

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Sandra Končan

Okoljevarstveni dokumentarni filmi:
žanrska analiza filma Blackfish

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Sandra Končan

Mentor: Doc. Dr. Dejan Jontes

Okoljevarstveni dokumentarni filmi:
žanrska analiza filma Blackfish

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

Zahvala

Zahvaliti se želim svojim staršem in družini, ki me je od začetka podpirala ob vsakem koraku in mi omogočila stabilno okolje za uspešen študij.

Okoljevarstveni dokumentarni filmi: žanrska analiza filma Blackfish

Diplomsko delo analizira okoljevarstveni dokumentarni film in načine njegove produkcije, ozadje in pomen razumevanja medijev in filmske industrije, teorijo o žanru, povezanost medijev in našega okolja ter učinka dokumentarnih filmov na občinstva. Poleg tega je izvedena žanrska analiza konkretnega primera filma Blackfish, ki govori o ujetništvu orke Tilikuma v SeaWorldu za namene zabavne industrije in negativnih družbenih posledic, ki ob tem nastanejo. Izpostavlja problematiko izkoriščanja divjih živali in predstavlja vpogled v napačen odnos človeka do okolja, v katerem živi. Na osnovi obstoječe literature s področja dokumentarnega žanra, množičnih medijev, televizije in produkcijskih tehnik pa je cilj podati ugotovitve, kako okoljevarstveni dokumentarni filmi pripomorejo k ozaveščenosti in ukrepom v praksi ter katere so tiste značilnosti, ki postavljajo film Blackfish in ostale sorodne okoljevarstvene filme v okvir dokumentarnega žanra.

Ključne besede: filmska industrija, dokumentarni film, žanrska analiza, okoljevarstvo, Blackfish.

Environmental documentary movies: genre analysis of movie Blackfish

This work analyses environmental documentary movie and it's way of production, background and importance of understanding media and movie industry, genre theory, interconnection of media and our environment and the effect that documentary movies have on audiences. The movie Blackfish, which talks about the captivity of the orca named Tilikum in SeaWorld theme park for purposes of entertainment industry and the situation's negative consequences, presents the problems of exploiting wild animals and offers insight to the wrong human's attitude towards environment is being viewed by the method of genre analysis. Based on existing literature on documentary genre, mass media, television and production techniques the goal is to present findings about how environmental documentaries contribute to increasing acknowledgement and actions in everyday life and which characteristics make such movies fit in the documentary genre category.

Key words: film industry, documentary, genre analysis, environmental, Blackfish.

KAZALO:

1	UVOD	6
2	OSNOVE FILMOGRAFIJE IN DOKUMENTARNEGA ŽANRA	7
2.2	Zakaj preučevati film?	7
2.2.1	<i>Razumevanje filma</i>	7
2.2.2	<i>Film kot družbena praksa</i>	7
2.2.3	<i>Mediji in okolje</i>	8
2.2.4	<i>Izkušnja ob ogledu</i>	9
2.3	Žanr	9
2.3.1	<i>Definicija žanra</i>	9
2.3.2	<i>Žanrske značilnosti</i>	10
2.3.3	<i>Razvoj žanrov in hibridnosti</i>	11
2.4	Dokumentarni film	12
2.4.1	<i>Definicije in značilnosti dokumentarcev</i>	12
2.4.2	<i>Kategorizacija filma Blackfish</i>	15
2.5	Okoljevarstveno gibanje in dokumentarni žanr	17
2.6	Dokumentarni filmi in njihov učinek na gledalce.....	18
3	ANALIZA FILMA BLACKFISH.....	19
3.1	Predstavitev filma in njegove vsebine.....	20
3.2	Žanrska analiza filmskih komponent	21
3.2.1	<i>Vizualne podobe</i>	21
3.2.2	<i>Dogajanje</i>	22
3.2.3	<i>Liki in igralska zasedba</i>	24
3.2.4	<i>Postavitev in kamere</i>	24
3.2.5	<i>Pripovedna struktura:</i>	25
3.2.6	<i>Glasba</i>	26
3.3	Blackfish in sorodni okoljevarstveni dokumentarni filmi	28
3.4	Blackfish in njegove družbene posledice	30
4	INTERPRETACIJA UGOTOVITEV	31
5	SKLEP	32
6	LITERATURA	34

1 UVOD

V svojem diplomskem delu bom raziskala, katere značilnosti dokumentarnega žanra imajo okoljevarstveni dokumentarci ter kakšne produkcijske tehnike pri tem uporabljajo. Zanima me tudi, ali lahko tovrstni filmi skozi ozaveščanje o okoljskih težavah povzročijo tudi dejanske družbene spremembe. Tema se mi zdi pomembna, saj se je ideja o okoljevarstvu močno razširila, kljub temu pa veliko poglavitnih težav ostaja neopaženih. Človek je neločljivo povezan s svojim okoljem, prav tako kot je televizija neločljivo povezana z našim vsakdanom, pri čemer se mi zdi kombinacija dokumentarnega filma in okoljevarstvenih vprašanj ključna za ozaveščanje širše javnosti o aktualnih problemih okolja, s katerimi se sooča človeštvo.

Na osnovi obstoječega gradiva na temo razumevanja množičnih medijev, dokumentarnih filmov, žanra, tehnik filmske produkcije in okoljevarstvenih vprašanj bom zasnovala teoretski okvir, ki me bo vodil skozi celotno raziskovanje, v nadaljevanju pa bom izvedla podrobnejšo žanrsko analizo filma *Blackfish* in ga primerjala tudi z drugimi okoljevarstvenimi dokumentarnimi filmi iz obdobja zadnjih desetih let. Zanimalo me bo tudi, kako tovrstni filmi skušajo spodbuditi k okoljevarstvenemu delovanju občinstev v njihovem vsakdanu.

Postavila sem si dve ključni raziskovalni vprašanji:

1. Katere žanrske značilnosti so prisotne v okoljevarstvenih dokumentarnih filmih?
2. Kako lahko okoljevarstveni dokumentarni filmi pripomorejo k tovrstni ozaveščenosti in ukrepom?

Kljub temu, da v sodobnem času težko govorimo o čistem žanru brez primesi drugih žanrskih oblik, ostaja dokumentarna televizija pomemben sklop informiranja in podajanja informacij o družbenih dogajanjih, saj je ključna značilnost dokumentarnega žanra prav ta, da govori o dogodkih, ki so se zares zgodili in niso izmišljeni (Nichols 2010, 7–14).

Analiza filma *Blackfish* mi bo omogočila vpogled v konkretni primer dokumentarnega dela in v ugotovitev, kateri elementi oziroma katere značilnosti produkcije zgodbo postavljajo v dokumentarni žanr. Poleg tega bom na osnovi žanrske analize lahko preverila, kako lahko tovrstni filmi pripomorejo k okoljevarstvenemu zavedanju in delovanju v družbi.

2 OSNOVE FILMOGRAFIJE IN DOKUMENTARNEGA ŽANRA

2.2 Zakaj preučevati film?

Kino in filmska industrija sta ključna člena popularne družbe. Prispevata k vsebini in slovnici izražanja znotraj te popularne kulture. Gre za pomembno obliko umetnosti, ki je hkrati »ena najbolj tehnoloških oblik umetnosti« (Rugelj 2007, 139), pa tudi za priljubljeno izkušnjo zabave in izkoristek prostega časa. Film je narodna, mednarodna in svetovna ustanova. Bistvenega pomena je, da aktivni državljan pridobi znanje in razumevanje na področju delovanja filmske industrije kot podjetja. Poleg tega je preučevanje filmov pomembno, saj televizija ostaja in bo ostala medij oziroma prenosnik sporočil in vrednot. Sam film deluje kot jezik in je mnogo bolj zapleten od besed (Roberts in Wallis 2001, 1–2). Televizija je postala neločljivo povezana z našim vsakdanom, zato je ključno, da razumemo njen pomen in potencial.

2.2.1 Razumevanje filma

Filmsko celoto »iz vseh negibnih in gibljivih, prostorskih in časovnih elementov naredi montaža, ki je pravzaprav miselni proces«, pri tem pa film postane mentalni objekt (Krajnc 2012, 10). Prav kompleksnost filmske produkcije in njegovega ustvarjanja je tisto, kar daje pomen interpretaciji in aktivnemu razumevanju filma. To je ključno za njegovo celostno 'branje'. Potrebno je določiti okvir, biti pozoren na pripovedno strukturo in na možne pomene ter med seboj povezovati dogajanje in razkriti bistvo. Le tako lahko film uspešno analiziramo in v njem tudi uživamo. Film pa nikakor ni neodvisen kulturni dogodek, pač pa je vedno vezan na družbeni in kulturni kontekst. Prav zato je pomembno, da se zavedamo konteksta intertekstualnosti oziroma prepleta besedil. Intertekstualnost je način, kako je posamezna filmska vsebina razumljena glede na naše pretekle izkušnje in je odvisna od interpretacije posameznika in hkrati od njegovega zavedanja ter poznavanja drugih filmov oziroma besedil (Turner 2006, 92–94). Pri vsakem novem filmu, ki si ga gledalec ogleda, je torej prisoten spomin na izkušnjo ogleda drugih filmov.

2.2.2 Film kot družbena praksa

Film je pravzaprav reprezentacija – deluje kot družbeni proces, ki omogoči podobam, zvokom in znakom, da nekaj pomenijo. Ker pa je televizija tako močno vključena v naš vsakdan, je postala del kulture in kulturnih praks. Kultura velja za skupek procesov, ki tvorijo družbeni

način življenja in s tem ustvarjajo pomen, smisel in ozaveščenost. Medijske reprezentacije torej podobam dodajo kulturni pomen. Prav zato so filmske vsebine tako zanimive in hkrati pomemben predmet filmskih analiz (Turner 2006, 59–60). Razumevanje konkretnih tehnologij, jezika in gramatike znotraj kinematografije je v sodobnem času ključno za razumevanje medijskih reprezentacij v popularni kulturi in družbi, ki nas obdaja (Turner 2006, 62).

Reprezentacija je način prikaza. Gre za družbeni proces, ki zahteva medsebojno sodelovanje več ljudi in skozi katerega znaki, tudi gibajoče slike, ustvarijo pomen. Reprezentacija vsebuje organizacijo in izbiro, zaradi česa ima tudi velik ideološki potencial. Pri filmskih študijah je pomembno predvsem vprašanje, kakšne kulturne identitete predstavlja njihova vsebina in kako je to povezano z družbenim dogajanjem. Film je izredno močan medij, v ozadju pa vedno nosi določene vrednote in sporočila, zato je potrebno biti previden in natančen pri njihovi obravnavi (Roberts in Wallis 2001, 140). Prav zato je pomembno, da smo pri interpretaciji previdni.

