

„Fantazje o kobiecości” i „queerowanie dragu” Ciało w narracjach i występach polskich drag queens

Natalia Toporowska

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej
Uniwersytet Warszawski
n.toporowska@wp.pl

Przyjęto 29 lipca 2018; zaakceptowano 8 lutego 2019; opublikowano 23 sierpnia 2019.

Abstrakt

Niniejszy artykuł ma na celu zaprezentowanie wybranych sposobów aranżowania ciała przez polskie *drag queens*, posługiwania się nim w trakcie występu, a także mówienia o nim i postrzegania go zarówno przez publiczność, jak i samych performerów. W poniższej analizie wykorzystuję materiały zebrane podczas prowadzonych przeze mnie badań etnograficznych, czyli wywiady przeprowadzone w grupie 15 polskich *drag queens* oraz obserwacje dokonywane podczas występów i wydarzeń pobocznych. Przy interpretacji poszczególnych zjawisk wykorzystuję zaproponowaną przez Judith Butler kategorię performatywności płci, a także kategorię praktyki subwersywnej, o której pisze Jacek Kochanowski. W kilku różnych ujęciach ciało staje się nie tylko płótnem, na którym odmalowuje się portret kobiety, czy narzędziem tworzenia iluzji, lecz także polem, na którym dochodzi do zamierzonego przez performera napięcia między schematami a stylami somatycznymi typowymi dla konkretnych ról społecznych i genderowych. Dla polskich *drag queens* to ciało jest narzędziem subwersywnej praktyki polegającej na zderzaniu ze sobą kodów dwóch płci w ten sposób, by przepisać na nowo utarte znaczenia i wzbudzić w widzach niepokój, wywołany postawieniem pytania o postrzeganie płci.

Słowa kluczowe: cielesność; *drag*; teoria *queer*; performatywność; praktyki subwersywne; styl somatyczny.

Ja nie biorę na warsztat kobiecości, [...] bo ona jest po prostu za szeroka. Nie ma kanonicznej kobiecości. Możemy wybrać któryś kanon, ale nie ma jednej kobiecości – jest tylko ta normatywna, ale ta normatywna będzie opresyjna, więc ją wtedy wybieram. Wybieram raczej kobiecość już opowiedzianą, [...] jakąś fantazję o kobiecości, a nie prawdziwą kobiecość, bo jej nie uchwycę. (W8/30/1)¹

Tak w trakcie jednego z przeprowadzanych przeze mnie wywiadów rozmówca uzasadnia swoje wybory estetyczne związane z tworzeniem ściśle określonego wizerunku. Jako *drag queen*² stwarza bowiem w trakcie występu odrębną postać, która – jak sam mówi – stanowi ucieleśnienie konkretnego modelu kobiecości, swoistej fantazji o tym, czym jest kobiecość. Przytoczona wypowiedź mówi jednak nie tylko o indywidualnych preferencjach artystycznych, pojedynczym pomysłem stanowiącym bazę dla występu, lecz także niejako o istocie tego performansu. Ta istota to przedstawienie takiego wariantu kobiecości, który jest silnie znormatywizowany, a jednocześnie obecny w świadomości ogółu – przedstawienie dokonane przez performera niemal wyłącznie za pomocą jego własnego ciała upodobnionego do kobiecej sylwetki typowej dla wybranego kanonu. Jest to jednak wyłącznie jedna z możliwości, jakie ma przed sobą *drag queen* w trakcie swojego *show*. Pozostałe – lub może tylko wybrane, które udało mi się dotąd zauważyć – pragnę przybliżyć w kolejnych częściach szkicu.

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie sposobu, w jaki *drag queens* mówią o swoim ciele i jak postrzegają je w kontekście występu, a także analiza strategii wykorzystywania ciała stosowanych przez performerów po to, aby odegrać konkretną rolę płciową lub tożsamość. Przy pisaniu niniejszego szkicu posługuję się materiałami zebranymi w ramach badań etnograficznych dotyczących polskiej sceny *drag*, prowadzonych przeze mnie od czerwca 2017 roku aż do chwili obecnej. Badania miały na celu zanalizowanie analizę zjawisk zauważalnych w obrębie tego środowiska, takich jak przechwytywanie wzorców znanych z międzynarodowej praktyki (tworzonych głównie na gruncie amerykańskim), somatyczne i estetyczne strategie performerów, a także wykorzystywanie i destabilizowanie dyskursów płci. Podstawowy teren stanowiła Warszawa jako siedziba największej liczby klubów LGBTQ oraz wydarzeń związanych z praktyką *drag*. W tym miejscu warto jednak zauważyć, że obecnie środowisko polskich *drag queens*, na które

¹ Kodowanie wywiadów według zasady: numer wywiadu/przybliżony wiek rozmówcy / długość stażu podana w latach (BQ – *baby queen*, staż krótszy niż rok).

