

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta Filozofická

Diplomová práce

**Česká drag queen/travesti scéna optikou sociálních
polí a kolektivní paměti**

Ondřej Leba

Plzeň 2023

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra antropologie

Studijní program Antropologie

Studijní obor Sociální a kulturní antropologie

Diplomová práce

Česká drag queen/travesti scéna optikou sociálních polí
a kolektivní paměti

Ondřej Leba

Vedoucí práce:

Mgr. Gabriela Fatková, Ph.D.

Katedra antropologie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2023

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

Plzeň, duben 2023

.....



PODĚKOVÁNÍ

Má vděčnost míří k mým rodinám (rodina je sociální konstrukt, tak nač mít jen jednu). K mé rodině biologické, která za mnou stojí v dobrém i zlém a nešetří energií a prostředky pro to, aby mě udržela při životě, zdravém rozumu a vysokoškolském studiu (což se zdá být jako oxymóron). Nesmírný vděk cítím vůči své druhé (jak by řekla Isabella „transkovské“) rodině, bez které by práce nikdy nevznikla. Netradičně přikládám k poděkování fotografii. Na ní je zachycena Queen Kubie v momentě, kdy ji její matka obléká do kostýmu. Tato fotografie symbolizuje lásku rodiny. Tímto děkuji všem informátorům a dalším zainteresovaným osobám. Jmenovitě vedoucí práce Mgr. Gabriele Fatkové, Ph.D., která mi věnovala autorskou svobodu i pomocnou ruku a se zájmem sledovala mé krkolomné akademické krůčky. Děkuji Mgr. Petru Kupkovi, Ph.D. a Mgr. Zdeňku Slobodovi za jejich čas, názory a rady vyplývající ze vzájemných diskuzí. V neposlední řadě děkuji Mgr. et Mgr. Lence Bednárové, Ph.D., která figurovala ve vztahu k mé osobě nejen jako kamarádka, ale i jako neúprosný kritik a kouč. Děkuji.

Obsah

1	Úvod.....	1
2	Teoretická východiska.....	4
2.1	Problematizace, reflexe a (sebe)kritika	4
2.2	Kolektivní paměť	11
2.3	Identita.....	14
2.4	Koncept queer memory	19
2.5	Hypotéza generačních konfliktů, internalizace norem a rámec Pierra Bourdieua	22
3	Metodologie	29
4	„Queer cross-gendering showbyznys“ sociální pole	39
4.1	Popis sociálního pole „queer cross-gendering showbyznysu“	40
4.2	Trans X Drag X Travesti X „Drag queen sex hunters“	46
4.3	Hierarchie a ekonomika	54
5	Závěry z kolektivní paměti.....	63
5.1	Vzpomínky na předrevoluční dobu	63
5.2	Ikony kolektivní paměti	71
5.2.1	Ikonická místa	71
5.2.2	Ikonické osobnosti.....	79
5.3	Referenční rámec.....	83
5.3.1	„Devadesátky“ jako referenční rámec	85
5.3.2	Koncept D.I.Y.	88
6	Kulturní aktivismus	92
7	Závěr.....	100
8	Seznam použité literatury a pramenů	104
9	Summary	111
10	Příloha	112

1 Úvod

„Drag is the last underground art. Even clowns have a degree, but you can only learn to be a drag queen from another drag queen.“ Bob the Drag Queen

Bob the Drag Queen nás ve svém citátu přesvědčuje, že drag je posledním undergroundovým uměním. Já trpělivé čtenáře své diplomové práce rád přesvědčím o opaku. Respektive vysvětlím koncept undergroundu ve funkci k prostředí českého dragu a travesti. Diplomovou prací tematicky navazuji na svou bakalářskou práci, alespoň tedy v ohledu na cílovou skupinu výzkumu. Ve své předešlé kvalifikační činnosti jsem se soustředil na popis prostředí českého dragu s akcentem na účinkující¹, ve své současné práci se nemám v plánu opakovat. Diplomová práce je zaměřena na popis prostředí českého dragu a travesti s akcentací širokého společenského kontextu a struktury celého specifického sociálního pole. Odvracím se tedy od perspektivy jednotlivce k perspektivě širší, což, jak doufám, prohloubí obecné kontextuální vědění akademiků zabývajících se touto problematikou v českém prostředí.

V dnešní společnosti je téma identit, genderových i sexuálních minorit velice populární. Což na jednu stranu plodí uvědomělejší společnost, na druhou stranu se pochopení těchto témat vymklo kontrole, a především v mediálním diskurzu dochází ke zkratkovitým, zavádějícím a jinak nevalidním prezentacím této problematiky. Současná neřízená mediální diskuze nejvíce poškozuje ty, které by strukturovaná edukace veřejnosti naopak měla chránit před šikanou a diskriminací (například etika medializace transgender dětí je přímo alarmující). Mediální sféra prahne po senzaci a rozpoutání emotivní diskuze na úkor psychické konformity těch, kterých se téma primárně dotýká. Úkolem akademické sféry (v současné chvíli) je empiricky vyvracet toxické stereotypy, eticky zkoumat, ukotvovat, definovat dané problémy, a především strukturovaně edukovat širokou veřejnost. V tomto ohledu vidím možný přínos své práce. Mimo naplnění explicitně vyjádřeného cíle je mým přáním, aby práce byla schopna sloužit k otevření strukturované diskuze o představovaných tématech genderové fluidity

¹ Zástupným pojmem může být pojem „aktér“. V momentě, kdy explicitně hovořím o skupině drag queen/travesti účinkujících snažím se užívat plurální termíny. Užíváním plurálních termínů (vystupující, účinkující, performující, aktérující) chci dosáhnout částečného potlačení generického užívání maskulina. Přestože většina účinkujících, se kterými pracuji, jsou cis-gender muži, je třeba myslet na ty, kteří se tak neidentifikují. Nesnažím se v absolutní možné míře dosáhnout genderové neutrality jazyka, abych zachoval plynulost a výraz textu.

či diskomfortu, o sexuálně motivovaném násilí páchanému na drag queen účinkujících či stereotypizaci, agresi a nesnášenlivosti, homofobii a transfobii.

Cílem práce je (nejenom) skrze biografická interview a zúčastněné pozorování analyzovat kolektivní paměť a kolektivní identitu českých drag queen/travesti vystupujících. Závěry analýzy nám následně pomohou pochopit vnitřní logiku současného sociálního pole „queer cross-gendering showbyznysu“. Také nám dopomohou k porozumění vnitřní fragmentaci a vztahům mezi jednotlivými aktérskými skupinami ve sledovaném sociálním poli.

Teoretická část po uvedení čtenáře do sledovaného tématu ukotvuje sledované téma do teoretických konceptů a představuje současný stav bádání, včetně kritického zhodnocení jednotlivých přístupů. Ve druhé a třetí kapitole shrnuji teoretické koncepty kolektivní paměti a identity s akcentací na téma českých drag queen a travesti účinkujících. V dílčí kapitole představuji koncept „queer memory“, který usiluje o propojení kolektivní paměti neheteronormativních a non-cis normativních minorit s historickými, ale i moderními politickými procesy a jehož kořeny sahají ke konci dvacátého století. V poslední kapitole teoretické části se věnuji hypotéze generačních konfliktů, která byla navržena Mgr. Zdeňkem Slobodou při našich soukromých debatách. Jako důležitý aspekt konfliktu My vs. Oni, který je komunikován disparátními skupinami sociálního pole, se v konečném důsledku začala jevit internalizace norem více než generační teorie. Druhá část dílčí kapitoly je věnována interpretaci myšlenkového rámce P. Bourdieu, jež se stala důležitou oporou vlastního empirického výzkumu. Následuje detailní popis metodologických aspektů výzkumu.

Empirická část začíná popisem struktury „queer cross-gendering showbyznys“ pole, jehož odhalení a představení považuji za symbolickou alfu a omegu této práce. Následně akcentuji popis specifického sociálního pole, představuji jednotlivé disparátní skupiny uvnitř i vně sledovaného sociálního pole a navrhuji tak nový úzus, skrze který je možno jednotlivé skupiny sledovat, kategorizovat a definovat. V kapitole „Hierarchie a ekonomika“ sleduji propojení hierarchie intra- i ecto-skupinové s ekonomickými principy a zvyklostmi. Propojuji toto téma s empirickými doklady principů boje na ekonomickém poli ve vztahu k sociálnímu (i symbolickému) kapitálu.

Následuje část založená na sledování kolektivní paměti účinkujících. V první z dílčích kapitol kombinuji narativní obrazy účinkujících s historickými poznatky o období socialismu s akcentací problematiky neheterosexuálních osob. V následující kapitole představuji uzel kolektivní paměti skrze popis ikonických míst a osob, které následně hrají důležitou roli v identitárním ukotvení účinkujících. Ve třetí z dílčích kapitol motivovaných koncepty kolektivní paměti a identity lze nalézt porozumění dodnes živému aktérskému referenčnímu rámci devadesátých let. O devadesátých letech je kolektivně referováno jako o „zlaté éře“, a já čtenáři důkladně představím proč a jak je s tímto referenčním rámcem zacházeno dnes. Druhým představovaným referenčním rámcem je koncept D.I.Y., který je jedním z nejzásadnějších konceptů cti, moderujících symbolický boj o nejprestižnější postavení na poli „queer cross-gendering showbyznys“ pole dodnes.

Práci uzavírá kapitola o kulturním aktivismu travesti a drag queen účinkujících. Tato kapitola se zaměřuje na principy a způsoby jejich aktivismu z historického i současného hlediska. Drag a travesti je zde představen jako mediální i ekonomický artikl současné queer kultury. Zvláštní apel je zde kladen na problematiku stereotypizace a nesnášenlivosti přímo se dotýkající účinkujících „queer cross-gendering showbyznys“ pole. Upřímně doufám, že závěry této práce obohatí čtenáře o nový pohled na celé sledované prostředí.

2 Teoretická východiska

2.1 Problematizace, reflexe a (sebe)kritika

Začneme definicí dragu/travesti skrze konstruktivistické pojetí genderových studií. Drag queen/travesti performance je činnost, při které se **převážně** cis²-gender muži stylizují do ženského alterega striktně za účelem show a pobavení publika (srov. Carman 2009, Baroni, 2006). Na poli „queer cross-gendering showbyznysu“ můžeme nalézt i žánr drag kings, kde je situace opačná ve smyslu genderové binarity. Tudiž se jedná většinou o ženy performující mužské postavy za účelem show a zobrazující často směšně machistické osobnosti svých altereg. Jejich zastoupení v tomto poli je ovšem celosvětově minoritní záležitostí (Power, 2009, s. 226-228). Přesto se dají nalézt ve všech větších městech světa včetně Prahy. Důležitým a často opomíjeným znakem drag queen/travesti světa je performance subjektivně vnímaných ženských stereotypů, a tím i konstrukce onoho feminního alterega. Tím se odlišují od dalších skupin, ve kterých dochází k takzvanému cross-dressingu. Takové skupiny jsou kupříkladu transgender osoby anebo transvestitisté (erotické fetiše), kteří dosahují získání potřebného konvenčního obrazu genderového statusu, sexuálního vzrušení či jen psychického uspokojení tím, že se převlékají do šatů opačného pohlaví. Oproti těmto skupinám se drag queen/travesti účinkující zásadně vyhraňují, nebo alespoň zdůrazňují oddělenost těchto světů. Tyto skupiny bohužel sdílejí v českém jazyce podobné názvy, přičemž dochází k častým záměnám pojmů³. To je také důvod, proč jsem se rozhodl ve svých předešlých textech upřednostnit amerikanizovaný pojem drag⁴, který neobsahuje ono

² Cis-gender (někdy zkráceně cis) označuje stav, kdy genderová identita koresponduje s pohlavím jedince, které mu bylo připsáno v momentě narození.

³ Travesti pochází z francouzského travestie, což je literární styl z devatenáctého století. Tento literární styl je specifický svou parodickou esencí a převážně se zaměřuje na zpracování těžkých společenských témat humorným způsobem. Literární styl byl pojmenován dle francouzského „travesti“, které lze přeložit jako překroucený, přestrojený, zesměšnění (Rejzek, 2015, s. 735). V důsledku má pojem travesti blíže k pojmu parodie než k tranzici libovolného řádu. Stejně tak se v médiích můžeme dočíst o „travestitismu“, takový pojem je absolutní hanopis naznačující medicínskou diagnózu, kterou je samozřejmě bezprecedentní za ním hledat.

⁴ Dle Aggrawala: „*Termín drag vznikl v roce 1870 v rámci divadelního slangu, kdy si muži hrající ženy museli oblékat dlouhé sukně.*“ (Aggrawal, 2008, str. 75). Současným americkým queer historikům se podařilo zmapovat život muže narozeného v roce 1860. William Dorsey Swann byl afroamerickým otrokem. Po občanské válce se dočkal svobody. Ve Washingtonu D.C. se začlenil do komunity afroamerických homosexuálních mužů, která pořádala večírky zvané „drag“. Panují domněnky, že šlo o překroucení výrazu „*Grand Rag*“, který se historicky užíval pro maškarní plesy. Na těchto večírcích docházelo ke cross-dressingu velice často. William byl svědkem průvodu *Emancipation Day parade*, který oslavoval zrušení otroctví, v rámci průvodu se uděloval titul nejkrásnější afroamerické ženě. Krása Afroameričanek ho prý natolik dojala, že mu jeho přátelé dali přezdívku „queen“ a později „*queen of the drag*“ – královna cross-dressingového plesu. Psal se rok 1888 a svět spatřil první osobu sebe-identifikující se jako „*queen of drag*“ (Joseph, 2021).

„démonické“ zbarvení předponou trans-. Sledované sociální pole je disparátní daleko více než jsem si dokázal přiznat, a mnou sledované sociální skupiny, ať už travesti či drag queen, mají v tomto sociálním poli své místo. V rámci této práce se podrobněji zaměříme na důslednější kategorizaci a popis uspořádání sociálních skupin v sociálním poli českého „queer cross-gendering showbizny“ prostředí.

Na příkladu namátkou vybrané definice si můžeme nejlépe dokázat kontrast s realitou současného sociálního pole a potřebou hledání nových definic: „... *this working definition is inclusive of drag queens, female impersonators, and some preoperative transsexuals*⁵, but does not include transvestites (largely straight men who wear women's attire often for erotic purposes) or postoperative transsexuals.“ (Schlacht, 2004, str. 4). Vzhledem k posunu sebeidentifikace v prostředí LGBTQIA+ komunity již nebude v budoucnu dostačující kategorizace drag queen účinkujících jakožto cis-gender mužů, jak tomu bylo doposud ve všech dostupných přehledových publikacích a slovnících. Řada současných vystupujících se identifikuje rovněž jako nebinární osoby (včetně nebinárních vystupujících biologicky ženského pohlaví). Anebo vystupují jako drag queen/travesti před zahájením, v průběhu, ale i po dosažení své tranzice, zejm. *Men to Female* (MtF) transgender osoby. Tudiž ne o všech informátorech, kteří performují drag queen/travesti, lze říct, že jsou cis-gender muži. Přestože drag queen/travesti účinkující narušují teze heteronormativity⁶, neznamená to, že by snad nemohli být vztahově či sexuálně orientovaní heterosexuálně. Nelze danou skupinu rovněž definovat pouze pomocí definic založených na sebeidentifikaci účinkujících jako drag queen/travesti účinkujících, což by bylo „lidsky“ nejrozumnější, přesto často analyticky nedostatečné. V současné chvíli je čas se zamyslet nad definicí zahrnující (sebe)identifikaci, samotnou činnost dragu, ale i „multi-identitární“ povahu účinkujících. Nová definice by měla být založena převážně na obsahu performance, tedy na konstrukci a performativnosti subjektivně stereotypního obrazu genderové kategorie. Velmi podstatným jevem je rovněž sdílené *illusio*: „celebritní status“, jehož představa

⁵ Citace je uvedena v původním znění, nicméně cítím povinnost upozornit na fakt, že pojem „transsexualita“ užívaný jako medicínský pojem (název diagnózy) je v současné době již nepřijatelné a dehonestující užívat bez potřebné kritiky. Došlo ke změně pojmu WHO na „rodový nesoulad“ (také transgender anebo genderový nesoulad) a takový pojem je nejen přijatelným, ale v současné době i jediným oficiálním pojmem označujícím medicínskou diagnózu. Jinými slovy uslyšíte-li domnělého vědce hovořit o „transsexualitě“, věřte, že není odborníkem.

⁶ Heteronormativitu chápu jako soubor norem a diskurzů, které definují heterosexuální (heterosexuální vztahovou orientaci) jako jedinou „přirozenou“ a „normativní“ orientaci, nadřazenou ostatním „odchylkám“.

a přesvědčení o jeho existenci pojí dané sociální pole a dovoluje mu existovat. Také bych byl rád, kdyby konstruovaná definice obsahovala percepci publika, protože publikum tvoří základní stavební kámen každé performance. Jak víme již z práce E. Goffmana (2018), všichni hrajeme divadlo, a právě naše publikum nás modeluje a rozhoduje, zda jsme anebo nejsme součástí sociální skupiny, kteréže součástí se cítíme být. Další otázkou je identifikace cílové skupiny skrze nabízející se koncepty subkultury a profesní skupiny.

Cílová skupina drag queen/travesti účinkujících naplňuje jak prvky subkulturní skupiny, tak profesní skupiny. Drag queen/travesti vystupující tvoří uzavřenou komunitu, která vykazuje znaky svébytné subkultury jako je slang, úprava zevnějšku, standardizované jednání. Zároveň fungují jako profesní skupina zaměřená na zisk a zaučující nové členy (sdílející své know-how). Jedná se o komunitu, která se vymyká cis-heteronormativnímu kulturnímu řádu a je spojována s LGBTQIA+ komunitou, čímž se onen subkulturní koncept násobí. Pokud bychom ovšem pracovali s pojmem „komunita“ doslovně tak zjistíme že vše, co se nehodí do cis-heteronormativního světa, uzavírá dominantní diskurz do takzvaných „queer komunit“, které často nikterak nenaplňují aspekty sourodých, spolupracujících komunit. Zvláště pak mnou sledované komunity neheteronormativní a nejednoznačně genderově binární (cis-) jsou sociální skupiny natolik nesourodé, že jen nezasvěcený pohled z velkého odstupu je schopen je nekriticky slučovat do komunit. Jinými slovy o komunitách mluvíme jaksi zvykově, bez ohledu na konstruktivní až „sociálně inženýrské“ pozadí samotných komunitaristických tenzí.

Jak vyplývá z mého pozorování, důležitá je rovněž sdílená představa undergroundového prostředí (které je v průběhu let více či méně naplňováno). Většina účinkujících má tudíž společnou celou škálu sociálně asimilovaných aspektů pocházejících z queer prostředí, ale také znaky typické pouze pro prostředí dragu/travesti. V onom specifickém sociálním poli (i v profesní skupině) pak sledujeme spojující prvek takzvaného „gate-keepingu“. „Gate-keeping“ je proces formulovaný sociálním psychologem Kurtem Lewinem pro potřeby mediálních studií, tedy pro sledování procesu výběru informací vpuštěných do mediálního prostoru (Reifová, 2004, str. 70). Aplikací na kulturní prostředí se tak označuje střežení uzavřenosti komunity a rozhodující (moc uplatňující) mechanismy pro začlenění jedince do dané komunity, skupiny či subkultury. Jinými slovy: „Každý se může stát drag queen, ovšem ne každý

může být drag queen.“ Dle výpovědí mých informátorů záleží na přijetí performujících (potvrzení jejich existence) stejně tak zvenčí jako zevnitř sociální skupiny.

„Mariah Balenciaga said something that is very true: 'Drag is for everybody, but the stage or runway is not!' Just the fact that everyone thinks that anyone can be a drag queen is incorrect. Everyone can put on drag makeup, but not everyone has stage presence. You can have the best makeup, but if you don't have stage presence, you won't be entertaining people. The entire purpose of being on stage is to entertain, not just to have people look at how pretty you are.” (Gizela Kova⁷)

Tento text se zaměřuje na případ české drag queen/travesti scény. Tato scéna tvoří specifické sociální pole spojující ve svém nitru specifické sociální skupiny. Všechny tyto proudy a organizované skupiny se vyznačují existencí vnitřní struktury. V konkrétní kombinaci vytvářejí sociální pole, které zde budeme označovat jako **pole „queer cross-gendering showbiznyš“**, a o jehož existenci blíže referuji v praktické části práce.

V anglo-americké sociálně-vědní literatuře se průlomovou prací na téma dragu označuje publikace „Mother camp: Female impersonators in America“ od Esther Newton (1979). Ta se věnovala studiu neheterosexuální komunity, v jejímž rámci vyčlenila drag queen účinkující (poměrně silně nekriticky k rozlišení od transgender osob) jako oběti stigmatizace vně i uvnitř LGBTQIA+ komunity. Značný zájem o studium dragu rozpoutala známá filozofka Judith Butler (1990). Autorka použila příkladu drag queen účinkujících pro podporu myšlenky imitativnosti genderu, a tím odstartovala zájem o studium tohoto subkulturního až exotického prostředí na půdě studiích genderu (Butler, 1990, str. 174-180). Obecně platí, že většina prozatímních autorů nahlíží na drag skrze myšlenku proměnlivosti (fluidity) a konstruktivity genderu, nahlízejí na gender jako na hluboce internalizovaný sociální konstrukt (Taylor, Rupp, 2004; Carman, 2009). Edward Colin Carman (2009) se ve svých studiích častokrát dotýká genderových stereotypů jakožto formativní složky osobnosti drag queen alterega.⁸ Monica Baroni (2006) uvádí, že drag má striktní povahu činnosti a vymezuje

⁷ Gizela Kova je drag queen španělského původu, amerického občanství, účinkující v Praze. Její původ tedy zapříčiňuje, že výpovědi budou uvedeny v anglickém jazyce.

⁸ Na tento jev jsem se také zaměřil ve své bakalářské práci v kontextu České republiky (viz Leba, 2021).

se tak proti chápání dragu jako identity (natož multi-identitární povahy performerů), drag performance srovnává s kabarety a karnevaly, sledujíc jejich performativní procesy. Indický antropolog Satnam Singh se ve své badatelské činnosti věnuje neheterosexuální populaci a okrajově i dragu. Ve svém článku „Queer Hair Semiotics: Analysis of the Select LGBTIQ Documentaries“ sleduje skrze mediální obrazy sémiotickou povahu vlasů a paruk. Okrajově se tak dotýká konstrukce feminního obrazu drag queen účinkujících skrze stylizaci paruk (Singh, 2021). 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 lidské etologii. Z čehož vyplývá, že v západních zemích je na půdě humanitních studií téma dragu rozpracováno, ale často coby odbočka či okrajová případová studie obecnějších prací zaměřených (nejen) na performativní aspekty genderu.

V tuzemsku se téma neheterosexuálních a non-cis normativních populací stává čím dál tím populárnější, přesto jsem se ještě nesetkal s odbornou monografií na téma dotýkajícího se českého „queer cross-gendering showbiznys“ prostředí. Tématům dějin neheterosexuální populace na území České republiky se věnuje historik a antropolog Jan Seidl (2012)⁹. Ovšem českou drag/travesti scénu ve svých knihách nezmiňuje. Jeho publikace jsou přesto přínosem k pochopení historického pozadí českého drag queen/travesti prostředí, jelikož je přímo vázáno na neheterosexuální komunitu, o níž je opět problematické hovořit jako o koherentní skupině obyvatelstva, a to zejména v historické perspektivě (viz Sokolová, 2012)¹⁰.

Bylo by chybou opomenout Michala Pitoňáka a jeho výzkumnou činnost převážně v rámci spolku Queer Geography. Spolek Queer Geography se věnuje humanitně-vědní výzkumné činnosti v oblastech sexuálního občanství, LGBTQ+ psychologie, geografie sexualit, queer a feministické teorie. Michal Pitoňák ve své

⁹ Jan Seidl vydal na téma dějin českých neheterosexuální populace několik obsáhlých publikací. Například: „Od žaláře k oltáři“ (2012), „Teplá Praha“ (2014), „Miluji tvory svého pohlaví“ (2013).

¹⁰ Dle vzpomínek některých informátorů existovalo v době předrevoluční několik málo travesti umělců (Lady Peachford, Jaroslav Čejka, Hraběnka Mondschein-Sonate a další), kteří vystupovali na tajných bytových setkáních členů sexuálních minorit, kteří i navzdory restriktivní heteronormativní politice žili své životy s vědomím své vztahové orientace a sdružovali se do utajených společenství. Taková setkání byla velice podobná více známým bytovým divadlům svou domnělou utajeností před restriktivními orgány a svým svobodomyšlným duchem. A mimo jiné i interpretace těchto vzpomínek bude součástí výzkumné části diplomové práce.

akademické činnosti rozvíjí dlouhodobě diskuzi o kvalitě života neheterosexuální populace v České republice a možných důsledcích i způsobech řešení menšinového stresu (viz Pitoňák, 2017; Pitoňák, 2013). Na tuzemské poměry velmi citovaným příspěvkem je článek Zdeňka Slobody a Mirky Dobešové (2013), kteří se zaměřují na terminologické ukotvení tématu dragu/travesti a dílčích (souvisejících) témat. Navrhují užívání původního termínu travesti. Termíny drag a travesti prý nejvíce odlišuje různorodost vývoje těchto jevů (sociálních skupin). Drag je podle nich ovlivněný specifickým kulturním vývojem v prostředí Ameriky a má „kabaretní“ esenci, zatímco české travesti má „napodobující“ esenci. V tomto ohledu s autory ne zcela souhlasím. Problém nastává tehdy, kdy si uvědomíme, že daná definice není aplikovatelná na současnou tuzemskou ani zahraniční scénu. Účinkující, které bychom nazvali americkými drag queens, ve skutečnosti absolutně napodobují americké umělkyně. Hranice mezi „kabaretem“ a „napodobováním“ se nám tak rozmývá. Stejně tak tuzemské umělkyně, které nezakládají svou kariéru na napodobování známých umělkyň, nýbrž například na stand-up komediálních a tanečních číslech, naplňují „kabaretní“ charakteristiku amerických drag queen, zatímco autory by byli kvůli české provenienci kategorizováni jako napodobující travesti umělkyně.

Sloboda s Dobešovou (2013) tak předkládají nejen první odborný text zaměřený přímo na drag/travesti scénu, ale rovněž nastolují diskuzi o tom, jak budeme tuto scénu v humanitních vědách chápat. Byli schopni problém zasadit i do mezinárodní diskuze a používané terminologie, přesto jejich binární terminologický model ve své práci nevyužijí a budou sledovanou scénu uchopovat pomocí širšího konceptu sociálního pole. V rámci studia kolektivní paměti a narativů považují za produktivnější nabídnout nové rozlišení aktérských skupin (nejenom) na základě rozdílů v ikonách, ke kterým je vázána kolektivní paměť účastníků drag queen/travesti světa, a umístit tyto nenápadně odlišné aktérské skupiny do současného sociálního pole. Snažím se proto kombinovat optiky známé z původních teorií kolektivní paměti, kolektivní identity, ale také současných queer memory studies a popisu pole skrze myšlenky P. Bourdieu (1996, 1998, 2000, 2004, 2010).

Téma dragu/travesti je aktuálně v tuzemsku zpracováno převážně v absolventských pracích a škála pohledů na toto téma je multidisciplinární (antropologie, sociologie, genderová studia, mediální studia, adiktologie, sexuologie a mnoho dalších) a kvalita některých je na vysoké úrovni (Např. Šlahařová, 2022;

Fejklová, 2016; Chistyakova, 2019). Přičemž řada studentských výzkumů byla založena na terénním antropologickém anebo etnografickém výzkumu a byl využit náhled genderových studií při popisu pozorovaného prostředí. Téma je atraktivní především pro mladé generace, možná se tak děje i díky představám a předsudkům jakéhosi „tajemného“ a „exotického“ prostředí, možná díky popularitě americké kultury spojené s pořadem *RuPaul's Drag Race*¹¹.

Na poli mediálním a žurnalistickým nalézáme mnoho prací takzvaně „cis-heteronormativně zkreslených“, ve většině se jedná o publikace masových médií, která lační po senzacích a prezentuje značné terminologické nepochopení¹². Ale zároveň s nástupem nové generace autorů se objevují skvělé multidisciplinárně rozkročené práce¹³. Seriózní žurnalistika je v absolutním důsledku tuzemským průkopníkem queer studií, které se na akademické půdě zatím nesměle ukrývají v absolventských pracích, konferenčních příspěvcích, publikovaných článcích a jen několika málo spíše historicky orientovaných monografiích. Akademické prostředí prozatím nadržuje krok s aktuálními sociálními tenzemi týkajícími se českého queer prostředí, možná i pro komplikovanost svých výzkumných metod.

Za průlomovou publikaci je aktuálně považována kniha Filipa Titlbacha „Byli jsme tu vždycky“ (2022). Ta přináší rozhovory s různými lidmi neheterosexuální orientace. Zahrnuje také několikastránkový biografický rozhovor s třemi pražskými drag queen účinkujícími a v těchto rozhovorech je v souladu se zaměřením knihy řešena jejich genderově fluidní sebeidentifikace, která možná byla i předpokladem výběru právě těchto účinkujících. Jana Patočková (2019) se ve svém článku „Pražský drag: Moje identita je víc než jen žena nebo muž“ zabývá hledáním genderové identity mladých účinkujících. Přestože se jedná o publicistický článek, je v něm nepřehlédnutelná autorčina zevrubná obeznámenost se socio-vědními teoriemi zejména v oblasti genderových studií. Autorka ale cíleně pracuje s respondenty, kteří se

¹¹ RuPaul's Drag Race je úspěšný (franšízový) mediální produkt. Jedná se o soutěžní seriál s prvky reality show, ve kterém o titul soutěží lokální drag queen účinkující. Původ má v U.S.A., ale jako franšíza je nyní celosvětově rozšířen v lokálních modifikacích více než patnácti států (např. Brazílie, Německo, Nový Zéland, Austrálie, Chile, Francie, Belgie).

¹² Setkáváme se s nesmyslnými pojmy jako homosexuální transvestita (travestita), umělecký transvestita, travestitismus a často je zbytečně zdůrazňována stránka cross-dressingu v titulcích článků, jako například: „Ve dne mužem, v noci ženou.“ apod.

¹³ Dá se mluvit o tom, že spolu s vývojem českého dragu, společnosti a teorií genderových studií se vyvíjí i mediální diskurz a jeho pohled na neheteronormativní a non-cis normativní minority, čímž se queer témata často dostávají do veřejného diskurzu v důstojné a informativně hodnotné formě.

v osobních životech vnímají jako nebinární osoby, tudíž jejich výpovědi a celková výpověď článku je opět jen těžko reprezentativní pro „queer cross-gendering showbyznys“ pole anebo alespoň pro celou skupinu drag queen účinkujících.

Právě otázka reprezentativity je jedním z problematických aspektů mediálního zobrazování drag/travesti účinkujících. Rozsah žurnalistických textů ostatně nedává ani prostor k popisu složité vnitřní fragmentace této scény. Zde se tedy pokusím poskytnout detailnější popis sledované populace. Ve své předešlé badatelské činnosti jsem pracoval výhradně s účinkujícími identifikujícími se v civilním životě jako „cis-gender“ (Leba, 2021). V návazném výzkumu cíleně zahrnu i informátory jiných genderových identit.

2.2 Kolektivní paměť

Kolektivní paměť je v tomto textu využívána jako nástroj pro analýzu získaných dat. Koncept kolektivní paměti spočívá v přesvědčení, že je paměť sdílena uvnitř sociální skupiny, jejímiž členy je konstruována. Paměť je tedy existenciálně podmíněna skupinou, která ji udržuje při životě. Sociologická koncepce studia paměti se nejčastěji odkazuje k následovníku E. Durkheima, francouzskému sociologu M. Halbwachsovi. Ten zároveň zavádí teoretický pojem „sociální rámce paměti“. Tyto rámce (především rámce jazykové, prostorové a časové povahy) jsou sociálně podmíněnou referenční a organizační jednotkou lidské mysli. Jedná se o „*orientační body v prostoru a čase, historické, geografické, biografické, politické pojmy, běžnou zkušenost a známé způsoby nazírání*“ (Halbwachs In Kvasničková, 2005, str. 34). Tyto rámce uchovávají, vyvolávají, validují a konstruují naše vzpomínky. Bez existence těchto rámců bychom teoreticky nebyli schopni žádné vzpomínky uchovávat a neznali bychom jejich relevanci. Tím pádem se kolektivní paměť oproti oficiální historii vyznačuje svou nejednotností: „*Existuje vlastně více kolektivních pamětí nejenom jdoucích po sobě v čase, ale i vedle sebe.*“ (Halbwachs, 2009, str. 129). Velkou roli v uvažování o paměti hraje zapomínání. Halbwachs hovoří o zapomínání jako o ztrátě či změně daného rámce. Vzpomínky získané v určité skupině se po opuštění skupiny ztrácejí, jelikož nám chybí vnější stimuly, které by vzpomínkám pomáhaly vyplout na povrch (Halbwachs, 2009, str. 91). Vše, co se zapíše do paměti, každá historická postava nebo událost nabývá formu symbolu, jinak řečeno elementu odpovídajícímu systému idejí konkrétní společnosti (Šubrt, Maslowski, Lehmann, 2014, str. 15-30).

Když Halbwachs (2009) hovoří o systému idejí dané společnosti, hovoří o obrazech vzpomínek. Obrazy vzpomínek jsou dle něj navázány na konkrétní čas a prostor. Nositelem paměti je sice jednatel, ale paměť není individuální, nýbrž kolektivní. Kolektiv sice paměť nemá, ale modeluje a konstruuje paměť jednotlivců, kteří paměť získávají v rámci socializace. Individuální paměť je pak společenským fenoménem spojujícím v sobě několik kolektivních pamětí. Kolektivní paměť je pak vázána na jedince, prostor, čas a samozřejmě sociální skupinu jejíž je jedinec součástí (Assman, 2001, str. 36-39). Prostor je neslučitelně provázán s pamětí. Vzpomínky vznikají v prostoru a následně se tento prostor pro skupinu nesoucí paměť zdá být neměnným. Pak logicky dochází ke střetům v momentě, kdy má být v prostoru něco změněno. Členové skupiny si skrze kolektivní paměť budují k prostoru emocionální vztah a jakékoliv změny nesou nelibě, stává se tak, že se uchovávají názvy a ikony již neexistujících či změněných míst i po dlouhé generace (Halbwachs 2009, str. 194–200). Není však pravidlem, že prostor je tím, na co je vzpomínáno. Prostor je místem vzniku paměti a zároveň spouštěčem zpětné rekonstrukce vzpomínek (Šubrt, Maslowski, Lehmann, 2014, str. 35-36). Takovým spouštěčem mohou být mimo míst i objekty a předměty (Nora, 1998).

Stejně jako prostorové rámce i rámce jazykové jsou s pamětí neodlučitelně spjaty. Logicky vzato je jazyk nástrojem uchovávání a předávání kolektivní paměti. Mlynář (2014) hovoří o vzájemném vztahu mezi jazykem a pamětí natolik specifickém, že mezi jazykem a pamětí dochází k interakci. Tuto interakci, kterou Mlynář nazývá reflexivním a dialektickým procesem, vymezuje do tří úrovní. První úroveň se týká samotného původu kolektivní paměti v jazyce, kdy je kolektivní paměť konstruována na základě každodenních interakcí, konverzací a vyprávění. Druhou úroveň vidí ve strukturaci kolektivních vzpomínek skrze jazyk: „*reprezentace minulosti jsou opatřeny jazykovými vrstvami smyslu*“ (Mlynář, 2014, str. 213). A jako třetí úroveň uvádí, že „*vzorci kolektivní paměti ovlivňují jazyková schémata (např. sociálně a kulturně sdílené narativní žánry, zápletky, témata, rámce a tropy)*“ (Mlynář, 2014, str. 213). To nás nutně vede k propojení kolektivní paměti s narativitou. „*Souvislost těchto dvou fenoménů vyvstává jak na úrovni epistemologické (v dynamice historického vývoje sociálních věd), tak na úrovni ontologické (kolektivní paměť a vyprávění jsou do značné míry úzce provázány).*“ (Mlynář, 2014, str. 213).

Vzpomínky jsou ovšem jen částí prožité minulosti, nejsou věrnou rekonstrukcí uplynulé skutečnosti. Vzpomínky jsou zpětnou rekonstrukcí prožité minulosti na základě zachycení jejích fragmentů (Baron et al., 2006, str. 48). Teoretik paměti Pierre Nora se rovněž dotýká fragmentace kolektivní paměti, když ji srovnává s historií. Podle něj by historie a kolektivní paměť mohly být totožnou linií, nebýt medializace a globalizace. Zrychlení životního stylu a přenosu informací vzdalují kolektivní paměť od historie a modifikují její podobu i narativ. Historie je konsensuální interpretace toho, co už není a nelze změnit, je tedy statická. Oproti tomu kolektivní paměť má své živé nositele, je tedy stále živá. Její „živoucí“ podstata sebou nese fakt, že může být ovlivňována a neustále modifikována na základě vnějších vlivů (Nora, 1998).