2.2.3 Mediji in okolje

Največ znanja, ki ga pridobimo in se naučimo o našem okolju, pride iz različnih medijev. To se ne nanaša le na naša prepričanja in zavest o okoljskih težavah in javnih in političnih skrbih, pač pa sega globlje v našo individualno, kulturno in družbeno zaznavo narave in našega širšega okolja. Pri definiranju in razumevanju koncepta okolja imajo množični mediji ključno vlogo, prav tako pri ozaveščanju o okoljskih težavah. Vse od vznika modernega okoljevarstvenega gibanja v šestdesetih letih devetnajstega stoletja so množični mediji glavni javni prostor oglaševanja okoljevarstvenih podvigov in groženj okolju. Komuniciranje o okolju povzroča, da se širša javnost zaveda človeškega negativnega vpliva na naravo in prostor, ki nas obdaja in podaja tudi razloge v ozadju, ki privedejo do tega. V skladu s tem se pojavljajo tudi novi medijski žanri, ki se ukvarjajo z reprezentacijo narave, okolja in okoljevarstva (Hansen 2009, 3–5). Sem sodi tudi okoljevarstveni dokumentarni film. Raziskave medijskega kritja okoljevarstvenih vsebin so močno prispevale k našemu razumevanju, zakaj so nekatere okoljske težave uspešno predstavljene kot širok in pomemben problem, medtem ko druge hitro izginejo iz zavesti občinstev in javne sfere. Mediji v svoji razsežnosti zagotavljajo pomemben družbeni kontekst, znotraj katerega posameznik lahko razvije uspešno razumevanje okolja na sploh in pomena okolja za uspešen obstanek človeštva v globljem pomenu (Hansen 2009, 5–6).

2.2.4 Izkušnja ob ogledu

Gledalci glede vsebine ne izvedo vsega, kar je potrebno, dokler se film ne konča. To ga dela zanimivega, v gledalcu pa zbuja željo po zaključku. Ustvari se želja po naslednji podobi, odgovorih na vprašanja. Na tej točki nastane paradoks: gledalec si po eni strani želi, da bi se film končal, saj tako dobi zaključek, a po drugi strani zaradi zanimanja želi, da se film nadaljuje. Občinstvo v sebi nosi željo, da bi premagalo meje med imaginarnim in resničnim, med dogajanjem okoli njih in dogajanjem na ekranu. Film deluje na podzavest človeka, bolj kot na zavest, in prav zato je ključno, da poznamo ozadje in pridobimo zadostno stopnjo razumevanja konstrukcije podob v medijih (Turner 2006, 148–149). Zato predvsem dokumentarne podobe igrajo pomembno vlogo pri naši zaznavi realnosti. Ker so reprezentacija resničnosti, delujejo kot posredniki med našimi spomini, zaznavo in našimi željami, saj oblikujejo tudi shemo, ki nam pomaga pri prepoznavi in spominjanju. Dokumentarni filmi torej oblikujejo naš način pogleda na določen dogodek ali osebo iz realnosti, določajo našo zaznavo sveta (Capdevila 2015, 67–68). Ker so prej informativni kot zabavni, pa jih lahko oseba jemlje resneje kot sorodne filme, ki niso dokumentarne narave.

2.3 Žanr

2.3.1 Definicija žanra

Beseda '*žanr*' je francoskega izvora in pomeni vrsto, zvrst. V filmski industriji žanr torej pomeni zvrst programa in vsebine (Berger 1992, 3–4).

Žanr je sredstvo diskriminacije in taksonomije: sredstvo organizacije stvari v prepoznavne razrede. Vendar pa v dejanskem svetu težko najdemo takšen primer, ki bi ustrezal lastnostim zgolj enega žanra – v vsakem sistemu so lastnosti namreč pomešane, pojavljajo pa se tudi novosti in prekrivanja, ki jih kljub vsemu skušamo čim bolj in čim bolj uspešno klasificirati (Frow 2008, 51–52). Žanr vodi interpretacijo, saj gre za semiotično sredstvo proizvodnje pomena. Določi namreč, katere vrste pomena so pomembne in ustrezne v danem kontekstu, na ta način pa poveča verjetnost, da bo ena značilnost bolj verjetna znotraj tega žanra kot druga. Nikakor pa ne gre za nabor besedil niti za sklop seznamov ključnih značilnosti, temveč za interpretativen proces, pri katerem je vsakršno razumevanje pomena vsebine obvezno vezano na žanrsko zvrst (Frow 2008, 101).

Žanr je torej retorično sredstvo, ki iz dane situacije ustvari določen pomen glede na okvir, katerega zastopa. Pri kritikah in pri analizah filmskih in drugih vsebin pa lahko žanri služijo

kot vpogled v kulturne vzorce določene družbe in omogočajo razumevanje njenega delovanja (Miller 1984, 163–165). Skozi izpostavljenost dokumentarnim, pa tudi fikcijskim filmom, občinstva pridobijo znanje o konvencijah oziroma lastnosti žanrov in razvijejo vrsto pričakovanj glede verodostojnosti in resničnosti dogodkov, okoliščin in ljudi, ki so prikazani znotraj njih (Pouliot in Cowen 2007, 241). Nenazadnje žanr gledalcu pomaga pri odločitvi, kaj želi videti (Krajnc 2012, 106).

2.3.2 *Žanrske značilnosti*

Žanr torej najbolj preprosto povedano pomeni 'tip'. V sodobnem času je žanrska analiza zelo priljubljena, saj se nanaša neposredno na način delovanja filmske industrije, poleg tega pa se ukvarja z razumevanjem, kako občinstva sprejemajo te vsebine kot njihovi potrošniki. Žanr se je pojavil dolgo pred kinom, ločevanje in klasificiranje na več 'tipov' vsebin pa sega v zgodovino tako daleč, kot umetnost. Žanrska teorija je bila prisotna že v času Aristotela v petem stoletju pr. n. št. Če iz vsakega žanra izvzamemo nekaj filmov, ki ga predstavljajo, pričakujemo, da jih družijo določene lastnosti, ki so jim skupne. Poimenujemo jih z izrazom '**žanrske značilnosti**'. Te so sledeče:

- Vizualne podobe
- Dogajanje
- Lik
- Postavitve
- Razvoj pripovedi oziroma pripovedna struktura
- Glasba
- Igralska zasedba

Razvrščanje filmov glede na njihov žanr ustreza modelu industrije filmske proizvodnje, poleg tega pa je povezano s potrošnimi vzorci občinstev (Roberts in Wallis 2001, 103 – 105).

Žanri imajo zgodovinsko specifične, značilne in spremenljive zmožnosti izražanja – ponujajo okvirje za konstruiranje pomena in vrednot znotraj medijev. Z izbiro žanra občinstva izberejo tudi eno izmed danih možnosti interpretacije pomenov vsebin, ki so prikazane. Na ta način pa dokumentarni žanr tudi konstruira učinek resničnosti. Gre za zgodovinsko določen vzorec organizacije semiotičnega gradiva znotraj določenega medija, pri čemer strukturira in oblikuje pomen in vrednote besedila in njegovih strateških prvin. Tako proizvede učinek resničnosti in

avtoritativnosti, ki je specifičen za vsak žanr, svet pa projicira v žanrsko oziroma generično specifični obliki (Frow 2008, 72–73).

2.3.3 Razvoj žanrov in hibridnosti

Razvoj žanrov je povzročil, da se ti niso razvijali vsak zase in se izpopolnjevali, pač pa so se začeli kombinirati in prekrivati med sabo, zaradi česar so nastali številni novi podžanri in hibridne zvrsti filmov. Primer čistega žanra je torej dokumentarni, primer hibridnega pa *docudrama*. To prekrivanje pa lahko povzroči premik določenega filma iz ene skrajnosti žanra v drugo, pri čemer postanejo vprašljivi tudi motivi filmske produkcije. Shema, kako naj bi zgledale lastnosti žanra, namreč postane nejasna in to lahko vodi v vprašanje objektivnosti (Berger 1992, 9–11). V sodobnem času se meje med žanri vedno bolj brišejo in ti postajajo vedno bolj hibridni. Berger v svoji monografiji televizijske programe razvrsti v štiri kategorije: aktualnostna zvrst, tekmovalna zvrst, prepričevanje in drama, pri čemer se dokumentarni film uvršča med aktualnost, saj je poudarek na prikazu dejanskega dogajanja v družbi, kjer se ustvarjalci v veliki meri osredotočajo na objektivnost in v manjši meri na čustveno komponento (Berger 1992, 5–7). Prav zato tudi velja, da danes ne poznamo več čiste oblike dokumentarnega filma, temveč vsaka izmed njih vsebuje tudi primesi in lastnosti drugih žanrov, zaradi česar je morda vsebine težje umestiti in razčleniti, kljub temu pa gre še vedno za – nekoliko razširjeno - obliko določenega žanra. Dokumentarni filmi torej ne glede na hibridnost in modernizacijo spadajo pod dokumentarni žanr, kar močno zaznamuje njihovo ustvarjanje in vsebino, ki jo posredujejo gledalcem. Kot pravi Šprah, smo na eni strani »priča silovitemu porastu žurnalističnega pristopa k produkciji dokumentarnih filmov, na drugi pa je očitno, da se kreativni naboj *novega dokumentarca* ni v ničemer upehal,« pač pa le sledi silam globalizacije in modernizacije (Šprah 2010, 128).

Žanr je uporabno orodje predvsem pri filmski analizi, saj na osnovi tega gledalec zelo hitro razbere, za kakšno vrsto pripovedi gre in kaj bo videl v nadaljevanju. Celo glasbena spremljava lahko učinkuje kot indikator žanra. Zaradi intertekstualnosti, prepleta več tekstov in več pomenov glede na kontekst, žanr določa neke vrste meje in okvirje pričakovanj občinstev. Deluje torej kot oblika klasifikacije vsebine. Vsakemu žanru pa ustreza tudi določena pripovedna oblika, kar pa hkrati deluje obvezujoče – odgovornost ustvarjalcev filma je, da ta res ustreza določenemu žanru. Vendar pa so žanri dinamični in se spreminjajo, zato je tudi vse težje najti 'čiste' žanrske oblike. Nikakor pa delovanje in časovno spreminjanje žanra

ni naključno; pri tem sodelujejo tri medsebojno povezane sile, in sicer: Filmska industrija in njene proizvodne prakse, občinstvo in njihova pričakovanja ter kompetence, in nazadnje tudi sam tekst oziroma vsebina filma kot prispevek k celotni podobi žanra (Turner 2006, 119–124).

