

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Maja Podržaj

**Drag queens: subverzija ali krepitev hegemonskih spolnih norm?**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2017

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Maja Podržaj

Mentorica: prof. dr. Alenka Švab

**Drag queens: subverzija ali krepitev hegemonskih spolnih norm?**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2017

## **Drag queens: subverzija ali krepitev hegemonških spolnih norm?**

*Drag* performans kraljic preobleke je pomemben del LGBTQ kulture in zgodovine, ki v svoji sodobni obliki odstira vprašanja spolne binarnosti, performativnosti spola, razmejevanja in preseganja idej o ženskosti in moškosti ter predvsem nakazuje na neomejene možnosti *drag* umetniškega in družbenoaktivističnega izražanja kot produkta najrazličnejših ravni identitete. Postmoderne kraljice preobleke se iz tradicionalnih vlog glamuroznih zabavljavk, dvignejo nad osredotočenost na imitiranje ženskosti in dokažejo, da je *drag* ustvarjanje v prvi vrsti igra transformacije na polju preseganja, mešanja, upogibanja in kršenja binarnih spolnih in tudi drugih norm. Današnja naraščajoča prisotnost kraljic preobleke v javnih medijih lahko pripomore k še večji sprejetosti LGBTQ tem v javnem diskurzu in hkrati odpre nove poglede na prezentiranje feminilnosti (tako kot tudi ostalih spolnih izražanj), kot naučene, nestabilne karakteristike, ki jo lahko posedujejo ali uprizarjajo različna telesa. V magistrskem delu se vprašanje prezentacije feminilnosti v *drag* performansu in problematika ideje o »pravem« *dragu*, uporabi v analizi sodobnih kontekstov – globalno popularnega ameriškega TV šova in slovenskega klubskega dogodka pod okriljem LGBTQ organizacije. V obeh primerih gre za tekmovanje kraljic preobleke v različnih žanrih *drag* performansa. Z njuno primerjavo sem dobila ideje o vplivu komercializiranih kraljic preobleke na lokalno značilno in razmeroma majhno *drag* sceno in prišla do zaključka o ključnosti razumevanja različnih možnih identitet članov publike pri branju *drag* performansa kot subverzivnega ali podpirajočega hegemonške spolne norme.

Ključne besede: *drag* performans, kraljice preobleke, performativnost spola, LGBTQ kultura.

## **Drag Queens: subversion or reinforcement of hegemonic gender norms?**

Drag performance and drag queens are important parts of the LGBTQ history and culture. Contemporary forms of drag open different questions about gender binary, gender performativity, delimitation, and overcoming the ideas about femininity, as well as masculinity, and, above all, point to limitless options of drag as an artistic and socially critical expression while being a product of various levels of identity. Postmodern drag queens overcame their traditional roles of glamorous entertainers or female impersonators and managed to prove that drag performance is first and foremost a game of transformation in the field of overcoming, mixing, bending and breaking the binary gender and also other norms. Today, growing presence of drag queens in public media can contribute to an even bigger acceptance of the LGBTQ topics in public discourse, while at the same time it is offering new points of view on presentation of femininity (as well as other gender expressions) as taught, unstable characteristics, which can be owned or exhibited by different bodies. In this master's thesis I am applying questions of presentation of femininity in drag performance and problematic idea of the "real" drag, to an analysis of modern contexts – globally popular American TV show and Slovenian club event, held under a local LGBTQ organization. In both cases, I am analyzing competing drag queens in a variety of different drag performances. Comparing the two, I have gained new ideas about the impact of commercialized drag queens on local, relatively small drag scene. I came to the conclusion that understanding different possible identities, presented by the audience members, is crucial in the reading the drag performance texts as subversive or supporting hegemonic gender norms.

Key words: drag performance, drag queens, gender performativity, LGBTQ culture.

## Kazalo

1 Uvod .....	6
2 Konceptualizacija spola .....	10
2.1 Feministična teorija in spol .....	11
2.2 Queer teorija in spol .....	14
2.2.1 Teorija performativnosti spola .....	16
2.3 Transspolna teorija in spol.....	18
2.3.1 Transspolna teorija in feminizem .....	19
2.3.2 Spoljenje in transspoljenje.....	20
2.3.2.1 Nihanje in preseganje.....	21
3 Zgodovinski pregled <i>drag</i> performansa .....	25
3.1 Cross-dressing v grškem antičnem gledališču.....	25
3.2 Obdobje elizabetinskega gledališča.....	26
3.3 Moški igralci ženskih vlog v japonskem kabuki gledališču.....	27
3.4 Cross-dressing v evropskem baročnem gledališču in prve <i>drag</i> hiše .....	28
3.5 Viktorijansko obdobje in prvi <i>drag</i> šovi.....	30
3.6 Prva zvezdniška kraljica preobleke .....	32
3.7 <i>Drag</i> performans v vojnem in povojnem času.....	33
3.8 Transspolnost in <i>drag</i> .....	34
3.9 Novi duh časa in radikalni <i>drag</i> .....	35
3.10 <i>Drag</i> plesi in hiše .....	37
3.11 Vzpon kraljic preobleke v devetdesetih letih 20. Stoletja .....	39
4 Sociološki pogled na kraljice preobleke .....	41
4.1 Problem feminilnosti v gejevski skupnosti.....	42
4.2 Prezentacija družbenega spola v <i>drag</i> performansu .....	44
4.2.1 Subverzivni potencial in spolna fluidnost v <i>drag</i> performansu.....	44
4.2.2 <i>Drag</i> performans in krepitev hegemonških spolnih norm.....	48
4.2.3 Moško utelešenje ženskosti v <i>drag</i> performansu .....	50
4.3 Bio queens .....	53
4.4 Alternativni <i>drag</i> stili.....	55
4.4.1 <i>Terrorist drag</i> .....	56
4.4.2 <i>Tranimal</i> .....	58
4.5 Povzetek .....	59

5 Empirični del .....	61
5.1 Metodologija.....	61
5.2 Tekstovna analiza osme sezone televizijskega resničnostnega šova RuPaul's Drag Race .	63
5.2.1 O resničnostnem tekmovalnem šovu RuPaul's Drag Race .....	63
5.2.2 Iztočnice pri analiziranju šova RPDR .....	65
5.2.3 (Ne)zadovoljive oblike feminilnosti v RPDR .....	66
5.2.4 Rasni, kulturni in razredni stereotipi v RPDR.....	70
5.2.5 Prikaz in sprejem različnih oblik <i>drag</i> -a .....	73
5.2.6 Ugotovitve .....	75
5.3 Izbor Slovenia's Next Best Drag v Klubu K4.....	76
5.3.1 Nastopi kraljic preobleke na tekmovanjih SNBD .....	78
6 Diskusija .....	82
7 Sklep .....	87
8 Literatura .....	89

# 1 Uvod

*Drag* performans je pomensko izredno bogata tematika, ki vzbuja tako odklonilne kot navdušene odzive in vse vmes pri veliki različici ljudi. Ta oblika umetniškega izražanja in nastopanja, je že desetletja prisotna na področju boja za pravice LGBTQ skupnosti, na paradah ponosa, dobredelnih dogodkih in vedno bolj tudi v mainstream kulturi. Navkljub omenjenemu je *drag* performans ponekod še vedno tarča kritik, tako v širši javnosti kot v homoseksualni skupnosti. Eden od glavnih razlogov tiči v problematičnem razumevanju ženskosti oziroma feminitnosti in nelagodju ob dejstvu, da lahko meje med maskulinstvo in feminitnostjo brišemo z nečim tako banalnim, kot je oblačenje.

Na splošno je umetnik/ca, ki se ukvarja z *drag* performansom, biološki moški (ni pa nujno), ki se obleče v oblačila in naliči v podobo, povezano s predstavniki nasprotnega spola, v tem primeru v žensko in s svojim vedenjem prikazuje pretirano feminitnost, stereotype povezane z ženskostjo in ženske spolne vloge (Egner in Maloney 2015, 4). Gonilo *draga* je performativnost spola in spolnih vlog, zaradi česar je postal objekt analize v sklopu študij spola, queer teorije in feminističnih teorij. Magistrsko delo je zastavljeno kot natančnejša analiza *drag* performansa in kraljic preoblek (*drag queens*), ki presega površinsko razumevanje tega umetniškega in političnega izraza kot zgolj imitacijo in parodijo ženskosti in se osredotoča na vprašanje, kako so kulturne vsebine prenesene preko performansa kraljic preoblek.

Glede na različne znanstvene analize se pojavlja nekakšen razkol med akademiki, ki si učinek *draga*, kot spolnega performansa razlagajo na dva bolj ali manj nasprotujoča si načina. Na eni strani je *drag* označen kot akt, ki krepi hegemonске spolne norme in ne doprinese ničesar k ukinjanju obstoječih družbeno političnih konstrukcij spola (Tewksbury 1993; Schacht v Brown 2008, 38; Tewksbury v Brown 2008, 38; Schacht v Brown 2008, 38; Wright v Egner in Maloney 2015, 6–13), na drugi kot subverzivni ali vsaj potencialno subverzivni, spolno prevratniški akt, ki odvisno od konteksta, destabilizira tradicionalne poglede na spol (Rupp, Taylor in Shapiro 2010; Friedman in Jones 2011; Egner in Maloney 2015). Ta problematika ima pomembno vlogo v magistrskem delu in nudi izhodišče za oblikovanje raziskovalnih vprašanj, katerih bistvo se je čim bolj približati jasnemu, sodobnejšemu pojmovanju vloge kraljic preoblek in njihovega umetniškega izraza v konceptualizaciji spola kot performativnega akta.

Magistrsko delo sestoji iz daljšega teoretskega in krajšega, a s tem nič manj relevantnega empiričnega dela. Začenja se s pomembnim uvodom v konceptualizacijo spola, pri čemer bom z vpogledom v glavne ideje feministične, queer in trans-spolne teorije glede spolnih vlog

umestila spolno prevratništvo (*gender bending*) v oblačenju, obnašanju, nastopanju itd. V tem poglavju se bom nanašala na vodilne avtorje tega področja, kot so Judith Butler, Richard Ekins in Dave King, Judith Squires, David Halperin, Jennifer Germon in Megan Wright. V podpoglavju o feminističnem ukvarjanju s spolom bom predstavila teorije o kontradikciji biološkega in družbenega spola ter spolu oziroma ospoljenju kot o celoživljenjskem procesu (Butler 2001; Germon 2009) in poudarila ključnost intersekcionalnega pogleda na raziskovanje doživljanja in določanja spola. Toril Moi poudarja nezadostnost osredotočanja zgolj na biološki in družbeni spol in opozori na vpliv dejavnikov, kot so rasa, nacionalnost, spolna usmerjenost, socialni položaj in vera na samokategorizacijo oseb v polje moškosti ali ženskosti (Toril Moi 2005). Podpoglavje o queer teoriji je nujno zaradi preseganja razumevanja spolnih in seksualnih kategorij znotraj binarnih razmerij (Seidman 2003). Predstavitev transspolne teorije je pomembna, ker ne samo da analizira osebe, ki doživljajo neskladje med svojo spolno identiteto in pripisanim (biološkim) spolom (trans moški in trans ženske), temveč tudi osebe, ki čutijo potrebo po hormonski in kirurški spremembi spola (transseksualci). Poleg tega transspolna teorija obsega tudi osebe, ki se ne smatrajo kot izključno ženske ali moške (androgenost, *bigender*, *pangender*, *genderfluid*) in osebe, ki iz različnih razlogov prakticirajo oblačenje v oblačila, ki so povezana s predstavniki drugega spola (na primer nasprotnega spola v binarnem redu, ni pa nujno) in med katere štejemo t. i. *cross-dressers* ali transvestite, kralje preobleke, kraljice preobleke in *faux queens* ali *bio queens*, o katerih bo govora nekoliko kasneje (Ekins 1997; Ekins in King 2006). Za tem bom prešla na bolj osredotočeno teoretsko analizo spola oziroma spolnih vlog kot performansa na primeru kraljic preoblek. Opisana bo njihova zgodovinska pot in umestitev v gejevsko in mainstream kulturo. Predstavljena bo skupnost kraljic preoblek kot marginalne skupine znotraj gejevske skupnosti (dvojna stigmatizacija) (Tewksbury 1993), kateri elementi utrjujejo edinstveno skupinsko identiteto kraljic preoblek (govor, rituali, hierarhija, ustanovne hiše itd.) (Simmons 2013), kakšno je razmerje med kraljicami preobleke in ženskostjo in ali gre pri drag performansu nujno le za oblačenje v nasprotni spol (Johnson 2009; Moore 2013) ter kakšno vlogo imajo pri tem bio kraljice (*bio queens*), predstavnice ženskega spola, ki nastopajo kot kraljice preobleke (Kahn 2000). Teoretični del se zaključi s poglavjem o alternativnih drag stilih, ki presegajo klasični performans spola. S tem želim v magistrsko delo vnesti ideologije novejših drag stilov oziroma izrazov, alternativne različice prikaza ženskosti, ženskih spolnih vlog, ki diskurz popeljejo na nov nivo, ki kraljic preoblek in drag performansa ne omejuje le na imitacijo in parodijo. Ti novi drag stili mešajo umetniški performans, dekonstrukcijo in rekonstrukcijo klasičnih drag estetik, družbeno problematiko in kritiko, DIY ideologijo, spolno prevračanje (*gender bending*) in drugo. Skratka dokazujejo, da

je *drag* ustvarjanje danes del družbenega revolta in umetniški izraz, ki se ne sme podrežati starim omejitvam in želi delovati kot umetniško politično udejstvovanje, ki opozarja tudi na neenakosti in raso, spolno, razredno hierarhijo znotraj LGBTQ skupnosti (Kahn 2000; Johnson 2009; Moore 2013). Teoretska analiza različnih akademskih pogledov na drag performans in kraljice preobleke ter lastna empirična analiza mi bosta v pomoč pri odgovorih na zastavljeni tezi:

*Teza 1: Performans kraljic preoblek kot ekspresija oziroma parodija feminilnosti podpira in hkrati subverzira hetero moško dominanco.*

Ta teza utrjuje pomembnost interseksionalnega pristopa, ki pri raziskovanju upošteva vse vrste dejavnikov in konteksta dogajanja, ki lahko vplivajo na posameznikovo razumevanje, izražanje in namene. Osredotočiti se je treba na »celoten paket« in aplicirati nasprotujoča si ključna akademska dognanja. Nadalje, ker je drag performans izraz feminilnosti, ki je parodična in hkrati demonstrira osebno pozitivno doživeto navezanost na lastno feminilno identiteto (Ferreday 2008), lahko kot drag performans smatramo tudi t.i. faux queens ali bio queens. S tem postavljam drugo tezo:

*Teza 2: Drag performans je predvsem sredstvo ponazarjanja kompleksnosti spola (gender) nekega posameznika.*

Čeprav sta omenjeni tezi predvsem predmet teoretskega dela, bosta predstavljali pomembno vodilo tudi znotraj empirične raziskave, saj ju želim preveriti tudi v sklopu neakademskih vsebin.

V empiričnem delu bosta predstavljeni analizi osme sezone prvega tekmovalnega resničnostnega šova RuPaul's Drag Race, v katerem nastopajo izključno LGBTQ osebe (World of Wonder Productions 2016a) in zadnjega izbora Slovenia's Next Best Drag v ljubljanskem klubu K4, ki je poleg kluba Tiffany prostor, kjer so se drag showi redno izvajali že od začetka devetdesetih let (Stankovič in drugi 1999). Ameriški šov Rupaul's Drag Race in krajša spremljevalna oddaja Drag Race Untucked (World of Wonder Productions 2016b), ki prikazuje kraljice preobleke v zaodrju med izločevalnim delom vsake epizode, sta produkt komercialnega televizijskega kanala Logo TV, katerega dobršni del programske zgodovine je bil usmerjen v LGBTQ občinstvo in produkcijske družbe World of Wonder. Cilj analize je najti, osmisliti in obrazložiti manifestacije feminilnosti in spola nasploh preko vizualij, naracije, dialogov, kriterijev in odzivov sodnikov ter tekmovalk – kraljic preoblek. Ker so slednje predstavnice različnih drag stilov in izhajajo iz različnih etničnih, rasnih, razrednih okolij, me bo zanimalo, kateri stereotipi se pojavljajo in kaj se smatra kot favorizirana ženskost in moškost. Naslednja bo analiza primera slovenskega tekmovalja kraljic preoblek Slovenia's Next Best Drag, ki se je izvajal na klubskem nivoju. Tekmovanje je sestojilo iz



predizbora, polfinala in finala, torej treh ločenih dogodkov, ki sem se jih udeležila z namenom analize performansov tekmovalcev, organizacije tekmovanja, odzivov občinstva ter kriterijev in komentarjev sodnikov. Kot sem že omenila, zastavljeni tezi v empiričnem delu nista zanemarljivi, saj sta bazi za formiranje ključnih raziskovalnih vprašanj s pomočjo katerih bom skušala ugotoviti ali prihaja do opaznih razlik pri promoviranju stereotipnih prikazov feminitnosti kot performansa in ali ti prikazi delujejo subverzivno ali ne. Ali lahko pričakujem, da bo v globalno popularnem in zmontiranem televizijskem šovu bolj verjetno, da se kot bolj zaželen prikazuje določen stil kraljic preoblek, in če to drži, ali ta stil lahko beremo kot bolj ali manj heteronormativen? Istočasno bom želela ugotoviti, ali je televizijskemu šovu podoben koncept izbora/tekmovanja kraljic preoblek v nočnem klubu bolj »svoboden«, neobremenjen z idealom popolne zmagovalke in ali dopušča drugačno, alternativnejšo interpretacijo o kraljicah preobleke kot zgolj imitatorjev žensk. Združene ključne ugotovitve teoretskega in empiričnega dela ter ideje za možna nadaljnja raziskovanja znotraj te teme bodo predmet zaključnega poglavja.

## 2 Konceptualizacija spola

V začetnem delu želim kraljice preobleke in njihovo dejavnost nekoliko postaviti ob stran in se osredotočiti na vprašanje spola v glavnih akademskih gibanjih in s tem nakazati pomen slednjih za poglobljeno razumevanje drag performansa. Glavna pozornost je namenjena osnovnim idejam o spolu v feministični, queer in trans teoriji, saj vse nudijo različne, a ključne prijeme in ugotovitve o spolu kot performativnemu aktu.

Konceptualizacijo spola v nekem osnovnem, za to magistrsko delo, smotrnemu obsegu je najbolje začeti s predstavitvijo **konstrukcionizma** oziroma konstrukcionističnega pristopa k teoriji spola. Ta pristop se je pojavil v 60. letih prejšnjega stoletja z namenom izpodbijanja biološkega determinizma pri določanju družbenih in kulturnih značilnosti in vlog obeh spolov, hkrati še vedno poudarja nespremenljivost biološke danosti. Po besedah Judith Squires: »Politični projekt konstrukcionizma je razlikovati biološki spol od spola in spodkopati družbeno konstrukcijo spolno zaznamovanih identitet, njihova želja pa, da bi sprejeli spolno razliko tako, da bi uresničili spolno androginitet. Če je povezava med biološkim spolom in spolom na ta način razrahljana, postane biološki spol politično neumesten; moški in ženske naj bi po pričakovanju enako sodelovali v javni domeni« (Squires 2009, 78).

Med drugimi je pomembne mejnike v teoriji spola v 60. letih postavil tudi Robert Stoller, ki se je osredotočil na razlikovanje spolne identitete in vedenjskih manifestacij družbeno pričakovanega spola t. i. spolne vloge. Uvedba koncepta spolne identitete je omogočila razmišljanje o psihološkem vedenju oziroma zavedanju osebe o lastnem spolu in samopodobi brez vmešavanja spolnih vlog. S tem je Stoller v teoriji spola odprl možnost, da ima oseba lahko neko spolno identiteto, ne da bi bila istočasno umeščena v družbena pričakovanja, kako naj se dotična identiteta izraža in doživlja (Stoller v Germon 2009, 63–66). Njegova najbolj znana intervencija v spolni teoriji je konceptualno ločevanje gender/sex, ki mu je dovoljevalo natančnejše osredotočenje na vlogo zunanjih postnatalnih faktorjev pri formulaciji normalnih in abnormalnih spolnih identifikacij. Gender mu je omogočal vpogled v spol kot skupek fenomenov, kot so osebnost, obnašanje, mišljenje, ki je izoliran pred biološkimi konotacijami, kot na primer spolnost, telesnost. Tako kot pri spolni identiteti in spolni vlogi med gender/sex prihaja do neujemanj in pogostega neodvisnega delovanja obeh konceptov. Njegove intervencije v teoriji spola so se izkazale za pomembno orodje v feminističnih krogih, saj so doprinesle k natančnejši analizi družbenih in političnih neenakosti med spoloma in odmiku od biološkega determinizma (Germon 2009, 80). Jennifer Germon poudari, da je teoretiziranje

družbenega spola (gender) zgolj kot družbenega artefakta: »zasnovano v izogib pastem reduktivne biološke analize, ki je bila zgodovinsko uveljavljena pri upravičevanju Drugosti, bodisi preko rasizma, homofobije ali podrejanja žensk« (prav tam, 82).

Istovrstno z novimi konceptualizacijami o spolu v 60. in 70. letih 20. stoletja, so se v ZDA in Evropi pojavila ženska in gejevska ter lezbična osvobodilna gibanja. Binarno razmerje biološki spol/družbeni spol kot biološke različnosti med ženskami in moškimi, ki se kažejo v anatomiji in fiziologiji teles ter družbeni spol in vrednote povezane z biti ženska ali moški, ki se izražajo v konceptih ženskosti ali moškosti, je tem gibanjem omogočilo trden temelj pri vzpostavljanju nove spolne politike in razmahu spolnih študij v akademskih krogih. Študije transspolnih oseb so bile še dodatni pokazatelj, da izkušnje ljudi, katerih spolna identiteta ni ujemajoča z njihovim telesnim spolom, dokazujejo ločenost telesnega in družbenega spola (Richardson 2008, 5).

## 2.1 Feministična teorija in spol

Feministično ukvarjanje s spolom je v tej temi pomembno zaradi raziskovanja konceptov, kot so »moški«, »ženska«, »moškost«, »ženskost« in drugih kategorij. Poleg tega feministična teorija opozarja na interdisciplinarni pristop k raziskovanju in razvijanju in se skuša distancirati od strogo določenih meja znotraj disciplin. Cilj vsakršnega družboslovja je pridobiti čim več vtisov iz širših kontekstov in narativnosti, posledično mora povezovati in uporabljati različne ideje, teme in metodologije, velikokrat iz ločenih disciplin. Squires (2009, 26) potrjuje močno porast v produkciji feminističnih teorij in teorij spola od začetka 80. let do danes, razlog v veliki meri vidi prav v interdisciplinarnosti. Sodobne feministične teoretičarke redno črpajo vire iz psihologije, literarne teorije, filmske teorije, sociologije, filozofije, še posebno v zadnjih letih se obračajo h kulturi (Barrett v Squires 2009, 27).

Kot je že omenjeno v prejšnjem podpoglavju, je bilo razlikovanje sex/gender pomemben faktor v razmahu drugega vala feminizma, pri čemer je koncept družbenega spola (gender) še dandanes vir izredno bogatih in kompleksnih teoretiziranj. Prva formulacija feminističnega koncepta družbenega spola (gender) akademičarke Ann Oakley je priznavala stanovitnost naravnih razlik med spoloma, a hkrati poudarjala soobstoj variabilnosti družbenega spola. Slednji je nekakšen podaljšek nespremenljivega, zasidranega biološkega spola. Čeprav je vpeljava koncepta dr. spola odprla pot do obravnavanja potencialnih neujemanj med posameznikovo anatomijo in njegovo samoidentiteto, je bil ta v teoriji še vedno tesno prepleten in odvisen od telesnosti kot nekakšna kulturna interpretacija našega biološko danega

spola (Harrison 2006, 35–37). Neizogibnost biološkega spola je bila dolgo sprejeta kot naravno dejstvo, posledično se bistvo kategorij moškosti in ženskosti ni analiziralo, še posebno ne ločeno od označevalcev Moški in Ženska. Zgodnja feministična teorija drugega vala je bila po Stollerjevi zapuščini močno vpeta v kartezijanski dualizem uma in telesa. Dr. spol je bil vpet v človekovo družbeno, psihično in umsko sfero, zaradi česar je bilo mogoče trditi, da je osvoboditev žensk in moških možna z reorganizacijo tako družbenih institucij kot prevzgojo spolnih subjektov, saj je v določen spol posameznik socializiran. Podrejen položaj žensk tako ni naravna danost, temveč kulturni produkt (Germon 2009, 85).

Literarna strokovnjakinja in feministka Germaine Greer (v Germon 2009, 89) je bila ena izmed prvih, ki je kritizirala poudarjanje naravnih razlik med spoloma in pod vprašaj postavila konstrukt t. i. ženske »normalnosti«. Pojav kromosomskih variacij je bil razlog za dvom o naravnosti le dveh različnih spolov. Navkljub temu, je G. Greer atipične spolne znake smatrala za deformacije in poudarjala koristnost medicinskih preiskav in posegov z namenom določanja pravega spola posameznika. Njena teorija se s tem v veliki meri vrne v okvire binarnega sistema. Bolj uspešna je bila pri analizi šibkosti kromosoma Y, pri čemer je podala prepričljiv dokaz o neobstoju naravne predispozicije za moško superiornost. Nadalje je Kate Millett, za razliko od Germaine Greer, videla večji pomen v naravoslovni znanosti pri analizi razlik med spoloma, saj je ponujala jasnejši, bolj specifičen in merljiv pogled ter objektivne rezultate (Germon 2009, 89–91).

V 70. in 80. letih 20. stoletja se je feministično ukvarjanje s spolom osredotočalo predvsem na produkcijo moškosti in ženskosti. Ideja o kulturno pogojenem družbenem spolu govori o različnih načinih ospoljenja v **spolne vloge** tekom socializacije. Preko družbenega učenja (na primer opazovanje in imitacija) ter agentov socializacije (starši, prijatelji, sorodniki, učitelji, mediji) otroci osvajajo družbene vrednote, norme in pričakovanja, povezana z »biti dekle/ženska« ali »biti deček/moški« in posledično razvijejo načine vedenja in osebne lastnosti, ki se smatrajo za (ne)primerne vlogi ženske ali moškega. Feministična teorija spola je opozorila na produkcijo in ohranjanje neenakega družbenega statusa žensk, ki se dogaja tekom procesa. Družbeno pričakovane vloge, ženske omejujejo na status dobre žene in matere in posledično onemogočajo drugačne življenjske poteke, predvsem dostop do višje izobrazbene stopnje, večjih možnosti zaposlitve, finančne neodvisnosti in drugo (Richardson 2008, 9–10).

Christine Delphy je opozorila na problematiko koncepta »družbeni spol«, ki izhaja iz stalne povezanosti z biološkim spolom (sex) kot nečim izven dosega in vpliva človeške misli. Integriteta biološkega spola, povzroča nezmožnost govoriti o družbenem spolu brez navezave na biološkega, medtem ko je obratno mogoče in se redno dogaja. Družbeni spol je s tem

zreduciran na gesto, odvisni del, ki se lahko vsak čas izgubi v primarnem, torej biološkem, spolu (Delphy v Harrison 2006, 37). Še več, po besedah Suzanne Kessler in Wendy McKenna (v Harrison 2006, 37–38), družbeni spol deluje kot nekakšno sidro, katerega težo predstavlja biološki spol ali natančneje genitalije. Ta biološka insignija indicira ali je nekdo moški ali ženska in nadalje interpretira vse človekove lastnosti in dejanja v luči te določitve. Njuna konstruktivistična analiza spola je pokazala, da je: »svet dveh spolov rezultat družbeno deljenih, samoumevnih metod, uporabljenih za konstrukcijo realnosti« (Kessler in McKenna v Germon 2009, 109). Dodelitev spola neki osebi, ni enkratni dogodek (na primer ob rojstvu), temveč tekoči ritualistični proces v vsakdanjem življenju posameznika, ki spol pripisuje sam sebi in kateremu spol pripisujejo tudi drugi (Germon 2009, 110). Spolna atribucija/pripisovanje je v bistvu genitalna atribucija/pripisovanje. Za Delphyevo ta ugotovitev pomeni dokaz, da je biološki spol označevalec podrejene skupine in služi družbenemu namenu v patriarhalnem izkoriščanju (Delphy v Harrison 2006, 38).

Feministična teorija 70. in 80. let 20. stoletja se je bolj ali manj omejila na preseganje binarne razmejitve med moškimi in ženskami in na podlagi česa je utemeljena celotna (Vzhodna) zgodovina moške nadvlade nad ženskami. Poleg tega je bila ženska emancipacija poenostavljena kot boj združenega »sestrstva«, brez ozira na posplošitve, ki jih je ta pogled povzročil. Gabriele Griffin opominja na fokus tega obdobja, ki je zakoreninjen v ženski kot bio-kulturni entiteti, katere identificiranje kot *ženska* ni bilo pod vprašajem ali kakorkoli problematizirano (Griffin 2006, 74). Proti koncu 80. let se je v feministični retoriki pojavil odmik od razlik med spoloma k raziskovanju različnosti med ženskami, ki jih glede na njihovo sociokulturno umeščenost pestijo različne težave in oblike zatiranja na področjih kot so rasa, etnija, družbeni razred, spolna usmerjenost itd. Družbeni spol, kot ločena kategorija ne obstaja, o njej ne moremo misliti brez ozira na prepletenost z drugimi političnimi in sociokulturnimi faktorji (DiPalma in Ferguson 2006, 134). Ob tem želim omeniti primer lezbičnega feminizma in oživitve butch/femme gibanja in agresivnejših seksualnih praks, kot na primer sadomazohizem. Ta »lezbična seksualna revolucija« je močno razmahnila produkcijo lezbične erotične literature, poezije, performativnih umetnosti itd. Prav zaradi tega odmika od univerzalne ženske k obstoju mnogih identitet, konstruktov, vlog in performansov, se je v 90. letih predmet »ženska« vse pogosteje zamenjal z »gender«. Kulturni obrat v družboslovnih študijah tistega časa je obrodil bogato feministično teoretsko zakladnico raziskovanja medsebojnih odnosov med telesom, tehnologijo in znanostjo (Griffin 2006, 73–82). Istočasno je vpliv postmodernizma favoriziral **dekonstruktivistični** pristop k identitetam in kategorijam, kot so »ženska«, »ženskost« in »ženske«. V skladu s tem so se mnoge feministične akademičarke, med njimi predvsem Judith Butler, spraševale, ali je nujno, da se

feministična teorija zanaša na idejo o tem, kaj naj bi pravzaprav bila tipična »ženska« (Ekins in King 2006, 208). Postmodernistični pristop k subjektivitetam se je v skladu s tem fokusiral na subjekte kot rezultate, namesto na vire zgodovinskih procesov oziroma na prikazovanje, performativnost spola (DiPalma in Ferguson 2006, 133). O Butlerjevi teoriji o performativnosti spola bo več govora v podpoglavju o queer teoriji. Na tem mestu je pomembno omeniti njen dvom o naravnosti heteroseksualnosti. Ta naj bi bila: »nestabilna, odvisna od stalnih, ponavljajočih se performansov normativnih spolnih identitet, ki tvorijo iluzijo stabilnosti. »Prava« ali »naravna« seksualnost ne obstaja, zato je ni mogoče kopirati ali imitirati: heteroseksualnost je sama po sebi zmeraj v procesu reproduciranja« (Butler v Richardson 2008, 12). Butler dvomi tudi o naturalističnih razlagah biološkega spola. Meni, da je kulturno konstruiran, zato je samo razlikovanje med biološkim in družbenim spolom neuporabno (prav tam).

Nov pogled je nastopil tudi v odnosu do telesa in biološkega spola. Wendy C. Harrison (2006, 43) trdi, da nam kompleksnost kategorije biološkega spola najočitneje prikazujejo transspolne osebe in hermafroditi oziroma interspolne osebe. Človeški biološki aparat in psihološko ter sociološko delovanje se med seboj soustvarjajo, razumevanje tega je nujno za formuliranje bistva tako biološkega, kot družbenega spola in njunega razmerja (Harrison 2006, 50).