Proces vzpomínání je sám o sobě závislý na mnoha faktorech. Odvíjí se od nánosů prožitých zkušeností stejně jako od esence jak osoby vzpomínající, tak té, na niž je „vzpomínáno“. „*Jde především o to, kdo chce od koho, aby si pamatoval, co a proč*“ (Švaříčková-Slabáková, 2007, str. 255)¹⁴. Pierre Bourdieu by zřejmě dodal, že lidé v různých rolích uvnitř různých sociálních polí budou vzpomínat přesně podle svých pozic v rámci těchto polí.

Obsahy kolektivní paměti jsou nejčastěji sdíleny, komunikovány a zkoumány skrze vyprávění. Kupříkladu narativní psychologie věří, že vyprávění sdílená uvnitř jednotlivých společenství jsou schopna konstruovat osobnost jednotlivce i povahu společenství sdílejících konkrétní vyprávění (Murray, Sargeant, 2012, str. 163). Vyprávění pak mohou mít různé formy a lišit se v nejrůznějších detailech, komplexnosti a délce, přesto sdílejí stejný základ, kterým jsou organizované interpretace událostí. Postupem času se ona vyprávění mohou odklánět od orální interpretace k interpretaci písemné či obrazové, přesto si zachovávají původní podstatu a charakter. Podle mnohých výzkumníků žijeme ve světě narativů a konkrétně dle Michaela Murraye je současná společnost „*storytelling society*“ (vyprávějící společností, společností vyprávění) (Murray, 1997, str. 10)¹⁵. Výzkumníkovou úlohou pak je odhalit charakter vyprávění a jeho propojení s každodenním životem sledované skupiny.

¹⁴ Sociologové mají pro podobný stav stručný pojem „sociální desirabilita“.

¹⁵ Přestože se výzkumníkům nabízí celá škála zdrojů vyprávění, jako jsou fotografie, filmy, knihy, novinové články a další formy záznamu obrazů a jazyka, nejoblíbenějším zdrojem narativního sdělení stále zůstává vyprávění příběhů prostřednictvím rozhovorů.

Současný zájem o narativní analýzu je obecně odvozován od hermeneutické fenomenologické tradice Heideggera a Gadamera; přičemž hermeneutika se zakládá na interpretaci světa tak, jak ho jedinec vnímá (Murray, Sargenat, 2012, str. 164). Lze tedy hovořit o tom, že analýza narativů se zabývá interpretací interpretace světa jednotlivce. Je tedy jasné, že narativní vyprávění nevznikají ve vzduchoprázdnu, ale jsou formována vnějšími i vnitřními vlivy (na ně působícími) tak, aby dávala smysl vnímání jednotlivcova světa. Každá studie však musí být rámována výzkumným tématem, jelikož komplexní popis „narativního“ světa jednotlivců je nedosažitelnou chimérou. Zmiňovaný obrat k zájmu o narativitu je sledovatelný už čtvrtstoletí a souvisí tak i s vývojem technologií a pokrokem v oblasti záznamových zařízení, která umožňují důsledněji sledovat narace respondentů (Mlynář, 2014, str. 214). Tuzemská „queer cross-gendering showbiznys“ scéna, a s ní spojené sociální prostředí, je díky své uzavřenosti a jisté homogenitě¹⁶ velmi vhodné pro studium kolektivní paměti. Drtivá většina performerů má profesní i sociální vazby napříč subscénami ukotvenými ve velkých městech ČR (s dominancí pražské scény), a udržují si tak povědomí o ikonických osobnostech, ale i obecném formování tuzemské scény.

2.3 Identita

Skrze životní příběhy lidé definují svou identitu. Naše identita a náš svět jsou tedy definovány prostřednictvím narativů v biografích (Eisenstadt, Giesen, 2003). Pojem kolektivní identity patří v současné době k jednomu z nejfrekventovanějších pojmů sociálních věd, který má za úkol konceptualizovat problematiku skupinové příslušnosti. Právě takto zatížené pojmy (identita, sociální identita či kolektivní identita) trpí v důsledku nejednoznačností až vyprázdňeností. Autoři užívající tyto pojmy si je často definují nezávisle a jaksi zvykově, proto existují i radikální odpůrci užívání pojmů jako identita.

Často citovaná práce v sociologii bezdomovectví je článek „Identity Work Among the Homeless: The Verbal Construction and Avowal of Personal Identities“ D. A. Snowa a L. Andersona, kteří spolu s tímto článkem přinesli na konci osmdesátých

¹⁶ Doposud jsem v textu akcentoval spíše vnitřní heterogenitu a fragmentaci. Ona homogenita tkví v mém přesvědčení, že ačkoliv se jedná o vnitřně fragmentované sociální pole, stále je koherentní. Účinkující mají podobnou esenci transgrese genderových identit, performance subjektivně vnímaných genderových stereotypů, sdílené celebrity illusio, a jsou si vědomi represivní minulosti, ale i svým způsobem represivní současnosti a s tím spojené představy undergroundu.

let i zajímavý pohled na studium identit. Především pak dělení identit na identitu svého já a identitu sociální čili identitu přisouzenou jedinci jeho okolím. Tato vzájemně provázaná identitární dyáda je neustále proměnlivá. Identitu svého já vnímá každý jedinec subjektivně, a tak se jedinci může zdát (objektivizovaná) sociální identita, jemu přisuzována, často irelevantní a nepohodlná. Sociální identita je přesto jakousi snahou okolí o objektivizaci na základě atributů, vlastností a rysů jevících se směřodatně. Sociální identita má tak vypovídající hodnotu o stavu společnosti jako takové.

Taková identita pak může být aktualizována na základě dobrovolné identifikace¹⁷ a názorové příslušnosti, ale také může být aktualizována nedobrovolně. Například v případě represí vázajících se k nějaké sociální skupině je jedinec nucen měnit různé ukazatele postihovaných identit a snažit se o to, aby mu taková identita nebyla přisuzována¹⁸. Samozřejmě, že i domněle svobodná volba sociální identity je determinována řadou (často neuvědomovaných) sociálních faktorů, vyznačuje se ovšem možností osobní volby namísto volby úniku před sociální represí (viz Snow, Anderson, 1987, str. 1364). Pro jakési zjednodušení a ve snaze o ustálení pojmů navrhovaných původně Snowem a Andersonem nabízí Mlynář užívat v českém jazyce pojmy vlastní identita a nevlastní identita. Přičemž vzniká důraz na to, že nevlastní identitu nejsme schopni jakožto jednotlivci vlastnit, můžeme se pouze snažit o její aktualizaci a modifikaci, zatímco její konstrukce závisí na našem okolí (Mlynář, 2017, str. 63-65).

P. E. Burke a J. E. Stets jsou považováni za moderní průkopníky studia identity především v oblasti (sociologické) sociální psychologie. Jejich nejnovější publikace (2022) hovoří o neustálé aktuálnosti teorie identit, i když sama teorie vznikla před více než padesáti lety. Sami autoři definují identitu jako soubor významů, kterými je jedinec ověšen a které definují, kým jedinec je. A to na základě jedincovy role ve společnosti, jeho členstvím v některé ze sociálních skupin anebo dle disponibility určitých rysů (Burke, Stets 2009, str. 3). Identita tedy stojí na třech možných pilířích. Na individuálním já (ve smyslu self), sociálních rolích a na členství v nějaké sociální skupině. Mlynář přejímá tyto tři dimenze identity a navrhuje znační jejich významů skrze pojmy osobní identita, sociální identita a kolektivní identita: „*Osobní identita je*

¹⁷ O dobrovolné sociální identifikaci mluvíme v souvislosti s liberální společností, kdy je možné svou sociální identitu aktualizovat na základě svobodné volby.

¹⁸ Dokonalým příkladem takové situace může být neheterosexuality v Československu před rokem 1989. Kdy se odhalení neheterosexuální vztahové preference považovalo za společensky nepřijatelné a bylo s ním spjato mnoho represí v osobním i pracovním životě.

soubor významů či určitý obraz konkrétní lidské bytosti založený na jedinečných charakteristikách, které ji významně odlišují od ostatních lidských bytostí. Sociální identita je soubor významů či určitý obraz konkrétní lidské bytosti založený na sociálních rolích a pozicích v sociální struktuře. Kolektivní identita je soubor významů či určitý obraz konkrétní lidské bytosti založený na její (při)náležitosti k dalším lidem, tedy členství ve skupině, společenství, organizaci či (pomyslné) komunitě.“ (Mlynář 2017, str. 64).

Osobně bych se přikláněl ke sloučení pojmů sociální a kolektivní identity anebo bych alespoň trval na přesvědčení, že sociální identita je jedním z pilířů identity kolektivní. A tento balíček sociální a kolektivní identity, považovaný dalšími autory jednodušeji za sociální identitu je pak do jisté míry součástí identity osobní. Osobní identita je ale na svém okolí do značné míry nezávislá a lze ji tak popsat spíše celkovou biografií než jen popisem sociálních skupin, jejichž je aktér členem (Bernard, 2008, str. 120-122). Přičemž dle Goffmana (1999) je osobní identita další ze sociálních konstruktů, rekonstruovaných nejčastěji skrze interakce a narace¹⁹. Osobní identita je dle něj stav, kdy se člověk v menších a dlouhodobě trvalejších sociálních útvarech může po nějaké době jevit okolí jakožto individuální a jedinečná osoba. Tento stav je podmíněný dvěma podstatnými aspekty. Prvním z nich je moment, kdy lze jedince na základě identity bezpečně odlišit od jeho okolí²⁰. Druhým podstatným aspektem je stav, kdy lidská identita obsahuje zcela jedinečnou kombinaci jednotlivých prvků životního příběhu jejího nositele, který je výhradně osobní a odpovídá pouze dané lidské bytosti (Goffman 1999, str. 69–73).

Přičemž je také podstatné zmínit, že pojmy individuální já (self) a identita není možné chápat synonymně. Identita je vědomě konstruovanou složkou individuálního já, oproti tomu individuální já ve vztahu k identitě zahrnuje různé identity sebe sama i našeho okolí, které performujeme v průběhu různých sociálních interakcí (Jenkins, 2008, str. 38-40). Někteří autoři považují zachycení já (self) za problematické a s tím za neuchopitelné. Nelze ho uchopit v reálném čase a lze ho jen zpětně rekonstruovat (Ryan,

¹⁹ Po čtení Goffmana zůstává otázkou, nakolik je osobní identita (ego) skutečně reálná. Co by zbylo po odhalení všech identit, které denně performujeme na základě naší sociální existence? Nejsme nakonec jen „podvodníci“?

²⁰ Goffman označuje tento stav jako proces, při kterém se lidská bytost stává „věšákem“ na identitu, jež může být tvořena nevědomě stejně jako zcela účelově. Je nutné přiznat, že Goffman nevyužívá v práci pojmu identity, nýbrž pojmů jako jsou, ego, charakter, role apod. (srov. Goffman, 2009, str. 242-245).

1963, Giddens, 1984 – cit. dle Jenkins, 2008, str. 60-67). Na to Jenkins (2008) reaguje tím, že přece lze se zastavit a prohlásit „Já jsem smutný“. Lze odkázat na právě probíhající činnosti a pocity a lze tak popsat své já (self) v reálném, přítomném, právě probíhajícím čase. Neschopnost toho by naopak ukazovala na nějaký kognitivní problém. Jenkins dále argumentuje tím, že kritici konceptu „self“ nutně oddělují mysl a tělesno, přičemž podle Jenkinse je dobré mysl a tělesno studovat jako „ztělesnění mysli“, tedy tělo jako prostředek komunikace „self“. Přičemž „self“ se nám jeví jen v průběhu interakce s jinými „self“. Jeví se nám díky nastavení zrcadla dalšími individuálními já (Jenkins, 2008, str. 63-65). Kritik pojmu identita Martin Paleček se snaží ve svém článku „Identita – podivný pojem“ dokázat, že identita (individuální i kolektivní) je problematický pojem již od doby jejího vzniku a další upřesňování či polemika tomuto pojmu nepomáhá. Neváhá jej vydávat za esenciálně nacionalistický pojem. Doporučuje tak se celého pojmu vzdát, přestože nám sám autor nenabízí žádné další alternativy (Paleček, 2008).

Abychom si v chaosu jednotlivých přístupů k identitě našli systém, nabízí Kateřina Holubová (2016) dělení na statické pojetí versus dynamické pojetí identity a individuální versus kolektivní identitu. Statické koncepty identit odkazují dle autorky k původnímu významu pojmu, a sice neměnné statické identitě, která je vázána na nositele a není šance ji prolomit, jedná se o zastaralé primordiální vnímání identity vázané často v minulých dobách k etnicitě nositele²¹. Zatímco dynamické chápání identity se vyznačuje akcentací fluidity, proměnlivosti v čase, konstruktivností a neustálým vývojem. Můžeme na tuto dualitu nahlížet jako na rozpor mezi esencialistickým a konstruktivistickým přístupem anebo mezi silným a slabým vyzněním pojmu identita (Holubová, 2016, str. 34), oboje pak představuje stejnou, výše představenou dichotomii. V tomto textu se budeme opírat výhradně o konstruktivistické, dynamické pojetí identity.

Druhým binárním dilematem, které Holubová (2016) představuje, je rozdělení mezi individuální a kolektivní identitou. „*Z jiné perspektivy můžeme toto dilema přirovnat ke klasickému sociologickému sporu mezi individualisty, reprezentované Maxem Weberem a holisty, jejichž představitelem je Emile Durkheim.*“ (Holubová,

²¹ Pojmy jako rasa, národ a etnicita jsou i v současnosti často nekriticky prezentované jako zvěčněné, tedy za reálně existující. Což je více než děsivé. Především pak, že se s podobným zacházením (s těmito pojmy a narativy) setkáváme v politickém prostoru.

2016, str. 35). Osobní (individuální) identita jedince je sledovatelná skrze pohled na daného člověka jako na jedinečnou entitu odlišující se od ostatních. Při sledování individuální identity v podstatě sledujeme vlastnosti, které byly jedincem internalizovány. To znamená, že sledujeme znaky, které jedinec považuje za zcela sobě vlastní. (Stets, Burke, 2009, str. 112). Sledovat individuální identitu ale znamená sledovat vykrystalizované vlastnosti, které jedinec přijal a zvnitřnil (nejen) na základě tlaku kolektivní identity. Kolektivní²² identity jsou pak silně zjednodušeně považovány za členství jedince v různých sociálních skupinách (viz Stets, Burke, 2009; Holubová, 2016; Mlynář, 2014). Avšak je nutné si uvědomit, co pro jedince znamená členství v sociální skupině. Na počátku sociální skupiny a v průběhu jejího trvání je podmínkou její existence interakce jedinců. Jedinec se k ní vztahuje a přejímá její reference. Jedinci ve skupině kooperují, navazují sociální kontakty a využívají jich. Jedinec přejímá kompetitivní povahu sociálních skupin, působí na něj kohezní tlak stejně jako tenze a snaží se o dosažení daných kompetencí uvnitř sociální skupiny. Pod tlakem interakce, reference, kooperace, kompetice, koheze, tenze, kompetence a dalších jevů se jedinec musí přizpůsobit svou sociální identitou. Nevnímám tedy bytnost v sociální skupině za něco prostého, i když lze sociální (kolektivní) identitu i takto prostě popsat. Zatímco ve své předchozí badatelské práci (Leba, 2021) jsem se věnoval spíše odhalení osobní identity jednotlivých drag queen/travesti účinkujících, z čehož docházelo k obecnějším interpretacím, v této práci jsem rozhodnutý se věnovat otázce kolektivní identity členů českého „queer cross-gendering showbyznys“ pole.

Pierre Bourdieu vnímá individuální identitu zjednodušeně jako obtisk habitu – souboru internalizovaných struktur. Přičemž biografický narativ označuje za iluzi, která vzniká jeho užíváním. Užíváním autobiografického narativu dochází k idealizování vlastního života a ke skládání mozaiky skrze základní vzpomínky na prožité události, propojené racionalizačními, kauzálními, pojíciemi liniemi, které mají za úkol vnést smysl do prožitků jedince. Taková modifikace má za cíl dát prožitkům vnitřní smysl a koherenci. Dle Bourdieua je tak narativní vyprávění pouze uměleckým zpracováním prožitků určité životní etapy (Bourdieu 1987, cit. dle Truc, 2011, str. 152). Identita je pak sledovatelná skrze internalizované dispozice (habitu), získané působením v určitých sociálních rolích a sociálních polích, které se vyjevují během interakcí. Jednající²³ není

²² Kolektivní identity označují pojem sociálních identit dle Stetse a Burkeho (2009).

²³ V terminologii P. Bourdieua je pojem jednající nahrazený pojmem agent.

nikdy, v žádném případě, autorem svého jednání (Truc, 2011, str. 156). Bourdieu dále uvádí, že za jedince v podstatě jedná jeho habitus, který zároveň není pro jedince dostupný a odhalitelný. Ten, kdo je dle Bourdieua schopen odhalit habitus jednotlivce, je pouze sociální vědec, který má být trénovaný pro pochopení a porozumění onoho habitu v širším sociálním kontextu. Je to ovšem možné pouze za speciálních podmínek a ne vždy se to podaří (Wacquant, Bourdieu, 1992, str. 254–259).

Jeho oponentem v této debatě o rozpoznatelnosti individuální identity je Jean Paul Gustave Ricoeur. Ten zastává fenomenologické pozice a argumentuje, že objektivní smysl není dostupný nikomu, ani trénovanému pozorovateli. Všim, čím se dopouštíme snahy o poznání skryté individuální identity, se dopouštíme pouze další interpretace (Truc 2011, str. 156). Vracíme se tak k začarovanému kruhu sociálních studií zmiňovanému již v kapitole o kolektivní paměti. Tedy k tomu, že hledáme pravdu v rekonstrukci (interpretaci) myšlenkových (uvědomělých i neuvědomělých) konstrukcí a rekonstrukcí. Takové kritiky by nás přesto neměly odrazovat od pokusů k takovému studiu. Kritiky slouží k sebereflexi a zvýšené opatrnosti při prezentaci výsledků jako všeobjímajících a neprolomitelných faktů a posouvají tak naše vědění kupředu více, než kdybychom se spokojili s jediným absolutním výsledkem.

2.4 Koncept queer memory

Koncept queer memory vychází z konceptu kolektivní paměti. Vzestup queer studií na konci 20. století byl souběžný s vzestupem zájmu o kolektivní paměť. Zejména queer odborníci si kladli za cíl propojit kolektivní paměť neheteronormativních a non-cis normativních minorit s historickými, ale i moderními politickými procesy. Jedním z cílů tohoto moderního hnutí bylo i jakési „znovu očištění“ a „revize archivů“ optikou queer osob a skrze rekonstrukci kolektivní paměti a jejího „vrácení do oběhu“ dosáhnout budování identity queer minorit a politického zrovnoprávnění (Geraths, 2017, str. 193-196).

Dávno před tím²⁴, než byl koncept „queer memory“ přijat jako legitimní součást historických studií, ji sledovali amatérští historici, archiváři a aktivisté ve svých projektech kolektivní (komunitní) paměti mimo akademické pole. Tito akademici anebo i samouci zachraňovali dokumenty a vzpomínky queer života a své byty proměnili

²⁴ Mluvíme o šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století na území Spojených států amerických.

v archivy, kde veškerou dokumentaci shromažďovali a uchovávali, šlo o jakousi obdivuhodnou formu moderního odboje proti restriktivnímu heteronormativnímu politickému i sociálnímu uspořádání, odboji proti narativům „oficiální“ historie. Svě obecnostvo aktivizovali prostřednictvím veřejných přednášek, prezentací, výstav a článků v gay tisku. Činili tak z přesvědčení, že historie LGBTQIA+ minorit je nezbytná pro politiku současnosti i pro spravedlivější a svobodnější budoucnost (Kunzel, 2018, str. 1560-63). Primárně jim šlo o vyřazení diagnózy homosexuality z medicínského kontextu jako nějakého patologického jevu a následně o postupné domáhání se lidských práv, edukaci veřejnosti, ale i podporu queer hnutí skrze vybudování kolektivní identity. Bylo nutné znovu oživit téma queer vzpomínek a paměti do té doby „ukrytých před historií“. D'Emilio v roce 1989 zhodnotil počáteční praxi oboru queer history a s tím i konceptu queer memory jako „neodmyslitelně politickou“ (D'Emilio cit. dle Kunzel, 2018, str. 1560).

John D'Emilio (1983) ve své nejznámější esejí „Capitalism and gay identity“ se nejprve snažil zaměřit na způsoby, jakými by queer historie mohla dopomoci k odhalení širších struktur moci (D'Emilio, 2007). Apeloval tak na tehdejší akademické kruhy, aby validovaly potřebu queer studií (Kunzel, 2018, str. 1561). Ve své esejí představuje poměrně známou, dnes snad již uspokojivě překonanou tezi, že existenci queer identit umožnil kapitalismus nahlodávající ekonomické základy tradiční heterosexuální rodiny. Tvrdil, že vznik nových sexuálních identit v USA byl spojen s dalekosáhlými ekonomickými posuny. Nové svobody a nejistoty, které přinesla kapitalistická ekonomika, mzdová práce a urbanizace „osvobodily“ muže (a některé ženy) od „povinné“ heterosexuality. Rodinná ekonomika tradičních heterosexuálních rodin se naráz stala nepotřebnou a její postradatelnost umožnila vznik queer identity a komunity. Ve stejné době byl ideologický status nukleární rodiny povýšen a institucionálně zakotven²⁵, i když kapitalismus nahlodal její materiální opěry. A tak kapitalismus údajně připravil půdu pro vznik nových non-heteronormativních „ideologií“ (D'Emilio, 2007).

Antropoložka a feministka Gayle S. Rubin navazuje ve své esejí z roku 1984 na potřeby ukotvit queer studia v akademickém diskurzu. Esej s názvem „Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality“ pojednává o potřebě nové

²⁵ Jak by řekl Pierre Bourdieu: „Rodina je skutečně fikce, umělý sociální výtvar, iluze v tom nejběžnějším smyslu slova, ovšem iluze dobře podložená, protože za její vznik a pokračování ručí stát a stát ji v každém okamžiku poskytuje prostředky k tomu, aby existovala a trvala.“ (Bourdieu, 1998, str. 94).

akcentace sexuality jako „vektoru útlaku“. Na rozdíl od feministické analýzy útlaku, kde je brán zřetel na pohlaví, by byla klíčovým prvkem analýzy útlaku neheterosexuální sexualita. Za podstatné považuje historický popis kontroly rozdílných sexualit a dekonstrukci ustanovení sexuální hierarchie odměňující „dobrou, normální, přirozenou, požehnanou sexualitu“ a trestal „špatné, nenormální, nepřirozené, zatracené sexuální chování“. Na příkladu strukturálního diagramu „magického kruhu“ znázorňuje uvnitř něj znaky „přirozené tradiční heterosexuality“ a vně hranic kruhu znaky nenormativní sexuality²⁶. Tím odkazuje k procesu, který sama nazývá „klam nesprávného měřítka“. Tedy, že nenormativní sexuální styk je zatížený obrovskou mírou společenských úzkostí a sexuální jednání je tak přímo nástrojem útlaku, marginalizace a pronásledování (Rubin, 2007). D’Emilio a Rubin si představovali, v raných dobách konceptualizace queer studií, zapojení queer history/queer memory do politiky, edukaci obyvatelstva a zapojení do veřejných politik, ale i do oblasti ekonomiky. Stali se tak nejznámějšími propagátory disciplíny.

Osmdesátá a devadesátá léta byla nejen formativními léty queer studií, ale především vrcholnými roky smrtící epidemie AIDS. Tyto tragické události jasně zviditelnily procesy, jakými stát upřednostňoval některé životy nad jinými, které považoval za postradatelné. Tyto události motivovaly vědce ke studiu sil, které Foucault nazval „bio-moc“ (Kunzel, 2018, str. 1562). Námět, který má tak tragický historický základ, je do dnešní době frekventovaným tématem queer studií. Obecně vzato rámec nastavený v osmdesátých letech se v americkém prostředí rozvíjí očekávaným směrem. Současné queer studie se věnují průsečíkům ekonomiky, uplatňování moci, etnické příslušnosti, vztahové a sexuální orientace, pohlaví protínajících se s marginalitou, diskriminací, menšinovým stresem apod. Podle Reginy Kunzel (2018) je širě a bohatost prací, které se dají zařadit do kategorie „queer history“, naprosto zarážející, přihlédneme-li k tomu, jak je stále tento obor historickými vědami marginalizován a upozadčován. Doslova tvrdí, že obor „queer history“ má „*kapacitu obohatit, a dokonce transformovat naše chápání aspektů sociálního, politického a kulturního světa ... Navzdory některým povzbudivým známkám uznání historici stále*

²⁶ Například rozdílné znaky sexuálních aktivit: prováděna doma, prováděna v parku; sex v jedné generaci, sex mezigenerační; ve vztahu, mimo vztah; sadomasochismus, vanilla sex a další sémantické dichotomie naznačující pořadnost nenormativního sexuálního styku.

nacházejí způsoby, jak queer historii ignorovat a někdy ji bagatelizovat.“ (Kunzel, 2018, str. 1582).

V českojazyčném prostředí se koncept „queer memory“ rovněž pojí s disciplínou „queer history“ a jeho nejvýraznějším představitelem je již jednou zmiňovaný antropolog a historik Jan Seidl, který ve své práci kombinuje prameny písemné s orální historií a utváří tak často obrazy kolektivní paměti a identity. Zdaleka ne všechny jeho práce jsou aktivisticky angažované, některé ale působí velmi silně na čtenáře a utužují koherenci členů queer světa. Od devadesátých let v tuzemsku proběhlo několik výzkumných projektů využívajících orálně-historické metody a zaměřujících se na situaci neheterosexuální populace v minulosti. Informátory byli queer senioři a seniorky otevření ke sdílení těchto informací. Mezi nejznámější a publikačně nejúspěšnější autory, kteří se věnují queer memory na území českého státu s akcentací na restriktivní politiku minulých režimů vůči neheterosexuálním obyvatelům, patří mimo Jana Seidla i Franz Schindler (Schindler, 2013), Věra Sokolová (Sokolová 2012, 2015) a Jaroslava Hasmanová Marhánková (Hasmanová Marhánková, 2018). A také je potřeba zmínit neziskovou organizaci Společnost pro queer paměť, která v rámci dlouhodobého projektu pořizuje životopisné rozhovory, ale i kolektivizuje různé fyzické artefakty a další historické prameny týkající se české neheteronormativní společnosti již od roku 2014.

2.5 Hypotéza generačních konfliktů, internalizace norem a rámec Pierra Bourdieua

Hypotézou navrženou Mgr. Zdeňkem Slobodou při našich soukromých debatách je možnost, že za (aktérským) rozdělením českého dragu a českého travesti stojí generační konflikt. Hodlám tedy zohlednit i tuto konkrétní hypotézu. Základem výzkumů na téma generační kategorizace a generačních rozdílů jsou pojmy věk, období a kohorta²⁷. V praxi jsou generace často definovány jednoduše skrze rok narození, přičemž jsou opomenuty další vývojové aspekty, jako například výše zmiňované kohorty, anebo jsou i kohorty definovány skrze pojem generace čili skrze rok narození. Pro praktické potřeby jsou tedy tyto pojmy často zjednodušovány a není brán zřetel na

²⁷ Pojmem kohorta je zastupován soubor jedinců, kteří ve stejném časovém období prošli shodnou demografickou událostí (např. maturanti roku 2023). Pojem je často neprávne užíván jako synonymum pro generaci, což není správné, jelikož v tomto případě datum narození nijak nerozhoduje.

prožitky, které formují jednotlivé skupiny osob (National academics of sciences, engineering, and medicine, 2020, str. 5-8).

Studium generací předpokládá, že jednotlivé generace sdílejí soubor zkušeností, které následně modelují jejich postoje a hodnoty, tedy postoje a hodnoty pozorovatelné typicky v jednotlivých generacích. Tyto zkušenosti jsou z velké části nedefinované, ale předpokládá se, že jsou spojeny s významnými událostmi a fenomény ke kterým došlo během doby, kdy byla skupina formována (např. teroristické útoky, války a konflikty, digitalizace apod.). Již Mannheim ve svém ústředním díle popisoval, že k formování generačního habitusu²⁸ dochází v momentě, kdy se mládí mění v dospělost na základě formativních historických vjemů (Mannheim, 1927). Tyto vjemy mohou být rovněž interpretované: „*Mannheimův text ... zmiňuje, že jakmile je generační zkušenost usazená, zpevněná a artikulovaná, poskytuje zpravidla perspektivu pro interpretaci dějin v daleko širším rozsahu*“ (Marada, 2007, str. 80), což samozřejmě souvisí s existencí kolektivní paměti a utvářením kolektivní identity²⁹. Wilhelm Pinder prezentuje myšlenku, kdy jednotlivci mají vlastní zkušenost související s životním příběhem jejich generace, a tak se děje, že v jednom časovém bodě se nachází mnoho generací naráz. Tudiž mnoho jednotlivců, kteří se do daného časového bodu dostali svou specifickou cestou. Pinder doslova mluví o tom, že myšlení jednotlivých generací je polyfonní. Což logicky může být zdrojem generačních konfliktů (Pinder 1926, str. 21-23).

Myšlenka generačního konfliktu se ale zcela neshoduje s mými poznatky z terénu. Příslušnost k jednotlivým sociálním skupinám a názorová koherence jednotlivých účinkujících nemají přímou spojitost s generacemi či kohortami. Přestože na první pohled můžeme říct, že mladší performeři se věnují dragu a starší performeři se věnují travesti, při hlubší analýze nalezneme velmi mladé performery účinkující mezi travesti umělci³⁰, věnující se a identifikující se jako travesti účinkující. Naopak jedna z nejznámějších účinkujících ChiChi Tornado se dlouhodobě hlásí k performanci dragu, i když je na scéně od počátku devadesátých let. Přestože jistě dochází k mezigeneračním směnám (především pak v rámci kolektivní identity a kolektivní paměti), neexistuje

²⁸ Habitus není původním pojmem autora, ale užívám ho k sémantickému propojení s prací P. Bourdieua.

²⁹ Konkrétněji lze mluvit o konceptu kolektivního traumatu, který bývá populární při studiu otroctví či holocaustu.

³⁰ Z mých informátorů například Naira Delairo, Queen Kubie a další.

přímá korelace mezi příslušností ke kohortě a individuálnímu přihlášení k odpovídající nálepce (drag/travesti). Naopak jako důležitý aspekt se ukazuje internalizace norem.

Největších rozdílů si všímáme až tehdy, kdy dochází k otevření konfliktu My vs. Oni. Přičemž zásadní argumentací je to, o kolik jiní „my jsme“ a jak lépe anebo jinak vnímáme základní aspekty našeho „stylu“ performance oproti druhým. Jinakost mezi různými aktérskými skupinami v rámci „queer cross-gendering showbyznysu“ je akcentována argumenty o sebepojetí, vnímání konkurence mezi jednotlivými styly zábavy a produkce, ale i o přesvědčení, co je ještě „normální zábava“ a co už je za hranou slušného chování. Přes navrhovanou hypotézu generačních konfliktů se dostávám k tradičnější, ale nosnější dichotomii My vs. Oni. Použiji-li si optiku P. Bourdieua, nabývám dojmu, že právě při střetu dvou aktérských skupin³¹ dochází k vyplynutí internalizovaných obtisků habitů – internalizovaných norem, které se stávají rázem pozorovatelnými. Sám Bourdieu (1996) ve svém díle „Distinkce“ popisuje teorii vzniků sociálních skupin, a především rozdíly mezi vysokou a nízkou kulturou, obsah symbolických bojů a proces legitimizace sociálního řádu. Autor zde prakticky aplikuje své teoretické rámce na oblast vkusu, kdy nástrojem k distribuci třídních privilegií je ona klasifikace symbolických kapitálů. Aktéři, byť vyskytující se ve stejném sociálním poli, mohou dle své pozice v něm vlastnit různé zorné úhly pohledů, na jejichž popud se scelují do (aktérských) sociálních skupin a následně budují své kolektivní identity a kolektivní vědomí. To vše na základě kognitivních struktur determinujících aktérské jednání a vnímání distribuce a procesů přivlastnění hmotných a společensky cenných statků (Bourdieu, 1996, str. 99-101). Aktéři na sociálním poli „queer cross-dressing showbyznysu“, jakými jsou sledované skupiny drag queens a travesti účinkujících, se tak proti sobě vymezují na různých úrovních díky vědomí a znalosti důsledků vyplývajících ze sociální objektivitativy prvního řádu. Ona distinkce produkuje všechna výše zmiňovaná, internalizovaná tvrzení účinkujících, kteří komunikují konflikt My vs. Oni. Netřeba výrazněji zdůrazňovat, že vysokou pozici v sociálním poli lze zaujímat pouze tehdy, zaujímá-li někdo pozici nízkou, a jak bylo již zmiňováno, bylo by chybou předpokládat bezproblémové vztahy ve sledované komunitě.

Piere Bourdieu (1996, 1998, 2000, 2004, 2010) se nejvíce proslavil svou teorií sociálního prostoru, sociálních polí, habitů a kapitálů a pro tuto diplomovou práci se

³¹ To samé myslím platí i při střetu dvou sociálních polí obecně.

jeho dílo stalo jedním z inspiračních i teoretických zdrojů³². Přestože jeho dílo prakticky postrádá hranic, pokusím se na následujících řádcích představit alespoň jeho nejlapidárnější a nejzákladnější myšlenkový rámeček. V sociálním světě, jak jej popisuje P. Bourdieu, složeném ze sociálního prostoru a sociálních polí, ve světě těchto dvou dimenzí podmiňujících se a vzájemně komplementárních, nutně existuje dvojí objektivní sociální realita. Objektivní sociální realita, ať už první či druhá, je v Bourdieově pojetí uspořádána, strukturována. Objektivita první reality je ta, která je pozorovatelná skrze distribuci a procesy přivlastnění hmotných a společensky cenných statků. Sledujeme je v jednotlivých sociálních pozicích a jejich existenci reprodukuje zavedený sociální řád. Tyto proměnné „statky“ P. Bourdieu nazývá kapitály, které se pouze zdají být nezávislémi. Druhou objektivní realitou je svět skládající se ze symbolických vzorců reálných, praktických jevů a činností lidí. Jedná se o systém klasifikace kognitivních i tělesných schémat, jaká jsou na rozdíl od první představované objektivní reality, která je naplněna objektivními sociálními fakty, jedincům přístupné. Ona „symbolická“ objektivní dimenze je o to více potřebná a přirozená, zjistíme-li, že první představenou objektivní dimenzi jedinec není schopen poznat. Je však zcela přirozeně³³ schopen chápat důsledky a významy z ní pramenící, například hodnoty statků či úctu k umění (Wacquant, 1992, str. 10-20). Sociální prostor je pak místem neutuchajícího symbolického boje o výhodné pozice, okupované jinými sociálními aktéry. *„Praktický smysl v Bourdieově podání, tj. základní interpretační souřadnice, podle nichž se orientujeme v sociálním světě, však neodpovídá pouze – ani ne především – nějakému pragmatickému kalkulu výhod a nevýhod. Otiskuje se v něm zejména specifická sociální a historická zkušenost, která mu teprve dodává subjektivní přesvědčivost a jako analytickému konceptu výkladovou sílu.“* (Marada, 2007, str. 92).

Pojem **sociálního prostoru**, jeho struktury a schématu je nejznámějším přínosem P. Bourdieu sociálním vědám. Sociální prostor je empirickým, teoretickým

³² Jsem seznámen s prací P. Bourdieu „Nadvláda mužů“, která pracuje s binaritou genderu a jejím přísným dělením na základě symbolických, ale i fyzických aspektů a silně se opírá o sexualitu (Bourdieu, 2000). Z mého úhlu pohledu je obsah této práce, byť se jedná o studium genderových a sexuálních rolí, irelevantní pro tento konkrétní výzkum, neboť se zabývá především otázkou vztahů mezi pohlavími a dominance mužů nad ženami, což není ani dílčím cílem této konkrétní práce. Proto jsem se rozhodl toto konkrétní dílo blíže nereflektovat, byť je autor inspiračním zdrojem pro značnou část mé interpretace.