2.4 Dokumentarni film

»Zgodovinsko gledano se definicije dokumentarnega filma pokažejo za raznolike in sporne. Splošno je sprejeto, da se dokumentarci ukvarjajo z aspekti resničnega sveta, da v njih ne nastopajo igralci in da se lotevajo družbenih vprašanj« (Rugelj 2007, 81). Definicija se spreminja s časom in prostorom, kar pa ne pomeni, da je vse dovoljeno in sprejemljivo, pač pa le, da ne obstaja ena in edina brezčasna definicija, ki bi zajemala vse, kar dokumentarec lahko predstavlja (Rugelj 2007, 81). V nadaljevanju pa je zbranih nekaj definicij in lastnosti, ki določajo nek žanr za dokumentarnega.

2.4.1 Definicije in značilnosti dokumentarcev

Dokumentarni film govori o situacijah in dogodkih z vključitvijo resničnih ljudi oziroma družbenih členov, ki predstavljajo svoja mnenja, poglede ali stališča v odnosu do zgodb, katere prikazujejo življenja, situacije in dogodke, neposredno povezane z njimi. Tako ustvarjalec filma predstavi perspektivo, ki nudi vpogled v zgodovinsko in ne v fiksijsko dogajanje (Nichols 2010, 14). Gre za film, ki je nadrejen fikciji, ker predstavlja resnični svet in ne fantazije, kar pa naredi z več domišljije kot klasična pripoved o dogodku. Ta preprosta fraza kaže na to, da je dokumentarni film lahko zelo dvoičen. Obstaja namreč razpon med idealom, da dokumentarni film zajame neposredno resničnost, in dejstvom, da lahko v praksi izdelava filma zaznamuje predstavljene dogodke in akterje v njih (Pramaggiore 2008, 284). Prav zato lahko ta žanr tudi zavestno poudari določene elemente zgodbe in s tem dosega večjo prepričljivost med občinstvi, kot bi jo zgodba sama. Dokumentarci so v vsakem primeru produkt tega, kar naredijo organizacije in institucije, ki jih proizvajajo (Nichols 2010, 16).

Naj izpostavim še nekaj ugotovitev Billa Nicholisa, ki so ključne za razumevanje, kaj pravzaprav pomeni dokumentarni film v praksi in s pomočjo katerih ga je tudi lažje prepoznati:

- 1) *Dokumentarni filmi prikazujejo realnost; pripovedujejo nekaj, kar se je dejansko zgodilo.*

Vsak film, ki je dokumentarne narave, mora vsebovati podobe iz realnega življenja in biti prikaz tistega, kar se je v bližnji ali daljni zgodovini zares pripetilo.

2) *Dokumentarni filmi govorijo o resničnih ljudeh.*

Igralska zasedba v dokumentarnem filmu se ne sme predstavljati v imenu drugih oseb, pač pa morajo pred kamero igrati sami sebe. Na ta način povečajo verodostojnost vsebine in resnost obravnave. Posameznik predstavi svoj pogled ali izkušnjo, ki pa je indikator širše družbene problematike.

3) *Dokumentarni filmi pripovedujejo zgodbe o dogodkih v resničnem svetu.*

Prikazani dogodki ne smejo biti izmišljeni ali zrežirani. Vsebina dokumentarnega filma mora biti prikaz dogodkov, ki so del resničnosti in ne fikcije.

(Nichols 2010, 7–14).

Nichols poleg značilnosti dokumentarnega žanra ponuja tudi delitev na šest glavnih podskupin dokumentarcev, pri čemer jih razdeli in definira na osnovi njihove vsebine in strukture. Kategorije, ki jih loči, so sledeče: Razlagalni, poetični, opazovalni, interaktivni, reflektivni in performativni dokumentarni film.

Razlagalni dokumentarec sestavljajo besedni komentarji in argumentativna logika. Gre za obliko, ki je v najbolj klasičnem smislu dokumentarna, primer so tudi novice. *Poetični dokumentarec* poudarja vizualne asociacije, deluje ritmično in opisno ter je bolj oseben, spominja pa na eksperimentalne in avantgardne vsebine. *Opazovalni dokumentarec* predstavlja neposreden vpogled v vsakdan posameznikov, ki jih gledalec opazuje skozi nevsiljivo kamero. *Interaktivni dokumentarec* vključuje sodelovanje med ustvarjalcem filma in med subjektom. Film je posnet v obliki intervjujev, vsebuje pa lahko celo elemente provokacije. Velikokrat je govor predstavljen v kombinaciji z arhivskimi posnetki. *Refleksivni dokumentarec* je tisti, ki pozornost posveča konvencijam, ki določajo ustvarjanje dokumentarnih filmov. Povečuje naše zavedanje o reprezentaciji realnosti znotraj filmov. *Performativni dokumentarec* pa zajema tudi ekspresivnost ustvarjalca filma in njegov odnos do posameznika. Na ta način občinstvu prikaže to navezo in je izmed vseh zvrsti najbolj subjektiven (Nichols 2010, 31–32).

Dokumentarna izdelava filmov se prepleta tudi z novinarskim delom, saj gre pri obeh oblikah pripovedi za informiranje o relevantnih in odmevnih družbenih dogodkih in obe sta zavezani objektivnosti, torej resničnosti in preverljivosti povedanega (Prager 2015, 35). V okoljevarstvenih dokumentarnih filmih je pogosto že samo snemanje in obdelava podatkov novinarsko delo, sploh kadar gre za aktivistične vzgibe v ozadju.

Vsekakor pa ima preplet z novinarstvom pozitivne učinke na dokumentarni žanr. Novinarstvo kot praksa velikokrat vzpostavi določen etični ideal, katerega v nadaljevanju obravnavajo oziroma krijejo dokumentarni filmi. Tudi osnovo kulturnega konteksta ustvarjalci filmov velikokrat pridobijo na osnovi novinarskega dela. Pri dokumentarcih je vsebina zelo pomembna, pogosto je pomembnejša od same oblike. Razmerje med obema pojmom je včasih težko ujeti, zato je tudi težje izpolniti etične zahteve. Novinarstvo in dokumentarni film pa nista le prepletena, pač pa sta v določenih primerih tudi združena. V sodobnem času namreč dokumentarni film lahko deluje kot oblika novinarskega medija (Prager 2015, 35).

Tudi v filmu *Blackfish* sta združeni obe praksi, vendar avtor Robert Greene pravi, da ta film vloge novinarstva ne opravlja dobro. Čeprav ima priložnost in možnost dejansko povzročiti spremembo: propad SeaWorlda, je film posnet preveč enodimenzionalno. Deležen je bil očitkov SeaWorlda, da gre za manipulacijo posnetkov in Greene pravi, da ob ogledu filma lahko opazimo, da ima nekaj izmed njih podlago na realnih tleh. Kadar filmska kritika deluje uspešno in razkrije nepravilnosti snemanja ali podajanja informacij, je to vsekakor slabo za ustvarjalce filmov. Zato je potrebno tudi znotraj dokumentarca paziti, da je naloga novinarja ustrezno opravljena (Greene v Prager 2015, 37).

2.4.2 Kategorizacija filma *Blackfish*

V spodnji tabeli so predstavljene vrste dokumentarnih filmov po Nicholisu in njihove značilnosti. V nadaljevanju svojega dela sem se orientirala glede na te lastnosti pri določanju, v kateri specifični žanr spada *Blackfish* oziroma elemente katerih kategorij vsebuje.

Tabela 2.1: Nekaterne značilnosti dokumentarnih zvrsti.

	Razlagalni (expository)	Poetični (poetic)	Opazovalni (observational)	Interaktivni (participatory)	Refleksivni (reflexive)	Performativni (performative)
Omejitve	Moralno narekovan pogled	Izguba povezave z zgodovinskimi dejstvi	Zgolj prikaz dogajanja pred kamero	Vsiljen določen pogled, izguba možnosti lastne presoje	Izguba neposredne povezave z družbenimi težavami	Prevelika osredotočenost na pogled posameznika, ne družbe
Obravnav a znanja	Abstraktne ideje in koncepti	Predstavitev novega pogleda na svet	Učenje na osnovi opazovanja in poslušanja	Kaj se naučimo v interakciji z drugimi, iz besed drugih	Kontekstualnost, vedno povezan z institucijami	Utelešanje, učenje iz neposrednih izkušenj, ne posredovane ga znanja
Zvok	V celoti nadzorovan s strani ustvarjalcev, pogosto tonski izsek	Ustvarja vzorec in ritem	Zvok iz danih situacij, pogost privzet zvok	Osredotočeno st na govor med ustvarjalcem filma in subjektom	Kombinacija posrednega in neposrednega govora, sinhron in nesinhron	Pogosta vključitev glasu ustvarjalca filma
Čas in prostor	Prekinjen, uporaba podob iz več različnih časov in krajev za ilustracijo	Prekinjen, uporaba podob za prikaz vzdušja ali vzorca	Neprekinjen, povezanost iz kadra v kader	Neprekinjen, preplet sedanosti s preteklostjo	Kontekstualizirano st, možnost manipulacije v času in prostoru z združitvijo podob, prekinjeno in neprekinjeno	Lahko uporablja čas in prostor kot sredstvo prikaza določene dimenzije
Etični vidiki	Zgodovinska točnost in preverljivost,	Uporaba dejanskih akterjev, ne glede na	Pasivno opazovanje nezakonitih aktivnosti je	Možna manipulacija in pripravljanje	Izraba subjekta za podajanje vprašanj, ki so v interesu	Napačna reprezentacija, vprašanje stopnje

	pridobitev zaupanja gledalca	njihovo identiteto	lahko etično vprašljivo	subjekta do podaje zelenih izjav	ustvarjalcev filma in posameznikov	iskrenosti
<i>Govorci in njihova pripoved</i>	Klasična pripoved in želja po ozaveščanju in dotakljivosti javnosti	Želja po predstavitvi novih pogledov na obstoječe reprezentacije družbe	Potrpežljivost, dopuščanje javnosti, da si sama ustvari mnenje	Močna interaktivnost, predstavitev zgodovinskih perspektiv	Predstavitev dvoma in postavitev prepričanj pod vprašaj	Zelo osebno, izpoved o izkustvu sveta na določen način

Vir: Nichols (2010, 210–211).

Blackfish vsebuje elemente več zvrsti dokumentarnega žanra ne le ene kategorije. Kot je bilo pričakovati na podlagi dejstva, da se žanri prekrivajo med seboj in postajajo vedno bolj hibridni, lahko tudi v filmu Blackfish opazimo prvine interaktivnega, reflektivnega, razlagalnega in poetičnega dokumentarca.

