

Háskóli Íslands
Hugvísindasvið
Kvikmyndafræði

Glettni, gloss og glitrandi gumar

*Kvikmyndasöguleg umfjöllun um drag og klæðskipti ásamt greiningu á dragi í *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert**

Ritgerð til BA-prófs í kvikmyndafræði

Sólveig Johnsen

Kt.: 270788-2039

Leiðbeinandi: Kjartan Már Ómarsson

Máí 2016

Ágrip

Ritgerð þessi fjallar um drag í kvikmyndum. Fyrri hluti hennar er söguleg skoðun: Drag og klæðskipti í kvikmyndasögunni eru sett í samhengi við samfélagsleg viðhorf og þýðingarmikla sögulega atburði.

Í seinni hluta ritgerðarinnar er drag í áströlsku kvikmyndinni *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephan Elliott, 1994) greint. Athugað er hvort og hvernig þær ímyndir sem birtast í kvikmyndinni skeri sig frá þekktum birtingarmyndum drags í kvikmyndum meginstraumsins. Tvær kvikmyndir frá svipuðum tíma, úr smiðju Hollywood, eru notaðar til samanburðar: *To Wong Foo Thanks for Everything, Julie Newmar* (Beeban Kidron, 1995) og *The Birdcage* (Mike Nichols, 1996). Jafnframt er stuðst við greiningu Richard Dyer á staðalímyndum samkynhneigðra, skrif Susan Sontag og Jack Babuscio um stílbragðið *kamp* (e. *camp*) og hugmyndir Lauru Mulvey og Steve Neale um ímyndir kynferðis.

Efnisyfirlit

Inngangur	4
Saga drags í samfélagi og kvikmyndum	5
Hugtök og tengingar	5
Fornir tímar og upphaf kvikmyndalistarinnar	8
Dansandi hermenn og söngleikir	13
Kynferðisbylting og róttækar raddir	17
Eyðnifaraldurinn	22
Nýtt hinsegin bíó	23
Greining á dragi í <i>The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert</i>	26
Þrjár kvikmyndir og notkun drags í söguheimi þeirra	26
<i>The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert</i>	26
<i>To Wong Foo Thanks for Everything, Julie Newmar</i>	30
<i>The Birdcage</i>	33
Kamp í dragi <i>Priscilla</i>	34
Staðalímyndir	40
Staðalímynd kvenlega hommans í <i>Priscilla</i> , <i>To Wong Foo</i> og <i>The Birdcage</i> ...	41
Ímyndir og virkni kynferðis	45
Niðurstöður	49
Myndir	51
Kvikmyndaskrá helstu titla	53
Heimildaskrá	54

Inngangur

Viðfangsefni þessarar ritgerðar er drag í kvikmyndum. Í fyrri hluta hennar er það sett í sögulegt samhengi: Birtingarmyndir drags og klæðskipta í kvikmyndum frá upphafi eru skoðaðar og tengdar við samfélagsleg viðhorf, einnig er gerð grein fyrir þýðingar- miklum sögulegum atburðum. Áhersla er lögð á kvikmyndir meginstraumsins (sérstaklega Hollywood) en lítið í fleiri áttir þegar við á.

Í seinni hluta ritgerðarinnar er drag í áströlsku kvikmyndinni *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephan Elliott, 1994) greint. Kvikmyndin er sjálfstætt framleidd og hefur sterk tengsl við menningarkima samkynhneigðra í sínu heimalandi en öfugt við margar kvikmyndir sem standa utan meginstraumsins öðlaðist hún lífseigar vinsældir á alþjóðamælikvarða. Í ritgerðinni er athugað hvort og hvernig þær ímyndir sem birtast í kvikmyndinni skeri sig frá þekktum birtingarmyndum drags í kvikmyndum meginstraumsins. Tvær kvikmyndir frá svipuðum tíma eru notaðar til samanburðar: *To Wong Foo Thanks for Everything, Julie Newmar* (Beeban Kidron, 1995) og *The Birdcage* (Mike Nichols, 1996). Þær koma báðar úr smiðju Hollywood og gera drag að sínu helsta umfjöllunarefni.

Greiningin hefst á samanburði á notkun drags í söguheimum kvikmyndanna þriggja, auk þess sem lítið er til uppbyggingar á atburðarás og tengsla við ákveðnar kvikmyndagreinar. Því næst er mismunandi nálgun kvikmyndanna að staðalímynd kvenlega hommans skoðuð með hliðsjón af greiningu Richard Dyer á staðalímyndum samkynhneigðra. Í kafla um stílbragðið kamp (e. *camp*) er athugað hvernig það birtist í dragi *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*. Stuðst er við skrif Susan Sontag og Jack Babuscio um hugtakið og unnið út frá mismunandi afstöðu fræðimannanna tveggja gagnvart því. Í lokakafla greiningarinnar eru ímyndir kynferðis skoðaðar í ljósi hugmynda Lauru Mulvey og Steve Neale; kynferðisleg virkni persóna í kvikmyndunum þremur er sett í samhengi við ímyndir karlmennsku og kvenleika. Í lokin eru niðurstöður greiningarinnar dregnar saman í stuttu máli.

Saga drags í samfélagi og kvikmyndum

Hugtök og tengingar

Samkvæmt Íslensku Orðabókinni er drag (einnig ritað dragg) skilgreint á eftirfarandi máta: „Það að karl klæðist, máli sig, búi hár sitt og komi fram á kvennavísu, sér og öðrum til skemmtunar (stundum sérstakt skemmtiatriði)“.¹ Dragdrottningar eru einstaklingar, oftast karlkyns, sem stíga á stökk í ýktu kvengervi, yfirleitt á leiksýningu eða gjörningi.² Konur geta einnig verið dragdrottningar, þó mun algengara sé að karlar klæði sig upp á þann máta.³ Hugtakið klæðskipti er oft notað um sama athæfi, en að öllu jöfnu í víðara samhengi og á þá við „að klæðast fötum sem brjóta í bága við hefðbundna kyntjáningu einstaklingsins (t.d. karlmaður í kjól) af einhverri ástæðu, svo sem til slökunar, skemmtunar og kynörvunar“.⁴

Klæðskipti og drag tengjast samkynhneigð sterkum böndum, bæði í sögulegum og félagslegum skilningi, enda hafa samkynhneigðir einstaklingar löngum notað þessar aðferðir til að tjá kynvitund sína.⁵ Í sumum tilfellum er um transfólk að ræða, einstaklinga sem hafa fæðst í röngum líkama miðað við kynvitund sína.⁶ Sumt transfólk velur að leiðrétta kyn sitt með hormónum og aðgerðum, annað ekki. Klæðskipti eða drag geta því verið leið fyrir transfólk til þess að tjá sína kynvitund, sér í lagi ef einstaklingurinn kys ekki að gangast undir kynleiðréttingaraðgerð. Einnig eru mýmörg dæmi þess að gagnkynhneigðir einstaklingar stundi klæðskipti eða drag, ýmist til eigin nautnar (og þá oft í felum) eða öðrum til skemmtunar (t.d. á sviði).⁷ Ljóst er því að drag

¹ „Dragg (drag): Íslensk orðabók“, *Snara* [vefsíða], (dags. vantar) <<https://snara.is/>>, sótt 30. apríl 2016.

² „Hinsegin frá A-Ö: Hinsegin orðabók Áttavítans“, *Áttavítinn* [vefsíða], (17. nóvember 2015) <<http://attavitinn.is/einkalif/hinsegin-lgbtqia/hinsegin-fra-o>>, sótt 26. apríl 2016.

³ Konur geta einnig klætt sig upp á karlavísu og kallast þá dragkóngar. „Hinsegin frá A-Ö: Hinsegin orðabók Áttavítans“.

Slanguryrðið „bio-queen“ er oft notað um dragdrottningar sem eru líffræðilega kvenkyns. „Bio-queen“, *Urban Dictionary* [vefsíða], (20. júní 2013) <<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=bio-queen>>, sótt 30. apríl 2016.

⁴ „Hinsegin frá A-Ö: Hinsegin orðabók Áttavítans“.

⁵ Kynvitund = Sjálfsvitund einstaklings er varðar kynferði og hvernig einstaklingurinn skilgreinir sjálfan sig. „Hinsegin frá A-Ö: Hinsegin orðabók Áttavítans“.

⁶ Transkona er einstaklingur sem fæðist í karlkyns líkama en hefur kynvitund konu. Transmaður er einstaklingur sem fæðist í kvenkyns líkama en hefur kynvitund karls. „Hinsegin frá A-Ö: Hinsegin orðabók Áttavítans“.

⁷ Uppistandarinn Eddie Izzard er þekktur fyrir að koma fram í kvenfötum og skilgreinir sig sem klæðskipting, hann er þó gagnkynhneigður. Ástralski leikarinn Barry Humphreys hefur öðlast mikla frægð í gervi dragdrottningarinnar Dame Edna Everage, hann er einnig gagnkynhneigður. Timothy

og klæðskipti eru alls ekki bundin vissri kynhneigð eða kynvitund, en þar sem athæfið brýtur í bága við hefðbundnar kynímyndir og kynjahlutverk mæta þeir einstaklingar sem það stunda oft fordómum af hálfu samfélagsins.

Þekking vísindasamfélags og fræðsla til almennings um málefni hinsegin fólks er heldur ný af nálinni.⁸ Mikil einföldun, fáfræði og fordómar hafa ríkt um aldaradur og ríkja jafnvel enn í dag á tuttugustu og fyrstu öldinni.⁹ Með aukinni þekkingu og fræðslu, samhliða öflugri réttindabaráttu á seinni hluta síðustu aldar, hafa þó mörg mikilvæg skref verið tekin í áttina að jafnrétti. Í vestrænum samfélögum er í sífellu auknum mæli horfið frá úreldum hugmyndum sem fela í sér kynjatvíhyggju og gagnkynrembu (e. *heterosexism*).¹⁰

Birtingarmyndir hinsegin persóna í kvikmyndum hafa á hverjum tíma endurspeglad ríkjandi samfélagsleg viðhorf. Í Hollywood kvikmyndum, sem frá upphafi hafa náð áberandi útbreiðslu og áhorfi í hinum vestræna heimi, einkennist nálgun á hinsegin persónur enn í dag af viðleitni til að ögra áhorfandanum ekki um of. Vegna fjárhagslega hagsmuna ganga kvikmyndaframleiðendur úr skugga um að hinn almenni áhorfandi upplifi ekki óþægindi vegna þessara persóna, þeir vilja ekki eiga á hættu að missa stóra hópa áhorfenda og háar peningaupphæðir. Í kvikmyndum Hollywood eru því flóknar

Tomas, gagnkynhneigður karl sem kemur oft fram í gervi dragdrottningarinnar Anita Goodman, segir algengt að gagnkynhneigðir menn sem klæðast dragi verði fyrir fordómum innan skemmtanabransans og séu ekki álitnir „alvöru“ dragdrottningar. Brett Hamil, „Straight Drag with Anita Goodman“, *CityArts* [vefsíða], (21. janúar 2013) <<http://cityartsonline.com/straight-drag-qa-timothy-thomasanita-goodman>>, sótt 30. apríl 2016.

⁸ Hinsegin er regnhlifarhugtak yfir LGBTIA+ einstaklinga, þ.e. þeirra sem falla á einhvern hátt utan hins „hefðbundna“ kyngervis, kynvitundar og/eða kynhneigða. Upphaflega var þetta niðorð yfir sama hóp, en í dag lítur fjöldi hinsegin fólks ekki lengur á orðið sem neikvætt og notar það sem safnorð fyrir LGBTIA+ fólk. „Hinsegin frá A-Ö: Hinsegin orðabók Áttavítans“.

⁹ Í dag eru hjónabönd samkynhneigðra lögleg í 17 aðildarríkjum Sameinuðu Þjóðanna (bls. 41). 12 ríki til viðbótar hafa veitt samkynhneigðum pörum flest réttindi sem fylgja hjónabandinu, þó giftingin sjálf sé ekki leyfð (bls. 42). Í 17 ríkjum eru ættleiðingar samkynhneigðra para löglegar (bls. 44). Þrátt fyrir jákvæða þróun er slagurinn er sannarlega ekki unninn enn, víða um heim ríkja fordómar og jafnvel hatur gagnvart hinsegin einstaklingum. Gróf dæmi um þetta má m.a. finna í ríkjum þar sem kynferðismök milli fólks af sama kyni varða við dauðarefsingu: Íran, Míritanía, Sádí-Arabía, Súdan og Yemen (bls. 28). Í 75 ríkjum er samkynhneigð ólögleg (bls. 9). Í aðeins 8 ríkjum hefur bann við mismunun á grundvelli kynhneigðar verið fært í stjórnarskrá (bls. 36). Að lokum eru hatursglæpir vegna kynhneigðar taldir alvarlegt vandamál í 35 ríkjum (bls. 10). Aengus Carroll og Lucas Paoli Itaborahy, „State-sponsored Homophobia: A World Survey of Laws: criminalisation, protection and recognition of same-sex love“, *ILGA: International Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex association* [vefsíða], (maí 2015) <http://old.ilga.org/Statehomophobia/ILGA_State_Sponsored_Homophobia_2015.pdf>, sótt 26. apríl 2016.

¹⁰ Kynjatvíhyggja er sú hugmynd um kyn sem takmarkar möguleikana við annað hvort karlkyn eða kvenkyn. Gagnkynremba (mín þýðing á enska hugtakinu *heterosexism*) er hegðun sem veitir gagnkynhneigðum forréttindi, styrkir hugmyndina um að gagnkynhneigð sé betri eða réttari en aðrar kynhneigðir, eða viðurkennir ekki tilvist „hinsegin“ kynhneigða og kynvitunda. „Hinsegin frá A-Ö: Hinsegin orðabók Áttavítans“.

hinsegin persónur fágætar og sjaldan er fengist við raunverulegan fjölbreytileika kynferðis; forðast er að hafa þessar persónur í aðalhlutverki og að sýna þær í ástarsamböndum.¹¹

Meirihluta tuttugustu aldar, eða fram á sjöunda áratuginn, var umræða um almenn kynferðismál í algeru lágmarki og málefni voru álitin „tabú“ (skilnaðir voru t.d. hneykslanlegir og kynferðismál þóttu ekki við hæfi í háttvísnum samræðum). Árið 1930 tók samkomulag stóru kvikmyndaveranna í Hollywood gildi, The Motion Picture Production Code (einnig nefnt Hays Code, eftir Will H. Hays sem ritaði reglurnar). Þetta var eins konar sjálfsritskoðun með það yfirlýsta markmið að halda uppi siðgæði í kvikmyndum. Klausan sem fjallaði um kynlíf innihélt m.a. bann við að sýna framhjáhald, ástríðu (t.d. lostafulla kossa), tælingu (sem í skilgreiningunni rann saman við nauðgun), barnsfæðingar, kynsjúkdóma eða öfuguggahátt (sem var ekki nánar skilgreindur, en þetta var sá hluti klausunnar sem átti við samkynhneigðar ástir).¹² Frá 1934 til 1954 var reglunum fylgt stranglega eftir af Joseph I. Breen, sem fór fyrir stofnuninni The Production Code Administration (PCA).¹³ Á sjötta áratugnum risu kvikmyndagerðarmenn í auknum mæli upp gegn reglunum, sem voru loks lagðar af árið 1968.¹⁴

Þrátt fyrir að nánast allar Hollywood kvikmyndir frá upphafi innihaldi a.m.k. eitt ástarsamband gátu kvikmyndagerðarmenn lengi vel ekki sýnt persónurnar í kynferðislegum aðstæðum vegna þess sem ritskoðunarreglurnar kváðu á um. Þeir þróðu því leiðir til að gefa í skyn að kynlíf ætti sér stað án þess að reglurnar væru brotnar, t.d. með flugeldum, öldum að brotna á ströndinni eða eldi í arni.¹⁵ Í slíku umhverfi, sem leyfði ekki sýningar á nánd í gagnkynhneigðum ástarsamböndum, var nánast ómögulegt að fjalla um hinsegin persónur. Í þau fáu skipti sem samkynhneigð persóna var hluti af söguheiminum var kynhneigð hennar ekki sögð berum orðum heldur gefin í skyn með sjónrænum einkennum. Þetta hefur leitt af sér að útlit og háttalag sem samfélag hvers tíma tengir við hinsegin persónur endurspeglast í framsetningu þeirra í kvikmyndum. Samtímis eiga kvikmyndir meginstraumsins þátt í að móta hugmyndir áhorfenda sinna.

¹¹ Harry M. Benshoff og Sean Griffin, *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America* (Bandaríkin: Roman and Littlefield Publishers Inc., 2006), bls. 262-3.

¹² Jon Lewis, *American Film: A History* (New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2008), bls. 112.

¹³ Sama rit, bls. 117.

¹⁴ Barbara Mennel, *Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires and Gay Cowboys* (Bandaríkin: Columbia University Press, 2012), bls. 26.

¹⁵ Harry M. Benshoff og Sean Griffin, *Queer Images*, bls. 20.

Ímyndir drags í kvikmyndum eiga því í nánú sambandi við samfélagið, bæði sem áhrifavaldur og spegill á viðhorf hvers tíma gagnvart hinsegin hópum.

Fornir tímar og upphaf kvikmyndalistarinnar

Hugtakið samkynhneigð (e. *homosexuality*) kom fyrst fram árið 1869; ungverskur læknir varpaði því fyrstur fram og náði hugtakið skjótri útbreiðslu.¹⁶ Samkynhneigð hefur þó þekkt í mannlegu samfélagi frá örófi alda, heimildir frá ólíkum stöðum og tímum eru til vitnis um að ávallt hafa sumir karlar laðast að öðrum körlum og sumar konur að öðrum konum.¹⁷

Að sama skapi hafa klæðskipti og drag þekkt frá ævafornri tíð. Fjölmörg dæmi má finna í heiðnum og óiðnvæddum samfélögum fortíðar um að karlar í kvenmanns-klæðum hafi gegnt mikilvægum og virtum trúarlegum hlutverkum.¹⁸ Nefna má m.a. að spámenn (e. *shaman*) í ættbálkum frumbyggja í N-Ameríku, oftast karlar sem klæddust og lifðu sem konur, voru álitnir „tví-anda“ (e. *two-spirit*) vegna þess að þeir báru einkenni beggja kynja. Trúin var sú að þessir einstaklingar væru betur fallnir en nokkrir aðrir til að skilja og samsama sig með mannverum í allri sinni fjölbreytni.¹⁹ Í Rómaveldi hinu forna tíðkuðust klæðskipti karla, bæði til skemmtunar og í trúarlegum tilgangi; t.d. herma heimildir um ungan prest að nafni Varius Avitus að hann hafi verið stórkostleg kveneftirherma (e. *female impersonator*). Keisararnir Julius Caesar, Nero og Commodus höfðu einnig allir gaman af því að klæðast kvenmannsfötum; þeir notuðu andlitsfarða, ilmvötn, skartgripi og dýrindis silkikjóra. Einstaka sinnum komu þeir fram í opinberum leiksýningum í hlutverkum kvenhetja úr goðsögnum.²⁰ Í leiksýningum á verkum

¹⁶ Robert Aldrich (ritstj.), *Gay Life and Culture: A World History* (London: Thames & Hudson, 2006), bls. 11.

¹⁷ Nokkur dæmi: Í Gilgamesarkviðu, frá um 1700 f.Kr., er sagt frá ævintýrum goðsagnakonungs sem hittir villtan mann, Enkidu, sem hann kemur til með að „elska eins og eiginkonu“. Lýríska skáldkonan Sappho, frá 6. öld fyrir Krist, lýsti ást milli kvenna á svo hrífandi hátt að heimaeyja hennar Lesbos gat af sér hugtakið „lesbianism“ í ensku sem merkir „ást milli kvenna“. Samband Akillesar og Patróklusar í Ílíonskviðu Hómers er svo tilfinningaþrungið að margir hafa getið sér til um að það hafi verið ástarsamband en ekki bara vinátta. Í Egyptalandi hinu forna voru tveir menn sem sinntu handsnyrtingu konungsins jarðaðir saman í faðmlögum líkt og um hjón væri að ræða. Í Grikklandi til forna var samband milli eldri karlmanns og yngri drengs álitid hið fullkomna form ástar. Robert Aldrich (ritstj.), *Gay Life and Culture*, bls. 1; Deborah T. Meem, Michelle A. Gibson og Jonathan F. Alexander, *Finding Out: An Introduction to LGBT Studies* (Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2010), bls. 12.

¹⁸ Mark Thompson, „Children of Paradise: A Brief History of Queens“ í *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*, ritstj. Corey K. Creekmur og Alexander Doty (Bandaríkin: Duke University Press, 1995), bls. 447-462, hér bls. 447.

¹⁹ Deborah T. Meem, Michelle A. Gibson og Jonathan F. Alexander, *Finding Out*, bls. 15.

²⁰ Paula Martinac (ritstj.), *The Gay Almanac* (New York: The Berkley Publishing Group, 1996), bls. 164.

