



UDK 7.038.531Črnigoj T.

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/370-390

Povzetek

Prispevek pod drobnogled jemlje serijo predavanj-performansov o seksualnem užitku žensk *Spolna vzgoja II* v režiji Tjaše Črnigoj kot primer feminističnega gledališča v Sloveniji. Uvodoma razdela presečišča feminističnih teorij in uprizoritvenih umetnosti. V vsakem posameznem delu (*Diagnoza, Consentire, Zmožnost, Igre, Borba*) razmišlja o feminističnih vstopanjih v uprizoritveno prakso tako na nivoju produkcije in snovanja procesa, pri čemer odločilno vlogo igra usmeritev v formo dokumentarnega gledališča, kakor tudi na nivoju vsebinske in formalne analize uprizoritev, kjer *Spolna vzgoja II* postopoma prehaja od vprašanj teles žensk do širših problematik položaja žensk v družbi in vpliva patriarhata na najintimnejše dele njihovih življenj. Raznolike strategije pristopanja k odrskemu materialu in njegovega posredovanja občinstvu razkrivajo presečnost feminističnega gledališča, kot se udejanja v *Spolni vzgoji II*.

Ključne besede: feministično gledališče, feministične študije scenskih umetnosti, dokumentarno gledališče, Tjaša Črnigoj, *Spolna vzgoja II*

Jaka Smerkolj Simoneti (1997) je doktorski študent študijev scenskih umetnosti na UL AGRFT. V svoji doktorski disertaciji raziskuje zgodovino pozicij in perspektiv gledaliških režiserk v Sloveniji. Deluje kot gledališki kritik za portal *Kritika*, kot praktični dramaturg, režiser in dramatik.

jaka.smerkolj@gmail.com

Feministična vstopanja v uprizoritvene umetnosti: primer *Spolne vzgoje II*

Jaka Smerkolj Simoneti

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Uvod

Feministično gledališče v zgodovini slovenskega gledališča še ni bilo deležno sistematične znanstvene obravnave. Izgradnja zapuščine in sodobne produkcije feminističnih uprizoritvenih praks se izrisuje prek posameznih fenomenov in ustvarjalk, ki so svoje umetniške opuse praviloma izoblikovale zunaj programov osrednjih gledaliških institucij. Leta 1955 je Balbina Battelino Baranovič ustanovila Eksperimentalno gledališče, prvo eksperimentalno gledališko skupino v Jugoslaviji. Leto kasneje je Draga Ahačič ustanovila Gledališče Ad hoc. Ta primera, ki bi ju lahko obravnavali tudi s feminističnih perspektiv, je podrobneje raziskoval Primož Jesenko v monografiji *Rob v središču: izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967*. V osemdesetih letih prejšnjega stoletja so v Ljubljani začele nastajati umetniške, aktivistične in raziskovalne ženske skupine. Leta 1983 je bila ustanovljena prva jugoslovanska ženska gledališka skupina Podjetje za produkcijo fikcije in kasneje skupina Linije sile, ki se je javnosti predstavila istega leta (nav. po Orel 102). Orel v monografiji *Prekinitve s tradicijo slovenskih uprizoritvenih umetnosti 1966–2006* izpostavlja, da v delih teh skupin, ki pogosto tematizirajo odnose med moškimi in ženskami, lahko zaznamo feministične podtone, čeprav so bolj kot s feminističnih stališč ženskost tematizirale »v okviru hard core punkovskega in rockovskega diskurza, ki je bolj izpostavljal kritiko socialističnega sveta« (Gržinič; nav. po Orel 102). Navkljub izmikanju feminističnim diskurzom »so pomembno prispevale k afirmiranju marginalnih umetniških praks v širšem polju družbenosti ter oblikovanju novega polja za doživljanje ženskosti, ki se je izraziteje razvilo v devetdesetih letih in v novem tisočletju (med njimi v delih Barbare Novakovič, Nede R. Bric, Dragice Potočnjak, Barbare Kapelj, skupine ME3X ME4X, Teje Reba in Leje Jurišić, dua Eclipse)« (Orel 102). Za zgodovino feminističnih uprizoritvenih umetnosti v Sloveniji je prelomna ustanovitev festivala Mesto žensk, ki od leta 1995 v slovenskem kulturnem prostoru kontinuirano goji žensko ustvarjalnost in njeno prepoznavnost. Zgodovina festivala, ki je bila podrobneje popisana v tematski izdaji

Časopisa za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo »Mesto žensk: Zamolčane zgodovine II«, razkriva kompleksen odnos, ki ga uprizoritvene umetnosti gojijo do feminizmov. Mnoge umetnice oziroma festivali na področju uprizoritvenih umetnosti so k feminizmom pristopali_e postopoma, bile_i do nje zaradi različnih razlogov skeptične_i oziroma gojile_i »upanje, da bo tako umetnost, ki jo delajo ženske, na festivalu dobila pravico do univerzalne, spolno in politično nezaznamovane izjave in veljave« (Hvala 57). Feministične uprizoritvene umetnosti v Sloveniji imajo tako precej obsežno, četudi fragmentirano zgodovino, ki pa jo praviloma združuje dejstvo, da obstaja na (uprizoritvenem) obrobju izven dominantnih, finančno najbolj podprtih in v javnosti najbolj prepoznavnih tokov kulturne produkcije.

V zadnjih letih smo priča izostreni zavesti o problematikah družbeno neenakovrednega položaja žensk. Val izpovedi igralk, ki so bile žrtve spolnega nadlegovanja in nasilja, je v širši regionalni prostor pripeljal gibanje »#nisisama«. Inštitutu 8. marec je leta 2021 s kampanjo »Samo ja pomeni ja« uspelo doseči spremembe in dopolnitve kazenskega zakonika na področju posilstva in spolnega nadlegovanja. V letu 2024 je pričel evropsko civilno iniciativo »My voice, my choice« za varen in dostopen splav v vseh članicah Evropske unije. Ta zavest je prodrla tudi v uprizoritvene umetnosti, tako so se ob siceršnji redni produkciji neodvisne scene teh vsebin dotikale tudi določene uprizoritve¹ v institucionalnih gledališčih, ki so jih praviloma režirale režiserke mlajše generacije. Te uprizoritve ustvarjajo občutek materializacije razprav o enakopravnosti in korak naprej od stanja, ko v gledališču vlada »nekritični odnos do tradicionalnega razumevanja spolnih vlog (na vseh nivojih) in patriarhalnih korelacij« (Dobovšek, »Neinstitucionalno« 11). Po drugi strani Varja Hrvat in članku »Strategije preživetja znotraj hierarhičnih struktur« opozarja na komercialno dimenzijo, ki je v zadnjih letih deležna ženska umetnost »z reprodukcijo 'ženske kategorije', le-to izdatno potrjujejo, namesto da bi jo vsaj poskušale reflektirati in umestiti v polje občnih kategorij, torej enakovredno z moškimi. S tem tovrstni projekti podčrtujejo, da partikularnost ženskega pogleda in ženskih principov očitno ne more poseči v polje občega družbenega« (93). Vznik ustvarjalk, ki se usmerjajo v odrske tematizacije spolne neenakovrednosti in jih vpeljujejo v t. i. institucionalno uprizoritevno produkcijo, je s seboj pripeljal potrebo po njihovi teoretski obravnavi tudi s perspektive feminističnih študij scenskih umetnosti, ki so med drugim deloma vključene v tematski izdaji *Dialogov* »Zakaj feminizem danes?« in »Perspektive ustvarjalk scenskih umetnosti«. V pričujočem prispevku bomo kot študijo vzorčnega in celostnega primera feminističnega gledališča obravnavale_i serijo predavanj-performansov *Spolna vzgoja II* režiserke Tjaše Črnigoj.