² Jak tłumaczą autorzy antologii o kampie, *drag queen* to „człowiek, który publicznie, najczęściej na scenie, odgrywa rolę płciową w sposób przesadny, stylizowany, upodobniony do jakiegoś społecznie rozpoznawalnego wzorca”, a konkretnie „mężczyzna, który ubiera się jak kobieta i odgrywa jej rolę płciową, przesadnie akcentując wybrane aspekty” (zob. *Mały słownik kempowych kontekstów*, w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012). W tym szkicu posługuję się zasadniczo pojęciem *drag queen* w powyższym znaczeniu, lecz także – zwłaszcza w dalszej części artykułu – staram się pokazać rozszerzenie tego pojęcia wraz ze zmianami samego zjawiska tak, że po pierwsze zawieszony zostaje wymóg męskiej płci performerera, po drugie zaś – odgrywana przez niego rola płciowa nie musi być jednoznacznie utożsamiana z rolą kobiety.

składa się około 50–60 osób występujących regularnie, cechuje duża mobilność – poszczególni performerzy niemal nigdy nie występują wyłącznie w jednym mieście, lecz przemieszczają się pomiędzy kilkoma większymi ośrodkami (oprócz Warszawy należy wymienić Kraków, Wrocław, Łódź, Poznań oraz Sopot). Wśród rozmówców znaleźli się więc performerzy stacjonujący na co dzień w Łodzi czy we Wrocławiu.

Zebrane i prezentowane materiały są dwojakiego typu – są to wywiady pogłębione przeprowadzone z polskimi aktywnymi *drag queens* na podstawie autorskiego scenariusza, a także obserwacje poszczególnych występów oraz wydarzeń, w których uczestniczyli moi rozmówcy³. Wywiady niestandardyzowane i częściowo ustrukturyzowane prowadziłam w warunkach nieformalnych, głównie w miejscach zupełnie niezwiązanych z praktyką, lecz także jednorazowo w garderobie rozmówcy oraz w trakcie nieoficjalnego szkolenia dotyczącego makijażu, w którym brało udział dwoje rozmówców. Zazwyczaj rozmowa następowała dopiero wówczas, gdy miałam już okazję obejrzeć występ danego rozmówcy lub przynajmniej oglądać jego *dragowe* wcielenie podczas jednego z licznych wydarzeń. Obserwacje poczynione w trakcie badań dotyczyły głównie tych wydarzeń o charakterze performatywnym: pojedynczych występów w klubach LGBTQ, na scenie teatru czy miejscu specjalizującym się w burlesce, a także festiwalu (Whatever Queer Festival), amatorskich spektakli (Queer Explosion), wydarzeń cyklicznych związanych ze środowiskiem LGBTQ (Bingo z Charlotte), parad i marszów równości, paneli dyskusyjnych dotyczących kultury *drag*, wreszcie tzw. tak zwanych balów (Bal u Bożeny). W trakcie tych wydarzeń wielokrotnie rozmawiałam z *drag queens*, które zdążyłam przedtem poznać „w cywilu” (tak rozmówcy nazywali sytuację codzienną, brak stroju) – te rozmowy nigdy jednak nie przybierały formy wywiadu, choć stanowiły dodatkowe źródło informacji i dopełniały obserwację.

Wywód rozpocznę od obecnego wśród performerów dyskursu o ciele jako płótnie, na którym koduje się niejako znaczenia kobiecości, poprzez nakładanie na nie sztucznych, zewnętrznych elementów. Następnie przejdę do zastanowienia się nad wykorzystywaniem ciała jako swego rodzaju wehikułu służącego do transformacji dokonywanej przez mężczyzn, której efektem jest bycie postrzeganym jako kobieta. W tym miejscu spróbuję także rozważyć problem napięcia między tym, co wewnętrzne (w domyśle męskie), a tym, co zewnętrzne (kobiece) w narracjach polskich *drag queens*. Wreszcie dzięki zwróceniu uwagi na subwersywny potencjał wykorzystania cielesności przez performerów przejdę do przedstawienia sposobów działania w trakcie występu służących wyjściu poza binarny system płci. Punktem dojścia będzie więc zaprezentowanie trzech strategii „queerowania dragu”: zestawienia, zrostu i złożenia, czyli takiego posługiwania się ciałem w trakcie występu, które prowadzi do ponownego „zmącenia” kategorii płci, spiętrzenia performatywności tak, by to, co zostało już znormalizowane w prostym ujęciu *drag* jako odegrania

³ Wywiady w liczbie 15 zostały przeprowadzone w Warszawie w okresie od sierpnia 2017 roku do lipca 2018 roku wśród polskich artystów *drag queen* w wieku od 21 do 43 lat. Wśród rozmówców znalazła się jedna kobieta, resztę stanowią mężczyźni. Obserwacje zostały przeprowadzone w tym samym czasie w warszawskich klubach takich jak Touch Club, MadameQ, Pogłos i Galeria.

kobiecości przez mężczyznę, odzyskało swój charakter wywrotowy i raz jeszcze rozchwiało dominujące konstrukty płciowości. Zanim przejdę do wywodu właściwego, należypowinno wspomnieć, iż w niniejszym artykule zajmuję się wyłącznie kontekstem polskiej sceny *drag* w latach 2017–2018 i somatycznym aspektem performansów. Nie będą więc interesowały mnie w tym miejscu inne wymiary występu, geneza zjawiska *drag* czy poprzednie jej wcielenia zarówno na gruncie polskim, jak i zagranicznym.

