

POSTAVENIE A KLASIFIKÁCIA DRAGU V DIELACH DRAMATICKÝCH UMENÍ

SAMUEL BUCH

Ústav literárnej a umeleckej komunikácie,
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Abstrakt: V dejinách dramatických umení je častým úkazom, že postavy jedného pohlavia hrajú herci opačného pohlavia. Tento fenomén sa vyskytuje v kultúrach na celom svete, pričom jeho korene pravdepodobne ležia v spirituálnych praktikách dávnych kultúr. Pre pomenovanie tejto praxe sa v súčasnosti používa pojem drag, vychádzajúci z jazyka polari. So zreteľom na teórie spojené s rituálmi, maskou a konceptom liminality sa dá konštatovať, že osoba, ktorá je v dragu, sa dostáva do liminálnej fázy medzi mužským a ženským svetom. Tento stav jej umožňuje oslobodiť sa od rodových stereotypov, ktoré obmedzujú slobodu a autenticnosť osobného prejavu. Zámerom príspevku je predstaviť historický vývoj dragu a jeho funkciu v ľudskej spoločnosti i v prostredí dramatických umení. Problematika dragu v dramatických umeniach bola v odbornej literatúre väčšinou na okraji záujmu. Občasné práce, ktoré sa jej venovali, väčšinou nesledovali rozdielnu povahu jednotlivých prejavov, ale skúmali drag ako vnútorné homogénny fenomén. Táto práca predkladá vnútornú klasifikáciu dragu v dramatických umeniach, s ambíciou lepšie pochopiť jednotlivé prejavy dragu, sledovať ich historický vývoj a ich spoločensko-umeleckú funkciu.

Kľúčové slová: divadlo, film, drag, travesty, gender, liminalita, maska

Hranie dramatických postáv hercami opačného pohlavia siaha ďaleko do histórie. V raných obdobiach európskeho divadla bola táto prax dokonca esenciálnou súčasťou dramatického umenia, pretože ženy mali prístup do verejnej sféry zamedzený. Podobné rodové obmedzenia neboli špecifické iba pre našu kultúrnu oblasť, vyskytovali sa aj v tradičných divadelných formách iných svetových kultúr. Ako príklad môžeme uviesť japonské divadlo kabuki či indické tanečné divadlo kathakali. V tejto štúdii sa zameriame na prejavy dragu v dramatických umeniach západnej kultúry, pričom si budeme všímať najmä činoherné divadelné umenie a umenie filmové a televízne.

Terminológia

Pri skúmaní problematiky hrania postáv hercami opačnej pohlavnej či rodovej identity narazíme na nekonzistentnosť pojmov používaných na jej pomenovanie. V súčasnosti je v česko-slovenskom prostredí obvykle využívaný termín travesty (príp. travesti alebo travestia). I keď existuje etymologické opodstatnenie jeho využitia (z talianskeho travestire – prestrojíť sa), v priebehu rokov sa jeho význam posunul k označeniu parodického diela, pričom pri označení nami skúmanej problematiky má aj určitý hanlivý či znevažujúci podtón. Zároveň dochádza k jeho zámene s podobnými termínmi, ako sú transvestizmus (obliekanie odevu charakteristického pre osoby opačného rodu primárne z dôvodu vnútornej túžby, bez umeleckého zámeru)

či transgender (stav, pri ktorom rodová identita jedinca nie je v súlade s biologickým pohlavím). Prevažne zahraničná literatúra používa pri pomenovaní dramaticko-umeleckých praktík rodovo-pohlavného prestrojovania aj iné termíny, ako napríklad cross-dressing, female/male impersonator, Hosenrolle a pod. Ich problémom je, že nenašli medzinárodné uplatnenie. Aj v našom prostredí ich originálna podoba komplikuje gramatický aspekt práce a pokusy o preklad prinášajú rôzne komplikácie.

V ostatných desaťročiach rastie v tomto smere celosvetová popularita angloamerického termínu drag. Anglický lingvista Paul Baker definuje drag ako „oblečenie typické pre jedno pohlavie či rod, nosené niekým, kto sa identifikuje ako pohlavie či rod opačné/ý“¹. Používanie termínu drag v tomto kontexte má v angloamerickom prostredí dlhú tradíciu. Prvá písomná zmienka pochádza z roku 1870, keď britské noviny Reynold's Newspaper uverejnili pozvánku povzbudzujúcu záujemcov, aby sa „dostavili v dragu, čo znamená muži oblečení do ženských šiat“². História tohto označenia však siaha ešte pred rok 1870. Patrí k slovám, ktoré tvoria jadro jazyka polari³. Korene slova drag vo význame rodového prezliekania nie sú známe. Medzi najčastejšie vysvetlenia patrí jeho využitie na označenie odevov, v ktorých hrali anglickí herci ženské postavy, pričom tieto kostýmy ťahali za sebou po zemi (drag – anglicky ťahať). Prípadne ide o akronym slov „dressed as a girl“ (oblečený ako dievča). Variabilná povaha utvárania slov v polari neumožňuje spätne určiť, ktorá možnosť je správna.⁴

V priebehu posledných desaťročí nadobúda drag celosvetovú obľubu, a to najmä vďaka televíznej súťaži *RuPaul's Drag Race*, ktorá vznikla v USA a v súčasnosti existujú jej lokálne variácie v Kanade, Veľkej Británii, Austrálii, Holandsku, Thajsku atď. Spoločne s nárastom popularity tohto televízneho formátu stúpa aj celosvetové používanie termínu drag, ktorý rozšíril svoj význam a v súčasnosti ním bývajú označované rozličné umelecké formy, pri ktorých vystupujú umelci v rodovo nonkonformnom úbore. S prihliadnutím na všetky okolnosti sme sa rozhodli prikloniť k používaniu termínu drag aj v našej práci.