## 2.2 Queer teorija in spol

Queer teorija je poststrukturalistični produkt queer študij in ženskih študij, ki izpodbija spolni binarizem, na katerem je mnogokrat temeljilo feministično teoretiziranje (Ekins in King 2006, 208–209). Slednje je namreč že od sedemdesetih let dvajsetega stoletja prepoznavalo klasično razlikovanje med žensko in moškim, navkljub v popularni kulturi prisotnim in izredno popularnim *gender-bending* osebnostim, kot na primer Madonna, David Bowie, Boy George, K.D. Lang itd. (Griffin 2006, 83). Z novejšo, postmoderno mislijo je prišlo do izpraševanja ženske kot kategorije, ki je v podrejenem položaju v odnosu do moške kategorije v polju spolne hierarhije. V osemdesetih letih dvajsetega stoletja so se teoretiki, kot že omenjena Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick, Jack Halberstam in drugi začeli odmikati od starih feminističnih pozicij in nakazali na neenakosti, ki se pojavljajo v aspektih, kot so rasa, nacionalnost, družbeni razred, telesne ovire, vera in ki sodelujejo ter razbijajo navidezno enotnost spolnih kategorij. Queer teorija je nastala iz potrebe po demistifikaciji, dekonstrukciji in preseganju glavnih binarnih razlikovanj, kot so moški/ženska, heteroseksualnost/homoseksualnost, maskulinitet/feminilitet (Segal v Ekins in King 2006,

208). Išče prostore izven teh starih kategorij in se osredotoča na raziskovanje neskladij med biološkim spolom, družbenim spolom (gender), spolno identiteto in seksualnostjo. Polja raziskav ne predstavlja le biseksualna, lezbična in gejevska skupnost, ampak tudi prej prezrte ali medikalizirane transspolne osebe, transvestiti, spolno ambivalentne osebe itd. Po besedah Davida Halperina:

*Queer je po definiciji karkoli se ne smatra kot normalno, legitimno, dominantno. /.../ Je identiteta brez bistva. »Queer« torej ne označuje pozitivnosti, ampak pozicionalnost v razmerju do normativnosti – pozicionalnost, ki ni omejena z lezbijkami in geji, ampak je dostopna vsakomur, ki je ali čuti, da je marginaliziran zaradi njegovih ali njenih seksualnih praks: lahko vključuje nekatere poročene pare brez otrok na primer, ali (kdo ve?) celo nekatere poročene pare z otroki – z mogoče zelo porednimi otroki (Halperin 1995, 62).*

Ravno identitete zaradi njihove fluidnosti, konstruiranosti, nestalnosti in spremenljivosti ne morejo biti omejene z označevalci in strpane v dokončne kategorije. Osnovanost queer teorije na spolu in seksualnosti je obudilo debate o spolni usmerjenosti, kot naravno dani ali družbeno konstruirani in tako spremenljivi. Queer teorija problematizira in opozarja na velikokrat skrito prevlado heteronormativnosti v medijih in popularni kulturi na splošno. Preko analize tekstov in vsebin išče možne sledi ideologije o heteroseksualni normalnosti in jih izpodbija, med drugim tudi z vpeljavo alternativnih, subverzivnih branj tekstov, ki na prvi pogled izražajo nevprašljivo heteronormativno simbolistiko.

Queer teorija poudarja nestabilnost in fluidnost identitet ter raznolikost tako bioloških kot družbenih spolnih kategorij. Predvsem se osredotoča na seksualnost in njeno neodvisnost od družbenega spola, v čimer pride navzkriž s feministično teorijo o spolu. Z radikalno ločenostjo dr. spola in seksualnosti dosežemo novo, kompleksnejše razumevanje teh dveh kategorij, omogočeno nam je razmišljanje o spolnosti brez spola, kar privede do neodvisnosti seksualnih praks, identitet, želja od osebnega dr. spola. S takim pogledom na študije spola je omogočen globlji vpogled v atipične spolne in seksualne identitete, ki se jih ne da umestiti v binarni sistem, kot na primer transspolnost, ženska maskulinitet, moška feminitet in tako dalje (Richardson 2008, 15–16). Queer analiza nam ponuja dodaten prostor za raziskovanje seksualnih in spolnih identitet, kot produktov lokalnih kontekstov in situacij znotraj katerih imajo te identitete neko vrednost in pomen (Richardson v Hines 2008, 26). Na mikro ravni analizira formacije identitet in faktorje, ki so vpleteni v in med kategorije identitet, posledično se lahko osredotočimo tudi na prej zanemarjene aspekte, kot so etnija, rasa, geografska in kulturna umeščenost, družbeni razred itd. Glede na spolne in seksualne identitete, kot družbeno konstruirane in z dvomom v naturalizacijo normativnega dr. spola in spolnih

kategorij, si je queer teorija nakopala tudi kritike. Kot trdi Seidman (v Hines 2008, 26), lahko ovržba identitet pripelje do zanikanja razlik, saj se premalo upoštevajo individualne izkušnje in doživetja, spolne razlike in neenakosti ter ekonomske razmere. Queer teorija se vse prepogosto osredotoča na kulturno in tekstovno analizo brez prepotrebne sodelovanja z družbenimi znanostmi (Seidman v Taylor 2008, 110). Kritike se nanašajo tudi na prepogost fokus na seksualnost kot glavni in potencialni vir netradicionalnih subverzij (Jackson in Hennessy v Taylor 2008, 110). Da se te pomanjkljivosti presežejo, je potrebno v dekonstrukcijo dr. spola queer teorije vnesti več ekonomske in sociološke analize in vzpostaviti intersekcionalno mrežo med queer in feminističnimi študijami/teorijami (Hines 2008, 27). Potenciale slednje prepoznava tudi Yvette Taylor:

*Znotraj postmodernega feminizma in queer teorije sta seksualnost in družbeni spol mišljena kot bolj fluidna in multipla, kot pa kot neki odkriti, singularni ali naravni esenci in ne moreta biti enostavno prebrani iz ustaljenih teles. Taki »queer« pristopi k seksualnosti se ne ločijo nujno od dobro uveljavljenih feminističnih teorij o družbeno konstruirani naravi seksualnosti in s tem ozirom, ne orjejo ledine v spoprijemanju se z biološkim determinizmom (Taylor 2008, 107).*

Glavno vodilo queer teorije je v prikazovanju vseh obstoječih, raznolikih in fragmentiranih spolnih in seksualnih identifikacij, s preseganjem seksualne kategorizacije, utemeljene na razkolu med heteroseksualnostjo in homoseksualnostjo. Posameznikov odnos do spola in spolnosti se raziskuje s pomočjo koncepta o **performativnosti spola** po Butlerjevi. Ta proces je način, kako posamezniki »delajo« spol, seksualnost, medtem ko naseljujejo svoj življenjski prostor, kako mislijo, se vedejo, govorijo, se oblačijo, po čem hrepenijo itd. brez utemeljitve na neki biološki bazi (Taylor 2008, 207–208).

### **2.2.1 Teorija performativnosti spola**

Judith Butler v svojem poglavitnem delu *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete* (1990, slovenska izdaja 2001) diskutira razlikovanje med biološkim in družbenim spolom iz feministično fenomenološkega zornega kota in predstavi idejo spola kot improviziranega nastopa oziroma predstave, kar je bila ena temeljnih idej queer teorije v devetdesetih letih 20. stoletja. Tako biološki (sex) kot družbeni (gender) spol razume, kot konstruirana dela celote, ki venomer delujeta en na drugega, s čimer ovrže staro domnevo o biološkem spolu, kot naravno danem, na katerem se družbeni spol kulturno skonstruira. Biološki spol je namreč zgolj efekt delovanja družbenega spola. Trdi:



*Videti je, da razlika biološki/družbeni spol in kategorija biološkega spola predpostavljata generalizacijo »telesa«, ki obstaja še preden pridobi svoj spolno obeleženi pomen. Pogosto se zdi, da je »telo« pasivni medij, označen z vpisom kulturnega vira, ki je predstavljen kot telesu »zunanji«. Vendar bi morali v vsaki teoriji o kulturno konstruiranem telesu postaviti pod vprašaj »telo« - če je predstavljeno kot pasivno in predhodno diskurzu – kot konstrukt vprašljive splošnosti (Butler 2001, 138).*

Telo je površina, na kateri se kažejo znaki notranjega jedra oziroma substance. Dejanja in poteze na površini telesa so **performativne**. Bistvo in identiteta, ki naj bi ju ta dejanja izražala, sta ponaredek, iz česar Judith Butler izpelje trditev, da: »Če je notranja resnica družbenega spola ponaredek in če je pravi družbeni spol fantazma, vpeljana na površini teles, potem se zdi, da družbeni spola ne moreta biti ne prava ne zmotna, temveč sta proizvedena le kot učinka resnice v diskurzu primarne in stabilne identitete« (Butler 2001, 145). Tukaj se avtorica obrne na primer kraljic preoblek v delu *Mother Camp: Female Impersonators in America* antropologinje Esther Newton, kjer najde sklep, da struktura oponašanja ženskih likov (ali navsezadnje tudi moških) razkriva enega od ključnih mehanizmov ponarejanja in posledično družbenega konstruiranja družbenega spola. Moč preobleke pri sprevačanju razlike med zunanjim videzom in notranjim bistvom/psiho je p v zasmehovanju in parodiji, saj igra na razliko med anatomijo/biološkim telesom performerja in družbenim spolom, ki ga imitira. Kraljica preobleke reproducira poenoteno podobo »ženske«, pri čemer nakazuje na **posnemovalno strukturo družbenega spola** in kontingentnost razmerja med biološkim in družbenim spolom. Parodija na tem mestu je v resnici parodija na idejo o izvorniku. Ta namreč ne obstaja, je le imitacija, proizvod, ki nastopa kot posnetek. Družbenospolni pomeni, ki jih parodično uporabljajo in upodabljajo kraljice preobleke, sicer so del hegemonie in mizogine kulture, a so prav preko parodične rekontekstualizacije, denaturalizirani. Dejavnost kraljic preoblek in njihovi nastopi dobijo komičen učinek zaradi razkrivanja »normalnosti« kot kopije, nenaravnega in neutelesljivega ideala. Ob tem se Butlerjeva vpraša, kako določimo kdaj je parodija subverzivna, kako torej razumemo: »/.../ zakaj so nekatere vrste parodičnih ponavljanj učinkovito razdiralne in resnično moteče, druga ponavljanja pa se udomačijo in vnovič širijo kot instrumenti kulturne hegemonije« (Butler 2001, 147). Parodični smeh je izvabljen, če je kontekst performansa tak, da pripravi občinstvo do korenitega premišljevanja in preizpraševanja predpostavk o družbeni, spolni in seksualni identiteti, o mestu in stabilnosti moškega in ženskega in ob tem destabilizira naturalizirane kategorije identitete in želje (Butler 2001, 145–148).

Družbeni spol se izkaže za konstrukcijo brez bistva in objektivnega ideala, h kateremu bi težil. Idejo o družbenem spolu ustvarjajo predpisi, pravila, vadba in performans, ki tvorijo prepričljivo proizvodnjo ločenih, binarnih družbenih spolov, omejenih z družbenospolnimi normami. Fenomen »naravnega biološkega spola« in drugih družbenih prisilnih fikcij (»prava ženska«, »pravi moški«, »prava heteroseksualnost« itd.) ni nič drugega kot usedanje omenjenih norm. Bistveno pri performansu družbenega spola je ponavljanje, torej ponovne izvedbe in izkustva že določenih pomenov na vsakodnevni ravni in v ritualizirani obliki s strateškim ciljem ohranitve binarnega razmerja. Dejanja ponavljanja konstruirajo stalno sebstvo (kateremu je pripisan družbeni spol) z namenom približanja idealu ozadja identitete, pri čemer prihaja do diskontinuitet, spodletelega in parodičnega ponavljanja, deformacij, v čemer Butlerjeva vidi možnosti za spremembo družbenega spola. Te napake v ponavljanju razkrivajo učinke stalne identitete v svoji pravi politično skonstruirani in nastavljeni luči. In nadalje: »Če so družbenospolni atributi in dejanja, raznovrstni načini, na katere telo kaže ali proizvaja svojo kulturno konfiguracijo, performativni, potem ni nikakršne predhodne identitete, s katero bi lahko merili dejanje ali atribut; potem ni ne pravih ali zmotnih, ne realnih ali izkrivljenih družbenospolnih dejanj, in domneva o pravi družbenospolni identiteti se razkrije kot regulatorna fikcija« (Butler 2001, 150).

In ker je realnost družbenega spola producirana s stalnimi performansi, je posledično tudi bistvo biološkega spola le del strategije, ki skriva performativne lastnosti družbenega spola in s tem možno performativnost izven omejujočih binarnih razdvojitvev (Butler 2001, 148–150).

## **2.3 Transspolna teorija in spol**

Da bolje razumemo pomen izraza transspolnost oziroma transgender v angleščini, se ustavimo pri predponi »trans«, ki v osnovi pomeni spremembo oziroma transformacijo. Hkrati ne smemo pozabiti, da beseda spolnost v izrazu transspolnost označuje družbeni spol, torej angleški gender. S to razlago dobimo vpogled v zgodnejše razumevanje transspolnosti, ko je bila v akademskih sferah še enačena s transseksualnostjo in je označevala osebe, ki spremenijo lastno telo, da se ujema z družbenim spolom, katerega čutijo kot sebi ustreznega, ali enostavneje, čutijo, da so rojeni v napačnem telesu. Razumevanje slednjega pojava ne bi bilo možno brez vpeljave razlikovanja med biološkim in družbenim spolom, katerega temelje so med drugimi postavile tudi študije primerov transseksualnih in interseksualnih oseb. Konec 70. let 20. stoletja je Virginia Prince predlagala popolno zamenjavo izraza transseksualnost s trans-spolnostjo, saj prva označuje spremembo prvotnega biološkega spola, kar je samo po

sebi nemogoče dejanje, saj se navkljub operativnim in hormonskim posegom, spola, s katerim si rojen, ne da spremeniti. Ta ideja je bila osnovana na precej naturalistični drži o dihotomiji ženskega in moškega spola, ter na transspolnosti kot spremembi spola, brez ozira, da »trans« lahko pomeni tudi prečkanje in preseganje družbenega spola (McKenna in Kessler 2006, 343–346).

Sodobno razumevanje transspolnosti je povezano z raznolikimi praksami, ki postavljajo pod vprašaj tradicionalne poglede na dr. spol in njegovo povezavo z biološkim spolom in spolnostjo (Hines 2008, 28). V najširšem smislu obsega in združuje identitete in prakse, kot so interspolnost, transspolnost, transseksualnost, kraljice in kralji preobleke, gender queer osebe, spolno prevratniške osebe, androgene osebe, feminilni moški, maskuline ženske, spolno disforične osebe, transvestiti in ostali »spolni izobčenci«. Obsega osebe, katerih spolno izražanje je nekonformistično in neujemajoče s pričakovano žensko ali moško spolno vlogo v dani družbi. Transspolnost s tem izziva glavne temelje naravnega stališča o spolu, predvsem stališče o obstoju dveh spolov, o nespremenljivosti človekovega spola in o genitalijah, kot glavnih pokazateljih spola. Vse bolj transspolnost s poudarjanjem trans procesov kot prečkanjem med in skozi različne spole, presega nekoliko omejujočo transseksualnost, ki je »zasidrana« v trajnih procesih operativne spremembe. Dr. spol ni več neka omejujoča enotnost in gibanje preko njegovih meja in še čez ni nujno permanentno. To preseganje, gibanje, prečkanje se kažejo kot različne deviantne prakse v oblačenju, obnašanju, govorjenju, negenitalnih telesnih modifikacijah, izbirah seksualnih partnerjev in tako dalje (McKenna in Kessler 2006, 346–347).

### **2.3.1 Transspolna teorija in feminizem**

Nekatere predstavnice drugega vala feminizma so bile kritične do transspolnih praks in idej. Raymond (V Hines 2008, 28–29) v skladu s svojo esencialistično perspektivo ne ločuje biološkega od družbenega spola, slednjega vidi kot izraz prvega in posledično zavrne »pravo« ženskost trans-spolnih žensk. Poleg tega vidi transspolne prakse kot nasprotujoče feminističnim vrednotam. To argumentira s trditvijo, da so transspolne ženske le moški, ki vsiljujejo stereotipne modele ženskosti in obratno, da so transspolni moški ženske, ki želijo doseči moške privilegije in moč. Njena pozicija je vplivala na negativen odnos do transspolnega gibanja in študij znotraj feministične in lezbične skupnosti. To dokazuje, da je feministično binarno razumevanje spola nezmožno vključevanja transspolnosti v feministično teorijo in politiko. Navkljub temu se pojavljajo naprednejše ideje o združitvi obeh pozicij. Rubinova na primer ovrže esencialistični nazor o ženskem telesu kot edinem, ki lahko

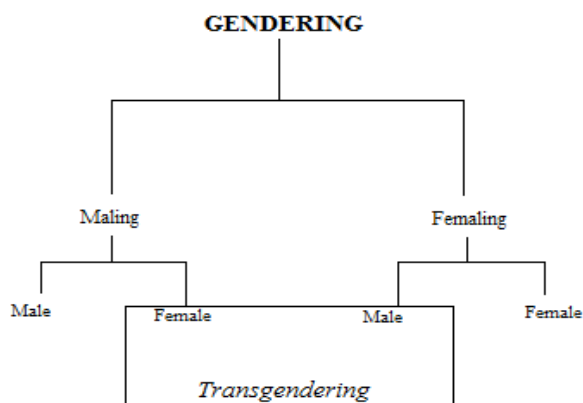
doživlja feminizem in ponudi razlago, da feministična identiteta izvira bolj iz politične zavzetosti kot ženske biologije (Hines 2008, 30). Mnogi feministični in queer aktivisti in aktivistke so sprejeli transspolnost kot način razumevanja dr. spola kot aktivnosti, v sklopu katere je preseganje in destabiliziranje spola osvobajajoče. McKenna in Kessler (2006, 350) trdita, da feministične študije lahko spodbudijo to destabilizacijo na več načinov, poanta vseh je analiziranje kontekstov oziroma Tekstov, kjer je predmet dr. spola obujen in nato izpodbijanje kriterijev za »žensko« in »moškega« v vsakem ločenem primeru.

### 2.3.2 Spoljenje in transspoljenje

Dave King in Richard Ekins v analizi družbenega spola uporabljata izraza spoljenje (gendering) in transspoljenje (transgendering), glagola, ki nakazujeta proces produkcije spolne družbene identitete kot trajajočega dosežka. Spoljenje in transspoljenje je stalna, vsakodnevna dejavnost. Ker večinska družba še vedno v osnovi prepoznava le dva spola, se spoljenje deli na *maling* (dejavnost moškega spoljenja) in *femaling* (dejavnost ženskega spoljenja), v okviru česar je pričakovano, da le biološki moški izvajajo maling in le biološke ženske femaling. V kolikor so vloge zamenjane, biološki moški izvajajo femaling in obratno, gre za dejavnost transspoljenja (glej Sliko 2.1). Po besedah avtorjev:

*Izhodišče družbenega procesa spoljenja je začetna razvrstitev vsakega posameznika v enega izmed dveh spolov. Natančno kako sta vzpostavljeni meji med dr. spoloma, točna »vsebina« vsakega dr. spola in načela in regulacije meje med dr. spoloma so vse na različne načine izpodbijane vsebine znotraj različnih obdobj in krajev. /.../ izhodišče transspoljenja je želja po izvedbi procesov, ki sprožijo »prečkanje« meje, postavljene s strani izhodiščne (in poznejše) binarne klasifikacije (Ekins in King 2006, 34).*

Slika 2.1: Gendering (spoljenje) in transgendering (transspoljenje).



Vir: Ekins in King (2006, 34).

Glede na klasifikacijo, Ekins in King (2006, 34–38) prepoznavata štiri metode transspoljenja, in sicer trajno prečkanje meje oziroma **migriranje**, začasno prečkanje meje oziroma **nihanje**, namere izbrisa meje oziroma **zanikovanje** in namere **preseganja** meje. Metodi nihanja in preseganja, ki se najbolj ujemata z drag performansom, bosta obrazloženi kasneje. Pred tem je na mestu omeniti tudi podprocese, ki se izvajajo znotraj omenjenih štirih metod, z namenom osvojitve transspoljenja. V večini gre za spreminjanje spolnih označevalcev na več načinov. Prvi pod-proces se imenuje **izbrisovanje** aspektov moškosti, ženskosti, maskulnosti in feminilnosti. Pod to spadajo medicinsko invazivne prakse, kot je na primer kastracija, odstranitev dojk itd. in nošenje uniseks oblačil, prakticiranje nevtralnih, z določenim spolom nepovezanih manierizmov. Drugi pod-proces je **nadomeščanje** telesnih delov, oblačil, identitete, telesne drže in artikulacije, govora itd. povezanih z enim spolom, z označevalci drugega spola. Med to spada operativna sprememba genitalij, hormonske terapije, ki povzročijo rast obraznih in prsnih dlak ali rast dojk ter enostavnejše spremembe kot na primer sprememba pričeske. Uspešnost tega podprocesa je v neki meri odvisna od vpliva zunanjih dejavnikov, na primer državnega kritja medicinske oskrbe, tehnološkega napredka, finančnih sredstev itd. **Prikrivanje** spolnih znakov, ki niso v skladu z želenim spolnim displejem, je naslednji podproces. Obsega prikrivanje telesnih delov (prevezovanje prsi, skrivanje Adamovega jabolka, zatlačevanje penisa) do skrivanja osebnih dokumentov in listin, ki razkrivajo biološki spol posameznika. **Namigovanje** telesnih delov ali spolnih atributov, običajno z oblačilnimi praksami in modifikacijami. Največkrat se to doseže z nošnjo različnih polnil v modrcu, da se imitirajo prsi, ali s penastimi podložki v najlonkah, da se ustvarijo umetni boki in polnejša zadnjica. **Redefiniranje** oziroma določanje na novo je za razliko od ostalih podprocesov precej bolj subtilno in več plastno. Gre za novo definiranje binarne razdelitve s podeljevanjem novih pomenov telesnim delom in drugim spolnim označevalcem. Brada na transspolni ženski je lahko na novo definirana kot zgolj obrazne dlake in njen penis kot izrastek med nogami. Teh pet podprocesov je moč najti v vseh metodah transspoljenja, čeprav je en proces običajno vodilen in pogostejši ter tako značilen za posamezno metodo. Prepoznavanje in iskanje teh podprocesov je uporabno tudi v primeru, ko težko določimo pravo metodo transspoljenja.

### ***2.3.2.1 Nihanje in preseganje***

Nihanje je način gibanja med dvema poloma binarne razdelitve spolov, čigar glavna lastnost je, da je obstanek na eni strani pola zgolj začasen, se pravi oseba izmenjujoče potuje »tja in

nazaj« preko meje. Posameznik lahko niha različno pogosto, za različno dolgo in do različnih meja. Lahko gre za moškega, ki si občasno natakne ženino spodnje perilo v varnem zavetju doma, ali za žensko, ki vsak konec tedna v lokalnem lezbičnem klubu nastopa kot kralj preobleke. Vključitev drugih ljudi ali širše javnosti v posameznikovo dejavnost nihanja je pomemben element pri razvijanju v kralje in kraljice preobleke, saj gre za javni performans. Ti performerji se srečajo z osebnimi in zunanjimi izzivi na poti od preoblačenja in eksperimentiranja v zasebni sferi, do neke vzpostavljene drag persone in prvih javnih nastopov. Ekins in King (2006, 97–99) nihanje primerjata s turističnim potovanjem. Pri slednjem vedno obstaja koncept »doma«, od katerega se oddaljujemo, a vedno tudi vračamo. Osebe, ki nihajo največkrat živijo dvojno življenje (Hirschfeld v Ekins in King 2006, 99), običajno vsakodnevno življenje normalnega moškega in neobčajno, vznemirjujoče in skrito življenje ženske. V tem primeru je govora o moškem transvestitu, ki si s preoblačenjem privoščiči spolne »počitnice« in pri tem ne želi biti razkrit ali razkriti svoje moškosti. Skratka, želi biti prepoznan kot ženska, v angleščini se za to uporablja žargonski izraz *to pass* (as a woman, man ...). Po Goffmanu (v Ekins in King 2006, 99) gre pri *passingu* (prehajanje v slovenščini) za: »proces upravljanja z informacijami z namenom izogniti se razkritju stigmatizirajočih informacij, ki lahko diskreditirajo dotičnega akterja«. Poleg tega mora biti nekdo, ki uspešno prehaja (*pass*), tudi sprejet kot zadovoljiv, ustrezen prikaz ženskosti ali moškosti. Kriteriji za to so osebni in javni ter odvisni od konteksta družbe in kulture. Za dosego tega so v pomoč že omenjeni podprocesi, ki zahtevajo uporabo pripomočkov, kot so oblačila, lasulje, debelejšje plasti ličil, umetni deli telesa iz pene in silikona (dojke, penis, boki itd.), pasovi in lepilni trakovi za skrivanje telesnih delov ter telesne modifikacije oziroma plastične operacije. Slednje se v zadnjih letih pogostokrat pojavljajo pri kraljicah preobleke. Pri nihanju preko binarne spolne razdelitve obstaja vseskozi prisotno vračanje »domov« v posameznikovo vsakodnevno vlogo oziroma videz. Plastične operacije, ki so neizbrisljive iz telesa in včasih precej očitne, to razdelitev nekoliko razrahljajo. Ekins in King (2006, 101) ob tem opozarjata, da so telesne modifikacije najpogostejše pri kraljicah preoblek, ki pričakujejo, da bo nihanje, v tem primeru v obliki donosnega drag performansa, še lep čas del njihovega življenja. Poleg praktičnosti nudijo tudi pristnejši občutek ženstvenosti.

Metoda preseganja se osredotoča na redefiniranje spola, telesa in sebstva v smislu potovanja preko ali subverziranja binarne razdelitve. Telesni deli, spolnost, identitete, družbeni spol in odnosi dobijo nove, alternativne pomene. Osebe, ki delujejo v teh procesih se velikokrat poimenujejo spolni izobčenci, spolni teroristi ali spolni bojovníki, kar nakazuje na družbeno politično vlogo te metode transspoljenja, katere cilj je novi spolni red (Ekins in King 2006, 181). Robert Merton prepoznava tipično vedenje posameznikov, ki presegajo, in sicer

neprilagojeno oziroma nekonformistično vedenje. Za razliko od metode nihanja, ki se osredotoča na asimilacijo znotraj binarne razdelitve in na *passing*, je preseganje nekakšna zmes osebnega in političnega in s tem skoraj vedno javna. Nekonformist teži k ukinitvi binarnih in naturalističnih norm, ki jih sam krši v praksi, medtem ko posamezniki, ki izvajajo nihanje, sprejemajo staro binarno ureditev in je ne problematizirajo (Merton v Ekins in King 2006, 182–183). Metoda preseganja se dvigne nad medicinske kategorizacije transspolnih oseb ali transvestitov in črpa inspiracijo iz drugih področij (evolucijska teorija, androgena literatura, socializem, marksistična ideologija, anarhizem, performativne umetnosti itd.). Dober primer zgodnjega preseganja binarnosti je drag gledališka skupina The Cockettes iz San Francisca, ki je delovala v času viška hipijevskega gibanja. Njeni člani so združili ideje svobodne ljubezni, družbenega aktivizma in teatralnost gejevske drag scene. Bili so pionirji tako imenovanega »hippie drag« gibanja, ki je predhodnik kasnejšega »gender fuck« iz osemdesetih let 20. stoletja. Stilsko so bili popolnoma drugačni od klasičnih kraljic preobleke, ki so večinoma nastopale kot oponašalke žensk. Kot je razvidno iz Slike 2.2, ki prikazuje ustanovitelja The Cockettes Hibiscusa, gre za mešanico kiča in glamurja ženskih gejevskih ikon, kot je na primer Carmen Miranda in naličenega Jezusa (Ekins in King 2006, 189–190).

Slika 2.2: The Cockettes.



Vir: Geerdes v Pinchetti (2014).

Avtorji, kot sta Leslie Feinberg in Kate Bornstein, so preko svojih del postavili preseganje kot zgodovinsko stalno metodo transspoljenja, ki ne samo pripoveduje zgodbe zatiranja spolnega samoizražanja, ampak tudi priča o kljubovanju človeško ustvarjenim spolnim mejam.

Feinberg povezuje vzpon patriarhalnega reda in kapitalizma s podjarmljenjem žensk in transspolnih oseb, ki so se bile prisiljene skriti oziroma prekriti v skladu z novimi normami. Kate Bornstein ponudi nekoliko drugačen pogled, in sicer izhajajoč iz njene identitete, ki je kot kolaž, sestavljena iz različnih drobcev. S tem tvori spolno fluidnost<sup>1</sup>, presegajočo binarni sistem in vstopajočo v tretji prostor, kjer se ne identificira niti kot moški in niti kot ženska (Ekins in King 2006, 201–203).

---

<sup>1</sup> Spolna fluidnost je sposobnost, da oseba svobodno in zavedno postane pripadnik enega ali nešteti dr. spolov kolikokrat želi in za kolikor časa želi. Spolna fluidnost ne pozna meja ali pravil (Bornstein v Ekins in King 2006, 203).



### 3 Zgodovinski pregled *drag* performansa

Glavna nit poglavja bo razvoj in zgodovinski potek umetnosti kraljic preobleke, njihove dejavnosti in pomena za LGBTQ skupnost in mainstream kulturo. V skladu s tem bodo ostale cross-dressing prakse, kot na primer transvestizem, postavljene nekoliko ob stran, saj se ne skladajo s fokusom magistrskega dela, katerega namen je med drugim osveščati o razlikah med transvestiti, kraljicami preobleke in transspolnimi ženskami. V medijskem prostoru, v politiki in predvsem v vsakdanjih medosebnih interakcijah, je še vedno moč opaziti enačenje in zamenjevanje le-teh. Na naslednjih straneh bo predstavljena zgodovinska pot do modernih kraljic preoblek in *drag* performansa od antičnega, kabuki in elizabetinskega gledališča, preko začetkov oblačenja v nasprotni spol znotraj gejevske skupnosti, bodisi za zabavo ali v skladu s spolno prevratniškim življenjskim stilom, do razmaha glamuroznih *drag* zabav in plesov v 20. in 30. letih dvajsetega stoletja. Tako kot je bila gejevska skupnost in njena vidnost močno odvisna od duha časa, so se kraljice preobleke skozi desetletja srečevale z mnogimi nevarnostmi in preprekami. Med tem, ko je mainstream javnost, tudi v konservativnejših okoljih uživala v njihovih uprizoritvah, so bile budne oči javne morale vseskozi uprte v možne znake perverzije. Z nastopom spolne revolucije si je tudi gejevska skupnost priborila večjo vidnost v splošni javnosti. Po dolgem času *drag* showi postanejo stalnica v gejevskih barih in nočnih klubih, kraljice preobleke pa nepozaben del politično aktivističnega udejstvovanja in boja v dobrobit LGBTQ oseb, kar z velikim zanosom in ponosom počnejo še danes.

#### 3.1 Cross-dressing v grškem antičnem gledališču

V grškem antičnem gledališču so zaradi zakonske prepovedi igralskega poklica za ženske in njihove odmaknjenosti v privatno sfero, ženske vloge odigrali moški. Porazdelitev ženskih in moških vlog je bila med igralci precej enakomerna, vsak igralec je celo med eno igro odigral več vlog obeh spolov. Razlog za to je bilo pomanjkanje igralcev, hkrati je raznolikost vlog onemogočala, da bi prišlo do moških igralcev, ki bi uprizarjali samo ženske like. Slednje bi lahko pripeljalo do znižanja njihovih igralskih statusov ali celo do feminitnosti posameznika, kar je bilo v takratni družbi razumljeno kot popolna degradacija. Zatorej ne zasledimo moških performerjev, ki bi bili izučeni posebno za ženske like, prav tako sledi trans-spolnosti, kot identitete ni mogoče najti v zgodovinskih virih iz tega obdobja, se pa pojavlja motiv oblačenja

v nasprotni spol, kot element v naracijah komedij in tragedij (Elder 2005, 2–4). Oblačenje v žensko se je v grški antični dramatiki uporabljalo kot sredstvo posmehovanja ali kot grožnja. Moški, oblečen v ženska oblačila, je v primerih komedij in tragedij vedno ponižan in zasmehovan, ker je »poženščen« in je prepuščen na milost in nemilost večinske družbe. *Cross-dressing* je bil izjemoma dovoljen v ritualnih ceremonialih v čast bogovom in v iniciacijskih obredih. Preoblačenje je služilo simbolnemu prikazu ločenosti moškega in ženskega bistva, v ženske preoblečeni mladi moški so ob koncu obreda odvrkli oblačila, kot znak vstopa v moškost (Bullough 2015). Čeprav je bil ritualni pomen preoblačenja v nasprotni spol pomemben za antične Grke, je bilo to dejanje izrazito transgresivno in destruktivno v primeru, ko se je izvajalo izven ritualnega konteksta (Elder 2015, 34).

### 3.2 Obdobje elizabetinskega gledališča

Obdobje renesanse v Angliji, z glavnim poudarkom na elizabetinsko dobo (od 1558 do 1603) in dela Williama Shakespearja in njegovih sodobnikov, nadaljujejo z zakonsko izločenostjo žensk iz igralskega poklica ter obiskovanja gledališč. Ženske vloge so večinoma odigrali mladi moški od zgodnjih najstniških do zgodnjih dvajsetih let, odvisno od pojava prvih vidnih znakov pubertete (mutacija glasu, močnejša telesna konstrukcija, poraščenost po obrazu). Lisa Jardine (v Senelick 2000, 133) trdi, da je bilo erotično zanimanje tedanjega časa usmerjeno tako v ženske, kot v dečke, saj je bila obojim skupna materialna odvisnost in seksualna razpoložljivost. Deški igralec je moral biti na isti način kot ženske spolno zapeljiv in vizualno privlačen za večinsko moško občinstvo: »Njegov erotizem je ležal v odkritem namigovanju preko igranja vloge in krinke komedije, ustvarjajoč zmedeno čutnost, neodvisno od objekta poželjenja«. Imitiranje žensk v elizabetinskem gledališču je bila visoko specializirana veja nastopanja z velikim zahtevkom po ne samo zunanji telesni primernosti, temveč predvsem po zadostnem znanju o drži, vedenju, produkciji glasu, gestikulaciji in ličenju ter kostumografiji (Baker 1994, 35). Obdobje »moških igralk« se je končalo s puritanskim omejevanjem javnega nastopanja v Cromwellovi vladavini in se tudi po njeni prekinitvi ni obnovilo v svoji stari slavi. Kralj Charles 2. je ženskam odprl vrata v igralski poklic, s čimer se je začela doba prvih zvezdnic, visoko seksualiziranih div, ki so bile bolj privlačna noviteta kot neki nov doprinos k resni drami. Prve igralko so bile na hitro izbrane točajke in prostitutke, ki niso imele veliko znanja in izkušenj z gledališkim performansom, veliko jih je bilo nepismenih. Tistih nekaj moških igralcev ženskih vlog je povečini poniknilo v sfere poceni komedije (Baker 1994, 84–90).

