

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

ANA ZUPAN

**Resničnostni šov in razkritje manipulacij v drami *Hodnik*
Matjaža Zupančiča**

Diplomsko delo

Mentorica:izr. prof. dr. Mateja Pezdirc Bartol

Dvopredmetni univerzitetni
študijski program prve stopnje:
Slovenistika

Ljubljana, 2017

Izvleček

Resničnostni šov in razkritje manipulacij v drami *Hodnik* Matjaža Zupančiča

V diplomskem delu sem ugotovila, da lahko med dramskim delom *Hodnik*, ki posnema formo resničnostnega šova, in živalskim vrtom potegnemo vzporednice; oba postavljata primerke oziroma posameznike na ogled in uporabljata spektakelske prisile. Posamezniki v dramskem besedilu so predstavljeni glede na svoje najbolj opazne lastnosti. Tudi prostor dogajanja je izbran tako, da z udeleženci manipulira. Samo na hodniku so 'oni sami', čeprav se sprašujejo ali na hodniku res ni kamer. V dramskem delu organizatorji igre manipulirajo z udeleženci resničnostnega šova, oboji pa manipulirajo z gledalci, ki v dramo niso vključeni. *Hodnik* nam to lahko pokaže, ker je fikcija in ne 'pravi' resničnostni šov.

Ključne besede: Matjaž Zupančič, *Hodnik*, resničnostni šov, manipulacija

Abstract

Reality show and disclosure of manipulations in Matjaž Zupančič's play *Hodnik*

In my bachelor paper, I concluded that we could draw parallels between the play *Corridor*, which imitates the form of reality show, and the Zoo; both are putting individuals on display and are using constraint of spectacle. Individuals in play are presented according to their most noticeable characteristics. The narrative place is chosen in a way that it manipulates with participants. Only in the corridor, they are 'themselves', although they are questioning absence of cameras in corridor. In the play, the organizers of the game manipulate the participants of the reality show, and both manipulate the viewers, which are not included in the play. The corridor can show us this manipulation because it is a fiction and not a 'true' reality show.

Key words: Matjaž Zupančič, *Corridor*, reality show, manipulation

Vsebina

1. Uvod.....	3
2. <i>Hodnik</i> : vsebinska analiza dramskega besedila	4
3. Vzporednice med živalskim vrtom, razstavami ljudi in resničnostnim šovom	5
4. Prostor	10
5. Nadzor in voajerizem v resničnostnem šovu	12
6. Izbor, dresura in igranje	14
6.1 Tipi.....	18
7. Gledalec in identiteta	19
8. Resničnostni šov: gledališče in televizija	22
9. Resničnost v resničnostnem šovu	24
10. Zaključek.....	25
11. Viri in literatura	28

1. Uvod

»Pritisk gledanosti razkriva vso perversnost tovrstne zabave. Bolj ko je kruta in krvava, boljša je. In pod takim pritiskom je mogoče vse: da človeku odpove telo, da znori in postane agresiven, ali pa da odkrije svojo integriteto ali najde pozabljeno človeškost v sebi.«

Darja Dominkuš (9).

Resničnostni šov je skupaj z družabnimi omrežji in aplikacijami fenomen današnjega časa. Intima še nikoli ni bila tako javna. Še nikoli ni bilo tako lahko postati slaven in še nikoli ni bilo tako težko slavo oziroma pozornost medijev (in posledično gledalcev) obdržati.

Matjaž Zupančič je pomemben avtor, ki se v svojih delih ukvarja z relevantnimi temami današnjega časa. V drami *Hodnik* v tekst preobleče televizijski resničnostni šov in ga pokaže z drugačnega in zanimivega zornega kota. Ne obsoja, ne podaja odgovorov, zagotovo pa bralca potegne v zgodbo resničnostne televizije in ga sooči z vprašanji o resničnosti, identiteti, medijih in medijski fluidnosti ter povzroči dvom v videno in slišano. Sam pravi, da je to dramo pisal, ko so bili tovrstni šovi šele na začetku in je njegova drama delovala precej futuristično, zdaj pa so šovi postali nekaj običajnega. Resničnostni šov ga je zanimal kot simptom časa. (Replika 77).

Zato in zaradi edinstvenega formata »zapakiranosti« resničnostne televizije v dramo, sem za temo moje diplomske naloge izbrala dramo *Hodnik*. Poleg tega so resničnostni šovi nekaj, kar prevladuje na naših televizijah v večernem programu. Videti je, da gledalci hrepenijo po »resničnosti« na televiziji. In čeprav se govori, da je oddaja zmontirana (kar pomeni, da je do določene mere zavedno ali nezavedno zagotovo tudi zmanipulirana), videno dojemajo kot resničnost, osebe iz šovov pa dobijo oznake in lastnosti, ki jih spremljajo tudi v življenje izven oziroma po televiziji.

Ker se ukvarjam tudi z vodenjem prireditev in novinarstvom in ker se moja družina ukvarja z organizacijo koncertov, spremljam, kaj se dogaja na glasbeni sceni. Bolj ali manj redno sem spremljala kar nekaj pevskih resničnostnih šovov (*Slovenija ima talent*, *X Faktor*, *Znan obraz ima svoj glas*) in »instant zvezd« za pet minut slave. Ker sem nekaj časa delala kot spletna novinarka, sem tedensko pisala »poročila« o dogajanju v šovu *Znan obraz ima svoj glas*. Znašla sem se celo na izobraževanju in preizkušnji medijske hiše *POP TV* za nove reporterje za

resničnostna šova *Gostilna išče šefa* in *Slovenija ima talent*. Priznam, ko sem prebrala besedo reporter, sem imela v mislih klasično reportersko delo novinarja in ne poročanja za resničnostni šov. Ko sem bila sprejeta na preizkušnjo, pa sem bila preveč radovedna, da bi rekla *ne*. Skoraj bi lahko rekla, da je to izkušnja »od znotraj«. Skozi napotke za delo reporterja spoznaš, kje je prostor za manipulacijo.

V diplomski nalogi bom poskušala najti vzporednice med *Hodnikom* in živalskim vrtom, na ta način pa bom razkrila, kako oba manipulirata z gledalci in udeleženci. Z istim namenom bom predstavila tudi prostor dramskega dogajanja in razlike med gledališčem, televizijo in dramskim tekstom *Hodnik*. Ker je v resničnostnih šovih manipulacija povezana z nadzorom, bom raziskala, kako se nadzor dogaja v dramskem tekstu in pokazala, da se zaradi nadzora gledalci spremenijo v voajerje. Zanimalo me bo, zakaj so udeleženci šova izbrani oziroma katere so njihove glavne oznake v *Hodniku*, kako resničnostni šov vpliva na gledalce ter kakšen je njegov učinek. Pričakujem, da se bo pri vsaki temi izkazalo, da se z udeleženci v *Hodniku* manipulira, posledično pa tudi z gledalci. Diplomске naloge se bom lotila predvsem s pomočjo knjige na knjige *Ekran in živalski vrt* Olivierja Razaca ter druge literature in virov. Glede na dogajanje v dramskem delu bom predstavila teorijo resničnostnega šova in jo aplicirala na primere iz dramskega besedila *Hodnik*.

2. *Hodnik*: vsebinska analiza dramskega besedila

Zaradi lažjega razumevanja bom najprej na kratko predstavila vsebino dramskega dela. Dorian, Adrian, Nena, Tamala, Kišta, Nikson in Jana so udeleženci resničnostnega šova pod nadzorom in vodstvom Maxa, ki predstavlja podjetje Complex Trade. Drama se dogaja na hodniku, prehodnem prostoru, kjer naj ne bi bilo kamer, seveda pa se ob tem poraja vprašanje, ali je to res in ali bralec ne spremlja dogajanja skozi neke vrste kamero. Gre za dramsko delo, ki govori o nadzoru, identiteti, zasebnosti oziroma voajerstvu in ekshibicionizmu. Kot piše Darja Dominkuš (7) v prispevku *Veliki brat naš vsakdan* je današnja družba družba nadzora, o pranju možganov, vohunjenju, nadzoru, vdiranju v zasebnost itd. pa je pisal že George Orwell v romanu *1984*. Udeleženci živijo v resničnostnem šovu, nekateri se prilagodijo bolj, kot na primer Tamala, ki je že celo življenje opazovana in za katero lahko predpostavljamo, da je bila zaradi psihičnih težav zaprta v sanatoriju. To izvemo od Doriana: »Naj jo ruknejo tja, od koder je prišla. V tisti zajeban sanatorij.« (Zupančič 38). Medtem ko se drugi težko sprijaznijo z

dejstvom, da so v resničnostnem šovu, drugi s tem nimajo težav.« Tak je na primer Kišta, ki sicer poskuša biti tak kot je, na hodniku pa se vedno znova zave situacije: »Mogoče bi zdržal, če ne bi bilo ... če ne bi bilo tega prekletega hodnika! Ko se za par sekund zaveš, v kakšnem sranju si ...« (28). Med udeleženci prihaja do zavezništev, prepirov, ljubimkanj in varanj – življenje v resničnostnem šovu je bolj intenzivno kot življenje zunaj. Razmišljajo, kako bi zmagali in zato delajo stvari, ki jih zunaj morda ne bi. Če Max usmerja igro od zunaj, je Dorian tisti, ki jo usmerja od znotraj, kar proti koncu postane jasno Neni: »Ti ... ti torej dobivaš ... navodila.« (34). Dorian zato iz šova prostovoljno odstopi, ko to koristi Complex Tradu, Adriana pa izloči tako, da ga zastrupi s hrano, kar ga tako razjezi, da postane agresiven in ga morajo varnostniki odpeljati ven. V didaskalijah beremo: »Odprejo se vrata. Prideta dva varnostnika; zgrabita Adriana in ga odvedeta ven.« (33). Jana zboli (ali pa je po sredi morda kaj drugega) in Nikson, ki je obdržal človečnost in verjetno celo razvil čustva do nje, sprevidi, da je Jana pomembnejša od resničnostnega šova. Zave se, da resničnostni šov ni vse, zato odide z njo: »Pejt, srček. Greva skupaj. Ti bom jaz pomagal.« (31). Ostali ga čudno gledajo in se igrajo naprej. Na koncu ostaneta samo Nena in Tamala. Nena v zameno za denar pristane na igranje po scenariju; postane Tamalina ljubimka in ji prepusti zmago. Ko se korporacija premisli in končna zmagovalka postane Nena, Tamali prekipi. Pograbi stojalo in ubije Neno: »Tamala stopi proti vratom; sunkovito dvigne staro železno stojalo in udari Neno po glavi. Nena se zgrudi.« (38). Njeno udrihanje posnamejo varnostniki, Max že sprašuje po kandidatih za nov šov in karavana gre dalje. Toliko je vredno človeško življenje.

