didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
DOI: 10.34762/z2cb-0h33
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/crossdressing-jako-zjawisko-kulturowe-i-performatywne

/ PERFORMOWANIE SPOŁECZNEJ ZMIANY

Crossdressing jako zjawisko kulturowe i performatywne

Alex Spisak | Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie

Cross-dressing as a Cultural and Performative Phenomenon

This text aims to examine cross-dressing as a cultural and performative phenomenon, situated within history, anthropology, and theatrical practices. It shows its connection to gender performativity and its presence in different contexts—from rituals and ancient theatre to contemporary drag and ballroom culture. Particular attention is given to the tension between cross-dressing and drag, which, although it developed from this practice, gradually moves beyond its binary framework. The text does not seek to provide a single, fixed definition; instead, it treats cross-dressing as a diverse phenomenon that depends on cultural and social context.

Keywords: cross-dressing; drag; gender performativity; RuPaul’s Drag Race; cultural representation; gender identity; queer

Rozpoznanie

Binarność płciowa jest czymś zastanym, niemalże dla nas organicznym. Wiemy, jak powinna wyglądać kobieta, a jak mężczyzna. Ten porządek jest

nam indukowany od najmłodszych lat – poprzez zabawki, kolory, wzorce emocji i role społeczne, które przypisuje się dzieciom, jeszcze zanim zaczną rozumieć ich znaczenie. Uczymy się, jakie ścieżki zawodowe są bardziej „kobiece", a jakie bardziej „męskie", a nawet jakie emocje i cechy charakteru bardziej odpowiadają danej płci. Nie zastanawiamy się nad tym porządkiem zbyt często. Koncept płci kulturowej można porównać do języka – jest nabywany w procesie socjalizacji, a choć wydaje się nam naturalny i oczywisty, w rzeczywistości jest konstruktem społecznym, który podlega zmianom i negocjacjom. Ten archetypiczny porządek, zakorzeniony w obecnej kulturze, dzieli społeczeństwo na dwa bieguny: męskość i kobiecość. Między nimi istnieje jednak pęknięcie – przestrzeń, w której załamuje się ład binarny. To w niej działają osoby przekraczające granice, które społeczeństwo uznaje za oczywiste. Aktorzy zmieniający maski w teatrze płci – crossdresserzy. Byli tutaj od samego początku cywilizacji, niektórzy nawet ukonstytuowani w określonych rolach społecznych. Pominięci przez zerojedynkowość zachodniego myślenia przez cały ten czas byli żywym dowodem teorii, które dopiero w drugiej połowie XX wieku zostały nazwane i opisane przez prekursorów gender studies.

Płeć kulturowa jest konstruktem performatywnym, a crossdresserzy właśnie zdają się tę tezę nie tylko potwierdzać, ale ją rozpychać – tworzyć nowe szczeliny w binarnym rozumowaniu. Zgodnie z teorią performatywności płci Judith Butler płeć jest rodzajem nieustannego performansu – powtarzalnym aktem, w którym jednostka poprzez gesty, mowę, ubiór i sposób bycia nieustannie tworzy swoją tożsamość. Crossdressing można rozumieć jako ekstremalne uwidocznienie performatywności płci: chód, głos, kostium i motoryka ciała stają się aktami twórczymi, a granica między aktorem a postacią się zaciera. Postaciowość ta jest u crossdresserów domeną fluktuacji: jedni tworzą alter ego, drudzy zaś spajają ten akt ze swoim

codziennym życiem.

Zjawisko crossdressingu jest mocno związane z teatrem. Począwszy od starożytnej Grecji, przechodząc przez teatr elżbietański, japoński teatr kabuki, chińską operę, na artystach drag kończąc. Kim w takim razie są crossdresserzy? Czy termin mający swoje fundamenty w dychotomicznym rozumieniu płci podważa to rozumienie, czy jest jego uzasadnieniem? Czy aby na pewno crossdressing powinien nam się kojarzyć tylko z osobami queer? Kiedy stał się emblematem nieheteronormatywnej społeczności i czy na pewno dalej jako ten emblemat istnieje? Czy istnieje zagrożenie związane z crossdressingiem? Temat ten rodzi wiele pytań, a nauka zainteresowała się tym zjawiskiem stosunkowo późno. Choć pierwsze opisy o charakterze seksuologicznym pojawiły się już na początku XX wieku, dopiero w drugiej połowie stulecia – szczególnie od lat dziewięćdziesiątych– zaczęto analizować crossdressing w kontekście kulturowym i performatywnym. Niniejszy artykuł ma funkcjonować nie jako zestaw odpowiedzi, a jako zbiór refleksji na temat tego fenomenu, jego znaczenia dla kultury oraz performatywnego poziomu autokreacji crossdresserów. Chcę spojrzeć na ten temat z wielu perspektyw, bo taka jest też domena tego zjawiska. Nieustannie fluktuująca, przynosząca piękno, ale w niektórych przypadkach skrywająca brzydotę.

Antropologia crossdressingu – zarys

Historia crossdressingu jest niezwykle obszerna i trudno wskazać konkretny moment jego narodzin. Co więcej, w różnych częściach świata praktyki te pojawiały się autonomicznie. Crossdressing nie ma jednego korzenia, lecz raczej system rozrastających się kłączy – zjawisk, które przeplatały się ze sobą, pełniąc rozmaite funkcje w danej społeczności, w zależności od kontekstu społecznego, religijnego i politycznego. Jedną z pierwszych

wzmianek jest opowieść o Sardanapalusie, legendarnym królu Asyrii z VII wieku p.n.e., znana z przekazów greckich. Historia ta była tak mocno zakorzeniona w starożytnej wyobraźni, że funkcjonowała jako fakt. Sardanapalus miał spędzać czas w pałacu w kobiecym przebraniu. Gdy wieść ta rozeszła się pośród asyryjskich dostojników, posłużyła im jako pretekst do wzniecenia buntu przeciwko królowi. Kobiecość utożsamiona została ze słabością i brakiem kompetencji militarnych. Jak zauważają Vern i Bonnie Bulloughowie, podczas gdy mężczyzna przebierający się za kobietę był symbolem utraty siły, pozycji i dominacji, kobiety wkładające męskie stroje stawały się uosobieniem odwagi i przekroczenia ograniczeń. Doskonałym przykładem jest faraonka Hatszepsut, przedstawiana w ikonografii z atrybutami męskości – sztuczną brodą i fallusem.

> Crossdressing Hatszepsut wykraczał poza przyjęcie symboliki niezbędnej do sprawowania władzy i wyrażał również jej pragnienie zmiany płci, co potwierdzają zachowane przedstawienia ukazujące ją z penisem. Jednocześnie fakt, że tekstom towarzyszą zaimki rodzaju żeńskiego, jasno wskazuje, iż była ona kobietą, a całość sugeruje, że męski strój i męska prezencja stanowiły warunek konieczny sprawowania władzy (1993, s. 38-39).

Poprzez męski wizerunek Hatszepsut przejmowała symbol władzy, legitymizując go poprzez wpisanie w patriarchalny porządek. Nad wyraz ciekawa jest więc różnica w odbieraniu tych dwóch zjawisk w kontekście starożytnej kultury. Wartość tego aktu była odmienna w zależności od kierunku transgresji, a co za tym idzie – problemem nie był sam crossdressing, ale to, w jaką płeć kulturową ktoś się wciela. Taka interpretacja ma źródło w odwiecznym postrzeganiu kobiecości jako źródła

zła – wystarczy wspomnieć opowieść o Adamie i Ewie z *Księgi Rodzaju* czy grecki mit o Pandorze. Przedstawiają kobietę jako przyczynę cierpienia i upadku człowieka, co ukształtowało sposób myślenia o płci. Legenda o Sardanapalusie traktuje crossdressing jako akt nierządu, erotycznej dekadencji i moralnego upadku – kobiecość w kulturze patriarchalnej funkcjonuje jako metafora ciała, zmysłowości i grzechu. Przebieranie się Hatszepsut, przeciwnie – jest aktem odwagi, strategią przetrwania w systemie, w którym męskość stanowiła warunek autorytetu.

Crossdressing ma też swoje „kłącza" w rytuałach przejścia starożytnych Greków. W Sparcie pannę młodą golono na łyso i przebierano w męski strój, następnie kładziono na łożu małżeńskim, gdzie czekała na przybycie męża. Dopóki nie zaszła w ciążę, nie była przyjmowana do kobiecej wspólnoty. W Argos w noc poślubną kobiety doczepiały sobie sztuczną brodę, a w Kos to mężczyźni ubierali się w kobiecy strój, aby przyjąć żonę (tamże, s. 36-37). Nie były to jednak gesty indywidualnej ekspresji, lecz rytualne formy symbolicznego przekroczenia płci, wpisane w porządek patriarchalny. Trudno dziś jednoznacznie określić symbolikę tych gestów. Można jednak przypuszczać, że – podobnie jak w micie platońskim o androgynii – rytuały te miały na celu przywrócenie jedności pierwiastków męskiego i żeńskiego, rozdzielonych w akcie stworzenia. Małżeństwo jawiło się jako akt scalenia płci, a przebieranie się mogło stanowić jego performatywny wyraz. To oczywiście tylko jedna z możliwych interpretacji, ponieważ starożytni nie mieli jednoznacznego spojrzenia na postaci Androgyna czy Hermafrodyta. W przypadku tego drugiego mit przybiera zupełnie inną tonację – w opowieści o młodzieńcu złączonym przez bogów z nimfą Salmacis Owidiusz opisuje akt zespolenia jako brzydki i bolesny, nacechowany przemocą i przekroczeniem. Karolina Kosińska pisze w swojej książce:

> ważne jest tu oddzielenie rzeczywistości anatomiczno-fizjologicznej od obrzędowej. Funkcjonujące dziś rozumienie hermafrodytyzmu i androgynii potwierdza to oddzielenie: pierwsza kategoria jest wiązana z sytuacją biologiczną, z dwupłciowością cielesną, natomiast androgynia wskazuje na porządek symboliczny, boski. To, co akceptowane w rzeczywistości obrzędowej (rytuał symbolicznej androgynizacji) nie przekłada się na akceptowalność w dziedzinie anatomiczno-fizjologicznej (dwupłciowość cielesna jako monstrualność). Dlatego też androgynia musi pozostać w porządku symbolicznym (2014, s. 83-84).

