

Tomaž Toporišič

## SOCIOLOGIJA GLEDALIŠČA V DOBI NEGOTOVOSTI TEKOČIH DRUŽB

### IZVLEČEK

Razprava se ukvarja z možnostmi za razvoj sociologije gledališča v svetu negotovosti in nezanesljivosti. Veda se mora spoprijeti s posledicami »tekoče družbe« (Bauman), v kateri smo prešli iz obdobja »romarjev« v iskanju globlje-ga pomena v obdobje »potepuhov« v iskanju minljivih družbenih izkušenj. Na primerih uprizoritvenih praks 21. stoletja ugotavlja, da je cilj sociologije gleda-lišča raziskava odnosov med umetniškimi produkcijami in ideološkimi koncepti določene družbene formacije. Še vedno je aktualen snop metodologij in polj raziskav, ki so jih predlagali G. Gurvitch, J. Duvignaud in M. Shevtsova ter P. Pavis. Hkrati pa se mora sociologija gledališča odpreti za dialog s kulturnimi študijami (R. Williams, S. Hall), kritično teorijo družbe (T. W. Adorno), raziska-vam spola (J. Dolan), postkolonialnimi študijami (E. Said/G. Spivak), študijami rase (H. Young), uprizoritvenim tekstom (de Marinis) ter prenovljeno semiotično mislijo, kot jo razvija Fischer-Lichte v estetiki performativnega.

**KLJUČNE BESEDE:** sociologija gledališča, tekoča moderna, uprizoritvene prakse, sociosemiotika, kulturologija

## The sociology of theatre in an age of uncertainty and liquid societies

### ABSTRACT

The article looks at the possibilities for the sociology of theatre in an era of liquid modernity (Bauman), uncertainty, and individualism. Namely, the fields of re-search proposed by G. Gurvitch in the 1950s, J. Duvignaud in the 1960s, and M. Shevtsova and P. Pavis in the 1990s remain relevant today. However, sociology

*of theatre must engage in a dialogue with cultural studies (R. Williams, S. Hall), critical social theory (T. W. Adorno), gender and sexuality studies (J. Dolan), postcolonial studies (E. Said/G. Spivak), race studies (H. Young), reception studies (H. R. Jauss), and the renewed semiotic of Fischer-Lichte in the aesthetics of the performative. By taking these steps, the sociology of theatre can provide insights into the dynamic relationship between theatre and society.*

**KEY WORDS:** *sociology of theatre, socio-semiotics, cultural studies, liquid modernity, performing arts*

## **1 Uvod: Trenutno stanje: Gledališče v obdobju velike negotovosti<sup>1</sup>**

Živimo v obdobju velike negotovosti glede sredstev, ciljev in meja globalnih družb,<sup>2</sup> ki se soočajo s humanitarnimi katastrofami, terorizmom in postkolonializmom. Razprava bo izhajala iz predpostavke, da se mora v času tekoče moderne, kot jo je opredelil Zygmunt Bauman, sociologija umetnosti in gledališča spoprijeti s posledicami družbe, v kateri prevladujejo negotovost, nezanesljivost in individualizem. V tekočo družbo smo po Baumanu prešli iz obdobja, ko smo se razumeli kot »romarji« s trdno identiteto in v iskanju globljega pomena, v obdobje, ko v družbi, za katero je značilna kolonizacija javnega prostora s strani zasebnega, delujemo kot »potepuhi« v iskanju številnih, a minljivih družbenih izkušenj. Če je bilo romarje še mogoče nadzorovati, se potepuhov ne da, manjka jim namembnost in ontološka varnost (Bauman 1996).<sup>3</sup>

Vprašanje, ki se torej postavlja za obstoj in razvoj sociologije gledališča danes, je, kako ohraniti javno pred vdori zasebnega in vsaj v minimalni meri

1. Razprava je rezultat raziskovalnega programa UL AGRFT Gledališke in medumetnostne raziskave (P6-0376), ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).
2. Globalizacija in globalno uporabljamo v sociološkem smislu, kot ga v razpravah *Theorizing glocalization: Three interpretations* podrobno ponazorita Victor Roudometof (2015) in Zygmund Bauman v razpravi *On Glocalization: or Globalization for some, Localization for some Others*.
3. O ontološki varnosti razpravljata tako Bauman kot Anthony Giddens; prvi jo v poglavju »Community: Seeking safety in an insecure world« knjige *Globalization, gender, and religion: The politics of women* (2001) poveže z odnosom posameznika do drugega, drugi pa jo kot osnovni pojem svoje sociološke teorije veže na posameznika samega zase, na njegovo emocionalno in kognitivno varnost. Giddens pa v knjigi *Modernity and self-identity* (1991) ontološko varnost za razliko od sekuritizacije razume kot pozitivno, celo zaželeno.

ohraniti individualno svobodo. Tako je še vedno izjemno relevantno vprašanje, ki ga je Bauman postavil v knjigi *Tekoča moderna*, zgoščeno pa definiral tudi v pogovoru, naslovljenem »Od projekta moderne do tekočega sveta«, in na katerega, se zdi, še vedno nimamo odgovora:

*Je tekoča moderna nova vrsta družbe, ki bo tu ostala, dokler je ne zamenja nekaj drugega, ali pa gre za to, kar sem kasneje poimenoval stanje prehoda? Čeprav je prehodno stanje, je bolje uporabiti ta izraz kot govoriti preprosto o prehodu, saj je slednji pogosto zlorabljen koncept (Tabet 2017: 139).*

Medtem ko postavljamo vprašanja o stanju in statusu sociologije gledališča v novem tisočletju, »epohi neangažiranosti, izmuzljivosti, enostavnega bega in brezupne gonje«, v kateri »vladajo tisti, ki so najbolj izmuzljivi, ki se svobodno premikajo in svojih premikov nikoli ne napovejo« (Bauman 154 :2008), se bomo vprašali, kako lahko sociologija prilagodi svoja metodološka orodja epohalnim spremembam, predvsem prehodu od materialnega k nematerialnemu delu, resničnosti negotovosti, intenzivnim valovom migracij z vidnimi družbenimi posledicami. Ali lahko sociologija gledališča deluje kot razkrivanje resničnosti, celo tistega dela resničnosti, ki ni takoj viden ali ki je namerno skrit? Da bi se dokopali do odgovorov na zastavljena vprašanja, bomo v razpravi izbrali in kratko analizirali tri možne primere kritične umetnosti, ki uporablja gledališke taktike za razkrivanje neoliberalnih trendov v današnji družbi.

Razmerje med gledališčem in družbo je resnično eno ključnih vprašanj uprizoritvenih študij kot tudi sociologije gledališča. Prav sociološka perspektiva je pridobivala na pomembnosti in razširjenosti v zadnjih desetletjih, v katerih so gledališki\_e strokovnjaki\_nje še posebej pozorno spremljali\_e povezavo med gledališčem in javno sfero ter razporejanje moči v gledališču ter njegovih družbenih in političnih kontekstih. Sociologija gledališča tako preučuje, kako lahko gledališče vpliva na celovite družbene spremembe in uprizarjanja v času družbene preobrazbe.