3. Vzporednice med živalskim vrtom, razstavami ljudi in resničnostnim šovom

»V resničnostnem šovu ne gre za to, da bi z ljudmi ravnali kot z živalmi. Gre za to, da tako predstavljene ljudi kakor živali izoblikujejo po vnaprej zamišljeni podobi.«

Olivier Razac (20).

Hodnik posnema formo resničnostnega šova, pri čemer je to dogajanje v živo preneseno v literarno formo. V obeh primerih lahko potegnemo vzporednice z živalskim vrtom – povsod se dogaja manipulacija. Nena v *Hodniku* reče: »Mi smo živali. In to je živalski vrt. Ob kateri kletki je največja gneča? Tisti z opicami. Torej: bodi opica.« (Zupančič 27). In res se nam zazdi, da beremo o živalskem vrtu. Udeleženci so nam postavljeni na ogled, mi pa se jim, tako kot v

živalskem vrtu, smejimo, ali pa nam vzbujajo grozo ali strah. Smo na varni razdalji, ker smo ločeni z ograjo oziroma s kamero in televizijo. In tako kot živali opazujemo tudi ljudi med hranjenjem, spanjem in spolnimi odnosi. Dorian primerja njihovo bivališče s taboriščem: »Pojdi v sobo in poglej skozi okno. To je taborišče. Par barak in potem ograja. Žice, kabli. Noben ne more noter. Noben ne more ven. Vse obvladajo.« (27). Na tak način so bile postavljene vasi, kjer so potekale razstave ljudi.

Živalski vrt in razstave ljudi z resničnostnim šovom poveže Olivier Razac v svojem delu *Ekran in živalski vrt*. V diplomski nalogi bom njegovo knjigo uporabila kot podlago za predstavitev nekaj glavnih tematik. V nadaljevanju bom predstavila, kako so potekale razstave in kaj imajo skupnega z resničnostnim šovom, da bom lahko pokazala, kje in na kakšen način pride do manipulacije.

V Evropi so na koncu 19. stoletja začeli razkazovati eksotične ljudi. Funkcija živalskih vrtov je bila predstaviti življenjski slog, vedenje in telo eksotičnih ljudi na »pristen« način. V resnici so bili prikazani po tipih. Tako kot tiger, ki v živalskem vrtu ni svoboden, pa mora predstavljati svobodnega, divjega tigra, mora eksotični človek predstavljati divjega človeka, čeprav sta oba udomačena. Razac sicer ne poskuša predstaviti direktnega izvora resničnostnega šova iz živalskih in človeških vrtov, ampak najti v vzporednice in podobnosti (Razac 21).

Kot primer navaja razkazovanje dahomejskih vojakov, ki so plesali in se vojskovali leta 1891 v živalskem vrtu v Franciji. Francija je bila takrat v vojni z Dahomejci in v resnici v vrtu niso nastopili Dahomejci, ampak pripadniki sosednjih ljudstev. To je primer barbarizacije (Razac 47). Razvidno je, da so lastniki živalskih vrtov oziroma belci večkrat določili, kaj in kako morajo delati predstavniki ljudstev, zato da bi ustrezali njihovi predstavi o eksotičnih, divjih plemenih. Od miroljubnih ljudstev so zahtevali bojne plese, jih predstavljali kot kanibale itd. z namenom, da bi ustrezali določenemu tipu, na primer tipu zamorca (Razac 47–49).

To so vloge oziroma poze in kostumi, ki so jih iznašli zahodnjaki, da bi utemeljili določen odnos s temi ljudstvi glede na potrebe oziroma glede na to, kar so želeli doseči; zvišanje vrednosti ali prezir. Te podobe zato hkrati izhajajo iz resničnosti in iz fikcije (Razac 56).

Danes služijo kapitalu drugačne podobe, podobe na televiziji, ki so prav tako ustvarjene iz »resničnosti in iz fikcije«. Enako se dogaja z udeleženci resničnostnih šovov v *Hodniku*, čeprav

ni pravil in nimajo navodil, razen enega: da se ne pretvarjajo. V resnici pa so udeleženci izbrani za to, da bodo nekaj predstavljali in bodo glede na to vseč ali pa ne gledalcem, ki bodo na podlagi tega glasovali za njih. Zato so pod pritiskom, da morajo biti všečni, kar pripelje do igranja. Niksona morajo, na primer, v šovu klicati Niki, ker mu je ime po politiku in meni, da bi to določeno skupino ljudi obrnilo proti njemu, Dorian v šovu ogromno govori, medtem ko bi bil rad na hodniku tiho. V šovu seksajo, zato ker mislijo, da jim bo to prineslo glasove, ne zato, ker bi jih nekdo spolno privlačil. Hkrati pa, tako kot na razstavah, tudi v oddaji prikažejo samo tisto, ker želijo – samo postopek je drugačen. V šovu vse posnamejo in zmontirajo, na razstavi pa so imeli predstavniki ljudstev navodila. Dorian: »Pozabi na tekmo. Montaža je vse. Complex Trade je vse. Oni izbirajo, kaj bo šlo ven. Vse posnamejo in potem selekcionirajo. Montirajo. [...] Če hočejo iz tebe narediti kretena, ga bodo naredili. Če hočejo iz tebe narediti zvezdo, jo bodo naredili.« (27).

Z gledalci se bom sicer ukvarjala v posebnem poglavju, tu naj omenim le, da so bili odzivi gledalcev na etnografske razstave različni. Ljudje so občutili tudi nelagodje, čeprav to ni pomenilo, da so prenehali gledati. Redko so se gledalci odzvali s sočutjem ali ogorčenjem. Glavno pa je, da so v osnovi prišli tja, da bi potrdili predsodke in da bi spoznali neznanu. Razac izpostavi paradoks: razstavljeni ljudje morajo gledalcem dati to, kar pričakujejo in za kar so plačali, hkrati pa morajo obdržati občutek pristnosti (Razac 57–60). Po njegovem mnenju pa je sistem bolj pomemben od nečloveškega ravnanja, ker »proizvaja predstave in okuse« (60).

Ob vsem napisanem se zdi, da je vzporednic z resničnostnim šovom veliko. Če mora udomačeni tiger predstavljati divjega na način, kot so si ga zamislili lastniki, potem morajo udeleženci v *Hodniku* igrati po nevidnem scenariju, kar poskuša gledalcem (verjetno neuspešno, ker je šov zmontiran) povedati Nena: »Vse je goljufija! Navadna kurčeva prevara! To morajo vsi zvedet! [...] Ne verjemite temu, kar vidite. Ne verjemite temu, kar slišite! Vse je nastavljeno! Zajebali so vas!« (Zupančič 34).

Obiskovalec človeške razstave si želi videti svojo civilizacijsko večvrednost v primerjavi z razstavljenim divjakom. Zato ravna obratno kot razstavljeni subjekt. Ta oblikuje obiskovalčevo vedenje in predstave s svojo nepristnostjo, ki pa je neopazna. Obiskovalec verjame, da je razstavljeni posameznik pristen, v resnici pa se razlika med svobodnim obiskovalcem in ujetim posameznikom zmanjšuje. Ujeti posameznik posnema svobodo v divjini, gledalec pa se pretvarja, da vidi svobodo v ujetništvu (Razac 96–97).

Kot bom pokazala v nadaljevanju diplomske naloge, se podobno dogaja z gledalci in udeleženci resničnostnih šovov. Ljudje jih zagotovo gledajo tudi zato, da se udeležencem smeji in potrjujejo svojo večvrednost. Hkrati pa se pretvarjajo, da so udeleženci svobodni. Saj so svobodni, ker lahko iz šova izstopijo in ker so se prostovoljno javili za udeležbo v resničnostnem šovu. Kišta izstopi na lastno željo, ko ugotovi, da je šov »sranje« in ne more več zdržat. Znotraj šova je bil edini, ki se je trudil biti sam, tega pa mu spektakelske prisile ne pustijo, zato ne more več zdržati. Znotraj šova udeleženci niso svobodni, vsaj ne tako kot zunaj njega – omejujejo jih nenapisana pravila in napotki. Gledalci se pretvarjajo, da gledajo »svobodo«, v resnici pa gre za zaprt laboratorijski eksperiment, kjer producent ustvari okoliščine in izvaja psihološke pritiske, udeleženci pa se morajo odzvati vsečno gledalcem.

»Živalski vrt je kot možni model resničnostnega šova stroj, ki nadzira, proizvaja in razširja udomačena telesa, identitete, osebnosti. Je [...] zapletena mešanica zavora, laboratorija in gledališča. Kot zavor oblikuje težnje razstavljenih teles tako, da nadzira njihovo življenje in okolje, njihov prostor in čas. Toda to je nenavaden zavor, ki skriva zapiranje za simulacijo svobode. [...] Živalski vrt kot laboratorij proizvaja vednost o primerkih, njihovi biologiji, psihologiji in odnosih. [...] Živalski vrt kot gledališče končno pripravlja poti za združevanje razstavljenih *éthosov* in gledalcev. S prikazanim vedenjem vzbuja zadovoljstvo in nezadovoljstvo. Ob navidezno pristnih telesih sproža posnemanje in razlikovanje.« (Razac 97–98).