¹ *Pet vrst tišine* Shelagh Stephenson (SNG Nova Gorica, 2023) in *Lepe Vide lepo gorijo* Simone Semenič (PGK, 2021) v režiji Maše Pelko, *Norma Jean Baker Trojanska* Anne Carson (Mini teater, 2022) in *Ljubimki* Elfriede Jelinek (SMG, 2023) v režiji Nine Ramšak Markovič, *Žene v testu* (SNG Drama Ljubljana, 2022) režiserke Žive Bizovičar, *Cipe* Ifeyinwe Frederick (SLG Celje, 2021) in *Kot vsa svobodna dekleta* Tanje Šljivar (PGK, 2024) v režiji Mojce Madon itn.

Spolna vzgoja II je eden od prebojnih projektov, ki so z dokumentarizmom želeli »prekiniti t. i. 'kulturni molk' o določenih temah, ki predstavljajo velik del naših intimnih in socialnih okolij, a o njih javnost oziroma gledališka skupnost kot taka redko spregovori« (Dobovšek, »Viel Potenzial, wenig Raum« nepagin.). Tematizira seksualni užitek žensk, pod oznako katerih razume ženske, trans- in interpolne osebe. Naslov uprizoritvenega cikla se navezuje in vzpostavlja dialog s prvotno spolno vzgojo, kot pojasni Črnigoj:

Spolna vzgoja I je spolna vzgoja, ki smo je (bile_i) deležne_i v šolah. Ta se sicer razlikuje glede na generacijo in šolo, toda vsem je skupno to, da je (bilo) zelo malo in da poudarja predvsem reproduktivno vlogo ženske ter opozarja na nevarnost spolno prenosljivih okužb. Prav tako pa je spolna vzgoja tudi vse drugo, kar nam med odraščanjem in v življenju vceplja prepričanja v zvezi s spolnostjo. [...] *Spolna vzgoja II* je poskus zavzemanja distance do vsega tega ter dajanje prostora tistemu, kar je spregledano in potlačeno. (nav. po Žeželj nepagin.)

Avtorsko ekipo *Spolne vzgoje II* sestavljajo režiserka Tjaša Črnigoj, kostumografka Tijana Todorović, scenografki Barbara Kapelj in Lene Lekše, glasbenica Tea Vidmar in performerke Lina Akif, Sendi Bakotić, Nika Rozman in Vanda Velagić. Uprizoritveni cikel sta koproduciral Nova pošta (Zavod Maska in Slovensko mladinsko gledališče) in Mesto žensk, vsi deli so bili izvedeni v različnih prostorih Nove pošte. Prvi dve predavanji-performansa, *Diagnoza* in *Consentire*, sta bila premierno izvedena 15. 12. 2022. *Diagnoza* obravnava vaginizem in boleče spolne odnose, *Consentire* prakse soglasja in premišljanje, kaj sploh pomeni soglasen seks. *Zmožnost*, premierno izvedena 2. 3. 2023, pripoveduje zgodbe spolnega dozorevanja, odnosa do lastnih teles in spolnosti štirih žensk s hendikepom. *Igre*, ki so premiero doživele 8. 3. 2023, se ukvarjajo z nekonvencionalnimi spolnimi praksami, ki jih pogovorno opredeljujemo z besedo »kink«. Zadnja v seriji, *Borba*, premierno prikazana 1. 6. 2023, rekonstruira prizadevanja za reproduktivne pravice v Jugoslaviji, ki so predstavljala temelj za govor o pravici do seksualnega užitka. *Spolno vzgojo II* lahko kot prebojno uprizoritev feminističnega gledališča razumemo tudi zaradi mnogih kritičskih nagrad in odmevnih gostovanj. Uprizoritev je bila na Tednu slovenske drame nagrajena z nagrado občinstva in posebno nagrado žirije za inovativen performativni pristop k občutljivi tematiki, na Festivalu Borštnikovo srečanje z nagrado za posebni dosežek po presoji žirije in z nagrado Društva gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije za najboljšo uprizoritev leta 2023. Režiserka je ob tem leta 2024 prejela tudi nagrado ženske o ženskah, ki jo podeljuje Mesto žensk, in Župančičevo nagrado, ki jo podeljuje Mestna občina Ljubljana. Ob uvrstitvah v tekmovalna programa obeh osrednjih gledaliških festivalov v Sloveniji in ob množici nagrad je zadnje predavanje-performans *Borba* gostoval tudi na mednarodnih festivalih Bitef v Beogradu in Theatertreffen v Berlinu.

V prispevku bomo predstavili različne nivoje, na katerih uprizoritveni cikel vnaša feministične prvine in spodjeda patriarhalne samoumevnosti siceršnje produkcije, kot razmišlja Črnigoj: »Nasploh je gledališče še vedno zelo konservativen in patriarhalen svet – kar se odraža v izrazito hierarhičnih razmerjih in okolju, v katerem pogosto ni varno pokazati svoje ranljivosti. To vsekakor vpliva tudi na to, da se seksualnost žensk v gledališkem kontekstu pogosto reprezentira na – recimo temu – manj emancipatoren način. Oziroma da se sploh ne reprezentira« (Štaudohar). *Spolna vzgoja II* zapolnjuje vrzel v uprizoritveni produkciji, ki v sebi nosi »tudi izjemno politično potezo, saj vsebine, prezentirane v teh dogodkih, niso bile v zgodovini slovenskega gledališča nikoli javno izpostavljene (uprizorjene), kaj šele s tako natančnim, poglobljenim, senzibilnim in družbenokritičnim pristopom« (Dobovšek, »Viel Potenzial, wenig Raum« nepagin.).

Najprej bomo poskušali orisati termin »feminističnega gledališča«, pri čemer bomo izhajali iz temeljnih teoretičark feminističnega gledališča Sue-Ellen Case, Elaine Aston in Jill Dolan. Nato se bomo posvetili študiji posameznih delov uprizoritvenega cikla *Spolna vzgoja II*. Zanimajo nas tako vsebina kakor tudi način snovanja in nabiranja materialov za uprizoritve, izbor performativnih strategij in njihovo posredovanje občinstvu. Izhajajoč iz hipoteze, da se pri *Spolni vzgoji II* feministične prakse kažejo na nivoju produkcije, procesa pa tudi samih uprizoritev, bo osrednje raziskovalno vprašanje: Kako se v *Spolni vzgoji II* kaže apliciranje feminističnih teorij v uprizoritvene prakse?

Na presečišču feminističnih teorij in uprizoritvenih umetnosti

Feministična kritična teorija se je v uprizoritvenih umetnostih pričela s prenosom feminističnih perspektiv s sorodnih področjih. Feministični pristopi k literaturi so bili temelj feminističnih kritik upodabljanja likov žensk v dramatiki. Pri uprizoritvah so se feministične teatrologinje obrnile k filmskim in televizijskim študijem v obravnavi konstrukcije »ženske« kot znaka. Pristop, ki združuje feminizem, psihoanalizo in semiotiko, na področju študijev scenskih umetnosti omogoča razumevanje reprezentacije žensk v besedilih in kulturnih kontekstih (Aston 5). Položaj feminističnega pogleda na študije scenskih umetnosti uvodoma razdela Jill Dolan v temeljnem delu feminističnih študijev scenskih umetnosti *The Feminist Spectator as Critic*, kjer navede:

Feministična kritičarka je lahko razumljena kot 'uporna bralka': nekdo, ki analizira pomen uprizoritve tako, da bere proti toku stereotipov in se upira manipulaciji besedila uprizoritve kot kulturnega besedila, ki ga pomaga oblikovati. Z razkrivanjem načinov, na katere dominantna ideologija postane naturalizirana z naslavljanjem idealne gledalke, feministična kritika deluje kot politična intervencija v prizadevanju za kulturne spremembe. (2)