W tym kontekście crossdressing w rytuałach ślubnych można interpretować jako formę uczestnictwa w symbolicznym porządku. Przywdzianie innej płci nie jest tu aktem odrzucenia własnej tożsamości, lecz raczej otwarciem się na brakujący element, dopełnieniem jedności. Akt przebierania się nie jest więc ograniczeniem, ale gestem wolności – rytualnym przejściem z jednego stanu w drugi. Oczywiście trudno mówić o wolności w sytuacji, w której spartańskie kobiety były przymusowo wyłączane ze swojej roli społecznej aż do momentu zajścia w ciążę. Nie chodziło tu o zniesienie różnic płciowych, lecz o ich wzmocnienie – o podporządkowanie kobiety biologicznemu i społecznemu obowiązkowi prokreacji. Rytuał ten symbolicznie odcinał dziewczęcość i przygotowywał kobietę do roli matki, której zadaniem było podtrzymanie wspólnoty poprzez wydawanie na świat przyszłych wojowników. W tym sensie „kobieta” stawała się kobietą dopiero w momencie, gdy potwierdzała swoją płeć poprzez zdolność do rozmnażania. Wskazuje to na silne powiązanie między cielesnością i funkcją społeczną – granica płci była tu wyznaczana przez biologię, nie przez kulturowe znaczenia, jakie współcześnie przypisuje jej teoria gender.

Także grecki teatr był miejscem, w którym granice tożsamości płciowych ulegały zawieszeniu. Crossdressing nie był tu jednak chwilowym gestem przekroczenia, lecz praktyką instytucjonalnie wymaganą, konieczną, by spektakl mógł w ogóle zaistnieć. W nurcie klasycznym ustalono, że na scenie mogło występować maksymalnie trzech aktorów (we wcześniejszych formach liczba ta była nawet mniejsza) i że mogą to być wyłącznie dorośli mężczyźni. Co więc w sytuacjach, gdy w tragedii występowała postać kobieca? Odpowiedzią był crossdressing – mężczyźni musieli przejmować role kobiet. Nie polegało to jednak na próbie ukrycia męskości aktorów, lecz przeciwnie – na jej rytualnym wpisaniu w przedstawienie. Dla starożytnych Greków teatr był częścią sacrum, a jego istotą była widoczna transformacja: mężczyzna, przywdziewając kobiecą maskę i kostium, nie udawał kobiety, lecz ucieleśniał kobiecość w geście performatywnym. Teatralny crossdressing nie był formą imitacji, ale rytuałem przemiany – symbolicznym przekroczeniem, które odbywało się na oczach wspólnoty. Widoczność tej granicy była kluczowa: aktor w kobiecej roli nie miał „zniknąć" w postaci, lecz raczej pokazać proces stawania się kimś innym. Maska, chód, gest czy ton głosu nie służyły więc mimetycznemu złudzeniu, lecz konstruowały akt wcielenia, w którym męskość i kobiecość funkcjonowały jednocześnie – w jednej cielesności scenicznej. W ten sposób teatr, będący z pozoru miejscem transgresji, stawał się narzędziem reprodukcji patriarchalnych wyobrażeń. Społeczeństwo zdominowane przez mężczyzn nie tylko wykluczało kobiety z życia scenicznego, lecz także przejmowało kontrolę nad ich reprezentacją. To mężczyźni decydowali, jaka jest kobieta, jak mówi, jak się porusza i w jaki sposób ma być postrzegana. Sue-Ellen Case trafnie zauważa:

> „Kobieta" była odgrywana przez męskich aktorów w dragu, podczas gdy rzeczywiste kobiety miały zakaz występowania na scenie.

> Klasyczne dramaty oraz konwencje teatralne można dziś uznać za sprzymierzeńców projektu tłumienia realnych kobiet i zastępowania ich maskami patriarchalnej produkcji (1988, s. 319-320).

Przywołując tę myśl, możemy lepiej zrozumieć ambiwalentny charakter kobiecych postaci w greckich tragediach. Weźmy choćby *Medeę* Eurypidesa – dramat, który do dziś uznaje się za jeden z najbardziej postępowych tekstów antyku. Na pierwszy rzut oka może wydawać się, że autor oddaje głos kobiecie – obcej, wykluczonej, skrzywdzonej – i umożliwia jej wypowiedzenie swojego gniewu. Jednak ten „kobiecy głos" rozbrzmiewał na ateńskiej scenie z ust mężczyzny, który ją odgrywał. Antyczny crossdressing ponownie okazuje się formą opresji, a nie wyzwolenia. Medea mówi wciąż w męskiej narracji, a jej gniew staje się niebezpieczny być może właśnie dlatego, że wyrażany jest głosem mężczyzny. Oczywiście, duch tej myśli jest *stricte* współczesny – ateńscy widzowie nie zdawali sobie sprawy z tego, jaką funkcję pełniło to przeniesienie. Akt mężczyzn odgrywających postacie kobiece był traktowany jako część naturalnego porządku. Sfera sacrum bardzo łatwo określa zasady, które w oczach wierzących stają się niepodważalne i funkcjonują jako naturalne. W teatrze greckim to, co utożsamiane z siłą, nie mogło należeć do kobiet – nawet wtedy, gdy postaci kobiece wydawały się silne i niezależne. Crossdressing w tragedii greckiej można więc odczytać jako formę archiwizacji patriarchalnego spojrzenia. Silne bohaterki stawały się akceptowalne jedynie wtedy, gdy były odgrywane w męskim ciele, a więc wpisane w męski sposób rozumienia świata. Sceniczna kobiecość pozostawała konstruktem – męską fantazją o tym, czym kobiecość jest i jak powinna wyglądać.

Do XX wieku nauka nie zajmowała się badaniem zjawisk queerowych. Prace dotyczące osób nieheteronormatywnych traktowały je głównie w kategoriach

patologii lub anomalii psychoseksualnej. Dopiero wraz z rozwojem psychologii, seksuologii i później gender studies w XX wieku zjawisko to zaczyna być analizowane z perspektywy kulturowej, a nie klinicznej. W tym samym czasie zmienia się również znaczenie crossdressingu. Zjawisko, które przez wieki pełniło funkcję przystosowawczą, umożliwiając kobietom uczestnictwo w aktywnościach i przestrzeniach zarezerwowanych dla mężczyzn lub było elementem rytuałów, staje się narzędziem ekspresji i performansu tożsamości. Crossdressing zaczyna funkcjonować nie jako strategia ukrywania, lecz jako forma manifestacji. Pytanie: „w jaki sposób crossdressing stał się emblematem queeru?" nie odnosi się więc wyłącznie do mody czy estetyki, ale głębszego procesu kulturowego – przesunięcia znaczeń od konieczności i przymusu do wolności. Coraz więcej artystów i intelektualistów zaczęło w XX wieku ujawniać w życiu i w sztuce swoją nieheteronormatywność. Można to nazwać pewną archeologią tożsamości: odkrywaniem zapomnianych narracji i historii, które przez wieki nie mogły zaistnieć w oficjalnym dyskursie. Wraz z tym procesem crossdressing przestaje być postrzegany jako osobliwość – staje się jednym z języków queerowej ekspresji. Wiek XX to czas, gdy praktyka ta zostaje ściśle powiązana z ruchem emancypacyjnym i artystycznym.

W nowojorskich salach balowych pojawiło się ewoluujące zjawisko dragu – formy performatywnej, która łączyła estetykę, bunt i politykę. Nie bez powodu używam słowa „ewolucja": drag nie jest zjawiskiem stałym, lecz dynamicznym, nieustannie redefiniującym swoje granice i znaczenia. Od undergroundowych ballroomów Harlemu po globalny fenomen *RuPaul's Drag Race*, drag stanowi dziś przestrzeń wolności, ale też konfrontacji z heteronormatywnym porządkiem. W tym sensie to właśnie w XX wieku crossdressing po raz pierwszy staje się otwarcie polityczny, jako publiczne wyznanie o życiu poza binarnym podziałem płci. Roger Baker pisze o nim w

kontekście średniowiecza:

> Już u samych początków dramatu angielskiego drag queen zaznaczyła swoją obecność zarówno w porządkach sakralnych, jak i świeckich. Wraz z tym, jak przedstawienia wychodziły w przestrzeń uliczną, a improwizacje wędrownych aktorów ożywiały formalne scenariusze, stawały się one niezwykle popularną formą rozrywki (1995, s. 48).

Dzięki ulicznym spektaklom, które rozwijały się niezależnie od nauk Kościoła, narodził się nowy rodzaj komizmu. Mężczyzna odgrywający kobietę był tu nie tylko zgodny z obowiązującym ładem, który wykluczał kobiety ze sceny, lecz stanowił źródło humoru. Nie dążył do mimetycznego odtworzenia kobiecości, ale świadomie ujawniał fałszywość tego aktu, czyniąc z niej element komiczny. Z tej tradycji wywodzi się w Anglii postać *dame* – przerysowanej, teatralnej kobiecości, która na trwałe wpisała się w XX-wieczne praktyki dragu. Wraz z rozwojem brytyjskiej pantomimy w XVIII i XIX wieku figura ta nabrała nowego, rozpoznawalnego kształtu. *Pantomime dame* była mężczyzną, zazwyczaj w dojrzałym wieku, wcielającym się w karykaturalną, przesadnie kobiecą postać. Jak zauważa Baker, *dame* była naturalną spadkobierczynią postaci ze średniowiecznych fars i żartów, w których komizm wynikał nie z udawania kobiety, lecz z widocznego rozdźwięku między męskim ciałem a kobiecą rolą.