Shakespeare á sextánda öld var það regla að drengir/menn fóru með hlutverk kvenna, vegna þess að katólska kirkjan fordæmdi þátttöku kvenna í sýningunum. Klæðskipti voru því mikilvægur hluti af leikhúsi þessa tíma.²¹ Ungir menn klæddust kjólum, förðuðu sig og settu á sig hárkollur til þess að geta leikið kvenhlutverkin á sannfærandi hátt. Margir karlar unnu að sýningunum utan sviðsins, við búningahönnun, sviðsmyndir og fleira sem að leikhúsinu lýtur og í raun má rekja tilurð staðalímyndarinnar um kvenlega karlmenn í leikhúsi og listum aftur til þessara tíma.²²

Í lok nítjándu aldar, á sama tíma og hugtakið „samkynhneigð“ kom fram, voru fyrstu baráttuhreyfingar samkynhneigðra að líta dagsins ljós og fræðsla að hefjast.²³ Í langflestum vestrænum stórborgum var að finna vettvang fyrir samkynhneigða menn og konur til að kynnast og eiga sinn eigin menningarkíma.²⁴ Miklir fordómar og bæling voru þó til staðar, sem birtust á mismunandi hátt eftir því hvert kyn, stétt eða uppruni einstaklinganna var. Ýmsar læknisfræðilegar og sálfræðilegar kenningar voru í gangi um eðli og orsakir samkynhneigðar, en það voru miklu frekar hneykslismál sem náðu athygli almennings, þá sérstaklega í gegnum dagblöðin sem reyndu að hrífa lesendur með frásögnum af því sem skilgreint var sem öfuguggaháttur.²⁵

Lagalegt umhverfi og samfélagið sjálft voru fjandsamleg dragi á þessum tíma, t.a.m. voru frá 1850 sett lög víðs vegar um Bandaríkin sem bönnuðu körlum og konum að „klæðast fötum sem ekki tilheyrðu hans/hennar kyni“.²⁶ Þrátt fyrir þetta fann fólk leiðir til að njóta sín, t.d. hófu samkynhneigðir menn í New York upp úr 1890 að skipuleggja drag-böll, þeirra eigin útgáfu af grímuböllum sem voru vinsæl meðal almennings. Þessir viðburðir urðu sífellt fjölsóttari með árunum og náðu hámarki á fjórða áratug tuttugustu aldar.²⁷ Böll af sama tagi voru einnig haldin í London, París og

²¹ „The word „drag“ for female impersonation is believed to have its origins at this time, possibly referring to the way the boy-actors' gowns would drag behind them“. Paula Martinac (ritstj.), *The Gay Almanac*, bls. 164.

²² Harry M. Benshoff og Sean Griffin, *Queer Images*, bls. 43.

²³ Robert Aldrich (ritstj.), *Gay Life and Culture*, bls. 167.

²⁴ Deborah T. Meem, Michelle A. Gibson og Jonathan F. Alexander, *Finding Out*, bls. 22.

²⁵ Árið 1871 fjölluðu dagblöð í Englandi ítarlega um réttarhöld yfir Ernest („Stella“) Boulton og Fred („Fanny“) Park sem voru handteknir fyrir að klæðast kvenmannsfötum á almannaferi, en þeir voru síðan kærðir fyrir sódomsku (e. *sodomy*). Þessir tveir ungu menn stunduðu vændi í London og höfðu klæðst kvenfötum í ein tíu ár, til að byrja með bara uppi á sviði en síðan einnig í daglegu lífi. Málið hlaut mikla athygli hjá almenningi, en endaði að lokum með því að báðir mennirnir voru sýknaðir – kviðdómur gat ekki slegið því föstu að klæðaburður mannanna væri beintengdur „afbrigðilegri“ kynferðislegri hegðun þeirra. Umtalaðir og opinberir atburðir eins og réttarhöldin yfir Oscar Wilde árið 1895 styrktu einnig staðalímynd hins „kvenlega homma“, kvenlegir eiginleikar og litríkir persónuleikar tengdust samkynhneigðum karlmönnum sífellt sterkari böndum í huga almennings. Robert Aldrich (ritstj.), *Gay Life and Culture*, bls. 171-2.

²⁶ Susan Stryker, *Transgender History* (Berkeley, California: Seal Press, 2008), bls. 31.

²⁷ Paula Martinac (ritstj.), *The Gay Almanac*, bls. 171.

Berlín, en þar söfnuðust saman þúsundir manna og kvenna í klæðnaði hins kynsins. Þessar borgir voru helstu gríðastaðir samkynhneigðra fram að seinni heimsstyrjöld.²⁸

Á árdögum kvikmyndalistarinnar tengdu fræðimenn kynhneigð og kynvitund saman í afar einfaldaðri mynd. Gert var ráð fyrir því að samkynhneigðir karlmenn vildu í raun vera konur og samkynhneigðar konur vildu vera karlar; þess vegna sæktust samkynhneigðir einstaklingar eftir ást sama kyns. Aðeins einstaklingar sem viku frá hefðbundinni kyntjáningu þess kyns sem þeir tilheyrðu voru skilgreindir sem samkynhneigðir. Karlmannlegir karlar gátu því sýnt öðrum karlmannlegum körlum ástúð án þess að það væri tengt við samkynhneigð.²⁹ Um þetta eru til dæmi allt frá upphafi kvikmyndanna, t.d. í tilraunakvikmynd sem framleidd var undir stjórn Thomas Edison árið 1985 og er nú þekkt undir heitinu *The Gay Brothers*. Þetta stutta myndskleið sýnir tvo karla halda um hvorn annan og dansa í hringi, en þar sem þeir eru báðir klæddir samkvæmt hefðbundinni karlmennskuímynd og hvorugur þeirra hagar sér kvenlega er ólíklegt að áhorfendur eða framleiðendur hafi tengt samkynhneigð við atriðið. Mörgum áratugum síðar er þó ekki fjarri lagi að lesa skírskotanir í ástarsamband milli manna í þessu myndskleiði – sem sýnir hvernig viðtökur áhorfenda eru menningarlega skilyrtar.

Blíðuhót af ýmsu tagi, s.s. strokur og jafnvel kossar, milli tveggja karla eða tveggja kvenna, voru algeng í kvikmyndum þögla tímabilsins – svo lengi sem persónurnar stóðu styrkum fótum innan viðurkenndra kynjaímynda. Margir gamanleikarar þessa tíma (þar á meðal Charlie Chaplin, Stan Laurel, Fatty Arbuckle, Wallace Beery og John Bunny) klæddust oft kvenmannsfötum í kvikmyndum sínum.³⁰ Þeir voru þó ekki að leika menn sem klæddu sig upp sem konur, þeir voru að leika kvenkyns persónur. Í slíkum kvikmyndum var meiningin ekki að gefa samkynhneigð í skyn, öllu frekar styrktu þær hefðbundin kynjahlutverk og kynjatvíhyggju með því að búa til brandara úr því að hægt sé að halda að karl í kjól sé kona. Þessi nálgun, þar sem karlmaður í dragi er uppspretta fyndni, hefur alla tíð síðan verið algeng í Hollywood-kvikmyndum. Hún ögrar ekki hefðbundnum ímyndum kynjanna og er þ.a.l. ekki líkleg til að valda óþægindum hjá áhorfendum.

Utan Hollywood ríkti meira frelsi í kynferðismálum á fyrstu áratugum kvikmyndalistarinnar og meira var um flóknari persónur. Sænska kvikmyndin *Vingarne*

²⁸ Robert Aldrich (ritstj.), *Gay Life and Culture*, bls. 179-181.

²⁹ Harry M. Benshoff og Sean Griffin, *Queer Images*, bls. 21.

³⁰ Sama rit, bls. 21.

(*Vængir*, 1916) eftir samkynhneigða kvikmyndagerðarmanninn Mauritz Stiller er að öllum líkindum sú fyrsta í kvikmyndasögunni til að gera samkynhneigt ástarsamband að meginumfjöllunarefni sínu. Í Þýskalandi Weimar-tímans var framleidd fyrsta kvikmyndin sem innihélt kröfu um réttindi samkynhneigðra, *Anders Als Die Anderen* (*Öðruvísi en hinir*, Richard Oswald, 1919). Hún var unnin í samstarfi við réttindafrumkvöðulinn Magnus Hirschfeld og krafðist þess að lagasetning sem gerði samkynhneigð ólöglega yrði afnumin. *Ich möchte kein Mann sein* (*Ég vil ekki vera karlmaður*, Ernst Lubitch, 1918), *Der Furst von Pappenheim* (*Prinsinn af Pappenheim*, Richard Eichberg, 1927) og *Viktor und Viktoria* (*Viktor og Viktoría*, Reinold Schunzel, 1933) innihéldu allar klæðskipti.³¹ *Pandora's Box* (*Box Pandóru*, G.W. Pabst, 1929) og *Maedchen in Uniform* (*Stúlkur í einkennisbúningum*, Leontine Sagan, 1931) fjölluðu um lesbísk ástarsambönd. Þegar þessar kvikmyndir voru sýndar í Bandaríkjunum voru þær ritskoðaðar og klipptar til í svo miklum mæli að þeir hlutar sem fengust við samkynhneigð hurfu og boðskapurinn tapaðist.³²

Um 1920 var ein helsta staðalímynd hins samkynhneigða karlmanns orðin til, bæði í kvikmyndum og daglegu lífi.³³ Þetta var kvenlegi homminn; glysgjarn, kvenlegur og veikbyggður karlmaður. Hann gekk tilgerðarlega og hafði linkulegan úlnlið. Störf sem þóttu kvenleg, á borð við fatahönnun, hárgreiðslu eða gerð blómaskreytinga voru tengd við þessa ímynd. Með því að bendla karlkyns persónu kvikmyndar við störf af þessu tagi eða gefa honum útlitseinkenni staðalímyndarinnar var auðvelt að skilgreina hann sem samkynhneigðan í augum áhorfenda. Karlmannlegir hommar sáust aldrei í kvikmyndum þessa tíma. Í vestrakvikmyndum frá tímabilinu voru kvenlegu hommarnir stundum notaðir til þess að skapa fyndni, þeir voru þá bornir saman við hina karlmannlegu (gagnkynhneigðu) kúreka sem réðu ríkjum í kvikmyndunum. Í *A Wanderer of the West* (R. E. Williamson, 1927) er t.d. kvenlegur hommi (afgreiðslumaður í sjoppu) kynntur til sögunnar með textaspjaldinu „One of Nature's mistakes, in a land where men were men.“³⁴ Boðskapurinn er augljós: Samkynhneigðir menn eru ekki alvöru menn.

Ímynd kvenlega hommans efldist þegar hljóðið kom til sögunnar, persónurnar voru oft látnar tala með skrækri röddu sem hentaði vel til að krydda kvikmyndirnar.

³¹ Barbara Mennel, *Queer Cinema*, bls. 20.

³² Harry M. Benshoff og Sean Griffin, *Queer Images*, bls. 24.

³³ Sama rit, bls. 24.

³⁴ Sama rit, bls. 25.

Oftast voru þetta lítilvægar aukapersónur sem jafnvel birtust bara einu sinni í kvikmyndinni, sérstaklega með það að markmiði að fá áhorfandann til að hlæja.³⁵ Kynhneigð kvenlegu hommanna var aldrei skilgreind berum orðum og því höfðu framleiðendur öruggt skjól fyrir ritskoðun. Persónurnar sýndu ekki öðrum karlmönnum kynferðislegan áhuga heldur voru skírskotanir í samkynhneigð bundnar við háttalag þeirra, útlit og áhugamál.

Á kreppuárum fjórða áratugarins minnkaði aðsókn í kvikmyndahúsin og myndver Hollywood brugðust við með því að auka þátt ögrandi efnis í kvikmyndum sínum, t.d. voru framleiddar myndir um ofbeldi og vændi í undirheimum stórborga.³⁶ Kvenlegu hommarnir voru áfram notaðir til að kitla áhorfendur og gefa söguheiminum aukið krydd. Auk þess fóru í örfáum tilvikum að birtast aukapersónur á hvíta tjaldinu sem sýndu öðrum persónum af sama kyni kynferðislegan áhuga.³⁷ Í kvikmyndinni *Wonder Bar* (Lloyd Bacon, 1934) gengur t.d. karlmaður upp að pari sem er að dansa, spyr hvort hann megi taka við, en fer svo að dansa við manninn en ekki konuna. Samkynhneigð er áfram uppspretta fyndni, en hér er hún ekki lengur falin.

Vegna háværra, íhaldssamra radda í samfélaginu fór svo að þessi frjálsglega þróun í kvikmyndaheiminum var stöðvuð með The Motion Picture Production Code árið 1930. Nýjar kvikmyndir voru í kjölfarið settar fyrir nefnd, sem skar úr hvort myndin væri hæf til sýninga. Meðal annars var lagt blátt bann við öfluguggahætti (e. *sex perversion*) og öllum skírskotunum þar að lútandi. Þó hugtakið gæti náð yfir margt var nokkuð ljóst að þessi regla átti sérstaklega við um samkynhneigð; margir telja að þetta hafi orðið til að hinsegin persónur hafi horfið með öllu úr bandarískum kvikmyndum næstu þrjá áratugina.³⁸ Í þessu fjandsamlega umhverfi var brugðið á ýmis ráð til að skírskotanir gætu sloppið í gegn. Frægt er þegar Cary Grant klæddist náttkjól með blúndum í *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938) og stökk á fætur kallandi orðin „I’ve just gone gay all of a sudden!“. Þar nýttu kvikmyndagerðarmenn sér að ritskoðunarnefndin þekkti ekki öll þau orð og hugtök sem samkynhneigðir notuðu. Kvenlegu hommarnir

³⁵ Í *Palmy Days* (Velmegunardagar, A. Edward Sutherland, 1931) pantar kvenlegur maður köku í bakarí. Áður en hann heldur sína leið (og hverfur úr söguheiminum) tilkynnir hann hátt og snjallt að hann vilji fá stóra fjólu ofan á kökuna (hér er unnið með orðaleik; enska orðið *pansy* getur þýtt fjóla en getur einnig verið niðrandi orð yfir kvenlegan karlmann/homma). Í *Call Her Savage* (Kallið hana villta, John Francis Dillon, 1932) fara aðalpersónurnar á skemmtistað og horfa á tvo kvenlega menn sýna stutt dansatriði. Mennirnir hverfa úr myndinni að atriðinu loknu. Harry M. Benshoff og Sean Griffin, *Queer Images*, bls. 26.

³⁶ Sama rit, bls. 27-28.

³⁷ Sama rit, bls. 28.

³⁸ Sama rit, bls. 30.

hurfu ekki úr kvikmyndum heldur var þeim hagkvæmnislega komið fyrir í gagnkynhneigðum hjónaböndum, þá var ekki hægt leggja fram ásakanir um öfluguggahátt. Líklegt er að þrátt fyrir öflugna ritskoðun hafi áhorfendur áfram túlkað þessar persónur sem samkynhneigðar.³⁹

Dansandi hermenn og söngleikir

Eftir seinni heimsstyrjöldina hófu baráttuhreyfingar samkynhneigðra í Bandaríkjunum, Bretlandi og fleiri vestrænum ríkjum að krefjast afnáms þeirra laga sem gerðu kynlíf samkynhneigðra að glæp. Í Mannréttindasáttmála Sameinuðu Þjóðanna frá 1948 er kveðið á um jafnrétti fyrir alla.⁴⁰ Kynlíf milli einstaklinga af sama kyni (sérstaklega karla) var þó enn ólöglegt víðs vegar um heiminn um miðja tuttugustu öldina. Þetta hafði mikil áhrif á líf samkynhneigðra og gerði þeim sem vildu klæðast dragi erfitt fyrir vegna stöðugs áreitnis af hálfu yfirvalda.⁴¹ Kynleiðréttingarferli (e. *transsexualism*) var á þessum tíma óþekkt hugtak, og klæðskipti (e. *transvestism*) nánast eingöngu þekkt hjá aðdáendum þýska fræðslu-frumkvöðulsins Magnusar Hirschfeld.⁴²

Þrátt fyrir mótlæti héldu dragsýningar áfram að skjóta upp kollinum um víðan völl, enda var auðveldara að komast upp með drag á sviði heldur en að klæðast því í daglegu lífi. Gott dæmi um það eru drag-revíur sem komu til sögunnar í Bretlandi rétt eftir seinni heimsstyrjöldina. Þetta voru sýningar skipaðar eingöngu karlmönnum og sóttu þær innblástur til hermanna sem höfðu skemmt félögum sínum með dragsýningum á meðan þeir voru í stríði.⁴³ Eftir að stríðinu lauk fór hermönnum í hópnum fækkandi og í stað þeirra komu ungir, kvenlegir karlmenn sem höfðu ánægju af draginu og sóttust eftir að starfa á þessum vettvangi.⁴⁴ Drag-revíurnar, fullar af stífmáluðum og glitrandi dragdrottingum, urðu gríðarlega vinsælar og héldu áfram tæpan áratug.⁴⁵ Þær voru eingöngu ætlaðar sem skemmtun, á þeirri forsendu að það væri eitthvað ótrúlega myndið og skemmtilegt við karlmann í kvenfötum. Drottningarnar áttu alls ekki að líkjast raunverulegum konum.⁴⁶ Samkvæmt einum meðlimi hópsins var hugmyndin upphaflega

³⁹ Sama rit, bls. 31.

⁴⁰ Robert Aldrich (ritstj.), *Gay Life and Culture*, bls. 200.

⁴¹ Sama rit, bls. 201.

⁴² Kris Kirk og Ed Heath, *Men in Frocks* (London: GMP Publishers Ltd, 1984), bls. 11.

⁴³ Sama rit, bls. 16.

⁴⁴ Sama rit, bls. 18.

⁴⁵ Sama rit, bls. 13-15.

⁴⁶ Sama rit, bls. 18.

sú að mennirnir ættu að líta hræðilega út í kjólum, en það breyttist fljótt vegna þess að áhorfendum líkaði langbest við þá sem voru fallegastir.⁴⁷ Drottningarnar fóru þá að leggja sífellt meira í útlitið – sjálfum sér og áhorfendum til mikillar ánægju. Það var regla að drottningarnar tækju hárkollur sínar af í lok sýningarinnar, en þannig gat áhorfandinn verið öruggur um að þetta væri „bara sýning“. Þetta þótti nauðsynlegt þar sem það var að mestu leyti venjulegt fólk, hinn almenni borgari, sem mætti á sýningarnar og hreifst af þeim.⁴⁸ Þó dragdrottningarnar væru vinsælar á sviði gildi annað um leið og komið var út á götu. Jafnvel án búninga var útlit þeirra afar ólíkt því sem almenningur átti að venjast, en ramminn var mjög þröngur þegar kom að viðurkenndum klæðaburði karlanna. Sérlega lítið þurfti til að dragdrottning yrði fyrir aðkasti eða áreiti, nóg gat verið að hún safnaði síðu hári fyrir sýningarnar – hárkollur voru mjög lélegar á þessum tíma – eða klæddist litríkum flíkum.

Um miðjan sjötta áratuginn leið þessi dragbylgja Bretlands undir lok, bæði vegna tilkomu sjónvarpsins (og þ.a.l. dvínandi vinsælda leiksýninga) og vegna þess að dragsýningarnar voru ekki lengur nýjung.⁴⁹ Þær skildu þó eftir sig vissa arfleifð og urðu dragsýningar vinsælar á ný um miðjan sjöunda áratuginn, í þetta sinn á pöbbum Bretlands. Áhorfendurnir voru til að byrja með aðallega gagnkynhneigðir verkamenn og gengu sýningarnar út á að fá þá til að hlæja, fyndnin var eina ástæðan fyrir því að þessi áhorfendahópur vildi horfa á karlmenn í kjólum. Dragdrottningar þessara sýninga ýktu upp útlit sitt með glimmeri og glamúr, en ómögulegt er að vita hvort það var fyrir áhorfendurna eða fyrir þær sjálfar.⁵⁰

Á árum seinni heimsstyrjaldarinnar varð drag í kvikmyndum fyrst virkilega áberandi, en þetta á sérstaklega við um gamanmyndir og söngleiki. Forsendurnar voru þær sömu og fyrir vinsældum dragsýninganna í Bretlandi – skemmtiatriði hermanna þar sem þeir klæddust kvenmannsfötum.⁵¹ Í kvikmyndum þar sem karlmenn birtust í dragi var passað upp á að persónurnar væru vandlega skilgreindar sem gagnkynhneigðar, þá oftast í hjónabandi eða með kærustur. Revían *This is the Army*, sett upp á sviði 1942 og kvikmynduð 1943 í leikstjórn Michael Curtiz, átti gríðarlegum vinsældum að fagna og er gott dæmi um þessa nálgun á drag (auk þess sem hún fjallar um nákvæmlega þetta efni, hermenn sem setja upp sýningar með dragi). Hermennirnir í kvikmyndinni eru

⁴⁷ Sama rit, bls. 19.

⁴⁸ Sama rit, bls. 19.

⁴⁹ Sama rit, bls. 28.

⁵⁰ Sama rit, bls. 38-40.

