

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Maruša Mlekuž

**Na meji med dokumentarno in resničnostno televizijo:
Analiza oddaj Beara Gryllsa**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Avtor: Maruša Mlekuž

Mentor: doc. dr. Dejan Jontes

**Na meji med dokumentarno in resničnostno televizijo:
Analiza oddaj Beara Gryllsa**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

*»Ne moremo vedno izbrati svojih okoliščin,
lahko pa izberemo, kako se bomo odzvali na stvari,
ki nam jih prinese življenje.*

Ko se zavemo, da lahko spremenimo svojo usodo, občutimo moč.«

(Bear Grylls)

*Iskrena zahvala mentorju doc. dr. Dejanu Jontesu za vse nasvete,
strokovno pomoč in usmerjanje pri pisanju diplomskega dela.*

*Prav tako pa se zahvaljujem vsem mojim domačim.
Hvala, mami in oči, za vso podporo, motivacijo in spodbudne besede.
Hvala, ker verjameta vame.*

*Hvala tudi prijateljem, ki so me s spodbudnimi besedami
vedno napolnili z novo energijo in mi dali novega zagona.*

Na meji med dokumentarnim in resničnostnim: Bear Grylls

Tehnologija na medijskem področju in televizija se razvijata izredno hitro, vzporedno z njima pa nastajajo nove, moderno zasnovane oddaje različnih žanrskih tipov. Žanr tako določi glavne karakteristike, ki nam že v naprej na kratek način predstavijo zvrst oddaje. V diplomski nalogi sem se osredotočila na dva žanra – dokumentarec in resničnostno televizijo. Analiza temelji na oddaji Beara Gryllsa, Man Vs. Wild, ki jo s pomočjo literature uvrščam bolj pod dokumentarno oddajo kot resničnostno, saj vsebuje glavne značilnosti dokumentarca, vseeno pa gre za preplet obeh žanrov. Pri opredelitvi dokumentarca sem izhajala iz Nicholsovih šestih tipov, v katere sem umestila analizirano oddajo. Glavni element analize predstavlja pojem avtentičnosti. Le-ta se kaže s posnetki kamer, sliko oz. videom, zvokom, okoljem, govorom, znanjem voditelja o tematiki, ki jo predstavlja ter z glasom pripovedovalca. Vse to pa oddaji doda pristnost in verodostojnost. Oddaja Beara Gryllsa Man Vs. Wild je hibridna oddaja, ki v funkciji izobraževalne oddaje in z avtentičnostjo predstavi temo in problem na zanimiv in hkrati resničen ter prepričljiv način.

Ključne besede: dokumentarec, resničnostna televizija, avtentičnost.

On the boundary between documentary and reality: Bear Grylls

There is a rapid development of the television and technology in the field of media. In parallel with them, there arise new, modernly designed shows of different genre types. The genre defines the main characteristics, thus briefly indicating the type of show being presented. In my thesis I am concentrating on two genres: documentaries and reality TV. The analysis is based on the Bear Grylls' reality show Man Vs. Wild. With help of literature, I identify it as a documentary because it involves key elements of documentaries, but it is in fact a hybrid combination of both genres. Bill Nichols has written about the documentary. He is my main source of information, and in his work he presents six types of documentaries, a situation that helps me place the show I am analysing. The main element of the analysis is the notion of authenticity. The analysis is presented by camera recordings, pictures or videos, the tone, the environment, speech, knowledge of the host about the theme he is presenting, and the narrator's voice. All this gives additional authenticity and credibility to the show. The Bear Grylls' show Man Vs. Wild is a hybrid show presenting a theme and a problem in an interesting and at the same time, real and persuasive way, which taken together represents both the function of this educational show - and its authenticity.

Key words: documentary, reality TV, authenticity.

KAZALO

1	UVOD	6
2	TELEVIZIJSKI ŽANR	9
2.1	Izobraževalna funkcija.....	10
2.2	Zabavna / razvedrilna funkcija	11
3	DOKUMENTAREC	12
3.1	Zgodovina dokumentarca	12
3.2	Definicija dokumentarca	13
3.3	Predpostavke o dokumentarcih.....	14
3.4	Tipi dokumentarcev po Billu Nicholisu	15
3.4.1	Poetični dokumentarec	16
3.4.2	Razlagalni dokumentarec	16
3.4.3	Opazovalni dokumentarec	17
3.4.4	Interaktivni dokumentarec.....	17
3.4.5	Refleksivni dokumentarec	18
3.4.6	Performativni dokumentarec	18
4	RESNIČNOSTNA TELEVIZIJA	19
5	AVTENTIČNOST DOKUMENTARCA.....	22
6	ANALIZA ODDAJ BEARA GRYLLESA	25
6.1	Bear Grylls	25
6.2	Analiza oddaj Man Vs. Wild	25
7	ZAKLJUČEK.....	38
8	LITERATURA.....	40

1 UVOD

V diplomski nalogi želim analizirati žanr dokumentarne oddaje, jo umestiti v zgodovinski okvir ter s pomočjo literature narediti analizo oddaj Beara Gryllsa, *Man Vs. Wild*, kjer bo glavni predmet analize avtentičnost. Televizijski program je prežet z različnimi žanri, podžanri in žanri, ki so se med seboj združili. Takim pravimo hibridnimi žanri. Izbor žanrov je naredil avtor Maltby v svojem delu: komedija, vojni, grozljivka, zgodovinski, fantazijski, vestern, drama, romantičen, muzikal... (Maltby 2011, 77). Menim, da so se prvotne definicije žanrov že močno spremenile, saj občinstvo stremi k vedno novim idejam, k vedno bolj resničnemu. Prvo raziskovalno vprašanje, ki se nanaša na žanr same oddaje, je: Kakšne so žanrske značilnosti oddaje *Man Vs. Wild* (Bear Grylls)? Vsak dan lahko na različnih domačih in tujih televizijskih programih spremljamo resničnostne šove. Resničnostna televizija je postala priljubljena, saj je dosegljiva vsakomur, vsak posameznik se lahko vživi v vlogo ljudi, ki nastopajo ali pa se v tem tudi sam preizkusi. »Drugače rečeno, samopoosebljanje, ki ga proizvaja resničnostni šov, je obenem bolj udomačeno in prepričljivo kot vsakdanja družbena komedija« (Razac 2007, 121). Menim, da je v medijskem svetu resničnost nekakšno jamstvo za gledanost, saj občinstvo ni več samo nemi opazovalec / gledalec, ampak sodeluje pri soustvarjanju in je vpleteno v dogajanje. Bear Grylls v svoji oddaji preko pripovedovanja naslavlja gledalce. Občinstvu daje napotke, kako preživeti v divjini, med tem pa gleda neposredno v kamero in se zdi, kot da pripoveduje točno tisti osebi, ki oddajo gleda.