³³ Podle Wacquanta se Bourdieu inspiroval v práci francouzského filosofa Merleau-Pontyho. V tomto kontextu je zmiňována filozofova hypotéza o internalizované tělesnosti preobjektálního kontaktu mezi jedincem a světem, kdy lidské tělo představuje přímý zdroj zaměření vědomí na svět jakožto prvotní podmínku myšlení. (Wacquant, 1992, str. 20)

modelem rozložení sociálních pozic. Aktéři a skupiny jsou v sociálním prostoru rozmístěni (statisticky) na základě dvou principů diferenciací: kapitálu ekonomického a kapitálu kulturního. Na vertikální ose známého diagramu je zanesen celkový objem **kapitálu**³⁴, který je vlastněn sociálními aktéry, tedy souhrn kapitálů ekonomického, kulturního a sociálního. Zatímco sociální kapitál označuje soubor pro aktéra užitečných kontaktů, vztahů a styků, kulturní kapitál zahrnuje získané předpoklady vedoucí k žádoucímu umístění aktéra na sociálním poli. Oproti ekonomickému kapitálu (založenému na hmotných statcích) je v důsledku spojuje jejich nehmotná podstata (Bourdieu, 1998, str. 7-14, 27-8, 49). Na horizontální ose je vyznačena konfigurace ekonomického a kulturního kapitálu. Aktéři spolu mají tolik společného, čím blíže jsou si podobní v těchto dvou kapitálech. Čím více jsou si vzdáleni v těchto dvou kapitálech, tím méně společného budou mít a tím dál od sebe budou v sociálním prostoru. Prostorová vzdálenost v diagramu odpovídá vzdálenosti společenské.

V sociálním prostoru pak dochází k další diferenciaci dílčích **sociálních polí**. Bourdieu navrhnul namísto tradičního pojetí „rozvinutých“ a „nerozvinutých“ společností užívat pojmů „diferenciovaných“ a „nediferenciovaných“ společností. *„Zatímco nediferencované společnosti sestávají z jednoho dále neděleného sociálního prostoru, diferencované společnosti jsou diferencované do dílčích sociálních polí. V diferencovaných společnostech, tj. ve všech společnostech s relativně rozvinutou dělbu práce, se sociální život odehrává v kontextech dílčích sociálních polí. Zároveň však platí, že ne všechny sociální fenomény se odehrávají v rámci nějakého pole – některé situace mohou být mimo jakákoliv pole, podobně jako se však mohou odehrávat na průsečíku polí několika.“* (Růžička, Vašát, 2011, str. 130).

„... prostor sociálních pozic se odráží v prostoru postojů prostřednictvím prostoru dispozic ...“ (Bourdieu, 1998, str. 14) tak začíná autor svou úvahu o praktických činnostech a statcích, produktů společenských podmínek, které známe pod pojmem **habitus**. Každé pozici v sociálním poli odpovídá řada habitů, které jsou spjaté s oním postavením. Díky generativním schopnostem těchto habitů je možné odhalit jistý systematický celek statků a vlastností vzájemně provázaných stylovou

³⁴ Kapitál by ovšem měl být chápán jako mnohem více „beztvarý“ pojem. Jako kapitál by mělo být umožněno chápat prakticky cokoliv, co má ve sledovaném poli stratifikační moc a efekt. Cokoliv, co způsobuje nerovnou distribuci moci a společenského uznání, lze chápat jako kapitál (např. kapitál fyzické krásy a atraktivity, kapitál hmotnosti u sumo zápasníků apod.). Což v důsledku musí naplňovat esenci kapitálu symbolického, kterým je rozuměn kapitál „jiného“ řádu.

příbuzností. „Jednou z funkcí pojmu *habitus* je, že vyjadřuje jednotný styl praktických činností a statků určitého jednotlivého aktéra, nebo třídy aktérů.“ (Bourdieu, 1998, str. 14). Habitusy jsou vzájemně odlišné, zároveň ale odlišnost plodí. Odlišnosti v aktivitách, činnostech, statcích a názorech jsou přijímány jako symbolické odlišnosti, což z nich prakticky utváří skutečnou řeč, skutečné až internalizované odlišnosti. Samozřejmě, že *habitus* není stálý, není nikdy úplný. Tvrzení, že *habitus* je výsledkem socializace je možné tehdy, kdy i proces socializace budeme chápat, jako neustále probíhající (Růžička, Vašát, 2011, str. 132). Aktéři skrze svůj *habitus* vnímají a kategorizují svět, který je obklopuje. Nejsou ale předem naprogramovanými roboty, a tak samozřejmě jednají i na základě daleko širšího společenského a historického kontextu. Tento širší kontext však zároveň opět posuzují optikou svého *habitu* a daný *habitus* je v neustálé interakci s širším sociálním kontextem (Bourdieu, 1998, str. 13-16, 106).

S tím vším se pojí možnost ustanovit teoretické sociální **třídy**. Je důležité zdůraznit, že přes jejich teoretickou existenci je nutné, aby idea sociálních tříd zůstala pouze na papíře³⁵. Logika tříd upozorňuje na Bourdieovu snahu vyrovnat se exaktním vědám. Ve své teorii tříd představuje schopnost jednotlivé třídy nejen staticky popisovat, ale i sledovat jejich hybatele a na základě praktických činností studovat i předpovídat vlastnosti z nich plynoucí (Bourdieu, 1998, str. 17-20). Modely tříd tak prezentují vzdálenosti předurčující pravděpodobnosti k existenci a kvalitě podstatných sociálních jevů jako jsou navazování kontaktů, vztahů, ale i prostých sympatií. Zjednodušeně řečeno je sociální vědec schopen exaktně posuzovat, kdo se s kým spřátelí.

Analýza libovolné společnosti perspektivou sociálních polí musí dle Bourdieua nutně sledovat tři roviny, které jsou zároveň provázané. Prvním bodem, který je nutný naplnit, je analýza pozice zkoumaného pole v kontextu mocenského pole. Mocenským polem je myšlena část sociálního prostoru, která se ustálila v rámci automatizace dílčích sociálních polí. Pole moci³⁶ tvoří soubor aktérů, kteří v rámci svých polí sídlí na mocenských pozicích. Stává se místem, kde aktéři mezi sebou navzájem bojují

³⁵ Tento apel se prolíná značnou částí Bourdieua „sociologického hledání sebe sama“ (2004), ale i jeho jinými publikacemi, přednáškami a příspěvky. Dobře si uvědomoval nebezpečí, které nastává dostane-li se tento teoretický rámec mimo akademický text, zvláště pak nabyde-li v politice nesmyslné primordiální esence.

³⁶ Například v případě státu je mocenským polem pole byrokratické.

o zachování relativní hodnoty kapitálů, jejichž jsou držiteli i představiteli (Wacquant, Bourdieu, 1992, str. 76-77). K prvnímu bodu je zároveň zapotřebí podrobit onu analyzovanou pozici studii jejího vývoje v čase. Druhým bodem je studium interních struktur sledovaného pole. Je mimo jiné třeba se zabývat strukturou a způsoby distribuce jednotlivých forem kapitálu a pokusit se sledovat způsoby uznání společenské legitimacy. Třetím bodem pak je „*Analýza vzniku habitů těch, kteří v rámci studovaného pole zaujímají specifické pozice*“ (Růžička, Vašát, 2011, str. 130). Je tedy třeba zaměřit se na zjištění, čím je determinována pozice jednotlivých aktérů v sociálním poli, a i na mechanismy změny struktury sociálních polí a jejich modifikace, zda je vůbec pravděpodobná. Tyto představené body analýzy se snažím reflektovat v praktické části, v kontextu témat své diplomové práce.

3 Metodologie

„Historie se žije dopředu, ale píše dozadu.“ Madeleine Albrightová

Metody etablované v rámci kvalitativního empirického výzkumu (Hammersley, Atkinson, 1997; Berg, 2001) se v různých kombinacích staly nástroji ke sběru primárních kulturních dat a vypracování předkládané diplomové práce. Na následujících řádcích je mým úkolem mimo představení jednotlivých metod a jejich propojení, mimo představení samotného výzkumného terénu také „odkopání“ své vlastní osoby. Věřím, že následující odstavce jsou jedny z nejosobnějších v celé práci, právě proto, že obhajovat validitu celého výzkumu lze pouze tehdy, kdy porozumíte osobě výzkumníka, v tomto případě mé osobě a mé pozici ve výzkumném terénu.



Obrázek 1 Pilsen Pride 2017

Relevantní otázkou mnohých absolventských prací bývá motivace jejich autorů. Vráťím se ve vzpomínkách do roku 2017, kdy jsem plný očekávání i pochybností svolil k účasti na prvním plzeňském „Pilsen Pride“ jako doprovod známých, plzeňských travesti účinkujících. V té chvíli jsem neměl tušení, do čeho se chystám zapojit jako osmnáctiletý gay, natož nakolik toto rozhodnutí zformuje můj badatelský zájem na příštích několik let. V ten den jsem ve stříbrném, lesklém, až aluminiově vyhlížejícím kostýmu stál s duhovou vlajkou nad hlavou proti rozrušenému davu nacionalistů a homofobů, kteří průvodu zabarikádovali cestu. Pamatuji si jako dnes zmatená hesla, která na účastníky duhového průvodu padala: „*Úchyly v Plzni nechceme!*“, „*Nechte naše děti!*“, „*Běžte se léčit!*“, „*Běžte se zabít, ulevíte svým rodičům i slušným lidem!*“. Samozřejmě jsme díky kostýmům vyčnívali z davu, a tak se na nás několik

demonstrantů zaměřilo. Policisté nás tehdy uchránili před fyzickým napadením, ale naše hrdost jako by se ztratila v koridoru hanby, který nám demonstranti přichystali. Pod slunečními brýlemi jsem měl oči plné slz. Zatímco mi z tváře odpadávaly flitry, ploužil jsem se se skloněnou hlavou kolem zuřícího davu fanatiků chovajících se agresivně a otevřeně vybízejících k nenávisti. Po dokončení průvodu hrdosti, ve kterém nás spousta o hrdost měla přijít, jsme se na sebe s Hanny, Isabellou, Vanessou a Brigitte podívali a shodli se, že další takové ponížení už nechceme nikdy v životě zažít. Je až hořkosladce poetické, že den, kdy jsem byl nucen obhajovat svou vztahovou orientaci před davem zuřících homofobů vykrytalizoval do dne, kdy obhajuji práci na téma travesti/dragu před odbornou komisí státní závěrečné zkoušky. V ten samý den jsem odtančil své první představení s lokální travesti skupinou a získal spoustu nových přátel i dle definice Bernarda: budoucí klíčové informátory (Bernard, 2006, str. 196-199).



Obrázek 2 Odpůrci Pilsen Pride

Až ve druhém ročníku bakalářského studia antropologie přišlo rozhodnutí, které bylo zpočátku jen málo mou svobodnou vůlí. Mgr. Monika Stehlíková mi to dala příkazem: „*Piš o nich. O tom musíš psát, protože to každýho zajímá a čím víc se o tom bude psát, tím víc to pomůže situaci normalizovat.*“. A na závěr dodala: „*Když se náhodou setkáš s odporem, tak jim vpálíš do ksichtu, že jsou tupý homofobové a máš na duši klid!*“. Naštěstí (ne)měla pravdu a moje bakalářská práce na toto téma sklidila pro mě nečekaný úspěch. Má vnitřní motivace je jasná. Skrze studium této báječné subkultury a queer aktivismu normalizovat naše postavení ve společnosti, aby se nikdo nemusel setkávat s podobně odporným chováním, jakého jsme byli svědky v létě 2017, anebo s teroristickým činem, který byl spáchán v říjnu roku 2022 v slovenském klubu

Tepláreň. Kouzlo tajemného až exotického prostředí travesti/dragu nesmí být nadále prokletím vedoucím k démonizaci a nepochopení.

Jak z mého vyznání vyplývá, jsem insiderem, tedy úplným účastníkem lokální skupiny již od roku 2017 do současnosti. Za dobu intenzivnějšího studia sociálního pole, které datuji k roku 2019, jsem měl možnost spřátelit se se spoustou jiných účinkujících převážně z Prahy, ale i z Ostravy, Olomouce nebo Brna. Každého ze svých informantů považuji za svého přítele, neboť jinak to snad ani nejde. A přestože ne každý z nich se mnou aktivně participoval na vytvoření této práce, každý z nich mi dopomohl k tolik potřebnému vhledu. Populaci jsem zprvu mapoval metodou sněhové koule (Toušek, 2012, str. 58-59), jejíž užití je jedno z nejnaturálnějších při vstupu do uzavřeného sociálního prostředí. Klíčoví informátoři mi poskytli své jméno jako vizitku, skrze kterou jsem postupně získával důvěru dalších informátorů, aniž bych působil příliš obtrusivně.

V určitém momentě, který se jevil jako naplnění vzorku, jsem ve skutečnosti narazil na limity této metody. Informátoři mi doporučovali další podobně smýšlející informátory s podobnými zážitky (své přátele), a tak celkový vzorek utrpěl na komplexitě. To jsem samozřejmě nemohl přejít, a v důsledku toho jsem metodu sněhové koule doplnil účelovým výběrem (Toušek, 2012, str. 56-59). V několika dalších situacích jsem jednal na vlastní pěst a zkusil oslovit další pro mě prozatím neznámé účinkující skrze pracovní emaily a sociální sítě, bez odkazu na své klíčové informátory. Věděl jsem totiž, že v dané sociální sféře nemusejí být moji klíčoví informátoři vnímáni každým pozitivně. Tím se mi podařilo získat informátory z různých pozic teoretického sociálního pole, a mohu tak přinést komplexnější obraz sledované populace. Postupoval jsem tak dle aspektů účelového výběru případů, které by dle mého odhadu měly intenzivně reprezentovat zkoumaný problém (Toušek, 2012, str. 57). Byli mnou osloveni i účinkující z řad mladých drag queen účinkujících, kteří například otevřeně hovořili o své non-cis normativní identitě a byli často mými klíčovými informátory označováni za „alternativní“. Škála informátorů je tedy rozkročena mezi účinkujícími sebe-identifikujícími se jako travesti, drag queens a jsou mezi nimi i ti, kteří nabízené kategorie užívají situačně, zvykově a dle svých slov to „neřeší“. V souhrnu se jedná o účinkující v rozsahu osmnácti až osmasedmdesáti let.

Cílová skupina³⁷ byla již důrazně specifikována v úvodní kapitole diplomové práce, přesto ještě zdůrazním nový inkluzivnější pohled, který mi logicky rozšířil cílovou skupinu výzkumu. „*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.*“ (Leba, 2021, str. 26). Touto emickou definicí, kolektivně sdílenou a sestavenou prostřednictvím tvrzení klíčových informátorů jsem se řídil ve své bakalářské práci, aniž bych si uvědomil, jak transfobní, neaktuální a omezená je. Jedná se o další z ukazatelů, jak disparátní celé sociální pole je. Zatímco u travesti účinkujících se s podobným přístupem setkáme často, u mladších uskupení a mladších účinkujících drag queen performance se naopak setkáváme s daleko větší rodovou fluiditou a trans inkluzivním prostředím. Proto v současném výzkumu pracuji i s informátory, jejichž rodová identita není cis-normativní, abych odhalil vztahy v celém sociálním poli namísto jednoho exkluzivního prostředí, závislého na omezené pozici v sociálním poli.

Zároveň došlo k aktualizaci a rozšíření kvalifikovaného odhadu účinkujících (tab. 1., str. 33) shlukujících se do větších celků, řekněme skupin, i když v mnohých případech nedochází k aktivnímu užívání pojmů jako „skupina“, či „soubor“. V častých případech dochází k jakémusi shluku okolo jedné vedoucí osoby (lídra) anebo nějakého projektu. Pro metodologické potřeby přesto nevidím důvod, proč si dané sjednocené celky nedefinovat jako další ze skupin. Účinkující se totiž nejčastěji shlukují do větších celků, ale není to podmínkou. Existují sólisté, kteří přijímají zakázky a účelově se shlukují s ostatními účinkujícími za účelem pouze jednoho nasmlouvaného představení. Zároveň dochází ke značné cirkulaci účinkujících napříč skupinami. Také se setkáváme s ukončením kariér, s objevením nových účinkujících anebo s různě dlouhými pauzami jednotlivých účinkujících. Samozřejmě nelze dosáhnout absolutního počtu a kompletního přehledu drag queen/travesti účinkujících v České republice, ani to není naším cílem. Cílem předkládaného kvalifikovaného odhadu, který vznikl za pomoci mých informátorů, je alespoň nastínit situaci v tuzemsku a vyjmenovat obecně nejvýznamnější seskupení.

³⁷ V příloze naleznete zjednodušený seznam plně participujících účinkujících (viz tab. 2, str. 112).

Tabulka 1. Přehled skupin dle krajských měst

Název skupiny	Místo působnosti	Počet aktivních členů
Drag queen show Plzeň (Roštěnky)	Plzeň	5
Rebelky	Plzeň	2-3
Screamers	Praha	3
Tehchtle Mechtle	Praha	4
Kočky	Praha	2-3
House of Kova	Praha	3-5
House of Garbáge	Praha	4
Hanky Panky Show	Praha	4
Crazy Goddess	Praha	3-5
Piano bar	Praha	2-3
Draglesque	Praha	5-6
Pinkbus	Praha	4
Divoké kočky	Ostrava	3
Noční rebelky	Ostrava	2
Scandalladies	Olomouc	5
Kabaret Brno	Brno	4

Prvním bodem, který vyčteme z kvalifikovaného odhadu, je, že i kdybychom pokryli celou škálu „queer cross-gendering showbyznys“ sociálního pole a dokázali spočítat veškeré travesti a drag queen účinkující, jen těžko se v součtu účinkujících dostaneme přes sto, spíše jsem přesvědčený, že se budeme pohybovat daleko pod hranicí sta zavedených a aktivních účinkujících. Zatímco samotní účinkující nabývají dojmu, že drag queen anebo travesti v současné době „dělá každý“, není tomu tak. Dokonce profesně starší informátoři referují o spíše klesající tendenci anebo stagnaci oproti porevoluční době. Je to převážně potřebnou specializací a finanční náročností, která v začátku odradí velké množství začínajících účinkujících. Očekávání publika se také změnilo, a tak je vyžadován od začínajících účinkujících již poměrně vysoký standard, nesrovnatelný s porevoluční dobou.

Záznamy mi ukazují, že jsem se za dobu svého badatelského působení dokázal nějakým způsobem, ať už hlubším či povrchnějším, spojit minimálně s třetinou³⁸ účastníků tohoto světa, což pokládám za dobré pokrytí zkoumané populace. Zamýšlel jsem se také nad reprezentací jednotlivých frakcí v rámci populace. Z tabulky lze vyčíst, že drag queen a travesti svět je centralizován do hlavního města. Podmínky rozvoje drag queen a travesti scény jsou, zdá se, jasně dané dvěma základními aspekty: ekonomická kupní síla a liberálnost prostředí, popřípadě silná queer komunita. Ve městech, která mají rozvinutý alkoholový turismus a oplývají liberálním, až „prozápadne“ orientovaným duchem, se daří i queer zábavnímu průmyslu, jakým je drag queen a travesti show. Oproti tomu na Moravě sledujeme značný nepoměr velikosti měst kontra počtu účinkujících.

S pozicí insidera jde ruku v ruce metoda zúčastněného pozorování. Tato metoda je vhodná především pro odhalení vnitřní perspektivy účastníků. Badatel se stává přímým účastníkem sociálních interakcí mezi aktéry výzkumu, což mu dovoluje sbírat cenná primární data. Nutno říct, že pro mou badatelskou činnost je tato metoda spolu s narativními a neformálními rozhovory ústřední, nosnou metodou. Všichni účastníci výzkumu byli seznámeni s mou sekundární³⁹ rolí výzkumníka, přesto čas, po který výzkum trval, je skutečně nadstandardně dlouhý, a tak jistě moji informátoři a další

³⁸ Konkrétně jsem se seznámil s více než třiceti účinkujícími z celé republiky (převážně ale z Plzeňského kraje a hlavního města Prahy), z nichž minimálně dvacet jsem měl tu čest podrobněji sledovat.

³⁹ Mou primární rolí z emického pohledu aktérů výzkumů byla má role tanečnicka a herce plzeňské travesti/drag queen skupiny.

účastníci výzkumu neudrželi žádnou předstíranou stylizaci, které by se mohli i podvědomě dopouštět z důvodu „pozorování“. Během výzkumu se má míra participace pohybovala mezi pasivní a kompletní participací dle Spradleyho kategorizace participace (Spradley, 1980, str. 58). Přes svou nadměrnou míru zapojení v několikrát výše popsaných situacích a rolích jsem byl často i zcela pasivním pozorovatelem, především pak v situacích, kdy jsem byl prostým divákem a konzumentem show a jiných audiovizuálních produktů (např. videoklipů, sociálních sítí, autorských písní) především těch účinkujících, kteří se z různých důvodů nestali mými informátory, ale zároveň projevíli zájem o mou účast na jejich performancích a eventech. V přirozenosti sociálních interakcí jsem v podstatě naplnil celou Spradleyho škálu míry participace.

V některých momentech jsem byl cizincem, který se ocitl v šatně (prozatím cizích) účinkujících na základě pozvání jednoho z nich, v jiných momentech jsem se sám intenzivně několik měsíců připravoval na společné vystoupení spolu s kolektivem



Obrázek 3 Autor diplomové práce v terénu - "vysoká míra participace"

účinkujících. Byl jsem pravidelně zván na projekce záznamů spojené s oslavami, na oslavy narozenin, na mimoplzeňské performance a znovu musím projevit vděk za takovou míru přijetí, které nepovažuji za samozřejmé.

Zúčastněné pozorování samozřejmě doprovázejí neformální rozhovory. Jan Hendl napsal: „*Hlavní skupinu metod sběru dat v empirickém výzkumu tvoří naslouchání vyprávění, kladení otázek lidem a získávání odpovědí.*“ (Hendl 2016, str. 168). Cítím, že během zúčastněného pozorování by uplatňování jakékoliv strukturace, ať už strukturace samotného pozorování či strukturace rozhovorů, nikdy nevedlo ke kýženému cíli, a naopak by stavělo bariéry mému zájmu i touze účinkujících sdílet se mnou své reakce, myšlenky, názory a vzpomínky v takové míře, v jaké se to dělo a děje. Spontánnost a přirozenost sociálních interakcí mezi mnou a účastníky výzkumu považuji za svou devizu i prokletí. V momentě, kdy znám sledované sociální pole natolik důkladně, dochází k jakési internalizaci mnohých jevů. Mnoho jevů se mi zdá být natolik běžných, že bych byl schopen je nepovažovat za důležité, přičemž právě ony jevy mohou být důležitou výzkumnou tezí. V takovém momentě jsem velice oceňoval supervizi kolegů, kteří mi pokládali ty správné „nezasvěcené“ otázky a upozorňovali mě tak na stěžejnost některých sociálních faktů, ale i například prostou potřebu dovysvětlit některé zavedené pojmy (např. cis, queer apod.). Ze zúčastněného pozorování a neformálních rozhovorů vznikl multimediální terénní deník obsahující ručně psané poznámky, textové poznámky v různých záznamových zařízeních, ale i audiovizuální záznamy.

Neformální rozhovory bylo potřeba doplnit rozhovory narativními. Narativní rozhovor se obecně řadí mezi nestrukturované rozhovory, neboť jeho účelem je záznam samovolného vyprávění informátora na nějaké téma, životní příběh, události apod. (Reichel, 2009, str. 111). Tyto ústřední rozhovory probíhaly vždy face to face a vždy v soukromí (Bernard 2006: 210-250, 256-258). Osobně se domnívám, že vstup do narativního rozhovoru již vyžaduje určité znalosti tématu, které jsme pomocí těchto rozhovorů schopni nadále kumulovat, prohlubovat a vrstvit. Tvorba diplomové práce, z mého úhlu pohledu, nenabízí časový prostor pro to, aby badatel vstupoval do terénu pomocí narativních rozhovorů jako tabula rasa a teprve z nich získával postupný vhled do témat, o nichž se následně bude chtít dozvědět více hlubších informací. I tak jsou narativní rozhovory jedny z časově nejnáročnějších, a přestože se řadí mezi rozhovory nestrukturované, já osobně jsem vypracoval pracovní osnovu témat, kterých se během

vyprávění potřebuji dotknout, tedy v praktickém provedení jsem se často přiblížil rozhovorům polo-strukturovaným. V mnohých případech se tato osnova podařila obsáhnout během ústředního rozhovoru a tam, kde k naplnění osnovy nedošlo přirozenou cestou, následovaly doplňující rozhovory s vyšší mírou strukturace témat, které ovšem stále splňovaly esenci narativního rozhovoru (nepřerušované vyprávění, strukturace pouze pomocí zkoumavých otázek).

V případě klíčových informátorů nebylo výjimkou uskutečňovat rychlé informativní schůzky nad dílčím tématem za pomoci moderních komunikačních technologií, které eliminovaly problém časoprostorového plánování schůzek. Tyto rychlé informační schůzky se následně nesly v duchu semi-strukturovaného dotazování (Bernard, 2006, str. 210-250). V průběhu zpracování narativních rozhovorů i zúčastněného pozorování mě napadala další doplňující témata a otázky, na které jsem potřeboval získat odpovědi a názory poněkud přímější a rychlejší cestou, než nabízí narativní dotazování, což mě donutilo připojit i tuto strukturovanější metodu dotazování. Nejen z těchto rozhovorů vznikl audiozáznam, jehož fragmenty byly na základě opakovaného hodnocení přepsány do textové podoby.

V textu se vyskytují výpovědi třinácti informátorů, kteří souhlasili s narativními rozhovory, s jejich záznamem a následnou interpretací v textu. Data bez možnosti využít přímého přepisu a uvedení v práci jsem ale získával od mnohem širší skupiny informátorů a dalších účinkujících (přes dvacet účinkujících). Ne každý z nich souhlasil s uskutečněním narativních rozhovorů a jejich zveřejněním. „*Neexistuje žádný obecně platný způsob, na základě kterého by šlo stanovit, kolik respondentů/informátorů je třeba do výzkumu zahrnout.*“ (Toušek, 2012, s. 61). Pro mě bylo nejdůležitější navázat co možná nejuzší výzkumný vztah s informanty a dalšími účastníky výzkumu, čímž samozřejmě utrpěla početnost participujících informantů, ale vzhledem k časové náročnosti výzkumu a četnosti celkové populace účinkujících považuji svůj vzorek za dostačující. V předkládané práci nedochází na základě dohody s některými informanty ke kompletní anonymizaci. Informátoři souhlasili se zveřejněním svých výpovědí pod svými uměleckými jmény, která jsou předmětem jejich veřejného života a kariéry. Nebudou ale uváděna jejich civilní jména ani další upřesňující informace, kromě věku a délky uměleckého působení.

Pro prvotní způsob zpracování dat jsem se nechal inspirovat Cliffordem Geertzem a jeho „čtením kultury“. Velké množství dat bylo zpočátku opakovaně studováno, čímž bylo postupně fokusováno na záměry této studie. Taková metoda je typická pro studium literatury a písemných pramenů, ale Clifford Geertz ji aplikoval na studium kultury v představě, že i kulturu lze v přeneseném významu číst a studovat jako soubor textů (Geertz, 2000, str. 495). Poté následovalo intuitivní kódování⁴⁰ a kategorizace aspektů a témat výrazněji vystupujících z primárních dat. V neposlední řadě docházelo k přepisu větších frakcí z rozhovorů týkajících se předem posouzených a vyčleněných témat a z těchto širších frakcí následně lze v práci číst fragmenty rozhovorů, které jsou užity jako opora pro prezentované závěry. Samozřejmě jsem využíval i primární data získaná rozhovory uskutečněnými během výzkumu mé bakalářské práce. To celé zasazuji do kontextu, s nímž jsem byl zevrubně obeznámen díky dlouhodobému empirickému výzkumu a participujícímu pozorování. Přiznávám, že studium desítek hodin narativních vyprávění si žádalo skutečně striktní výsek nejpodstatnějších sdělení, až cítím hořkost, že celkový obraz a celkové znění narativů jsou skrze rozsah práce nepřenositelné stejně jako zážitky ze zúčastněného pozorování. Přesto doufám, že citované fragmenty čtenáři alespoň částečně dopomohou vcítit se do prezentovaných závěrů.

⁴⁰ Obecně byly vyhledávány tropy kolektivní paměti (romantizující vzpomínky, represe, dobročinnost, soudržnost komunity, také koncept DIY), Následně byly kódovány zmínky o cti, pomluvách, ekonomice, hierarchii a symbolickém boji, aktivismu, sebeidentifikaci, a další.

4 „Queer cross-gendering showbyznys“ sociální pole

„Nejhorší je, když na konci kariéry zjistíš, že vůbec žádná hvězda nejsi.“ ChiChi Tornado

V této kapitole své práce se zaměřuji na popis sociálního pole „queer cross-gendering showbyznysu“. Snažím se představit jeho obsah a pojivo a především prokázat jeho existenci a autonomii, to vše na základě informací získaných během empirického výzkumu s akcentací na fakta, která vyplynula ze studia kolektivní paměti a o nichž referuji dále v textu. Nejprve cítím povinnost poreferovat o etymologii samotného pojmu.

První slovo „queer“ má zajímavou historii samo o sobě. Původně bylo užíváno v anglickém jazyce od šestnáctého století jako nevybíravá nadávka pro podivíny a obecně cokoliv nenormálního⁴¹. Postupem času a především díky aktivistickým hnutím v osmdesátých letech dvacátého století získalo toto pejorativum nový význam na politickém poli, formovaný aktivistickým diskurzem. Aktivisté začali dobrovolně tuto nálepku nosit pro vyjádření své hrdosti. Dodnes aktivní používání pojmu „queer“ manifestuje politické gesto odmítající systémový i institucionální heteronormativní nátlak a předsudky. Ve zkratce je tedy pojem „queer“ označením pro osoby nesoucí jinou než heterosexuální a cis-gender normativní identitu. Poeticky je tento pojem nazýván deštníkem, pod který se může schovat celé LGBTQIA+ spektrum. Jedinci označující se jako „queer“ pak vědomě oslavují přirozenou diverzitu (srov. Watson, 2005; Kunzel, 2018). Toto slovo v mnou vytvořeném pojmu zdůrazňuje neheteronormativní a non-cis normativní charakter sociálního pole.

Druhým slovem je „cross-gendering“, jež z mnoha důvodů upřednostňuji před pojmem „cross-dressing“, který je užíván mnohem častěji. „Cross-dressing“ označuje proces převlékání do šatů signifikantních pro opačné pohlaví za účelem ať už performance anebo sebeuspokojení, nebo logicky v průběhu tranzice osob s rodovým nesouladem. „Cross-gendering“ je označení pro proces přecházení hranic binárních genderových kategorií definovaných a vynucovaných naším okolím. Odkazuje k neutuchající transgresi účinkujících, kteří neustále tyto domnělé hranice přecházejí.

⁴¹ Je poměrně znám příběh, kdy markýz z Queensberry označil vztah svého syna s Oscarem Wildem jako „queer“ během soudního procesu s tímto spisovatelem v roce 1895 (Clarke, 2021).

Nic jako hranice genderových rolí objektivně neexistuje, neboť jsou sociálně konstruovány a neustále reformulovány, ovšem jejich subjektivní aktuální existence (vyskytující se v našich hlavách) je pozorovatelná právě v případě, kdy jsou někým překračovány. Tím, kdo je v našem případě překračuje, jsou drag queen/travesti vystupující (viz Leba, 2022). Jak jsem naznačil, pojem „cross-dressing“ je v současnosti daleko frekventovanější ve vztahu k dragu/travesti, ale není z mého hlediska dostatečný. Jednak je inkluzivní i pro jiné sociální skupiny, a jednak nezohledňuje šíři celé performance. Drag queen/travesti účinkující performují genderové role pomocí oblečení a vizuální stylizace, ale oděv je jen jednou částí popisované transgrese. Účinkující využívají celé škály prvků, které se pojí s genderovými kategoriemi, například jednání v sociálních interakcích. Tyto prvky jsou v daném čase a prostoru a pouze v dané kultuře a societě hodnoceny a kategorizovány coby aspekty odpovídající danému genderu na základě socializací vštípených sémantických pravidel (West, Zimmerman, 1987, s. 137-140; Oakley, 2000, s. 79-98). Omezit se tak na pouhý proces „převlékání“ se mi zdá nedostatečné.

Třetí slovo v rozebíraném pojmu bylo nejnáročnější volbou. Slovem „showbyznys“ demonstřuji onu profesionální povahu dragu/travesti světa. Účinkující generují zisk, zaučují své členy, mají ekonomické a marketingové smýšlení, ale i produkty (nejdůležitějším produktem pak je performance samotná). „Showbyznys“ sám o sobě označuje komerční činnost v rámci masmediálního světa. Přestože se drag/travesti objektivně stává „mainstreamovým“ typem zábavy (pořady, hudba, kinematografie atd.), samotní performeři si rádi udržují iluzi undergroundového prostředí. Záměrně nepoužívám označení „popkulturní“, jež zbytečně zdůrazňuje globální konsensus a „mainstreamovost“. Přestože by lépe akcentovalo kulturní esenci problematiky, rozhodl jsem se nakonec pro termín „showbyznys“, který spojuje kulturní (v axiologickém smyslu) a ekonomické aspekty podnikání v zábavním průmyslu.

4.1 Popis sociálního pole „queer cross-gendering showbyznysu“

Pro popis pole je důležité představit a nadefinovat obecné „queer sociální pole“, jehož součástí je i pole „queer cross-gendering showbyznysu“. „Queer pole“ jako takové vidím jako obecnější „nad-pole“, jehož výskyt nemá nic společného s menšinovou sexuální orientací či genderovou identitou, jedinou podmínkou pro to být součástí tohoto pole, je aktivní až aktivistické uvažování o své odchylce od mainstreamu.

Účinkující v tomto poli jsou schopni dohlédnout poměrně daleko v „symbolické“ dimenzi prostoru a stávají se aktérujícími (téměř výhradně) na základě vlastního rozhodnutí⁴². Prostá homosexualita či heterosexualita není dle mého názoru dostatečným determinanem k tomu stát se aktérem tohoto sociálního pole. „Queer pole“, již z významu slova, je jakési „podivné“ pole, jehož existence je v rozporu s normotvornými silami společenského prostoru. „Queer pole“ zdá se být polem odmítnutí příliš úzce vymezené genderové a sexuální diference.

„Queer pole“ je postaveno v opozici oproti normotvornému poli moci, kterým konkrétně v prostoru České republiky je státní mocenské pole⁴³ spolu s jeho normotvorným sociálním prostorem. Vývoj v čase ukazuje postupné prostupování „queer pole“ do normotvorného prostoru skrze veřejné mínění, média, politiku a v podstatě všechny vrstvy lidského bytí, jak bude možné sledovat v kapitolách motivovaných interpretací kolektivní paměti. Zároveň se „queer pole“ v současnosti nachází v bodě uznání společenské legitimacy ze strany dominantního normativního diskurzu, ať již formou pozitivního uznání či symbolického boje proti němu⁴⁴. Samo pole pak dává prostor ke vzniku dalších specifických disparátních polí, jejichž soudržnost je centralizuje ke „queer poli“. „Queer cross-gendering showbyznys“ pole je jedním z těchto disparátních polí, které je autonomní ale vztahováno ke „queer poli“. Zahrnuje aktérské skupiny drag queen, travesti, „drag queen sex hunters“ a drag kings.

Toto pole má svou specifickou formu kapitálu korelující s formou kapitálu symbolického, kapitál umělců bývá zpravidla symbolický (více Bourdieu 1998, str. 138; Bourdieu, 2010, str. 59). Tímto kapitálem je samozřejmě ohlas⁴⁵, anebo spíše věhlas. Ten následně koreluje s kapitálem ekonomickým, ve stručnosti řečeno čím větší ohlas, tím více si lze vydělat peněz a tím více lze investovat zpět do výloh spojených

⁴² Zatímco nálepka LGBTQIA+ komunity je (z mého úhlu pohledu) prázdnou nálepkou bez většího významu, která je vnučována všem, kteří nezapadají, bez toho, aniž by o to žádali či byli skutečně součástí nějakých sociálních polí, jejichž součástí by údajně měli být na základě determinujících faktorů své neheterosexuality či non cis-normativity. Znáám mnoho osob, které byť jsou neheterosexuální, nejsou součástí žádného „neheterosexuálního sociálního pole“ zcela z objektivních (často i subjektivních) důvodů. Žijí naprosto mimo dosah takového pole a jejich život se odehrává zcela v jiných sociálních polích.

⁴³ Jako příklad lze uvést státní podporu „tradiční rodiny“, tedy (heteronormativní) rodiny heterosexuálních rodičů posvěcené státní mocí, tedy svazkem a dalšími soci-ekonomickými zvýhodněními. Tyto rodiny posléze tvoří drtivou většinu aktérů společenského prostoru.

⁴⁴ Lapidárně řečeno nač proti něčemu (anebo pro něco) bojovat, kdybychom neuznávali onoho existenci.