⁵¹ Harry M. Benshoff og Sean Griffin, *Queer Images*, bls. 34.

sýndir í samböndum með konum áður en hópurinn syngur og dansar á sviði í kjólum, með andlitsmálningu og hárkollur.

Söngleikjahefðin hefur löngum tengst klæðskiptum, dragi og samkynhneigð sterkum böndum, bæði á sviði og í kvikmyndum. Þetta sætir ekki furðu þegar litið er til þess að tónlistin, söngurinn, dansinn og fegurðin sem einkennir söngleiki eru þættir sem í vestrænu samfélagi hafa verið skilgreindir sem kvenlegir (karlmenn innan þessara söguheims hljóta því einnig að vera kvenlegir). Í atriðum þar sem persónur bresta skyndilega í söng og dans, í miðjum hversdagsleikanum, er auk þess auðvelt að sjá það frelsi sem réttindalausir, samkynhneigðir einstaklingar hljóta að þrá – lausn frá grimmmum raunveruleika, þó ekki væri nema andartak. *The Wizard of Oz* (Victor Fleming & George Cukor, 1939) er gott dæmi um kvikmynd með söngleikjaívaði sem hefur orðið költmynd meðal samkynhneigðra karlmanna, þrátt fyrir að fjalla alls ekki opinskátt um samkynhneigð.⁵² Ástæðuna má m.a. finna í brotthvarfi Dorothy frá (bókstaflega) gráum hversdagsleika yfir í töfralandið Oz, þar sem allt er mögulegt og litadýrð ríkir. Fuglahræðan, ljónið og tin-maðurinn eru ófullkomnar persónur sem skortir einhvern þátt hefðbundinnar karlmennsku. Klæðskiptingar sem e.t.v. upplifðu töfra þegar þeir stigu í háhælaða skó í fyrsta skipti geta sannarlega tengt við undramáttinn sem rauðu skórnir hennar Dorothy búa yfir. Ekki má svo gleyma því að Judy Garland er ein dádasta stjarnan innan hinsegin samfélagsins, sennilega vegna þess að erfiðleikarnir í lífi hennar endurspeglu þjáningu þeirra sem passa ekki inn í samfélagið.⁵³ Færa má rök fyrir því að *The Wizard of Oz* hafi, þrátt fyrir að fjalla ekki beint um klæðskipti, náð mun betur til þeirra áhorfenda sem þau stunda, en annar klassískur Hollywood söngleikur, *Some Like it Hot* (Billy Wilder, 1959) – en þar gegndu klæðskipti þó lykilhlutverki. Í *Some Like it Hot* þjóna klæðskiptin nefnilega ekki þeim tilgangi að veita persónunum ánægju, heldur eru þau dulargervi, leið að ákveðnu takmarki. Mennirnir sem klæða sig upp sem konur eru augljóslega gagnkynhneigðir; spennan og húmorinn í kvikmyndinni snúast um hvort þeir komist upp með að þykjast vera konur. Hér halda framleiðendur Hollywood tryggð við þá framsetningu drags sem þeir sköpuðu í upphafi, nálgun sem styrkir hefðbundnar kynjaímyndir.

⁵² Költmynd er kvikmynd sem ákveðinn kimahópur hefur tekið ástföstri við. „Íslensk orðabók: Költ, kúlt“, *Snara* [vefsíða], (dags. vantar) <<https://snara.is/>>, sótt 4. maí 2016.

⁵³ Sjá t.d. umfjöllun Bill Richardson sem lýsir upplifun sinni af kvikmyndinni út frá stöðu sinni sem samkynhneigður karlmaður. Bill Richardson, „In praise of a camp classic: There’s no place like Oz“, *The Vancouver Sun*, 6 (1999).

Eftir seinni heimsstyrjöldina varð viss órói meðal bandarísku þjóðarinnar. Unga kynslóðin fór í uppreisn gagnvart íhaldssömum gildum, blökkumenn kröfðust jafnréttis og konur tóku að berjast fyrir réttindum sínum. Samkynhneigðir fóru sömuleiðis að láta í sér heyra og til varð vísir að réttindabaráttu þeirra. Þetta skilaði sér inn í viðtökur kvikmynda og stóru myndverin í Hollywood stóðu frammi fyrir vanda; áhorfendur voru ekki lengur sáttir við íhaldssama kvikmyndagerð sem styrkti ríkjandi gildi, samkeppni frá sjálfstæðri og erlendri kvikmyndagerð varð sterkari, tilkoma sjónvarpsins dró úr gróða kvikmyndahúsa. Í kjölfarið tóku kvikmyndagerðarmenn í Hollywood upp ögrandi viðfangsefni og tækninýjungar á borð við lit, breiðtjald, 3D tækni, jafnvel lyktarbíó (e. *Smell-o-Vision*). Snemma á sjöunda áratugnum var ritskoðunarreglan sem bannaði samkynhneigð í kvikmyndum stóru myndveranna felld úr gildi.⁵⁴ Samkvæmt reglunni sem kom í staðinn mátti fjalla um samkynhneigð ef svo var gert af „háttvísi, stillingu og gaumgæfni“.⁵⁵ Breytingin fól aðallega í sér að nú mátti nefna samkynhneigð á nafn, nálgunin þurfti áfram að byggjast á ríkjandi gildum í samfélaginu.

Á þessum tíma var áhorfendur tekið að þyrsta í það sem Hollywood mátti ekki sýna og fékk í kjölfarið jaðarkvikmyndagerð (e. *exploitation film*) aukna athygli. Þessar kvikmyndir höfðu allt frá fjórða áratugnum fjallað um ýmislegt sem stóru myndverin létu alveg vera, s.s. kynlíf og þunganir utan hjónabands, eiturlyfjanotkun, spillingu og ódæðisverk. Oft sást m.a.s. glitta í brjóst eða rass. Kvikmyndirnar þurftu þó að samræmast almennum lögum um siðferði og var því sterk hefð fyrir að „refsa“ persónum kvikmyndanna fyrir þær gjörðir sem þóttu siðlausar, t.d. með dauða eða fangelsisdómi. Í örfáum tilvikum fjölluðu þessar myndir um samkynhneigð á opinskáan máta, en þá var hið sama uppi á teningnum – persónurnar hlutu hræðileg örlög. *Children of Loneliness* (Richard C. Kahn, 1935) fjallaði t.d. um kvenlegan karlmann, Paul, sem heyrir frá læknum sínum að hann muni aldrei geta orðið ástríkur eiginmaður þar sem að andlega sé hann kona. Paul fremur sjálfsmorð eftir að hafa fengið þessar fréttir. Í lok kvikmyndarinnar fylgdi fyrirlestur um öfuguggahátt, fluttur af vísindamanni samtímans.⁵⁶

Jaðarkvikmyndin *Glen or Glenda* (Ed Wood, 1953) er líklega fyrsta bandaríska kvikmyndin sem fjallar um klæðskipti á geðfelldan og jákvæðan hátt.⁵⁷ Í henni eru þó

⁵⁴ Harry M. Benshoff og Sean Griffin, *Queer Images*, bls. 87.

⁵⁵ Mín þýðing: „care, discretion and restraint“. Harry M. Benshoff og Sean Griffin, *Queer Images*, bls. 93.

⁵⁶ Sama rit, bls. 110.

⁵⁷ Leikstjóri kvikmyndarinnar, Ed Wood, er af mörgum talinn hafa verið gagnkynhneigður klæðskiptingur. Hann varð þekktur fyrir að framleiða arfaslakar kvikmyndir, án alls fjárhagslegs

klæðskiptin aðskilin fullkomlega frá samkynhneigð, aðalpersónan er hinn gagnkynhneigði Glen sem nýtur þess að klæðast kvenfötum. Þetta er útskýrt mjög greinilega fyrir áhorfandanum:

Glen is not a homosexual. Glen is a transvestite, but he is not a homosexual. Transvestitism is the term given by medical science to those persons who desperately wish to wear the clothing of the opposite sex, yet whose sex life in all circumstances remains quite normal.⁵⁸

Á sjötta áratugnum varð nekt algengari í jaðarkvikmyndum og talsvert var um kvikmyndir sem sýndu búrlesku (e. *burlesque* - skrípaleiksyningar með útúrtnúningum, ýkjum og nekt). Í sumum þessara mynda var að finna karlmenn í kvengervi, sem jafnvel afklæddust á sviði þar til líffræðilegt kyn þeirra kom í ljós, t.d. *Varietease* (Irving Klaw, 1954), þar sem fatafelluatriði gefur sterkt í skyn að karlmaður geti litið út eins og kynþokkafull kona.⁵⁹

Kynferðisbylting og róttækar raddir

Á sjöunda áratugnum átti sér stað bylting í kynferðismálum. Eftir seinni heimsstyrjöldina hafði umræða um kynferði og kynlíf opnast smám saman: Kynferðislegt sjálfstæði var baráttumál feminískra hópa, friðarsinnar kölluðu eftir „ást í stað stríðs“ (e. „make love not war“) og barist var gegn því að sambönd milli fólks af ólíkum kynþætti væru tabú. *Playboy* blaðið kom fyrst út 1953 og ýmislegt kynlífstengt efni varð aðgengilegra almenningi. Samtímis fjölgaði skilnuðum, kynlíf utan hjónabands varð ögn viðurkenndara, getnaðarvarnir komu á markaðinn og ungt fólk hafnaði hefðbundnu hjónabandi í nokkrum mæli.⁶⁰

Mitt í þessum suðupotti breytinga má segja að réttindabarátta samkynhneigðra hafi fyrst hafist fyrir alvöru. Tímamót urðu þegar hefðbundið áhlaup lögreglunnar á barinn Stonewall Inn í Greenwich Village, New York, breyttist í heljarinnar uppþot og óeirðir.⁶¹ Hinsegin einstaklingar úr ýmsum áttum stunduðu Stonewall Inn; hvítir jafnt sem litaðir, hommar og lesbíur, klæðskiptingar og dragdrottningar. Kúnnar staðarins

stuðnings, og eru kvikmyndir hans költmyndir í dag vegna þess hve slæmar þær þykja. Á toppnum trónir hin víðfræga *Plan Nine from Outer Space* (1959), sem hefur fengið stimpilinn „versta kvikmynd allra tíma“. Harry M. Benshoff og Sean Griffin, *Queer Images*, bls. 111.

⁵⁸ Sama rit, bls. 112.

⁵⁹ Sama rit, bls. 112.

⁶⁰ Sama rit, bls. 131.

⁶¹ Sama rit, bls. 130.

fengu sig fullsadda þetta örlagaríka föstudagskvöld, 27. júní 1969, þegar lögreglumenn tóku til við að handtaka þá. Fólkið var þreytt á stöðugu áreiti af hálfu lögreglunnar og nógu reitt til að slá frá sér til baka; margir telja einnig að andlát Judy Garland, sem var dáð af hinsegin samfélaginu, hafi kynt undir hitanum. Gestir Stonewall Inn neituðu að láta handtaka sig, lokuðu lögreglumenn inni í byggingunni og kveiktu í henni. Uppþotið leiddi til þriggja daga óeirða í Greenwich Village og Neðri-Manhattan.⁶² Þessir atburðir fengu gríðarmikla athygli frá fjölmiðlum og hugmyndin um uppreisn hinsegin samfélagsins gegn kerfinu dreifðist um heiminn.⁶³ Í kjölfarið urðu til fjölmargir nýir baráttuhópar sem beittu sér fyrir réttindum hinsegin fólks, m.a. í Bandaríkjunum, Ástralíu, Kanada og í vesturhluta Evrópu.⁶⁴

Dragdrottningar voru áberandi hluti af þessari byltingu, en þær stóðu í fremstu víglínu í óeirðum í San Francisco jafnt sem Stonewall.⁶⁵ Þarna kom fram nýr tilgangur dragdrottningarinnar, að berjast við lögin og kerfið eða brjóta niður kynjastaðla. Upp frá þessum atburðum má skipta dragdrottningum í tvennt: Þær sem miða eingöngu að afþreyingu og skemmtun og þær sem nota drag í pólitískum tilgangi. Næsta áratuginn voru þó langflestar dragdrottningar fullkomlega meinlausar kerfinu og héldu sig við skemmtiatriði sem ögruðu hvorki né ógnuðu.⁶⁶ Pólitískt drag varð ekki áberandi aftur fyrr en á níunda áratugnum, í kjölfar alnæmisógnarinnar.⁶⁷

Á dögum kynferðisbyltingarinnar sendi Hollywood frá sér nokkrar kvikmyndir sem gengu þvert á hefðina, fólu í sér gagnrýni á þekktar ímyndir kynferðis og sóttu

⁶² Kvikmyndirnar *Stonewall* (Nigel Finch, 1995) og *Stonewall* (Roland Emmerich, 2015) byggjast á þessum atburðum. Heimildarmyndin *Stonewall Uprising* (Kate Davis & David Heilbroner, 2010) fjallar um óeirðirnar.

⁶³ Harry M. Benshoff og Sean Griffin, *Queer Images*, bls. 130.

⁶⁴ Sama rit, bls. 130.

⁶⁵ Mark Thompson, „Children of Paradise: A Brief History of Queens“, bls. 452.

⁶⁶ Meðal örfárra undantekninga frá hinni meinlausu skemmtihefð voru *The Cockettes* í San Francisco, sem komu fram á sjónarsviðið um 1970 með róttækt drag sem byggðist á kynóreiðu (e. *gender chaos*). Hópurinn tók upp á því að skarta skeggi, kjólum og glimmeri á sama tíma. Sýningar hópsins gagnrýndu samtíma og fortíð með því að endurgera og stílfæra allar þjóðsögur og lygar sem þau höfðu nokkurntímann séð, lesið eða lært. Hópurinn hneykslaði áhorfendur, heillaði þá og fékk þá til að hlæja. Meðlimir voru ekki eingöngu samkynhneigðir karlmenn, heldur einnig gagnkynhneigðir karlmenn og konur. Hópurinn bjó saman í kómmúnu, fylgdi aldrei neinu sérstöku skipulagi og var drifinn áfram af krafti og innblæstri stofnandans Hibiscus. Kjarninn í lífsstíl hópsins og sýningum hans var kynóreiða, frjálssar ástir, nekt, sýra, kærleikur – jafnvel mætti kalla meðlimina hippa í dragi. *The Cockettes* komu síðast fram árið 1972, en Hibiscus fluttist til New York og stofnaði annan hóp af svipuðu tagi, *The Angels of Light*, sem þótti hafa öllu alvarlegri undirtón. Meðlimir *The Cockettes* hafa tjáð sig eftir á um að þau hafi ekki verið fullkomlega meðvitund um pólitískan áhrifamátt sýninganna, þau hafi fyrst og fremst verið að skemmta sér. Ljóst er þó að hin byltingarkennda kynóreiða ýtti við einhverju, en afar skiptar skoðanir eru um hópinn innan samfélags samkynhneigðra. Heimildarmyndin *The Cockettes* (Bill Weber og David Weissmann, 2002) fjallar um hópinn. Mark Thompson, „Children of Paradise: A Brief History of Queens“, bls. 449-453.

⁶⁷ Sama rit, bls. 464.

innblástur í stíl jaðarkvikmynda.⁶⁸ Þetta voru myrkar gamanmyndir sem fengust við samfélagslegar hefðir og hentu spaug að hefðbundnum frásagnarmáta meginstraumsmynda, t.d. með því að blanda saman kvikmyndagreinum og notast við stílbrögð á borð við kamp (e. *camp*).⁶⁹ Meðal þessara kvikmynda eru *Boom!* (Joseph Losey, 1968), *Beyond the Valley of the Dolls* (Russ Meyer, 1970), *Myra Breckinridge* (Michael Sarne, 1970), *Something for Everyone* (Harold Prince, 1970) og *Performance* (Donald Cammell, 1970). Kvikmyndagagnrýnendur meginstraumsins voru virkilega ósáttir við þessar kvikmyndir, sem var til þess að margar þeirra hurfu af sjónarsviðinu í fjölda ára og urðu að költmyndum í kjölfarið. Ljóst er að þær skipa sér sess meðal óhefðbundustu og „mest hinsegin“ kvikmynda sem hafa nokkurn tíman komið úr smiðju Hollywood.⁷⁰ Andstaðan sem þessi hópur kvikmynda mætti á stóran þátt í því að kvikmyndaframleiðendur Hollywood forðuðust flóknar hinsegin persónur og stílbrögð út áttunda áratuginn.⁷¹ Í stað þess birtist einföld staðalmynd kvenlega hommans á ný auk þess sem hinsegin persónur tóku oft á sig form skrímsla (t.d. í *Dr. Jekyll and Sister Hyde* (Roy Ward Baker, 1971) og fjölda kvikmynda sem fjölluðu um lesbískar vampírur) eða glæpamanna (illur fangi nauðgar ungum manni í fangelsi í *Fortune and Men's Eyes* (Harvey Hart, 1971) og morðóður klæðskiptingur birtist í *Freebie and the Bean* (Richard Rush, 1974) svo dæmi séu nefnd). Líklegt er að þessi þróun endurspegli ótta hins gagnkynhneigða, íhaldssama hluta samfélagsins við baráttuhreyfingar hinsegin hópa.⁷² Hinsegin skrímsli höfðu áður birst í jaðarkvikmyndum sjöunda áratugarins og má ætla vinsældum *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) nokkur áhrif þar að lútandi; á þessum tíma runnu hugtökin geðsjúklingur, kynferðisafbrotamaður, pervert og samkynhneigður saman í einn hrærigraut.⁷³ Eftir fjölmargar, misvel heppnaðar kvikmyndir af þessu tagi tóku vinsældirnar að dvína, framleiðendur Hollywood sneru sér alfarið frá hinsegin málefnum og tóku þess í stað upp endurnýtingu gamalla kvikmyndahefða.⁷⁴

⁶⁸ Harry M. Benshoff og Sean Griffin, *Queer Images*, bls. 141-143.

⁶⁹ Sama rit, bls. 143. [Athugasemd: Kamp er hugtak tengt fagurfræði og skynjun. Það snýst um ást á hinu ýkta og yfirborðskennda og tengist menningu hinsegin hópa sterkum böndum. Nánar er fjallað um hugtakið í kaflanum „Kamp í dragi *Priscilla*“ í seinni hluta ritgerðarinnar.]

⁷⁰ Sama rit, bls. 141.

⁷¹ Sama rit, bls. 145.

⁷² Sama rit, bls. 145.

⁷³ Sama rit, bls. 134.

⁷⁴ Þarna urðu til kvikmyndir á borð við *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972) sem færði glæpamyndir í nýjar hæðir og *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) sem nýtti aukna tæknimöguleika og markaði upphaf hinnar sönnu stórmyndar (e. *blockbuster*). Harry M. Benshoff og Sean Griffin, *Queer Images*, bls. 148.

Á þessum tíma, þegar bylgja róttækninnar var í andarslitrunum, sendi 20th Century Fox frá sér kvikmyndina *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975) sem byggði á samnefndum söngleik. Kvikmyndin fæst við söngleikjahefðina og hryllingsmyndahefðina á sama tíma (þær tvær greinar sem klæðskiptingar höfðu verið mest áberandi í fram að þessu). Gagnkynhneigt par villist inn í heimkynni tvíkynhneigða klæðskiptingsins og brjálaða vísindamannsins Dr. Frank N. Furter, sem tekst í kvikmyndinni að tæla bæði manninn og konuna, auk þess sem hann skapar vöðvastæltan karlmann sér til skemmtunar. Kvikmyndin er uppfull af glaðlegum söng- og dansatriðum, í lokin klæðast allir lífsstykjum og netasokkabuxum og syngja „Don't Dream It – Be It“. Dr. Frank N. Furter er þó drepinn án þess að draumur hans um að verða söngleikjastjarna fái að rætast og þannig gefið í skyn að ekki sé pláss fyrir hinsegin einstakling eins og hann innan gamalgróinna hefða kvikmyndanna. *The Rocky Horror Picture Show* fékk slæmar viðtökur í kvikmyndahúsum til að byrja með, en síðar varð hún að einni ástsælustu költmynd allra tíma; enn í dag árið 2016 eru sýningar haldnar á myndinni, fyrir fullum húsum af áhorfendum í búningum sem syngja og dansa með.⁷⁵ Þetta má rekja til þess að viss hluti samfélagsins kann ávallt að meta kvikmyndir sem ganga á móti hefðum í kvikmyndagerð og staðalímyndum kynjanna.

