

Prikaz drag kulture u medijima kroz povijest

Mitrović, Karla

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:251:321229>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-12**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU
ODSJEK ZA KULTURU, MEDIJE I MENADŽMENT
DIPLOMSKI STUDIJ MEDIJI I ODNOSI S JAVNOŠĆU

KARLA MITROVIĆ

**PRIKAZ DRAG KULTURE U MEDIJIMA KROZ
POVIJEST**

DIPLOMSKI RAD

MENTOR: dr. sc. Iva Buljubašić

KOMENTOR: dr. sc. Snježana Barić-Šelmić

Osijek, 2024.

SAŽETAK

Diplomski rad *Prikaz drag kulture u medijima kroz povijest* bavi se konceptom *draga* i imitacije žena općenito, njihovoj povijesti, pitanjem rodnog identiteta i *queer* teorije te medijskom prikazu *queer* zajednice i *drag* kulture tijekom povijesti. U radu će se definirati pojam *draga*, detaljnije proučiti povijesni razvoj *draga* kao umjetničke prakse te pokušati objasniti koja je uloga rodnog identiteta u *drag* praksi. Objasnit će se iznenadni ulazak *drag* kulture u *mainstream* dolaskom serije *RuPaul's Drag Race* i obraditi značaj RuPaula Charlesa kao vodeće *drag* persone današnjice.

U sklopu rada obaviti će se kvalitativno istraživanje među hrvatskim *drag* kraljicama koristeći metodu dubinskih intervjua, kojim će se pokušati dobiti iskustvo iz prve ruke o *drag* kulturi i društvenom poimanju *draga* u Republici Hrvatskoj.

Cilj rada je prikazivanje i razumijevanje načina na koji mediji pišu o *drag* kulturi (ali i LGBTQ+ tematikama općenito) u današnjici, za razliku od prijašnjih godina, odnosno prije *RuPaul's Drag Racea*, koji ju je neupitno lansirao u popularnu kulturu zbog čega *drag* danas dobiva priličnu količinu globalne zastupljenosti u medijima, koja se svake godine samo povećava.

Ključne riječi: *drag*, *drag* kraljice, imitacija žena, RuPaul

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja _____ potvrđujem da je moj _____ rad
diplomski/završni
pod naslovom _____

te mentorstvom _____

rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

U Osijeku, _____

Potpis

ABSTRACT

The paper *Presentation of drag culture in the media through history* deals with the concept of drag and female impersonation in general, their history, the question of gender identity and Queer theory, and the media representation of the Queer community and drag culture throughout history. The paper will define the term drag, study in detail the historical development of drag as an artistic practice, and try to explain the role of gender identity in drag practice. The sudden entry of drag culture in the mainstream arrival of the series "RuPaul's Drag Race" will be explained and the importance of RuPaul Charles as the leading drag personality of today will be discussed.

As part of the work, qualitative research will be conducted among Croatian drag queens using the method of in-depth interviews, which attempts to gain first-hand experience of drag culture and the social perception of drag within the Republic of Croatia.

The aim of the paper is to show and understand the way the media writes about drag culture (but also LGBTQ+ topics in general) today, unlike in previous years, that is, before "RuPaul's Drag Race", which unquestionably launched it into popular culture, which is why drag today gets a fair amount of global media coverage, which only increases every year.

Key words: drag, drag queens, female impersonation, RuPaul

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. POVIJEST <i>QUEER</i> ZAJEDNICE I <i>DRAG</i> KULTURE.....	2
2.1. OSNOVNI POJMOVI I TERMINOLOGIJA LGBTQ+ ZAJEDNICE	2
2.2. POVIJESNI PREGLED HOMOSEKSUALNOSTI	5
2.2.1. Antička Grčka	6
2.2.2. Razvoj <i>queer</i> kulture i zajednice.....	7
2.3. POVIJEST IMITACIJE ŽENA U TEATRU I <i>DRAG</i> KULTURE.....	10
2.3.1. Antička Grčka	10
2.3.2. Velika Britanija	11
2.3.3. Sjedinjene Američke Države	13
2.4. <i>VOGUE</i> , <i>HOUSE</i> I <i>BALL</i> KULTURA.....	13
2.5. LGBTQ+ ZAJEDNICA DANAS	18
2.6. MEDIJSKI PRIKAZ LGBTQ+ ZAJEDNICE	19
2.6.1. Hrvatska	21
3. PITANJE RODNOG IDENTITETA I <i>QUEER</i> TEORIJA	26
4. PRIKAZ <i>DRAG</i> KULTURE U MEDIJIMA DANAS	29
4.1. TELEVIZIJA I FILMSKA INDUSTRIJA	29
4.1.1. RuPaul – suvremeni predstavnik i ikona <i>drag</i> kulture.....	32
4.1.2. <i>RuPauls Drag Race</i>	34
5. ISTRAŽIVANJE: DUBINSKI INTERVJUI	42
5.1. ODABIR UZORKA	42
5.2. SADRŽAJ INTERVJUA.....	42
5.3. METODOLOGIJA	43
5.3.3. Definicija dubinskog intervjua.....	43
5.4. REZULTATI	44
6. ZAKLJUČAK	46
7. LITERATURA.....	48
7.1. KNJIGE	48
7.2. ZNANSTVENI RADOVI	48
7.3. MREŽNE STRANICE	49

1. UVOD

Drag i LGBTQ+ zajednica su se u posljednjem desetljeću počeli preciznije prikazivati na televiziji. *Drag* danas dobiva više pozornosti nego ikad prije te se sve češće pojavljuje u emisijama i filmovima, pa tako dolazi i do više saznanja o povijesti *draga* i njegovoj zastupljenosti. Stoga je fokus ovoga rada na prikazu te povijesti u kontekstu medija.

U radu *Prikaz drag kulture u medijima kroz povijest* prvotno će se pokušati definirati pojmovi LGBTQ+ i *queer*, a zatim pobliže opisati važni izrazi i riječi za LGBTQ+ zajednicu kao što su gej, transvestit, *coming out* i za ovaj rad posebno nužan pojam *drag*. Nadalje će se izložiti povijesni razvoj društvenog pogleda na homoseksualnost od antičke Grčke do današnjice kada internetska i tehnološka revolucija 1990-ih znatno utječe na načine kako se LGBTQ+ zajednica širi i pronalazi svoja utočišta. Sljedeće, pojasnit će se medijski prikaz LGBTQ+ zajednice od sedamdesetih godina 20. st., kada je veliku medijsku pozornost zadobila epidemija AIDS-a, i proučit će se dva istraživanja o medijskim člancima na temu LGBTQ+ pitanja i problema, jedno iz 2003. godine i drugo iz 2019., na području Republike Hrvatske. Također će se opisati *queer* teorija i prokomentirati teorija performativnosti Judith Butler te pokušati uvidjeti što pojedincima, u kontekstu vlastita identiteta, pruža *drag* kultura i umjetnički izražaj. Proučit će se povijest imitacije žena u teatru, *House* i *Ball* kulturi LGBTQ+ zajednice do današnjih televizijskih, filmskih, u konačnici i živih *drag* performansa. Kraj teorijskog dijela rada sadržava pregled neosporivo najveće *drag* ličnosti na svijetu RuPaula Charlesa i njegove hit-televizijske emisije *RuPaul's Drag Race*. Naposljetku će se provesti istraživanje među hrvatskim *drag* kraljicama pomoću dubinskih intervjuja, koji će voditi do zaključka o medijskom i društvenom poimanju *draga* u Republici Hrvatskoj.

Cilj diplomskog rada jest prikazivanje razvoja zastupljenosti LGBTQ+ tematike i posebice *drag* kulture u medijima tijekom povijesti. Radom će se nastojati dati pregled o *queer* i *drag* kulturi općenito i na području Hrvatske te o velikoj promjeni društvenog odnosa prema *drag* zajednici uvjetovanoj razvojem interneta i uspjehom serije *RuPaul's Drag Race* kako bi se shvatili uspjesi i nedostaci medijskog izvještavanja o ovim važnim temama.

2. POVIJEST *QUEER* ZAJEDNICE I *DRAG* KULTURE

2.1. OSNOVNI POJMOVI I TERMINOLOGIJA LGBTQ+ ZAJEDNICE

Prije no što se u ovom radu obradi povijest homoseksualnosti i *drag* kulture neophodno je proći osnovne pojmove koji se koriste u LGBTQ+ zajednici kako bi se u potpunosti razumjeli kontekst i specifičnosti koje ova tema donosi.

Enciklopedija *Britannica* objašnjava da termin LGBTQ+ označuje *Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender* i *Queer* zajednicu u bilo kojoj zemlji, regiji, gradu ili drugome mjestu, kao skupinu osoba koje se identificiraju kao lezbijke, homoseksualci (u užem smislu kao muškarac koga seksualno ili romantično privlače drugi muškarci), biseksualci, transrodni ili *queer* pojedinci i oni koji osjećaju određeni stupanj empatije i solidarnosti jedni s drugima na temelju zajedničkog iskustva predrasuda, diskriminacije i nepoštovanja ili njihove svijesti o povijesnoj i suvremenoj opresiji lezbijki, gejeva, biseksualnih, transrodnih i *queer* (LGBTQ) osoba. Izraz LGBTQ zajednica također se obično koristi za označavanje grupa LGBTQ osoba koje podržavaju ili sudjeluju u LGBTQ aktivizmu ili (u najopćenitijem smislu) za sve LGBTQ osobe bez obzira na njihov rodni identitet, kulturu ili geografsku lokaciju. Od ranog 21. stoljeća smatralo se da LGBTQ zajednice obuhvaćaju različite seksualne orijentacije i identitete izvan onih koji su izravno navedeni u akronimu LGBTQ – (među njima naprimjer *questioning*, „interseksualnost“ i *agender*) i iz tog se razloga akronim često proširuje na odgovarajuće načine, kao u LGBTQIA, ili se prevodi jednostavnije kao LGBTQ+ (*Britannica*).

Kada se u radu spominje riječ *queer* (eng. ekscentričan, nekonvencionalan, blago poremećen, sumnjiv, čudan, smiješan, slab, mekušac, nepriseban) govori se o terminu koji se nekoć upotrebljavao kao pogrđan naziv za muške homoseksualne osobe, kako to upotrebljava i Tamsin (2001.). Unazad desetak godina gej muškarci i lezbijke prihvatili su termin kao pozitivno samoodređenje, dijelom i kao način aktivnog suprotstavljanja homofobnoj okolini. Pojam *queer* danas prihvaćaju homoseksualne osobe obaju spolova, poklonici sadomazohizma, transvestiti, fetišisti, biseksualne osobe, kao i svi oni koji ne prihvaćaju rigidni spolni dualizam – tzv. *gender-benders*. Riječ *queer* koristi se kao imenica, pridjev i glagol i ponajprije je definirana kao opreka „normalnom“, piše Tamsin (2001: 13). Ona je zbirka intelektualnih angažmana koji uključuju odnose između spola, roda i seksualne želje. „Termin *queer* opisuje široki raspon kritičkih postupaka i prioriteta: iščitavanja predstavljanja istospolne želje u književnosti, filmovima, glazbi, slikama; analiza društvenih i političkih odnosa moći u

seksualnosti; kritike sustava spol-rod; studije transseksualnih i transrodnih identiteta, sadomazohizma i transgresivne želje“ (Tamsin, 2001: 13).

Gay (eng. veseljak) je, kako Tamsin objašnjava (2001: 8), termin koji za sebe koristi većina muških homoseksualnih osoba u zemljama engleskoga govornog područja, a ponekad označava i sve homoseksualne osobe bez obzira na spol.

„Naziv 'homoseksualnost' proizvod je znanosti 19. stoljeća, medicinskog pristupa seksualnosti, odnosno težišta koje je sada na psihologiji, a ne samo na prakticiranju 'neprirodnih' radnji“ (Aldrich, 2011: 12). Termin „homofil“ zagovarali su aktivisti koji su promovirali toleranciju i prihvaćanje jer on pomiče semantičko težište sa seksa na ljubav i zbog toga su htjeli potpunu integraciju pojedinaca s istospolnim nagonom u šire društvo. Aktivisti koji su potaknuli stvaranje novih društvenih pokreta od šezdesetih 20. st. nadalje, odnosno tzv. „gej emancipaciju“, dali su prednost izrazima „gej“ i „lezbijka“, piše Aldrich (2011: 12). „*Queer*“ je, s druge strane, održavao utjecaj postmodernističkog akademskog diskursa koji se protivi svakom identitetu (iako se '*queer*' sam po sebi konstituirao u identitet), a povezan je i s protivljenjem mnogih disidenata da gej populacija postane dijelom društvenog *mainstreama* i njegovih institucija“ (Aldrich, 2011: 12). Nazivi „homoseksualac“ i „gej“ postali su dijelom svakodnevnoga govora i prevedeni diljem svijeta. To upućuje na globalizaciju seksualnih kultura koja je započela odavno, ali se ubrzala zahvaljujući dalekim putovanjima i internetskim *chatovima*, objašnjava Aldrich (2011: 12).

„*Coming out*“ (eng. 'izlazak iz sjene') jest proces kroz koji prolazi svaka homoseksualna osoba želi li živjeti u skladu sa svojim seksualnim opredjeljenjem. To je proces otvaranja užoj, ali i široj društvenoj okolini, priznavanje i otkrivanje svog seksualnog identiteta rodbini, prijateljima. 'Izlazak iz sjene' je često dugotrajan i izrazito stresan proces“ (Tamsin, 2001: 31).

Riječ *drag* ima uzbudljivu povijest važnu za način na koji se taj izraz koristi danas, piše Severová (2021: 14). *Drag* i pojam „imitacije žena“ često su međusobno zamjenjivi pojmovi jer im je značenje vrlo slično. *Merriam-Webster* rječnik termin *drag* opisuje ovako: „zabava u kojoj izvođači karikiraju ili osporavaju rodne stereotipe (kao što su odijevanje u odjeću koja je stereotipna za drugi spol, korištenje pretjerano rodničkih manira ili kombiniranje elemenata stereotipnog muškog i ženskog odijevanja) i često nose složene ili nečuvane kostime“. Ova je definicija sada zastarjela i koristi neke riječi koje se ne smatraju pozitivnima kada se koriste za govor o *drag* kraljicama i njihovim nastupima. Naprimjer korištenje termina karikatura kada se govori o *drag* izvođačima zvuči uvredljivo ako nastup ili odjeća *drag* izvođača nisu zamišljeni

kao karikatura, objašnjava Severová (2021: 14). Kostim također nije laskav izraz i treba ga izbjegavati jer se shvaća kao komentar da je odjeća izvođača jeftina i podrazumijeva da ju svatko može jednokratno obući i smatrati se *drag* izvođačem.

S druge strane definicija „imitacije žena“ po *Merriam-Webster* rječniku je „muški zabavljač koji igra ulogu žene“, što je zapravo samo skraćena verzija definicije koju rječnik nudi za pojam *drag*. Međutim pojam imitacije žena je mnogo stariji i veže se ponajprije za izvedbene umjetnosti. Severová (2021: 15) piše da iako su termini slični, *drag* je evoluirao od same imitacije žena i označava mnogo više nego termin koji se upotrebljava u kazališnom svijetu. Imitacija žena je sveobuhvatni pojam koji opisuje svakog muškarca koji zabavlja publiku oblačeći se u ženu.

Drag se izvorno koristio kao sleng kazališnih glumaca iza kulisa. Partridge (1984: 705) u svom *Rječniku žargona i nekonvencionalnog engleskog* objašnjava da termin opisuje „podsuknju ili suknju koju koriste glumci kada igraju ženske uloge“ i sugerira da riječ potječe od povlačenja haljine (eng. *the drag of the dress*) po tlu, za razliku od hlača koje se ne vuku po podu. On ovu referencu datira iz 1887. godine, ali također citira raniju definiciju iz 1850. godine koja *drag* definira kao „nositi žensku odjeću u nemoralne svrhe“. Dakle imitacija žena i *drag* u početku su bili samo pojmovi koji se koriste u kazališnom slengu, a upravo se ti korijeni u izvedbi i kazalištu još uvijek mogu vidjeti u *drag* izvedbama, zaključuje Severová (2021: 16). U *queer* kulturi su mnogi kazališni slengovi preuzeti i povezuju se s gej svijetom i gej slengom jer povezanost imitiranja žena s homoseksualnošću nije nova. Kazalište je uvijek bilo povezano s *queer* zajednicom i tako je sve do danas. Važno je napomenuti da *drag* ne rade samo homoseksualci nego i osobe heteroseksualne i drugih raznih orijentacija, napominje Severová (2021: 20).

S obzirom na to, *Merriam-Webster* opisuje termin *drag queen*: „osoba i posebno muškarac koji nastupa kao zabavljač u obično ženskom *dragu*“. Severová (2021: 18) ističe antropologinju Esther Newton koja je provela terenski rad među njujorškim imitatorima žena 1960-ih, kada je pojam *drag queen* postao poznat, opisala je imitatore žena kao imitatore na pozornici, a *drag* kraljice kao ulične imitatore, odnosno kao one koji nikada nisu izvan pozornice. Severová (2021: 18) piše da je Newton tako obrazložila mnogo izraza objašnjavajući da je homoseksualni izraz za transvestita *drag queen* i da je *queen* (eng. kraljica) generička imenica za svakoga homoseksualnog muškarca. Nadalje je objasnila kako se *drag* može koristiti kao pridjev ili imenica, a kao imenica označava odjeću jednog spola kada ju nosi drugi spol.

Drag je sada najčešće korišten izraz za opisivanje ljudi koji bi se također mogli nazvati samo izvođačima ili imitatorima žena, piše Severová (2021: 18).

Izrazi *cross-dresser* i „transvestit“ znače istu stvar, objašnjava Severová (2021: 18), transvestit je samo stariji izraz koji se sada ne koristi toliko. Neki ljudi koriste ove riječi kada misle na *drag* kraljice i imitatore žena. Međutim „transvestit“ je muškarac koji pronalazi olakšanje i osobno zadovoljstvo oblačeći se kao žena i nada se da će proći kao žena u javnosti, ali nema želju podvrgnuti se kirurškoj transformaciji. Razlika između *drag* kraljica i transvestita je u tome što *drag* kraljice nastupaju. Rade to za publiku koja uvijek zna da su to ljudi koji imitiraju žene, napominje Severová (2021: 19). *Drag* je oblik umjetnosti koji neki ljudi koriste kako bi zaradili novac ili bili kreativni. „Transvestiti“ vole da ih se tretira kao žene i prolaze u javnosti kao žene, ne nastupaju, nego to čini važan dio njihova identiteta.