Dokumentarne oddaje so zaznamovale obdobje od začetka televizije do danes, vendar pa so se v vseh teh desetletjih tudi spreminjale. Če bi primerjali dokumentarne oddaje iz šestdesetih let prejšnjega stoletja in dokumentarne oddaje današnjega časa, bi opazili številne razlike, tako v načinu podajanja informacij kot v prikazovanju dogajanja. Zanimiv mi je širok in klasičen odgovor na vprašanje, kaj je dokumentarec: to ni film (Aufderheide 2007, 1). »/.../ dokumentarci govorijo o resničnem življenju; niso pa resnično življenje. Niti okno v resnično življenje niso. So portreti resničnega življenja, kjer uporabijo resnično življenje kot material, iz katerega ustvarjajo umetniki in tehniki, kateri odločijo kakšno zgodbo bodo pripovedovali, komu bo namenjena in kaj je njen namen« (Aufderheide 2007, 2).

Posebno patino zgodnejšemu obdobju doda tudi črno bel film, ki že sam po sebi opisuje dokumentarnost tistega obdobja. Danes se je razširil nov trend dokumentarne oddaje, zasnovane na drugačen, bolj dinamičen način, tudi tematski krog se je razširil iz prej klasično

zgodovinskih oddaj in oddaj o življenju v naravi na vsa področja življenja in dela. »Danes občinstvo zahteva, da je tisto, kar vidi, verjetno: podatki, ki jih je mogoče preveriti z drugimi informacijskimi mediji, radiem, knjigami in dnevnim časopisjem« (Bazin v Popek in Šprah 1999, 87). Vzporedno z dokumentarnimi oddajami pa so v porastu tudi resničnostno-dokumentarne oddaje, ki so prav tako informacija o življenju in delu neke populacije, a je pri teh dinamika dogajanja večja, eden od ciljev pa je gledalcu dogajanje približati do take mere, da ima občutek, da je tudi sam del tega dogajanja. Šprah se ukvarja s pojmom novega dokumentarca, ki je prišel v dveh valih. Drugi val je razčlenil na tri dele, kjer omenja fenomen realnostne televizije: »Silovit »boom« realnostnih formatov, ki so okupirali prevladujoči del televizijskih programskih shem, pa je vplival na stopnjevanje ustvarjalnosti subjektivnega oziroma prvoosebnega dokumentarca...« (Šprah 2010, 14–16). Avtor za prevod besedne zveze Reality TV ne uporabi klasičnega termina resničnostna televizija, pač pa uporabi izraz realnostna televizija. Sam to izbiro pojasni z dvema glavnima razlogoma: 1) »/.../ formati realnostne televizije ne premorejo nikakršne resničnosti v smislu »preverljivosti««, 2) »/.../ pojem »reality« tu temelji na tistem imperativu realnosti, ki – vsaj v sferi avdio-vizualnega – nikoli ne predstavlja neposrednega odraza upodobljene dejanskosti...« (Šprah 2010, 105).

V nalogi bom analizirala domačo in tujo literaturo ter naredila podrobno analizo dokumentarnih oddaj Beara Gryllsa – Man Vs. Wild, še posebej pa bom posvetila pozornost avtentičnosti v njegovih oddajah, na kar se bo nanašalo drugo raziskovalno vprašanje: Kako je konstruirana avtentičnost v oddaji Man Vs. Wild (Bear Grylls)?

Bill Nichols je v svojem delu Introduction to Documentary opredelil šest tipov dokumentarcev:

Razlagalni dokumentarec (ang. the expository mode), *Poetični dokumentarec* (ang. the poetic mode), *Opazovalni dokumentarec* (ang. the observational mode), *Interaktivni dokumentarec* (ang. the participatory mode), *Refleksivni dokumentarec* (ang. the reflexive mode), *Performativni dokumentarec* (ang. the performative mode) (Nichols 2001, 99–137).

Vsak izmed naštetih ima svoje značilnosti, ki jih bom predstavila v diplomski nalogi. Teme, ki jih tip dokumentarca predstavlja, so različne. Pri razlagalnem dokumentarcu gre predvsem za zgodovinsko tematiko. Opazovalni dokumentarec lahko prikazuje življenje tako ljudi kot tudi živali, vendar brez njihove vednosti oz. brez igrane vloge. V tej kategoriji bi lahko našli določene elemente, ki jih vidimo v oddajah Beara Gryllsa, vendar je v njegovih oddajah dodana še igrana vloga akterja. Poglobljeno bom raziskala interaktivni dokumentarec, kamor

uvrščamo oddaje Beara Gryllsa, saj v tem tipu dokumentarcev nastopajo osebe (igralci), ki postanejo del dogodkov. Gre torej za nasprotje opazovalnemu dokumentarcu, kjer vloge in dogajanje niso zrežirani. Pri reflektivnem dokumentarcu gledamo rekonstrukcijo resničnega dogodka, medtem ko je performativni dokumentarec prikaz zrežiranih dogodkov. Izhajajoč iz šestih tipov dokumentarca sem si zastavila tretje raziskovalno vprašanje: V kateri tip dokumentarca uvrstimo oddajo Man Vs. Wild (Bear Grylls)?

Današnje dokumentarne oddaje je težko umestiti zgolj v eno kategorijo, saj so prisotni določeni elementi, ki so značilni tudi za druge tipe in se med seboj močno prepletajo. Cilj moje diplomske naloge je raziskati tip dokumentarnih oddaj, ki jih predstavlja Bear Grylls, opisati žanrske značilnosti in preučiti avtentičnost v oddajah Man Vs. Wild (Bear Grylls).