## 2 Kako začeti razpravo o gledališču in družbi

Vprašanje, kako začeti razpravo o gledališču in družbi, je pogosta povezava s posebno skrbjo pri opredeljevanju področja sociologije gledališča. Vzbuja vprašanja o relevantnosti in namenu te discipline, ki se nenehno razvija ter preizprašuje svoj pomen in poslanstvo. Vključena v družboslovne vede in s svojim hibridnim statusom, ki povezuje humanistiko in družboslovje, gledališke študije, literarne študije, kulturne študije, antropologijo, politične vede, estetiko, teorijo vizualne kulture, sociologija lahko pridobi jasnejši vpogled v stanje stvari tako, da gledališče vključi v širši družbeni in civilizacijski kontekst. Ne raziskuje zgolj

potencialne družbene vloge gledališča, temveč njegovo delovanje, ki presega poseben gledališki način njegove realizacije, saj se lahko izvaja tudi prek drugih kulturnih dejavnosti. S tem je disciplina doživela široke spremembe in premike.

Če so se zgodnji pristopi k sociologiji gledališča osredotočali na interpretacijo umetniških del kot družbenih artefaktov, so reformatorji\_ke vede in metodologije začeli\_e kvantitativno preiskovati gledalce, umetniške trge in ustvarjalce. V zadnjem času smo priča vzniku novih metodoloških pristopov pri raziskovanju simbolnega sistema, ki mobilizira pomene in vrednote v družbenem kontekstu. V knjigi razprav *Umetnost kot kulturni sistem* Clifford Geertz opozarja, da je o umetnosti težko govoriti:

*O umetnosti je izjemno težko govoriti. Zdi se, da obstaja v lastnem svetu, izven dosega diskurza, celo ko je ustvarjena iz besed v literaturi, še bolj pa, ko je ustvarjena iz pigmenta, zvoka, kamna ali česa drugega v neliterarnih umetnostih. Ni le težko govoriti o njej; zdi se nepotrebno. Govori, kot rečemo, zase: pesem ne sme pomeniti, ampak biti; če si zastavite vprašanje, kaj je jazz, nanj nikoli ne boste dobili pravega odgovora (Geertz 1994: 94).*

Enako bi lahko trdili za gledališče. Zato bi sociologija gledališča morala poskušati identificirati kulturno in civilizacijsko funkcijo, ki jo nosijo gledališče, film, radio, televizija, opera, balet, sodobni ples ter celo šport, cirkus in različni množični dogodki, vključno z verskimi obredi in političnimi zborovanji. Gledališče v ožjem pomenu ima posebno in izstopajoče mesto znotraj širšega spektra spektakla. V večini evropskih kulturnih tradicij je bilo gledališče v večini obdobjih razvoja privilegirana manifestacija spektakla, ki pa je bila in je še vedno pogosto postavljena pod vprašaj in relativizirana.<sup>4</sup>

V zadnjih desetletjih so se študije gledališča in uprizoritvenih umetnosti usmerile k iskanju odgovorov, ki jih lahko sociologija nudi pri razumevanju gledaliških pojavov. Zdelo se je, da lahko prav sociološki pristopi pomagajo razumeti učinke in estetiko uprizoritvenih praks tako, da gledališke fenomene postavijo v čas, prostor, kulturo in politiko. Hkrati pa so tudi vede, kot je gledališka semiotika, omogočile vpoglede v družbene problematike z uporabo sociosemiotičnih metod, ki jih je predlagal Patrice Pavis in jih jasno opredelil v svojem vplivnem *Gledališkem slovarju* (1982) v okviru dramaturške analize:

*Dramaturška analiza presega semiološki opis odrskih sistemov, saj se pragmatično sprašuje, kaj bo predstava nudila gledalcu in kam se bo umestilo*

4. O tem glej npr. knjigi Zoje Skušek Močnik *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije* (1980, 2022) in Alda Milohniča *Teorije sodobnega gledališča in performansa* (2009).

*gledališče v ideološki in estetski stvarnosti publike. V globalno perspektivo usklajuje in integrira semiološko (estetsko) vizijo znakov uprizoritve in sociološko raziskavo produkcije ter recepcije znakov (Pavis 1997: 153–4).*

Tako sociologija kot sociosemiotika gledališča bi morali biti pozorni na dejstvo, da se ideologija nujno vplete v vsakršno razpravljanje o konceptih drame, gledališča in uprizoritvenih umetnosti. Vsak gledališki dogodek in dejanje združuje tisto, kar Pavis imenuje »tekstualizacija ideologije« (Pavis 1982: 173) in »ideologizacija besedila« (ibid.), ki se osredotoča na stopnjo, v kateri ideologija pronica v besedilo in besedilo vpliva na ideologijo. Po mnenju Pavisa lahko pride do konkretnosti znaka šele po tem, ko pride do konfrontacije med označevalcem in označencem s strani prejemnika. Mesto te konfrontacije je tisto, kar Pavis imenuje družbeni kontekst:

*Na koncu te konfrontacije, po nizu operacij (fikcionalizacija, tekstualna ideologizacija / tekstualizacija ideologije), je **delo-kot-stvar** (ali označevalec) povezano z estetskim objektom (ali označencem), z namenom ustvariti avtonomni znak, ki je torej **konkretizacija dela-kot-stvari**, prebranega ali sprejetega v določenem **družbenem kontekstu** (ibid.).*

Model kroga konkretizacije, kot je opisan zgoraj, predstavlja formalizacijo Pavisovih teorij. Vsako gledališko besedilo je zato triadična struktura, sestavljena iz naslednjih ravni: (1) avtotekstualna, (2) intertekstualna in (3) ideotekstualna. Prehod med temi različnimi besedilnimi ravnmi omogoča ideološka enota, imenovana ideologem (*idéologème*), ki jo Pavis definira kot »hibridno bitje, ki deluje hkrati kot besedilna in ideološka enota znotraj določene družbene, ideološke in diskurzivne tvorbe« (Pavis 1985: 290).

Razumevanje besedila ali uprizoritve je zato povezano s specifičnim procesom, ki vizualizira in predstavlja upodobljeno resničnost, hkrati pa jo tudi povezuje z diskurzivnimi in ideološkimi praksami, v katerih besedilo in uprizoritev najdeta svoje pomene. To vključuje razumevanje besedila in uprizoritve v kulturnem, družbenem in zgodovinskem kontekstu, preučevanje različnih načinov, kako ga je mogoče interpretirati. Ko besedilo razumemo na ta način, ga lahko v celoti cenimo in analiziramo širše posledice, ki jih lahko ima.

Ko je Maria Shevtsova leta 1989 v treh delih razprave v reviji *New Theatre Quarterly* predstavila program za sociologijo gledališča, je opozorila, da bo bolj kot dosežke preteklosti in sedanosti »zarisala konture projekta za prihodnost« (Shevtsova 1989: 23). V naslednjih letih so študije gledališča in uprizoritvenih praks znotraj družbenega konteksta postale veliko bolj pogoste, a ko so opredelile uprizoritvene pojave in jih postavile v ospredje, se je disciplina na neki način hitro prepletla s kulturnimi študijami. Medtem ko so se nekateri sociološki

teoretiki v 60. in 70. letih 20. stoletja (npr. Ervin Goffman in Jean Duvignaud) v svojih analizah opirali na gledališče in dramsko literaturo, je Shevtsova tehnike sociologije preprosto uporabila na odru.