⁴⁵ Zde jsem se inspiroval v díle P. Bourdieu „Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole“ z roku 1992, kdy autor sám používá ohlas, jako kapitál literárního pole (Bourdieu, 2010).

s přípravou performance a kumulovat tím svůj symbolický kapitál. Tento kapitál má i své materiální a fyzické projevy. Pro jeho získání je třeba naplnit vysokou úroveň performance, jejíž know-how lze předávat a zpeněžovat (luxusní kostýmy, pohybová zdatnost, technické vybavení apod.). Závisí na tom, nakolik jsou účinkující schopni performovat a poskytovat ukojení svým konzumentům, kteří je zároveň odměňují svým ohlasem a dělí se s účinkujícími o svůj ekonomický kapitál. Ti, kteří naopak ohlas nezískají, ztrácejí postupem času možnosti ho získat. Postupně se jim uzavírá cesta mezi ty, kteří ovládají český trh, a tím se jim uzavírá cesta k získání ekonomického kapitálu⁴⁶.

S ohlasem souvisí i koncept cti, který je uvnitř sociálního pole silně regulovaný právě respektem k těm, kteří na pomyslném žebříčku ohlasu obsazují ty nejvyšší pozice. V takovém případě je nežádoucí jejich pozice zpochybňovat⁴⁷, neboť se může rychle dostavit „zastropování“ možností proniknout na centrální (pražský) trh, který skrývá potenciál získání ohlasu i ekonomického kapitálu. Prostor možností nabízí příležitost v respektu k nejdříve postaveným účinkujícím pracovat na vlastní originální performanci, která může předčít tu jejich, a lze tak zaujmout jednu z nejvyšších příček na pomyslném žebříčku, ta nebude zpochybňována a bude všemi přijata, dojde-li k jejímu dosažení bez rozporu s konceptem cti. Sociální kapitál, byť znatelný, nehraje v představovaném poli tak silnou roli jako kapitál symbolický. Účinkující jsou propojeným celkem, vzájemně se znají, spolupracují, ale zároveň mezi sebou soupeří. Jednotliví účinkující mají vazby na ikonická místa a osobnosti a lze tak sledovat poměrně soudržnou síť sociálního kapitálu. Tento kapitál má ale značné limity právě v kompetitivnosti o ohlas a kodexu cti. Kodex cti je systém pravidel chování, pořádku a do jisté míry disciplíny. Tento systém má své uvědomované i neuvědomované projevy a jeho dodržování je kritériem pro úspěšné fungování ve skupině a kumulaci symbolického a sociálního kapitálu. Účinkující se kupříkladu raději spojují s účinkujícími se značným symbolickým kapitálem, než aby spolupracovali s účinkujícími, v jejichž prostředí začali svou kariéru (s nimiž je pojí sociální kapitál). Musí se tak odehrát v míře kodexu cti, tudíž musí docházet k jakési přetvářce mezi účinkujícími. Účinkující jsou k této přetvářce často nuceni v rámci soutěže o co možná nejvyšší symbolický kapitál.

⁴⁶ Tento jev lze sledovat skrze optiku Matoušova efektu, popsáného sociologem R. K. Mertonem (1968).

⁴⁷ Kopírovat jejich performance, pomlouvat je, jakkoliv zpochybňovat jejich úroveň.

„Oktávka údajně odešla proto, že už prý u nás nemá kam růst a že se ráda bude vracet jako host k nám. Já ale vím, že je to z její strany faleš a přetvářka. Prostě jí šťve, že my po ní chceme, aby byla dochvilná, aby jezdila na zkoušky a prostě vyžadujeme zodpovědnější přístup a ona pak má pocit, že se po ní vozím nebo co. Je jasný, že radši vezme nabídku ve Friends, nebo na parníku, kde může být za hvězdu s daleko menším úsilím a za daleko větší prachy.“ (Hanny Georgi)

Lze sledovat i představu obrácené ekonomie⁴⁸, která se vyznačuje upřednostňováním ohlasu před ekonomickými zisky a finančními měřítky. Zejména pak v případě, kdy ohlas je tak úzce spojený s ekonomickým kapitálem. Dochází tak typicky k situacím, kdy účinkující investují mnoho prostředků do získání ohlasu, aby si tak do budoucna zajistili nejen vysoký ohlas, ale s časovým zpožděním i ekonomický kapitál. Jak jsem v práci již několikrát zmiňoval, lze pozorovat různé typy vstupu do pole, kam je vstup regulován. Je regulován převážně dvěma aspekty: přijetím účinkujícími a přijetím publikem (konzumenty). Pole je protkáno různými doxami. Například doxami o tajemném, undergroundovém umění, zatímco současná scéna má silně komerční až mainstreamové znaky a nese se na vlně moderních sdělovacích prostředků a sociálních sítí. Anebo doxami o prezentaci femininity, zatímco vizuál dokonalého stereotypu ženské krásy je často záměrně upozadován. Až dochází performanci alterega, které není primárně přijímáno jako femininní obraz (srov. Leba, 2022).

Dalším důkazem o autonomii pole je sdílené illusio. Illusio si dle Bourdieua lze představit jako hybné síly. *„Ano, být chycen, zaujat hrou, věřit, že hra stojí za námahu, nebo prostě, že stojí za to hrát, to je illusio.“* (Bourdieu, 1998, str. 106). V případě sledovaného sociálního pole se jedná o celebritní illusio – o víru v celebritní status. S až zarážející vážností je ke klíčovým aspektům přistupováno z domnělé role celebrity. Existuje sdílená představa, tichá dohoda, že všichni důležití hráči sociálního pole jsou důležitými, a přestože si vzájemně konkurují, potvrzují tím vzájemně svou vážnost, svůj celebritní status. Přestože účinkující mezi sebou bojují, vědí proč a o co bojují, participují společně v boji o popularitu probíhajícím mezi nimi – mezi celebritami.

⁴⁸ Obrácená ekonomie je pojem P. Bourdieua, který označuje umělecký svět, jako svět převrácené ekonomie: *„i to nejneekonomičtější šílenství se může z určitého hlediska jevit jako rozumné, protože se uznává a oceňuje jeho nezištnost“* (Bourdieu, 1998, str. 141).

„Tvoje umělecké jméno je tvoje značka. Se vši vážností se k němu tak musíš chovat, k celému obrazu, který se o tobě šíří. Je strašně lehký říct, že pomluvy neřešíš, ale to je chyba. Když ti to kurví podnikání, musíš to řešit.“ (Queen Kubie)

Z víry v celebritní status se následně odvíjejí hierarchie, ekonomika, management skupin. Také povaha účinkujících, celkový proces sociálních interakcí probíhající mezi všemi zúčastněnými stranami, řešení sporů a vyřazení ze hry pro ty, kdo nehrají podle pravidel. To, že účinkující aktivně budují své fanouškovské základny. To, že se cítí být středem své komunity a tuto úlohu aktivně naplňují. To vše je důsledkem internalizované víry, celebritního illusia.

Dílním cílem následujících kapitol bude nastínit, že toto pole je schopné do své vlastní logiky importovat diskuze, problémy a témata pramenící z vnějšího světa (např. transformace socio-politických témat, ekonomika a právo apod.). Odvážným prohlášením je, že „queer cross-gendering showbiznys“ pole je do jisté míry polem uznaným institucemi. Instituce, které „puncují“ existenci celého pole, jsou právě média, konkrétněji mediální domy, filmová studia, hudební studia a jejich produkce. Multimediální produkce mainstreamových producentů svým jednáním stvrzuje existenci tohoto pole (filmy, seriály, mediální články, hudební produkce apod.). Ano, není to tak silná míra posvěcení institucemi, ale stále je poměrně značná pro prostředí, které se sebe-prezentuje jako undergroundové. Stejně tak, že jednotlivé agentury produkující drag queen/travesti show i někteří účinkující jsou zapsáni v obchodním rejstříku je značná míra posvěcení institucemi. S jistou dávkou nadhledu mohu prohlásit, že mít živnost na travesti/drag performanci není zrovna známkou undergroundu. Onen narativ utajeného a undergroundového prostředí pramení jednak z historické zkušenosti, ze vztahu k poli moci, ale také z jistého ekonomického know-how. Zasvěcení konzumenti poté produkují další návštěvníky. Zvou na představení své přátele, rodinu, což připomíná historickou zkušenost z undergroundu.

Sleduji jev, který bych nazval konstrukcí undergroundu. Podobně jako v „Doing gender“ od Candace Westa a Dona Zimmermana (1987) lze obraz undergroundu chápat stejně jako gender, coby aktivitu neustálé performance a konstrukce v různých sociálních interakcích. „Doing underground“ znamená užívání tohoto narativu i souboru chování z něj vyplývajících na základě socializací vštípených sémantických pravidel. Účinkující chtějí být viděni jako undergroundové umění na základě historické

zkušenosti, za účelem výnosnosti, ulehčení argumentace, obhajoby svých habitů konstruují současný (a pouze jejich) obraz undergroundu, který nadále performují.

Narativ „undergroundovosti“ je schopen prozradit mnohé o vztahu „queer cross-gendering showbyznys“ pole k poli moci. Dříve volnočasová, utajená, politicky perzekuovaná subkultura se dnes přetavuje v profesionální a mainstreamovou produkci. Dříve byli účinkující, přes své domnělé utajení, evidováni ve složkách StB. Dnes mají možnost evidence v obchodním rejstříku a získat své ČOI. Účinkující mají pocit bezpečí, ale zatím ne absolutní pocit komfortu. Je možné, že se narativ undergroundu užívá zvykově, ale také je možné, že se tím účinkující snaží vydělat na své minulosti. V momentě, kdy se necítí být součástí mainstreamu, mohou se lépe prodávat jako boj proti mainstreamu, aniž by proti němu ve skutečnosti aktivně bojovali. Pro úplnost musím říct, že značná část účinkujících v rámci performance aktivně bojuje proti poli moci a normotvornému sociálnímu prostoru, především pak motivovaní svou neheterosexualitou a non cis-normativitou, mnohdy i neoliberalním smýšlením⁴⁹. Činí tak na základě svého komplexního osobnostního habitu a často s vědomím i vděkem, že jim nehrozí přímé nebezpečí (fyzické i sociální). Děje se tak převážně v přítomnosti konzumentů (diváků), kteří sdílejí s účinkujícími podobné myšlenkové ukotvení. V případech, kdy tomu tak není, účinkující se přizpůsobí situaci a nabídnou „povrchní“



Obrázek 4 Hanny Georgy "napodobující" Verku Serduchku - "Paradox dragu"

⁴⁹ Tím mám na mysli především apel na individualismus, osobní odpovědnost a samostatnost aktérů.

show⁵⁰. Budeme-li za produkt pole moci považovat i mainstreamovou, normativní, populární produkci, pak si můžeme říct, že skrze parodické ztvárnění této produkce proti ní (vědomě i nevědomě) bojují všichni účinkující sledovaného sociálního pole. V tom totiž tkví historická podstata *travestie*, v parodické esenci žánru.

Zmiňovaný kodex cti přináší další jev, který se mi podařilo uchopit až díky optice sociálního pole. Tento jev jsem si pracovníčně nazval jako „paradox travesti/dragu“. Mluvím o situacích, kdy účinkující napodobují široce známé drag queen umělce (např. RuPaul, Conchita Wurst, Mila Jam, Verka Serduchka a další). Jedním ze zásadních pravidel kodexu cti je originalita. Kopírovat něčí práci znamená porušení kodexu cti a je sankcionováno pomluvami a aktivním znevažováním kompetencí kopírujícího účinkujícího. Přesto využívat práci těchto *drag queens* pro vlastní performance je v určitých situacích umožněno a to, pokud originální před-vzory jsou úplně mimo zorné pole kopírujících účastníků. Pokud se stane drag queen účinkující natolik úspěšným, stává se součástí „globálního showbiznys pole“, pak je na úrovni lokálního pole „queer cross-gendering showbiznysu“ legitimně kopírovatelný. Nelze již s nimi symbolicky soutěžit a pomyslně leží již zcela mimo sledované sociální pole.

4.2 Trans X Drag X Travesti X „Drag queen sex hunters“

V následující kapitole se pokusím představit diferenciované, disparátní skupiny uvnitř i vně sledovaného sociálního pole. Začneme skupinou transgender osob, které jsou nejčastěji nesprávně spojovány s polem „queer cross-gendering showbiznysu“. Jedná se však o svébytné sociální pole (transgender pole), někteří aktérující jsou (přírozeně) rozkročení i do pole mnou sledovaného. Toto rozkročení se ovšem odehrává na úrovni jednotlivých aktérujících, není zdaleka určujícím pro existenci ani jednoho ze dvou diskutovaných polí a takové aktérské jednání se nedá nikterak generalizovat. Dochází k situacím protnutí polí, kdy účinkující performují drag/travesti a zároveň procházejí sociální i fyzickou tranzicí. Setkal jsem se i s případy, kdy účinkující došli k uvědomění genderového nesouladu právě díky tranzitní esenci performance. V jednotkách případů dochází k tomu, že účinkující performují drag/travesti i po dokončení tranzice. Je zde ale mnoho konfliktů, které v zásadě potvrzují hypotézu disparátních sociálních polí. Mezi tyto konflikty patří skutečnost, že početné množství

⁵⁰ Jednoduše řečeno, pokud konzumenti nesdílejí nadšení pro aktivismus, účinkující jim nabídnou performanci, kterou konzumenti očekávají, motivováni strachem ze ztráty ohlasu. Do jaké míry se tak skutečně odehrává boj proti poli moci je palčivou otázkou.

transgender osob po dosažení sociální a fyzické tranzice přestávají s performancí dragu/travesti, jelikož dosahují skutečného sociálního statusu ženy/muže a performance jim dle jejich slov přestává dávat smysl. Dalším konfliktem je absolutní odmítání travesti/drag queen performance ze strany transgender žen, pro něž jsou tyto performance re-traumatizující a vnímají ženské role performované v drag/travesti jako nedůstojné. Pro mnoho transgender žen je travesti/drag queen performance připomenutím složitého období jejich životů, kdy měly neuspokojivý *passing*⁵¹, a to v nich probouzí odmítavé postoje. Ono odmítnutí „queer cross-gendering showbyznys“ pole ovšem neznamená vymanění se z „transgender pole“, tudíž jsem přesvědčený o koexistenci obou disparátních polí v rámci obecného „queer pole“.

„Když jsi trans žena, tak se přesně snažíš nebýt takhle viděna, snažíš se nebýt viděna jako muž v ženských šatech. A málokdo si uvědomuje, že mně to připomíná nejhorší chvíle mého života. Mně to otevírá tohle trauma. Někdo, kdo prožil nějakou válku se asi blbě může koukat na nějakou válečnou komedii. ... A v tomhle nejsem sama, devadesát procent trans holek, se kterými jsme mluvila to má stejně. ... Dokonce jsem zaznamenala, a s tím se nijak neztotožňuju, že by se to mělo zakázat, ve smyslu připodobnění dragu k blackface líčení. Že se jakoby jedná o zesměšňování žen a trans žen. Tomu nijak nefandím, ale jisté paralely tam vidím.“ (Lenka Králová, 2022)

Pravdou je, že většinová společnost není prozatím často schopna pochopit disparátnost těchto dvou diskutovaných polí. Dochází pak k tomu, že travesti/drag queen umělci jsou stereotypně vnímáni většinovou (normotvornou) společností jako transgender osoby, a co je horší, k této simplexní stereotypizaci dochází i v opačném směru. Transgender ženám se tak v reálném životě stává, že jsou připodobňovány k travesti a drag queen účinkujícím, což je pro ně zraňující a nutně to v nich probouzí nelibost k celému „queer cross-gendering showbyznys“ poli. Koexistence těchto diskutovaných polí je tedy často problematická. Ona pole spojuje jejich výskyt uvnitř „queer pole“, ale také esence tranzice, která je citelná v obou disparátních polích, přičemž v absolutním důsledku „trans pole“ je daleko méně, zdali vůbec, autonomním polem.

⁵¹ *Passing* v kontextu transgender osob označuje stav, kdy jsou dostatečně vizuálně kategorizovány do své genderové identity. Jinými slovy je to stav, kdy je transgender osoba vnímána jako cisgender osoba stejné genderové identity (Např. trans žena je okolím vnímána jako cis žena).

Aktérské skupiny drag queen a travesti jsou součástí stejného sociálního pole, ale jejich aktérská distinkce je více než značná. Účinkující komunikují konflikt My vs. Oni, skrze který provádějí symbolický boj o vyšší pozice. Pokud bych měl hodnotit, tak v Česku má vyšší pozici stále travesti show. Často je zmiňovaná komunikace determinována skrze zvnitřněné normy týkající se toho, co je a co není správné. Aktérská definice dragu říká, že na rozdíl od travesti se jedná o formu umění, do které je vkládáno více vlastní „vnitřní“ povahy a drag alterega jsou tak daleko osobitější než travesti alterega. Nalezneme vymezení se travesti účinkujících oproti drag queens skrze konstrukt vkusu, odmítnutí vulgarity a často skrze internalizovanou transfobii.

„Ti mladí drag umělci dnes jsou příliš vulgární. Člověk se na taková představení chce přijít pobavit, nikoliv odcházet zhnusený.“ (Lady Peachford)

Zmiňovaná vulgarita je přitom aspekt, který je jakkoli nesrovnatelný v obou sledovaných aktérských skupinách. Překračování hranic stereotypních sociokulturních normativ a značná sexualizace performance je sledovatelná v obou skupinách podobnou měrou. Účinkující se díky nanesení masky cítí sebejistě a jistá míra anonymity anebo lépe řečeno odosobnění jim dovoluje překračovat sociokulturní normativy „beztrestně“ (více Leba, 2021, str. 40). Zmiňovaná vulgarita je součástí takového překračování sociokulturních normativ a vyskytuje se v obou skupinách. Demonstrují na příkladu, v němž jsou účastníci záměrně anonymizováni. Před několika lety se účinkující se svým partnerem ujali v rámci pěstounského programu přibližně dvanáctiletého chlapce. Tento chlapec projevil značný zájem nejprve o činnosti spojené s přípravou kostýmů či vyčesávání paruk a líčení. Po četných diskuzích bylo chlapci v jeho necelých čtrnácti letech dovoleno vystoupit ve svém dlouho připravovaném alteregu v programu připravovaném jedním z jeho pěstounů (a „*drag queen mother*“ v téže osobě). Chlapec sklídl nevídaný ohlas a publikum si získal výjimečným pohybovým talentem, není tedy divu, že v necelých patnácti letech nastartoval svou úspěšnou drag queen kariéru. Oproti tomu se ostře vymezila jedna z kolegyň, a právě na základě zvnitřněné normy, která tento typ performance považuje za „zábavu výhradně pro dospělé“, nařkla pěstouny z ohrožení (mravní) výchovy mládeže. Mladá drag queen nevystupovala po desáté hodině večer, nekonzumovala alkohol a byl jí odmítnut přístup k následným bujarým oslavám, které zpravidla doprovázejí performance. Zkrátka na celém chlapcově vystoupení byl kontroverzní pouze převlek. Celý tento příběh nás má přesvědčit o síle

zvnitřněných norem, kdy odsoudíme druh umění, který sami provozujeme, a přestaneme jej vnímat jako umění jen proto, že je provozováno dítětem.

Diskutovaným problémem je i značná transfobie vyskytující se (ve větší četnosti, ne však výhradně) u původních travesti umělců. Jejich aktérská definice travesti často mluví o tom, že ženské šaty jsou jen kostým pro dané vystoupení a vyhrazují se tak proti minoritním genderovým identitám a transgender osobám. Přičemž v soukromém životě nejsou tito jedinci nikterak transfobní. Pouze v souvislosti s travesti performancí mají tendence se takto transfobně vymezovat, aby uspokojili nátlak normotvorného sociálního prostoru⁵². Zároveň tím komunikují, že oni jsou ti „normální“, zatímco drag queens jsou ti „nestandardní“, co to dělají „pro sebe“. Z historického hlediska byla potřeba travesti účinkujících se do značné míry „normalizovat“, aby co nejlépe podpořili inkluzi neheterosexuální minority do majoritní populace. Následně z toho vyplývající internalizované normy produkují odmítavý postoj k drag queen účinkujícím. Zjednodušeně řečeno historicky vyplynula potřeba zdůrazňovat svou objektivní stereotypní „normálnost“. Stejně jako internalizovaná transfobie je sledovatelná i internalizovaná homofobie. Například mnoho vystoupení doprovázejí homofobní vtipy, které účinkující prezentují pro uspokojení očekávání publika. Samotní účinkující tyto vtipy pokládají za relevantní, což svědčí o internalizované homofobii. V rámci socializace byli účinkující jakožto (většinově) homosexuálové nuceni zařadit se násilně do některé z kategorií sexuality nabízené normotvornou společností, z čehož pramení ona sebezáchovná strategie, přijímající vtípkování o karikování homosexuálů. Travesti účinkující se natolik obávají, aby v očích normotvorné společnosti nepůsobili obtrusivně a nestandardně, podprahově touží po uznání a začlenění, že se v rámci svého umění rozhodují zaujímat podobné transfobní (i homofobní) názory.

„Já už tohle non-binary prostě nechápu, jsem stará škola, ale vůbec mi nejde do hlavy, proč by biologická holka, která je teda nebinární chtěla dělat drag queen show a vlastně, upřímně mě to ani nebaví v tom uměleckým směru.“ (Octavia Hevenly)

⁵² Alternativním výkladovým rámcem může být koncept D.I.Y., kdy účinkující pro ženský vizuál musejí obětovat mnoho času líčením, kostýmy, vycpávkami apod. zatímco transgender účinkující mají obrazně řečeno nepovolený doping ve formě hormonální terapie (měnící tvář a stavbu těla), který jim napomáhá k dosažení feminního vizuálu s daleko menší námahou. Z tohoto konfliktu může pramenit následná inspirace pro účinkující, kteří nepodstupují hormonální terapii (cis-muži a nebinární muži), k estetickým zákrokům ve formě obličejových výplní, aby tak byli konkurence schopní v symbolickém souboji s trans ženami performujícími drag.

V opozici stojí aktérské skupiny drag queen účinkujících, jejichž postoj k non cis-normativním genderovým identitám je mnohem inkluzivnější a v narativech je s tímto prostředím onen inkluzivní postoj spojován. Mnoho účinkujících této aktérské skupiny zastává názor, že drag je cesta k odhalení vlastní feminity a jejího aktivního užívání. Značná část účinkujících se identifikuje jako nebinární osoby, anebo transgender ženy. Pro zajímavost a potvrzení vlastní úvahy uvedu, že ChiChi Tornado, která je všeobecně považována za první českou drag queen, se v civilním životě identifikuje jako třetí pohlaví. Dlouho žila v přesvědčení o své trans identitě, která nakonec byla subjektivně redefinována na příslušnost ke třetímu rodu. Dodnes se vypořádává s nepříjetím svého biologického těla, které se zrcadlí v její performanci. A dle svých výpovědí nikdy nezapadla do škatulky „travesti“. Což svědčí o jisté ahistoričnosti pro ty, kteří by namítli, že za tím stojí současná amerikanizace a inkluzivní, liberální politika. Onen binárně stereotypní identitární diskomfort má mnohem blíže k drag queen performanci než k travesti performanci. Což samo o sobě může produkovat narativ o performativnosti „vnitřní ženskosti“ v rámci drag queen performance, který slouží k odlišení od travesti účinkujících. Zmiňovaná tolerance genderové fluidity a důraz na téměř autonomní alterego spolu s inspirací zahraničními ikonami jsou signifikantní znaky aktérské skupiny identifikující se jako drag queen⁵³.

„I'm not one to tell a trans person how they should feel, but I think that sometimes people can be perceived or labeled as transphobic simply because they don't understand or aren't educated about trans issues. Whenever I have encountered a queen accusing someone of being transphobic at a show, I always talk to them and ask them why they see it that way, what the person said, etc. Most of the time, it's the smallest things that can be simple misunderstandings. So I sometimes advise people to help educate others instead of assuming someone is intentionally being transphobic.”
(Gizela Kova)

Třetí aktérskou skupinou vyskytující se uvnitř „queer cross-gendering showbyznys“ pole, kterou zde chci explicitně zmínit, jsou „drag queen sex hunters“. Tento název vyplývá z aktérského porozumění a je používán pražskou drag queen

⁵³ Přičemž moderní drag queen performance může být vnímána jako produkt „permanentní revoluce“, kterou sleduje P. Bourdieu v literárním poli (Bourdieu, 1998, str. 53). Účinkující jejichž sebeidentifikace je situační zdůrazňují myšlenku, že drag je moderním stupněm travesti, a tak mnoho travesti účinkujících v minulosti mohlo prezentovat esenci dragu, aniž by znali onu terminologii.

komunitou. Primárním zájmem „hunters“ je „lov“ heterosexuálních mužů za účelem sexu. Často hledají své „oběti“ v klubech, které se vyznačují konzumací psychotropních látek. Někteří z těchto aktérůjících výjimečně uskuteční nějakou performanci, ale nebudují aktivně své kariéry a nemají fanouškovské základny. Jejich primárním zájmem je sex s domněle heterosexuálními muži. Domněnka, že se jedná o specifický typ *sex work* (prostituce, erotická performance apod.), mi byla informátory usilovně vyvracena. Tito aktérůjící jsou považováni za „nepřátele“ všech uvnitř specifického sociálního pole. Opět hrají samozřejmě svou roli zvnitřněné normy⁵⁴. Drag queen účinkující mají oprávněné obavy, že jednání zmiňovaných aktérůjících bude vrhat špatné světlo na celou komunitu účinkujících. Dokonce dochází k sexuálně motivovaným útokům na některé účinkující, které dle narativů mají svůj původ právě v předešlé zkušenosti s „drag queen sex hunters“.

„I know those who dress in drag to get those guys. At clubs like Le Clan. I know some who do that. So, for me it's not an urban legend. ... They go to places like Le Clan. Which is an after-hours drug den. Every straight man in there is high as hell on some drugs. So, for them. They see woman. ... And it's usually sex right there in the club toilet. Not let's go home and have sex. It's dangerous. If your wig falls off or the guy realizes you are a man, he can beat the shit out of you. But some of these ‚queens‘ will do whatever it takes for straight dick. ... But these people use drag for their personal advantages. Of course, it does an impact. Because people think we are all the same. People think they can try to sleep with me just because another ‚drag queen‘ has. And it's like no ma'am. That's why I saw that you are not a true queen unless you do it because you have a passion to perform and entertain.“ (Gizela Kova)

V průběhu psaní této práce došlo k sexuálně motivovanému napadení mé drag queen informátorky přímo v průběhu představení v zákulisí právě probíhající drag queen show. Informátorka se po tomto útoku vyrovnává se značným traumatem a byla nucena prozatímně ukončit svou drag queen kariéru. Ústředním důvodem, proč zmiňuji i tuto aktérskou skupinu je zdůraznit disparátnost jednotlivých aktérských skupin, které vůči sobě mohou být až predátorské.

⁵⁴ Sex v kostýmu je mými informátory jednoznačně odmítán. Je jím opovrhováno a je spojován se sexuálním fetišismem, nikoliv s drag queen či travesti performancí. Zároveň je považován za potenciálně značně nepohodlný pro složitost a vrstvení kostýmů.

Nyní se chci věnovat habitu drag queen, habitu travesti a rozštěpenému habitu účinkujících. Habitus tak, jak ho chápe Bourdieu, by měl být sledován v podstatě jako ztělesněný kapitál (např. Bourdieu, 1998, str. 10-11). Jenže sledovat cokoli reálného v poli plném přetvářky, mýtů, dox a různých narativních iluzí lze jen s notnou dávkou trpělivosti. Travesti účinkující mají v tuzemsku výhodu dlouhodobé kolektivní historie a tím i tuzemských ikon, na jejichž základě a s jejichž pomocí se lze identifikovat. Zatímco drag queen účinkující se identifikují se zahraničními ikonami a nositele tradice českého travesti vnímají spíše jako své „předchůdce“. Travesti účinkující se daleko častěji drží zavedeného ritu karikatury ženskosti a napodobování známých zpěvaček. Zatímco drag queen účinkující prezentují téměř výhradně své (na populárních popstar) autonomní alterego, které je zároveň považováno za daleko osobitější⁵⁵ než alterega užívaná travesti účinkujícími. Od oné osobitosti se následně odvozuje i typ performance. Travesti účinkující se dokáží odosobnit od svého alterega a performovat „napodobující“ čísla, komediální čísla a další, které mohou nést rukopis jak konstruované povahy alterega, tak autora. Jenže drag queen účinkující nemají o takový typ odosobnění zájem a po celou dobu performance jasně a čitelně prezentují své alterego. Výstižněji řečeno lze sledovat travesti účinkující Vanessu, jak napodobuje Helenu Vondráčkovou, ale u drag queen účinkující Metaxy lze sledovat pouze Metaxu, jak performuje své pohybové umění a umění lip syncu⁵⁶ na píseň Heleny Vondráčkové.

Z těchto forem osobitosti se mimo jiné zřejmě odvíjí odvaha k aktivismu. Drag queen účinkující aktivně během performance vyzdvihují na pódiu témata *body positivity*, genderové fluidity, bezpečného sexu, zneužívání návykových látek i feministicky laděná témata a témata týkající se queer aktivismu obecně. Takové performance s největší pravděpodobností nezažijete na travesti vystoupení, i když jeho nedílnou součástí bývá mluvené slovo. Travesti účinkující se zapojují do aktivismu svou existencí a výskytem v zapadlých koutech naší republiky, kdy při neformálních rozhovorech s fanoušky mohou šířit jistou osvětu. Ale v rámci performance se pro taková témata jen těžko najde místo. Vysvětlení nalezneme mimo jiné v narativech travesti účinkujících, kteří si stojí za tím, že „vystoupení má diváka pobavit“ a aktivismus není to, co divák od travesti očekává. Lze tak prezentovat další poznatek,

⁵⁵ Když mluvím o „osobitějším“ alteregu mám tím na mysli důraz na propojení vlastního *self* s performovaným alteregem, které je často odráženo v samotné performanci.

⁵⁶ *Lip sync* je odvozeno od anglického *lip synchronization*. Jedná se o druh mimického umění, vyznačujícího se synchronizací textu skladby znějící ze záznamu s mimickým a gestikulačním projevem.

a to, že travesti účinkující jsou daleko více v sevření očekávání svého publika, které jistým způsobem již formuje samotnou performanci na základě norem zvnitřněných v hlavách účinkujících. Ti se snaží tato očekávání naplnit a již samotné performance silně přizpůsobují normám: „to by se mělo líbit, to bude mít úspěch, to bude vtipné“. Takové jednání u drag queen účinkujících není tolik sledovatelné, jistě ne v takové míře. Drag queen účinkující sestavují svůj program podle toho, co se líbí jim, co jim připadá subjektivně důležité anebo jaká témata chtějí svým vystoupením otevřít. Odtud onen rozšířený narativ, kterým se rádi travesti účinkující distancují od drag queens: „*Ony si to dělají jakoby pro sebe*“.

Stejně důležitým, jako je popis jednotlivých habitů, se zdá být upozornění na situaci rozštěpení habitů, která je typická pro tuzemskou scénu. Značná část účinkujících užívá situační kategorizaci do dvou nabízených kategorií (drag/travesti) dle typu a především místa konání performance. Sami pak vypovídají, že pro ně tato kategorizace není nijak důležitá. Předpokládá-li se možnost návštěvy cizinců, je na propagační materiály umístěván název drag queen show, který, jak účinkující předpokládají, cizinci znají lépe.

„No mně to je fuk. My v Praze dáváme na plakáty ‚Travesti – Drag queen show‘. Chichina tam udělá svůj drag, takže nijak neklameme a cizinci tomu rozumí spíš.“
(Vlasta Wild)

Konkrétně v případě Crazy Goddies je skutečně jednou z účinkujících ChiChi Tornado, která si trvá na své kategorii drag queen. V případě plzeňské travesti skupiny Alfa Roštěnky jsem měl příležitost sledovat postupný rozpad skupiny, odchod některých travesti účinkujících do důchodu a začátky nových účinkujících. Následně se skupina složená z torza travesti skupiny Alfa Roštěnky začala prezentovat jako Drag Queen Show Plzeň, aby tak upozornila na nový koncept představení. Pravdou ale zůstává, že se jedná pouze o situační, marketingový tah pro přilákání mladšího publika⁵⁷ a účinkující se až na Xaverii Abigail identifikují jako travesti účinkující.

„Já určitě dělám travesti. Já bych chtěl být přímo tou zpěvačkou a napodobit celou tu její show krok po kroku. Mám tohle napodobování prostě rád. Nehledě na fakt,

⁵⁷ Drag queen prodává podobně jako slogan „znáte z televize“. Mladí lidé chtějí vidět to, co znají z platform jako jsou Netflix, HBO apod. ve své vesnici, ve svém městě. Chtějí tuto atmosféru, kterou znají z obrazovky, zažít ve skutečném životě.

že zavřu oči a vidím se přímo jako ta Madonna na pódiu před vyprodanou halou.“
(Queen Kubie)

Na příkladu Octavie můžeme sledovat důležitost prostředí, do kterého účinkující vstupuje. Octavie měla svou vizi dragu a chtěla se tedy identifikovat jako drag queen a performovat způsobem, který je typický pro drag queen účinkující. Jenže byla součástí travesti skupiny, jejíž publikum neumělo pochopit, co Oktávie vlastně performuje. Na to konto začala Oktávie s parodickým „napodobováním“ populárních zpěvaček a dodnes si svou kariérou nese svůj rozštěpený habitus. Determinanta publika je rovněž sledovatelná u ChiChi Tornado, které je vyčítáno mladšími účinkujícími, že se travesti nechala příliš strhnout a pro některá svá čísla rovněž zvolila „napodobování“. Díky své osobnosti přes tyto výtky zůstává v narativech mladších informátorů z aktérské skupiny drag queen stále jejich „první českou drag queen“.

„Já jsem krásná comedy queen, ale ty lidi v Plzni to prostě nedávají to, co bych chtěla dělat. Stejně tak v těch kulturácích. Ty tetky chtějí vidět chlapa, co dělá Zagorku. Taky často neumějí anglicky, takže spousta vtipů, které bych chtěla prezentovat, by vůbec nevyzněly. ... Prostě s Roštěnkama jsem musela dělat i něco, co jsem původně nechtěla. Ale vždycky jsem si to dělala po svém, přinášela do toho vlastní já.“ (Octavia Heavenly)

Analytické (i aktérské) dělení do skupin (drag queen, drag kings, travesti a dalších) je z mého úhlu pohledu potřeba zakládat na celé šíři znaků a aspektů vyplývajících z jejich fungování na poli „queer cross-gendering showbyznysu“. Nelze mluvit pouze o znacích a esencích performancí, ale zohlednit i aktérské hraní rolí, souboj o symbolické pozice a symbolický kapitál, vztah k ikonám, kolektivní paměť a identitu. Obecně řečeno je třeba znát celý kontext a respektovat aktérské vnímání okolního světa.

4.3 Hierarchie a ekonomika

Komunity drag queen/travesti účinkujících jsou nejčastěji označovány za subkulturní prostředí, málokdo z badatelů se ovšem kdy zajímal o sociální pole „queer cross-gendering showbyznysu“ jakožto o pole profesní a tím ekonomické⁵⁸. Přičemž

⁵⁸ „Queer cross-gendering showbyznys“ pole je obecně i důležitým ekonomickým artiklem queer kultury. Například specializované queer podniky jsou často spojené s těmito performancemi, neboť jim jsou

definice těchto komunit jakožto pracovní skupiny je zcela zřejmá⁵⁹. A ač se tak nikdo navenek neprezentuje, ústředním tématem fungování skupin jsou finance, některé skupiny vlastní kapitál ve formě finančních prostředků, techniky, kulis, automobilů, jiné skupiny vydělávají na jejich pronájem – všechny se přesto soustředí na zisk. Jak souvisí vnitřní hierarchie skupiny s její ekonomikou? To se budu snažit objasnit v následující kapitole popisem poznatků získaných metodou zúčastněného pozorování a neformálních rozhovorů, jedná se tedy v zásadě o informace dedukované ze základních dat.

Sociální skupina je množinou osob, ve které jsme schopni odhalit soubor statusů a s nimi spojených rolí, podle kterých se řídí další interakce členů skupiny (Šanderová, 2004). Sociální skupina je rovněž definována sociální integrací. Jedinec je samozřejmě běžně integrován do řady sociálních skupin (Novotná, 2010). Tudíž i moji informanti jsou součástí svých civilních a pracovních skupin, skrze které nejčastěji odvozují svou primární sociální roli. „*Přestože se kariérou drag queen performerů 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 performerův primárním zdrojem příjmů. Tento rozdíl nepramení z nedostatku pracovních příležitostí, podle slov mých informátorů se tím dá uživit.*“ (Leba, 2021) Zřejmě nejdůležitějším aspektem toho, proč se identita účinkujících nepříliš často odvíjí od jejich drag/travesti kariéry, je nízké sociální uznání takového zaměstnání. Drag/travesti je totiž často chápán jako okrajový a v heteronormativní společnosti často i jako deviantní druh zábavního průmyslu. Účinkující se tak celkem logicky touží soustředit na civilní zaměstnání, které je pro jejich okolí srozumitelné a přijatelné. Mohou tak od těchto zaměstnání snadněji odvozovat svou osobní identitu.

schopny nalákat zákazníky a zajistit zisk. Dále je v současnosti možné sledovat začlenění těchto performancí do mainstreamového zábavního průmyslu, tedy ekonomické činnosti, která má uživatelům výměnou za peníze zajistit příjemné trávení volného času. Účinkující sloučení v těch nejúspěšnějších uskupeních se svými performancemi, v současné chvíli, jsou schopni důstojně uživit a postupně opouštějí svá civilní zaměstnání. Kupříkladu někteří informátoři uvedli, že profesionální účinkující jsou schopni si vydělat více peněz než herci ve státním divadle.