História dragu v západnom dramatickom umení

Korene dragu v západnom dramatickom umení siahajú do ranných období európskej drámy. Jednou z hlavných črt antického divadla bola absencia žien-herečiek. Hlavný dôvod spočíval v starovekom spoločenskom postoji k ženám, rozšírenom v stredomorskej oblasti, vyznačujúcim sa patriarchátom s prvkami mizogynie. Ženskou vlastnosťou, ktorá bola v antickom Grécku cenená, bola plachá zdržanlivosť (sófrosyné), a miesto ženy bolo v prostredí domácnosti.⁵ Ako upozornila anglická

¹ BAKER, P. *Fabulosa!: The Story of Polari*. London : Reaktion Books, 2020, s. 291. Preklady z anglického jazyka S. B.

² HALL, J. – BIRKIN, S. – LI, H. – HANS, J. S. *Art of Drag*. London : Nobrow Ltd., 2020, s. 7.

³ Išlo o jazyk vytvorený v prostredí homosexuálnej a umeleckej subkultúry, primárne kombináciou angličtiny, románskych jazykov, jidišu, londýnskeho dialektu, backslangu a rýmovaného slangu Cockney. Po skončení policajných perzekúcií voči LGBTI komunite sa polari prestal používať a stratil charakter živého jazyka. V súčasnosti ho poznajú a používajú len nadšenci a poslední pamätníci.

⁴ BAKER, P. *Fabulosa!: The Story of Polari*, s. 31 – 82.

⁵ GALÁN, J. E. *Láska a sex ve starém Řecku*. Praha : Ikar, 2003, s. 101.

odborníčka na antiku Mary Beard, v raných európskych spoločnostiach existoval diskurz, ktorý nariaďoval ženám mlčanie na verejnosti. Napríklad v Homérovej *Odysei* posielala Telemachos svoju matku Pénélope do jej izby, aby sa venovala svojej práci – krosnám a vretenu, zatiaľ čo „rozhovor bude už starostou chlapov“.⁶ Aristofanes v komédii *Ženský snem* prezentuje myšlienku, že ženy majú problém hovoriť na vyššej úrovni – to má byť doménou mužov.⁷

Následkom týchto spoločenských postojov mali ženy znemožnený prístup k herectvu, a tak všetky postavy, vrátane ženských, museli hrať muži. Zároveň sa už z tohto obdobia zachovali hry, ktoré v rámci deja narábajú s rodovým prestrojením. Príkladom môže byť spomenutý *Ženský snem* od Aristofana, v ktorom sa skupina žien prezlečie za mužov. V originálnom koncepte tak muži-herci hrali ženy, ktoré sú prestrojené za mužov. Tento takpovediac dvojnásobný drag zostal prítomný v dramatickom umení aj počas nasledujúcich storočí.⁸ Ďalší príklad na dragovú zápletku v antickej dráme nachádzame napr. v hre *Bakchantky* od Euripida, v ktorej boh Dionýzos presvedčí thébskeho kráľa Penthea, aby sa prezliekol za mainadu, a tak mohol preniknúť do skupiny skutočných mainád.

Obmedzenia týkajúce sa prístupu žien do divadelného prostredia pretrvali aj po páde antických štátnych útvarov. Situáciu nezmenil ani nástup renesancie, ktorý inak znamenal pre divadlo obdobie opätovného rozvoja. Všeobecne známe je prostredie anglického divadla, v ktorom muži hrali všetky postavy, a to až do roku 1661, keď za vlády Karola II. ženy nadobudli možnosť legálne vystupovať na javisku. Táto profesia však ženám naďalej prinášala sociálnu stigmú.⁹ Stojí za zmienku, že muži, ktorí sa špecializovali na hranie ženských postáv, nedosahovali rovnakú slávu ako ich kolegovia hrajúci mužské postavy a často umierali mladí, následkom podvýživy a otravy olovom zo silného líčenia.¹⁰

Na území pevninskej Európy zasiahol do vývoja dramatického umenia vznik kočovných divadelných spoločností a rôznych foriem ľudového divadla, ako napríklad talianskej *commedia dell' arte*. Keďže išlo väčšinou o malé divadelné skupiny, takpovediac rodinného charakteru, obsadzovali aj ženské členky skupiny. Existencia týchto skupín urýchlila a uľahčila vstup žien do divadelného prostredia v Taliansku, Francúzsku či Španielsku. V ostatných častiach Európy, v ktorých neboli podobné útvary bežné, prebiehal tento vývoj oveľa pomalšie.¹¹

Existencia žien v hereckej profesii so sebou priniesla útlm potreby dragu v divadle. Aj staršie dramatické texty, pôvodne vytvorené pre čisto mužský súbor, našťudovali pohlavne zmiešané súbory. Samozrejme, prienik žien nebol okamžitý, ale išlo o dlhšie trvajúci proces, odlišný pre jednotlivé krajiny aj pre jednotlivé odvetvia dramatického umenia. Následkom prítomnosti herečiek v súbore prestal drag tvoriť esenciálnu súčasť divadla a jeho výskyt sa obmedzil len na určitý okruh hier. Tento stav je dominantný až do súčasnosti.

⁶ BEARD, M. *Ženy a moc – Manifest*. Bratislava : Inaque, 2020, s. 18.

⁷ Tamže, s. 23.

⁸ Tvorí napríklad zápletku filmu *Viktor und Viktoria* (1933).

⁹ GARCIA, L. *Gender on Shakespeare's Stage: A Brief History*. [online]. [cit. 5.5.2021]. Dostupné na internete: <https://www.writerstheatre.org/blog/gender-shakespeares-stage-history/>.

¹⁰ DOONAN, S. *Drag*. London : Laurence King Publishing, 2019, s. 117.

¹¹ POLÁK, M. *Divadlo – jeho cesta dejinami*. Bratislava : Perfekt, 2009, s. 44.

Dvadsaťe storočie znamenalo dôležitú etapu vo vývoji dragu. V prostredí väčších divadelných foriem zotrval v tomto ohľade status quo nastolený v predchádzajúcich storočiach. Rozvoj dragu umožnili najmä malé divadelné formy, vznik filmu i vlastný vývoj mimo prostredia dramatického umenia a jeho spojenie s LGBTI komunitou. Na začiatku storočia bol drag bežnou súčasťou prevažne komických alebo hudobných výstupov v kabaretoch, anglických music halloch či amerických vaudeville predstaveniach. V tomto prostredí ho dokumentujú aj filmy z prvej polovice storočia, napríklad nemecký film *Viktor und Viktoria* (1933) či československý film *Holka nebo kluk?* (1938).