### 3.3 Moški igralci ženskih vlog v japonskem kabuki gledališču

Začetki japonskega *kabuki* gledališča segajo v 17. stoletje. Beseda *kabuki* izhaja iz glagola *kabuku*, ki je sprva pomenil *ukriviti* ali *nagniti*. Kmalu je postal slengovski izraz, implicirajoč na eksces in svobodnjaštvo in bil v skladu s tem povezan z vsakršnim nekonvencionalnim zunanjim izgledom in obnašanjem. *Kabuki-mono* je slabšalen izraz, ki označuje ljudi vprašljive morale oziroma osebe, ki na različne načine kljubujejo zakonu, naj bodo to tatovi, prodajalci spolnih uslug obeh spolov ali igralci in igralkе. Sprva so gledališke *kabuki* skupine sestojile tako iz ženskih, kot tudi moških performerjev, ki so pogosto igrali oblečeni v like nasprotnega spola. Igralke so prikazovale oborožene bojvnikе, igralci zapeljive kurtizane, v predstavah so nemalokrat skupaj plesali. Oblačenje v nasprotni spol zavoljo umetniškega performansa na Japonskem na tem mestu zgodovine ni nikakršna noviteta. V tem primeru novo in provokativno je sodelovanje in stik obeh spolov ter večinska zastopanost žensk v gledaliških skupinah. V letu 1629 je sledila prepoved igralkam nastopati na *kabuki* odrih. Vrzel je hitro zapolnil konkurenčni deški *wakashu-kabuki*, ki je tako kot prejšnji, ponujal senzualno gledališko predstavo v kombinaciji s prostitutiranjem mladih igralcev. Ti so nastopali kot imitacije kurtizan, v bogatih oblačilih, močno naličeni, s težkimi lasuljami in pojoč z visokim falzetom. Njihova feminilnost in eleganca je prevzela občinstvo do te mere, da so jih posnemale celo prave ženske kurtizane. Moški adolescenti so simbolizirali tradicionalno predstavo o spolno ambivalentni lepoti. Kasneje se je *kabuki* vedno bolj ločeval od bordelske dejavnosti, med drugim tudi z vpeljavo starejših, vizualno manj atraktivnih igralcev, s prepovedjo erotičnih prizorov in večjim poudarkom na dialogu, recitaciji in gestikulaciji. Nova doba oponašalcev ženskih likov (*onnagata*) je to gledališko zvrst povzdignila na višjo umetniško raven. Od tedaj je bistvo *onnagata* igralcev ustvariti iluzijo ženskosti in popolnoma izbrisati kakršna koli namigovanja na lastno moško telesnost. Japonska kultura golo telo smatra kot kaotično, nepopolno in brez temelja, če to ni disciplinirano s pomočjo oblačil. V skladu s tem je igralčeva osebnost zanikana, telo pa okrašeno z namenom projekcije iluzije ideala. Preseči mora svojo ženskost, da lahko doseže abstraktnost (Senelick 2000, 82–87).

*Kabuki* stil in estetika sta imela močan vpliv na ideje o primerni ženskosti v japonski družbi. *Onnagata* so po odru hodili s pokrčenimi koleni in nosili izredno težke kostume, s tem so prikazovali družbene koncepte o »naravnem« ženskem gibanju, ki ima nižje središče gravitacije. Senelick vse te telesno omejujoče prakse okliče za »estetiko krutosti«, ki hkrati zanika obstoj telesnosti in promovira preseganje igralčeve osebnosti in spola s ciljem ustvariti

umetno skonstruiran ideal. Earle Ernst pripomni: »čeprav mora biti površje imitacije ženske mehko, nežno in lepo, mora biti pod tem površjem trdna baza, ki jo lahko ustvari le moški« (Ernst v Senelick 2000, 89).

Današnji *onnagata* so večinoma heteroseksualni moški, z redkimi izjemami (igralca Tamasaburo in Kotaro, katerih spolna usmerjenost je vsem znana skrivnost). Občinstvo se je v zadnjih desetletjih ravno po zaslugi Tamasabura razširilo od pretežno moških srednjih in starejših let do mlajših žensk in gejev. Zdi se, da ženska publika obožuje Tamasabura, ker jim njegova lepota ni ogrožajoča zaradi njegovega moškega spola. Poleg tega jim s svojo podobo, gestikulacijo in artikulacijo na odru predstavlja zakladnico napotkov o lepoti in ženstvenosti (Senelick 2000, 94–96). Tako kot evropski in predvsem ameriški *drag*, je tudi stil in performans *onnagat* doživel alternativne izvedbe, ki mešajo *kabuki* tradicionalnost z vplivi vzhodnjaške popularne kulture, avantgardo, grotesko ... Gracioznost in senzualnost prevračajo in izkrivljajo z namenom raziskovanja umetnikovega sebstva, pa naj bo to seksualnost, osebni strahovi, ideje o pravi lepoti, spolni identiteti in tako naprej. *Onnagata* igralec Daimon Shiro sicer izhaja iz tradicionalne *kabuki* šole, vendar njegov performans združuje konvencionalna pravila o oponašanju ženskih likov z improvizacijo. S tem išče in izraža nove ženske like, ki izhajajo iz njegove notranjosti. Verjame, da moški lahko prevzame ženske lastnosti le v teatralnem momentu, preko notranje metamorfoze, ki proizvede energijo nasprotnega spola (Senelick 2000, 98–100).

*Kabuki* tudi danes ne sprejema ženskih igralk, kar priča o še vedno prisotnem prepričanju, da lahko bistvo ženske najbolje uprizori moški. Tudi zgodovinarka Shinko Matsumoto (v Senelick 2000, 94) se strinja, da je že zdavnaj prepozno, da bi se ženske pojavile v *kabuki* gledališču, saj se je znotraj tega usidral in obdržal določen tip ženske/ženskosti. Sprememba tega bi pomenila izgubo enega od glavnih karakteristik te umetniške oblike. Vsakršen poseg žensk v *kabuki* bi bil zgolj imitacija tistega, kar so že od nekdaj ustvarjali moški. Ženska igralka ne more postati *onnagata*, saj je že sama fizično ženska, medtem ko je *onnagata* sugestija. Ženska je v konvencionalni družbi objekt moškega pogleda/želje, *onnagata* je sanjski objekt želje, čigar homoerotičnost je sublimirana zaradi svoje nedosegljivosti (Senelick 2000, 100).

### 3.4 Cross-dressing v evropskem baročnem gledališču in prve *drag* hiše

Osrednji in zahodni Evropski prostor je bil v času baroka razmeroma toleranten do žensk v igralskem poklicu, prav tako je bilo imitiranje nasprotnega spola v igri ustaljena praksa, ki se

načeloma ni povezovala s spolnimi deviacijami, med katere se je štela homoseksualnost. Izven sfere gledališča je bil (moralni) zakon oster do kakršnih koli sledi spolne zmedenosti ali dvoumnja. Hermafroditi oziroma interpolne osebe so pod pritiskom smrtne kazni morale živeti v skladu z enim samim spolom, brez kakršnih koli prečkanj binarne meje. Performativni transvestizem je vzbujal nekakšno fascinanco, zato ni nenavadno, da je našel mesto v mnogih satirah in romancah francoske literature, nemalokrat z namenom namigovanja na homoseksualno vzdušje med liki (Senelick 2000, 183–185). Kasneje se je popularnost predvsem mladih privlačnih igralcev v ženskih vlogah precej zmanjšala. Senelick (2000, 232) to povezuje z vedno pristnejšim konceptom o mentalni nenormalnosti in inkopetenci moških, ki jim ugaja oblačenje v ženske, s čimer se odrekajo privilegijem svojega biološkega spola. V 18. stoletju se začnejo pojavljati neposrednejše povezave gledališkega transvestizma s homoseksualnostjo. Igralec, ki je po navadi upodabljal žensko, je hkrati pogostokrat upodabljal lik domišljavca. Slednji lik je imel odkrito negativne lastnosti, bil je namreč neumen, spletkarski družbeni povzpetnik z ekstravagantnim stilom oblačenja in hkrati močno spominjal na »molly«, feminiziranega geja, čigar subkultura je postajala vedno vidnejša. Baker (1994, 99–107) izpostavi to angleško subkulturo in njen pomen za razvoj *drag* gibanja. Molly-i so se pojavili v urbanih okoljih pod okrilji t. i. Molly hiš (*Molly houses*), kjer so prirejali posebne dogodke in rituale. Za te priložnosti so bili vsi oblečeni v ženska oblačila, skušali so čim bolj posnemati načine govorjenja in obnašanje, ki je bilo v tistem času smatrano za tipično žensko. Edward Ward (v Baker 1994, 100), londonski kolumnist z začetka 18. stoletja, je poročal o fenomenu mollyev in opisal dogajanje na enem od njihovih srečanj, ko naj bi večja skupina moških, oblečenih v ženske, uprizorila različne prizore iz življenja žensk kot na primer rojevanje otroka, krst otroka, smrt soproga in vdovstvo itd. Med vsem tem naj bi imitirali »malenkostne ženske pomanjkljivosti«, opravljali in spodbujali nenaravna hotenja. Čeprav se je javnost nad temi združevanji zgražala in jih celo občasno preganjala, je bila dejavnost mollyjev v hišah nekakšen mejnik, saj se s tem *drag* prvič javno pojavi kot organizirana praksa, neodvisna od gledališke dejavnosti. Na tem mestu je v zgodovini prišlo do večjih sprememb v smislu večje samo-analitičnosti družbe, med katerimi velja izpostaviti spremembe v odnosu moški – ženska. Večja pozornost je bila usmerjena v delovanje domačega okolja, gospodinjstva in dodeljevanju vlog znotraj le-tega. V duhu razsvetljenstva je bila ženskam sicer priznana večja produktivnost in pomen v novi urbano trgovski družbi, a so hkrati s tem postale strogo izolirane v zasebni sferi. Baker razume aktivnost molly hiš, torej imitacije porok, krstov, pogrebov, kot parodijo na novo malomeščansko enotnost, strogost in predvidljivost. Mollyi so povzročili javno zgražanje ne samo zaradi transvestizma in domnevne homoseksualnosti, temveč tudi zaradi žaljenja in

satiriziranja predpisanega heteroseksualnega načina življenja, skratka zaradi tistega, kar kraljice preobleke počnejo še danes. Čeprav na prvi pogled lahko delujejo žaljive do žensk, v svojem bistvu že nekaj stoletij izražajo kritiko družbenih struktur, ki producirajo zaželeno vedenje tako moških kot žensk (Baker 1994, 99–107).

Ženski liki, ki so jih upodabljali igralci, so bili praviloma pretirani v smislu zunanega izgleda, vedenja in govora. Lik je v svoji celoti moral parodirati žensko modo in hkrati izražati moške komične elemente, na primer globok glas, znake alkoholiziranosti, telesne moči in agresivnosti v kombinaciji z bogato žensko obleko in okrašeno lasuljo. Pretirana feminilnost in seksualna privlačnost *drag* oblačenja na odru je bila v gledaliških krogih izognjena. Igralec v ženski obleki je moral delovati komično, nadležno in aseksualno. Realizem v upodobitvi ženskega spola je bil sprejet z neodobravanjem, še posebno, če je šlo za realistične upodobitve »motečih« stanj, kot so nosečnost, pijanost, pohota, debelost, neotesanost itd. Za komičen učinek jih je moral vedno odigrati moški (Senelick 2000, 232–236).

### 3.5 Viktorijansko obdobje in prvi *drag* šovi

Na prehodu med 19. in 20. stoletjem je predvsem v angloameriški družbi veljal ideal ženske kot nedolžne, vdane in ranljive figure. Takratna realna ženska kot utelešenje ljubezni ni imela nobenega prostora v gledališki komediji, njena lepota bi bila namreč moteč element, brez kakršnega koli potenciala za samoironijo. Biološka ženska, ki izraža agresijo in nerodnost na odru bi delovala preveč neženstveno in sramotno. Igralke so namesto tega našle svoje mesto v resnejših dramah in baletih. Stalnica komičnih iger in varietejskih predstav so bili liki žensk iz delavskega razreda, uprizorjeni v skladu s takratnimi stereotipi izžetih, alkoholiziranih možič, rdečih nosov in vzkipljive narave. V kolikor bi bile takšne vloge podeljene igalkam, bi obstajala verjetnost poistovetenja članic občinstva z likom, komična predstava bi dobila močan pridih družbene kritike (Senelick 2000, 238–244). V tem obdobju se je oblačenje v nasprotni spol z namenom performansa v gledališču zasidralo in obrodilo stalne oblike vlog, ki se izvajajo še danes, ko nasprotni spol igralke ali igralca ni več nujen. Te vloge označuje teatralni izraz *travesti* ali po francosko *en travesti*, pojavljajo se v operi, gledališču in baletu. Primeri teh vlog se najdejo v burleski, melodrami, angleški pantomimi in drugod. Vlogo komične *pantomime dame* (obilnejša ženska srednjih let) v angleški pantomimi tradicionalno upodablja moški igralec, saj kot je že omenjeno, pridih moškosti tu služi komičnemu namenu. *Pantomima dame* je vloga imitacije ženske, a je povezava te zvrsti vloge s kraljico preobleke razrahljana, saj igralci niso karierno osredotočeni le na ta lik, *pantomime dame* predstavlja le

enega od mnogih komičnih figur, ki jih upodabljajo na redni bazi (Baker 1994, 165). Vlogo *principal boy* (glavni fant) je igrala mlada atraktivna igralka v moških oblačilih. Znani primer slednje je Sarah Bernhardt. Sicer se ženske v moških vlogah redno pojavljajo tudi v operi in baletu od začetka 19. stoletja dalje. Razlogi za to so predvsem ukinitve prepovedi nastopanja, razvoj igrilstva kot poklica z manj negativnimi konotacijami in konec dobe kastratov (Senelick 2000, 243–280).

Izraz *drag* v sredini 19. stoletja dobi mesto v gledališkem žargonu. *To drag* pomeni *vleči se* in najbrž je ta glagol dobil nov pomen in uporabo preko ženske obleke z vlečko, ki se vleče po tleh. Obleči *drag* od tedaj največkrat pomeni nošnjo teatralnih oblačil, ki jih potrebujejo moški performerji, ki upodabljajo ženski lik (Senelick 2000, 302). Začetki *drag* predstav segajo v konec 19. stoletja, v varietejske dvorane in gledališča. Takrat se je lik v glamurozno žensko oblečenega moškega že dodobra zasidral in užival različne stopnje popularnosti med publiko. Ne samo prizorišča, tudi posamezni igralci se začnejo vedno bolj osredotočati in specializirati za prepričljivo imitacijo ženskih likov. Istočasno se v anglofonskem okolju začne uporabljati izraz *female impersonator* (oponašalec ženske), igranje v *drag* oblačilih je bilo zaradi omenjenih mejnikov od tu naprej pojmovano kot posebna kategorija igranja. Baker nakaže na povezavo med duhom tistega časa in pomenom, ki ga je imel za razvoj kraljic preobleke v 20. stoletju in ki pripelje do *drag* uprizoritev in stilov, kakršne poznamo danes. *Fin de siècle* mentaliteta konca 19. stoletja je bila zaznamovana s poudarjanjem simbolnega razlikovanja moških in žensk, njihovih vlog in družbenih funkcij. V tem smislu kraljica preobleke postane simbol spolne nejasnosti in po Bakerjevih besedah: »Tako drsi med odločnostjo žensk in pasivnostjo moških, ustvarjajoč nekakšno ravnovesje, ki tako ženskam kot moškim nudi občutek varnosti« (Baker 1994, 156). Bistvo njene podobe na tem mestu ni bil več navidezni *passing* kot prava ženska, kraljica preobleke ni več težila k skrivanju moškega pod preobleko in šokantnega finalnega razkritja. Namesto tega se je osredotočila na uprizarjanje mnogih person, ki jih je dodelovala in razvijala v naslednjem stoletju. Klasični primeri teh person/figur so komična dama, glamurozno dekle, družbena satiričarka in zapeljivka. Mnoge primere naštetih najdemo tudi med sodobnimi *drag* artisti. Kraljica preobleke nam tako še posebno od 19. stoletja naprej na neki stalen način prikazuje, da: »spolna anarhija leži tik pod površjem in lahko vsak trenutek pride na plan s ciljem izzvati vse bolj predpisano družbo. Spomni nas tudi, da je biološka realnost lahko prekrita ali transformirana s teatralnimi iluzijami, bodisi elegantnimi, bodisi neotesanimi, ampak vedno skrivnostnimi« (Baker 1994, 157).

V Združenih državah Amerike so bile v tistem času popularne t. i. *minstrel* predstave, komične dramske, plesne in pevske uprizoritve belskih igralcev našemljenih v stereotipne like

iz črnske populacije. Čeprav naj bi navdih črpale iz afroameriške skupnosti, je šlo izključno za rasistične veseloigre, brez kakršne koli težnje po družbenem osveščanju. Upodobljeni ženski liki v teh predstavah so bile služkinje, kuharice, prodajalke in vlačuge, portretirane kot manjvredne tujke, brez manir in izobrazbe, ki skupaj s svojimi moškimi pajdaši skušajo priti do načinov, kako se povzpeti višje po družbeni lestvici, kar je seveda zavito v dobro mero posmeha (Senelick 2000, 297). *Minstrel* predstave so bile poleg komičnih dram in cirkusa, mesta, kjer so moški redno nastopali v ženskih vlogah, kar je vplivalo na razmah *drag* predstav kot samostojne oblike uprizoritvene umetnosti.

### 3.6 Prva zvezdniška kraljica preobleke

Prvi zvezdniški imitator ženske je bil zagotovo Američan Julian Eltinge (1881 – 1941), ki je dodobra izkoristil duh časa in dosegel visoko popularnost v medijih in pri občinstvu. Razlog za uspeh v veliki meri leži v njegovi zvesti ženski publiko, katere občudovanje si je priboril s svojo nalezljivo eleganco in stilom ter z nasveti in idejami o popolni ženskosti.

Med koncem prve svetovne vojne in divjimi 20. leti je nastopilo obdobje ženske emancipacije, ki se je kazalo predvsem na večjih socio-ekonomskih možnostih in svoboščinah. S tem je prišlo do spremembe ženskega ideala, ki je postal dostopen tudi za navadne ženske, delavke in matere. Nekatero aspekte tega ideala je promoviral tudi Eltinge, med drugim v svoji reviji *Julian Eltinge Magazine and Beauty Hints*, kjer je pisal nasvete o lepotičenju, modi in gospodinjstvu in hkrati spodbujal ženske svojega časa k podjetnosti in vztrajnosti, saj naj bi to pripomoglo k njihovi čarobnosti. Eltingeva podoba krepkega moškega, ki deluje izredno graciozno in dovršeno kot ženska, je dajala zgled, da je lahko tudi najbolj nerodna in skažena ženska atraktivna z nekaj truda. Prav vsaka naj bi imela potencial postati bolj feminilna, ampak tudi bolj moška ali bolje rečeno kot moški. Nekakšna spolna vmesnost, ki jo je predstavljal Julian Eltinge, mu je podelila vlogo posrednika med tradicionalno ljubko brhkostjo in novejšim idealom »maskulinizirane« ženstvenosti. Za dosego iluzije ženskosti in hkratno moško avtoriteto, je bil Eltinge primoran skrivati svojo spolno usmerjenost in javno potrjevati svojo moškost z javnimi izpadi agresije. Poklic imitatorja žensk je bil še vedno tesno povezan z vprašljivim osebnim slovesom, izbira kariere je bil skorajda zadosten znak, da moški s tem skuša izražati in promovirati lastna perverzna nagnjenja. Pravo nasprotje uglajeni dami, ki jo je portretiral Eltinge je bila vulgarna, zabavna radoživka Berta Savoya. Ta je vztrajal pri realizmu svojega lika, kar se je poznalo na navdušenju občinstva. Trdil je, da navdih za svoj lik črpa iz skritih ženskih želja in



vsakodnevnih porednosti, o katerih ljudje ne upajo govoriti na glas. Savoy je šel še dlje in oblačenje v žensko vnesel v svoj življenjski stil ter o sebi govoril z ženskimi zaimki. Njegov stil je bil izrazito *campy*, torej namensko predoziran, šokanten in rizičen, brez skrivanja feminilnosti. V svoje komične monologe je velikokrat vnesel gejevski žargon, ki je bil njegovi večinski publiki seveda nepoznan (Senelick 2000, 307–317).

### 3.7 Drag performans v vojnem in povojnem času

V času obeh svetovnih vojn so bile *drag* predstave stalnica na odrih vojnih oporišč. Oponašalci žensk so našli uspeh tam, kjer ni bilo bordelov in prisotnosti bioloških žensk. Navkljub splošnemu prepričanju o razmahu »homoseksualne epidemije« med osamljenimi in nežnosti potrebnimi vojaki je bilo takih primerov v resnici izredno malo. Dr. Magnus Hirschfeld (v Senelick 2000, 361), znani seksolog in pionir na področju raziskovanja spolnih deviacij, je opazil pozitivno vlogo *drag* uprizoritev na bojnih območjih, in sicer ne zaradi tega, ker bi telo moškega, oblečenega v žensko nudilo nadomestek, temveč zaradi perfekcije iluzije, ki za homoseksualno vzburjenje ni potrebna. Fantazma ženskosti je vojakom pomenila veliko več kot fizičen užitek, kajti senzualnost je nekaj, kar moški po daljši ločenosti od žensk pogrešajo veliko bolj kot zgolj površinske znake (vonj, ton glasu, kretnje ...). Med drugo svetovno vojno so ameriške in britanske vojaške čete zabavale profesionalne ženske performerke, posledično so imitatorji žensk postali druga izbira. Izjema so bila oddaljena oporišča v jugovzhodni Aziji in na daljnem Vzhodu.

Povojno obdobje v Veliki Britaniji je bilo za *drag* performans presenetljivo pozitivno. Predstave so bile prava senzacija, pozna štirideseta in zgodnja petdeseta leta so bila v znamenju razprodanih varietejskih dvoran in dobrega zaslužka. Bivši pripadniki vojnih sil, še posebno queer osebe so pri tem našle možnost kariere, ustvarjalnosti in izražanja izven meja spolnih norm, tokrat z manjšo nevarnostjo negativnih sankcij. Senelick (2000, 367) o tem obdobju: »Dogajalo se je nekaj subverzivnega. Marginalna in kriminalizirana oblika razvedrila je bila priskrbljena srednjerazredni britanski javnosti, ki jo je sprejela z odprtim srcem, saj je imela prestižni status patriotskega dela v vojnem času: kombinirala je nostalgijo po tovarštvu v času konflikta in hrepenenje po glamurju v sivem, strogo racionaliziranem svetu«. V petdesetih letih 20. stoletja so se bivše vojaške *drag* skupine že izpele, poleg tega je Veliko Britanijo zajela proti gejevski histerija in posledično omejila moške igralce na *drag* like v pantomimi. Sofisticiran in »družini prijazen« *drag* za hetero občinstvo je sebi v prid najbolj izkoristil Danny La Rue. Njegov akt in persona se je dodelala v ekskluzivnih londonskih nočnih klubih in kmalu je postal eno najprepoznavnejših imen britanskega

šobbiznisa (Senelick 2000, 247). Ženska, ki jo je uprizarjal Danny La Rue je bila vedno dovolj transparentna, da tekom predstave ni bilo dvoma, da je na odru moški. *Drag* je v njegovem primeru komična igra, v kateri nastopa moški, oblečen v žensko in to je glavno bistvo šale. Bil je moški imitator moškega, ki imitira žensko. Pri zbijanju šal je uporabljal svoj naraven in celo poglobljen baritonski glas, njegova oprava je bila kičasto glamurozna, potencirano feminilna in bleščeča, karikatura ekstravagantne dame. Njegova celota je poudarjala razdelitev spolov, *drag* kot nekaj s pomočjo česa bi moški dejansko želeli biti kot ženske ali celo uživali v tem, se je Dannyu zdel neokusen. Danny La Rue je s svojim likom, sicer dosegel uspešno kariero in zvezdnitvo s tedaj skoraj marginalno obliko performansa. *Drag* je ponesel pred TV zaslone in med mainstream občinstvo ter celo otroke, a je sama kvaliteta njegovega *drag* performansa vprašljiva v smislu podpiranja tradicionalnih binarnih spolnih razmerij, karikiranja žensk brez družbenokritične globine in distanciranja od pomena *drag* performansa za gejevsko in transspolno skupnost (Burton v Baker 1994, 206–208).

Povojna ZDA je premogla peščico prizorišč s profesionalnim *drag* uprizoritvenim programom, ki so *drag* performans predstavljali kot ugledno profesionalno, teatralno, zabavljajstvo. S tem so si želeli pridobiti večji del splošne javnosti, kar je posledično zmanjšalo moralni pritisk in policijsko nadlegovanje. »Poženščenik« moški je bil tedaj izredno osovražena figura, ki so se jo nemalokrat izogibali tudi v gejevski skupnosti. Ne glede na spolno usmerjenost ali identiteto, imitatorji ženskih likov so zavoljo lastne varnosti in ugleda *drag* prizorišč, morali ustvariti in obdržati »heteroseksualno« vzdušje med svojimi nastopi in stiki s publiko. *Drag* performerji niso smeli biti mlajši od 21 let, v izogib aretaciji so morali v klube in dvorane priti in oditi oblečeni v moška oblačila, problematična je bila tudi uporaba umetniških ženskih imen na odru ali v medijih za promocijske namene. V petdesetih letih dvajsetega stoletja zaznamo občuten upad kraljic preoblek v ZDA, ta performativna umetnost se ni mogla odkrižati negativnih navezav na izprijeno homoseksualnost in sramotno feminilnost. V New Yorku in San Franciscu je bil *drag* performans še v šestdesetih letih zakonsko prepovedan (Senelick 2000, 377–384).

### **3.8 Transspolnost in drag**

V šestdesetih letih 20. stoletja se pojavijo prvi transspolni *drag* performerji, ki spremenijo značaj *drag* performansa. Transspolnost kot legitimna teatralna zvrst postane vprašanje, ki je porajalo tako dvome in nasprotovanja kot nove poglede na performans spola na odrih in v zasebnosti. Senelick ob tem omenja mitično privlačnost transvestitov, ki ne težijo po popolni

operacijski transformaciji svojih teles in tako kot hkrati moški in ženska posedujejo ter raziskujejo t. i. *dvofazno hotenje*. Nekateri performerji niso videli možnosti umetniškega izražanja skozi simulacijo, v kolikor bi se dokončno spremenili v žensko, kajti vsa magičnost in moč njihovega umetniškega izraza leži prav v dvoumju. Transspolne osebe kot kraljice preobleke naj bi to moč izgubile, saj postanejo en utrjen spol, ki ga ne presegajo ter ne delujejo kot povezava kompleksnih atrakcij do obeh spolov. S hormonsko in operativno ustvarjenimi ženskami, torej ideali želje heteroseksualnih moških, naj bi se izgubil teatralni učinek mešanja spolnih meja (*gender blending*). Navkljub temu je popularnost transspolnih kraljic preoblek v *drag* klubih začela segati precej višje od popularnosti in povpraševanja po »klasičnih« drag performerjih. Operacije spremembe spola in hormonsko sprožene telesne modifikacije so še danes predmet fascinacije in zgražanja, telesa transspolnih oseb in njihove točke (velikokrat je bil v igri striptiz) so bile na neki način prej razstava moderne znanosti ali celo *freak* šov, kot kredibilni performans iluzije spola. *Drag* performans zaradi povezave s transspolnostjo dobi še večjo negativno konotacijo spolne deviacije (Senelick 2000, 389–392).

### 3.9 Novi duh časa in radikalni *drag*

Spolna revolucija v šestdesetih letih dvajsetega stoletja in nova družbenopolitična gibanja, nove akademske smeri ter izborjene svoboščine so neposredno vplivale na razmah gejevske kulture v evropskih in severnoameriških prestolnicah. *Drag* predstave postanejo stalnica v vse pogostejših gejevskih klubih, ne samo zaradi sorazmerne finančne ugodnosti takih uprizoritev, ampak predvsem zaradi statusa kraljic preoblek kot likov, ki so lahko javno in brez zadržkov, preko petja, komedije ali kako drugače, izražale ljubezen, spolno privlačnost in romantično razočaranost do moških. Razvijeta se dva *drag* arhetipa: kraljica (žaljive) komedije in imitator znanih div. Kraljice komedije so nekakšen podaljšek in »nadgradnja« angleške *pantomime dame*, vedno močne osebnosti, z izvrstnim komedijskim tajmingom, brez zadržkov pri izposojanju članov občinstva za svoje šale. Imitatorji znanih filmskih in glasbenih div, ki jih je gejevska skupnost sprejela za svoje ikone in zaščitnice, deloma zaradi pomanjkanja javno opredeljenih zvezdnških gejev, še vedno uživajo neznansko podporo in ljubezen znotraj skupnosti, saj s svojim močnim materinskim likom povezujejo nekakšno novoustanovljeno družino in s tem omogočajo občutek pripadnosti osebam, ki so bile še posebno v zgodnjih letih gejevskega gibanja, zavržene s strani svoje biološke družine (Smith v Baker 1994, 237–238).

Gejevska skupnost je imela lep čas odklonilen odnos do sodelovanja kraljic preoblek v političnem aktivizmu. Problem je ležal v domnevni povezavi med *dragom*, feminilnostjo in homoseksualci v očeh javnosti. Del gejevske skupnosti je želel te povezave izničiti in javnosti približati lik tipičnega geja, kot navidezno enakega »normalnemu« heteroseksualnemu moškemu. Na drugi strani so privrženci in privrženke radikalnih vej gejevske politike in feminizma *drag* označili za žaljivega do žensk, kar je bilo nedvomno res za določene performerje, ki so nastopali kot imitatorji žensk v delavskih lokalih. Šele ustanovitev The Gay Liberation Front v Londonu leta 1970, je kraljicam preobleke, ki so bile del gejevske skupnosti, dovolila sodelovanje v radikalni obnovi seksualnih in spolnih oznak. *Drag* s tem dobi vidnost kot politični akt sam po sebi in okrepi svojo prisotnost na ulicah, na protestih (tako v podporo gejevski oziroma LGBTQ skupnosti, kot tudi na feminističnih shodih), v gejevskih klubih postanejo stalnica (kot nastopajoči ali povezovalci programa), prav tako si počasi utirajo pot v javne medije in dogodke. Razvije se radikalni *drag*, že omenjen v prejšnjem poglavju s primerom The Cockettes, ki je pravo nasprotje glamurozne *drag* dive (Danny La Rue). Radikalni *drag* je bil in še vedno je *drag* ulice, ulični teater, ki želi direktno izpodbijati tradicionalna prepričanja in stereotipne spolne vloge. Radikalna kraljica preobleke Mr. Martine O'Leary na primer kupuje oblačila iz druge roke, ne nosi ličil, niti umetnih prsi in skuša pretresti tradicionalna prepričanja o tem, kaj je pravi moški, ženska ali pomembneje, kaj je on sam (Ekins in King 2006, 3). Radikalni *drag* pristop k spolu, spolnim vlogam in oblačenju je izrazito dekonstrukcionističen in igriv, ne teži k *passingu* kot ženska, temveč želi kombinirati elemente iz obeh »svetov«, kar označujemo kot *genderfucking*. Slednje se je močno zasedlo pri znanih izvajalcih v pop kulturi (David Bowie, Little Richard, Mick Jagger in drugi) in sovpadalo s stilskim razvojem novih mladinskih subkultur, ki so redno prevzemale in dopolnjevale tipično feminilne vzorce ter nakazovale na prečkanje meja heteroseksualnosti. *Drag* se je v tem revolucionarnem času pričakovano dvignil iz neke osovražene pozicije (še posebno v povezavi z gejevsko kulturo) in pridobil status nepogrešljivega elementa tako v politično aktivistični, kot v umetniški oziroma šovbiznis sferi. Elementi *draga*, *camp* teatralnega stila, *genderfuckinga* in feminilnosti dobijo mesto v pesmih znanih izvajalcev (na primer Lou Reedova *Take a Walk on the Wild Side*), v filmih (Rocky Horror Show), v celotnih vizualnih podobah glasbenih skupin (The New York Dolls, ki so sicer zaradi svojega izgleda in vedenja ostali na obrobju, zgodnji Alice Cooper) in v psihadeličnih projektih Andya Warhola. Prostora za *drag* kot izrazito queerovskega samostojnega lika na mainstream prizorišču v tem obdobju in še leta kasneje na žalost ni (Smith v Baker 1994, 239–247).