Kasnije je „transseksualizam“ korišten za opisivanje populacije pojedinaca čiji su osjećaji u vezi s njihovim spolom uključivali više od želje da se odijevaju u određeni set odjeće i jače poistovjećivanje s rodnim vrijednostima suprotno društvenim očekivanjima, objašnjava Severová (2021: 20). „Transrodnost“ se izvorno koristila za razlikovanje onih koji traže medicinsku intervenciju u promjeni spola od onih koji to ne čine. Međutim ovaj se izraz kasnije promijenio kako bi obuhvatio mnogo mogućih identiteta i ponašanja uključujući „transvestizam“ i „transseksualizam“.

2.2. POVIJESNI PREGLED HOMOSEKSUALNOSTI

Od pamtivijeka su diljem svijeta neki muškarci i žene čeznuli za emocionalnom i fizičkom prisnošću s osobama istog spola, piše Aldrich (2011: 8).

U *Epu o Giglamešu*, čija najranija potpuna verzija datira iz 1700. g. pr. Kr., mogu se pronaći opisane avanture mitskog kralja koji je upoznao divljaka Enkidua i njega „zavolio kao suprugu“, objašnjava Aldrich (2011: 8). To se vidjelo i u antičkoj i judeokršćanskoj tradiciji u kojima postoje priče o tjelesnoj i emocionalnoj bliskosti te u Homerovoj *Ilijadi* gdje se jasno prikazuje prijateljstvo između Ahileja i Patrokla u kontekstu Trojanskog rata. Dobro je poznato da se u antičkoj Grčkoj slavio odnos između muškaraca, a unatoč tomu što judaizam osuđuje sodomiju, u židovskim svetim knjigama (kršćanski *Stari zavjet*) postoje primjeri žena koje su iskazivale naklonost prema drugim ženama i muškaraca koji su žudjeli za svojim prijateljima, nastavlja Aldrich (2011: 8). Priča o Židovki Noemi, njezinoj obudovjeloj snahi Rut i pastiru

Davidu koji je ubio diva i imao prijateljstvo s Jonatanom je kasnije Oscar Wilde istaknuo kao primjere „ljubavi koja se ne usuđuje predstaviti“. Aldrich (2011: 8) spominje i Sapfu, lirsku pjesnikinju iz 6. stoljeća pr. Kr., koja toliko dirljivo opisuje muke žensko-ženske ljubavi da je lezbijstvo nazvano po njezinu rodnom otoku Lezbu.

Daleko od Grčke i Judeje, piše Aldrich (2011: 8), u 3. stoljeću pr. Kr. nastaje kineska priča o prijateljstvu između vojvode Linga, Konfucijeva suvremenika, i njegova miljenika Mizija Xia. „Dok su šetali voćnjakom mladić je ponudio breskvu svom prijatelju, umjesto da je sam pojede, a kako se to pročulo 'ljubav podijeljene breskve' u narednim je stoljećima služila kao opis homoseksualne bliskosti“ (Aldrich, 2011: 8). U međuvremenu je u Indiji u epu *Mahabharata* prijateljstvo između Krišne i Ardžune opisano kao snaga koja ih tjera u vječnost.

Dakle u dalekoj su se prošlosti intimni odnosi između muškaraca i između žena pamtili i slavili, zaključuje Aldrich (2011: 8). Takvi odnosi bili su prisutni u junačkim legendama i stvarnim prijateljstvima, dio kulture atletskih vježbališta i dvora, a po nekim kulturama čak vodili filozofijskom i duhovnom prosvjedenju, objašnjava Aldrich (2011: 8). Mnogi kasniji proučavatelji su iz toga zaključivali da su tjelesna i emocionalna žudnja za osobama istog spola imanentne i bitne karakteristike koje nadilaze vrijeme i kulturu.

Poimanje istospolnih seksualnih praksi i sklonosti nije uvijek bilo jednoglasno. Dok su ih neka društva prihvaćala, pa i slavila, u drugim razdobljima na drugim prostorima smatrali su se odvratnima, čak bila obilježena kao grešna i nemoralna, objašnjava Aldrich (2011: 9). U najgorim slučajevima liječnici su ljubav prema osobama istog spola dijagnosticirali i liječili kao bolest, a zakonodavci su istospolne seksualne odnose proglašavali nezakonitima, piše Aldrich (2011: 9). „Širok spektar seksualnih emocija – i različite društvene reakcije na njihovo iskazivanje – služe nam kao podsjetnik na svojstvenu nestabilnu prirodu seksualnih i društvenih običaja“ (Aldrich, 2011: 9).

2.2.1. Antička Grčka

Homoseksualna prijateljstva u antičkoj Grčkoj bila su česta, čak su se i poticala, piše Aldrich (2011: 31). Doduše, antička Grčka nije bila toliko politički jednostavna kao što je danas. Njezini su gradovi bili nezavisne države s vlastitom upravom, a zakoni i običaji prilično su se razlikovali od grada do grada. Tako da ono o čemu Aldrich piše jest situacija koja je bila aktualna ponajprije u Ateni. U njoj je vladala zajednica u kojoj je sva vlast bila u rukama

muškog stanovništva koje je imalo središnju ulogu. Dakle aspekti svakodnevnog života bili su usmjereni zadovoljenju potreba muškog stanovništva, zaključuje Aldrich (2011: 32).

Grci su vjerovali da su njihovi bogovi antropomorfni. Što znači da su bogovi podložni jakim seksualnim žudnjama i strastima baš kao i što su ljudi, objašnjava Aldrich (2011: 29). U tom je pogledu grčka mitologija djelovala baš poput ogledala na koje su Grci projicirali svoje seksualne žudnje i u kojem su se mogli prepoznati. „Grcima su bile dobro poznate priče u kojima se bogovi, naročito Zeus, upuštaju u izvanbračne veze, ponašaju promiskuitetno ili održavaju homoseksualne odnose“ (Aldrich, 2011: 30).

Za seks se smatralo da ne služi samo za reprodukciju i produžetak obitelji nego i za užitak i zabavu, piše Aldrich (2011: 33). Što se može lako vidjeti po motivu gologa muškog tijela koji je bio sveprisutan u atenskoj kulturi. Po čitavom gradu nalazili su se kipovi koji su isticali i slavili ljepotu muškog obličja, različiti predmeti svakodnevnog upotrebe poput čaša i uljnih svjetiljki bili su oslikani eksplicitnim erotskim prizorima. Dakle, Aldrich zaključuje, muškarci nisu bili ni sramežljivi ni veliki „čistunci“. Zapravo, bilo im je u potpunosti prirodno promatrati spolne odnose. To pokazuje da seks nije oduvijek bio privatna stvar ili nešto čega bi se čovjek trebao sramiti, nego se u seksu uživalo, i to u društvu, zajedno s prijateljima, piše Aldrich (2011: 33).

Atenjani nisu pravili razliku između ljubavi muškarca prema djevojci ili ženi od ljubavi prema mladiću ili muškarcu, objašnjava Aldrich (2011: 33). „Malo je bilo Grka koji su vjerovali da je priroda muškaraca koji su voljeli mladiće drugačija od prirode heteroseksualnih muškaraca. U životu jednog Atenjanina oba su se oblika seksualnosti mogla pojaviti istovremeno ili u slijedu“ (Aldrich, 2011: 33). To su bila dva oblika spolne želje (*eros*), a to dokazuje i činjenica da u grčkom jeziku nisu postojali različiti nazivi za „heteroseksualnost“ i „homoseksualnost“, ukazuje Aldrich (2011: 33). Stoga pitanje seksualnog identiteta pojedinca nije bilo pretjerano važno niti postoje ikakvi dokazi o diskriminaciji ili supkulturi te ideji o potrebi javnog izjašnjavanja, odnosno *coming outa*.

2.2.2. Razvoj *queer* kulture i zajednice

Queer kultura nije se svugdje jednako razvijala, piše Aldrich (2011: 338). U Berlinu je u „ludim dvadesetima“ 20. st. postojala bogata i raznolika homoseksualna supkultura, u pedesetima je gej život u Parizu, Kopenhagenu i Amsterdamu zaista zaživio, a u sedamdesetima se *queer*

kultura pojavila u gradovima istočne i zapadne obale Sjeverne Amerike te u Velikoj Britaniji i u Njemačkoj, nabroja Aldrich (2011: 338). On objašnjava da se od kasnih šezdesetih i takozvane „seksualne revolucije“ javna gej kultura razvila još u mnogim gradovima. „Španjolska je morala čekati Francovu smrt 1975. godine da bi osamdesetih godina u Madridu i Barceloni procvjetala gej kultura. U isto vrijeme su se u Parizu zatvarali stari barovi koje je kontrolirala mafija. Slijedili su Milano i Sydney te gradovi izvan zapadnog kruga, poput Rio de Janeira, Tokija, Bangkoka i Manile“ (Aldrich, 2011: 335). Tek nakon pada željezne zavjese 1989. godine gej kulture su se mogle formirati i u Istočnoj Europi. Tako je gej kultura u gradovima diljem svijeta postala zajednica koja je imala osjećaj identiteta, pripadanja i prostora. Homoseksualci su se počeli doseljavati u blizinu barova i tvrtki koje su bile u vlasništvu gejeva, pa su se tako stvarale čitave četvrti. „*Queer* barovi postojali su i prije, no obično su bili miješani (posjećivali su ih i gejevi i strejteri), a policija je često provodila racije ili zatvarala lokale u kojima su se skupljali 'nepoželjni elementi' poput homoseksualaca. Taj je svijet bio nestabilan i izložen intervencijama državnih vlasti i heteroseksualne javnosti“ (Aldrich, 2011: 333). Procvjetale su političke, društvene i sportske organizacije, a gej četvrti su postale i odredišta gej turista i imigranata, objašnjava Aldrich (2011: 338).

Međutim kako se gej zajednica krenula širiti svijetom, pojavio se ozbiljan problem. Dolazak AIDS-a u ranim osamdesetima gotovo je zaustavio širenje gej scene, objašnjava Aldrich (2011: 338). Učinci epidemije najviše su pogodili Sjedinjene Američke Države gdje je i započela i gdje je vlada reagirala represivnim mjerama. Supkultura se proširila i, zbog medijske pokrivenosti epidemije AIDS-a, postala vidljiva. Upravo ta medijska pozornost pobudila je opći interes za gej muškarce i njihove stavove, a politika sigurnog seksa raniju diskretnu i prikrivenu terminologiju izvela je na svjetlo dana, piše Aldrich (2011: 338). Do kraja osamdesetih godina nijedan homoseksualac u zapadnom svijetu nije mogao reći da ne zna što su AIDS i siguran seks, a gej svijet počeo se razlikovati iznutra (iako je postao homogeniji na globalnoj razini). „Lezbijke, tranđe, odnosno transrodne i biseksualne osobe igrale su veću ulogu nego prije, a sada su imale vlastita događanja i organizacije. Jednako tako manjine afričkog, azijskog i arapskog porijekla postavile su svoju posebnu agendu“ (Aldrich, 2011: 338).

Gej život se uvelike odvijao u urbanom okruženju jer je u gradskim zajednicama bilo lakše identificirati se kao homoseksualac, pojašnjava Aldrich (2011: 339). Za razliku od Sjedinjenih Američkih Država gdje su ljudi često udaljeni i po nekoliko sati vožnje do najbližeg bara ili kluba, u zemljama poput Nizozemske, u kojima postoji jaka tradicija življenja u

predgrađu, svugdje postoji gej lokal u krugu od 50 kilometara, piše Aldrich (2011: 339). Homoseksualci u udaljenim mjestima nisu imali mnogo mogućnosti za pronalazak seksa i ljubavi, a heteroseksualci se uopće ne bi susretali s homoseksualnošću.

Danas je tu situaciju uvelike promijenila široka upotreba interneta, koji je donio gej svijet u domove, a zbog elektroničke pošte i sličnih pogodnosti omogućena je komunikacija na velike udaljenosti, primjećuje Aldrich (2011: 339). Doduše, „(...) onima koji žive na selu još uvijek može biti teško postići tjelesnu bliskost s drugim gej muškarcima ili lezbijkama, neki zbog jeftinih zrakoplovnih karata mogu putovati od grada do grada i prisustvovati zabavama, pridružiti se demonstracijama i posjećivati prijatelje i voljene osobe“ (Aldrich, 2011: 342).

Unatoč uspjehu koji je doživio šezdesetih i sedamdesetih godina 20. st. barem u nekim zemljama, pokret za gej i lezbijska prava nije prekinuo diskriminaciju niti promijenio dominantnu heteroseksualnu kulturu, piše Aldrich (2011: 346). Nažalost, društvena diskriminacija i dalje traje iako su promjene u građanskom i kaznenom pravu potencijalno smanjile institucionalnu diskriminaciju. „Kazneni zakoni usmjereni protiv muških homoseksualaca ukinuti su u Velikoj Britaniji, Njemačkoj, Nizozemskoj, Francuskoj, Španjolskoj i u mnogim drugim europskim državama kasnih šezdesetih. Europska Unija je zabranila zakone usmjerene protiv homoseksualaca i podržala antidiskriminacijsku politiku na radnom mjestu“ (Aldrich, 2011: 346). No iako Nizozemsku mnogi smatraju jednim od najtolerantnijih društva, antihomoseksualni stavovi i homofobno nasilje i dalje su rašireni. Bez obzira što je nova generacija odrasla u kulturi u kojoj se homoseksualci i heteroseksualci smatraju jednakima, mnogi mladi (većinom mladići) i dalje gaje predrasude prema pripadnicima *queer* kulture te često i djeluju u skladu s tim predrasudama – od ubojstva do manje izravnih oblika uznemiravanja poput onih u političkim i intelektualnim krugovima, objašnjava Aldrich (2011: 346).

Policijska racija u klub *Stonewall Inn* u Ulici Christopher u New Yorku 1969. godine i pobuna koja je slijedila u Sjedinjenim Američkim Državama uzimaju se kao prekretnica za *queer* zajednicu, piše Aldrich (2011: 333). Neosporno je da je otpor tih *queer* individualaca zadobio važnost na internacionalnoj razini, pa se tako Dan ustanka 27. lipnja obilježava paradama i povorkama posvećenima *Stonewallu* i Danima Ulice Christopher. „Od šezdesetih godina 20. stoljeća europske zemlje su postupno dekriminalizirale homoseksualnost, a sada u Europi ne postoji ni jedna zemlja u kojoj je homoseksualnost izričito zabranjena“ (Aldrich, 2011: 347).

Aldrich (2011: 18) zaključuje da je gej i lezbijska povijest prošla različite faze: ispitivala je društvena okruženja homoseksualnosti; tumačila je evoluciju mentaliteta; dekonstruirala reprezentaciju praksi i ponašanja te istraživala seksualnost u društvima od pretkolumbovske Amerike do postkolonijalne Azije.

2.3. POVIJEST IMITACIJE ŽENA U TEATRU I *DRAG* KULTURE

2.3.1. Antička Grčka

Kazalište se rodilo u antičkoj Grčkoj, a time i stvaranje izvedbene umjetnosti poznate kao *drag*.

U antici su žene smatrane inferiornima u odnosu na muškarce, piše BREC i samo su muškarci mogli sudjelovati u umjetnosti i kazalištu. Stari Grci tada su stvorili kazališnu tradiciju glumaca u ulogama žena. Muškarci su preuzimali ženske uloge jer su se smatrali prikladnima za tu umjetničku formu. Tijekom stoljeća muškarci su u *dragu* utjelovili ženske likove (BREC).

Cross-dressing ima središnju ulogu u produkciji ovih predstava, piše Elder (2015: 1). Ženske uloge nisu se mogle igrati bez *cross-dressinga* u klasičnoj Grčkoj jer su svi glumci bili odrasli muškarci. Svi su nosili maske označavajući lik koji su glumili u to vrijeme. Malo je vjerojatno kako je ijedan glumac odabran da isključivo on igra uloge žena, muškarci bi se mijenjali naprijed-natrag između muških i ženskih uloga kako je predstava zahtijevala. Imati nekoliko istih glumaca koji igraju svaku ulogu učinilo bi imitaciju žena nužnom, pogotovo kada ženske uloge zauzimaju velik broj likova u predstavi, preko trideset posto u prosjeku, a u nekim predstavama i do devedeset posto, napominje Elder (2015: 3) Ovo je važno napomenuti jer to znači da nijedan glumac nije mogao biti odabran isključivo za uloge žena, pa prema tome, gluma u ženskim ulogama nije umanjivala status glumca.

Imitacija žena u grčkoj drami bila je kompliciran alat. Dramaturg ga je mogao upotrijebiti za ismijavanje ili kao prijetnju prikazujući likove koji se inače nikada ne bi mogli vidjeti kao muškarca pod maskom žene ili aktivno čineći muški lik feminiziranim, objašnjava Elder (2015: 33). Načini na koje je imitacija žena utjecala na likove mogli su ovisiti o žanru jer ga je komedija vjerojatno više koristila (za humor) nego tragedija. Suprotno tomu, žene koje su preuzimale muške attribute ili išle toliko daleko da su se oblačile kao muškarci mogle su se promatrati kao uzurpatorice, koje uzimaju prava muškaraca koje one (u svijesti klasičnoga grčkog društva) bile nisu dostojne i koristile bi tu moć za vlastite ženske agende, na štetu društva

u cjelini. Međutim postoje neki slučajevi u kojima je *cross-dressing*, ili promjena spola, mogao biti dopušten, primjećuje Elder (2015: 33). Privremene promjene spolova bile su uobičajeni dio rituala inicijacije u klasičnome grčkom svijetu iako nisu bile dopuštene u svakodnevnom životu.