Sue-Ellen Case poudarja raznorodnost feminističnega pristopa. Koriščenje zdaj enih, zdaj nasprotnih teorij ni »igrivi pluralizem« (»playful pluralism«), ampak gverilska akcija, katere namen je provokacija in fokusiranje feministične kritike (*Feminism* 132). Dolan začetek te akcije postavlja v ostro zavedanje izločitve iz moškega kulturnega, socialnega, spolnega, političnega in intelektualnega diskurza v kritiki prevladujočih družbenih okoliščin, ki ženske pozicionirajo izven dominantnega moškega diskurza (3). Vprašanja, ki jih naslavljajo feministične teorije, so širša od vprašanja reprezentacije žensk v gledaliških in dramskih delih, saj upoštevajo tudi zastopanost žensk v posameznih poklicih in na pozicijah moči gledališke skupnosti, vprašanja identitete žensk kot politične ali kulturne skupine in tistih, ki so iz te tvorbe izvzeti, nadalje pa tudi vprašanja spolnih identitet kot takih itn. Osnovne linije feminističnih vstopanj, ki jih bomo v primeru *Spolne vzgoje II* aplicirali na polje uprizoritvenih umetnosti, prispevajo Jill Dolan, Elain Aston in Sue-Ellen Case. Označimo jih lahko s krovnimi termini liberalni feminizem, kulturni (Dolan) oziroma radikalni (Case) feminizem in materialistični feminizem.

Liberalni feminizem se, izhajajoč iz liberalnega humanizma, usmerja v delovanje znotraj obstoječih družbenih in političnih organizacij, kar naj bi sčasoma pripeljalo do socialne, politične in ekonomske enakosti žensk z moškimi (Dolan 3). Cilj je vključiti ženske kot del (moške) univerzalne kategorije. Zgodovinska imenovanja sorodnih vej oziroma valov feministične teorije, med katerimi najdemo tudi termin »buržoazni feminizem« (Wandor 136–138), razkrivajo izključevalno naravo liberalnega feminizma, saj ta ob spolu ne upošteva drugih dejavnikov, ki vplivajo na družbeno neenakopraven položaj žensk, in tako izenačitev z moškimi omogoča le majhnemu deležu žensk. Na področju gledališke prakse in teorije med dosežke liberalnega feminizma prištevamo širok nabor projektov in iniciativ, ki so povečale vidnost dramatičark, režiserk, producentk, scenografinj in botrovale ustvarjanju bogatejših in kompleksnejših vlog za igralke ter performerke (Dolan 4). Tako Dolan kot Case izpostavljata fenomen uspešnih gledaliških umetnic, ki se odrekajo samoopredeljevanju kot feministične umetnice, saj se zdi politična dimenzija enačenja njihovega dela s feminističnim ogrožajoča za njihov univerzalni uspeh. V poskusih priključevanja sistemu, ki jih je zgodovinsko izločal, omogočajo izbris svoje ženske identitete, kot opozarja Dolan, saj je univerzalnost, za katero ustvarjajo, osnovana na moškem modelu (prav tam 5). Kot moški model lahko na področju uprizoritvenih umetnosti razumemo različne segmente od formalnih produkcijskih zasnov, konvencij vodenja ustvarjalnih procesov, vsebinskih usmeritev repertoarnih politik, ki o(ne)mogočajo vstop določenih vsebin v gledališki diskurz, vse do kritičnih refleksij uprizoritev, njihove teatrološke obravnave ter nadaljnega zgodovinenja ali umeščanja v umetniški kanon. Ravno tovrstni model s svojimi produkcijskimi in vsebinskimi značilnostmi cikel *Spolna vzgoja II* spodjeda.

Kulturni ali radikalni feminizem izhaja iz premise, da je patriarhat osnovni izvor zatiranja žensk, saj moške postavlja na pozicijo moči v ekonomskem in socialnem kontekstu v družinski celici, na trgu in v državi. Oblikoval je moško kulturo, ki je povsod, kjer je prevladovala, zatirala ženske vseh družbenih razredov in ras (Case, *Feminism* 63–64). V nasprotju z liberalnim radikalni feminizem predstavlja temeljno spremembo v naravi univerzalnega s postavljanjem ženskih specifik na mesto generičnih moških. Išče načine, da bi obrnil spolno hierarhijo s teorijami, ki bi ženske pozicionirale nad moške (Dolan 6). Case v radikalni feminizem umešča rojstvo alternativnih feminističnih uprizoritvenih praks, osnovanih s strani kolektivov žensk, ki so nemalokrat nastopali za ženske, v prepričanju o obstoju skupne ženske izkušnje, pri čemer sta posebej v zavest ustvarjalk stopila seksualno, erotično zatiranje žensk in vprašanje telesa žensk. Sorodne vsebinske smernice goji tudi izključno ženski kolektiv *Spolne vzgoje II*. »Moška kultura je ženska telesa spremenila v objekte moške želje, jih preoblikovala v prizorišča lepote in seksualnosti, namenjena moškemu pogledu. Ženske so se naučile gledati na svoja telesa na enak način in jim je bilo tako preprečeno, da bi se poistovetile s svojim lastnim videzom« (Case, *Feminism* 66). Navkljub občutku transcendentalne vezi med ženskami se radikalni feminizem osredotoča na izkušnje posameznih žensk s posameznimi pravicami, ki imajo pravico do svojega lastnega telesa in lastne svobodne volje (prav tam 68). Tovrstno pozicioniranje vzpostavlja povezavo med tradicijama liberalnega in radikalnega feminizma z osredotočanjem na posameznico in pravice posameznic, kar bi lahko pripisali tudi predvsem prvima dvema predavanjema-performansom *Spolne vzgoje II*. Četudi so bile feministične uprizoritvene skupine organizirane kot kolektivi, je kolektivni status bolj služil prelomu s patriarhalnimi organizacijami moči kot pa prelomu z individualizmom (prav tam).

Z oznako materialistični feminizem Case pokrije množstvo pristopov (marksistični feminizem, socialistični feminizem ...), ki jih povezuje temelj v historičnem materializmu, katerega perspektiva neposredno nasprotuje esencializmu in univerzalizmu radikalnega feminizma. Materialistična pozicija poudarja vlogo družbenega razreda in zgodovine. S te perspektive izkušnje žensk ne morejo biti razumljene izven njihovega specifičnega zgodovinskega konteksta, ki upošteva specifično ekonomsko organizacijo in razvoj nacionalne zgodovine ter politične organizacije (Case, *Feminism* 82). Poziciji radikalnega in materialističnega feminizma Case označuje kot ključni za oblikovanje feminističnega gledališča. Interakciji teh dveh pozicij sta navkljub razlikam ustvarili živo tradicijo feminističnega dramskega pisanja in gledališke produkcije ter nadgradili feministično uprizoritveno prakso z ustvarjanjem dialoga razlik in širjenja feministične kritike (prav tam 93). Tako Case in Dolan kot tudi druge pionirke feminističnih študijev scenskih umetnosti podrobneje razdelajo tudi smeri črnega feminizma (»black feminism«) in lezbičnega feminizma

(»lesbian feminism«),² s specifikami katerih se pri *Spolni vzgoji II* občinstvo ne sreča, a ključno narekujejo vstop na področje presečnega feminizma, ki raziskuje prešitja različnih sistemov zatiranja. Koncept presečnosti oziroma interseksionalnosti je leta 1989 vpeljala ameriška teoretičarka Kimberlé Crenshaw,³ s čimer je želela opozoriti na medsebojno omogočanje in neodtujljivost različnih oblik neenakosti ene od druge. Razmišljanje o mnogoterih dejavnikih, ki vplivajo na družbeni položaj žensk, odpira kompleksno strukturo neenakovrednega položaja in skuša pri tem ne delovati izključevalno. Kot izraz presečne feministične države lahko pri *Spolni vzgoji II* razumemo že to, da kot »ženske«, okoli katerih se uprizoritveni cikel središči, ne razume zgolj bioloških žensk, ampak tudi inter- in transspolne osebe. Ob tem se vprašanja seksualnega užitka v *Zmožnosti* loteva na presečišču s hendikepiranostjo, v *Igrah* načena vprašanja nenormativnih spolnih praks, z njimi povezanih identitet ter usmeritev, v zadnjem delu, *Borba*, pa je močno vzpostavljen kontekst družbenega razreda in izobraženosti kot eden najodločilnejših vplivov na življenje žensk.