Glede na vsebino filma se mi zdi smiselno omeniti vzporednice z interaktivnim in reflektivnim žanrom, saj gre za prikaz mnenj, ki nam omogoča, da se kot gledalci učimo od drugih ljudi, v tem primeru strokovnjakov, bivših trenerjev živali in ostalih figur. Z na trenutke čustveno nabito in subjektivno razlago ter pogledom na situacije, poteka interaktivnost, pri kateri mnenja postanejo ponotranjena. Refleksivni model pa se v tem primeru kaže kot stalna navezava na specifično institucijo in specifično prakso, torej SeaWorld in izvajanje predstav in različnih trikov z orkami.

Glede na čas in prostor dogajanja se v obravnavanem filmu kažejo lastnosti razlagalnega in reflektivnega dokumentarca, saj gre za prekinjen prikaz s pomočjo več vizualnih podob, ki so med seboj ločene in skupaj tvorijo najustreznejšo ilustracijo za gledalce. Zaporedje prizorov je skrbno izbrano, prav tako njihova vsebina. Ta pristop je nekoliko kontekstualiziran in selektiven, pri čemer je možna manipulacija v prostoru in času, saj pride do umetne združitve predhodno ločenih podob, ki pa vodi v specifično razlago dogajanja.

Na trenutek se zdi, da Blackfish uporablja pripovedi čustveno vpletenih oseb poleg neodvisnih strokovnjakov, da bi s tem manipuliral vtise. Lahko bi šlo za primer, kjer ustvarjalci filma izkoriščajo mnenja sodelujočih, da jim uspe predstaviti nek v naprej določen in zelen pogled na dogajanje. Interes ustvarjalcev na trenutke prevladuje nad interesom posameznikov, kar je glede na zgornjo tabelo dodatni pokazatelj, da Blackfish vsebuje elemente reflektivnega dokumentarca. Na osnovi tega, kdo so govorci pred kamero, pa lahko Blackfish uvrstimo v vsaj tri kategorije dokumentarcev. Vsebuje reflektivne, poetične in

razlagalne prvine. Osebe s svojo pripovedjo vpeljejo dvom v obstoječa družbena prepričanja in jih postavijo pod vprašaj, pri čemer je opazna tudi želja ustvarjalcev po vpeljavi alternativnega pogleda na dogajanje. Po drugi strani pa je oblika pripovedi še vedno zelo klasična in želi zgolj informirati, ozaveščati javnost in se dotakniti občinstva s temo, ki jo predstavlja.

2.5 Okoljevarstveno gibanje in dokumentarni žanr

Pri okoljevarstvenem gibanju gre za vrsto družbenega gibanja, torej *skupek delno institucionaliziranih kolektivnih aktivnosti, ki delujejo na osnovi vrednot in simbolike*. Okoljevarstveno gibanje lahko zavzema več oblik, od mreže posameznikov in manjših lokalnih skupnosti do večjih organizacij in okoljevarstvenih političnih strank (White 2004, 187).

Dalton pa v nadaljevanju loči dva vzgiba: Ekološko in okoljevarstveno zavzemanje, pri čemer se ekologi osredotočajo na okoljske težave naprednejših industrijskih družb in stremijo k spremembi v politiki, okoljevarstveniki pa na divjino in ohranitev vrst, pri čemer ne nasprotujejo osrednji družbeni ideologiji (Dalton v White 2004, 187).

Dokumentarni filmi na temo družbenih problemov se osredotočajo na javne težave z družbene oziroma socialne perspektive. Posamezniki, ki v njih nastopajo, kot sredstvo ilustracije omogočajo določen pogled na omenjeno težavo. Tovrstni problem pa prevlada nad problematiko posameznikovega življenja (Nichols 2010, 243–244).

Dokumentarec o naravi, ki mu pravimo tudi **okoljevarstveni**, je v sodobnem času vedno pomembnejša podvrsta žanra in predstavlja že utečeno medijsko prakso. Na prvi pogled se lahko takšni dokumentarci zdijo ideološko nevtralni in neposredni, vendar pa posredno razkrivajo tudi naš odnos do okolja (Aufderheide 2007, 117). V zadnjem desetletju postajajo vse bolj popularni dokumentarci, ki vključujejo prizore živali, njihovih brutalnih pobojev, prehransko industrijo in pridelavo mesa ali prekomerni ribolov. Pogosto so povezani s krizo industrializacije. Prav ta razmak prikaza živali kot svobodnega bitja in živali v obliki mesa pa povzroča posebno plat identifikacije oziroma istovetenja občinstev. Na družbenem nivoju imajo tovrstni filmi željo doseči in ganiti občinstva ter jih pripraviti k razmišljanju o

alternativnih možnostih, skozi vizualno gradivo pa zagotovijo vidne dokaze, ki pomagajo pri informiranju gledalcev. Takšni dokumentarci izražajo politično skrb in spodbujajo državno, politično in družbeno odgovornost ter pravice (Smaill 2014, 80–81). Kot ugotavlja Nichols, imajo vsi dokumentarni filmi lasten pogled na obravnavano temo, vendar pa vsi med njimi ne naslavlajo družbeno-političnih problemov neposredno. Vstopajo pa v že tekoče debate o vprašanju prepričanj in družbenih vrednot (Nichols 2010, 214–215).

2.6 Dokumentarni filmi in njihov učinek na gledalce

Ob ogledu dokumentarnega filma pričakujemo, da se bomo nečesa naučili ali bili ganjeni, da bomo odkrili novosti ali bili prepričani o različnih možnostih. Prav zato gledalci doživljajo dokumentarne filme s pričakovanjem, da bo njihova potreba po informiranosti o svetu zadovoljena skozi potek filma. Dokumentarci v gledalcu sprožijo željo po vedenju, kadar zgodovinsko lekcijo podkrepijo z lastnimi pogledi na dogodke (Nichols 2010, 38–40).

Kot ugotavlja Šprah, želijo dokumentarni filmi »mobilizirati tudi interes gledalca: pritegujejo ga v neposredni dialog z »registri resnice«, ki jo poseduje sam: na osnovi svojega pojmovanja naj bi skušal iz besed, zamolkov, gest, pogledov... sestaviti lastno »videnje«. Recipient se angažira s svojim vedenjem, da bi se prikopal do resnice podajanje »resničnosti« (Šprah 2010, 155). Dokumentarni filmi lahko posredno prispevajo tudi k počasnim in težko opaznim spremembam javnega mnenja. Kot trdi Grierson, je namen dokumentarnega filma natanko to: narekovati in kumulativno obvladovati um generacije (Grierson v Winston 2000, 151). Kljub temu pa je dejanski učinek filma na javnost v veliko primerih še vedno precej majhen. Ne glede na to, koliko javnost ve, v praksi namreč ne stori vedno prav veliko (Winston 2000, 151). Ob tem se pojavi vprašanje, kako mogočni so dejansko lahko okoljevarstveni filmi in do kolikšne mere dosegajo občinstva, saj kljub svoji prepričljivi in verodostojni vsebini ne povečujejo tovrstnih ukrepov v praksi. Je dokumentarni film na temo okoljevarstva zgolj sredstvo ozaveščanja o okoljskih težavah, na katere pa javnost kljub pomembnosti ne da prav veliko?

Multimedijski pristopi, ki se osredotočajo na pozitiven pogled na težave raje kot negativen pogled, naslovijo občinstva bolj neposredno, kar vodi tudi v večjo zvestobo in bolj prispeva k okoljevarstvenim ukrepom (Blewitt 2010, 102).

Grierson vendarle ugotavlja, da imajo dokumentarci ključno vlogo pri vključevanju drugače pasivne in apatične javnosti v politični proces. Gre za obliko družbenega in političnega prepričevanja kot mehanizem družbene reforme in izobraževanja občinstev (Little 2007, 3). Glavni namen vzgojnih medijev je namreč učiti, informirati in povečevati zavedanje. Torej so okoljevarstveni filmi poleg sredstva informiranja o okolju tudi sredstvo vključevanja občinstev in širše javnosti v okoljevarstvena gibanja. Dokumentarni filmi pa so poleg tega primorani pritegniti dovolj občinstev, da so lahko tudi komercialno uspešni (Little 2007, 27).

3 ANALIZA FILMA BLACKFISH

Pri analiziranju besedil in žanrov ne obstaja univerzalni način interpretacije, saj je velik del odvisen od same vsebine in zanimanja kritikov. Pristopi k žanrski analizi so zato lahko osredotočeni na različne vidike znotraj žanrov. Lahko se osredotočimo na to, kako filmi odsevajo družbene in politične dogodke in prepričanja, na preplet vsebin znotraj žanra, na načine produkcije filmov ali na simbole in kode znotraj besedila (Berger 1992, 53–55).

Pri žanrski analizi okoljevarstvenega dokumentarca *Blackfish* sem se osredotočila na povezavo tehnik produkcije in lastnosti žanra ter na to, kako celotna podoba filma deluje ob ogledu. Zanima me, kateri so tisti elementi, ki film delajo zanimiv, prepričljiv, družbeno relevanten in odmeven ter kako pripomorejo k ukrepom gledalcev v praksi. Predvsem pa se želim osredotočiti na prvine, katere določajo dokumentarnost filma, torej tiste, ki postavljajo *Blackfish* v dokumentarni žanr.

Jezik filma je sestavljen iz treh glavnih elementov:

1. Kaj je posneto: **mizanscena**
2. Kako je posneto: **kinematografija**
3. Kako je sestavljeno skupaj: **urejanje**

Mizanscena zajema vse, kar je vidno na posnetku. Iz francoščin preveden izraz dobesedno pomeni 'postavljeno na odru'. Pojem torej zajema načrtno postavitev predmetov, oseb in drugih elementov in njihovo snemanje.

Kinematografija je oblika fotografije, pogoj za njen obstanek pa je nek predmet snemanja. Ustvarjalec filma mora nekaj postaviti pred kamero, da lahko pozneje razmišlja o načinu,

kako bo to posnel. Kinematografija in mizanscena sta neločljivo povezana pojma (Roberts in Wallis 2001, 3).

3.1 Predstavitev filma in njegove vsebine

Blackfish s slovenskim prevodom 'Kit ubijalec' je izšel leta 2013 in močno pretresel javnost. Pod režijo Gabriele Cowperthwaite je na spletni filmski bazi IMDb je ocenjen z 8.1, nominiran pa je bil tudi za najboljši dokumentarec leta. Film je prejel 7 nagrad in kar 36 nominacij, njegov učinek pa je aktiven še danes. Predstavlja namreč kontradiktorno ujetništvo ork in njegove negativne učinke za živalski in človeški svet (IMDb 2016).