Razac (100) primerja živalski vrt in resničnostni šov. Zadnji naj ne bi imel očitne zveze z zavorom, ker so posamezniki svobodni prostovoljci in tudi posamezniki na razstavah so bili večinoma svobodni. Ampak zavor, predvsem za živali, se da oblikovati tako, da ga zaradi udobnosti živali ne bi zapustile. Resničnostni šov pa vsebuje prisile in te postavljajo svobodo udeležencev pod vprašaj. Udeleženec »mora« narediti veliko stvari. Najprej mora biti izbran, nato igrati vlogo in biti pri tem resničen ... (100). Prav tako meni, da je resničnostni šov podoben laboratoriju in da proizvaja vrednosti. Teleresničnost vpliva na izražanje anonimnežev: »V načrtovane situacije, ki spodbujajo ali zavirajo vedenje, jih postavlja tako dobro in veliko bolj diskretno, kot tega ne bi naredila nobena neposredna prisila. Predlaga, naj opazujemo vedenje običajnih posameznikov, potopljenih v neobičajne okoliščine. Skratka, eksperimentira.« (101). In Nena je tista, ki resničnostni šov v drami označi za eksperiment: »Sedem ljudi, ki jih zaprejo v stanovanje in ovesijo s kamerami. In potem gledajo, kaj se dogaja z njimi. Kako živijo. Saj ... saj to je res en kurčev eksperiment, ne rečem, ampak vsaj mišljeno je bilo resno.« (Zupančič 34). In je tudi tista, ki udeležence primerja z živalmi: »Mi smo živali.

In to je živalski vrt. Ob kateri kletki je največja gneča? Tisti z opicami. Torej: bodi opica.« (27). Dorian komentira, da so celo slabši od opic, ker one niso imele izbire, udeleženci pa so jo imeli.

Teleresničnost kaže družbene probleme, neobičajno vedenje, govornice ...: »Prizadeva si, da bi pripomogla k razumevanju vsakdanjosti milijonov televizijskih gledalcev.« (Razac 100). »Gledališče divjega« in teleresničnost ne bi imeli nič skupnega. Živalski vrt razstavlja eksotičnost, drugačnost ... torej nekaj nedostopnega, teleresničnost pa vsakdanjost, nekaj »istega«, trivialnost pod sojem žarometov. Ampak živalski vrt lahko prikazuje »drugega«, če ga prej sprejme v »[...] trojno normo discipline, vednosti in spektakla« (101). To, kar dela tudi teleresničnost (101).

Teleresničnost ima obliko, rezultate in delovanje zoološkega spektakla, resničnostni šovi pa spominjajo na živalski vrt. Zanj ujamejo primerke in jih postavijo v nadzorovano okolje, ki »bolj ali manj utesnjuje njihovo govorico in vedenje« (Razac 102) in jih »označuje in razvršča po družbeni pripadnosti« (102) ter »[o]b pomoči manipulativnega dispozitiva, z napovedovalcem ali s preprosto igro odnosov, sproža intenzivno in pristno vedenje.« (102–103). Razac (103) pravi, da oba delujeta na način »videti in biti viden«. Na prvi pogled sicer temu ni tako, ker gledalci niso nikoli zares videni, ampak so vključeni prek glasovanja ali prek telefona. V Big Brotherju gledalci sodelujejo prek interneta, v nizozemski oddaji, kjer snemajo skupino ljudi, ki vodi manjšo restavracijo, pa lahko gledalci pridejo nekaj pojed. Tudi v *Hodniku* je pomembna vključenost gledalcev oziroma zmagovalca izbirajo gledalci (kar seveda ni čisto res – problem, zakaj zmagovalca ne izberejo samo gledalci, bom predstavila v nadaljevanju). Max na samem začetku pove, da moraš biti gledalcem všeč, da bodo glasovali zate. (Zupančič 20). Dorian na koncu pove Neni, da je zmagala, kljub temu, da je bilo dogovorjeno, da zmaga Tamala: »Sprememba scenarija, kaj je tukaj za razumet? Recimo, da je pritisk publike premočan. Publika hoče, da zmagaš ti.« (37).

Torej je bistveno, da so gledalci vključeni v šov, že po definiciji prek anonimneža na odru. Ko nek gost pove stališče, se gledalec, ki se strinja ali pa tudi ne, počuti vključenega, videnega. »Pojav vključenosti in identifikacije obstaja v vseh spektakelskih oblikah in resničnostni šov ga zmanjšuje ravno zato, ker skuša odpraviti potujitveni učinek, ki ga ustvarja televizija. S tem ko razstavlja *ethos* 'resničnih ljudi' za 'resnične ljudi', širi odrski prostor v vsakdanje življenje.« (Razac 104).

Zaključim lahko, da sta učinek ali cilj, ki ga ima živalski vrt, enak tistemu, ki ga ima teleresničnost. Ne gre za to, da bi z udeleženci ravnali kot z živalmi. »Gre za proizvodnjo značajev, lažnih identitet z naravnim videzom, ki naj bi se zato inkognito širile naprej. Definira in kaže psihološke in družbene vrste, kakor živalski vrt definira in kaže živalske vrste ali rasne tipe.« (Razac 104). Moč resničnostnega šova je, da izdeluje, promovira in širi primerke. Televizijska resničnost je postala bolj intenzivna in resnična od vsakdanjika (104). Udeleženci resničnostnega šova v *Hodniku* širijo naprej oziroma vplivajo na gledalce s svojim delovanjem. Ker se dogajanje odvija v šovu, žal ne izvemo kako, vidimo pa lahko, da je vsak izmed njih predstavlja določen tip, ki se širi med gledalce. To bom predstavila nekoliko kasneje.

4. Prostor

Hodnik ni prizorišče šova, niti zakulisje z ekrani, montažo ... ampak vmesni prostor. Sem ne sodi nobeno dogajanje, izkaže pa se, da hodnik postane indikator stanja. Tukaj ni kamer in udeleženci se sem umaknejo, a kmalu se ravno tu pokažejo stranski učniki oddaje. Tu lahko pokažejo tisto, kar v oddaji ne morejo.

Darja Dominkuš (9).

Možnost manipulacije z udeleženci šova predstavlja tudi prostor. Dogajalni prostor v dramskem tekstu je hodnik, prehodni prostor, brez posebnega namena ali funkcije. V njem ne delamo nič posebnega, na javnih mestih pa je to lahko prostor srečevanja. V dramskem tekstu funkcionira na ta način. Je prazen in neopremljen, še kamer naj ne bi imel. Udeleženci šova se tu srečujejo in so takšni, kakršni v šovu ne morejo biti. Lahko povejo karkoli in se obnašajo tako, kot se jim zdi, da se v šovu ne smejo. Lahko so oni sami, brez pretvarjanja. Max jim že na začetku pove: »Ko bo pretežko, se bomo umaknili na hodnik, si mislite. Ampak to za vas ne bo nobena odrešitev. Prekleli boste ta hodnik. Kajti hodnik vas bo provociral. Da bi se skrivali. Da bi se pretvarjali. Da bi igrali dvojno igro.« (Zupančič 21). In to tudi počnejo. Omenila se že Niksonovo težavo z imenom in Dorianovo molčečnost, edina, ki na hodnik skoraj ne pride, je Tamala. Tu se odkrito pogovarjajo, zakaj so v šovu in mislim si, da tega pred kamerami ne bi nikoli naredili. Na njihovo razpoloženje in počutje pa ne vpliva samo hodnik, ampak predvsem ostali bivalni prostor. Zato bom po Razacu povzela nekaj teorije o prostoru.

Kot piše Razac (107) ima prostor bivanja pomembne učinke; vpliva na prebivalčevo dušo, zaznamujejo njegov *éthos*. Citira Thierryja Paqueta, ki pravi, da je bivališče lahko tako, da prebivalec naredi samomor, ga spravi v depresijo ali ga pripravi do selitve. Zato vsi vlagamo

toliko v naš življenjski prostor in ga oblikujemo po svoje. V gledališču scena ne vpliva na igralca, je iluzija, ki je namenjena gledalcu za čas predstave. V resničnostnem šovu pa je scena življenjsko okolje in bivališče, s tem pa je zabrisana razlika med bivališčem in prizoriščem. V oddaji *Big Brother*, na primer, ne moremo ničesar skriti, lahko pa stvari postavimo za kuliso. Prostorsko poenostavljanje, časovno prikrivanje in zgoščevanje postanejo zelo pomembni, na izbiro opreme za bivališča pa vpliva domnevni okus neznanih gledalcev. (107–110).

To pomeni, da ima prizorišče, ki je hkrati tudi bivališče, velik vpliv na udeleženca. Torej lahko bivališče oziroma postavljalci bivališča z izbiro, razvrstitvijo, barvami ... elementov manipulirajo s prebivalci. »Prilagoditi se bivališču – prizorišču pomeni integrirati instanco občinstva kot nekakšno okolijsko prisilo. Živi se v bivališču, igra se v prizorišču, življenje v bivališču – prizorišču postane komedija in življenjsko pomembna igra.« (Razac 110).

Nenazadnje pa se vpliv bivalnega okolja prenaša na udeleženca, iz njega pa na gledalca. Predmeti v bivališču oziroma prizorišču so stereotipni in standardizirani, proizvajajo standardne okuse in so narejeni za tip gledalcev. Resničnosti šov in oglasi bivališčem podeljujeta oznake, lahko so »dobra« ali »slaba«. (Razac 113–115). »Življenje 'resničnih ljudi' je manj mračno in bolj intenzivno, če so njihovi interierji podobni interierjem tistega, ki je 'na položaju'.« (113). Resničnostni šov je torej najprej priložnost za »poenotenje« okusov gledalcev, nato pa velika priložnost za oglaševanje in posledično za zaslužek. Žal ne vemo, kako izgledajo ostali prostori v resničnostnem šovu, zapisala pa bom še nekaj besed o namenu hodnika.