Sorodno s principi začetnih valov feminističnega gledališča so avtorice *Spolne vzgoje II* ustvarjalke, ki predstavljajo predvsem konkretne ali resnične izkušnje žensk. Pridružuje se jim še kopica strokovnjakinj in posameznic, ki so s pogovori in deljenjem svojih izkušenj soustvarile uprizoritveni material. Ustvarjalke v fokus postavljajo množstvo dokumentarističnih pripovedi, preko katerih raziskujejo seksualni užitek žensk kot osnovno spolno pravico. Že izbira dokumentarnega gledališča ustvarja teren za feministične prvine. Bolj kot estetska strategija uprizarjanja resničnosti je dokumentarno gledališče orodje za raziskovanje konstrukcije in uokvirjanja resničnosti (Groot 375). Žanr gledališča, ki s svojo formo preizprašuje, kaj konstituiramo kot resnično, kaj dokumentiramo in česa ne, katere zgodovine in zgodbe so bile povedane oziroma katerih moramo slišati več, ustvarja tesno povezavo med uprizoritvenimi umetnostmi in vsakodnevnim življenjem ter družbo (prav tam 374).

Diagnoza in Consentire

Osnovno dogodkovno linijo predavanja-performansa *Diagnoza* lahko razčlenimo na tri simultano prepletajoča dogajanja: zvočni posnetek pogovora s seksologinjo in ginekologinjo dr. Gabrijelo Simetinger; posnetek obnavljanja tega pogovora performerke Nike Rozman; dokumentarni zvočni posnetki pričevanj žensk, ki trpijo

² Lezbično gledališče v Sloveniji je podrobneje obravnavala Maja Šorli v razpravi »O lezbičnem gledališču v Sloveniji«, v kateri je razdelala termin lezbičnega gledališča tako s širše sociološke kot ožje teatrološke perspektive ter ob pregledu primerov v zgodovini slovenskega gledališča predlagala model za raziskovanje lezbičnega gledališča in smernice za prihodnost le-tega.

³ V eseju »Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics«, v katerem razdelja koncept presečnosti, je izhajala iz specifičnega družbenega položaja temnopoltih žensk.

za vaginizmom in bolečimi spolnimi odnosi. Prostor, v katerem se performans odvija, so ustvarjalke poimenovalе »medenično dno«. Kot občinstvu v uvodnem nagovoru režiserka Tjaša Črnigoj parafrazira dr. Gabrijelo Simetinger, je »medenično dno zrcalo duše, saj se v njem nabirajo vsi strahovi naših življenj«. Ob vsakem odzivu na strah in zakrčitvi mišic se zakrčijo tudi mišice medeničnega dna. Uvodni nagovor usmeri *Diagnozo* v vprašanje užitka žensk, osredotočeno na telo žensk, na njegovo biologijo. Boleče ali celo travmatične izkušnje žensk, ki so se s težavami bolečih spolnih odnosov obrnile tudi na svoje ginekologinje_e, pri čemer so največkrat naletale na negacijo svojih izkušenj oziroma občutenj, se v *Diagnozi* pretvorijo v emancipatorne, saj v nestrokovnih nasvetih oziroma odpravljanju izkušenj iščejo potencial za parodiranje. Performerka Nika Rozman na oder zliva obilne količine lubrikantov in krem, po katerih se komično drsa in poplesuje. Lubrikant, ki je ženskam največkrat predlagan kot rešitev bolečih spolnih odnosov, izziva smeh v občinstvu, s čimer predavanje-performans sočasno ozavešča o nestrokovnosti tovrstnih postopkov in to isto nestrokovnost zasmehuje. Podatek, da za bolečimi spolnimi odnosi trpi skoraj 40 % žensk, je uprizorjen s kopičenjem spodnjega perila, ki se, ob grafoskopu kot elementu izrazito zastarelih konvencij izobraževanja, vzpostavlja kot eden od povezovalnih elementov celotnega cikla. Feministični doprinos *Spolne vzgoje II* je tudi vpeljevanje odrskih podob, ki smo jim občinstva redko priča. V *Diagnozi* so to denimo fotografije različnih tipov in oblik vulv v nepornografskem kontekstu.

Dr. Simetinger v pogovoru, ki ga poslušamo gledalke_ci, izpostavlja pomen spolne vzgoje pri preseganju družbene usmerjenosti na izrazito falocentričen penetrativni spolni odnos. V tej perspektivi se skriva ironija, ki jo nosi sam naslov predavanja-performansa, kot izpostavi Ana Lorger: »Vaginizem je tako razumljen kot bolezen le, če edini pravi užitek pripišemo penetraciji, ki bo svoj cilj dosegla z reprodukcijo« (»Kaj pa ženski užitek?« nepagin.). S plastenjem izkušenj žensk, osredotočanjem na telesa žensk in načine, kako je patriarhat posegel v to zavest in percepcijo seksualnosti žensk, v *Diagnozi* vidimo principe radikalnega feminizma. Ekipa navkljub obravnavi vsebin, ki so izrazito vezane na biologijo žensk, *Spolne vzgoje II* ne namenja izključno ženskemu občinstvu, temveč teme in vsebine, ki jih razpira, predstavlja vsem. Feministične perspektive tako ne zapira pred javnim diskurzom, temveč jo vanj odpira, s čimer implicitno nagovarja odgovornost vseh prisotnih pri vzdrževanju ustaljene zatiralske percepcije (seksualnega) užitka žensk. Podobna perspektiva se drži tudi drugega predavanja-performansa, ki se odvije v istem večeru z *Diagnozo*.

Prostor, v katerem se odvija *Consentire*, so ustvarjalke poimenovalе »to ni varen prostor«, saj se o seksualnem soglasju najpogosteje govori v njegovi odsotnosti oziroma v povezavi s posilstvom. Vstopna točka je videoposnetek performerke Nike Rozman, ki opisuje posilstvo. Rozman prične s stavkom: »Te slike ne bom nikoli pozabila.« Medtem ko občinstvo prisluhne zgodbi, Tijana Todorović na velik plakat, ki

je izobešen ob projekciji, riše »to sliko«, ki jo tudi naslovi »ta slika«. V nadaljevanju se dogajanje razprši – občinstvo lahko samo izbira, kateri zgodbi bo sledilo. V prostoru so po stenah razobešeni plakati s QR-kodami, s katerimi lahko gledalke_cí prisluhnejo izkušnjam anonimnih intervjuvank, katerih partnerji so v spolnem odnosu svoj užitek postavili v ospredje ali jih zlorabili. Poliperspektivčnost tovrstne postavitve ustvarja nehierarhično mrežo izkušenj, ki so med seboj povezane. Bolj kot v redukcijo na eno samo poanto se *Consentire* usmerja v širjenje zavesti o raznorodnosti praks soglasja in razgalja družbena razmerja moči s poudarkom na (ne)avtonomnosti žensk pri uveljavljanju spolnih pravic pri soglasnem seksu.