1. Ciało-plótno

Jak wynika z licznych rozmów, jednym z efektów pożądanym przez polskie *drag queens* jest przetworzenie swojego wyglądu w takim stopniu, by rozpoznanie performerera stało się niemożliwe, a prawdopodobieństwo uznania go za biologiczną kobietę – bardzo duże. Cała sztuka polega więc na stworzeniu pełnego wizerunku dzięki nałożeniu makijażu zmieniającego rysy twarzy oraz sztucznych rzęs, a także wykorzystaniu takich elementów jak peruka, doklejane, przesadnie długie paznokcie, wkładki wykonywane często z gąbki tapicerskiej, które mają poszerzyć biodra, wreszcie buty na obcasie. Wszystkie te zebrane elementy nie tyle tworzą kobietę, co pewien bardzo specyficzny obraz kobiecości, efekt nazywany przez kilku rozmówców „hiperkobiecością”. Nie chodzi o to, aby odtworzyć wygląd zewnętrzny kobiet, ale by w często przesadny sposób wykreować obraz silnie konotujący kobiecość. Całe pole jej znaczeń jest niezwykle trudne do uchwycenia, z tego powodu można jedynie starać się wybrać jeden jej wymiar – taki, który jasno i wyraźnie produkujewytwarza zamierzone przez performerera skojarzenia. To właśnie kobiecość opowiedziana, już stworzona, w pewien sposób sformalizowana. Rozmówca, którego słowa przytaczam na samym początku niniejszego szkicu, mówi o wybranej przez siebie do przedstawienia „kobiecości sylwetek z lat 40., lat 80.” (W8/30/1). Bardzo dokładnie określony kształt ciała uznany wówczas za kanoniczny musi zostać odtworzony w celu osiągnięcia zamierzonego efektu, jakim jest przywołanie skojarzeń z tym, a nie innym modelem płci. To wybór fantazji o kobiecie zamiast kobiety jako takiej, a zamiast kobiecości w czystej postaci – kobiecość już opowiedziana, normatywna, a więc – jak twierdzi rozmówca – opresyjna. Oczywiście jest, że kobiety nie wyglądają na co dzień tak, jak udające je *drag queens*, jednak to opresja okazuje się kluczowa dla zrozumienia nawet w minimalnym stopniu doświadczenia kobiecości. Jeden z performerów w syntetyczny sposób uzasadnia sens poddawania ciała *drag queen* pracy, wciskania go w gorset i buty na obcasie kojarzone z przemocowym kształtowaniem sylwetki: „to, co robi się z kobiecym ciałem w ramach kultury popularnej, jeśli chodzi o tę formatyzację estetyczną, którą każda z was musi przechodzić – to też jest przemocowe. [...] Mundur kobiecości jest bardzo wrogi” (W10/29/2). Jednocześnie to wszystko, co performer nakłada na siebie przed występem, nazywane jest „zbroją”, a więc strojem mocno ograniczającym swobodę ruchów, ale przywodzącym na myśl okoliczności walki, przemocy czy oporu. Wśród rozmówców pojawia się również niejednokrotnie przekonanie, które jeden z nich streszcza słowami: „jeśli ktoś myśli, że bycie *drag queen* jest wygodne, to powinien od razu zrezygnować” (W1/24/BQ).

Elementy ograniczające, nadające inny kształt i wygląd ciała, odwzorowują częściowo opresję, jakiej doświadczają kobiety, ale przede wszystkim służą tworzeniu swoistej iluzji, złudzenia, któremu ulega publiczność. Między nią a *drag queen* istnieje niepisane porozumienie co do prawdziwej tożsamości performerera; widownia cały czas jest świadoma, że ma przed sobą mężczyznę w przebraniu, a mimo to daje się „oszukać”, na czas występu (lub dłużej, jeśli nie zna obowiązujących zasad) wierzy, że widzi kobietę. W większości przypadków męskość performerera jest zakrywana przez makijaż i strój, a także odpowiednie budowanie proporcji, które optycznie zmienia sylwetkę, by przypominała tę stereotypowo kobiecą: o dużych biodrach, wąskich ramionach i obfitym biuście. „Po to masz te długie pazury, żeby nie było widać, że jest męska dłoń. Po to masz te wielkie włosy, żeby nie było widać, że masz szerokie ramiona” (W2/30/BQ) – tłumaczy performer. Jego wypowiedź wskazuje na to, że ciało jest modelowane z myślą o efekcie wizualnym, estetycznym, często (jak powyżej) iluzorycznym; stanowi wizerunek, obiekt percypowany przez publiczność, wystawiony na liczne spojrzenia i oceny, prowokujący różne postawy odbioru i reakcje. Ciało zostaje uprzedmiotowione przy użyciu sztucznych elementów nakładanych na nie z zewnątrz, przyczyniających się do transformacji człowieka w model wyobrażonej kobiecości; przypomina puste płótno, na które w dowolny sposób można nanieść elementy konotujące kobiecość i stworzyć spójny obraz, zakrywający wszystko to, co go poprzedzało.