Hodnik pa je mesto za predah z odločilno vlogo – tu se zgodijo odhodi, ker se udeleženci šele tu zavejo možnosti izbire, na prizorišču pa so vpeti v šov, v dogajanje. Tu se udeleženec zave razlike in je zmožen samorefleksije in samoopazovanja v kontekstu izven resničnostnega šova. (Šugman Bohinc 49). »Z vidika gledališke uprizoritve je tudi hodnik brez kamer opazovan prostor, kjer lahko spremljamo interakcijo med akterji, prepričanimi, da imajo zasebnost in jim ni treba 'igrati', da so ušli vezem paradoksa, v katerega so ujeti, ko so v programu.« (50).

In to je verjetno največji »trik« dramskega dela. Hodnik naj bi bil prostor zasebnosti, kot naj bi bil prostor zasebnosti dom. V resnici pa se izkaže, da te zasebnosti ni: na hodnik gledamo bralci oziroma gledalci v gledališču, doma pa smo sledljivi in opazovani prek telefonov, interneta, televizije. Poraja se tudi vprašanje, ali na hodniku res ni kamer. Dorian, ki je sicer znotraj šova človek Complex Trada, ostalim zaseje dvom, ali so na hodniku res sami, brez kamer: »A res

verjameš, da bi nas pustili same? Brez nadzora? Na enem samem kvadratnem metru?« (Zupančič 25). In res, ko postane Adrian nasilen na hodniku, takoj pridrvijo varnostniki. Kako so vedeli? Oziroma bolje rečeno, kako so videli?

5. Nadzor in voajerizem v resničnostnem šovu

»Veliki brat združuje dve nujni postavki, ekshibicionizem in voyeurizem, starodavna, a nekoč bolj ko ne prikrivana vedenjska odklona, ki sta s sodobno tehnologijo in medijskim prenosom prestopila iz sfere zasebnosti v nekakšno kolektivno obsedenost pandemičnih razsežnosti.« Darja Dominkuš (8).

To nas pripelje do vprašanja nadzora in voajerizma v dramskem delu in resničnostnih šovih na sploh. Tudi na hodniku so očitno kamere, prav tako kot v vseh drugih prostorih. Montirane so na zid in pohištvo, tako kot so montirane na javnih krajih, kjer so namenjene nadzoru. Kamere so sredstvo nadzora tudi za udeležence šova v *Hodniku*. Udeleženci se ne zavedajo, da jih nadzorujejo, nezavedno pa se vsi obnašajo tako. Max jim na začetku pove: »Jaz vam bom sporočil, kdaj je konec. Pojavil se bom na koncu hodnika in vam prinesel odrešitev.« (Zupančič 21). Kasneje se pojavi in jim da nekakšna navodila: »Zaljublajte se, varajte se, kaznujte se, sanjajte, ubijajte se, mater vam, ponižujte se, posiljujte se, [...]« (27). In res, iz pogovorov na hodniku izvemo, kdo je v paru s kom, kdo ima spolne odnose, na koncu se zdi, da Dorian vara Neno s Tamalo, Tamala pa ubije Neno – njegova navodila so upoštevali. Max torej vodi igro, on oziroma produkcija in organizatorji šova so tisti, ki vršijo neposredni nadzor, posredno pa ga vršijo tudi gledalci. Kako, bom razložila s pomočjo naslednje teorije.

Kot zapiše Razac (89) je naša družba po Michaelu Foucaultu družba nadzorovanja. Laurens De Vos v *Always Looking Back at the Voyeur* (30) opiše voajerizem po Foucaultu. Centralni stolp se dviga nad zaporom in nadzornik lahko od tam kadarkoli gleda zapornika, medtem ko zapornik tja gor ne vidi. Torej si viden, a nikoli ne vidiš. Oziroma če citiram Foucaulta: »Videti, ne da bi bil viden.« (cit. v Razac 90).

De Vos (30) sicer ilustrira še drugo vrsto voajerizma s primerom človeka, ki kuka skozi ključavnico iz Sartrovega dela *Bit in nič*, in Duchampovo inštalacijo *Etant donnés*, kjer lahko skozi luknjice v lesenem zidu pokukaš na drugo stran, kjer je slika gole ženske. »Ta skrivnostni vidik je zagotovo povezan s pogledom kot sredstvom za uveljavljanje moči nad nekom.

Dovolim si užitek v vedenju, da gledam, ne da bi bil viden, užitek v biti gospodar in imeti polno kontrolo nad sužnjem.«¹ (30).

Obe obliki lahko impliciramo na televizijo in resničnostni šov. Kamera je tu oblika nadzora, je stolp. Na stolpu oziroma za kamero pa so ljudje, ki posnetke gledajo, izbirajo, montirajo in posredujejo javnosti izven zapora. Po drugi strani pa sta ključavnica in luknja v lesu hkrati kamera in televizija, ki videno posredujeta gledalcu na drugi strani. Predvsem iz primera stolpa pa sledi pomemben sklep, ki ne velja samo za zapor ali živalski vrt, ampak tudi za resničnostni šov: »Ker človek ne ve, kdaj ga nadzorujejo, se vede, kot da bi bil zmeraj nadzorovan.« (Razac 90). Kamera prevzame vlogo nadzornika. Ali kot je o Foucaultovi družbi nadzora rekel profesor Edward Cahill²; družba vpliva na obnašanje ljudi, ne da bi karkoli delala – če veš, da si opazovan, se obnašaš drugače. In to me v naslednjem poglavju pripelje do igranja vlog in obnašanja udeležencev, prej pa bom ilustrirala, kaj izrečejo na to temo udeleženci šova v *Hodniku*.

Max že v uvodnem nagovoru pove, da se vse dogajanje snema in vse lahko predvaja; brez kamer naj bi bil samo hodnik. (Zupančič 20–21). Iz pogovora med Jano in Neno izvemo, da se Jana dvajset minut tušira. Je morda ekshibicionistka? Mogoče je šele v tem, da je opazovana, našla smisel svojega življenja: »Kot da zdaj ni več vseeno, da živim.« (23). Pri Jani se v resnici to opazi v manjši meri, tudi zato, ker je v šovu kratek čas. Medtem ko Tamala sama prizna, da ima rada, da jo ljudje gledajo, da jim je rada všeč. V tem uživa. (36).

Vsi imajo v šovu na neki točki spolne odnose, prva sta Kišta in Tamala, zanimivo pa je, da gresta Adrian in Nikson sicer pogledati, ali se spolni odnos res dogaja, a prideta nazaj, ker nočeta izpasti voajerja – ker to gledalcem ne bi bilo všeč. (27). Proti koncu drame (36) Nena razloži Tamali, da seksata, ker to hočejo drugi, ker ju gledajo; gledajo pa ju, ker so voajerji in jih to vznemirja. V resnici ne vesta, ali gledalci vidijo ta prizor ali ne, ne vesta, kdaj sta nadzorovani »s stolpa«, a se obnašata, kot da gledalci vidijo vse.

¹ De Vos (30): »This secretive aspect is definitely bound up with gaze as a mean to exercise power over someone. I indulge in the knowledge of seeing without being seen, of being the master having full control over the slave.«

² Na predavanju Angleška literatura III: Ameriška literatura (Engelse letterkunde III: Amerikaanse letterkunde).

Nadzor družbe oziroma gledalcev nad udeleženci se dobro pokaže pri Niksonu, ki želi, da ga v šovu kličejo Niki, zunaj pa mu vsi pravijo Nikson. Sklepa, da se bodo ob njegovem imenu vsi spomnili na desničarskega ameriškega predsednika in bo zato izgubil glasove gledalcev, ki so levo usmerjeni. (23). V bistvu Nikson sam sebi spremeni ime, torej se omejuje in nadzoruje sam, glede na to, kaj misli, da bo všeč gledalcem.

6. Izbor, dresura in igranje

»Drama se dogaja na hodniku, kjer na videz ni kamer. Nek prostor, kamor se ljudje lahko na videz umaknejo pred neprestano presijo pogleda kamere, velikega brata. Vprašanje je v tem, koga igram, ko kamere ugasnejo?

Če sem vedno v poziciji, da igram sebe – kdo sploh sem jaz, ko pogled drugega izgine?«

Matjaž Zupančič (Replika 77).

Da udeležence šova lahko nadzirajo, pa morajo najprej izbrati prave ljudi in jih 'zdresirati'. Izkaže se, da so tudi v *Hodniku* osebe skrbno izbrane. Tamala je še vedno bolj otrok kot ženska. Celo življenje je živela v nadzorovanem okolju, najprej v 'laboratoriju' svojega očeta, nato v sanatoriju, kar pomeni, da ima psihične težave. Jana je izgubljenka; sodelovanje v šovu da njenemu življenju smisel. Potrebuje in želi pozornost, verjetno ji je celo všeč, da jo gledajo. Dorian je 'izdajalec', tisti, ki v šovu deluje po navodilih Complex Trada in med udeležence seje dvom. Adrian je včasih nasilni nadutež, ki ga zelo skrbi njegov izgled in ugled, denarno je preskrbljen, a je vseeno prišel zmagat, ker si želi slave. Kišta je preprost fant, ki edini poskuša igrati zares in se ne pretvarja. Nikson je tisti, ki že od začetka igra, Nena pa je mamica, ki potrebuje denar. To so lastnosti, na katere jih je 'skrčil' avtor oziroma organizator šova. Vsi so različni in vsak predstavlja nekaj drugega.