Tudi njen projekt, ki v osnovi izhaja iz analiz njenega mentorja Pierra Bourdieuja, se seveda navezuje na zgodbo o formiranju sociologije gledališča znotraj francoske intelektualne scene. Predvsem na usmeritev, ki jo je predstavil eden vodilnih sociologov obdobja petdesetih let Georges Gurvitch. Ta je kot ena ključnih oseb pri organizaciji pionirske konference o uporabi sociološke analize v gledališču leta 1955 v Franciji kot posledico te konference leta 1956 objavil odmeven esej »Sociologie du théâtre« (Sociologija gledališča). Podobno kot Goffman je opozoril na gledališki element v vseh družbenih obredih in na dejstvo, da vsak posameznik v interakciji z drugimi igra različne »družbene vloge«. Vendar pa se je Gurvitch, za razliko od Goffmana, posvetil natančni sociološki analizi gledališča v ožjem pomenu besede, predvsem raziskavam, kako so izvajalci in občinstvo vpleteni v izvajanje »družbenega dejanja« (Gurvitch 1956: 196–198).

Obseg socioloških raziskav Marie Shevtsove je jasno razviden iz njene monografije *Sociology of Theatre and Performance* (2009). Začne se z vprašanjem, kaj predstavlja sociologijo gledališča in uprizoritvenih umetnosti. Njena knjiga ne daje jasnih in očitnih odgovorov. Kljub temu pa ponuja veliko elementov za določitev geografije področja, ki ga imenujemo sociologija gledališča, in relevantne vpogleds v možnosti sociološkega razmišljanja o uprizoritvenih umetnostih. Po drugi strani pa (kot ugotavlja M. S. Mander v razpravi »The Sociology of Culture and Cultural Studies: A Critique«) danes že klasična teorija Pierra Bourdieuja ostaja prevladujoče sociološka teorija umetnosti. A ne smemo pozabiti, da je lahko tudi semiotika še kako uporaben paradigmatski okvir za prepletanje različnih kultur in tako lahko služi kot orodje za postkolonialne in interkulturalne študije gledališča. Semiotika, kot je na primer semiotika kulture Jurija Lotmana in njeno razumevanje semiosfere, je lahko zelo odzivna in veliko bolj prilagodljiva od togih analiz praških strukturalistov.<sup>5</sup>

V našem povezovanju gledališča in sociologije se bomo v izogib metodološkim čerem oprli na Badioujevo interpretacijo odnosa do filozofije in teorij umetnosti. Verjamemo, da je sociologija gledališča (podobno kot filozofija) le posrednik za srečanja z resnicami, kot pravi Alain Badiou: »Umetnost je neko mišljenje [...]. In to mišljenje ali resnice, ki jih aktivira, so nezvedljive na druge resnice, ne glede na to, ali so znanstvene, politične ali ljubezenske. Kar pomeni

---

5. Zanimivo aplikacijo Lotmanove semiotike kulture na področje gledališča ponuja npr. razprava Yane Meerzon »Introduction to Theatrical semiosphere: Toward the Semiotics of Theatre Today«.

tudi, da je umetnost kot singularno mišljenje nezvedljiva na filozofijo.« In zaključí: »Filozofija je dejansko posrednica za srečanja z resnicami, je zvodnica resničnega« (Badiou 2004: 19).

Zato refleksija umetnosti opravlja funkcijo beleženja in prikazovanja resnice, ki jo umetnost ustvarja kot imanentno edinstveno misel. Naši dialogi med uprizoritvenimi umetnostmi in sociologijo morajo zato temeljiti na praktičnem kontekstu živega gledališča in dramske produkcije, njihovi recepciji, odmevih in soočanjih ter posledicah na osebni in družbeni ravni. Naše sociosemiotično ukvarjanje z gledališčem naj odraža brisanje tradicionalnih meja med metodologijami, teoretičnimi pristopi ter umetniškimi disciplinami in ustvarjalnimi pristopi.

Živimo v dobi negotovosti glokalnih in mediatiziranih družb, znotraj katerih se je (po mnenju Terryja Eagletona) tudi dekonstrukcijska teorija, če je želela ohraniti svojo družbeno in politično relevantnost, morala zadovoljiti s »poskusom razstavljanja logike, s katero določen sistem misli in za njim celoten sistem političnih struktur in družbenih institucij ohranja svojo moč« (Eagleton 1996: 128). V tem svetu je vsak poskus definiranja sociologije gledališča obsojen na združevanje praks in teorije umetnosti. V našem razmišljanju se bomo zato spustili v dialoge z misleci, kot so Adorno, Derrida, Duvignaud, Lotman, Williams, Deleuze-Guattari, Badiou, Fischer-Lichte, Ubersfeld, Pavis, Shevtsova, Giddens, Bauman, ter umetniki, kot so Oliver Frljić, She She Pop in Mario Punzo. Tako bomo lahko opredelili zemljevide mrežnega prepletanja med umetnostjo, politiko in mislijo. Ti zemljevidi pa bodo služili kot mapiranje ene od možnih utelešenj sociosemiotike ali semio(sociologije) gledališča ali uprizoritvenih praks.

Ko je Adorno pred štirimi desetletji zapisal stavek »Samo po sebi je očitno, da ni nič glede umetnosti več očitno, [...] celo niti njena pravica do obstoja« (Adorno 1984: 1), je izrazil trditev, katere posledic se ne moremo otresti niti na začetku 21. stoletja. Poleg tega se zdi, da se stanje, ki ga je lucidno opisal nemški filozof, le še stopnjuje. Podobno kot estetika mora po našem mnenju tudi sociologija gledališča sprejeti Badioujev pristop, čim bolj odprt in nedogmatičen, da bi se soočala s specifičnostjo dialogičnih odnosov med dvema sferama: umetnostjo in družbo.

### 3 Sociologija gledališča in kriza metodologij

Nadaljevali bomo z nekaterimi ključnimi vprašanji in odgovori, ki jih postavlja Maria Shevtsova v svojem eseju »Sociologija gledališča, prvi del: težave in perspektive«. Poudarja nesmiselnost omejitve sociologije gledališča na področje in metodologijo družboslovnih znanosti ter jo prepozna kot disciplino, ki odpravlja konvencionalne dihotomije med gledališčem in družbo ter – v nasprotju s strukturalizmom – trdi, da je gledališče po svoji naravi družbeno (Shevtsova

1989: 24). Gledališče razume v smislu pionirja sociologije gledališča Georgesa Gurvitcha: kot družbeni pojav.