### 3.10 *Drag* plesi in hiše

Govoriti o zgodovini *drag* gibanja znotraj gejevske skupnosti v ZDA bi bilo brezpredmetno brez omembe *ballroom* kulture in *drag* hiš oziroma družin. *Ballroom* scena se je razmahnila v sedemdesetih letih 20. stoletja v newyorškem Harlemu iz potrebe po druženju in povezovanju depriviligirane in stigmatizirane populacije črnskih in latinskoameriških LGBTQ oseb. Zametke podobnih dogodkov v New Yorku najdemo že v prvih desetletjih 20. stoletja, ko je šlo za *drag* modne revije, ki so bile organizirane s strani belskih gejev, pripadniki črnske rase so sodelovali v manjšem številu in pod pogojem, da nosijo ličila, ki osvetlijo ten kože (Cunningham v Buckner 2017). Ti dogodki so bili sicer uradno ilegalni, a so s pomočjo izrazito boemske atmosfere in novim umetniškim gibanjem (t. i. Harlemska renesansa) na prelomu med 20. in 30. leti 20. stoletja in s podporo pisateljske in družbene elite, postali popularna stalnica urbanega nočnega življenja, kjer se je družila belska liberalna elita in afroameriški umetniki v iskanju pokroviteljev. Takšno druženje je bilo v takratni močno segregirani ameriški družbi ne samo radikalno, bilo je tudi prizorišče rušenja rasnih tabujev preko spolne nekonformnosti, čeprav so bili performerji črnega rasnega porekla potisnjeni v ozadje (Roberts 2008).

Rasna nestrpnost, homofobija, osamljenost, revščina in splošna problematika nevarnih mestnih četrti so bili glavni dejavniki, ki so predstavljali vsakdan LGBTQ populacije urbanih središč v 60. letih, ki je bila prisiljena najti način za zagotovitev podpore, dviga morale in osebnega izražanja v nekem varnem okolju. Tako so se začele formirati prve ekskluzivno črnske skupine gejev, ki so prirejale *drag* ples oziroma modne revije. Z vzponom črnske nacionalistične retorike in njenega strogega zapovedovanja o »pravi črnski moškosti« so se zavoljo zaščite pred nočnim nasiljem v nevarnih mestnih četrtih, plesi organizirali v popoldanskih urah, kar je postal običaj, ki se upošteva tudi danes. Navkljub vsesplošni sovražni nastrojenosti do gejevske in trans skupnosti, so se organizirani *drag* plesi in modne revije dodobra zasidrali s pomočjo posebne infrastrukture in predvsem z novimi povezavami in medosebnimi stiki. Svet harlemskih *drag* plesov je postal posebna subkultura, ki je neizmerno vplivala na *drag* estetiko, performans in klubsko sceno po celotni ZDA in širše. *Ballroom* subkultura je presegla samo sebe, čeprav še vedno gre za precej nepoznano in *underground* gibanje. Prej omenjen pomen plesov za druženje in povezovanje znotraj afroameriške in latinskoameriške LGBTQ newyorške populacije je v 70. letih privedel do novega fenomena, formiranja t. i. *drag* hiš (v prenesenem pomenu, kot skupnosti pod okriljem »hišne mame« ali »hišnega očeta«, ki nudita mentorstvo) ali družin. Te so nadomestile

manjkajočo učinkovito mrežo socialnih služb in humanitarnih dejavnosti. Frank Leon Roberts o pomenu *drag* hiš:

*(Drag) hiše so postale alternativne sorodstvene mreže, ki sestojijo iz izbrane »mame« ali »očeta« in »otrok«, kot njihovih članov. Te hiše so bile dobesedna poustvaritev »domov« v smislu, da so postale realne družine za posameznike, ki so morda bili izgnani od rojstnih domov. Kljub temu je bilo veliko zgodnjih »otrok« globoko povezanih s svojimi biološkimi družinami, vendar so hkrati iskali edinstveno zaščito, skrb in ljubezen, ki so jo zagotavljale ulične drag hiše (Roberts 2008).*

Hiše od samega začetka služijo pozitivnemu namenu predvsem za črnsko in latinskoameriško gejevsko skupnost. Sprva je večinsko članstvo preferiralo možat oseben izgled, a je pritok raznolikega članstva z različnimi spolnimi identitetami od butch lezbijk, do feminilnih modnih navdušencev in mladih neznanih oblikovalcev, prebudilo nov pogled na *drag* kot nekaj več od zgolj oblačenja v žensko. *Drag* je postal metafora za vsakodnevno življenje, za raznolik performans (spolne) identitete. V skladu z vedno širšim nizom različnih stilov spolnega performansa se je v tej skupnosti razvil tudi bogat besednjak, v katerem najdemo izraze za nove identitete, kot na primer *butch queen* (biološki moški, ki se predstavlja kot moški), *femme queen* (transspolne ženske, ki so največkrat slovele po svoji lepoti), *butches* (agresivna lezbijka ali transspolni moški) in izraze, ki so povezani z *dragom* kot dejavnostjo. Primeri slednjega so: *erving realness*, ta izraz se uporablja glede na stil, ki ga nudi oziroma predstavlja kraljica preobleke v nekem kontekstu, na primer s *erving executive realness* bi se opisalo prepričljivo, naravno lepo kraljico preobleke, ki je oblečena v ženska poslovna oblačila in dodatke z namenom performansa. Beseda pred izrazom *realness* vedno pove kakšen stil, obdobje ali celo obnašanje bo predstavila kraljica preobleke. Izraz *passing* ponavadi označuje performans ženskosti ali heteroseksualnosti, ki deluje izredno prepričljivo, oziroma nezamenljivo z originalom, *shade* ali *throwing shade* je komentiranje ali (včasih tudi sarkastično) žaljenje druge osebe, ki je velikokrat indirektno in ni nujno, da ga ciljana oseba takoj razume. *Shade* je lahko še posebno zlobno, ampak vedno ohrani pridih duhovitosti. *You better werk* je besedna zveza, ki se v *drag* skupnosti uporablja kot izraz podpore ali odobritve, največkrat jo izgovarjajo navdušenci iz občinstva ali kraljice preobleke, ko vidijo posebno dober performans, zunanji izgled ali izvedbo stila svoje kolegice. *Drag* besedišče obsega še veliko več izrazov in besednih zvez, zanimivo je, da so v zadnjih letih nekateri našli mesto v mainstream angleško govoreči kulturi, včasih preko svetovnih pop zvezdnikov, ki so določene besede prevzeli brez razlage, da gre za staro in subkulturno značilno besedišče črnkih kraljic preoblek (Turner 2015).

Vsaka hiša ima lastno ime, ki je velikokrat črpan iz visoke mode (npr. House of Chanel, House of Balenciaga), največkrat gre za umetniško ime ustanovitelja oziroma prvo hišno mamo ali očeta (House of Ninja, House of Xtravaganza, House of Dupree ...). Člani hiše včasih prevzamejo hišno ime in ga uporabljajo kot svoj priimek, kar pa ni nujno. Ena izmed glavnih dejavnosti hiše je sodelovanje na *drag* plesih, kjer posamezniki s svojimi točkami v različnih kategorijah predstavljajo svojo hišo. Mnoge hiše so se tekom let specializirale za točno določene oblike izraznih in performativnih umetnosti, posledično imajo novi performerji možnost izbire hiše glede na svoje talente in umetniške interese. Kategorije na *drag* plesih so številne in zaobjemajo tako plesne, igralske, stilske, imitatorske, lepotne in modne točke. Osnovne, stare kategorije so Butch queen, Realness, Butch queens in pumps, Business executive in drugo. *Cross-dressing* ni element, ki se uporablja v vseh kategorijah. V kategorijah Man in Woman na primer biološki moški poudarjajo svojo moštost in biološke ženske svojo feminilnost. Plesna kategorija *Voguing* sestoji iz stiliziranih gibov rok, manekenskih poz, elegantne hoje in cele vrste drugih elementov. Znana pevka Madonna je *Voguing* na začetku 90. let uporabila v svojem videu ter na nastopih, kar je sicer pripomoglo k javni prepoznavnosti in popularnosti tega plesa v mainstream kulturi, a se njegov pravi izvor ni objasnil (Buckner 2017). Na današnjih *drag* plesih obstaja že več sto različnih kategorij, od različnih modno navdihnenih stilov hoje po pisti, do večnega *voguinga* z raznimi podkategorijami, do performansov z rokami, obrazno mimiko, različne *realness* upodobitve (šolar, čedni fant, *butch* kraljice v *drag* opravi, *femme* transseksualne kraljice, vojak, *preppy* itd.) do tekmovanj v dizajniranju oblačil in petja na playback – *lipsynching* (Bein 2014). Sodobna *drag ball* in *house* scena obsega preko 100 aktivnih hiš v več kot 13 velemestih v ZDA. Vpliv tega gibanja na mainstream kulturi najlaže zasledimo v kariernem vzponu kraljice preobleke RuPaul Charlesa in njegovega televizijskega šova *Rupaul's Drag Race*, ki je sicer predmet analize empiričnega dela magistrskega dela. Ob tem so *drag* plesi hkrati še vedno del underground subkulture, ki sestoji iz zapostavljenih skupnosti in predstavlja alternativne vrednote (Buckner 2017).

### **3.11 Vzpon kraljic preobleke v devetdesetih letih 20. Stoletja**

Obdobje poznih osemdesetih in vse do srednjih devetdesetih let 20. stoletja je bilo prava eksplozija kraljic preobleke v smislu preboja iz *underground* umetniške zvrsti v javne medije in pop kulturno sceno in nikjer ni bilo to bolj očitno kot v New Yorku, natančneje v predelu East Village, kjer se je razvil nov, avantgardni, *do it yourself drag* stil s primesmi punk drže in poudarkom na ustvarjanju novih osebnosti in likov. Ta *drag* je bil nekaj čisto drugačnega od

klasičnega imitiranja filmskih div v glamuroznih bleščečih oblekah, ovitih s pernatimi boami. Vse večja nevarnost okužbe z virusom HIV in politična ter medijska sovražnost ter strah pred LGBTQ populacijo so bili najpomembnejši vsakodnevni dejavniki, ki so vplivali na okrepitev sociopolitičnega aktivizma LGBTQ skupnosti. Istočasno je razmah queer teorije preuredil in razdril staro hierarhijo in notranjo razdeljenost v omenjeni skupnosti in v duhu večje inkluzivnosti ter podpore, omogočil agresivnejši, bolje organiziran boj za enake pravice. Pred tem velikokrat spregledane in celo osovražene kraljice preobleke, so postale reden del parad ponosa in aktivističnih pohodov. Queer politika je sprejemala in častila različnost in podiranje spolnih norm, *drag* je bil pri tem najboljši vizualni prikaz izražanja človekove queerovske narave (Smith v Baker 1994, 255–256). V East Villageu so kraljice vsako leto organizirale Wigstock, umetniški festival na prostem, katerega glavni del so bile sicer one, a je imel izrazito dobrodelno in osveščevalno noto. *Drag* se je tako iz skrite nočno zabavljajske pozicije preselil na odprte ulice velenesta in v vsej svoji pisanosti ter neposrednosti širil spolno prevratniško politiko (*gender bending*) in ideje o performativnosti spola. Nenadna prisotnost in popularnost kraljic preobleke jim je odprla vrata v številne nočne klube, postale so zaželena stalnica na raznovrstnih dogodkih, saj so pritegnile ogromno maso obiskovalcev. Bile so dobredno vladarice newyorškega cvetočega nočnega življenja zgodnjih devetdesetih. Povpraševanje po njih je bilo veliko tudi s strani večjih medijskih hiš. Še posebno po razmeroma uspešnem glasbenem preboju RuPaul Charlesa na glasbenih lestvicah v letu 1992, so se kraljice preobleke in *drag* kot tema pojavljali v videospotih, filmih (npr. *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* in *To Wong Foo Thanks for Everything, Julie Newmar*), tiskanih medijih in celo dnevnih pogovornih oddajah (Simpson 2013).

A kot se zgodi z vsakim trendom, je tudi čas navdušenja nad kraljicami preobleke minil. S strožjo mestno politiko novega župana je newyorška klubska scena izgubila svoj čar in pomp, manj možnosti za zabavo in zaposlitve za *drag* artiste je bila le logična posledica tega. Okoli leta 1997 se kraljice preobleke spet umaknejo v zasebno sfero gejevskih klubov in LGBTQ aktivističnih dogodkov. Potrebno je bilo dobro desetletje, da so doživele preporod in spet zasedle mesto v javnem medijskem prostoru. Njihova prisotnost in priljubljenost je danes močno povezana z družabnimi omrežji, še posebno Facebookom, Instagramom in Youtubom (Simpson v Schwiegershausen 2014).



## 4 Sociološki pogled na kraljice preobleke

Transvestizem v zasebnosti in preoblačenje v nasprotni spol z namenom performansa sta bila kot spolno deviantni praksi od druge polovice 19. stoletja dalje pod drobnogledom psihiatrične stroke, še več, obe praksi navzkrižnega preoblačenja sta bili v sociopsiholoških raziskavah pred razmahom študij spola analizirani skupaj s transspolnostjo, brez prepoznavanja in nakazovanja na temeljne razlike med njimi. Koncept transvestita se v medicinski literaturi pojavi okoli leta 1910, transseksualca pa šele 40 let kasneje. Pred tem je bila v uporabi cela vrsta različnih izrazov (npr. seksualna inverzija, nasprotna seksualna občutja, *homo mollis*, efeminacija s fetišizmom, sekso-estetska inverzija itd.), ki pričajo o tedanjih začetkih vsiljevanja novih oblik družbene ureditve (King 1996, 79–80). Osebe, ki prakticirajo oblačenje v nasprotni spol kot element profesionalnega zabavnega in družbenokritičnega performansa povečini ne počnejo tega zaradi kakršnih koli motenj identitete ali seksualnih stimulacij. Problematiko enačenja in hkratne analize transspolnosti, transvestizma in kraljic preoblek je med drugimi prepoznal tudi Richard Tewksbury (1993), ki je dodatno opozoril na enačenje transvestitov in kraljic preobleke s strani splošne javnosti, kar je posledica neinformiranosti, predsodkov in posploševanja. Posledično se je *drag* performans znašel v polju spolne deviacije in je še dandanes deležen negativnih odzivov ali celo direktne sovražnosti.

Družbeni spol je že lep čas razumljen kot fluidna, relacijska družbena konstrukcija performativne narave (po Judith Butler 2001). Ta teoretska perspektiva je vseskozi povezana s hkratnim obstojem spolne hierarhije, v okviru katere je hegemonška moškost uvrščena nad ženskostjo in drugimi oblikami moškosti. *Drag* performans in kraljice preobleke so po mnenju mnogih avtorjev dober pokazatelj omenjene performativnosti, fluidnosti in spremenljive narave družbenega spola. Ženskost in ženski liki, kot glavni navdih te performativne zvrsti, peljejo fokus analize v dve glavni smeri, in sicer v iskanje znakov potrjevanja hegemonškega binarnega spolnega reda in patriarhalnih reprezentacij »prave« ženskosti, ali v iskanje subverzivnih sporočil in kritike obstoječih spolnih razmerij in norm. Avtorji iz različnih teoretskih pozicij (feminizem, queer teorija ...), ki so neposredno analizirali kraljice preobleke in njihove nastope s pomočjo intervjujev, analiz občinstva, sodelovanja z udeležbo in vprašalnikov, so stremeli k neki dokončni trditvi, ki bi potrdila pozicijo kraljic preoblek kot krepiteljev hegemonških spolnih norm ali destabilizatorjev letih. V magistrskem delu želim uporabiti izbor glavnih ugotovitev različnih raziskovalcev

*drag* performansa, jih kot enoten teoretski temelj uporabiti pri odgovoru na obe tezi in aplicirati na raziskavo v empiričnem delu.

#### 4.1 Problem feminilnosti v gejevski skupnosti

Položaj kraljic preoblek v sami gejevski skupnosti je bil velikokrat odrinjen v nekakšno marginalno sfero. Tewksbury (1993, 478) ta položaj označi za dvojno stigmatiziran, prvič kot stigmatizacijo zaradi homoseksualnosti in drugič kot stigmatizacijo na podlagi dejavnosti – *drag* performansa oziroma imitiranja ženskih likov. Slednje je razumljeno, kot problematično s strani splošne javnosti, ki velikokrat ne pozna razlike med transvestiti, transspolnimi osebami in kraljicami preobleke in jih meče v isti koš kot spolne deviacije, perverzije in na splošno psihično nestabilne osebe. Še bolj zaskrbljujoča je odrinjenost v gejevski skupnosti, del katere vidi *drag* performans kot škodljiv za njeno javno podobo. Glavni razlog tega tiči v strahu pred negativnim stereotipiziranjem gejev kot feminilnih moških, ki naj bi ga utrjevale kraljice preobleke, ki po prepričanju nekaterih članov gejevske skupnosti te negativne stereotipe utelešajo, krepijo in namenoma potencirajo (McNeal 1999, 356). Feminilnost ali ženstvenost je lastnost, ki se pojavlja kot del življenjskega sloga in identitete mnogih posameznikov v gejevski skupnosti. Zaradi različnih pogledov na izražanje spolne identitete preko oblačenja, vedenja in govorjenja ter zaradi še vedno močnega poudarjanja »normalnosti« oziroma privilegija gejev, ki so na videz heteroseksualni ali posedujejo dovolj maskulnosti (*straight passing privilege*), nastajajo znotraj omenjene skupnosti trenja in globoke vrzeli. »Poženščenost« kot sramotna lastnost se je skozi zgodovino redno pripisovala gejevskim posameznikom. Ta zelo očitna in opazna karakteristika se je posledično razvila v enega glavnih stereotipov, »obnašati se gejevsko« je enostavno enačeno z »obnašati se poženščeno«. V izogib nadlegovanju in s ciljem »popraviti« javno podobo gejev je mnogo homoseksualnih moških prevzelo hipermaskulini osebni stil (Cornell 2017, 2.–4. odstavek).

Nekoliko drugačne so ugotovitve Keitha McNeala (1999, 346–347), ki *drag* performans in njegov pomen za gejevsko skupnost vidi v luči pomembnega stičišča njenih članov, ki se združeni kot občinstvo na *drag* dogodkih lahko nasmejijo teatralnemu prikazu stereotipa, ki ga gejem pripisuje splošna javnost. Na tem mestu ti performansi omilijo in ironizirajo t. i. samo-sovražnost moške gejevske subjektivitete. Kraljice preobleke uprizarjajo celo vrsto (notranjih) konfliktov, samokritičnosti in ambivalence, ki jih doživlja velik del homoseksualcev (v ZDA). *Drag* uprizoritve to, prej problematično in sramotno »feminilnost«, preobrazijo v dominantno, asertivno in maščevalno do hegemonске hetero družbe. McNeal nas istočasno opozori na nevarnost izbruha mizoginije kraljice preobleke kot rezultata prej

omenjene gejevske samo-sovražnosti. V tem primeru navede Susan Sontag (v McNeal 1999, 347) in njeno teorijo o delikatnosti razmerja med parodijo in samo-parodijo in jo nanašajoč na gejevsko problematiko opiše kot:

*(Razmerje med parodijo in samo-parodijo) je mogoče, če ne celo nujno, zaradi notranje povezave med homofobijo in seksizmom, katera delata na stigmatiziranju gejevskih moških zaradi tega, kar jim ljudje pripisujejo; to pomeni, da gejevska stigma ne izhaja le iz kršenja hetero-normativnih meja moškosti, ampak hkrati tudi iz dejstva, da je feminilnost v seksistični kulturi manjvredna. Gejevski moški so na to situacijo reagirali z norčevanjem iz sveta in hkrati z norčevanjem iz samih sebe in iz žensk, ki zasedajo podobno, a ne enako, psiho-kulturno pozicijo v odnosu do moških kar se tiče vprašanja želje. Humor je katarzičen, zato biti pozoren na tisto, čemur se ljudje smejejo /... / pove nekaj o njihovih skrbeh, sporih, strahovih in ambivalencah (McNeal 1999, 347).*

Antropologinja Esther Newton, avtorica prve etnografije kraljic preoblek iz leta 1979, opozori na vrednostno hierarhijo gejevske skupnosti in opazi visoko vrednotenje lepega in privlačnega zunanjšega izgleda in kulta mladosti. Na vrhu te hierarhije so lepi mladi fantje, ki uživajo veliko pozornost, občudovanje in so na splošno daleč najbolj zaželeni tako v seksualnem kot družabnem smislu. Ker je vizualna lepota tako zelo cenjena so glamurozne, seksapilne kraljice preobleke, ki s svojo lepoto prekosijo marsikatero biološko žensko, velikokrat bolj uspešne in zaželene, kar vzpostavlja dodatno, *drag* hierarhijo znotraj že omenjene. Če že mora biti imitator ženske, naj bo vsaj očarljivo lep/a (Newton v McNeal 1999, 355).

Halperin trdi, da je funkcija feminilnosti v moški gejevski skupnosti ta, da deluje kot nekakšna nadomestna identiteta. *Drag* kot izraz tako glamuroznih kot nizkotnih, bednih form feminilnosti je pravzaprav kombinacija, s katero se posamezniki iz gejevske skupnosti lahko poistovetijo in uspešno mešajo notranja protislovja, t. j. visoko segajoče se estetske aspiracije z etičnim izravnavanjem družbenih razlik. S to kombinacijo dobijo nemoten dostop do pozicije, ki je obenem dostojanstvena in degradirana, resna in neresna, tragična in smešna in težko dosegljiva, če želijo ohraniti svojo moško spolno identifikacijo (Halperin 2012, 211–212). Za boljši oris vloge feminilnosti v gejevski skupnosti Halperin uporabi primer izredno feminilnih div oziroma ženskih ikon, ki so sicer bolj karikatura kot realna podoba ženskosti, a imajo navkljub temu posebno moč in avtoriteto. Njihovi feminilnosti nedvomno primanjkuje družbene resnosti, a to nadoknadijo z neizmerno intenzivnostjo, dominanco, prestižem in najpomembneje, nevarnostjo. Brez teženj po moških spolnih karakteristikah in brez subverziranja konvencionalne ženskosti, jim uspeva obvladovati svoje družbeno okolje preko pretiranega, hiperboličnega, čezmernega performansa feminilnosti. Zaradi njihove neresnosti

si lahko privoščijo popolno nebrzdanost in ekstravagantnost, glamur je njihovo zmagoslavje. Dive tako posedujejo posebno obliko moči, ki si jo lahko prilastijo tudi gejevski moški (prav tam, 252–253).

Čeprav ni dvoma o statusu glamuroznih in »žensko« lepih kraljic preobleke znotraj *drag* skupnosti je na mestu opomniti na stilski razvoj, nove trende in družbenopolitične spremembe, ki so zagotovo dodobra preoblikovale *drag* kot performativno umetnost in obliko družbenega aktivizma, kar se posledično pozna tudi na novih vizualnih stilih kraljic preoblek in statusu le-teh. V empiričnem delu bo zato pozornost usmerjena v prikaz in sprejetje določenih estetskih stilov in iskanje možnih znakov bolj ali manj preferiranih oblik ženskosti ali moškosti.

## **4.2 Prezentacija družbenega spola v *drag* performansu**

Eno izmed glavnih vprašanj glede *drag* performansa, ki se poraja med raziskovalci tega področja in med običajnim občinstvom je, ali so kraljice preobleke spolne revolucionarke ali spolne konservativke. Ali v prvi vrsti destabilizirajo spolne kategorije z odkrivanjem družbeno vzpostavljenih temeljev ženskosti, moškosti, homoseksualnosti in heteroseksualnosti? Ali v resnici delujejo bolj v prid učvrstitve dominantnega binarnega spolnega sistema in spolne usmerjenosti preko prisvajanja spolnih prikazov in izražanja seksualnih hotenj, povezanih s tradicionalno podobo feminitnosti in heteroseksualnosti? Velik del analiz *drag* performansa v zadnjih desetletjih, bodisi izhajajoč iz teoretske perspektive študij spolov, feminizma ali queer študij je odprlo nekakšno dvostransko debato o omenjeni problematiki. Na eni strani so analitiki, ki *drag* razumejo kot nepreklicno subverziven umetniški izraz ter kraljice preobleke kot posameznike s fluidnimi spolnimi identitetami, na drugi strani ga nekateri smatrajo za ne nujno subverzivnega, saj njihovo performativnost spola vidijo kot repliciranje spolnih kategorij z namenom posedovanja statusa in moči spola, ki ga kopirajo.

### **4.2.1 Subverzivni potencial in spolna fluidnost v *drag* performansu**

Ko je govora o subverzivnem potencialu *drag* performansa, se veliko analitikov nanaša na teorijo o performativnosti spola Judith Butler. Slednja je v svojem kasnejšem delu *Bodies that Matter* iz leta 1993, svojo teorijo nekoliko nadgradila z ugotovitvijo, da ni nujno, da je *drag* sam po sebi subverziven, temveč je lahko uporabljen v subverzivne namene s svojim

opozarjanjem na nenaravnost družbenega spola, njegovih lastnosti in heteroseksualnih norm (Butler v Egner in Maloney 2015, 8).

Zgornja ugotovitev je bila vodnik pri raziskavi Verte Taylor in Leile J. Rupp (2004), ki je temeljila na analizah osebnih življenjskih potekov performerjev, opazovanj nastopov in fokusnih skupin iz občinstva. Zanimala ju je vloga spola ter spolne usmerjenosti pri odločitvi postati kraljica preobleke in pri identitetah *drag* person. Izhajata iz pozicije queer teoretikov, torej to tematiko razumeta v luči hkratnega obstoja cele vrste performativnih spolnih transgresij in drugih taktik prečkanja in podiranja mej prisotnih v feminističnih, transspolnih, queer in drugih družbenih gibanjih, kjer telo performerja »deluje kot baza za poudarjanje družbene osnove spola in spolnosti ter postane orožje za izpodbijanje dominantnih heteroseksualnih spolnih kodov« (Rupp in Taylor 2004, 116). Queer pogled dopolnita z ozirom na individualnost in subjektivitete performerjev, ki posedujejo in oblikujejo različne poglede na *drag* performans ter s svojim unikatnim doprinosom sestavljajo kolektiv kraljic preoblek. Prepoznata tri glavne dejavnike, ki se pogostokrat pojavijo v življenjskem poteku analiziranih kraljic preoblek in imajo pomembno vlogo pri njihovi odločitvi za ta poklic. To so *spolna transgresija* (največkrat izražena kot oblačenje v mamina oblačila v otroštvu, eksperimentiranje z ličili in igranje z igračkami za deklice), *maškarada* (potreba po preobrazbi in izražanju feminitnosti, spolne fluidnosti ter uprizarjanje druge osebnosti, ki jo lahko po želji slečeš in ponovno oblečeš) in *istospolna usmerjenost* (veliko kraljic preobleke je preoblačenje v ženska oblačila v zgodnjem obdobju njihovih življenj povezalo s privlačnostjo do moških) (Rupp in Taylor 2004, 119–121). Rupp in Taylor podata zaključek, da kraljice preobleke zasedajo nekakšno **vmesno pozicijo med moškim in ženskim spolom**. Še več, s to pozicijo izzivajo zamejenost binarne spolne razdelitve. Lahko jih primerjamo z butch-fem barsko kulturo iz petdesetih let dvajsetega stoletja, v smislu, da ne kopirajo značilnosti nasprotnega spola, temveč ustvarjajo svoj edinstven družbenospolni izraz, ki presega omejeno izbiro le dveh možnih identitet. *Drag* performans razumeta kot ultimativno transgresiven, saj občinstvo pripravi do zavednega preučevanja kompleksnosti spolnih kategorij (Rupp in Taylor 2004, 130–131).

Justine Egner in Patricia Maloney (2015, 6) se v svoji analizi desetih kraljic preoblek osredotočita na vzajemen odnos med performerji in občinstvom, kajti uspešnost subverzije prvih je močno odvisna od sprejetja in odziva publike. Način, na katerega vsak posameznik v občinstvu razume kompleksnost spola in spolne usmerjenosti, bo vplival na način performerjeve prezentacije lastnega spola in do katerih ekstremov bo peljal svojo predstavo. *Drag* performer je tako kot ostali člani njegove lokalne skupnosti, deležen socializacijskega procesa v skladu z lokalnimi normami spolnih reprezentacij.

V večini primerov *drag* nastopov, kjer pride do komunikacije med nastopajočimi in občinstvom, se opaža draženje ženskih predstavnic občinstva (t. j. oseb, ki jih kraljice preobleke na kakršni koli način prepoznajo za heteroseksualne ženske) s strani kraljic preoblek. Običajno gre pri tem za komično obarvano agresivno komentiranje izbranih »žrtev« z namenom postaviti to osebo v zadrego in predvsem zvabiti smeh pri občinstvu. Meja tolerance in osebne žalitve je odvisna od milosti *drag* performerja in občutljivosti osebe pod drobnogledom, sicer se pričakuje, da občinstvo ve v kaj se spušča z obiskom tovrstnih performansov. Izpostavljanje ženskih članic občinstva in izzivanje na verbalni dvoboj je po mnenju McNeala nekakšen način prikazovanja nesmiselnosti in komičnosti pretirane ženskosti, katere pritisk doživljajo predvsem biološke ženske. Kajti, če kraljica preobleke (oziroma moški gej) uspe vsaj za trenutek »premagati« ženske v »igri glamurja«, je potemtakem vsaj za trenutek preslepil en aspekt kulturnega modela obvezne heteroseksualnosti. Glede na dominantni model ženske zapeljujejo moške s pomočjo feminilnih označevalcev, v *drag* performansu vlogo zapeljivk prevzamejo moški, torej imajo v tem primeru kontrolo nad tipično žensko domeno. Igrivi antagonistični odnos med heteroseksualnimi ženskami iz občinstva in kraljicami preobleke na odru je po McNealu generiran preko treh sočasnih dinamik: a) tekmovanje (vsaj potencialno ali latentno, pravo ali namišljeno) med hetero ženskami in homoseksualnimi moškimi za pozornost moških, b) antagonizem proti hetero ženskam kot projekcijski premik, izhajajoč iz samo-sovražnega odnosa gejev, na njihovo lastno stigmatizirano lastnost, c) kraljice preobleke so dvojna imitacija (ali imitacija imitacije) in zatorej v popolni poziciji, da kritizirajo, poudarjajo in nakazujejo na šibkost in težavnost uprizarjanja feminilnosti hetero žensk iz občinstva (McNeal 1999, 359).

Alana Kumbier razume kraljice preobleke predvsem kot pokazatelje spolne fluidnosti. Svoja telesa uporabljajo kot sredstva prikaza multiplih osebnosti oziroma spolov, med katerimi prehajajo z uporabo materialnih pripomočkov in artefaktov, ki so v tem kontekstu *tehnologije spola*. Avtorica črpa ugotovitve iz lastnega primera, saj nastopa kot kralj preobleke, uprizarja arhetip pretirano mačističnega frajerja in kot kraljica preobleke (ali natančneje *bio queen*), torej parodira glamurozno feminilnost. Oboje poveže z doživljanjem lastne spolne identitete in stila v zasebnem, prostem času, ko ne nastopa. Tehnologije spola, ki jih uporablja med svojimi nastopi, razdeli med družbene in materialne. *Drag* performans umesti v polje družbenih tehnologij, zaradi njegove uporabnosti pri izpodbijanju tradicionalnih razumevanj »naravnosti« binarne razmejitev družbenega spola in spolne usmerjenosti. V to polje umesti tudi ženskost in moškost. Materialne tehnologije, ki jih uporablja pri nastopih, so različni tehnični pripomočki (odrske luči, mikrofoni, ozvočenje, video kamere) in teatralni artefakti

(lasulje, umetne trepalnice, umetni penis itd.). Svoje udejstvovanje kot kraljica preobleke opiše kot prisvajanje dominantne kulturne forme feminilnega obnašanja, obleke in »pokvirjenja« le-tega glede na lastne želje. Njen performans ženskosti se ne trudi biti prepoznan za popolno kopijo heteroseksualne lepote, temveč uporabi omenjeni standard in dokaže, da s pomočjo popolnoma istih tehnoloških pripomočkov (ličila, visoke pete, zapeljivo spodnje perilo itd.) lahko pride do popolnoma drugačnega končnega rezultata, to je novega subjekta, ki želi, je zaželen pod lastnimi (queerovskimi) pogoji (Kumbier 2003, 192–196). Queer pogled na *drag* performans nam nudi razumevanje kraljic in kraljev preobleke tudi kot nekakšnih hibridov manjšinskih spolov in spolnih usmerjenosti. Performerji se zaradi brisanja meja med spoli lahko istočasno identificirajo z več različnimi možnostmi, med katerimi po lastni volji prehajajo (Shapiro v Egner in Maloney 2015, 10–11). Ob tem velja opozoriti, da se vsak *drag* performer ne identificira kot queer oseba in ne nastopa z namenom izražanja svoje spolne fluidnosti. Drugačne izkušnje s prezentacijo in doživljanjem spola imajo transspolne osebe in osebe, ki *drag* doživljajo v bolj površinskem smislu, kot teatralni izraz, kjer je pomembna iluzija. Lik ženske je v tem primeru zgolj vloga, ki zahteva veliko mero avtentičnosti brez osebne transformacije. Subverzivni potencial in spolna fluidnost *drag* performansa se ne pojavljata nujno istočasno. Subverzivnost je odvisna od osnovne identitete performerja. Kot primer: če se performer identificira z moškostjo, v svojem nastopu pa imitira ženskost, je njegov performans spolno fluiden, a ne subverziven. Če je uprizorjen lik neki podaljšek performerjevega družbenega spola (na primer kraljica preobleke, ki se osebno identificira za *femme* gejevskega moškega), je performans subverziven in hkrati ni spolno fluiden (Surkan v Egner in Maloney 2015, 11–12).

