Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2007_3_3.pdf | DOST. 17/01/26 8.22

UDK 821.163.6.09–2 Zupančič M.
Irena Strnad
Dragomer

DRAMA *HODNIK* MATJAŽA ZUPANČIČA KOT ODGOVOR NA KONSTRUKT RESNIČNOSTI DANAŠNJEGA SVETA[1]

Razprava najprej opredeli pojav resničnostnega žanra televizije, s poudarkom na širših družbenih posledicah ter vplivih na njegov nastanek in razvoj, sprašuje se, kako se lahko literatura odziva na konkurenco novih medijev, ki želijo prevzeti njene strukture, teme in občinstva, nato pa se v kontekstu celotnega dramatikovega opusa spusti v analizo z Grumovo nagrado nagrajene drame *Hodnik*, ki se na privlačen, sodoben in kritičen način loteva aktualne problematike pojava resničnostne televizije. Slednja je namreč s svojo družbeno kompleksnostjo in paradoksnim obstojem hvaležna tema za vsakršne analize, tudi literarne.

The article defines the phenomena of »reality television« and emphasizes social consequences and influences on its origins and development. Regarding this it questions the power of literature and how it can enter into a rivalry with new media, that are trying to take over its structures, themes and audience. Then it analizes – in correspondence with the entire dramatist's opus – the play *Hodnik (The Corridor)*, winner of the Grum award, that tackles the topical subject of reality television in an alluring, modern and critical manner. The reason for this is, that the social complexity and paradoxical existence of reality TV are a welcome subject for diverse analyses, including literary.

Ključne besede: resničnostna televizija, teorija medijev, slovenska dramatika, Matjaž Zupančič

Key words: reality television, media theory, Slovenian drama, Matjaž Zupančič

1 Uvod

Od osemdesetih let 20. stoletja oziroma od Jančarjeve drame *Veliki briljantni valček* pa do danes (Koloini 2001: 88) se je produkcija dram na Slovenskem nekako zaustavila ali poskušala preoblikovati, eksperimentirati z novimi načini ustvarjanja in uprizarjanja. Drame niso pritegovale pozornosti širše javnosti, kot je v družbeno-političnih časih konca socializma to uspelo Jančarjevim angažiranim delom. V sedemdesetih in osemdesetih letih sta bila namreč v ospredju žanra politične in poetične drame z visoko artikuliranim dramskim govorom, ki se je ohranil praktično do danes. Žanri so se razširili tudi na reflektivno, filozofsko dramatiko, na ludistične poskuse in socialni angažma.

Sledilo je veliko različnih poskusov dramskega ustvarjanja različnih ustvarjalcev, razmahnile so se nove gledališke prakse, ki jih dramski tekst ni zanimal ali pa jim je predstavljal le osnovo za samosvoje uprizoritve, povsem legitimno je postalo ustvarjanje predstave brez literarnega izhodišča ali z izposojanjem iz poezije in proze. V gledališče niso več prihajali mladi relevantni pisci (Koloini 2001: 91), čeprav je bil ves ta čas pri

[1] Prim. Irena Strnad, *Drama »Hodnik« Matjaža Zupančiča kot odgovor na resničnost sodobne družbe*, diplomska naloga, Dragomer 2006. Mentor: prof. dr. Marko Juvan. Članek je prirejen del citirane študije.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2007_3_3.pdf | DOST. 17/01/26 8.22

vseh gledališčih interes za uprizarjanje del slovenskih avtorjev precejšen. Vzniknila pa so komercialna gledališča, ki večinoma uprizarjajo mednarodne lahkotne uspešnice za zabavo, s čimer se uvrščajo na področje popularne kulture.

Sredi devetdesetih let so začele nastajati drame z novo družbeno tematiko kot odgovor na vojno dogajanje na tleh bivše Jugoslavije, pri čemer sta si ustvarjalni delež razdelila Dušan Jovanović z *Balkansko trilogijo* in Boris A. Novak s *Kasandro*. To je bil namreč čas, napolnjen z neko posebno dramatičnostjo, ki je vplivala na ustvarjanje. Tudi dramski opus Matjaža Zupančiča je družbeno zaznamovan, vendar na poseben, bolj »intimen« način. Izhajajoč iz dramatike absurda se dotika problemov posameznika v ožjem družbenem okviru (prijatelji, družina, sostanovalci), kjer pa so vsi pod vplivom splošnih družbenih norm. Na distanciran, ciničen način se loteva odnosa med »znotraj in zunaj, med enim in mnogimi, med svetom in domom, ki ni več obramba pred zunanjim, pred nevarnim in strašljivim prodiranjem od zunaj, marveč nekaj poroznega, krhkega, slabo zamejenega in definiranega« (Bogataj 2001: 94). Njegova dramatika se loteva ponavljajočega se principa utesnjevanja in izrivanja drugačnih, za množico proti enemu, ali pa za postopno totalno in totalitarno prevlado enega nad vsemi.

Z dramo *Hodnik*, premierno uprizorjeno v Mali drami septembra 2004, Matjaž Zupančič[2] nadaljuje svoj opus v smislu aktualnosti in kritičnosti do družbenega dogajanja, v katerega je vržen posameznik v bitki za uspeh, denar, priljubljenost itd. Dogajanje je postavljeno v predprostor prizorišča snemanja resničnostne oddaje, ki predstavlja ozadje oziroma ogrodje drame. Bralcu/gledalcu na poseben način predstavi svet, v katerega smo hote ali nehote vključeni vsi, pred očmi publike razgrne natančno izdelano resnično podobo »resničnostnih« šovov ter ne prizanaša z razkrivanjem problemov verodostojnosti, resnice, zlaganosti in težav različnih posameznikov in odnosov med njimi.

2 Resničnostna televizija

Resničnostno televizijo (angl. reality TV) lahko opredelimo kot televizijski žanr, ki je mešanica različnih zvrsti televizijskega programa, kot so dokumentarci, poučne oddaje, televizijske igre (npr. *Kolo sreče*, *Lepo je biti milijonar* itd.) in sentimentalne nadaljevanke. V osnovi gre za različne oblike oddaj, katerih scenarij ni natančno določen, situacije v njih niso povsem predvidene in prikazovali naj bi se resnični dogodki s povsem običajnimi ljudmi v glavnih vlogah. Resničnostne oddaje predstavljajo mejno področje med informativnim in zabavnim ter dokumentarnim in dramskim.