Consentire ostaja v premisah radikalnega feminizma. Ukvarja se predvsem z izkušnjami posameznih žensk. Čeprav se vprašanja soglasja ne loteva izrazito biologistično, ostaja osredotočena na ženske kot biološki spol in v večini usmerjena na heteronormativne odnose. Raziskuje domet patriarhalnega zatiranja žensk in subtilnejše oziroma privzgojene oblike tega zatiranja. Gledališki medij postane teren za vpeljevanje vprašanja soglasja v širši javni diskurz, v katerem se redkeje pojavlja v afirmativni poziciji. Kot feministično gesto razumemo ravno usmerjanje tovrstnega izobraževanja tako na moško kot žensko občinstvo. Če pri slednjih nagovarja potrebo po razdelovanju lastnega intimnega sveta in dopuščanju iskrenega ter neobremenjenega odnosa do lastne seksualnosti, pri prvih nagovarja soodgovornost in izpostavlja konsenzualno spolno prakso kot izrazito kvalitetno doživetje za vpletene. *Diagnoza* in *Consentire* na metagledališkem nivoju nagovarjata vprašanje umetniške reprezentacije žensk in patriarhalne konstrukcije dojemanja telesa ženske. Pri obeh za razliko od preostalih treh delov obstaja oster rez med izvajanjem telesne akcije in pripovedmi. Dokumentarni materiali in pripovedovanje Nike Rozman so občinstvu predstavljeni v obliki zvočnih ali videoposnetkov. Živa prisotnost Nike Rozman v prostoru ob poslušanju zvočnega posnetka njenega pripovedovanja ali celo gledanju videoposnetka njenega pripovedovanja ustvarja svojevrstno napetost. Telo ni več v službi nosilca identitete, označevalca osebe, temveč se premika v polje označevalca teme in spola. Postaja označevalec »telesa ženske«, ki pa ne tematizira drugih dejavnikov: kategorije starosti, rase, telesnih zmogljivosti navkljub številnim pričevanjem različnih govork niso naslovljene ali preizprašane, zato v prvih dveh delih *Spolne vzgoje II* še ne moremo govoriti o prvinah presečnega feminizma, ki izraziteje nastopi v nadaljevanjih cikla.

Zmožnost

Zmožnost temelji na pričevanjih štirih žensk, ki živijo s hendikepom in spregovorijo o svojem spolnem zorenju, odnosu do lastnih teles, spolnosti in partnerstva. Dvema se v pogovorih pridružuje tudi partner oziroma partnerka. Ob tem se uporabljajo citati iz eseja Elene Pečarič »Tako lepa, pa invalid«, prvotno objavljenega v reviji

Socialno delo leta 2005. Avtorica predstavlja dvojno diskriminiranost žensk s hendikepom: »kot invalidna v odnosu do neinvalidnih ali zdravih, kot ženska v odnosu do prevladujočega tradicionalno moškega diskurza« (125). Razpre specifično diskriminacijo hendikepiranih žensk, ki »se kaže kot sprenevedanje, nepriznanje ali ignoriranje dejstva, da ima kot vsa spolna bitja tudi ona pravico do seksualnega življenja, pravico do različnih spolnih usmerjenosti, do materinstva, zakona ali partnerstva« (prav tam). Ob Eleni Pečarič slišimo tudi pogovor s socialnim delavcem Jernejem Hazimalijem, vodjo institucionalnega programa pri Zvezi Sonček, in z belgijskim psihologom Stevenom De Weirdtom, ki v Belgiji v okviru organizacije Aditi vzw od leta 2010 deluje na področju seksualne asistence. Med njima se izriše manko strokovne in sistemske podpore, ki jo institucije lahko osebam s hendikepom nudijo na področju seksualnosti, saj, kot izpostavlja Steven De Weirdt, seksualna asistenca ni nikjer na svetu finančno podprta od držav. Ker se oseb s hendikepom ne doživlja kot seksualnih subjektov, so deležne_i izrazito pomanjkljive spolne vzgoje. Obstajajo namreč specifične potrebe, ki jih lahko izpolnijo samo strokovno usposobljene osebe – od učenja varnega samozadovoljevanja do konkretne pomoči pri soglasnem spolnem odnosu dveh oseb s hendikepom. Njuna vključitev opozori, da za urejanje tega področja ni zadostnega družbenega oziroma političnega interesa.

Prostor so ustvarjalke tokrat poimenovala »temnica«, v njem pa se pred občinstvom »razvijejo« portreti štirih žensk. Temnica, kot pred vstopom obrazloži Tjaša Črnigoj, je namenjena delu s svetlobno občutljivim materialom, s čimer že samo poimenovanje dogajalnega prostora asociira na odrinjenost vprašanj spolnosti žensk s hendikepom v »temo« in »osvetljevanje« teh vprašanj, ki mu bomo kot občinstvo priča. Performerka Lina Akif posamezne zvočne posnetke povezuje med seboj ter jih poantira s projiciranjem ilustracij Tijane Todorović z grafoskopov. Na risbah vidimo ženske s hendikepom v različnih situacijah, kar ponovno problematizira odsotnost tovrstnih podob na prosojnicah grafoskopov v izobraževalnih ustanovah, kjer so verjetno bili nekoč uporabljeni kot pripomočki pri prvotni spolni vzgoji. Siceršnja odsotnost podob hendikepiranih žensk v svojem eseju naslovi tudi Pečarič: »Hendikepirana ženska je najprej dojeta kot asekualno bitje, zato v različnih medijskih reprezentacijah nikoli ni ponujena kot seksualni objekt, kakor je to značilno za običajno žensko telo. Pravzaprav je v medijskih reprezentacijah skoraj ni zaslediti« (126). V izkušnjah, ki jih delijo oziroma jih Akif povzema, svojega hendikepa ne predstavljajo kot nenadomestljivega manka, temveč kot inherenten del celote. Področje spolnosti postane povezovalni člen, ki je mestoma travmatičen, a tudi v tem posebno pozornost namenja poudarjanju lepih, sproščenih in celo humornih trenutkov, kot je pripoved intervjuvanke in partnerja o tem, kako sta zlomila posteljo. *Zmožnost* uresničuje poziv, ki ga je pred 20 leti zapisala Pečarič: »Potrebujemo prostor, kjer bi bil pogovor o hendikepu nekaj samoumevnega in normalnega, ne pa nekaj, kar je neprimerno, ogrožajoče in povzroča zadrego« (130). Navkljub razlikam v telesih se namreč v *Zmožnosti* užitek kaže kot področje združevanja v izkustvu.

Če smo v prvih dveh predavanjih-performansih zaznavali predvsem perspektive radikalnega feminizma, se *Spolna vzgoja II* v *Zmožnosti* zaveda kopičenja, prepletanja oziroma nalaganja diskriminacij, kot v eseju »Tako lepa, pa invalid« to ubesedi Elena Pečarič. Podobno izpostavlja Ana Lorger v kritiki »Onkraj normativnih teles«, kjer zapiše, da s tretjim delom uprizoritveni cikel »vstopa v presečni feminizem, ki zatirane ženske in spolno nekonformne identitete obravnava še skozi prizme, ki niso osredotočene zgolj na spolno identiteto, temveč jih dojema na presečišču drugih izkušenj in socialnih kontekstov, iz katerih izvirajo« (nepagin.).