Á áttunda áratugnum, eftir hvarf Hollywood myndveranna frá hinsegin málefnum tóku sjálfstæðir, hinsegin kvikmyndagerðarmenn við kyndlinum. Vert er að nefna *Flesh*-trílógiuna sem spratt upp úr samstarfi Andy Warhol og Paul Morrissey – *Flesh* (1968), *Trash* (1970) og *Heat* (1972). Í þessum kvikmyndum er fengist við hinsegin málefni frá ýmsum hliðum, en allar eiga þær sameiginlegt að aðalleikarinn (Joe Dallesandro) er kynferðislegt viðfang annarra persóna. Vændi, fíkniefni, nekt og kynlíf eru stór hluti af söguheiminum. *Trash* fjallar t.d. um getulausan heróínfíkil og kærustu hans sem er dragdrottning.⁷⁶

Mikilvægasti hinsegin kvikmyndagerðarmaður þessa tíma er þó líklega John Waters. Flestar kvikmyndir hans skörtuðu dragdrottningunni Divine í aðalhlutverki (Harris Glenn Milstead), sem var óhefðbundin og ögrandi, hundrað og fimmtíu kílóa „kona“, en henni hefur verið lýst sem „Godzilla dragdrottninganna“.⁷⁷ Waters notar

⁷⁵ Í kvikmyndinni *Fame* (Alan Parker, 1980) fara persónur á slíka sýningu. Svipað atriði má finna í *The Perks of Being a Wallflower* (Stephen Chbosky, 2012): Persónur taka þátt í leiksýningu sem gengur út á að *The Rocky Horror Picture Show* er sýnd á tjaldi og leikarar syngja og dansa með, á sviði fyrir framan tjaldið. Sú staðreynd að slíkt atriði birtist í meginstraumsmynd árið 2012 er lýsandi fyrir hversu lífseig költmynd *The Rocky Horror Picture Show* hefur orðið.

⁷⁶ Harry M. Benshoff og Sean Griffin, *Queer Images*, bls. 160.

⁷⁷ Sama rit, bls. 161.

svartan húmor og miklar ýkjur til þess að rífa niður „Ameríska drauminn“ og snúa honum upp í háð. *Pink Flamingos* (1972) kallaði fram hörð viðbrögð, ekki eingöngu frá íhaldssömum áhorfendum heldur einnig frá hluta hinsegin samfélagsins, sem var ekki sáttur við þá ögrun sem fólst í kvikmyndinni og þá ímynd sem dregin var upp af dragdrottningunni. Sérstaklega vakti athygli atriði í lok myndarinnar þar sem Divine étur hundaskít – þetta atriði var ekki falsað, hún raunverulega át hundaskít.⁷⁸ Á meðan tók sá hluti áhorfenda sem stóð gegn hefðum samfélagsins kvikmyndinni opnum örmum og varð hún að költmynd. John Waters hélt áfram að gera kvikmyndir af svipuðu tagi; *Female Trouble* (1974), *Desperate Living* (1977) og *Polyester* (1981) draga allar dóm af hefðbundnum Hollywood-melódrömum, þær rífa niður gildi millistéttarinnar og pólitíska réttshugsun. Kvikmyndin *Hairspray* (1988), einnig með Divine í aðalhlutverki, var fyrsta Waters myndin sem hlaut almennar vinsældir. Árið 2002 var gerður Broadway söngleikur eftir kvikmyndinni og hún þannig felld alfarið inn í meginstrauminn. Kvikmyndin var endurgerð árið 2007 í leikstjórn Adam Shankman og náði gríðarlegum vinsældum. Hinn ástsæli leikari John Travolta leikur aðalhlutverkið sem kvenmaður og ögrar þannig kynjaímyndum á áberandi hátt; hann hafði áður verið þekktur fyrir hlutverk sem byggðust á aðráttaraflum karlmennskunnar.⁷⁹

Þegar áttundi áratugurinn var liðinn tók Hollywood snögglega við sér og gerði á ný atlögu að hinsegin málefnum. Hinsegin samfélagið og kvenréttindahópar höfðu þá um árabil úthrópað hryllingsmyndir sjöunda áratugarins og þau niðrandi hlutverk sem hinsegin einstaklingar og konur áttu í þeim. Þetta var árið 1982 og Hollywood reyndi sitt besta til að nálgast nú málefnið á jákvæðan hátt. Í *Victor/Victoria* (Blake Edwards, 1982) lék Julie Andrews konu sem þykist vera kveneftirherma í París á þriðja áratugnum, en hún verður hefðinni samkvæmt ástfangin af karlmanni. *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982) varð einnig gríðarvinsæl, en hún skartar Dustin Hoffman í aðalhlutverki. Hann leikur þar karl sem klæðist dragi til þess að fá hlutverk í sápuóperu – hann er, líkt og persóna Andrews, gagnkynhneigður og sýndur skilmerkilega í slíku ástarsambandi. Í *The World According to Garp* (George Roy Hill, 1982) er ein aukapersónanna

⁷⁸ Sama rit, bls. 162.

⁷⁹ Í *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977) og *Grease* (Randal Kleiser, 1978) sýndi Travolta hæfileika sína sem dansari en stóð jafnframt styrkum fótum innan hefðbundinnar gagnkynhneigðar karlmennsku og þótti mikið kvennagull. Í eftirminnilegu hlutverki sínu sem mafiósinn Vincent Vega í *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) steig Travolta enn lengra inn í ímynd karlmennskunnar með því að beita miklu ofbeldi, þó voru hinar mjúku hreyfingar dansarans aldrei langt undan og fengu að njóta sín í frægu dansatriði hans og Umu Thurman.

transkona, góð vinkona aðalpersónunnar. Þessi sprettur kvikmyndagerðarmanna Hollywood tók skjótan endi þegar eyðnifaraldurinn hófst.

Eyðnifaraldurinn

Fyrst var fjallað um eyðni í fjölmiðlum árið 1981.⁸⁰ Á níunda og tíunda áratugnum létust hundruðir þúsunda úr sjúkdómnum og er HIV-veiran enn í dag einn stærsti heilbrigðisvandi heims. Ekki hefur enn fundist lækning við sjúkdómnum, þó flestir smitaðir í hinum vestræna heimi hafi aðgang að lyfjum til að halda einkennum niðri. Tilkoma alnæmisógnarinnar hafði mikil áhrif á kvikmyndagerð meginstraumsins; ótti almennings við sjúkdóminn náði inn í kvikmyndabransann í heild sinni með þeim afleiðingum að móðursýki greip um sig og fordómar gegn samkynhneigðum (karlmönnum sér í lagi) ruku upp.⁸¹ Þetta olli miklu bakslagi í umfjöllun kvikmynda um hinsegin málefni.

Kvikmyndagerðarmenn í Hollywood forðuðust lengi vel að fjalla um eyðnivandann, en brugðu á það ráð að gefa út kvikmyndir þar sem hvítar, gagnkynhneigðar persónur veiktust af eða létust úr ótilgreindum kynsjúkdómi.⁸² Þetta eru kvikmyndir á borð við *Dying Young* (Joel Schumacher, 1991), *The Doctor* (Randa Haines, 1991) og *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) – stúlkan sem Gump elskar deyr úr ónefndum sjúkdómi sem hún smitaðist af þegar hún stundaði kynlíf án skuldbindinga og notaði eiturlyf. Þannig var fjallað um eyðnisjúkdóminn án þess að fjalla raunverulega um hann. Þessi aðferð er til vitnisburðar um hvernig samúð meginstraumskvikmynda „mátti“ liggja með hvítu, gagnkynhneigðu fólki með dularfullan kynsjúkdóm en ekki hjá raunverulegu fólki með eyðni – vegna þess að litarháttur, kynhneigð eða stétt einstaklinganna var ekki rétt. Í fyrsta skipti sem alnæmi var raunverulega nefnt í Hollywood kvikmynd var það hluti af brandara í *Down and Out in Beverly Hills* (Paul Mazursky, 1986). Þar leikur Bette Midler ríka, sjálfelska konu sem hrópar upp fyrir sig í angist „Þú færð eyðni af þessu!“ þegar eiginmaður hennar gefur heimilislausum manni fyrstu hjálp með munn-við-munn aðferðinni. Það

⁸⁰ New York Times greindi frá því að læknar í New York og Los Angeles hefðu grein nýjan og undarlegan sjúkdóm, sem aðallega legðist á samkynhneigða karlmenn. Harry M. Benshoff og Sean Griffin, *Queer Images*, bls. 202.

⁸¹ Sama rit, bls. 204.

⁸² Sama rit, bls. 206.

hneykslaði marga að eina leiðin fyrir Hollywood til að takast á við eyðnifaraldurinn væri með niðurlægjandi brandara – þrátt fyrir að húmorinn í kvikmyndinni hafi beinst fyrst og fremst að yfirdrífinni sjálfseksu persónu Midler.⁸³

Fyrstu kvikmyndirnar sem fjölluðu raunverulega um alnæmisfaraldurinn komu úr sjálfstæðri kvikmyndagerð og voru nær eingöngu framleiddar af samkynhneigðum karlmönnum sem þekktu sjúkdóminn af eigin raun. *Buddies* (Arthur J. Bressan Jr., 1985) var sýnd í kvikmyndahúsum en fékk ekki mikla dreifingu. *An Early Frost* (John Erman, 1985) og *As Is* (Michael Lindsay-Hogg, 1986) voru sýndar í sjónvarpi og fengu því mikið áhorf. Þessar kvikmyndir notuðu hefðbundnar frásagnaraðferðir til að hreyfa við tilfinningum áhorfandans og sögðu þær flestar sögur af viðkunnanlegum persónum, nánast alltaf hvítum, myndarlegum, ungum mönnum sem kljást við eyðni. Í stað þess að reyna að víkka út skilning áhorfenda á sjúkdómnum og á kynferði almennt miðuðu þessar kvikmyndir fyrst og fremst að því að draga úr móðursýkinni og hleypidómunum sem höfðu gripið almenning í tengslum við sjúkdóminn. Leitast var við að fá áhorfendur til að skilja að þeir sem veiktust og dóu úr eyðni voru raunverulegar manneskjur en ekki bara tölur á blaði.⁸⁴

Þegar leið á níunda áratuginn tóku baráttuhópar í síauknum mæli að nýta kvikmyndalistina sem vopn í baráttunni við alnæmisfaraldurinn og framleidd voru myndbönd sem miðuðu að því að fræða áhorfandann og knýja hann til athafna. Þau voru sýnd hvar sem þau gátu komist að: Á kvikmyndahátíðum, í listagalleríum, á ókeypis sjónvarpsstöðvum, í kvikmyndahúsum, á börum og klúbbum, á fundum baráttuhópa, á fræðslufundum o.s.frv.⁸⁵

Nýtt hinsegin bíó

Frá 1990 fór hinsegin samfélagið að jafna sig eftir hið mikla bakslag sem fylgdi eyðnifaraldrinum.⁸⁶ Kynferðisleg samskipti urðu á ný öflugur hluti af félagslífi eftir að fræðsla um öruggt kynlíf varð nokkuð almenn. Menningarkimi hinsegin fólks varð einnig sýnilegri en áður í samfélaginu, fjölmiðlaumfjöllun um eyðni skapaði aukna umræðu. Samtímis því að verða stærra og sýnilegra á alheimsmælikvarða tók hinsegin

⁸³ Sama rit, bls. 206.

⁸⁴ Sama rit, bls. 207.

⁸⁵ Sama rit, bls. 212.

⁸⁶ Robert Aldrich (ritstj.), *Gay Life and Culture*, bls. 338.

samfélagið að skiptast niður í hópa; lesbíur, dragdrottningar, transfólk og tvíkynhneigt fólk fóru að vekja meiri athygli á sér og stofna eigin, sérhæfðari samtök. Réttinda-baráttan varð málefnalegri og ekki eins einkennandi róttæk. Margir talsmenn hinsegin fólks vildu einfaldlega hefðbundið hjónalíf og virðingu samfélagsins, öfugt við róttækni og „frjálsar ástir“ sem einkenndu hugsunarhátt baráttufólks um 1970.⁸⁷ Í raun má segja að málefnið hafi orðið praktískari og einfaldara eðlis: Jafnrétti á vinnumarkaði og fyrir lögnum, kynfræðsla, fjárhagslegt öryggi, eftirlaun og skattar, útrýming mismununar á grundvelli kynhneigðar, hjónaband para af sama kyni.⁸⁸ Þessi einföldu baráttumál hafa á ýmsum stöðum í heiminum ekki enn orðið að veruleika árið 2016, því er ekki að undra að háleit og frjálslynd markmið hippatímabilsins hafi vikið til hliðar.

Frá því seint á níunda áratugnum byrjaði að koma fram ný stefna í kvikmyndagerð sem síðar var skilgreind sem Nýja hinsegin bíóið (e. *New Queer Cinema*, hér eftir skammstafað NHB). Þó stefnan hafi ekki sérstakan upphafs- eða endapunkt er ljóst að hún spratt upp úr pólitískum aðgerðum og aukinni umræðu sem komu í kjölfar eyðnifaraldursins.⁸⁹ Þetta voru sjálfstæðar kvikmyndir frá hinsegin höfundum, sem sneiddu hjá farsælum endalokum og jákvæðum ímyndum en nýttu þess í stað róttækar aðferðir til að ögra ríkjandi hugmyndum um kyn og kynferði.⁹⁰ Í kvikmyndum stefnunnar eru reglur hefðbundinnar framvindu brotnar niður; innblástur er sóttur til pólitískra aðgerða hinsegin hópa, framúrstefnulegra aðferða í kvikmyndagerð og til jaðarkvikmynda af ýmsu tagi, t.d. kvikmynda Andy Warhol og John Waters.⁹¹ Vísað er í kvikmyndasöguna sjálfa og í ýmsa fagurfræði.⁹² Persónur sem fram að þessu höfðu verið jaðarsettar í bæði samfélaginu og kvikmyndaheiminum eru settar í kastljósið í þessum kvikmyndum. Gott dæmi um það er heimildamyndin *Paris is burning* (Jeannie Livingston, 1990) sem fjallar um fátækar dragdrottningar, þeldökkar eða af spænskum uppruna, sem stunduðu drag-böll í New York á níunda áratugnum. Leikstjórinn fékk ítrekaðar neitanir þegar hún sótti um styrki til að fjármagna kvikmyndina og taldi hún þessa andstöðu bera vitni um þröngsýni innan hinsegin samfélagsins. „Samkynhneigði meginstraumurinn, sem er í aðalatriðum hvítur og úr millistétt, vill ekki sjá dragdrottningar“, sagði Livingston.⁹³ Fjölbreytni hinsegin samfélagsins birtist í

⁸⁷ Sama rit, bls. 353.

⁸⁸ Sama rit, bls. 353.

⁸⁹ Barbara Mennel, *Queer Cinema*, bls 69.

⁹⁰ Harry M. Benshoff og Sean Griffin, *Queer Images*, bls. 220.

⁹¹ Barbara Mennel, *Queer Cinema*, bls. 67.

⁹² Sama rit, bls. 92.

⁹³ Harry M. Benshoff og Sean Griffin, *Queer Images*, bls. 239.

kvikmyndum NHB; líkt og stefnan ber í heiti sínu var ekki eingöngu fengist við samkynhneigða (homma og lesbíur) heldur það litróf kynferðis sem regnhlífarhugtakið hinsegin felur í sér.⁹⁴

NHB býr einnig yfir sterkri tengingu við hinsegin fræðin, sem urðu til innan fræðaheimsins í kjölfarið af pólitískri umræðu níunda áratugarins.⁹⁵ Kvikmyndir NHB voru ræddar á fræðilegum vettvangi hinsegin fræðanna; venjur sem tilheyrðu jarðarsettum hópum, t.d. drag, klæðskipti og stílbragðið kamp (e. *camp*), voru greind og fest niður í fræðunum.⁹⁶

Kvikmyndir NHB náðu margar alþjóðlegri dreifingu og vinsældum. Stefnan hefur ítrekað verið lofuð af fræðimönnum og gagnrýnendum en kvikmyndirnar hafa þó ekki alltaf höfðað til almennra hópa innan hinsegin samfélagsins og því síður til gagnkynhneigðra áhorfenda.⁹⁷ Þær ruddu hins vegar leiðina fyrir ýmsar kvikmyndir tíunda áratugarins, m.a. frá meginstrauminum, til að birta ímyndir og málefni hinsegin hópa. Í tilviki Hollywood myndveranna var það sérstaklega hin fjárhagslega farsæld kvikmynda NHB sem olli áhuganum.⁹⁸ Kvikmyndaframleiðendur gerðu sér grein fyrir að hinsegin áhorfendur voru vannýtt auðlind og gerðu því tilraunir til að höfða til þeirra. Gamalgrónar hefðir Hollywood settu þó greinilegt mark á kvikmyndirnar og gagnkynremba gat auðveldlega skinið í gegn. Hollywood kvikmyndir frá þessum tíma sem fjölluðu um hinsegin persónur urðu sumar vinsælar í kvikmyndahúsum en fáar voru lofaðar af hinsegin gagnrýnendum og áhorfendum.⁹⁹ Í *Three of Hearts* (Yurek Bogayevicz, 1993) og *Threesome* (Andrew Fleming, 1994) eru t.d. gagnkynhneigðu ástarsamböndin upphafin en gert lítið úr þeim samkynhneigðu og litast því nálgunin af íhaldssömum viðhorfum þrátt fyrir að umfjöllunarefnið sé í takt við nýja og fjölbreyttari strauma. Báðar myndirnar fengu afar dræmar viðtökur frá hinsegin áhorfendum og gagnkynhneigðir áhorfendur forðuðust þær eins og eldinn.¹⁰⁰

Kvikmyndin *The Adventures of Priscilla Queen of the Desert* sem tekin er til umfjöllunar í seinni hluta þessarar ritgerðar er sjálfstætt framleidd og viðurkenndur hluti af stefnu NHB. Kvikmyndirnar *To Wong Foo, Thanks for Everything, Julie Newmar* og *The Birdcage* eru dæmi um dæmi um hvernig framleiðendur í Hollywood leituðu til

⁹⁴ Barbara Mennel, *Queer Cinema*, bls. 69.

⁹⁵ Sama rit, bls. 73.

⁹⁶ Sama rit, bls. 74.

⁹⁷ Harry M. Benshoff og Sean Griffin, *Queer Images*, bls. 223.

⁹⁸ Sama rit, bls. 253-4.

⁹⁹ Sama rit, bls. 254.

¹⁰⁰ Sama rit, bls. 255.

stefnu NHB í viðleitni sinni til að höfða til breiðari áhorfendahóps, í þessum tilvikum með því að fjalla um drag.

Greining á dragi í *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*

Þrjár kvikmyndir og notkun drags í söguheimi þeirra

Í þessum seinni hluta ritgerðarinnar verður rannsakað hvort og hvernig nálgun kvikmyndarinnar *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* að dragi og hinsegin einstaklingum er frábrugðin því sem þekktist í meginstraumskvikmyndum. Notaðar eru til samanburðar tvær kvikmyndir úr smiðju Hollywood sem komu út á svipuðum tíma.¹⁰¹ Í þeim báðum gegnir drag stóru hlutverki. Þetta eru kvikmyndirnar *To Wong Foo Thanks for Everything, Julie Newmar* og *The Birdcage*.¹⁰² Í upphafskafla greiningarinnar verða kvikmyndirnar þrjár kynntar til leiks og litið á mismunandi notkun drags í söguheimi þeirra.

The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert

Ástralska kvikmyndin *Priscilla* kom út árið 1994 og er hluti af stefnu NHB. Hún fjallar um tvo samkynhneigða karlmenn (Tick og Adam) og eina transkonu (Bernadette) sem ferðast inn í miðju Ástralíu, í gegnum tilkomumikið eyðimerkurlandslag, til að setja upp dragsýningu. Kvikmyndin varð afar vinsæl, ekki eingöngu í Ástralíu heldur á alþjóðlegan mælikvarða og hefur haldið vissri virðingarstöðu allt fram til dagsins í dag, árið 2016.¹⁰³ Ástæðan fyrir þessum vinsældum felst meðal annars í óhefðbundinni

¹⁰¹ Hér eftir verður *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* nefnd *Priscilla* til hagræðingar.

¹⁰² Hér eftir verður *To Wong Foo Thanks for Everything, Julie Newmar* nefnd *To Wong Foo* til hagræðingar.