Blackfish je zgodba o Tilikumu, orki, ki se nahaja v tematskem parku SeaWorld v Orlandu, Floridi. Februarja 2010 je ta orka potegnila eno izmed dolgoletno zaposlenih trenerk pod vodo in povzročila njeno nasilno smrt. Film z metodo govora neposredno v kamero uporablja pripovedi bivših trenerjev SeaWorlda, strokovnjakov, lovcev na kite in prič šokantnih dogodkov, arhivske posnetke in posnetke novic v kombinaciji z animiranimi sekvencami, da bi občinstvu razkrili plasti zgodbe in vzroke za ta šokantni dogodek. Osrednje je etično vprašanje, ali je sploh mogoče tako veliko in inteligentno žival zadrževati v ujetništvu na human način.

Zgodba zajema pripoved o nepravilnem ravnanju z orkami, poznanimi tudi pod imenom 'kit ubijalec', znotraj tematskih parkov z morskimi sesalci, kot je SeaWorld v Orlandu, Sealand in Loro Parque na Tenerifih. Naslavlja tudi prakso ločevanja mladičev od njihovih mater, naraščajočo smrtnost ork v ujetništvu in pretresljive nezgode, pri katerih orka poškoduje ali umori trenerja. Zgodba se osredotoča na samca z imenom Tilikum, ki je odgovoren za napad na tri osebe. Gledalcu je skozi razvoj dogajanja predstavljen vpogled v ozadje in v okoliščine, ki so privedle Tilikuma do njegovih vprašljivih vedenjskih vzorcev in psihoze kot rezultat kar treh desetletij v ujetništvu. Kot je izpostavljeno znotraj filma, orka ni rojen ubijalec, pač pa je takšen postal, takega ga je naredilo ujetništvo. To dejstvo je podprto s pripovedjo izkušenih trenerjev, ki so z živaljo preživeli veliko časa in se strinjajo, da je nesprejemljivo iz okolja izvzeti družabna, visoko inteligentna bitja in jih siliti v izvajanje trikov v premajhnih bazenih, katere si delijo z napadalnimi orkami in kjer nimajo na voljo dovolj hrane. Vsi ti dejavniki vodijo v agresivno vedenje in lahko pripeljejo do hude psihoze, ki je nevarna tako za ljudi kot za živali. Film postavlja pod drobnogled tudi finančne motive SeaWorlda in sorodnih

institucij, ki s svojimi dejanji kršijo zakone in predstavljajo tudi tveganje ne le za orke in zaposlene, pač pa za širšo javnost. (Brammer 2015, 73).

V dokumentarcu je zajetih več vzporednih pogledov in družbenih praks, povezanih z orkami, kitolovom in zabavno industrijo, skupaj pa tvorijo celosten pogled na izkoriščanje živali in okolja z namenom masovnega zaslužka, pri tem pa ustvarjalci izpostavljajo dejstva iz ozadja, katera so tako udarna, da jih po razkritju človek težko ignorira.

3.2 Žanrska analiza filmskih komponent

Žanr določajo ključni elementi znotraj posameznega filma, zato je potrebno pri analizi največ pozornosti posvetiti prepoznavi njegovih lastnosti, pri čemer ima vsak žanr predpisane značilnosti in obliko. Vrsta nastopajočega lika, prizorišče, ikonografija in pripoved – to je nekaj ključnih dejavnikov, ki določajo žanr in skupaj omogočajo njegovo prepoznavo (Lacey v Creeber 2001, 3). Pri žanrski analizi filma *Blackfish* se bom osredotočila na omenjene elemente in še na nekaj drugih, ki pripomorejo h končni podobi dokumentarca, kot sta glasba in družbeni kontekst, nato pa bom za ilustracijo navedla še nekaj vzporednic med tem in drugimi okoljevarstvenimi dokumentarnimi filmi iz obdobja zadnjih desetih let ter pri tem poskušala ugotoviti, kateri izmed produkcijskih dejavnikov najbolj pripomore k prepoznavi žanra med občinstvi in kako se to odraža v vključitvi javnosti v okoljevarstvene debate in prakse.

3.2.1 Vizualne podobe

Filmi sledijo predvidljivim vzorcem postavitve kamere in njihovih premikov. Stil je pri tem komaj opazen, lahko celo neviden. Podobno se zgodi pri rezih med dialogi, dogajanju in ostalih modifikacijah kadrov (Lehman in Luhr 2003, 57–58). Razlika med dokumentarnim filmom in fikcijo je predvsem v njuni drugačni reprezentacijski strukturi. Vizualne in verbalne informacije imajo drugačne formalne lastnosti, kot je osvetlitev, posebni učinki, zaporedje dogajanja in sekvenc, vrsta posnetkov (Pouliot in Cowen 2007, 242).

Računalniško ustvarjene podobe predstavljajo majhen odstotek vseh vizualnih elementov, vendar jih ne gre zanemariti. Pojavijo se z namenom, da bi gledalcu olajšali razumevanje vsebine in povezavo med povedanim ter prikazanim. Gre za simulacijo realnosti (Pramaggiore 2008, 179–180), ki je lahko v 2D ali 3D obliki. V primeru filma *Blackfish* gre za dvodimenzionalni prikaz, ki je preprostejši, a zato ne manj nazoren. Pojavi se računalniško ustvarjena ponazoritev bega skupine ork pred ladjo, ki jih skuša uloviti. Prikazuje zaliv in način, kako samice z mladiči zavijejo v drug predel, medtem ko ladje še vedno sledijo samcem. S pomočjo te ponazoritve lahko gledalcu režiser prikaže dogodek, ki ga drugače ne bi bilo mogoče zajeti v posnetek s kamero, saj ta ne omogoča pogleda pod vodno gladino. Gre za še eno metodo, s pomočjo katere je vsebina dokumentarnega filma bolj nazorno predstavljena in s tem poveča tudi razumevanje občinstva o tem, kaj se dogaja.

Vizualnih učinkov v filmu je malo in so dokaj preprosti, uporabljeni pa so pri prikazovanju besedila ali časopisnih izsekov, kot delni transkripti telefonskega pogovora, v primeru računalniških podob in kot poudarki kontroverznega dogajanja. Na ta način dokumentarec ohranja svojo resnost in tudi dejanskost, saj bi ob prekomerni vključitvi vizualnih učinkov to lahko izgubil in ne bi več bil reprezentacija realnosti kot take (Butler 2010, 131–133). Služijo sicer kot popestritev in naredijo dogajanje, ki bi bilo sicer monotono, bolj zanimivo, vendar pa ne ogrozijo resničnosti prikazanega. Služijo tudi kot podkrepitev sicer manj očitnih in manj razumljivih dejstev.

3.2.2 Dogajanje

Dogajanje znotraj filma je sestavljeno iz kombinacije pripovedi strokovnjakov neposredno v kamero, arhivskih posnetkov nastopov in življenja ork v ujetništvu, posnetkov preteklih poročil in novic, časopisnih izsekov in računalniških prikazov.

V začetek dogajanja nas vpelje zvočni posnetek telefonskega pogovora, v katerem zaposleni iz SeaWorlda sporoči, da je orka 'pojedla' enega izmed trenerjev. To spremljajo prizori orke in trenerja, ki plavata pod vodo. S takšnim izborom vstopne scene film prebudi zanimanje, pa tudi šok v gledalcu. Sledi izsek reklame za SeaWorld, ki jo spremlja živahna glasba in na ta način občinstva lahko kmalu ugotovijo, da gre za pripoved o protislovju med pozitivnimi in negativnimi občutki ob ujetništvu živali. Za tem sledijo posnetki nekdanjih trenerjev, ki razlagajo, kako so začeli delati v SeaWorldu in kako so se takrat počutili: Mislili so, da je to najboljše delo, ker so imeli radi živali, poleg tega pa se jim je na ta način uresničila želja videti in delati s tako velikim in mogočnim bitjem, kot je orka. Pripoved prekine nov zvočni

posnetek telefonskega klica, s čimer narašča tudi napetost v filmu. Gre za še eno poročilo o napadu orke na trenerja. Ob tem so ponovno posneti odzivi predhodnih trenerjev, ki neposredno v kamero povedo, kako močno jih je pretresla ta novica. Na njihovem obrazu je moč prepoznati tegobo, kar gledalca dodatno presune in postavi v položaj, kjer se lahko poistoveti z dogajanjem.

Naslednja scena zajema vrnitev 39 let nazaj v zgodovino, ko se je lov na orke za namene zabavne industrije začel. Vrnitev v leto 1970 razširi razumevanje trenutnih situacij, hkrati pa da gledalcem vedeti, da se je človek skozi čas o orkah veliko naučil in da so veliko bolj inteligentne in nikakor ne nevarne, kot je veljalo prepričanje nekoč. Bivši lovec na orke s solzami v očeh pripoveduje, kako je potekalo njegovo delo in izpostavi, da se mu to ni zdelo prav. Ta prizor dodatno izzove čustven odziv in sočutje, hkrati pa tudi vrednoti pretekla dejanja. Hkrati je ta skok v zgodovino tudi začetek zgodbe o orki, ki so jo ulovili leta 1983 in poimenovali Tilikum.

Sledi nov preskok iz zgodovine v sedanost, kjer je v ospredje postavljena problematika slabega ravnanja z orkami v ujetništvu. Pomanjkanje prostora, svetlobe, hrane in ustrezne družbe lahko vodi v psihozo, kar je tudi najverjetnejši razlog za napade Tilikuma na trenerje. Z belim napisom na črni podlagi nas zgodba vpelje v naslednjo sceno, kjer se dve sestri spominjata svojega obiska SeaLanda, kjer sta bili priči še enemu napadu Tilikuma. Povesta, da so mediji prikrili dejansko dogajanje in poročali, da je šlo za utopitev. Zaradi tega škandala se je SeaLand zaprl, Tilikuma pa so premaknili v SeaWorld, kjer se je začelo novo poglavje njegovega življenja.

Spet sledi preskok v novo sceno, ki predstavlja alternativni pogled – življenje ork v divjini. Glasba se umiri, dogajanje pa je osredotočeno na posnetke iz čolna ter arhivske posnetke taktik hranjenja ork v divjini. Vse to nam približa idejo kita ubijalca v svojem naravnem okolju, kjer je svoboden. Naslednja scena zajema vrnitev v dogajanje znotraj SeaWorlda, bivši trenerji pa pripovedujejo o prihodu Tilikuma. V nadaljevanju govorijo tudi o tem, kako so samice, ki so nastopale tam poleg njega, ločevali od mladičev. Na tej točki je izrazito moralno vrednotenje enega izmed bivših trenerjev, ki strogo zatrdi, da to nikakor ni prav.