2.3.2. Velika Britanija

Na početku kazališne scene u Britaniji ženama nije bilo dopušteno biti na pozornici jer je formalna drama imala korijene u crkvi, a ženama tamo nije bilo mjesto, objašnjava Severová (2021: 20). Kada je crkvi bilo potrebno da priče iz *Biblije* dopru do svih ljudi, čak i do nepismenih, od priča su napravili predstave, a muškarce su stavljali u ženske uloge. U neformalnoj drami žene također nisu mogle sudjelovati na pozornici jer bi ih bilo sram zbog toga, nastavlja Severová (2021: 20). Nakon što su se formalno kazalište i njegove predstave odvojile od crkve svi su i dalje pretpostavljali da se pravilo zabrane sudjelovanja žena odnosi na sve pozornice i iako su možda postojale neke glumice amaterke, nema objektivnih dokaza za to. U godinama poslije kostimi i glumci samo su postali bolji, a u nekim slučajevima gledatelji nisu mogli niti uvidjeti da to nisu prave žene na pozornici. U šesnaestom stoljeću predstave su postale vrlo popularna zabava, nastavlja Severová (2021: 21). Glumačke trupe koristile su javne prostore poput gostionica kao prostor za izvođenje, a neke su škole koristile dramu kao alat za podučavanje vještina javnoga govora i retorike. Godine 1576. sagrađeno je prvo kazalište u Engleskoj i to je bio velik uspjeh koji je standard za glumu i pisanje učinio mnogo višim.

Severová nadalje piše (2021: 22) kako je kazalište bilo jedino mjesto gdje su se standardna društvena pravila mogla prekršiti i gdje je kreativnost mogla poprimiti bilo kakav oblik. Ništa nije bilo zabranjeno ako je moglo stati u priču. Nije iznenađenje da *drag* odabire baš ovo mjesto za procvat. Dakle imitacija žena je cvjetala iako je imala neke teške prepreke na svom putu kroz elizabetinsku, tudorsku, jakobinsku i šekspirijansku fazu, napominje Severová (2021: 22).

Pojava glumica zauvijek je promijenila svijet kazališta. Ipak, imitatorima žena još je nekoliko desetljeća bilo mjesto u kazalištu pored glumice, objašnjava Severová (2021: 23). I dok se očekivalo da će muškarci igrati ženske uloge čak i u ozbiljnim predstavama, neke komedije u kazalištima to su koristile kao komičnu olakšicu. Mogli su ismijavati žene i koristiti ih kao oruđe za komediju, ističe Severová (2021: 23). Nakon restauracije imitatori žena morali su se ustaliti u komediji, a tu se pojavio lik dame. Dama je bila stariji lik koji su glumili muški

glumci kako bi odigrali komičnu stranu priče. Slična uloga za imitatore žena bila je časna sestra. Koristila se za pomoć u komediji i za ismijavanje crkve, piše Severová (2021: 24). Korištenje muškaraca u haljini za iskazivanje komike može se vidjeti čak i u dvadesetom stoljeću kada se imitiranje žena preselilo i na televiziju. Velik dio zastupljenosti *draga* i imitiranja žena u pop-kulturi u kasnome dvadesetom i ranome dvadeset i prvom stoljeću sastojao se od toga.

Te su se tradicije nastavile i rasle, nastavlja Severová (2021: 24), a širenje *draga* dovelo je do toga da je ljudima bilo ugodnije raditi i nositi ono što žele. U zemlji je bilo mnogo karnevala i sajмова na kojima su ti ljudi mogli biti sigurni. Među višom društvenom klasom neki su se plemići često odijevali u žensku odjeću i čak su se cijeli život predstavljali kao žene. Također je postajalo sve češće da se ti ljudi sastaju na mjestima gdje su mogli biti tko god su htjeli, možda čak i nastupiti na pozornici u *dragu*, sugerira Severová (2021: 24).

Drag i imitatori žena našli su svoje mjesto i u operi gdje su dugo bili sigurni, a okupirali su i glazbene dvorane. Te su se tradicije povezivale s aristokracijom i novcem, a *drag* za manje sretne ljude preselio se na sajmove i karnevale, ističe Severová (2021: 25). Krajem devetnaestog stoljeća pojavio se još jedan oblik zabave koji je imao u sebi *drag*, a to su koncertne zabave. Bila je to mala skupina estradnih umjetnika koji su obilazili zemlju i imali nastupe, a ponekad su ju činili samo muškarci, a imitacija žena bila je standardni dio njihove izvedbe, objašnjava Severová (2021: 25). Često su ih nazivali „*pierrot* grupama“, a njihov uspjeh je porastao tek nakon Prvog svjetskog rata kada mnogi muškarci nisu mogli pronaći nikakav drugi posao osim u tim trupama koje su postavljale predstave diljem zemlje. Ovakve vrste emisija dovode do stvaranja glamura kakav je poznat danas. Ti su koncerti trajali do pedesetih godina 20. stoljeća i bili su mješavina svih *drag* aktova koji su se dogodili do tog trenutka. Imali su dame, bili su satirični i rodili su glamur. Prije svog kraja bili su praktički puni *drag showovi*, zaključuje Severová (2021: 25).

U šezdesetima se o homoseksualnosti sve više raspravljalo u javnosti, a gej scena Engleske postajala sve otvorenija, piše Severová (2021: 25). Počelo se otvarati mnogo novih gej klubova, što je dovelo do uzdizanja i novih *drag* kraljica, koje su mogle postati poznato ime i prestati se skrivati iza pantomimičarki. Do tada su *drag* kraljice bile uspješne samo ako su stvorile komični lik, ali sada je lik *drag* kraljice mogao biti što god je kreator htio. *Drag* kraljice nisu bile tu samo za iskazivanje komike i postajale su sve popularnije. Predstave su također postajale sve kreativnije i raznovrsnije, a točke su se kretale od užasno amaterskih do gotovo profesionalnih, no bilo je malo onih koji su se mogli osloniti na izvedbe kao sredstvo podrške, objašnjava Severová (2021: 26). Dok je ovaj oblik zabave postajao sve poznatiji i na TV ekranu

se znala pojaviti poneka *drag* kraljica, pozornost je i dalje bila rezervirana uglavnom za imitacije žena kao iskaz komike i šale. *Drag*, imitiranje žena, rušenje rodnih i heterogranica našli su mjesto među pop i *rock*-zvijezdama u glazbi te je *drag* postajao sve političniji i bavio se važnim pitanjima. Počinjao je izgledati kao *drag* koji je danas poznat, zaključuje Severová (2021: 26).

2.3.3. Sjedinjene Američke Države

Iako su *gender-bending* predstave u SAD-u na nacionalnoj razini nastale iz predstava ministranta u ranome devetnaestom stoljeću, koje su prikazivale muške imitatore u *black faceu* (bojanje lica u crnu boju kako bi osoba nalikovala na afroamerikanca u svrhu ismijavanja), ta je umjetnička forma postala popularna u posljednjim desetljećima 1800-tih kada se vodvilj pojavio kao glavni izvor zabave u Sjevernoj Americi, objašnjava Severová (2021: 26). Vodvilj je bio temeljno inspiriran britanskim *music hallom*, koji je već bio popularan u Engleskoj sredinom 1800-ih. Zadržao se dugo, a utjecao je i na imitaciju žena u komediji i reprezentaciju *draga* u dvadesetom stoljeću, ističe Severová (2021: 27). Još jedan oblik zabave s imitiranjem žena, koji je inspiriran u Engleskoj, bile su putujuće trupe. *Cockettes* je bila antikapitalistička družina 1960-ih. Bio je to izrazito politički tip *drag* performansa blisko povezan s hipi-scenom u San Franciscu. Ovaj čin inspirirao je u Engleskoj druge putujuće trupe, ali je bio političniji i radikalniji, kao i sve ostalo vezano uz *drag* u Americi. Predstave *Cockettesa* razigrano su potkopale rodno izražavanje i ponudile opuštene, bahate, ali i utopijske vizije o tome kako bi se društveni, ekonomski i rodni odnosi mogli drugačije organizirati, piše Severová (2021: 27). Dok su se putujuće trupe događale i u Engleskoj, šezdesetih i sedamdesetih godina u Americi bile su mnogo političnije i uključivale su kontroverzne teme.

2.4. VOGUE, HOUSE I BALL KULTURA

Najistaknutija stvar koja se dogodila u LGBTQ+ i *drag* kulturi bila je *House* (eng. kuća) i *Ball* scena te *vogue*, zaključuje Severová (2021: 27). Ona je oblikovala *drag* u ono što je sada, a to je također doba koje je uvelike zastupljeno u pop-kulturi. Iako su najveću popularnost stekli osamdesetih i devedesetih 20. st., balovi su počeli mnogo ranije.

Drag ball scena bila je otvoreno *queer* i zbog toga se suočavala s mnogim problemima, nastavlja Severová (2021: 28). Policija i zakon ciljali su ih na sve moguće načine pokušavajući prisiliti LGBTQ+ osobe natrag u sjenu. No organizatori su uvijek nalazili rješenje za te probleme, a tradicija je rasla tek nakon Drugoga svjetskog rata. To je također bio trenutak kada se *drag* počeo razvijati prema rasnim linijama.

Ball scena je procvjetala kada se ispreplela s crnačkom kulturom. Bilo je to i vrijeme kada je zemlja bila usred društvenog i kulturnog resetiranja, napominje Severová (2021: 29). Postojala je snažna potreba da se *queer*, a pogotovo *queer* crnci drže zajedno i formiraju usko povezanu zajednicu, pa su *drag queenovi* stvorili takozvane „kuće“.

„Provalivši u javnu svijest između 1989. i 1991., kultura *drag* balla i *voguinga* može se pratiti unazad do druge polovice 19. stoljeća kada je Hamilton Lodge u Harlemu priredio je svoj prvi *queer* maskenbal 1869.“ (Lawrence, 2011: 3).

Održavani jednom godišnje, balovi su uključivali povorku poznatu kao „parada vila“ u kojoj su natjecateljice, *drag* kraljice, šetale kroz gledalište pripremajući se za natjecanje u kostimima, piše Lawrence (2011: 3). Ostatak večeri plesači su izlazili na podij u parovima i formirali partnerstva koja su bila naizgled strejt, s muškarcima (uključujući lezbijke odjevene kao muškarce i homoseksualce koji su preferirali *butch* stil, odnosno muški stil) koji su pratili žene (ili muškarce odjevene kao žene, kao i strejt *femmes*) dok je veliki dio heteroseksualaca promatrao sa strane.

Kako su balovi postajali sve popularniji, zakonodavno tijelo New Yorka je 1923. kriminaliziralo „homoseksualno predstavljanje“ kao dio šire negativne reakcije oko muško-muških seksualnih odnosa, nastavlja Lawrence (2011: 3). Ali organizatori *drag* balova otkrili su da mogu nastaviti priređivati događaje ako se organizacija iz susjedstva prijavi za službeno policijsko sponzorstvo u njihovo ime. Pauza je trajala do jeseni 1931., kada su službenici, reagirajući na kulturno eksperimentiranje u godinama prohibicije i početka depresije, počeli gurati gradsku *queer* zajednicu i ciljati na balove.

Policija se borila obuzdati kulturu kada su se nakon Drugog svjetskog rata mnogi gej muškarci, koji su putovali kroz Manhattan na putu do bojišnice, vratili u grad, objašnjava Lawrence (2011: 3). Policajci su odgovorili intenziviranjem propisa i strategijom prevare pri čemu bi policijski službenici „zarobili“ homoseksualce prilikom seksualnog nagovaranja prije nego što su pokazali svoju značku. Organizatori *drag* balova su međutim bili osnaženi valom novih dolazaka. Na jednom balu se više od 3000 natjecatelja i gledatelja okupilo u harlemskoj

palači Rockland da bi gledali muškarce koji se vole oblačiti u žensku odjeću kako paradiraju pred sucima na najneobičnijoj svjetskoj modnoj reviji, piše Lawrence (2011: 3).

Do ranih 1960-ih kultura *drag* balova počela se fragmentirati duž rasnih linija. Jer iako su se balovi poput onoga održanog u Rockland Palaceu mogli pohvaliti nevjerojatno ujednačenom mješavinom crnih i bijelih sudionika, s također izrazito integriranim plesnim podijem, očekivalo se da crne *drag* kraljice izbijele svoja lica ako žele imati priliku pobijediti na natjecanjima, objašnjava Lawrence (2011: 3). Tako su crne *drag* kraljice počele priređivati vlastite događaje, a Marcel Christian priredio je ono što se može smatrati prvim crnačkim balom 1962.

Ako ništa drugo, haljine su dosegle nove visine ekstravagancije i glamura. Na jednom je događaju *drag* kraljica obučena u lik Kleopatre stigla na ceremonijalnom brodu sa šest slugu koji su mahali bijelim, svjetlucavim palminim lišćem, a na drugom je žarulja sa žarnom niti od 2000 vata bila upaljena upravo u trenutku kada je manekenka razgrnula svoj pernati kaput podstavljen od *mylara* (poliesterska traka) ostavivši prve redove na trenutak slijepima. Bile su to najbaroknije fantazije o glamuru i zvjezdanoj slavi, a sve su to pravile *drag* kraljice na šivaćim strojevima Singer u malenim stanovima, zaključuje Lawrence (2011: 4).

Crnci, gejevi i *drag* kraljice iz radničke klase našli su se otuđeni ne samo od svojih bioloških obitelji, koje su obično bile netolerantne prema njihovim izborima, nego i od vladajućeg kadra crnih nacionalističkih vođa, čiji su sve izraženiji mačo-diskurs „pravog muškarca“ popularizirale bande koje su se množile po kvartovskim ulicama, objašnjava Lawrence (2011: 4). Kako se više nisu imali gdje okrenuti, osnovali su vlastite samostalne bande, koje su radije nazivali kućama.

Osnovana 1972., prva kuća nastala je kada je Lottie, *drag* kraljica iz Harlema koja je radila u uredu za socijalnu skrb, zamolila Crystal LaBeija da supromovira bal, objašnjava Lawrence (2011: 4). Jedna od rijetkih crnih *drag* kraljica kojoj je dodijeljena titula „Kraljica bala“ na balu koji su organizirali bijelci, LaBeija se također umorila od antičnačke pristranosti balova. Crystal je pristala to učiniti sve dok je bila vrhunac bala, a Lottie je posao učinila slađim uvjerivši Crystal da bi trebali osnovati grupu i nazvati je House of LaBeija, s titulom majke koju bi imala Crystal.

Pozivajući se na glamurozne modne kuće čijem su se glamuru i stilu divile, nastavlja Lawrence (2011: 4), druge crne *drag* kraljice počele su osnivati *drag* kuće, odnosno obitelji koje bi se, na čelu s majkom, a ponekad i ocem, družile, brinule jedna o drugoj i pripremale se

za balove (uključujući i one na kojima bi bili domaćini i one na kojima bi sudjelovali) oko 1972. Od ovog trenutka nadalje natjecatelji su se borili za osvajanje trofeja s više sudionika koji su hodali duž zamišljene piste u kostimima i karakterima za svaku kategoriju, objašnjava Lawrence (2011: 4). Na kraju svake runde skupina sudaca donosila bi presudu, ponekad nagrađujući „optimalnu realnost“, odnosno sposobnost da natjecatelj prođe kao heteroseksualan u vanjskom svijetu, ponekad podržavajući čistu nečuvenost i raskoš. Tada je cilj uglavnom bio izgledati kao bjelkinje, napominje Lawrence (2011: 4).

Ako se početak crnačkih balova poklopio s intenziviranjem pokreta za građanska prava, formiranje kuća bilo je usporedno s povećanjem samopouzdanja pokreta za oslobođenje homoseksualaca, koji je doživio simbolični proboj kada su *drag* kraljice zauzele prvu crtu tijekom pobune u *Stonewallu* u lipnju 1969. Sylvia Ray Rivera bila je jedna od mnogih *drag* kraljica koje su se rado družile u *Stonewall Innu*, gej baru smještenom u West Villageu koji je dopuštao ples u stražnjoj sobi, a koji je policija tolerirala u zamjenu za redovita plaćanja „ispod šaltera“. Kad bi te isplate kasnile, službenici bi upadali u bar kako bi podsjetili vlasnike na njihove obveze, ali tijekom hapšenja koje se dogodilo u lipnju 1969. Rivera i njezini prijatelji, već emotivno uzdrmani nakon sprovoda Judy Garland, napokon su uzvratili, piše Lawrence (2011: 4). Tako su krenuli dani nereda koji su definirali simbolično rođenje *Gay Liberationa*.

Kuće su počele djelovati kao *de facto* sirotišta za raseljenu djecu. Neki su se našli na ulici, a mnogi su živjeli s obiteljima koje se nisu mogle pomiriti s njihovim izborima, piše Lawrence (2011: 4). Posao koji su kuće obavljale između balova omogućio im je da uključe i djecu koja možda nisu bila zainteresirana za *drag*, a ipak su se željela družiti, zabavljati i uživati u toplini šire zajednice ili pomoći ostalim članovima kuće da se pripreme za bal bez da sami sudjeluju.

Kuće su se nastavile množiti i diverzificirati tijekom 1980-ih, nastavlja Lawrence (2011: 5). Willi Ninja osnovao je House of Ninja 1981. godine i iznio svoju namjeru da unese azijsku estetiku i filozofiju u svijet balova. House of Xtravaganza, prva latino kuća, formalno je stupila na *drag ball* scenu 1982. godine.

Kako su se kuće množile tako su rasli i balovi jer je svaka kuća težila prirediti vlastiti bal. Tijekom 1980-ih balovi su postali mjesečni događaji. Priprema je bila golem izazov za sudionike događaja, pogotovo organizatore, objašnjava Lawrence (2011: 5). Prošli su dani kada su se balovi fokusirali samo na to da se muškarci oblače u žene. Sada su u proširenoj sceni muškarci prigrlili muške alternative. U skladu s vremenom kuće su također postale

konkurentnije, a mnoge su odlučile primati samo nove članove koji su hodali na balu i osvojili nagradu.

Voguing se pojavio kao osebujni ples najprije po kućama, a zatim neizbježno na balovima gdje su na kraju uvedene specifične *voguing* kategorije. Paris Dupree je u torbi imala časopis *Vogue*, objašnjava Lawrence (2011: 5) i dok je plesala nasuprot drugoj kraljici, izvadila ga je, otvorila stranicu na kojoj je pozirala manekenka i onda u ritmu zastala u toj pozi. Zatim je okrenula sljedeću stranicu i stala u novoj pozi, opet u ritmu. Provokacija je vraćena istom mjerom i cilj je bio napraviti ljepšu pozu od suparnika. Prvo su to zvali poziranje, a onda, jer je krenulo od časopisa *Vogue*, nazvali su to *voguing*. Također se smatra da mnoge popularne poze dolaze iz afričke umjetnosti i egipatskih hijeroglifa, napominje Lawrence (2011: 5).