V dvadsiatych rokoch 20. storočia bola na území USA nastolená prohibícia, ktorá, paradoxne, viedla k vzniku nelegálnych podnikov ponúkajúcich alkohol. Pre zábavu návštevníkov boli v týchto podnikoch organizované kabaretné vystúpenia. Podniky orientované na homosexuálnu klientelu často zamestnávali zabávačov v dragu či mužov imitujúcich femininitu pre pobavenie publika. V tomto období, označovanom ako Pansy Craze, stúpila popularita podobných zabávačov ako nikdy predtým a americké noviny (napr. *Variety*) informovali, že trend sa rozšíril aj do Paríža či Berlína.¹² Pansy Craze sú spoločne s tradíciou dragových bál, ktoré sa v USA organizovali už v 19. storočí¹³, jedným z hlavných koreňov súčasného prepojenia dragu s LGBTI komunitou. Bály zároveň umožnili dragovým umelcom vykonávať drag nezávisle od divadelného prostredia, čo vyústilo do zrodu tzv. dragových kráľovien a dragových kráľov.¹⁴

Dragoví králi a kráľovné vo svojej umeleckej činnosti využívajú mnohé prostriedky divadelného prostredia – výrazné líčenie, parochne, nápadné kostýmy; svojmu alter egu taktiež často dávajú originálne meno. Od šesťdesiatych rokov 20. storočia podobu subkultúry dragových kráľov a najmä kráľovien ovplyvnili špeciálne súfaže krásy organizované po celých Spojených štátoch LGBTI aktivistom Jackom Dorshowom, vystupujúcim pod menom Flawless Sabrina, a vznik skupín, tzv. Houses¹⁵, obvykle zakladaných dragovou kráľovnou a jej partnerom ako útočisko LGBTI mládeže bez domova a priestor na vystupovanie. Formy dragového umenia, ktoré sa vykryštalizovali mimo sféry dramatického umenia, sa v druhej polovici 20. storočia vracajú do prostredia divadla a filmu a vytvárajú možnosti použitia dragu, aké sa predtým v dramatických textoch neobjavovali.

Drag ako maska

Je zrejmé, že drag je v dramatickom aj v bežnom živote určitou formou masky. Aby mohol umelec stvárniť osobu opačného pohlavia, využíva širokú škálu prostriedkov upravujúcich zovňajšok, napr. líčidlá, parochne, odev, lepiacu pásku, vpchávky, korzety a iné. Kulturológ Vít Erban vo svojej práci *Maska a tvár* popri iných cituje muzikológa Milana Munclingera, podľa ktorého je maskou v hre všetko, čo

¹² HALL, J. – BIRKIN, S. – LI, H. – HANS, J. S. *Art of Drag*, s. 41.

¹³ Tamže, s. 25.

¹⁴ Drag queen je osoba obvykle mužského pohlavia, ktorá používa prostriedky ženského genderu v umeleckej činnosti. Drag king je osoba obvykle ženského pohlavia, ktorá používa prostriedky mužského genderu na účely umeleckej činnosti.

¹⁵ House – vo význame dom, ale aj dynastia. Medzi najstaršie patria *House of LaBeija*, *House of Xtravaganza* a i.

je na hercovi viditeľné, všetko, vďaka čomu sa herecky premieňa na inú postavu.¹⁶ Sinologička Lubica Obuchová považuje za masku každú zmenu tváre, ktorá upraví vzhľad jej nositeľa a dodá mu alternatívnu identitu.¹⁷ Využívanie masiek má dlhodobú históriu, podobne ich uplatnenie v dramatických umeleckých formách. Masky predstavujú širokú škálu objektov – od neživých až po živé alebo nadprirodzené bytosti. Pri určovaní toho, čo zobrazuje, môžeme drag považovať za masku rodovú: osoba v dragu totiž prijíma a performuje charakteristiky prisudzované osobám opačného rodu. Podľa Erban sa väčšina autorov zhoduje na tom, že maska človeka oslobodzuje.¹⁸ Hlavný cieľ masky tak spočíva v rozostrení identity nositeľa, pričom tento jav sa prejavuje v dvoch rovinách – vnútornej sebareflexívnej (Vďaka maske môžem byť kýmkoľvek.) a vonkajšej, pri reflexii pozorovateľom (Neviem, kto sa skrýva pod maskou.).

Podľa teórií rodovej performativity pôsobia na každého jedinca spoločenské imperatívy, ktoré na základe jeho pohlavia určujú, akým spôsobom sa má správať. Keď osoba praktikuje drag, spochybňuje tým spoločensky proklamovanú esenciálnosť rodových rol. V spoločnosti, ktorá primárne uznáva iba existenciu dvoch rodov, pričom ich stotožňuje či aspoň nerozlučne prepája s pohlavím, presúva drag jednotlivca do tzv. liminálnej oblasti, ktorú John Emigh, ako spomína vo svojej publikácii Erban, definuje ako obdobie, v ktorom sú kontinuita a zmena, minulosť a budúcnosť držané v neľahkej rovnováhe, na prahu medzi starým a novým.¹⁹ Nositeľ dragu sa nachádza medzi dvoma svetmi, mužským a ženským: jeden z nich zanechal popretím rodových imperatívov diktovaných spoločnosťou, no plnohodnotnému vstupu do druhého bráni jeho biologicky definovaná telesnosť. Z dôvodu existencie rodovej liminality tvorí crossdressing súčasť magických a kultových praktík viacerých kultúr. V tejto liminálnej oblasti následne dochádza k zjednoteniu protikladov mužského a ženského, určité „coincidentia oppositorum“, ako o ňom píše Mircea Eliade v diele *Méhistophélès et l'androgyné* (1962)²⁰. Osoby, ktoré sa psychicky nachádzajú v tomto stave, môžu následne konať slobodne, bez rodových stereotypov, ktoré dovtedy znemožňovali slobodu ich sebvýjadrenia.