2 TELEVIZIJSKI ŽANR

Termin žanr izhaja iz francoske besede »genre«, ki pomeni vrsta oziroma zvrst. Prvotno se ni uporabljal v filmski industriji, temveč se je začel razvijati že v literaturi. Warren in Welleck sta predstavila svojo idejo o tem, na kakšen način bi morali razumeti žanr. »Treba ga je razumeti kot skupino literarnih del, ki teoretično temeljijo tako na podlagi zunanje oblike (posebnega metruma ali strukture) kot tudi na podlagi notranje oblike (odnos, ton, namen - bolj grobo rečeno, predmet in občinstvo)« (Warren in Welleck v Neale 2000, 13). Pozorni moramo biti na vse malenkosti, ki lahko pripomorejo k umestitvi različnih del v pravo skupino. Ne samo tisto, kar je vidno na prvi pogled, poglobiti in razumeti moramo tudi notranjo, skrito sporočilnost. Kasneje se je termin žanr začel uporabljati tudi v povezavi s filmi in televizijsko produkcijo. Glede na to, kakšen žanr je bil filmu dodeljen, je občinstvo imelo določena pričakovanja in je lahko predvidevalo potek dogajanja v filmu. Teoretiki se ne morejo zediniti, kako je žanr določen. Ali ga določijo karakteristike filma ali pa je občinstvo tisto, ki sodeluje pri izboru žanra, kot pravi Schatz: »/.../ žanri so izoblikovani s kolektivnim odzivom množičnega občinstva« (Schatz v Altman 1999, 16). Trdi, da je žanr produkt občinstva in interakcije v studiu in ne nek izum oziroma ureditev s strani analitikov. Pomembno je, da je žanr določen in predstavljen na tak način, da ga vsi razumejo in da je prepoznaven. Včasih pa ga je kljub temu težko določiti na način, da bi se vsi strinjali, saj vsakdo na podlagi svojega znanja in izkušenj razume in dojame vsebino na svoj način. Zato morajo biti že v naprej določeni kriteriji in definicije, ki pripomorejo k lažjemu in bolj ustaljenemu določanju žanra.

Splošno definicijo, ki predstavi tak žanr, kjer sta pomembna tako filmski ustvarjalec kot tudi občinstvo, je podal Steve Neale. »/.../ gre za vzorce / oblike / stile / strukture, ki so nad individualnimi filmi, prav tako pa nadzoruje njihovo konstrukcijo s strani filmskega ustvarjalca in njihovo razumevanje s strani občinstva« (Neale 2000, 12). Različni teoretiki različno opredelijo žanre in tudi število osnovnih tipov žanra se na podlagi različnih avtorjev spreminja. Vseeno pa se večina strinja, da obstaja več kot deset glavnih žanrov: akcijsko-pustolovski, biografija, komedija, detektivka, gangster, triler, zgodovinski, grozljivka, znanstvena fantastika, muzikal, socialni, vojni in vestern (Neale 2000, 51–142). Zanimivo je, da v glavne oziroma osnovne tipe žanra avtor nikamor ni uvrstil dokumentarca, medtem ko je Will Hays v svoj nabor uvrstil še melodramo, dramo, potopis in tudi dokumentarec (Altman 1999, 109–110). Vedeti pa moramo, da se vsak dan srečujemo z novimi oddajami, ki ne

vsebujejo kriterijev enega žanra, pač pa se ti med seboj močno prepletajo. Le-te je težko umestiti zgolj v eno kategorijo, saj gre za mešanico več različnih žanrov, ki pa se s časom lahko tako ustalijo, da postanejo nov žanr. »Žanrski termini so bolj pogosto prilagodljivi, netočni in hibridni, kot pa strogi, popolni in točni /.../« (Neale 2000, 51). Občinstvo je danes zelo zahtevno, vedno želi nekaj novega, nekaj naprednega, nekaj drugačnega, vendar hkrati domačega. Glavni tipi žanrov bodo tako vedno prisotni, saj v ljudeh vzbujajo občutek stalnosti in običajnosti, se bodo pa vedno mešali z drugimi osnovnimi ali pa tudi novimi žanri, saj »je težko narediti jasen rez, mejo med enim in drugim žanrom: žanri se prekrivajo in tako nastanejo »mešani žanri«« (Chandler 1997, 2).

Različni žanri predstavljajo raznolike tematike, njihova naloga pa je, da na poseben način zaznamujejo občinstvo oziroma v njem pustijo različne emocije. Od žanra je tako odvisno, kakšne funkcije bodo prevladovale v posamezni oddaji. Dve najpomembnejši, ki se kažeta v dokumentarcu in resničnostni oddaji, sta izobraževalna funkcija in zabavna oziroma razvedrilna funkcija. Vsaka ima svojo nalogo, s katero želi pritegniti pozornost občinstva. To pa je odvisno od trenutnega zanimanja in razpoloženja gledalcev. Po navadi sta v dokumentarcu in resničnostni oddaji prisotni obe funkciji, vendar pri vsakem posebej prevlada ena izmed njiju. Dokumentarec navadno stremi bolj k izobraževalni funkciji, med tem ko je namen resničnostne oddaje zabava in razvedrilo.

2.1 Izobraževalna funkcija

Izobraževanje občinstva je pomembna in zahtevna funkcija medijev. Današnja družba je postala zelo zahtevna in si želi vedno več novih informacij. Ena od najbolj prepoznavnih oblik, ki je gledalcu zelo blizu in kjer dobi veliko informacij, je dokumentarec. »Radovednost televizijskega gledalca vzbuja s kazanjem resničnosti, ki ga intrigira« (Razac 2007, 165–166). Informacije iz resničnega življenja, ki ga predstavijo na poljuden in atraktiven način, so gledalcu blizu. Z njimi se lahko sam prepozna v podobni vlogi ter jih lažje razume in sprejme. Resničnost sama po sebi pritegne, razumevanje je enostavnejše in bolj naravno, poistovetenje z dogajanjem je dodana vrednost, izobraževalnost kot funkcija pa se vpne ob gledanju kar sama po sebi. "Dokumentarci vedno temeljijo na resničnem življenju in od nas se pričakuje, da spoznamo vrednost njihovega sporočila« (Aufderheide 2007, 5). Sporočilo je navadno nova informacija, ki v občinstvu vzbudi zanimanje. Pri tem način, kako je to sporočilo podano, ne igra posebne vloge, pomembnejše je, da poda novosti in na ta način dodatno izobrazí gledalce.