Lawrence (2011: 7) objašnjava da su *drag* balovi i modna kultura napravili proboj na filmskom platnu 1990. kada je film *Jennie Livingston*, pod nazivom *Paris Is Burning* po balu iz 1986. koji su priredili Paris Dupree i kuća Dupree, počeo osvajati nagrade na filmskim festivalima. Sniman između 1986. i 1989. dokumentarac je pružio bogat kulturološki uvid u prethodno tajnu kulturu crnačkih i latinoameričkih balova mješavinom snimki plesnih dvorana, materijala iz svakodnevnog života i intervjua s Pepper LaBeija, Dorianom Coreyem, Angie Xtravaganza i drugima. Vodeća *queer* teoretičarka Judith Butler odgovorila je na film pitanjem podrivaju li prikazane *drag* kraljice dominantne vrijednosti oko roda i seksualnosti pokazujući da se temelje na izvedbi, a ne na nekom obliku suštinskog identiteta ili ih učinkovito jačaju davanjem visoke vrijednosti načinu života i materijalnim vrijednostima dominantne bijele kulture.

Madonna se također uhvatila za *drag* balove i *voguing* scenu radeći na mnogo čvršćem preokretu i s mnogo više kapitala od Jennie Livingston. Objavila je singl i prateći videospot za *Vogue* u ožujku 1990., piše Lawrence (2011: 8). *Vogue* je postao najprodavaniji singl 1990. godine. Iako su poželjeli vrlo različite nagrade, i Madonna i Livingston optuženi su da su pretraživali kulturu balova za vlastite ciljeve i izvukli korist iz svojih angažmana u *ball* kulturi i modi na mnogo eksplicitniji način nego sudionici za koje su tvrdili da su pomogli, objašnjava Lawrence (2011: 8). Film *Paris Is Burning* sugerirao je da su *drag* kraljice težile životu punom slave, novca, dizajnerske odjeće i života na visokoj nozi, a njihove su ambicije zapravo bile iznimno skromne, piše Lawrence (2011: 8). Zsigurno ih je privlačila ideja glamura, ideja koja je davno prethodila usponu supermodela i globalne pop-ikone, ali u ostvarenju tog cilja razvili su jedinstven način izražavanja koji je uvijek bio svjestan vlastite radničke klase i etničke ukorijenjenosti.

Intenziviranje epidemije AIDS-a neposredno nakon medijskog proboja *voguinga* prijetilo je samoj molekularnoj strukturi balova i s njima povezanih kuća, objašnjava Lawrence (2011: 9). Prvi put identificiran 1981. AIDS-u je trebalo osam godina da odnese prvih 100 000 života i još tri godine da uzme sljedećih 100 000 života, nakon čega je preminulo još 300 000 ljudi u četirima godinama koje su trajale do 1995. godine, kada je bolest dosegla vrhunac.

Voguing i dalje živi u plesnim klubovima, *drag* balovima i kućama unatoč onima koji su pretpostavljali da će kombinacija pretjeranog izlaganja, komercijalizacije i AIDS-a iz ranih 1990-ih ostaviti *vogue* kulturu mrtvu, zaključuje Lawrence (2011: 9).

Izvorno je LGBT+ zajednica bila lišena ponosa zbog ugnjetavanja i mržnje prema njihovoj seksualnosti, piše Walker (2019: 9). Tijekom povijesti i trijumfa u zakonodavstvu *House* i *Ball* kultura polako su razvile ponos, posebice pobunama u *Stonewallu*. Balovi su postali okruženje u kojem su ponos i prihvaćanje vidljivi u korištenju jezika kao podršci pripadnicima kulture. Izražavanje identiteta poticalo se i specifičnim kategorijama koje su uključivali balovi, što je stvaralo osjećaj ponosa ne samo na kolektivnoj nego i na individualnoj osnovi, zaključuje Walker (2019: 9).

Drag i imitacije žena imaju šaroliku povijest od kazališta preko *drag* balova i njihovih pozornica do *mainstream* medija. *Ball* kultura oblikovala je *drag* u ono što je danas, što je zastupljeno u mnogim *drag* emisijama i filmovima, zaključuje Severová (2021: 33). Danas *drag* nije toliko tabu kao što je nekad bio, sada je čak integriran u opću pop-kulturu, objašnjava Walker (2019: 9). Prije razvoja *House* i *Ball* kulture LGBTQ+ osobe bile su se prisiljene skrivati. Upravo im je razvoj te nove supkulture omogućio napredovati, učiti i postati dio obitelji. Sleng koji je proizišao iz ove scene također je ostavio dubok utjecaj na društvo, primjećuje Walker (2019: 9). Čak i uz natjecanje kao ključni dio *House* i *Ball* kulture, zajednica i dalje ostaje kolektivistička. Mediji diljem svijeta zabilježili su zamršenost ove supkulture i dodatno ju popularizirali putem televizije, interneta i društvenih medija. Iako se svijet *House* i *Ball* zajednice definitivno promijenio, poruka ljubavi i prihvaćanja samog sebe ostala je ista.

22.4. LGBTQ+ ZAJEDNICA DANAS

U suvremenom svijetu postoji mnogo istospolnih ponašanja, stavova i identiteta, objašnjava Aldrich (2011: 9). „Glavnina većih gradova Europe, Amerike, Australije, i Azije – od San Franciska do Pariza, od Buenos Airesa do Sydneya – domaćini su žive, pozitivne i otvorene gej

i lezbijske kulture čiji se pripadnici javno okupljaju u barovima, kafićima te ostalim lokalima određenih četvrti“ (Aldrich, 2011: 9). Okupljaju se i u volonterskim udrugama koje spajaju sve one koji se žele družiti s osobama sličnih orijentacija dok se bave raznim aktivnostima poput sporta, kulturnom djelatnošću ili čak sudjeluju u političkim kampanjama. „U mnogim europskim zemljama, kao i u Kanadi, Australiji, Novom Zelandu i Južnoj Africi, istospolni su odnosi legalizirani, a dio lokalnih vlasti zakonom je zabranilo diskriminaciju, odnosno povredu dostojanstva osoba istospolne orijentacije, dopuštajući im čak da registriraju svoju vezu ili sklope brak“ (Aldrich, 2011: 9).

Izvan granica Europe seksualno otvorena kultura proširila se u nešto manjoj mjeri, a u gradovima poput Bangkoka i posebice zemljama gdje europsko nasljeđe nije dominantno, mnogi se muškarci i žene ne uklapaju u uokvire postojećeg identiteta i životnog stila te se opredjeljuju za drugačiju, a često i manje javnu vrstu seksualnosti, objašnjava Aldrich (2011: 9). Istospolne kulture cvjetaju i drugdje u svijetu iako bez društvenog i zakonskog odobrenja, a često i bez javnih institucija, koje su danas posve uobičajene na Zapadu. Primjerice u Indiji i Singapuru istospolni seksualni odnosi još uvijek nisu ozakonjeni, ali okupljališta, privatni prijateljski krugovi i seksualni kontakti, kao i literatura koja potajno kruži omogućuju susrete i razmjenu iskustva, piše Aldrich (2011: 9). „U ostalim društvima, uključujući većinu islamskog svijeta, organizirani javni život homoseksualaca ne postoji, susreti osoba istog spola (pa čak i većina izvanbračnih aktivnosti) osuđeni su na tajnost zbog zakona koji propisuju stroge kazne za odstupanje od službeno dopuštenih normi“ (Aldrich, 2011: 9).

Malo je onih koji danas nisu svjesni postojanja istospolnih odnosa i skupina koje se nekoć nisu usuđivale predstaviti.

2.5. MEDIJSKI PRIKAZ LGBTQ+ ZAJEDNICE

Novine i televizijske vijesti su sedamdesetih godina 20. st. počele pridavati više pozornosti LGBT pitanjima i temama poput pravne borbe za jednakost, *gay pride* povorkama, raspravama o „gej genu“ i istospolnom braku, objašnjava Aldrich (2011: 350). Za to je djelomično zaslužna epidemija AIDS-a, koja je prisilila zdravstvene i javne industrije na javno i izravno očitovanje. Do devedesetih godina, piše Aldrich (2011: 50), masovni su mediji postali elokventniji i napokon počeli pisati o stvarima o kojima se prije nije moglo govoriti.

Naravno, između različitih zemalja postoje velike razlike, pa tako dok su u sjevernoj Europi mediji uglavnom prijateljski nastrojeni, na nekim drugim mjestima preferiraju se skandali tipični za tabloide, objašnjava Aldrich (2011: 350). Nijemci i Britanci opsjednuti su seksualnom transgresijom slavnih osoba, pa su veliki skandali 1976. okruživali vođu britanske Liberalne stranke Jeremyja Thorpea, a 1984. godine i generala Güntera Kiesslinga, njemačkog zamjenika vrhovnog zapovjednika NATO-a u Europi. U prošlosti su političari bili prisiljeni odstupiti s položaja zbog gej ili *queer* ponašanja i navika, napominje Aldrich (2011: 350), a danas države mogu imati političkog vođu koji ne taji da je gej poput latvijskog predsjednika Edgarsa Rinkēvičsa (2023. –) iako su slučajevi „ostanka u ormaru“ i dalje uobičajeni. Gej slavne osobe, često i ne vlastitom voljom, privlače mnogo pozornosti. Međutim sada nakon što je više ljudi na visokim pozicijama napravilo *coming out*, skandali su se počeli činiti zastarjelima.

Mnoge osobe koje rade na području umjetnosti, u kazalištu ili u politici otvoreno su gej i mediji ih često primjereno prate, primjećuje Aldrich (2011: 351). Humoristične serije, sapunice i *talk showovi* imaju sve više gej likova. „*Hollywoodski* srednjestrujaški filmovi imaju gej priče, poput filma 'Philadelphia' (1994.), 'Bogova i čudovišta' (1998.) i 'Planine Brokeback' (2005.), a britanska je serija 'Queer as Folk' (1999.) postigla globalni uspjeh. Sada postoji niz gej ikona koje predstavljaju 'visoku' ili 'nisku' kulturu, od znanosti do komedije: tu su Oscar Wilde, Marcel Proust, Rock Hudson, Pier Paolo Pasolini, Pedro Almodóvar, Alan Turing, Michael Foucault, Andy Warhol, kao i mnogi dramski pisci, glumci i modni dizajneri“ (Aldrich, 2011: 351). Upravo zbog njihovih života, rada i statusa znatno su pridonijeli vidljivosti *queer* zajednice prikazujući *queer* život u svoj njegovoj raznolikosti. Velik broj mladih poznatih gej osoba, poput pop-zvijezda, modnih dizajnera i glumaca, pridružili su se gej ikonama ranijih dana iako su među njima rjeđi sportaši i poslovni ljudi, zaključuje Aldrich (2011: 351).

Prikaze gej svijeta i javnu raspravu o homoseksualnosti, ne nužno pozitivnu, gotovo je nemoguće izbjeći u većini zemalja, piše Aldrich (2011: 351). Takva izloženost ima svoje pozitivne, ali i opasne posljedice. „Sve veća vidljivost pozitivan je pomak, a jaz koji postoji između izloženosti u medijima i njihovih svakodnevnih života nije premošten. (...) Situacija se promijenila: dok je u prošlosti Zapad poroke pripisivao stanovnicima Afrike i Orijenta, danas neki u Africi i Aziji izvor homoseksualne 'bolesti' nalaze na Zapadu. To je dovelo do širenja antihomoseksualnog raspoloženja“ (Aldrich, 2011: 351).

Internet, najnoviji oblik medija, omogućio je pojedincima iz *queer* zajednice komunikaciju putem računala, čak i u dijelovima svijeta gdje je bilo koji oblik javne vidljivosti

gotovo nemoguć, poput Kine i arapskog svijeta, piše Aldrich (2011: 351). Tako je internet omogućio pristup gej životu onima koji ga teško nalaze ili se teško u njega uklapaju uključujući mlade i one koji ne žive u velikim gradovima. „Osim foruma i chatova, web je nevjerojatno bogat izvor informacija, na kojemu se može pronaći sve od akademskih tekstova do *kinky* pornografije. Apstraktnost interneta u zanimljivom je kontrastu s fizičkim karakterom gej scene“ Aldrich (2011: 351).

2.5.1. Hrvatska

Lezbijska organizacija Rijeke „Lori“ radila je istraživanje u Hrvatskoj 2001. i usporedila s istraživanjem iz 2003. godine u kojem je analizirala praćenje i senzibiliziranje pisanih medija za prava homoseksualnih osoba. U istraživanju pišu da lezbijke i homoseksualci predstavljaju jednu od najmarginaliziranijih manjina, da javnost nije dovoljno osviještena o pravima homoseksualnih osoba i da nije upoznata s oblicima diskriminacije. U skladu s time, javnost svoj negativan stav prema osobama homoseksualne orijentacije zasniva na stereotipima i predrasudama.

S obzirom na to da mediji kao sredstvo javnog informiranja imaju velik utjecaj na stvaranje slike o *queer* zajednici, oni u velikoj mjeri mogu odrediti kako će i koliko ukazivati na diskriminaciju LGBT zajednice i promicati ljudska prava, piše udruga „Lori“. Pa je tako iz interpretacije završne analize iz 2001. god. i 2003. god. zaključeno da je: „veći broj članaka objavljenih u prvom dijelu koji homoseksualnost imaju kao glavnu temu, posljedica održavanja Gay pride-a u Beogradu u to vrijeme, čemu u prilog ide i veliko smanjenje broja članaka u drugom praćenju koji se odnose na negiranje javnosti vezano uz homoseksualnost (0,9%)“ („Lori“, 2003: 7). U skladu s prvim praćenjem, koje su vodili 2001. godine, pokazuje se i podatak da je najveći broj članaka bio s područja zabave (65,2 %), a iz drugog praćenja (2003. god.) uviđa se da se o homoseksualnosti nastavilo pisati ponajprije na neutralan način (72,2 %). Međutim zabrinjavajući je nedostatak članaka koji bi imali ozbiljno pozitivan ton (7,5 %), iz čega je proizišao zaključak kako hrvatski mediji tada nisu poticali diskriminaciju, ali su istovremeno nedovoljno promicali prava *queer* zajednice.

„Analiza drugog, kao i prvog praćenja, pokazuje da je u člancima muška homoseksualnost skoro dvostruko zastupljenija od ženske (muška: 47,6%; ženska: 25,1%) što ukazuje na nedovoljnu vidljivost lezbijki u hrvatskom društvu“ („Lori“, 2003: 8).

Najzastupljeniji su članci bili oni u kojima je homoseksualnost tek spomenuta (60,8 %), iz čega se lako zaključilo da se novinarski pristup homoseksualnosti nije bitno promijenio jer se toj tematici i dalje najčešće pristupalo površno, neozbiljno i senzacionalistički. Vrlo su rijetki tekstovi koji su problematizirali nesnošljivost okoline i sustavno uskraćivanje građanskih prava osobama homoseksualne orijentacije. Međutim primijetili su da je 2003. g. bio veći broj članaka u kojima sâm autor daje vlastiti komentar o homoseksualnosti (19,8 %). To govori da je vrlo važno uključiti medije u proces civilne edukacije i da je potrebno kontinuirano praćenje i analiziranje medija.

U usporedbi praćenja iz 2001. i 2003. god. očite su neke promjene u načinu na koji se pristupalo temi homoseksualnosti. Pozitivna promjena bila je ta da se smanjio broj članaka zabavnog karaktera, a istovremeno se značajno češće tematiziralo homoseksualnost u člancima vezanim uz politička događanja (32,2 %). Udruga „Lori“ vjeruje da su za to dijelom zaslužna tada aktualna zbivanja poput saborske procedure o izglasavanju Zakona o istospolnim zajednicama i druga po redu Parada ponosa u Zagrebu. To lako povezuju s činjenicom da se homoseksualnost učestalije pojavljivala kao glavna tema članaka (59,2 %), a rjeđe je bila samo usputno navedena u tekstovima (24 %). „Čini se da je izglasavanje zakona pokrenulo ozbiljnije rasprave i izvještavanje i u novinama što je doprinijelo boljem upoznavanjem javnosti s homoseksualnom tematikom. Osim Zakona o istospolnim zajednicama, zabrana diskriminacije na osnovi spolne orijentacije izglasana je i u Zakonu o radu, Zakonu o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju i u Zakonu o ravnopravnosti spolova te Amandman na kazneni zakon“ („Lori“, 2003: 10).

Iako je i dalje najvećim dijelom pisanje o homoseksualnoj tematici bilo neutralno, 2003. god. počeo se pojavljivati veći broj članaka (68,2 %) koji homoseksualnost stavljaju u negativan kontekst (13,9 %) bez obzira što se u tom razdoblju homoseksualnosti prilazilo s pozicije bolje informiranosti o temi i s pozitivnijeg stajališta. „(...) bez obzira na dobrobit neutralnosti pisanih medija, negativan stav potiče diskriminaciju. Naime, ovakav stav samo povećava homofobiju prisutnu u društvu, a ne doprinosi promociji ljudskih prava“ („Lori“, 2003: 10). U želji da se homoseksualnost prihvati kao prirodna dimenzija ljudske seksualnosti i u svrhu promicanja prava istospolno orijentiranih osoba potrebno je temi pristupiti na način koji će tomu i doprinostiti.

Iz analize 2003. godine uviđa se da su domaća zbivanja vezana uz temu homoseksualnosti znatno više popraćena od stranih u odnosu na istraživanje iz 2001. godine, za što je opet zaslužna Parada ponosa u Zagrebu i zakonska procedura oko usvajanja Zakona o

istospolnim zajednicama. Međutim važnost se treba pridodati i povećanoj aktivnosti udruga koje se bave promicanjem prava homoseksualnih osoba.