W przeciwieństwie do rytuałów, gdzie przebranie pełniło funkcję symboliczną, w przypadku *dame* było ono performatywnym gestem dystansu. Z czasem postać ta przestała być jedynie elementem farsy, stając się nieodłącznym elementem bożonarodzeniowych pantomim. Jej obecność była

tak oczywista, że publiczność nie oczekiwała realizmu; przeciwnie, zabawa polegała na wspólnym rozpoznaniu teatralności i na grze z konwencją. W ten sposób *dame* wprowadziła nowy wymiar crossdressingu – świadomy performans płci, w którym nie udaje się kobiecości, lecz otwarcie z nią gra. Ta tradycja teatralna wywarła ogromny wpływ na późniejsze formy dragu – od kabaretu i music-hallu, aż po queerowe sceny XX wieku. *Dame* zapoczątkowała myślenie o *drag performance* jako o sztuce przerysowania, w której granice płci stają się nie ograniczeniem, lecz narzędziem ekspresji. Należy podkreślić, że jest to hipoteza badawcza Bakera. Badacze nie są zgodni co do tego, kiedy narodził się drag jako odrębne zjawisko performatywne. Vern i Bonnie Bulloughowie sytuują początki dragu w XVIII wieku, łącząc je z wykrystalizowaniem się figury *pantomime dame* w teatrze brytyjskim. Baker natomiast rozumie go znacznie szerzej – stosuje zarówno wobec praktyk antycznych, jak i renesansowych – wprowadzając tym samym własne rozumienie pojęcia. W wielu miejscach Baker traktuje określenia *drag* oraz *crossdressing* niemal synonimicznie, co prowadzi do ujęcia niezwykle zróżnicowanej dziedziny praktyk crossdressingu w jedną całość. Jest to podejście problematyczne, ponieważ część praktyk nie mieści się w ramach dragu, a część wykonawców dragu nie identyfikuje się jako crossdresserzy. Baker nie jest zresztą jedynym autorem, który stosuje terminologię w sposób poszerzony – Sue-Ellen Case w książce *Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts* używa pojęcia „drag” w kontekście starożytnej Grecji, wskazując na teatralne strategie reprezentacji kobiecości, mimo że nie mają one związku ze współczesnym rozumieniem dragu jako praktyki queerowej. Warto zadać pytanie, czy używanie terminu „drag” w stosunku do wszystkich odmian crossdressingu nie wprowadza czytelnika w błąd, sugerując, że drag jest kategorię nadrzędną. Problem ten pojawia się również we współczesnych dyskusjach – niektóre drag queens uznają

nazywanie ich crossdresserami za obraźliwe, wskazując na odmienne podstawy kulturowe, estetyczne i tożsamościowe tych dwóch praktyk. Już na poziomie nazewnictwa można dostrzec zakodowany, nieuświadomiony porządek patriarchalny, który wyklucza kobiety z udziału w zjawisku crossdressingu. Zarówno Baker, jak i Case opisują drag niemal wyłącznie jako domenę mężczyzn wcielających się w kobiety. Tymczasem z perspektywy współczesnego dragu, otwartego na osoby wszystkich płci, widać wyraźnie, że historyczne ujęcia odzwierciedlały przede wszystkim kulturowe ograniczenia dawnych epok. Jak zatem definiować drag? Baker przytacza definicję słownikową, wywodzącą się z teatralnego slangu:

> Drag: pierwotnie termin żargonowy zaplecza teatralnego. Eric Partridge w Dictionary of Slang and Unconventional English podaje, że określa on „halkę lub spódnicę używaną przez aktorów grających role kobiece” i sugeruje, że słowo to wywodzi się od „ciągnięcia się sukni po ziemi”, w przeciwieństwie do „nieciągnących się spodni”. Partridge datuje to znaczenie na rok 1887, przywołując jednocześnie wcześniejszą definicję z 1850 roku: „go (lub, szerzej, flash) the drag” oznaczało „noszenie kobiecych ubrań w celach niemoralnych”. The Penguin Wordmaster Dictionary (1987) definiuje termin w prosty sposób jako „kobiece ubrania noszone przez mężczyzn”. Słowo to jednak – podobnie jak wiele określeń wywodzących się z teatralnego slangu – jest silnie związane ze światem gejowskim i jegojęzykiem. The American Thesaurus of Slang definiuje drag jako „kobiecą kostiumową stylizację noszoną przez homoseksualnego mężczyznę (tamże, s. 35).

Baker definiuje również pojęcie drag queen:

> Drag queen: mój własny preferowany termin na określenie artystów dragu działających na pełen etat, choć dla niektórych może być on w pewnych kręgach kontrowersyjny. […] Niektórzy artyści odrzucają ten termin, ponieważ uważają „drag" za tandetny i degradujący wobec ich „wyższej sztuki" impersonacji kobiecej; inni wolą być znani jako „impersonatorzy". […] Dla mnie jednak to określenie doskonale oddaje bezczelność i prowokacyjną szorstkość tych performerów (tamże).

Definicje te pokazują, że terminologia dragu splata się z językiem teatru, seksualności i szeroko rozumianej kultury queer. Ale przede wszystkim przez długi czas przynależała do praktyk i doświadczeń homoseksualnych mężczyzn. Z tego względu nie można swobodnie przenosić współczesnego pojęcia „dragu" na wcześniejsze epoki – ryzykujemy wówczas zaciemnienie kontekstu kulturowego. Oczywiście, „archeologia tożsamości" pokazuje, że w okresie starożytnym, w średniowieczu czy epoce nowożytnej istniały osoby, które dziś określilibyśmy mianem queer; wysoce prawdopodobne jest również, że crossdressing towarzyszył im na co dzień lub w czasie różnych obrzędów. Dopiero XX wiek przynosi sytuację, w której drag zaczyna krystalizować się jako praktyka kulturowa bliska tej, którą znamy współcześnie – performans łączący ekspresję płci, klasę, tożsamość oraz politykę widzialności. Jednym z najważniejszych świadectw tej przemiany jest film dokumentalny *Paris Is Burning* (1990) w reżyserii Jennie Livingston ukazujący kulturę ballroom lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku w Nowym Jorku. W filmie widzimy obraz Nowego Jorku po dekadach degradacji: miasta dotkniętego deindustrializacją, masowym bezrobociem, kryzysem mieszkaniowym, epidemią cracku oraz HIV/AIDS. Jest to Nowy Jork, w którym najbardziej zagrożone ekonomicznie i społecznie osoby to te, które

nie są ani białe, ani heteronormatywne, ani cispłciowe. Właśnie tutaj, w marginalizowanej przestrzeni Harlemu, powstają bale – nocne wydarzenia, które funkcjonują w opozycji do oficjalnego, białego i heteronormatywnego porządku miasta. Choć dokument odniósł sukces w USA i zapewnił prestiż reżyserce, wielu bohaterów i bohaterek nie otrzymało adekwatnego wynagrodzenia za swój udział. Fakt ten bywa interpretowany jako forma nadużycia, zwłaszcza w kontekście ich trudnej sytuacji ekonomicznej. Ten wątek odsłania napięcie między etosem reprezentacji a mechanizmami rynkowymi: bohaterowie filmu, którzy stworzyli jego kulturową wartość, nie skorzystali na niej materialnie. Jeszcze poważniejsza krytyka dotyczy wpływu dokumentu na kulturę ballroomu. Sukces *Paris Is Burning* przyczynił się bowiem do gwałtownej popularyzacji zjawiska, wynosząc je z undergroundu do mainstreamu. W rezultacie kultura, która funkcjonowała jako bezpieczna, autonomiczna przestrzeń queerowej ekspresji, stała się obiektem rosnącego zainteresowania mediów i przemysłu rozrywkowego. Ten proces zapoczątkował szerszą falę komercjalizacji dragu, która doprowadziła do powstania takich ikon jak RuPaul i *RuPaul's Drag Race*. Nie jest to zjawisko jednoznacznie negatywne, ale z pewnością skłania do pytań o to, jak bardzo współczesny, zglobalizowany drag pozostaje w zgodzie z wartościami dragu pierwotnego, wyrosłego z doświadczeń czarnej i latynoskiej społeczności queerowej. Jednocześnie trudno przejść obojętnie obok tego, jak ogromne znaczenie ma *Paris Is Burning*. Livingston – identyfikująca się jako lesbijka – realizuje film z wyraźną empatią, szczególnie widoczną we fragmentach poświęconych historii Venus Xtravaganza, która zmarła tragiczną śmiercią jeszcze w trakcie powstawania dokumentu. Reżyserka stara się dać miejsce tym, których głos był systemowo tłumiony. Zamiast więc wyłącznie „gloryfikować" ballroom, dokument w wielu momentach uwidacznia jego bolesną genezę: współtworzyły go osoby uciekające przed przemocą,

ubóstwem, rasizmem i transfobią. Pojawia się kolejne kluczowe pytanie: czy queerowe historie powinny być przedstawiane jedynie w perspektywie cierpienia i opresji? Czy martyrologiczna narracja – nawet jeśli zgodna z doświadczeniem wielu osób – nie redukuje złożoności queerowego życia do symbolu krzywdy? Ten dylemat towarzyszył recepcji filmu i pozostaje aktualny również dzisiaj.

Warto również podkreślić kierunek, który ballroom wyznaczył w rozwoju dragu, szczególnie w zakresie estetyki i performansu. To właśnie tam zrodziło się myślenie o dragu jako o konkurencji, w której ocenie podlega nie tylko przebranie, ale i złożona umiejętność tworzenia iluzji – cielesnej, ruchowej i narracyjnej. Rywalizacja balowa wytworzyła więc bardziej zaawansowaną formę performatywności: samo przebranie przestało być wystarczające, zaczęła liczyć się całościowa kreacja. Roger Baker, opisując historyczne ujęcia dragu, posługuje się kategoriami „real disguise" i „false disguise" (1995, s. 32-33). W jego interpretacji drag spełnia swoje założenia wyłącznie wtedy, gdy osiąga poziom „real disguise", czyli takiego przekształcenia, które całkowicie maskuje płeć biologiczną performera. Fascynacja iluzją – rozumianą jako wytworzenie najbardziej przekonującego wcielenia – znajduje swoje naturalne przedłużenie w kulturze ballroomu, w której uczestnicy dążą do jak najwierniejszego odwzorowania figur z kategorii, w której startują. W efekcie mamy do czynienia z praktyką, która nieustannie negocjuje status „prawdy" scenicznej. Chociaż wszyscy uczestnicy balów są świadomi, że oglądają crossdressing, obowiązuje ich zestaw reguł gry: używanie zaimków zgodnych z performowaną płcią, ocena stopnia mimetyzmu i wierności przedstawienia, wspólnotowe zawieszenie niedowierzania, a także – co szczególnie charakterystyczne – wnikliwy osąd estetyki kostiumu. Drag w tej formie umocnił się jako dyscyplina wizualna, w której znaczenie mają precyzja, kunszt oraz zdolność do kreowania

wiarygodnej postaci. Zjawisko to, w połączeniu z sukcesem *Paris Is Burning*, przyczyniło się do dalszej ekspansji dragu. Ballroom stał się katalizatorem współczesnej formy tej praktyki, przesuwając ją w stronę bardziej skodyfikowanej estetyki, coraz wyraźniej odróżniającej drag od pozostałych form crossdressingu i przygotowującej grunt pod globalną widzialność dragu w XXI wieku.