Sledi pripoved o seriji napadov Tilikuma na ljudi in o prikritih poročilih o tovrstnih primerih, prikazan je tudi sorodni primer iz drugega parka, Loro Parque na Kanarskih otokih. Pojavi se ključno vprašanje, ki je bilo prisotno skozi celotno dogajanje, vendar je šele proti koncu filma dejansko postavljeno: Ali lahko SeaWorld zagotovi varno okolje za nadaljevanje nastopov ork po vseh teh tragičnih dogodkih?

Za konec je prikazano trenutno stanje Tilikuma, ki še vedno nastopa. Bivši trenerji povedo, da se jim takšna industrija ne zdi ustrezna in pozivajo, naj se zamislimo o celotni situaciji. Glavna ideja je, da je prišel čas, da se ujetništvo ustavi, vzporedno pa se dogajanje preseli na ocean, kjer se ekipa teh nekdanjih trenerjev zbere in s čolnom odpravi na opazovanje ork v svojem naravnem okolju. Gledalec nazadnje uzre skupino ork, ki plavajo v divjini, nato pa se film konča.

3.2.3 Liki in igralska zasedba

Žanr torej določa več posameznih značilnosti filma, ki mu kot celota dajejo določeno prepoznavnost in obliko. Pomembnejša izmed teh je igralska zasedba in njene značilnosti (Pramaggiore 2008, 374–394). Ena izmed najosnovnejših strategij, katere se poslužujejo ustvarjalci dokumentarnih filmov, je kombiniranje pripovedi s podobami, ki delujejo kot dokaz, da prepričajo občinstva o določeni trditvi glede sveta. Kadar gre za tovrstno pripovedovanje, pogosto uporabijo dobro poznane politike, spoštovane slavne osebe in igralce z ustrezno močnim in prepričljivim glasom, da dodajo filmu avtoritativno pripoved (Pramaggiore 2008, 287).

Vsi nastopajoči v dokumentarcu predstavljajo sami sebe, zato je igralska zasedba sestavljena v celoti zgolj iz bivših trenerjev SeaWorlda in sorodnih tematskih parkov, prič dogajanja in sorodnikov pomembnih oseb, strokovnjakov na področju vedenja ork, lovcev na kite, udeležencev v dogodkih in obiskovalcev tematskih parkov.

Vmes je na arhivskem posnetku novic na temo napada Tilikuma na Dawn Brancheau prisotna tudi igralka Whoopi Goldberg, ki izrazito vrednoti tragični dogodek in izpostavi, da človek ne govori jezika kita ubijalca, kot tudi ne jezika katere druge živali. Na ta način je v dogajanje in pripoved, sicer posredno, vpeljana tudi slavna oseba, ki povečuje avtoritativnost vsebine.

Glavni protagonist filma pa je orka Tilikum, katerega življenje v ujetništvu je prikazano v segmentih, med seboj ločenimi in prekinjenimi z vmesno podtemo, ki vpelje alternativni pogled in ponuja moralne sodbe o ravnanju z njim. Hkrati predstavlja junaka in slabiča, žrtev in krivca, vendar so vzroki za njegova dejanja obrazloženi in pripisani napačnim odločitvam trenerjev in lastnikov zabavnih parkov.

3.2.4 Postavitev in kamere

V filmu se pojavlja več različnih prizorišč, ki so med seboj ločena glede na čas in prostor. Pripovedi prič so posnete v bolj zasebnem okolju, te so najpogosteje v sedečem položaju, pri čemer je kamera večinoma mirujoča, prav tako oseba pred njo. Poudarek je na govoru neposredno v kamero, pri čemer udeleženci subjektivno pripovedujejo o svojih spominih na delo v povezavi z industrijo izkoriščanja živali za zabavo. Poleg nekoliko bolj zasebnega prizorišča oziroma ozadja pa film ponuja tudi številna druga, ki omogočijo večji vpogled v celotno dogajanje in problematiko. Predstavljeno je dogajanje znotraj SeaWorlda in drugih tovrstnih parkov, prikazane so poškodbe in nasilno vedenje, tako med dvema ali več orkami kot tudi med orko in človekom, poleg tega pa je zajet tudi tretji vidik pripovedi, in sicer prizorišče, ki je orkino naravno okolje in kamor po mnenju ustvarjalcev filma tudi spada: ocean.

Zanimivo je, da ogromen del filma predstavljajo zgolj arhivski posnetki, torej so ustvarjalci filma uporabili že obstoječe vizualno gradivo iz preteklih let in ga predstavili v smiselnem zaporedju. S snemanjem zato niso imeli prav veliko dela, kamero so uporabili le ob pripovedi prič in strokovnjakov ter za posnetke ork v divjini, kjer pa kamera ni fiksna, temveč je nameščena v čoln in se premika. Na ta način ponuja vpogled v gibanje in gledalcu omogoča, da potuje skoraj vzporedno s prosto plavajočimi orkami.

3.2.5 Pripovedna struktura:

Naslednja značilnost, ki določa dokumentarni žanr, je potek dogodkov v zgodbi oziroma pripovedna struktura (Pramaggiore 2008, 374–394). Pripovedna struktura je način organizacije dogodkov znotraj zgodbe. Pri njeni analizi pa lahko raziskujemo, na kakšen način je zgodba povedana in kaj so glavni poudarki. Pri samem filmu je od zgodbe veliko bolj pomemben način, kako je ta zgodba predstavljena. Zgodba (story) se nanaša na dogodke, ki so pripovedovani, izraz 'dogajanje' (plot) pa pomeni ureditev teh dogodkov, kakor si sledijo. Dogodki v zgodbi si sledijo v kronološkem zaporedju, med tem ko dogajanje ni nujno prikazano kronološko, pač pa so lahko časovni odseki pomešani med seboj in šele na koncu tvorijo celoto. Pogosta je tudi uporaba 'flashback' tehnike oziroma premika nazaj v času, pri čemer se trenutno dogajanje prekine in je postavljeno v preteklost v obliki spomina ali zgodovinskega dogodka. Ustvarjalci filmov pogosto začnejo pripoved z bistvom: prizorom zanimivega in udarnega, včasih celo pretresljivega dogajanja. Znotraj pripovedi so zelo pomembni tudi motivi. Izhajajo iz ponavljanja podob in zvokov, ki tvorijo vzorec, ta vzorec pa nosi pomen. Motiv je lahko prosti ali vezan. Vezan motiv je tisti, ki je ključen za pripoved zgodbe. Pomembno pa se je zavedati, da se v vsaki zgodbi skrivajo tudi močne politične in

družbene implikacije, saj je pripoved, pa naj bo fiktivna ali resničnostna, vedno povezana s širšim družbenim kontekstom in je nikakor ni možno dojemati le kot posamični dogodek (Lehman in Luhr 2003, 27–40). Pri pripovedovanju dobrih zgodb je pomembno, da so pripovedovane s pomočjo rabe jezika ter okoljskih in kulturnih referenc oziroma povezav, ki jih občinstva prepoznajo, kar jim omogoča vpogled v razloge okoljskega uničenja ali ogrožanja določenih vrst. Na ta način se lahko poistovetijo z izkušnjami oseb, živali in okolice, ki je prav tako podvržena spremembam (Blewitt 2010, 101).

Največji del zgodbe v filmu *Blackfish* predstavlja pripoved s strani bivših trenerjev, ki želijo na osnovi lastnih izkušenj in obžalovanja preteklih dejanj podati sliko o tem, kako zares izgleda delo trenerjev in kaj se dogaja v ozadju. Njihove pripovedi so čustvene in iskrene (George 2013, 5–6). Urejene so v smiselno zaporedje glede na potek zgodbe, poleg neposrednega govora v kamero pa so uporabljeni tudi kot tonski izsek med prikazovanjem posnetkov življenja ork v ujetništvu. Predstavljene so torej v kombinaciji s posnetki predstav iz *Seaworlda* in sorodnih tematskih parkov, kjer uporabljajo orke za namene zabavne industrije ter vključitvijo posnetkov obstoječih novic, člankov in poročil iz preteklosti. Znotraj omenjenih kadrov se pojavlja tudi prikaz z animacijo in besedilom, ki pa nadomešča intervjuje z osebami, ki niso bile pripravljene sodelovati.

Gre za več vzporednih pripovedi, prizori pa si ne sledijo linearno. Zgodba preskakuje iz enega ključnega dogodka na drugega, pri čemer poudarja prepletenost dogajanja, na katerega ni mogoče gledati v izolaciji od drugih dogodkov, saj ena situacija vodi k drugi in so na ta način neločljivo prepletene.

Sama pripoved pritegne zaradi izpostavitve šokantnih dogodkov, med njimi celo takega s smrtnim izidom, vzporedno pa sta predstavljena tudi nasprotujoča si pogleda na ujetništvo ork – razmak med ujetništvom in divjino, kjer sta zastopana dva pola: za ujetništvo in proti ujetništvu. Pripoved tako dobi protiutež, predstavljen nasprotni pogled o življenju ork v divjini. S predstavitvijo obeh načinov življenja je gledalcu podana možnost, da sam opazuje razlike in si ustvari mnenje. Na ta način je vpeljana tudi moralno vrednotenje problematike.

3.2.6 Glasba

Ključna pri izdelavi filma je uporaba glasbene podlage in različnih oblik zvokov. Kot pravi Nichols, velik del prepričljivosti dokumentarnega filma izhaja prav iz samega zvoka. Že od leta 1920 so se dokumentarci močno zanašali na komentarje, govor, akustične učinke in

glasbeno spremljavo (Nichols 2010, 26). Danes si težko predstavljamo film, v katerem ne bi bilo nobene glasbene spremljave, saj je ta postala ključni del pripovedi in pomemben del poudarjanja prikazanih čustev ali prizorov. Zvočna podlaga vsakega filma je sestavljena iz treh elementov: dialoga, glasbe in zvočnih učinkov. Odnos med sliko in zvokom pa je ključen za končno podobo vsakega filma in močno vpliva na to, kako bodo občinstva interpretirala določen prizor. Zvok sam po sebi sicer ne reproducira realnosti, pač pa omogoča le določeno izkušnjo realnosti, ki jo podaja spremljajoča slika (Pramaggiore 2008, 234–239).

V delu 'Knjiga o filmu' je zapisano, da so nove digitalne tehnologije iz glasbene industrije močno spremenile položaj filmskega zvoka, saj so omogočile vključitev še več šumov iz okolice v zvočni zapis. V sodobnem filmu torej nima več prednosti glas, pač pa so vse sestavine postale enakovredne. S tem pa film dobi še bolj realistično podobo (Rugelj 2007, 145), kar je še ena od značilnosti dokumentarnega žanra.