Spirituálny až liečiteľský rozmer dragu presahuje aj do niektorých diel dramatického umenia, v ktorých je postava v dragu katalyzátorom kladnej spoločenskej zmeny. Tak je to napríklad vo filme *To Wong Foo* (1995), v ktorom skupina dragových kráľovien pozitívne ovplyvní život obyvateľov malého mesta. Umelec vystupujúci ako dragová kráľovná pomôže matke s dcérou z drogových problémov vo filme *Holiday Heart*²¹ (2000), zachráni pred krachom továreň na topánky vo filme *Kinky Boots*²² (2005) či zmení pomery na škole vo filme *Hurricane Bianca*²³ (2016).

¹⁶ ERBAN, V. *Maska a tvár*. Praha : Malá škála, 2010, s. 124.

¹⁷ OBUCHOVÁ, L. *Maska, kostým a ľudové divadlo*. Praha : Česká orientalistická spoločnosť, 2001, s. 7.

¹⁸ ERBAN, V. *Maska a tvár*, s. 181.

¹⁹ Tamže, s. 137.

²⁰ Práca vyšla aj v českom preklade: ELIADE, M. *Mefisto a androgyn*. Praha : Oikoymenh, 1997.

²¹ USA, 2000, réžia Robert Townsend.

²² USA, 2005, réžia Julian Jarrold.

²³ USA, 2016, réžia Matt Kugelman.

Náčrt klasifikácie dragu v dramatickom umení

Doterajšie odborné texty venované dragu v oblasti dramatických umení nahliadali na problematiku ako na homogénny problém. Pri štúdiu relevantnej literatúry sme s výnimkou pokusov o chronologické zmapovanie nenarazili na výraznejšie snahy o objavenie určitej vnútornej štruktúry tohto fenoménu. Z takého zovšeobecňujúceho postoja následne vyplýva nemožnosť bližšieho skúmania jednotlivých foriem. Čerpajúc inšpiráciu z myšlienok štrukturalizmu a na základe štúdia diel dramatických umení obsahujúcich prvky dragu navrhujeme ich podrobnejšiu klasifikáciu na jednotlivé podkategórie. Keďže v rámci divadelnej a audiovizuálnej tvorby existuje podobný prístup k využívaniu dragu, čerpáme informácie z diel oboch skupín, pričom nadobudnuté poznatky majú potenciál pozitívne podporiť výskum oboch oblastí.

Diela dramatických umení, v ktorých sa vyskytujú dragové prvky, môžeme rozdeliť do troch hlavných skupín:

1. postava v dragu – postava sa počas deja prestrojí za osobu opačného pohlavia;
2. herec v dragu – herec alebo herečka hrá postavu esenciálne opačného pohlavia;
3. diela s transgender tematikou.

Všetky tri kategórie môžeme deliť na užšie vymedzené podkategórie. Hlavným faktorom, ktorý odlišuje jednotlivé podskupiny, je prvok motivácie. Prvú skupinu delí na podskupiny motivácia, ktorú dal autor diela postave, aby si drag v rámci deja obliekla. Druhú skupinu delí motivácia režiséra alebo inej osoby zodpovednej za obsadenie, ktorá viedla k tomu, aby postavu hrala osoba opačného pohlavia. Motivácie postáv alebo autorov pritom nemusia byť jednostranne zamerané, diela môžu vykazovať kombináciu viacerých motivácií v rozličných variáciách. Diela s transgender tematikou tvoria skupinu, ktorá sa nachádza na okraji skúmanej problematiky. Do práce o dragu ju zaraďujeme z dôvodu, že postavy v dielach sú najčastejšie stvárňované cisgender²⁴ umelcami, ktorí s hranou postavou zdieľajú buď biologické pohlavie alebo sociálny rod.

Postava v dragu

Spoločným prvkom diel spadajúcich do tejto skupiny je, že herec hrá postavu, ktorá s ním má zhodné pohlavie, avšak v rámci deja sa z určitého dôvodu oblečie do dragu. Pre staršie diela bola typická dočasná povaha prestrojenia, pričom odhalenie pravej identity bolo častou súčasťou rozuzlenia príbehu. V prípade novších diel môže existovať drag ako permanentná alebo semipermanentná súčasť života postavy. Rôzne motivácie, ktoré vedú postavu k použitiu dragu, delia túto kategóriu na špecifické podkategórie:

a) ohrozenie – postava sa následkom životných okolností ocitla v bezprostrednom ohrození; aby unikla pozornosti prenasledovateľov, prestrojí sa za osobu opačného pohlavia. Podstata tohto prestrojenia vychádza z prístupu, akým západná spoločnosť vníma vzťah pohlavia a rodu. Tieto dva aspekty osobnosti boli dlhodobo stotožňované, preto osoba, ktorá sa prezentuje určitými rodovými charakteristikami, bude považovaná za osobu pohlavia, ktoré zodpovedá týmto charakteristikám. Postava

²⁴ Cisgender – osoba, ktorej rodová identita sa zhoduje s jej biologickým pohlavím. Opak slova transgender, vzniknutý vypožičaním z chemickej terminológie.

obvykle zanechá drag, keď je odhalená alebo ohrozenie pominulo. Príkladom na túto podkategóriu je americká komédia *Niekto to rád horúce*²⁵ (1959). Hlavní hrdinovia sú svedkami mafiánskej vraždy – aby ušli pred mafiou, prezlečú sa za jazzové muzikantky Daphne a Josephine. Ďalším príkladom je poľský sci-fi film *Sexmisia*²⁶ (1983), v závere ktorého sa divák dozvie, že postava Excelencie bola mužom v ženskom prestrojení, ktorý sa obával kastrácie zo strany čisto ženskej spoločnosti.

b) podvod – postava sa prestrojí za osobu opačného pohlavia s úmyslom podvodu. Benefit, ktorého vidina motivuje podvod, tvoria najmä peniaze alebo iná forma zisku. Príkladom tohto typu je československá komédia *Holka nebo kluk?* (1938, réžia Vladimír Slavínsky), kde hlavná postava Ada Bartů využije drag, v ktorom vystupuje v kabarete, aby si získala priazeň bohatého strýka, ktorý je následkom neúspešných manželstiev nepriateľom žien.