RuPaul i globalizacja dragu

RuPaul Andre Charles jest bez wątpienia jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci współczesnego dragu. Urodzony w 1960 roku w biednej, katolickiej rodzinie afroamerykańskiej w San Diego, już jako dziecko przejawiał zainteresowanie modą, tańcem i performansem. W swojej autobiografii wspomina: „Nazywa się RuPaul Andre Charles” – odpowiedziała moja matka. – „I będzie sławny, bo nie ma na tym świecie drugiego takiego skurwysyna z takim imieniem” (1995, s. 14). Wczesna młodość RuPaula naznaczona była poczuciem alienacji i brakiem przynależności do jakiejkolwiek grupy rówieśniczej, co doprowadziło do wykształcenia się w nim silnej, autonomicznej indywidualności. Po przeprowadzce do Atlanty na początku lat osiemdziesiątych RuPaul rozpoczął działalność performerską w środowiskach punkowych, genderfuckowych (praktykach artystycznych celowo destabilizujących normy płciowe poprzez prowokacyjne łączenie kodów kobiecości i męskości) i klubowych – jeszcze nie jako drag queen, lecz jako artysta eksplorujący granice płci, stylu i ekspresji. Za jego pierwszy występ dragowy uznaje się udział w „ślubnym” performansie kolektywu Now Explosion.

> Uwierz albo nie, ale to był pierwszy raz, kiedy zrobiłem prawdziwy

> drag – w sukience, na obcasach i z fryzurą; nigdy wcześniej nie nosiłem biustu, nigdy nie goliłem nóg, ani nawet nie miałem na sobie peruki. Kochanie, wrażenie, jakie to zrobiło na ludziach, było niesamowite. Ale jeszcze bardziej niesamowite było to, co zrobiło to ze mną… Nawet po tym pierwszym doświadczeniu dragu minęły lata eksperymentów, zanim trafiłem na glamour drag, który zaczął opłacać moje rachunki (1995, s. 62).

Fragment ten doskonale ukazuje funkcję crossdressingu jako narzędzia samopoznania u cispłciowego mężczyzny, odkrywania własnych pragnień, wartości i potencjału poprzez wcielenie się w swoje alter ego, które w binarnym rozumieniu płci jawi się jako „przeciwieństwo". Przełomem w karierze RuPaula była współpraca z *public access television* – lokalną, niskobudżetową formą telewizji dostępu publicznego – zwłaszcza z *The American Music Show*, gdzie RuPaul po raz pierwszy wypracował swoją personę sceniczną łączącą modę, humor, kamp, performans taneczny i multimedialność (elementy, które stały się później podstawą jego dragowej tożsamości). Jak sam pisze, było to symboliczne wejście do świata showbiznesu. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych RuPaul wyrósł na centralną postać nowojorskiej sceny klubowej – pracował jako drag performer, tancerz go-go, MC, model i artysta wideo. Jego dragowa persona stopniowo ewoluowała: z anarchicznego, punkowego stylu „club kids" ku dopracowanemu „glamour drag", opartego na iluzji, profesjonalizmie, dyscyplinie oraz świadomej autopromocji. Do mainstreamu RuPaul przebił się dzięki singlowi *Supermodel (YouBetterWork)* z 1992 roku, który w inteligentny sposób wykorzystywał estetykę supermodelek jako podstawę kreacji jego alter ego. Album *Supermodel of the World* (1993) oraz towarzysząca mu trasa koncertowa

uczyniły z RuPaula nie tylko gwiazdę nowojorskiej sceny, lecz także globalnej popkultury.

W historii RuPaula można dostrzec charakterystyczny mechanizm – artysta, początkowo odbierany jako „egzotyczny" element sceny klubowej (zwłaszcza tej związanej z kulturą *club kids* i awangardowym podejściem do dragu), stopniowo porzuca tę estetykę i dzięki temu przedostaje się do mainstreamu. Echo *Paris Is Burning* pobrzmiewa tu wyraźnie: czym była kultura ballroomowa dla białego, heteroseksualnego, cispłciowego widza, jeśli nie chwilową rozrywką? Czymś egzotycznym, „kolonialną zabawką", którą można podziwiać, konsumować, a następnie porzucić. Zmieniając strategię, RuPaul zaczyna wpisywać się w biały kanon kulturowy, co – świadomie lub nie – umożliwia mu zdobycie pozycji nie tylko artystycznej, ale publicznej persony funkcjonującej w samym centrum heteronormatywnych mediów. Staje się nie tylko ikoną dragu, lecz także figurą symbolicznie reprezentującą crossdressing, który w zachodnim dyskursie zaczyna być traktowany wręcz synonimicznie z dragiem. Medializacja dragowego crossdressingu działa więc jak proces kolonizujący: narzuca mu nowe, sztywne ramy, a tym samym wyklucza z pola widzialności wiele osób praktykujących crossdressing w odmiennych, niemainstreamowych kontekstach.

Z historii RuPaula płynie również inna istotna obserwacja – drag staje się przestrzenią multidyscyplinarną w stopniu znacznie większym niż w ballroomie. U RuPaula drag zaczyna funkcjonować jako synteza kilku tradycji performatywnych: z jednej strony *dame performance* pełnej humoru, kampu i przerysowania, z drugiej – ballroomowej drag queen dążącej do mimetycznego odtworzenia kobiecości. Jego sukces w dużej mierze opierał się na umiejętności łączenia wielu sztuk: śpiewu, tańca, aktorstwa, projektowania, performansu wizualnego, burleski, modelingu i makijażu.

Wszystkie te elementy zostały włączone do jednego pola – nowoczesnego, medialnego crossdressingu. Ta interdyscyplinarność, której RuPaul jest uosobieniem, stanie się kluczowa przy analizie współczesnego dragu, zwłaszcza w kontekście wymagań stawianych kolejnym uczestniczkom i uczestnikom jego programu w wyścigu o status dragowej supergwiazdy. Biografia RuPaula to nie tylko zapis jednostkowej kariery, lecz również zapowiedź szerszej transformacji sposobu funkcjonowania kultury queerowej w przestrzeni publicznej. RuPaul, dzięki przemyślanej strategii autopromocji i umiejętnemu poruszaniu się między undergroundem a kulturą popularną, stał się figurą graniczną – łącznikiem pomiędzy queerowym marginesem a mainstreamową telewizją. Jego sukcesy w latach dziewięćdziesiątych, w tym ogromna popularność debiutanckiego singla, kontrakty z MAC Cosmetics oraz obecność w MTV dowiodły, że drag może funkcjonować w sferach dotychczas zarezerwowanych dla heteronormy. Ta pozycja medialna stworzyła grunt dla projektu, który w kolejnych dekadach nie tylko ukształtuje globalne rozumienie dragu, ale również stanie się jednym z najważniejszych produktów kultury queer w XXI wieku: *RuPaul's Drag Race*.
Geneza Drag Race sięga pierwszych lat XXI wieku, kiedy stacja Logo TV (należąca do Viacomu i skierowana do odbiorców LGBTQIA+) poszukiwała formatu, który łączyłby rozrywkę z queerową ekspresją. RuPaul, mający już doświadczenie telewizyjne jako prowadzący *The RuPaul Show* (VH1, 1996-1998) oraz jako komentator i osobowość medialna, zaproponował *reality competition*inspirowany *America's Next Top Model*, *Project Runway* oraz tradycją *drag pageants* (konkursów dragowych o charakterze rywalizacyjnym, ocenianych przez jury). W 2009 roku wyemitowano pierwszy sezon *RuPaul's Drag Race*. Choć produkcja miała niewielki budżet, szybko zwróciła uwagę środowiska queerowego – po raz pierwszy w historii telewizji ogólnokrajowej drag queens miały możliwość opowiedzenia swoich historii

niequeerowej widowni. Już pierwszy sezon ustanowił ramy formatu na kolejne lata: humor, rywalizacja, kamp, dramatyzacja, narracje autobiograficzne, a przede wszystkim rozumienie dragu jako multidyscyplinarnej sztuki wymagającej kompetencji aktorskich, wokalnych i performatywnych. Program nie tylko się utrzymał, ale z czasem stał się globalnym fenomenem. *Drag Race* doczekało się wielu międzynarodowych wersji, m.in. tajlandzkiej, angielskiej, kanadyjskiej, francuskiej, meksykańskiej, brazylijskiej. Do dziś wyemitowano dwadzieścia siedem sezonów tylko w Stanach Zjednoczonych, przyznano mu dwadzieścia dziewięć Nagród Emmy.

Do programu zapraszana jest określona liczba uczestników, którzy w cyklu cotygodniowych odcinków mierzą się z różnymi wyzwaniami artystycznymi. W każdym odcinku (z nielicznymi wyjątkami) wyłaniane są drag queens, które najlepiej zaprezentowały się zarówno w zadaniu głównym (*maxi challenge*), jak i podczas pokazu na „głównym wybiegu" (*main runway*), gdzie każda z uczestniczek prezentuje swoją estetykę dragu. Równolegle wskazywane są osoby, które w danym tygodniu poradziły sobie najsłabiej – *bottoms of the week*. Dwie z nich, wybrane przez prowadzącego, stają do *lip sync battle* – performatywnego poruszania ustami do odtwarzanej piosenki, jednej z najbardziej rozpoznawalnych ekspresji kultury drag. Uczestniczka, która przyciągnie uwagę „Mamy Ru" i najlepiej wykorzysta swoje kompetencje performerskie, pozostaje w programie (*Shantay, youstay*), a przegrana żegna się z konkursem (*Sashayaway*). Spośród czterech finalistek wyłaniana jest zwyciężczyni, która otrzymuje nagrodę pieniężną (początkowo dwadzieścia tysięcy dolarów, w późniejszych sezonach dwieście tysięcy) oraz zostaje wpisana do *Drag Race Hall of Fame*. W kolejnych sezonach ukształtowały się charakterystyczne typy wyzwań: *acting challenge*, musical, *girl group challenge*, *improv challenge*, *design challenge* czy *Snatch Game*.

Drag queens muszą wykazywać się umiejętnościami wokalnymi (zarówno w śpiewie na żywo, jak i w nagraniach studyjnych), aktorskimi (impersonacja, improwizacja), tanecznymi (wykonanie skomplikowanych choreografii, elementy akrobatyki), komediowymi (stand up), krawieckimi oraz – co kluczowe – biegłością w sztuce makijażu. W konkurencji *glamour drag* makijaż musi być maksymalnie dopracowany (*polished*), perfekcyjny. *Drag Race* pod względem wymagań często przewyższa niejedną profesjonalną scenę musicalową.

Dlaczego *RuPaul's Drag Race* jest konkursem, w którym testuje się tak wiele umiejętności performerskich? Czy to wyłącznie ambicja RuPaula, którego własna kariera opierała się na artystycznej wszechstronności, czy wynik przemian strukturalnych w rozumieniu dragu? Osoby pragnące uczestniczyć w ballroomach pełnych przepychu miały dwie możliwości: zdobyć luksusowe stroje albo przerobić niskiej jakości materiały na wyglądające glamour. Makijaż wykonywały samodzielnie, często przy użyciu prowizorycznych środków. Strategia samowystarczalności queeru, jako grupy marginalizowanej, na stałe wpisała się w estetykę dragu, ale współczesne drag queens odziedziczyły po ballroomie znacznie więcej, nawet jeśli społeczno-ekonomiczne realia i widzialność queeru uległy zasadniczej zmianie.