Zanimivi primeri potencialne subverzivnosti in spolne fluidnosti v *drag* performansu, ki se redno pojavljajo v točkah in jih lahko štejemo kot tradicionalne, prepoznavne elemente *drag* uprizoritvene umetnosti, so t. i. *razbitja iluzije (ženskosti)*. Ko kraljica preobleke med svojim nastopom nenadoma (nalašč ali navidezno po nesreči) odstrani lasuljo, se sleče in s tem pokaže svojo biološko moškost, ali nenadoma spregovori v nizkem glasovnem tonu, gre za razbitje iluzije. Ta dejanja izvabijo različne reakcije pri občinstvu, od popolnega šoka v primerih, ko gre za kraljico preobleke z izredno ženstveno zunanjo podobo, ki preslepi občinstvo, do navdušenja pri publiku, ki uživa v komičnem efektu ali dokazu mojstrstva preobrazbe. V preteklih obdobjih (predvsem petdeseta leta 20. stoletja v ZDA) so bile kraljice preobleke primorane v skladu s pravili nočnih klubov vključiti *final reveal* (končno razkritje) v svoje točke. Največkrat je bilo to odstranitev lasulje, razkritje, da gre za moškega, ki se oblači v ženska oblačila zgolj zaradi nastopa in ne zaradi osebne identifikacije z ženskostjo ali celo užitka (Baker 1994). V današnjih, manj restriktivnih časih, se razbitje iluzije lahko

razume kot sposobnost prehajanja od enega spola k drugemu ali predvsem kot dokaz, da enostavna enačba med ženskim telesom in ženskostjo ne velja (Surkin v Egner in Maloney 2015, 12–13). Sklicevanje na pomanjkanje ženskih telesnih organov ali šale o svojih moških organih so prav tako značilni elementi v *drag* nastopih, ki imajo potencialno subverzivno moč ali nakazujejo na spolno fluidnost (Rupp in Taylor v Egner in Maloney 2015, 13). Spolno fluidnost kraljic preobleke je mogoče opaziti tudi v izražanju seksualne agresivnosti, velikokrat usmerjene proti heteronormativnim moškim članom občinstva. Zagotovo je to le eden izmed učinkovitih načinov šokiranja, ki skoraj vedno deluje v prid dobremu šovu, a Egner in Maloney (2015, 36–37) v tem vidita dodatno plast spolne fluidnosti, še posebno, če je agresivnost kot tipična moška lastnost, bolj izrazita pri personi kraljice preobleke kot pri performerju v njegovem privatnem življenju.

V *drag* performansu je mogoče najti hkratno subverzivnost in spolno fluidnost, še več, prav raziskovanje in odkrivanje performerjeve lastne spolne fluidnosti in različnih izrazov le-te, jim omogoča še večji subverzivni potencial. Hkrati je oboje močno povezano s člani občinstva, iz katerih družbenih kontekstov izhajajo, kakšno je njihovo poznavanje queer tematike, performativnosti spola in na splošno *draga* in kako sprejemajo potencialne kršitve in izzive njihovih spolnih norm (Rupp in Taylor 2004; Egner in Maloney 2015). Vpliv na preizpraševanje (binarnih) idej o spolu je po vsej verjetnosti tudi najpomembnejše poslanstvo *draga*, četudi v njem ne najdemo popolnoma učinkovitega orodja pri izpodbujanju trenutnih spolnih norm.

#### **4.2.2 Drag performans in krepitev hegemonskih spolnih norm**

Navkljub vlogi *draga* pri kršitvi heteronormativnih spolnih idealov, ga lahko istočasno povežemo s krepitvijo trenutnih heteronormativnih družbeno vzpostavljenih podob ženskosti:

*Kraljice preobleke kršijo družbena pravila/vloge, ki govorijo, da lahko ženske spolne karakteristike izvajajo le ženske. Vendar podobe, ki jih (kraljice preobleke) uprizarjajo, ne prekinjajo idej o izgledu družbeno idealne ženske; nasprotno, (drag) persona jih dejansko krepi. S podobo ženskega spola preko govora telesa, glasu in persone, kraljice preobleke ne napihujejo ženskih karakteristik, temveč imitirajo umetnice in zvezdnice, ki simbolizirajo spol, ki ga uprizarjajo. S sproščanjem zadržane feminilne strani njihove identitete preko enega aspekta spolnega performansa, to reflektira moč heteronormativnih spolnih vlog (Greafe 2015, 10).*

Greafova ne vidi dovolj velikega subverzivnega potenciala v *dragu*, saj ga ne smatra kot radikalno prakso samotransformacije.



Richard Tewksbury je v poglobljenih intervjujih z *drag* performerji opazil njihov pogost esencialističen pogled na lasten spol. Mnogi izmed njih razumejo svojo moškost kot naravno dano in pogostokrat direktno zavračajo vsakršne morebitne obtožbe, da naj bi si želeli postati ženske, a hkrati skoraj vsak od njih opisuje lastno identiteto kot razdelano, obstoječo tudi iz paralelne feminilne osebnosti, ki jo izrazijo s formulacijo *drag* persone oziroma odrske osebnosti. Ta osebnost deluje kot kanal, ki se lahko vede na načine, ki pri performerjih kot bioloških moških v zasebnem življenju, niso zaželeni. Metamorfoza v osebnosti je tako, ne samo nadgradnja njihovih moških lastnosti, ampak celo osebnostna izboljšava. Moški, ki so karakterno ujemajoči s pravili moške družbene samoprezentacije, ki zapoveduje čustveno zadržanost in zaprtost, se vzajemno strinjajo, da jih *drag* persona nadgradi v čustveno odprte, družabne in glasnejše v interakciji z drugimi ljudmi. Tewksbury si to razlaga, kot delno posledico njihovih različnih stereotipnih predstav o pričakovanem vedenju moških in žensk (Tewksbury 1993, 474–477). Iz tega razloga in zaradi esencialističnega razumevanja spola udeležencev raziskave, ne vidi kraljic preoblek kot spolnih revolucionark oziroma kršiteljic binarnega spolnega sistema. Hkrati opaža njihovo odločno distanciranje od transvestitov in transspolnih oseb, ki jih občasno označijo celo za nenormalne spolne deviante<sup>2</sup>. Sebe in svojo dejavnost opredeljujejo kot profesionalno zabavništvo, svoje feminilne osebnostne sestavne dele izražajo izključno znotraj okvirov performansa, zaradi česar se vidijo kot »zdrave« in ne deviantne (prav tam, 482–484). Tewksbury kljub temu ne zanika subverzivnih potencialov *draga*:

*Ko biološki moški uspešno sodelujejo v družbenih interakcijah kot člani tako moških kot ženskih spolnih kategorij, izzivajo družbene vrednote in prepričanja v zvezi z izvorom, definicijo in ponazoritvijo spola. Ko so tradicionalne meje spolnih definicij razširjene in preoblikovane, so dominantne kulturne vrednote o spolu in spolno primernem vedenju na novo opredeljene (na novo dogovorjene) in okrepljene s stereotipnimi reprezentacijami (prav tam, 484).*

Ostrejšo kritiko *draga* podajo nekatere feministične teoretičarke, ki v njem vidijo še enega izmed mnogih primerov mizoginične reprezentacije žensk. Margaret Frye se na primer ne strinja s tem, da naj bi moška gejevska »poženščenost« in oblačenje v ženska oblačila izražala poistovetenje ali naklonjenost do ženskega spola. *Drag* vidi kot teatralno pretiravanje, cinično in neobremenjeno norčevanje iz žensk. Poudarja, da ne smemo pozabiti, da feminilnost predstavlja ječo opresije nad ženskami in da se kraljice preobleke s prilastitvijo feminilnih

---

<sup>2</sup> Ob tem želim pripomniti, da glede na letnico Tewksburyeve raziskave (1993) in v skladu z napredkom queer teorije in višje osveščenosti o trans tematikah znotraj gejevske skupnosti, opažam manj sovražnosti do transspolne in transvestitske skupnosti v novejših člankih.

znakov v resnici le igrajo s tabujem. Ta dejavnost je brez neke globlje vsebine ali kritičnega namena, saj jo izvajajo posamezniki, ki niso podrejeni na enak način in z enakimi sredstvi kot biološke ženske (Frye v Tyler 1991, 41). Erika Munk jih celo primerja z belci, našemljenimi v stereotipne črnske like iz *minstrel* predstav, medtem ko Alison Laurie opaža, da kraljice preobleke mnogokrat imitirajo tiste najbolj vulgarne in neokusne ženske like, ki ne predstavljajo ničesar drugega kot namerno sovražno parodijo. Carol-Anne Tyler pripomni, da omenjene teoretičarke predpostavljajo, da gejevski biološki moški zlorablajo *drag* in feminilnost z namenom distanciranja od ženskosti (1999, 41 in 52).

Po mnenju Katie Horowitz (2013) se kraljice preobleke nanašajo na nevidnost »realnega sveta«, s čimer krepijo svojo iluzijo zvezdnitva. Problem *drag* performansa razloži:

*/.../ hegemonija zvezdnitva in glamurja v performansu kraljic preoblek izbriše kategorije razlikovanja, kot sta rasa in spolna usmerjenost. Posledično, drag performans konstruira slednji kot brezciljni in brezpredmetni. Ta trditev velja, ker istočasno ko kraljice preobleke upodabljajo vizualni leksikon spolne želje (seksi kostumi, eksplicitno draženje občinstva, namigujoča koreografija), tip spolnega akta ali oseba, v katero je ta želja usmerjena, ostajata nespremenjena. V luči nagnjenosti k dominantnim oblikam feminilnosti, ki jo izražajo kraljice preobleke, se njihova persona lahko razume bolj heteroseksualna, kot karkoli drugega (Horowitz 2013, 309).*

Ko je govora o seksualni izbiri kraljic preoblek, Horowitz rajši označi njihovo kot *ikonsko* (iconic). Spolnost, ki jo uprizarjajo, je bolj kot v neki zunanji spolni akt ali objekt izbire, usmerjena v njih same. Ta samo-zadrževanje spolne želje jim omogoča, da jih občinstvo zaznava kot nadnaravne, izjemne persone, zaradi česar njihov performans navidezno izpade kot seksualno nediferenciran. Podobno se dogaja pri njihovem uprizarjanju ras, ki tako kot spolna usmerjenost, delujejo zgolj kot pripomoček pri ohranjanju iluzij. V svojih analizah performansov kraljic preoblek, ki so izhajale iz različnih etničnih skupin in so si redno »izposojale« plesne točke in pesmi zvezdnic, njim drugačne rase, je le redko opazila naslavljanje na globlji pomen rasne prilastitve v performansih ali razširitev vprašanja rase in etnije izven meja telesnih značilnosti (prav tam).

#### **4.2.3 Moško utelešenje ženskosti v *drag* performansu**

V nasprotju z večinskimi raziskavami, ki se osredotočajo na kraljice preobleke kot brisalce meja med spoloma in ki razumejo *drag* performans kot bolj ali manj uspešen pokazatelj nenaravnosti ženskosti preko parodije, so nekateri avtorji (J. Brian Brown 2001; Schacht in

Underwood 2004; M. Wright 2006) preusmerili pozornost na vlogo moškosti (maskulinosti) oziroma alternativne moškosti (gejevske moškosti) v navzkrižju s hegemonsko moškostjo. *Drag* je na tem mestu sredstvo izražanja gejevske moškosti in ne nujno feminilnosti, kar je pogost zaključek analiz drugih raziskovalcev, čeprav velik del subjektov analiz (gejev, ki se ukvarjajo z *drag* performansom) poudarja obstoj »ženstvene plati« njihove osebnosti.

Takšno perspektivo na *drag* umetnike je predstavil J. Brian Brown, ki je prepoznal izrazito vlogo gejevske moškosti (maskulinosti) pri *drag* performansu. Slednji deluje kot sredstvo konkretiziranja prej zatiranih aspektov gejevske osebnosti. Ozki okvirji hegemonске moškosti, ki omejujejo alternativne oblike moškosti in podrejajo ženskost, onemogočajo kulturno definicijo in potrditev omenjenih alternativ v javni družbi. Posledično se kraljice preobleke kot izraz le-teh znajdejo v odrinjeni sferi, stigmatizirane in označene za deviantne (Connel v Brown 2001, 37). Brown izhaja iz kasnejših teorij performativnosti spola Judith Butler, ki govorijo o *drag* performansu kot uspešnem performansu spola zunaj okvirjev obvezne heteroseksualnosti in moškosti, a vendar ta subverzivna sposobnost ni neka stalnica, saj je popolnoma odvisna od danega konteksta, še posebno občinstva. Gejevska skupnost, ki je manj omejena s hegemonskimi omejitvami, je zato najbolj dovzetna za subverzivno branje (Butler v Brown 2001, 38). Brownova raziskava se je ukvarjala z *drag* performansom in kraljicami preobleke s hkratnim pogledom na njihovo vzdrževanje gejevske moškosti v luči hegemonskega spolnega reda. Ta red ustvarja kontradikcije za geje, ki se čutijo omejene s hegemonskimi mejami, a hkrati želijo izražati svojo, drugačno moškost. Tako kot heteroseksualci tudi geji niso imuni na kulturno idealiziran tip moškega. Samopodoba in izkušnje analiziranih gejevskih *drag* performerjev odražajo marginalizacijo alternativnih moškosti, stigmatizacijo homoseksualnosti in devalvacijo feminilnosti. Zavedajo se, da sta moškost in ženskost stalna procesa, ki zahtevata učenje, adaptiranje in znanje, oba imata svoje prednosti in omejitve. Konstruiranje poudarjene feminilnosti je mnogokrat glavni del ustvarjanja *drag* persone. Strmi h kulturnemu idealu, prisotnemu v različnih javnih medijih, torej so subjektivni standardi ženske lepote tudi pri gejevskih moških v skladu z omenjeno vrsto feminilnosti. Brown na tem mestu ugotavlja, da: »Sposobnost uporabe istega standarda feminilnosti, prezentiranega v revijah in delujočega s ciljem vzbujanja spolnega poželenja pri heteroseksualnih moških in uspešno apliciranje tega na njihovo lastno (biološko moško) telo, postavi dvom v bistvenost hegemonskega spolnega reda« (Brown 2001, 44).

Brown je v intervjujih s kraljicami preobleke ugotovil, da je njihovo razumevanje *drag* performansa precej subverzivno v smislu, da jim ta umetnost oziroma zvrst zabavištva predstavlja kanal za izražanje njihove gejevske moškosti. Govorili so o močno prisotni ženski strani njihove osebnosti, ki nemoteno zaživi s pomočjo *draga*. Homoseksualci v občinstvu, še

posebno posamezniki, ki doživljajo enako osebnostno fluidnost, ga posledično doživljajo kot nekaj pozitivnega in osvobajajočega. Moški *drag* performerji ob tem poudarjajo, da je *drag* le nastopanje, služba ali mogoče celo kariera, ter da se za tem ne skrivajo nikakršne težnje postati ženska, vendar je *drag* neki pomemben aspekt, ki omogoča določeno izražanje posameznikove osebnosti/notranjosti in razširjanje doživljanja moškosti (Brown 2001, 51–53). Steven P. Schacht in Lisa Underwood (2004, 7) zanikata velikokrat prisotne domneve, da je hiperfeminilnost kraljic preoblek nujno indikator performerjeve zasebne feminilnosti. Menita, da je razmerje med performiranim spolom in spolno identiteto performerja mnogo bolj zapleteno. V *drag* performansu najdeta odkrite pokazatelje hegemonске moške prevlade, še posebno premoč nad drugimi (občinstvom, heteroseksualnimi ženskami, lezbijkami, heteroseksualnimi moškimi in tako dalje). Celostne podobe feminilnosti naj bi bile zgolj »nepremičnine« s pomočjo katerih kraljice preobleke izvajajo moč in status. Schacht in Underwood to ilustrirata s pogostimi primeri bahanja kraljic preoblek, češ da so boljše ženske kot prave ženske, kar nadalje povežeta s splošnim prepričanjem, da so moški boljši in uspešnejši tudi v tistih poklicih in dejavnostih, ki jih tradicionalno označujemo za ženske (na primer: ženske so le kuharice, moški so šefi kuhinje in podobno) in posledično pridobijo več moči in višji status za svoja prizadevanja. Kar bi lahko bilo razumljeno kot manjša omejitev, je le dejstvo, da morajo moški ob tem stalno opozarjati na svojo moškost. Kraljice preobleke so tudi v tej analizi razumljene kot doživljanje alternativne moškosti (Schacht in Underwood 2001, 9). Megan Wright doda, da čeprav naj bi na prvi, laični pogled pri *dragu* šlo za izvajanje ženskosti, gre v bistvu za izvajanje moškosti in s tem pridobivanje koristi obeh spolov, kot so: prestiž, spoštovanje, moč, avtoriteta, dominantnost, pozornost, pohvale zunanjega videza, materialna darila (denar, pijača, droga ...), naslovi iz lepotnih tekmovanj in podobno (Wright 2006, 4). *Drag* performans je lahko razumljen kot izraz deviantne moškosti, torej preko apliciranja hiperfeminilnosti se uveljavlja moškost, ki želi biti objekt želje drugih moških (prav tam, 17).

*Drag* performans je po Brownu učinkovito sredstvo za izražanje in potrjevanje alternativne moškosti, t. j. gejevske moškosti in hkrati način poudarjanja binarne spolne razdelitve. Ne vidi ga kot posebno subverzivnega pri problematiki prezentiranja feminilnosti, saj ga umesti v področje prezentiranja raznolikosti moškosti in ga nanašajoč na Judith Butler poveže s spolno identiteto performerja (Brown 2001, 53). Schacht in Underwood sicer ne dvomita v subverzivne aspekte *draga*, a želita poudariti prisotnost performansov in osebnih identitet, ki podpirajo obstoječe neenakosti v družbi. Nemalokrat *drag* preko direktnega norčevanja iz žensk in ženskosti zaide v potrjevanje in konkretiziranje ženske podrejenosti. Menita, da je za učinkovito subverzijo potreben performerjev namen, da subverzira in občinstvo, ki ta namen

razume in sprejme. *Drag* performerji, ki preko svojih likov in nastopov osvetlujejo teme, kot so homofobija, seksizem, rasizem, razredna diskriminacija, različne oblike izkoriščanja, marginalizacije, kulturni imperializem, materializem, nasilje in tako naprej, imajo subverzivni potencial, namen in občasno tudi učinek. Kaj je, ali ni subverzivno je močno odvisno od vzajemnega učinkovanja med performerji in občinstvom, s pripombo, da lahko pride do primerov, ko so nastopi z enostavnim namenom zabavati lahko dosegli subverziven efekt na publiko. Istočasno mnogo navideznih subverzivnih aktov ne uspe doseči svojega namena. Avtorja sta mnenja, da je večina *drag* performansov kombinacija obeh, torej subverzije in politike statusa quo. Ključ do razumevanja in razločevanja omenjenih vidita v analizi identitet *drag* performerjev. Ker se večina teh identificira kot homoseksualni moški, sledi seksizma in moškosti kot močnejše od ženskosti, najbrž niso presenetljive. Performerji s transspolno identiteto, ki se ne nagiba izrazito na moško ali žensko stran, ampak deluje kot zmes različnih spolnih izrazov, imajo večji potencial za performativno prikazovanje subverziranja seksističnih idealov (Schacht in Underwood 2004, 11–13).

### **4.3 Bio queens**

*Drag* je bil tradicionalno poznan kot performans nasprotnega spola, natančneje kot performans moških, ki imitirajo ženske (kraljice preobleke) ali žensk, ki imitirajo moške (kralji preobleke). Z nastopom queer teorije in drugačnim razumevanjem družbenega spola, predvsem kot performativnega akta, se je *drag* pokazal kot kanal za uprizarjanje ne nujno samo družbenega spola in spolnih vlog, temveč kot umetnost queerovske ekspresije (Garcia 2016). Ta ekspresija je rezultat tako osebnih intimnih lastnosti kot politično aktivistične naravnosti, in če razumemo *drag* kot način preizpraševanja in igranja s spolnimi normami, katere bremenijo ljudi vseh spolov, potem je igranje s feminilnostjo popolnoma legitimna domena bioloških žensk. V tem primeru je *drag* sredstvo upora proti moškemu pogledu (*male gaze*) in pritisku idealnih lepotnih standardov. Je feministično orodje, ki ženskam nudi preseganje statusa quo in preko katerega lahko samostojno in neodvisno kreirajo verzije samih sebe. Transformacija in ekspresija, kot glavni vodili modernega *draga*, mu podelita večjo inkluzivnost in celo določen odmik od izključno spolnega performansa. Na tem mestu lahko *dragu* podelimo najenostavnejšo definicijo do sedaj: da gre za ultimativno ekspresijo človekove notranjosti, bodisi feminilnosti, moškosti ali vsega vmes in izven tega (Shorey 2016).

Ko so kraljice preobleke biološke ženske, se jih poimenuje z *ladyqueens*, *hyperqueens*, *faux queens* (sicer precej kontroveržno ime zaradi pomena besede *faux* – umeten, lažen) in *bioqueens*. Za nekakšne predhodnice bio kraljic se štejejo močne osebnosti šov biznisa, kot na primer Liza Minelli in Mae West, ki je samozavestno posedovala hiperseksualnost in žgečkljivo duhovitost obenem ter Julie Andrews v filmu *Victor/Victoria* (Beard 2011). Sprva se lahko nekaterim zdi ta dejavnost neutemeljena, kajti kako to, da se biološke ženske odločijo za performans, ki ga v nekaterih primerih lahko označimo kot utrjevanje negativnih ženskih stereotipov ali celo prikazovanje žensk kot objektov? Michael Kahn je od svojih korespondentk dobil odgovore o širokih možnostih samoekspresije, ki jo nudi *drag*. Poleg tega, da s tem lahko izražajo pretirano feminilnost, ki jo v vsakdanjem življenju ne morejo, vidijo v *dragu* izvrstno zabavo in priložnost, da vzamejo negativne stereotipe o ženskah nazaj v svoje roke in jih obrnejo na glavo (Kahn 2000). Po besedah moške kraljice preobleke Erike Klash, ki si oder velikokrat deli z eno od vodilnih bio kraljic Crimson Kitty: »Ko imamo osebo z ženskim telesom, ki izvaja *drag*, ji s tem dovolimo sodelovanje v pogovoru, ki ga proslavljajo gejevski moški in v stvareh, ki jih subverzirajo – spolne norme, mizoginistično obnašanje – trditi, da pri tem lahko sodelujejo samo moški popolnoma zgreši bistvo« (Klash v Tongco 2016, 12. odstavek). Na tem mestu je potrebno poudariti sledečo razliko, in sicer da biološke ženske, kot kraljice preobleke izvajajo upor proti določbam, ki jim jih kot lastnicam ženskih teles določajo pravila moškega pogleda (*male gaze*), predvsem gre za idealne lepotne standarde (Scriver 2016).

Oblačenje v razkošne kostume, igranje feminilnih vlog, uživanje v pozornosti, nastopanje in lepotičenje ter visoka samozavest in glamurnost so del otroškega vsakdana mnogih deklic, ki se kmalu prelevi v resnejše zahteve po samokontroli in discipliniranju lastnega telesa ter vedenja. Mlada dekleta se soočajo z zmedeno predstavo o feminilnosti: razkazovanje užitka v lastnih ekspresijah ženskosti je pobito s strani mnogih zunanjih dejavnikov, ki sankcionirajo vsakršno preveliko samozavest, udobje v lastnem telesu in iskrenost. Istočasno so tudi težnje po kompleksnejših dejanjih, ki presegajo slačenje oblačil in utelešenje stereotipa cipe, problematizirane in odsvetovane. Vsa ta zmeda spodbujevalnih in zatirajočih dejavnikov pri ženskah in dekletih povzroča zavrtost in nesamozavest. Da bi pridobile večji občutek kontrole in opolnomočenja, si po mnenju mnogih lahko pomagajo z *dragom*. Hkrati lahko dekleta, ki niso bile rojene s »kraljico preobleke v srcih« in ne doživljajo svoje ženskosti in predpisanih vlog kot sebi ustreznih, preko formiranja person bio kraljic raziskujejo to nelagodje v hiperfeminiziranih performansih in jih uporabijo kot politično sredstvo (Beard 2011, 3.–9. odstavek).

Ob vprašanju ali je *drag* bioloških žensk, ki imitirajo ženske sploh lahko veljavni *drag* in ob obtožbi, da je ženskam pri tem lažje, saj tako ali tako že posedujejo večino telesnih elementov, ki jih moški *drag* performer doseže le z urami priprav in truda, bio kraljica Jessica Batut razloži, da persone, ki jo igra na odru, ne vidi kot osebe, v katero se je sama rodila. Igranje ženske se ji zdi mnogo težje od igranja moškega, v svojem performansu tako raziskuje stopnje feminilnosti, ki so visoko nad njeno osebno ravno udobja. Vprašanja biološkega ženskega telesa in posledične kulturno pogojene feminilnosti redno vnaša v svoje točke. Oblečena v glamurozno seksapilno obleko draži in zmede svoje občinstvo z občasnim uriniranjem stoje v kotu ali z razkazovanjem svojih prekomerno poraščenih nog. Te komične točke poskrbijo za negotovost pri publiku, ki se na tem mestu začne spraševati, katerega spola Jessica pravzaprav je. Igranje z biološkimi aspekti ženskosti (na primer menstruacija in nosečnost) je sicer mnogo pristenjše v *drag* točkah bio kraljic kot kraljic preoblek, s čimer se strinja tudi ena uspešnejših bio kraljic Fauxnique, sicer prva biološka ženska zmagovalka *drag* tekmovanja Trannyshack: »Ves moj performans prihaja iz mojih individualnih izkušenj kot biološka ženska in kulturno pogojena ženska. Ampak ne mislim, da moj primer predstavlja izkušnje žensk samih po sebi. Osredotočam se na kulturne aspekte feminilnosti. Zanima me, kako smo pogojene izvajati ženskost« (Fauxnique v Beard 2011, 10. odstavek).

Bio kraljice so navsezadnje dokaz, da feminilnost ni edini končni cilj *drag* performansa. Kot že omenjeno, se pri tem performativnem slogu stikajo iluzija in umetnost spola, samozavest in lepota kot povratni udarec stereotipom in normam. Pri tem lahko sodeluje vsak, ne glede na to, ali potrebuje 3 ure ali 10 minut za ličenje in oblačenje, ali se obrije ali ne, ali uporablja podložke za iluzijo ženskih oblin ali zgolj lastno golo telo, bistvo je v svobodni samoekspresiji brez omejitev in zadržkov okolice. Menim, da vsakršno negotovanje o neprimernosti bioloških žensk kot kraljic preobleke ruši glavno vrednoto *dragaa*. Jasno je, da je vloga moških kraljic preobleke v celotni zgodovini LGBTQ skupnosti neizmerna, vendar vstop bio kraljic na *drag* prizorišče ne pomeni vsiljevanja cis žensk v queer prostore in prilaščanja njihove kulture, v kolikor razumemo *drag* kot umetnost svobodnega samoizražanja in upora proti heteronormativnim, spolno binarnim normam.

#### **4.4 Alternativni *drag* stili**

Med alternativne *drag* stile štejejo predvsem postmoderne, dekonstrukcionistične *drag* različice, katerih zunanji izgled, performans, sporočilo in cilj odstopa od »klasičnega« *draga*, ki je sicer izredno raznolik, a vendar osredotočen na bolj ali manj glamurozno, estetsko dovršeno, feminilno imitacijo ženskosti. Alternativni *drag* je zmes performativnih umetnosti,

punk estetike, *diy* ideologije in radikalnejšega, agresivnejšega družbenega aktivizma, preko katerega opozarja na novodobne problematike znotraj gejevske skupnosti, ki so bile pred tem spregledane. Gre za gibanje, ki klasičen *drag* obrne na glavo in ga »deglamurizira«, radikalizira in marginalizira, ker želi opozoriti na heteronormativnost, rasizem, materializem, kult hedonizma, družbeni elitizem in druga sporna vprašanja, ki pestijo LGBTQ skupnost ter ogrožajo njeno povezanost. V skladu z naraščajočim vplivom queer teorije od sredine devetdesetih let 20. stoletja, se alternativni *drag* zaveda in v svoje delo vikorporira vprašanja posameznika, ki se kot zmes različnih družbeno-kulturnih vplivov ne najde v eni sami, enotni kategoriji, temveč se sooča z notranjimi in zunanji napetostmi, posledicami neujemanj med entitetami, ki ga sestavljajo (Sumida 2007).

#### **4.4.1 *Terrorist drag***

Izraz *terrorist drag* je prvič uporabil queer teoretik Jose Esteban Muñoz v analizi *drag* performerja Vaginal Davisa, ki ga označi za enega izmed najjasnejših primerov performativne metode, imenovane *dizidentifikacija*. Te metode se poslužujejo predstavniki različnih družbenih manjšin z namenom upora proti normalizaciji in opresiji, ki jo vrši dominantna ideologija. Gre za metodo preoblikovanja sebstva znotraj družbenega in izven binarnih omejitev identifikacije in protiidentifikacije na drugi strani, kajti slednja, čeprav rutinizirano delujoča proti dominantnemu državnemu aparatu, v resnici ponovno uvaja stari diskurz. Dizidentifikacija smatra subjekte kot konstruirane in protislovne hkrati. Vaginal Davis in njegova uporaba *draga* sta rezultat nestrinjanja oziroma neujemanja s komercializacijo *draga* konec osemdesetih in začetek devetdesetih let 20. stoletja. Komercialni *drag* za masovno občinstvo pred TV ekrani (npr. RuPaul in njegove pogovorne oddaje na kanalu VH1, hollywoodske filmske uspešnice z *drag* tematiko itd.) promovira »očiščeno« in deseksualizirano podobo queer subjekta, ki predstavlja določeno vejo integracionističnega liberalnega pluralizma. Ta, družbi prijazna kraljica preobleke igra vlogo zabavljaka, ki sicer širi sporočilo družbene tolerance in sprejemanja, a na primer ne doprinese k produktivnemu angažiranju pri boju proti nasilju nad LGBTQ populacijo. Muñoz zato opozarja na hkraten obstoj bolj kvirovske veje *drag* performansa, odmaknjene od splošne medijske pozornosti in kulture, ki nastaja v prostorih queer skupnosti in ima opazno večjo in vidnejšo politično aktivistično ambicijo (Muñoz 1997, 84–85). Kot trdi Felix Guattari v analizi teatralne skupine The Mirabelles:

*The Mirabelles eksperimentirajo z novo obliko militantnega gledališča, gledališča ločenega od pojasnjevalnega jezika in dolgih tirad dobrih namenov, kot na primer o*



gejevski osvoboditvi. Zatekajo se k dragu, pesmi, pantomimi, plesu itd., ne kot različnim načinom ponazarjanja teme, »spreminjanja mišljenja« občinstva, ampak z namenom povzročanja stiske, podžiganja negotovih hotenj – območij, katerih raziskovanje so bolj ali manj vedno zavračali. Vedenje ali nekdo igra ženskost proti moškosti ali obratno ni več vprašanje, temveč pripraviti telesa, vsa telesa, do odcepitve od reprezentacij in omejitev na »družbenem telesu« (Guattari v Muñoz 1997, 85).

»Gverilski stik« in na videz enostaven, neintelektualen komični pristop Vaginal Davisa so pritegnili queer akademsko pozornost, njegove uprizoritve družbenih ponotranjenih strahov (oziroma terorja) povezanih s spolom, raso in spolnostjo, so vodile k prepoznavi in poimenovanju tega stila *draga* kot *terrorist draga*. Davis uporablja humor in parodijo kot obliki terorizma z namenom spodkopavanja tako heteronormativne belske kulture kot tudi nazadnjaške komponente gejevske kulture. Občinstvo »terorizira« z upodabljanjem različnih simbolov kulturnih fantazij, kot so miličnik belske prevlade, črnska prostitutka na socialni podpori in belski gejevski serijski morilec. V te upodobitve vnese dobršno mero kulturne tesnobe, največkrat v povezavi z etničnimi in rasnimi manjšinami ter queer telesnostjo in spolnostjo. Njena oblačila, lasulje in ličila so daleč od klasičnega imitiranja ženskosti ali maškarade. Na tem mestu se Muñoz spomni na že omenjen koncept *passinga* v *dragu* in kako ta nakaže na elemente dizidentifikacijskega procesa. Na prvi pogled sta oba procesa med seboj izključujoča, vendar je tako kot dizidentifikacija tudi *passing* lahko nekakšen tretji pristop, ki preseže binarno omejenost in dela na in proti dominantni strukturi. *Passing* lahko izvajajo osebe, ki se pri tem hkrati identificirajo in upirajo dominantnim normam. Kraljice preobleke se (kritično ali nekritično) dizidentificirajo ne samo z idealom ženske, temveč tudi z odnosom med žensko in ženskostjo, kar je načelo spolno normativne misli. Tako je »ženska« ustvarjena v *dragu* zgolj javna dizidentifikacija z žensko. Vaginal Davis in njena dizidentifikacija z *dragom* se igra s predpisi feminilnosti, še posebno tistimi, ki standardizirajo glamuroznost bele rase. Njeni *drag* liki se ne trudijo izgledati avtentično, neavtentičnost je celo namen tega performansa. *Passing* (kot belec, heteroseksualec, avtentična glamurozna ženska in tako dalje) je na tem mestu predmet parodije (Muñoz 1997, 91–92). V svojih performansih se Vaginal Davis pogloblja v svojo kulturno drugačnost, sebe okliče za »seksualno odvratnega« hermafrodita in kraljico preobleke, ki v svojih nastopih kritizira družbene kontekste iz njenega privatnega življenja, v katerih je nezaželena: »Vedno sem bil/a preveč gejevsk/a za pankerje in preveč pankersk/a za geje. Sem družbena grožnja« (Davis v Dunham 2015, 8. odstavek).