Glede na to, kaj želijo v resničnostnem šovu prikazati, organizatorji premišljeno izberejo udeležence (Razac 117)³. Udeležencu nihče ne pove, kaj naj počne, ampak mu povedo, kako naj bi resničnostni šov potekal. Razac (117) pravi: »Z uprizarjanjem situacij potem ves čas usmerjajo njegovo telo, njegovo predstavljanje, delovanje in odnose.« V *Hodniku* na primer zmanjka luči – eni menijo, da so to 'počitnice' od stalnega snemanja, drugi, da je to Maxova finta. Adrijan je prepričan, da mu nekaj dajejo v hrano in ima zato izpuščaje – to so situacije,

³ Kot zanimivost naj dodam informacijo, ki sem jo izvedela v pogovoru z novinarko Carmen Leban: v Sloveniji ustvarjalci oddaje iščejo udeležence tudi po različnih društvih – spletne prijave preprosto niso dovolj.

ki jih ustvarja Complex Trade, da vidi reakcije udeležencev. »Gledanost se stopnjuje, bolj ko so reakcije udeležencev talk showov impulzivne in njihovi izpadi nekontrolirani in bolj kot je v 'reality dokumentarcih' neopazna kamera, opazna pa odsotnost scenarija in vznemirjenost nepričakovanega.« (Dominkuš 8). Poleg tega je posnet material vedno zmontiran. Ta del resničnostnih šovov sicer v *Hodniku* ni prikazan, a pogosto potekajo tako, da objavljajo tudi komentarje in izjave udeležencev. Reporter dobi navodila, da mora biti zastavljeno vprašanje postavljeno tako, da udeleženec ne more odgovoriti z ja ali z ne, isto pravilo pa je znano tudi udeležencu, ki mora odgovarjati s celimi stavki. Vprašanje je nato v produkciji vedno odrezano in gledalec tako nikoli ne ve, kakšno vprašanje je bilo postavljeno in kako je bilo postavljeno. Tu se odpira prostor za manipulacije z izjavami udeležencev, saj je lahko njihov odgovor postavljen v čisto drugačen kontekst. Prav tako gledalci ne vidijo vseh kamer v hiši 24 ur na dan, ampak do njih pride že zrežirana oddaja, kjer vidimo samo odseke dogajanja, pospremljenega z izjavami in veznim tekstom. V resnici ne vemo zares, kaj in kako se je zgodilo v celoti, ampak je dogodek že obdelan in prikazan z izbranega zornega kota. In tudi bralec *Hodnika* ne ve, kaj se dogaja v šovu, ker je njegov pogled skrčen samo na izbrano dogajanje na hodniku. Prav tako ni res, da je zmaga v oddaji odvisna samo od gledalcev. Producenti sicer res upoštevajo priljubljenost udeležencev pri občinstvu oziroma občinstvo odloča, kdo bo iz oddaje izpadel, ampak na režiserju sloni odločitev, katero zgodbo iz posnetega materiala bo objavil, kako jo bo prikazal in kateremu udeležencu bo v oddaji namenil več minut. Ljudje, ki delajo resničnostni šov, že na začetku izmed udeležencev izberejo potencialne zmagovalce oziroma udeležence, ki bi bili najbolj zanimivi za občinstvo in zato v oddaji zdržali najdlje. Ta odločitev pa potem vpliva na čas, ki ga producent nameni posameznemu udeležencu v oddaji in njihov prikaz, kar seveda vpliva na glasovanje občinstva.

Razac (117) napiše, da nadzora, ki ga izvajajo organizatorji resničnega šova, gledalci ne zaznajo kot prisilo, »ker velja za mehanizem, ki odkriva resnično naravo posameznikov.« (117). Tu od udeležencev zahtevajo, da igrajo samega sebe. Udeleženec nastopa v situacijski vlogi, postavljen v scenarijsko okolje igra sebe. Sebe pod spektakelskimi prisilami. Ves čas je na »odru«, vse je predstava. Udeleženec spektakel sprejme v svoje življenje (118–119).

»Kadar hočejo uprizoriti alkoholika, policista ali hendikepiranega, je hitreje, lažje in bolj ekonomično, če izberejo resnične. [...] Ne morejo ga obtožiti, da izkrivlja ali laže, ker govori v svojem imenu, četudi hkrati predstavlja večjo skupino. [...] Drugače se anonimnež večino časa ne zaveda, da ga med uprizarjanjem dresirajo. Po eni strani ne presoja o vplivu spektakelske režije.« (Razac 119–120).

In tudi v *Hodniku* niso nikomur dali navodila, naj se pretvarja, da je psihični bolnik. Namesto tega so žensko s psihičnimi težavami sprejeli v šov. Prav tako mamó, naduteža in agresorja.

Prisile so cena, ki jo udeleženec plača, da je viden. Svojo vlogo mora nadzorovati, ker drugače tvega, da ne bo usmerjan in da bo izključen, izločen. Prilagajati se mora vsem trenutkom šova in hkrati ostati naraven. Med igralcem in vlogo tu ni razlike. Od razdalje med vlogo in samim sebe je odvisna kvaliteta njegove igre – profesionalni igralec je za to šolan, anonimnež v šovu pa ne. Ne ve, kako obvladovati igro, ampak to je njegova prednost, ker mora on biti vloga. Mora biti brez razdalje (121).

»Dvojna prisila, biti sam svoj in se medtem prilagajati uprizoritvi, povzroči, da sebe igra drugače, kot je vajeñ, čeprav bolj spontano in pristno, ne da bi se tega zavedal. [...] samopoosebljanje [...] je obenem bolj udomačeno in prepričljivo kot vsakdanja družbena komedija.« (Razac 121). Vsakdo ima lahko nadzor nad družbenimi vlogami, ki jih ima v svojem življenju, tukaj pa je to izrinjeno. Na tem mestu je nezavedna dresura. Za gledalca so ti posamezniki bolj privlačni od »divjih« primerkov (121–122).

Poraja se mi vprašanje, kaj to pomeni za duševnost in osebnost udeležencev? Kako prisile (na katere sicer prostovoljno pristanejo) učinkujejo na njih in na njihovo življenje in odnose po resničnostnem šovu?⁴ Max na koncu drame že sprašuje, kako daleč so avdicije za naslednji resničnostni šov in kdaj lahko začnejo snemati (Zupančič 38). Udeleženci so po šovu prepuščeni sami sebi.

Kaj imajo udeleženci od resničnostnega šova? »Lahko se nadejajo denarja, tolažbe ob izpovedi ali slave, toda skupni imenovalec vseh resničnostnih šovov je želja po proizvodjanju podobe, ki ovrednoti samega sebe. To [...] poteka skozi uprizarjaje neke vloge, ki javno potrjuje status, ki si ga tisti, ki se predstavlja, želi podeliti.« (Razac 123). Torej vsi udeleženci iščejo potrditev

⁴ Sama poznam medijski vidik. Ko se resničnostni šov predvaja, so to v naših medijih zvezde številka ena. Njihova slava se zavleče še čez poletje, ko mediji radi objavijo fotografije z dopustov (po možnosti v kopalkah), z jesenjo pa njihova slava začne bledeti, v medijih pa jih nadomestijo novi obrazi novega kuharskega šova. Stari obrazi so pozimi pozabljeni, vsake toliko jih kakšen medij privleče iz naftalina, ker se v danem trenutku na medijski sceni ne dogaja nič zanimivega, novinarji pa pač morajo zapolniti medijski prostor.

svoje vrednosti. Max takoj na začetku našteje razloge, zakaj so udeleženci v šovu: zaradi denarja ali slave, ali pa so ekshibicionisti⁵ (Zupančič 20).

V *Hodniku* sta zaradi slave Jana in Adrian; Jani je šov osmisлил življenje, Adrian pa denar že ima, rad pa bi bil pomemben. Nena in Dorian sta tam zaradi denarja, Nikson verjetno tudi. Tamala je ekshibicionistka, Kišta, ki je šel v šov verjetno zaradi slave in denarja, pa je hitro sprevidel, da ni vredno.

Udeleženec lahko predstavlja več družbenih tipov: od poklicnega, kulturnega in družbenega do osebnega, fizičnega ali stilskega. Torej je lahko trgovec ali delavec, znanstvenik ali literat, bogat ali reven, ljubosumen ali strahopeten, športnik ali hendikepiran, moden ali mešan. Udeleženec želi imeti ta status in se mu je tudi pripravljen prilagoditi. Torej prostovoljno uprizarja sebe v dani scenografiji in pod določeno dresuro. Želi se združiti s podobo in to dela na podlagi zavestnih in nezavednih prisil. Ko se pogovarja z voditeljem ali novinarjem, sta onadva tista, ki ga ovrednotita. Torej se v taki situaciji prilagaja njima, v situacijah z drugimi udeleženci pa se prilagaja glede na to, kakšno podobo hoče ustvariti o sebi. In nazadnje se prilagaja še glede na občinstvo, saj želi na njih ugodno vplivati – oni so tisti, ki ga marsikdaj lahko izločijo z glasovanjem. (Razac 123–126).

Ni pa pomembno več samo dejanje, dogodek, ampak tudi njegov zagovor ali obžalovanje. Udeleženec se želi prikazati takšnega, kakršen si želi biti, njegova dejanja imajo velik pomen, ker ga ne gleda le soseda, ampak milijoni. Obnaša se v skladu z določenim statusom, podobo, ki si je želi. Zgodi se, da mora udeleženec zagovarjati nek majhen del svoje osebnosti, kaže ga in ta del prevlada nad celo osebnostjo (postane tip, lastnost, po kateri je ponavadi tudi znan [opomba A. Z.]). (Razac 126–128). »Ovrednoten bo tisti, ki bo v vlogi najboljše pretiraval in hkrati najboljše prepričal o njeni pristnosti.« (128). Zato krčijo svoje značajske poteze na šablone, ki pritegnejo največ gledalcev, zato da dobijo njihovo priznanje (Razac 128).

⁵ Danes mediji proizvajajo »zvezde« za pet minut slave. »Zvezde« okusijo zvezdnštvo, potem pa se morajo vrniti v svoja stara življenja, brez medijskega blišča. V *Big Brotherju* postanejo slavni samo zaradi prikazovanja svoje intime. Kot piše Darja Dominkuš (8), morajo imeti udeleženci samo željo po razkazovanju, drugih sposobnosti ali talenta ne potrebujejo. Auslander citira Lawrence Grossberga: »Novi zvezdnik ne potrebuje zgodovine. Stari model nastajanja zvezdnika, ki temelji na nenehno naraščajočem občinstvu in trdem delu, je nadomestilo takojšnje vrinjenje osebe na zvezdniški položaj, ki že čaka nanj.« (cit. v Auslander 153). Morda pa se v prihodnosti zgodi, da zvezd ne bo več. Morda bomo poznali samo še instant zvezde za pet minut slave – spomin bomo dojemali drugače, zgodovina se bo spremenila, identiteta bo še bolj fiktivna in fluidna – zmanipulirana.