> Poważnym dylematem, przed którym stają wszystkie grupy marginalizowane doświadczające wyzysku lub opresji w tej kulturze – a także nasi sojusznicy w walce – jest próba konstruktywnego rozwiązania napięcia między działaniami reformistycznymi, które zmierzają do zmiany status quo tak, aby umożliwić nam dostęp do przywilejów przysługujących grupie dominującej, a bardziej radykalnym projektem oporu, który dąży do demontażu bądź

> gruntownej transformacji istniejącej struktury. Zbyt często ceną biletu wstępu do inkluzji okazuje się podporządkowanie w nowych, odmiennych formach (hooks, 1995, s. 104-105).

RuPaul's Drag Race zdaje się afirmować podporządkowanie się logice mainstreamu, maksymalizacji oglądalności i zysku – przy jednoczesnym perfekcyjnym wypełnianiu narzuconych reguł. *Drag Race* wypracował pewną narrację tożsamościową. Opowieści uczestników i uczestniczek dotyczące przemocy, braku akceptacji i wykluczenia stały się ważnym elementem programu. Wynika to, między innymi, z faktu, że crossdressing na początku XXI wieku nadal był piętnowany nie tylko przez społeczeństwa konserwatywne, ale również przez część społeczności gejowskiej.

Butler w książce *Uwikłani w płeć* używa pojęcia „heteromatriks", którym opisuje system norm kształtujących płeć i seksualność w porządku binarnym – norm, które działają również w społeczności queer. Patriarchalne schematy powracają tu w zaskakująco trwałej formie. Gejowskie środowiska nierzadko reagowały niechęcią wobec kulturowych reprezentacji kobiecości- zapominając, że to właśnie czarne transpłciowe kobiety (jak Marsha P. Johnson) walczyły o prawa osób queer. Mizoginia w tych środowiskach nie objawia się jako jawna nienawiść wobec kobiet, lecz wobec kobiecości jako kodu kulturowego. To forma utajonej niechęci, której nie wypowiada się wprost, ponieważ pozostaje społecznie niewygodna. Wcześniej wspominałem o tym zjawisku w kontekście ballroomu i dominacji gejowskich mężczyzn w tych przestrzeniach – w tym kontekście warto podkreślić jeszcze jeden podział w społeczności queer, czyli mechanizm *powerplay*, zakorzeniony w hierarchii. Już w starożytności mężczyzn dzielono na „aktywnych" (penetrujących) i „biernych" (penetrowanych). To ci drudzy podlegali społecznej stygmatyzacji. Historycznie utrwaliło to powiązanie pomiędzy

rolami seksualnymi a kobiecością oraz niechęcią do niej – bierna pozycja w relacji seksualnej była utożsamiana z kobiecością, a więc z niższym statusem. W ten sposób na długo przed powstaniem współczesnych teorii płci wykształcił się kulturowy algorytm przypisywania wartości, czyli heteromatriks: system narzucający dychotomię nawet w relacjach jednopłciowych. W rezultacie queerowa świadomość zdaje się nieświadomie odpowiadać na pytanie: kto w tym związku jest kobietą, a kto mężczyzną?, co reprodukuje patriarchalne kalki.

Mizoginia w środowiskach gejowskich – choć często przemilczana – jest realnym i dobrze opisanym problemem. W tym kontekście crossdressing staje się szczególnie podatny na ataki, jako praktyka, która miesza, przesuwa i podważa granice płci, często wywołując lęk lub wrogość. Jej teatralność i wielowarstwowość bywają odbierane jako łatwy cel, pretekst do drwin. Mechanizm ten jest prosty: skoro postać sceniczna jest performowana przez mężczyznę, to wyśmiewanie jej nie uchodzi za mizoginię, lecz za krytykę mężczyzny. Tego rodzaju rozumowanie pozwala ukryć niechęć wobec kobiecości pod pozorem żartu lub „niegroźnej zabawy", jednocześnie realnie ją deprecjonując. W tym kontekście crossdressing staje się kwestią szczególnie problematyczną: łączy w sobie kulturowo zakodowaną kobiecość i performatywność, a więc dwa elementy, które według patriarchalnej logiki powinny podlegać kontroli i dewaluacji. Wczesne sezony *Drag Race* obfitowały w takie momenty, co ma odbicie w historiach drag queens wspominających o ostracyzmie ze strony środowiska gejowskiego.

Warto pamiętać, że osoby queer nie tworzą jednolitej grupy ideologicznej. Istnieje pokusa, by przypisywać im progresywne poglądy, jednak duża część środowisk queerowych wyznaje wartości konserwatywne, także sprzeczne z własną emancypacją. Jest to całkowicie uprawnione – redukowanie

tożsamości queer do „postępowości" byłoby paradoksalnie antyprogresywne. *Drag Race* staje się więc przestrzenią napięć, sporów, a przede wszystkim niezamierzonym zwierciadłem postaw, w których wciąż pobrzmiewają patriarchalne hierarchie. Problem stał się poważny jednak w momencie, w którym program przestał być jedynie polem do dyskusji, a zaczął funkcjonować jako normotwórcza instytucja, rodzaj queerowego kanonu. To, co zostało pokazane na ekranie – a przede wszystkim to, co zostało pominięte – zaczęło kształtować wyobrażenia o tym, czym drag „powinien" być. W tym sensie szczególnie niepokojące są wypowiedzi RuPaula nacechowane transfobią oraz decyzje formalne dotyczące udziału transpłciowych kobiet w programie. W 2018 roku RuPaul w wywiadzie dla „The Guardian" stwierdził: „Możesz identyfikować się jako kobieta i przechodzić tranzycję, ale wszystko się zmienia, kiedy zmienia się twoje ciało. Wszystko nabiera innego charakteru, zmienia się cały sens" (Aitkenhead, 2018).

Do tego czasu żadna znana transpłciowa kobieta nie została dopuszczona do rywalizacji o tytuł „najlepszej drag queen Ameryki". Osobiste przekonania RuPaula wpływały na kształt formatu – program nie tylko odbijał jego poglądy, lecz także je utrwalał i uprawomocniał. W praktyce oznaczało to, że to właśnie *Drag Race*, jako najbardziej wpływowe medium poświęcone dragowi, decydowało, kto może występować na scenie i w jakiej estetyce, a kto pozostaje poza granicami reprezentacji. W dyskusji o obecności transpłciowych kobiet w konkursie często pojawiało się porównanie do sportowców korzystających ze środków dopingujących – metafora ta obnażała głęboko zakorzenione uprzedzenia i niezrozumienie historii dragu, zwłaszcza jego zakorzenienia w ballroomie. Paradoksalnie bowiem monstrum medialnego dragu – rozumiane jako jego sformatowana, rynkowa i znormalizowana wersja obecna w kulturze masowej – zaprzecza własnym źródłom i raz jeszcze spycha na margines te osoby, które były w jego

genealogii najważniejsze. Ta sytuacja musiała jednak w końcu doprowadzić do przełomu – i rzeczywiście, w pewnym momencie rozpoczął się proces stopniowego otwierania drzwi transpłciowym kobietom. Drag przedstawiany w *Drag Race* zaczął odchodzić od crossdressingu i rozszerzać swoje ramy o tożsamości wcześniej z niego wykluczone. Zmiana ta objęła nie tylko kobiety transpłciowe i mężczyzn transpłciowych, lecz również osoby niebinarne, które nie mogły odnaleźć się w języku tradycyjnego crossdressingu opartego na binarnej logice płci. Drag zaczął więc posługiwać się własną logiką – choć wywodzi się z crossdressingu, nie mieści się już w jego sztywnych ramach. Fascynujące jest to, że crossdressing, uznawany za praktykę upłynniania płci, przez dziesięciolecia funkcjonował w binarnym rozumieniu tożsamości. Zjawisko, które stało się emblematem queerowości i politycznego oporu, jednocześnie – poprzez swoje instytucjonalne ramy – wykluczało literę „T" ze swojej definicji. Ten problem pojęciowy sprawia, że trudno dziś precyzyjnie określić, czym jest crossdressing. Jeśli bowiem trzymamy się tradycyjnej definicji, wówczas wykluczamy osoby, które nie funkcjonują w dwupłciowym modelu. Z kolei próba stworzenia nowej definicji napotyka na przeszkodę strukturalną – samo słowo „crossdressing" zawiera przekroczenie („cross" jako przejście), ale transkobieta będąca drag queen nie przekracza granicy, bo jej tożsamość kobieca istniała przed performansem. W tym sensie termin crossdressing okazuje się niewystarczający. Rodzi się więc pytanie bardziej fundamentalne: czym właściwie jest drag? I czy to dążenie do nieustannego porządkowania queerowych zjawisk nie wpędza nas przypadkiem w pułapkę heteromatriksu? Być może drag należy rozumieć przede wszystkim jako performans płci kulturowej – kategorię, która podważa i rozmontowuje podziały.

Lektura książki Bulloughów pokazuje, że w mitologicznych opisach postaci takich jak Afrodyt czy Dionizos odnajdujemy przykłady niebinarności płci.

Choć nie możemy ich wprost wpisać w definicję crossdressingu, późniejsze interpretacje kulturowe często posługiwały się kategoriami przypominającymi współczesne pojęcia crossdressingu, by opisać te płciowe ambiwalencje. W tym sensie sam termin „crossdressing" może działać kolonizująco – narzucać porządek binarny i wymuszać kategorie, które unieważniają różnorodność queerowych tożsamości. Powstaje więc kolejne pytanie: dlaczego u Bulloughów pojawiają się opisy postaci niebinarnych, skoro nie mieszczą się one w definicji crossdressingu? Być może chodzi o coś bardziej złożonego – współczesny drag, otwarty na osoby transpłciowe i niebinarne, realizuje niejako pierwotne intuicje tych historycznych narracji. Być może to drag stanowi nadrzędny zbiór performansów płci, a crossdressing jest jedynie jedną z jego dawnych podkategorii?