Tako kot Shevtsova bomo tudi mi formirali začasen odgovor, da sociologija gledališča nedvomno predstavlja le del krize različnih metodoloških pristopov k gledališču, ki ostaja nerazrešena tudi na začetku novega stoletja. Nahajamo se v prostoru badioujevskih razglasov o gledališču kot paradigmatični umetnosti 20. stoletja, ki je izumilo pojem režije in ga odlikuje raznolikost različnih med seboj povezanih materialnih praks (Badiou 2005: 58) (kar, mimogrede, spominja na Lotmanov koncept semiosfere kot dinamičnega sistema prestopanja meja<sup>6</sup>). Hkrati pa sociologija gledališča jasno kaže na potrebo po preseganju binarnih opozicij in povezovanju z drugimi disciplinami. Zato lahko samo sledimo Patricu Pavisu, ko izhaja iz razmišljanj o krizi semiotike in pride do zaključka, da je za prihodnost sociologije in semiotike gledališča ključna integracija semiotike in sociologije, se pravi sociosemiotični pristop (Pavis 1990: 8).

Ko Maria Shevtsova poudari, da mora biti sociologija interdisciplinarna (Shevtsova 1989: 29), teoretično prilagodljiva ter sposobna zajeti in analizirati vse oblike gledaliških praks, se dotakne ključne ideje, ki se ujema z Badioujevim konceptom inestetike:<sup>7</sup> sociologija kot teoretizacija umetnosti kot družbene prakse mora upoštevati stanje in posebnosti umetnosti in kulture, ki se nenehno spreminjajo.

Moč sociologije je tako v njeni interdisciplinarnosti, ki jo lahko doseže skozi preplet gledaliških študij in sociologije gledališča. Vendar se paradoksalno kljub vsemu zdi, da je prav veriga prepletanja, dopolnjevanja in včasih tudi negiranja širokega spektra metodologij 20. stoletja – od formalizma, strukturalizma ter krize znaka in semiologije do poststrukturalizma – omogočila vpogled v dialektični odnos ali dialogično povezavo med gledališčem in njegovimi teoretizacijami ali estetizacijami. Osvetlila je spoznanje, da je gledališče, podobno kot teorija, tudi »aparatus za konstrukcijo resnic« (Badiou 60 :2005).

---

6. O tem piše Lotman v knjigi *Znotraj mislečih svetov*, posebej v poglavju »Pojem meje«: »Pojem meje je dvoumen. Meja po eni strani ločuje, po drugi združuje« (Lotman 2006: 193).

7. Badiou utemelji inestetiko v temeljni knjigi *Petit manuel d'inesthétique* (Mali priročnik o inestetiki). S to novo vedo, ki naj bi nadomestila estetiko, poskuša razjasniti, kaj pomeni umetnost kot pogoj za filozofijo ter kako je mogoče zavozlati filozofijo in umetnost, ne da bi pri tem misel zapadla skušnjava umetniške spekulacije. Njegova osnovna trditev je, da je treba misliti vozle med filozofijo in umetnostjo, ki sta »zgodovinsko speti par, kakor sta po Lacanu speta Gospodar in Histeričarka. [...] In enako je tudi umetnost vedno že tu« (Badiou 2005: 8). Oziroma izumiti način, kako misliti par filozofije in umetnosti tako, da ta ne bi spominjal na neznosno razmerje Gospodarja in Histeričarke, v katerem ni umetnost nič drugega kot resnica, ki sprašuje filozofijo po svoji lastni identiteti.



Če semiotika, izhajajoča iz de Saussura, Peircea, ruske in češke formalistične šole omogoča razvoj strukturne analize pripovedi (ki se je uporabljala pri širokem spektru fenomenov od literature, stripov, filma, slikarstva do gledališča), hkrati ponuja metodo, ki se zdi sposobna preseči pomanjkljivosti in relativnost tradicionalnega teoretičnega razmišljanja. Vendar je zgodovina pokazala, da lahko tudi premik v smeri kibernetike in informacijske teorije hitro postane suženj linearnega modela komunikacije. Hitro lahko podleže naivnosti vulgarnega razumevanja gledališkega dogodka kot zakodirane informacije, ki jo režiser prenaša na prejemnika (gledalca) z minimalno izgubo informacij. Anne Ubersfeld (2002) je na to opozorila, ko je v temeljnem delu *Brati gledališče* razvila svoje specifično semiotično branje gledališča in drame. Z metodološkimi temelji, odprtostjo do žive organizacije literature in gledališča, hkrati pa tudi z znanstveno naravo ter neposrednostjo in jasnostjo je ta način branja odprl možnosti za reševanje temeljnih dilem, povezanih s kompleksnim in bogatim sprejemanjem ter analizo obeh umetniških področij, ki se nenehno prepletata v gledališki praksi.

Semiotična misel Anne Ubersfeld in misel njenih naslednikov (med katerimi omenimo Patricea Pavis, J. P. Sarrazaca, Julie Sermon in Jeana-Pierra Ryangaerta), poudarjata, da moramo gledališče brati, da je treba brati skupaj z dramo ter da sta sprejemanje in analiza gledališča nujno povezana z branjem besedila, natančneje dramskega besedila, ki omogoča branje izvedbenega besedila. Semiotika se je lotila problematike klasičnega »psevdointelektualnega razumevanja« razmerja med besedilom in izvedbo, ki »daje besedilu absolutno prednost in v uprizoritvi vidi le prevod literarnega dela« (Ubersfeld 2002: 22). Prav A. Ubersfeld je zasnovala enakovredno obravnavo besedila in uprizoritve kot dveh različnih nizov znakov, ki se le delno prekrivajo. Ugotovila je, da je gledališka predstava sistem različnih znakov, znotraj katerega tako dramatik\_čarka kot režiser\_ka avtonomno izpolnjujeta svoje funkcije.<sup>8</sup> Besedilo je tako postalo rezultat dramatika\_čarke kot nekoga, ki ne piše brez poznavanja gledališkega kodeksa svojega časa, povezanega z »enciklopedičnim univerzumom« (Eco) potencialne\_ga gledalca\_ke.<sup>9</sup>

8. Prva knjiga njenega temeljnega dela *Lire le théâtre I, II, III* (1976–1981), v katerem razvije vse navedene teze, je dostopna tudi v slovenščini: Ubersfeld, Anne. *Brati gledališče* (2002). Njene raziskave pa je dosledno razvijal njen naslednik Patrice Pavis v seriji temeljnih knjig o sodobni dramatik in gledališču.

9. Umberto Eco je svoje osnovne misli o semiotiki gledališča razvil v spisu »Semiotika gledališke predstave«, dostopnem tudi v slovenščini v zborniku *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost* (1996). Eco je prepričan, da se lahko »iste semiotične parametre uporabi v semiotiki gledališča, kinematografije, arhitekture, slikanja, kiparstva ...« (Eco 1996, 74). Kljub temu pa gledališče ostaja specifična umetnost, ohranja lastnosti, po katerih

Mnogi strokovnjaki s področja kulturnih študij in sociologije kulture verjamejo, da smo končno sprejeli »kulturni obrat«, kot ga je v knjigi *The Cultural Turn* (1998)<sup>10</sup> definiral Frederic Jameson s svojo pronicljivo in eruditsko presojo temeljnih teoretskih paradigem, kot so postmoderna, postmodernizem in potrošniška družba, »konec umetnosti« ali »konec zgodovine« ter odnos med kulturo in finančnim kapitalom. Problemi pomena, diskurza, estetike, tekstualnosti in performativnosti so prišli v ospredje.<sup>11</sup> Pri svoji teoretizaciji družbenih procesov in institucij sociologija vse bolj poudarjajo vlogo pomenov, simbolov in kulturnih okvirov. Sociologija gledališča lahko zato veliko prispeva k sociološkemu pogledu na kulturo: od klasičnih razlag performativnosti, kot sta jih oblikovala Austin in Goffman, do sodobnih teoretičark in problematik, na primer Judith Butler in performativnosti spola (1990) ali prispevka Jeffreyja Alexandra (2002) o družbenih nastopih v politiki. Sociologija gledališča lahko tako zagotavlja vednost in vedenje o predstavah in performativnosti v različnih sferah družbenega življenja ter ponuja analitična orodja za empirično analizo različnih družbenih fenomenov.