⁵⁹ Skupiny vlastní know-how, které předávají svým novým členům, tito členové jsou zaučováni skrze pseudo-příbuzenské vztahy.

Finance v těchto sociálních skupinách figurují jako nástroj symbolické a ekonomické moci, ale také jako sdílená motivace. Motivace je dle Pindera „*soubor energetických sil, které pochází jak z bytí jedince, tak i mimo něj. Tyto síly se podílejí na pracovním chování a určují jeho formu, směr, intenzitu a trvání.*“ (Pinder, 2008, str. 11). Jedná se o snaživě utajovaný fakt, že pro drtivou většinu účinkujících jsou finance získané z performance značnou částí jejich rozpočtu a přísně kalkulují každou svou show. Když se informátorů napřímo zeptáte: „*Děláš to pro peníze?*“ dočkáte se nejspíš podobné odpovědi, jaké se dostávalo mně v začátcích mé výzkumné cesty: „*Travesti musí být o zábavě, mě by to vážně nebavilo, kdybych to měl dělat pro peníze. Kdybych si tím chtěl vydělávat, určitě by to šlo, ale každý den se líčit a každý den vystupovat by mě přestalo rychle bavit.*“ (Hanny Georgi). Zároveň jsem během výzkumu byl svědkem situací, kdy se účinkující dohadují o výšce honoráře, vyjednávají pro sebe výhodnější odměnu, či odmítají účast na některých akcích, za které by dostali zapláceno méně, než očekávají. Účinkující rozhodně nejsou lháři a skutečně se snaží udržet si drag/travesti ve svých narrativech jako volnočasovou aktivitu, druh umění, který dělají často mimoděk své civilní profesi. Kdyby komukoliv přiznali, že to dělají pro peníze, bylo by na ně nahlíženo do jisté míry jako na „zrádce“ komunity. Drag/travesti má ve sdíleném narativu hodnotu je-li prováděno s láskou k tomuto druhu umění, s láskou ke komunitě, nikoliv s honbou za ziskem. Pracovní (finanční) motivace je tedy překrývána kýženým narativem, který je potřebný pro udržení dobrého jména uvnitř komunity.

„*A Vanessa potom hnalo dopředu nejenom nějaká touha po vystupování, nebo touha po překonání sama sebe, ale – takhle na konci kariéry si to můžu dovolit říct – i finanční stránka týchle zábavy, protože to tehdy do společné kasy přinášelo hodně peněz. A teď poslední roky už to dělám skutečně jen jako přivýdělek, vždycky když mě ty lidi serou, tak myslím na ty peníze, který vydělám za hodinu a půl šaškování.*“ (Vanessa Whitewitch)

Vrátím se k intra-skupinovým vztahům uvnitř komunity lokálních (plzeňských) účinkujících, které využiji k popisu svých myšlenek, především s akcentací popisu fungování větší skupiny pohledem z vnitřku. Účinkující se nejčastěji soustředí do uměleckých skupin. V Plzeňském kraji jsou dvě aktivní skupiny⁶⁰, kterým dominují

⁶⁰ Druhá skupina jsou Rebelky, tato skupina čítá pouze dva aktivní členy a vystačí si s jediným technikem. Můj výzkum probíhal a stále probíhá uvnitř té větší z nich.

Drag queen show Plzeň (zčásti dříve plzeňské Alfa Roštěnky) s pěti drag queens/travesti účinkujícími a několikačlennou taneční skupinou, techniky, zvukaři a osvětlovači. Dotkneme se tedy vertikálního členění skupiny rovněž známého jako hierarchie. Noví členové mají vždy nejnižší pozici, která je ovšem zároveň vázána na zacílenou (vysněnou) pozici uvnitř skupiny (taneční komparz, technik, účinkující), do které chtějí v budoucnu patřit. Nejvyšší postavení mezi nováčky mají začínající drag queen/travesti účinkující, jejich postavení není sice rovné ostatním účinkujícím, ale zároveň nikdo další ze skupiny není nad nimi, může být srovnatelné s postavením nejdéle působících členů tanečního komparzu. Jak z nápovědy vyplývá, druhým nejprestižnějším místem je člen tanečního komparzu, přičemž jeho noví členové jsou podřazení starším členům tanečního komparzu a zároveň všem účinkujícím. Na spodu hierarchie jsou technici bez ohledu na jejich pracovní zkušenosti. Samostatnou skupinou jsou specializovaní osvětlovači a zvukaři, kteří jsou podřízeni jen vedoucí osobě, kterou je autor celého konceptu a jeden z nejdéle působících účinkujících, známý pod pseudonymem Hanny Georgi.

Noví účinkující jsou do skupiny iniciováni a socializováni skrze pseudo-příbuzenský vztah. Začátek profesionální kariéry dělím na dva modely. První možností je vlastní cesta, nebo tzv. *self-made*. Novic se sám chce stát drag queen/travesti umělcem a bez pomoci jiných osob si vytvoří vlastní alterego a pracuje na své performanci. Druhou možnost nazývám intervencí neboli zásah druhé osoby. To je moment v životě účinkujících, kdy jim 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 již zmíněná pseudo-příbuzenská vazba. Samotný novice pak o svém lektoru mluví jako o „*drag queen mother*“⁶¹. První model nezahrnuje iniciaci do fungující skupiny, zatímco druhý model z logiky věci ano. Začínajícím účinkujícím se naskytne příležitost, kdy mohou oslovit publikum svých kolegů a své „*drag queen mother*“, čímž je jim usnadněna cesta k popularitě. Z logiky takového vztahu se odvíjí i intra-skupinová hierarchie. Účinkující je zavázán své „*drag queen mother*“, čímž si jeho lektor udržuje symbolicky nadřazený status ve skupině. Pokud se ve skupině objeví více účinkujících, kteří figurují jako lektoři profesně mladších noviců, jejich symbolický status se odvíjí od délky jejich profesní kariéry. Přičemž to nutně neznamená jejich nadřazenost. Kupříkladu profesně starší účinkující jsou ve skupině mého zájmu

⁶¹ O tomto vztahu jsem blíže informoval ve své bakalářské práci (Leba, 2021).

(příkladové skupině) podřízeni profesně mladší Hanny Georgi, která před lety převzala kontrolu nad stavbou a režii celých show. Je tedy ve skupině ústřední osobou, i když její symbolický status není tak vysoký jako kupříkladu status dvou dalších, původně zakládajících členů.

Souboj o pozice v ekonomickém poli je znatelný jak na úrovni intra-skupinové, tak na úrovni ecto-skupinové v rámci jednotlivých geografických oblastí až na úroveň souboje celostátního, kterému dominuje Praha. Pokud se zaměříme na hierarchii mezi skupinami v rámci České republiky, tak jim jasně vévodí skupiny z Prahy. Tyto skupiny totiž ovládají „pražský trh“, který přináší největší množství finančních prostředků do skupinového rozpočtu i do rozpočtu jednotlivců. Zároveň díky tomuto monopolu přerozdělují zakázky a zvou k sobě na různé akce i spřátelené účinkující z jiných skupin a tím si udržují svou symbolickou prestiž. Chcete-li se jakožto mimopražský performer zúčastnit lukrativních akcí v hlavním městě, ale i mimo něj, je nutné udržovat přátelské vztahy s vedoucími pražskými skupinami, jejichž pozice na české scéně je již ustálená (konkrétně se jedná o skupiny Crazy Goddies, Screamers, Techtle Mechtle a nově účinkující shlukující se v rámci akcí Draglesque a Pink Bus).

„Hele ta Camilla už se sama úplně odkopala, dyť ona pomlouvala v Praze holky z Plzně, pak jinde holky z Prahy, pak Nairu okradla o šaty, který pak tvrdila, že jí Naira sama dala. No ta končí prostě. S tou už nikdo nic nebude chtít dělat. A tím, že podvedla Nairu, kterou mají všichni rádi včetně ChiChiny a Vlasty, tak v Praze si ani nešoustne. Může si nás vesele kopírovat v té miniaturní kavárně v Liberci, to je tak jediný, co jí zbyde.“ (Octavia Hevenly)⁶²

Důležité je také skupiny definovat na „zájezdní“ a skupiny se „stálou scénou“. „Zájezdní“ skupiny jsou převážně zacíleny na organizaci turné po celé republice, zatímco skupiny se „stálou scénou“ používají k performanci převážně svou domovskou scénu a na „zájezdní“ akci vyrážejí ojediněle a ve většině jednorázově. V mnohých případech lze sledovat částečně otevřený souboj právě mezi „zájezdními“ skupinami z Prahy a Ostravy. Předhánějí se vzájemně o účast na kulturních akcích či v rezervacích kulturních prostor v obcích a městech napříč republikou. Tam, kde vystoupí jedna ze skupin, existuje předpoklad, že by se v nejbližší době jiná skupina nesešla s úspěchem

⁶² Camilla byla nucena přejmenovat své alterego a její nově založená skupina Rebelky o dvou stálých členech působící občasně v Plzeňském kraji je dodnes častým terčem posměchu (poznámka autora).

a nepodařilo by se naplnit kapacitu kulturních prostor. „*Lidi si řeknou, že už to viděli nedávno a nepřijdou ti. Travesti není z principu každodenní zábava.*“ (Peggy DePigalle). Dále pak proto, že harmonogram akcí se zřizovatelé snaží udržet pestrý, a tak sami nedovolí dvě podobně stylizované akce v krátkém časovém horizontu.

„*My jsme chtěli v jednu chvíli vystupovat v jednom klubu a tam nám bylo jasně řečeno, že mají tam vystoupení Crazy Goddess: Vlasta Wild a ChiChi Tornádo se svýma holkama a že pro nás tam není místo. A my jsme se snažili nějak argumentovat, ale jasně nám bylo řečeno, že dvě skupiny tu nepotřebujou, což je jasně znát, že tyhle neshody pramení z toho, že to má někdo někde obšancovaný.*“ (Metaxa)⁶³

Se stejnou problematikou se setkávají účinkující v Praze, kteří nedisponují stálou scénou, anebo jsou diskriminováni svým věkem anebo původem. Rovněž musejí bojovat o svou pozici jednak v sociálním poli „queer cross-gendering showbyznysu“, ale i o svou pozici ve všech ostatních sociálních polích, kterých se tato diskriminace dotýká.

„*No, they would never treat any Czech travesti like that. At 'Friends,' I had a drag show every Wednesday while the travesti had their show on Thursdays, starting from 10 PM and ending by 1 AM. They got paid and left, even if the club was empty. On Wednesdays, the drag queens had to be there since 10 PM, perform all night until 3 AM, and stay until the club was empty, otherwise, they wouldn't get paid. And all this for less money than the travesti. 'Friends' made more money on Wednesday drag shows than they did on Thursday travesti shows. So they used us as if we were Russian hookers, having to be there all night entertaining people so they kept spending money. The owner of 'Friends' called me 'the gold mine' because the club made more money when I was in drag. That's why they had me DJ in drag and also perform on Fridays and DJ on Saturdays and Mondays. To him, I was the 'gold mine.' But I never saw any of that gold, and the Czech travesti hated me for that.*“ (Gizela Kova)

I významné skupiny z Prahy se mohou v menších obcích setkat s nelibostí publika, pokud zvolený program nekoresponduje s představou místního publika, není výjimkou, že lidé opouštějí sál anebo narušují program vlastní zábavou. Stává se to především mladým drag queen účinkujícím, kteří opustí „bezpečí“ svého stálého

⁶³ Podobně jako Metaxa se k tomuto problému vyjádřila i Gizela Kova.

publika v pražských klubech a odjedou prezentovat jejich „moderní“ vizi dragu do periferií, které doposud ovládaly travesti skupiny s „klasičtější“ a spíše komediálním až divadelně zpracovaným programem.

„To se mi stalo právě v tý Chotiný, že tam se nějak vtipkovalo o tom, že už nám nejede žádnéj autobus. Tak jsem se připojila a říkám, že teda nevím, kdo mě hodí domů do Prahy. A na to konto s prominutím nějaká Jarka s vytetovaným obočím na mě úplně out of nowhere zařvala: -A to se z tebe máme posadit na prdel, že jsi z Prahy, nebo co ty krávo?! Tak jsem odešla a v duchu si řekla: -No ty krávo, tak to bude chtít velkýho panáka, ale alespoň mě ta díra oslovila ve správném rodě.“ (Metaxa)

Ve skupině funguje stanovená úkolová mzda, která nijak nereflektuje symbolické postavení na pomyslném hierarchickém žebříčku. V případě kumulace funkcí a tedy i kumulace úkolů se mzda zvyšuje. Celkem samozřejmým jevem je, že úkoly se kumulují v rukou těch, kteří již mají dostatečné zkušenosti, a tím pádem celková mzda do jisté míry koreluje se symbolickým hierarchickým statutem.

Technici mají základní mzdu, která se většinou o žádné další položky nenavýšuje. Osvětlovači a zvukaři si svou mzdu určují sami v závislosti na složitosti přípravy jednotlivých efektů a použitých materiálech (například scénická mlha či pyrotechnika anebo zapůjčení techniky potřebné pro stavbu stage). Taneční komparz má také jasně stanovenou úkolovou mzdu, jejíž celkovou výši lze doplnit kumulací dalších úkolů, jako je příprava dekorací anebo pomoc při stavbě stage. Další pevně daná mzda se týká režie a scénografie, která je v rukou Hanny Georgi, k této mzdě se následně přičítá pohyblivý honorář za performanci (i nadstandardně utržené peníze z prodeje upomínkových předmětů či spropitné od hostů). A tím pádem se naplňuje kumulace vysokého symbolického statusu a vysokého finančního ohodnocení v rukou toho, jenž má s přípravou show objektivně nejvyšší odpovědnost. Honoráře účinkujících nejsou na rozdíl od ostatních mezd nikterak fixní. Účinkující si přerozdělují peníze, které zbydou po odečtení veškerých nákladů. Z toho vyplývá, že v případě neúspěchu může mít i symbolicky podřízený dělník vyšší honorář než kterýkoliv ze symbolicky nadřazených účinkujících.

Tomuto stavu se účinkující snaží předcházet jistým ekonomickým know-how. Pokud se předpokládá nižší návštěvnost, tak jsou z představení vyřazeni jak někteří

technici, tanečníci, tak i někteří účinkující. To koreluje s velikostí akce a prostoru, v jehož rámci je show připravována. Pokud se jedná o menší sál, kde se očekává menší počet platících diváků, je spolu s tím i celá show zkomorněna. Vstupné na jednotlivé akce je totiž většinou pevně dané rukou trhu. V současnosti se nedoporučuje překračovat hranici pěti set korun za lístek, i kdyby představovaná show měla být sebevíce ekonomicky náročná. Hrozilo by tak, že by diváci nebyli ochotni lístek vůbec zakoupit. V opačném případě se výše honoráře performerů rovněž ne nutně zvyšuje. Pokud se připravuje show ve velkém prostoru, je nutné připravit spektakulární show, tím automaticky stoupá její ekonomická náročnost. Stejně tak je potřeba kvalitní propagace, která bývá rovněž ekonomicky náročná. Proto se takové show konají většinou za účelem propagace skupin anebo za účelem oslav, kdy se finanční zisk upozaďuje jistou mírou loajality ke skupině. Způsobem, jak si zajistit nejvyšší finanční příjem za show, je tedy trochu paradoxně co možná nejkomornější a zároveň nejúspornější představení, čehož využívá většina skupin při zájezdových akcích do kulturních domů v malých obcích.

„Máme to postavený trochu jinak, trošku skromněji a mě to právě baví. Mě to takhle baví, jinak tyhle ty velkářský projekty, jako mají Roštěnky, tak já si je taky samozřejmě prožil, zažil a sám některý i zorganizoval. I to Česko-Slovensko má talent a tak. A tedy tenhle hospodský styl, jaký děláme, je mi nejpříjemnější, protože jednak nejvíc si to užiješ a nejvíc pobavíš lidi, to ti řeknu na rovinu a stojí tě to daleko menší úsilí a ve finále to i víc hodí. Protože když si vezmu tadyhle ty holky, co dělají velký kulturáky a spoustu techniky a kulisy, tak já je fakt obdivuju, protože já bych na to tu sílu neměl, to je fakt neskutečná dřina a ve finále za to mají almužnu neodpovídající té dřině. A sám nakonec pochopíš, že pro ty lidi, kteří se dívají, to není o kulisách, ale o srandě. Hele upřímně lidi, co jdou na nás, chtějí takovou tu lidovou zábavu, zatímco ty diváci Roštěnek, nebo lidi co jdou na Kočky, Techtle Mechtle tak jdou na jinou show, čekají dost něco jinýho, že my bychom pro vaše diváky byly málo jakoby...“ (ChiChi Tornado)

Další specifickou situací je, když kulturní akce není v produkci samotné skupiny účinkujících. Pak dochází k vyjednávání honoráře s pořadatelem akce. Tento jev je sám o sobě zajímavý svou proměnlivostí. V situacích, kdy je produkce kulturní akce v rukou jiné travesti/drag skupiny, tak převyšuje sociální kapitál nad kapitálem ekonomickým a důraz je kladen na snahu „vyhovět“. Do této situace se promítá politika různých skupin a symbolická moc převážně nad pražským trhem. Zároveň cítíme silnou centripetální

sílu ekonomického pole, která je vztahována právě k těm jménům s největším symbolickým statutem.

„Pro nás je to čest i výhoda vystoupit si s Crazy Goddies v Praze třeba na parníku. Protože jednak se můžeme zviditelnit a přiblížit pražskému publiku a jednak je naše jméno následně dobře uvedeno u takových jakoby legend jako jsou Chichina s Vlastou. Pak je snazší přizvat si je na nějaké naše akce na oplátku. ... Pravdou je, že když my jedeme do Prahy, tak tam jedeme za menší peníze, než pražský transky jezdí do Plzně, ale to je taky otázka toho, že oni jsou jaksi provařeny a ty lidi na ně přijdou, zatímco my na tom parníku, nebo nějaké akci být nemusíme a nic zas tak velkého se neděje.“ (Hanny Georgi)

Zároveň ti účinkující, kteří mají odvahu stanovit si vlastní cenu vůči „konkurenční“ skupině, která si je pozve jako doplnění svého programu, se mohou dostat do tíživé situace. Taková situace se nejčastěji projevuje pomluvami a označením „nevědka“. Pokud se jedná o účinkující, kterým je dovoleno na symbolické úrovni stanovovat si pevnou cenu, následuje často vášnivá debata o rentabilitě takového „pronajmutí“ účinkujícího.

„Hele těch, který si můžou takovým způsobem vyskakovat, je fakt málo. A jestliže si Oktávka takhle řekne o takový prachy za to, že vystoupí se svou bývalou domovskou skupinou, tak se vůbec nedivím, že je to vnímaný jako drzost a že jí ta skupina jakoby zavrhne a rozhodne se pro někoho jiného. Ještě, když je to fakt její původní drag rodina. Lidi, který jí dali šanci začít a ona si najednou takhle vyskakuje. Jakože je fakt luxusní umělkyně s drahými kostýmy a luxusním líčením, tak tohle je prostě z mého pohledu nešťastný.“ (Metaxa)

Pokud je připravovaná show v produkci osob mimo „queer cross-gendering showbyznys“ sociální pole, pak se v očích informátorů jedná o „příležitost si vydělat“. V takovém případě tvrdě kalkulují cestné, včetně mnohdy nadstandardního honoráře, včetně úhrady spotřeby na baru. Takové jednání je také důkazem značného zaměření na výdělek. V momentě, kdy účinkující nejsou svazováni sociálními normami, nutností vděku a obecně pravidly svébytného sociálního pole, jsou až dravě zaměřeni na zisk.

5 Závěry z kolektivní paměti

„It's a good thing I was born a girl. Otherwise I'd be a drag queen.“ Dolly Parton

Vzpomínky na předrevoluční dobu je možné sledovat jednak v narativech přímých účastníků té doby a jednak ve sdílených narativech, které jsou dále předávány i těmi členy sociální skupiny, jež se událostí přímo neúčastnili. *„My jsme si o tom dřív hodně vyprávěli a smáli se u různých zážitků mých kolegyně ... někdy mám pocit, jako bych to zažila.“* (Isabella Ricca). Pravdou ale je, že předrevoluční doba zůstává tématem jen těch účinkujících, kteří svou kariéru začínali přibližně před rokem 2010. Vypozoroval jsem jakousi pamětní linii, kdy mladší účinkující již o této době nijak nereferují, maximálně se jsou schopni zmínit, že to bylo období policejních restrikcí a nátlaku vůči neheterosexuální menšině. Nepátrají po svých předchůdcích a za zakladatele dragu a travesti v České republice již považují porevoluční, mediálně známější osobnosti, které se na poli „queer cross-gendering showbyznys“ pohybují dodnes. Kolektivní paměť následně stojí na několika zásadních tropech, které v následující části práce detailněji představím. Dle mých závěrů jsou to tropy týkající se romantizujících vzpomínek, policejní represe, dobročinnosti a komunity, referenčního rámce devadesátých let a také konceptu DIY.

5.1 Vzpomínky na předrevoluční dobu

"Vem si antická divadla, nebo i Shakespearovo divadelní společnost, labuť avonská také nechávala muže hrát ženské role. To, co děláme my, fakt není žádná novota. Parodie nějakých ženských postav, nebo ztvárňování ženských postav muži má v historii dramatického umění významnou roli po stovky, tisíce let.“ (Isabella Ricca)

Narativ historického zakotvení travesti/dragu se nejčastěji obrací do historie antického divadla. Při sledování kolektivní paměti travesti/dragu, ve smyslu spojení umění s neheterosexuální populací, tedy v moderní historii umění s přívlastkem queer, lze ve výpovědích nalézt narativy o tajných společnostech působících za Rakousko-Uherska stejně jako za první republiky. Existenci těchto společenství potvrzuje i historik Jan Seidl (2012, str. 55, 59-63, 90-98).

„Tak už za Rakouska se údajně scházeli tajně homosexuálové v nějakých lázních a domech a podobně, kde už prý někteří travesti účinkující byli, ale to těžko nazývat

travesti asi. Z mojí zkušenosti to mohly být skryté trans holky, které to braly jako únik. Co já vím. Ale každopádně prý existují nějaké důkazy o tom, že se na podobných setkáních pohybovali muži v ženských šatech.“ (ChiChi Tornado)

Neheterosexualita (ve smyslu sexuálních projevů i vztahové orientace) a non-cis normativní identity jsou napříč lidskými kulturami, řekněme neskromně, kulturní univerzálií. Každá kultura světa se tohoto tématu musela dotýkat a nějak s ním zacházet. Vědci nacházejí důkazy o sexuálním a genderovém chování společností a kultur od prehistorie, protohistorie až do období moderních dějin (Vrhel, 2007, str. 187-231) a toto chování nelze nazývat ani heteronormativním, ani cis-normativním z pohledu západní civilizace. V dějinách raného křesťanství, jehož tradici vděčíme za kriminalizaci homosexuality, byla sodomie vnímána poměrně liberálně. Církevní soud byl ochoten za pokání či mírný trest prominout podobný „hřích“ a odklon od církevního učení. Od jedenáctého století se však homosexuální vztahy i styky a podobné „prohřešky proti přírodě“ dostaly do jurisdikce světských soudů, které obnovily trest smrti. Trest smrti se předtím vyskytoval daleko dříve ve starogermánské praxi, kdy byl udělován za pasivní roli (penetrované osobě) při homosexuálním styku (Boswell, 2015, str. 91-137).

Prvním státem Evropy, který zrušil trest smrti za homosexuální chování, bylo Rakousko v roce 1787 (Josef II.). Nově se mělo jednat o prohřešek, který měl být trestán vězením, nucenými pracemi či bičováním. S menšími obměnami bylo dědictví tohoto zákona na území Česka uplatňováno do padesátých let minulého století. Přestože zde mluvím o kriminalizaci homosexuality, je třeba si uvědomit, že ruku v ruce s tím jde kriminalizace „sodomie“, „zločinů proti přírodě“, „morálních deliktů“ do nichž v různých kontextech homosexualita spadá spolu s projevy rodového nesouladu či odchylky od tolerovaného způsobu heterosexuálního styku, tudíž i cokoliv, co by naznačovalo travesti/drag performance. V průběhu let přicházela období slabších a silnějších represí, která vyvrcholila v období militantních režimů, nacismu a stalinismu. Zatímco v období první republiky již pod hrozbou odnětí svobody bujely utajené spolky převážně homosexuálních mužů, za nacistické okupace se rozmohla deportace homosexuálů do koncentračních táborů, snaha o jejich násilné vymýcení a tyto okolnosti dováděly tuzemské homosexuály k sebevraždám ze strachu a zoufalství (více Seidl, 2012, str. 105-248).

Již v první polovině dvacátého století se k homosexualitě zásadně vyjadřovala sexuologická lékařská věda. Ta ve skutečnosti stála za mírnou liberalizací represivních postojů vůči homosexualitě, kdy navrhovala u „konstitučních“⁶⁴, jinými slovy „přirozených“ homosexuálů léčbu a mírnější tresty. Následně to byla právě tuzemská sexuologie, jejíž představitelé se zasloužili o dekriminizaci homosexuality v tuzemsku. Celé toto období je spíše obdobím mocenské hry mezi politikou státu (akcentace na rodičovství) a tuzemskou sexuologií, zatímco samotná neheterosexuální společnost v této hře neměla žádnou moc (více Lišková, 2022, str. 329). Dekriminalizace homosexuality nastala v tuzemsku na počátku šedesátých let minulého století. Přestože komunistický režim nebyl této myšlence otevřený, tlak sexuologů donutil zákonodárce ke změně zákona z roku 1950, který homosexuální styk považoval za trestný čin. Dále byl homosexuální styk legalizován od osmnácti let⁶⁵, pouze se souhlasem obou stran, a navíc bylo podmínkou, aby neprobíhal za úplatu. Stále přetrvávala kriminalizace styku, který by vedl k veřejnému pohoršení, což v praxi vedlo ke kriminalizaci všech projevů homosexuality (nejen sexuálních, ale i vztahových projevů) na veřejnosti. Období značného uvolnění pro neheterosexuální menšinu v tuzemsku mělo být přerušeno zavedením tzv. občanských soudů, které měly mít na starosti mimo jiné i stíhání homosexuálních občanů. Díky představitelům české sexuologie, kteří šli odvážně do střetu s Ministerstvem vnitra, se tak naštěstí nikdy nestalo (Seidl, 2012, str. 149-172, 273-300). Někteří z mých informátorů sami prožili značnou část života v období socialismu a v jejich narativech z tohoto období se střídá zakoušení ponížení s poměrně šťastnými okamžiky. Podle Sokolové (2012) se tato doba nesla ve znamení skrývání, lži, ale i strategického uzavírání dohodnutých manželských svazků, ve kterých se spojovali gayové s lesbami, aby „naoko“ mohli žít běžný život.

„Jednou, když jsme měli setkání ve škole se sexuologem, tak to byl fakt nějaký dement, kterej prostě nám tam mluvil prostě o těch nemocech, hlavně o AIDS. Kdy teda v těch osmdesátých letech byla ta vlna AIDS celosvětově celkem silná, a tak nám dělali takovou osvětu, a právě to bylo prezentováno jako nemoc homosexuálních mužů. Ale jakože to podle toho sexuologa bylo dobře, že ta nemoc přišla, protože se to aspoň vyčistí a ty homosexuálové všichni vymřou a bude klid. A takhle mluvil sexuolog před

⁶⁴ Tehdy se lékaři snažili rozlišovat mezi konstituční a získanou homosexualitou, přičemž ta konstituční forma byla obecně považována za méně častou formu homosexuality.

⁶⁵ Zajímavým faktem, který svědčí o pokračující nerovnosti tohoto a heterosexuálního styku, je právě hranice osmnácti let u styku homosexuálního, zatímco heterosexuální styk byl povolen od patnácti roků.

puberťákama a samozřejmě se to všechno otočilo vůči mně a všichni se mi tam začali smát při té rozpravě, a tak já jsem vstal a řekl jsem tomu sexuologovi, že mě uráží, že mě nezná, jak já žiju a že třeba jsem homosexuál a nemyslím si, že bych zrovna já měl umřít nějakou spravedlivou smrtí na AIDS, protože jsme si tu nemoc přece nevymysleli a nevynalezli jsme ji.“ (ChiChi Tornado)

Jeden z mých informátorů⁶⁶ zmínil ve svém neformálním vyprávění mohutné oslavy dekriminace homosexuality v klubu, kterému se přezdívalo „téčko“: *„Znal jsem toho vyhazovače, takže to bylo bez registrace. Bylo pro mě důležité, aby to nikdo nevěděl i vzhledem k zaměstnání u pohraničnicků. ... Samozřejmě, že gayové byli vnímáni stále, jako nemocní a někomu to i vyhovovalo. Bylo tehdy lepší prezentovat se jako nemocný člověk než jako zvrhlík, který má být zvrhlý z vlastního přesvědčení, já jsem bisexuální, takže jsem to měl mnohem jednoduší – nikdy jsem nemusel nikomu nic vysvětlovat, protože jsem byl schopný spát i se ženami a byl jsem vidět se ženami ... V téčku⁶⁷, což byl první jakoby bar pro teplé, byly pak oslavy změny toho zákona, který zakazoval homosexualitu o těch se hodně vyprávělo, prý to byly několikadenní akce. ... Majitel toho klubu byl heterák, ale údajně otevřel ten klub pro teplé proto, že se na nich dalo dobře vydělávat a asi tušil, že ta komunita mu bude vděčná a bude mít narváno, jinak z pohledu profesionála můžu říct, že to byl celkem pajzl.“ (Malíř).*

Pro vstup do klubu byla potřeba registrace a samotní vyhazovači prý důkladně každého prověřovali. *„Když ses chtěl dostat dovnitř, musel ses registrovat a zároveň pokud by ses nelíbil těm gorilám, tak tě tam stejně nepustili. Většinou ses tam dostal na pozvání někoho jiného ... Ale ta registrace šla obejít, když jsi byl kamarád těch vyhazovačů anebo si jim strčil něco do kapsy.“ (Lady Peachford).* Nikdo ovšem nezapomněl zmínit utajenou špionáž StB a s ní spojené situace.

Z narativů jasně vyplývá, že členové komunity se setkávali tajně a s nejvyšší obezřetností. Domněle se tak snažili utajit své společenství před státní mocí, která byla

⁶⁶ Tento informátor není a nikdy nebyl součástí světa travesti/dragu, ale jeho svědectví o životě neheterosexuální populace v tuzemsku si natolik vážím a jeho reflexe vnímání homosexuality jako nemoci mě natolik zasáhla, že jsem se rozhodl několik jeho vět anonymně zveřejnit pod přezdívkou Malíř.

⁶⁷ Klub „téčko“ se ve vzpomínkách mých informátorů objevuje hned několikrát, a to jako ikona pro bezpečné setkávání neheterosexuální populace, jako jedno z mála míst, kde jste se mohli seznámit s lidmi stejných romantických preferencí a třeba i nalézt životního partnera. A zároveň místo, kde se za zvláštních příležitostí jako jsou oslavy narozenin či jiné jubilejní akce také odehrávalo první, velmi amatérské travesti.

běžně prostoupena každodenním životem obyvatel. Uzavřená komunita se ovšem vyznačuje sdílením informací, a tak v mnohých případech vyšlo najevo, že utajenost komunity je skutečně jen domnělá. V jistých situacích dokonce moji informátoři znali tváře svých špehů. Z narativů je jisté, že strach z „odhalení“ anebo dokonce již „odhalení“ homosexuality se dotýkal každého neheterosexuálního jedince, který byl „aktivním“ členem komunity. Měl totiž téměř vždy nějaké nepříjemné následky.

„Když jsem jezdil za socialismu do jednoho ze dvou povolených gay klubů v Praze, tak jeden z těch stbáků věděl, že jsem nezletilý, a tak mě vždycky upozornil, když měla přijet šťára. Nevím proč to dělal, nikdy mezi náma žádný vztah ani nic jiného neproběhlo, ale asi cítil potřebu gayům pomáhat, nebo jsem se mu tajně líbil (smích) ... Když jsem se hlásil na školu, tak na mě přišlo udání, že jsem homosexuál, takže to nedoporučili a jako druhou možnost jsem si dal management cestovního ruchu v Jablonci. To byly jenom dvě školy v republice a dostávali se tam jenom děti papalášů, nebo těch ze zahraničních věcí, byla to hodně výběrová škola, protože se tam učily jazyky – francouzština, angličtina a němčina. A tam mě vzali na truc i když jsem neudělal zkoušky. Protože ředitelka školy byla taková pokroková paní a měla mě ráda, a protože ji právě taky přišlo udání, že jsem homosexuál, tak se mě natruc rozhodla přijmout.“
(ChiChi Tornado)

Schopnost získávat informace ohledně sexuality cizího jedince se zdá být jednak nemožná, jednak absolutně amorální a zbytečná, nedojde-li ke svobodnému sociálnímu coming-outu. Moji informátoři nejsou schopní najít jednotnou odpověď na otázku: „*Jak se to o tobě dozvěděli?*“. Se svými partnery nesdíleli společná obydlí a s nikým svou sexualitu nekomunikovali, až na ona domněle utajená společenství. To jasně svědčí o špionážích, ale i samotný fakt, že získané informace byly archivovány a zpracovávány a aktivně užívány k vydírání a manipulaci osob je z dnešního pohledu zarážející.

„Jednou když se stala nějaká vražda, vražda homosexuála, tak si mě předvolali k výslechu do Bartolomějský. No já z toho byl vyřizený, měl jsem strach, že mě budou mučit nebo takového něco. Naštěstí se ke mně chovali slušně, ale co mě zarazilo bylo, že mě ten vyslychající oslovil jako Lady Peachford. Já na něj nevěřičně koukal, když říkal něco jako: ‚Lady Peachford, tak to jsem rád, že vás konečně poznávám osobně. Říkali mi, zeptej se Lady, ta bude určitě vědět co se stalo, ta ví prý všechno.‘ Já vůbec nic nevěděl, ani jsem nevěděl, že vůbec vědí, že se mi tak říká, nebo že dělám travesti.

A o tom mrtvém jsem taky nic nevěděl. Pro mě to byl neuvěřitelný šok. Ten pán pak říkal něco ve smyslu, že vědí o všech všechno a že on má na starosti ty naše teplé záležitosti.“
(Lady Peachford)

Někteří se rozhodli o částečný coming-out z přesvědčení, že tím nikomu neublíží a nechtějí se stydět za to, kým jsou. Perzekuováni byli následně nejenom státní mocí, ale i svým okolím, které pod tíhou propagandy často zahajovalo proti těmto osobám a jejich rodinám nejrůznější „kárná“ řízení a opatření. V sociálním i pracovním životě se stali vyvrheli a neměli žádné zastání: *„Nikdy jsem to nahlas nepřiznal, ale v práci podle mě něco věděli, buď mě viděl někdo v Praze, nebo na základě nějakých pomluv se to doslechli. Upřímně pochybuju, že by na mě skutečně někdo něco prásknul, neříkal jsem jim ani své skutečné jméno. Ale přestože jsem byl nejlepší, dostával jsem jen základní složku platu, zatímco kolega dostával i prémie a mohl čerpat všechny výhody – mě řekli, že on má rodinu a já ne, proto nic takového nepotřebuju. Myslím, že tím naráželi na to, že bych se měl jakoby převychovat, usadit a udělat si děti. Vlastně díky tomu možná mám dceru. Nevím. Byla to divná doba a člověka napadaly různé scénáře.“* (Malíř). Tyto výpovědi pamětníků nesou svědectví o restrikcích a diskriminaci prostoupených všemi sférami lidského života. Nejsou samy o sobě kolektivní paměti, ale jistě jsou to právě taková a podobná vyprávění, která zapřičiňují, že se výpovědi informátorů všech věkových kategorií následně spojují v jasný obraz předrevolučního období jako „období nátlaku a restrikcí“.