Problem ten nabiera praktycznego wymiaru, gdy przyjrzymy się przykładom takich zjawisk kulturowych jak *kathoey* – określenie używane m.in. w Tajlandii wobec osób AMAB (Assigned Male At Birth – przypisany/przypisana do płci męskiej przy urodzeniu) o kobiecej ekspresji płciowej. Rozumienie ekspresji ich tożsamości w kategorii crossdressingu byłoby z perspektywy kulturowej uproszczeniem, a nawet redukcją znaczenia. Jesteśmy świadkami rewolucji w myśleniu o dragu, której początki można było zaobserwować już w Harlemie, lecz która w pełni uwidoczniła się dopiero wraz z powrotem Gii Gunn po zabiegu afirmacji płci w sezonie *RuPaul's Drag Race All Stars 4* (2018-2019). Był to moment symboliczny – po raz pierwszy transpłciowa kobieta mogła wziąć udział w programie jako w pełni afirmowana osoba, a nie jako ktoś funkcjonujący „pomiędzy", ukryty za niedookreślonym językiem. Format *All Stars* (zapraszanie drag queens najbardziej zapamiętanych przez publiczność) wyniósł rywalizację na wyższy poziom i jeszcze silniej uwypuklił wagę uczestnictwa Gunn. Warto jednak zauważyć, że nie była ona pierwszą transpłciową osobą występującą w programie.

Funkcjonowanie przed procesem afirmacji płci umożliwiało wcześniejszym uczestniczkom niejako prześlizgnięcie się pod radar definicji. Tak było z Kylie Sonique Love, która pojawiła się w drugim sezonie w 2010 roku – jednak jej sytuacja unaocznia brutalność ówczesnego show-biznesu wobec transpłciowej widzialności. W wywiadzie przeprowadzonym przez Matta Cullena wspomina:

> M: Czy wiedziałaś, że ujawnisz się jako osoba transpłciowa w *RuPaul's Drag Race*?
> K: Właściwie mówiłam o tym już podczas wywiadów i różnych rozmów. Ale oczywiście tego nie pokazali. Mam poczucie, że to był prawdopodobnie jeden z powodów, dla których tak szybko mnie wyeliminowali z programu.
> M: Bo nie wiedzieli, jak poradzić sobie z tym tematem?
> K: Tak – bo o tym mówiłam. Wrócili do tego podczas odcinka reunion i w pewnym sensie zostałam zaskoczona. Miałam bardzo mieszane emocje. Szczerze mówiąc, czułam się strasznie samotna. Oto ja – ten „chłopak", który próbuje przekonać wszystkich, że naprawdę jest dziewczyną. Przez cały ten czas musiałam grać tego chłopaka i tłumić to, kim naprawdę byłam przez całe swoje życie (*Drag Race Drama…*, 2023).

Żaden z wywiadów Sonique nie został pokazany w programie, natomiast podczas reunionu poproszono ją, w sposób wysoce nieetyczny, o „podzielenie się czymś ważnym", co doprowadziło do wymuszenia coming outu w warunkach, w których mogło to zagrozić jej karierze. Widzimy przelotne ujęcie Nicole Paige Brooks ocierającej łzy – sugestia empatii być może miała wzmacniać dramaturgię odcinka, ale nie zmienia to faktu, że Sonique została

postawiona w sytuacji bez wyjścia. Szczęśliwe zakończenie udziału Sonique w programie miało miejsce dekadę później – w 2021 roku, jako pierwsza transpłciowa kobieta zdobyła tytuł zwyciężczyni *RuPaul's Drag Race All Stars 6* – symbolicznie zamykając krąg, który kiedyś otworzył się przed nią tylko na chwilę. Wydaje się, że wraz z decyzją o „otwarciu" programu na transpłciowe kobiety *RuPaul's Drag Race* niejako uprawomocnił ich obecność w sztuce dragu.

Kolejnymi etapami tej inkluzywności stało się dopuszczenie osób niebinarnych, gender-fluid, które przekraczają tradycyjnie rozumiane kategorie płci. Proces ten można interpretować jako wyraźny zwrot ku progresywności dragu. Powstaje jednak pytanie: jak wygląda sytuacja, gdy analizujemy drag z perspektywy orientacji seksualnej? Na przykład, jeśli heteroseksualna osoba AFAB, pierwotnie odbierana przez społeczeństwo jako kobieta, przeszła korektę płci i stała się osobą transpłciową męską, nie zmieniając przy tym obiektu pożądania, w odbiorze społecznym „automatycznie" stawała się mężczyzną homoseksualnym. Wynika to oczywiście z faktu, że klasyfikacja orientacji seksualnej opiera się na relacyjnych konstrukcjach płci. W tym sensie widzimy, że gejowska dominacja w dragu zaczęła kruszyć się równocześnie na poziomie cispłciowości i homoseksualności. Pojawia się więc kolejne pytanie: czy drag może być praktykowany również przez osoby cispłciowe i heteroseksualne – takie, które nie wchodzą w skład akronimu LGBTQIA+? Przez wiele lat temat ten był tabu, częściowo z powodu niejednoznaczności samego zjawiska. Drag dla wielu gejowskich mężczyzn był formą przechwycenia i afirmacji kobiecych aspektów, które od początku były częścią ich ekspresji, ale znajdowały się pod społecznym nadzorem. Drag legitymizował te cechy, które w patriarchalnej kulturze uznawano za „niemęskie". Dziś, wraz z postępującym feminizmem, krytyką toksycznej męskości i upłynnianiem

norm płci kulturowej, coraz więcej cispłciowych mężczyzn zaczyna afirmować elementy tradycyjnie przypisywane kobietom – w zachowaniu, estetyce czy gestach. Tak oto w czternastym sezonie *RuPaul's Drag Race* w 2022 roku do programu dołączyła Maddy Morphosis – pierwszy w historii formatu heteroseksualny cispłciowy mężczyzna praktykujący drag[1]. Jego udział po raz kolejny wywrócił spojrzenie na drag i uruchomił intensywną debatę: czy przedstawiciel grupy, która historycznie stała w pozycji nadrzędnej wobec queeru, może uczestniczyć w praktyce artystycznej wykształconej w odpowiedzi na opresję? A z drugiej strony, kto, jeśli nie społeczność queerowa, ma rozumieć znaczenie inkluzywności?

Drugim obszarem napięcia jest kulturowe dziedzictwo dragu. Drag, szczególnie w wersji ukształtowanej przez ballroom, jest nierozerwalnie powiązany z praktykami wypracowanymi przez czarne i latynoskie społeczności queerowe – takimi jak *reading*, *throwing shade* czy *voguing*. Czy osoba biała, heteroseksualna i cispłciowa może adaptować te praktyki, skoro nie jest częścią społeczności, która je stworzyła? Mówimy tu o problemie *cultural appropriation*, który od lat pozostaje jednym z najważniejszych zagadnień współczesnych dyskursów kulturowych. A jednak – zgodnie z tradycyjnym ujęciem crossdressingu – nawet osoby, które nie doświadczyły queerowej opresji, mają prawo wyrażać siebie w sposób przekraczający heteronormatywną konstrukcję płci. Fenomen Maddy Morphosis pokazuje właśnie to przesunięcie. Sam artysta tak mówił o swoim wejściu do świata dragu:

> Wychowałem się, oglądając To Wong Foo z moją babcią, i to jakoś zaszczepiło mi tę myśl w głowie. Zacząłem interesować się modą, makijażem i takimi rzeczami, ale to nie jest coś, co da się swobodnie wyrażać, kiedy dorasta się w miasteczku liczącym 1200

> mieszkańców, takim jak Lincoln. A więc kiedy skończyłem liceum, przeprowadziłem się do trochę większego miasta, w którym akurat odbywały się pokazy dragu. I po prostu to zrobiłem (Morphosis, 2022).

Widzimy tu potwierdzenie diagnozy Butler: płeć kulturowa jest performatywna, a zainteresowania czy hobby nie mają wpisanego „płciowego charakteru". Nic w modzie, makijażu czy performansie nie jest „naturalnie kobiece" ani „naturalnie męskie" – są to jedynie kody społeczne, które mogą być przechwytywane i odgrywane przez każdego. Drag otwiera więc kolejną przestrzeń – tym razem dla osób heteroseksualnych i cispłciowych. Paradoksalnie jednak grupą, która pozostaje w największej mierze wykluczona z udziału w *RuPaul's Drag Race*, są… cispłciowe kobiety. Ironia ta staje się jeszcze wyraźniejsza w świetle historii dragu jako praktyki, która wyrosła z przechwycenia i subwersji kobiecości – tej samej, którą show wciąż niechętnie dopuszcza. Tak oto historia w pewien sposób zatacza koło: podobnie jak w starożytnym teatrze greckim kobiecy głos był artykułowany przez męską krtań, tak również dziś na największej scenie dragu obserwujemy dominację głosu męskiego w performowaniu kobiecości. Oczywiście, analogia ta nie jest całkowicie symetryczna – transfobia i transmizoginia w przestrzeni dragu stopniowo stają się cieniem przeszłości, niemniej wciąż nie sposób nie zauważyć tej istotnej luki. Pominięcie cispłciowych kobiet jest symbolicznie znaczące. Nie oznacza to jednak, że kobiety cispłciowe nie pojawiały się w żadnych formatach *Drag Race*. Przykładem jest chociażby Pandora Nox – zwyciężczyni niemieckiej odsłony – identyfikowana jako AFAB queen. W queerowej świadomości to jednak nie międzynarodowe franczyzy, lecz amerykańska „produkcja matka", ustanawia dominujący paradygmat. Pojawia się więc pytanie, czy RuPaul rzeczywiście

zmienił swoje wcześniejsze stanowisko wobec udziału kobiet w konkursie, czy też dopuszczenie kobiet transpłciowych było przede wszystkim gestem pragmatycznym, wynikającym z konieczności dostosowania się do zmieniających się oczekiwań społecznych. Nasuwa się również pytanie fundamentalne: dlaczego cispłciowe kobiety miałyby „performować" płeć, która jest im kulturowo przypisana od urodzenia? W przypadku wielu kobiet transpłciowych drag bywał – historycznie – albo etapem afirmacji płci, albo zawodem wykonywanym przed tranzycją. W przypadku osób AFAB motywacje są inne. W autobiograficznym eseju *A Different Kind of Coming Out* Lynn Sally pisze:

> Oto była młoda osoba, która szukała inspiracji nie w nieosiągalnych ideałach piękna, nie w celebrytach głównego nurtu, lecz na marginesach. Nigdy nie mogłam być tak szczupła jak supermodelki zdobiące okładki magazynów ani tak bogata i kiczowato olśniewająca jak kobiety z *Dynastii*. Właśnie tutaj dostrzegam moment coming outu – ten potencjalnie progresywny wymiar całej tej historii: możliwość czerpania wzorców z marginesów zamiast z centrum. […] To, czego nauczyły mnie drag queens, to ubierać się i afiszować, zamiast się kurczyć i przepraszać. W kulturze, która wciąż dewaluuje wkład kobiet oraz ich kompetencje, ma to szczególne znaczenie. Choć niektórzy twierdzą, że drag jest obraźliwy wobec kobiet, ja odnajduję w nim inspirację właśnie w jego spektakularnym nadmiarze. Poza tym drag nie daje się zredukować wyłącznie do kwestii płci – jest raczej przestrzenią poszerzonej wyobraźni, miejscem zabawy obrazami i ideami, fakturami i kolorami, ostentacyjnym nadmiarem. To przestrzeń wychodzenia poza binarność, a nie jej reprodukowania. Chodzi tu o

przesuwanie granic, a nie o pozostawanie w ich obrębie (2021).