Glede na raziskave javnega mnenja dosegajo resničnostne oddaje povprečno več kot 50 % delež televizijskih gledalcev (Hill 2005: 2). Trend je podoben povsod po svetu in zadeva se je s televizijskega medija postopoma razširila tudi na splet, saj obstaja nepregledno število spletnih strani, posvečenih resničnostnim oddajam in gledalcem,

[2] Matjaž Zupančič je poleg Dušana Jovanovića in Draga Jančarja edini, ki je za dramsko ustvarjanje prejel štiri Grumove nagrade za najboljše novo slovensko dramsko besedilo, ki jo vsako leto podelijo na Tednu slovenske drame v Kranju, in sicer po vrsti za drame *Vladimir* (1998), *Goli pianist ali Mala nočna muzika* (2001), *Hodnik* (2004) in *Razred* (2006), ki so jo uprizorili na velikem odru SNG Drama v Ljubljani v sezoni 2006/2007.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2007_3_3.pdf | DOST. 17/01/26 8.22

ki jih spremljajo. Središče zanimanja se na tak način s same oddaje prenese tudi na oglaševanje, novice v zvezi z dogajanjem in aktivnosti oboževalcev. Seveda je stvar dobro premišljena, saj gre za zelo uspešen pojav, zlasti pri mlajših odraslih. Pri tem igra ekonomski vidik pomembno vlogo, saj je produkcija resničnostnih oddaj veliko cenejša alternativa kot snemanje televizijskih filmov ali nanizank, česar se vodilni še kako dobro zavedajo. Resničnostni program namreč zahteva veliko manjšo ustvarjalno ekipo, saj gre za oddaje brez scenarija in profesionalnih igralcev. Na ta način se spreminja ekonomija televizijske industrije, saj se je zmanjšala produkcija klasičnih nadaljevank in filmov ter povečala vloga podjetij, ki neposredno oglašujejo svoje izdelke s tem, ko jih uporabljajo igralci resničnostnih šovov. Televizijske mreže so ugotovile, da lahko praktično po polovični ceni prav tako učinkovito pridobijo publiko in obenem še zaslužijo z oglaševanjem, kar je seveda pomemben razlog za razmah oddaj resničnostne televizije v zadnjih letih povsod po svetu.

Od vsega začetka je ta zvrst televizije deležna tudi kritik, predvsem z vidika dejanske resničnosti in verodostojnosti. Kritiki se ne strinjajo s poimenovanjem, saj naj bi bilo to, kar prikazujejo kot resnično, precej daleč od tega. Udeleženci so namreč pogosto postavljeni v nenavadna okolja in situacije, nanje vplivajo ustvarjalci iz ozadja, ki jim narekujejo, kako naj igrajo, s posnetim gradivom se v montaži manipulira, saj dogodke na sceni z različnimi tehnikami in urejanjem prikažejo po lastni želji. Razprave razvnemajo tudi kritike, da gre za poceni, senzacionalno in voajersko televizijo.[3] Kritiki opozarjajo tudi na to, da je priljubljenost resničnostne TV zabrisala mejo med dejanskim in izmišljenim, kar pušča negativne posledice v današnji moderni družbi, ki je odtujena ter zasvojena s takšno vrsto televizije in mišljenja.

Vendar veliko kritikov preveč poenostavljeno obsoja vse zvrsti znotraj žanra resničnostne televizije. Večina si namreč pod tem pojmom predstavlja le oblike oddaj zadnjih let, ki so doživele višek priljubljenosti in gledanosti, a pri tem zanemarjajo ali pozabljajo razvoj, ki ga je žanr doživel v zadnjih desetletjih. Če namreč za merilo vzamemo koncept prikazovanja ljudi v situacijah, ki niso posnete po pripravljenem scenariju, ugotovimo, da so takšne oddaje prisotne skozi celotno zgodovino televizije. Predhodnica današnjih resničnostnih oddaj tipa *Big Brother* je bila vsekakor oddaja *Skrita kamera* (angl. *Candid camera*), ki je bila prvič prikazana leta 1953 in je prikazovala hudomušne šale na račun nič hudega slutečih ljudi in njihovih reakcij. V Veliki Britaniji je nato leta 1964 televizijska družba BBC začela oddajati *Seven up!*, kjer so otroci odgovarjali na vsakdanja vprašanja, sledile so oddaje, ki so prikazovale družinsko življenje (*An American Family, The Family*), pogovorne oddaje, ki so želele predstaviti življenjske drame in tragedije s pomočjo nastopajočih, ki so se zelo burno odzivali in zlahka zašli v prepire z drugimi (*The Jerry Springer Show, Ricky Lake Show*), leta 1989 pa so začeli predvajati oddajo o policistih, ki lovijo kriminalce (*Cops*), ki je že uporabljala resnično kamero in posnetke v smislu današnjega pojmovanja resničnostne TV. Predhodnice so tako oddaje, ki poročajo o resničnih kriminalnih primerih, so posvečene življenju znanih osebnosti (tabloidno novinarstvo), dokumentarne oddaje

[3] Michael Tracey z Univerze v Koloradu jo je označil za vulgarno ter omenil, da spodbuja intelektualno siromašenje gledalcev sodobnega časa (Hill 2005: 7).

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2007_3_3.pdf | DOST. 17/01/26 8.22

ter mešanice dokumentarca in drame (»docu-drama«) ali celo dokumentarci, ki na ciničen način izpostavljajo probleme sodobne družbe in politike – znan avtor tovrstnih je Michael Moore.

Resničnostna igra se je kot taka prvič pojavila leta 2000 z oddajo *Big Brother*, ki je presegla vsa pričakovanja glede števila gledalcev in njihovega navdušenja. Nizozemski producent John de Mol je opisal format oddaje kot »prostovoljni zapor, v katerem 9 ljudi ostaja zaprtih v hiši 100 dni, kjer jih kamere snemajo 24 ur na dan, nakar gledalci glede na posredovanje/priprošnje ostalih sojetnikov enkrat na 14 dni izločijo nekoga od njih, ki mora zapustiti hišo, dokler ne ostane zadnji – zmagovalec« (Hill 2005: 31). Prvič se je pojavila takšne vrste interakcija, kjer je lahko publika spremljala dogajanje tudi prek spleta in glasovala prek interneta, telefonov in mobilnih telefonov. To je tudi razlog za večjo priljubljenost takih oblik oddaj, kar se je npr. pri nas lepo videlo pri oddajah *Sanjska ženska* in *Bar* – slednji je krepko prekašal v gledanosti vse ostale. Razlog se po mnenju mnogih skriva ravno v tem sodelovanju in medsebojnem vplivanju, zaradi česar se je gledalstvo veliko bolj poistovetilo s tekmovalci kot sicer, dodatno pa jih je pritegnila možnost vplivanja na njihove usode.

2.1 Paradoksnost in problem verodostojnosti resničnostne televizije

Vzpon resničnostne TV se je začel v času, ko so televizijske mreže iskale hitro rešitev finančnih problemov. Vedno večji stroški snemanja televizijskih nadaljevank in filmov so odprli nove možnosti, kot najboljša izbira pa se je izkazala ravno dejanskost, resničnost, spontanost dogajanja. V hipu je žanr dosegel izreden uspeh, a je obenem dokaz, kako lahko televizija razgradi, razstavi samo sebe, da bi preživela v komercialno neuspešnem medijskem okolju.