2.2 Zabavna / razvedrilna funkcija

Sodoben način življenja od posameznikov zahteva številna odrekanja. Stres in vsakodnevne napore je zato potrebno na nek način nevtralizirati. Ljudje si iščejo različne vrste sprostitvev. Pomembno funkcijo pri tem imajo tudi mediji preko svojih specifičnih oddaj, ki gledalcu omogočajo sprostitvev in kratkotrajen pobeg od vsakodnevne rutine. Zabavno-razvedrilna funkcija pri dokumentarcih tako omogoča prijetno počutje in vzdušje. »Številni dokumentarci so premeteno zasnovani kot oddaje z izrecnim ciljem zabave« (Aufderheide 2007, 1). Popularnost resničnostnih oddaj narašča iz leta v leto. Ustvarjalci teh oddaj posegajo že na vsa področja življenja in uprizarjajo spektakularne oddaje za ciljna občinstva. Zasnovane so tako, da je spekter občinstva zelo širok. Gledalca tako ne zanima le eden od mnogih resničnostnih šovov, ampak običajno več teh, čeprav so med seboj vsebinsko lahko zelo različni. Iz tega izhaja, da so vsebinske zasnove teh oddaj take, da pritegnejo širok krog gledalcev. Ljudje smo po naravi radovedni, radi pokukamo v intimo posameznikov, ki je v resničnem življenju bolj ali manj prikrita, v zabavnih šovih z razvedrilno funkcijo pa je to eden od glavnih adutov ustvarjalcev. »Teleresničnost je uprizarjanje resničnosti, ki jo gledamo od daleč kot zabavni spektakel. To so vse oddaje, ki kažejo banalne posameznike v izdelanih in izrecno pristnih situacijah« (Razac 2007, 99).

3 DOKUMENTAREC

3.1 Zgodovina dokumentarca

»Standardna razlaga, kako se je dokumentarec razvil, vključuje zgodbo o ljubezni do prikazovanja vsakdanjih stvari skozi film, to je skrivnostna sposobnost, da zajame in prikaže življenje takšno, kot je v resnici« (Nichols 2001, 83). Preden se je izoblikoval dokumentarni žanr, so ustvarjalci filmov stremeli k snemanju nečesa, kar res obstaja, kar se je res zgodilo in kar je preverljivo. Začetek pa sega še dlje – pred več kot 300 leti se je prvič pojavila beseda dokument. Zapis samostalnika *dokument* lahko najdemo že daleč v prejšnjih stoletjih. »Izhaja iz latinske besede *docere*, kar pomeni učiti; sprva so ga uporabljali za opisovanje tistega, kar je ponujalo namige oziroma dokaze ...« (Coles 1997, 19). V zgodnjih letih 18. stoletja so začeli besedo dokument uporabljati bolj aktivno. Najprej so jo uporabljali kot glagol - *dokumentirati*, čigar pomen dodaja nekaj več k besedi dokaz, nato pa so jo začeli uporabljati tudi kot samostalnik - *dokumentarec*. Tako je bil prvič zapisan z besedo na papirju, kasneje so ga oplemenitili s fotografijo in filmom (Coles 1977, 19). Prvi film, ki ni bil fikcijski, pač pa ga uvrščamo pod dokumentarec, je bil *Nanook of the North*, ki je nastal leta 1922, eden najbolj znanih prvih dokumentarcev pa je *Moana*, ki je bil posnet štiri leta kasneje, 1926. (Filmsite) V zgodnjih letih 19. stoletja pa so besedo prvokrat zapisali tudi kot pridevnik: *dokumentaren*. Le-ta doda opis k samostalniku in hkrati še dodatno opiše besedo dokaz. Pri tem gre seveda za prikaz objektivnega na nek domiselni, iznajdljiv način (Coles 1977, 20). O »video« dokumentarcu tako lahko govorimo od 30. let 20. stoletja dalje. Pomembno je bilo, da je bilo dogajanje prikazano na objektivni način, še vseeno pa je moralo pritegniti občinstvo.

Samostalnik *dokumentarec*, ki ga poznamo danes, je prišel v rabo v 20. stoletju. Nanaša se predvsem na predstavitev in opredelitev filma in romana. Lahko rečemo, da »Beseda *dokumentarec*, ne glede na besedno vrsto, zagotovo nakazuje zanimanje za tisto, kar dejansko je, kar obstaja /.../« (Coles 1997, 5). Kljub novemu pojmovanju pa izraz ni takoj prišel v uporabo. Trajalo je namreč nekaj desetletji, da se je uveljavil, do takrat pa so uporabljali drugačne, »nadomestne« izraze, s katerimi so poimenovali žanre filmov. »Drugi so svoje filme označili kot »poučne filme«, »aktualne filme«, »interesne filme«, ali pa so jih opredelili glede na njihovo temo – »popotni filmi«« (Aufderheide 2007, 3). Še danes je včasih težko opredeliti zvrst filma, saj je vedno več in več hibridnih, ki vsebujejo elemente in značilnosti več zvrsti hkrati. Še pred dokončno umestitvijo dokumentarca v svoj žanr so bili po Nicholisu

pomembni trije elementi, ki so pripomogli k njegovemu sooblikovanju. Prvi je poetično eksperimentiranje, kjer Nichols pravi: »Režiserjev način gledanja na stvari je prevzel višjo prioriteto kot nastavitve in možnosti na kameri, saj je bilo tisto, kar je videl, točno in eksaktno« (Nichols 2001, 89). Danes so elementi, ki prihajajo v ospredje drugačni, kot so bili včasih. Tehnologija nima več tako bistvenega pomena, sedaj ima glavno vlogo režiser, njegova percepcija in njegova vizija. Drug element je narativno pripovedovanje zgodbe, kjer gre predvsem za predstavitev nekega problema in nadaljnjo iskanje rešitve. »Naracija je ponudila na formalen način pripovedovati zgodbo, ki lahko temelji tako na zgodovinskem dogodku, ali pa v izmišljeni zgodbi« (Nichols 2001, 91). Na ta način dobi zgodba bistvo, verodostojnost, narativno pripovedovanje ustvari občutek verjetnosti, ne glede na to, ali govori o resničnem dogodku, ali pa je izmišljen. Tretji element pa sta retorika in oratorij (govorništvo). Narator svet predstavi na poseben način, iz popolnoma druge perspektive, pripoveduje o zgodbah, o zgodovinskih dogodkih in s tem ustvari nek nov pogled in novo razumevanje (Nichols 2001, 94). Nekaj novega, drugačnega je vedno zanimivo za občinstvo. Narator občinstvu prikaže do sedaj že poznano tematiko na svež, zanimiv način, kar spodbudi zanimanje.