Jej świadectwo pozwala wysnuć dwie istotne tezy. Po pierwsze – drag, jako przestrzeń projektowana jako inkluzywna, może stać się miejscem, w którym kobiety cispłciowe znajdują możliwość ekspresji niezredukowanej do patriarchalnych wzorców kobiecości. Po drugie – dla Sally drag nie jest wyłącznie performowaniem płci, lecz praktyką poszerzania wyobraźni, eksplorowania estetyki i przekraczania binarnych kategorii płciowych. Drag, odrywając się od własnej historii, zaczyna funkcjonować jako odrębny, autonomiczny byt. Warto jednocześnie pamiętać, że inkluzywność dragu nie jest stanem zastanym, lecz procesem – często bolesnym, nierzadko spóźnionym, a momentami wręcz sprzecznym. AFAB queens pokazują bowiem, że wciąż istnieją obszary queerowej kultury, w których patriarchalne resztki oddziałują subtelnie, lecz realnie. Czym zatem może być drag dla AFAB queens? Być może formą odzyskiwania powierzchownie rozumianych kodów kulturowych. Praktykę tę odnajdujemy również w historii burleski, w której kobiety zredefiniowały striptiz, czyniąc z niego nie tylko zawód, lecz formę sztuki i przestrzeń ekspresji. W podobny sposób drag staje się dla AFAB queens narzędziem reclaimingu: poprzez świadomość masek płciowych i możliwość gry z nimi. Pamiętajmy także, że drag w swojej współczesnej odsłonie jest dziedziną multidyscyplinarną, nic więc dziwnego, że osoby związane ze sztukami performatywnymi, modą czy designem odnajdują w dragu przestrzeń, która nie tyle naśladuje, ile je wykształca. W ten sposób drag jest żywą, dynamiczną formą sztuki i udowadnia, że kategorie płciowe są czymś więcej niż tylko rolami kulturowymi: mogą być materiałem twórczym.

Ostatnim, niezwykle istotnym procesem jest profesjonalizacja dragu. Oczywiście scena dragowa istniała na długo przed emisją *RuPaul’s Drag*

Race i już wcześniej drag queens otrzymywały wynagrodzenie za występy w klubach queerowych. Były to jednak zazwyczaj honoraria nieregularne, niewystarczające do utrzymania się. Dla wielu artystów była to raczej praca dodatkowa lub kosztowne hobby. Sytuacja ta uległa radykalnej zmianie wraz z rozwojem programu. Drag przestał funkcjonować wyłącznie jako praktyka klubowa, a zaczął kształtować się jako pełnoprawna gałąź przemysłu rozrywkowego. Pojawienie się wielkoformatowych wydarzeń *RuPaul's Drag Race LIVE!*, trasy koncertowe poszczególnych drag queens czy międzynarodowe objazdy ich show, które docierają również do Polski, pokazuje skalę współczesnego zapotrzebowania na drag jako produkt kulturowy. Mamy do czynienia z wyraźnym boomem – drag staje się zawodem, marką, a niekiedy wręcz korporacją czy firmą opartą na osobowości artysty. Zjawisko to widoczne jest także w Polsce, przykładem może być program *Czas na show. Drag Me Out!* (2024), pierwszy tego typu format w historii polskiej telewizji. Program zakładał współpracę znanych drag queens (między innymi Twoja Stara, Gąsiu) z celebrytami, którzy co tydzień mierzyli się z innymi wyzwaniami. Ostatecznie jednak ciężar narracji został przesunięty z kunsztu dragu na rozpoznawalność medialną uczestników (np. Tomasz Karolak), co sprawiło, że program nie pełnił deklarowanej funkcji i stał się przykładem powierzchownej inkluzywności. W tym sensie potwierdził mechanizm, o którym pisała bell hooks – „bilet wstępu do inkluzji" wymaga podporządkowania się logice dominującej kultury. Choć widzialność dragu wzrosła globalnie, a programy wywodzące się z formatu *Drag Race* stworzyły nową przestrzeń dla artystów, proces ten miał swoją cenę. Wraz z rozrostem franczyzy nastąpiła bowiem monopolizacja rynku przez tzw. *Ru Girls* – drag queens, które wystąpiły w programie. Ich medialna rozpoznawalność zaczęła determinować decyzje bookingowe, spychając na margines artystów funkcjonujących poza formatem

telewizyjnym. Ten mechanizm trafnie opisuje Jackie Beat – jedna z najbardziej rozpoznawalnych postaci amerykańskiej sceny dragowej sprzed ery *RuPaul's Drag Race*, aktywna od lat dziewięćdziesiątych.

> Kiedy *RuPaul's Drag Race* ruszyło po raz pierwszy, drag rzeczywiście stał się znacznie bardziej popularny. Zaczęłam dostawać więcej pracy i zaczęłam jeździć w trasy, które były reklamowane jako: „wszystkie te dziewczyny z *Drag Race*, dwie lokalne drag queens i jedna albo dwie legendy". […] Nigdy nie zapomnę trasy koncertowej z Coco Peru – wydaje mi się, że to było albo w Australii, albo gdzieś w Wielkiej Brytanii. Po występie stałyśmy z boku, a jedna z dziewczyn z *Drag Race* – to mogła być Miss Vanjie albo Asia – miała kolejkę dosłownie sześćdziesięciu czy siedemdziesięciu pięciu osób, wijącą się wokół całego miejsca. A do nas nie czekała ani jedna osoba. Spojrzałyśmy na siebie i pomyślałyśmy tylko: z siłą telewizji nie da się dyskutować. To w porządku – publiczność dobrze się bawiła na naszych występach. Nawet zażartowałam, że jeśli ktoś jednak do nas podejdzie, to będzie to raczej jakość, a nie ilość – ktoś, kto naprawdę wie, kim jesteśmy. I dokładnie w tym momencie podeszła do nas dziewczyna, spojrzała na nas i powiedziała: „Cześć. Bardzo przepraszam, że przeszkadzam… czy wiecie, gdzie jest toaleta?" (2025).

Wypowiedź Beat odsłania paradoks profesjonalizacji dragu: z jednej strony program przyniósł większą liczbę występów i większe zainteresowanie publiczności, z drugiej – zredukował wielogłosowość sceny do jednego, telewizyjnie wypromowanego modelu dragu. To właśnie *Ru Girls* otrzymują bookingi, kontrakty i widzialność, podczas gdy artyści spoza mainstreamu –

często z wieloletnim dorobkiem – znikają z pola widzenia właścicieli klubów i promotorów. W tym sensie *RuPaul's Drag Race* przyczyniło się do spłycenia dragu, redukując go do jednego dominującego gatunku – estetycznego, medialnego i kompatybilnego z logiką kapitalistycznego zysku. Nie oznacza to jednak, że program należy potępić. Pomimo licznych kontrowersji, *Drag Race* odegrało istotną rolę w procesie normalizacji dragu oraz poszerzenia społecznej świadomości dotyczącej performowania płci – nawet jeśli pojęcie crossdressingu w tym kontekście wymaga dziś krytycznego namysłu.

Poza formatem: *Dragula* i drag kings wobec hegemonii *RuPaul's Drag Race*

RuPaul's Drag Race wybrzmiewa w przestrzeni dragu głosem niezwykle donośnym, niemal autorytarnym. Wraz z jego globalnym sukcesem pojawia się jednak pytanie zasadnicze: czy sztuka queerowa, aby zaistnieć, musi zostać sformatowana i udomowiona przez estetyczne i narracyjne oczekiwania mainstreamu? Czy crossdressing i drag mogą funkcjonować wyłącznie w jednej estetyce, w jednym modelu przekraczania granic płciowych? Modelu mimetycznym, który nawet jeśli operuje kampem, nadal porusza się w obrębie tradycyjnych wyobrażeń kobiecości, zakorzenionych w zachodniej ikonografii stroju, makijażu i sylwetki? Na te pytania odpowiada jedna z najmocniejszych alternatyw wobec dominacji *Drag Race* – program *The Boulet Brothers' Dragula*, który zadebiutował w 2016 roku jako kontrpropozycja wobec estetycznego i ideologicznego kanonu ustanowionego przez RuPaula. Format został stworzony przez duet dragowych performerów i kuratorów undergroundowej sceny queerowej DracMordę Boulet i Swanthulę Boulet. Choć należą do najbardziej rozpoznawalnych postaci współczesnego dragu alternatywnego, nie pozycjonują się jako mentorki

sukcesu ani strażniczki „prawidłowej” drogi kariery. Ich rola bliższa jest raczej figurze kustoszek marginesu – osób strzegących przestrzeni dla tych form ekspresji, które nie mieszczą się w estetyce glamour i medialnej przyswajalności. *Drag Boulet Brothers* czerpie bezpośrednio z estetyki horroru, groteski i abiektu. W ich narracji drag nie jest narzędziem integracji z dominującym systemem kulturowym, lecz formą radykalnego oporu wobec norm estetycznych, płciowych i cielesnych. Horror nie jest tu jedynie stylizacją, lecz językiem doświadczenia. Jak podkreślają Boulet Brothers:

> Ponieważ w gatunku horroru osoby queerowe, potwory oraz ci, którzy odstają od normy, traktowani są jak dziwadła i złoczyńcy. Kiedy osoby queerowe widzą Frankensteina ściganego przez „normalnych” mieszkańców miasteczka z pochodniami i widłami, mogą utożsamiać się z tą sceną na bardzo osobistym poziomie (*The Spooky Side of Drag*, 2020).