Performerzy stwarzają wrażenie, jak gdyby byli w stanie wykreować dowolny wizerunek, niezależnie od własnych biologicznych przymiotów. Jednocześnie podkreślają, że to płótno, ta kartka, jaką jest ich ciało, nie jest nigdy całkowicie pusta. Ciało pozostaje jednoznacznie męskie. Podkreśla się to między innymi w słowach: „jak na faceta, to zawsze sobie zarzucałem, że jestem zniewieściały, ale w chwili, w której próbowałem udawać kobietę po raz pierwszy, uświadomiłem sobie, że jednak nie, nie aż tak bardzo, jak mi się wydawało” (W2/30/BQ), „nie mam zbyt kobiecej budowy ciała [...] ciężko sfeminizować moją sylwetkę do tego stopnia, żebym mógł się określić stuprocentową kobietą” (W1/24/BQ), „ja mam bardzo wyrazistą twarz – moja szczeka, moje policzki – po prostu nie da się udać, że ich nie ma” (W7/21/BQ). W ostatnich przytoczonych słowach niemal słychać stwierdzenie: „nie da się udać, że nie jestem mężczyzną”. Tak opisywane ciało staje się „czymś, co jedynie «nosi» kulturowe konstrukty, samo nie mogąc być konstruktem” (Butler, 2011), jest częścią koncepcji krytycznie przedstawianej przez Judith Butler: jawi się jako rodzaj nieredukowalnej materii. Istnieją bowiem rzeczy, których nie da się zmienić dzięki konstruowaniu nowych proporcji i pomalowaniu twarzy w odpowiedni sposób. Co najważniejsze, chociaż na zewnątrz widać kobietę, wewnątrz w tej narracji pozostaje męskie. Z tej sprzeczności między dwoma sferami wynikałaby niechęć do częściowego przebrania, jaką wyrażają niektórzy rozmówcy: „ten moment, kiedy jestem w połowie przebrany, czyli mam już założony stanik, tu mi wystają już te biodra wielkie, inne rzeczy – czuję się wtedy bardzo odkryty i bardzo niezręcznie” (W2/30/BQ), „gdybym pozostawał sobą, czułbym się jak przebrany facet” (W11/40/BQ). Niemożność pogodzenia tych dwóch rejestrów płciowych wyraża także performer, który z kolei dzieli

się swoim problemem: na co dzień lubi chodzić na siłownię, chce być masywnym mężczyzną, jednak zbyt rozbudowane mięśnie przeszkadzałyby mu w osiągnięciu wyprostowanej, szczupłej, delikatnej, kobiecej sylwetki w dragu. W tym przypadku uwidacznia się sprzeczność między kodami obu płci. To zderzenie znaczeń odbywa się jednak wciąż na powierzchni ciała, na przykład między masywnymi ramionami, które stereotypowo odczytywane są jako atrybut męskości, a iluzją biustu, konotującą kobiecość. Wraz ze zmianami na powierzchni ciała, zmienia się jego postrzeganie, niezależne od „wnętrza”. Choć ciało („płótno”) pozostaje to samo, raz odbierane jest jako męskie, a kiedy indziej jako kobiece, problematyczna zaś wydaje się wyłącznie sytuacja, w której dochodzi do pomieszania tych dwóch modeli i znaczeń wchodzących w ich obręb, a co za tym idzie – uniemożliwienia jednoznacznego określenia tożsamości artysty. Tożsamość bowiem, podążając dalej śladami Butler, wytwarzana jest nigdzie indziej, jak tylko na powierzchni ciała, jako fabrykacja, która jedynie stwarza pozór istnienia wewnętrznego trwałego rdzenia (Butler, 2008). *Drag queen*, która w trakcie jednego z oglądanych przeze mnie występów, połączonego z burleską, zdejmując z siebie kolejne warstwy ubrań, aż wreszcie w demaskatorskiej akcji wyjmując wszelkie wkładki i wypełniacze, pokazuje je widowni, jak gdyby mówiła: „Zobaczcie! Tak, to jest sztuczne, to wszystko jest sztuczne” (W8/30/1). Jednocześnie obnaża sztuczność tożsamości, w którą uwierzyła widownia. Gdyby to, co wytwarzane na powierzchni ciała, odsyłało do „prawdziwej płci”, skrywającej wszystko, co stanowi trwałą istotę człowieka (Foucault, 1999), nie tak łatwo byłoby oszukać publiczność dzięki zwyczajnej zmianie atrybutów.

2. Ciało-wehikul

To, co postrzega się jako tożsamość danej osoby, wytwarzane jest więc na powierzchni jej ciała. Butler definiuje jednak tę powierzchnię nie tylko jako pewną płaszczyznę, lecz także akty, działania czy gesty (Butler, 2008). Te dwa wymiary (wygląd zewnętrzny i zachowanie, ruch) są ze sobą niewątpliwie sprzęgnięte, na co wskazują następujące wypowiedzi performerów:

To się dzieje podczas robienia makijażu. Patrzysz na siebie, jak przestajesz być sobą, stopniowo. Na początku to jest strasznie dziwne, zmieniasz się w jakiegoś kosmitę, nic nie gra. [...] W końcowej fazie zaczyna się wyłaniać ta postać, ta kreatura i jakby zaczyna to wszystko działać. (W11/40/BQ).