„Hele, já to netajil nikdy. Ale zlom nastal asi, když jsem si šel vyřídit modrou knížku. Tehdy byla povinná vojenská služba. A samozřejmě tehdy homosexuálové nesměli do armády. Nevím, jestli oficiálně, ale obecně panovalo přesvědčení, že je to nemoc, tak jsem dostal modrou knížku jen proto, že jsem homosexuál. A z toho právě bylo taky děsný halo v okrese, protože jsem byl první homosexuál s modrou knížkou v okrese. Jako bych měl úředně stvrzenou svou homosexualitu. Takže najednou jsem byl zároveň odstrašující příklad, ale taky příklad pro mnoho rekrutů, jak dostat modrou knížku a nejt jako na vojnu (smích). Jeden kluk měl údajně už připravený nějaký peníze, že si koupí modrou knížku, ale pak radši šel na vojnu, aby se o něm neříkalo, že je taky gay. ... Absurdní situace byla, že se kolegyně mojí maminky bály s ní pracovat, aby nechytyly buď AIDS, nebo tu nemoc, po který se rodí homosexuální děti. To byla skutečně neuvěřitelná situace. Těžko se mi o tom mluví ... Dokonce kvůli mně svolávali schůzi

ROH, kde moji mamku odsoudili že porodila zrůdu a kreaturu a že roznesu všude ten AIDS.“ (ChiChi Tornado)

Na dobu socialismu se vzpomíná nejen jako na dobu plnou restrikcí a útlaků (nejenom) ze strany státní moci. Často se tato doba udržuje v narativech mých informátorů jako doba tajných společenství, tajných setkání a ve vyprávění těch, kteří ji zažili, se zrcadlí značná dávka nostalgie. Ti, kteří ji neměli šanci prožít, zase čerpají z vyprávění starších kolegů a celkový obraz této doby někdy dostává až nádech romantického patosu. Jisté je, že muži, kteří dělali první travesti show, byli gayové a členové těchto utajených společenství. Samotné performance dělali právě pro další neheterosexuální členy společenství, v kruhu svých přátel a známých.

„Jeden známý například vystěhoval celý obývací pokoj a další pokoje, aby tak vytvořil velký taneční parket a tam se pak i celý víkend scházela různorodá společnost přátel a byla zábava.“ (Lady Peachford)

Nejsnáze by se takové akce daly připodobnit k známým bytovým divadlům, divadelním aktivitám spojenými s disidentskou subkulturou (více Voráč, 1998). S tím rozdílem, že nikdo z narátorů nenaznačil, že by tato setkání byla politická, natož disidentská. *„To byla pouze taková uzavřená společnost, a tak aby byla nějaká zábava, tak jsme si chystali podobné programy.*“ (Lady Peachford). Já z pozice interpreta získaných narativů si dovoluji ne zcela souhlasit s apolitickou esencí setkání. Přestože tato setkání nejsou v narativech spojována s jakýmkoli odbojem proti režimu, již jejich existenci považují za zásadní demonstraci podryvání státní autority, která prezentovala tuto skupinu lidí jako v „socialistické společnosti neexistující“. Tajná setkání jako by přiznávala neheterosexuální populaci její právo na zábavu, tím i právo na existenci a často tato společnost byla schopna dementovat nepravdy šířené fámami.

„Taťka se obával, jestli nejsem ve společnosti nějakých pochybných existencí, prostitutů, nebo osob z okraje společnosti, ale když poznal, že mezi námi jsou lékaři, právníci, inženýři, umělci, zkrátka poctivý a vzdělaný lidi než nějakí prostitutí. Tak když se dozvěděl více o společnosti, ve které se pohybuji, tak se i homosexuálů obecně třeba snažil i zastávat.“ (ChiChi Tornado)

Setkání tedy mohla sloužit pro tvorbu neformálních sociálních sítí, které následně mohly bilancovat obecné vyčlenění neheterosexuálních osob. Narativy uvádějí

jednu zásadní věc, a to takzvaný *twist*. Ačkoliv byla travesti vystoupení úzce spjata s domněle utajenou homosexuální komunitou, neznamená to, že veškerá travesti produkce byla za socialismu skrytá. Travesti vystoupení bývala součástí studentských zábav, podnikových večírků, ale i různých lidových dramát. Nikdo z pozorovatelů v samotném aktu performance nehledal spojení s neheterosexuální komunitou. Pro pozorovatele a diváky to byl zábavný program, divadelní či taneční představení s notnou dávkou parodie a humoru.

„První travesti jsem dělal v roce 1959 na internátech, ještě na Slovensku. Tehdy jsem napodoboval zpěvačku Evu Křížikovou. Sama paní profesorka mě s vychovatelkou půjčili své oblečení včetně vlastního spodního prádla. ... Také v roce 68 v divadelním klubu v Žilině, kde mě v legraci vítal ředitel divadla jako delegaci, jako herečku z SSSR, to byla nesmírná zábava. Vůbec nepoznal, že nejsem žena. ... Také různé akce pod záštitou klubu svazu žen v Litvínově. A to nebyla jen homosexuální společnost.“ (Lady Peachford)

Dle narátorů nebyla travesti/drag scéna na českém území natolik spojována vnějšími pozorovateli s queer komunitou až do období milénia. Zvrat nastal až s medializací celého „queer cross-gendering showbyznys“ pole (i pole obecnějšího tedy queer sociálního pole) v druhé polovině devadesátých let a let raně miléniálních. Ikonické osobnosti a ikonická místa, která přetrvávají v narativech informátorů, čtenáři v následující kapitole možná dokreslí obraz rozštěpení percepce travesti ještě o něco důkladněji. Tuto kapitolu bych rád uzavřel konstatováním, že jakkoliv není ona kategorizace performance travesti/dragu jakožto queer umění naturální, znamená v současnosti bezpečný prostor pro její existenci. Travesti/drag (jako sociální konstrukt) vytváří na jedné straně bezpečný prostor pro existenci „queer cross-gendering showbyznys“ pole, na druhé straně je ono pole prospěšné obecnějšímu queer sociálnímu poli jakožto mediální, ekonomický, politický a zábavní artikl. Zdá se, že současná situace ukazuje, že stav koherence těchto polí je nejen momentálně prospěšný, ale i dlouhodobě udržitelný.

„Já jsem začínal na gymnáziu v osmdesátkách s něčím, čemu jsme říkali živé videoklipy, napodoboval jsem tam známé zpěvačky a buď kopíroval, nebo parodoval celé videoklipy. Byla to pro všechny diváky nesmírná zábava. Nikdo v tom neviděl nějaké travesti nebo drag, byla to prostě komedie pro potěšení lidí. ... Jako ještě dlouho

po revoluci jsme jezdili do těch kulturáků do různých vesnic a tam nás lidi vítali jako umělce z Prahy a ptali se, kde máme manželky. Proč naše paní nepřijely s náma. No nikdo si to nespojoval s nějakou homosexualitou, neviděli v nás úchyláky, to začalo až dýl, když začala společnost děsně moralizovat a znovu normalizovat co se smí a co ne hlavně ve vztahu k dětem, hrozně se do těch debat tahala otázka dětí, to bylo taky naprd.“ (ChiChi Tornado)

5.2 Ikony kolektivní paměti

„... princip však nespočívá ve zvláštnostech povah – či duší -, ale v odlišnostech kolektivních dějin.“ (Bourdieu, 1998, str. 11)

Zpracování tohoto tématu považuji za náročné především proto, že informátoři jsou rozděleni na dva tábory. Na ty, kteří vzpomínají na dobu socialismu, a na ty, kteří za své zakladatele a předchůdce považují již profesionály porevoluční doby. V této části jsem se rozhodl představit ikonická místa a osobnosti objevující se pravidelně ve sdílených narativech. Místa jsou řazena chronologicky, tak jak je na ně vzpomínáno, nikoliv tak, jak je to historiograficky korektní. Historická realita se nemusí se vzpomínkami informátorů detailně shodovat, mým zájmem je, jak se ony ikony vyskytují v kolektivní paměti účastníků sociálního pole. Pořadí ve vyprávění vypovídá mimo jiné o hodnotě⁶⁸ daného místa.

5.2.1 Ikonická místa

V narativním vyprávění většího množství informátorů se vinárna **U Mikuláše Dačického** prezentuje jako první utajený gay klub. Neoficiální setkávání společnosti homosexuálů se odehrávalo pouze v zavírací den vinárny. Pod záštitou Varieté Praha se zde odehrávaly tematické večírky plné tance a zábavy, ale i travesti show v podání ikonické Lady Peachford. Tato setkání byla považována za „kousek svobody“, jelikož panovalo přesvědčení, že nejsou monitorována StB.

„Ředitel cirkusu to kryl razítkem podnikového večírku, znal to ze zahraničí a moc se mu takové kabaretní čísla líbila. ... Tehdy si vybavuji, že jsme dělali vesmírný

⁶⁸ Z kognitivní antropologie vyšel všeobecně známý fakt, že do popředí klademe vždy místa, která jsou důležitá či prototypická.

ples, nebo ten květinový večírek, kdy třeba nějaký známý přinesl koše plné květin a lidé byli v kostýmech a byla to taková práce celé té komunity.“ (Lady Peachford)

Bar U Petra Voka se stal ikonou neheterosexuální komunity díky jeho statutu „oficiálního“ gay podniku v socialistickém Československu. Údajně na základě mezinárodních úmluv o právech menšin musel v Praze vzniknout a být úřady respektován podnik pro neheterosexuální komunitu. Tento podnik byl ovšem veřejnosti uzavřený a vstup do něj byl vázán pozváním druhé, již „zasvěcené“ osoby. Travesti show se zde údajně odehrávaly, ovšem v celkem nahodilém sledu. Záviselo to na příležitosti, ke které se mohl podobný program sestavit. A spíše než o show z dnešního pohledu se jednalo o způsob komunitní zábavy a doprovodného programu k ústřední diskotékové produkci.

„Petr Stárek, doktor Kája ze slunce sena, tam dělal číšníka a občas na sebe přišpendlil ubrusy a jako překvapení večera dělal Babylon, to byl jeho Babylon, to byla jeho hymna. Když ho to chytlo, tak to jel pořád dokola několikrát za noc.“ (Lady Peachford)

*„O diskotékách u Petra Voka se toho děsně navyprávělo, ale i o těch hnusných věcech, jako byly zátahy. To prý přijeli, celý klub nechali seřadit na ulici a kádrovali každého. Prý za účelem, že hledají podezřelé osoby, já si spíš myslím, že to byl způsob, jak všechny ponížit a ukázat jim, že jsou jen odpad. ... Kupříkladu v Plzni se gay komunita scházela ve vinárně **U Mušketýrů** a tam jsem vůbec poprvé viděl travesti show.“* (Vanessa Whitewitch)

Druhým podnikem se zdánlivě „oficiálním“ statusem gay podniku v Praze byl **T-klub**, nikdo mu ale neřekne jinak, než „těčko“. Podle vyprávění tento klub měl být založen vypočítavým hostinským, který vytušil v neheterosexuální komunitě potenciál vysokých zisků. Stejně jako v případě baru U Petra Voka se jednalo u klub poměrně uzavřený veřejnosti, kdy každý návštěvník musel procházet registrací. A právě tento klub je v narativech daleko více spojován se špionáží tajné policie než podnik U Petra Voka, i když je pravděpodobné, že oba byly sledovány stejnou měrou.

„No pak to těčko, tam se hodně jezdilo za seznamováním. Znal jsem několik párů, které se tam seznámily. Tehdy nebylo myslitelné dávat nějaké inzeráty do novin,

jako po revoluci a samozřejmě žádné aplikace taky nebyly. Tak se lidi seznamovali v těchto klubech, anebo na nudaplážích (smích).“ (Peggy DePigalle)

Po revoluci se z utajované zábavy privátních večírků a společností stala poměrně lukrativní umělecká branže, která měla nevídaný ohlas a úspěch. Nejen že se začaly množit kluby a umělkyně, ale zájem diváků (i z řad majoritní populace) byl údajně enormní. Diváci mohli poprvé veřejně zhlédnout tuto zábavu, dříve prezentovanou pouze vyvoleným jedincům. Devadesátá léta se dodnes v myslích narativců objevují jako referenční rámec, jako zlatá éra travesti a dragu v České republice. V raném období devadesátých let se travesti show pořádala v hostinci **U Dubu**, kde poprvé umělci zaznamenali enormní ohlas a tyto show se staly motivátorem ke vzniku dnes již ikonického kabaretu **U Holanů**. Kabaret U Holanů založil Zdeněk Novotný právě na základě podnětu umělců jako Lady Peachford, Žanin (Žanina) a Karin (Karolína), své místo v tomto kabaretu měla i Ivana Trumpová, ovšem pouze její kopie, kterou ztvárňoval vizážista a kadeřník Ivo Špes.

„Tam jsme vlastně se seznámili s travesti my, nebo teda já a já to pak učila Vanessu. Tyhle holky, byly považovaný za bossy a my jsme si děsně cenili, když nás pak začaly i zvat k sobě a zasněcovat do všech těch tajů travesti. A těm tehdy bylo kolem sedmdesáti let. Moje učitelka byla hlavně Karin. ... Tam to jelo neuvěřitelně, normálně tam stály autobusy, lidi čekali venku, než se uvolní místo na další představení, byla tam celovečerní travesti show a pánský striptýz. Někdy se to jezdilo celé dvakrát denně, odpoledne a večer. Někdy prý byly i dopolední představení. Byly tam totiž zvlášť představení pro zájezdy cizinců. No každý to chtěl tehdy vidět. ... Tehdy z toho byly skutečně velké výdělky, silvestry byly za dvoj i trojnásobné honoráře. Kdyby se to řídilo podle popularity a výdělků, tak se dá říct, že tehdy jsme byli šlechta českého zábavního průmyslu.“ (Peggy DePigalle)

Z dochovaných narativů lze usuzovat, že právě kabaret U Holanů dal matici celému programu, která se v důsledku uplatňuje dodnes. Složení programu z jednotlivých komediálních, parodických a napodobujících čísel ve vyváženém poměru, dueta, element ve formě konferenciéra čili moderátora provázejícího diváky celým programem, ale i první taneční komparz. To vše lze sledovat u nejúspěšnějších skupin dodnes. A pamětníci často nezapomenou zmínit, že i toto je jejich zásluha.

Prvním skutečně profesionálním queer podnikem byla diskotéka **Valdek**, otevřena v roce 1992. Tento podnik se v narativech mých informátorů uchovává jako masivní kabaret a diskotéka s nádechem západního kapitalismu. V tomto podniku také vznikla první profesionální travesti skupina Revue Show Valdek, která jako první začala uskutečňovat a praktikovat zájezdní způsob prezentace v celé České republice, ale i na Slovensku. Zde se zásadně formovala kariéra ChiChi Tornado.

„Valdek byl neskutečný byznys, to, co je dnes už standardem, bylo tehdy úplně nové. A tam já začínal v roce 1992 dělat v podstatě profesionálně drag, tehdy ještě jako Lesbiana. ... V český televizi se první travesti show vysílala živě právě z Valdeku. To byl zřejmě důvod proč vlastně ta travesti skupina tam vznikla, aby se nacvičilo to vystoupení do české televize, z dnešního pohledu něco neuvěřitelného, že po letech perzekucí jsme měli přímý přenos, celovečerní program pro českou televizi ... To byl obrovské boom, najednou to všichni chtěli vidět. Jezdilo se tak na zájezdy po republice, na Slovensko, do Rakouska, do Polska a vydělávala spousta peněz, my jsme měli za show tolik, co si moje mamka nevydělala za měsíc. I se tam vlastně naskytly příležitosti některým kolegyním do televize a divadel, a tak různě.“ (ChiChi Tornado)

Ve stejné době se Zdeněk Novotný rozhodl ukončit provoz kabaretu U Holanů a otevřel podnik se stálou travesti scénou na Střeleckém ostrově, kabaret **U Střelce**, později také známý jako **Tingl Tangl**. Kabaret U Střelce se v letech největší slávy stal ústředním bodem české travesti a drag scény. Vystupovala zde řada umělkyň, které jsou dnes vnímány jako ikony české scény. Po dvou letech svého provozu byl v roce 1995 přesunut do ulice Karolíny Světlé, kde zanikl po ničivých povodních v roce 2002. Na jeho místě vznikl neméně známý kabaret Tingl Tangl, který hostil věhlasné umělkyně, které často využívaly těchto prostor a svého věhlasu k charitativním sbírkám. Proslulé charitativní sbírky zde byly podporovány umělci mimo „queer cross-gendering showbyznys“ pole, podíleli se na nich i mainstreamoví umělci.

„Střelák byl vysloveně pravej kabaret, tehdy dokonalej kabaret s jevištěm a stoly, a jak si člověk představí třeba kabarety dvacátých let, tak to tehdy na nás působilo. Dokonce tam byl večer, kdy jsme vystupovali s těma hvězdama, které jsme parodovali, třeba s Evou Pilarovou, ta na nás pak přišla ještě několikrát jako divačka a vždy se náramně bavila. ... Program tam byl až od půlnoci tudíž do rána se tam popíjelo a vystupovalo, což tu náladu jaksí umocňovalo, že. ... To bylo období, kdy si nás vyhledávalo publikum z celé republiky, nejen přátelé, ale naprosto anonymní diváci za námi jezdili se pobavit.“ (Lady Peachford)



Obrázek 5 Vanessa – rok 1999

Travesti/drag scéna této doby je často označována jako reprezentant neheterosexuální populace v heteronormativním světě. Spousta informátorů vypovědělo, že v tomto období se veřejnost začínala postupně seznamovat s neheterosexuální populací, a právě tato zábava jí k tomu ukazovala cestu. Což bylo i mnohdy kritizováno, jelikož heteronormativní populace měla posléze tendence stereotypně označovat každého gaye za muže na podpatcích a v paruce. Zároveň se v této době začala rozmáhat homosexuální prostituce, kdy dle vyprávění byli prostituté

nuceni svými pasáky k tomu, aby na sebe brali vizuál travesti umělců za účelem stimulace klientů.

„Po konci Valdeku jsme se všichni rozprchli a my jsme si utvořili Bomby, což jsme měli jen pár měsíců takovou skupinu v obecním domě jsme vystupovali. Ale právě za těch pár měsíců jsem udělal tolik rozhovorů pro novináře a reportéry jako snad nikdy. To bylo takové obrovské téma. ... U Střelce jsme také vystupovali, ale tam byla taková najednou rivalita, najednou ses začal setkávat s tím, že si navzájem kontrolovali, kdo má kolik písniček a komu víc tleskali a dělaly se různé naschvály jako uřezané podpatky a podobné neplechy, a hlavně každý to najednou chtěl, takže holky třeba měly za jeden večer více kšeftů, které se jim i často kryly, takže to se pak zase nelíbilo těm provozovatelům žejo, když umělkyně přišla o tři hodiny později. Tak tam jsme moc pak nebyli. Hlavně pak přišel Aqua Club, kde se teda taky dělo něco podobného, a ještě horší věci jako třeba plivání do pití i moč v šampaňském, kdy teda méně oblíbené kolegyně si ty úspěšnější takhle podávaly.“ (ChiChi Tornado)

Agua Club 2000 je v narativech označován za „největší zábavní továrnu v Praze“. Někdy je také označován jako Euroshow 2000. Vznikl v roce 1997 a nabízel kompletní zábavný program zahrnující bary a diskotéky, tanečnický a tanečnice, striptýzy a v neposlední řadě stálou travesti show. Fungoval až do roku 2007. Během této desetileté éry se zde vybudoval jakýsi středobod queer umění u nás. Mimo travesti/drag umělců se zde shlukovali fotografové, herci, malíři i heterosexuální politici a celebrity. Tato scéna naskýtala příležitost, jak se seznámit s vlivnými osobnostmi a svou kariéru tak úspěšněji zpopularizovat. Zároveň se s touto scénou spojují vyprávění o nešťastných osudech účinkujících, kteří takovou míru popularity, stresu a fyzického i psychického vyčerpání neunesli, stali se závislými na psychotropních látkách a předčasně ukončili svůj život anebo skončili v tíživé socioekonomické situaci – v zapomnění. Přes tyto smutné příběhy lze ovšem sdělit, že právě tato a výše zmiňované scény přinesly do životů mých informátorů pocit sounáležitosti a kolektivity, nikdo už se necítil nepatřičně a rušivě, měli zkrátka prostředí, do kterého „zapadali“. Tyto vztahové projevy by se daly shrnout pod fenoménem homosocialita, tedy pojmem označujícím sounáležitost osob stejného pohlaví (nejen) uvnitř sexuálních menšin.

„Byl to barák bývalých lázní na Žižkově. Což je taky poetické vlastně, protože dneska už se ví, že dřív se tam scházeli hodně homosexuálové a byly tam za první

republiky takové tajné spolky, takže vlastně je poetické, že se tam ta queer komunita navrátila. ... Od večera do rána každý den. Tam si každá dělala patnáct písniček a lítali 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. ... Já vlastně v době ještě té skupiny Bomby jsem byl první česká drag queen na titulní straně časopisu, stejně jako později první česká drag queen ve znělce televize Galaxie, to byl předchůdce Primy.“ (ChiChi Tornado)

V roce 2003 byl zprovozněn kabaret **Srdce a Kámen**, který vlastnil Václav Glazar. Zde se upřednostňovala pestrost zábavního programu, proto zde travesti umělci měli jen malý časový prostor. Střídala se zde pěvecká, taneční a komediální čísla s travesti a drag performancí, proto nebyl obecně kabaret považován za lukrativní scénu pro již zavedené účinkující. Program využívali spíše nováčci, kteří zde získali prostor pro „nastartování“ své kariéry a posléze odcházeli do specializovaných podniků.

„Glazar, jeptiška z Kameňáku, měl ten svůj kabaret Srdce a Kámen a občas jsme tam vystupovali, nebo někdo tam přijel hostovat, ale většinou si tam vystupoval sám. Jakože to byl víc takovej kabaret, ktorej znáš ze západu, ten, kde se kombinují od artistických po pěvecká čísla, ne jenom travesti. Proto stačilo, když vystoupil on a co si budeme, vždycky tam byl za hvězdu.“ (Vlasta Wild)

V jistém bodě ovšem nastala krize podniků zaměřených na travesti/drag performance. Došlo k nasycení trhu a diváci začali ubývat. V tomto období před rokem 2005 ovšem vznikl nový fenomén, a sice zájezdní produkce. Po ukončení činnosti Aqua Clubu se místní účinkující rozhodli založit si své vlastní skupiny, a tak vznikly známé skupiny, jako jsou například Crazy Goddies, Screamers, Kočky, anebo Hanky Panky Show. Tyto zájezdní skupiny mají podle některých názorů rovněž svůj podíl na nasycení trhu a úpadku specializovaných kabaretů. Lidé již nejezdili za svými účinkujícími do hlavního města, ale čekali, až účinkující přijedou k nim.

„Hele v jistém bodě se toho lidi prostě přežrali a bylo po hehe. Je to tak, že nejdřív to chtěl každý vidět a pak když už to každý viděl se to zastavilo. Pak se jezdili hodně různé večírky a zájezdy do kulturáků, a to vlastně se děje do dnes. Dneska mít nějakou stálou scénu je fakt úspěch. V Praze vlastně máš Piano bar, kde jsou TiFanny a Naira, pak máš Friends, kde jsou Crazy Goddies a ta Kova a my v Plzni jsme měli

Alfu, než jí zavřeli. To je taky vlastně takový unikát, že jsme každý měsíc tu Alfu vyprodali a nikam jsme jezdit nemuseli. Ono by se to ani asi nedalo naplánovat a celé to monstrum někam převážet, ale je vlastně úžasný, že ty lidi na nás tak dlouho chodili. Teď se na to snaží navázat Kuběna s téma Křimicema, tak uvidíme, zatím to má úspěch.“
(Hanny Georgi)

Do dnešní doby zůstalo jen málo stálých travesti/drag scén, které nabízejí pravidelný program. Jedním z nejúspěšnějších je **Club Friends**, kde se dodnes každou středu a víkendy střídá skupina Crazy Goddesses s mladými drag queen účinkujícími. Dalším prostorem je **Country club Rikatádo**, kde se rovněž pravidelně uskutečňuje travesti show. U mladšího publika je v současnosti velice populární klub **Heaven**, ve kterém pravidelně účinkuje Gizela Kova jako DJ a konferenciérka anebo celá její skupina mladých drag queen účinkujících Hause of Kova. Zajímavějším fenoménem je ovšem takzvaný „**Parník**“. Tematické plavby čili show uskutečněná přímo na hladině Vltavy je fenoménem, který má své kořeny v devadesátých letech. Opět za ním můžeme hledat dvojici Lady Peachford a Zdeňka Novotného. Tato akce se uskutečňuje několikrát za letní sezónu. Na akci jsou sezváni účinkující z celé republiky a jedná se tak o jedinečnou příležitost setkat se zde jednak s mladými, amerikanizovanými drag queen účinkujícími, jednak s porevoluční generací účinkujících a také s ikonami českého travesti. Dnes jsou tyto akce již v režii ChiChi Tornado a Vlasty Wild, za jejich vznikem ale stojí Lady Peachford a Zdeněk Novotný, kteří společně uskutečnili více než padesát plaveb.



Obrázek 6 Podpalubí parníku Tyrš 2021

Výše jmenovaná místa mají v paměti účinkujících nezastupitelnou roli. Skrze tato místa prošlo mnoho účinkujících, kteří ovlivňovali další mladší účinkující. Jedná se tak o provázanou síť míst a osobností, jež utvářejí kolektivní paměť i identitu skupiny. Každý z informátorů zná někoho, kdo je vázán k někomu, kdo účinkoval na některém z těchto míst. Jedná se tak o kolektivně-identitární uzel, který spojuje účinkující z celé republiky. I účinkující z druhé strany republiky jsou takto svázáni s Prahou, proto lze o českém „queer cross-gendering showbiznys“ poli říci, že je centralizováno v Praze, nejen z pohledu ekonomického, ale i z pohledu kolektivní paměti a identity.

5.2.2 Ikonické osobnosti

Pojďme se zaměřit na ikonické osobnosti českého „queer cross-gendering showbiznys“ pole. Při otázce, „*Kdo je podle tebe prvním českým účinkujícím? Kdo je zakladatelem travesti/dragu v Čechách?*“ se dočkáte různorodých odpovědí. Neexistuje jednotná odpověď, ale všechny jsou validní. Všechny odpovědi jsou opodstatněné různými narativy a interpretacemi. Při studiu percepce okolního světa neexistuje špatná odpověď, nelze říct, že ta, která je nejčastější nebo nejrealističtější, je ta jediná správná, proto považuji za důležité si tyto narativy představit a pokusit se je zmapovat v ucelenou odpověď.



Obrázek 7 Lady Peachford – rok cca 1992

„První travesti známá osobnost byl asi Čejka. Významný tanečník a myslím, že byl i držitel Thálie. Tam je zajímavé, že Čejka byl jediný, kdo dělal travesti v televizi. V primetimu předváděl černošskou tanečnici, Tinu Turner a operní pěvkyni i slepice je vlastně žena, ne? (smích) Přitom to nikdo nevnímal jako travesti, ale jako parodii a komedii. Prostě to nemělo ten rozměr té sexuality jakoby. Dodneška nevím, na co vlastně byl, asi byl na kluky, ale nevím, jestli to otevřeně řekl. Nicméně je vtipný, že ti papaláši povolili travesti show za komančů v televizi. Dneska když se na to koukneš, tak je to fantastický pohybový divadlo a travesti show, ale tehdy asi vůbec nevěděli, o co jde, co vlastně schvalují.“ (Vanessa Whitewitch)

Jaroslav Čejka byl český baletní tanečník, mim a travesti umělec, který v roce 2007 obdržel cenu Thálie za celoživotní mistrovství v oboru balet a tanec. V několika naracích se právě on objevuje jako ten, který dokázal přivést travesti v Československu na světlo světa i za podmínek restriktivní politiky. Dle informátorů se mu to podařilo z několika možných důvodů. Například k tomu mohl dopomoci fakt, že travesti většinový divák neznal a neměl ho spojené s neheterosexuální populací, zatímco Jaroslav Čejka díky svým zkušenostem ze zahraničí „*musel jasně vědět co dělá, jinak by v tom po revoluci nepokračoval s travesti kolegyněma*“ (Hanny Georgi). Zsvěcení to také věděli, ale dalším důvodem mohlo být, že svou homosexualitu úspěšně skrýval téměř celý svůj život, převážně prý kvůli své konzervativní matce, se kterou měl mimořádně úzký vztah. V neposlední řadě je to jeho neuvěřitelný herecký talent i touha být vidět, která pomohla přinést travesti na televizní obrazovky socialistického diváka. Zajímavostí je, že neužíval žádné pojmenování svého alterega a celý život vystupoval pod svým civilním jménem. Ve výjimečných případech užíval obrat svého jména Valsoraj Akječ, ale nepříliš úspěšně.

„Za mě je to Lady Peachford asi, samozřejmě před ní byly nějaký umělkyně, ale tak první, kdo mě napadne a kdo má tak bohatou kariéru a historii je asi Lady Peachford no. O tý je známo, že to dělala ještě za komančů tajně žejo a tak no. Že ještě před revolucí určitě dělali travesti v nějakých těch klubech, v téčku tam dělali čísla nějaký a prostě tam všude už byla Lady Peachford.“ (Vlasta Wild)

Lady Peachford je bezpochyby nejcitovanějším pseudonymem, který v této práci naleznete ve vztahu k předrevolučnímu období. Jedná se o výraznou osobnost a popularizátorku české i slovenské travesti scény, která ještě ve svém pokročilém věku

si občasně najde chvíli pro nějakou performanci. Byla osobně u zrodu nejednoho porevolučního kabaretu a každý narátor, který započal svou kariéru před rokem 2010, její jméno zná a spojuje si jej s porevolučním úspěchem travesti show, ale i s tím, že to byla ona, kdo vystupoval na tajných bytových setkáních a v uzavřených klubech určených pro neheterosexuální komunitu v období socialismu.

"V mých očích je první českou drag queen ChiChi Tornado, já si myslím, že to, co ona dělá a dělala je prostě drag, není to travesti. Je to hodně o tom, že ona do toho dává kus vlastní imaginace a svého obrazu. Jasně, že jak vystupuje s travesti skupinou, tak to publikum po ní chce něco trochu jiného, než by asi ráda dělala, tak asi proto třeba napodobuje Tinu, ale zase ji dělá chlupatou a škaredou, tak zase to není o úplném napodobování. Prostě první drag queen, jakože drag queen je podle mě ChiChina."
(Queen Kubie)

Pokud je na českém „queer cross-gendering showbyznys“ sociálním poli někdo, jehož jméno, osobnost a úspěchy lze komparovat s mainstreamovými celebritami, je to právě **ChiChi Tornado**. Již za dob socialismu prezentovala veřejně své umění v „živých videoklipech“. Mládí věnovala tanečnímu umění a po většinu svého života se věnuje drag queen performanci. Již roku 1992, kdy byla oslovena k účasti na celovečerní produkci diskotéky Valdek, se začala formovat její kariéra. Sama se po celou dobu kariéry identifikuje jako drag queen umělkyně, jelikož do krabičky „travesti“ dle svých slov nikdy nezapadala. Dosáhla úspěchů jako jsou fotografie na titulních stranách časopisů, vlastní autorské skladby, její tvář se objevila ve znělce televize Galaxie a následně nespočet rozhovorů, účasti v několika reality show a účast v Česko-Slovensko má talent 2010. Její příspěvky v nejrůznějších dokumentárních filmech a pořadech jako například „Máte slovo“, ale i její účast v podcastech a internetových videích svědčí o tom, že její popularita je stále na vrcholu a o její životní příběh i umění je značný zájem u širokého, mainstreamového publika. Často je právě její osoba považována za zakladatelskou osobu českého dragu v narrativech informátorů, kteří svou kariéru započali po roce 2010.

„O mě se často mluví a píše jako o první české drag queen, ale to samozřejmě není pravda. Za mě jedinou, a hlavně jedinou a první profesionální drag queen byl Ladislav Čejka, ten si to taky dělal po svém, z dnešního úhlu pohledu to byl drag. Měl na to to razítko, že byl profesionál. Ale těžko říct, co by nám o tom řekl on. A samozřejmě

Lady Peachford byla aktivní dlouho přede mnou, jenomže ona je typická česká travesti umělkyně, napodobuje Šulákovou a taková ta klasika prostě (smích) ... Hraběnka Mondscheinsonate, to byl fantastický umělec ... Já jsem takhle označována z titulu toho, že jsem tady v té branži nejděl ze všech a zapomněla jsem umřít (smích). A taky se to dobře prodává. Hele asi můžeme říct, že jsem první profesionální česká drag queen, protože já se označuji jako drag queen už od těch devadesátek, protože jsem k tomu více tíhla a nehodila jsem se do žádné jiné škatulky. Zkrátka neholila jsem se a neskrývala své tělo, nenapodobovala jsem žádné zpěvačky a moje vystoupení se podobala spíše tomu, co se dělalo na západě. ... Jistě, že jsem to dělala i za komančů ty živé videoklipy a tak, ale to byla spíš zábava, takové párty umění. To veřejné vystupování za gáži, ten byznys, to začalo až v tom roce devadesát dva.“ (ChiChi Tornado)



Obrázek 8 ChiChi Tornado – rok cca 2005

Hraběnka Mondscheinsonate byla zajímavá postava socialistické a raně postsocialistické queer společnosti. Zajímavé je, že zatímco jiní travesti umělci se soustředili na komické parodie známých zpěvaček, ona vytvořila alterego, z jehož role neustupovala. Vytvořila kompletní vizuál i povahu neznámé hraběnky, jež se vyznačovala svou romantickou elegancí až rojalistickou teatrálností. Zatímco ostatní parodovali zpěvačky, ona psala vlastní básně a texty, které recitovala do operních podkladů, další zajímavostí je, že byla zvána do prostředí ateliérů a uměleckých klubů spíše než do prostředí travesti kabaretů. Z dnešního pohledu, kdy se sami drag queen

účinkující odlišují od travesti umělců mimo jiné svým neústupným přístupem ke svému alteregu, by se dala považovat za první drag queen Československa, o které jsou dochované konkrétní vzpomínky.

V narrativech pocházejících od profesně mladších informátorů se vyskytuje pod označením „první české umělkyně“ jméno ChiChi Tornado. Mladšími informátory mám na mysli ty, kteří začali svou kariéru po roce 2010. Tento případ demonstruje proces, jímž se kolektivní paměť neustále tříbí, vrství a redukuje. Nalezli se i tací, kteří na tuto otázku nedokázali odpovědět vůbec. Vztahují se již k jiným ikonám, převážně k americké internacionální drag queen superstar RuPaulovi. V narrativech mladších informátorů je považována za „matku všech drag queens“, není to proto, že by snad drag vynalezla, ale jistě je to pro její popularizační práci a vliv. Její televizní show „RuPaul’s Drag Race“ byla motivátorem pro množství mladých účinkujících. Jako první česká drag queen pak byla zmiňována i **Gizela Kova**, americká umělkyně, španělského původu, žijící v Praze, shlukující kolem své osoby mladé účinkující.

„Hele jasně, že tuším o těch travesties, který tu historicky nám vyšlapali cestu, ale pro mě je první česká drag queen Gizela, hlavně proto, že ona sem přinesla ten koncept z Ameriky a ze světa. ... Dává prostor mladým, kteří za ní přijdou. Když za ní někdo přijde, že by to taky chtěl dělat, tak mu řekne, ať přijde zítra udělá si číslo. Okamžitě tě tak hodí před publikum a je na tobě, jestli si to publikum získáš, nebo ne.“
(Metaxa)

Za nejzajímavější závěr dosavadních dílčích kapitol považuji zmapování paměťové linie, která přetrhuje účinkující, jež svou kariéru započali odhadem před a po roce 2010. Je to tak důkazem rekonstruování kolektivní paměti, vrstvení kolektivní paměti, ale především procesu zapomínání, jenž pro rekonstrukci kolektivní paměti využívá její redukce ve vztahu k předrevolučnímu období, které ze strany mladších informátorů není zas tolik důležité pro jejich současnou kolektivní identitu.

5.3 Referenční rámeček

„Co si budem, je to i kouzlo jinakosti a nějaká otázka senzace, která ty lidi vedla do těch podniků, nebo i v současnosti vede na představení. To myslím, že se nezměnilo tolik. Myslím, že dodnes to tak je. Takové to – pojď’ půjdeme se podívat na ty buzíky. Myslím, že se dodneška chodí kouknout na nějaké představení stejně, jako děti chodí do

zoo koukat na zvířátka. Upřímně ty o tom asi taky píšeš, protože je to prostě zajímavý téma plný věcí, který se jen tak nevidí.“ (Octavia Havenly)

Devadesátá léta se v kolektivní paměti informátorů vyskytují jako referenční rámec, ke kterému se v různých sociálních interakcích vztahují. Nejčastěji pak v rámci tří tematických okruhů: financí, sounáležitosti a obecné společenské nálady. Devadesátá léta jsou užívána jako „zlatá éra“, doba sounáležitosti uvnitř speciálního sociálního pole a jako období „skutečné svobody“. „Devadesátky“ jsou tudíž silným referenčním rámcem interpretace současnosti mezi účinkujícími, kteří svou kariéru započali před rokem 2010. V této kapitole si postupně představíme situace a narativy, které jsou signifikantní k užívání referenčního rámce tohoto specifického desetiletí. Začneme ale rychlým představením referenčního rámce profesně mladších účinkujících, kterým je scéna amerického a brazilského drag queen showbyznysu.