Mediji imaju neupitno veliku ulogu u oblikovanju javnog mišljenja. Prema tome, način na koji će mediji prenijeti neki sadržaj uvelike određuje kakav će stav zajednica imati prema njemu, posebice ako je riječ o promicanju ili sprečavanju stereotipa i predrasuda prema članovima zajednice koji pripadaju manjinskoj skupini s obzirom na bilo koji kriterij, piše „Lori“. Također skreće pozornost na činjenicu da je pretpostavka svakoga ozbiljnog pristupa novinarstvu da će novinar koji prati određenu temu biti upoznat i s njezinim karakteristikama, no kad se piše o homoseksualnim osobama, napominje „Lori“, pitanje je koliko su novinari obrazovani da bi na ispravan i točan način pratili i izvještavali o homoseksualnoj tematici i problemima s kojima se homoseksualne osobe susreću. Upravo zbog toga „Lori“ sugerira kolaboraciju novinara s udrugama koje promiču prava homoseksualnih osoba jer smatra da bi suradnja uvelike pomogla novinarima da bilo koje nedoumice koje imaju tijekom praćenja ove teme prokomentiraju s članovima i članicama udruge te se savjetuju i oko terminologije koju upotrebljavaju. „Ukoliko nam je cilj poštovati ljudska prava svake osobe, a time i njeno pravo na izbor partnerice ili partnera, onda bi upotreba nekih termina, kao npr. okarakterizirati homoseksualnost kao ekscentričan životni stil, mogla biti u najmanju ruku uvredljiva za homoseksualnu populaciju“ („Lori“, 2003: 45). Homoseksualnosti se u tekstovima treba pristupiti jednako kao i heteroseksualnosti, napominje „Lori“, i ako je osoba s kojom novinar razgovara stručnjak iz nekog područja, potpuno je irelevantno koje je ta osoba seksualne orijentacije.

Mediji, s obzirom na svoj velik utjecaj, imaju priliku pomoći u borbi protiv nevidljivosti homoseksualnih osoba i senzibilizirati javnost za ovu temu. Na taj način mogu pomoći u sprečavanju produbljivanja postojećih stereotipa i predrasuda te, možda još važnije, njihovoj prevenciji. „Lori“ smatra kako pisani mediji homoseksualnu populaciju mogu učiniti vidljivim, sastavnim dijelom društva putem tekstova u kojima bi sudjelovali, recimo, članovi obitelji homoseksualnih osoba, njihovi prijatelji, suradnici i osobe koje ih podržavaju.

Analizu rezultata ovog istraživanja prokomentirala je i Jasminka Juretić, profesorica psihologije na Filozofskom fakultetu u Rijeci. Ona uviđa pozitivnu promjenu u značajnom smanjenju članaka koji homoseksualnost prikazuju u rubrikama zabave i povećanju članaka gdje se ova tematika obrađuje u kontekstu politike i društvenih promjena. „Ovaj je pomak velikim dijelom posljedica direktnog izvještavanja o aktivnostima LGBT pokreta u Hrvatskoj, a manjim dijelom samoinicijativna volja medija da promoviraju prava manjina i ljudska prava“

(„Lori“, 2003: 48). Naposljetku, ipak je vidljiva veća ozbiljnost u pristupu homoseksualnoj tematici. Ona nije više isključivo senzacija, zanimljivost, nekonvencionalan stil života ili devijacija ljudske seksualnosti, piše Juretić, no još uvijek je prisutan negativan ton u pisanju o homoseksualnosti, nedovoljna informiranost, konformizam i tendencija pojedinih publikacija da i dalje homoseksualnost čine društveno nevidljivom ili ju prikazuju kao egzotičnost marginaliziranih. Takvo izvještavanje vodi isključivosti, neciviliziranosti i nehumanosti.

Ono što je nužno, komentira Juretić, jest da se i dalje sustavno radi s medijima te unapređuje suradnja s novinarima. „LGBT udruge i mediji trebali bi u partnerskom odnosu raditi na podizanju razine društvene osjetljivosti za ljudska prava i toleranciju u društvu“ („Lori“, 2003: 48). Dokle god je heteroseksualnost imperativni model ljudskog ponašanja, piše Juretić, ne može se govoriti o jednakopravnosti. Nerepresivno, tolerantno i demokratsko društvo jest ono koje prihvaća osobe različitih seksualnih orijentacija i rodni identiteta. Juretić smatra, kao i „Lori“, da je dužnost medija aktivno pridonositi ukidanju postojeće diskriminacije prema svim pripadnicima LGBT populacije.

Studentica novinarstva na Sveučilištu „Sjever“ Arijana Kolar je 2019. godine provela analizu izvještaja o Zagreb Prideu na portalu Vecernji.hr. Analizirala je način na koji hrvatski medijski mrežni portali izvještavaju o LGTBQ+ događajima i glavni joj je primjer bilo izvještavanje portala Vecernji.hr o organizaciji Zagreb Pride, njihovu djelovanju i Povorci ponosa. Uvidjela je da: „Upisom ključne riječi Zagreb Pride u tražilicu VL-a od 1. siječnja 2017. do 1. siječnja 2019. godine može se pronaći 64 rezultata. Detaljnom analizom članaka moguće je pronaći tek 13 članaka koji se odnose na izvještavanje o udruzi Zagreb Pride, njihovim članovima ili aktivistima, o događajima koje organiziraju kao što je Povorka ponosa, o statusu i pravima te zajednice, o radu i načinu djelovanja organizacije te viziji i misiji Udruge“ (Kolar, 2019: 18). Nadalje, Kolar (2019: 21) objašnjava kako je svih 13 članaka potpuno objektivno, neutralno i nepristrano te, štoviše, pozitivno izvještava i poziva javnost na prihvaćanje i jednakost. Kolar smatra da Vecernji.hr: „uravnoteženo izvještava u smislu da donosi i pozitivne i negativne informacije i na taj način pobuđuje svijest i izaziva empatiju“ (2019: 21). Dakle „istraživanje je pokazalo da je autor uspio u većini analiziranih članaka zadržati nepristranost, pokazujući primjerenu sklonost prema LGBT zajednici ili potpuno vrijednosno neutralno u odnosu na nju. Neki pokazuju iskorak prema izazivanju empatije ili senzibiliziranju javnosti“ (Kolar, 2019: 22).

Zagreb Pride je: „*queer* feministička i antifašistička udruga koja se zalaže za ostvarenje aktivnog društva solidarnosti i ravnopravnosti slobodnog od rodni i spolnih normi i kategorija

te bilo koje druge vrste opresije“ (Zagreb Pride). Zalaže se za aktivno društvo solidarnosti, jednakopravnosti i ravnopravnosti te socijalne pravde za koje smatra da se može postići dekonstrukcijom patrijarhata uvažavajući pritom puno pravo svake osobe na samoodređenje, samoidentifikaciju i samodefiniciju. U Hrvatskoj djeluje još nekoliko organizacija uza Zagreb Pride koje rade na suzbijanju diskriminacije nad LGBTQ+ populacijom poput prijašnje spomenute Lezbijske organizacije Rijeke „Lori“, Udruge „Domino“, Udruge „Dugine obitelji“, *queer* umjetničkog kolektiva „House of Flamingo“, Udruge „Iskorak“, „Kontra“, „LGBT centar Split“ i drugih (Ravnopravnost.lgbt).

3. PITANJE RODNOG IDENTITETA I *QUEER* TEORIJA

Teorija performativnosti Judith Butler sugerira da društvo izravno i neizravno utječe na izvedbu i samo tijelo, piše Dougherty (2017: 13) i ističe da Salih (2002.) tvrdi kako performativnost roda pretpostavlja da rod nije nešto što netko jest, to je nešto što čini, radnja, ili točnije, niz radnji. Butler (1993.) također tvrdi da je rod skup ponavljanih radnji u vrlo krutom regulatornom okviru i sugerira kako postoje restrikcije i ograničenja u onoj mjeri u kojoj se rod razumije i uspostavlja u društvu, objašnjava Dougherty (2017: 13). Promatranje roda kao izvedbenog čina kroz kulturni utjecaj također se može promatrati u društvenim, kulturnim i političkim raskrižjima identiteta. Butler (1990.) tvrdi da rod nije uvijek konstituiran koherentno ili dosljedno u različitim povijesnim kontekstima zato što se rod presijeca s rasnim, klasnim, etničkim, spolnim i regionalnim modalitetima diskurzivno konstituiranih identiteta. Kao rezultat toga, postaje nemoguće odvojiti „rod“ od političkih i kulturnih raskrižja u kojima se on uvijek proizvodi i održava. Dok Butler izričito tvrdi da je izvedba roda pod društvenim i kulturnim utjecajem, znanstvenici također tvrde da je rodna varijacija još uvijek prisutna u strogim kulturnim definicijama roda, napominje Dougherty (2017: 14).

Definiranje tijela kao kulturnog i izvedbenog medija u konačnici sugerira kako je rodna izvedba fluidna u svojim izvedbenim manifestacijama tijela. Međutim fluidnost rodne izvedbe također ukazuje na to da se izvedbe rodnog identiteta mijenjaju u različitim kontekstima, zaključuje Dougherty (2017: 14).

Znanstvenici su dugo koristili teoriju izvedbe i *queer* teoriju za dekonstrukciju rodne binarnosti i istraživanje fluidnosti izvedbe roda i identiteta. Dougherty ističe Faithful (2010.), koja opisuje teoriju izvedbe kao izraz dodijeljenih i naznačenih ženskih ili muških karakteristika koje se u konačnici mogu identificirati kao „ženske“ ili „muške“. Dakle stanje postojanja bilo kojega performativnog iskustva dane osobe gradi se na nečijemu „muškom“ ili „ženskom“ identitetu. Faithful dalje raspravlja o složenosti onih koji odbijaju uloge koje su im dodijeljene kao muškarcima ili ženama kategorizirajući te pojedince kao „rodne ratnike“. *Queer* teorija se također koristi za opisivanje načina na koji rod igra ulogu u izvedbi i ukazuje na složenost roda. Zapravo, *queer* teorija je uključena u proučavanje roda i izvedbe u pokušaju da se naglasi njihova složenost i njihova uzajamna konstitucija, objašnjava Dougherty (2017: 15).

Queer teorija nastala je kao poststrukturalistička teorija 1990-ih i često se koristi za dekonstrukciju teorija LGBTQ identiteta i *queer* teksta, piše Dougherty (2017: 15). *Queer* se

može opisati kao nepodudarnost između spola, roda i želje. Dok se *queer* teorija obično koristi za dekonstrukciju homoseksualnosti i istospolne želje, ova se teorija koristi i za istraživanje identiteta izvan homoseksualnosti. *Queer* teorija je višestruka i lišena specifične i konkretne definicije, cilj joj je usredotočiti se na dekonstrukciju normativnih kategorizacija rodnog i seksualnog identiteta, objašnjava Dougherty (2017: 15). Butler (1990.) tvrdi da rod ne treba shvatiti samo kao kulturološki upis značenja na unaprijed dani spol (pravna koncepcija) nego mora označavati sâm proizvodni aparat kojim se uspostavljaju sami spolovi. Dougherty piše i da Seidman (1994.) također tvrdi da, umjesto da jednostavno proučava homoseksualnost ili heteroseksualnost, *queer* teorija pokušava proniknuti u manifestaciju moći u naturalizaciji seksualne i rodne binarnosti. Iako društvena i kulturna očekivanja u vezi s rodom utječu na tijelo i diktiraju percepcije o tome koja su tijela prirodnija, rodne i spolne varijacije mogu pomoći u prikazivanju subjektivne prirode rodnog učinka, zaključuje Dougherty (2017: 16).

Dok tijelo, kao performativni agens, nije slobodno od kulturoloških značenja roda, rodne izvedbe još uvijek su subjektivne u načinu na koji funkcioniraju, objašnjava Dougherty (2017: 16). Točnije, tijela mogu djelovati u kulturološkim ograničenjima roda, naposljetku odlučujući preuzeti kulturološke konstrukcije onog što znači biti muškarac i žena. Naprimjer tijelo može preuzeti kulturološke konstrukcije muškosti i ženskosti u isto se vrijeme prebacujući s jedne na drugu ili jednostavno odstupajući od krajnjih granica onog što znači biti muško ili žensko. Ova ideja roda u kulturnim konstrukcijama roda sugerira da tijelo može izvesti rodnu i spolnu varijaciju, zaključuje Dougherty (2017: 16).

Prethodna istraživanja bavila su se načinima na koje *queer* pojedinci stječu slobodu djelovanja i kontrolu nad svojim tijelima performansima *draga*, piše Dougherty (2017: 20) i nadalje spominje Horowitz (2013.) koja je sudjelovala u devetomjesečnom promatranju sudionika u *gay* baru u kojemu su prvenstveno boravili gej muškarci koji su se identificirali kao *drag* kraljice. Tvrdila je da izvedba roda, posebice u *drag* kulturi, otkriva paralelni sukob koji dijeli i suprotstavlja „prave“ izvedbe identiteta naspram „umjetnih“ izvedbi identiteta. Hobson (2013.) tvrdi da je *drag* performans samo jedno mjesto na kojem se vidi dinamika rase, klase, spola i seksualnosti, koja se odvija i na opresivne i na otporne načine. Butler (2011.) također tvrdi da se izvedba *draga* može koristiti za podrivanje društveno konstruiranih izvedbi roda. Dok *drag* izvedba može potkopati društveno konstruirane izvedbe roda, Dougherty (2017: 20) ističe i LeMastera (2015.) koji tvrdi da televizijske emisije o natjecanjima *drag* kraljica, kao što je *Drag U*, govore o *drag* kraljicama koje izvode normativne karakteristike ženskosti kako bi zadovoljile publiku, u konačnici se pridržavajući rodne binarnost. U biti *drag* izvedba otkriva

napetost između *draga* kao čina subverzije heteroseksualnih tradicija roda i *draga* kao izvedbe koja osnažuje rodnu binarnost. Gledanje na *drag* kao čin subverzije pretpostavlja da ono svrgava standarde roda i seksualnosti nametnute izvedbenim tijelima. Međutim, nastavlja Dougherty (2017: 20), promatranje *draga* kao izvedbe koja pojačava rodnu binarnost pretpostavlja da aspekti izvedbe *draga* mogu odražavati normativne pretpostavke povezane s rodom i sugerira da ono pojačava ideju kako su muško i žensko definirani i utemeljeni na strogim klasifikacijama spola i roda.

Značajni znanstvenici koji su pisali o izvedbi *drag* kraljeva i kraljica omeđuju ove *queer* radnje kao neprecizne i pretjerane imitacije muškosti ili ženstvenosti koje se odvijaju na javnim mjestima, obično u klubovima ili barovima, piše Litwiler (2020: 1) Za pojedince kojima je dodijeljen ženski rod pri rođenju (*Assigned female at birth*, skraćeno AFAB) ili dodijeljen muški rod pri rođenju (AMAB) *drag* je tradicionalno bio i može nastaviti biti kontekst za izvođenje oporbenog roda u činovima iluzije koji inzistiraju na tome da vanjski izgled nije usklađen s nutrinom i tijelom. Dakle, piše Litwiler (2020: 3), *drag* performans bio je prilika da se izrazi pojačana ženstvenost, koja je bila stigmatizirana u svakodnevnom životu, i način da se privuče pozornost istospolnih osoba u okruženju performansa. Iako često u nastupu hiperženstvene, kraljice nikada nisu pokušavale proći kao žene, neprestano artikulirajući svoju gej i mušku pozicioniranost šaleći se na račun svojih „velikih klitorisa“ i govoreći svakodnevnim i muževnim glasovima, objašnjava Litwiler (2020: 3).

4. PRIKAZ DRAG KULTURE U MEDIJIMA DANAS

4.1. TELEVIZIJA I FILMSKA INDUSTRIJA

Povijest i razvoj teatra utjecali su na predstavljanje *draga*, a zbog prelaska *draga* iz formalne drame u nisku komediju, prvi prepoznati prikaz *drag* kraljica u pop-kulturi je u komedijama koje koriste muškarce u haljinama kao glavnu poantu za ismijavanje *draga* i žena općenito. Sve do nedavno nedostajalo je točnog prikaza *draga* od stvarnih *drag* kraljica koje bi obuhvatile stvarnost *drag* zajednice, objašnjava Severová (2021: 34). Nedostajalo je serija koje su prikazivale *drag* kraljice kao ljudska bića, kao braću, sestre, djecu i *drag* kao dio *mainstream* medija, osim u komedijama. To se promijenilo s RuPaulom i njegovom serijom *RuPaul's Drag Race* i iako još uvijek nekoliko stvari nedostaje, čini se da ide u dobrom smjeru.

Nakon uvođenja glumice u formalno kazalište, imitatori žena bili su prisiljeni preseliti se u komedije, glazbene dvorane, karnevale i sajmove, piše Severová (2021: 34). Došlo je do promjene raspoloženja u glumi imitatora žena, a to se prenijelo i na rane filmove. Ovi filmovi nisu koristili *drag* kraljice ili ljude koji su bili dio LGBTQ+ zajednice; koristili su redovite heteroseksualne glumce odjevene u žensku odjeću glumeći dosta ekscentrično. Filmovi s *dragom* općenito bi trebali biti smiješni, ali u ovim komedijama očita je šala bila to što su se muškarci odijevali u žene. *Drag* je bio u filmu samo zato da bi natjerao ljude rugati se muškarcima u haljinama i ženama općenito.

Drag se najčešće koristio za izazivanje veselja i od najranijih dana nijemog filma do visokobudžetnih filmova kao što su *Tootsie* (1982.) i *Mrs. Doubtfire* (1993.) te komičara kao što su Wallace Beery, Fatty Arbuckle, Charlie Chaplin, Ben Turpin, Stan Laurel i Oliver Hardy te mnogi drugi, nabraja Severová (2021: 36). U nekim od tih filmova muškarci se oblače u žene s nekom svrhom kao u *Mrs. Doubtfire* gdje se glavni lik oblači u ženu kako bi bio sa svojom djecom tako da se to ne koristi u potpunosti kao komično sredstvo, ali također postoji kako bi filmovi bili smješnjiji. Iako je ono što ovi glumci rade tehnički *drag*, ono se uvelike razlikuje od drugih oblika *draga* jer se koristi za smijeh i ismijava umjetničku formu. Sve do filmova *Tootsie* i *Mrs. Doubtfire* film *Neki to vole vruće* bio je vjerojatno najuspješniji komercijalni film koji se isticao korištenjem *draga*. U njemu, za razliku od *First a Girl* (1935.) ili *Victor/Victoria* (1982.), *drag* nije bio metafora za homoseksualnost. To je film uvelike o heteroseksualnim muškarcima koji nose masku kako bi sačuvali živote i nađu se u heteroseksualnom raju: okruženi lijepim ženama koje mogu promatrati, ali ne i dirati, piše Severová (2021: 36).