Jak już jest ta cała *fantasy*, wszystko, wszystko, wszystko – ubrania, obcasy, peruka, to wtedy właśnie odmienia się sposób mojego zachowania. [...] Jak się maluję, to jestem dość spokojny, taki jak teraz, a jak już zaczynam to zakładać, zaczynam widzieć całość tego wszystkiego, zaczyna mi się to podobać, wtedy już zaczynam się zachowywać tak jak ona, wtedy właśnie jestem nią i przekraczam tę granicę, gdzie byłem sobą. (W7/21/BQ)

Wizerunek jest pierwszy, dopiero za nim podąża odmienne postrzeganie samego siebie, wejście w rolę, transformacja – zmiana, która przenika głębiej w ciało, lub – wręcz przeciwnie – wypływa z jego wnętrza. Judith Butler pisze o cielesnym stylu, jakim jest płéć

kulturowa: „akt, który jest zarówno intencjonalny, jak i performatywny” (Butler, 2008, s. 251). Natomiast Richard Schusterman wprowadza pojęcie stylu somatycznego, który „nie jest jednak po prostu zewnętrznym wizerunkiem charakteru, ale integralnym wyrazem, czy też aspektem, tegoż charakteru, ponieważ charakter nie jest jedynie sekretną wewnętrzną istotą, a raczej czymś fundamentalnie wyrażanym lub stanowionym przez somatyczne zachowanie i postawę” (Schusterman 2016, s. 382). Styl somatyczny to coś więcej niż wygląd zewnętrzny, to także sposób bycia i poruszania się, głos czy szczególna aura. Obok stylu osobistego może współistnieć styl rodzajowy, jakim jest na przykład sam styl danej płci, a także gatunkowy (Schusterman przywołuje między innymi postaci zakonnic i przeciwnie – modelki). *Drag queens* zdają się wykorzystywać każdy z tych stylów, aby dopełnić iluzję. Jeden z rozmówców przedstawia to następująco:

Zazwyczaj przybieram różne postaci, bo to też jest tak: tak jak się czuję, tak się wtedy zachowuję. Czasami jest to taka prostytutka z ulicy, czasami jest to bardzo klasyczna dama z elity, która zachowuje się jak dama. To zależy od tego, jaki mam makijaż, jakie mam ubrania na sobie, to wszystko razem pozwala mi zachowywać się w ten czy inny sposób; [...] to są różne zachowania, które mają w sobie jakąś jedną wspólną cechę, ale w różny sposób ją ujawniam. Nie są to tak skrajnie różne charaktery, tylko bardziej odmiany tego samego charakteru. Oczywiście z takim dziwnym makijażem, jakimiś rysunkami na sobie i jakimiś rzeczami na głowie nie będę zachowywać się tak jak dama, tylko będę takim wyluzowanym typkiem z dziwnym makijażem, a jak mam na sobie bardzo *beauty make-up*, delikatny, taki bardziej kobiecy, mam perukę, mam sukienkę, mam obcasy, no to wtedy siedzę prosto, staram się jakby trzymać tego, co mam w głowie. Ta idea, którą na ten moment mam w głowie – staram się jej trzymać. (W7/21/BQ)

Zmiany poszczególnych stylów dokonuje się z łatwością, przejście od jednej postaci do drugiej zależy w zasadzie wyłącznie od stroju, makijażu i samopoczucia. Jednym z możliwych tłumaczeń płynności tych przejść jest pewien wspólny mianownik, charakter, o którym pisze Schusterman, a który ujawnia się w swoich różnych odmianach. Pomimo różnic między nimi, zostaje zachowana pewna ciągłość, co podkreśla cytowany już rozmówca:

Mam w sobie taką potrzebę, żeby pokazywać kobiecość, która jest we mnie, ale wiem, że nie mogę tego robić, będąc facetem, więc przetworzenie się w *drag queen* pozwala mi okazywać swoją kobiecość i czuć się z tym dobrze i bezpiecznie, bo wiem, że razem z tym, jak wyglądam, tworzę cały wizerunek, który pozwala mi się tak zachowywać. Tak bym się nie zachowywał, będąc facetem. Dlatego nie ćwiczę tego, ale myślę o tym bardzo dużo, kiedy jestem w dragu. Łapię siebie na tym, że muszę siedzieć wyprostowany, że muszę trzymać nogi razem, że ręce prosto i takie tam drobne szczegóły, jakieś oczka, jakiś uśmiech i takie tam rzeczy. (W7/21/BQ)

Przybrany styl somatyczny staje się więc sposobem ekspresji, uzewnętrznieniem tej części charakteru, która nie może dojść do głosu w codziennej kreacji tożsamościowej. To on niejako wprawia ciało w określony ruch tak, że staje się ono wehikułem, umożliwiającym pełniejszą transformację, dokładniejsze odegranie roli.

3. „Podwójne odwrócenie”

W tym miejscu należy powrócić na chwilę do tezy o męskim wnętrzu i kobiecych inskrypcjach, która mogła zdawać się oczywistym wnioskiem z niektórych wypowiedzi, podkreślających nieredukowalność własnej ucieleśnionej płci. Ten podział zostaje bowiem całkowicie zaburzony, jeśli weźmie się pod uwagę jednoczesną płynność w dobieraniu ról i przyjmowaniu sprzecznych stylów somatycznych wśród performerów – stylów, które pozwalają im jednak na odegranie konkretnych tożsamości, fragmentów charakteru. Z tej perspektywy słowa Esther Newton brzmią adekwatnie także wobec polskich performerów:

Jednak w całej swojej złożoności jest to [drag – NT] podwójne odwrócenie, które oznajmia: „wygląd jest złudzeniem”. Przebranie komunikuje: „mój zewnętrzny wygląd jest kobiecy, ale moja wewnętrzna istota jest męska”. Równocześnie symbolicznie wyraża ono odwrócenie przeciwne: „mam męski wygląd zewnętrzny, lecz moje wnętrze jest kobiece”. (Newton, 2012, p. 477).