c) žart alebo gag – postava sa preoblečie za osobu opačného pohlavia za účelom žartu alebo vizuálneho gagu. S takýmto úmyslom bol drag použitý napr. v epizóde amerického seriálu *All in the Family* s názvom *Beverly Rides Again*²⁷. Hlavné postavy – rodinu Bunkerovcov – navštívi imitátor žien Beverly LaSalle, ktorého člen rodiny Archie presvedčí, aby sa vydával za ženu v rámci žartu, ktorého terčom je Archieho kamarát Pinky Peterson. Dragový gag je častým v prípade komických seriálov, vrátane animovaných, ako je napríklad *Looney Tunes* a ďalšie.

d) náplň práce – postava sa oblečie do dragu v rámci výkonu svojej pracovnej činnosti, prípadne aby získala pracovnú pozíciu, ktorá bola pre ňu za pôvodných okolností nedostupná. Príkladom tohto typu je nemecký film *Viktor und Viktoria* (1933, réžia Reinhold Schünzel) a jeho neskoršie spracovania.²⁸ Hlavná predstaviteľka Susanne je herečkou, neúspešne sa pokúšajúcou nájsť si zamestnanie. Aby zachránila živobytie svojmu zdravotne indisponovanému priateľovi Viktorovi, súhlasí s vystupovaním v kabarete ako „imitátor žien“ Monsieur Viktoria. Úspech, ktorý zožne, ju priviedie k tomu, aby prestierala, že je muž, ktorý profesijne imituje ženy. Ďalším príkladom je americký film *Tootsie*²⁹ (1982), v ktorom má herec Michael Dorsey problém nájsť si prácu. V zúfalstve sa zúčastní na konkurze v ženskom prestrojení a získa úlohu v televíznom seriáli.

Podskupinu tejto kategórie tvorí značne špecifický, no napriek tomu sa opakujúci prípad, keď je drag využitý ako súčasť policajnej akcie. Policajt (alebo príslušník podobnej bezpečnostnej zložky, napr. armády či tajnej služby) sa prestrojí za osobu opačného pohlavia, pričom hlavným dôvodom takehoto prestrojenia je nevzbudiť pozornosť sledovaného subjektu. Známymi snímkami sú napr. *Agent v sukni*³⁰ (2000) či *Niekto to rád blond*³¹ (2004). Napriek tomu, že tieto príklady pochádzajú z relatívne nedávnej doby, myšlienka využiť drag v policajnom prostredí nie je v dramatických umeniach nová, podobnú zápletku má napr. skeč *Undercover Cops*³² odvysielaný v roku 1972 v rámci programu *The Carol Burnett Show*.

²⁵ V origináli *Some Like It Hot*. USA, 1959, réžia Billy Wilder.

²⁶ V origináli *Seksmisja*. Poľsko, 1983, réžia Juliusz Machulski.

²⁷ *All in the Family* (1971 – 1979), ide o ôsmu epizódu siedmej série.

²⁸ Napr. *Victor und Viktoria* (1957); *Victor/Viktoria* (1982) a i.

²⁹ USA, 1982, réžia Sydney Pollack.

³⁰ V origináli *Big Momma's House*. USA, 2000, réžia Raja Gosnell.

³¹ V origináli *White Chicks*. USA, 2004, réžia Keenen Ivory Wayans.

³² *The Carol Burnett Show* – sezóna 5, epizóda 21, rok odvysielania 1972.

e) dosiahnutie nedosiahnuteľného – postava v dramatickom diele využije drag, aby získala prístup do priestoru, ktorý je z určitých dôvodov zakázaný osobe jej pohlavia či sociálneho statusu. Napríklad v československom filme *Venoušek a Stázička* (1939, réžia Čeněk Šlégl) sa postava Venouška prezlečie za dievča, aby mohla tráviť čas osamote so Stázičkou, pred jej otcom následne vystupuje v úlohe kamarátky. V iných prípadoch sa napríklad muž preoblečie za ženu, aby prenikol do háremu či ženského kláštora; žena sa preoblečie za muža, aby mohla vstúpiť do armády³³ či sveta mužskej náboženskej hierarchie³⁴ a i.

Postava môže použiť drag aj na to, aby dosiahla výhody, ktoré sú následkom rodových stereotypov neprístupné osobe jej pohlavia. Táto situácia sa vyskytuje najmä v spojitosti so ženskými hrdinkami, ktoré v prestrojení za muža mohli nadobudnúť výhody osobnej slobody. Vplyvom šírenia emancipácie žien je v moderných dielach tento typ na ústupe, viac sa vyskytuje v historických dielach. Napríklad v hre Carla Goldoniho *Sluha dvoch pánov* sa Beatrice Rasponi prestrojí za svojho zosnulého brata Federica, aby mohla bez dozoru odísť z Turína a v Benátkach hľadať svojho snúbenca. Podobne koná postava Violy v hre Williama Shakespeara *Večer trojkráľový*, keď sa vydáva za Sebastiána.

f) imitovanie, cosplay – postava v rámci deja imituje populárnu osobnosť opačného pohlavia. V rámci dramatického diela tvoria priestor pre tento typ dragu maškarné plesy, Halloween či výstupy imitátorov, ktoré sú súčasťou deja. Výstup imitátorky mužov sa nachádza napr. na začiatku filmu *Smrť lorda Edgware*³⁵ (2000), imitátor žien Jim Bailey v prestrojení za komičku Phillis Diller zase vystupuje v americkom sitkome *Here's Lucy*³⁶.

g) forma životného štýlu – charakterovou črtou postavy je, že žije rodovo non-konformným životným štýlom a drag nemá explicitnú motiváciu. Tento typ môžeme v dramatických umeniach považovať za pomerne nový prvok. Vznikol najmä vďaka vývoju, ktorý drag zaznamenal mimo divadla v 20. storočí, v prostredí dragovej subkultúry. Postavy performujúce drag ako formu „bežného“ odevu sú najmä dragové kráľovné a kráľi. Napríklad vo filme *To Wong Foo, Thanks for Everything! Julie Newmar*³⁷ (1995) trojica dragových kráľovien cestuje do Hollywoodu, pričom sú v dragu po väčšinu trvania filmu. Rovnako vystupuje v dragu postava doktora Frank-N-Furtera v kultovom muzikáli *The Rocky Horror Picture Show*³⁸ (1975).