Skozi zgodovino se je filmska umetnost močno razvijala in spreminjala. Tako kot drugi žanri v filmski industriji, je šel tudi dokumentarec skozi različna obdobja in faze. Težko pa je reči, kdaj se je dokončno ustalil oziroma izoblikoval, saj obstaja več različnih vrst dokumentarca in več različnih podžanrov, ki se še danes spreminjajo in prilagajajo novim trendom. Ne glede na zvrst, pa je pomembno vedeti, da je pri vsakem dokumentarcu »/.../ realnost določena danost, ki jo je mogoče razumeti, in ne preprosto neki učinek, ki ga je mogoče ustvariti« (Rancière v Šprah 2010, 7).

3.2 Definicija dokumentarca

Eno prvih in tako rekoč skladnih definicij dokumentarca sta predstavila Rob Flaherty (1926) in John Garierson (1930). Flaherty ga je označil kot »umetniški prikaz aktualnosti« (artistic representation of actuality) (Aufderheide 2007, 3), Garierson pa ga je opredelil kot »kreativno obdelavo aktualnosti« (creative treatment of actuality) (Nichols 2010, 6), kjer je želel združiti kreativnost in fikcijo z aktualnostjo. Gre za zelo podobni, če ne celo enaki definiciji, ki združujeta umetnost oz. kreativnost z aktualnostjo. Dokumentarec torej usklajuje vizijo kreativnosti, hkrati pa spoštuje in se osredotoča tudi na resnične zgodovinske dogodke, ki pa jih prikaže z druge perspektive (Nichols 2010, 6–7). Tudi Robert Coles je razmišljal na

podoben način, saj je predpostavil, da se »V dokumentarnem delu srečata domišljija in realnost, ki morata delovati v soustvarjanju /.../« (Coles 1977, 267). Kreativnost in domišljija sta vedno prisotni in dobrodošli, vendar ne smeta uiti iz vajeti in pozabiti na resničnost, na realnost, na tisto, kar se je res zgodilo in je mogoče preveriti. »Dokumentarec pripoveduje zgodbo o resničnem življenju, pri tem pa stremi k resničnosti in iskrenosti« (Aufderheide 2007, 2). Dokumentarec kot žanr je zanimiv za določen krog gledalcev. Pogosto je vsebinsko atraktiven za prav konkreten tip občinstva, na primer nekatere bolj pritegnejo zgodovinski, druge spet bolj naravoslovni dokumentarci, tretji se lažje poistovetijo z dokumentarci, kjer se neposredno dogajanje (npr. boj za preživetje) vpleta v resničnost in je atraktivna prav ta neposrednost.

3.3 Predpostavke o dokumentarcih

Bill Nichols je v svoji knjigi predstavil tri predpostavke, ki naj bi veljale za dokumentarec (Nichols 2010, 7–14):

1. Dokumentarci prikazujejo realnost; govorijo o nečem, kar se je res zgodilo.
2. Dokumentarci govorijo o resničnih ljudeh.
3. Dokumentarci prikazujejo zgodbe, ki so se resnično zgodile.

Na podlagi teh treh predpostavk je avtor predstavil svojo definicijo: »Dokumentarec govori o dejanskih razmerah ali dogodkih in temelji na znanih dejstvih; ni potrebe po izmišljevanju novih in nepreverljivih. Ne gre za alegorijo, pač pa govori neposredno o zgodovinskem svetu« (Nichols 2010, 7). Dokumentarnost se izraža v nekem prostoru in času, v razmerah, ki odražajo dejansko stanje in so za gledalce privlačne ravno zaradi neposrednosti in možnosti občutenega doživljanja predvajane situacije. Tako je za dokumentarec res pomembno, da so prikazana zgolj resnična in preverljiva dejstva. S tem se strinja tudi avtorica Patricia Aufderheide, saj je svojo definicijo dokumentarca predstavila kot »/.../ portrete resničnega življenja, kjer uporabijo resnično življenje kot material, iz katerega ustvarjajo umetnik in tehniki, kateri določijo, kakšno zgodbo bodo pripovedovali, komu bo namenjena in kaj je njen namen« (Aufderheide 2007, 2).

Pomembni so seveda tudi igralci, ki nastopajo v dokumentarcih. Vendar na tem področju se močno razlikujejo od igralcev v fiksijskih filmih. »Kaj lahko pomeni to, da se posameznik preobrazi v samega sebe? Na prvi pogled gre v bistvu za isto stvar. Od igralca in anonimneža se zahteva, da se postavita v vlogo, spoštujeta scenarij in pritegneta pozornost občinstva«

(Razac 2007, 118). Res je, da je naloga obeh, tako igralca kot tudi anonimneža, enaka, vendar je v tem primeru anonimnež v rahli prednosti, saj to vlogo najboljše pozna in se mu ni potrebno ničemur prilagajati. Razlika se pokaže, ko igralec v dokumentarcu ne igra nove vloge, pač pa predstavlja samega sebe. Pri fikcijskem filmu pa igralec v različnih filmih prevzame različne vloge karakterjev ter je v javnosti tako prepoznan po različnih vlogah in ne po vlogi samega sebe. Res je tudi, da v obeh žanrih igralci igrajo, vendar vedeti moramo, da je v dokumentarcu igrana vloga resnična, v fikcijskem filmu pa izmišljena. »Pričakujemo, da bo dokumentarec pravično in pošteno prikazal resnične izkušnje posameznika« (Aufderheide 2007, 3).

Vseeno pa se pojavlja, da so igralci oziroma njihove vloge v dokumentarcu lahko močno oblikovani s strani režiserjev in producentov, kar lahko privede do drugačnega razumevanja žanra in bi ga nekateri nato umestili v fikcijski žanr (Nichols 2010, 9). Igralec je vedno predstavljen v sestavljeni vlogi, medtem ko anonimnež igra v situacijski vlogi. »Od njega se zahteva, naj igra samega sebe, potopljenega v scenarijsko okolje, nanj se mora prilagoditi v realnem času, pred občinstvom« (Razac 2007, 118). Anonimnež pa ni le objekt, ki ga gledalci spremljajo in z njim doživljajo njegovo zgodbo. Hkrati je tudi subjekt, ki svoje življenje doživlja spektakularno in omogoči gledalcem, da ga doživljajo z njim. Gledalci ekranizacijo anonimneža lahko spremljajo zelo neposredno in se soočijo z vsemi njegovimi doživetji in izkušnjami. Anonimnež pa je pred njimi vedno v rahli prednosti, saj svojo vlogo živi in jo zelo dobro pozna. Zato je pristnost tista vrlina, ki gledalce največkrat prepriča. »Predvsem pa je anonimnež v interpretaciji legitimnejši. Ne morejo ga obtožiti, da izkrivlja ali laže, ker govori v svojem imenu, četudi hkrati predstavlja večjo skupino« (Razac 2007, 119). Lastno znanje in izkušnje so anonimneževa dodana vrednost v šovu. Tisti, ki igra samega sebe, je izviren, prepričljiv in najbolj verodostojen v svoji resničnosti vlogi. Lahko celo rečemo, da v njegovi igri (interpretaciji) ni nič zaigranega, pač pa je resničnost prenesena v šov. Njegova igra je enostavna in ni »narejena«, kar je seveda lažje razumeti, saj jo občinstvo prepozna kot naravno. To pa je hkrati magnet za gledalce, ki skozi anonimneža iščejo sebe v podobni vlogi.