Te słowa ujawniają niezwykle istotny mechanizm identyfikacyjny. Figura potwora – odmieńca ściganego przez „normalną” większość – od dawna funkcjonuje w queerowej wyobraźni jako metafora wykluczenia. To właśnie queerowość była i nadal jest konstruowana przez dominujące dyskursy (religię, prawicową retorykę) jako zagrożenie, dewiacja czy anomalia. *Dragula* nie próbuje tej narracji neutralizować – przeciwnie, dokonuje jej afirmacji. Odmienność nie zostaje wygładzona ani przetłumaczona na język akceptowalny dla większości, lecz wyostrzona i eksponowana na własnych zasadach. *Dragula* nie koncentruje się na runwayu w klasycznym sensie, lecz na tzw. *floorshow*, w którym uczestnicy prezentują konceptualne wcielenia osadzone w kategoriach takich jak horror, *filth* czy glamour (rozumiany nie jako estetyka luksusu, lecz nadmiar, przesada i transgresja). Kluczowym

elementem formatu są także ekstremalne wyzwania (*exterminations*), często testujące fizyczną i psychiczną odporność performerów, co dodatkowo podkreśla cielesny, niebezpieczny wymiar tej sztuki. *Dragula* od początku dopuszczała udział drag kings, AFAB queens, osób transpłciowych i niebinarnych, nie traktując ich obecności jako wyjątku czy „aspektu edukacyjnego", lecz jako integralny element sceny. Program wyrósł bezpośrednio z klubowej sceny Los Angeles, a dokładniej z wydarzeń *Dragula Club Night*, organizowanych przez Boulet Brothers jeszcze przed telewizyjnym debiutem. Od początku funkcjonowały one jako przestrzeń inkluzywna – szczególnie dla performerów wykluczonych przez normatywny kanon *polished drag*. Pierwszy sezon *Draguli* był produkcją niskobudżetową dostępną na YouTube, co paradoksalnie wzmocniło jej undergroundowy charakter. Mimo ograniczonych środków, program szybko zyskał status kultowego, zwłaszcza wśród odbiorców zmęczonych jednolitym wizerunkiem dragu reprodukowanym przez telewizję mainstreamową. Choć *Dragula* nigdy nie stała się realną konkurencją dla *Drag Race*, jej znaczenie kulturowe jest bezdyskusyjne. Program ustanowił alternatywną oś myślenia o dragu – jako sztuce nieprzeznaczonej do integracji, lecz do destabilizacji; nie do reprezentowania „queerowej normalności", lecz do afirmowania jej radykalnej inności.

Na tym tle szczególnie interesującym zjawiskiem jest ogłoszony w 2025 roku projekt *King of Drag* – pierwszy format konkursowy skoncentrowany wyłącznie na drag kings. Program ten powstał z inicjatywy środowisk drag kingowych we współpracy z platformami medialnymi skupionymi na queerowej reprezentacji i stanowi próbę wypełnienia luki, którą przez lata ignorowały dominujące produkcje dragowe. Choć *King of Drag* wyraźnie czerpie z rozwiązań znanych z *RuPaul's Drag Race* – takich jak struktura eliminacyjna, zadania performatywne czy nacisk na wielowymiarowe

kompetencje sceniczne – jego znaczenie polega przede wszystkim na przesunięciu punktu ciężkości narracji. Drag kings przestają funkcjonować jako „nieobecni kuzyni" mainstreamowego dragu, a zaczynają być traktowani jako pełnoprawni uczestnicy pola artystycznego. Fakt, że na powstanie takiego formatu trzeba było czekać aż szesnaście lat od premiery pierwszego sezonu *RuPaul's Drag Race*, wiele mówi o hierarchiach kultury queerowej. Jednocześnie *King of Drag* sygnalizuje możliwy kierunek dalszej ewolucji dragu: odejście od hegemonicznego modelu estetycznego na rzecz wielogłosowości, w której różne formy ekspresji płciowej i cielesnej mogą współistnieć poza logiką rynkową. Mimo przełomowej intencji *King of Drag* nie odniósł – przynajmniej na obecnym etapie – sukcesu porównywalnego z *RuPaul's Drag Race*. Funkcjonuje raczej jako projekt niszowy, skierowany do odbiorców poszukujących alternatywnych reprezentacji dragu. Jego zasięg medialny oraz oddziaływanie kulturowe pozostają ograniczone, co można interpretować jako potwierdzenie tezy, że drag kings – podobnie jak inne formy dragu wykraczające poza normatywny kanon glamour – wciąż napotykają strukturalne bariery w dostępie do masowej widzialności. W tym sensie *King of Drag* nie tyle konkuruje z *RuPaul's Drag Race*, ile ujawnia asymetrię pola kulturowego: pokazuje, że sama obecność formatu nie gwarantuje sukcesu, jeśli nie towarzyszy jej gotowość mainstreamu do uznania męskości performowanej przez osoby queerowe jako pełnoprawnej formy ekspresji artystycznej. Program ten funkcjonuje zatem bardziej jako gest interwencyjny niż medialny fenomen – jako próba poszerzenia definicji dragu i zakwestionowania hierarchii, które od dekad kształtują jego widzialność.

***

Doskonale pamiętam moment, w którym po raz pierwszy zetknąłem się z

RuPaul's Drag Race. Jako nastoletni chłopak dorastający w małym polskim miasteczku, oglądałem ten program z mieszaniną skrajnych emocji: pogardy, strachu i obrzydzenia. Obraz mężczyzn praktykujących drag uruchamiał we mnie silny mechanizm odrzucenia. Jednocześnie jednak, niemal równolegle, czułem fascynację, której nie potrafiłem wówczas nazwać ani zrozumieć. Ten rozdźwięk był pierwszym sygnałem, że crossdressing nie jest dla mnie jedynie zjawiskiem kulturowym, lecz czymś głęboko związanym z moją własną tożsamością. W tamtym czasie *RuPaul's Drag Race* stało się dla mnie w zasadzie jedynym dostępnym medium queerowej reprezentacji. Program ten pełnił funkcję nieformalnej edukacji, pozwalał nie tylko dowiedzieć się więcej o tej społeczności, ale także stopniowo oswajał mnie z innością. Z dzisiejszej perspektywy widzę wyraźnie ograniczenia i problematyczne aspekty tego formatu, wówczas jednak to właśnie dzięki niemu rozpoczął się mój proces internalizacji i – co ważniejsze – akceptacji. To był moment, w którym crossdressing przestał być dla mnie wyłącznie źródłem lęku, a zaczął funkcjonować jako potencjalna przestrzeń wolności. Kilka lat później, na drugim roku studiów w AST, zaproponowano mi rolę Małgorzaty w *Fauście*. Było to moje pierwsze doświadczenie crossdressingu w praktyce performatywnej. Tym, co zapamiętałem z tamtego momentu najbardziej, było nie tyle samo przekroczenie norm płciowych, ile intensywne poczucie swobody i swoistego zestrojenia własnej ekspresji z kulturowo kodowaną kobiecością. Doświadczenie to nie polegało na imitacji ani na próbie wiernego odtworzenia kobiecej tożsamości, lecz raczej na chwilowym zawieszeniu norm – możliwości bycia „pomiędzy", bez konieczności jednoznacznego opowiedzenia się po którejkolwiek ze stron binarnego podziału. To osobiste doświadczenie pozwala mi dziś spojrzeć na crossdressing nie jako na jednolite zjawisko, lecz jako praktykę głęboko ambiwalentną.

Artykuł stanowi fragment pracy magisterskiej napisanej pod opieką dr Marty Bryś na Wydziale Aktorskim Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie.

Wzór cytowania:

Spisak, Alex, *Crossdressing jako zjawisko kulturowe i performatywne*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 192, doi: 10.34762/z2cb-0h33.

Autor/ka

Alex Spisak

Alex Spisak (alex.spisak@interia.pl) – aktor, absolwent Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. Związany z teatrem repertuarowym i niezależnym. W swojej praktyce scenicznej koncentruje się na pracy z ciałem, głosem oraz performatywnymi aspektami tożsamości. Interesuje się zjawiskami na pograniczu teatru, performansu i kultury queer, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki płci kulturowej i jej scenicznych reprezentacji. ORCID: 0009-0002-2086-2102.

Przypisy

1. Artysta w dragu używa tradycyjnie zaimków „ona/jej" chociaż poza rzeczywistością dragową jest mężczyzną korzystającym z zaimków „on/jego". Jako że „prawdziwe" imię artysty nie jest znane, pozwalam sobie na używanie zaimków męskich, kiedy mówię o artyście, a nie drag personie, by uniknąć konfuzji.

Bibliografia

Aitkenhead, Decca, *RuPaul: "Drag is a big f-you to male-dominated culture"*, „The Guardian", 3.03.2018, https://www.theguardian.com/tv-andradio/2018/mar/03/rupaul-drag-race-big-f-you-to-male-dominated-culture [dostęp: 2.04.2026].

Baker, Roger, *Drag: A History of Female Impersonation in the Performing Arts*, New York University Press, New York 1995.

Bullough, Vern L.; Bullough, Bonnie, *Cross Dressing, Sex, and Gender*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1993.

Case, Sue-Ellen, *Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts*, „Theatre Journal" 1988, nr 40.

hooks, bell, *Art on My Mind: Visual Politics*, The New Press, New York 1995.

hooks, bell, *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston 1992.

Jackie Beat, *How RuPaul's Drag Race Ruined Drag – RnR with Courtney Act*, 19.06.2025, https://www.youtube.com/watch?v=t1OEBZXPn4g [dostęp: 2.04.2026].

Kosińska, Karolina, *Androgyn. Tożsamość, tęsknota, pragnienie*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2014.

Kylie Sonique Love, *Drag Race Drama, the New Trans, and Miley Cyrus*, 30.07.2023, https://www.youtube.com/watch?v=Lr7K8YTsVaU [dostęp: 2.04.2026].

Livingston, Jennie (reż.), *Paris Is Burning*, film dokumentalny, Off White Productions / Miramax Films, USA 1990.

Maddy Morphosis, *RuPaul's Drag Race*, sezon 14, odcinek 2: *Big Opening #2*, reality competition show, prod. World of Wonder, VH1, USA 2022.

Nixon, Kevin D., *Are Drag Queens Sexist? Female Impersonation and the Sociocultural Construction of Normative Femininity*, University of Waterloo, Ontario, Kanada 2009.

Quraishi, Najibullah (reż.), *The Dancing Boys of Afghanistan*, film dokumentalny, Clover Films / PBS Frontline, 2010.

RuPaul, *Lettin' It All Hang Out: An Autobiography*, Hyperion, New York 1995.

Sally, Lynn, *A Different Kind of Coming Out: AFAB Dreams of Becoming a Drag Queen*, „GL Review", 5.10.2021, https://glreview.org/a-different-kind-of-coming-out-afab-dreams-of-becoming-a-drag-queen/ [dostęp: 2.04.2026].

The Spooky Side of Drag: The Boulet Brothers, „OutFrontMagazine.com", 21.11.2020, https://outfrontmagazine.com/the-spooky-side-of-drag-the-boulet-brothers/ [dostęp: 2.04.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/crossdressing-jako-zjawisko-kulturowe-i-performatywne*