W tym ujęciu *drag* polega na performowaniu różnych tożsamości, grze z własnym wizerunkiem i percepcją widzów, tworzeniu rozmaitych wersji tego samego. *Drag queen* jest mężczyzną, ale potrafi być kobietą, dokonywać przemieszczenia lub całkowitego zaburzenia znaczeń; pokazuje, że to, w co wierzy publiczność, jest całkowicie sztuczne, stanowi wyłącznie konstrukt.

Po uwzględnieniu powyższych fragmentów wypowiedzi może pojawić się wątpliwość co do tego, jaka relacja istnieje faktycznie między tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne, między sztucznymi, wyuczonymi postawami a zachowaniem, które przychodzi w sposób naturalny, bezrefleksyjny. Kluczowa dla mnie okazała się wypowiedź jednego z rozmówców, który odwołuje się do kwestii postaci Angel z filmu *Rent*:

„Jestem bardziej kobieca niż ta kobieta, z którą ty kiedykolwiek będziesz, i bardziej męski niż mężczyzna, którym jesteś”. I to jest coś takiego, że chyba rzeczywiście, to cię tak uderza. Widzisz, że to ma siłę, że w ogóle ta siła polega na czymś innym. Ten jakiś taki właśnie naddatek płciowy, ten genderowy mix sprawiają, że możesz być ultra męski i ekstremalnie kobiecy i to zupełnie nie jest, jakby nie ma tam rozdarcia. Możesz to wszystko w sobie łączyć i to jest mocne. Ja czułem, że jakby z tego płynie po prostu siła. (W8/30/1)

Jest to niewątpliwie siła na wskroś subwersywna w tym sensie, że łączenie w sobie pierwiastków obu płci w taki sposób, który nie zakłada ich przeciwstawności, a więc nie prowadzi do sprzeczności, ma potencjał dekonstrukcyjny wobec obowiązujących, znormalizowanych schematów płci. Tezę tę próbuję rozwinąć w kolejnych akapitach.

4. Ciało – pole subwersji

Na samym początku niniejszego szkicu (zob. przyp. 2, s. 1) zauważam, że stosowanie pojęcia *drag queen* do określenia mężczyzny, który w ramach występu odgrywa rolę kobiety, wiąże się wyłącznie z jednym sposobem jego rozumienia, najbardziej utartym. Imitacja kobiecości w wykonaniu mężczyzny na tyle zadomowiła się w świadomości odbiorców polskiej kultury, że została w pewien sposób oswojona, wpisana w karnawałowo-kabaretowy

schemat, usprawiedliwiający poniekąd nienormatywny charakter praktyki. Już Eugeniusz Bodo jako „krajowego wyrobu Mae West” śmieszył zamiast wzbudzać kontrowersje. *Drag* polegający na prostym zastąpieniu męskiego kodu kobiecym, nadpisaniu innych znaczeń na ciele stanowiącym „pustą kartkę”, stracił charakter wywrotowy. Samo reprodukowanie kodu kobiecości, nawet to dokonane z pewnym przemieszczeniem, przestało wystarczać. Parodia płci, która miała ukazać performatywność wzorców genderowych, bardzo łatwo może przerodzić się w zwykłą „karykaturę kobiety”. A jednak *drag queens* mają broń służącą do tego, aby odzyskać pozycję oporu. Ponieważ to ciało stanowi ich główne narzędzie oraz wehikuł przemiany, a także, jeśli to na nim dokonuje się proces kreowania tożsamości i wtórnej normalizacji wykorzystywanych znaków (por. Kochanowski 2009, s. 144), to wyłącznie na nim może dokonać się jakakolwiek subwersja. Jak pisze Kochanowski, w tym celu należy „wziąć siebie w nawias”, odsunąć się od znaczeń normatywnych (a więc zarówno od normatywnej męskości, jak i normatywnej – choć przybranej – kobiecości) i odrzucić potrzebę przykładania do nich własnego ciała (Kochanowski 2009, s. 145). Tylko ta droga umożliwi choćby w minimalnym stopniu nie tylko zastąpienie schematu jednej płci drugim, lecz także próbę wykroczenia poza kulturowy schemat płciowości w ogóle. Polskie *drag queens* wykorzystują w tym celu co najmniej trzy strategie, nazwane z wykorzystaniem terminologii językoznawczej kolejno: zestawieniem, zrostem i złożeniem. W kolejnym akapicie postaram się je pokrótce scharakteryzować.