3.4 Tipi dokumentarcev po Billu Nicholu

Bill Nichols je v svojem delu predstavil šest osnovnih tipov dokumentarca:

- Poetični dokumentarec (the poetic mode),
- Razlagalni dokumentarec (the expository mode),
- Opazovalni dokumentarec (the observational mode),

- Interaktivni dokumentarec (the participatory mode),
- Refleksivni dokumentarec (the reflexive mode),
- Performativni dokumentarec (the performative mode) (Nichols 2001, 99–137).

3.4.1 Poetični dokumentarec

Poudarja vizualne asociacije, tonske ali ritmične lastnosti, opisne prehode in formalne organizacije. Ta tip dokumentarca predstavlja neposredno povezanost z eksperimentalnim, osebnim ali avantgardnim filmskim ustvarjanjem (Nichols 2001, 33). Poetični dokumentarec se osredotoča predvsem na podajanje informacij na alternativen način s pomočjo argumentov in stališč, ali pa na nek utemeljen način predstavi težavo in željo ter idejo o rešitvi. Glavni material, iz katerega ustvarjalci črpajo informacije, so zgodovinski viri, ki pa jih predstavijo na različne načine (Nichols 2001, 102–105). Zelo pomembna predpriprava za nastanek takega dokumentarca je ustrezno izbiranje virov in izdelava takih vsebin, ki bodo za gledalca zanimive, ne suhoparne, pač pa predstavljene na način, ki ga bo pritegnil in hkrati podučil o nekih novih dejstvih, ki mu bodo obogatili pogled na predstavljeno tematiko in dali novo znanje.

3.4.2 Razlagalni dokumentarec

Poudarja besedne komentarje in argumentacijsko logiko. V ta tip uvrščamo tudi televizijske novice in je eden najbolj splošno znanih in prepoznavnih tipov dokumentarca (Nichols 2001, 33). Tudi avtorica Aufderheide je pisala o tem tipu dokumentarca, vendar ga je sama označila kot »običajen dokumentarec. »Pogosto se nanaša na film, ki ima v ozadju pripovedovalca, »glas-Boga«, hkrati pa vsebuje pripoved oziroma analitični argument ter v njem ne nastopajo filmski igralci /.../« (Aufderheide 2007, 10). Ustvarjalci razlagalnega dokumentarca morajo zato skrbno izbrati pripovedovalca, katerega naloga je s primernim, prijetnim in ušesom prijaznim glasom gledalce pritegniti in s tem predstaviti želeno vsebino. Ton glasu in pravilna izgovarjava z ustrezno intonacijo sta pri izbiri odločilnega pomena. Ta tip dokumentarca predstavi zgodovinska dejstva predvsem z retoriko in argumentativnimi okvirji, medtem pa direktno naslavlja gledalca z naslovi, glasovi, argumenti ali z že preverljivimi dejstvi. Ta tip dokumentarca je najbolj poznan po značilnemu »glasu-Boga« (»voice-of-God), kjer profesionalci, navadno moški glas, sproti za bolj jasno razumevanje komentira dogajanje. Njegov ton glasu, ki na zelo avtoritativen način komentira dogajanje na videu, ustvarja

občutek kredibilnosti. Najpomembnejša je torej izrečena beseda, video in zvok pa sta le za podporo (Nichols 2001, 105–109).

3.4.3 Opazovalni dokumentarec

Je neposredno sodelovanje s posameznikom in njegovim vsakdanjim življenjem, ki je neprestano pod nadzorom kamere (Nichols 2001, 34). Za razliko od poetičnega dokumentarca in razlagalnega dokumentarca, kjer dogajanje temelji na zgodovinskih dejstvih ali pa se naknadno doda komentar, je opazovalni dokumentarec popolno nasprotje. Gre namreč za prosto dogajanje, brez v naprej pripravljenega poteka dogodkov, kjer so posamezniki pod stalnim nadzorom kamer. Opazovalci/gledalci so torej priče, ki spremljajo življenje drugih, njihove dogodke in izkušnje. Pri tem ustvarjalec dokumentarca ne posega v dogajanje, vendar pusti, da prosto teče in se razvije samo po sebi, kljub temu, da je tam prisoten (Nichols 2001, 109–115). Ustvarjalci opazovalnega dokumentarca morajo pri končni izdelavi in montaži izbrati pravilno zaporedje dogajanja z vsemi vzponi in padci, kajti ta nihanja dajejo dokumentarcu avtentičnost in prikaz resničnega v nekem opazovanem okviru. Neposrednost dogajanja, kjer se neprestano nekaj dogaja, je tisto, kar pritegne in povzroči zainteresiranost gledalca, da predvajanje spremlja in čaka na nove, največkrat nepredvidene situacije.

3.4.4 Interaktivni dokumentarec

Predstavlja interakcijo med filmskim ustvarjalcem in posameznikom, med katerima navadno poteka intervju ali podobna, bolj direktna oblika pogovora, občasno pa je pripovedovanje podkrepjeno z arhivskimi posnetki, ki pripomorejo k preučevanju zgodovinskih vprašanj (Nichols 2001, 34). Tudi pri tem dokumentarcu so poleg vsebine zelo pomembne naratorske sposobnosti filmskega ustvarjalca, ki svoja odkritja in ugotovitve predstavlja gledalcu, in ustrezna izbira posameznika/posameznikov, ki soustvarjajo oddajo. Če je predstavitev neizrazita in neprepričljiva, lahko kljub zanimivi in atraktivni vsebini oddaja izgubi svojo vrednost. Interaktivni dokumentarec nam prikaže, kako zgleda snemanje iz perspektive filmskega ustvarjalca, ki je postavljen v dano situacijo, in kako se v njej znajde. Filmski ustvarjalec se postavi pred kamero in je sam tisti, ki pred kamero vodi, razlaga in predstavlja situacijo. Kar vidi občinstvo, naj bi bilo vse, kar se resnično dogaja, saj navodila in napotki ne prihajajo iz ozadja, to pa pomeni, da bi bili lahko tudi mi, gledalci, na mestu filmskega ustvarjalca in se z njim pred ekrani lažje poenotimo (Nichols 2001, 115–124).