V obdobju hitro razvijajoče se tehnologije postaja možnost stalnega nadzora ljudi vedno večja, sprva tako, da se uporabniki raznih storitev tega zavedamo ali se celo sami izpostavljamo na ogled drugim, sčasoma pa bo to postalo samoumevno in se bo redko kateri sploh še zavedal tega dejstva. To je v svojem antiutopičnem delu *1984* že davnega leta 1949 predvidel George Orwell, ki je opisal svet, v katerem nas v lastnih stanovanjih nadzorujejo dvosmerni televizijski zasloni. »Osebo«, ki nadzoruje celotno dogajanje, je poimenoval Big Brother, kar je nato služilo za navdih pri poimenovanju resničnostne oddaje in celotnega koncepta nadzorovanja. Z razvojem interneta in uporabo spletnih kamer – interaktivnih medijev – to postaja vedno bolj res in vsak je lahko tako rekoč zvezda v lastni režiji, ki ga gleda neznano število ljudi po celem svetu, kar vodi v »obdobje konca sleherne zasebnosti« (Andrejevic 2004: 2) in izpraznjene individualnosti. Razvoj televizije in ostalih novodobnih medijev gre v smeri, ki vabi gledalce in potrošnike, da sami postanejo subjekti prihajajočih modelov interaktivnosti, ki obljubljajo, da jim bo opazovanje oziroma nadziranje njihovih navad in vedenja omogočalo več ugodja ter možnost za ustvarjalno izražanje samega sebe.

Resničnostna televizija vnaša v naša življenja določene obljube. Če se bomo namreč uklonili obsežnemu in vsesplošnemu nadziranju, ne bomo le deležni novih izkušenj, ampak bomo iz pasivnih gledalcev postali aktivni udeleženci dogajanja z možnostjo vplivanja na potek dogodkov. To je vsekakor pomemben razlog za razcvet

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2007_3_3.pdf | DOST. 17/01/26 8.22

resničnostnega žanra, a je le eden od vidikov v širšem dogajanju. Obljuba sodelovanja in odločanja o dogajanju v resničnostnih oddajah pa ni dostikrat nič več kot to – obljuba. Paradoksalno je resničnost teh oddaj dostikrat vse prej kot to. Postale so tako množične, da so se spremenile v parodije same sebe glede izvirne predpostavke o spremljanju nenačrtovanega dogajanja med povsem običajnimi ljudmi. Namesto tega smo namreč priča očitno režiranim spektaklom, ki se odvijajo po točno določeni formuli in temeljijo na premišljeno izbranih udeležencih, v zadnjem času celo pravih igralcih/zvezdnikih, ki se želijo na ta način rešiti denarnih težav ali oživiti pozabljeno slavo. Žanr namreč sam po sebi kar naprej na novo izumlja principe TV-programa, kar spodbuja sveže, najnovejše in pretirane oblike oddaj.

Nastopanje v oddajah je v resnici veliko bolj kompleksno, kot se zdi na prvi pogled. Cilj je veliko širši – postati prepoznaven, slaven v medijskem in širšem prostoru ter to dejstvo nato kar se da dobro (zlasti finančno) izkoristiti. Posledica razmaha resničnostne televizije je tako cel sistem, ki proizvaja slavo/slavne; sem so poleg televizijske produkcije vključeni tudi drugi mediji, zlasti časopisi, revije in internet ter prek njih cel oglaševalski aparat. Sposobnosti, lastnosti in kvalitete tekmovalcev niti niso v ospredju, kajti to mesto zapolnijo »strategije promocije in manipulacije« (Andrejevic 2004: 5), s katerimi se seveda lahko poljubno prikaže vsakega posebej. Producenti namreč skrbno izberejo tekmovalce od mnogih prijavljenih, ki bodo najbolj ustrezali profilu oddaje in predvidenim željam gledalcev, nakar s skrbno premišljenim scenarijem, izzivi, dogodki in montiranjem (zamenjan vrstni red dogodkov, selektivno prikazovanje itd.) spodbujajo odzive, obnašanje in konflikte.

Nekateri udeleženci so naknadno priznali, da so se obnašali drugače kot sicer, da bi pridobili več pozornosti snemalcev ali režiserja in s tem več časa v oddaji. Posamezni so tudi razkrili svoje izkušnje s snemanj, ki so vse prej kot pričakovane in dokazujejo, kako je v bistvu ta žanr predvsem neresničnosten, saj uporablja posebne strategije in trike, ki zavajajo gledalce. Tako recimo določene stvari, ki se zgodijo, še enkrat zaigrano posnamejo, če se prvič samodejno niso dovolj dobro posnele ali pa jih kamera ni zajela. Montirali so celo video in avdio posnetke različnih dogodkov, scen, čustvenih odzivov, da so prikazali stvari, kot da so se zgodile, čeprav se v resnici niso.

Jasno vidno je tudi množično oglaševanje, prisotno v vseh oddajah in dejavnostih, ki so povezane z njimi ali nastopajočimi. Takšni ali drugačni oglasi so namreč sestavni del vseh resničnostnih oddaj. Lahko jih vidimo neposredno kot dejanski blok oglasov med prekinitvami, še bolj zanimiva pa je posredna oblika, ko se določeni izdelki pojavljajo na prizorišču in jih uporabljajo tekmovalci (angl. *product placement*). S tem pa resničnostne oddaje bolj kot kaj drugega postajajo marketinško sredstvo in manipulacija gledalcev, okrog katere se vrtijo velike vsote denarja, ter neka prehodna stopnja privajanja na vsesplošen nadzor ljudi.

Poznavanje vseh teh dejstev ali vsaj delna ozaveščenost o manipulativnih postopkih in zaslužkarskem konceptu snemanja resničnostnih oddaj, najsi gre za njihove ustvarjalce ali udeležence, bi upravičeno lahko prispevalo k sčasoma vse manjši priljubljenosti žanra. Vendar se je zaenkrat izkazalo, da so kritiki in nasprotniki zaman čakali takšen odziv občinstva, saj statistike ne zaznavajo upada zanimanja. Resda so nekatere oddaje manj uspešne od drugih, a v povprečju ostaja odstotek gledalcev podoben tistemu

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2007_3_3.pdf | DOST. 17/01/26 8.22

na začetku. Zakaj torej še vedno takšna priljubljenost, ko pa je jasno, da zadeva niti slučajno ni takšna, kot se predstavlja v javnosti? Ali gledalci še vedno verjamejo, da se pred njimi odvija povsem resnično dogajanje? Verjetno ne, zato je treba premisliti o vzrokih, ki še vedno privabljajo ljudi pred televizijski zaslon.

Največ uspeha so doživele resničnostne oddaje, ki so na nek način vsebovale interakcijo z občinstvom. To je toliko bolj zanimivo, saj vpliv občinstva do neke mere vnaša v sam koncept element nezanesljivosti, kar bi moral tak žanr biti že sam po sebi – predstavljal naj bi razvoj dogodkov, kot se pač zgodi. Tudi v Sloveniji je bila recimo veliko bolj uspešna oddaja *Bar* kot pa *Sanjski moški* in obe *Sanjski ženski*. Vključila je namreč publiko in to na več načinov – prek spleta se je dalo 24 ur na dan spremljati dogajanje in ljudje so imeli tudi vpliv na izpadanje tekmovalcev. Ustvarjalci oddaj so se s tem odrekli določeni meri nadzora, ki jo je na ta račun dobilo občinstvo. Mark Andrejevic se stvari v svoji knjigi loti tudi širše in dokazuje, da kolektivno sodelovanje pri osnovanju kulturnih dobrin in vplivanju nanje uresničuje zahtevo ljudi po verodostojnosti, kar implicitno kritizira obliko nadziranja kulturne industrije, ki poteka enosmerno od zgoraj navzdol. S takšno obliko kontrole namreč kultura množic zagotovo ni pristna, ker je narejena za občinstvo, ki ne more sodelovati pri odločanju. Vključenost ljudi v sam proces pa postopoma pomaga, da proizvodi, dosežki današnje kulture ponovno pridobivajo na zaupanju in verodostojnosti. Množična kultura na ta način postane zopet popularna ali »ljudska« oblika zabave, ki prikazuje bistvo človekovega načina življenja.