Igre

Igre, četrti del v seriji, tematizirajo mnogotere spolne prakse, ki jih opredeljuje krovni označevalec »kink«. Med množico nekonvencionalnih spolnih praks so ustvarjalke za sogovornice predavanja-performansa izbrale posameznice, ki prakticirajo BDSM. Performerka Lina Akif je tokrat odeta v viktorijansko belo obleko in lasuljo, ki označujeta dramski lik, kakršnih v ciklu sicer ne spremljamo. Akif občinstvo skozi prostore Nove pošte vodi kot poosebitev emancipirane ženske, ki se prakticiranja nenormativnih seksualnih praks ne sramuje. Predavanje-performans se zaključi z naštevanjem vseh njenih ljubimcev, celoten potek pa povezuje njeno slikanje utopične »hiše užitka«, kakor so ustvarjalke za *Igre* poimenovalle prostore Nove pošte. Čeprav ne uporablja konvencionalnih dramskih postopkov, Akif v *Igrah* ustvarja odmik od strategij dokumentarnega gledališča. *Igre* so najmanj analitično-raziskovalne. Bolj kot poglobljeno refleksijo posameznih praks ustvarjajo serijo orisov, katerih večina je ponazorjena v komičnih situacijah, poustvarjenih na odru. Posamezni elementi; spolne igračke, vrvi, biči, se ne nujno povezujejo s krovno vsebino, temveč predvsem delujejo kot znaki potencialnih izvorov užitka, pri čemer tudi ne naslavlajo potrošništva, ki temelji na iskanju užitka. Proizveden vtis je v primerjavi s prejšnjimi deli splošen, saj se prakse poskušajo destigmatizirati brez poglobljenega izobraževanja o razlogih za njihovo pojavljanje ali o poteku prakticiranja. Pri tem se v *Igrah* ustvari poudarek na skrbi in poglobljenih odnosih, ki jih varno izvajanje tovrstnih praks terja. A čeprav so v *Igre* vključene samo sogovornice in je performerka ženska, predavanje-performans ne sugerira, da bi bila tovrstna skrb usmerjena izključno na ženske. Utopijo sprejemanja tovrstnih praks uprizoritev postavlja v kvirovsko in poliamorno skupnost. *Igre* se odmikajo od osredotočenosti na seksualni užitek žensk, kot ugotavlja Ana Lorger v kritiki »Preigravanje mej«: »V predstavi se nenadoma zdi, da govorimo o seksualnosti na splošno, saj so navsezadnje fetiši, človekove želje, strasti in fantazije del našega vsakdana, četudi jih zadržujemo znotraj meja začrtanih normativnih idej o tem, kakšna in kaj naj bi seksualnost bila« (nepagin.).

Feministično gesto vidimo predvsem v ustvarjanju utopične skupnosti sprejemanja. Podobno kot v *Consentire* se poudarja pomen soglasja in dogovorov, saj so ti še posebej pomembni, ko pride do tabuiziranih praks, ki v javnosti v primeru nasilja ali kršenja soglasja izvajajo predvsem zgražanje. V želji po širjenju te utopične skupnosti *Igre* ne obravnavajo »kinkov« v okvirih monogamnih partnerskih vez, s čimer v podtekstu afirmirajo povezavo tovrstnih seksualnih praks z nemonogamnimi osebami. Podobno niso predstavljene kritične situacije, katerih pojav je bolj možen znotraj tovrstnih nenormativnih praks. *Igre* mapirajo izrazito kompleksen teren seksualnosti, ki se znotraj predavanja-performansa »zabriše v komičnosti, nenavadnem mešanju pojmov in različnih medosebnih situacij« (Lorger, »Preigravanje« nepagin.).

Borba

Zadnji del cikla rekonstruira politično in zgodovinsko pot, ki je v Jugoslaviji ustvarila temelj za govor o seksualnem užitku kot takem. V rekonstruiranju boja za reproduktivne pravice žensk se vrača v preteklost, v kateri izpostavlja napredne politične ideje, katerih protagonista v *Borbi* sta javnosti relativno neznana Vida Tomšič in njen mož Franc Novak. Splav je v tistem času prepovedan oziroma dovoljen le, če je ogroženo življenje nosečnice. Kakor izvemo v uprizoritvi, je za njegovo izvajanje lahko dosojena zaporna kazen, ponekod celo smrtna kazen s streljanjem. Družbeni položaj žensk je s prebiranjem govora Vide Tomšič na 5. kongresu komunistične partije v Zagrebu leta 1940, v katerem javno terja vključitev pravic žensk in žensko enakopravnost v skupne boje proletariata, vpet v širše kontekste, s čimer vstopa v dialog z materialističnim feminizmom. Istočasno je razkrit raziskovalni proces ustvarjalk, katerega osrednji element je iskanje izvirne diafragme, ki so jo izdelali v tovarni Sava Kranj. »Kajti prav nemarno ravnanje z nekaterimi prelomnimi zgodovinskimi podatki, kot je denimo začetek izdelovanja diafragme pri nas, v *Borbi* jasno pokaže in potrdi sociološko tezo, ki pravi, da ne le, da zgodovino pišejo zmagovalci, ampak da jo prav oni zaradi posedovanja moči tudi selektivno pozabljajo,« zapiše Zala Dobovšek v kritiški refleksiji »Punce, borba!« (nepagin.). Dejstvo, da ustvarjalkam ni uspelo najti ohranjenega primerka prve v Sloveniji izdelane diafragme, priča o neprimernem družbenem odnosu do zgodovinenja feminističnih bojev in zapuščin, katerih simbol diafragma zagotovo je. Samoumevnost dosežkov omenjenih bojev naslovita tudi hrvaški performerki, saj njuna država ob osamosvojitvi v ustavo ni zapisala pravice do splava, zato je leta njima težje dostopen kot slovenskim gledalkam. Izpostavita tudi primere drugih držav, v katerih je splav še vedno prepovedan. V iskanju izgubljenega artefakta zgodovine žensk se tako odpira aktivistična dimenzija gledališča, ki z ohranjanjem dokumentarnega gradiva zapolnjuje vrzeli v družbeni zgodovini.

Ob tem smo v *Borbi* ponovno priča vpeljevanju redko videnih odrskih rekvizitov. Diafragma kot kontracepcijski pripomoček je zagotovo tak primer. Prav tako se kot znak množice za ženskam nevarne splave v prostoru obeša okrvavljeno žensko spodnje perilo, prisotni so vložki in imitirana menstrualna kri. Dobovšek razmišlja, da je »[v]peljevanje omenjenih elementov v javni prostor [...] v bistvu močna politična gesta, in sicer ne samo zato, ker so v siceršnji produkciji načeloma (podzavestno ali načrtno) odrinjeni, ampak tudi zato, ker predstavljajo glavni dejavnik za beleženje zgodovinskega trenutka« (»Punce, borba!« nepagin.). Splav, posilstvo in podobna dogajanja niso postavljeni v vlogo izvajanja čustvenega učinka na strani občinstev, temveč kot besede in dogodki postanejo zgodovinska dejstva, vpeta v širši družbeni kontekst.

Zaključek

V posameznih delih uprizoritvenega cikla smo feministične prvine lahko zaznavale_i tako na nivoju vsebine (tematizacija ženske spolnosti, obujanje pozabljenih zgodovin, vnašanje redko videnih odrskih elementov), snovanja uprizoritev (soavtorstvo ustvarjalnega procesa, vključitev širokega nabora sogovornic, naslanjanje na dokumentaristične strategije) kakor tudi na nivoju produkcije, ki v svojem trajanju ustvarja svojevrstno feministično dramaturgijo. Žanr dokumentarnega gledališča vzpostavlja teren za široko paleto možnosti feminističnih vstopanj na področje uprizoritvenih umetnosti in drugih perečih družbenih vprašanj. *Spolna vzgoja II* pa z izhajanjem iz pričevanj širi potenciale feministične uprizoritvene produkcije v repertoarnih gledališčih onkraj dramskih ali avtobiografskih uprizoritev. Njen produkcijski kontekst, ki združuje neinstitucionalne in institucionalne producente, omogoča umestitev nekonvencionalne uprizoritve v program. Posamezni deli *Spolne vzgoje II* so bili razdeljeni v sezoni 2022/2023 in so plod več kot enoletnega ustvarjalno-raziskovalnega procesa. Čas ustvarjanja se zoperstavlja siceršnjim produkcijskim normam, serija uprizoritev pa negira klasično dramaturgijo dogodka z enim vrhuncem. Sožitje producentov iz različnih kontekstov ponuja enega od možnih odgovorov na vprašanje, kako misliti feministično gledališče znotraj izrazito patriarhalnega modela uprizoritvene produkcije. Zagotovo je ob tem nujno upoštevati dejstvo, da je *Spolna vzgoja II* večidel nastala v avtorstvu ustvarjalk, ki delujejo kot samozaposlene v kulturi ter so posledično lahko investirale čas v ustvarjanje tako obširnega projekta. Ustvarjena feministična poetika bo v prihodnje tako zagotovo na preizkušnji ob potencialnih vstopih v druga institucionalna gledališča, saj Slovensko mladinsko gledališče v naši uprizoritveni krajini goji specifičen in za repertoarno gledališče izrazito progresiven profil, pa tudi ob srečevanjih z drugimi ustvarjalkami_ ci ali celo bolj konvencionalnimi dramskimi izhodišči.