Nekateri izmed vidnejših predstavnikov *drag* terorizma so tudi David Hoyle iz Velike Britanije, tako imenovani anti-*drag* in anti-spolni uprizoritveni umetnik, ki se je v svoji dolgoletni karieri, pod psevdonimom Divine David, osredotočal na kritiko mainstream orientirane meščanske britanske družbe in materialistično hedonistične gejevske scene. Njegov agresiven stil performansa vključuje različne radikalne elemente, kot je na primer samopoškodovanje (Walters 2010). *Drag* je po njegovih besedah problematičen in omejujoč koncept, ki se preveč osredotoča na žensko zgolj kot neko glamurno, razčlovečeno figuro (Durant 2009).

Na tem mestu velja omeniti tudi Christeene Vale, samo opisano mešanico spolov, perverzijo punka, opremljenega z arzenalom neznosne glasbe, prepletene s surovimi momenti napete intimnosti in ognjevitega smradu (Soileau v Lynn 2015, 3. odstavek). Njen performans in zunanji izgled ne bi mogel biti bolj drugačen od tradicionalnih *drag* konvencij, njeno »rojstvo« je posledica agresivnejših notranjih bojov gejevskega umetnika Paula Soileauja, ki je želel ustvariti ostrejšo družbenokritično *drag* persono, ki bi lahko izražala tiste čustvene konflikte, ki jih njegov prvi tradicionalnejši *drag* lik z imenom Rebeca Havemeyer ne more (Davies 2012). Christeene je zastrašujoča, razcapana, umazana, perverzna, glasna, spolno nedoločljiva, prekrita z madeži in modricami, ne uporablja tradicionalnih *drag* rekvizitov, kot so na primer ogromna stilizirana lasulja, dovršen make up, podložki za boke in prsi, korzet in zatlačene genitalije. Naštete pripomočke rajši »zlorablja«, raztrga, umaže in uporabi v šokantne performativne namene. Njen *drag* terorizem je podoben Vaginal Davisovemu in prav tako usmerjen v kritiko komercialnega *draga*. Stereotipske kraljice preobleke, ujete v določene standarde, ki jih promovirajo mainstream mediji, so sicer pod kritičnim drobnogledom dizidentifikacijske strategije Christeene Vale, a vendar jih ta ne želi degradirati ali izničiti njihovega pomena. Bolj kot to, želi pred njih postaviti zrcalo, v katerem se odseva Christeene. Ta odsev prikazuje nesterilno sliko kvirovskega izkustva, dvoumnost identifikacije kot queer oseba in hkratne jeze in humorja, kot neizogibni sestavini te izkušnje. Christeene naslavlja »isti hegemonski red, ki je steriliziral percepcijo o *drag* kulturi in queeru na prvem mestu – nekritično potrošnja masovne kulture, iz katere Christeene, kot nekakšna kolektivna Slika Dorian Gray, izhaja, a jo s svojim aktom popolnoma opustoši« (Weathers 2008, 2. odstavek).

#### **4.4.2 *Tranimal***

Tranimal je postmoderna *drag* stil, katerega začetek umeščamo v leti 2005 in 2006, čeprav lahko prve podobne stilske primerke najdemo v poznih devetdesetih letih v San Franciscu. Ti

so se pojavili kot produkt naveličanosti nad tedaj že obrabljeno podobo tipičnih glamuroznih kraljic preoblek. Stil se je razvil v umetniško gibanje, katerega ime »tranimal« je produkt alternativnega umetnika Jer Ber Jonesa. Gre za popoln odmik od imitiranja žensk ali uprizarjanja spolnih vlog kot pri običajnem *draga*. Tranimal je performativno umetniško gibanje, ki črpa navdih v »availabizmu«, torej uporabi kakršnih koli naključnih predmetov pri konstrukciji svojega lika (na primer plastične vrečke, parkirni listki itd.), nadrealizmu, »trash is beautiful« estetiki in dekonstrukciji mode ter ličil. Najpogostejši uporabljeni predmeti pri formiranju tranimal likov so raztrgane najlonke ali mrežaste nogavice, nataknjene čez obraz in druge dele telesa, perje, pliš, stare plastične maske, razcefrane lasulje, skratka karkoli kar uspe zamaskirati človeško podobo performerja. Jer Ber Jones razloži bistvo tranimala, kot praznovanje grdega, predvsem grdega v mainstream kulturi, kot na primer nestrpno krščanstvo, Ugg škornji, Shrek risanka, torej vse, kar je nelepo in vsakdanje, a hkrati na nek način privlačno in očarljivo (Clifton 2012). Gibanje je v le nekaj letih doseglo večjo vidnost, predvsem preko organizacije javnih delavnic na tematiko tranimala, ki so povezale širšo skupino umetnikov s področij filma, fotografije, teatra in *draga* ter običajnih udeležencev, ki si pred tem večinoma niso predstavljali *draga* kot nekonvencionalne umetniške oblike in družbene platforme. Tranimal je v zadnjih letih dobil mesto v ustanovah »visoke« kulture (na primer Hammerjev muzej v Los Angelesu in muzej umetnosti v Berkeleyu) ter presegel mejo razumevanja *draga* kot igre spolnih vlog. Tu se klasični *drag* kraljic preoblek pretaka v sfero nadrealistične performativne umetnosti oziroma telesa kot umetniškega dela (Young 2013).

#### 4.5 Povzetek

Kraljice preobleke in *drag* performans nam nudita izredno bogato teoretsko zakladnico. V magistrskem delu sem svojo raziskavo usmerila na kraljice preobleke kot kulturni fenomen, umeščen v bogato zgodovino LGBTQ ameriško-evropskega gibanja, preučevan s strani študij spola, feminizma in transspolne teorije. Pomembno je poudariti, da *drag* performans ne moremo omejiti le na sfero LGBTQ kulture, saj gre tudi za izredno pomemben element v gledališkem performansu in na splošno v študijah teatra, prav tako ne zanemarimo antropološkega in etnološkega ukvarjanja s *cross-dressingom*. Pojavi, kot so *two-spirit* ljudje v indijanskih plemenih in *hijra* v Indiji, pričajo, da so nebinarne prakse oblačenja, vedenja, družbenih vlog in vprašanja spola, spolnih identitet ter družbenospolne ureditve na splošno, zastopane v praktično vseh svetovnih kulturah. Nebinarne spolne prakse in identitete so tako kulturna univerzalija, kot tudi lokalno in kontekstualno značilni in edinstveni pojavi (Senelick 2000). Sledeči empirični del je dopolnitev ekstenzivnega teoretičnega dela, saj se osredotoča na *drag* performans, ki ga ustvarjajo LGBTQ osebe, v dveh različnih kontekstih (globalno

popularen TV šov v ZDA in lokalni dogodek v Sloveniji), pod različnimi pogoji (zgodovina in družbena prisotnost *drag* gibanja v ZDA v primerjavi s precej skrito, manj poznano in manj »razvito« *drag* sceno v Sloveniji, natančneje v Ljubljani). S kombinacijo obeh želim pridobiti točnejšo predstavo o *dragu*, kot ukvarjanju in performansu določenih idej o spolu, spolnih vlogah in označevalcih ter predvsem zaslediti možnosti za subverzivna branja performansov.

## 5 Empirični del

Empirični del je sestavljen iz dveh različnih kvalitativnih analiz, ki ju v grobem združuje tematika tekmovanja/izbora »najboljše« kraljice preobleke. Prvi del sestoji iz tekstovne raziskave osme sezone ameriškega televizijskega šova RuPaul's Drag Race (in krajše spremljajoče oddaje Drag Race Untucked), enega izmed vodilnih in najuspešnejših resničnostnih šovov s tekmovalno tematiko na ameriški mainstream televiziji, ki prikazuje LGBTQ osebe, natančneje kraljice preobleke, ki tekom epizod tekmujejo za krono naslednje ameriške super zvezde (America's next drag superstar). Drugi del predstavlja analizo manjšega slovenskega tekmovanja Slovenia's Next Best Drag, ki se je odvijal na lokalni ravni v ljubljanskem klubu K4 spomladi in poleti leta 2016. Za ti dve različni analizi sem se odločila, ker želim dobiti in primerjati možne različne načine in poglede na *drag* performans ter uprizarjanje feminilnosti oziroma družbenega spola. Čeprav je težko enačiti *drag* tekmovanja na tako različnih ravneh, gre namreč za veliko, globalno korporacijsko televizijsko produkcijo ter majhen, manj odmeven klubski dogodek v državi, ki ne slovi po močno zastopani *drag* populaciji, želim navkljub temu poiskati vzporednice ali odmike pri razumevanju *draga* kot zgolj imitiranja (določene oblike) ženskosti ali kot kompleksnejšega izražanja posameznikove spolne fluidnosti ter političnega aktivizma. Možne sledi progresivnega razvoja *drag* umetnosti in izraza sem iskala tako pri kraljicah preobleke kot pri odzivih in komentarjih oseb, ki *drag* performerje ocenjujejo (glavni in gostujoči sodniki) tako v televizijskem šovu, kot na izborih v klubu K4.

### 5.1 Metodologija

Na raziskovalna vprašanja sem odgovorila s pomočjo analize vsebine televizijskega resničnostnega šova oziroma tekmovanja RuPaul's Drag Race (World of Wonder Productions 2016a) in krajše spremljevalne oddaje Drag Race Untucked (World of Wonder Productions 2016b), ki prikazuje tekmovalke v zaodruju med izločevalnim delom vsake epizode. Moj cilj je bil analizirati manifestacijo feminilnosti in spola nasploh preko vizualij, naracije, dialogov, kriterijev in odzivov sodnikov ter tekmovalk – kraljic preoblek. Ker so slednje predstavnice različnih *drag* stilov in izhajajo iz različnih etničnih, rasnih, razrednih okolij me je zanimalo, kateri stereotipi se pojavljajo in kaj se smatra kot favorizirana ženskost in moškost. S ciljem pridobiti podatke, ki se nanašajo na omenjeno, sem analizo TV šova in spremljevalne oddaje organizirala v dve ravni. Vsako epizodo sem si ogledala dvakrat, in sicer prvič brez ustavljanja posnetkov in prekinitev za razmislek ali zapisovanje opažanj, torej je šlo za

neobremenjeno gledanje in ustvarjanje prvih vtisov, s čimer sem se želela približati doživetju gledanja, kot bi ga izkusili običajni gledalci, brez akademskih predpostavk in podrobnega znanja o *drag* performansu. Drugo gledanje je bila precej bolj analitično. Pozorna sem bila na dele vsebine (naracija, tehnične značilnosti, dialogi itd.) in pogostokrat ustavljala ter ponovno predvajala tiste dele posnetka, ki so bili zanimivi za razrešitev mojih raziskovalnih vprašanj. V zapiskih sem jih razporedila glede na zastavljene iztočnice, ki jih omenjam v podpoglavju 5.2.2. V končno, tekstovno obliko sem vnesla podrobnejše opise in ugotovitve tistih primerov (s tem mislim predvsem na primere person določenih kraljic preobleke v šovu RPDR), ki so za magistrsko delo relevantni in v sami vsebini šova zastopani dovolj pogosto, da sem lahko ustvarila dovolj kvalitetne končne vtise. Takšen način analize TV epizod sem zasledila v študiji Kaarine Sharon Parker (2015), ki je v starih sezonah šova iskala sledi nebinarnega, fluidnega portretiranja spola, prikazovanja ras in rasnega spola (*racialized gender*) ter v študiji Ramey Moore (2013), ki je na podoben način analiziral načine govora in performansa spola kraljic preoblek, ki tvorijo hibridne prostore, v katerih so naturalizirane meje med moškimi in ženskami telesi lahko presežene .

Naslednja je študija primera slovenskega tekmovanja kraljic preoblek Slovenia's Next Best Drag, ki se izvaja na klubskem nivoju. Dogodka sem se udeležila z namenom analize performansov in drag person tekmovalcev, same organizacije tekmovanja, odzivov občinstva ter kriterijev in komentarjev sodnikov. Na vsakega od dogodkov sem se odpravila v družbi prijateljice in enkrat v skupini petih prijateljev. To dejstvo je dodatno obogatilo nabor vtisov, kajti čeprav nisem izvajala analize občinstva, so mi njihova mnenja o videnem podala neko možno sliko o vplivu lokalnega *drag* performansa na laika, natančneje heteroseksualno usmerjeno žensko ali moškega iz starostne skupine od 20 do 27 let, brez podrobnega poznavanja *draga* ali lokalne gejevske klubske scene. Sama sem bila pozorna na celoten kontekst dogajanja na posameznem dogodku, torej od števila obiskovalcev, njihove približne sestave, do person tekmovalk, njihovih nastopov, odrske postavitve, dogajanja med nastopi, komentarjev s strani članov žirije in podobno. Ob tem sem si skušala zapisati čim več osebnih vtisov, brez kakršne koli organizacije in iztočnic, saj nisem imele neke enotne ideje o tem, kaj pričakovati, poleg tega sem se zaradi zunanjih dejavnikov (hrup, tema, gneča) odločila, da skušam zapisati karkoli pritegne mojo pozornost.

## 5.2 Tekstovna analiza osme sezone televizijskega resničnostnega šova RuPaul's Drag Race

### 5.2.1 O resničnostnem tekmovalnem šovu RuPaul's Drag Race

Ameriški resničnostni šov RuPaul's Drag Race je zasnovan kot tekmovanje štirinajstih (število preko sezon variira) kraljic preoblek, ki so izbrane na podlagi internetnih prijav (posnetkov njihovega *drag* ustvarjanja, intervjujev itd.) in ki tekom epizod tekmujejo v različnih izzivih, ki so tematsko povezani z različnimi oblikami *drag* performansa. Tako vidimo kraljice, ki se pomerjajo v igralskih in pevskih točkah, *stand up* komediji, imitiranju slavnih osebnosti, muziklu, šivanju in kreiranju oblačil oziroma celotnih vizualnih podob, koreografiji in plesu, hoji po modni pisti in tako dalje.

Vsako epizodo je njihov končni produkt/performans, ocenjen s strani dveh do treh stalnih sodnikov in enega ali dveh gostujočih sodnikov. Ti so največkrat popularne osebnosti iz ameriške zabavne industrije ali znani pripadniki LGBTQ skupnosti, vodja sodnikov je RuPaul Charles, eden izmed svetovno znanih *drag* zvezdnikov, ki je svoje zvezdnitvo utrdil v devetdesetih letih 20. stoletja kot samooklicani »svetovni supermodel«, postavil mejnike v prisotnosti kraljic preobleke v mainstream medijih (glasbeni album na lestvici Billboard, lasten pogovorni šov na VH! ...) in se do danes zasidral tako v *drag* kot širši popularni kulturi, kot ena najvplivnejših javnih oseb. RuPaul v tem šovu igra vlogo voditelja programa, mentorja tekmovalk in kot že omenjeno, glavnega sodnika, ki ima zadnjo besedo pri izločanju posamičnih kraljic tekom epizod in ki na koncu, v gala finalnem dogodku, okrona naslednjo *drag* superzvezdo izmed treh superfinalistk. Sodniki so med izzivi pozorni na napredek in sposobnosti tekmovalk, ki morajo posedovati dobro mero karizme, edinstvenosti, živcev in talenta (*charisma, uniqueness, nerve and talent*), če želijo priti do visoke uvrstitve na tekmovanju.

Vsaka epizoda se začne v *drag* delavnici, kjer RuPaul tekmovalke seznanja z naslednjim izzivom in jim poda nekaj napotkov. Večji časovni del vsake epizode prikazuje njihove medosebne interakcije, priprave na izziv, ustvarjanje, občasne frustracije zaradi časovne stiske ali neuspeha pri opravljanju tedenskega izziva, transformacijo iz vsakodnevne moške podobe tekmovalk v njihove *drag* like ter pogovore o različnih temah, ki jih doživljajo kot člani LGBTQ skupnosti v privatnem življenju. Po ogledu rezultatov izziva določenega tedna (nastop, posnetek, sešita kreacija, komična točka itd.) sledi zaključni del epizode, ki se odpre z RuPaulovo otvoritvijo modne piste v glavnem studiu, pozdravom sodnikov in predstavitvijo vsake od tekmovalk, oblečenih v *drag* opravo v skladu z določeno temo. Ko so tekmovalke

zbrane na odru, sledijo kritike in pohvale sodnikov. Glede na uspešnost pri izzivu in delno tudi glede na stilsko izvedbo tematskega look-a na modni pisti, se na samem ob posvetovanju z ostalimi sodniki RuPaul odloči za zmagovalko tedna in hkrati določi dve najslabše uvrščeni tekmovalki, ki morata za obstanek v tekmovanju nastopiti v končni točki vsake epizode, t. j. *lip syncing* (petju na playback) performansu na določeno pesem. To je zadnja možnost, da se tekmovalki izkažeta in prepričata glavnega sodnika, da sta primerni za obstanek v tekmovanju, a RuPaul se v večini primerov odloči obdržati le eno. Poraženka tedna izpade iz tekmovanja in tako se število tekmovalk počasi zmanjšuje do formacije treh finalistk, ki pred velikim finalom, opravijo še zadnji veliki izziv; nastop v videospotu za RuPaulov novi glasbeni singel. Po vsaki epizodi je možen ogled krajše spremljevalne oddaje *Drag Race Untucked* na YouTube kanalu produkcijske hiše World of Wonder, ki prikazuje dogajanje in interakcije med tekmovalkami v zaodru, medtem ko diskutirajo kritike in pohvale sodnikov ter čakajo na njihove odločitve. S tem dobimo še dodaten vpogled v »človeško« plat kraljic preobleke v šovu (Edgar 2011; Simmons 2013; Parker 2015).

V času pisanja magistrskega dela se odvija že deveta sezona RuPaul's Drag Race šova, ki je od začetka predvajanja v letu 2009 doživel strm vzpon v gledanosti, s skoraj 1 milijon gledalcev premierne epizode devete sezone. Od svojega začetka kot pozno večerni TV šov slabše produkcijske kvalitete in vidno omejenih finančnih sredstev, ki bi se zlahka končal že po prvi sezoni, je RuPaul's Drag Race (v naslednjih omembah ga navajam krajše RPDR) postal globalni fenomen in prva TV oddaja o kraljicah preobleke, ki je hkrati produkt ustvarjalcev iz LGBTQ populacije in občinstvu nudi vpogled v blišč, povezanost in umetnost *drag* performansa in performerjev. Ciljno občinstvo šova ne obsega več le poznavalcev te subkulture in queer oseb, temveč z vse večjo mainstream popularnostjo dosega visoko gledanost predvsem pri (mlajših) heteroseksualnih ženskah. Z visoko produkcijsko vrednostjo, selitvijo iz LGBT specifičnega kanala Logo TV na mainstream kabelski VH1 in gostujočimi vrhunskimi zvezdniskimi imeni, kot na primer Lady Gaga, skupina Blondie, kultni režiser John Waters, pevko Ariano Grande in drugimi, ima RPDR občutno medijsko moč in naraščajoče ter zvesto občinstvo v globalnem smislu. Kraljice preobleke, ki se kot tekmovalke potegujejo za naslov naslednje *drag* superzvezde, svoj čas v šovu lahko izkoristijo za skoraj neizogiben vzpon v karieri, ki se nadaljuje po oddaji. Skratka, šov je perfektna iztočnica za zvezdnitvo in uspeh v *drag* dejavnosti, ne samo zaradi visoke popularnosti RPDR, ampak tudi posledičnega porasta sledilcev tekmovalk na različnih družbenih omrežjih, še posebno Instagramu, Youtubu in Facebooku. Z globalno uspešnim šovom, kot je RPDR, se kvirovske vsebine in kultura, katere del *drag* performans zagotovo je, širijo iz neke skrite, *underground* pozicije v luč mainstreama in posledično dosega večjo



vidnost, kar lahko razumemo kot pozitiven izid in hkrati kot neko delno izgubo stare edinstvenosti in avtonomije (Koul 2016; Duffy 2017).

Razlogi za odločitev analizirati omenjeni TV šov so sledeči: globalna popularnost RPDR vpliva na naraščajočo prisotnost tematik, kot so *drag*, LGBTQ skupnost, spol kot situacijska, fluidna in performativna človekova lastnost, kršenje binarnih norm, še posebno moškosti in ženskosti kot »naravniki« karakteristiki moških in ženskih teles ter druge queer vsebine, ki so bile še pred leti nekakšna skrita tematika v javnih in zasebnih komunikacijskih procesih ter posledično spodbuja nova razumevanja in sprejemanje drugačnih oblik spolnega in umetniškega izražanja. Ker gre za tekmovanje, katerega ključni del je izločanje in spodbujanje ter pohvale, se pojavljajo neki standardi in ideje o tem, kaj je uspešna kraljica preobleke. Koncept zmagovalke šova sestoji iz več nians, ki jih od tekmovalk zahtevajo sodniki, z glavnim voditeljem RuPaulom Charlesom na čelu. V RPDR so vzpostavljena razmerja moči, ki vplivajo na javno mnenje in ideje o negativno in pozitivno vrednotenih stilih ter oblikah v *drag* performansu. In ker so se tekom vseh sezon pojavljale določene kontroverznosti v povezavi s portretiranjem rasnih, razrednih, spolnih stereotipov bom pri svoji analizi pozorna na morebitna izboljšanja vsebin šova RPDR, natančneje v odnosu do različnih oblik feminilnosti in alternativnih načinov performativnosti spola. Ne nazadnje je odločitvi za to tekstovno analizo botrovalo tudi osebno zanimanje za *drag* kulturo in redno spremljanje ter dobro poznavanje vseh sezon šova.

### 5.2.2 Iztočnice pri analiziranju šova RPDR

V šovu so predstavljeni različni stili *draga*, kraljice preobleke so spodbujane k izvirnosti, dodelanosti in raznolikosti v njihovem izgledu in performansu, a le do določene mere. Analize preteklih sezon so pokazale, da je moč opaziti preferiranje in pozitivno vrednotenje določenega *drag* stila, ki prikazuje omejene simbole feminilnosti. RPDR tako deluje kot vrhovna avtoriteta, ki sodi o »pravilnem« oziroma »pravem« *dragu* in bolj ali manj neposredno kritizira drugačne, alternativnejše oblike, kot so androgeni *drag*, spolno fluidni *drag*, komični *drag*, *drag*, ki ne uspe prikriti moške telesnosti (po nesreči ali zanalašč) in podobno. Slednje so v svojih analizah ugotovile Sarah Tucker Jenkins (2013), Kaarina Sharon Parker (2015) in Eir-Anne Edgar (2011), ki so poleg tega zasledile tudi ponavljajoče se rasne, etnične, telesne, razredne in kulturne stereotipe, ki se nanašajo na kraljice preobleke, katerih lastnosti se odmikajo od ideala vitke, glamurozne, graciozne, jasno artikulirane in samo obvladujoče belske feminilnosti, ki je v mnogih aspektih promovirana že pri liku vrhovne

avtoritete in materinske figure tega šova, RuPaulu. RuPaulovova *drag* persona uteleša visoko glamurizirano in estetsko dovršeno kraljico preobleke, ki tekom vseh sezon nikoli ne poseže preko svojih stilskih in lepotnih meja. Njegov *drag* se po mnenju Kaarine S. Parker (2015, 20) s tem distancira od stereotipnih elementov črnske feminilnosti delavskega razreda, čeprav je sam RuPaul Charles temnopolt Američan in bolj ali manj neposredno promovira višje vrednotenje bogatega, belskega tipa feminilnosti, skladnega s hegemonskimi patriarhalnimi normami.

Nanašajoč se na rezultate in ugotovitve akademskih raziskav preteklih sezon šova RPDR (Edgar 2011; Moore 2013; Tucker 2013), sem si zastavila nekaj **iztočnic** oziroma trditev, katerih veljavnost želim preveriti v moji raziskavi novejših sezon šova, z namenom pridobiti odgovore na zastavljene teze. Te glavne iztočnice so:

- Prikaz in vrednotenje belske, glamurozne, bogate ženskosti, ki je v skladu s hegemonskimi normami angloameriške družbe.
- Prikaz in ravnanje s konceptom feminilnosti in ženskega spola.
- Prikaz in odnos tekmovalk in sodnikov do nekonvencionalnih oblik *draga*, kot so spolno fluidni *drag*, *terrorist drag*, androgeni *drag* in *drag*, ki na kakršni koli način odstopa od norm, ki jih šov RPDR smatra za »uspešne«.
- Uporaba rasnih, kulturnih, družbeno razrednih stereotipov.

### **5.2.3 (Ne)zadovoljive oblike feminilnosti v RPDR**

V osmi sezoni šova RPDR je mogoče videti dvanajst tekmujočih kraljic preobleke različnih *drag* stilov. V prvi epizodi se vsaka predstavi s prihodom v delovno sobo/garderobo (glej Sliko 5.1), ki ga popestri s svojimi unikatnimi frazami ali gibi z namenom, da s svojo persono pritegne čim več pozornosti in naredi uspešen prvi vtis. Kulturno etnična sestava vseh dvanajstih je pestra, s štirimi temnopoltimi kraljicami, dvema, ki sta po poreklu iz Portorika, eno iz Južne Koreje in ostalimi petimi tekmovalkami belske rase, med katerimi je ena židovskega porekla, ostale tekom epizod niso natančneje definirale etničnega ali kulturnega ozadja.

Slika 5.1: Predstavitveni prihodi kraljic preobleke osme sezone šova RPDR.



Vir: World of Wonder Productions (2016a).

Eir-Anne Edgar je v svoji analizi zgodnejših sezon RPDR opozorila na standarde »uspešnega« *draga*, katerega bistvo je: »/.../ uspešnost oziroma sposobnost *drag* performerjev pri poustvaritvi stereotipnih pojmov feminilnosti« (Edgar 2011, 133–134). Med zaželene in pozitivno vrednotene aspekte feminilnosti brez dvoma lahko štejemo telesno vitkost in samodisciplino. Naomi Smalls je kraljica preobleke, ki v tej sezoni dobesedno uteleša kult vitkosti, in sicer ne samo z zunanjim izgledom in redno izbiro *drag* oblačil, ki razkrivajo veliko gole kože, temveč tudi v svojih izrečenih prepričanjih, v katerih opazimo njeno osebno visoko vrednotenje lastnega telesa in zanašanje na vitkost, kot največjo vrtilno lastnega *drag* stila (glej Sliko 5.2).

Med vsako epizodo se je Naomi odločila za skorajda enak stil oblačil, ki jih je predstavila na modni stezi in ko ji sodniki očitajo ponavljanje in občasno neizvirnost ter zanašanje na telo supermodela, se Naomi odzove precej zaščitniško. Negativne kritike jo frustrirajo, saj vložila veliko dela v svoje telo in svojo *drag* estetiko (World of Wonder Productions 2016b, epizoda 6). Navdih za svojo celotno persono črpa iz obdobja vrhunskih manekenk iz devetdesetih let 20. stoletja, ko so na modnih brveh kraljevale Naomi Campbell, Linda Evangelista in druge. Naomi Smalls teži k utelešenju le-teh brez materialnih pripomočkov, ki bi »feminizirali« njeno telo (podložki za boke, umetne prsi in podobno), v svojem *dragu* predstavlja golo, izredno vitko telo, ki nikoli ne poseže v sfere spolne fluidnosti. Natančneje, nikoli ne izpostavi delov, ki bi lahko razkrivali moškost (na primer gole prsne bradavice), a hkrati

dokazuje, kako s svojim naravnim moškim telesom lahko prepričljivo briše meje med spoloma skorajda brez uporabe *drag* tehnologij.

Če je s tem v oziru persona in stil Naomi Smalls produktiven v smislu brisanja binarnih spolnih meja, so zaskrbljujoče nekatere pripombe sodnikov. Gostujoča sodnica Nicole Ritchie komentira njen izgled: »Všeč mi je, da izgleda, kot da se bo ravnokar onesvestila« in »želim si takega oprsja« (World of Wonder Productions 2016a, epizoda 1). Šaljive pripombe s strani cis-spolne ženske so odraz splošnega **glamuriziranja nezdrave vitkosti** in neobčutljivosti do resnih zdravstvenih zapletov, ki jih doživljajo ženske, še posebno mlada dekleta v težnjah po dosegu medijsko promoviranih teles.

Slika 5.2: N. Smalls stavi na vitko telo in dolge noge.



Vir: World of Wonder Productions 2016a).

Ker so v šovu zastopani različni stili kraljic preoblek in s tem različni načini produciranja ženskih telesnih oblik s pomočjo umetnih podložkov za boke, prsi itd., sem bila pozorna na posebnosti v fokusu kamere. Opazila sem, da v primerih, ko se po modni brvi v zadnjem delu posamične epizode sprehodi kraljica preobleke, ki kaže več gole kože, ponuja iluzijo zelo feminilnega telesa ali ima polne obline, kamera vedno približa sliko na njeno zadnjico. Nemalokrat so ti closeupi še dodatno poudarjeni s spremljajočimi komentarji sodnikov. Ti so večinoma pozitivni in nemalokrat seksualne narave. Na splošno dobimo vtis, da je spolno privlačna ženskost zelo visoko vrednotena v RPDR. To poudarjajo tudi pričakovanja in kriteriji ene od glavnih sodnic, Michelle Visage, ki že v začetnih epizodah izrazi pričakovanja po bolj ženstvenih in glamuroznih stilskih izgledih od kraljic, ki same po sebi niso tipične glamurozne dive (na primer KimChi, ki je bolj umetniška in sramežljiva ter Acid Betty in Thorgy Thor, ki sta usmerjeni v alternativni in avantgardni *drag*).

Zahteve po prezentiranju »prave« feminilnosti so v nekaterih primerih izražene še bolj neposredno. V šesti epizodi sodnica Michelle Visage (ponovno) sodi *drag* stil kraljice preobleke, tokrat Chi Chi. Slednja ne uporablja korzeta za oženje pasu, zaradi česar njena silhueta ni dovolj feminilne oblike (po mnenju omenjene sodnice). Zato ji ta priporoča, naj si naslednjic s pomočjo ličil osenči prsi, da ustvari iluzijo ženskih dojk: »Ker tvoj pas ni zategnjen (s korzetom), moraš z nečim dati protiutež "moškemu"« (World of Wonder Productions 2016a, epizoda 6). "Moški" je v tem primeru Chi Chijino oprasje, ki ni zamaskirano z zadovoljivimi sredstvi, da bi izražalo ženskost in zato v kombinaciji s širokim pasom ne nudi popolne iluzije ženskosti, kakršno pričakuje sodnica (glej Sliko 5.3). Naomi Smalls, ki pri svojih razkrivajočih oblačilih nikoli ne uporablja korzetov, niti si z maskiranjem ne pomaga pri iluziji ženskih dojk, ni bila tekom epizod deležna podobne kritike. Predvidevam, da zaradi podobnosti Naomijinega tipa telesa s telesi vitkih ženskih manekenk, Naomi vstopa v pozitivno vrednoteno sfero ženskosti. Chi Chi je kot fant grajena precej robato, kar je smatrano za nefeminilno telesno karakteristiko in nekaj, kar je potrebno transformirati in skriti, če si Chi Chi želi doseči ideal »prave« kraljice preobleke.

Slika 5.3: Chi Chi v oblačilu, ki ne skriva "moškega".



Vir: Playbuzz (2017).

V tej sezoni je med tekmovalkami mogoče zaslediti pogoste pogovore o njihovih osebnih družinskih situacijah. Opazila sem, da jih ima veliko izredno tesne vezi z materami, kar nekatere poudarijo ob različnih situacijah. Po besedah Naomi in Chi Chi sta materi njuni največji oboževalki in najboljši prijateljici (World of Wonder Productions 2016a, epizoda 5). V osmi epizodi so imele tekmovalke nalogo, da na modni brvi nosijo oblačila, navdihnjena z lastnimi mamami (*Tribute to Mom Look*). V zaodrju in delavnici zopet steče beseda o ključnem pomenu starševske podpore in ljubezni v LGBTQ skupnosti, Naomi in Chi Chi

spregovorita o svojih mamah kot močnih ženskah, ki sta še do danes glavni navdih za njuno *drag* ustvarjanje. Naomi govori o klasični lepoti svoje mame, ki je vzgojila dvanajst, od tega osem posvojenih, otrok. Njen zunanji izgled je preprost, a v Naomijinih očeh je popolna, brez potrebe po glamuroznih dodatkih. Na finalnem dogodku se Naomijini materi pokloni celo RuPaul (World of Wonder Productions 2016a, epizoda 10).

#### **5.2.4 Rasni, kulturni in razredni stereotipi v RPDR**

Popolno nasprotje Naomi Smalls je KimChi, tekmovalka s korejskim poreklom, izrazito govorno napako, prekomerno telesno težo, (na začetku sezone) nizko samopodobo in izrednim talentom za konceptualne kostume in ličenje. Navdih črpa iz fantazijskih azijskih anime stripov in ni *drag* performer z izkušnjami nastopanja na odrih (glej Sliko 5.4).