Širše razumevanje priljubljenosti oddaj resničnostne TV posega na področje družbenih sprememb ter poznavanja razlik med predindustrijsko »tradicionalno« in moderno družbo. »Modernost« je s seboj prinesla tudi izgube – odtujevanje ljudi v domačem okolju, na delovnem mestu in v krogu prijateljev, izgubo občutka pripadnosti določeni skupnosti in konec tradicionalnih vrednot. Potrošniška družba je torej z digitalnim razvojem spremenila starejše kulturne običaje in jih nadomestila z drugačno, masovno podobo odnosa med potrošniki in dobrinami, ki temelji izključno na zadovoljevanju zgolj posameznikovih individualnih zahtev.

Zanimivo je torej pogledati strukturo resničnostnih oddaj s tega vidika. Dokumentirajo namreč utrip vsakdanjega življenja udeležencev, ki sobivajo v neki obliki predmoderne, tradicionalne skupnosti. Gledalci so navdušeni, ko opazujejo odnose med njimi, interakcijo, sodelovanje, sklepanje kompromisov, skupno zabavo, sodelovanje pri vsakdanjih opravilih itd. Sami so namreč vedno bolj podvrženi odnosom, katerih temelj je odtujena interakcija, npr. pogovor prek računalnika ali mobilnih telefonov. Nemara so resničnostni šovi ravno zato tako priljubljeni pri mlajši generaciji, saj je najbolj pod vplivom »digitalnega« načina življenja.

Vendar še vedno ostaja vprašanje, kaj je sploh resnično. Paradoksno je dejstvo, da bolj kot je resničnostni program namenjen zabavi, manj resničen se zdi. Bolj ko se vidi, da udeleženci igrajo, manj verjeten se zdi scenarij. To velja za vse tipe resničnostnega žanra – leta 2000 so naredili raziskavo, po kateri le še 12 % ljudi verjame zgodbam iz rekonstruiranih dokumentarnih oddaj, ki prikazujejo dogodke, ki naj bi se resnično zgodili (razne nesreče, reševanja itd.) (Hill 2005: 58–65).

Resničnostne oddaje, kot je *Big Brother*, *Survivor* ali pri nas *Bar*, so veliko manj verodostojne kot pred leti izredno priljubljena *Skrita kamera*, saj gre v prvih za igranje

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2007_3_3.pdf | DOST. 17/01/26 8.22

pred kamero z namenom doseči nek določen cilj, pri slednji pa za posnetke ljudi, ki niso vedeli, da jih snemajo. Hillova je v svojih analizah ugotovila tudi, da se ljudje dejansko zavedajo tega problema in trdijo, da je povsem naravno, da vsak igra pred kamero oziroma ljudmi, ki ga kakor koli gledajo. Spremljanje resničnostnih oddaj se torej osredotoča na ugotavljanje motivov za dejanja in potencialnega prihodnjega vedenja udeležencev. Gledalcem je zanimivo opazovati, kdaj tekmovalci igrajo pred kamero in kdaj ne ter s tega stališča ocenjujejo dogajanje in osebe.

Ob vsem tem se porodi vprašanje, ali je kateri od njih sposoben igrati, da ne igra? Zmagovalec prvega slovenskega interaktivnega resničnostnega šova *Bar* je po mnenju mnogih zmagal ravno zato, ker naj bi bil najbolj pristen med vsemi sodelujočimi in se je zato ljudem najbolj priljubil. Pa je to res, ali je bil le najbolj prepričljiv pri igranju samega sebe in mu je zato uspelo prepričati publiko, da je glasovala zanj?

3 Hodnik kot prekletstvo resnice

Matjaž Zupančič sodi med najodmevnejše in najpomembnejše slovenske dramske ustvarjalce zadnjega desetletja. Gledališki režiser in profesor režije na AGRFT je napisal deset dramskih del, in sicer *Izganjalci hudiča* (1993), *Slastni mrlič* (1993), *Nemir* (1993), *Vladimir* (1999), *Ubijalci muh* (1999), *Goli pianist ali Mala nočna muzika* (2004), *Hodnik* (2004), *Bolje tič v roki kot tat na strehi* (2004), *Igra s pari* (2004) in *Razred* (krstna izvedba v SNG Drama 2006/07), po lastnih besedah pa od zdaj naprej za nekaj časa zapušča dramatiko.[4]

Zupančičevo ukvarjanje z gledališčem so zaznamovala tri ustvarjalna obdobja. V času podiplomskega študija v britanski prestolnici in nato vodenja eksperimentalnega gledališča Glej ga je bolj kot struktura gledališkega dogodka zanimala političnost gledališča, njegova ekscesnost, mejnost, rušenje stereotipov ter emancipacija gledališkega jezika. Kasneje se je osredotočil na abstraktnost gledališča (ustvarjanje revije *Maska*), nakar se je ponovno usmeril h gledališkemu besedilu oziroma dramskemu gledališču, ki ga je začrtal skrajno radikalno: »Gledališče je lahko politični tribunal, filozofski disput ali pa terapevtska soba, toda če ni hkrati ves čas utemeljeno z intenzivno in radikalno formo, nima prave funkcije« (Pogorevc 2002: 54–70).

Tematsko je za Zupančičevo dramatiko značilno tako psihično kot fizično nasilje v različnih oblikah, zlasti pa nasilje nad posameznikom, ki na določen način izstopa iz polaščevalne skupnosti, ki je del na nasilju utemeljene civilizacije; le-to pa spremlja nenehen strah pred drugačnostjo, zaznamovan s človekovo obsedenostjo, da bi urejal svet po lastni podobi. V območju tega se loteva bivanjskih vprašanj sodobnega človeka ter skuša razumeti in razkriti vzroke za nasilje, obravnava temo iskanja posameznikove identitete in medčloveških odnosov, ki so posledica moderne in tehnološko razvite družbe, v kateri živimo. Slednje je zelo natančno obravnaval ravno v drami *Hodnik*, ki je nadaljevanje predhodnih dram, ki vse »pod površino duhovitega, iskrivega, na trenutke celo komičnega in zabavnega dialoga ves čas skrivajo temnejše plati človekovega

[4] Spletna klepetalnica RTV Slovenija, 20. 4. 2006, url: http://www.rtvslo.si/modload.php?&c_mod=rtvchat&op=chat&func=read&c_id=340.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2007_3_3.pdf | DOST. 17/01/26 8.22

bivanja, ki rezultira v konec drame – bralec/gledalec je vsakokrat znova šokiran, ko opazuje, v kaj se lahko sprevrže neki popolnoma običajni, vsakdanji dogodek« (Pezdirc Bartol 204: 110), kar je izraz modernega občutenja sveta.