Spolna vzgoja II se od *Diagnoze* do *Borbe* premika od telesa ženske v vedno širši družbeni kontekst, ki to telo določa. Razumevanje nerazrešenih vprašanj preteklosti in iskanje načinov preseganja tovrstnih zatiralskih mehanizmov (bodisi v ureditvi ustvarjalne ekipe bodisi v estetiki uprizoritev) ustvarjata teren za iskanje nove feministične uprizoritvene poetike. Posamezni deli kažejo pluralizem pristopov, ki je, kot izpostavljajo feministične teatrologinje, značilen za feministična vstopanja v polje uprizoritvenih umetnosti. Celotni uprizoritveni cikel spremlja tudi politični podtekst, da je tovrstne diskriminatorne prakse treba spremeniti in da je to tudi mogoče. *Spolna vzgoja II* tako predstavlja celotni primer feminističnega gledališča, kjer lahko feministične izvore najdemo že v samem snovanju uprizoritve in jih ne apliciramo zgolj retrospektivno. V omejenem izboru vsebin in vprašanj, ki jih odstira, poziva k nadaljevanju feminističnih vstopanj na polje uprizoritvenih umetnosti. Tjaša Črnigoj v slovenskem gledališču nadaljuje razvoj sorodnih projektov. Začetek njene feministične uprizoritvene poetike bi lahko postavili v uprizoritev *Babice/Bakice* (2020), v kateri so ustvarjalke v formi dokumentarnega gledališča tematizirale ženske, ki si, živeč pod pragom revščine, zaradi izjemno nizkih ali neobstoječih pokojnin dodaten zaslužek iščejo z nabiranjem in vračanjem plastenk. Režiserka je sorodno prakso nadaljevala z uprizoritvijo *Punce/Cure* (2023), kjer je obdobje, ki je v *Borbi* obravnavano z vidika političnih bojov in uzakonjenja, raziskovano preko osebnih spominov ustvarjalk in njihovih prednic. V obeh omenjenih uprizoritvah se presečno obravnavajo tako spol kakor tudi drugi dejavniki, ki določajo protagonistke teh dokumentarnih uprizoritev. Maja 2025 pa bo v Slovenskem mladinskem gledališču premiero doživela uprizoritev *55. člen*, v kateri bo režiserka raziskovala bitko za ohranitev člena ustavne pravice do odločanja o rojstvu otrok. Črnigoj nadaljuje razvoj dokumentarne forme feminističnega gledališča. Njene režije soustvarjajo krajino feminističnega gledališča v Sloveniji in utrjujejo nujnost njegove sistematične teatrološke refleksije.

- Aston, Elaine. *An Introduction to Feminism and Theatre*. Routledge, 1995.
- Brezavšček, Pia. »Med egom in skrbjo. Nekaj opazk o neodvisni uprizoritveni sceni«. *Dialogi*, letn. 58, št. 5–6, 2022, str. 67–79.
- Bugajak, Karolina. »Sex Education II«. *SEEstage*, 24. mar. 2024, seestage.org/reviews/sex-education-ii-mladinsko.
- Case, Sue-Ellen. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. The Johns Hopkins University Press, 1990.
- Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. MacMillan Publishers LTD, 1988.
- Crenshaw, Kimberlé. »Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics«. *University of Chicago Legal Forum*, št. 1, 1989, str. 138–167, scholarship. law.columbia.edu/faculty_scholarship/3007. Zadnji dostop 16. maj 2025.
- Dobovšek, Zala. »Neinstitucionalno in institucionalno gledališče naj tvorita polnokrvno celoto, Slovenska gledališka sezona 2017/2018 (dramsko in postdramsko gledališče)«. *Slovenski gledališki letopis 2017/18*, ur. Štefan Vevar, Slovenski gledališki inštitut, 2019, str. 6–11.
- . »Punce, borba!«. *Neodvisni*, 20. okt. 2023, www.neodvisni.art/refleksija/2023/10/punce-borba/?fbclid=IwAR2zhnWd8QulYgoafbdi2qERNhrRPFJ9y8gTofRmvttZIFO300thQNeXOqU. Zadnji dostop 16. maj 2025.
- . »Viel Potenzial, wenig Raum: Wie das Devised Theater die Position der Dramatik im slowenischen Theater veränderte«. *Theater der Zeit*, 27. sep. 2023, tdz.de/artikel/eebeba83-f1ec-4626-9a90-61158efd5a30?fbclid=IwAR1pMnYbyUaP1tkSNGg-Acxim5q9_dNYLOPi_cwrFKf34E4hirdgqLgRCw. Zadnji dostop 16. maj 2025.
- Dolan, Jill. *The Feminist Spectator as Critic*. UMI Research Press an imprint of University Microfilms inc. Ann Arbor, 1988.
- Goodman, Lizbeth, in Jane De Gay, ur. *The Routledge Reader in Gender and Performance*. Taylor & Francis e-Library, 2002.
- Groot Nibbelink, Liesbeth. »Documentary Theatre«. *The Routledge Companion to Contemporary European Theatre and Performance*, ur. Ralf Remshardt in Aneta Mancewicz, Routledge, 2024, str. 374–379.
- Harris, Geraldine, in Elaine Aston. *A Good Night Out for the Girls*. Palgrave MacMillan, 2013.
- Hvala, Tea. »Začasni prizorišči vztrajnega upanja«. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, letn. 43, št. 261, str. 51–62.

Hrvatini, Varja. »Strategije preživetja znotraj hierarhičnih struktur«. *Dialogi*, letn. 58, št. 5–6, 2022, str. 88–97.

Jesenko, Primož. *Rob v središču: izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967*. Slovenski gledališki inštitut, 2015. Zbirka Dokumenti Slovenskega gledališkega inštituta, letn. 51, št. 92.

Leskovšek, Nika. »Beseda selektorice«. 57. *Festival Boršnikovo srečanje: programski katalog*, ur. Benjamin Virč, Festival Boršnikovo srečanje, 2022, str. 19–20.

Longer, Ana. »Kaj pa ženski užitek?«. *SiGledal Kritika*, 27. feb. 2023, veza.sigledal.org/kritika/kaj-pa-zenski-uzitek-r. Zadnji dostop 16. maj 2025.

—. »Onkraj normativnih teles«. *SiGledal Kritika*, 15. mar. 2023, veza.sigledal.org/kritika/onkraj-normativnih-teles-r?fbclid=IwAR202LGYMUzA1KzcrI-otHsS8p45clBPOfWFPxrXtTMQ_hDMTNwfSMFk0Pw. Zadnji dostop 16. maj 2025.

—. »Po poti reproduktivnih pravic«. *SiGledal Kritika*, 5. jun. 2023, veza.sigledal.org/kritika/po-poti-reproduktivnih-pravic-r. Zadnji dostop 16. maj 2025.

—. »Preigravanje mej«. *SiGledal Kritika*, 21. mar. 2023, veza.sigledal.org/kritika/preigravanje-mej-r. Zadnji dostop 16. maj 2025.