„RuPaul’s Drag Race mi změnil život. Každý díl, který byl dostupný jsem ilegálně stahovala a sledovala a říkala si, že tohle je přesně to, co chci. Když jsem to pak začala dělat, tak jsem zápasila s tím, že drag není to jediné, ale došla jsem k uvědomění, že jsem trans. ... A právě vidět trans drag queens ať už Kylie Sonique Love, nebo Jiggly Caliente, ale i Gottmik, která je vlastně v reálném životě trans muž, pro mě bylo ukazatelem, že jasně, jde to a je to tak správně, můžu to dělat, dokud sama budu chtít.“ (Metaxa)

Americký a brazilský trh je současným referenčním rámcem mladých drag queens, se kterým je komparováno téměř vše, co se na české drag scéně odehrává. Pokud bychom drag považovali jen za průvodní jev amerikanizace, a proto tedy za populární u mladých drag queens, dopouštěli bychom se přílišného zjednodušení. Zahraniční drag scéna je inspiračním zdrojem i pro ty, kteří se identifikují jako travesti umělci, a současně funguje jako referenční rámec pro ty travesti umělce, jejichž kariéra začala po roce 2010. Je zde i velké množství účinkujících, kteří byt’ nevyužívají zahraniční scénu jako primární referenční rámec, sledují ji, inspirují se jí a často komparují vlastní vizuál se zahraničními umělci. Stejně tak komparují i ekonomické aspekty. Travesti umělci se z většiny nesnaží dosahovat kvalit zahraniční produkce, s odmítnutím, že se jedná o ekonomicky nedosažitelnou záležitost. Dále se nejčastěji komparuje nálada publika v zahraničí a v Čechách. Rozebírá se, zda je české publikum na nějaký typ performance zralé či nikoliv, zda by bylo ochotno dát za vstupné tolik co v zahraničí

a podobně. Často tak dochází k rozštěpení habitu, kdy lze sledovat travesti účinkující s vizuály jasně inspirovanými zahraniční drag queen scénou, ale performující něco, o čem jsou stále přesvědčeni, že patří do „klasické travesti školy“. Mladí účinkující identifikující se jako drag queen představitelé naopak jakýkoli aspekt své kariéry komparují se zahraniční scénou a touží po dosažení jejích kvalit ve všech ohledech. Můžeme u nich pozorovat i značnou amerikanizaci jazyka, kdy výrazy jako „slay“, „massage“, „shimmer“, „audience“ a další jsou nedílnou součástí slovníků účinkujících⁶⁹.

„Czech drag has mainly evolved because of RuPaul's Drag Race. When I started performing here, Netflix had just started airing Drag Race in this country. So more and more people went from being confused when I was performing because I was doing cartwheels and splits, to being like 'OMG that's what they do on TV!'” (Gizela Kova)

Dalším příkladem zahraniční inspirace jsou mimo klubových a teatrálních akcí i brunche, které jsou v Praze stále oblíbenějším konceptem. Tyto koncepty jsou profesně starším účinkujícím neznámé, zatímco v zahraničí mají dlouholetou historii. Profesně starší účinkující preferují klasický prodej vstupenek, zatímco u profesně mladších často sledujeme volnější způsob výběru vstupného, kdy si návštěvník zaplatí základní vstupné a k tomu má možnost ohodnotit svou oblíbenou drag queen pomocí různých žetonů zastupujících peníze anebo přímo bankovkami. Stejně tak profesně starší účinkující preferují večerní představení klasického kabaretního či dramatického rázu, zatímco profesně mladší účinkující se častěji nebrání různorodé produkci, jako jsou brunche, DJ-ing, bingo a další.

5.3.1 „Devadesátky“ jako referenční rámeček

Budeme-li se soustředit na referenční paměťový rámeček „devadesátek“, tak zjistíme, že „dobře už bylo“. Devadesátá léta jsou zmiňována ve vztahu k finanční situaci. Při vyprávění dochází k častému přerušování narativu poznámkou o byznysu, nadměrném výdělkem a množství pracovních příležitostech.

„Hele tehdy jsme jezdili pátky, soboty a středy. Každý týden. To si neumím vůbec představit dneska, ale ty lidi si nás zvali, a tak jsme to brali. Za ten večer jsme si vydělali

⁶⁹ Většina drag queen performancí v Praze pořádaných mladšími účinkujícími je moderována bilingválně anebo výhradně v anglickém jazyce.

víc než za tři dny v práci. Takže jsme najednou měli dvojnásobné příjmy. Jako ty peníze za to tehdy fakt stály. To už dneska vůbec není pravda. ... Půlhodinové představení za pět set, za celovečerní představení to bylo tři, pět až deset tisíc korun v závislosti na složitosti a za silvestry bylo dvacet až třicet tisíc korun. V době, kdy měsíční příjem vysokoškolačka byl kolem čtyř tisíc měsíčně.“ (Peggy DePigalle, Vanessa Whitewitch)

Často se setkávám v narativech s různými odkazy na společné akce celé gay komunity, které byly v devadesátých letech běžné. Zájezdy pro gaye, táboření, anebo dovolené v zahraničí pro gaye. Jednalo se o velké skupiny jinak často nesourodých jedinců, kteří se spojili, aby se zúčastnili podobné společenské akce. Takové akce jsou dnes již minulostí. Na období devadesátých let se vzpomíná jako na období soudržnosti gay komunity i travesti komunity v Čechách, která dle narativů již dávno zanikla.

„V roce 1997 to pro mě všechno začíná, kdy já začal organizovat ty srazy s klukama, jakože různé akce pro gay komunitu a mě to hrozně moc bavilo. No a silvestr 1997 to tak nějak všechno začalo, kdy jsme na té akci organizovali program, parodie, travesti show. Ale já dělal jenom DJe. Ale jakoby bavilo nás to moc a tak jsme se rozhodli, že budeme pokračovat v tom a tak jsme organizovali různé valentýny a maškarní. A tehdy se vzaly zlatý stránky a koukalo se a volalo se, kde je místo a taky trochu, jestli by to tam snesli takovou zábavu a tam jsme různě po podnicích organizovali takovéhle víkendovky pro gaye.“ (Vlasta Wild)

Netýkalo se to pouze gay komunity obecně, ale informátoři často zmiňují, že se všichni účinkující v travesti komunitě znali a vzájemně více podporovali. Dávali si rady, dohazovali příležitosti k výdělku a vzájemně navštěvovali svá představení. Tento idealizovaný obraz pak místy rozbíjí zmínky o konkurenčních naschválech mezi umělkyněmi.

Devadesátá léta jsou rámována nejen nálepkou „zlaté éry“, rovněž jsou nazývána „érou skutečné svobody“. Devadesátá léta jsou vnímána jako období, kdy se travesti a drag komunita setkávala s mohutným zájmem veřejnosti a popularitou. To mělo za následek velkou medializaci, která nepodléhala etickým standardům současnosti. Docházelo k masmediální prezentaci odhalených těl, vulgarity, nekorektního humoru a sexualizace, což je zpětně vnímáno mými informátory z velké části kupodivu kladně, tedy jako období svobody, které se již nevrátí a které bylo potlačeno.

„A bylo to úžasný, protože jsme si připadali jako obrovský celebrity, lidi nás poznávali na ulici a fotili se s náma. My jsme běhali naličený po ulicích a celý ty devadesátý léta byly, že to nikdo neřešil, víš. Když jsme si jako kluci šli koupit boty na podpatku, nebo kosmetiku, tak nás z Kotvy vyhodili na ulici jako nějaký bezdomáče, takže jsme se naličili a převlíkli za ženský a chodili nakupovat jako ženský, to byla neskutečná sranda. Transky si šly naličený nakoupit do Kotvy a lidi k nám byli hrozně vstřícný a obouvali nás v obuvi. My se bavili a lidi s náma. Zatímco zkus si dneska jako transka přijít do obuvi, to by každěj čuměl jako tele no (smích), ale zase kluk, co si kupuje rtěnku je už normální. Poznali jsme spoustu lidí, celebrit, politiků, zpěváků, herců, který se k nám hlásili a podporovali nás, obdivovali nás a dávali nám motivaci. Jezdili s náma na vystoupení a opravdu se za nás jakoby nestyděli. Ta doba byla fakt nádherná no.“ (ChiChi Tornado)

Údajně toto období končí v raně mileniálních letech, kdy dle výpovědi několika informátorů započala nová normalizace společnosti. Společnost v čele s médii rozpoutala debatu o morálních aspektech travesti/dragu v Čechách a za nejpádnejší argument bylo předkládáno ohrožení mravní výchovy mládeže. Obecné zpřísnění etického kodexu mohlo způsobit jistou míru netolerance travesti/drag show v mediálním prostoru, ale četné výpovědi ukazují, že došlo mimo jiné k naplnění trhu a produkce přestala být pro lidi tolik exotická a žádoucí, jak tomu bylo v devadesátých letech. Pokud bychom pátrali po nejpragmatictějším vysvětlení zániku „zlaté éry“, bude to právě postupná ztráta exkluzivity a naplnění trhu. Na trhu se po miléniu objevily ustálené skupiny, které provozovaly „zájezdní“ formu produkce. To zapříčinilo postupnou ztrátu exkluzivity a omezilo příležitosti k výdělku. O tom vypovídá i fakt, že honoráře, za které se vystupovalo v devadesátých letech, se od té doby příliš numericky nezměnily, zatímco hodnotově klesly na ceně. Takové zdůvodnění se ovšem nehodí do profesního narativu.

„Hele stejně jako v Británii kvůli náckům zastavili projekt, kdy drag queens předčítali dětem knížky v knihovnách. To byl projekt pro duhové i běžné rodiny, který měl děti učit o tom, že škatulka genderu nemusí sedět každému a být jiný není zločin. Jenže oni z té debaty udělali debatu o sexualitě a v podstatě z toho udělali, že vnucují dětem homosexualitu. ... No a po období divočiny v devadesátkách, já to zažil, samozřejmě jsem ještě nedělal travesti, ale to byla doba, kdy se normálně prezentovalo porno v televizi se to muselo nějak srovnat a odnesly to i transky, který byly označený

za zábavu pro dospělé, a ještě jakoby jen pro některé dospělé a přišlo mi to jako by je zase chtěli někam zavřít do sklepů kam patří, hlavně to takhle cítily asi pražský holky, který do té doby byly v časopisech a televizi a najednou jako když utne.“ (Hanny Georgi)

5.3.2 Koncept D.I.Y.

Dalším zajímavým částečně referenčním rámcem je hrdost na zručnost v oblasti D.I.Y. (z angl. „do it yourself“). Tento pojem jsem si vypůjčil z trendu sociálních médií, který tak označuje snahu o vytvoření běžných předmětů pomocí vlastních schopností. Tento koncept je zajímavý svým historickým pozadím a především jeho přetrváváním do současného světa. Promítá se jak do sfér líčení, kostýmů, paruk, tak do výroby kulis a produkce celé show. Z historického pohledu je jasné, že účinkujícím nezbývalo mnohdy nic jiného, než vše vytvářet podomácku. Doba socialismu a postsocialismu se



Obrázek 9 Komparace: začátky travesti skupiny Alfa Roštěnky v roce 2010 vs. rok 2020

vyznačuje nedostatkem specializovaného zboží pro cross-gendering produkci obecně. I první produkce se odehrávaly na improvizovaných pódiích.

„To se navozily dřevěné palety, na které se natloukly nějaké desky a koberec, dozadu se pověsila fólie od jahod a na ní vánoční světylka. A s tímhle prostorem u Holanů jsme dělali celovečerní produkce pro stovky lidí.“ (Lady Peachford)

Kostýmy bývaly nejčastěji ručně šité, anebo upravované z oděvů dostupných v secondhandech. Paruky se užívaly ty, které byly konfekčně dostupné, a pro jejich úpravu se používaly vlásenkářské a kadeřnické techniky, které si každý účinkující byl nucen osvojit. Poté logicky nastalo období symbolického soutěžení, přetrvávající dodnes. Kdo je schopnější vytvářet luxusnější a dokonalejší kostýmy, získává nejvyšší možnou prestiž. Tento koncept přetrvává i v dnešní době, kdy je většina produktů pro performanci běžně dostupná ve specializovaných (v Česku převážně internetových) obchodech. Je totiž pomyslně nepřijatelné, že by všichni účinkující vypadali stejně, což se díky konfekci může stát poměrně snadno. Nehledě na fakt, že zboží ze specializovaných obchodů je finančně náročnější získat. Nechat si ušít luxusní kostým je otázkou ekonomického statusu a s ním spojené prestiže, přesto není pravidlem, že by tací účinkující byli automaticky přijímáni. I vystupující v drahých kostýmech mohou být nařčeni z neprofesionality.

„Ten, kdo má možnost mít kostýmy za desítky tisíc, tak to častokrát ani plně nevyužije, neukáže to, nepředvede žádnou velkou show. A to je strašná škoda. Ony jsou krásné, blyštivé bohyně, ale jejich show je jako jít se podívat do galerie na sochu, jestli mi rozumíš.“ (Hanny Georgi)

Soutěžení se pak dotýká i vizuálu celé scény včetně kulis a dalších rekvizit, které si někteří vyrábějí, někteří nechají vyrábět a jiní tvrdí, že je nevyužijí pro svůj koncept performance. To vše sehrává roli v argumentaci toho, čí práce je lepší a rozdmýchává debaty o užitečnosti takového jednání. Někteří účinkující při zhlédnutí kabaretní scény plné kulis a rekvizit poznamenali přímo, že se jedná o báječnou, ale nepraktickou podívanou, kterou je náročné vyrobit i převážet, nezapomenou opomenout úctu k takovému jednání, ale oni sami by nic takového nechtěli.

„Hanny je magor. On ti udělá scénu se třemi patry, schodištěm, barem a pouliční lampou, nasvícenou bod'áky, a dalšími speciálními reflektory, třiceti led reflektory,

reflektory s pohyblivými hlavami, pyrotechnikou, vypadá to jako by chtěl vytvořit scénu do metropolitní opery, ale zkus si s tím někam jet. To prostě instalovat a odinstalovat trvá celý den a nevím, jestli se to vyplatí.“ (Queen Kubie)

„Jako ale je to dobře, každý má nějaký vývoj, já taky byl takovej ze začátku, že jsme dělali kulisy a když se dělala opona, tak se tahalo a sešívalo od vánočních girland až po závěsy z brokátu a podobně, to byly taky hrůzy, ale přitom dneska nám stačí dvě záclony, ani to ne.“ (ChiChi Tornado)

„Hele Techtle Mechtle mají natištěný na fóliích nádherný 3D kulisy, který vlastně jenom navěší na jeřáb a mají fantastickou scénu, ale zaprvé my bysme si to nemohli dovolit, oni to musí mít takhle kvůli převážení, a hlavně to fakt nemá takovou tu duši.“ (Isabella Ricca). Vizuál i stylizace účinkujících je také častým tématem debat. Projednává se, jaký přístup k vytváření vizuálu alterega je ještě dostatečně profesionální a který již není. Obecně platí pravidlo, že vyprávění o vytváření kostýmů, paruk, líčení apod. se prezentuje se značnou nadsázkou, aby se tak umocnil dojem z těžké práce strávené nad přípravou performance.⁷⁰



Obrázek 10 Osobní sklad kostýmů - "Divadelní fundus"

„Pro někoho, kdo do toho nevidí je těžký pochopit kolik času nad tím člověk stráví. To jsou přípravy kostýmů, výběry písniček, sestavení programu, výroba a tisk

⁷⁰ Renée Hirschon (1985) sleduje podobný fenomén v řecké společnosti. Práce žen je pozitivně hodnocena na základě náročnosti. Čím náročnější ruční práce je, čím trvá déle, tím je hodnocena pozitivněji bez ohledu na výsledky. Výsledky ruční práce jsou následně vystavovány jako důkaz „ženství“ paní domu.

plakátů a vstupenek, propagace, výroba dekorací, tréninky, stavba stage, líčení, vystupování, úklid, doprava. Zkrátka nejenom, že jsme performeři, my jsme výtvarníci, produkční a manažeři. Všechno v jedné osobě. Konkrétně my máme velkou výhodu, že jsme velká skupina a náš realizační tým je na české poměry celkem velký, ale i tak je to skutečně velké množství práce, když chceme, aby to za něco stálo.“ (Hanny Georgi)

Koncept, který jsem nazval jako D.I.Y.⁷¹, je tak jedním z nejzásadnějších konceptů cti, které moderují symbolický boj o nejprestižnější postavení na poli „queer cross-gendering showbyznys“ pole. Má samozřejmě praktický historický základ spočívající v nedostupnosti odpovídajících kostýmů, kosmetiky, paruk, ale i vybavení pro tvorbu scény. Nicméně přetrvává do dnešních dob, kdy účinkující, kteří si své kostýmy šijí, paruky vyčesávají a vytvářejí scénické aranžmá plné kulis, získávají symbolickou prestiž v celém sociálním poli. Naopak ti, kteří si koupí konfekční kostým, konfekční paruku a nalíčit se nechají od někoho jiného, nejsou bráni jako rovnocenní drag queen/travesti účinkující, maximálně je takové jednání dočasně respektováno u noviců. Zavedení a respektování účinkující si pak takové jednání mohou občasně dovolit a zakázkovou výrobou naopak navyšují své postavení v sociálním poli, neboť drahými kostýmy na zakázku prezentují svůj vysoký ekonomický status, kterého dosahují pouze nejúspěšnější účinkující.

„Základ je pro mě make-up, jakože kostým dneska koupíš, nebo si necháš šít. Já investuji do kostýmů desetitisíce, stejně tak paruku si necháš vyčesat od profíka, ale stejně jí pak musíš umět udržovat, upravovat, jinak z toho máš za chvíli dredy. Ale co já nechápu je, že se neumí ani nalíčit, nechají se nalíčit vizážistkou, nebo nějakou kolegyní a tvrdí o sobě, že jsou drag queen, to je pro mě nonsense. To už pak nemusíš umět nic. Na druhou stranu RuPaul si nechává šít kostýmy, kdy jeden kostým neobleče před kameru více než jednou, paruky mu dělají na zakázku a má osobního vizážistu, ale k tomu se prostě musel dopracovat. On už dokázal něco, co nikdo jiný, a proto je teď prostě superstar s takovými jakoby výstřelky, nebo spíš nadstandardním zázemím.“ (Octavia Heavenly)

⁷¹ V příloze naleznete kopie záznamů z osobních deníků klíčových informátorů, které jsou plné nápadů, náčrtů a dalších dat. Tyto náčrtů jsou doplněny fotografiemi realizací, což ilustruje existenci představovaného konceptu D.I.Y. (viz str. 113, 114, 115).

6 Kulturní aktivismus

"Don't be a drag, just be a queen." Lady Gaga

České travesti a drag jsou nedílnou součástí aktivistické scény, ale i mediálního obrazu a ekonomiky české queer kultury. Informátoři se netají uvědoměním své práce pro queer komunitu obecně. Stejně tak žádná queer akce se neobejde bez performance jakýchkoliv účinkujících ze světa dragu a travesti.

Na účet účinkujících se snáší nemalá kritika a opovržení za strany veřejnosti, která je motivována různými narativy. Těmi nejpodstatnějšími je „nemístnost“⁷² a hlavně „hrdá prezentace této nemístnosti“. *„Jsou to nepřirozené věci. Když už dospělí nejsou soudní a taková kultura jim nevadí, proč alespoň nemyslí na vývoj svých dětí?“*⁷³ prohlásil například František Flek, pastor Apoštolské církve v Kolíně, na účet travesti show v roce 2005 (idnes.cz, 2005, cit. 27.3.2023, dostupné z: https://www.idnes.cz/zpravy/domaci/knezi-vytahli-do-boje-proti-travesti-show.A051017_085446_domaci_miz).

Zajímavostí je, že z většiny zní tato námitka z úst heterosexuálních mužů, zatímco heterosexuální ženy se v případě nesouhlasu s produkcí vyjádří přímo k povaze té produkce. Například, že to není zábava dle jejich gusta anebo že je taková produkce neláká, že je příliš primitivní. Zatímco muži mají v případě nesouhlasu s produkcí daleko větší potřebu vyjadřovat se ke kontextu nesouvisejícím přímo s produkcí, jako například: *„Na takové úchylárny nejsem zvědavěj.“*, *„Je to zábava pro buzeranty.“* Apod. Nejčastěji se pak odpůrci ve svých argumentech o „nemístnosti“ dopouštějí hanlivé stereotypizace gayů a často i transgender osob. Tento stereotyp má své kořeny v porevolučních letech, kdy tehdejší travesti účinkující byli jedni z mála reprezentantů queer komunity ve většinové společnosti i masmediálních proudech. Poté mohlo docházet k simplexní stereotypizaci, že „homosexuál je muž v ženských šatech

⁷² Toto slovo volím na základě sémantického spojení vyjádření obsahujících: nepřirozenost, prezentace úchylky a další synonymické výrazy. Rovněž jsem inspirován prací Mary Douglas „Purity and Danger“ (2002).

⁷³ Pro zajímavost jsem vyzvěděl reakci na vyjádření pastora Františka Fleka. A k mému překvapení mi informátoři se zahraniční zkušeností odpověděli velice shodně. A to sice tak, že právě v silně katolickém Polsku anebo na Slovensku zažili nejsilnější a nejemocionálnější přijetí publikem. Publikum v těchto státech vítá právě takovou zábavu možná i na protest proti restriktivním snahám církve o potírání čehokoliv, co je v rozporu s jejím výkladem. Především pak jejich snaha o znevážení queer kultury, neheterosexuality a non cis-normativity.

a s parukou“. A sami informátoři toto potvrzují. Jsou přesvědčeni, že aktivisticky propagují jinakost již od revoluce, a to ve všech zapadlých krajích republiky, kam zamířili se svou produkcí. Zároveň připouštějí, že se s podobnými stereotypy setkávají velice často a často jsou spojeny s útoky na celou queer komunitu obecně.

„Já si myslím, že lidi se nemění, spíš jsou víc pokrytecký. Lidi nejsou tolerantnější, lidem je to jedno do chvíle, než se jim to děje doma v kuchyni. Já si myslím, že naše generace to měla těžký, protože o tom nikdo nic nevěděl, dnešní generace to má těžký v tom, že lidi o tom vědí příliš a nejsou schopný to pochopit a zpracovat. ... To je přesně jedna z věcí, které často slyšíme na vystoupeních, kdy ty maminky nás kvitují, jak nás mají rádi. A že ti gayové jsou úžasní. Ale nedej bože, aby se tohle stalo jejich synovi, nebo synovcovi, aby přišel domů, že je gay a nedej bože, kdyby snad dělal travesti. No to by bylo najednou pozdvižení. ... Ale nepřestává mě bavit, že třeba pomůžeme někomu, kdo hledá nějaké kontakty v gay komunitě a je z nějaké odříznuté vesnice. Tak třeba si předáme kontakt a můžeme takhle jakoby poradit nebo pomoci někomu, kdo by jinak takovou příležitost nezískal. Stejně se ve finále tací přestěhují do většího města, aby našli nějakého partnera, partnerku. Anebo za náma chodí maminky queer lidí a jak jsou nešťastné a co mají dělat? Tím, že nás třeba znají z televize, tak v nás vidí úspěšné a hrdé gaye a chtějí, aby jejich děti byly jako jsme my, šťastné. Tak samozřejmě se snažíme vysvětlit, že to není žádná vážná nemoc, nebo jiný důvod, který by jejich děti nějak ohrožoval. Takže kromě zábavy si myslím, že jsme byli a jsme nositelé nějaké queer kultury a povědomí o těchto věcech.“ (ChiChi Tornado)

Samotný moment show je až fantaskním okamžikem protínání různých sociálních polí a z nich vyvstávajících identit. Identity odvozené z příslušnosti v socio-ekonomických polích se splývají a přestávají platit. Moment performance tak stírá pravidla, dle kterých se v civilním i pracovním životě běžně řídíme. Stejně tak se jsou schopni na travesti/drag queen show bavit cizinci spolu s místními a jazyková bariéra se rovněž úspěšně stírá. Kde ale nastává střet, je u identity založené na genderu a sexualitě. Zatímco heterosexuální ženy se nejčastěji baví nad parodií sebe samých, heterosexuální muži jsou v rozpacích.

„Jednou z možností je ta, že se heteráci prostě bojí, že my jim uděláme to, co oni dělají ženám ve svém okolí. Děláme si z nich kořist, lovnou zvěř. A nejvíc se děsí toho, že by se jim to mohlo zalíbit.“ (Queen Kubie)

Performance bývají často sexualizované, ale nemusí to tak být vždy. Zde si dovolím osobní poznámku. Drag a travesti nás učí o fluiditě a svobodě konstruktů genderu. Zobrazují gender jako škatulku, ze které se dá vystoupit, která se dá vyměnit, či vyzdobit dle vlastního gusta. A ti, které nazývám „agresivními“ odpůrci, jsou ve finále jen vystrašení muži. Vystrašení proto, že nerozumí konceptu genderu, vystrašení proto, že je nikdo nevedl k tomu, aby o tom jakkoliv otevřeně přemýšleli a mluvili. A v neposlední řadě jsou vystrašení z toho, že neznají vlastní identitu, která by se nutně nevázala na gender. Jinými slovy, nevědí, kdo jsou bez své přednastavené škatulky. Přičemž ženy možná častěji zažívají situace, kdy je jim jejich genderová kategorie nepohodlná, proto je pro ně představa fluidity genderu daleko méně ohrožující a samy jsou zvyklé alespoň přemýšlet nad svou genderovou kategorií. Ženy svou „emancipaci“ prožívají a zpracovávají již nějaký čas, zatímco muže jejich „emancipace“, ve smyslu znovu-promyšlení rolí, teprve čeká. Odtud možná onen silný pocit „ohrožení“ vyskytující se téměř výhradně u heterosexuálních mužů.

„Hele sám jsem byl obětí stereotypu, když jsem jel na rozlučku se svobodou nějakých motorkářů. Normálně jsem myslel, že dostanu přes držku, protože jsem přišel k ženichovi jako policajtko a na Britney Spears jsem dělal striptýz a dost intimně ho oblejzal. No a ve finále to byl jeden nejlepších kšeftů vůbec, ty chlapy byli prostě v pohodě, smáli se a bavili i na svůj účet navzájem a nikdo neměl žádnéj problém, protože prostě byli sebejistý a tím i otevřený k takový zábavě. Většinou ti největší kokoti, který jsou jakože super macho typy a mají s tím problém, tak jsou prostě sami nevyrovnaný a možná prostě něco tají a to je takovej zase můj výzkum (smích).“ (Hanny Georgi)

Stereotypizace a stereotypy spojené s queer sociálním polem obecně a doprovázející „queer cross-gendering showbyznys“ pole existují v nepřeborném množství a podobách a vydaly by na samostatnou publikaci. Já se na tomto místě jen okrajově zastavím nad rolí a funkcí těch nejsignifikantnějších z nich. Stereotypy jsou nedílnou součástí našich životů a umějí být užitečné pro ohraničení sociálních interakcí. Proces stereotypizace nám umí naznačit, jak se v jistých situacích zachovat, anebo nás dokáže ochránit před potenciálním nebezpečím. Je ale také nebezpečný sám o sobě, dělá z nás otroky vlastních předsudků, a navíc zasahuje často ty nejzranitelnější z nás, kteří se namísto pochopení stávají obětí simplexní stereotypizace ze strany většinové společnosti. V případě stereotypního vnímání tělesnosti, těla a identity (včetně té

pohlavní a genderové) dochází k percepci okolního světa skrze nám dostupné (stereotypně vnímané) znaky a jejich významy, které následně neustále utvářejí konstrukci identity. Identitu následně vnímáme jako ontologicky opodstatněnou, „přirozenou“ identitu, která má za cíl vytvořit obraz integrity jedince v determinačním rámci heteronormativity, reprodukční (institucionalizované) heterosexuality, genderové binarity (Butler, 1990, str. 416-421). Genderové stereotypy⁷⁴ jsou alfou i omegou drag queen/travesti konstrukce alterega i performance. Účinkující subjektivně vnímané feminní stereotypy přetvářejí v obraz povahy a vizuálu svého alterega a zároveň tyto subjektivně vnímané stereotypy umocňují a performují. Performance těchto stereotypů probíhá jak na verbální, tak nonverbální komunikační úrovni a cílem je přijetí této *message*⁷⁵ publikem, cílem je, aby publikum přijalo tyto vizuální, verbální a nonverbální podněty vytvořené na základě subjektivně vnímaných stereotypů tak, jak jsou účinkujícími míněny.

Komplikací spojených se subjektivně vnímanými stereotypy je několik, ale já se rozhodl tuto problematiku ukázat na jednoduchém příkladu. Účinkující si vymezí stereotyp ženské krásy a snaží se vytvářet alterego nesoucí stereotypní obraz domnělé krásy. Je-li tato *message* přijata heterosexuálním mužem, který začne obdivovat krásu účinkujících stejně jako hodnotí krásu cisgender heterosexuálních⁷⁶ žen, nastává problém narušení onoho determinačního rámce reprodukční heterosexuality popsaného výše, navíc je narušen koncept heteronormativity, který je pro mnoho heterosexuálů nepostradatelnou sadou hodnot. Dalším příkladem je parodie žen znovu na základě subjektivně vnímaných stereotypů. Smích je pak reakcí na celou řadu nelogičností, které jsou performovány. Žena je tak představována v kontextu nelogičnosti jakožto nelogická bytost.

Taylor a Rupp poté přicházejí se správnou otázkou, zdali účinkující bojují proti stereotypizaci femininního genderu a s ním spojeného nižšího (oproti mužům) postavení žen ve společnosti, anebo naopak tímto jednáním utvrzují tyto stereotypní významy (Taylor, Rupp, 2004, str. 115). Z mého úhlu pohledu je odpověď taková, že vždy záleží

⁷⁴ Genderovými stereotypy míním stereotypizaci pohlavních rolí. Proces, při kterém jsou konvenčně vymezovány domněle typicky ženské, a tedy i domněle typicky mužské způsoby chování. (více Karsten, 2006, s. 24-25).

⁷⁵ Anglikanismus *message* užívám jako pojem pro mnohovrstevnaté sdělení, komunikované různými způsoby naráz.

⁷⁶ Tímto složitým pojmenováním mám na mysli (domněle) reprodukce schopné potenciální partnerky.

na kontextu konzumace. Záleží na tom, kolik vrstev *message* je konzument schopen sledovat. Nejprve totiž dochází k přijetí genderového stereotypu účinkujícím, následně dochází k jeho zveličenému zrcadlení a tento odraz je přijat publikem. Jeho zveličení má moc donutit konzumenta k uvědomění onoho stereotypu a jeho nekorektnosti a invaliditě, což si konzument může přenést do svého osobního života. Není-li konzument schopen dohlédnout k takovému uvědomění, dojde jen k utvrzení genderových stereotypů. Drag queen/travesti účinkující je pouze nástrojem, skrze nějž v ideálním případě dochází k prezentaci přecházení hranic (tranzice) sociálních konstruktů maskulinity a feminity, heterosexuality a homosexuality a prezentaci hybridních a menšinových genderových identit a sexualit. Konzument sleduje veškerou škálu těchto procesů v komplexním obraze zároveň.

Přestože jsou účinkující často vyobrazováni ve smyslu bojovníků proti stereotypizaci, sami se dopouštějí stereotypizace publika, a to v nemalé míře. Účinkující totiž modifikují své performance dle stereotypů označujících domnělou povahu konkrétního publika. Publikum je konkretizováno (stereotypizováno) nejčastěji na základě geografické polohy, typu podniku, ve kterém se performance odehrává, věku publika a sídelní typografie (město vs. venkov). Zpravidla je pak populačně staršímu venkovskému publiku v kulturním domě prezentována plejáda českých předrevolučních zpěvaček a komediálních čísel, zatímco v queer podniku v centru Prahy bude prezentována taneční show moderního dragu, který se nemusí omezovat napodobováním českých zpěvaček. V podstatě většina ekonomického know-how je tvořena predikcí vytvořenou na základě stereotypů a zkušeností.

„Já jsem nesnášel vystupovat v gay barech, protože gaye je těžké ohromit. Jsou děsně kritičtí a mají všichni pocit, že by to zvládli taky a lépe.“ (Vanessa Whitewitch)

Stigmatizováni jsou i samotní účinkující některými členy queer komunity skrze stereotypy zženštilosti, promiskuity a alkoholismu. Již podle Ester Newton (1979) travesti/drag queen účinkující jsou homosexuálové ztělesňující ty nejspodnější stereotypy týkající se homosexuality, a tak obsadili pomyslně nejnižší příčky ve queer sociálním poli. To v dnešní době již není pravda právě díky medializaci dragu a travesti a s tím spojené obecně rostoucí popularitě i uvnitř queer komunity. Nicméně výše zmíněné stereotypy jsou uvnitř queer komunity stále živé, jen postupně ztrácejí onen hanlivý a odsuzující aspekt. Pravdou je, že účinkující se setkávají s odmítnutím ze strany

potenciálních homosexuálních partnerů právě na základě takové stereotypizace. Homosexuální muži často odmítají zženštilé muže, protože pro ně nejsou sexuálně atraktivní, a tak muži převlékající se za ženy (byť jen v rámci performance) si nesou stigma těch nejvíce zženštilých homosexuálů.

„Často se mi stalo, že mi bylo řečeno, že hledá chlapa a ne slečinku, která se převléká do šatů a promenáduje na podpatcích. Že nic takového by nesnesl. Vlastně ani můj současný partner neviděl jediné moje představení, protože to prostě nesnáší. On mě chce doma chlupatého a mužného, a ne jako tetu v paruce.“ (Teta Milada)

Palčivou otázkou, kterou bych chtěl zmínit, je vztah pole k omamným látkám. V tomto vztahu se zrcadlí underground, klubový a noční život, ale i neoliberalismus⁷⁷ a jistou měrou boj proti moci a normě. V prostředí tohoto pole je konzumace alkoholu jakousi normou. Normou natolik posvěcenou, že útrata za alkoholické nápoje je oficiálně zahrnuta ve vyúčtování výše honoráře. Útrata za alkohol bývá často předmětem jednání při domlouvání honoráře a často se stává položkou přikládanou k honoráři. Ono uvolnění, které konzumace alkoholu přináší, může fungovat jako regulátor emocí, jenž zapříčiní přirozenější a zábavnější performanci před publikem. Zatímco u mainstreamových umělců se takové jednání nepovažuje za profesionální, uvnitř sledovaného sociálního pole je toto jednání tolerované a podporované. Opět je takové jednání odůvodňováno narativem undergroundu a klubového, utajeného prostředí, přičemž z objektivního hlediska je pole stále více mainstreamové. Tento podivný rozkol se týká i omamných látek, především pak kokainu.

„Hele ze zkušenosti vím, že na transky platí bič a cukr. Transky nikoho jinak neposlouchaj a nedbají na kolegyně. Hele devadesát devět procent transek jsou alkoholičky, nebo feťačky. Já neznám, kromě sebe, páč musím často řídit, transku, která nepije jako duha, nebo něco nešnupe.“ (ChiChi Tornado)

I toto jednání má své hranice a ty se objeví v momentě, kdy je stav účinkujícího neslučitelný s estetikou a výrazem „kvalitního vystoupení“ a kodexem cti. Stává se tak, že účinkující, kteří to lidově řečeno „přeženou“ s konzumací omamných látek a podávají

⁷⁷ Ve vztahu ke snášení účinků omamných látek lze sledovat roli neoliberalismu, kdy je hodnocena aktérova sebekontrola a sebedisciplína.

neuspokojivé výkony na jevišti, či začnou v navozeném stavu afektovaně reagovat a obrátí se verbálně proti svým kolegyním, jsou následně nemilosrdně vyloučeni ze sociálního pole. Jsou jim uzavřeny cesty k performanci a je s nimi ukončena spolupráce.