5. Strategie „queerowania”

Pierwsza ze wspomnianych strategii działa na zasadzie zestawienia ze sobą elementów konotujących męskość i kobiecość, pozbawionego prób zastąpienia czy przykrycia jednego kodu drugim. Jeden z rozmówców opisuje to w następujący sposób: „mam na to taki pomysł, że jednak chcę, żeby ten mój drag był takim zestawieniem jakby po prostu dwóch zupełnie różnych lalek, że mamy taką bardzo kobiecą figurę, a głowa jest z zupełnie innego zestawu – łysa, z wąsem” (W8/30/1). Zestawienie dokonuje się więc poprzez budowanie wizerunku ze znaków kojarzących się jednoznacznie z daną płcią, takich jak określona figura, łysa głowa, wąsy czy – wspomniane wcześniej – muskularne ramiona. Przypisanie ich do danej płci odbywa się na zasadzie umownej i dosyć stereotypowej, jednak z racji powszechności i kulturowego zakorzenienia to przyporządkowanie może stać się bazą dla wizerunku *drag queen*. Podobnym zabiegiem zdaje się praktyka innego performerera, o której mówi:

Ja też często przecież chodziłem na imprezy w *make-upie* bez żadnej peruki, w spodniach, w bluzie dresowej, tak, czy jakiejś koszulce. Jedyne dragowe, co miałem, to np. duże złote kolczyki plus makijaż taki full dragowy, taki standard *pretty face*, tak? I też było spoko. Mój drag zależy od mojego samopoczucia w danym momencie – czy mam ochotę się robić na full czy nie, w jaki sposób, cokolwiek. (W9/30/4)

Ponownie zarost okazuje się ewidentną oznaką męskości, która nie zostaje jednak zakryta, ale wykorzystana przy tworzeniu wizerunku. Końcowy efekt obejmuje także ubiór

i naturalne włosy, które stanowią jak gdyby pomost między codziennym wyglądem występującego, a dragową personą. To wszystko jedynie podkreśla ciągłość między różnymi tożsamościami kreowanymi przez tę samą osobę.

Kolejną strategią jest zrost, polegający na płynnym przejściu z jednego schematu w drugi, często z uwzględnieniem tego, co pomiędzy. Do takiej zmiany dochodzi między innymi w opisywanej już scenie burleskowej, kiedy to w demaskatorski sposób performer zdejmując z siebie elementy współtworzące obraz kobiety, dekonstruuje tym samym kreowaną postać. W początkowej fazie widowiska widzi przed sobą kobietę, jednak w trakcie występu stopniowo daje się pozbawić złudzenia wykreowanego przez samego artystę. Po skończonym występie makijaż i niektóre elementy stroju pozostają na swoim miejscu, odkrycie poszczególnych części ciała – choć nigdy nie są to genitalia – nie pozostawia wątpliwości, iż publiczność spogląda na mężczyznę. Szczególny przypadek zmiany, jaka dokonuje się głównie w percepcji obserwatorów, stanowi sytuacja przytoczona przez jednego z rozmówców: podczas *show* performer wyszedł na scenę w swoim zwyczajnym przybraniu, jednak jego głowa była przykryta woalem. W tym czasie – jak opowiadała jego znajoma – dwóch, znudzonych do tego czasu, mężczyzn, bardzo się ożywiło. Należy wspomnieć, że nie mieli świadomości, z jakiego rodzaju występem będą mieli do czynienia. Kobieta, którą zobaczyli, zdecydowanie przyciągnęła ich uwagę do momentu zdjęcia woalu, skrywającego łysą głowę z męskim zarostem. To wystarczyło, aby zburzyć iluzję i jakikolwiek entuzjazm widzów, którzy odczuli swego rodzaju szok, a co więcej – niepokój.

Ostatnią z omawianych strategii nazywam złożeniem, jako że wykorzystuje nie tylko dwa podstawowe schematy płci – kobiecy i męski – ale uwzględnia też czynniki, które wykraczają poza owe modele. Zatarcie granic między nimi może dokonać się dzięki stworzeniu wizerunku na wskroś androgynicznego, wykorzystującego wiele sztucznych elementów. Twarz pokrywana jest nie tylko makijażem, ale też między innymi papierowymi czy woskowymi elementami, które zniekształcają wygląd twarzy, nadając jej cechy nieludzkie. Jeden z performerów podkreśla, że rzecz kluczową w dragu stanowi transgresja, niekoniecznie jednak transgresja płciowa, dlatego można dążyć w stronę posthumanizmu czy „dragu żywiołów”. Innym sposobem podważenia koncepcji dragu jako przebrania za przeciwną płć jest coraz częstsze pojawianie się tak zwanych *bio queens*, czyli kobiet-*drag queens*. „Jakby cała sztuczka polega na tym, że jestem kobietą, która robi kobietę, ale tak naprawdę jestem kobietą, która udaje, że może być mężczyzną robiącym kobietę, więc to jest w ogóle taki teatrzyk osobowości” (W14/21/BQ) – mówi jedna z nich. Odgrywanie danej płci przez osoby należące do niej pozwala na powtórne wykorzystanie kodów przyswojonych w procesie enkulturacji, jednak w sposób bardziej refleksyjny i świadomy. Odgrywanie kobiecości przez biologiczną kobietę stawia pytanie o to, czy performowanie danej płci jest w jakiś sposób stopniowalne, czy można być bardziej kobietą, nakładając perukę na włosy i wkładki na własne piersi. Jednocześnie pojawia się wątpliwość, czy drag w tym wykonaniu posiada jeszcze w ogóle wymiar krytyki genderowej, czy staje się apolityczną formą ekspresji artystycznej. To zagadnienie wymaga jednak całkowicie odrębnych badań.