¹⁰³ Kvikmyndin var sýnd á San Francisco International Film Festival og á kvikmyndahátíðinni í Cannes í maí 1994. Hún var svo frumsýnd í Bandaríkjunum í ágúst sama ár, mánuði áður en hún var frumsýnd í Ástralíu. Á alþjóðamælikvarða var sérstaða hennar helst sú að hún var áströlsk og fjallaði um hinsegin persónur. Pamela Robertson, „Home and Away: Friends of Dorothy on the road in Oz“, í *The Road Movie Book*, ritstj. Steven Cohan og Ina Rae Hark (London: Routledge, 1997), bls. 271-286, hér bls. 273. Lífseigar vinsældir *Priscilla* má t.d. lesa um í grein Nathan Smith fyrir tímaritið *Out Magazine*. Nathan Smith, „*The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert: Why It Still Survives*“, *Out Magazine* [vefsíða],

nálgun kvikmyndarinnar að hinsegin persónum: Í *Priscilla* eru marglaga og flóknar hinsegin persónur í aðalhlutverki, fjallað er um þær af virðingu og á mannlegan hátt.¹⁰⁴ Uppbygging kvikmyndarinnar er í grunninn vegamynd (e. *road movie*); á ferðalaginu eru persónurnar byggðar upp fyrir áhorfandann, sífellt koma fram nýjar upplýsingar um persónuleika þeirra, bakgrunn eða drauma. Það liggur í eðli vegamyndarinnar að fást við hugmyndina um heimili (e. *home*) andspænis ferðalaginu, því sem er fjarri heimilinu.¹⁰⁵ Leiðin liggur í burtu frá heimilinu og því sem persónur vilja forðast; ýmist uppgötva persónurnar svo nýtt heimili (það getur verið annar staður eða jafnvel vegurinn sjálfur, ferðalagið) eða finna þrá til að komast aftur til sinna fyrri heimkynna. Í *Priscilla* virðast Tick, Adam og Bernadette öll búa yfir löngun til að komast í burtu frá höfuðborginni, þau eru þreytt á umhverfinu. Auk þess hefur hvert þeirra eigin ástæðu fyrir ferðalaginu: Tick vill kynnast syni sínum, Bernadette flýr sorgina yfir dauða eiginmanns hennar og Adam á sér þann draum að klífa Kings Canyon (hátt gil í Watarrka þjóðgarðinum í Ástralíu) í fullu dragi. Dragsýningin sem Tick er beðinn um að setja upp í Alice Springs er því ekki helsta ástæðan fyrir ferðalaginu – hún kemur einfaldlega upp í hendurnar á persónunum sem frábært tækifæri og undankomuleið. Á ferðalaginu fær áhorfandinn að fylgjast með Bernadette öðlast nýja trú á ástinni og finna sér nýtt heimili (hún verður eftir í Alice Springs). Tick uppgötvar að ótti hans við föðurhlutverkið er ástæðulaus og að sonur hans er fullkomlega sáttur við að eiga föður sem er dragdrottning. Adam uppfyllir einnig draum sinn um að klífa Kings Canyon og verða viss hvörf í ferðalaginu þegar persónurnar standa þar á toppnum – þær langar allar að komast heim.

Persónur *Priscilla* eiga sér fyrirmyndir í raunveruleikanum og tengjast þær sterkum böndum við menningu hinsegin samfélagsins í Ástralíu. Höfundur kvikmyndarinnar, Stephan Elliott, er sjálfur samkynhneigður og vildi með kvikmyndinni takast á við áratuga langa bælingu sem hafði ríkt í Ástralíu og var loksins á tíunda áratugnum að rætast úr.¹⁰⁶ Hans kynslóð hafði alist upp í fjölskylduvænu umhverfi úthverfanna í Sydney á áttunda áratugnum, þar sem hefðbundnar karlmennskuímyndir voru í hávegum hafðar, kjarnafjölskyldan var normið og ekkert svigrúm var til að vera hinsegin. Samkynhneigðir mættu fordómum í samfélaginu og

(10. október 2014) <<http://www.out.com/entertainment/movies/2014/10/10/adventures-priscilla-queen-desert-20th-anniversary>>, sótt 20. apríl 2016.

¹⁰⁴ Líkt og fjallað er um í fyrri hluta ritgerðarinnar hefur alla tíð verið rík tilhneiging í kvikmyndum meginstraumsins til að einskorða hinsegin persónur við staðalímyndir og halda þeim frá því að vera í aðalhlutverki í söguþræðinum.

¹⁰⁵ Pamela Robertson, „Home and Away: Friends of Dorothy on the road in Oz“, bls. 271.

¹⁰⁶ Alex Barry og Paul Clarke (leikstj.), *Between a Frock and Hard Place* (Jungle FTV, 2015).

börðust við lagasetningar sem gerðu kynhneigð þeirra ólöglega.¹⁰⁷ Elliott sótti innblástur að atburðarás og aðalpersónum kvikmyndarinnar til eigin reynsluheims. Þannig endurspeglar bakgrunnur persónunnar Tick raunverulegt líf áströlsku dragdrottningarinnar Cindy Pastel, sem eignaðist barn með gagnkynhneigðri konu og giftist henni.¹⁰⁸ Þetta spilar mikilvægan þátt í þroskasögu Tick í kvikmyndinni, tekist er á við hvernig það er að vera „öðruvísi“ innan hinsegin samfélags sem er í eðli sínu „öðruvísi“. Tick óttast viðbrögð hinna dragdrottninganna við þeirri uppljóstrun að hann hafi verið giftur konu og eigi með henni son. Jafnframt óttast hann að vera ekki gjaldgengur í hlutverk föður, að vegna starfs síns og kynhneigðar sé hann ekki efni í þetta hefðbundna karlahlutverk. Hann lærir smám saman að óþarfi er að óttast – sonurinn, eiginkonan og hinar dragdrottningarnar taka honum eins og hann er. Persónan Adam á sér einnig hliðstæðu í raunveruleikanum, hún var hugsuð sem fulltrúi hinna ungu drottninga sem löðuðust að skærum ljósum miðborgarinnar og flúðu hið óvinsamlega umhverfi úthverfanna, en þetta hafði leikstjórinn sjálfur upplifað á sínum yngri árum.¹⁰⁹ Elliott hefur lýst hvernig allir þeir sem lifðu utan hins gagnkynhneigða norms hópuðust saman í miðborg Sidney, en þar mátti finna skemmtistaði á borð við hinn rótgróna Les Girls, þar sem upp voru settar dragsýningar. Oft er minnst á Les Girls í kvikmyndinni og Bernadette er sögð hafa starfað þar, en fyrirmyndin að Bernadette er fengin frá helstu stjórnnum hópsins sem þar komu fram – klæðskiptingum eða transkonum sem sumar fóru í gegnum kynleiðréttingarferli.¹¹⁰

Dragatriði skipa háan sess í *Priscilla* og eru stór hluti af aðdráttarafli kvikmyndarinnar. Dragsýningar Tick, Adam og Bernadette eru aðaldrifkraftur í söguþræðinum (persónurnar ferðast í gegnum eyðimörkina til að setja upp dragsýningu) og þjóna auk þess margþættu hlutverki þegar kemur að fagurfræði kvikmyndarinnar, persónusköpun og tengslum við áhorfendur og samtíma.

Aðalpersónur *Priscilla* eru dragdrottningar að atvinnu, þ.a.l. eru dragsýningar kjarninn í daglegri tilveru þeirra og stór hluti af sjálfsmynd og ímynd hvernar persónu. Sú staðreynd að ferðalangarnir eru dragdrottningar er uppspretta árekstra við ýmsar aukapersónur, t.d. fordómafulla íbúa kolanámubæjar, en jafnframt mikilvægur hluti af uppbyggingu jákvæðra samskipta, t.d. við bifvélavirkjann Bob. Dragsýningarnar brjóta

¹⁰⁷ *Between a Frock and a Hard Place*, 4:00 ca.

¹⁰⁸ *Between a Frock and a Hard Place*, 11:40 ca.

¹⁰⁹ *Between a Frock and a Hard Place*, 6:20 ca.

¹¹⁰ *Between a Frock and a Hard Place*, 7:00 ca.

upp framvindu kvikmyndarinnar og færa athygli áhorfandans um stund frá samskiptum persónanna yfir á sjónarspil sýningarinnar. Þetta léttir yfir heild kvikmyndarinnar, sem fæst við mörg alvarleg málefni. Einnig eru dragsýningarnar notaðar til að koma ýmsum upplýsingum er varða hugarheim persónanna til skila til áhorfandans. Gott dæmi um það eru upphafs- og lokaatriði kvikmyndarinnar, í báðum tilvikum eru Tick og Adam í aðahlutverki í dragsýningu í Sidney. Stíll drags í þessum atriðum er áberandi látlausari og hefðbundnari en í öðrum dragsýningum kvikmyndarinnar og liggur áhersla atriðanna fyrst og fremst á hugarheim Tick: Viðhorf hans gagnvart heiminum breytist gríðarlega á ferðalaginu og endurspeglast það í dragsýningunum sjálfum, áhorfendahópnum og umhverfinu sem sést í atriðunum. Þetta eru mikilvægir upphafs- og endapunktur í (líkamlegu og andlegu) ferðalagi Tick.¹¹¹

Dragatriði kvikmyndarinnar eru af tvennu tagi; annars vegar eru dragsýningar sem settar eru upp fyrir áhorfendur innan söguheimins, hins vegar eru listræn dragatriði sem engir áhorfendur innan söguheims eru að og þjóna þau fyrst og fremst hlutverki út á við, gagnvart raunverulegum áhorfendum kvikmyndarinnar. Öll dragatriðin eru fullkomlega aðskilin frá því hvernig persónur haga sér og klæðast dags daglega, byggt er á þeirri útfærslu að persónurnar eigi sér „alter-ego“, þ.e. sérstaka dragpersónu sem

¹¹¹ Í upphafsatriði *Priscilla* syngur Tick „I’ve been to paradise, but I’ve never been to me“. Lagavalið gefur sterklega til kynna að persónunni þyki hún ekki þekkja sjálfa sig, að hún hafi upplifað margt en aldrei komist að eigin kjarna. Margt í atriðinu gefur til kynna að Tick sé orðinn leiður á lífi sínu: Tick andvarpar þreytulega áður en hann fer á „svið“ (sviðið er hér ekki svið heldur barborð – þetta gefur til kynna að metnaðurinn sé mikill í þessari sýningu), engin gleði er í andliti hans, hann er ekki fullur eftirvæntingar yfir að koma fram, þetta er vinna og ekkert annað. Dragatriðið sjálft er svo frekar dauflegt og áhorfendurnir líta flestir út fyrir að vera ferðamenn sem séu þarna komnir til að sjá furðuverk. Skot af mönnum sem spila billjarð og líta ekki einu sinni upp til að fylgjast með dragatriðinu gefur sterklega til kynna að Tick upplifi áhugaleysi í áhorfendahópnum. Dólgleg viðbrögð áhorfenda þegar atriðinu lýkur (óviðeigandi köll og bjórdós kastað í Tick) taka svo af allan vafa: Umhverfið er þreytt og dragdrottningarnar eru ekki metnar að verðleikum. Framhaldið er svo afar rökrétt; Tick er boðið verkefni inni í miðju heimsálfunnar og fær þannig tækifæri til að losna úr þessum staðnaða og gleðilausa veruleika. Þannig er atburðarás *Priscilla* hrundið af stað. Í lok kvikmyndarinnar snúa Tick og Adam aftur til Sidney og setja upp ABBA-dragsýningu á næturklúbbi í borginni. Lokaatriðið bæði speglar og stangast á við upphafsatriði kvikmyndarinnar, en þar sjást þeir tveir hreyfa varirnar við hið fræga lag „Mamma Mia“ í stílfærðum gervum söngkvennanna tveggja úr hljómsveitinni. Tick klæðist silfrudum pallfettukjól sem líkist mjög kjólnum sem hann klæddist í upphafsatriði myndarinnar. Hvergi sjást ýktir búningarnir sem voru í hávegum hafðir í sýningum ferðalagsins og snúið er aftur til látlausari stílsins sem var yfir klæðnaði fyrsta atriðisins. Hér er hins vegar allt annar blær yfir atriðinu, gleði og jákvæðni hafa komið í stað þreytu og uppgjafar. Sýningin fer ekki fram uppi á barborði fyrir framan áhugalausar og jafnvel fjandsamlegan áhorfendahóp, heldur á alvöru sviði fyrir framan hóp af fjörugum áhorfendum sem klappa, syngja og dansa með. Margir áhorfendanna bera ennþá með sér að vera ferðamenn frekar en hinsegin einstaklingar, en þeir eru greinilega komnir á staðinn til að skemmta sér og horfa á sýninguna, þeir bera virðingu fyrir dragdrottningunum og dást að þeim. Líklegt er að þessi breyting á áhorfendahópnum endurspegli viðhorfsbreytingu persónanna, fremur en að ferðamenn í Ástralíu hafi skyndilega lært að meta drag. Sonur Ticks aðstoðar ljósamanninn við að beina kastljósinu að Tick og er þannig ljóslifandi tákn um þann persónulega þroska sem Tick hefur öðlast. Þannig er í einu atriði haganlega komið fyrir samantekt á þeim breytingum sem orðið hafa frá upphafi kvikmyndarinnar.

þær leika þegar farið er í drag. Í tilviki transkonunnar Bernadette hefur dragpersónan að því er virðist ekki sérstakt nafn og skiptingin úr raunpersónunni yfir í dragpersónuna felst að mestu í útlitslegri breytingu.¹¹² Tick og Adam eiga hins vegar sérstök nöfn fyrir dragpersónur sínar og kalla sig Mitzi og Felicia þegar þeir eru í dragi. Þeir ýkja hegðun sína (göngulag, svipbrigði og stundum talsmáta) upp í meiri mæli heldur en Bernadette, sem er ávallt sú yfirvegaðasta í þrenningunni. Persónurnar ávarpa hvor aðra með dragnöfnum og raunnöfnum til skiptis á fremur tilviljanakenndan hátt, þegar persónurnar eru í dragi eru þó dragnöfnin notuð eingöngu. Þríeykið klæðist ekki dragi dags daglega heldur við sérstök tilefni, ýmist sér til skemmtunar eða fyrir dragsýningar. Hin áberandi skil milli drags og daglegs klæðaburðar sem birtast í *Priscillu* eru í takt við það sem tíðkast hefur í gegnum tíðina hjá skemmtikröftum sem starfa við dragsýningar.

To Wong Foo Thanks for Everything, Julie Newmar

To Wong Foo kom út ári á eftir *Priscillu*. Kvikmyndagagnrýnendur voru fljótir að koma auga á áberandi líkindi kvikmyndanna tveggja (a.m.k. á yfirborðinu) og hefur *To Wong Foo* af mörgum verið talin hin bandaríska eftirmynd *Priscillu*.¹¹³ Söguþráður kvikmyndarinnar felst í því að tvær lífsreynrar dragdrottningar, þær Vida og Knoxeema, taka þá þriðju, hina ungu og óreyndu Chi Chi, með sér í ferðalag þvert yfir Bandaríkin til þess að keppa í dragkeppni. Á leiðinni bilar bíllinn þeirra og þær verða strandaglópar í litlum bæ úti í sveit á meðan viðgerð stendur yfir. Dragdrottningarnar verða hluti af kvennasamfélagi smábæjarins og hjálpa konunum að brjótast undir kúgun karlanna, byggja upp sjálfstraust, líta betur út og halda bæjarhátíð. Í lok kvikmyndarinnar kemst bíllinn þeirra aftur í lag og þær halda áfram för sinni, íbúar bæjarins veifa þeim að skilnaði með tárin í augunum. Líkindi sögunnar um þrjár dragdrottningar á ferðalagi við söguþráð *Priscillu* eru augljós en úrvinnslan er önnur.

¹¹² Hugleiðing: Það má e.t.v. hugsa sér að Bernadette hafi upphaflega verið nafnið á dragpersónu. Í kvikmyndinni kemur fram að Bernadette hafði fengið nafnið Ralph við fæðingu. Mögulega tók hún nafnið Bernadette alfarið upp (hætti að nota það sem dragnafn og skráði það sem sitt eigið nafn) eftir að hún gekkst undir kynleiðréttingaraðgerð.

¹¹³ Dæmi um gagnrýnendur meginstraumsins sem benda á líkindi *To Wong Foo* við *Priscillu*: Barbara Shulgasser, „Wong Foo“ never drags“, *SFGate* [vefsíða], (8. september 1995) <<http://www.sfgate.com/news/article/Wong-Foo-never-drags-3132751.php>>, sótt 20. apríl 2016. Rita Kempley, „To Wong Foo (PG-13)“, *The Washington Post* [vefsíða], (8. September 1995) <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/towongfoopg13kempley_c02bea.htm>, sótt 20. apríl 2016.

Ef uppbygging *To Wong Foo* er sett í samhengi við vegamyndina verður ljóst að meginatburðir sögunnar gerast ekki á veginum, ferðalaginu sjálfu, heldur í (uppskáladaða) smábænum Snyder'sville. Persónurnar eru staðsettar á „óljósum stað, úti í sveit“ og stangast þetta á við nákvæmar staðsetningar í *Priscilla* (raunverulega staði í Ástralíu). Aðalpersónur *To Wong Foo* eru ekki að reyna að flýja frá heimkynnum sínum og þær þroskast ekki sérstaklega á ferðalaginu. Undantekning á þessu er Chi Chi, sem lærir í kvikmyndinni að verða „alvöru“ dragdrottning; hún er þó ekki að uppgötva nýja hluti um sjálfa sig heldur einfaldlega herma eftir reyndari drottningunum. Helstu þroskasögu kvikmyndarinnar má finna hjá íbúum Snyder'sville sem með hjálp dragdrottninganna verða betri útgáfur af sjálfum sér. Uppbygging *To Wong Foo* býr mögulega yfir sterkari líkindum við vestrakvikmyndir heldur en vegamyndir; aðkomumaður (dragdrottningarnar) kemur inn í einangraðan smábæ, leysir vandamál og heldur síðan á brott.¹¹⁴

Drag í *To Wong Foo* er talsvert ólíkt því sem birtist í *Priscilla*. Skilin milli drags og daglegs klæðaburðar eru ekki til staðar; þess í stað klæðast persónurnar alltaf dragi, frá morgni til kvölds, óháð athæfi þeirra hverja stund. Áhorfendur sjá Vidu og Knoxeemu einu sinni án þess að þær séu í fullu dragi, en það er í byrjun kvikmyndarinnar þegar þær eru að undirbúa sig fyrir dragsýningu.¹¹⁵ Að þessu atriði undanskildu sjást persónurnar eingöngu í dragi. Þrátt fyrir að vera aðeins með nokkrar litlar ferðatöskur með sér á ferðalaginu eru persónurnar sífellt í nýjum fötum og virðast eiga hið fullkomna fatasett við hvert tækifæri, t.d. klæðist Knoxeema hátísku-íþróttaklæðnaði þegar hún spilar körfubolta, þó aldrei hafi körfubolti verið sérstaklega á dagskrá í ferðinni. Þessi áhersla á fjölbreyttan og vandlega útfærðan klæðnað persónanna (m.a.s. náttfötin þeirra eru úthugsuð) skapar sterka tengingu við kvennamyndir (e. *chick flicks*) þar sem fatabúnaður og almennt útlit kvenhetjanna færir áhorfandanum mikla ánægju.¹¹⁶

¹¹⁴ Auðvelt er að koma auga á dæmi um slíka uppbyggingu í söguþræði klassískra Clint Eastwood vestra. Í *A Fistful of Dollars* (Sergio Leone, 1964) mætir persóna Eastwood í bæinn, kemur öllum hrottum bæjarins fyrir kattarnef og ríður síðan í burtu. Í *Pale Rider* (Clint Eastwood, 1985) kemur persóna Eastwood í bæinn, leysir bændur undan ofsóknum námueigenda og hverfur svo á brott. Í *Unforgiven* (Clint Eastwood, 1992) kemur persóna Eastwood (að venju) í bæinn, hjálpar vændiskonum bæjarins að ná fram réttlæti og ríður að því loknu út í sólarlagið.

¹¹⁵ Ath. að ritað er um persónurnar í kvenkyni í samræmi við nöfn þeirra, en þær skilgreina sig þó ekki sem konur.

¹¹⁶ Rithöfundurinn og enskufræðingurinn Paula Marantz Cohen hefur ritað um að kvennamyndir nálgist klæðnað og tísku sem leið fyrir konur til að tjá einstaklingsæðli sitt, sjálfsmynd og viðhorf. Cohen telur þetta bera vott um kvenlægt sjónarhorn í kvikmyndunum; í stað þess að nekt konunnar sé sjónrænt viðfang fyrir karlkyns áhorfendur er klæðnaður kvenna sjónrænt viðfang fyrir kvenkyns áhorfendur

Drag persónanna er aldrei ýkt, það virðist öðru fremur ganga út á að manneskjurnar líti út eins og konur á mjög sannfærandi hátt (enda halda flestar persónur kvikmyndarinnar að þetta séu konur, allavega við fyrstu sýn). Ímyndir persónanna í þeirra daglega lífi gefa sterklega í skyn að þær séu transkonur en ekki dragdrottningar; ekki eingöngu klæðaburðurinn heldur einnig talsmáti, framkoma og hreyfingar persónanna. Þær tala um sig og ávarpa hvor aðra ávallt í kvenkyni. Vidu virðist vera jafn illa við hið raunverulega nafn sitt, Eugene, eins og Bernadette er við nafnið Ralph (upprunalega nafnið hennar) í *Priscilla*. Þegar nafnið Eugene kemur í ljós á ökuskríteini Vidu er það ekki einungis áhorfandinn sem heyrir nafnið í fyrsta skipti, heldur líka vinkona hennar Knoxeema, sem gapir af undrun. Þetta er eina skiptið í kvikmyndinni sem upprunalegt nafn persónu kemur fram, að öðru leyti eru eingöngu dragnöfnin notuð. Þannig er athygli áhorfandans markvisst stýrt frá því að á bakvið kvengervið sé samkynhneigður karlmaður – áhorfandinn þekkir persónurnar eingöngu í dragi.

Þó framsetning persónanna bendi afar sterklega til þess að þær séu transkonur er framleiðendum myndarinnar mikið í mun að áhorfandinn viti að svo sé ekki, Knoxeema útskýrir þetta skilmerkilega snemma í myndinni.