Že v prvi drami (*Izganjalci hudiča*) se izriše glavna značilnost Zupančičevih dramskih oseb, ki se razvija tudi v naslednjih, in sicer da se delijo na nasilneže, ogleduhe, zasledovalce, preganjalce, manipulatorje, zatiralce, preračunljivce ter tiste, ki so na nek način drugačni, ki z obrobnostjo in zadržanostjo predstavljajo enkratne žrtve, ob katerih se prvi »očiščujejo«, na podrejene, ki dopuščajo vdore v intimo. Pokaže se tudi prevladujoča umestitev v dramski prostor, ki je nek zaprt ali prehoden prostor, kot so hodnik, čakalnica, recepcija ipd., kjer se lažje razvije zatohlo, zaprto, obupno vzdušje. Dramatik s posebnim občutkom predstavlja psihično naravo protagonistov, ki je patološka, do konca izpraznjena, zato s toliko večjim veseljem opazujejo tuja življenja in živijo skozi njih. S to značilnostjo se še prav na poseben način poigrava v *Hodniku*, kjer v položaj voajerjev postavi praktično vse prisotne v gledališki dvorani. Gledalcu skuša na ciničen in pretresljiv način pokazati izpraznjenost sodobne družbe, ki jo v nerazumnih razsežnostih zanima objektivno gledano nesmiselno početje peščice ljudi. To na zanimiv način dosega tudi s tem, da v bistvu postavlja gledalce drame v za eno raven višji oziroma privilegiran položaj kot gledalce televizijskih resničnostnih oddaj, saj vidijo tisto, kar televizijskim gledalcem ostane skrito.

Temo nasilja, ki vodi v preganjanje določene osebe, je nadaljeval v drami *Slastni mrlič*. Tudi v drami *Nemir* osebe obvladuje strah pred drugačnostjo, stalna sumničenja in medsebojna obtoževanja, kar se še stopnjuje v drami *Vladimir*, v kateri avtor nadaljuje z raziskovanjem patoloških potez oseb in bolezenskih odnosov med njimi, ki vodijo do nepredvidljivih situacij. Zupančiča na splošno zelo zanima, kaj sploh pripelje do agresivnega obnašanja, kako se sproži, manifestira itd. V drami *Vladimir* se začetno psihično nasilje čedalje bolj razrašča, dokler na koncu ne izbruhne v fizično, ko položaj postane tako brezizhoden, da se z vidika vpletenih oseb ne zdi mogoče nič več drugega kot umor. Podobno se dogaja tudi v drami *Hodnik*, ko psihični pritisk – posameznika, direktorja podjetja Complex Trade in publike – postaja za igralce v resničnostnem šovu premočan, da bi lahko še normalno funkcionirali v danem okolju. Za vse drame velja, da postane dramskim osebam bivanje nevzdržno, zato vodi to njihovo sobivanje v neko obliko nasilja, naj gre za nasilje nad drugim ali samim sabo v obliki samomora.

Za Zupančičev dramski jezik je značilno, da sta mu zelo pomembni atmosfera in neverbalno izražanje. Gre za nenapisane stvari, ki se jih da prebrati ali razbrati, tisto, kar ni direktno uprizorjeno, pa se da posredno videti iz dogodkov, govora, gest, postavitve prostora, namigov itd. Pomembno je, kaj lahko gledalec na podlagi dramskega besedila in nato gledališke predstave sklepa o samem delu, o njegovem namenu in sporočilnosti, kaj se dogaja v prostoru za odrom ter kako se vse to povezuje v celoto. V drami *Hodnik* je to dejstvo zelo pomembno, saj je posredno del drame tudi dogajanje za odrom oziroma v stanovanju, kjer snemajo resničnostno oddajo. Na prizorišču dramskega dogajanja, tj. hodniku pred vhodom v stanovanje, namreč poslušamo poročila različnih oseb o dogajanju pred kamerami, s čimer si gledalec v gledališču ustvarja popolno sliko celotnega obsega predstave, ki ni omejen le na dogajanje pred njegovimi očmi, saj je le-to prostorsko in časovno mnogo širše.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2007_3_3.pdf | DOST. 17/01/26 8.22

V *Ubijalcih muh* si avtor postavlja zanimivo vprašanje smrti. Nasploh ga v večini dram zanima smrt in samomor, o katerem pravi: »Samomor pač obravnavam kot relativno pomembno dejanje, ki je v usodni zvezi s smislom človekove eksistence v svetu. To vprašanje je gotovo nekaj, s čimer se prej ali slej sooči vsakdo. /…/ Samomor odpira vprašanja človekove mejne stiske, pa tudi meja njegove svobode, upora in protesta« (Pogorevc 2002: 64). Smrt kot taka predstavlja v takšni ali drugačni obliki odgovor na stanje, v katerem se Zupančičevi dramski liki znajdejo ali pač že dolgo časa so.

Še bolj kot v *Izganjalcih hudiča*, kjer se sostanovalci spravijo nad novo sostanovalko, se v *Golem pianistu* motivno-tematsko kaže vpliv in nadgradnja Cankarjevega *Pohujšanja*, saj gre tokrat tudi za motiv umetnika, ki ga množica ne razume, sklenejo ga celo preganjati in povsem uničiti oziroma poenotiti, asimilirati z njimi samimi. Vase zaprta, samozadostna skupnost sostanovalcev je po obnašanju enaka kot Vladimir v istoimenski drami, saj za vsako ceno uveljavlja svoja merila in sodbe. Po njihovi logiki namreč ne sme nihče odstopati od obnašanja množice, kar pa lahko vodi le v nasilje – v *Izganjalcih hudiča* v umor Suzane, v *Golem pianistu* pa v bolj prefinjeno obliko manipulacije in psihičnega nasilja. Zupančič vedno znova odpira temeljna vprašanja o človekovi eksistenci, identiteti in samopodobi, na način, ki je blizu groteski in absurdnemu pogledu na svet. S sarkastičnim in kritičnim pogledom na sodobno družbo, ki naj bi z liberalno ureditvijo omogočala maksimalno svobodo vsakemu posamezniku, se na provokativen način ukvarja z očitnim paradoksom tega dejstva liberalne družbe: kako smo kot posamezniki svobodni, če pa se zdi, da so naša življenja že vnaprej določena in le igramo točno določene vloge oziroma smo igralci nekih predhodno napisanih scenarijev? Vrh realizacije tega problema predstavlja drama *Hodnik*, ki se loteva ravno teh problemov in paradoksov modernega časa.

V zadnjih treh igrah (*Igra s pari*, *Bolje tič v roki kot tat na strehi* in *Razred*) se Zupančič odmakne od tematike nasilja, ki je bilo smrtonosno do tistih junakov, zoper katere se je usmerila zmanipulirana skupnost ljudi, optika pa se preusmeri v opisovanje osamljenega posameznika, ki je negotov, prestrašen in ogrožen ter v tem svojem blodenju prikazan na absurdno komičen način.