»Mesto žensk: Zamolčane zgodovine II«. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, letn. 43, št. 261, 2015.

Milohnič, Aldo. »Feministično gledališče – Ali o izginotju dolgočasa iz gledališča in teatrologije«. *Maska*, letn. 6, št. 1–3, zima 1996, str. 36–37.

Orel, Barbara. *Prekinitve s tradicijo v slovenskih uprizoritvenih umetnostih 1966–2006*. Založba Univerze v Ljubljani, 2023.

Pečarič, Elena. »Tako lepa, pa invalid«. *Socialno delo*, letn. 44, št. 1–2, 2005, str. 125–130, www.revija-socialnodelo.si/mma/Tako_URN_NBN_SI_DOC-7RXQGCH.pdf/2019020114350954. Zadnji dostop 16. maj 2025.

»Perspektive ustvarjalk scenskih umetnosti«. Tematska izdaja. *Dialogi*, letn. 58, št. 5–6, 2022.

»Pomembnost spolne vzgoje in primer modela celostne spolne vzgoje: Pogovor z Gabrijelo Simetinger«. *Spolna vzgoja II*, 3. okt. 2023, spolnavzgoja2.maska.si/prispevki/pomembnost-spolne-vzgoje-in-primer-modela-celostne-spolne-vzgoje-pogovor-z-gabrijelo-simetinger. Zadnji dostop 16. maj 2025.

Solga, Kim. *Theatre & Feminism*. Palgrave, 2016.

Šorli, Maja, in Zala Dobovšek. »Kralj Ubu – šok snovalnega gledališča v nacionalni instituciji«. *Amfiteater*, letn. 4, št. 2, 2016, str. 14–35, www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:doc-IO5UHTAN/4b8521e3-804f-4190-8c84-3a32e02058b4/PDF. Zadnji dostop 16. maj 2025.

Šorli, Maja. »O lezbičnem gledališču v Sloveniji«. *Amfiteater*, letn. 5, št. 2, 2017, str. 16–55.

Štaudohar, Irena. »Vsi strahovi našega življenja se nabirajo v medeničnem dnu: Pogovor z režiserko Tjašo Črnigoj, ki je s sodelavkami ustvarila pet predavanj performansov z naslovom Spolna vzgoja II«. *Sobotna priloga*, 7. okt. 2023, www.delo.si/sobotna-priloga/vsi-strahovi-nasega-zivljenja-se-nabirajo-v-medenicnem-dnu?fbclid=IwAR23yhAshknwPKGsqMsgdCLhjgFSA3K61WgoXJk9T1zs7QAIACF7061Dc. Zadnji dostop 16. maj 2025.

Vevar, Rok. »Ustvarjalke v gledališču. Nekaj razmislekov ob 'kvotah'«. *Dialogi*, letn. 58., št. 5–6, 2022, str. 34–38.

Wandor, Michelene. *Carry on, Understudies: Theatre and Sexual Politics*. Routledge & Kegan Paul, 1986.

»Zakaj feminizem danes?« Tematska izdaja. *Dialogi*, letn. 53, št. 11–12, 2017.

Žeželj, Tery. »Intervju s Tjašo Črnigoj, avtorico projekta *Spolna vzgoja II*«. *Spolna vzgoja II*, 15. dec. 2022, spolnavzgoja2.maska.si/prispevki/intervju-s-tjaso-crniegoj-avtorico-projekta-spolna-vzgoja-ii. Zadnji dostop 16. maj 2025.



UDK 7.038.531Črnigoj T.

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/370-390

Abstract

The article examines the series of lecture-performances about the sexual pleasure of women, *Sex Education II*, directed by Tjaša Črnigoj, as an example of feminist theatre in Slovenia. It begins by exploring the intersections of feminist theories and performing arts. Each component in the series (*Diagnosis, Consentire, Ability, Play, Fight*) reflects on feminist approaches to performance practice, both in the production and the creative process, wherein the focus on documentary theatre plays a decisive role in the thematic and formal analyses of the performances. *Sex Education II* gradually transitions from addressing issues of women's bodies to broader questions about the position of women in society and the influence of patriarchy on the most intimate aspects of their lives. Diverse strategies for approaching stage material and conveying it to the audience reveal the intersectionality of feminist theatre as realised in *Sex Education II*.

Keywords: feminist theatre, feminist performance studies, documentary theatre, Tjaša Črnigoj, *Sex Education II*

Jaka Smerkolj Simoneti (1997) is a doctoral student in performing arts studies at UL AGRFT. In his doctoral dissertation, he explores the history of the positions and perspectives of female theatre directors in Slovenia. He works as a theatre critic for the portal *Kritika* and as a practical dramaturg, director and playwright.

jaka.smerkolj@gmail.com

Feminist Approaches to Performing Arts: The Case of *Sex Education II*

Jaka Smerkolj Simoneti

Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana

The article examines the series of lecture-performances on women's sexual pleasure, *Sex Education II*, directed by Tjaša Črnigoj, as an example of feminist theatre in Slovenia. The introduction briefly outlines the history of feminist theatre in Slovenia and the broader societal developments that introduced awareness about the neglect of women's sexuality into public discourse. This historical overview reveals the specific contextual placement of the production of *Sex Education II*, which was co-produced by City of Women and Maska – both independent producers historically connected to similar feminist artistic practices – together with the institutional Mladinsko Theatre. In the Slovenian performing arts landscape, explicitly feminist content that does not originate from drama texts is very rare in institutional theatres. A particular achievement of this production is its visibility and audience reach, as it was awarded at all major (and national) Slovenian theatre festivals and presented internationally.

A feminist approach can be seen in the all-female creative team and in the structure of the creative process, which lasted nearly a year and a half. The development of the performance cycle was based on equal co-authorship, undermining the patriarchal model of the director as the ultimate author. The commitment to the documentary form incorporated a multitude of testimonies into the material, creating a polyphonic stage voice that addresses the complexity of topics typically neglected on institutional stages. The format of multiple lecture-performances throughout the theatre season generates a unique feminist dramaturgy with multiple climaxes, allowing the topics to be presented continuously and become more deeply rooted in the audience's consciousness.

Before analysing individual parts of the performance cycle, the article delves into the historical development of feminist theories in performing arts, primarily drawing on writings by Jill Dolan, Elaine Aston and Sue-Ellen Case. The author gives special attention to liberal or bourgeois, radical and materialist feminisms as potential frameworks for analysing *Sex Education II*. In each part (*Diagnosis, Consentire, Ability, Play, Fight*), feminist approaches are traced in both the production and the creative

process – where the documentary theatre form plays a crucial role – and in the content analysis of the performances. *Sex Education II* gradually shifts from issues concerning women's bodies to broader societal problems of women's positions and the impact of patriarchy on the most intimate aspects of their lives.

While the first two parts (*Diagnosis* and *Consentire*) primarily address the female body from a biological perspective, the following three parts of *Sex Education II* enter the domain of intersectional feminism. *Ability* explores sexual pleasure at the intersection with a physical disability, *Play* deals with non-normative sexual practices, gender identities and sexual orientations, and *Fight* strongly emphasises the context of social class and education as some of the most decisive factors in women's lives. From *Diagnosis* to *Fight*, *Sex Education II* moves from the female body to the broader social context that shapes that body. Addressing unresolved questions of the past and seeking ways to overcome such oppressive mechanisms – both in the organisation of the creative team and in the aesthetics of the performances – lays a framework for a new feminist theatre poetics. Each part of the cycle demonstrates a plurality of approaches, which feminist theatre scholars highlight as a hallmark of feminist engagement in the performing arts. The entire cycle carries a political subtext: such discriminatory practices must and can be changed. *Sex Education II* thus represents a comprehensive example of feminist theatre, where feminist principles are embedded from the inception of the performance and not merely applied retrospectively.