When a straight man puts on a dress and gets sexual kicks, he is a transvestite. When a man is a woman trapped in a man's body and has the little operation, he is a transsexual. When a gay man has way too much fashion sense for one gender, he is a drag queen. And when a tired little latin boy puts on a dress, he is simply a boy in a dress.¹¹⁷

Samkvæmt þessu eru persónur kvikmyndarinnar hvorki klæðskiptingar né transkonur, þær hafa einfaldlega of mikið tískuvit fyrir eitt kyn. Í þessu er reyndar sterk mótsögn því persónurnar klæðast alltaf kvenfötum og eru því sannarlega ekki að nýta tískuvit í nema eitt kyn. Auk þess virðast persónurnar líta á líffræðilegt kyn sitt sem leyndarmál og finnast þær í sífellu vera að blekkja heiminn. Áhorfandinn á hér að samþykkja hugmyndina um samkynhneigða karlmenn sem kjósa að klæðast kvenfötum alla daga, óháð athæfi eða þægindum, tala um sig í kvenkyni og reyna að sannfæra umheiminn um að þeir séu konur – ekki vegna þess að þeir hafi fæðst í röngum líkama

(Cohen segir nekt kvenna afar sjaldgæfa í þessari kvikmyndagein, nekt karla sé mun algengari). Paula Marantz Cohen, „What Have Clothes Got to Do with It? Romantic Comedy and the Female Gaze“, *Southwest Review*, 95 (2010), bls. 78-89.

¹¹⁷ Beeban Kidron (leikstj.), *To Wong Foo Thanks for Everything, Julie Newmar* (Universal Pictures, 1995).

og álíti sig í raun konur, heldur vegna þess að þeir hafi svo gríðarlegt tískuvit. Þessi framsetning er ekki í samræmi við þekktar skilgreiningar hinsegin samfélagsins á því að vera dragdrottning, transkona eða klæðskiptingur og veldur talsverðum ruglingi við áhorf kvikmyndarinnar. Drag persónanna er framsett eins og það sé viss lífsstíll sem persónurnar hafi valið sér; dragdrottningarnar skilgreina sig sem samkynhneigða karlmenn en eru þó alltaf í gervi dragpersóna sinna – haga sér aldrei í samræmi við eigin skilgreiningu á sjálfum sér. Þetta er einhverskonar óskýr samblanda þess að vera samkynhneigður karlmaður sem klæðir sig upp í drag við ýmis tækifæri og þess að vera transkona.

Notkun drags í *To Wong Foo* bendir til þess að söguheimi kvikmyndarinnar sé alls ekki ætlað að endurspeglar raunverulega tilveru hinsegin einstaklinga. Öllu heldur er skapaður ímyndaður heimur þar sem dragdrottningar birtast í einfaldaðri mynd sem bjargvættir annarra, raunsæislegri persóna.

The Birdcage

The Birdcage er endurgerð Hollywood á franskri kvikmynd, *La Cage aux Folles* (Édouard Molinaro, 1978). Kvikmyndin er gott dæmi um hvernig framleiðendur í Hollywood reyna að nýta sér þær aðferðir sem hafa skilað hagnaði erlendis eða í sjálfstæðri kvikmyndagerð; í tilfalli *The Birdcage* er fyrirmyndin sótt til eldri, franskra kvikmynda en jafnframt ber tímasetning framleiðslunnar vott um að litið hafi verið til vinsælda NHB.

Í *The Birdcage* er drag notað sem þematísk umgjörð fyrir gamanmynd. Armand og Albert eiga dragklúbb þar sem Albert er aðalstjarnan undir dragnafninu Starina, en Armand sér um daglegan rekstur fyrirtækisins. Þeir eru samkynhneigt par. Þetta eru forsendurnar fyrir söguþræði kvikmyndarinnar, sem gengur í meginatriðum út á árekstur tveggja menningarheima – heim hinsegin fólks og heim íhaldssamra Bandaríkjamanna. Í upphafi kvikmyndarinnar er áhorfandinn saumaður inn í söguheiminn með dragsýningu á klúbbnum og brotum úr daglegu lífi Armands og Alberts. Albert er eina aðalpersónan sem fer í drag í kvikmyndinni og strax í upphafi er ljóst að dragið er atvinna hans – hann kemur fram í sýningum á klúbbnum í gervi dragdrottningarinnar Starinu en klæðist ekki dragi í hversdagslífinu (hann er þó alltaf í litríkum og áberandi fötum). Kjarninn í bæði söguþræði og myndni kvikmyndarinnar er sú þróun mála að

Albert klæðir sig upp sem miðaldra konu og þykist vera móðir Val (sonar Armands) þegar tilvonandi tengdafólkið kemur í heimsókn, en þau eru afar íhaldssöm. Þingmaðurinn (tengdafaðirinn) fellur kylliflatur fyrir bæði gervinu og „konunni“ sjálfri, en þar er komin fram hefðbundin nálgun Hollywood á drag sem blekkingarleik – myndni er bætt á myndni ofan með því að láta þingmanninn falla fyrir blekkingunni á meðan áhorfandinn er fullkomlega meðvitaður um hana. Drag Alberts þegar hann kemur fram sem Starina er útlitslega ólíkt dragi hans þegar hann leikur móður Val, en í hvorugu tilviki er hægt að segja að hann sé sannfærandi sem kona eða geri nokkra tilraun til kynþokka. Starina er glitrandi, skrautleg og myndin, eins konar myndin frænka sem grínast í áhorfendum og syngur, en gervi móður Vals er ýkt útfærsla af staðalímyndum miðaldra íhaldssamra kvenna. Í lok kvikmyndarinnar er hinn íhaldssami þingmaður klæddur upp í drag ásamt fjölskyldu sinni til þess að komast út úr húsinu án þess að fréttamenn verði varir við hann. Í þessum lokabrandara myndarinnar er drag bókstaflega notað sem dulargervi og þannig tekið alfarið úr tengslum við hinsegin menningu – þingmaðurinn hefði allt eins getað farið í pandabúning, eini tilgangur dragsins er sá að hann þekkist ekki. Mögulegt er að lesa visst „samþykki“ þingmannsins á Armand og Albert sem hinsegin einstaklingum út úr því að hann klæðir sig upp í drag. Fátt bendir þó til þess að svo sé í raun; þingmaðurinn gefur aldrei til kynna að honum gangi nokkuð annað til en að komast óséður út í bíl, dragbúningurinn var einfaldlega tiltækur og hentugur í þessu umhverfi.

Notkun á dragi í *The Birdcage* er afar lituð af hefðum Hollywood. Drag er notað sem blekkingarleikur og sem uppspretta myndni líkt og hefur tíðkast í mörgum öðrum Hollywood kvikmyndum.¹¹⁸

Kamp í dragi *Priscilla*

Uppbygging flestra dragatriða *Priscilla* er í samræmi við meginstrauminn í dragi: Dragdrottningar dansa og hreyfa varirnar við þekkt lög kvenkyns poppstjarna (eða aðra tónlist sem hefur tengsl við hinsegin menningu). Stílræn einkenni dragsýninga

¹¹⁸ *Some Like It Hot* (Billie Wilder, 1959), *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982) og *Victor/Victoria* (Blake Edwards, 1982) eru dæmi um Hollywood kvikmyndir þar sem drag sem blekkingarleikur er aðaluppspretta myndni.

þríeykisins á ferðalagi sínu og áfangastaðnum, Alice Springs, eru yfirmáta ýkt og róttæk þegar þau eru borin saman við látlausari stíl drags í upphafs- og lokaatriðum kvikmyndarinnar. Það sama er uppi á teningnum ef atriðin eru sett í samhengi við *The Birdcage* eða *To Wong Foo*; hvergi er til staðar nokkuð þessu líkt. Á meðan útlitseinkenni í samanburðarefninu taka mið af þekktum ímyndum kvenna og gera tilraunir til að líkjast þeim er nokkuð ljóst að hið óhefðbundna drag sem birtist í sýningum Tick, Adam og Bernadette hefur allt önnur markmið. Búningarnir eru svo fram úr hófi ýktir og óvenjulegir að mikil fjarlægð skapast við hefðbundnar kvenímyndir og stíllinn minnir öllu frekar á nýstárlega strauma í hátískuiðnaðinum. Eitt af helstu einkennum á þessu róttæka dragi er kamp (e. *camp*).

Hugtakið kamp hefur löngum verið tengt við menningu hinsegin hópa, sérstaklega samkynhneigðra karlmannna, í samhengi við fagurfræði, skynjun og smekk. Kamp snýst um öfgar og ýkjur, ást á hinu yfirdrífna og ónáttúrulega. Merking hugtaksins er ekki niðurnjörvuð heldur breytileg eftir samhengi þeirra verka sem skoðuð eru; þannig er venja fyrir að greina milli kamp sem viðtökuaðferðar og kamp sem meðvitaðs stílbragðs í framleiðslu. Susan Sontag skilgreindi þennan mun í umtalaðri ritgerð sinni „Notes on „Camp““ (1964) sem vakti mikla athygli meðal fræðimanna – Sontag var fyrst til að rita um hugtakið á fræðilegan hátt. Samkvæmt hugmyndum Sontag er hreinasta form kamp þegar höfundur verksins er full alvara en áhorfandinn/viðtakandinn les sama verk á írónískan hátt og gerir grín að því, en nýtur þess um leið.¹¹⁹ Þessi viðtökuaðferð hefur tíðkast meðal hinsegin hópa lengi og felur í sér gagnrýni á afþreyingarmenningu meginstraumsins.¹²⁰ Á fyrri hluta tuttugustu aldar fóru hinsegin hópar (sérstaklega samkynhneigðir karlmenn) í auknum mæli að skoða kvikmyndir, leikhús og fleiri tjáningarlistir á þennan máta, t.d. gerðu þeir grín að veikleikum í melódrömum gagnkynhneigðra en upphófu samtímis kvikmyndastjörnur sem höfðu ýktan og yfirdrífinn leikstíl (sumir gengu svo langt að tileinka sér látbragð þessara stjarna).¹²¹

Þegar höfundur notar kamp sem stílbragð (meðvitað kamp) snýr hann út úr og gerir grín að hefðbundum gildum samfélagsins og hvernig þau birtast í

¹¹⁹ Susan Sontag, „Notes on „Camp““, í *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, ritstj. Fabio Clato (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999), bls. 53-65, hér bls. 58.

¹²⁰ Harry Benshoff og Sean Griffin rekja kamp aftur til byrjunar átjándu aldar, þegar menningarkimar samkynhneigðra fóru að festa sér sess í hinum vestræna heimi. Harry Benshoff og Sean Griffin (ritstj.), *Queer Cinema, The Film Reader* (New York: Routledge, 2004), bls. 119.

¹²¹ Sama rit, bls. 119.

afþreyingarmenningunni. Þetta telur Sontag ekki vera eins áhrifaríkt og hið hreina/ómeðvitaða kamp, mögulega vegna þess að hún leggur ekki ríka áherslu á tengsl kamp við hinsegin menningu og lítur fram hjá pólitísku vægi hugtaksins. Aðrir fræðimenn hafa gagnrýnt Sontag fyrir þetta og telur t.d. Moe Meyer að kamp sé í eðli sínu bundið hinsegin orðræðu, að eitthvað sem ekki er í eðli sínu hinsegin geti ekki verið kamp. Að hans mati er kamp pólitískt og felur í sér sértæka hinsegin menningarrýni.¹²² Kvikmyndafræðingurinn Jack Babuscio telur hugtakið fela í sér þá eiginleika hluta, einstaklinga, aðstæðna eða gjörða sem tjá eða spretta upp frá hinsegin skynjun.¹²³ Hann sér kamp sem mikilvægan þátt í tjáningu hinsegin samfélagsins á þeim tilfinningum sem fylgja því að vera öðruvísi, utangarðs í samfélaginu.¹²⁴

Mörg stíleinkenni í dragi *Priscilla* er auðvelt að tengja við kamp og má lesa úr þeim á misjafnan hátt eftir því hvort tekið er mið af greiningu Sontag eða Babuscio. Sontag lítur svo á að þó samkynhneigðir karlmenn séu kjarninn í hóp þeirra sem kunna að meta kamp liggi það ekki í eðli stílbragðsins að vera bundið við samkynhneigð.¹²⁵ Kamp hefur að hennar mati fyrst og fremst þann tilgang að afhelga hið alvarlega, að sjá heiminn á gamansaman hátt.¹²⁶ Þannig búi kamp til vissa fjarlægð við raunveruleikann og standi á andstæðum meiði við tragedíuna, sem hvetur til ofhlaðinnar tilfinningalegrar þátttöku í sama veruleika. Auðvelt er að tengja þessa lýsingu við hið ýkta drag sem birtist í mörgum atriðum *Priscilla*. Gott dæmi má finna þegar áhorfendur fá fyrst að sjá óhefðbundna dragbúninga, þ.e. þegar þrenningin gistir í kolanámubæ snemma á ferðalaginu. Tick og Adam ganga um götur bæjarins í gríðarlegu dragi: Tick klæðist kjól sem er samsettur úr bleikum og appelsínugulum sandölum, með eyrnalokka og veski í stíl (líka úr sandölum) og Adam ber gríðarlega hárkollu úr einhverskonar plastspagettí, klæðist litríku lífsstykki og ögrandi pínubuxum. Útlit félaganna skapar sterka andstæðu við skítugan bæinn og dauflega íbúa hans sem stara á þá í forundran. Ljóst er að þarna koma persónurnar á stað þar sem almenningur er alls ekki vanur þeirra líkum, líklegt er að þeir verði fyrir fordómum og jafnvel aðkasti. Í stað þess að vera daprir yfir þessari stöðu ákveða Tick og Adam að líta á hana sem áskorun og ævintýri; þeir slá alvarleikanum upp í grín og gera sér leik að því að hneyksla íhaldssama

¹²² Moe Meyer, „Reclaiming the Discourse of Camp“ í *Queer Cinema, The Film Reader*, ritstj. Harry Benshoff og Sean Griffin (New York: Routledge, 2004), bls. 137-150, hér bls. 137.

¹²³ Jack Babuscio, „Camp and the Gay Sensibility“ í *Queer Cinema, The Film Reader*, ritstj. Harry Benshoff og Sean Griffin (New York: Routledge, 2004), bls. 121-136, hér bls. 122.

¹²⁴ Sama rit, bls. 134.

¹²⁵ Susan Sontag, „Notes on „Camp““, bls. 64.

¹²⁶ Sama rit, bls. 62.

bæjarbúa. Í atriðinu birtast einnig þau stíleinkenni sem Sontag leggur til grundvallar kamp; að gera hlutina ýkta og breyta þeim í eitthvað sem þeir eru ekki.¹²⁷ Kjóll Tick er áberandi dæmi um þetta (sandöllum breytt í kjól) en jafnframt er heildarstíllinn á draginu í eðli sínu mjög ýktur. Mikilvægt stíleinkenni kamp samkvæmt hugmyndum Sontag eru óræðar kynímyndir og yfirdrifin áhersla á viss einkenni kynjaímynda.¹²⁸ Kynóræði liggur í eðli drags (ekki eingöngu í þessu atriði heldur í öllu dragi, alltaf) – hugmyndin um einstakling sem er dubbaður upp eins og kona en ber líkamleg einkenni karlmanns undir búningnum felur þetta óhjákvæmilega í sér. Enn fremur eru viss kynferðisleg einkenni kvenna ýkt stórlega upp í dragi Tick og Adams í atriðinu: Lögð er áhersla á langa leggi með hælaskóm eða afar stuttum klæðnaði, áberandi og litrík förðun skapar ofuráherslu á kvenlegt andlitsfall (varir, augu, háar og mjóar augabrúnir). Heildarstíll dragsins er svo yfirdrifinn að hann hættir að líkjast hefðbundnum kvenímyndum, gengið er mun lengra og skapað nýtt sjónarhorn á ímyndirnar. Samkvæmt Sontag setur kamp hlutina í gæsalappir og býr þannig til leikhús úr lífinu.¹²⁹ Tick og Adam eru í þessu atriði ekki konur, heldur „konur“. Kjóllinn er ekki kjóll, hann er „kjóll“. Þeir eru litrík sýning í gráum veruleika smábæjarins.

Í greiningu Babuscio á kamp birtast mörg sömu stíleinkenni og Sontag fjallar um. Babuscio nálgast þessi einkenni hins vegar úr annarri átt; hann sér þau sem birtingarmynd á reynsluheimi og upplifunum hinsegin einstaklinga, öfugt við Sontag sem telur þau fela í sér gagnrýnið og gamansamt sjónarhorn á veruleika og menningu, sem ekki endilega tengist því að vera utangarðs í samfélaginu.

Babuscio greinir fjóra meginþætti til grundvallar kamp: Íróníu (e. *irony*), leikræn tilþrif (e. *theatricality*), gamansemi og fagurfræði. Þættina tengir hann alla við upplifanir hinsegin einstaklinga. Með því að skoða drag *Priscilla* frá þessu sjónarmiði koma fram margvíslegar tengingar sem ekki eru til staðar ef eingöngu er litið til hugmynda Sontag.

Írónían sem birtist í kamp byggist að mati Babuscio á þeirri andstæðu sem felst í ólíkum reynsluheimum gagnkynhneigðra einstaklinga og þeirra sem eru hinsegin. Sú samfélagslega afstaða að þegar tveir einstaklingar af sama kyni verði ástfangnir séu þeir í andstöðu við það sem er „venjulegt, náttúrulegt og heilbriggt“ er mikilvæg í þessu

¹²⁷ Sama rit, bls. 56.

¹²⁸ Sama rit, bls. 56.

¹²⁹ Sama rit, bls. 56.

samhengi.¹³⁰ Í kamp birtist þetta í að andstæðum er teflt saman, t.d. karlmennsku og kvenleika – andstæðupari sem liggur til grundvallar öllu dragi. Í *Priscillu* má greina þetta andstæðupar ítrekað og er það augljósast í dragatriðunum, þar sem mikilfenglegt sjónarspil er búið til úr árekstri ímynda karlmennsku og kvenleika. Leikræn tilþrif, annar þáttur í greiningu Babuscio, birtast á áberandi hátt í þessum atriðum, en Babuscio rekur þetta einkenni kamp til þess að hinsegin einstaklingar hafa löngum þurft að leika hlutverk til að geta fallið inn í samfélagið.¹³¹ Hefðbundin kynjahlutverk eru því gagnrýnd með því að sýna þau í ýktri mynd. Í *Priscillu* er unnið með ímyndir karlmennsku og kvenleika, þeim blandað saman á mismunandi hátt, t.d. er ein aukapersóna kvikmyndarinnar líffræðileg kona sem hefur mun karlmannlegra útlit en dragdrottningarnar.¹³² Ímyndir karlmennsku eru einnig teygðar í ýmsar áttir og settar í ólík samhengi; bifvélavirkinn Bob er karlmannlegur og góðhjartaður, námuverkamennirnir eru ofbeldisfullir fordómaseggir, Tick er dragdrottning og faðir, Bernadette er kona sem fæddist í líkama karlmanns.

Andstæðuparið maður – náttúra hefur einnig mikilvægu hlutverki að gegna í notkun kvikmyndarinnar á kamp. Ýktum ímyndum dragdrottninganna er ítrekað stillt upp í skarpri andstæðu við landslag eyðimerkurinnar. Stundum verður samsetningin hlægileg, t.d. þegar Tick æfir dansinn við „I will survive“ í miðri eyðimörkinni eða þegar þrenningin marserar í fullu dragi upp á Kings Canyon. Þessi atriði má tengja við gamansemína sem Babuscio leggur til grundvallar kamp. Í öðrum tilvikum verður til stórkostlegt sjónarspil úr táknmynd mannsins, rútunnar Priscillu, sem brunar í gegnum ósnortna náttúru. Í tveimur slíkum atriðum er dragið teygt út fyrir mörk þess að vera skemmtiatriði; Adam situr í risavöxnum silfruðum hælaskó á toppi rútunnar og gríðarmikill efnisslóði flaksar í vindinum á eftir honum. Engir áhorfendur eru til staðar inni í söguheim kvikmyndarinnar (hinar persónurnar eru inni í rútunni); þetta er sjónræn veisla – abstrakt skúlptúr á fleygiferð – ætluð áhorfanda kvikmyndarinnar. Í fyrra atriðinu birtast enn fremur gildishlaðin skilaboð, setningin „AIDS FUCKERS GO HOME“ sem íbúar kolanámubæjarins hafa krotað á hlið rútunnar. Þessi setning er eina vísun kvikmyndarinnar í eyðnifaraldurinn, en í þessu listræna samhengi hefur hún ógnvekjandi áhrif.

¹³⁰ Jack Babuscio, „Camp and the Gay Sensibility“, bls. 122.

¹³¹ Sama rit, bls. 126.

¹³² Þetta er aukapersónan Shirley, sem þríeykið hittir á bar í smábæ. Hún er ómáluð, stutthærð og þybbin. Útlit hennar á mun meira sameiginlegt með útliti karlanna í kringum hana heldur en útliti Tick, Adam og Bernadette.