Že takoj na začetku branja ali gledanja predstave *Hodnik* je jasno, da je dogajanje postavljeno na zelo zanimivo prizorišče, ki na pretanjen način omogoča prikaz paradoksov, problemov in kompleksnosti pojava resničnostne televizije. V uvodnem govoru Max (vodja korporacije, ki snema resničnostni šov – izvrstno ga je upodobil Janez Škof) spregovori tudi o vlogi hodnika, in sicer:

> Max: »/…/ Tukaj, kjer zdaj stojimo, je hodnik. To je pa vrhunec. Hodnik je moj izum. Moj dodatek k tej zajebani igri. Hodnik pripada samo vam. Tukaj ni kamer. Genialno, kaj? Tega niste pričakovali. To nam bo olajšalo življenje, ste pomislili. Ko bo pretežko, se bomo umaknili na hodnik, si mislite. Ampak to ne bo za vas nobena odrešitev. Prekleli boste ta hodnik. Kajti hodnik vas bo provociral. Da bi se skrivali. Da bi se pretvarjali. Da bi igrali dvojno igro. In če boste nasedli, je z vami konec. To je moj domislek, moj genialen domislek. Njegove globine ne razumete, mater vam, ampak nekoč jo boste. /…/« (1. prizor)

Maxove napovedi se povsem uresničijo, saj to, da na hodniku ni mikrofonov in kamer, daje tekmovalcem lažen občutek, da so lahko tukaj sproščeni in iskreni. Ker

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2007_3_3.pdf | DOST. 17/01/26 8.22

pa postajajo pritisk v stanovanju in pričakovanja množic vedno večja, se ozračje na hodniku vedno bolj intenzivira, osebe postajajo živčne, se začnejo prepirati in celo medsebojno fizično obračunavati – drama postaja zmeraj bolj kruta in krvava bitka za naklonjenost publike in sotekmovalcev ter za zmago. Šele na hodniku v resnici poteka pravo razgaljanje ljudi, saj začnejo počasi vsi odlagati svoje maske, zato lahko šele tukaj vidimo pravo resničnost, dejansko stanje, počutje in obnašanje oseb, šov pa je v kontekstu tega nič več kot le navadna banalna igra ekshibicionistov v želji po zmagi, priljubljenosti, zapolnitvi notranje praznine, namenjena voajeristični publiki. Hodnik je prostor, ki daje tekmovalcem čas za razmislek o lastnem početju, o celotnem življenju in ta samorefleksija jih začne spodkopavati. Minute, ki jih preživijo stran od kamer, jih resnično provocirajo, vsakega posebej in vse skupaj v smislu naraščajočega sovraštva do drugih, še zlasti, ko se pojavi misel, da je nekdo od njih plačan od korporacije, da usmerja potek dogajanja. Ozračje postaja napeto in vsaka stvar se maščuje, naj bo storjena iz prijaznosti ali preračunljivosti in izkoriščanja. Napaka je zanašati se na hodnik, ker v bistvu povzroča največ problemov, saj prinaša kritičen vpogled v dejanskost lastne biti in bivanja.

Dramaturgija drame ravno z izumom hodnika omogoča kritiko sodobne družbe, njenih pojavov, manipulativnih postopkov vodilnih ali zmage, oblasti željnih oseb ter prikaz psihologije običajnih ljudi. Drama oziroma gledališče lahko s posebno dramaturgijo spregovori o sodobnem in razvpitem medijskem pojavu »reality showov« tako, da dogajanja ne postavi na prizorišče programa ali v zakulisje, kjer poteka montaža posnetkov in dejansko ustvarjanje vsebine oddaje, ampak na nevtralen vmesni prostor. »Čeprav ni dogajanja, ki bi sodilo na hodnik – tekmovalci morajo vso svojo energijo, domiselnost, šarm »porabiti« pred kamerami –, se kmalu pokaže, da je prav hodnik **indikator dejanskega stanja** (poudarila I. S.) /…/ Na praznem in »nevtralnem« hodniku se začne zbirati kondenz stranskih učinkov manipulativnega programa« (Dominkuš 2003/04: 9). Resničnost resničnostnih oddaj tako izzveni prazno, saj nima nikakršne povezave z dejanskim stanjem, ker nastavljanje kameri ni nič drugega kot igranje, udeleženci programa po so izkoriščani in s pomočjo montaže tudi zmanipulirani. Zupančič na noben način ne prizanaša bralcu/gledalcu, saj je njegova kritika sistema, načina in metod programskih vodij namerno eksplicitna, odsekana, robata. Neusmiljen je na ravni oblike – s kratkimi, odsekanimi stavki, velikokrat se poslužuje tudi paralelizma, in izborom besed – ter vsebine, ki je neposredna, nezamaskirana, pomensko intenzivirana oziroma skoncentrirana.

Vprašanji resnice in identitete posameznika sta v drami povezani v dejstvu, da naj bi bili tekmovalci takšni, kot so v resnici, a hkrati všečni publiki, kar je svojevrsten paradoks, ki neizbežno vodi v igranje neke idealne predstave pred očmi širše množice. Tekmovalci nimajo izgrajene lastne identitete, saj so vedno pod pritiskom, kaj se od njih pričakuje, kakšni naj bodo in kaj fascinira občinstvo, dokler ne ugotovijo, da je pravzaprav čisto vseeno, saj oddaja poteka po scenariju, ki je prilagodljiv samo, dokler to ustreza korporaciji iz ozadja. Tekmovalcem določa identiteto podjetje Complex Trade, ki »ima za vsakega od njih že vnaprej pripravljeno vlogo, ki jo glede na želje gledalcev le še nekoliko prilagodi. Človeška samopodoba postaja tako v modernem času vedno bolj fiktivna« (Pezdirc Bartol 2004: 113).

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2007_3_3.pdf | DOST. 17/01/26 8.22

Kritičen odnos do realnosti resničnostnih oddaj, ki je prikazan v drami Hodnik, pa se prenese tudi na samo resničnost drame. Ali je odrska uprizoritev zmožna nadgraditi produkcijo realnih učinkov ali pa s tem resničnost le še bolj virtualizira? Je to, kar gledalec vidi na odru, res resničnost ali v skrajnem primeru natančen posnetek resničnosti, ali pa gre tudi v primeru H/hodnika za obliko manipulacije? Nemara se resničnostni šov in gledališka uprizoritev združita v eno, saj kamere v hodniku nadomesti prisotnost gledalcev/bralcev, ki gledajo za eno stopnjo bolj resničnosten šov od samega resničnostnega šova. Gledalec je postavljen na mesto, kjer ne bi smelo biti nikogar, s čimer se znajde na vzvišeni poziciji, ki mu zagotavlja najvišjo možno stopnjo opazovanja resničnosti. A pri tem seveda ne sme pozabiti, da še vedno gleda zaigrano varianto nezaigranosti, čeprav z višjim ciljem prikazati dejanskost manipulativnih postopkov televizijskih družb ter na splošno širših družbenih problemov, kot so psihološka izpraznjenost ljudi, ki vodi v ekshibicionizem na eni in voajerizem na drugi strani – »razvija idejo, da si ljudje želijo biti fascinirani in celo zapeljani, da bi jim hipnotično ugodje omogočilo pozabiti absurden, krut in tragičen svet, v katerem živijo« (Pelko 2003/04: 14), izpraznjenost človeških odnosov, ki ne temeljijo več na lastni izbiri in čustveni pripadnosti, ampak na preračunljivosti.