#### 4 Trije primeri »kritične umetnosti« 21. stoletja: uprizarjanje ključnih tem današnje družbe

Zadnja desetletja dvajsetega stoletja in prvi dve desetletji enaindvajsetega stoletja smo bili priče tekoči družbi, mrežni oziroma informacijski družbi (Castell 1996), ki prinaša kvalitativno spremembo človeškega izkustva. Hkrati pa smo priča prekarnosti (Bourdieu 1998)<sup>12</sup> in negotovosti. Med možnimi predmeti sociološke analize bomo izbrali tri hibridne in prepletene oblike uprizarjanja, tri primere »kritične umetnosti« v času negotovosti tekoče moderne.

1. Prvi primer je predstava *Alice v čudežni deželi: gledališki esej o koncu civilizacije* (*Alice nel paese delle meraviglie – Saggio sulla fine di una civiltà*, 2009) italijanskega režiserja Armanda Punza, krstno izvedena v zaporu

---

se razlikuje od drugih umetnosti, ena od bistvenih je možnost neposrednega odziva v komunikacijski verigi, sporočila v gledališču so vedno oblikovana tudi glede na publiko (obenem tudi na soakterje na odru), v katero (v katere) so usmerjena. Za gledališko komunikacijo je značilna specifična performativna situacija, ki fizično prisotnim telesom in objektom omogoča, da postajajo znaki.

10. Knjiga je pod naslovom *Kulturni obrat* s spremno besedo Primoža Kraševca v slovenskem prevodu izšla leta 2012 pri založbi Studia Humanitatis.

11. O tem piše predvsem v knjigi *Cultural Turn*, v poglavju »The Anatomy of postmodernity«.

12. Bourdieu je svojo teorijo prekarnosti vpeljal v kratkem predavanju z naslovom »La précarité est aujourd'hui partout« (objavljenem 1998 v *Contre-feux*). Prekarnost po njegovem mnenju prizadene ljudi v prekarnih zaposlitvah in brezposelne, tako da jim odvzame možnost racionalnega načrtovanja prihodnosti.

Volterra.<sup>13</sup> Temelji na mojstrovini Lewisa Carrolla, pri čemer tekst predstave vpleta in prepleta tudi monologe drugih avtorjev, Shakespeara (predvsem Hamleta), ob tem pa tudi Geneta, Pinterja, Čehova in Heinerja Müllerja. Igralci oziroma izvajalci so zaporniki, ki v zaporu z maksimalnim varovanjem prestajajo kazni zaradi različnih zločinov, kot so oboroženi ropi in umori.

V tej »tragediji moči« se liki skušajo osvoboditi vlog, ki jim jih naložijo njihovi dramatik in družba, bruhajo Shakespeara, Carrolla in Geneta, mešajo njihove besede z besedami Carmela Beneja, Čehova in drugih avtorjev. Alica, izgubljena v tem svetu, je mlada igralka v turkizni barvi, edina ženska, edini nemi lik v tem dramatičnem breznu, ki v tajnosti igra, včasih vleče roko gledalca in ga sili, da beži iz sobe v sobo. Glasov je veliko in oblik je veliko: igralci so moški, oblečeni kot ženske, ki igrajo Norega Klobučarja, Hamleta, Ofelijo, črno prostitutko v roza škornjih z rdečo barvo.

Armando Punzo verjame, da lahko gledališče izvaja specifično dejanje udejanjene transgresije, pri čemer postaja telo prostor za prestrukturiranje kulturnih verovanj (Cavecchi 2016: 138–42). Punzo kot pionir posebnega snovalnega in terapevtskega gledališča za marginalizirane družbene skupine uporablja prakso, ki se začne z razumevanjem telesa kot potencialnega prostora dezorganizacije in se nato razvije v uprizoritveno tehniko, ki spodbuja kolektivne kulturne prevrate. A obenem se Punzo zaveda temeljnega dejstva tekoče moderne, kot jo definira Bauman, namreč, da živimo v času, za katerega je značilna »identiteta podrazreda«, ki »pomeni odsotnost identitete; pomeni izbris in zanikanje individualnosti, lastnega obraza« (Bauman 2008: 40). In verjetno ne bi mogli najti boljše ponazoritve identitete podrazreda v tekoči družbi sedanosti, kot jo je z igralci zaporniki našel Punzo ter tako sociološko nazorno pokazal, kako so vsi akterji predstave izpadli z avtoritativno potrjenega seznama ustreznih in sprejemljivih. In družba na zapornikih dokazuje, kako bo vsako identiteto, za katero hrepenimo, vnaprej zavrnila.

2. Drugi primer bo predstava *Predali* (Schubladen, 2012) nemškega kolektiva She She Pop, ki raziskuje eklatantno nacionalno temo, in sicer združitev Nemčij. Za to priložnost je kolektiv igralcev\_k vključil zunanje igralske kolegece, ki niso

13. Armando Punzo je avgusta 1988 v zaporu Volterra ustanovil Compagnia della Fortezza, sestavljeno iz zapornikov, ki so sodelovali na gledališki delavnici. Od takrat je to njegov stalni gledališki projekt, zaradi katerega se nikoli ni vrnil v Neapelj, kjer je prej deloval kot režiser. V zadnjih letih gledališke delavnice z zaporniki vodi skozi celotno leto, oblikuje gledališke sezone svoje Carte Blanche, nepridobitne umetniške organizacije, ki jo je ustanovil leta 1987 in je postala prvi italijanski nacionalni center za gledališče v zaporih, katerega ustanovitveni akt podpisujejo italijansko ministrstvo za pravosodje, regija Toskana, regija Pisa, občina Volterra in Ente Teatrale Italiano.

bile članice ali člani kolektiva, tokrat Vzhodnjakinje, saj so vse članice in člani She She Pop z zahoda (bivše Zahodne Nemčije). Skupaj so ustvarile poseben sociološki pristop k obdelavi materialov, ki temelji na tehnikah dokumentarnega gledališča. Sebi in javnosti so zastavile vprašanja, kot so: Kdo smo bili? Kdo smo zdaj? Zakaj smo postali taki? Tako so izvedle in komentirale »dramo« zdržitve Nemčij. Predstava je izpisala edinstveno zgodbo, gledališki esej, ki je komentiral sodobno življenje.

Na oder so sokreatorke postavile predlog drugačne zgodovine obeh Nemčij, zgodovine, ki je polifonična, materialna in subjektivna zgodovina hkrati. Dokumentarnost v gledališču tokrat ni ciljala na razkritje skrite zgodovinske resničnosti, temveč je poskušala prikazati konstrukcijo resničnosti. A to je tudi zgodovina Nemčije, ki Vzhodne Nemce razume kot tujce, ki so po mnenju Baumana sprejemljivi in ki se v našo družbo lahko integrirajo samo, če se asimilirajo.