3.4.5 Refleksivni dokumentarec

Pozornost usmerja na predpostavke in konvencije, ki urejajo ustvarjanje dokumentarcev. Povečuje našo poznavanje skonstruiranosti filmske reprezentacije realnosti (Nichols 2001, 34). Fokus refleksivnega dokumentarca postane proces soočanja med filmskim ustvarjalcem in gledalcem. V interaktivnem dokumentarcu gre za interakcijo med filmskim ustvarjalcem in ostalimi nastopajočimi, medtem ko je pri refleksivnem dokumentarcu najpomembnejši odnos med filmskim ustvarjalcem in gledalcem, pa ne le na podlagi podajanja informacij in zgodovinskih dejstev, pač pa se mora filmski ustvarjalec postaviti v dano situacijo s problemom in ga pred gledalci poskušati predstaviti ter najti rešitev. Ta tip dokumentarca je eden izmed bolj nepredvidenih modelov prezentacije, saj predstavlja najbolj resnično zbiranje dokazov in dogodkov (Nichols 2001, 125–130).

3.4.6 Performativni dokumentarec

Poudarja subjektiven oziroma ekspresiven vidik filmskega ustvarjalca, ki sodeluje in je vpleten v samo dogajanje, medtem pa zavrača predstavo o objektivnosti. Ta tip dokumentarca ima velik vpliv na občinstvo, tako emocionalno, kot tudi socialno (Nichols 2001, 34). Performativni dokumentarec predstavlja kompleksnost našega znanja o svetu s poudarjanjem subjektivnih in afektivnih dimenzij. Performativni dokumentarec lahko zmeša ekspresivne tehnike, ki dodajo neko teksturo k fikciji, medtem ko govorijo o socialnih problemih, katerih ne moreta razrešiti niti znanost niti fikcija (Nichols 2001, 130–137).

4 RESNIČNOSTNA TELEVIZIJA

»Resničnostna televizija je kategorija, ki obsega širok spekter programov z zabavno vsebino o resničnih ljudeh« (Hill 2005, 2). V poznih 90. letih prejšnjega stoletja so se na televizijskih programih prvič začele pojavljati vsebine, kjer ni šlo več zgolj za fiksijske oddaje, pač pa je v ospredje prihajala resničnost. Oddaje, kjer so prikazovali dogajanje iz realnosti. Danes je to tako močno razvito in popularno, da ljudje resničnost sprejemajo in »hrepenijo« po njej. Lahko bi rekli, da je resničnost postala garancija gledanosti, saj se občinstvo lahko z njo poistoveti, se v njo vživi in se ob gledanju le-te tudi zabava. To le še bolj pritegne občinstvo, saj se ravno s spontanostjo in preprostostjo najlažje poenoti.

Kaj je torej resničnostna televizija? Kako se je razvila? Hillova začetke resničnostne televizije pripisuje trem glavnim bregovom, ki so pripomogli k razvoju: tabloidno novinarstvo, dokumentarna televizija in popularna razvedrilna televizija (Hill 2005, 15). Ker gre pri resničnostnih oddajah v večini primerov za hibrid, je težko pričakovati, da je nastala kot popolnoma nova ideja brez neke podlage. Avtorica trdi, da je prav upad dokumentarne televizije razlog za razvoj resničnostne televizije. Ko je bilo potrebno pripraviti program in so morali zapolniti proste termine (včasih dokumentarne oddaje), so le-te začeli nadomeščati z resničnostno televizijo. Tako rekoč je nastala pod »nujo«, saj so zaradi stroškov potrebovali hitro in poceni rešitev. Za nastanek le-te pa so veliko vlogo igrali trije tipi dokumentarcev: dokumentarno novinarstvo, dokumentarni realizem in opazovalni dokumentarec – ki ga je v svoj nabor dokumentarcev umestil tudi Bill Nichols (Hill 2005, 14–20).

»Dolgo preden je postal popularen Big Brother, so si ustvarjalci dokumentarnih filmov prizadevali postaviti resnične ljudi pred kamero, oni pa so pripovedovali svoje zgodbe.« (Cummings 2002, xi). V tem primeru je šlo za izobraževalno funkcijo, saj so želeli gledalcem predstaviti zgodbe in jih približati javnosti. Danes pa je to povsem drugače. Resničnostna oddaja stremi k delanju šova in s tem zabavati občinstvo. Gre torej za zabavno oziroma razvedrilno funkcijo oddaje. Resničnostna televizija oziroma realnostna televizija, kot jo poimenuje Šprah, je sestavljena iz posameznih vrst oddaj: »resničnostni šov (okrajšano tudi realiti), docu-soap (neskončna dnevna dokumentarna nadaljevanka), TV dokumentarna drama oziroma dokudrama, talk-show, kviz, skrita kamera ...« (Šprah 2010, 105). Definicijo, kako danes razumeti resničnostno televizijo, je napisal Dolan Cummings. Pod neprekinjenim nadzorom kamer in občinstva je »Resničnostna televizija danes vsesplošno razumljena kot

program, kjer se predstavijo nepoznani posamezniki v nevsakdanjih situacijah, tam se največkrat ti posamezniki potegujejo za nagrado, v potek dogajanja pa je v večini primerov vključeno tudi občinstvo« (Cummings 2002, xii).