Svojo kompleksno osebnost so tudi udeleženci šova v *Hodniku* zreducirali in poenostavili na tip. Izpostavljena lastnost postane označba, ki jo bo udeleženec nosil tudi po šovu. Gledalcem pa je poenostavljenost všeč, ker ne zahteva napora – kvečjemu potrjuje stereotipe in ustaljene vzorce. Tako imamo v *Hodniku* na primer revno mati Neno, drzno ekshibicionistko Tamalo, sejalca razdorov in dvoma, provokatorja Dorianana, slave željno Jano, tečnega prodajalca Adriana, pristnega, a živčnega Kišto in zaigranega, a sočustvenega Niksona. Ker v dramskem delu bralci vidimo samo hodnik, te oznake niso nujno tiste, ki jim jih je prilepil resničnostni šov in so jih posvojili gledalci. Glede na situacije in pogovore na hodniku sem sklepala, kakšne oznake bi jim lahko dali.

Bistvo dobro strne Mateja Pezdirc Bartol v članku *Fluidnost identitete v dramatikah Matjaža Zupančiča*: » [S]em torej jaz takšen, kakršen mislim, da sem, ali takšen, kakršnega me vidijo televizijski gledalci.« (Pezdirc Bartol 135). Zupančič (Zupan 77) pravi, da na našo identiteto vedno bolj vplivajo stvari, na katere nimamo vpliva in se te stvari skozi zgodovino spreminjajo, Pezdirc Bartol (135) pa zaključuje, da postaja človeška samopodoba vedno bolj fiktivna. Ljudje torej izgublamo svojo lastno identiteto, vedno bolj nanjo vpliva okolje, vedno bolj kopiramo vzorce obnašanja, pričeske in jezik iz resničnostnih šovov ter televizije. Kot pravi Darja Dominkuš (9), kaj so in kakšni so, ne vedo več niti udeleženci sami, niti ne vedo, kakšni bi morali biti za uspeh v resničnostnem šovu.

Na začetku *Hodnika* Max izpostavi, da moraš biti takšen, da boš všeč gledalcem in se vpraša, kako si jim lahko všeč tak, kakršen si? (Zupančič 20). Moraš biti tak, kakršen si, ne smeš se pretvarjati in moraš biti všeč gledalcem, hkrati pa všečnejši od drugih. Menim, da to kar kliče po spraševanju, kaj je gledalcem všeč, in posledično po pretvarjanju.

Jana ima vmes krizo in se sprašuje ravno po tem: »Ne vem, kaj sploh hočejo od mene?! Če bi vsaj vedela, kaj hočejo od mene!« (26). Za Niksona pa že vemo, da se pretvarja od začetka – v šovu ga morajo klicati Niki.

6.1 Tipi

Tukaj bom povzela še Razacevo poglavje o tipih, ker jih predstavljajo tudi osebe v *Hodniku*. Tipologija se ukvarja z določitvijo tipov, glede na resnično vedenje. Tipi proizvajajo vrste, ki so tudi vloge; živali v živalskem vrtu niso razporejene le glede na znanstveno klasifikacijo,

ampak tudi glede na spektakelsko tipologijo (na primer kdaj in kje je žival nevarna). Z izbiro tega, kar resničnostni šov pokaže gledalcem, z nadzorom nad telesi in ob pomoči zasedbe, spektakel proizvaja tipe, kasneje pa jih izven šova ne prizna. In kot pravi Razac, šov nato skozi proizveden »racionalni« diskurz napoveduje in razlaga njihovo vedenje. (146–150).

Pri razporejanju udeležencev je treba najprej izločiti poteze, ki so ne-tipske. Poteze se skrči na najbolj priročne in se jih nato naredi vidnejše, se jih poveča – k temu pripomorejo dresura, scenografija in uprizarjanje samega sebe ali pa montaža in tipološki diskurzi. Izbrane poteze je treba na koncu še povezati. Dogajanje v šovu razlaga strokovnjak ali voditelj, temu je lahko namenjena posebna oddaja. Seveda se komentiranje dogaja tudi na spletu, kjer strokovnjak ni prisoten. On legitimira šov in dogajanje v njem in prispeva k njegovem razumevanju. (146 – 150).

»Popoln spektakelski tip sestavljajo neka vrsta, nekaj nagnjen in različne oblike vedenja. Vrsta definira primerek po družbeni in spektakelski funkciji. Najprej označuje njegovo mesto v družbi, njegov civilni status: poklic ali glavna dejavnost, spol, starost, kraj bivališča. Pogosto ga označuje tudi njegov položaj. Lahko je žrtev, storilec, tujec [...] Primerek označuje tudi njegova spektakelska funkcija, ki definira njegovo vlogo v oddaji. Je zabavnež, zlovoljnež, sporazumen človek, upornik in tako dalje. Primerek definirajo tudi tipična nagnjenja, ki težijo k nekemu vedenju ali zahtevajo neko držo [...] Najdrobnejša dejanja se zbirajo v širše oblike vedenja.« (Razac 153).

Lastnosti sem tekmovalcem določila že prej, tukaj naj izpostavim le eno zanimivost. Očitno je, da na koncu Nena postane žrtev, Tamala pa storilec. Ti dve oznaki lahko podelimo skoraj vsem udeležencem. Jana je žrtev bolezni (ali pa česa drugega), Adrian je hkrati žrtev (Dorian ga zastuplja) in storilec (znese se nad Tamalo), Dorian je storilec, ker zastuplja Adriana (morda tudi Jano) in Nikson je stranska škoda, na nek način posredna žrtev Janine bolezni, ker jo odnese ven iz šova. Le Kišta nekako ne spada v to dinamiko žrtev in storilcev, medtem ko je Max storilec posredno, ker on narekuje Dorianu zastupitve oziroma je organizator celotne igre.

7. Gledalec in identiteta

»Vprašanje identitete je zelo pomembno, da ne rečem ključno, a je nekaj, kar ni dano vedno in za zmeraj. Zdi se mi, da človekovo identiteto vedno bolj oblikujejo stvari, na katere človek nima več vpliva. Že ta era ali obdobje medijev in virtualne resničnosti, kjer se začne virtualno prekrivati z realnim ... nekaj na videz virtualnega ima

lahko zelo krvave posledice v realnem. Vprašanje človekove identitete je zelo odprto. Časi pa se spreminjajo. Če gremo v zgodovino, bi našli druge momente, vzvode, ki so delovali na oblikovanje identitete.«

Matjaž Zupančič (Zupan 77).

Kdo resničnostne šove sploh gleda? Melita Zajc v prispevku *Zelo osebno, zelo javno* (45) poda informacijo, da so v Nemčiji to izobraženi in ambiciozni mladi med štirinajstim in devetindvajsetim letom, ki si želijo uspeha v karieri. Podobno je na Danskem, kjer *Big Brother* gledajo tako bolj tradicionalni kot moderni gledalci z individualističnimi vrednotami. Mladi v šovu iščejo in dobijo orientacijo – od igranja družbenih vlog, socialne interakcije, pa do frizure (45).

Gledalec z resničnostnim šovom, ki postane živa entiteta, splete osebno razmerje. Ima svoje mesto v življenju gledalca in ga zaposluje določeno obdobje časa. Vključi se v videno in večja, kot je njegova vključenost, večje so posledice – gledalec vidi življenjski stil pri podobnem posamezniku in se družbeno in psihološko identificira z uprizorjenimi posamezniki na televiziji. Gledalec postane »domači igravec«, ki ga presoja neimenovana družba. (Razac 130–132). »Anonimni gledalec vidi anonimnega igralca, ki igra svojo vlogo, hkrati pa ima občutek, da je viden v svoji lastni vlogi, kot da bi bil na odru.« (132).

Resničnostni šov občinstvo absorbira vase z interaktivnim sodelovanjem, s katerim občinstvo odloča o udeležencih, s pošiljanjem obvestil o dogodkih v šovu: »Gledalčeva telesna in duhovna pozornost postajata potencialna kanala za razširjeno posnemanje anonimnega igralca, njegovega zdresiranega telesa in zaigranega duha.« (134). Razac (134) nadaljuje, da se gledalec ne primerja z nekom superiornim, kot so slavne osebnosti, ki nam kažejo, kaj bi lahko bili, ampak z nekom drugim, ki nam je podoben. V resnici steče primerjava z izdelanim udeležencem, udomačenim in stereotipnim primerkom in ne z vsakdanjim človekom. Rezultat je odvisen od tega, kako je resničnosti šov sestavljen; kakšna je dresura, scenografija in kakšno je udeležencevo uprizorjanje samega sebe. Najprej se lahko z udeležencem strinja ali ne strinja. V primeru nestrinjanja z udeležencem, je to najprej povezano z uprizorjenim nagnjenjem udeleženca, nato pa označeno z imenom, ki ga servira oddaja. Iz negativnega občutka se gledalec v tem primeru odloči, da ne spada pod to oznako, pod ta tip oziroma vrsto. Razac navaja primer udeleženca, ki se vede senzualno oziroma na način, da ga oddaja lahko označi za homoseksualca. Zato je bil izbran v oddajo. Gledalec ob njegovem obnašanju občuti nelagodje ali jezo, ampak o tem ne premisli, temveč samo posvoji oznako, ki jo je udeležencu prilepila

oddaja. Gledalcu postane jasno; ta udeleženec mu ni všeč, ker ga privlačijo moški, gledalca pa ne. Ni podoben temu udeležencu, torej ni homoseksualec. Hitrejša in enostavnejša pot, brez globljega razmisleka oziroma upoštevanja kompleksnosti udeleženčevega nagnjenja. Nikoli seveda ni vse tako preprosto, pogosto je v oddaji več različnih ali nasprotnih primerkov, gledalec se lahko ujema ali pa razlikuje od njih in posledica je oblikovanje taborov in na koncu promoviranje vedenja, ki se dojema kot osebno prepričanje. Poleg tega resničnostni šov razširja tudi druge elemente, kot so besedno izražanje, kretnje in obleka. Sodba o posamezniku je sestavljena iz veliko drobnih elementov, tudi iz estetskih dejavnikov; prijetna ali neprijetna občutja ne izhajajo le iz preprostih čutnih vtisov, ampak iz družbenih vrednot posameznika. (Razac 134–138).