Postoji jasan kontrast među ljudima poput Berlea, Dustina Hoffmana ili Robina Williamsa, koji glume žene u filmovima i odijevaju se u žensku odjeću za potrebe filmske komedije, i stvarnih *drag* kraljica u komedijama. Dok *drag* kraljice pokušavaju s poštovanjem prikazati žene kao moćne, lijepe, pametne i smiješne, glumci i komičari poput Berlea pokušavali su ismijavati žene i *drag* jer su se osjećali kao da su oni ispod njih na društvenoj hijerarhiji. Žene su također glumile muškarce u nekoliko filmova, primjerice u filmu *Victor/Victoria*, no dojam tih filmova drugačiji je od onih s imitacijama žena, primjećuje Severová (2021: 37).

Drag je oblik umjetnosti i radi se s poštovanjem prema ženama i *dragu* kao umjetničkoj formi, ali ovu vitalnu činjenicu zasjenili su glumci koji se rugaju ženama i *dragu* u filmovima, objašnjava Severová (2021: 38). Jedno od prvih predstavljanja *cross-dressinga* na ekranu dogodilo se početkom 20. stoljeća zbog Juliana Eltingea. U suštini RuPaul svog vremena, odnosno početka 20. stoljeća, Eltinge bio je poznati imitator žena iz Massachusettsa, koji se u tinejdžerskim godinama (početkom 1900-tih) počeo oblačiti u žensku odjeću da bi naposljetku dosegao slavu. I za razliku od mnogih ženskih imitatora njegova vremena, persone predstavljene u njegovim djelima bile su stvarne žene, a ne njihov komični prikaz, napominje Severová (2021: 38). Njegova prva glazbena komedija *Mr. Wix iz Wickhama*, izvedena na Broadwayu, donijela mu je hvalospjeve kritičara i više poslova i nastupa u vodviljima. To mu je omogućilo proputovati Amerikom i Europom i pridobiti pozornost Hollywooda, što je rezultiralo ulogama u mnogim nijemim komedijama, piše Severová (2021: 38). Njegov prvi dugometražni igrani film bio je *The Countess Charming* (1917.), koji je ujedno bio i prvi prikaz *draga* na ekranu. Razlika između drugih komedija s glumcima odjevenim u žene u filmovima u 20. stoljeću bila je u tome što je on i izvan ekrana bio imitator žena i nije ismijavao žene, objašnjava Severová (2021: 38).

Sedamdesetih godina prošlog stoljeća LGBTQ+ zajednica postajala je sve glasnija i ponosnija sama po sebi, što je bilo vidljivo čak i u filmovima, piše Severová (2021: 39). *Drag* kraljice sada su mogle postati poznato ime, a neke od njih imale su čak i svoje *underground* filmove. Jedna od tih *drag* kraljica bila je Divine (Glenn Milstead) i njezin film *Pink Flamingos* (1972.).

Još jedan film koji je predstavio *drag* široj publici je *The Rocky Horror Picture Show*, ističe Severová (2021: 39). Ovaj je film sastavni dio gej kulture i pokazuje ljudima što je *drag*. To je inherentno *drag* film, ali zapravo ne opisuje što je *drag*, samo pokazuje. Predstavlja bit, raspoloženje i duh, ali ne objašnjava što je *drag*, piše Severová (2021: 39). Filmovi poput *Neki*

to vole vruće s Marilyn Monroe ili šoua *All In The Family* imali su *drag* u sebi, ali to nije bila središnja tema, a šou je čak imao pravu *drag* kraljicu u jednoj od epizoda, piše Severová (2021: 39). Čak su i te male uloge bile potrebne jer je to učinilo *drag* češćim i dalo mu priliku za značajnije uloge u budućnosti.

Dok je *drag* na televiziji uzimao maha, *Starsky i Hutch* i *Wonder Woman* prikazivali su *drag* kraljicu Charlesa Piercea. U isto vrijeme jedan od prvih filmova s gej temom po prvi put u Sjevernoj Americi ulazi u *mainstream* i temelji se na kratkoj priči Margaret Gibson pod nazivom *Making It*, piše Severová (2021: 40). Film opisuje vrijeme kada je Gibson živjela kao cimerica *drag* kraljice Craiga Russella. Russell glumi fiksijsku verziju sebe kao gej frizera koji želi biti *drag* kraljica.

Nakon toga su čak i poznati redatelji počeli pokazivati interes za *drag* glumce u filmovima. Ljudi su tada mogli vidjeti *drag* na ekranu češće, ali ne samo kao komičnu poantu. Osamdesetih i devedesetih godina 20. stoljeća priče o *dragu* postaju sve raznovrsnije i autentičnije, primjećuje Severová (2021: 40). Pa je tako dokumentarac o *Ball eri Paris is Burning* (1990.) jedan od najvažnijih prikaza *draga* u povijesti, a njegov utjecaj vidljiv je i danas. Pokazao je kulturu *drag ballova* i kuća i borbu koju su ti ljudi morali proći.

Na balovima u Harlemu estetika bogatstva rekreirana je u ukradenoj, pronađenoj, ručno izrađenoj i rabljenoj odjeći upravo zato što *drag* još ne nudi održivu karijeru, a kamoli slavu u glavnoj struji, objašnjava Severová (2021: 42). Doista, protagonisti filma *Paris is Burning* raspravljaju o svojoj praksi krađe kao jedinom načinu na koji mogu pristupiti fiksaciji kulture s imenima robnih marki i konzumerizmom. Pozivaju se i na to da ponekad danima ne jedu kako bi uštedjeli dovoljno novca za svoj balski izgled, ističe Severová (2021: 42). Balovi dakle funkcioniraju kao prostori za samoizražavanje, samoaktualizaciju i zajedništvo postavljeni u pozadini ekonomske marginalizacije, zaključuje Severová (2021: 42).

Nekoliko drugih dokumentaraca pokazalo je stvarnost *draga*. *The Cockettes* (2002.) je dokumentarac o istoimenoj *drag* trupi koji prikazuje kako su te kraljice živjele. Severová nadalje objašnjava (2021: 42) da je povijest ove trupe povezana s antikapitalističkim otporom i vremenom u kojem je sve u Americi postajalo politično. *Wigstock: The Movie* je dokumentarac o *drag* festivalu Wigstock, koji se održavao svake godine u New Yorku devedesetih godina prošlog stoljeća; fokusiran je na nastupe, ali prikazuje i *backstage* festivala. Film također ima album glazbene podloge s pjesmama izvođača uključujući RuPaula, s kojim je došla

najznačajnija promjena u predstavljanju *draga* i načinu na koji se on percipira, piše Severová (2021: 42).

Mediji su omogućili da *drag* i *mainstream* kultura međusobno djeluju više nego ikad prije, piše Walker (2019: 10). Ova interakcija omogućuje uvid u to što znači biti *drag* kraljica s kulturnog stajališta otkrivajući nijanse koje su utjecale i na druga područja društva. Postoje određene kraljice koje se mogu navesti kao utjecajne za integraciju *drag* i *mainstream* kulture, ali najvažnije je spomenuti RuPaula Charlesa i njegovu televizijsku emisiju *RuPaul's Drag Race* zbog koje ova supkultura nikad nije bila popularnija ili relevantnija.

4.1.1. RuPaul – suvremeni predstavnik i ikona *drag* kulture

Od početka do sredine 1990-ih vidi se rijetka priča o uspjehu *drag* kraljice zvane RuPaul. Iako je tijekom povijesti bilo *drag* kraljica koje su se proslavile i stekle slavu čak i izvan LGBTQ+ zajednica, nitko nije postao toliko poznata *drag* ličnost kao RuPaul, piše Severová (2021: 42). Njegov utjecaj na predstavljanje *drag* svijeta je golem, prvenstveno zahvaljujući šou *RuPaul's Drag Race* i njegovim natjecateljima.

Rođen 1960. godine u San Diegu, Kalifornija, RuPaul je uvijek imao afinitet prema performansima, piše Walker (2019: 10). S petnaest je pohađao školu izvedbenih umjetnosti i usporedno nastupao u *dragu* u podzemnim noćnim klubovima u Atlanti. To je pokrenulo njegovu karijeru u *drag* svijetu, što je dovelo do preseljenja u New York City 1987. U New Yorku je RuPaul postao oslonac supkulture, zaključuje Walker (2019: 10).

Godine 1993. dva singla s njegova albuma *Supermodel of the World* dosegla su broj 1 na Billboardovoj Hot Dance Music / Club Playchart. Samoproглаšeni „supermodel“ potom potpisuje modelski ugovor s MAC Cosmeticsom i 1994. postaje zaštitno lice njihove Viva Glam kampanje, objašnjava Severová (2021: 43). Nakon objavljivanja autobiografije *Lettin' It All Hang Out* 1995. RuPaul je postao suvoditelj jutarnjega radijskog programa u New Yorku, a od 1996. do 1998. suvoditelj kasnonoćnog *talk-showa* na nacionalnoj kabelskoj televizijskoj mreži VH1. RuPaulova priča predstavljena je kao savršen primjer američkog sna, piše Severová (2021: 43). Osoba koja nije imala ništa osim što je marljivo radila i napravila nešto veliko od sebe. Serija koja je sve promijenila, i za Charlesa i za *drag* kulturu, nije započela sve do 2009., piše Walker (2019: 10). *Reality* natjecateljska serija *RuPaul's Drag Race* fokusira se na *drag* kraljice koje pokušavaju dobiti titulu *Drag* superzvijezda svijeta. RuPaul je ljudima dao priliku

vidjeti *drag* na ekranu iz različitih perspektiva, što nije bilo prikazano prije. On je utjelovio mnoge stvari za koje se zalaže mnogo *drag* kraljica i to je pokazao svijetu u svojoj emisiji, napominje Severová (2021: 43). RuPaul često govori o izazovnim počecima svoje karijere u emisiji *RuPaul's Drag Race* kako bi ohrabrio natjecatelje koji cijene naporan rad jer ga je to dovelo do toga da je sad najpoznatija *drag* persona na svijetu.

RuPaulove izvedbe i autobiografija dodatno kompliciraju razumijevanje imitiranja žena jer, dok se on oslanja na *mainstream* modele ženstvenosti, posebno na supermodele 1980-ih i 1990-ih, njegova izvedba također izrasta iz njegova identiteta južnjaka, radničke klase, poistovjećivanja sa snažnim ženama iz njegove obitelji i ranog eksperimentiranja s pankom i zamučivanjem stereotipnih rodni granica, piše Severová (2021: 44).

Iako njegovi glazbeni spotovi potiču površna gledanja koja ne propituju ideal supermodela, RuPaulov autobiografski prikaz prikazuje kompliciraniji identitet koji se razvija i mijenja u njegovim različitim izvedbama i iskustvima, objašnjava Severová (2021: 44). Ne samo da se RuPaul odbija distancirati u parodiji, umjesto toga slaveći ženstvenost kao sastavni dio njegova gej muškog identiteta, nego i u autobiografiji navodi mnoge radikalnije elemente svojih nastupa koji nikada nisu stigli na MTV.

Nema sumnje da je RuPaul značajno utjecao na to kako se *drag* sada percipira, ali neki bi ljudi mogli razmišljati suprotno o njegovu utjecaju, napominje Severová (2021: 44). Budući da vlastiti imidž oblikuje po supermodelima i lutkama Barbie stavljajući svoje već visoko tijelo od 193 centimetara na visoke potpetice, stežući maleni struk korzetom i navlačeći goleme plave perike i donje rublje, RuPaul bi postao laka meta feminističke kritike zbog takvih nedostižnih ideala ženstvenosti i opasnih radnji koje žene često čine da bi ih postigle. S druge strane zato što je ove pretjerane reprezentacije ženstvenosti oblikovao otvoreni gej crnac, bilo bi jednako lako i pohvaliti RuPaula zbog njegove subverzije rodni, rasni i seksualni normi. Doista, oba argumenta mogu biti istinita za različite publike, zaključuje Severová (2021: 45).

Unatoč tomu, ne može se poreći da RuPaul još uvijek ima ogroman utjecaj na *drag* svijet, posebice na to kako opća javnost percipira *drag*, napominje Severová (2021: 45). Ima svoje filmove (poput *AJ and the Queen*), emisije, glazbu i lice je *draga* u *mainstream* pop-kulturi. Kontroverza oko RuPaula i njegova *draga* tema je mnogih rasprava, a sada su se te rasprave prenijele na emisiju. Dok je RuPaul dao glas mnogim kraljicama i pobrinuo se da umjetnost *draga* bude poznata ne samo u Americi nego i u drugim dijelovima svijeta, postoje

mnoga pitanja o raznolikosti ove reprezentacije, o zastupljenosti različitih ljudi u emisiji, ali i različitih vrsta *drag* kraljica.

4.1.2. *RuPauls Drag Race*

RuPaul's Drag Race (skraćeno: RPDR) je serija koja se pokazala kao velik hit za Logo TV i VH1, pišu Brennan i Gudelunas (2017: 1). Serija je započela 2009. i ove je godine objavila svoju 16. sezonu. *RuPaul's Drag Race*, objašnjava Edgar (2011: 134), kombinira uspješne elemente iz *reality* repertoara. Mnoge transformacijske scene preobrazbe koje uključuju šarene odjevne predmete i jaku šminku, natjecateljski izazovi koji suprotstavljaju natjecatelje i posebne gostujuće zvijezde kombiniraju se kako bi, na prvi pogled, formirali bilo koji drugi *reality show* dostupan na kabelskoj televiziji. Međutim Edgar (2011: 134) napominje da RPDR ima jedinstvene karakteristike koje ovu emisiju ipak izdvajaju od gomile drugih *reality* televizijskih emisija: natjecateljice su *drag* kraljice, a krajnji cilj je osvojiti titulu Next American Drag Superstar. RPDR je utjecao na popularnu kulturu dovodeći fraze kao što su *Condragulations!*, *Lipsync for your life* i *Sashay away*, među ostalim, u javni diskurs, kao i ono što bi se moglo nazvati zlatnim dobom *draga*. Blogeri, pisci *celebrity* časopisa, slavni i utjecajni ljudi u okruženju društvenih medija sa strašću prate svaku sezonu serije. Neki su natjecatelji nakon odlaska iz RPDR-a imali nastupe koje je sponzorirao Logo TV, a drugi su otišli na vlastite turneje, filmove, pokrenuli glazbenu karijeru i snimali reklame, objašnjavaju Brennan i Gudelunas (2017: 2). Serija je najgledaniji program Logo TV-a, a RuPaul je 2016. osvojio Nagradu „Emmy“ za najboljeg voditelja *reality* televizije. Izvorna verzija RPDR-a stvorila je *spinoff*-ove poput *Untucked*, *All Stars*, *Drag U* i *The Snatch Game* te je franšiza migrirala izvan svoje konvencionalne televizijske platforme u mnoga područja digitalnog i stvarnog života od LGBTQ barova i noćnih klubova do Facebooka i Instagrama i DragCona, godišnje *drag* konvencije, napominju Brennan i Gudelunas (2017: 2).

U komparativnom i generičkom smislu, pišu Brennan i Gudelunas (2017: 2), RPDR se može staviti uz dugotrajnije, „ozbiljnije“ *reality* / natjecateljske serije poput *America's Next Top Model* i *Project Runway*. Iz teorijske perspektive RPDR utjelovljuje, na samoreferentan i često satiričan način, rod i *drag* performanse. Uz performativnost, jer se podudara s rodom i *dragom*, RPDR ima temelje u *campu*. Brennan (2023: 1) definira *camp* kao senzibilitet koji kombinira neskladnost, teatralnost i humor koji potječe iz pokreta za oslobođenje homoseksualaca 1960-ih. Brennan (2023: 2) se referira i na Esther Newton (1972.), koja za

camp govori da umjesto da označava „stvar“, ono označava odnos između aktera, aktivnosti i kvaliteta stvari. Štoviše, iz ovih različitih aktera, aktivnosti i kvaliteta Newton smatra da proizlaze neskladnost, teatralnost i humor *campa*, gdje je neskladnost predmet *campa*, teatralnost njegov stil, a humor njegova strategija. Brennan smatra da je Newton najprilagodljivije i najtrajnije opisala *camp*.

Iako RPDR sebe nikada nije shvaćao preozbiljno, ipak se na seriju mora gledati kroz kritičku prizmu, kao što to čine Brennan i Gudelunas. Budući da su većina natjecatelja RPDR-a gej muškarci, to znači da su ljudi još daleko od toga da svijet *drag* kraljeva (žene u muškoj imitaciji) vide na sličan način. Ovo bi, napominju Brennan i Gudelunas (2017: 2), bio još veći korak za televiziju. U isto su vrijeme neki od natjecatelja RPDR-a najavili promjenu spola tijekom epizode, a drugi su javno priznali HIV pozitivan status. Doduše, većina tih problema je sekundarna u odnosu na primarnu priču serije.

Štoviše, serija se redovito suočava s homofobijom i drugim oblicima netrpeljivosti i ugnjetavanja, a često u svoje epizode uključuje prekretnice američke LGBTQ društvene, kulturne i političke povijesti poput nemira u *Stonewallu* 1969. i prijašnje spomenutoga revolucionarnog dokumentarca Jennie Livingston (1990.) *Paris Is Burning* (koji je, na mnogo načina, premisa RPDR-a). Upravo zbog toga dokumentarnog filma se RPDR temelji na filmskim prikazima kuća, roditelja i obitelji, napominju Brennan i Gudelunas (2017: 7). Međutim u kontekstu američke televizije i nedavne političke povijesti RPDR je izvnuo subverzivni pojam obitelji u *drag* zajednicama kako bi predstavljao homonormativnu, konsolidiranu izjavu patriotizma i nacionalne uključenosti unatoč činjenici da se većina LGBTQ pojedinaca još uvijek smatra udaljenim od sudjelovanja u službenim načinima izgradnje nacije. Spominje se i ukidanje politike *Don't Ask, Don't Tell* iz 2010. dopuštajući homoseksualcima, lezbijkama i biseksualcima otvoreno služiti u američkim oružanim snagama, kao i odluka Vrhovnog suda SAD-a iz 2015. da se istospolnim parovima prizna pravo na brak, nabrajaju Brennan i Gudelunas (2017: 2). Tijekom „ispovjednih“ scena, karakterističnih za *reality show*, u RPDR-u se upoznaju neke od osobnih priča marginalizacije i obespravljenosti natjecatelja te implikacije njihovih iskustava na udaljenost do jednakosti za LGBTQ osobe koja je još uvijek pred javnosti tek u dolasku. Postoji i određena odgovornost RPDR-a da služi kao *queer* pedagoška platforma, napominju Brennan i Gudelunas (2017: 7). Ta odgovornost ima potencijal za veće društveno priznanje i razumijevanje *queer* povijesti, kulture i identiteta.