h) psychická porucha – postava sa prezlieka za osobu opačného pohlavia následkom psychického ochorenia, ktorým trpí. Najznámejším príkladom je pravdepodobne postava Normana Batesa z filmu *Psycho*³⁹ (1960), o ktorom sa divák v závere dozvie, že sa prezlieka za svoju dávno mŕtvu matku. Podobné prípady sa nachádzajú vo filmoch *Mlčanie jahniat*⁴⁰ (1991) či *Sleepaway Camp*⁴¹ (1983). Stojí za pozornosť, že vo všetkých troch zmienovaných snímkach ide o mužov-vrahov prezliekajúcich sa za

³³ Dramatické spracovania čínskej balady o Mulan z obdobia dynastie Severný Wei (386 – 535 n. l.).

³⁴ Americký film *Yentl* (1983) či nemecký film *Die Päpstin* (2009).

³⁵ V origináli *Lord Edgware Dies*. Veľká Británia, 2000, réžia Brian Farnham.

³⁶ Konkrétne ide o deviatu epizódu piatej série. Sitkom *Here's Lucy* sa vysielal v rokoch 1968 – 1974.

³⁷ U nás uvádzaný pod problematickým názvom *Troja muži v neglizé*. USA, 1995, réžia Beeban Kidron.

³⁸ USA, 1975, réžia Jim Sharman.

³⁹ USA, 1960, réžia Alfred Hitchcock.

⁴⁰ V origináli *Silence of the Lambs*. USA, 1991, réžia Jonathan Demme.

⁴¹ USA, 1983, réžia Robert Hiltzik.

ženy, z čoho by sa dalo vyvodzovať napojenie týchto diel na starý diskurz stotožňujúci rodovú nonkonformitu, homosexualitu a transgender so psychickou poruchou, ktorý takýchto jedincov prezentuje ako hrozbu pre spoločnosť.

Nasledujúce dve podkategórie zatiaľ existujú viac-menej v hypotetickej rovine, keďže nie sú vykryštalizované adekvátne príklady z dramatickej umeleckej praxe. Pohľad na súčasný vývoj ale naznačuje, že v blízkej budúcnosti sa tieto prípady premietnu aj do diel dramatického umenia.

i) edukácia – použitie dragu v rámci komunikovania obsahu edukatívnej povahy.

j) aktivizmus – následkom historického vývoja je umenie dragu prepojené s LGBTI komunitou, pričom viaceré skupiny využívajú drag ako súčasť svojho aktivizmu a spoločenského protestu. Najznámejšou organizáciou sú The Sisters of Perpetual Indulgence⁴², ktorej členovia a členky sa od roku 1979 venujú LGBTI aktivizmu, charitatívnym akciám a boju proti HIV/AIDS.

Herec v dragu

Na rozdiel od podkategórií menovaných v prvej skupine charakterizuje druhú skupinu skutočnosť, že drag nie je súčasťou deja dramatického textu. Herec alebo herečka opačného pohlavia sú na stvárnenie postavy vybratí na základe voľby režiséra alebo osôb zodpovedných za obsadenie. V rámci tejto kategórie teda nesledujeme motivácie, ktoré mala postava v príbehu, ale motivácie, ktoré mali osoby zodpovedné za obsadenie herca/herečky opačného pohlavia na stvárnenie danej postavy.

a) spoločenský imperatív – pravdepodobne najstarší typ. Jeho jadro spočíva v spoločenských postojoch, ktoré zakazujú divadelné vystupovanie jedincom určitého rodu alebo pohlavia. Tieto imperatívy sa najčastejšie vzťahujú na vystupovanie žien, následkom čoho sú všetky postavy hrané osobami jedného pohlavia. Vplyv emancipácie obvykle spôsobuje zánik tejto kategórie.

b) tradícia – určitá postava v konkrétnom diele je hraná hercom v dragu na základe obvykle nepísanej tradície. Príkladom môžu byť neskoršie naštudovania komediálneho filmu *Hairspray*⁴³ (1988). Vo filme Johna Watersa bol do postavy Edny Turnblad obsadený herec Harris Glenn Milstead, známy najmä vďaka svojmu dragovému alter egu – Divine.⁴⁴ *Hairspray* bol neskôr adaptovaný na muzikál na Broadwayi, pričom do postavy Edny Turnblad bol opäť obsadený herec v dragu, ako spomienka Divine, čo sa následne stalo pravidlom pre všetky neskoršie spracovania tohto dramatického textu. V nasledujúcich rokoch hrali postavu Edny Turnblad napr. Harvey Fierstein, Michael Ball či John Travolta. Na Slovensku naštuďovalo muzikál divadlo Nová scéna (2014), spomínanú úlohu v alternácii stvárnil Peter Sklár a Jevgenij Libezňuk.

c) absencia príslušníkov jedného z pohlaví v súbore – v prípade menších hereckých súborov môže pri naštuďovaní diela nastať situácia, že zbor nemá dostatok hercov potrebného pohlavia na obsadenie všetkých úloh. Pragmaticky môžu byť dané postavy obsadené osobami opačného pohlavia. Napríklad v tvorbe britskej komediálnej skupiny Monty Python pozostávajúcej zo šiestich mužských členov bolo ob-

⁴² V preklade Sestry perpetuálnej indulgencie alebo Sestry neprestajných odpustkov/pôžitkov.

⁴³ USA, 1988, réžia John Waters.