Tudi konec drame ponuja v razmislek vprašanje povezanosti resničnostnega šova in gledališke uprizoritve, saj se na hodniku kar naenkrat pojavijo kamere, ki posnamejo zadnje dejanje oddaje, in sicer umor Nene, nakar sledi ekspliciten nagovor publiki, ki je na tem mestu kar naenkrat (fiktivno) dvojna – gledalec v teatru nenadoma postane tudi gledalec resničnostnega šova, ki se je prej odvijal za vrati. Gledalec se naenkrat zave, da se je pred njegovimi očmi odvil pravi resničnostni šov, da se je dogajanje izza odra preneslo na oder ter da se obeh dogajanj v bistvu ne da ločevati, ker sta na neki ravni neločljivo povezani. To, kar smo mislili, da gledamo – nezaigrano življenje udeležencev resničnostne oddaje – se kar naenkrat stopi s televizijsko oddajo, fiktivno posneto za vrati hodnika. Dvom igralcev v resničnostnem šovu o tem, ali so tudi na hodniku kamere, se izkaže za upravičenega – to smo gledalci predstave. Odpirajo se tudi vprašanja, kaj je zdaj pomembno – to, kar je res, ali to, kar verjamemo, da je res? Kdo nam posreduje možnost spoznanja prave resnice in resničnosti? Kako ljudje živijo s svojo svobodo, kako razpolagajo s svojimi življenji v totalno liberalnem duhu? Pomembna ontološka vprašanja dobijo delen odgovor v sami drami, delno pa je odgovor nanje prepuščen vsakemu posameznemu gledalcu/bralcu.

Kar se igranja tiče, so igralci v tej drami postavljeni pred zanimiv izziv. Igrajo namreč, da ne igrajo oziroma da so bolj resnični, nezlagani, nezaigrani kot v resničnostnem šovu, za katerega je vsem jasno, da v njem igrajo neko idealizirano predstavo samega sebe, ki naj bi jim prinesla točke za zmago in s tem dobiček. Torej igrajo ljudi, ki sicer pred kamerami igrajo, da ne igrajo, čeprav to dejansko počnejo. Lahko rečemo, da gre za neko pervertirano obliko igre v igri[5] ali celo metadramo, saj drama posredno in neposredno prikazuje žanr, ki se na televiziji in v javnosti predstavlja kot realen, a je v bistvu igran.

[5] S pojmom »igra v igri« oziroma »gledališče v gledališču« se v tradicionalnem smislu ukvarja Barbara Orel, o čemer piše v člankih Struktura gledališča v gledališču, *PK* XXIV/1 (2001), 101–117 in Igra v igri kot intertekstualni in intermedialni pojav, *SR* L/1 (2002), 103–116 ter v knjigi *Igra v igri* (Ljubljana: MGL (Knjižnica MGL/136)), 2003.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2007_3_3.pdf | DOST. 17/01/26 8.22

V tem primeru gre za intermedialni pojav, saj se prepletata teater in televizija, pri čemer nam gledališče postreže s tem, kar nam televizija kot medij ne more. Drama se nam pri tem zdi resnična in nezlagana, ker »vdor tujega dela v tekst povzroči, da osnovni prostor teksta dojamemo kot realnega, čeprav je ta še vedno istoveten z umetniško stvarnostjo« (Orel 2002: 114). Drama in fiktivni snemalni prostor oddaje sta sopostavljena drug ob drugega in se dopolnjujeta, saj glede na izkušnje lahko vsak gledalec/bralec sklepa o vzporednem dogajanju v sosednem prostoru, čeprav se to v bistvu sploh ne odvija. V dramsko dogajanje je namreč močno vpleteno vzporedno fiktivno dogajanje na prizorišču snemanja resničnostnega šova, pri čemer lahko tudi trdimo, da gre za neko posebno obliko igre v igri. Dramski igralci se namreč na hodniku pogovarjajo o dogajanju za vrati, opisujejo fiktivno vzporedno dogajanje za odrom in na tej podlagi si lahko bralec/gledalec ustvari svojo lastno podobo resničnostnega šova.

Zupančič je idejo o tem, da je dogajanje na hodniku veliko bolj resnično kot v resničnostni oddaji, še dodatno podprl z zelo nazornim prikazom govora nastopajočih oseb, ki so razmeram in priložnosti primerno mlade. V oddaji namreč tekmovalci na splošno bolj pazijo, kako in kaj govorijo, ker je njihovo napredovanje do zmage odvisno od mnenja publike in njihovega glasovanja. Povrhu vsega pa je njihov govor tudi cenzuriran in zmontiran, če bi se jim slučajno kaj preveč zareklo. Bralec in še bolj gledalec drame *Hodnik* pa je deležen neokrnjenega dejanskega govora. Besedišče dramskega jezika je zelo barvito, polno pogovornih besed in frazemov, kletvic, vulgarizmov in slengovskih izrazov, ki se pojavljajo zelo pogosto, zaradi česar je dramski jezik zelo avtentičen.

Potemtakem je *Hodnik* paradigmatsko besedilo o samorazgaljanju ljudi, o videzu, ki nastane kot posledica skrajne manipulacije z dovzetnimi osebami, o človeški slepoti, ki ne razlikuje več resničnosti od fikcije, o izpraznjenosti in grozi družbe, pred katero se lahko absurdno zatečeš v zaprto in od vseh nadzorovano celico, kjer si povsem sam, a hkrati prepuščen na milost in nemilost drugim, ter o iztrošenosti človeške družbe, ki je oropana vsake človečnosti. Posameznik je podvržen večplastni manipulaciji, saj nikoli ne ve, če ustreza pričakovanjem vodij in množice, saj se lahko še tako drži navodil, pa nima garancije za uspeh – v ozadju je namreč potrošniška miselnost, ki v gonji po čim večjem dobičku nima meje, zato posamezniku ne pomaga niti totalno razčlovečenje pred očmi množice. Medijska manipulacija v svetu brez vrednot pervertira usodo ljudi po svoje. Zaradi psihološke in čustvene izpraznjenosti zato ljudje brez pomislekov pristajajo na vlogo voajerjev, opazovalcev življenj drugih ljudi ter se s te pozicije drznejo soditi in obsojati druge. Zupančič v drami na prvi pogled natančno prikaže pojav novodobnega ekshibicionozma, pri katerem gre v temelju za proces preverjanja in iskanja potrditve identitete posameznikov, ki v želji po psihološki in ontološki izoblikovanosti razkazujejo svojo zasebnost. Poleg tega pa se moramo gledalci uprizoritve soočiti tudi z lastno pojavnostjo, saj glede na to, da je *Hodnik* bolj resničen od resničnostnega šova, postanemo vsi v dvorani opazovalci »prave« resničnosti, voajerji na višjo potenco, ki smo na hodniku prisotni namesto kamer.