»Razlikujemo tri ravni mimetičnih potez: osebostne poteze v razmerju z generičnim imenom nekega primerka, značajske poteze, povezane z nagnjenji, težnjami, in vedenjske poteze, ki jih ponazarjajo najdrobnejši elementi.« (Razac 139). Resničnostni šov vpliva na osebnost in telesa občinstva z odpiranjem prenosnih kanalov med resničnostjo in spektaklom. Mimetične poteze so stereotipne in »povezujejo določeno vedenje z generičnim tipom« (140) in se prek kanalov širijo. Kot pravi Razac, občasno gledanje ne pusti nekih trajnih in globokih vplivov, da bi se ustalili, jih je treba znova in znova ponavljati in potrjevati v družbeni igri. Udeleženci v šovu so zamenljivi, niso znani – ne gre za ponavljanje osebnosti, ampak za ponavljanje vzorcev. V družbenih razmerjih (na primer v omejeni družbeni skupini) se te vzorci oziroma *éthosi* usidrajo v osebnost. (139–141).

In res v *Hodniku* nihče izmed udeležence ni znana osebnost, ampak različni anonimni posamezniki, zreducirani na nekaj lastnosti, ki vplivajo na gledalce.

Kot piše Stojan Pelko (14) v *Temih na koncu hodnika* nam tovrstni šovi kažejo mehanizem množične reprodukcije stereotipov, ki temeljijo na reduciranju človeka na maso, kar pomeni, da posameznik ne zna več svobodno presojudati, hrepenenje po avtonomiji nadomeščajo s konformizmom in regresivno pasivnostjo ter delajo na ideji, da bi ljudje radi pozabili krut svet, v katerem so, in bi namesto tega radi bili zapeljani in fascinirani.

8. Resničnostni šov: gledališče in televizija

»Trenutno je televizija vladajoča kulturna oblika. Ker si je televizija v kulturni ekonomiji prisvojila položaj gledališča, je gledališče postalo bolj podobno televiziji. Toda ali televizija še naprej vztraja pri tem, da bi postala bolj podobna gledališču-kot-televiziji?«

Philip Auslander (260).

Bi lahko rekli, da so udeleženci v resničnostnem šovu na nek način vsaj deloma igralci? Lahko. Večkrat sem že omenila Niksonovo zamenjavo imena, Dorianovo zgovornost v šovu, spolne odnose, za katere se odločijo brez poželenja ali čustev. Vseeno pa se njihova igra razlikuje od tiste v gledališču. Razac (117–118) pravi, da igralec v gledališču postane vloga, se preobrazi, v resničnostnem šovu pa mora udeleženec igrati samega sebe. Toda udeleženec v šovu se »zelo težko osvobodi svojega nastopa« (118). Hkrati naj bi navadni ljudje, ki so v vlogi tekmovalca, zmanjšali razdaljo do gledalcev (Dominkuš 8–9).

To je velika razlika, hkrati pa so med igralcem in udeležencem tudi podobnosti. Oba premislita, kako in kaj bosta naredila za željeni učinek. Nikson in Adrian prideta na hodnik, ker ne želita, da ju imajo gledalci za voajerja. Jana se dolgo tušira, da bo za gledalce lepa, vsi imajo spolne odnose, ker menijo, da to prinaša glasove. Igralec igra po scenariju, ki se ga je naučil na pamet, udeleženec pa sledi nevidnem scenariju oddaje, čeprav se scenarija ne zaveda.⁶ Namesto gledalcev pa so pred udeležencem kamere, za njimi pa več nevidnih gledalcev. Odrske deske in sceno zamenja vseobsegajoča scena, ki postane življenjski prostor. Obleke v lasti udeleženca postanejo kostumi, odrsko luč zamenja televizijska, igranje pa traja celoten čas bivanja v šovu. Iz gledališča se uprizarjanje preseli na televizijo, prek katere pride resničnostni šov »v vsak dom«.

Kakšna pa je razlika med živim in mediatiziranim uprizarjanjem, kot mu pravi Philip Auslander v knjigi *V živo?* Slednje se v obliki videoposnetkov in zvočnih posnetkov, osnovanih na reprodukcijskih tehnologijah predvaja na televiziji, tradicionalno pa živo pomeni odsotnost snemanja. Jasno ločenih ontoloških razlik med živim in mediatiziranim pa Auslander ne najde. Gledališče je torej oblika živega uprizarjanja, ki tekmuje za gledalce (in denar) z mediatiziranim uprizarjanjem – televizijo. (Auslander 39–42).

⁶ Po besedah novinarka Carmen Leban udeleženci vedo, da bodo za določeno obnašanje dodatno plačani; na primer za seks ali prepir.

Pri živem uprizarjanju so nastopajoči in gledalci časovno in fizično sonavzoči, a s prihodom medijev, kot sta radio in televizija, se je pojavila zveza *živ prenos*, kjer prostorske sonavzočnosti ni, in posneto v živo, kjer gledalec kasneje vidi, kaj se je prej nekje drugje, torej na drugem kraju, v drugem času, dogajalo »v živo« (106). Kar je posneto, je fiksirano, »živo« pa je lahko spontano različno (109). Pomen pojma »živo« se je torej spremenil in se verjetno še vedno spreminja.

Auslander opazi, da je živa uprizoritev pri ustvarjanju skupnosti med občinstvom in izvajalcem vedno poražena; občinstvo želi biti enotno z izvajalcem, do česar ne pride, ker je med njimi vrzel. Občutek skupnosti nastane med občinstvom, ne pa tudi med gledalci in nastopajoči. Mediatizirana reprezentacija ne obljublja enotnosti in ne pozna oblikovanja skupnosti na tak način. (112–113). Mediatizirana oblika oziroma resničnostni šov pa uspešno naveže občutek pripadnosti, skupnosti na drugačen način. Gledalec ob gledanju izreka sodbe o obnašanju, videzu ... udeleženca oziroma se z njim strinja ali pa ne in skupaj z glasovanjem ter spletnim komentiranjem pridobiva občutek pripadnosti, vpetosti. Razac za gledališče zapiše: »Spektakel ni pred gledalci, temveč okoli njih. Takoj, ko vstopijo skozi vhodna vrata, postanejo skupaj s primerki del predstave. So tudi njeni igralci.« (95). Isto bi lahko zaključili tudi za resničnostni šov, saj gledalci s komentiranjem, glasovanjem in torej odločanjem postanejo del šova. To je verjetno ena od ključnih privlačnosti. V *Hodniku* so gledalci vključeni najmanj z glasovanjem in navidezno možnostjo, da izberejo zmagovalca.

Razlika med televizijskimi in gledališkimi gledalci je pri vplivu na nastopajoče; pri posnetih uprizoritvah občinstvo ne more vplivati na uprizoritev ali nastopajoče, medtem ko pa pri živi uprizoritvi občinstvo vpliva na nastopajočega, nastopajoči pa na občinstvo. (Auslander 115).

Zelo se mi zdi zanimivo, da Zupančič mediatizirano obliko »prevede« v literarno formo, ki je namenjena uprizarjanju v gledališču. Resničnostni šov se odvija na televiziji oziroma v snemalnem studiu 'zares', čeprav ne poteka v živo in je zmontiran, imajo gledalci občutek, da gledajo 'resnično' življenje. Udeleženci niso igralci, igrajo pa do te mere, da se obnašajo tako, kot mislijo, da bo gledalcem všeč oziroma, kot jim zapovejo spektakelske prisile. So zmanipulirani. V gledališču igralci igrajo in gledalci vedo, da gledajo predstavo in ne 'resničnost'. Predstava je fikcija in zato lahko govori in prikazuje fiktivne stvari, razkrije zakrite resnice, na koncu pa lahko gledalec doživi katarzo. Podobno je z literaturo. Ravno zato, ker je

drama *Hodnik* fikcija, lahko razkrije manipulacije resničnostnega šova. Zato lahko udeleženci povedo ali pokažejo, kaj delajo v hodniku drugače kot znotraj šova in razkrijejo svoje igranje in spektakelske prisile. Zato slišimo oziroma v gledališki predstavi vidimo Maxa, ki udeležencem da nasvete, in ugotovimo, da so to pravzaprav navodila, ki jih udeleženci upoštevajo. Zato lahko prepoznamo manipulacije, ki se dogajajo z udeleženci in gledalci.

9. Resničnost v resničnostnem šovu

»Ne privlačita nas prevara ali iluzija, temveč pristnost in resnica videnega.«

Olivier Razac (27).

Ker je dramski tekst fikcija, *Hodnik* ne govori o resničnem dogajanju v resničnostnem šovu, ga pa predstavi na način, da lahko bralec vidi manipulacije, ki se v njem dogajajo. Niti bralec niti gledalec v gledališču drame ali predstave nimata za resničnost, medtem ko je resničnostni šov na televiziji predstavljen kot resničnost in ga gledalci tako tudi dojemajo.

Auslander (78) citira Bolza in Reijena, ki pravita, da danes naš pogled obvladuje tehnična oprema – resničnost pride do nas skozi naprave. Zapišeta (Auslander 76), na primer, da videospot postavi kriterij, kaj je »resnično«, zato zvezdniki na koncertih posnemajo in poustvarjajo videospote, isto pa bi lahko rekli za resničnostni šov, le da postavi kriterij »resničnosti« za naša življenja. Mi moramo imeti taka oblačila, pričesko ali kuhinjo.

Dominkuš (9) zapiše, da v poziranju pred kamero ne more biti nič resničnega; z montažo so udeleženci zmanipulirani, čustveni spori so izkoriščeni za zabavo, tekmovalnost in sebičnost udeležencev pa sta spodbujani s strani kreatorjev oddaje.