„Uvolnit se alkoholem je fakt fajn, ale musíš znát míru, a hlavně neztratit ten cit pro tu situaci. Hele jsou holky co i na koksu jsou perfektní a pak jsou ty, co si rády dají a dělají pak na jevišti ostudu, ty pak končí rychle a hodně zle.“ (Metaxa)

Vraťme se ke kulturnímu aktivismu. Sami účinkující se často vidí jako aktivisté bojující za osvětu ohledně queer komunity, ale otevírající i další důležitá témata, jako je *body positivity* a *body shaming*. Toto téma se primárně netýká pouze šikany obézních osob, jak je s oblibou prezentováno. Téma je rozšířené mezi mladými drag queen účinkujícími převážně z toho důvodu, že ve svých řadách mají transgender osoby anebo osoby, jejichž tělesno neodpovídá genderové identitě. Drag je v současnosti i cestou k prezentaci obrazu fluidity a tělesnosti důležitou pro osoby, které jsou nebinární či jinak genderově nonkonformní. Na oblibě získávají témata popírající kult krásy a mládí. Na symbolické rovině drag a travesti „klame tělem“, probíhá zde zajímavá disonance mezi očekávaným a reálným, a tak nás je schopen učit mnohé o vlastní tělesnosti a percepci vlastního světa. Drag může být nástrojem k nalezení cesty k prezentaci a interpretaci vlastní tělesnosti osvobozené od nátlaku genderové binarity a s ní spojených (převážně vizuálních) konstruktů.

„Měníš ty lidi, měníš ty názory. To je neskutečná věc, že máš moc pomoci humoru měnit homofobní názory lidí. A taky máme jakousi moc sbližovat, protože ty fanoušci se mezi sebou seznámí a chodí tam ve skupinách. Zapomenou na starosti a odreagují se, a to je pro mě nejdůležitější. Zároveň je to jako osvěta. Protože, když cestuješ do různých vesnic, tak tam reprezentuješ gay komunitu jako takovou a ty lidi můžou sledovat, jak se k sobě chováme navzájem a jak fungujeme v partnerství a podobně. A tím, že se přesvědčí, že jsme normální lidi, tak to pomáhá.“ (Vlasta Wild)

Velmi často se účinkující vidí taktéž jako pojivo určité komunity, ať už se jedná o komunitu fanoušků, anebo lokální queer komunitu. S tím je často pojeno i celebrity illusio (viz str. 43). Podstatou zůstává, že se účinkující vnímají jako ústřední osoby, které umějí spojovat okruh jedinců, utvářející se okolo jejich osoby, anebo nabídnout nějakou formu pomoci či osvěty.

„Pro mě je hlavní ta práce pro tu komunitu, drag obecně dělám ze dvou důvodů. Dělám ho kvůli sobě a kvůli své komunitě. Moc mě baví komunikovat s fanoušky i s lidmi, kteří mě třeba neznají, ale přijdou na show. A třeba i pomáhat jim, když mají nějaké otázky, na které bych mohla mít odpovědi.“ (Metaxa)

Drag queen a travesti show je důležitým mediálním produktem queer kultury. Ještě dříve, než bylo běžné sledovat stejnopohlavní páry v mainstreamových mediálních produktech⁷⁸, bylo možné v nich vidět travesti a drag queen účinkující. Ale i fakt, že téměř každou současnou queer akci doprovází drag queen/travesti performance, svědčí o tom, že se jedná o zábavní artikl, který je neustále mediálně zajímavý a může tak dopomoci k mediálnímu šíření ústředních témat různorodých akcí (tradičně Prague Pride, Queer Ball apod.). Vybraní čeští účinkující získávají příležitost k prezentaci svého umění v televizních pořadech mainstreamové produkce a tím i reprezentují queer komunitu jako celek. Vyplývá z toho, že drag/travesti svět je v současné chvíli součástí mainstreamové zábavy s nádechem exotična a nevšednosti, přestože si účinkující aktivně udržují obraz undergroundového umění.

Velmi zajímavá je teze respondentů, že český drag a travesti show jsou jedním z mála exportních artiklů české kultury obecně. Účinkující, kteří projeví zájem o performanci v zahraničí, se jen málokdy setkají s odmítnutím. Zatímco klasičtější česká travesti show sklízí úspěchy v sousedních státech, mladí drag queen účinkující mají vyšší ambice a začínají se postupně prosazovat ve vzdálenějších státech Evropské unie i v USA. „... *In Poland, Austria, and Greece, but especially in Krakow, they love me! I don't know why, but the people in Krakow just adore me. I have a show there every two months, and I was just there on February 12th for a performance. I even had a drag brunch in Vienna at 12 pm on Saturday and caught a flight in the afternoon to perform in Krakow that same night.*” (Gizela Kova)

⁷⁸ Mediálním produktem mám na mysli produkty dělené dle komunikačních médií na noviny, časopisy, knihy, filmy, TV pořady, internetové servery.

7 Závěr

V úvodu diplomové práce byl vyřčen explicitní cíl „(nejenom) skrze biografická interview a zúčastněné pozorování analyzovat kolektivní paměť a kolektivní identitu českých drag queen/travesti vystupujících. Závěry analýzy nám následně pomohou pochopit vnitřní logiku současného sociálního pole „queer cross-gendering showbyznysu““ (str. 2), jehož naplnění mělo být dosaženo skrze kvalitativní výzkum. Výzkum byl postaven na metodách zúčastněného pozorování doplněného o neformální, narativní i semi-strukturované rozhovory s účinkujícími, kteří obsazují co možná nejrůznější pozice ve sledovaném poli.

V úvodní kapitole praktické části došlo k představení „queer cross-gendering showbyznys“ pole, které je součástí obecnějšího „queer pole“. Byla představena funkce ohlasu jakožto symbolického kapitálu sociálního pole, jež spolu s konceptem cti a celebritním illusiem slouží jako mediátor distribuce zmiňovaného symbolického kapitálu. Celebritní illusio následně slouží jako motivátor symbolické soutěže, z něhož se odvíjí hierarchie, ekonomika, management skupin i celkový proces sociálních interakcí a povaha účinkujících. Illusio slouží rovněž jako punc kodexu cti, který je sdíleným souborem pravidel chování, žádoucího pro úspěch v symbolické soutěži. Kodex cti je udržován a sdílen pouze v rámci jednotlivého pole. Pojem „paradox dragu“ označuje jev, kdy někteří účinkující zdánlivě porušují kodex cti a napodobují slavnější účinkující. Performeři natolik úspěšní, že se stávají součástí „globálního showbyznys pole“, se vymaňují z vlivu i „hájení“ lokálního pole „queer cross-gendering showbyznysu“ a jejich performance je poté možné legitimně kopírovat. S takovými performery již není možné symbolicky soutěžit a pomyslně leží v (hierarchicky nadřazeném leč) jiném sociálním poli. Na jejich práci se tedy kodex cti a pravidlo „nekopírovat“ nevztahuje.

Účinkující také používají historicky determinovaný narativ undergroundu, který je nadále reprodukován i v současnosti za účelem výnosnosti, ulehčení argumentace a obhajoby svých habitů. Ti konstruují současný (a pouze jejich) obraz undergroundu, který nadále performují. Pomocí pojmu „*Doing underground*“ bylo sledováno užívání narativu undergroundu i souborů chování z něj vyplývajících na základě socializací vštípených sémantických pravidel, podobně jako je tomu u konstruktů genderu.

Na popisovaném poli participuje řada disparátních aktérských skupin, které jsou normotvornou společností často nesprávně slučovány. Transgender osoby vytvářejí svébytné pole, které se v určitých momentech protíná s polem „queer cross-gendering showbyznysu“ v rámci obecnějšího „queer pole“. Společnou mají jistou tranzitní esenci atakující normativní teze majoritní společnosti. Další představované aktérské skupiny představují osoby identifikující se jako „drag queens“, „travesti“ a „drag queen sex hunters“ fungují vůči sobě převážně v konkurenčním vztahu, ale určití účinkující jsou schopni mezi jednotlivými skupinami i přecházet a přepínat tak mezi performacemi „drag“ a „travesti“. Stejně tak „drag queen sex hunters“ se v omezené míře podílejí na umělecké produkci skupiny, ale současně sledují i vlastní cíle, jimiž mohou v důsledku skupinu „drag queens“ poškodit v očích veřejnosti.

Třetí podkapitola odhaluje systém sociálních norem svázaných s ekonomikou a hierarchií skupin, jako například nutnost vděku a respektu vůči profesně starším a úspěšnějším. V tomto kontextu lze chápat i ideál D.I.Y. zručnosti coby předpokladu k získání symbolické prestiže. Svůj symbolický a ekonomický kapitál užívají účinkující v boji o nejvyšší symbolické postavení v rámci sociálního pole.

Účinkující budují vlastní svébytnou identitu pomocí obrazů kolektivní paměti dragu a travesti. Narativy politické (policejní) i společenské represe jsou jedním z důležitých tropů vzpomínek na předrevoluční období. Značná část kolektivní paměti je tvořena narativy dotýkajícími se policejní špionáže a dalších příkladů represivní politiky té doby. Mimo narativy represe, je na předrevoluční období vzpomínáno s jistou dávkou nostalgie a romantizujícím patosem především ve spojitosti s tajnými společenstvími a utajenými setkáními neheterosexuální společnosti.

Narativy o prvních travesti show (ve smyslu dochovaných, živých narativů) zdůrazňují utajení celého neheterosexuálního společenství, jež bylo rámováno jako okruh přátel a známých. Mýtus „skrytosti“ je narušován vyprávěními o ojedinělých veřejných produkcích travesti show za socialismu. V druhé polovině devadesátých let a let raně mileniálních účinkující nejen vystupují ze skrytu, ale současně se jejich praxe fragmentarizuje a profesionalizuje. Kolektivní paměť drag/travesti umělců je zde demonstrována skrze výčet ikonických míst a osobností v chronologickém pořadí, tak jak je na ně bylo narátory vzpomínáno. Místa a osobnosti vytvářejí svébytnou síť, jež utváří kolektivní paměť i identitu skupiny. Byl tím nastíněn pomyslný kolektivně-

identitární uzel, který spojuje účinkující z celé republiky. Téměř každý současný účinkující zná někoho, kdo byl součástí těchto ikonických míst anebo jehož ovlivnila některá z ikonických osobností. České „queer cross-gendering showbiz“ pole je tak centralizováno v Praze, a to nejen z pohledu ekonomického, ale i z pohledu kolektivní paměti a identity.

Za specifické období jsou ve vyprávěních považována devadesátá léta, na něž je odkazováno jako na „zlatou éru“ či „období skutečné svobody“. „Devadesátky“ jsou silným referenčním rámcem interpretace současnosti, ale spíše mezi účinkujícími, kteří svou kariéru započali před rokem 2010. Mladší účinkující, odvozující svou praxi především z amerického a brazilského drag queen showbiznysu se již k devadesátým létům v Československu ani zprostředkovaně nehlásí. Narativ „devadesátek“ nás obecně přesvědčuje, že „dobře už bylo“. Na období devadesátých let se vzpomíná jako na období nadměrných finančních výdělků a množství pracovních příležitostí, soudržnosti gay komunity i travesti komunity (ve smyslu silných sociálních vazeb) v Čechách, která dle narativů již dávno zanikla.

Charakteristickou součástí drag a travesti scény je vztah ke kulturnímu aktivismu. Zejména mladší účinkující otevírají témata stereotypizace a normativity ve vztahu ke genderu i tělu. Z pohledu percepce publika však nelze jednoduše odpovědět na otázku Taylor a Rupp (2004), zdali jsou účinkující bojovníky proti genderovým stereotypům, anebo je svou performancí spíše utvrzují. Drag queen/travesti účinkující jsou nástrojem, skrze něž v ideálním případě dochází k prezentaci přecházení hranic sociálních konstruktů maskulinity a feminity, heterosexuality a homosexuality a prezentaci hybridních a menšinových genderových identit a sexualit, na úrovni recepce však může být tato prezentace přijata i zcela opačně. Konzument sleduje veškerou škálu těchto procesů v komplexním obraze zároveň na různých úrovních, může zůstat na úrovni utvrzení stereotypů, ale je zde i aktivně vytvářen prostor pro jejich dekonstrukci.

V úvodu práce jsem nastínil i sekundární cíl práce, aby „*práce byla schopna sloužit k otevření strukturované diskuze o představovaných tématech genderové fluidity či diskomfortu, o sexuálně motivovaném násilí páchanému na drag queen účinkujících či stereotypizaci, agresi a nesnášenlivosti, homofobii a transfobii*“ (str. 1). Celou prací se tedy line snaha o otevření těchto témat a poskytnutí nástrojů pro jejich diskuzi. Důležitým nástrojem tak může být optika sociálních polí, a především zdůraznění

disparátnosti jednotlivých aktérských skupin na základě empirie pramenící nejen ze studia kolektivní paměti a identity. V momentě, kdy detailněji porozumíme disparátnosti skupin a obecněji pochopíme stav sociálních polí, nebude již možné simplexně stereotypizovat aktérské skupiny i aktéry samotné.

„Nic netrvá věčně, ani láska k jedné travesti slečně.“ (Octavia Heavenly)

8 Seznam použité literatury a pramenů

AGGRAWAL, Anil, 2008. Forensic and Medico-Legal Aspects of Sexual Crimes and Unusual Sexual Practices. Florida: CRC Press.

ASSMAN, Jan, 2001. Kultura a paměť: písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku. Praha: Prostor.

BARON, Stéphane et al., 2006. Les petites patries. Histoire et mémoire dans les journaux de ville: fabrique de l'identité collective. *Mémoire de licence en Sciences de l'éducation*. Edited by Bénédicte Goussault. Université Paris XII, UFR SESS – STAPS.

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

BERG, L. Bruce, 2001. Qualitative Research Methods for the Social Sciences. USA: Allyn and Bacon.

BERNARD, Josef, 2008. Osobní identita v diskursu společnosti pozdní moderny In *Soudobá sociologie II: Teorie sociálního jednání a sociální struktury*. Edited by Jiří Šubrt. Praha: Karolinum.

BERNARD, H. Russell, 2006. Research Methods in Anthropology, Qualitative and Quantitative Approaches. USA: Altamira.

BUTLER, Judith, 1990. Gender trouble: Feminism and the subversion of identity. New York: Routledge International.

BOSWELL, John, 2015. Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century. Chicago: The University of Chicago press

BOURDIEU, Pierre, 1996. Distinction: A social Critique of the Judgement of Taste. Cambridge: Harvard University Press.

BOURDIEU, Pierre. 2000. Nadvláda mužů. Praha: Karolinum.

BOURDIEU, Pierre, 2004. Sociologické hledání sebe sama. Praha: Doplněk.

BOURDIEU, Pierre, 1998. Teorie jednání. Praha: Karolinum.

BOURDIEU, Pierre, 2010. Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole. Praha: Host.

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

- CLARKE, Mollie, 2021. 'Queer' history: A history of Queer [online]. In *The National Archives: Records and research* [cit. 5.3.2023]. Dostupné z: <https://blog.nationalarchives.gov.uk/queer-history-a-history-of-queer/>
- D'EMILIO, John, 2007. Capitalism and gay identity. In *Culture, Society and Sexuality: A Reader*. Edited By Richard Parker, Peter Aggleton. London: Routledge
- DOUGLAS, Mary, 2002. Purity and Danger. London: Routledge.
- EISENSTADT, N. Samuel, GIESEN, Bernhard, 2003. Konstrukce kolektivní identity. In *Pohledy na národ a nacionalismus: Čítanka textů* Edited by Miroslav Hroch. Praha: Sociologické nakladatelství. s. 361.
- FEJKLOVÁ, Martina, 2016. Travesti show a sexuální orientace z adiktologické perspektivy. Praha: Univerzita Karlova, 1. lékařská fakulta, Klinika adiktologie 1.LF UK a VFN v Praze. Bakalářská práce: Mgr. Petr Matoušek.
- GERATHS, Corry, 2017. Queerly Remembered: Rhetorics for Representing the GLBTQ Past: Review of Queerly Remembered: Rhetorics for Representing the GLBTQ Past, In *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking* Edited by Thomas R. Dunn. 4(2), s. 193. Dostupné z: <https://doi.org/10.14321/qed.4.2.0193>
- GEERTZ, Clifford, 2000. Interpretace kultur: Vybrané eseje. Praha: Sociologické nakladatelství.
- GOFFMAN, Erving, 2018. Všichni hrajeme divadlo. Praha: Portál.
- HALBWACHS, Maurice. 2009. Kolektivní paměť. Praha: SLON.
- HAMMERSLEY, Martyn, ATKINSON, Paul, 1997. Ethnography: Principles in practice. London: Routledge.
- HENDL, Jan, 2016. Kvalitativní výzkum: Základní teorie, metody a aplikace. Praha: Portál.
- HIRSCHON, Renée, 1985. The woman-environment relationship: Greek cultural values in an urban community. In *Ekistics*, vol. 52, no. 310, s. 15
- HOLUBOVÁ, Kateřina, 2016. Koncept identity na poli sociologické teorie. In *AUC Philosophica et Historica* [online]. 2016(2), s. 31 [cit. 5.3.2023]. Dostupné z: [doi:10.14712/24647055.2016.14](https://doi.org/10.14712/24647055.2016.14).
- CHISTYAKOVA, Anastasia, 2019. Travesti Show: Performativita a Vyjednávání Genderové Identity. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Katedra obecné antropologie. Diplomová práce: Mgr. Petra Ezzeddine, PhD.
- JENKINS, Richard. 2008. Social identity. London: Routledge.

JOSEPH, G. Channing, 2021. William Dorsey Swann. In *Oxford African American Studies Center* [online]. African American National Biography [cit. 10.4.2023]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/acref/9780195301731.013.79001>

KARSTEN, Hartmut, 2006. Ženy-Muži: Genderové role, jejich původ a vývoj. Praha: Portál.

KUNZEL, Regina, 2018. The Power of Queer History. In *The American Historical Review* [online]. 123 (5). s. 1560 [cit. 5.3.2023]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/ahr/rhy202>

KRÁLOVÁ, Lenka, 2022. Filip Titlbach – Budeme tu vždycky! [online video]. V *Tranzu* [cit. 23.3.2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=KkA-D-90U6o>

KVASNIČKOVÁ, Adela. 2005. Náboženstvo ako kolektívna pamäť: prípad Slovenska a Čiech. Bratislava: Univerzita Komenského.

LEBA, Ondřej, 2021. Antropologické aspekty české drag queen scény. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, filozofická fakulta. Bakalářská práce: Mgr. Gabriela Fatková Ph.D.

LEBA, Ondřej, 2022. Paruka: Kulturní domény dragu. In *Antropowebzin*. Edited by Jan Kapusta. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni. 1-2/2022. s. 43

LIŠKOVÁ, Kateřina, 2022. Politika touhy: Sex a věda v komunistickém Československu. Brno: Host

MARADA, Radim, 2007. Paměť, trauma, generace. In *Sociální studia*. Brno: Fakulta sociálních studií Masarykovy univerzity, 1–2 / 2007. s. 79.

MARHÁNKOVÁ HASMANOVÁ, Jaroslava, 2018. Sexualita a stárnutí – průsečíky ticha: Využití intersekcionalního přístupu při studiu zkušenosti stárnutí LGBT osob. In *Gender a výzkum*. Vol. 19. No. 2. s. 55.

MERTON, Robert K., 1968. The Matthew Effect in Science. In *Science*. Vol. 159, No. 3810, s. 56.

MLYNÁŘ, Jakub, 2014. Paměť a narativita. In *Kolektivní paměť: K teoretickým otázkám*. Edited by Jiří Šubrt a Nicolas Maslowski. Praha: Karolinum.

MLYNÁŘ, Jakub, 2017. Co máme na mysli, když říkáme "my"? Kolektivní identita, identifikace a kategorizace. In *Člověk v teoretické perspektivě společenských věd*. Edited by Jakub Mlynář, Miroslav Paulíček, Jiří Šubrt a kol. Praha: Karolinum

- MONCRIEFF, Michael a Pierre LIENARD, 2017. A Natural History of the Drag Queen Phenomenon. *Evolutionary Psychology* [online]. 15(2) [cit. 1.3.2022]. Dostupné z: doi:10.1177/1474704917707591
- MURRAY, Michael, 1997. A Narrative Approach to Health Psychology: Background and Potential. *Journal of Health Psychology* [online]. 2(1):9-20 [cit. 5.3.2023]. Dostupné z: doi: 10.1177/135910539700200102
- MURRAY, Michael, SARGEANT, Sally, 2012. Narrative Psychology In *Qualitative Research Methods in Mental Health and Psychotherapy: A Guide for Students and Practitioners*. Edited by D. Harper and A.R. Thompson. Oxford: John Wiley & Sons
- NATIONAL ACADEMICS OF SCIENCES, ENGINEERING, AND MEDICINE, 2020. Are Generational Categories Meaningful Distinctions for Workforce Management? [online]. Washington, DC: The National Academies Press [cit. 5.3.2023]. Dostupné z: <https://doi.org/10.17226/25796>
- NEWTON, Esther, 1979. Mother camp: Female impersonators in America. Chicago: University of Chicago Press.
- NORA, Pierre, 1998. Mezi paměti a historií. Politika paměti (Antologie francouzských společenských věd). *Cahiers du CEFRES* Edited by Françoise Mayer, č. 13. s. 7.
- NOVOTNÁ, Eliška, 2010. Sociologie sociálních skupin. Praha: Grada Publishing.
- OAKLEY, Ann. 2000. Pohlaví, gender a společnost. Praha: Portál.
- PALEČEK, Martin, 2008. Identita – podivný pojem. In *Antropowebzin*. Plzeň: AntropoWeb při Katedře Antropologických a historických věd při FF, ZČU v Plzni, 2008/1, s. 62
- PATOČKOVÁ, Jana, 2019. Pražský drag: „Moje identita je víc než jen žena nebo muž“. *Heroine.cz* [online]. [cit. 23.11.2022]. Dostupné z: <https://www.heroine.cz/spolecnost/1617-prazsky-drag-moje-identita-je-vic-nez-jen-zena-nebo-muz>
- PINDER, Wilhelm, 1923. Kunstgeschichte nach Generationen: Zwischen Philosophie und Kunst. Leipzig: Verlag Von Eduard Pfeiffer.
- PINDER, C. Craig, 2008. Work motivation in organizational behavior. New York: Psychology Press.
- PITOŇÁK, Michal, 2017. Mental health in non-heterosexuals: Minority stress theory and related explanation frameworks review In *Mental Health & Prevention* [online], Vol. 5, s. 63 [cit. 5.3.2023], Dostupné z: <https://doi.org/10.1016/j.mhp.2016.10.002>.

PITONÁK, Michal, 2013. Prostorovost, institucionalizace a kontextualita heteronormativity: studie vyjednávání neheterosexuálních identit v Česku. In *Gender, rovné příležitosti, výzkum*. Vol. 02. s. 27.

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

REICHEL, Jiří, 2009. Kapitoly metodologie sociálních výzkumů. Praha: Grada.

REIFOVÁ, Irena a kol., 2004. Slovník mediální komunikace. Praha: Portál.

REJZEK, Jiří, 2015. Český etymologický slovník. Praha: Nakladatelství LEDA.

RUBIN, S. Gayle, 2007. Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. In *Culture, Society and Sexuality: A Reader*. Edited By Richard Parker, Peter Aggleton. London: Routledge

RŮŽIČKA, Michal, VAŠÁT, Petr, 2011. Základní koncepty Pierra Bourdieu: pole – kapitál – habitus. In *Antropowebsin*. Plzeň: AntropoWeb při Katedře Antropologických a historických věd při FF, ZČU v Plzni, 2011/2, s. 129.

SEIDL, Jan, 2012. Od žaláře k oltáři: homosexualita v českých zemích 1878–2006. Praha: Nakladatelství Academia.

SEIDL, Jan, WEINIGER, Ruth J., ZIKMUND-LENDER Ladislav a Lukáš NOZAR, 2014. Teplá Praha: průvodce po queer historii hlavního města 1380-2000. Brno: Černé pole.

HIML, Pavel, SEIDL, Jan a Franz SCHINDLER, 2013. "Miluji tvory svého pohlaví": homosexualita v dějinách a společnosti českých zemí. Praha: Argo.

SCHLACHT, P. Steven a Lisa UNDERWOOD, 2004. The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators. London: Routledge.

SINGH, Satnam, 2021. Queer Hair Semiotics: Analysis of the Select LGBTIQ Documentaries. In *Dialog*, No. 38. s. 30.

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.

SNOW, David A., a Leon ANDERSON, 1987. "Identity Work Among the Homeless: The Verbal Construction and Avowal of Personal Identities." In *American Journal of Sociology* [online], vol. 92, no. 6, s. 1336 [cit. 5.3.2023]. JSTOR, dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2779840>

SCHINDLER, Franz, 2013. Život homosexuálních mužů za socialismu. In *Miluji tvory svého pohlaví: Homosexualita v dějinách a společnosti českých zemí*. Edited by Pavel Himl, Jan Seidl, Franz Schindler. Praha: Argo.

SOKOLOVÁ, Věra, 2015. Duhový život pod rudou hvězdou: státní přístup k homosexualitě a neheterosexuální životy v normalizačním Československu. In *Vyvlastněný hlas: proměny genderové kultury české společnosti v letech 1948–1989*. Edited by Hana Havelková, Libora Oates-Indruchová. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON).

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.

SPRADLEY, James P., 1980. Participant Observation. Belmont: Wadsworth

STETS, E. Jan a Peter E. BURKE, 2000. Identity Theory and Social Identity Theory. In *Social Psychology Quarterly* [online]. Vol. 63. s. 224 [cit. 5.3.2023]. Dostupné z: doi:10.2307/2695870.

STETS, E. Jan a Peter E. BURKE, 2009. Identity Theory. Oxford: Oxford University Press.

STETS, E. Jan a Peter E. BURKE, 2022. Identity Theory: Revised and Expanded. Oxford: Oxford University Press.

ŠANDEROVÁ, Jadwiga, 2000. Sociální stratifikace: Problém, vybrané teorie, výzkum. Praha: Univerzita Karlova Nakladatelství Karolinum.

ŠLAHAŘOVÁ, Eliška, 2022. Vliv RuPaul's Drag Race na podobu subkultury dragu a travesti v České republice. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Katedra mediálních studií. Diplomová práce: PhDr. Irena Reifová, PhD.

ŠUBRT, Jiří, MASLOWSKI, Nicolas a Štěpánka LEHMANN, 2014. Maurice Halbwachs, koncept rámců paměti a kolektivní paměti In *Kolektivní paměť: K teoretickým otázkám*. Edited by Jiří Šubrt, Nicolas Maslowski. Praha: Karolinum.

ŠUBRT, Jiří, MASLOWSKI, Nicolas a Štěpánka LEHMANN, 2014. Soudobé teorie sociální paměti In *Kolektivní paměť: K teoretickým otázkám*. Edited by Jiří Šubrt, Nicolas Maslowski. Praha: Karolinum.

ŠVAŘÍČKOVÁ-SLABÁKOVÁ, Radmila, 2007. O paměti, historii, vědomí a nevědomí. Současná bádání v paměťových studiích. *Dějiny-Teorie-Kritika*, č. 2. s. 232.

TAYLOR, Verta a Leila J. RUPP, 2004. Chicks with Dicks, Men in Dresses. *Journal of Homosexuality* [online]. 46(3-4), 113-133 [cit. 5.3.2023]. Dostupné z: doi:10.1300/J082v46n03_07

TITLBACH, Filip, 2022. Byli jsme tu vždycky. Praha: N Media.

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.

TRUC, G r me, 2011. Narrative Identity Against Biographical Illusion: The Shift in Sociology from Bourdieu to Ricoeur. * tudes Ricoeuriennes / Ricoeur Studies*, 2(1), s. 150.

VOR  , Jiří, 1998. Divadlo a Disident: Příspěvek k dějinám  esk  divadeln  opozice (1970-1989). In *Sborník prací Filozofick  fakulty Brn nsk  univerzity Q1/1998*. Brno: Masarykova univerzita. s. 23

VRHEL, Frantiřek, 2007. Antropologie sexuality, erotiky a l sky In *Kruh prstenu: Sv tov  dějiny sexuality, erotiky a lásky od po atk  do současnosti*. Edited by Jaroslav Malina a kol. Brno: Akademick  nakladatelství CERM, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA. s. 187.

WACQUANT, J. D. Laic, BOURDIEU, Pierre, 1992. An Invitation to Reflexive Sociology. Chicago: University of Chicago Press.

WATSON, Katherine, 2005. Queer Theory. In *Group Analysis* [online]. 38(1). s. 67. Dostupn  z: <https://doi.org/10.1177/0533316405049369>

WEST, CANDACE a DON H. ZIMMERMAN, 1987. Doing Gender. In *Gender & Society* [online]. 1(2), s. 125 [cit. 5.3.2023]. Dostupn  z: doi:10.1177/0891243287001002002

Fotografie vyskytující se v textu byly poř zeny př  v zkumu, anebo poch zej  ze soukrom ch archiv  inform tor .

9 Summary

The thesis analyzes the collective memory and collective identity of Czech drag queens and travesti performers. The conclusions of the empirical research serve to present the internal logic of the contemporary social field of "queer cross-gendering show business." The empirical research is based on methods of participant observation, narrative, informal and semi-structured interviews. The theoretical part of the thesis includes a general introduction to the researched topic of drag queens and travesti, theoretical concepts, and the current state of research. This is followed by chapters on the theoretical concepts of collective memory, identity, and the queer memory concept. The last chapter of the theoretical part contains an introduction to the thought framework of P. Bourdieu, which inspires the practical part of the thesis.

The practical part of the thesis starts with a chapter that describes the social field of "queer cross-gendering show business," emphasizing the autonomy of the field. This is followed by a chapter that introduces disparate actor groups whose members share (and do not share) the same social field and between which there is a noticeable dissociation, namely transgender persons, travesti performers, drag queens, and "drag queen sex hunters." The next part describes the function of the symbolic and economic capital of the performers in relation to their positions in the social field under study.

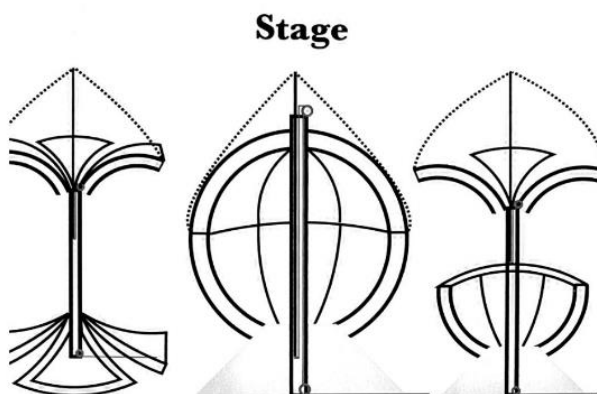
Next, the collective memory of performers is presented in relation to the pre-revolutionary period and the early period of Czech travesti and drag. Furthermore, iconic places and personalities of Czech travesti and drag are presented in chronological order according to the narratives of the informants. These places and personalities are an important formative component of Czech travesti and drag. This is followed by a chapter on the frame of reference of the 1990s, which is presented as the 'golden era' and the 'era of freedom.' The chapter also includes an introduction to the concept of D.I.Y., which moderates the symbolic struggle for the most prestigious position in the social field. Furthermore, the role of Czech travesti and drag within cultural activism is presented. The paper presents a new way of looking at the actor groups in question and provides an aid in defining them more consistently.

10 Příloha

Tabulka 2. Zjednodušený přehled kompletně participujících informátorů

Umělecké jméno	Rok narození	Rok začátku kariéry	Sebeidentifikace
Gizela Kova	1987	2017	Drag queen
Hanny Georgi	1987	2008	Travesti
ChiChi Tornado	1972	1991	Drag queen
Isabella Ricca	1987	2007	Travesti (N)
Lady Peachford	1945	1968	Travesti
Metaxa	2004	2020	Drag queen
Naira Delairo	1998	2018	Travesti
Octavia Heavenly	1992	2012	Drag queen (N)
Peggy DePigalle	–	1995	Travesti
Queen Kubie	1998	2020	Travesti
Teta Milada	1971	2007	Travesti
Vlasta Wild	1972	1998	Travesti (N)
Vanessa Whitewitch	1974	1999	Travesti

*) N označuje účinkující, u nichž je odpověď na sebe-identifikační otázku situační



Truss

Kusů	Název	Šířka/Výška/Průměr	Nomost	Váha
4x	Stojan BeamZ	—/3,5m/38mm	60kg	20,8kg
4x	T— Bar BeamZ	120cm/—/38mm		
3x	Rampa BeamZ Alu	3m/3,5m/38mm		
1x	ADJ LTS-6	—/2,7m/—	25kg	5kg

Lights

Kusů	Název	
5x	RGBW Beam Moving Head — DMX 3Pin (Light4Me)	
2x	MC Spot Moving Head 30, Gobo, Ring — DMX 3Pin (Light4Me)	
2x	RGBW Wash Moving Head, 7x8W — DMX 3Pin (Light4Me)	
1x	RGBW Spider, 8x3W — DMX 3Pin (Light4Me)	
1x	RGBW Party IV, Wash, Derby, Flower, Laser — DMX 3Pin (Light4Me)	
1x	UV Zářivka — 60cm, 18W — Síť (EuroLite)	

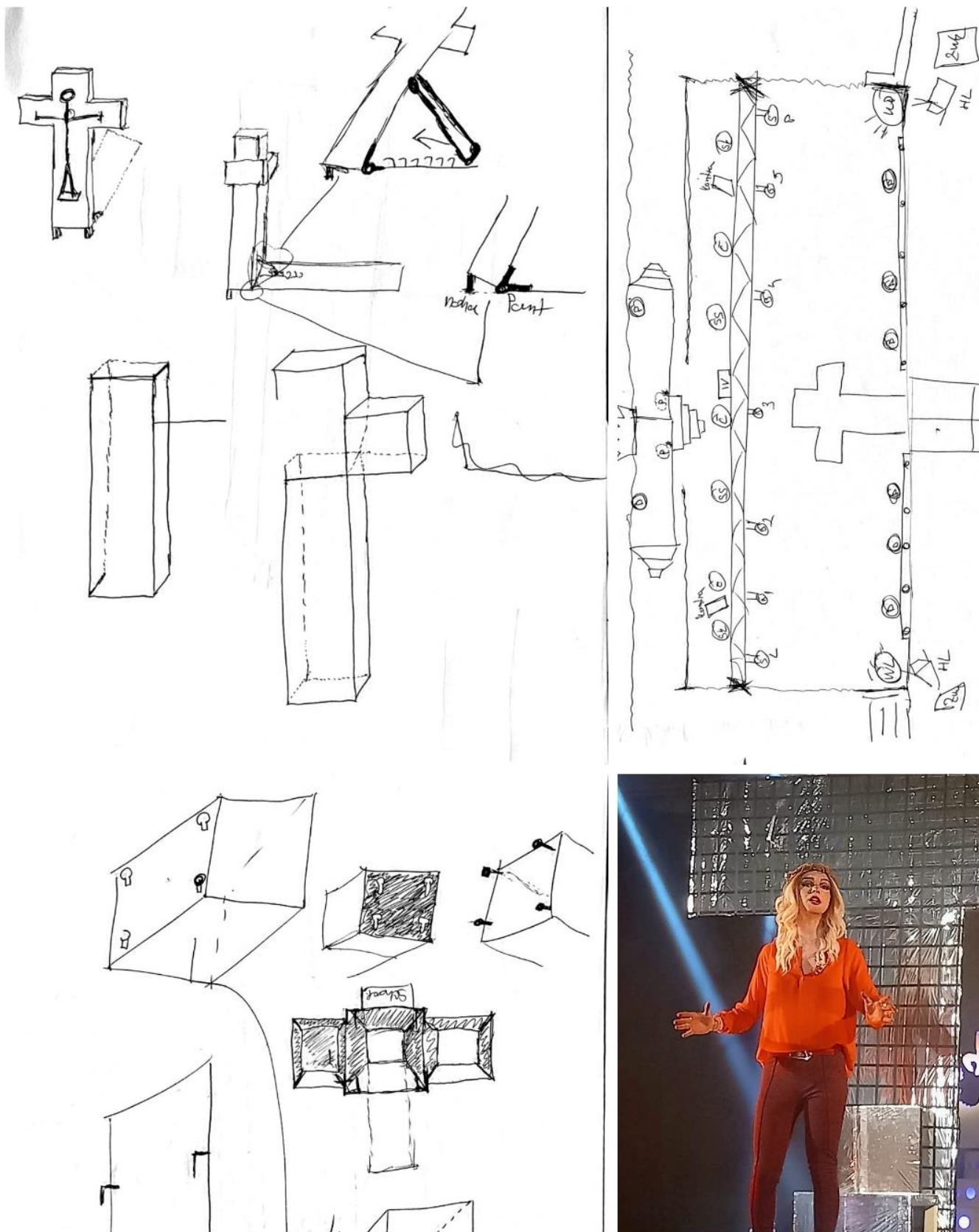
7 z 12



Obrázek 11 Návrh a D.I.Y. realizace kulis – příklad "Koule"



Obrázek 12 Kopie z osobního deníku informátora: ilustrace k rozmyšlení si podoby kostýmů a stage



Obrázek 13 Návrhy (kopie z osobního deníku informátora) a D.I.Y. realizace kulís – příklad "Kříž"



Obrázek 14 Koláž: kostýmní návrhy Isabelly Ricca + D.I.Y. realizace