Omówione powyżej strategie można nazwać za jednym z rozmówców „queerowaniem dragu” (W9/30/4). Zgodnie ze społeczną teorią *queer*, znaczenia płci reprodukowane w procesie performatywnego konstruowania tożsamości, mogą zostać przejęte przez „odmieńców” i przekształcone tak, aby pozwalały na istnienie tożsamości poza istniejącymi schematami. Polem subwersji jest ciało, które albo zestawia w sobie sprzeczne znaczenia, albo ukazuje płynne przejście między nimi poprzez zmianę tego, jak jest postrzegane, aż wreszcie wykracza poza dualizm kobiece–męskie, uwzględniając to, co pośrodku tego spektrum, całkiem poza nim lub tylko po jednej jego stronie. Wszystkie te techniki nie polegają już na konstruowaniu spójnego obrazu, lecz zaburzaniu go, rozchwianiu, demaskacji i rozmontowaniu wykorzystywanych na co dzień i utartych konstruktów. „Potem się nagle okazuje, że to właśnie nie imitowanie jest fajne, że właśnie raczej zaburzanie jest fajne. Jak ktoś wraca z powrotem i mówi, że to go niepokoi, to sobie myślę: okej... Jak coś nas niepokoi, to jest dobrze, bo to budzi jakąś większą emocję i może zadawać więcej pytań” (W8/30/1) – podsumowuje performer. Niepokój wywołany jest osunięciem się w nicłość, czyli to, co zostaje po całkowitym odsunięciu się od kulturowych znaczeń (Kochanowski, 2009). Tylko tam możliwe jest tworzenie alternatywnego pola konstruowania tożsamości.

6. Podsumowanie

Aktualnie polski *drag* przeżywa swego rodzaju rewolucję. Obok tradycyjnego, aktorского wymiaru, pojawia się ten awangardowy, który usiłuje wyłamać się z istniejących modeli, odrzucić binarny podział płciowy i stworzyć własny kod. Oba warianty mają jednak wspólny trzon, jakim jest rola ciała w dokonywanej transformacji. Istotą dragu pozostaje gra z możliwościami tego ciała – ciała-plótka, na którym nadpisane zostają znaczenia kobiecości, ciała-wehikułu, które w ruchu wytwarzają jedną z odmian charakteru, wreszcie ciała, które stanowi pole napięcia między tym, co kobiece a tym, co męskie; tym, co wewnętrzne i najbardziej osobiste, a tym, co zewnętrzne i wystawione na liczne spojrzenia; tym, co naturalne, a tym, co sztuczne. Drag polskich „królowych” polega na manipulacji i zderzaniu sprzecznych znaczeń, ale też na demontowaniu stworzonej iluzji i podważeniu samego siebie tak, aby widzowie nie zdążyli uwierzyć, że jakakolwiek tożsamość, zwłaszcza płciowa, może być skryształizowana raz na zawsze i tak zakodowana na nieredukowalnym ciele.

Bibliografia

- Butler, J. (2011). Ciała, które znaczą. *Przegląd Filozoficzno-Literacki*, 32(4), 13–45.
- Butler, J. (2008). *Uwikłani w pleć*. (K. Krasuska, tłum.). Warszawa, Polska: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

- Foucault, M. (1999). Prawdziwa płęć. W: M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura* (s. 293–301). Warszawa, Polska: Wydawnictwo Aletheia.
- Kochanowski, J. (2009). *Spektakl i wiedza. Perspektywa społecznej teorii queer*. Łódź, Polska: Wydawnictwo Wschód-Zachód.
- Newton, E. (2012). Wzorce ról. W: P. Czaplński, A. Mizerka (red.), *Kamp. Antologia przekładów* (s. 469–490). Kraków, Polska: Wydawnictwo Universitas.
- Schusterman, R. (2016). *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*. (P. Poniatowska, tłum.). Warszawa, Polska: Wydawnictwo Książka i Prasa.

“Fantasies about femininity” and the “queering of drag” The body in the narrations and performances of Polish drag queens

Abstract

The article is based on ethnographic research of the Polish drag scene. It focuses on the performers' bodies as the crucial tools used in the performance to create a specific model of femininity. The masculine body is modeled, and often oppressed, to create the perfect illusion, which has to be completed in a performative act with the use of gesture, movement and style. The body itself is not only the canvas, on which an image of a woman is painted, but also a plane, where different models of gender cross paths. Increasingly, performers purposefully collide somatic styles and codes of masculinity and femininity on their own bodies in a subversive way—posing questions regarding the boundaries of sex and gender, of artificiality and artlessness and exploring the possibility of building one's identity outside of the cultural system of significance.

Keywords: embodiment; drag; queer theory; performativity; subversive practices; somatic style.

Publikację sfinansowano ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego na działalność upowszechniającą naukę (DUN), działalność wydawnicza, nr umowy: 711/P-DUN/2019, okres realizacji: 2019–2020.