Vse, o čemer sem pisala v zgornjih poglavjih, je povezano z manipulacijo resničnostnega šova in se stika v eni točki: resničnostni šov na televiziji prek različnih vzvodov manipulira z udeleženci in gledalci. Resničnost v šovu je zmanipulirana, živimo pa v času, ko se »resničnost« s televizije seli v resničnost zunaj nje.

10. Zaključek

Nena v *Hodniku* primerja resničnostni šov z živalskim vrtom in res se izkaže, da lahko med njima potegnemo vzporednice. Udeleženci v resničnostnem šovu so prav tako kot živali in ljudje na razstavah postavljeni na ogled in prikazani po tipih. V resnici so vsi izbrani glede na potrebe organizatorjev. Izbrani so, da bodo nekaj predstavljali in bili gledalcem všeč ali pa ne. Tamla predstavlja ekshibicionistko s psihičnimi težavami, Nena revno mamo, Dorian izdajalca, Adrian nasilnega naduteža, Kišta preprostega fanta, Jana urejeno, a nesamozavestno žensko, potrebno potrditve, in Nikson fanta, ki se pretvarja. Na televiziji je prikazano tisto, kar želi Max oziroma organizatorji resničnostnega šova, hkrati pa tudi Zupančič zapiše tisto, kar želi, in nam pokaže tisto, za kar bi rad, da bi prebrali. Njegovi liki v *Hodniku* igrajo po nenapisanem scenariju, Nena pa je tista, ki poskuša to povedati gledalcem. Dogajanje usmerjata Max z nasveti, ki so pravzaprav navodila, in Dorian, ki po navodilih Complex Trada zastruplja Adriana in morda povzroča Janino bolezen ter med udeleženci seje razdor. Izkaže se, da je resničnostni šov tudi eksperiment, tudi to v *Hodniku* ugotovi Nena. Osebe so v nenavadnih okoliščinah, mi pa jih opazujemo in gledamo oziroma beremo, kaj se bo z njimi zgodilo. Organizator torej na različne načine manipulira z udeleženci, posledično pa z gledalci. Med drugim manipulira tudi z izbiro in opremo prostora. Hodnik je prazen prostor srečavanj, kjer so udeleženci lahko oni sami, ker naj tam ne bi bilo kamer. Prostor, ki ne manipulira z opremo, ampak z njeno odsotnostjo. Tu so udeleženci lahko zasebniki. Hodnik se izkaže za past, pokaže nam prepad med »resničnim« v resničnostnem šovu in resničnim, ko kamer ni. To razliko v dramskem delu najbolj občuti Kišta in zato tudi prvi odneha, Tamala pa razlike sploh ne opazi, ker je že celo življenje opazovana. Sicer pa udeleženci niti sami niso prepričani, ali je hodnik brez kamer, torej brez nadzora. To je mesto, kjer se zavejo razlike in lahko premišljajo o tem, kar se dogaja. A hodnik je še ena manipulacija; ko je Adrijan nasilen, tja pritečejo varnostniki. Kako so vedeli, kaj se dogaja, če v prostoru ni kamer? Zaključim lahko, da je tudi hodnik pod nadzorom, udeleženci pa zmanipulirani.

Živimo v družbi nadzora, v resničnostnem šovu pa je nadzor zgoščen v naše vidno polje. Sredstvo nadzora v *Hodniku* so kamere, hkrati pa sta 'nadzornika' tudi Max in Dorian. Max jim daje nasvete, ki so v resnici navodila, ki jih udeleženci upoštevajo – reče jim, naj imajo spolne odnose, naj se ubijajo in res imajo vsi v šovu spolne odnose, na koncu pa se zgodi celo umor. Udeleženci pa nadzorujejo tudi sami sebe, glede na to, kaj menijo, da bo všeč gledalcem. Skrbi

jih, kako bodo izpadli pred gledalci, zato reagirajo na način, za katerega mislijo, da jim bo prinesel največ glasov. Nikson si na primer spremeni ime v Niki. Nihče izmed njih sicer ne ve, kaj od posnetega materiala se bo znašlo na televiziji, a se v šovu obnašajo, kot da bo prikazano vse. Gledalci so, kot dobro ugotovi Nena, na ta način postavljeni v vlogo voajerjev, ki uživajo ob prikazovanju življenj anonimnežev. Tako prisile v resničnostnem šovu postavljajo svobodo in pristnost posameznikov pod vprašaj. Udeleženci v *Hodniku* (in gledalci pred resničnimi televizijskimi zasloni) pa nadzora ne zaznajo kot prisilo.

V dramskem tekstu ja avtor ustvaril like tako, da tako kot udeleženci v resničnostnih šovih predstavljajo nek tip. Njihova kompleksna osebnost je zreducirana na nekaj lastnosti, ki jih bralci vidimo na hodniku in niso nujno iste kot tiste, ki jih ti liki kažejo v šovu. Poudarjene so njihove najbolj značilne poteze. Zanimivo je, da lahko v *Hodniku* vsem likom podelimo oznako storilca ali žrtve. Dorian in Max ustvarjata situacije, da dobita od udeležencev različne reakcije. Tamala in morda tudi Jana sta ekshibicionisti, večina pa je tam zaradi slave ali denarja. Vsi pa si želijo potrditve svoje vrednosti.

Udeleženci v šovu so v svojih vlogah pristnejši od igralcev, med vlogo in njimi ni razlike, kljub temu da deloma igrajo. Zupančič mediatizirano obliko prikaže v dramskem tekstu, ki je namenjen uprizoritvi. V gledališču vsi vemo, da igralci igrajo vloge, da predstava ni resničnost in podobno velja za literaturo. Dramski tekst *Hodnik* ni resničnost, je fikcija, zato nam Zupančič lahko prek njega pokaže manipulacije, ki se dogajajo v resničnostnem šovu, ki pa velja za resničnost, čeprav to ni.

O gledalcih v dramskem tekstu izvemo samo, da so v šov vključeni prek glasovanja. Gledalci so s šovom v osebnem razmerju. Z vključitvijo se gledalci identificirajo z udeleženci, v njih vidijo sebe, tako pa poteka širitev 'tipov', ki jih vidimo na televiziji, v resnično življenje. Udeleženci v šovu oblikujejo vzorce, ki se ob konstantnem ponavljanju usidrajo v osebnosti gledalcev. Tako se množično širijo stereotipi, kar pa vodi v konformizem, pasivnost, željo po pozabi realnega sveta in v nezmožnost posameznika, da bi svobodno presojal. Čeprav je resničnostni šov posnet in zmontiran, ga gledalci doživljajo 'v živo' in verjamejo, da gledajo 'resničnost'. Televizija nam zdaj kreira predstavo, kakšna mora biti resničnost.

Zaključim lahko, da v *Hodniku*, tako kot v 'resničnem' resničnostnem šovu na televiziji, organizatorji šova oziroma Max in Dorian manipulirata z udeleženci, tako organizatorji kot udeleženci pa poskušajo manipulirati z gledalci, ki v tekstu niso prisotni.

11. Viri in literatura

- Auslander, Philip. *V živo – Uprizarjanje v mediatizirani kulturi*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2007. Tiskano.
- Cahill, Edward. *Engelse letterkunde III: Amerikaanse letterkunde*. Univerza v Gentu, 2017. Ustni vir: predavanje.
- De Vos, Laurens. *Voyeurism and Directing The Gaze: Always Looking Back at the Voyeur: Jan Fabre's Extrem Acts on the Stage*. Tipkopic.
- Dominkuš, Darja. »Veliki brat naš vsakdanji – Hodnik, predsoba pekla.« *Matjaž Zupančič: Hodnik*. Ur. Darja Dominkuš. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana, 2004. 7–10. Tiskano.
- Paternoster, Petra. *Družba spektakla v dramskem opusu Matjaža Zupančiča – diplomsko delo*. Ljubljana, 2011. Tiskano.
- Pelko, Stojan. »Tema na koncu hodnika.« *Matjaž Zupančič: Hodnik*. Ur. Darja Dominkuš. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana, 2004. 13 –14, 43. Tiskano.
- Pezdirc Bartol, Mateja. »Fluidnost identitete v dramatiki Matjaža Zupančiča.« *Jezik in slovnstvo* letnik 61 (2016): 131–140. Tiskano
- Razac, Olivier. *Ekran in živalski vrt*. Ljubljana: Maska, 2007. Tiskano.
- Stanič, Tanja. »Trešlengvič in Narobe svet.« *Matjaž Zupančič: Hodnik*. Ur. Darja Dominkuš. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana, 2004. 11–12. Tiskano.
- Šugman Bohinc, Lea. »Prebiti krog.« *Matjaž Zupančič: Hodnik*. Ur. Darja Dominkuš. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana, 2004. 48–50. Tiskano.
- Vrdlovec, Zdenko. »'Reality show' – resnica televizije ali realnosti?« *Matjaž Zupančič: Hodnik*. Ur. Darja Dominkuš. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana, 2004. 51–53. Tiskano.
- Zajc, Melita. »Zelo osebno, zelo javno – O nadzorovanju, ekshibicionizmu in epistološkem potencialu televizijske resničnosti.« *Matjaž Zupančič: Hodnik*. Ur. Darja Dominkuš. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana, 2004. 44–47. Tiskano.
- Zupan, Ana. »Matjaž Zupančič: 'V umetnosti je zgodba najkrajša razdalja med človekom in resnico.'« *Replika* 23. 1. (2015): 76–78. Tiskano.
- Zupančič, Matjaž. »Hodnik – drama.« *Matjaž Zupančič: Hodnik*. Ur. Darja Dominkuš. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana, 2004. 19–28, 29–38. Tiskano.

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 9. september 2017

Ana Zupan

Izjava kandidata / kandidatke

Spodaj podpisani/a Ana Zupan izjavljam, da je besedilo diplomskega dela v tiskani in elektronski obliki istovetno, in

dovoljujem / ne dovoljujem
(ustrezno obkrožiti)

objavo diplomskega dela na fakultetnih spletnih straneh.

Datum: 9. september 2017

Podpis kandidata / kandidatke: _____