⁴⁴ Angažovanie Harrisa Glenna Milsteada do tejto postavy bolo výsledkom ich dlhodobej spolupráce s Johnom Watersom. Herec v rovnakom roku zomrel, ide o jeho posledný film.

vyklé, že hrávali aj ženské postavy, často označované ako pepperpots – koreničky⁴⁵. Rovnako sa tento typ vyskytuje aj v prípade väčších súborov, ktoré sú explicitne rovnako pohlavné, ako napríklad japonský ženský súbor Takarazuka Kagekidan⁴⁶.

d) prilákание pozornosti verejnosti – drag so sebou niesol auru niečoho neobvyklého, ktorú tvorcovia využívali aj na prilákание pozornosti širšej verejnosti. Príkladom je hra *L' Aiglon* z roku 1900, napísaná pre herečku Sarah Bernhardtovú, ktorá v nej stvárnila postavu Napoleona II.

e) snaha vystihnúť povahovo-anatomické vlastnosti postavy – dramatická postava sa vyznačuje charakteristikami, ktoré pomáha zvýrazniť jej obsadenie osobou opačného pohlavia. Príkladom môže byť obsadenie herca Georgija Mil'ara do postavy Baby Jagy v ruskom filme *Mrázik*⁴⁷ (1964). Mužské anatomické vlastnosti podčiarkli drsnosť postavy a defeminizovali ju. Priliehavejšia anatómia zohráva úlohu aj pri obsadzovaní chlapčenských postáv herečkami. Chlapčenskou postavou, pri ktorej je to bežnou praxou, je napríklad Peter Pan.

f) snaha naznačiť príbuzenskú podobnosť – táto podkategória sa obvykle vyskytuje v rámci dvojroly, v ktorej umelec stvárňuje jednu postavu rovnakého a druhú postavu opačného pohlavia, pričom medzi postavami je príbuzenský vzťah. Príkladom je film *Jack a Jill*⁴⁸ (2011), v ktorom stvárnil Adam Sandler postavy súrodencov Jacka a Jill. Rovnako v televíznom seriáli *Are You Being Served?* (1972) zobrazil herec John Inman postavu pána Humphriesa aj postavu jeho matky. Takýto postup vytvorí príbuzenskú podobnosť medzi postavami a zároveň zvýrazní komický aspekt diela.

Dielo s transgender tematikou

Termínom transgender sa označujú osoby, ktorých rodová identita sa nezhoduje s ich biologickým pohlavím. I keď v prípade týchto osôb de facto nejde o drag, v práci venovanej tomuto fenoménu v dielach dramatického umenia ich musíme spomenúť preto, že transgender postavy obvykle stvárňujú cisgender herci, preto je ich rodová perfromancia v týchto dielach v podstate dragom. Vychádzajú z tejto premisy, hranie transgender postáv transgender hercami ako také nekvalifikuje dramatické dielo do sféry diel s prvkom dragu. V snahe o štrukturalizáciu tejto kategórie môžeme určiť dve podskupiny:

a) transgender coming out a tranzícia – pre dramatické diela tohto typu je obvyklé, že v úvode je postava prezentovaná v súlade s rodom, ktorý vychádza z jej biologického pohlavia, avšak v následku uvedomenia si vlastnej odlišnosti začína prijímať charakteristiky opačného rodu, ktorý zodpovedá jej vnútornej rodovej identite. Pravdepodobne najznámejším príkladom je film *Dánske dievča*⁴⁹ (2015). Dej sleduje skutočný príbeh dánskeho maliara Einara Wegenera⁵⁰, ktorý si v dôsledku životných

⁴⁵ Termín zavedený členmi súboru Monty Python. Koreničky boli ženy v domácnosti stredného veku, hrané členom súboru v dragu. Charakterizovali ich škriekajúci falzet a komické priezviská. Názov sa odvodzuje od vysokého štíhleho tvaru koreničky.

⁴⁶ V preklade Takarazuka Revue.

⁴⁷ V origináli *Морозко*. ZSSR, 1964, réžia Alexandr Rou.

⁴⁸ V origináli *Jack and Jill*. USA, 2011, réžia Dennis Dugan.

⁴⁹ V origináli *The Danish Girl*. USA, 2015, réžia Tom Hooper.

⁵⁰ Lili Elbe/Einar Wegener (1882 – 1931) bola jednou z prvých trans žien, ktoré podstúpili medicínsku tranzíciu. Zomrela v roku 1931 následkom infekcie zapríčinennej transplantáciou matrice.

udalostí uvedomí svoju odlišnú rodovú identitu, následne prechádza medicínskou aj legislatívnou tranzíciou a stáva sa ženou Lili Ilse Elvenes.

b) postava po tranzícii – v dramatickom diele sa vyskytuje transgender postava. Vzhľadom na to, že jej coming out aj tranzícia už prebehli, postava v priebehu deja neprechádza z jedného rodu do druhého. Keďže doposiaľ je obsadzovanie transgender hercov skôr výnimkou než pravidlom, tieto úlohy obvykle hrajú cisgender herci, pričom na výber sa núkajú dve možnosti: postava je hraná osobou, ktorá s ňou zdieľa biologické pohlavie (napríklad vo filme *Dobrodružstvo Priscilly, kráľovnej púšte*⁵¹ z roku 1994 hral transženu Bernadette herec Terence Stamp), alebo je postava zverená umelcovi, ktorý s ňou zdieľa rodovú identitu (vo filme *Transamerica*⁵² z roku 2005 hrala úlohu transženy Sabriny Osbourne herečka Felicity Huffman).

Záver

Všeobecne môžeme konštatovať, že drag sa v dramatickom umení primárne vyskytoval ako súčasť komediálnych diel. Jednou z príčin môže byť hravá povaha charakteristická pre liminálnu fázu,⁵³ v ktorej sa umelci v dragu nachádzajú. Zároveň sa môžeme na problematiku pozeráť z pohľadu androcentrickej heteronormatívnej spoločnosti – feminínni muži sú v rámci takejto spoločnosti často terčom posmechu, vnímaní ako komický objekt. V kontraste k tomu ženy, ktoré sa v rámci diela prezlečú do mužského prestrojenia, nadobudnú aspekty osobnej slobody a iné výhody, ktoré mužom poskytuje androcentrická spoločnosť. Tieto postavy už nie sú natoľko signifikantne komické, dokonca môžu byť určitým spôsobom spoločensky desivé, keďže ich existencia spochybňuje sociálne skonštruovanú autoritu mužov. Opisovaná prvoplánová komika dragu je však spravidla spojená s jednoduchšími formami dramatických diel, pre ktoré je charakteristická nízka presvedčivosť prestrojenia, následkom čoho publikum a obvykle aj ostatné postavy hry evidujú, že ide o osobu prezlečenú do odevu charakteristického pre opačné pohlavie. Tieto prípady sú väčšinou rozličnými formami karikovania či parodovania osôb opačného pohlavia.