Preko vseh epizod osme sezone je KimChi doživljala pomembno osebno in profesionalno rast. Kmalu je postalo jasno, da zaradi svojih telesnih, kulturnih in spolnih lastnosti uteleša »trojno grožnjo« kot debel, feminilen Azijec (*fat, femme and Asian*), tri negativno stereotipske, nezaželene kategorije v gejevski skupnosti. Winter Han, ki opaza problematično prikazovanje azijskih gejev kot bolj feminilnih od belskih moških ter s tem manj primernih za mainstream občinstvo, opozori na dvojno marginalizacijo azijskih gejev, ki se dogaja na ravni gejevske in ameriško azijske skupnosti. Ta dvojna marginalizacija je bila prisotna pri azijskih tekmovalkah prejšnjih sezon RPDR. V svojih kostumih in pri izzivih so pogostokrat upodabljale stereotipe o Azijski populaciji in bile za to nagrajene. KimChi je po Winterjevem mnenju prva azijska tekmovalka, ki doseže uspeh v šovu RPDR brez samo-marginaliziranja in orientalskih stereotipov. Sicer uteleša stereotip o sramežljivem, nerodnem, piflarskem in debelem Azijcu, a ne dovoli, da jo to pokoplje. Elemente korejske kulture uspešno vikorporira v queer kulturo in ju predstavi kot enakovredna dela svoje osebnosti (Winter v Haber 2016). V enem od izzivov v šovu RPDR (World of Wonder Productions 2016a, epizoda 8) so morale tekmovalke posneti komično predsedniško kampanjo, v kateri se je KimChi dotaknila problematike rasizma, poniževanja »neestetskih« teles in nekaterih spolnih identitet znotraj gejevske skupnosti. Njena kampanja ima slogan »No fats, no femmes, no Asians« in je edina z izrazito političnim podtonom, kar opazijo in pohvalijo tudi sodniki. KimChi tako še posebno v sedmi epizodi opozori na dvoličnost skupnosti, ki se sicer bori za sprejetje, sožitje in enakopravnost, a je hkrati v notranjosti preprejena z rasizmom in homofobijo.

Slika 5.4: Konceptualni in anime navdihnjen *drag* stil KimChi.



Vir: World of Wonder Productions (2016a).

Slika 5.5: KimChi med finalnim nastopom.



Vir: World of Wonder Productions (2016a).

V svojem zadnjem nastopu v sklopu finalnega izbora za naslednjo ameriško *drag* superzvezdo, KimChi uprizori performans na pesem *Fat, fem and Asian* v modernizirani različici tradicionalne ženske korejske noše (glej Slika 5.5). S tem dejanjem si še enkrat prisvoji pred tem negativne stereotipe in jih obrne na glavo. Debelost, feminilnost in pripadnost azijski kulturi v paketu so v performansu KimChi transformirane v estetsko dovršeno, privlačno celoto, potegnjeno iz margine v novo luč. Ta transformacija ima učinek, ki pripravi gledalca do premisleka o debelem, feminilnem Azijcu kot neprivlačnem in nezaželenem liku in še več, dokaže, da lahko marginalizirane spolne in rasne manjšine uporabijo negativne stereotipe v lastno korist.

V tej sezoni šova RPDR je še ena kraljica preobleke, ki s svojim poreklom »zmoti« nekatere konvencije normativnega in čistega *draga*. Chi Chi Devayne je temnopolta, revna udeleženka



iz ameriškega Juga. Njeno poreklo je tekom šova predstavljeno kot nekaj, kar Chi Chi skuša preseči, saj jo stereotipi, povezani z revnimi temnopoltimi prebivalci južnih zveznih držav omejujejo pri karieri kraljice preobleke, finančni neodvisnosti in samozavesti. Izven *draga* je uprizorjen kot preprost, a iskren »kmečki« fant, ki ima včasih težave z manirami (komentar na zadnjico sotekmovalke Laile v epizodi 1), ne skriva svojih seksualnih preferenc («*I'm such a top*») in se navkljub vsemu rad šali na svoj račun.

Razvoj Chi Chi je preko epizod prikazan, kot pot osebne rasti, sprejemanja samega sebe in izboljšanja lastnega smisla za estetiko, kar zagotovo doda emocionalno vrednost za gledalce, ki se jim Chi Chi zasmili in hkrati prikupi zaradi svoje iskrene osebnosti in »južnjaškega šarma«. Dejstvo, da je Chi Chi po poreklu iz revnega, ruralnega juga ZDA, kar je v šovu uporabljeno v namene popestritve vsebine in graditve privlačnega TV lika. Chi Chijino poreklo je omenjeno in poudarjeno skoraj v vsaki epizodi. Njena »južnjaškost« je ena izmed opaznejših tematik celotne sezone zaradi stalnega grajenja na stereotipu.

Čeprav Chi Chi ne skriva svojih drugačnih lastnosti (izrazito narečje) in socialne šibkosti (ima dve službi, ker je bankrotirala in se zaradi finančnega pomanjkanja težka prebija iz dneva v dan, kaj šele investira v svoj *drag* izgled), se pri sodnikih in sotekmovalkah prikupi zaradi inovativnosti, dobrega značaja in predvsem motivacije za delo ter izboljšanje. Pa vendar sama izrazi določene frustracije zaradi pomislekov, da ji kot »južnjakinji« ne bo uspelo, zato se na določenih točkah trudi preseči oziroma skriti vidne znake svojega porekla. Kmalu postane jasno, da ima zaradi določenih osebnih izkušenj, Chi Chi drugačen pogled na vrednotenje »južnaškosti«, kot ji ga želijo vsiliti sodniki in ostale sotekmovalke. V mladosti je želel postati član kriminalne tolpe, s čimer je želel prikriti svojo homoseksualnost in pokazati agresivno moškost v okolici, kjer po lastnem pripovedovanju, nikomur nikoli ne uspe.

Za Chi Chi »južnaškost« ne pomeni nekakšnega pristnega, romantičnega koncepta, temveč skupek omejitev in nevarnosti na področjih, kot so spolna identiteta, kariera, osebno izražanje, spolna usmerjenost itd. V izzivih šova želi preseči stalne navezave na njeno poreklo, česar ostali sodniki ne razumejo oziroma ne dovolijo. Primer: v sedmi epizodi je glavni izziv posneti komično predsedniško kampanjo. Chi Chi se odloči, da bo portretirala lik elegantne, poslovne ženske in začne govoriti z globokim tonom v nekakšnem John Waynovskem naglasu. Še preden dokonča svoje vrstice, jo mentorja/sodnika Michelle Visage in Carson Kressley prekinita in ji dasta nasvet, naj raje govori s svojim pravim, južnjaškim naglasom, saj se jima zdi simpatičen in originalen. Chi Chi popusti in v svojem komentatorskem vložku obrazloži: »Tam, od koder prihajam, biti »kmečki« ni smatrano za nekaj, kar bi bilo dobro. (V tem izzivu) sem želel biti, kar se da predsedniški« (World of Wonder Productions 2016a,



epizoda 7). Chi Chijin »južnjaški šarm« kot ena glavnih vsebinskih »popestritev« je iz epizode v epizodo vse bolj potenciran.

Ne uidejo nam niti namerni prikazi Chi Chijine nevednosti o geografiji in pomenu besede *avantgardno*, ki so očitno zmontirani v posnetke z namenom prikazati stereotipen lik. Ni sicer slutiti nikakršne užaljenosti s Chi Chijine strani, vse skupaj je prikazano kot precej nedolžno šaljenje na njen račun. Pa vendar, če pogledamo širše, nam postane jasno, da je Chi Chi Devayne deležna drugačnega pristopa tako v vsebini vsake epizode, kot v tehničnih aspektih. Njen lik je deležen daljših posnetkov, večje pozornosti, večja je količina njenih komentarjev na dogajanje v delavnici in na modni brvi. Producenti so želeli v ospredje postaviti lik, ki je drugačen, na katerega se da pritrčiti stereotipe, ki imajo za publiko veliko sentimentalno in komično vrednost.

Očitno osebe, ki zasedajo pozicijo (rasnega, kulturnega, razrednega) Drugega, ne morejo uiti stalnemu sortiranju v meje enodimenzionalnih stereotipov. Chi Chi je sicer v šovu doživela pozitivno vrednotenje njene drugačnosti in stalno bodrenje, predvsem s strani sotekmovalk. Na koncu je izrazila osebni napredek in večje samospoštovanje ter sprejemanje lastne »kmečkosti« kot kvalitete, na kateri velja graditi. A naracija tega šova nam pokaže, da morajo osebe, ki zaradi lastne kulturne, rasne, govorne, razredne drugačnosti zasedajo pozicije, ki odstopajo od normativne, čim bolj potrjevati svojo drugost in s to povezane stereotipe, če želijo biti deležni pozitivnih odzivov avtoritetnih figur v šovu RPDR, kar je v svoji analizi starejših epizod zaznala tudi Sarah Tucker Jenkins (2013, 52–82).

### **5.2.5 Prikaz in sprejem različnih oblik *drag*-a**

Derrick Barry je vstopil v to tekmovanje kot profesionalni imitator ameriške pop zvezdnice Britney Spears. Imitiranje slavnih osebnosti je v *drag* skupnosti smatrano kot manj inovativna dejavnost, ki ne dosega bistva avtentičnega *draga* postmodernega časa, še posebno, če se performer ukvarja izključno z imitacijo ene same osebnosti. Čeprav je bil Derrick izbran med več tisočimi kandidati za vstop v šov, večina sotekmovalk dvomi o njegovem stilu *draga*, kot pravem in dovolj dobremu za to tekmovanje. Tekom celotne sezone se največ nesoglasij med tekmovalkami pojavi ravno zaradi Derricka, njegove osredotočenosti na tisto, kar zna najbolje, torej imitirati Britney Spears in domnevne nesposobnosti preseganja svojega stila. V njegovem primeru prihaja do določenih nejasnosti o bistvu *draga* in vprašanju kaj je pravi *drag*.

Kot je bilo omenjeno v teoretičnem delu, je *drag* za posameznika lahko izredno kompleksen način samoizražanja ali zgolj orodje teatralnega performansa. V šovu postane očitno, da Derrickov *drag* performans ni na isti ravni, kot jo imajo ali želijo doseči ostale sotekmovalke. V tematskih izzivih so njegovi kostumi in celoten izgled precej »osnovnik« in neizvirni v primerjavi z ostalimi, njegovo ličenje nikoli ne gre čez mejo podobnosti z Britney Spears. Po nekaj epizodah postane jasno, da sodniki pričakujejo več od Derricka, opozorijo ga na njegovo stalno poudarjanje zunanje podobnosti z omenjeno pop zvezdnico in mu za čim daljši obstanek v šovu sugerirajo, naj preseže vsaj svoje stare navade ličenja. Ob tem se mi je porajalo vprašanje, zakaj in s kakšnim namenom je RuPaul povabil dotično osebo v tekmovanje, čeprav je bilo pred tem jasno, da Derrick Barry nastopa izključno kot imitator znane pevke. Eden izmed možnih razlogov je, da čeprav šov teži k reprezentaciji različnih *drag* stilov, je bilo za pričakovati, da bo Derrickova performativna omejenost vplivala na trenja med tekmovalkami in posledično večjo gledanost. Govorimo namreč o tekmovanju, ki je hkrati resničnostni šov, ki ponuja vsebine, segajoče v zasebne odnose in življenja udeležencev.

Problematika Derricka Barrya kot manj inovativnega *drag* performerja (še posebno po mnenju določenih sotekmovalk, kot sta Naomi Smalls in Bob the Drag Queen) je še bolj poglobljena, ko se ta v sedmi epizodi osme sezone odloči, da bo upošteval napotke sodnikov in se poskušal vizualno oddaljiti od Britney Spears. Sotekmovalke mu ob tem priporočajo, naj začne s prekrivanjem svojih obrvi<sup>3</sup>, a je hkrati jasno, da nihče ne pričakuje, da bo Derrick še dolgo ostal v šovu. Pri komentarjih kraljic preobleke so opazne povezave med *dragom* in določenimi nezaželenimi vidiki (naravne) ženskosti. Naomi Smalls pripomni: »Derrick se maskira, kot bi se maskirala prava ženska in to ni *drag*« (World of Wonder Productions 2016a, epizoda 8). Ko RuPaul pride v delavnico preverit potek dela kraljic preoblek, se ustavi pri Derricku: »Dobila si opomin zaradi svoje *drag* estetike« in »Ko se maskiraš, naličiš le tisto, kar je že tam. Ali veš, kako namaskirati iluzijo na svoj obraz?« Derrick zatem preizkusi nov način ličenja, a le na obrveh in predvsem zaradi tega, ker želi ustreči sodnikom. Končni produkt jih seveda ne zadovolji, Derrick ima očitne težave pri krmarjenju med lastnimi predstavami o tem, kakšna kraljica preobleke je in kritikami okolice (sotekmovalk), ki izločijo njegov *drag* kot neligitimen ali pa ga želijo popeljati po poti samotransformacije in iskanja prave, avtentične *drag* persone (sodniki). Pomen in meje *draga* so bile pogost kamen spotike in razlog za prepire tudi v prejšnjih sezonah. Zdi se, da z razvojem *drag* performansa v

---

<sup>3</sup> Gre za pogosto tehniko *drag* ličenja. Z lepilom in pudrom se popolnoma prekrije naravne obrvi ter nariše novo, običajno pretirano in bolj dramatično obliko novih obrvi, ki so navadno pozicionirane višje na čelo. Veliko kraljic preoblek si v izogib tega celo pobrije lastne obrvi.

najrazličnejše stilske smeri, klasične *drag* oblike, kot je ravno imitacija slavnih osebnosti, padejo v sfero staromodnega in umetniško manj vrednega (Gonzales 2015, 11–12).

V osmi sezoni RPDR nastopijo tudi predstavnice manj poznanih, alternativnejših in vizualno nenavadnih *drag* stilov. Thorgy Thor je nekakšna mešanica med klasično komedijantsko performerko, klovnom in barvito žensko karikaturο. Njen alternativni *drag* ni prezentiran samo preko domiselne celostne podobe, ampak tudi v smislu *genderfuck* osebne naravnosti. V drugi epizodi na primer vidimo, kako za razliko od ostalih, Thorgy ne brije svojih nog preden se namaskira in obleče v svojo *drag* persono. Gre za eno redkih prikazov *draga* kot kvirovskega izražanja v tem šovu, Thorgy pokaže, da se ne podreja zunanjim normam »pravega« *draga*. Na žalost ne dobimo njenega komentarja, zakaj si ne brije nog, a gledalci kljub temu dobijo dragocen vpogled v preseganje binarnih norm med ženskostjo in moškostjo, drugačne kategorije lepega in predvsem v idejo, da *drag* obsega širok spekter različnih telesnih izgledov, praks in idej o feminitnosti ter moškosti. Druga alternativna kraljica preobleke je Acid Betty (glej Sliko 5.6), katere celostna podoba je navdihnena s fantazijskimi bitji, androgenostjo in visoko dodelanimi ter barvitimi kostumi, ki bi jih lahko označili za visoko modo. Večina njenih oblačil, ki jih predstavi v tej sezoni je tako ali drugače zvesta njenemu stilu, praktično nikoli nam ne ponudi klasičnega, feminitnega *drag* lika.

Slika 5.6: Acid Betty.



Vir: World of Wonder Productions (2016a).

## 5.2.6 Ugotovitve

Tv šov RuPaul's Drag Race je zagotovo dobrodošla novost, ki ne samo, da odkriva prej zanemarjene vsebine, kot so življenjski stili LGBTQ oseb, LGBTQ medijska produkcija, umetniško izražanje in kultura zabave LGBTQ skupnosti, temveč tudi odpira nove možnosti

(*drag* performans kot legitimna karierna možnost) in debate v javni sferi (performans spola, preseganje binarnih spolnih razmejitev, spolna fluidnost itd.). Vendar gre za resničnostni, tekmovalni šov, ki dosega vse večjo globalno popularnost, v skladu s čimer se opažajo določene omejitve in posebnosti, ki jim sledi. Po Muñozu (1997, 84) se podoba komercialnega, občinstvu »prijaznega« in liberalnega *draga* kaže kot »očiščena« podoba queer subjekta, ki prvenstveno deluje kot všečna dobrina, katere cilj je zabavanje, večje spoštovanje in sprejetost pa zgolj možni stranski produkt. Strinjam se, da RPDR vsaj v analizirani osmi sezoni še vedno nudi predvsem zabavne vsebine, z občasno načeto resnejšo tematiko, s čimer mislim predvsem na pogovore med kraljicami preobleke v delavnicah. Opažam, da količina resnejših tem in pozornost na življenjske izkušnje kraljic preoblek kot članov LGBTQ skupnosti, tekom sezon narašča. Hkrati se še vedno najdejo problematični primeri portretiranja kulturnih in etničnih manjšin, torej tekmovalk, ki ne ustrezajo normativni podobi belega, izobraženega moškega srednjega razreda. Tekmovalci iz drugih držav (npr. Portoriko), ekonomsko ranljivih območij (npr. ameriški Jug) ter tekmovalci, ki govorno izstopajo zaradi pomanjkljivega znanja angleščine ali močnega naglasa (npr. močan latinsko ameriški naglas, dialekt iz južnih zveznih držav ZDA, govorna napaka tekmovalca iz Južne Koreje), so velikokrat zreducirani na enodimenzionalne stereotipe. Prav tako se pojavijo stereotipni, negativni prikazi ženskosti oziroma primeri vrednotenja določenih tipov ženskosti, ki ne delujejo v progresivni smeri sprejemanja in normalizacije različnih izražanj spola. Pretirana vitkost, glamuroznost, omejeni standardi lepote so še vedno eni izmed glavnih atributov dobre kraljice preobleke v tem šovu. Glavni subverzivni momenti te sezone so bili prisotni pri tekmovalki Kim Chi, ki je svojo drugačnost in utelešenje »negativnih« lastnosti (feminilen debel Azijec) izkoristil in popeljal do vrhunskega, gracioznega in emocionalno bogatega umetniškega izraza, brez da bi pri tem padel v past samostereotipiziranja. S svojim *drag* performansom in persono je izrazil lastno večplastno spolno identiteto, kulturno poreklo in umetniški navdih.

### **5.3 Izbor Slovenia's Next Best Drag v Klubu K4**

V letu 2016 je bil po dvoletnem premoru zopet organiziran izbor Slovenia's Next Best Drag (v naslednjih omembah krajše SNBD) v ljubljanskem klubu K4, v sklopu dogodkov K4 Roza, namenjenih LGBT populaciji. Sestavljen iz treh dogodkov v mesečnem razmiku (aprila, maja in junija), na katerih so se tekmovalke/kraljice preobleke pomerile v različnih točkah. Omenjena ni bila nobena zahtevana kategorija ali tematika, tako da predvidevam, da so imele

kraljice preobleke precej proste roke pri idejah in izvedbah nastopov. Te je ocenjevala tri do pet članska žirija, sestavljena iz osebnosti iz slovenske estrade (modni oblikovalec Joel Loyo, modna novinarka Manja Plešnar, radijska voditeljica Jana Morel in drugi menjavajoči člani). Prostor, kjer so se odvijali nastopi, je bilo srednje veliko plesišče z odrom, ob vznožju katerega je sedela žirija. Vsak od treh dogodkov je bil zasnovan kot glavni del zabavnega klubskega večera s tematskim DJ programom (na primer večer hitov Evrovizije). Sami izbori so se pričeli pozno zvečer, ko je bil klub dodobra poln razpoloženih in plešočih gostov. Izbori SNBD tako niso bili predstavljeni kot edini razlog za obisk kluba K4, prav tako je bilo ves čas nastopov odprto tudi manjše plesišče poleg šanka, kjer so se lahko zabavali tisti, ki jih nastopi kraljic preobleke niso zanimali. Dogodki so bili odprti za širšo javnost, a navkljub temu je bilo poskrbljeno za varnost in selekcijo obiskovalcev. S tem mislim predvsem na nekoliko dražjo vstopnino (8 €) in promocijo dogodkov na socialnih omrežjih kot LGBT prijaznih (glej Sliko 5.7). Zato predvidevam, da je večina obiskovalcev vedela, da gre za dogodek, ki je povezan z gejevsko skupnostjo in da so se mnogi izbora udeležili zaradi poznavanja ali osebnega zanimanja za *drag* sceno.

Ob vseh treh priložnostih je bila dvorana, namenjena nastopom kraljic preobleke, že pol ure pred začetkom skoraj popolnoma napolnjena z obiskovalci. Zaradi tega si nisem uspela izboriti mesta, ki bi mi nudilo dovolj dobro vidljivost na oder. Gneča mi je onemogočala zbrano spremljanje zvoka in govora, ki se je odvijal na odru. Omenjeni dejavniki so vplivali na moja subjektivna opažanja in zapiske, kar je botrovalo odločitvi, da ta del empirije ne obsega prvotno načrtovane količine napisanih strani in v magistrskem delu igra manjšo podporno vlogo. Predvsem želim pokazati, da je dejavnost kraljic preoblek prisotna tudi v Sloveniji, da so njihovi nastopi in zabave povezane s tematiko *draga* vedno bolj obiskane in sprejete ne samo med LGBT populacijo, ampak tudi med hetero občinstvom ter, da se vprašanja performansa spola in spolnih vlog tudi pri nas ne pojavljajo samo v akademskih in resnejših debatnih sferah, temveč tudi na klubske ravni, na javnih mestih in tako spodbujajo strpnost, nove poglede in ideje. *Drag* šovi pri nas niso (več) skriti dogodki, so vse širše zastopani in sprejeti, čemur zagotovo botruje tudi globalna popularnost TV šova RuPaul's Drag race.

Slika 5.7: Opis dogodka predtekmovanja SNBD na Facebooku.



Vir: Klub K4 (2016).

### 5.3.1 Nastopi kraljic preobleke na tekmovanjih SNBD

Trije dogodki v sklopu tekmovanja SNBD so bili zastavljeni kot predtekmovanje, polfinale in finale. Na predtekmovanju in polfinalu so se tekmovalke predstavile z enim nastopom, medtem ko so na finalnem dogodku tri najuspešnejše kraljice preobleke (od začetnih petih) pripravile vsaka po dva performansa. Nastope je povezoval voditelj Emi, ki je vodil interakcije med tekmovalkami in člani žirije, sproti spraševal po njihovih vtisih ter animiral publiko. Žirija je bila na vsakem dogodku sestavljena iz treh do petih članov, ki so, kot že omenjeno, povezani s slovensko družabno sceno. Pred začetkom nastopov so z občinstvom delili na kaj bodo pozorni pri performansih in kaj po njihovem mnenju naredi dober *drag* šov. Večina jih je priznala, da je sama lepota in seksapilnost pomembna, ni pa glavni kriterij za dober nastop. Menili so, da je pomemben celoten paket, torej povezanost in skladnost različnih elementov in ne zanašanje na zgolj eno dobro lastnost. Vsak sodnik je imel pred seboj list, na katerem so za vsak performans ločeno točkovali uspešnost pri NASTOPU, VIDEZU in IMITACIJI. Vpogled v podrobnosti na točkovnih listih sem dobila pri fotografski reportaži dogodka (Belcijan v Partyinfo 2016). Naj pripomnim, da ti trije uradni kriteriji niso bili javno omenjeni in diskutirani na nobenem dogodku. Menim, da za tekmovanje tako različnih kraljic preobleke, ki so pri pripravi performansov imele precej proste roke, ocenjevanje na podlagi tako omejenih kriterijev ni popolnoma zadovoljivo.

Nastopi so bili tako plesni kot spretnostni (npr. šov z ognjem), veliko jih je vsebovalo petje na playback, ena tekmovalka je pela v živo in pri tem celo igrala na klavir. Če se obrnemo na vprašanje ocenjevanja videza je jasno, da so nekatere tekmovalka presegle druge v smislu

dodelanega *drag* ličenja in kvalitete kostuma, nekatere so s svojo celostno podobo posegle v sfere teatralnega, skoraj klovnovsko, komičnega stila, tretje so mogoče želele predvsem poudariti svojo podobnost z biološko ženskostjo brez uporabe pretirane količine ličil in drugih *drag* tehnologij. Predvidevam, da je bilo ocenjevanje videza prepuščeno subjektivnemu mnenju vsakega sodnika in njegovi/njeni ideji o dobrem ali pravem *dragu*. Ne nazadnje, kriterij imitacije je še posebno nejasen, ker ne izvemo, za kakšno imitacijo naj bi sploh šlo. Ali so s tem mislili imitacijo ženskosti? Če je bilo glavno vodilo dober približek ideji, kako naj bi izgledala prava ženska pri ocenjevanju znotraj tega kriterija, potem bi me podrobneje zanimalo, kakšne lastnosti točno naj bi se imitirale. Nobena od tekmovalk ni prikazovala *drag* stila, ki bi popolnoma zamaskiral njihova moška telesa. Tehnike ličenja in lasulje ter uporaba le nekaterih pripomočkov za optično iluzijo ženske telesne postave, so namigovale, da gre za *drag* performerje, ki želijo izgledati kot kraljice preobleke. Le ena od tekmovalk (Ami Queen) je v eni od točk imitirala znano slovensko pevko, Raiven. Šlo je za edino imitiranje ženske (*female impersonation*) v tem tekmovanju.

Ob koncu vsakega nastopa je sledilo nekaj kratkih vprašanj, namenjenih tekmovalki in vtisi sodnikov. Slednji so pohvalili vsak nastop, izrazili navdušenje nad dejstvom, koliko truda je potrebnega za konstrukcijo ne samo *drag* persone, ampak tudi dobrega nastopa. Skoraj ob vsaki priložnosti so izrazili spoštovanje do performerjev, ker si upajo biti to, kar so in izraziti svojo feminilno plat. Nekateri sodniki so bili navdušeni nad seksapilnostjo in zapeljivostjo nekaterih performerk (na primer Chantall Cavalli), kar so spet povezovali z domnevno sproščenostjo in sprejemanjem lastne ženske strani. Omenjena performerka je bila s strani ženske predstavnice sodnikov deležna tudi navdušenja nad naravno zadnjico. Zanimiv je bil odziv enega od moških sodnikov, ki je ob priložnosti izrazil svoje doživljanje nekakšne mešanice zmedenosti in spolne privlačnosti do ene od kraljic preobleke. Čeprav se smatra za heteroseksualno usmerjenega, je ob spremljanju nastopa privlačne kraljice preobleke, ki v svojem performansu in zunanjem izgledu kombinira tako hiperfeminilne elemente, kot očitne znake moškega telesa (mišičaste roke, ploske prsi, ozki boki), izkusil nekakšno preseganje svojih mej. Podobno podiranje in redefiniranje osebnih idej o binarnih spolnih vlogah in identitetah ter natančneje, prebujanje spolne privlačnosti do performerjev spola pri heteroseksualnih osebah, opaža mnogo akademskih raziskovalcev pri svojih analizah kraljic preoblek in njihovega občinstva (na primer Rupp in Taylor 2004; Egner in Maloney 2015). Čeprav sama nisem izvedla analize občinstva in njihovih pogledov na performans spola, so bili omenjeni odzivi članov žirije dobrodošli primeri močnih učinkov *drag* performerjev pri preizpraševanju osebnih konstrukcij spola in spolne usmerjenosti.

Nastopajoče kraljice preobleke so tekom treh ločenih dogodkov pripravile različne točke, ki so rednim obiskovalcem dale točnejše predstave o tem, kakšen stil performansa lahko pričakujemo, kaj predstavlja vsak posamezen lik in na kaj stavijo kot tekmovalke v *drag* šovu. Tri najvišje uvrščene tekmovalke; Alice 'D, Ami Queen in Chantall Cavalli, so zaradi uspešne uvrstitve na vsakem od treh dogodkov prikazale skupno štiri točke po osebi. Končna zmagovalka Alice 'D je delovala kot nekakšna barvita, prikupna gospa v ljubkih cvetličnih oblačilih, ki so spominjala na šestdeseta leta. Njene točke so večinoma vsebovale živo petje in igranje na klavir ter bogato scensko ureditev. Karizma, mešanica dobre volje in prijaznosti so značilnosti Alice 'D, ki ne želi biti razgaljena fatalka, niti se ne trudi izpasti preveč resno v svojem nastopanju. Očitno je, da se vidi predvsem kot glasbenica, ki ji *drag* predstavlja enega od kanalov, preko katerega lahko svoje pevske in instrumentalne sposobnosti izrazi na neobičajen način in mogoče pritegne več pozornosti kot sicer (RTV SLO 2016, 5. junij). Ne bi mogla trditi, da je Alice želela imitirati kakršno koli predstavo o ženskosti, zdelo se mi je, da s svojim *dragom* predvsem karikira samo sebe in raziskuje meje izražanja kot gejevska glasbena umetnica.

Chantall Cavalli nam je v svojih performansih pokazala precej drugačen način *drag* izražanja. Njeni nastopi so bili dodelani v stilskem smislu, veliko pozornosti je bilo namenjeno kontinuiteti zunanjega izgleda, ki je bil vedno navdihnjen z mešanico trendovske ulične mode sodobnih mladih deklet in elementi sadomazo kulture. Na odru je bila včasih sama, včasih v družbi svojih soplesalk/cev, ki so s svojim videzom in oblačili dopolnjevali Chantallino celostno podobo zapeljive, poredne fatalke in domine. Na enem od nastopov so se ji pridružila dekleta na povodcih, na drugem mišičasti razgaljeni mladenič v moških hlačah in visokih petah. V njenem performansu sem videla predvsem praznovanje svobodne spolnosti in sproščenosti v izražanju lastne hiperseksualnosti. Navdušenje publike je vzbudila njena zunanja atraktivnost, senzibilnost, zapeljiv ples in sposobnost obstati na vrtočljivo visokih petah. Če je Alice 'D talent samoparodije in glasbe, potem je Chantall mojstrica performansa zapeljevanja, fetiša in domišljavosti. Globljih spolno subverzivnih sporočil nisem zaznala, a vseeno se je Chantall, pa čeprav na trenutke deluje egocentrično in preveč orientirano na gejevski spolni hedonizem in kult lepih teles, izkazala kot obetavna performerka, s strastnim odnosom do *drag* umetnosti.

Ami Queen nam je postregla s tretjih edinstvenim stilom in hkrati z resnejšim pristopom k *dragu* kot platformi za družbenokritično refleksijo. Vizualno je bila Ami izredno fascinantna mešanica klubskega glamurja in nenavadnosti v stilu Lady Gage. Dejstvo, da je bila njena obleka za finalni nastop plod slovenskega modno oblikovalskega dvojca Mem Couture, dokazuje, da gre za kraljico preobleke, ki v svojo *drag* estetiko vlaga veliko resnosti in želje



po čim bolj povezanem in fascinantnem končnem produktu. V svojih performansih je vnašala elemente arabskega trebušnega plesa, balkanske glasbe in video vsebin, ki jih je prikazovala na platnu v ozadju. Na enem od nastopov je ta pripomoček izkoristila za prikazovanje odlomkov dogajanja po svetu (vojno opustošenje v Siriji, orožje, demonstracije, versko romanje v Meko, slepo potrošništvo v zahodni družbi, prenažiranje s hrano, obsedenost s slavnimi osebnostmi, blagovnimi znamkami ter izseke iz slovenskih medijev na temo novega družinskega zakonika, postavljanja mreže na južni meji in na koncu prečrtane različne verske simbole). V kratkem pogovoru in deljenju vtisov s sodniki po nastopu je nekajkrat opozorila na vse bolj prisotno in naraščajoče sovraštvo do drugačnih v slovenski družbi, tako do gejev, trans oseb, kot do Bosancev, beguncev in na splošno drugačnih. Kot pripadnik LGBT skupnosti in oseba neslovenskega porekla si želi, da bi se raznolikost ljudi praznovala in bi se več pozornosti namenilo vrednotam ljubezni, enotnosti in sprejemanja. Kot kraljica preobleke s sporočilom je požela navdušenje sodnikov in občinstva.

Na finalnem dogodku je zmago slavila Alice 'D. Zmagovalni rezultat je bil seštevek točkovanja sodnikov in doseženih točk na Rozacity internetni strani, ki so jih izbrani favoritki podeljevali člani občinstva. Z ozirom na to, predvidevam, da je bila ta zmaga rezultat skupkov subjektivnih mnenj in okusa, saj kot že omenjeno, nekih objektivnih standardov *drag* nastopanja ni bilo omenjenih. Alice 'D je sicer izstopala s svojo simpatičnostjo, pozitivnostjo in predvsem dejstvom, da gre za solidnega pevca in instrumentalista. Če bi se definiralo tudi druge, natančnejše kriterije za uspeh v tem tekmovanju, bi najvišjo uvrstitev lahko dosegla katera koli od treh finalistk.