Það stíleinkenni kamp sem mest ber á í *Priscilla* er án efa fagurfræði, þar sem stíll er notaður sem tjáning. Babuscio leggur til að þetta sé leið til að bregðast við nafnleysinu sem fylgir því að lifa í nútímasamfélagi og komast hjá því að hverfa í fjöldann, stíll sé notaður til að tjá og skilgreina sjálfsmynd sína.¹³³ Þetta birtist greinilega í ýktu dragi kvikmyndarinnar þar sem hefðbundnar ímyndir kvenna og dragdrottninga eru færðar frá uppruna sínum og teygðar í ýmsar áttir. Í dragsýningu þríeykisins í lok kvikmyndarinnar (í spilavítinu, þegar komið er á áfangastað) má greina hvernig sjálfsmynd Ástralans birtist í draginu. Búningarnir eru innblásnir af heimalandi persónanna og af ferðalagi þeirra í gegnum eyðimörkina. Drottningarnar koma fram í gervi eyðimerkurdreka (eðlutegund með stóran kraga) og emúa (stór fugl sem er algengur í Ástralíu en finnst hvergi annars staðar í heiminum). Lokabúningur sýningarinnar er dragútfærsla af óperuhúsinu í Sídney. Ímyndirnar sem birtast í þessu dragatriði bera augljós líkindi við stíltegund í dragi sem kom fram á miðjum áttunda áratugnum á dragklúbbum Sídney [Myndir 1-5]. Búningarnir voru íburðarmeiri en áður hafði þekkt, tónlistin háværi og litadýrðin meiri. Þessi stíll þróaðist og breiddist út á níunda áratugnum og færðist út fyrir hin afmörkuðu svæði dragklúbbanna – út á götu og inn á venjulega bari.¹³⁴ Tilraunastarfsemi og furðuleg þemu voru allsráðandi, búningarnir fóru langt út fyrir það sem gæti kallast hefðbundið drag, þ.e. í líkingu við þekktar kvenímyndir. Þetta gátu verið gríðarleg höfuðföt eða jafnvel miklar smíðar, búningur gat t.d. verið skip eða búr, innblástur gat verið fenginn úr dýraríkinu, þjóðsögum eða hverju öðru sem fólki datt í hug. Þetta var bylgja af pönk-dragi, þarna var drag orðið listform og tjáning en ekki bara skemmtiatriði. Líkindin sem drag *Priscilla* hefur við þessa stefnu ýta enn frekar undir það að stíllinn sé notaður sem tjáning, í þessu tilfalli með sterk bönd við notkun á dragi innan hinsegin samfélagsins í Ástralíu.

Fagurfræði kamp birtist einnig í útliti rútunnar *Priscilla*, sem verður að eins konar táknmynd stílbragðsins. Silfraður hælaskórinn ofan á þakinu vísar í drag, setningin „AIDS FUCKERS GO HOME“ er lýsandi fyrir jaðarsetningu hinsegin einstaklinga og bleik málningin sem prýðir farartækið seinni hluta ferðarinnar hefur gildishlaðna skírskotun í staðalímyndir samkynhneigðra karlmannna.¹³⁵ Auk þess má líta á rútuna

¹³³ Jack Babuscio, „Camp and the Gay Sensibility“, bls. 124.

¹³⁴ *Between a Frock and a Hard Place*, 10:00 ca.

¹³⁵ Fjólubláir og bleikir litatónar hafa tengst staðalímynd kvenlegra hommans frá upphafi. Harry M. Benshoff og Sean Griffin, *Queer Images*, bls. 25.

sem risavaxið, bleikt reðurtákn sem ferðast inn í óbyggðirnar – oft nefndar „the bush“ í áströlsku samhengi.¹³⁶ Þetta má allt túlka sem tjáningu persónanna eða leikstjórans sjálfs á stöðu sinni og sjálfsmynd sem hinsegin einstaklinga.

Staðalímyndir

Richard Dyer hefur ritað um eðli staðalímynda og notkun þeirra. Hann vinnur út frá skilgreiningu Walter Lippmann, sem festi hugtakið staðalímynd (e. *stereotype*) í sessi.¹³⁷ Lippmann ritar um eðli og notagildi staðalímynda út frá almennri orðræðu í samfélaginu, en Dyer greinir á milli þessarar notkunar og þeirrar sem birtist í skáldskap, hann leggur þar áherslu á staðalímyndir í heimi kvikmyndanna. Dyer telur vissa einföldun felast í þeim staðalímyndum sem birtast í kvikmyndum, að þar séu hannaðar persónur sem búa yfir fáum, auðþekkjanlegum einkennum og þjóna hlutverki fulltrúa fyrir vissan þjóðfélagshóp. Þannig er framkölluð tilfinning fyrir að verið sé að birta samhljóma álit samfélagsins á tilteknum þjóðfélagshóp, þegar í raun eru það staðalímyndirnar sem ráða mestu um álit einstaklingsins á hópunum.¹³⁸ Dyer útskýrir enn fremur að með staðalímyndum séu búnar til skýrar skilgreiningar á því hvar eitt endar og annað byrjar, hvað sé samfélagslega viðurkennt og hvað sé jaðarsett, þegar mörkin eru alls ekki svo greinileg í raunveruleikanum.¹³⁹ Staðalímyndir njörva þannig niður viss einkenni sem tilheyrja vissum hópum, þó hóparnir séu í raun fjölbreyttir og einkennin mjög breytileg. Þessi notkun er að mati Dyer ekki slæm í eðli sínu (hún er hluti af hugsanaferli mannsins), heldur grundvallast neikvæð áhrif staðalímynda á því hverjir stjórna skilgreiningunum og hvaða hagsmuna er gætt í því ferli.¹⁴⁰

Notkun staðalímynda í kvikmyndum getur haft misjöfn áhrif á áhorfendur eftir því hvernig að henni er staðið og hvaða hugmyndafræði liggur að baki. Í kvikmyndum meginstraumsins má oft greina staðalímyndir sem byggðar eru á fordómum, kynþáttahatri eða kvenfyrirlitningu. Í hinni þekktu ritgerð „Sjónræn nautn og frásagnarkvikmyndin“ ritaði Laura Mulvey um hvernig gagnkynhneigt, karllægt

¹³⁶ „The bush“, *Wikipedia* [wiki], (22. mars 2016), <https://en.wikipedia.org/wiki/The_bush>, sótt 4. maí 2016. [Athugasemd: Orðið „bush“ merkir „runni“, en einnig er það oft notað yfir kynfæri kvenna – þá í merkingunni „brúskur“. Úr þessu má lesa að reðurtákn hins samkynhneigða karlmanns hefji þarna táknaða innrás í heim gagnkynhneigðra.]

¹³⁷ Richard Dyer, *The Matter of Images: Essays on representations* (London: Routledge, 1993), bls. 11.

¹³⁸ Sama rit, bls. 14.

¹³⁹ Sama rit, bls. 16.

¹⁴⁰ Sama rit, bls. 12.

sjónarhorn er innbyggt í kvikmyndir meginstraumsins. Mulvey leggur þar til að óháð kvikmyndagerð geti ýtt á róttækan hátt við þeim hugmyndum sem birtast í meginstraumsmyndum og veitt viðnám gegn hugmyndafræðinni sem liggur að baki þeim.¹⁴¹ Í þessu samhengi er vert að rannsaka hvort greinanlegur munur sé á sjónarhorni hinnar sjálfstæðu kvikmyndar *Priscilla* á staðalímyndir samkynhneigðra karlmannna og þeim viðhorfum sem birtast í Hollywood-myndunum *The Birdcage* og *To Wong Foo*.

Staðalímynd kvenlega hommans í *Priscilla*, *To Wong Foo* og *The Birdcage*

Í kvikmyndunum þrem birtist ítrekað þekkt staðalímynd, kvenlegi homminn eða „drottningin“. Richard Dyer hefur skilgreint þessa staðalímynd sem eina af fjórum algengustu ímyndum samkynhneigðra í kvikmyndum og leggur hann kvenlega hommann til jafns við staðalímynd karlmannlegu lesbíunnar.¹⁴² Dyer bendir jafnframt á að staðalímyndir samkynhneigðra byggja á þörf til að gera hið ósýnilega (kynhneigð einstaklingsins) sýnilegt með einkennum sem hægt er að framsetja sjónrænt.¹⁴³

Staðalímyndir kvenlega hommans og karlmannlegu lesbíunnar grundvallast á því að samkynhneigðir falli ekki inn í hefðbundnar skilgreiningar karlkyns og kvenkyns, heldur séu einhversstaðar þar á milli. Þegar hinsegin einstaklingar nota þessar staðalímyndir getur tilgangurinn verið sá að hafna hefðbundum kynjahlutverkum eða skilgreina sig utan kynjatvíhyggju en innan meginstraumsins gefa sömu staðalímyndir oft þá ímynd að samkynhneigðum einstaklingum „mistakist“ að vera alvöru karlmenn eða konur. Í affþreyingarmenningu birtast þessar persónur því oft sem aumkunarverðar, vansælar, fyrirlitlegar eða hlægilegar.¹⁴⁴ Greinilegt dæmi um slíka framsetningu á staðalímynd hins kvenlega homma má finna í persónunni Albert í *The Birdcage*. Albert er framsettur á kómískan hátt frá upphafi til enda í kvikmyndinni, áhorfendur hlæja að honum en ekki með honum. Þegar hann birtist fyrst í kvikmyndinni situr hann í móðursýkiskasti í búningsherbergi sínu og neitar að koma fram til að taka þátt í dragsýningu. Á milli þess sem hann öskrar með skrækri röddu lýsir hann yfir á dramatískan og yfirdrifinn hátt hversu ömurlegt líf hans sé, hversu misheppnaður hann

¹⁴¹ Laura Mulvey, „Sjónræn nautn og frásagnarkvikmyndin“, þýð. Heiða Jóhannsdóttir, í *Áfangar í kvikmyndafræðum*, ritstj. Guðni Elísson (Reykjavík: Forlagið, 2003), bls. 330-341, hér bls. 331.

¹⁴² Richard Dyer, *The Matter of Images*, bls. 30.

¹⁴³ Sama rit, bls. 19.

¹⁴⁴ Sama rit, bls. 32.

sé og að öllum sé sama um hann. Ímynd þess að „mistakast“ að vera karl eða kona er afar áberandi í samtali hans og Armand; Albert talar um sig sem konu en Armand leiðréttir hann. Í næstu setningu skilgreinir Albert sig sem „hlut“ eða „það“: „Look at me. I'm this fat, short, insecure, middleaged thing!“.¹⁴⁵ Síðar í kvikmyndinni er Albert mátaður við hefðbundin hlutverk bæði karla og kvenna, en hvergi tekst honum vel til. Armand reynir að kenna honum að haga sér karlmannlega með því að draga úr kvenlegum tilburðum sínum í göngulagi, talsmáta og hreyfingum – þetta gengur afar illa og úr verður hver brandarinn á fætur öðrum. Albert klæðir sig síðan frekar upp í drag þar sem hann telur sig eiga betra tækifæri á að vera sannfærandi sem kona heldur en sem gagnkynhneigður (venjulegur samkvæmt ríkjandi hugmyndafræði) karl. Í draginu breytist hann í skopstælingu af kvenímynd, gert er grín að honum sem persónu og að ímyndum miðaldra kvenna um leið. Niðurstaðan verður sú að sama hvað Albert reynir nær hann hvorki að vera „alvöru“ kona né karl, hann er vansæll, aumkunarverður og hlægilegur.

Þegar framsetning staðalímyndarinnar í *The Birdcage* er borin saman við sömu staðalímynd í *Priscilla* verður áberandi sá munur sem felst í undirliggjandi hugmyndafræði kvikmyndarinnar. Staðalímynd kvenlega hommans birtist greinilega í persónunum Tick og Adam. Tick er fremur látlaus í klæðaburði en kryddar útlit sitt reglulega með skrautlegum fylgihlutum eða skartgripum; fatnaður Adam er meira ögrandi og algengt er að hann sjáist í magabol eða mjög stuttum stuttbuxum. Auk þess eru æpandi munstur og skrautlegar flíkur áberandi í klæðaburði hans, hann er með eyrnalokk og notar oft litríka höfuðklúta. Bæði Tick og Adam bera með sér ýmis einkenni sem fylgja staðalímynd kvenlega hommans, t.d. örlítið skræka eða klemmda rödd, ýkt svipbrigði og linkulega úlnliðinn sem hefur lengi verið eitt helsta útlitslega einkenni staðalímyndarinnar. Báðar persónurnar eru kvenlegir hommar sem hafna hefðbundnum kynjahlutverkum án þess að verða vansælir, aumkunarverðir eða hlægilegir. Þeir hafa atvinnu af því að koma fram í kvengervi en hvergi er gefið í skyn að þeir hafi löngun til að vera raunverulegar konur; drag þeirra er víðs fjarri því að gera tilraun til að líkjast hefðbundum kvenímyndum. Þeir klæða sig upp í drag af gleði og listfengi en ekki af örvæntingarfullri löngun til að þóknast öðrum eins og í tilfelli Alberts. Í sögu Tick er einnig sýnt fram á að þó persónan sé langt frá því að samræmast hefðbundinni ímynd karla er ekkert sem útilokar hana frá því að sinna föðurhlutverkinu

¹⁴⁵ Mike Nichols, *The Birdcage* (United Artists, 1996), 07:30 ca.

með sæmd. Tick er „alvöru“ karl þó hann klæði sig upp í kjóla og kunni ekkert á bíla. Í tilvikum Bernadette birtist önnur útfærsla af staðalímyndinni, en þar er hefðbundinni kynjvatvíhyggju hafnað þar sem transkonan skilgreinir sig utan hennar. Persónan líður ekki fyrir þetta heldur sameinast í henni eiginleikar sem í hefðbundnum samfélagslegum skilningi eru taldir æskilegir og eðlilegir hjá ýmist konum eða körlum.¹⁴⁶ Bernadette er kvenleg í útliti, hreyfingum, klæðaburði og talsmáta en sýnir jafnframt einkenni sem jafnan eru tengd við karlmennsku: Hún beitir ofbeldi, hún stendur með sjálfri sér (og vinum sínum) og drekkur hina karlmannlegu Shirley undir borðið, en það hafði engum tekist á undan henni.

Í *Priscilla* bætir gamansemi kvikmyndarinnar öðru merkingarlagi ofan á staðalímynd kvenlega hommans og gerir áhorfandann meðvitaðan um hana. Persónur gantast endurtekið á sjálfsgagnrýnan hátt með ýmsa eiginleika sem tengdir eru staðalímyndinni. Beitt grín er t.d. gert að áhugaefnum dragdrottninganna þegar Bernadette segist ekki vilja taka þátt í samtalinu nema þau „hætti að baktala fólk, tala um hárkollur, kjóla, skálastærðir, typpi, eiturlyf, næturklúbba og helvítis ABBA“. Tick svarar á móti að ekki verði þá mikið eftir til að tala um.¹⁴⁷ Fáránleiki hinnar ýktu staðalímyndar er þannig dregin fram en samtímis er gefið í skyn að hún sé sönn. Þetta er dæmi um meinhæðna gamansemi sem birtist í kvikmyndinni og má skilgreina sem eitt af einkennum kamp stílsins ef tekið er mið af greiningu Jack Babuscio. Hann telur þessa meinhæðni tjá fjandsemi og ótta hinsegin einstaklinga, hún er leið til að skoða sjálfan sig með augum samfélagsins og hafa þannig andúð á bæði sjálfum sér og samfélaginu.¹⁴⁸ Áhrifin sem meinhæðnin hefur á áhorfanda *Priscilla* eru þau að hann hlær fyrst og fremst með persónunum, ekki að þeim; dregnar eru fram spaugilegu hliðarnar á því að vera þröngvað í ramma staðalímynda sem eiga misvel við hvern og einn.

¹⁴⁶ Æskilegir eiginleikar fyrir karla og konur, samkvæmt Bem Sex Role Inventory (þróað af Sandra Lipsitz Bem árið 1971): „Feminine characteristics are: affectionate, cheerful, childlike, compassionate, does not use harsh language, eager to soothe hurt feelings, feminine, flatterable, gentle, gullible, loves children, loyal, sensitive to the needs of others, shy, soft-spoken, sympathetic, tender, understanding, warm, and yielding. Masculine characteristics are: acts as a leader, aggressive, ambitious, analytical, assertive, athletic, competitive, defends own beliefs, dominant, forceful, has leadership abilities, independent, individualistic, makes decisions easily, masculine, self-reliant, self-sufficient, strong personality, willing to take a stand, and willing to take risks.“ Deborah A. Prentice og Erica Carranza, „What women and men should be, shouldn't be, are allowed to be, and don't have to be: The contents of prescriptive gender stereotypes“, *Psychology of Women Quarterly*, 26 (2002), bls. 269-281, hér bls. 269.

¹⁴⁷ *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, 13:00 ca.

¹⁴⁸ Jack Babuscio, „Camp and the Gay Sensibility“, bls. 127.

Í *To Wong Foo* er gerð tilraun til að brjóta niður staðalímynd kvenlega hommans í gegnum aukapersónu, lögreglumann sem býr yfir fordómum og hatri gagnvart dragdrottningunum. Þessi persóna er gerð hlægileg í einfeldningslegri viðleitni sinni til að leita uppi aðalpersónur kvikmyndarinnar með lista af „stöðum fyrir homma“ að vopni (listinn inniheldur m.a. blómabúðir og ballettskóla). Grínið fellur þó um sjálft sig vegna þess hve áberandi notkun á staðalímyndum birtist í kvikmyndinni, án þess að nálgunin feli í sér gagnrýni af nokkru tagi. Þegar dragdrottningarnar koma á hótél snemma í sögunni heldur starfsmaðurinn að þær séu komnar til að hitta hóp af konum sem spila körfubolta. Þarna er gert grín að staðalímyndum kvenlega hommans og karlmannlegu lesbíunnar, gefið er í skyn að konur sem spila körfubolta séu sambærilegar við karla í kjólum, að í báðum tilvikum séu einstaklingarnir mitt á milli kynja og auðvelt sé að ruglast á þeim. Aðalpersónurnar mótmæla þessum misskilningi ekki, þrátt fyrir að hann byggi á fordómum og fáfræði, heldur spila með og eru lukkulegar með að fá góðar móttökur á hótelinu. Persónur *To Wong Foo* eru ekki meðvitaðar um grínið.

Dragdrottningarnar þrjár í *To Wong Foo* eru einnig dæmi um staðalímynd kvenlega hommans að því leiti að þær búa yfir bæði kvenlegum og karlmannlegum eiginleikum; þær eru staðsettar einhversstaðar á milli karlkyns og kvenkyns. Persónurnar líta út og haga sér eins og konur, samt er áhorfandinn minntur reglulega á að svo er ekki. Raunar virðast persónunum vera eignaðir kvenlegir og karlmannlegir eiginleikar eftir því sem hentar hverju sinni. Þegar Vida, Knoxeema og Chi Chi festast í smábænum falla þær undir eins inn í kvennasamfélag staðarins með því að sýna kvenlega eiginleika á borð við hugulsemi, hjálpssemi og samskiptahæfni. Þær skara auk þess langt fram úr öllum konum bæjarins, m.a.s. eiganda snyrtistofunnar, í öllu sem við kemur útliti, fatastíl, förðun og hárgreiðslu. Smám saman kemur í ljós að konur bæjarins eru fastar undir kúgun karlmanna: Ein verður fyrir heimilisofbeldi af hálfu eiginmanns, gömul kona hefur ekki talað síðan maðurinn hennar fór frá henni fyrir aðra konu og ruddalegur drengjahópur gengur um bæinn með dónaskap og dólglæti. Þegar dragdrottningarnar koma í bæinn stíga þær inn í þetta kúgaða kvennasamfélag. En, öfugt við konur bæjarins, láta þær ekki kúgunina viðgangast heldur gerast verndarenglar kvennanna og leysa vandamál þeirra eitt af öðru. Þegar drottningarnar veita karlmönnum bæjarins viðnám birtast, afar hentuglega, karlmannlegir eiginleikar á borð við líkamlegan styrk. Gott dæmi um þetta er þegar Vida lúskrar á barsmíðaglaða eiginmanninum og bókstaflega fleygir honum út af heimili sínu. Knoxeema grípur við

annað tækifæri um hreðjarnar á dólgslegasta sveitadurgnum og neyðir hann til þess að biðja konurnar afsökunar á dónaskap sínum, auk þess sem hún skipar honum að fara í bað (eftir þetta breytist durgurinn í vel greiddan og kurteisan dreng). Í báðum þessum tilvikum nota drottningarnar ofbeldi til þess að leysa ofbeldisvanda og má í því samhengi velta fyrir sér hvort ofbeldi sé þá réttlætanlegt í sumum kringumstæðum. Karlarnir sem hafa lagt það í vana sinn að kúga konur bæjarins átta sig ekki á eigin vonsku fyrr en aðrir karlmenn benda þeim á hana og mæta þeim með sömu aðferðum, þ.e. ofbeldi og karlmannlegum styrk. Þetta ýtir á áberandi hátt undir ríkjandi hugmyndafræði feðraveldisins um að karlar búi yfir valdinu innan samfélagsins og gefur í skyn að konur séu í raun fastar undir kúgun karlmanna vegna skorts á karlmannlegum eiginleikum.