She She Pop tako pokažejo, da (če citiramo Baumana, ki seveda ne govori o specifičnem nemškem nacionalizmu in patriotizmu) »nacionalizem zaklene vrata, odstrani tolkače in onespobni zvonce ter razglasi, da imajo le tisti znotraj pravico, da so tam in da se tam za vedno naselijo« (Bauman 2002: 224). A tudi če gre le za patriotizem, je ta le »na zunaj strpnejši, gostoljubnejši in dovetnejši – odgovornost naprti tistim, ki prosijo, da bi bili pripuščeni« (ibid.). Nobena od obeh različic pa ne dopušča drugačnosti. Obe kažeta na dejstvo, da je paradoks tekoče moderne v tem, da težnje po emancipaciji, individualizaciji, detradicionalizaciji lahko pripeljejo do svojih nasprotij: pripravljenosti menjave svobode in individualnosti za pripadnost skupnosti (in seveda posledično zahteve po izločitvi tujkov) ter občutku varnosti.

She She Pop tako pokažejo, da se je Nemčija z združitvijo spremenila v »garderobno skupnost«, katere »eksplozivna narava se dobro ujema z identitetami v dobi tekoče moderne« (ibid.: 251). Kot karnevalske ali eksplozivne skupnosti opozarjajo na prepad, »ki ga nismo premostili in za katerega se zdi, da ga ni mogoče premostiti, prepad med usodo posameznika *de iure* in posameznika *de facto*« (ibid.: 253). Takšne skupnosti nastanejo ob dogodkih, ki posameznike pahnejo iz njihovih monotonih vsakdanjosti. So »enako nepogrešljiva lastnost krajine tekoče moderne« (ibid.). In kot tak dogodek lahko interpretiramo padec Berlinskega zidu in združitve Nemčij.

3. Tretji primer bo Oliver Frljić in njegova mednarodna koprodukcija *Naše nasilje in vaše nasilje* (*Our Violence and Your Violence*, 2016), ki je bila premierno prikazana na Dunajskih slavnostnih tednih ter je povzročila politične proteste in škandale na Poljskem, v Bosni in na Češkem).<sup>14</sup> Predstava kot sociološki esej

14. Več o predstavi in Frljićevih subverzivnih taktikah v naslednjih razpravah: Toporišič, Tomaž:

predstavlja svobodno adaptacijo romana Petra Weissa iz leta 1975 o strukturnem nasilju v predvojni nacistični Nemčiji z naslovom *Estetika odpora*. Ukvarja se z zelo aktualno temo migracij in evropske identitete. Pri tem subverzivno meša politično nekorektnost z drastičnimi in šokantnimi prizori fizičnega gledališča. Interpretira in ponazarja islamski teror v povezavi z dolgo zgodovino zahodnega kolonializma, verskega terorizma, fašizma in kapitalističnega izkoriščanja. Gosto posejana je z očitnimi političnimi referencami (od verskih simbolov, posilstva, mučenja, terorizma do fašizma in islamofobije).

Igralci in režiser »napadajo« roko, ki jih hrani, in sicer evropske gledališke festivale in levičarske producente. Begunci in zaporniki preplavijo gledališki prostor, igralci izvajajo halucinogeni ples v oranžnih uniformah zapornikov iz Guantanamo, že v naslednjem prizoru pa se pojavijo njihova gola telesa s kaligrafskimi arabskimi napisi na koži, kot da bi stopili iz videa Shirin Neshat.<sup>15</sup> Jezus Kristus se spusti s križa in posili muslimanko v hidžabu; »plesalci« iz prizora v Guantanamo sedijo v krogu in mučijo novega »sirijskega« begunca, medtem ko glasovi iz ozadja zahtevajo minuto tišine za žrtve terorističnih napadov v Parizu in Bruslju. Sledi za Frljića značilen napad na občinstvo v slogu Petra Handkeja, izrečen s strani enega od izvajalcev: »Najbolj se sramujem vas, občinstvo. Za vas je celo smrt estetski dogodek.«

Če reprezentacijo sveta pri Frljiću povežemo z Baumanom, lahko izpišemo naslednji sklep: V sodobnem svetu tekoče moderne so stvari le izjemoma vnaprej določene. Nič ni dokončno, ne porazi ne zmaga. Možnosti na videz ostajajo neskončne, resničnost pa tekoča in fluidna (Bauman 2002: 80). In res se zdi, da v Frljićevih predstavah, za katere je značilna tehnika ponavljanja in variacij, nič ni vnaprej določeno in da so pomembni, ves čas v gibanju, drseči označevalci brez označencev.

Skupine in predstave, ki smo jih navedli kot primere (She She Pop, Frljić in Punzo), predstavljajo pomemben glas v razpravi o ključnih temah današnje tekoče družbe. Za dosego svojega cilja uporabljajo različne metode, od žaljenja občinstva do »ostranjenja« oziroma (potujevanja) v pomenu Viktorja Šklovskega in potujitve v pomenu Berta Brechta. Namenoma zamegljujejo mejo med resničnostjo in fikcijo ter občinstvo spodbujajo, da izstopi iz svoje pasivne vloge.

»Oliver Frljić, an artist touching society's raw nerves« (2024); in Birringer, Johannes: »Really Actually Windy: On Environments, Technologies, and Dividual Performances« (2016).

15. Shirin Neshat je sodobna iranska vizualna umetnica, najbolj znana po svojih delih na področju fotografije, videa in filma, ki raziskuje odnos med ženskami ter verskimi in kulturnimi vrednotami islama. S svojimi intervencijami skuša doseči, da bi na gledalce delovala racionalno, tako s političnimi vsebinami kot tudi emocionalno, na najgloblji čustveni ravni.

Zatekajo se k performativni kulturi in ritualnemu gledališču z namenom soočiti občinstvo z lastnimi razmišljanji in odgovornostjo. Predstave tako uprizarjajo in uzaveščajo (povejmo še enkrat z Baumanom) dejstvo, da v tekoči moderni pot, ki je nekoč veljala za napredek »od lastninskih pravic do političnih in od tam do socialnih pravic« (Baumann 2013: 16), ni več prehodna oziroma ne obstaja več.

Sociološki pristop je del umetniške taktike, za katero je značilna celo uporaba kvantitativnih metodologij in postopkov. Podatki in številke tako lahko postanejo del procedure in uprizoritve hkrati. Predstave sociološke in demografske kategorije, kot je etnična pripadnost, ponazarjajo s skupinami ljudi, ki oblikujejo žive dele diagrama. Zdi se, kot da bi dejansko razvile specifično zvrst sociološkega gledališča.

## 5 Zaključek: Sociološko razumevanje gledališča kot družbene in kulturne prakse

Obraavnani primeri govorijo v prid sociološkemu pristopu k uprizarjanju, kot smo ga ponazorili v dialogu z Baumanom, Bourdieujem, Shevtsovo in Pavisom. Tako umetniki kot teoretiki so se znašli v nenavadnem kontekstu družbe, ki jo obvladujejo kibernetiki prostor in simulakri in v kateri pogosto postanejo le dekoraterji in zabavljači za cinične potrošnike.