Unatoč svojoj usmjerenosti na SAD, pišu Brennan i Gudelunas (2017: 3), RPDR je učinio *drag* kraljice i *drag* kulturu beskonačno pristupačnijom američkoj i globalnoj publici.

Za američke LGBTQ gledatelje koji se nalaze daleko od gej meka New Yorka, Chicaga, San Francisca ili Los Angelesa, kao i za hetero gledatelje koji ne bi nazočili *drag* aktu, RPDR pruža pogled izbliza, čak i tehnički pogled na to što *drag* uključuje. U tom je smislu RPDR poslužio za promicanje *drag* kulture iz opskurnosti gej barske/klubske scene u *mainstream reality* televizije. Također je pomoglo da se uobičajeni pogledi na *drag* kao supkulturu transformiraju u *drag* kao umjetnost i kao valjanu profesiju, napominju Brennan i Gudelunas (2017: 3). Ipak, možda međunarodni doseg i odjek RPDR-a najbolje odražavaju novootkriveno razumijevanje *drag* kulture putem njezina neočekivanog mjesta u *reality* televizijskom kompleksu. Američka kabela mreža VH1 promijenila je namjenu programa u mnogim dijelovima svijeta, pa je tako RPDR distribuiran različitim međunarodnim partnerstvima za emitiranje, a program se emitira čak i na Netflixu, ovisno o zemljopisnom području. Štoviše, u zemljama u kojima RPDR nije dostupan, internet je predanim obožavateljima omogućio doći do epizoda, pa čak i cijelih serija na manje službene načine, a društveni mediji prepuni su natjecateljskih i RuPaulovih duhovitosti i populariziranih fraza, ističu Brennan i Gudelunas (2017: 3).

Kao glumac, producent, pjevač/tekstopisac, glasnogovornik proizvoda i samoprolašeni „supermodel svijeta“ RuPaul Charles predsjedava serijom i služi kao mentor i osoba od povjerenja njezinim ambicioznim natjecateljima, objašnjavaju Brennan i Gudelunas (2017: 3). RuPaul također okuplja raznoliku skupinu umjetnika i poslovnih ljudi, koji daju vlastite uvide i savjete natjecateljima i kritiziraju njihove završne izvedbe na pisti zajedno sa samim RuPaulom (u *dragu*). Konačni učinak programa je *queerfriendly* intenzitet ili, još bolje, žestina spojena s osjećajem *queer* zajednice, zaključuju Brennan i Gudelunas (2017: 3).

RPDR nije bez svojih mana i opravdanih kritika, napominju Brennan i Gudelunas (2017: 4). Unatoč načinima na koje je program preinačio *drag* kulturu, doveo do vidljivosti probleme LGBTQ zajednice i proširio granice prilično predvidljivog *reality*/natjecateljskog TV krajolika, svatko s trunkom feminističkog senzibiliteta obratio bi pozornost na žargon koji su natjecateljice i RuPaul koristile u programu, ako ne i uvrijedio se. Naprimjer riječ *fishy* (eng. riblji) često se u programu koristi za označavanje legitimnosti ženstvene prezentacije *drag* kraljica, ali taj se izraz bez sumnje može čitati i pejorativno – kao da se odnosi na miris ženskih genitalija, ističu Brennan i Gudelunas (2017: 4). Štoviše, često spominjani okvir po kojem RuPaul ocjenjuje napore, izvedbu i umjetničku viziju natjecatelja kodificiran je u *Charisma, Uniqueness, Nerve and Talent*, tj. akronimu CUNT (pogrdan naziv za ženske genitalije) s jednako mizoginim konotacijama. Naposljetku, paradoksalno, fraza *You've got she-mail*, korištena u prvim nekoliko sezona RPDR-a kao duhovita kombinacija tehnologije i *cross-*

dressinga, izazvala je reakciju među gledateljima, koji su tu frazu doživjeli kao pogrdnu i bez osjećaja u razumijevanju transrodnih društvenih pitanja i vidljivosti. Kao rezultat toga RPDR je brzo, uz dodatnu kontroverzu, izbacio izraz iz upotrebe u programu, objašnjavaju Brennan i Gudelunas (2017: 4).

Isto tako, napominju Brennan i Gudelunas (2017: 4), treba se razmotriti kako su druge marginalizirane, diskontirane i potisnute skupine ponovno prisvojile žargon i terminologiju kako bi izgradile osjećaj identiteta i uspostavile mjesto u društvu po vlastitim uvjetima, koji bi inače ostali u rukama odabrane, dobro definirane manjine. Treba samo razmisliti o tome kako *queer* ili *faggot* naprimjer mogu biti jednako omalovažavajuće ili oslobađajuće riječi, ovisno o njihovoj upotrebi, kontekstu i poziciji govornika. Razumljivo je da je problem s RPDR-om za mnoge feministice to što su (još uvijek) biološki muškarci ti koji odlučuju i igraju se ženskim pojmovima. Ovo stajalište ključno uzima u obzir mizogino čitanje RPDR-a, ali to je stajalište koje bi također trebalo uzeti u obzir fluidnost *queer* kulture u društvu koje računa s LGBTQ pravima i vidljivošću na načine koji se brzo mijenjaju, objašnjavaju Brennan i Gudelunas (2017: 4).

S obzirom na popularnost RPDR-a u i izvan SAD-a, primamljivo je razmišljati o seriji kao o sredstvu ujedinjujuće sile globalne LGBTQ prisutnosti, pišu Brennan i Gudelunas (2017: 8). Međutim daleko od izgradnje zajednice RPDR stvara i uokviruje podjele među natjecateljima koje otkrivaju duboke razlike u estetici, klasi, „rasi“ i zemljopisu. Štoviše, predstavljanjem kraljica u tranziciji u programu RPDR je stvorio *off-* i *online* diskurse koji dodatno remete ideju kohezivne LGBT zajednice.

RPDR je u svojoj srži televizijski program proizveden i za novo medijsko okruženje, zaključuju Brennan i Gudelunas (2017: 9). Granice onoga što se smatra televizijskim sadržajem dovedene su u pitanje zbog načina na koji natjecatelji, producenti i obožavatelji RPDR-a mobiliziraju društvene medije i druga digitalna proširenja. U konačnici, Gudelunas tvrdi da se uspjeh RPDR-a ne treba ocjenjivati po tradicionalnim mjerama televizijske popularnosti, nego po tome kako program koriste, dijele i transformiraju obožavatelji u novim prostorima.

Dio intrige RPDR-a, otkrivaju Brennan i Gudelunas (2017: 9), jest da se cijeni daleko iznad bilo kakvoga lokalnog, regionalnog ili nacionalnog koncepta zamišljene zajednice. Obožavatelji se okupljaju u barovima, obilaze lokacije i kongrese diljem svijeta kako bi komunicirali jedni s drugima i vidjeli omiljene *drag* umjetnike. RPDR je možda globalna distribucija, ali pitanje globalnih vrijednosti povezanih s programom daleko je kompliciraniji

pojam. Infiltriranje neoliberalnih vrijednosti u *reality* televiziju naširoko je istraženo, ali otkriva se neočekivani spoj neoliberalne agende i promicanja obitelji, ljubavi prema sebi i zajednice u analizi televizijskih, mrežnih i fizičkih prostora RPDR-a. Reprzentacije otpora sve se više pridržavaju *mainstream* kulture zahvaljujući RPDR-ovu prihvaćanju univerzalno zajedničkih, normativnih vrijednosti, pišu Brennan i Gudelunas (2017: 10). Međutim *drag* kultura nije u potpunosti zahvaćena hegemonističkim principima zbog načina na koji RPDR i njegovi paralelni prostori koriste mimikriju za predstavljanje vrijednosti koje američko društvo drži najbližim, zaključuju Brennan i Gudelunas (2017: 10).

Imidž i identitet *drag* kraljice možda je najvažniji komunikacijski aspekt *RuPaul's Drag Racea*. Svaka kraljica ima jedinstvenu estetiku ili izgled jer su osobe s različitim osobnostima i njihove se individualne osobnosti pojačavaju kada imitiraju žene, primjećuje Walker (2019: 14). Ovaj faktor je ono što publici prenosi poruku da se *dragom* može baviti bilo tko, iz kojih god društvenih slojeva i s kakvom god osobnošću. Neke su kraljice nadahnuli izmišljeni svemiri, pa se bave *cosplayom* (aktivnost ili praksa odijevanja u lik iz fikcijskih djela) na temelju stripova, a drugi mogu naći inspiraciju u svojim profesijama, različitim kulturama i ostalim osobnim interesima. *Comedic, goth, camp* i *pageantry* druge su uobičajene slike ili „vrste“ *draga* prikazane u *Drag Raceu*, međutim identitet je složen pojam, osobito u području *draga*, napominje Walker (2019: 14). Većina *drag* kraljica su gej, identificiraju se kao muškarci, ali izražavaju svoju ženstvenost imitacijom žena. Neki idu toliko daleko da stvaraju ili preuzimaju drugu osobu ili ego koji im pomaže ispuniti želju da postignu ženstvenost. Postoje i *drag* kraljice koje se identificiraju kao trans, što znači da nastupaju kao žene i identificiraju se na taj način. Usvajanje drugog ega implicira retoriku bijega, s čime se susreću mnogi pripadnici LGBT+ zajednice, ali i ljudi iz drugih zajednica, objašnjava Walker (2019: 14).

Drag kraljice definitivno pomiču granice onog što jest i što nije prihvatljivo na temelju rodne izvedbe, primjećuje Walker (2019: 17). Nakon što im se veći dio života govorilo da su previše ženstvene, one pribjegavaju toj ženstvenosti kako bi se izrazile na način koji je u potpunosti protivan unaprijed stvorenim predodžbama o identitetu. Umjesto da se prisiljavaju biti potpuno muževne, prihvaćaju ono što jesu kao pojedinci i stvaraju nov oblik umjetničke izvedbe. Walker (2019: 17) smatra kako ova jedinstvena izvedba identiteta služi kao izvor zabave, ali i kao način da se potaknu rasprave o identitetu među općom populacijom. Televizijskim predstavljanjem, odnosno prvenstveno u *RuPaul's Drag Raceu drag* je postao

sve prihvaćeniji tijekom godina, što je razlog da se *drag* pojavljuje u više javnih sfera nego ikada prije: od kabelske televizije do društvenih medija i na nastupima uživo.

Drag šou postaju rutinska komponenta nastupa uživo, primjećuje Walker (2019: 18) ističući nastup na Državnom sveučilištu „Appalachian“ kada je 2018. godine *Drag Race* alumni Shangela Laquifa Wadley nastupila izražavajući važnost raznolikosti i inkluzije u prostorima kao što su sveučilišni kampusi. Trenutno političko okruženje i neprijateljstvo prema raspravama temeljenim na spolu zahtijeva ovakve prikaze za ljude koji se identificiraju u ovoj zajednici, ali i ostale. Dolazak popularne kraljice kao što je Shangela dokazuje kako su ovi nastupi vrhunac ovih zajednica jer je klub *Straight and Gay Alliance* na kampusu sponzorirao događaj. Što je još važnije, piše Walker (2019: 18), *drag* pruža oblik bijega za ljude koji doživljavaju negativnost ili opresiju na temelju toga kako se identificiraju. Čest je slučaj da *drag* kraljice preuzimaju svoje prethodno zlostavljanje i kanaliziraju ga u svoju novu osobu. Ovi prikazi potiču i pokazuju drugima kako je identitet fluidan pojam. Dok se neki pojedinci identificiraju kao muškarci, oni i dalje predstavljaju ženstvenost kao *drag* kraljice. Druge *drag* umjetnice u potpunosti prihvaćaju ženstvenost kao transžene, ali još uvijek nastupaju kao *drag* kraljice, objašnjava Walker (2019: 18). Identitet je fleksibilan pojam, daje pojedincima moć da se u potpunosti izraze. Na taj je način *drag* radikalna retorička izvedba identiteta, koja mijenja način na koji ljudi gledaju na tradicionalne pojmove izražavanja. Osim toga također shvaćaju da se dijelovi identiteta mogu birati, što je poruka koja odjekuje kod različite publike, zaključuje Walker (2019: 18).

Zastupljenost *draga* sada je jako fokusirana na RuPaula i njegovu ostavštinu jer je *Drag Race* velika franšiza koja se pokazala ne samo u Americi nego i u drugim zemljama, objašnjava Severová (2021: 45). Kraljice koje sudjeluju u šou stječu slavu, znatan broj pratitelja i dobivaju značajne prilike na televiziji. Primjerice pobjednica 6. sezone Bianca Del Rio, koja ima film na Netflixu (*Hurricane Bianca* 2016. i *Hurricane Bianca: From Russia with Hate* 2018.) u kojem se pojavljuju i neke druge kraljice. Jedna od najpoznatijih kraljica Alyssa Edwards poznata je po svojim plesnim sposobnostima, a na Netflixu ima emisiju o podučavanju plesa za djecu (*Dancing Queen* 2018.), ističe Severová (2021: 45).

Drag Me Down the Aisle još je jedan *reality* show koji ima četiri RuPaulove kraljice. Ovaj američki televizijski specijal na TLC-u predstavio je *drag* kraljice Alexis Michelle, BeBe Zaharu Benet, Jujubee i Thorgy Thor dok pomažu zaručenim ženama u planiranju nadolazećih vjenčanja, opisuje Severová (2021: 46). *Drag Race* proslavio je mnoge kraljice i dao ljudima

priliku vidjeti *drag* kakav je sada. Iako se čini da je to ograničeno na kraljice *Drag Racea*, otvaraju se vrata za veću zastupljenost *draga* i da postane još više *mainstream*.

Postoje druge emisije s *dragom* koje ne uključuju RuPaula ili kraljice iz emisije, napominje Severová (2021: 46). Podzemna *Ball* kultura sastavni je dio *drag* kulture, a ranije je korištena u *mainstream* medijima poput prijašnje spomenutog Madonnina spota za pjesmu *Vogue* i dokumentarca *Paris is Burning*. Ta je kultura, zajedno s dokumentarcem, bila inspiracija za noviju TV seriju *Pose*. Serija pokazuje kako je funkcionirala *ball* kultura i daje publici uvid u živote *drag* kraljica osamdesetih i devedesetih 20. st., objašnjava Severová (2021: 46). Serija je važna zbog povijesti kulture balova i raznolike postave likova. Mnoge emisije koje koriste *drag* kao dio radnje ne pokazuju njegovu stvarnost. *Dragom* se može baviti svatko i to ga čini jednom od najraznovrsnijih supkultura. *Pose* je istaknut jer odlično predstavlja sve *drag* kraljice i sve vrste *draga*. Serija je ušla u povijest kao prva američka serija s najvećim brojem translikova koje glume transglumci, ističe Severová (2021: 46). Serija je otvorila nov put postavljanjem translikova i priča u središte serije, što je važno jer velik dio znanja dolazi iz medija, a prikazivanje životne stvarnosti i iskustava tog segmenata stanovništva, čiji se glasovi obično ne čuju, ima dvostruk rezultat: podučava dio publike stvarima kojih možda nisu svjesni, a drugom dijelu publike vraća priče nalik njihovima, piše Severová (2021: 47). *Pose* je ono što pokazuje kako bi općenito trebalo izgledati suvremeno predstavljanje *drag* kraljica i LGBTQ+ zajednice.

Posljednjih nekoliko godina fokus predstavljanja *draga* prebacio se na društvene mreže, što je sada ključni dio marketinga *drag* kraljica. Ovim putem mogu doprijeti do milijuna ljudi diljem svijeta i mogu podijeliti svoju verziju umjetničke forme, objašnjava Severová (2021: 47). Mediji omogućuju kraljicama promovirati se i privući pozornost kreatora filmova i emisija, manekenskih agencija i drugih brendova. Zadnjih godina *drag* je počeo privlačiti pozornost u svijetu modela, *drag* kraljice su sada modeli i zaštitna lica mnogih brendova. Doduše, naglašava Severová (2021: 48), ovo je gotovo isključivo samo za kraljice *RuPaul's Drag Racea* jer su pridobile veliku pozornost svijeta zahvaljujući emisiji, a RuPaul im je karta koja otvara mnoga vrata. Zbog velike publike sada se održavaju mnoge konvencije i festivali, pa čak i lokalne predstave s lokalnim kraljicama koje privlače ljude iz drugih gradova ili čak zemalja.

Od globalnih konvencija usredotočenih na *drag* najvažnije je istaknuti DragCon. U svibnju 2021. godine je u Los Angelesu okupio više od 40 000 sudionika i taj broj raste iz godinu u godinu. To pokazuje da *drag* bilježi skok na više tržišta, objašnjava Severová (2021: 48). Neke od najvećih potpora dolaze od kozmetičkih i modnih tvrtki. Od malih trgovina kao

što je Obsessive Compulsive Cosmetics do velikih brendova kao što je Marc Jacobs, koje su sada spremne zaposliti *drag* glasnogovornike u nadi da će dobiti istu reakciju kao MAC tijekom svojih epskih VivaGlam kampanja devedesetih, piše Severová (2021: 48).

Drag se sada smatra dijelom *mainstream* pop-kulture i kao takav dobiva prilično je zastupljen u medijima, što se svake godine samo povećava, zaključuje Severová (2021: 49).

5. ISTRAŽIVANJE: DUBINSKI INTERVJUI

Cilj i svrha ovog istraživanja jest prikaz i u konačnici razumijevanje društvenog poimanja *drag* kulture u Republici Hrvatskoj. Nastoji se uvidjeti i kako same *drag* kraljice koje djeluju u Hrvatskoj percipiraju svoje umijeće u usporedbi s drugim zemljama (poput SAD-a, Ujedinjenog Kraljevstva i sl.) gdje je *drag* još razvijeniji.