Za konec se postavlja vprašanje, kako se gledališče in dramatika odzivata na spremembe družbe. *Hodnik* je dokaz, da nič kaj okostenelo, saj ne dopusti, da bi novi mediji uničili njegovega. Pojavljajo se npr. vprašanja, ali lahko resničnostna televizija uniči televizijo. To je enako, kot bi rekli, da lahko film uniči gledališče, ko pa vsi vemo, da se

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2007_3_3.pdf | DOST. 17/01/26 8.22

zaradi soobstoja lahko na edinstven način dopolnjujeta, se spreminjata in razvijata. Vstop aktualnih medijskih tem v gledališče je z dramo *Hodnik* doprinesel k širšemu razumevanju pojmov in osvetlitvi problemov, ki drugače sicer ne bi ostala zakrita, a gotovo ne bi bila prikazana na tak, za vsakega privlačen in pretresljiv, način. Kaj nam bo prineslo povezovanje različnih medijev na različnih nivojih, pa bo pokazala prihodnost dramatike.

Viri in literatura

Marko Ampuja, 2004: Critical media research, globalisation theory and commercialisation. *Javnost/The Public* XI/3. 59–75.

Mark Andrejevic, 2004: *Reality TV: the work of being watched*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

Simona Bergoč, 2003: Pragmatična analiza dramskih besedil. *SR* LI/3. 329–340.

Matej Bogataj, 2001: Od literature k praksi: sodobna slovenska dramatika, *Maska* XVI/5–6 (70–71), 94–97.

Silvija Borovnik, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.

Jonathan Culpeper, Mick Short in Peter Verdonk (ur.), 1998: *Exploring the language ofdrama. From text to context*. London, New York: Routledge.

Darja Dominkuš, 2003/04: Veliki brat naš vsakdanji. Hodnik, predsoba pekla. *Gledališki list SNGDrama Ljubljana* LXXXIII/14. 7–10.

Krištof Dovjak, 2003: Recepcija recepcije? *Gledališki list št. 6.* Celje: SLG. 5–12.

John Fiske, 2003: *Television culture.* London, New York: Routledge.

Siniša Gačič: Bar vas gleda. *Mladina* (28. 11. 2005). [Dostopno tudi na spletnem naslovu: http://www.mladina.si/tednik/200548/clanek/nar--mediji-sinisa_gacic/.]

Annette Hill, 2005: *Reality TV: audiences and popular factual television.* London, New York Routledge.

Su Holmes in Deborah Jermyn (ur.), 2004: *Understanding reality television.* London, New York: Routledge.

Emil Hrvatin (ur.), 1996: *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost.* Razprave iz sodobnih teorijgledališča. Ljubljana: Maska (Knjižna zbirka Transformacije).

Kaja Jakopič, 2004: Veliki brat oddaj resničnostne televizije. *Monitor ISH* VI/1. 7–23.

Marko Juvan, 2003: Stil in identiteta. *JiS* XLVIII/5. 3–18.

Diana Koloini, 2001: Odsotnost dialoškega diskurza: sodobna slovenska dramatika, *Maska* XVI/5–6 (70–71). 88–91.

Lado Kralj, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS.

Igor Lampret, 2004/2005: *Uhan za uhan na odru pod odrom*. SLG Celje. [Dostopno tudi na spletnem naslovu: http://www2.arnes.si/~ceslg7/gledlist/GL20042005/GL7/lamprettekst.htm.]

Ljubljana: Maska (Knjižna zbirka Transformacije; 12).

Barbara Orel, 2003: *Igra v igri.* Ljubljana: MGL (Knjižnica MGL/136).

– – 2002: Igra v igri kot intertekstualni in intermedialni pojav. *SR* L/1 (2002). 103–116.

– – 2001: Struktura gledališča v gledališču. *PK* XXIV/1. 101–117.

Stojan Pelko, 2003/04: Tema na koncu hodnika. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXIII/14. 13–14. 43.

Mateja Pezdirc Bartol, 2004: Moderno v dramatiki Matjaža Zupančiča. *Moderno v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi.* Ur. Marko Stabej. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik (40. SSJLK). 107–115.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2007_3_3.pdf | DOST. 17/01/26 8.22

Petra Pogorevc, 2002: Tveganje je ključna stvar (Intervju z Matjažem Zupančičem), *Literatur.* 131/132, 54–70.
Denis Poniž, 2004/2005: *V svetu Zupančičeve dramatike (dramaturški esej o štirih dramah)*. SLG Celje. [Dostopno tudi na spletnem naslovu: http://www2.arnes.si/~ceslg7/gledlist/GL20042005/GL7/poniztekst.htm.]
Tatjana Stanič, 2003/04: *Trešlengvič* in Narobe svet. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. LXXXIII/14. 11–12.
Irena Strnad, 2006: *Drama »Hodnik« Matjaža Zupančiča kot odgovor na resničnost sodobne družbe*. Diplomska naloga. Dragomer.
Lea Šugman Bohinc, 2003/04: Prebiti krog. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXIII/14. 48–50.
Hans Thies Lehmann, 2003: *Postdramsko gledališče*. Iz nemščine prevedel Krištof Jacek Kozak.
Joanna Thornborrow, Deborah Morris, 2004: Gossip as strategy: The management of talk about others on reality TV show 'Big Brother'. *Journal of Sociolinguistics*. 2004/8. 246–271.
Tomaž Toporišič, 2004: Drama in gledališče. Razmerje med tekstom in uprizoritvijo kot razmerje med dramskim in gledališkim prostorom. *Sodobnost* LXVIII/2–3. 217–237.
Willie Van Peer (ur.), 1991: *The taming of the text. Explorations in language, literature and culture.* London, New York: Routledge.
Jože Vogrinc, 1993: Komaj znosna lahkost televizije. *Časopis za kritiko znanosti* XXI/154–55. 13–28.
– – 1998: Medijsko strukturiranje vsakdana. *Družboslovne razprave* XIV/27–28. 48–54.
Zdenko Vrdlovec, 2003/04: »Reality show« – resnica televizije ali realnosti? *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXIII/14. 51–53.
Melita Zajc, 2003/04: Zelo osebno, zelo javno. O nadzorovanju, ekshibicionizmu in epistemološkem potencialu televizije resničnosti. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXIII/14. 44–47.
Matjaž Zupančič, 2004/05: Bolje tič v roki kot tat na strehi: absurdna komedija. *Gledališki list MGL* LV/5. 57–86.
– – 2000/2001: Goli pianist ali Mala nočna muzika. *Gledališki list MGL* XLIX/8. 49–72.
– – 2003/04: Hodnik: drama. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXIII/14. 19–38.
– – 1993: *Izganjalci hudiča; Slastni mrlič; Nemir.* Ljubljana: Mihelač.
– – 1999: *Vladimir; Ubijalci muh.* Ljubljana: DZS.

Summary

The drama *Hodnik*, which premiered in Mala drama in September 2004, continues Matjaž Zupančič's opus in terms of its topicality and criticism of social events, in which an individual finds him-/herself fighting for success, money, popularity, and alike. The article, among other things, asks the question how theater and drama respond to social changes. *Hodnik* demonstrates that they are quite flexible, as it does not allow the new media to destroy its medium. It also asks the question whether reality television can destroy television. This is as if one claimed that film can destroy theater, but it is well known that they can coexist and uniquely complement each other, change, and develop. The drama *Hodnik* with its introduction of relevant media topics into the theater contributed to the broader understanding of concepts and illumination of issues that would have otherwise been unearthed, but certainly not in the same attractive and moving manner. The future of drama will show what the result of combining various media on various levels will be.