V filmu *Blackfish* je glasba prisotna kot spremljava v ozadju pripovedi ali kot sredstvo prehoda med pripovedjo in med posnetkom. Pogosta je vključenost privzetega zvoka posnetkov, ki zgodbi doda občutek pristnosti, v določenih primerih pa tudi poudari občutke vpletenih in s tem občinstva bolj presune. Ta se prepleta z ločitvijo zvoka od slike, pri čemer tak zvočni izsek služi kot razlaga ob arhivskih posnetkih dogajanja, da ti niso monotoni in da je razložen in celostno predstavljen njihov pomen. Ena izmed najbolj učinkovitih, a hkrati tudi najbolj preprostih metod uravnave zvoka je poviševanje in zniževanje glasnosti. Tako ikonografija dobi poudarke na delih, ki se zdijo režiserju pomembni in jih želi poudariti, lahko pa z zmanjšanjem ali celo odsotnostjo zvoka dosežejo dramatičnost v skladu z vsebino, ki jo želijo predstaviti. V večini prizorov filma *Blackfish* je glasba tiha, prisotna je zgolj melodija brez besedila. Poudarjena je v primeru, ko se znotraj filma pojavi reklama za SeaWorld. Takrat je bolj udarna in s tem daje vtis agresivnosti. Nasprotno pa, ko je prikazano življenje ork v divjini, je glasba v ozadju bolj umirjena. Med tem si sledijo prizori, na katerih lahko vidimo orke v svojem naravnem okolju. Gre za posnetke s čolna, vključitev dela obstoječega filma *Orca* Michaela Andersona iz leta 1977, zračne arhivske posnetke taktike prehranjevanja in za prizore ork, posnete iz kopnega. Vse to pa spremlja umirjena glasba, največkrat klavirska, ki ni preveč vpadljiva, dosega pa učinek občutka veličastnosti, mogočnosti in svobode. Na ta način je tudi glasba velik dejavnik pri ustvarjanju vtisa o filmu s strani občinstev, kot je ugotovil že Nichols. Dokumentarec sicer objektivno predstavlja dejstva,

vendar z uporabo in uravnavo zvočnih učinkov, dialoga in glasbe lahko poudarja želen vidik in osrednjo ideologijo.

3.3 Blackfish in sorodni okoljevarstveni dokumentarni filmi

Že dolgo pred prihodom filma *Blackfish* se je pojavljalo zanimanje za okolje in človekov odnos do narave. Eden izmed najbolj poznanih ustvarjalcev filmov na to temo je zagotovo David Attenborough, ki je že med leti 1950 in 1960 predstavil svoje prve dokumentarne serije o naravi (Wikipedia 2016). Čeprav takrat ni šlo za produkt okoljevarstvenega gibanja, pa so vsekakor takšne in podobne vsebine pripomogle k razumevanju narave, informiranju množic in nenazadnje tudi zavedanju o spremembah v okolju. Danes imamo zato že precej dolg seznam dokumentarnih, pa tudi drugih filmov na temo okoljevarstva in pozivanja k ukrepom na ravni posameznika.

Film *An Inconvenient Truth (Neprijetna resnica)* temelji na zaporedju javnih predavanj bivšega podpredsednika združenih držav, Al Gora. Ljudi obvešča o globalnem segrevanju, kateremu so lahko priča na vsakodnevni ravni. Zanaša se na Al Gorovo neposredno pripoved, ki je podkrepljena s fotografijami, znanstvenimi raziskavami in statističnimi dokazi. Na ta način ozavešča gledalce o človeškem vedenju in našem negativnem učinku na okolje. Poleg tega izraža tudi poziv k ukrepanju (Pramaggiore 2008, 281–282).

Tako kot *Blackfish* je tudi *Neprijetna resnica* okoljevarstveni dokumentarec, ki pa se ne osredotoča na problematiko človeškega odnosa do morskih habitatov in ujetništva, pač pa človeškega odnosa do svoje okolice in poudarja, kakšen pomen ima ozaveščenost in pravočasno ukrepanje. V tem je soroden filmu *Blackfish*, saj oba izpostavljata, kako pomembno je, da se ne le ciljno občinstvo, pač pa tudi širša javnost začne zavedati neustreznega ravnanja v odnosu do okolja in da čimprej tudi ukrepa. Oba filma očitno pozivata tudi k aktivnemu sodelovanju in ne želita le podati trenutnega vtisa pasivnim gledalcem.

The Cove (Skriti zaliv) pri doseganju občinstev uporablja pristop dvojnosti: na eni strani prikazuje poboj ogromnega števila delfinov v skrivnem zalivu blizu mesta Taiji na Japonskem, saj Japonci vidijo delfine kot nadležne tekmovalce v njihovi ribiški industriji. Na drugi strani pa zgodba vključuje vprašanje, kako dokumentirati te nezakonite poboje in se upreti organiziranim vladnim ukrepom, ki skušajo preprečiti to razkritje. Film obravnava

razpon med poboji delfinov in ribiško industrijo, pri tem pa s pomočjo različnih strokovnjakov omogoči dostop protagonistov v skrivni zaliv, kar vodi do šokantnih razkritij. V filmu je jasno poudarjeno, da je po rešitvi potrebno poseči izven dometa filmske vsebine, situacija namreč zahteva zgoščene ukrepe vseh vključenih strani vlade, ki bi prepričali japonsko oblast v opustitev masovnih pobojev. Bivši trener delfinov Ric O'Barry, ki je sedaj njihov zagrizen branilec, je osrednji junak v poskusih razkritja tega nezakonitega početja v skritem zalivu (Nichols 2010, 22–23). *The Cove* se odlikuje v izobraževanju javnosti ne le o skrivnih pobojih približno 20,000 delfinov letno, temveč razpravlja tudi o drugih globoko zakoreninjenih težavah. Te zajemajo povečano stopnjo elementa merkurija v prehranjevalni verigi, ekološko degradacijo in negativne učinke prekomernega ribolova, politično korupcijo in povezavo teh dejavnikov z zdravjem okolja. Gledalcu tako film nudi predstavitev dejstev, analizo njihovega ozadja in predstavitev poskusov diplomatske rešitve (George 2013, 1–2).

Po prihodu filma *The Cove* je pet let pozneje sledil še *Blackfish* in pripomogel k gibanju za zaščito kitov in delfinov, ki je želelo doseči prekinitev delovanja industrij, katere zatirajo njihove pravice. Oba filma sta pomembna za vsakogar, ki se ukvarja z družbeno pravičnostjo in pravicami živali, hkrati pa pritegujeta pozornost širokega spektra akademskih skupin, ekoloških organizacij, aktivistov in posameznike, ki se ukvarjajo s približevanjem ozadja težav na področju – prekomernega – izkoriščanja živali širšemu občinstvu. Ustvarjalci filma so bili mnenja, da je najboljši način za doseg trajnih družbenih sprememb prav izobraževanje javnosti o zlorabi teh visoko inteligentnih, čutečih in veličastnih živali (George 2013, 1).

Tudi dokumentarec z naslovom *Sharkwater* se ukvarja z izkoriščanjem živali in prekomernim ribolovom, vendar se ne osredotoča na delfine, pač pa na morske pse. Doseči skuša, da bi se ljudje znebili strahu pred temi morskimi predatorji, saj so ljudem nevarni bistveno manj, kot velja v splošnem prepričanju. Film izpostavlja tudi njihov pomen za ekosisteme in biodiverzitetu, opozarja pa na njihovo prekomerno ubijanje zaradi hrbtnih plavuti, ki je cenjena kulinarična posebnost (IMDb 2016). *Sharkwater* in *Blackfish* sta si sorodna v tem, da oba skušata poudariti pomen gibanja živali v svojem naravnem okolju in opozoriti na krutost in brezmejnost človeka pri doseganju zastavljenega cilja. *Sharkwater* poleg tega lepo in jasno prikazuje, kako močan vpliv na javno mnenje imajo lahko mediji, na primeru filma *Jaws* pa pokaže, da so ljudje na osnovi filmske vsebine z malo podlage v realnosti sposobni razviti strah in sovraštvo do ostalih živih bitij, v tem primeru morskih psov.

Sorodnih dokumentarnih filmov, pa tudi televizijskih serij je še veliko, vsak izmed njih pa je pomemben in si zasluži celostno obravnavo. Vsi skušajo na tak ali drugačen način premakniti občinstva in jih obvestiti o pomembnih, a zanemarjenih družbenih praksah. Poleg filmov *The Inconvenient Truth*, *The Cove in Sharkwater* se v zadnjih desetih letih z okoljevarstvenimi vprašanji ukvarjajo še *Food, Inc.*, *GasLand*, *Chasing Ice*, *Plastic Paradise: The Great Pacific Garbage Patch* in številni drugi, ne zgolj ameriški. Ti filmi so premišljeno posneti in ob pravi interpretaciji imajo potencial za dvig ozaveščenosti in za to, da soustvarijo spremembo v sistemu, katera bi vodila v izboljšanje sveta v prihodnosti. Posamezni problem namreč predstavijo na svetovni ravni (George 2013, 7–8), pri čemer ponudijo večji vpogled v pomen lokalnih navad in dejanj za celoten ekosistem in okolje, v katerem živimo.

3.4 Blackfish in njegove družbene posledice

Dokumentarni filmi imajo po ugotovitvah predhodnih avtorjev torej možen učinek na družbeno dogajanje, četudi ne vedno očitno. Film *Blackfish* je vsekakor dober primer odmevnega filma, ki ne le trenutno pretrese in presune občinstva, pač pa ima v družbi tudi bolj dolgotrajne posledice. Čeprav so od prihoda dokumentarca na spored minila že 3 leta, pa so vprašanja in dvomi, predstavljeni v njem, še vedno aktualni. Po mnenju ustvarjalcev obravnavanih okoljevarstvenih dokumentarnih filmov naj bi bil ključen način za doseg trajnih družbenih sprememb prav informiranje širše javnosti (George 2013, 1), kar ustvarjalcem več kot očitno uspeva.

Rezultat filma *Blackfish* so številne izmerljive družbene posledice, saj so v dveh raziskavah ugotovili, da je *SeaWorld* doživel drastičen upad nakupa vstopnic, saj kar 86 odstotkov turistov po ogledu filma ni več želelo obiskati tovrstnih tematskih parkov. Poteka pa tudi spletna bitka na temo *Blackfish*, ki je dober zgled tega, kako lahko družbeni mediji dosega množice (Brammer 2015, 77–78) in s tem prispevajo k počasnim spremembam v javnem mnenju, kot je ugotavljal že Grierson. Ne glede na morebitni še neopazni učinek filma *Blackfish* na zabavno industrijo in tovrstne tematske parke pa so vidne vzporednice med ustvarjanjem filma ter ustvarjanjem dogodkov in industrij v resničnem svetu (Brammer 2015, 78).