Aðalpersónum *To Wong Foo* „mistekst“ að vera alvöru karlar vegna þess að líta út eins og konur, þeim „mistekst“ einnig að vera alvöru konur vegna þess að þær eru í raun karlmenn. Þó má í sömu andrá segja að þeim takist betur en nokkrum öðrum persónum kvikmyndarinnar að vera bæði karlar og konur – þær skara fram úr öðrum í bæði kvenlægum og karllægum hlutverkum og athöfnum. Úr þessu má lesa að misrétti kynjanna sé komið til að vera, konum og körlum sé fyrirmunað að leysa úr vandanum þar sem bæði kynin eru of takmörkuð í eiginleikum sínum og hugsun. Dragdrottningar kvikmyndarinnar eru ævintýralegar sögupersónur sem sameina eiginleika kynjanna á ofurmannlegan hátt – og þær eru einu persónurnar sem geta stöðvað óréttlætið. Ljóst er að hugmyndafræði feðraveldisins liggur að baki þessari útfærslu á staðalímynd kvenlega hommans.

Ímyndir og virkni kynferðis

Samkvæmt greiningu Lauru Mulvey á sjónarhorni frásagnarkvikmynda er sú sjónræna nautn sem aðdráttarafl meginstraumsmynda byggist á fólgin í að áhorfandinn fullnægir gláppörf sinni með því að gera ímynd konunnar að kynferðislegu viðfangi sínu í gegnum augnaráð karlhetjunnar.¹⁴⁹ Áhorfandinn samsamar sig með karlhetjunni, sem knýr atburðarás kvikmyndarinnar áfram og fleytir jafnframt augnaráði áhorfandans inn í

¹⁴⁹ Laura Mulvey, „Sjónræn nautn og frásagnarkvikmyndin“, bls. 334.

söguheiminn.¹⁵⁰ Mulvey telur þessa formgerð og hina ríkjandi hugmyndafræði um mismun kynjanna sem að baki henni liggur koma í veg fyrir að ímynd karlsins geti verið kynferðislega hlutgerð.¹⁵¹ Áhorfandinn sér karlhetjuna ekki sem kynferðislegt viðfang heldur sem upphafna, öfluga fyrirmynd.¹⁵²

Steve Neale hefur unnið út frá hugmyndum Mulvey og ritað um ímyndir karlmanna í kvikmyndum (hann greinir dæmi úr vestra-kvikmyndum þar sem líkamar karla gegna stóru hlutverki í sjónarspilinu). Hann telur ríkjandi hugmyndafræði feðraveldisins hafna því að líkami karlmannsins geti verið framsettur sem kynferðislegt viðfang annars karlmanns – augnaráðið verði að mótast af einhverju öðru en kynferðislegri nautn.¹⁵³ Forsendan fyrir að líkami karlmannsins sé hafður til sýnis er sú að hann sé skilgreindur sem eitthvað annað en kynferðislegt viðfang; þetta er t.d. gert með því að hlaða augnaráðið með ótta eða hatri annarra karlpersóna.¹⁵⁴ Neale útskýrir jafnframt að í þeim tilvikum sem karlmaður er kynferðislegt viðfang er augnaráðið vandlega merkt sem kvenkyns. Jafnframt er þá líkami karlmannsins sýndur á kvenlegan hátt og þannig ýtt undir þá hefð að aðeins kvenlegar ímyndir geti verið viðfang sjónrænnar, kynferðislegrar nautnar.¹⁵⁵

Með hliðsjón af hugmyndum Neale mætti hugsa sér að dragdrottningar *Priscilla*, *To Wong Foo* og *The Birdcage* væru sýndar sem kynferðisleg viðföng, þar sem ímynd karllíkamans hefur í þeim svo sannarlega verið kvengerð (hún er bókstaflega sett í búning konu). Raunin er þó ekki sú, í öllum kvikmyndunum er kynferðisleg virkni hinsegin persóna bæld niður eða ekki til staðar. Í *The Birdcage* eru Armand og Albert skilgreindir sem þar en þeir eru aldrei sýndir í kynferðislegu ljósi; þeir deila ekki innilegum kossum eða faðmlögum og hegða sér eins og góðir vinir frekar en ástfangið þar. Það sama er uppi á teningnum í sambandi Bernadette og Bob í *Priscilla*, því er slegið föstu að þau séu að verða ástfangin en áhorfandinn sér þau aldrei gera neitt meira krassandi en að tala saman. Afar óljósar skírskotanir birtast í *Priscilla* um að ástarsamband muni mögulega þróast milli Tick og Adam (þegar sonur Tick spyr hann hvort hann muni eiga kærasta þegar þeir koma til Sidney svara Tick „kannski“, hann á að öllum líkindum við Adam). Persónurnar sjást þó aldrei eiga nokkra kynferðislega

¹⁵⁰ Sama rit, bls. 335.

¹⁵¹ Sama rit, bls. 335.

¹⁵² Sama rit, bls. 336.

¹⁵³ Steve Neale, „Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema“ í *Feminism and Film*, ritstj. E. Ann Kaplan (New York: Oxford University Press, 2000), bls. 253-264, hér bls. 258.

¹⁵⁴ Sama rit, bls. 262.

¹⁵⁵ Sama rit, bls. 263.

nánd sín á milli þó þeir nái mjög vel saman sem vinir. Sú staðreynd að Tick eignaðist son fyrir mörgum árum er líklega sterkasta vísun kvikmyndarinnar í að persónurnar stundi kynlíf yfirhöfuð („gagnkynhneigt“ kynlíf í þessu tilviki, engin vísbending er um að persónurnar stundi samkynhneigt kynlíf). Eina persóna *Priscilla* sem sýnd er opinskátt á kynferðislegan máta er Cynthia, eiginkona Bob, sem fækkar fötum á pöbnum og skýtur borðtenniskúlum út um klofið á sér. Það fellur eins og flís við rass að hugmyndafræði feðraveldisins, því um leið og Cynthia er keyrð upp í ýkta kynferðislega hegðun er gert lítið úr henni og hún niðurlægð gagnvart áhorfandanum.¹⁵⁶ Þessa tilhneygingu fjallar Mulvey um í greiningu sinni; að karleg dulvitund sé frelsuð undan geldingartákninu sem ímynd konunnar er með því að refsa viðfanginu eða niðurlægja það.¹⁵⁷ Benda má á annað dæmi í kvikmyndinni þar sem líffræðileg kona er niðurlægð: Shirley kemur afar illa út úr samanburði við Bernadette, sem bæði niðurlægir hana með orðum og í verki (hún drekkur Shirley undir borðið). Shirley og Cynthia eru á sitt hvorum endanum á ímynd kvenleikans; í tilfelli Shirley er kvenleikinn bældur svo mjög að persónan lítur út eins og karlmaður á meðan Cynthia býr yfir ýktum, óþægilegum og óviðeigandi kvenleika sem kemur henni í vandræði. Í báðum tilvikum verða hinar líffræðilegu konur að ófýsilegum kvenkostum við hlið dragdrottninganna og transkonunnar.

Dragdrottningar *To Wong Foo* eru ýktasta birtingarmyndin á hinnir kynferðislegu óvirkni sem einkennir hinsegin persónur kvikmyndanna þriggja. Þær láta kalla sig „Auntie“ og haga sér í samræmi við það, þær eru eins og góðviljaðar frænkur sem hjálpa þeim gagnkynhneigðu að para sig saman en halda sig sjálfar alveg utan við kynferðislegt athæfi. Sú eina sem sýnir einhverjar kynferðislegar langanir er hin unga og óreynda Chi Chi, sem verður skotin í ungum manni í smábænum. Þegar drengurinn býður henni á stefnumót sannfæra þó hinar dragdrottningarnar hana um að sleppa því og koma honum frekar í samband með ungu sveitastúlkunni sem girnist hann. Eftir að Chi Chi hefur sætt sig við að vera kynferðislega óvirk gefa reyndari dragdrottningarnar henni „stig“ og segja hana vera einu skrefi nær því að verða „alvöru“ drottning – kynferðisleg óvirkni er þannig skilgreind sem hluti af því að vera „alvöru“ dragdrottning. Skömmu síðar safnast bæjarbúar saman á torgi og dansa saman í

¹⁵⁶ Samúð áhorfandans liggur með Bob, sem aðalpersónur *Priscilla* skilgreina ítrekað sem herramann. Einnig sér áhorfandinn í endurliti örlítið síðar í kvikmyndinni að Cynthia gabbadi Bob til að giftast sér. Cynthia er sýnd sem sjálfsekk, klækjót og óforskömmuð. Kvenleiki hennar er sýndur á gróteskan og neikvæðan hátt.

¹⁵⁷ Laura Mulvey, „Sjónræn nautn og frásagnarkvikmyndin“, bls. 336-7.

gagnkynhneigðum pörum á meðan drottningarnar standa á uppi á svölum og fylgjast brosandí með. Þær eru fullkomlega aðskildar frá öllu sem tengist rómantík, það er bókstaflega grindverk á milli. Í kveðjuorðum Carol Ann til Vidu í lok kvikmyndarinnar birtist greinilega það sjónarhorn sem kvikmyndin ætlar áhorfandanum á dragdrottningarnar: „Miss Vida, I don't think of you as a man, I don't think of you as a woman, I think of you as an angel“. *To Wong Foo* birtir útópíska sýn hinnar gagnkynhneigðu, karllægu hugmyndafræði á hinsegin persónur – þær eru kynlausar, rétt eins og englar. Þær eru eins og góðar álfadísir í ævintýri sem breyta lífi annarra persóna til hins betra.

Gagnkynhneigt, karllægt sjónarhorn er byggt inn í kvikmyndirnar þrjár með því að gera bæla niður kynferði hinsegin persóna. Þrátt fyrir að *Priscilla* spretti úr sjálfstæðri, hinsegin kvikmyndagerð birtist ríkjandi hugmyndafræði hins gagnkynhneigða feðraveldis á áberandi hátt í nálgun kvikmyndarinnar að kynferði hinsegin persóna og kvenna. Að þessu leyti er *Priscilla* jafn hefðbundin og hinar tvær kvikmyndirnar sem koma úr hinu íhaldssama umhverfi Hollywood.

Niðurstöður

Drag í *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* er mikilvægur hluti af atburðarás kvikmyndarinnar en brýtur hana jafnframt upp með skrautlegu sjónarspili. Sum dragatriðin endurspeglar hugarástand sögupersóna en önnur eru hrein sjónræn veisla þar sem mörk dragsins eru þanin út. Aðalpersónur *Priscilla* eru flóknar, hinsegin persónur og er drag, ásamt öðrum útlitsþáttum, stór hluti af persónusköpun kvikmyndarinnar. Í því samhengi er stílbragðið kamp mikilvægt og má færa rök fyrir að í því birtist tjáning höfundarins á upplifunum hinsegin hópa. Úrvinnsla kvikmyndarinnar á staðalímynd kvenlega hommans ber vott um viðleitni til að hafna kynjatvíhyggju, hefðbundnum kynjahlutverkum og kynjaímyndum. Þetta bendir til þess að kvikmyndin tali máli hinsegin hópa fremur en ríkjandi hugmyndafræði.

Samanburður á kvikmyndinni við *The Birdcage* og *To Wong Foo Thanks for Everything, Julie Newmar* endurspeglar að mörgu leyti mismunandi bakgrunn kvikmyndanna. Bandarísku kvikmyndarnar tvær bera þess greinileg merki að vera framleiddar af stórum myndverum í Hollywood, sem hafa gróðasjónarmið í fyrirrúmi og vilja ekki fæla frá íhaldssama áhorfendahópa. Í *The Birdcage* er drag notað sem blekkingarleikur og aðaluppspretta fyndni líkt og sterk hefð hefur skapast fyrir í þeim kvikmyndum Hollywood sem innihalda drag. Staðalímynd kvenlega hommans er áberandi í kvikmyndinni og ber nálgunin með sér gagnkynhneigða, karllæga hugmyndafræði meginstraumsins – persónan er misheppnuð og vansæl. Þær hinsegin persónur sem birtast í *The Birdcage* má í raun sjá sem fórnarlömb ríkjandi hugmyndafræði: Þær eru tilbúnar til að fórna einstaklingseðli sínu og kyntjáningu til að þóknast öðru fólki.

Aðalpersónur *To Wong Foo* eru aftur á móti eins konar draumsýn hins gagnkynhneigða hugsunarháttar á hinsegin persónur: Þær eru góðhjartaðar dísir (líkt og álfkonur Disney-ævintýranna) sem hafa þann tilgang einan í lífinu að hjálpa öðrum. Þær klæðast dragi af því að þær hafa svo mikinn áhuga á tísku og búa ekki yfir neinni löngun til að eiga í ástarsamböndum. Þessi útfærsla af dragdrottningunni er langt frá því að vera raunsönn; hún er einfölduð og ævintýrleg ímynd sem ólíklegt er að valdi nokkrum óþægindum hjá íhaldssömum, gagnkynhneigðum áhorfendum.

Þrátt fyrir róttæka nálgun á dragstíl, flóknar persónur og fjölbreytileika á *Priscilla* það sameiginlegt með bandarískum systurum sínum að bæla niður kynferðislega virkni

þeirra hinsegin persóna sem í henni birtast. Að þessu leyti skín gagnkynhneigður, karllægur hugsunarháttur hinnar ríkjandi hugmyndafræði á áberandi hátt í gegnum persónur kvikmyndanna þriggja.

Leggja má til að þó *Priscilla* spretti úr frjósömu umhverfi sjálfstæðrar, hinsegin kvikmyndagerðar nái hún ekki að stíga alfarið út fyrir hefðir meginstraumsmynda. Mögulega er þetta einmitt ástæðan fyrir miklum vinsældum kvikmyndarinnar, hún höfðar til hinsegin áhorfenda en gengur þó ekki of langt fyrir áhorfendur meginstraumsins.

Myndir



Mynd 1. Dragsýning. Skjáskot úr *Between a Frock and a Hard Place*.



Mynd 2. Dragútgáfa af óperuhúsinu í Sidney. Skjáskot úr *The Adventure of Priscilla, Queen of the Desert*.



Mynd 3. Framúrstefnulegur búningur í dragsýningu. Skjáskot úr *Between a Frock and a Hard Place*.



Mynd 4. Eyðimerkudreki er innblástur dragbúnings. Skjáskot úr *The Adventure of Priscilla, Queen of the Desert*.



Mynd 5. Emúar í dragsýningu. Skjáskot úr *The Adventure of Priscilla, Queen of the Desert*.

Kvikmyndaskrá helstu titla

- Barry, Alex og Paul Clarke, *Between a Frock and Hard Place*, Jungle FTV, Ástralía 2015
- Elliott, Stephan, *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, PolyGram Filmed Entertainment/Australian Film Finance Corporation (AFFC)/Latent Image Productions, Ástralía 1994
- Fleming, Victor og George Cukor, *The Wizard of Oz*, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Bandaríkin 1939
- Kidron, Beeban, *To Wong Foo Thanks for Everything, Julie Newmar*, Universal Pictures/Amblin Entertainment, Bandaríkin 1995
- Livingston, Jeannie, *Paris is burning*, Art Matters Inc./Edelman Family Fund/Miramax, Bandaríkin 1990
- Mazursky, Paul, *Down and Out in Beverly Hills*, Touchstone Pictures/Silver Screen Partners II, Bandaríkin 1986
- Nichols, Mike, *The Birdcage*, United Artists, Bandaríkin 1996
- Sharman, Jim, *The Rocky Horror Picture Show*, Twentieth Century Fox Film Corporation/Michael White Productions, Bandaríkin/Bretland 1975
- Waters, John, *Pink Flamingos*, Dreamland, Bandaríkin 1972
- Weber, Bill og David Weissman, *The Cockettes*, Grandelusion, Bandaríkin 2002
- Wilder, Billy, *Some Like it Hot*, Ashton Productions/The Mirisch Corporation, Bandaríkin 1959
- Wood, Ed, *Glen or Glenda*, Screen Classics (II), Bandaríkin 1953

Heimildaskrá

- Aldrich, Robert (ritstj.), *Gay Life and Culture: A World History* (London: Thames & Hudson, 2006)
- Babuscio, Jack, „Camp and the Gay Sensibility“ í *Queer Cinema, The Film Reader*, ritstj. Harry Benshoff og Sean Griffin (New York: Routledge, 2004), bls. 121-136
- Benshoff, Harry og Sean Griffin (ritstj.), *Queer Cinema, The Film Reader* (New York: Routledge, 2004)
- *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America* (Bandaríkin: Roman and Littlefield Publishers Inc., 2006)
- Dyer, Richard, *The Matter of Images: Essays on representations* (London: Routledge, 1993)
- Carroll, Aengus og Lucas Paoli Itaborahy, „State-sponsored Homophobia: A World Survey of Laws: criminalisation, protection and recognition of same-sex love“, *ILGA: International Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex association* [vefsíða], (maí 2015) <http://old.ilga.org/Statehomophobia/ILGA_State_Sponsored_Homophobia_2015.pdf>, sótt 26. apríl 2016
- Cohen, Paula Marantz, „What Have Clothes Got to Do with It? Romantic Comedy and the Female Gaze“, *Southwest Review*, 95 (2010), bls. 78-89
- Hamil, Brett, „Straight Drag with Anita Goodman“, *CityArts* [vefsíða], (21. janúar 2013) <<http://cityartsonline.com/straight-drag-qa-timothy-thomasanita-goodmann>>, sótt 30. apríl 2016
- Kempley, Rita, „To Wong Foo (PG-13)“, *The Washington Post* [vefsíða], (8. September 1995) <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/to-wongfoopg13kempley_c02bea.htm>, sótt 20. apríl 2016
- Kirk, Kris og Ed Heath, *Men in Frocks* (London: GMP Publishers Ltd, 1984)
- Lewis, Jon, *American Film: A History* (New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2008)
- Martinac, Paula (ritstj.), *The Gay Almanac* (New York: The Berkley Publishing Group, 1996)

- Meem, Deborah T., Michelle A. Gibson og Jonathan F. Alexander, *Finding Out: An Introduction to LGBT Studies* (Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2010)
- Mennel, Barbara, *Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires and Gay Cowboys* (Bandaríkin: Columbia University Press, 2012)
- Meyer, Moe, „Reclaiming the Discourse of Camp“ í *Queer Cinema, The Film Reader*, ritstj. Harry Benshoff og Sean Griffin (New York: Routledge, 2004) bls. 137-150
- Mulvey, Laura, „Sjónræn nautn og frásagnarkvikmyndin“, þýð. Heiða Jóhannsdóttir, í *Áfangar í kvikmyndafræðum*, ritstj. Guðni Elísson (Reykjavík: Forlagið, 2003), bls. 330-341
- Neale, Steve, „Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema“ í *Feminism and Film*, ritstj. E. Ann Kaplan (New York: Oxford University Press, 2000), bls. 253-264
- Prentice, Deborah A. og Erica Carranza, „What women and men should be, shouldn't be, are allowed to be, and don't have to be: The contents of prescriptive gender stereotypes“, *Psychology of Women Quarterly*, 26 (2002), bls. 269-281
- Richardson, Bill, „In praise of a camp classic: There's no place like Oz“, *The Vancouver Sun*, 6 (1999)
- Robertson, Pamela, „Home and Away: Friends of Dorothy on the road in Oz“, í *The Road Movie Book*, ritstj. Steven Cohan og Ina Rae Hark (London: Routledge, 1997), bls. 271-286
- Shulgasser, Barbara, „“Wong Foo“ never drags“, *SFGate* [vefsíða], (8. september 1995) <<http://www.sfgate.com/news/article/Wong-Foo-never-drags-3132751.php>>, sótt 20. apríl 2016
- Sontag, Susan, „Notes on „Camp““, í *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, ritstj. Fabio Clato (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999), bls. 53-65
- Stryker, Susan, *Transgender History* (Berkeley, California: Seal Press, 2008)
- Thompson, Mark, „Children of Paradise: A Brief History of Queens“ í *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*, ritstj. Corey K. Creekmur og Alexander Doty (Bandaríkin: Duke University Press, 1995), bls. 447-462

Heimildir án höfundar (uppflettirit)

„Bio-queen“, *Urban Dictionary* [vefsíða], (20. júní 2013) <<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=bio-queen>>, sótt 30. apríl 2016

„Dragg (drag): Íslensk orðabók“, *Snara* [vefsíða], (dags. vantar) <<https://snara.is/>>, sótt 30. apríl 2016

„Hinsegin frá A-Ö: Hinsegin orðabók Áttavitans“, *Áttavitinn* [vefsíða], (17. nóvember 2015) <<http://attavitinn.is/einkalif/hinsegin-lgbtqia/hinsegin-fra-o>>, sótt 26. apríl 2016

„Költ, kúlt: Íslensk orðabók“, *Snara* [vefsíða], (dags. vantar) <<https://snara.is/>>, sótt 4. maí 2016

„The bush“, *Wikipedia* [wiki], (22. mars 2016), <https://en.wikipedia.org/wiki/The_bush>, sótt 4. maí 2016