Umetnost v družbi, katere vladajoča ideologija temelji na ideji svobodne volje posameznice\_ka, ki naj bi lahko premagala omejitve rase, spola in družbenega razreda, se je morala soočiti z novo globalistično ideologijo nove transnacionalne multikulturalnosti, kot jo je definirala eden od kritikov tekoče moderne, hkrati pa tudi sodobnih subverzivnih umetnikov\_ic Gómez-Peña s pojmi, kot so »nova transnacionalna multikulturalnost brez ‚pravih‘ ljudi druge barve kože, pravih umetnikov, izobčencev in revolucionarjev« (Gómez-Peña 2001: 12). Vsakodnevni spektakel tekoče moderne je nadomestil vsebino in oblike. Je vseprisoten, samoumeven in prevzema različne mediatizirane forme: »Vsi smo postali vsakodnevni opazovalci in udeleženci v novem fenomenu ekstremne kulture« (Gómez-Peña 2001: 13).

Gledališče in umetnost sta se tako znašla v družbi, kjer estetika »telecitija«<sup>16</sup> in njene brezhibno tehnološko popolnjene površine postajajo nadomestek za etiko. Kdorkoli izmed nas lahko postane objekt marginalizacije. Smo bauma-

16. *Telecitija* ali *telemesto*, neologizem Henninga Becha, je uporabljal Bauman pri raziskavah vzporednic med televizijo in mestom. V telemestu (kot zapiše v *Postmoderni etiki*) so si tuji zelo blizu kot objekti, a so obsojeni na oddaljenost kot subjekti dejanj. »Drugi se zdi, da so kot objekt užitka, brez obveznosti. Njihov obstoj opravičuje dejstvo, da ponujajo zabavo« (Bauman *Postmodern Ethics*: 186).

novski potepuhi v epohi neangažiranosti, iskanju številnih, a minljivih družbenih izkušenj, ki jim seveda manjkata namembnost in kakršna koli ontološka varnost. Toda tudi v tem svetu sociologija gledališča ohranja status družbene raziskave gledališča. Kot zapiše Maria Shevtsova:

*Sociologija gledališča pomeni razumevanje gledališča kot družbene in kulturne prakse. Tu je ključen pojem »prakse«, saj vključuje koncepte subjektivnosti, kolektivnosti in konteksta – družbenega praktičnega konteksta, v katerem se ta umetniška, ustvarjalna praksa izvaja. Ukvarjamo se z umetnostjo, ne z življenjem, čeprav je »življenje« v nekem pomenu vključeno v to (Shevtsova in Urian 2002: 2).*

A hkrati kot da bi se sociologija gledališča v dvajsetem stoletju vračala k Augustu Comtu<sup>17</sup> in njegovi razlagi besede »sociologos« kot diskurza o družbi<sup>18</sup>, ki se ukvarja predvsem z gledališčem in uprizoritvenimi umetnostmi na splošno. A tudi sama ideja tega, kar poimenujemo s pojmom gledališče, je kulturno in zgodovinsko pogojena, saj vsako obdobje v skladu s svojo ideologijo in estetiko gledališču postavi tako meje kot tudi definira njegove temeljne značilnosti. Če želimo primerno razviti sociologijo gledališča, moramo upoštevati naslednja koraka:

1. Vrnitev umetniškega dela in umetnika v središče raziskav. To nam bo omogočilo, da bomo uvideli, kako je umetnost res lahko blago, vendar je njena razlikovalna značilnost prav vključevanje v pomen in sposobnost vzbujanja značilnega estetskega odziva.
2. Primarni cilj sociologije gledališča torej ni, da razišče kompleksnost odnosov med umetniškimi deli in ekonomsko infrastrukturo, ampak raziskava kompleksnih odnosov med umetniškimi in kulturnimi produkcijami ter ideološkimi koncepti določene družbene formacije, razreda znotraj danih zgodovinskih in družbenih okoliščin.

Tako je tudi danes še vedno aktualen celoten snop metodologij in polj raziskav, ki so jih predlagali Gurvitch v petdesetih letih, Duvignaud v šestdesetih ter Shevtsova in Pavis s sociosemiotiko v devetdesetih letih prejšnjega stoletja. Hkrati pa je v zadnjih desetletjih postalo jasno, da se mora sociologija gledališča odpreti

17. Značilen primer zagovora tovrstnega povratka je knjiga Pierra Arnauda *Sociologie de Comte*.

18. Kot navaja v razpravi »Comte et Littré: les débats autour de la sociologie positiviste« Annie Petit, je Auguste Comte znotraj svojega dela *Le cours de philosophie positive* leta 1838 predlagal izraz »sociologija« kot poimenovanje za znanost o družbenih fenomenih (Petit 1992: 15). Povezal je latinsko besedo socius (verjetno iz latinske besede sequor: slediti), ki pomeni zaveznik, sopotnik, in grško besedo logos, ki pomeni racionalni govor.

za dialog z raznolikimi metodologijami. Vzpostaviti mora nov, interdisciplinarni pristop, ki bo vključeval orodja za analize uprizoritvenih praks v svetu, v katerem je (če se vrnemo k Baumanu) »malokaj vnaprej določeno, še manj nepreklicno« in možnosti ostanejo neskončne, saj »ne sme biti nobeni dovoljeno, da okameni v večno stvarnost. Bolje je, da ostanejo tekoče in fluidne in ‚uporabne do‘ določenega datuma, saj bi sicer izrinile ostale možnosti onkraj dosega in v kali zatrle prihodnje avanture« (Bauman 2002: 80).

## SUMMARY

The article "Sociology of theatre in an age of uncertainty of liquid societies" looks at the possibilities for developing the sociology of theatre in an era defined as liquid modernity by Zygmunt Bauman. We commence by considering the following premise: In a world characterised by uncertainty, unpredictability and individualism, the sociology of theatre must confront the consequences of the "liquid society". We have transitioned from an era when we understood ourselves as "pilgrims" in search of deeper meaning to an era when we are acting as "vagabonds" in the pursuit of multiple yet fleeting social experiences. While pilgrims could still be controlled, vagabonds lack purpose and ontological security.

In this context, the sociology of theatre can provide a platform for exploring the shifting dynamics of identity, relationships, and power structures in an ever more fragmented and individualistic society. Further, the sociology of theatre can help with understanding the ways in which theatrical practices shape and are shaped by broader social processes. It can shed light on the mechanisms via which theatrical performances influence social norms, values, and collective imaginaries. By examining the production, reception and consumption of theatre, sociologists can uncover the social, political and economic forces that influence the theatrical landscape and the meanings attributed to it.

While doing so, the sociology of theatre in the current era calls for a deep understanding of the fluidity, uncertainty and individualism that characterise contemporary society. It should embrace the transience of social experiences, examine the ways in which theatre reflects and responds to these dynamics, and explore the broader social implications held by theatrical practices. Thus, it will be able to add to our understanding of the complexities of the modern world and provide insights into the transformative potential of theatrical performances.