4 INTERPRETACIJA UGOTOVITEV

Skladno z ugotovitvami predhodnih avtorjev in na osnovi žanrske analize filma *Blackfish* sem prišla do odkritja, da žanri res postajajo vedno bolj hibridni in se njihove lastnosti med seboj vedno bolj prepletajo in pokrivajo. Podajanje informacij v obliki dokumentarnih filmov je ne glede na mešanje žanrov objektivno, saj je pogoj dokumentarnega žanra ta, da mora vsebina predstavljati situacije in dogodke z vključitvijo resničnih ljudi oziroma družbenih členov, ki predstavljajo svoja mnenja, poglede ali stališča v odnosu do zgodb, katere prikazujejo resnične pretekle in aktualne dogodke, neposredno povezane z njimi (Nichols 2010, 14).

S pomočjo montaže in produkcijskih tehnik ter vključitvijo in obvladovanjem glasbe ti filmi dodatno povečajo dramatičnost in čustvenost, kar prav tako služi kot metoda za prepričevanje o resnosti vsebine in dodatni poziv k ukrepom. Ker s pomočjo več vzporednih pogledov na družbene prakse dokumentarci omogočajo gledalcem, da sami razvijejo pogled na omenjeno problematiko in ker podajo informacije, podkrepjene s pripovedjo kredibilnih oseb in

arhivskimi posnetki, ki dokazujejo, da je tisto, o čemer govorijo, resnično, se na ta način poveča tudi ozaveščenost občinstev in širše javnosti o okoljevarstvenih težavah. Zaradi vključitve vzročno-posledične razlage o tem, kaj se lahko zgodi, če ljudje ne bomo ukrepali pravočasno in se naučili sodelovati z okoljem, ne pa delovati proti njemu, se gledalci lahko bolje postavijo v vlogo aktivne osebe, ki ima možnost in željo varstva okolja na mikro ravni. Prav to pa počasi povečuje tudi možnost za okrepitev okoljevarstvenih družbenih gibanj.

Blackfish, ki se nanaša na težavo ujetništva ork in neprimerne odnosa do njih, skozi potek zgodbe z različnimi tehnikami produkcije (Pramaggiore 2008) pripoveduje o pomenu izbrane problematike in podaja argumente, na osnovi katerih je zasnovana tudi sama zgodba. Skozi čustvene pripovedi bivših trenerjev SeaWorlda, lovcev na kite, udeležencev in prič v incidentih ter sorodnikov žrtev nesreč ponazarja, kako resnični so ti dogodki in kako močno so integrirani v družbo, čeprav tega širša javnost ne vidi. V filmu je predstavljen pogled iz zakulisja, ki odpira nova vprašanja in postavlja obstoječe industrije in njihove dejavnosti pred dvom. Na ta način želi mobilizirati interes gledalca, kot pravi Šprah (Šprah 2010, 155), in mu ponuditi vpogled v to, kako pomembno je, da se zavedamo dogajanj na področju ekologije in naše neposredne okolice.

5 SKLEP

Skozi izdelavo diplomskega dela sem prišla do ugotovitve, da so okoljevarstveni dokumentarni filmi postali ključni člen sodobne popularne kulture, to pa jim omogoča, da lahko prispevajo k počasnim spremembam javnega mnenja in vedenja družbe. Kljub temu, da se skozi zgodovino definicija dokumentarnega filma nekoliko spreminja, temeljne lastnosti tega žanra ostajajo enake. Bistveno je, da se »dokumentarci ukvarjajo z aspekti resničnega sveta, da v njih ne nastopajo igralci in da se lotevajo družbenih vprašanj« (Rugelj 2007, 81). Temu pa ustrezajo tudi produkcijske tehnike, uporabljene pri izdelavi dokumentarcev, saj določajo končno podobo filma in so pomembno sredstvo klasifikacije.

Ugotovitve glede na moje prvo raziskovalno vprašanje, *'katere žanrske značilnosti so prisotne v okoljevarstvenih dokumentarnih filmih?'*, so torej sledeče:

Za okoljevarstvene dokumentarne filme je značilno, da prikazujejo realnost in govorijo o tistem, kar se je zares zgodilo. Vsebujejo podobe iz resničnega življenja in so prikaz dejanskih

podob iz bližnje ali daljne preteklosti (Nichols 2010). Ključna značilnost je tudi ta, da dokumentarni filmi govorijo o resničnih ljudeh, pri čemer igralska zasedba ne sestoji iz filmskih igralcev, temveč morajo osebe pred kamero igrati same sebe (Nichols 2010). V filmu *Blackfish* so vključene pripovedi udeležencev, ki se predstavljajo kot oni sami in govorijo neposredno v kamero o lastnih izkušnjah. Za obravnavani žanr je značilna tudi podkrepitev trditev in ponujenih informacij z arhivskim gradivom preteklih dogodkov, ki delujejo kot ilustracija povedanega ter predstavitev problematike in objektivnih dejstev na osnovi pridobljenih dokazov. Na ta način se dokumentarec loči od fikcije, kjer so dogodki izmišljeni ali močno spremenjeni. Poleg tega ugotavljam, da je za okoljevarstveni dokumentarni žanr značilna omejena količina vizualnih učinkov in podob, ki deluje le kot sredstvo popestritve in podkrepitve informacij, ob prekomerni uporabi pa bi lahko postavila pod vprašaj objektivnost vsebine (Butler 2010, 131–133).

Zanimalo me je tudi, kako lahko okoljevarstveni dokumentarni filmi pripomorejo k tovrstni ozaveščenosti in ukrepom gledalcev.

Rezultat filma *Blackfish* so številne izmerljive družbene posledice, saj so v dveh raziskavah ugotovili, da je SeaWorld doživel drastičen upad nakupa vstopnic, saj kar 86 odstotkov gledalcev (Brammer 2015, 78) po ogledu filma ni več želelo obiskati tovrstnih tematskih parkov. *Blackfish* s svojo prisotnostjo že od izida naprej pomaga oblikovati javno mnenje in prispeva k počasnim družbenim spremembam, kot so to predpostavljali Grierson, Blewitt in Winston. Spodbuja okoljevarstveno ozaveščenost in delovanje skozi predstavitev življenja orke Tilikum, ki zbuja zanimanje in sočutje. Ker je prepričljiv in družbeno pomemben, se njegov učinek med gledalci ne zmanjšuje, možno pa je, da bo v prihodnosti njegov pomen za javnost, SeaWorld in sorodne institucije ter ozaveščanje o pomenu okoljevarstva še večji. Pri dokumentarcu gre namreč za obliko družbenega in političnega prepričevanja kot mehanizma družbene reforme in izobraževanja občinstev (Little 2007, 3), kar pomeni, da so dokumentarni filmi, v obravnavanem primeru torej okoljevarstveni dokumentarci, zmožni povečati okoljsko ozaveščenost, ozaveščenost o dogajanju okoli nas, hkrati pa tudi spodbuditi k družbenim gibanjem.

6 LITERATURA

1. Aufderheide, Patricia. 2007. *Documentary film: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
2. Berger, Arthur Asa. 1992. *Popular culture genres: Theories and texts*. London: Sage publications.
3. Blewitt, John. 2010. *Media, ecology and conservation: using the media to protect the world's wildlife and ecosystems*. Totnes: Green Books.
4. Brammer, Rebekah. 2015. Activism and antagonism: The 'Blackfish' effect. *Screen education*. (67): 72–79.
5. Butler, Jeremy G. 2010. *Television style*. London: Routledge
6. Capdevila, Pol. 2015. The objectifying documentary: Realism, aesthetics and temporality. *Communication and Society* 28 (4): 67–85.
7. Corner, John. 1986. *Documentary and the mass media*. London: Edward Arnold.
8. Creeber, Glen. 2001. *The television genre book*. London: British Film Institute.
9. Frow, John. 2008. *Genre*. London: Routledge.

10. George, Amber E. 2013. The Cove meets Blackfish: Combating the Decimation of Cetaceans. *Social Advocacy & Systems Change* 3 (2): 1–8.
11. Hansen, Anders. 2009. Media and environmental change. *Media Development* 56 (2): 3–8.
12. IMDb. 2016. *Blackfish*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt2545118/> (21. maj 2016).
13. ---. 2016. *Sharkwater*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0856008/> (23. avgust 2016).
14. Krajnc, Maja. 2012. *Osnove filmske ustvarjalnosti : izobraževalno gradivo za srednje šole*. Ljubljana: Slovenska Kinoteka
15. Lehman, Peter in William Luhr. 2003. *Thinking about movies: Watching, questioning, enjoying*. Berlin: Blackwell.
16. Little, John Arthur. 2007. *The power and potential of performative documentary film*. United States: Montana State University.
17. Miller, Carolyn R. 1984. Genre as social action. *Quarterly Journal of Speech* 70 (2): 151–167.
18. Nichols, Bill. 2010. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
19. Pouliot, Louise in Paul S. Cowen. 2007. Does Perceived Realism Really Matter in Media Effects? *Media Psychology* 9 (2): 241–259. Prager, Brad. 2015. »Documentary: Subservience to Journalism?«: A panel discussion with Miriam Bale, Robert Greene, and Eric Heynes. *Visual Communication Quarterly* 22 (1): 34–43.
20. Pramaggiore, Maria in Tom Wallis. 2008. *Film: a critical introduction*. Boston: Pearson/Allyn and Bacon.
21. Roberts, Graham in Heather Wallis. 2010. *Introducing film*. London: Hodder Education.
22. Rugelj, Samo. 2007. *Knjiga o filmu*. Ljubljana: Slovenska Kinoteka.
23. *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Dostopno prek: <http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html> (10. junij 2016).
24. Smaill, Belinda. 2014. New food documentary: animals, identification, and the citizen consumer. *Film Criticism* 39 (2): 79.
25. Šprah, Andrej. 2010. *Prizorišče odpora: sodobni dokumentarni film in zagate postdokumentarne kulture*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!
26. Turner, Graeme. 2006. *Film as social practice*. London: Routledge.

27. White, Rob. 2004. *Controversies in environmental sociology*. New York: Cambridge University Press.
28. Wikipedia. 2016. *David Attenborough filmography*. Dostopno prek: https://en.wikipedia.org/wiki/David_Attenborough_filmography (22. avgust 2016).
29. Winston, Brian. 2000. *Lies, damn lies and documentaries*. London: British Film Institute.
30. Zhang, Peter in Eric McLuhan. 2016. The Interological Turn in Media Ecology. *Canadian Journal of Communication* 41 (1): 207–225.