## 6 Diskusija

Vsebina magistrskega dela je popeljala tematiko *drag* performansa in natančneje kraljic preoblek, preko umestitve v študije spola, nato do zgodovinskega razvoja te uprizoritvene, družbeno aktivistične umetnosti znotraj LGBT skupnosti (in na določenih delih tudi izven te), za tem do natančnejših socioloških obrazložitve vlog kraljic preobleke v povezavi s pomenom feminilnosti v gejevski skupnosti, problematiko spolne fluidnosti in krepitve oziroma rušenja/subverziranja hegemonskih spolnih norm. Ker sem se orientirala na *drag* kot element LGBTQ kulture, ki se »igra« z različnimi koncepti spola in seksualnosti, s čimer poseže tudi v sfere patriarhalnega omejevanja ženskosti in ženskih teles, sem v teoretični analizi združila dognanja avtorjev različno miselnih akademskih krogov. Ker je *drag* performans in njegova sporočilnost močno odvisna od kulturnega in situacijskega konteksta, družbenega ter zasebnega ozadja performerja in publike, je skorajda nemogoče priti do enotnega zaključka o njegovem subverzivnem potencialu. Večina avtorjev, ki so se intenzivno ukvarjali s kraljicami preobleke in njihovo publiko, je prepoznala *drag* kot sredstvo prikazovanja spolne performativnosti, nestalnosti družbenega spola in nenaravnosti označevalcev in kulturnih simbolov (govor, obnašanje, oblačila itd.) ter njihove navezave na določen tip bioloških teles. Poudarjali so pomembnost intersekcionalnega pristopa v analizi, kajti doživljanje in razumevanje družbenega spola posameznika je močno prepleteno s koncepti rase, družbenega razreda, spolne usmerjenosti, telesne samopodobe in predvsem kulture. Ključen pomen takšnega pristopa se je pokazal tudi v empirični analizi TV vsebine (resničnostni tekmovalni šov RuPaul's Drag Race), kjer sem zasledila velike variacije v vrednotenju različnih tipov *draga* in različne poglede na performans spola med tekmovalkami kot predstavnicami določenih družbenih skupin. Za prikaz kompleksnosti razumevanja feminilnosti, maskulnosti pri gejevskih kraljicah preobleke, sem v magistrsko delo vključila tudi vprašanja o spolni fluidnosti oziroma prehajanju med in mešanju različnih spolnih označevalcev, ki jih performer črpa iz polj ženskosti in moškosti in zaradi česar jih nekateri raziskovalci označijo celo za vmesno pozicijo med moškim in ženskim spolom (Rupp in Taylor 2004, 130–131). Predstavila sem tudi drugi pol kritičnega razumevanja *drag* performansa, med katerimi želim izpostaviti idejo o hegemoniji zvezdnitva in glamurja Katie Horowitz (2013, 309), ki zagotovo vpliva na stil *draga*, ki sem ga zasledila v analizi prve polovice empiričnega dela. Pod takšnim vplivom se performans spola na žalost pogostokrat zakoliči na mestu prikaza objekta želje (hetero moškemu pogledu) in dodatno potencira visoko vrednotenje mainstream dominantnega tipa ženskosti. Razumevanje *draga* kot moškega utelešenja ženskosti oziroma kot polja križanja alternativne moškosti in nasprotujoče

hegemonske hetero moškosti, nekateri povezujejo s še večjim poudarjanjem binarne razdelitve med spoloma (Brown 2001), spet drugi z osebnim izražanjem deviantnega tipa moškosti, ki preko apliciranja hiperfeminilnosti želijo pritegniti pozornost moškega pogleda (Wright 2006, 17). Skorajda vsi v analizah *drag* performansa poudarjajo ključni pomen vzajemnih interakcij med kraljico preobleke in publiko. Performerjev namen ponuditi performans s subverzivnim učinkom, pade na neplodna tla, če občinstvo iz kakršnih koli možnih razlogov ne razume performansa kot teksta, ki omogoča manj očitne načine branja in globljo sporočilnost. Primeri nastopov v sklopu tekmovanja SNBD so po mojem predvidevanju bili na mnogo različnih načinov ravno zaradi mešanice identitet članov občinstva, njihovega (ne)znanja o queer kulturi in *dragu*, njihovega poznavanja t. i. komercialnega *draga* (RuPaul's Drag Race in obilica vsebin *drag* superzvezdnic na socialnih omrežjih) in primerjanja tega z ravnijo lokalne, manj razvite *drag* scene. Posledično je bil nastop in persona SNBD tekmovalke Chantall Cavalli za nekoga mogoče žaljiv in seksističen, za drugega pa ravno zaradi svoje neobremenjenosti, brezobzirnosti, brezsrčnosti, poudarjanja premoči lastnega queer telesa (ki krmari med ženskostjo in moškostjo, a se nikjer ne zasidra) nad telesi mladih, mišičastih in razgaljenih mladeničev, praznovanje svobode identitete, ki je v »dnevnem« mainstream okolju ožigosana za izprieno in sramotno. Spet nekdo, ki *drag* vidi le kot parado estetike in transformacije zunanjšega videza s pomočjo fascinantnih oblačil in zahtevnih tehnik maskiranja, bo Chantall verjetno ocenjeval le na podlagi stila, inovativnosti in podobnosti, s katero od kraljic iz prejšnjih sezon RPDR. S tem sem hkrati podala odgovor na prvo zastavljeno tezo magistrskega dela: *Performans kraljic preoblek kot ekspresija oziroma parodija feminilnosti podpira in hkrati subverzira hetero moško dominanco*. Ta trditev lahko velja za vse vrste *drag* performansa, ker je branje njegovih sporočil odvisno od družbenega konteksta in identitet članov občinstva oziroma bralcev *drag* vsebin. Tudi v TV šovu RPDR, ki precej očitno promovira visoko vrednotenje omejenih tipov feminilnosti, predvsem takih, ki delujejo kot objekt za (hetero) moški pogled, je mogoče najti možnosti za subverzivna branja (npr. primer tekmovalke KimChi), ki nam *drag* približajo kot pomensko bogat kanal osebnega izražanja in celo zasebnih notranjih konfliktov med včasih neharmoničnimi deli osebne identitete (na primer konflikt med idealom agresivne temnopolte moškosti in homoseksualnostjo, ki ga je doživljala Chi Chi Devayne).

Druga teza: *Drag performans je predvsem sredstvo ponazarjanja kompleksnosti spola (gender) nekega posameznika*, se je redno potrjevala tekom magistrskega dela. Ali je šlo za *drag* performans in konstrukcijo person kraljic preobleke, kot kanala za izražanje feminilnih plati osebnosti, deviantne moškosti, spolne fluidnosti, spola kot nebinarnega, ali za teatralno, družbenokritično izražanje, katerega namen in cilj je opozoriti na nenaravnost spolnih vlog in

poudariti spol kot performativno igro, *drag* skoraj vedno uporablja spolno identiteto in kategorije kot orodje za dekonstrukcijo binarnih omejitev. Ob tem želim poudariti, da se kraljice preobleke »igrajo« predvsem s predpisanimi družbenimi aspekti spola in ne z dejanskim (družbenim) spolom. Nobena (trans ali cis) ženska nebi trdila, da so narava njene ženskosti reči, kot na primer lasje, trepalnice in podobno. Tako kot tudi noben (trans ali cis) moški najbrž ne locira svoje identitete ali bistva v bradi in mišičastih bicepsih. Kraljice preobleke si prilščajo vse ekspresije spolov, kot pripadajočih vsem nam (ženskam, moškim, tistim, ki se identificirajo kot oboje, vmesnim in tistim, katerih identifikacija presega ideje moškosti in ženskosti, kot edinih izbir). To počnejo s pomočjo razkrivanja nesmiselnih idej, da smo mi sami te omejitve (pričeska, mrežaste nogavice, make up, brki ...). Ti predmeti nam sicer lahko pomagajo pri samoekspresiji, pri razkrivanju delov našega bistva zunanjem svetu. Trditve, da je sramotno za samoidentificiranega moškega, da se obleče v oblačila družbeno predpisane feminiteti, ali da kraljice preobleke ponižujejo ženske, zreducira (trans ali cis) ženske na materialne reči, ki se jih kupi v trgovini. Tako tudi obtožbe, da devalvirajo gejevske moške, izhajajo iz mizoginistične in protigejevske pozicije in so plod ideje o kraljicah preobleke kot manjvrednih gejem, ker ne jemljejo resno družbenega predpisa o definiranju svojega družbenega spola preko zunanjih znakov ter, da jih uporaba »ženskih stvari« naredi manj vredne v odnosu do ljudi, ki se ne ukvarjajo z *dragom*.

Bio kraljice preobleke pričajo o dejstvu, da tudi cis ženske performerke lahko uporabljajo *drag* z namenom izraziti lastne ideje o feminiteti, verzije delov osebnosti, ki jih v zasebnem življenju ne morejo ali ne želijo kazati, izkrivljene in parodične standarde ženskosti, ki so jim podvržene kot imetnice ženskih teles in predvsem poudariti, da sta tako feminitet in moškost naučeni, nenaravni lastnosti, ki se lahko snameta s telesa, meša, izkrivlja, prelaga, potencira in parodira. Poglavje o alternativnih *drag* stilih ne samo razširi klasično razumevanje kraljic preobleke kot imitatorokah žensk oziroma ženskega družbenega spola, temveč dodatno poudari smisel *drag* performansa kot samoekspresijo človeka, katerega identiteta in življenjski potek je kompleksen preplet različnih, včasih neujemajočih se delov in ki preko *drag* ustvarjanja želi prikazati vprašanje spola kot le enega izmed problematik, s katerimi se sooča. Estetika in okus sta v alternativnem *dragu* postavljena na glavo. Šok, gnus, tesnoba so učinki, ki jih namensko povzročajo stili, kot sta *terrorist drag* in delno *tranimal*. Težijo namreč po radikalni odcepitvi splošnih človekovih prepričanj o obstoju »pravega« družbenega telesa. Ker takšen način *drag* performansa močno odstopa od tradicionalnega razumevanja *drag* umetnosti in ker problematizira usmerjenost komercialnega *draga* v zabavništvo, hedonizem in »očiščene« liberalne vplivneže (RuPaul Charles), ga na žalost redkokdaj zasledimo v javnih medijih in običajnih prizoriščih, kjer se odvija program s

kraljicami preobleke. Ena redkih izjem je Christeene Vale, ki odkrito govori o mešanih občutkih vpliva komercialnih vsebin, natančneje šova RPDR na javno razumevanje *draga* in performansa spola (Vale v Davies 2012).

Na podlagi osebnih vtisov ob spremljanju osme sezone globalno popularnega šova RPDR in lokalnih, klubskih performansov kraljic preobleke v klubu K4, sem še vedno mnenja, da so vse vsebine, ki se dotikajo tematike LGBTQ manjšine in njenih značilnih umetniških zvrsti, izredno dobrodošle. Še pred leti je bilo čutiti velik odpor do kraljic preoblek kot perverznejšev, čudakov, da o stalnem enačenju s transvestiti ne izgubljam besed. Izboljšana javna podoba *draga* danes nam je lahko zgled za nadaljnje preseganje negativnega stereotipiziranja. Menim, da ima naraščajoča medijska in internetna popularnost kraljic preobleke in glamuriziranje *drag* performansa kot zvezdniške kariere tako negativen kot pozitiven vpliv na *drag* lokalni ravni. Medijska pozornost in vse pogostejše vsebine vplivajo na formiranje netipičnih skupin interesentov/oboževalcev (na primer heteroseksualna mlada dekleta), spodbujajo posameznike k odločitvi za *drag* ustvarjanje, nudijo jim celo vrsto napotkov, kako začeti, kako sestaviti persono, kako nastopati, kako služiti denar in najpomembneje, nudijo jim čustveno oporo in motivacijo. V javnih prostorih, namenjenih LGBTQ populaciji, najdemo vedno bolj barvito sestavo publike, ki jo družijo zanimanje in veselje do uživanja v queer umetniškemu izražanju. Na finalnem izboru SNBD se mi je pridružila skupina hetero prijateljev in prijateljic, katerih poznavanje *drag* kulture je bilo precej slabo in dodatno omejeno z nekaterimi stereotipi. V veselje mi je bilo opazovati pozitivne odzive, še posebno moških članov družbe, ki so izrazili navdušenje nad mojstrstvom *drag* performansa, očitnim trudom, ki stoji za tem in samozavestnim pristopom kraljic preobleke. Cenili so, da te osebe delajo tisto, kar želijo brez ozira na neodobranje okolice. Njihovi komentarji na videz nastopajočih presenetljivo niso bili skoraj nikoli žaljivi ali seksistični, slišala sem celo pohvale določenih kostumov in kritike »čudnega« make upa. Rečem lahko, da je ob začetni negotovosti glede njihovih možnih odzivov, večer v družbi nepoznavalcev *drag* performansa, potekal zelo prijetno in upam si trditi, da je ta izkušnja obogatila njihovo razumevanje *draga*, če ne celo celotne gejevske skupnosti.

Istočasno je potrebno opozoriti, da vsebine, kot je RPDR vplivajo na nerealna pričakovanja in omejene predstave o *drag* performansu, ki lahko negativno vplivajo tako na lokalna *drag* gibanja kot tudi na posamezne kraljice preobleke. *Drag* je v realnem svetu predvsem in prvenstveno sestavni del LGBTQ skupnosti in družbenega aktivizma in ne parada enoličnega glamurja in imitiranja popolne ženskosti. Zato kriterijev iz omenjenega TV šova ne smemo aplicirati na celo vrsto drugačnih *drag* zvrsti, katerih se velikokrat dolgoletna prisotnost in delovanje v določenih okoljih osredotoča na lokalno tipične potrebe in standarde. Podpiram in

spodbujam spremljanje šova RPDR, a menim, da poznavanje le-tega ne nudi zadostnega znanja in popolnoma realnega vpogleda v *drag* in ljudi, ki ga sestavljajo. Upam, da popularnost šova pripravi čim več gledalcev do preizpraševanja osebnih idej o binarni ureditvi spola in heteronormativne ženskosti in moškosti ter da jim približa umetnost *draga* kot kreativnega udejstvovanja, ki briše in presega meje izražanja spola.

## 7 Sklep

S tem magistrskim delom sem želela sestaviti nekakšen skupek osnovnih teoretskih pogledov na vprašanje spola, nuditi zgodovinski pregled *drag* performansa in njegovega neizmernege vpliva na queer kulturo in LGBTQ politiko ter vključiti zanimive primere *drag* ustvarjanja izven Evropskega in Ameriškega prostora (kabuki gledališče), nato nadaljevati h konkretnim vprašanjem o performativnosti spola in feminilnosti v LGBTQ, natančneje v gejevski skupnosti. Glavno raziskovalno vprašanje o kraljicah preobleke, kot potencialno subverzivnih ali ne v vprašanju portretiranja spola, natančneje feminilnosti, se je tekom teoretske in empirične analize izkazalo za drugotnega pomena. Kajti, če v omenjeno problematiko vključimo postmoderne oblike in stile *draga* ter glavne ideje queer teorije in novega vala feminističnih avtorjev, ugotovimo, da je družbeni spol moč razumeti kot fluidni proces, kot diverzitetu z večjim poslušom do transspolnih življenjskih izkušenj. Kraljice preobleke vse pogosteje presegajo *drag* performans kot zgolj imitiranje določenega spola. *Drag* je sam po sebi namreč brezspolen. Posamezniku, ki ga želi uporabiti za kakršnokoli ekspresijo, ponuja kanal za potencialno subverzivno, a skoraj vedno ambivalentno, deljenje različnih doživetij v obliki umetniškega performansa. Ker gre v prvi vrsti za osebni produkt, ne smemo zanemariti dejstva, da je družbeni spol neločljiv od vprašanj in doživetij etnije, rase, kulture, družbenega statusa, telesnih in zdravstvenih lastnosti. Zato sem v empirični raziskavi sklenila, da svoj analitični pogled razširim z mislijo na vse možne variacije identitet posameznikov, ki so sestavljali raziskano populacijo kot *drag* performerji ali člani občinstva. Ker slovenska *drag* scena, navkljub ne ravno pogostim dogodkom, obstaja, v prihodnje vidim možnost analize in primerjave različnih tipov *drag* performansov (predvsem v sklopu kluba Tiffany in kluba K4, oziroma Rozacity organizacije) ter mogoče celo podrobno analizo občinstva. Osebno bi me zanimala tudi analiza medijskih prispevkov na temo kraljev in kraljic preoblek, še posebno s pomočjo vpogleda v stare medijske vsebine iz časa, ko se je v Sloveniji zgodil fenomen pevske skupine Sestre. Brez dvoma bi tudi raziskava o medijsko izpostavljeni transspolni ženski Salome in njeni poti od kraljice preobleke do osebne transformacije, podala zanimive izsledke o načinu slovenskega medijskega poročanja o trans tematikah. Poleg omenjenega, bi predmet analize lahko predstavljale tudi teme, kot na primer tabu preoblačenja v ženska oblačila, gejevska kultura na Slovenskem, razlike med kraljicami preobleke in transvestiti, porast uporabe izraza »kraljice preobleke« v slovenskih medijih in podobno.

Opazovanje izbora Slovenia's Next Best Drag in pregledovanje medijskih vsebin na to temo, mi je na osebni ravni dalo določeno mero optimizma o nadaljnjem razvoju in sprejemanju *drag* kulture v Sloveniji. Menim, da je formulacija kritičnega pogleda članov publike na *drag*

performans, do neke mere odgovornost medijev, ki pokrivajo dogodke in umetniški performans v LGBTQ skupnosti ter jih v obliki medijskih vsebin ponesejo med javnost, ki ima lahko omejeno znanje o performativnosti spola. Trenutno smo še prevečkrat na ravni nerazumevanja razlik med transvestiti, kraljicami preobleke in transspolnimi ženskami, čeprav istočasno sprejemamo in se tudi vključujemo v dogajanje v prostorih, kjer imajo dominantno pozicijo skupnosti, katerih drugačna življenja zagotovo progresivno vplivajo na splošno poznavanje in ideje o »primerni« ženskosti, moškosti, normativnem spolnem vedenju in čutenju v kombinaciji s celo vrsto drugih sestavnih delov posameznikove identitete in življenjske poti ter odpirajo kritične poglede na nevidne ali samoumevne omejitve, ki smo jih deležni kot ljudje, utelešeni v medicinsko definirane kategorije.



## 8 Literatura

1. Baker, Roger. 1994. *Drag: a History of Female Impersonation in the Performing Arts*. London: Cassell.
2. Beard, Megan. 2011. Commentary: If The Wig Fits: Female Drag Queens. *The New Gay*, 3. marec. Dostopno prek: [thenewgay.net/2011/03/if-the-wig-fits-female-drag-queens.html](http://thenewgay.net/2011/03/if-the-wig-fits-female-drag-queens.html) (5. maj 2017).
3. Bein, Kat. 2014. Vogue: A Seven-Part Guide to Ballroom Culture. *Miami New Times*, 24. julij. Dostopno prek: <http://www.miaminewtimes.com/music/vogue-a-seven-part-guide-to-ballroom-culture-6473265> (24. februar 2017).
4. Brown, Brian J. 2001. Doing Drag: A Visual Case Study of Gender Performance and Gay Masculinities. *Visual Sociology* 16(1): 37–54.
5. Buckner, Rachel. 2017. Underground Ball Culture. *Grinnel College*. Dostopno prek: <http://haenfler.sites.grinnell.edu/subcultures-and-scenes/underground-ball-culture/> (24. februar 2017).
6. Bullough, Vern L. 2015. *Cross Dressing*. Dostopno prek: <http://fashion-history.lovetoknow.com/fashion-history-eras/cross-dressing> (3. februar 2017).
7. Butler, Judith. 2001. *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*. Ljubljana: založba ŠKUC.
8. Clifton, Jamie. 2012. Why be a Trannie when you can be a Tranimal? *Vice*, 26. junij. Dostopno prek: [https://www.vice.com/en\\_uk/article/tranimals-jer-ber-jones](https://www.vice.com/en_uk/article/tranimals-jer-ber-jones) (25. april 2017).
9. Cornell, Nathan. 2017. *Masc 4 Masc: The Denial of Femininity in the Gay Community*. Dostopno prek: <http://www.idontdoboxes.org/masc-4-masc-the-denial-of-femininity-in-the-gay-community/> (24. februar 2017).
10. Davies, Bree. 2012. Don't call him queen: Paul Soileau talks about more-punk-than-drag persona Christeene Vale. *Westword*, 19. julij. Dostopno prek: <http://www.westword.com/arts/dont-call-him-queen-paul-soileau-talks-about-more-punk-than-drag-persona-christeene-vale-5803557> (24. april 2017).

11. DiPalma, Carolyn in Kathy E. Ferguson. 2006. Clearing Ground and Making Connections. V *Handbook of Gender and Women's Studies*, ur. Kathy Davis, Mary Evans in Judith Lorber, 127–145. London: SAGE Publications.
12. Duffy, Nick. 2017. RuPaul's Drag Race is »Going mainstream« with a channel move. *Pink News*, 2. marec. Dostopno prek: <http://www.pinknews.co.uk/2017/03/02/rupauls-drag-race-is-going-mainstream-with-a-channel-move/> (18. maj 2017).
13. Dunham, Grace. 2015. The »Terrorist Drag« of Vaginal Davis. *The New Yorker*, 12. december. Dostopno prek: <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/terrorist-drag-vaginal-davis> (20. april 2017).
14. Durrant, Nancy. 2009. Comedian David Hoyle is no drag. *The Times UK*, 21. april. Dostopno prek: <https://groups.google.com/forum/#!topic/transgender-news/L838PJSYsbY> (22. april 2017).
15. Edgar, Eir-Anne. 2011. »Xtravaganza!«: Drag Representation and Articulation in »RuPaul's Drag Race«. *Studies of Popular Culture* 34(1): 133–146.
16. Ekins, Richard. 1997. *Male femaling: a grounded theory approach to cross-dressing and sex-changing*. London: Routledge.
17. Ekins, Richard in Dave King. 2006. *The Transgender Phenomenon*. London: SAGE Publications.
18. Elder, Abbey Kayleen. 2015. *Cross Dressing in Greek Drama: Ancient Perspectives on Gender Performance*. Knoxville: University of Tennessee.
19. Egner, Justine in Patricia Maloney. 2016. »It has no Color, It has no Gender, It's Gender Bending«: Gender and Sexuality Fluidity and Subversiveness in Drag Performance. *Journal of Homosexuality* 63(7): 805–903.
20. Ferreday, Debra. 2008. »Showing the Girl« The New Burlesque. *Feminist Theory* 9(1): 47–65.
21. Friedman, Rachel B. in Adam Jones. 2011. Corsets, Headpieces and Tape: An Ethnography of Gendered Performance. *Cross-cultural Communication* 7(2): 82–91.
22. Garcia, Brandi. 2016. True Story: I'm a Female Drag Queen. *Yes and Yes*, 31. oktober. Dostopno prek: <http://www.yesandyes.org/2016/10/female-drag-queen.html> (28. april 2017).

23. Germon, Jennifer. 2009. *Gender: a genealogy of an idea*. New York: Palgrave Macmillan.
24. Gonzales, Silva Felipe. 2015. *»It's not Personal, it's Drag«: the Sassy Politics of RuPaul's Drag Race*. Glasgow: University of Glasgow.
25. Greaf, Caitlin. 2016. Drag Queens and Gender Identity. *Journal of Gender Studies* 25(6): 655–665.
26. Griffin, Gabriele. 2006. Gendered Cultures. V *Handbook of Gender and Women's Studies*, ur. Kathy Davis, Mary Evans in Judith Lorber, 73–91. London: SAGE Publications.
27. Haber, Spencer Horn. 2016. The Fierceness of »Femme, Fat and Asian«. *The Atlantic*, 19. maj. Dostopno prek: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/05/kim-chi-rupauls-drag-race-femme-fat-asian-c-winter-han-interview-middlebury/483527/> (8. junij 2017).
28. Halperin, David M. 1995. *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. New York: Oxford University Press.
29. --- 2012. *How to be Gay*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
30. Harrison, Wendy C. 2006. The Shadow and the Substance: The Sex/Gender Debate. V *Handbook of Gender and Women's Studies*, ur. Kathy Davis, Mary Evans in Judith Lorber, 35–52. London: SAGE Publications.
31. Hines, Sally. 2008. Feminist Theories. V *Introducing Gender and Women's Studies*, ur. Diane Richardson in Victoria Robinson, 20–34. New York: Palgrave Macmillan.
32. Horowitz, Katie R. 2013. The Trouble with »Queerness«: Drag and the making of two Cultures. *Journal of Women in Culture and Society* 38(2): 303–326.
33. Johnson, Andrew. 2009. End of the Road for Old – School Drag Queens. *The Independent on Sunday*, 8. marec. Dostopno prek: [http://www.democraticunderground.com/discuss/duboard.php?az=view\\_all&address=221x122391](http://www.democraticunderground.com/discuss/duboard.php?az=view_all&address=221x122391) (18. februar 2017).
34. Kahn, Michael. 2000. »Faux Queens« Fight for Drag Crown. *Chicago tribune*, 29. november.
35. King, Dave. 1996. Gender Blending. Medical perspectives and technology. V *Blending genders: social aspects of cross-dressing and sex-changing*, ur. Richard Ekins in Dave King, 79–100. London: Routledge.

36. Klub K4. 2016. *ROZA: Slovenia's Next Best Drag*. Dostopno prek: <https://www.facebook.com/events/1102397233117064/> (16. april 2016).
37. Koul, Scaachi. 2016. How the Success of »RuPaul's Drag Race« is a Double Edged Sword. *BuzzFeed News*, 15. oktober. Dostopno prek: [https://www.buzzfeed.com/scaachikoul/how-the-success-of-rupauls-drag-race-is-a-double-edged-sword?utm\\_term=.hmvWKwp4o#.jl5J2l04x](https://www.buzzfeed.com/scaachikoul/how-the-success-of-rupauls-drag-race-is-a-double-edged-sword?utm_term=.hmvWKwp4o#.jl5J2l04x) (18. maj 2017).
38. Kumbier, Alana. 2003. One Body, some Genders: Drag Performance and Technologies. *Journal of Homosexuality* 43(3–4): 191–200.
39. Lynn, Logan. 2015. Strained Intimacy and Fiery Stank: Austin »Drag Terrorist« Christeene releases new Single and Video. *Huffington Post*, 2. februar. Dostopno prek: [http://www.huffingtonpost.com/logan-lynn/christeene\\_b\\_6781718.html](http://www.huffingtonpost.com/logan-lynn/christeene_b_6781718.html) (7. junij 2017).
40. McKenna, Wendy in Suzanne Kessler. 2006. Transgendering: Blurring the Boundaries of Gender. V *Handbook of Gender and Women's Studies*, ur. Kathy Davis, Mary Evans in Judith Lorber, 342–354. London: SAGE Publications.
41. McNeal, Keith E. 1999. Behind the Make Up: Gender Ambivalence and the Double-Bind of Gay Selfhood in Drag Performance. *Ethos* 27(3): 344–378.
42. Moi, Toril. 2005. *Sex, gender and the body: the student edition of what is a woman*. Oxford: Oxford University Press.
43. Moore, Ramey. 2013. Everything else is Drag: Linguistic Drag and Gender Parody on Rupaul's Drag Race. *Journal of Research in Gender Studies* 3 (2): 15–26.
44. Muñoz, José Esteban. 1997. »The White to be Angry«: Vaginal Davis's Terrorist Drag. *Social Text* 52/53: 80–103.
45. Parker, Kaarina Sharon. 2015. *The Library is Open: An Intersectional Feminist and Queer Analysis of RuPaul's Drag Race*. Melbourne: University of Melbourne.
46. *Partyinfo*. 2016. Roza: Slovenia's Next Best Drag, 18. april. Dostopno prek: <http://partyinfo.si/galerija/roza-slovenias-next-best-drag> (9. junij 2017).
47. Pinchetti, Sophie. 2014. *The Cockettes, San Francisco's Hippie Acid Drag Queens*. Dostopno prek: <http://www.the-other.info/2014/the-cockettes-by-clay-geerdes-and-fayette-hauser-san-francisco> (24. februar 2017).

48. Playbuzz. 2017. *Toot or Boot: »RuPaul's Drag Race« Season 8 Episode 6*. Dostopno prek: <http://www.playbuzz.com/dragnearyou10/toot-or-boot-rupauls-drag-race-season-8-episode-6> (5. junij 2017).
49. Richardson, Diane. 2008. Conceptualizing Gender. V *Introducing Gender and Women's Studies*, ur. Diane Richardson in Victoria Robinson, 3–19. New York: Palgrave Macmillan.
50. Roberts, Frank Leon. 2008. There's no Place like Home: a History of House Ball Culture. *Transgriot*, 18. februar. Dostopno prek: <http://transgriot.blogspot.si/2008/02/theres-no-place-like-home-history-of.html> (24. februar 2017).
51. Rupp, Leila J. in Verta Taylor. 2004. Chicks with Dicks, Men in Dresses. *Journal of Homosexuality* 46(3–4): 113–133.
52. Rupp, Leila J., Verta Taylor in Eve Ilana Shapiro. 2010. Drag Queens and Drag Kings: The Difference gender makes. *Sexualities* 13(3): 275–294.
53. RTVSLO. 2016. Foto: po štirih mesecih priprav in britja nog postal novi slovenski drag queen, 5. junij. Dostopno prek: <https://www.rtvsl.si/zabava/druzabna-kronika/foto-po-stirih-mesecih-priprav-in-britja-nog-postal-novi-slovenski-drag-queen/394889> (8. junij 2017).
54. Schacht, Steven P. in Lisa Underwood. 2004. The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators. *Journal of Homosexuality* 46(3–4): 1–17.
55. Schwiegerhausen, Erica. 2014. Rare Shots of New York's 1990s Drag Scene. *Nymag*, 23. junij. Dostopno prek: <http://nymag.com/thecut/2014/06/rare-shots-of-new-yorks-1980s-drag-scene.html> (24. februar 2017).
56. Scriver, Amanda. 2016. Why Faux-Queens deserve a Place in Drag Culture. *The Establishment*, 18. maj. Dostopno prek: <https://theestablishment.co/why-faux-queens-deserve-a-place-in-drag-culture-ab0d6204734c> (5. maj 2017).
57. Seidman, Steven, ur. 2003. *Queer theory/Sociology*. Oxford: Blackwell.
58. Senelick, Laurence. 2000. *The Changing Room*. Oxon: Routledge.
59. Shorey, Eric. 2016. Crimson Kitty is Biologically Female, and a Drag Queen. Got a Problem? *Oxygen*, 9. marec. Dostopno prek: <http://www.oxygen.com/very-real/crimson-kitty-biologically-female-drag-queen> (5. maj 2017).

60. Simmons, Nathaniel. 2013. Speakieng Like a Queen in RuPaul's Drag Race: Towards a Speech Code of American Drag Queens. *Sexuality & Culture* (18): 630–648.
61. Simpson, Linda. 2013. *A Look Back at the Awesome Drag Explosion of the '90s New York Club Scene*. Dostopno prek: <http://www.nerve.com/love-sex/linda-simpson-drag-explosion> (24. februar 2017).
62. Squires, Judith. 2009. *Spol v politični teoriji*. Ljubljana: Krtina.
63. Stankovič, Peter, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, ur.1999. *Urbana plemena: subkulture v Sloveniji v devetdesetih*. Ljubljana: Študentska založba.
64. Sumida, Sally. 2007. Terrorist Drag: Fantasy or your Worst Nightmare. *ARTH277Seminar in Historiography/Theories of Art and Criticism*, 21. oktober. Dostopno prek: <http://arth277.blogspot.si/2007/10/terrorist-drag-fantasy-or-your-worst.html> (22. april 2017).
65. Taylor, Yvette. 2008. Sexuality. V *Introducing Gender and Women's Studies*, ur. Diane Richardson in Victoria Robinson, 106–122. New York: Palgrave Macmillan.
66. Tewksbury, Richard. 1993. Men performing as Women: Explorations in the World of Female Impersonators. *Sociological Spectrum* 13: 465–486.
67. Tongco, Tricia. 2016. The Important Reason these drag Queens are NOT Gay Men. *ATTN*, 29. maj. Dostopno prek: <https://www.attn.com/stories/8578/feminist-power-of-female-drag-queens> (5. maj 2017).
68. Tucker, Sarah Jenkins. 2013. *Hegemonic »Realness«? An Intersectional Analysis of Rupaul's Drag Race*. Boca Raton: Florida Atlantic University.
69. Tyler, Carole-Anne. 1991. Boys Will Be Girls: The Politics of Gay Drag. V *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, ur. Diana Fuss, 32–70. London: Routledge.
70. Turner, Kyle. 2015. Pretty much everything we say comes from the world of Drag Queens. *Mic*, 29. junij. Dostopno prek: <https://mic.com/articles/121464/rupauls-drag-race-shade-yaaasss-vocabulary#.mvxp9osoV> (24. februar 2017).
71. Walters, Ben. 2010. Welcome back David Hoyle: you're a divine director. *The Guardian*, 24. marec. Dostopno prek: <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2010/mar/24/david-hoyle-london-gay-lesbian-film> (22. april 2017).

72. Weathers, Chelsea. 2008. Christeene. *ART LIES A Contemporary Art Journal* 67. Dostopno prek: [www.art-lies.org/article.php?id=1950&issue=67&s=1](http://www.art-lies.org/article.php?id=1950&issue=67&s=1) (24. april 2017).
73. World of Wonder Productions. 2016a. *RuPaul's Drag Race Season Eight*. Dostopno prek: <http://www.logotv.com/shows/rupauls-drag-race/episode-guide> (10. april 2016).
74. World of Wonder Productions. 2016b. *Rupaul's Drag Race: Untucked!* Dostopno prek: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLhgFEi9aNUb1Rk7SR7nQOMqg-ZJQZARIF> (14. april 2016).
75. Wright, Megan. 2006. *Doing Drag: Masculinity beneath the Makeup*. Prispevek na konferenci American Sociological Association, 18. januar. Dostopno prek: [http://citation.allacademic.com//meta/p\\_mla\\_apa\\_research\\_citation/1/0/4/4/2/pages104427/p104427-1.php](http://citation.allacademic.com//meta/p_mla_apa_research_citation/1/0/4/4/2/pages104427/p104427-1.php) (5. marec 2017).
76. Young, Austin. 2013. *Tranimal Workshop*. Dostopno prek: <http://www.austinyoung.com/projects/tranimal/> (25. april 2017).