To develop a meaningful sociology of theatre, we need to consider the following steps:



1. Place the artwork and the artist at the centre of research. This approach allows us to recognise that while art can be commodified, its distinguishing characteristic lies in its capacity to evoke aesthetic responses and create meaning.
2. Embrace the concept of culture as a relatively autonomous space of expression and knowledge, and theatre as a relatively autonomous space of experience and practice. From this perspective, we can observe society through art, learn about society through art, and learn about art through society.

The primary goal of sociology of theatre is not merely to explore the complexity of the relationships between artworks and economic infrastructure, but to investigate the complex relationships between artistic and cultural productions and the ideological concepts of a given social formation or class within specific historical and social circumstances. The methodological approaches and fields of research proposed by Gurvitch in the 1950s, Duvignaud in the 1960s, and Shevtsova and Pavis with socio-semiotics in the 1990s remain relevant today. However, it has become clear that sociology of theatre must engage in a dialogue with various methodologies employed in cultural studies (R. Williams, S. Hall), critical social theory (T. W. Adorno), gender and sexuality studies (J. Dolan), postcolonial studies (Edward Said/Gayatri Spivak) and critical race studies (H. Young). By incorporating these steps and engaging with interdisciplinary perspectives, the sociology of theatre can continue to evolve and produce insights into the dynamic theatre–society relationship in our social context today.

## Literatura

- Adorno Theodor W. (1984): *Aesthetic Theory*. G. Adorno in R. Tiedeman (ur.). London: Routledge and Kegan Paul.
- Alexander, Jeffrey (2022): *Performance and Power, Polity*.
- Arnaud, Pierre (1969): *Sociologie de Comte*. Paris: PUF, 1969.
- Badiou, Alain (2004): *Mali priročnik o inestetiki*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa.
- Badiou, Alain (2005): *Dvajseto stoletje*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka *Analecta*.
- Bauman, Zygmunt (1996): *From Pilgrim to Tourist—or a Short History of Identity*. V S. Hall in P. Du Gay (ur.): *Questions of cultural identity: 18–36*. Newbury Park, CA: Sage Publications, Inc.
- Bauman, Zygmunt (2000): *Liquid Modernity*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Bauman, Zygmunt (2002): *Tekoča moderna*. Ljubljana: Založba /\*cf.
- Bauman, Zygmunt, (2008): *Identiteta. Pogovori z Benedettom Vecchijem*. Ljubljana: Založba /\*cf.

- Bauman, Zygmunt (1993, 2008): *Postmodern Ethics*. Oxford: Blackwell. (Slovenski prevod: *Postmoderna etika*. Ljubljana: Založba filozofske fakultete.)
- Bauman, Zygmund (1998): *On Glocalization: or Globalization for some, Localization for some Others*. *Thesis Eleven*, 54 (1), 37–49.
- Birringer, Johannes (2016): *Really Actually Windy: On Environments, Technologies, and Dividual Performances*. *Theatre Journal* 68 (4): 633–647.
- Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity.
- Bourdieu, Pierre (1998): *La précarité est aujourd'hui partout. Contre-feux*. Pariz: Raisons d'Agir.
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Castells, Manuel (1996): *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell.
- Cavecchi Mariacristina (2016): *Shakespeare, a Galera and a Surreal World of Stage Objects*. V K. Elam in F. Liberto (ur.): *Costellazioni*. *Rivista di lingue e letterature* 1, Shakespeare and the Object I: 119–49. Rim: Università di Roma La Sapienza.
- Danto, Arthur (1997): *After the End of Art*. New Jersey: Princeton University Press.
- Eagleton, Terry (1996): *Literary Theory, an Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Eco, Umberto (1996): *Semiotika gledališke predstave. Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana: Maska.
- Fischer-Lichte, Erika (2008): *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. London: Routledge.
- Geertz, Clifford (1994): *Art as a Cultural System. Local Knowledge: Further essays in interpretative Anthropology*. London. Fontana Press.
- Giddens, Anthony (1991): *Modernity and Self-Identity*: Oxford: Polity.
- Goffman, Ervin (1959): *Performances. The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books.
- Gómez-Peña, Guillermo (2001): *The New Global Culture: Somewhere between Corporate Multiculturalism and the Mainstream Bizarre (a border perspective)*. *TDR: The Drama Review*, 45 (1): 7–30.
- Gurvitch, Georges (1956): *Sociologie du théâtre. Les lettres nouvelles*, IV (35): 196–210.
- Hall, Stuart (1980): *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson.
- Jameson, Frederic (1998): *Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983–1998*. London, New York: Verso.
- Lotman, Jurij Mihajlovič (2006): *Znotraj mislečih svetov: človek – tekst – semiosfera – zgodovina*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Meerzon, Yana: (2008): *Introduction Theatrical semiosphere: Toward the Semiotics of Theatre Today*. *Semiotica* 2008(168):1–10.

- Mander, Mary S. (1987): Bourdieu, the Sociology of Culture and Cultural Studies: A Critique. *European Journal of Communication*, 2 (4): 427-53. DOI: <https://doi.org/10.1177/0267323187002004004>.
- Pavis, Patrice (1982): *A Semiotic Approach to Disparitions, Languages of the Stage: Essays in the Semiology of Theater*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Pavis, Patrice (1985): *Voix et Images de la scène*. Lille: Presses Universitaires de Lille.
- Pavis, Patrice (1997): *Gledališki slovar*. Ljubljana: Knjižnica MGL.
- Pavis, Patrice (1990): *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: José Corti.
- Petit, Annie (1992): Comte et Littré: les débats autour de la sociologie positiviste. *Communications*, 1992 (54): 15–37.
- Roudometof, Victor (2016): Theorizing glocalization: Three interpretations<sup>1</sup>. *European Journal of Social Theory*, 19 (3): 391–408. DOI: <https://doi.org/10.1177/1368431015605443>.
- Schechner, Richard (1990): *By Means of Performance. Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shevtsova, Maria (1989): The Sociology of the Theatre, Part One: Problems and Perspectives. *New Theatre Quarterly*, 5 (17): 23–35.
- Shevtsova, Maria (2009): *Sociology of Theatre and Performance*. Verona: QuiEdit.
- Shevtsova, Maria, in Urian, Dan (2002): Introduction in the form of a dialogue. *Contemporary Theatre Review*, 12 (3): 1–8.
- Skušek Močnik, Zoja (1980, 2022): *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*. Ljubljana: DDU Univerzum.
- Tabet, Simon (2017): Interview with Zygmunt Bauman: From the Modern Project to the Liquid World. *Theory, Culture & Society*, 34 (7–8): 131–146.
- Toporišič, Tomaž (2024): Oliver Frlić, an artist touching society's raw nerves. V R. Remshardt in A. Mancewicz (ur.): *The Routledge companion to contemporary European theatre and performance*: 552–558. London: Routledge.
- Ubersfeld, Anne (2002). *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

### **Podatki o avtorju**

Prof. dr. **Tomaž Toporišič**

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

Trubarjeva 3, 1000 Ljubljana, Slovenija

E-mail: [tomaz.toporisc@agrft.uni-lj.si](mailto:tomaz.toporisc@agrft.uni-lj.si)