5.1. ODABIR UZORKA

Uzorak dubinskih intervjuja zamišljen je kao nekolicina hrvatskih *drag* kraljica i upitnik je poslan vjerojatno najpoznatijem *drag*, odnosno *queer* umjetničkom kolektivu „House of Flamingo“. U konačnici, zbog zaokupljenosti drugim angažmanima ili zbog manjka motivacije za sudjelovanjem intervju je ispunila samo jedna *drag* kraljica zbog čega je na kraju bila moguća realizacija samo jednog intervjuja i to čini uzorak ovog dubinskog intervjuja.

5.2. SADRŽAJ INTERVJUA

Dubinski intervju sastoji se od 12 pitanja koja ispituju osobna mišljenja pripadnika *drag* kulture o njihovu iskustvu bavljenjem *dragom*, korištenjem zamjenica unutar/izvan svoje *drag* persone i prikazu LGBTQ+ tematika u hrvatskim medijima. Pitanja su glasila:

1. Možete li se ukratko predstaviti, navesti koje godine ste rođeni i čime se bavite trenutno?
2. Koliko dugo se bavite *drag* umjetničkim izražavanjem i u kojem kontekstu (kazalište, film, *drag shows*, influencer na društvenim mrežama itd.)?
3. Što vas je potaklo da se počnete baviti *dragom*?
4. Koristite li druge zamjenice unutar/izvan svoje *drag* persone? Možete li obrazložiti zašto da/ne?
5. Primjećujete li razliku između društvenog poimanja *drag* umjetnika u Republici Hrvatskoj i izvan nje (uspoređujući sa SAD-om, UK-om i ostatkom Europe)?

6. Smatrate li da hrvatski mediji dovoljno obrađuju LGBTQ+ tematiku u Republici Hrvatskoj i izvan nje?

7. Smatrate li da hrvatski mediji na pozitivan način pišu o LGBTQ+ tematici?

8. Koji medijski portal, ako i jedan, smatrate da najbolje prikazuje LGBTQ+ zajednicu i *drag* kulturu u Hrvatskoj?

9. Osjećate li se ugroženo kao *drag* umjetnik/ca u Republici Hrvatskoj?

10. Mislite li da biste se izvan Republike Hrvatske mogli slobodnije ili uspješnije baviti *drag* umjetnošću?

11. Što mislite da je nužno učiniti kako bi se poboljšala slika o *drag* kraljicama i kraljevima u Republici Hrvatskoj?

12. Želite li izdvojiti nekoga (fizičku osobu, organizaciju, udrugu...) za koga smatrate da posebno dobro pomaže u stvaranju pozitivne slike o *drag* kulturi u Hrvatskoj?

5.3. METODOLOGIJA

Za potrebe ovog diplomskog rada odabrana je kvalitativna metoda istraživanja uz pomoć metode intervjua. S obzirom na temu kojom se rad bavi, zaključeno je kako će se ovom metodom dobiti najbolji rezultati jer će pripadnici kulture koja se istražuje samostalno odgovarati na pitanja i dati uvid u svoja iskustva i mišljenja.

Ova metoda korištena je u svrhu pronalaska odgovora na istraživačka pitanja kojima se ovaj rad bavi. Intervjuom će se pokušati otkriti kako hrvatske *drag* kraljice percipiraju stanje *drag* kulture u Republici Hrvatskoj s obzirom na medijsku pokrivenost i količinu slobode za koju osjećaju da imaju u svome umjetničkom izražavanju.

5.3.3. Definicija dubinskog intervjua

Dubinski intervju, kako ga Čorić (2021.) opisuje po Meleru (2005.), jedna je od kvalitativnih metoda istraživanja koja se definira kao „nestrukturirani individualni razgovor s ispitanikom u kojem ispitivač potiče na razgovor o određenoj temi, odnosno predmetu istraživanja koje se detaljno obrađuje“ (Čorić, 2021: 10). Na taj se način dubinskim intervjuom potiču asocijacije,

misli, stavovi i osjećaji kod ispitanika ite tako dobivaju informacije i spoznaje potrebne za istraživanje. Ova metoda istraživanja korisna je kod pronalaženja odgovora na intimnija pitanja, koje je dosta teže ili nemoguće dobiti provedbom metoda poput upitnika i sl. „Dubinski intervju u središte postavlja subjekt istraživanja, odnosno informacije koje iznosi ispitanik, a počivaju na njegovim mislima, emocijama i iskustvima“ (Čorić, 2021: 10).

5.4. REZULTATI

Ispitanik A *dragom* se bavi već deset godina, a član je *queer* umjetničkog kolektiva „House of Flamingo“ od 2015. godine. Uglavnom radi performanse uživo te se pojavio i u nekoliko filmova. *Dragom* se počeo baviti zbog osobne želje za nastupanjem i *drag* je shvatio kao idealan pravac za sebe i svoje umjetničko izražavanje jer ga smatra adekvatnim odgovorom na društvene probleme.

U kontekstu korištenja određenih, odnosno drugačijih zamjenica u i izvan svoje *drag* persone ispitanik A odgovara: „Unutar *drag* persone koristim ženske zamjenice nekad iz kurtoazije prema publici, a nekad jer i sâm osjećam da je adekvatno trenutku. Izvan *drag* persone je malo drugačija priča – rodno se potpuno identificiram sa svojim spolom i tako se izražavam prema sebi, međutim u krugu vrlo bliskih ljudi podjednako koristim i muške i ženske zamjenice. Ponekad je misao koju pokušavam prenijeti drugoj osobi adekvatnije izgovorena iz ženske perspektive ili obratno. Koristim ih kako god mislim da je prigodnije jer je svaki sudionik takvog razgovora svjestan da se ne radi o osobnoj identifikaciji.“

Ispitanik A smatra da su zapadne zemlje daleko izloženije *drag* kulturi i samim time to im nije novitet, ali također govori da je Hrvatska u prednosti kada je riječ o reakciji publike u pojedinim zemljama. Ispitanik A ističe da je publika iz zemalja bivše Jugoslavije osjetno oduševljenija *drag* šouima nego primjerice publika iz Ujedinjenog Kraljevstva jer ih rjeđe imaju priliku vidjeti i susresti se s njima. Zbog toga navodi da mu je draže nastupati na ovom području.

Kada su u pitanju hrvatski mediji i njihovo obrađivanje LGBTQ+ tematika ispitanik A smatra kako je i bolje da ih mediji ne obrađuju previše. Ispitanik smatra da: „Medijske kuće u Hrvatskoj većinski operiraju na principu *copy/paste*, a etika o izvještavanju i informiranju je postala sekundarna stavka u korist profita. Bojim se da bi s takvim novinarskim načelima samo odmoogli percepciji zajednice.“ Ispitanik ističe Portal Novosti kao: „jedino mjesto gdje sam

pročitao suvislo mišljenje i kritiku o stanju LGBT zajednice u Hrvatskoj i o generalnim problemima s kojima se prosječni član LGBT zajednice suočava u svakodnevnom životu.“

Ispitanik A ne osjeća se ugroženo kao *drag* umjetnik u Republici Hrvatskoj jer: „institucionalno je naš rad priznat od kadra obje vlade, kao i od nekoliko udruga, a privatno sam kao jedinka potpuno integriran u svoju okolinu kojoj pridonosim maksimalno koliko mogu.“ Također smatra da se izvan RH ne bi slobodnije ni uspješnije bavio *drag* umjetnošću jer bi ga određeni fenomeni *drag* kulture, za koje je svjestan da postoje u zapadnim zemljama, odbili od bavljenja *dragom* te ističe kako su imali (on i ostali članovi „House of Flamingo“) sreće što su se počeli baviti *dragom* kada nitko drugi nije na ovim prostorima i tako dobili priliku izgraditi publiku skupa s njihovim stilom *draga*.

Ispitanik A smatra da je nužno proširenje *drag* scene kako bi se poboljšala slika o *drag* kulturi u Republici Hrvatskoj. „U Hrvatskoj postoji svega nekoliko aktivnih *drag* performera i nemoguće je proširiti ikakvu sliku o *drag* sceni kad nas je toliko malo. Publika jako rijetko može doći na lokalni *drag show* i zbog toga rijetki ljudi mogu steći ikakvu impresiju o nama.“ Ispitanik ističe, osim „House of Flamingo“, splitsku skupinu *drag* umjetnika „Drag Kokošinjac“ za koje piše kako ulažu aktivan napor da publika ima češće prilike vidjeti umjetnost *draga*.

Postavlja se pitanje, s obzirom na to da je samo jedna *drag* kraljica odlučila odgovoriti na intervju, postoji li i dalje zadržka za otvorenim razgovorom o ovoj temi? U ovom je radu to proizvelo ograničenje za još dublje razumijevanje osobnih iskustava hrvatskih *drag* kraljica, međutim i ovim jednim intervjuom uspio se dobiti uvid u način na koji *drag* kraljice (bar na području Zagreba gdje je ta scena najraširenija u odnosu na ostatak Hrvatske) tumače svoje umijeće i društveno prihvaćanje toga. Važno je za napomenuti da bi, kao i s *queer* zajednicama općenito, ovaj rezultat vjerojatno bio mnogo drugačiji u manjim sredinama gdje su ljudi dosta manje izloženi *drag* kulturi i *queer* tematikama. Validno je pretpostaviti da je u većem, glavnom gradu poput Zagreba, javnost otvorenija prema *queer* umjetničkim praksama i da se tamo *drag* umjetnici osjećaju manje ugroženo nego prosječan *queer* pojedinac iz manje zajednice.

6. ZAKLJUČAK

Homoseksualnost nije oduvijek imala reputaciju kakvu ima danas ili onakvu kakvu je imala prije deset, pedeset ili sto godina. Ona se neprestano mijenja, što pokazuje i činjenica da su u antičkoj Grčkoj homoseksualna prijateljstva bila česta, čak su se i poticala, a ljubav muškarca prema ženi i muškarca prema muškarcu bila je izjednačena. S obzirom na to da nije bilo razlike u tome, nije postojala ni ideja o potrebi javnog izjašnjavanja svoje seksualnosti. Danas se jasno uviđa višestrukost specifičnih i kompliciranih problema i situacija s kojima se pripadnici LGBTQ+ zajednice moraju suočavati (i to najčešće u najtežim godinama svog razvoja, odnosno pubertetu) poput *coming outa*, diskriminacije na osnovi spolnog identiteta i njegova izražavanja te mnogih drugih. *Queer* pojedinci često moraju pronalaziti specifična mjesta poput gej barova i klubova kako bi se mogli s manje straha izražavati u skladu s vlastitim željama i potrebama, pa su tako krajem 80-ih godina prošlog stoljeća iznikle *queer* četvrti i ta se zajednica s vremenom počela širiti. Pojavom interneta LGBTQ+ zajednica ušla je u većinu domova diljem svijeta, a pomno istraženim medijskim izvještavanjem i aktivnim radom organizacija, udruga i pojedinaca svakim danom društvo postaje sve više informirano o LGBTQ+ zajednici i onomu za što se ona zalaže.

Drag se usko veže uz pojmom imitacije žena koja se pojavila, prije svega, u teatru antičke Grčke i nastavila u Ujedinjenom Kraljevstvu jer žene nisu smjele na pozornicu, pa su muškarci igrali sve njihove uloge oblačeći žensku odjeću. Imitacija se žena razvijala i s vremenom prerasla u *drag* zbog čega je još i danas *drag* povezan s, i često inspiriran, teatrom. Tijekom posljednjeg desetljeća na televiziji su se počeli pojavljivati precizniji prikazi *draga* i LGBTQ+ zajednice te su dobili više pozornosti nego ikad prije. *Drag* se mogao pronaći u serijama i filmovima i zbog toga je u drugoj polovici dvadesetog stoljeća, a pogotovo u dvadeset i prvom stoljeću doživio značajnu transformaciju. Započelo je kada su muškarci koristili haljine kao komično sredstvo kojemu je jedini cilj podrugivanje, postepeno se razvilo u glumljenje pravih *drag* kraljica u filmovima i u konačnici došlo do najpoznatije *drag* ličnosti koja je integrirala *drag* u *mainstream* – RuPaula Charlesa. *RuPaul's Drag Race* preuzima Ameriku, a u konačnici i cijeli svijet te, iako se čini da je ovo zlatno doba *draga*, ima još mnogo prostora za potpuno razumijevanje i prihvaćanje *draga* kao umjetničkog izražavanja i svojstvene kulture. Osobe koje izvode *drag* često se suočavaju s marginalizacijom, međutim izvođenje *draga* i posjedovanje rodnog identiteta može biti osnažujuće, politički važno i duboko značajno.

U istraživanju provedenom u korist ovog diplomskog rada može se uočiti da osobi koja se bavi *dragom* on može koristiti ne samo kao umjetničko izražavanje nego i kao odgovor na

društvene probleme. U *dragu* ispitanik A koristi ženske zamjenice jer ih smatra adekvatnima u trenutku, ali se ta granica između korištenja muških i ženskih zamjenica često i u privatnom kontekstu zamućuje. Očito je da su zemlje bivše Jugoslavije osjetno oduševljenije *drag* šouima nego zapadne države jer ih rjeđe imaju priliku vidjeti i susresti se s njima. Ispitanik A smatra da se hrvatski medijski portali ne trebaju previše baviti i obrađivati LGBTQ+ tematike jer vjeruje da ne bi adekvatno i primjereno prikazali probleme s kojima se *queer* zajednica suočava. Međutim ispitanik A se ne osjeća ugroženo kao *drag* umjetnik u Hrvatskoj i smatra da je nužno proširenje *drag* scene kako bi se poboljšala slika o *drag* kulturi u Republici Hrvatskoj.

U konačnici, *drag* kultura suočava se s problemima neovisno o geografskoj poziciji. Naravno, ti se problemi razlikuju i ne izgledaju isto u primjerice SAD-u, gdje se ljudi mogu češće susresti s *drag* umjetnicima, kao što izgledaju na području bivše Jugoslavije koju ne krasi mnogo *drag* umjetničkih kolektiva i zajednica. *RuPaul's Drag Race* neupitno je pomogao u stvaranju pozitivne slike o *dragu* u javnosti i to u tolikoj mjeri da se integrirao u *mainstream*, odnosno popularnu kulturu. Danas je *drag* kultura zasigurno u pogodnijem položaju no što je ikad prije bila, međutim do potpunog prihvatanja i podržavanja šire javnosti još nije došlo i upitno je hoće li ikada doći. *Drag* je vrsta izvedbene umjetnosti koju nesumnjivo treba njegovati jer osim što može umjetniku koji ju prakticira pomoći u osobnom ostvarenju i osjećaju kontrole nad svojim tijelom, također je ima i političku funkciju i može koristiti kao komentar na društvo i njegove ustaljene i stereotipne rodne prakse.

7. LITERATURA

7.1. KNJIGE

Aldrich, Robert. 2011. Povijest gej i lezbijskog života i kulture. Zagreb: Sandorf.

Lezbijska organizacija Rijeka „Lori“. 2003. Pisani mediji o homoseksualnosti: praćenje i senzibiliziranje pisanih medija za prava homoseksualnih osoba. Rijeka: Lezbijska organizacija Rijeka „Lori“.

Spargo, Tamsin. 2001. Foucault i queer teorija. Zagreb: Jesenski i Turk.

7.2. ZNANSTVENI RADOVI

Brennan, N. (2023) „Representations of Drag Culture“. Fairfield University: Department of Communication.

Brennan, N., Gudelunas, D. (2017) „Drag Culture, Global Participation and RuPaul’s Drag Race“. Palgrave Macmillan, Cham.

Čorić, P. (2021) „Dubinski intervju i njegova uloga u istraživanju tržišta“. Završni rad. Ekonomski fakultet u Osijeku, Osijek.

Dougherty, C. (2017) „Drag Performance and Femininity: Redefining Drag Culture through Identity Performance of Transgender Women Drag Queens“. Diplomski rad. Minnesota State University, Mankato.

Edgar, E. (2011) „Xtravaganza!: Drag Representation and Articulation in RuPaul’s Drag Race“. Studies in Popular Culture. Popular Culture Association in the South, Michigan.

Elder, A. K. (2015) „Cross dressing in Ancient Greece Theatre: Ancient Perspectives on Gender Performance“. University of Tennessee, Knoxville.

Kolar, A. (2019) „Mediji i LGBT zajednica – analiza izvještaja o Zagreb Pride-u na portalu Vecernji.hr“. Završni rad. Sveučilište Sjever. Zagreb.

Lawrence, T. (2011) „Listen, and You Will Hear all the Houses that Walked There Before’: A History of Drag Balls, Houses and the Culture of Voguing“. Soul Jazz, London.

Litwiller, F. (2020) „Normative drag culture and the making of precarity“. Leisure Studies. Bolton.

Severová, M. (2021) „The History and Representation of Drag in Popular Culture; How We Got to RuPaul“. Masaryk University: Faculty of Arts.

Walker, R. (2019) „Culture is a Drag“. Appalachian State University, Boone.

7.3. MREŽNE STRANICE

BREC. URL: <https://www.brec.org/news/draga-theatrical-tradition#:~:text=Ancient%20Greeks%20then%20created%20the,drag%20have%20embodied%20female%20characters.> [pristup: 12. 7. 2024.].

Britannica. URL: <https://www.britannica.com/topic/lesbian-gay-bisexual-transgender-and-queercommunity> [pristup: 19. 7. 2024.].

Merriam-Webster – cosplay. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/cosplay> [pristup: 12. 8. 2024.].

Merriam-Webster – drag queen. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/drag%20queen> [pristup: 19. 7. 2024.].

Merriam-Webster – drag. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/drag> [pristup: 19. 7. 2024.].

Merriam-Webster – female impersonator. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/female%20impersonator> [pristup: 19. 7. 2024.].

Ravnopravnost.lgbt. URL: <https://ravnopravnost.lgbt/2020/02/22/hrvatske-lgbti-udruga-i-inicijative/> [pristup: 13. 8. 2024.].

Zagreb Pride. URL: <https://zagreb-pride.net/misija-i-vizija/> [pristup: 13. 8. 2024.].