Pre diela vyššej kvality je typický dôraz na presvedčivosť dragu, v rámci moderného dragového slangu sa táto kvalita označuje ako „realness“⁵⁴. Pri tejto úrovni sa pozorovateľovi stráca z povedomia pôvodná identita osoby a úplne ju nahrádza jej alter ego. Ide o kvalitu, ktorá je značne subjektívna, závislá od schopností performeru invokovať novú identitu prostredníctvom vonkajších a vnútorných prostriedkov a, samozrejme, od postoja pozorovateľa, do akej miery je prístupný akceptovaniu takejto zmeny. Väčšina dramatických diel využíva ako súčasť dragu vysokú presvedčivosť prestrojenia. V takýchto dielach nie sú obvykle postavy v dragu komickým objektom, ale skôr prostriedkom nastolenia komickej situácie. Dá sa povedať, že osoba v dragu nie je smiešna, pretože je v prestrojení, ale následkom udalostí, ktoré vďaka tejto novej identite spôsobí.

Rodová performativita pomocou dragu má v dramatickom umení dlhú tradíciu. V európskom divadle sa vyskytovala minimálne od antických čias, dokonca ako

⁵¹ V origináli *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*. Austrália, 1994, réžia Stephan Elliott.

⁵² USA, 2005, réžia Duncan Tucker.

⁵³ SOUKUP, M. *Základy kulturní antropologie*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2015, s. 196.

⁵⁴ V preklade presvedčivosť.

esenciálny prvok drámy. Napriek historicko-kultúrnemu vývoju pretrval drag v dramatickom umení do dnešných čias, pričom z prostredia divadla plynulo prešiel aj do prostredia audiovizuálnej tvorby. Prejavy dragu v umení sa v dôsledku spoločenských zmien menili a dochádzalo k recipročnej výmene umeleckých prvkov medzi dramatickým umením a vonkajším svetom dragovej subkultúry. Rovnako prebiehalo v tejto oblasti aj vzájomné ovplyvňovanie divadelného prostredia a prostredia audiovizuálnej tvorby.

Doterajšie odborné a vedecké práce posudzovali drag v umení ako jednoliaty celok, bez ohľadu na diferenciaciu jeho prejavov, pričom sa často sústreďovali najmä na chronologický vývoj fenoménu, prípadne na otázky identity v dráme. Náčrt klasifikácie dragu v dramatickom umení, ktorý ponúka táto štúdia, má ambíciu napomôcť diferencovaniu jeho jednotlivých prejavov a prispieť k ďalšiemu výskumu tejto problematiky.

THE STATUS AND CLASSIFICATION OF DRAG IN THE WORKS OF DRAMATIC ART

Samuel BUCH

In the history of the dramatic arts, it is a frequent phenomenon that characters of one sex are played by actors of the opposite sex. This phenomenon is found in cultures all over the world, with its roots probably lying in the spiritual practices of ancient cultures. The term drag, based on Polari language, is currently used to name this practice. In the light of the theories associated with rituals, the mask, and the concept of liminality, it can be stated that a person who is in drag is entering a liminal phase between the masculine and feminine worlds. This state allows the person to free himself/herself from gender stereotypes that limit the freedom and authenticity of personal expression. The intention of this paper is to present the historical development of drag and its function in human society and in the dramatic arts environment. The issue of drag in the dramatic arts has been mostly marginalised in scientific literature. The occasional works that have dealt with it have mostly not traced the distinct nature of individual manifestations, but have examined drag as an internally homogeneous phenomenon. Our work presents an internal classification of drag in the dramatic arts, with an ambition of better understanding the individual manifestations of drag, tracing their historical development and their socio-artistic function.

Text je výstupom projektu UGA II/1/2021 História a vývoj dragu na území Slovenska. Vznikol v rámci doktorandského štúdia ÚLUK FF UKF, školiteľka Michaela Malíčková.

LITERATÚRA

BAKER, Paul. *Fabulosa! The Story of Polari*. London : Reaktion Books, 2020. 320 s. ISBN 978-1-78914-294-5.

BEARD, Mary. *Ženy a moc*. Bratislava : Inaque, 2020. 136 s. ISBN 978-80-8207-074-6.

BUTLER, Judith. *Trampoty s rodom*. Bratislava : Aspekt, 2014. 268 s. ISBN 978-80-8151-028-1.

- DOONAN, Simon. *Drag*. London : Laurence King Publishing, 2019. 240 s. ISBN 978-1-78627-423-6.
- ELIADE, Mircea. *Mefisto a androgyn*. Praha : Oikoymenh, 1997. 176 s. ISBN 80-86005-51-8.
- ERBAN, Vít. *Maska a tvář*. Praha : Malá Skála, 2010. 246 s. ISBN 978-80-86776-09-5.
- GALÁN, Juan Eslava. *Láska a sex ve starém Řecku*. Praha : Ikar, 2003. 232 s. ISBN 80-249-0244-3.
- GARCIA, Lucas. *Gender on Shakespeare's Stage: A Brief History*. [online]. [cit. 5. 5. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.writerstheatre.org/blog/gender-shakespeares-stage-history/>.
- HALL, Jake – BIRKIN, Sofie – LI, Helen – HANS, Jasyot Singh. *The Art of Drag*. London : Nobrow, 2020. 133 s. ISBN 978-1-910620-71-7.
- OBUCHOVÁ, Lubica. *Maska, kostým a lidové divadlo*. Praha : Česká orientalistická společnost, 2001. 103 s. ISBN 80-902510-3-X.
- POLÁK, Milan. *Divadlo – jeho cesta dejinami*. Bratislava : Perfekt, 2009. 166 s. ISBN 978-80-8046-454-7.
- SOUKUP, Martin. *Základy kulturní antropologie*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2015. 273 s. ISBN 978-80-7465-186-1.

Samuel Buch
Ústav literárnej a umeleckej komunikácie
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Štefánikova 67
949 74 Nitra
e-mail: samuel.buch@ukf.sk