Namen resničnostne oddaje je približati se k čim bolj verjetnemu, biti čim bolj avtentičen in prikazovati resnico. Le na ta način bo občinstvo verjelo v dogajanje, se bo vanj vključilo, kasneje pa se lahko z njim tudi poistoveti. Občinstvo pa nima le funkcije opazovalca, pač pa igra veliko vlogo pri »ocenjevanju« resničnostnih oddaj. »Kljub temu, da je resničnostna televizija priljubljena, občinstvo odloča o tem, ali se jim zdi program dober ali slab« (Hill 2005, 9). Najpomembneje je, da je dogajanje v šovu prikazano tako, kot je v resnici. Igralci morajo biti prepričljivi in življenjski, saj se mora občinstvo v to vživeti. »Vključeni gledalec se identificira s temi podobami in se nemudoma strinja s spektakelskimi tipi ali pa jim nasprotuje« (Razac 2007, 137). Gledalec se zelo hitro opredeli, ali mu je resničnostni šov všeč ali ne, ali je dovolj spektakularen, da pritegne njegovo pozornost na dolgi rok. To se odraža v gledanosti in priljubljenosti ter poistovetenju z anonimneži kot glavnimi akterji v šovu. Ni pomembno, ali reakcijo določenega posameznika v šovu sprejmejo in jo podprejo, ali pa so proti in se nad njo zgražajo, važno je le, da sodelujejo in se ob tem zabavajo. Bolj kot je resničnostni šov spontan in iskren, bolj je zanimiv. »Težava resničnostnega šova torej sploh ni to, da bi bila pristnost razkazovanega subjekta manj resnična, temveč to, da bi bila videti bolj resnična kot po navadi« (Razac 2007, 122). Kljub temu, da so lahko situacije, v katere so postavljeni posamezniki, že v naprej določene in zrežirane, je njihov odziv spontan. To pa je tisto, kar občinstvo pričakuje.

Seveda pa k temu močno pripomorejo tudi določene karakteristike dokumentarca, ki pridejo v resničnostni televiziji najbolj do izraza. »/.../ fokus je na vsakdanjem življenju posameznika v njihovem naravnem okolju, brez kakršnihkoli zaigranih prizorov, z uporabo dokumentarne tehnike snemanja in brez promocijskih elementov oziroma obljubljenih nagrad« (Murray v Murray in Ouellette 2009, 67). Pomembno je torej, kako je prizor posnet. Kot že omenjeno, je bistvo, da je prizor prikazan na najbolj resničen način in da občinstvo to tudi sprejme in verjame. Za to pa obstajajo določeni načini, ki lahko pripomorejo k ustvarjanju večje avtentičnosti in se jih ustvarjalci dokumentarcev velikokrat poslužujejo. »Sam način snemanja oddaj resničnostne TV sledi načinom dokumentarnega stila, nekoliko pa tudi načinu snemanja amaterskih videosnemalcev, kar še doda občutek avtentičnosti posnetkov« (Jakopič 2004, 21). V oddaji *Man Vs. Wild* je veliko takih prizorov, ko ima Bear Grylls v roki kamero in snema sam sebe v različnih situacijah. Po navadi ponoči, ko želi ustvariti občutek, da je res sam sredi

divjine, ali pa ko se spušča po nevarnih predelih in je prenevarno, da bi ga snemala njegova ekipa. Tak način snemanja še bolj pripomore k prikazovanju akcije in navidezne »osamljenosti«. S tem želi gledalce prepričati v to, da je na terenu sam in da je okoli njega samo narava brez ostalih spremljevalcev.

Vse resničnostne oddaje stremijo k istemu cilju. To so neznani posamezniki, povprečni ljudje, ki so postavljeni v določeno situacijo, medtem ko so ves čas pod nadzorom kamer. Ti posamezniki se morajo zavedati, da se z njihovim izpostavljanjem in kazanjem javnosti spreminja tudi njihov ugled. Občinstvo jih prej ni poznalo, saj so v šov vstopili kot anonimneži, iz šova pa so odšli kot javno prepoznavne osebe s pozitivnimi in negativnimi etiketami. »Realnost ni tisto, kar se dogaja zunaj okoli nas, pač pa tisto, o čemer se mi z drugimi pogovarjamo in za kar mi vemo, poznamo in razumemo« (Carey v Aufderheide 2007, 5).

»Oddaje teleresničnosti so zadnjih petnajst let vse bolj razširjene in vse bolj raznolike. Kljub različnim nosilcem in slogom so si podobne v tem, da hočejo biti množična predstava življenjskih načinov ali potrjenega pristnega vedenja« (Razac 2007, 18–19). Poznamo več vrst resničnostnih oddaj oziroma podžanrov: sodišče (ang. Judge Judy), organi pregona (ang. Cops), zmenkarije (ang. The dating game), docusoap (ang. The Real World), gamedoc (ang. Big Brother), skrita kamera (ang. Punk'd), stilska preobrazba (ang. Wife Swap), preobrazba doma (ang. Extreme makeover), situacijska komedija (ang. Tommy Lee Goes to College), talenti (ang. American Idol), pogovorni šov (ang. The Oprah Winfrey Show) (Butler 2009, 120–121). Eni izmed najbolj uspešnih resničnostnih oddaj pa sta Survivor in Big Brother. Gre za popolnoma nove (»all new«) ideje, koncepte, formate in izkušnje (Hill 2005, 14). To je le nekaj najbolj prepoznavnih in značilnih tipov resničnostnih oddaj. Le-te postajajo vse bolj hibridne, saj se razvijajo na ogromno različnih področjih. Vse več jih bo in vse več bo tudi mešanja različnih žanrskih zvrsti. Resničnostno oddajo tako zaznamuje pristnost, resničnost, kamere in občinstvo.

5 AVTENTIČNOST DOKUMENTARCA

Besedo avtentičen najdemo v različnih slovarjih. V SSKJ je definirana kot: »avtétičen -čna - o prid. (é) 1. ki izvira od avtorja; pristen, izviren: /.../ avtentično besedilo / film bodo snemali na avtentičnem terenu // ki mu je verjeti, verodostojen: avtentični dokaz; avtentično poročilo o nesreči /.../« (SSKJ). Nekateri ta pojem enačijo tudi s pristnostjo in izvirnostjo, tisto, kar ni ponarejeno, kar je resnično in točno. Avtentičnost je torej pozitivna lastnost oziroma značilnost, ki potrjuje in dokazuje verodostojnost in resničnost. »/.../ je nekaj, na čemer moramo delati, če želimo zgraditi normalno in edinstveno identiteto« (Allen in Mendick 2012, 461).

Kot pravi Nichols, naj bi se tradicija dokumentarca kazala kot pristen prikaz dogodkov. V veliki meri naj bi bila pristnost odvisna od tega, ali je zmožna izraziti vtis avtentičnosti (Nichols 2010, xiii). Glavno vprašanje je torej, na čem temelji avtentičnost oziroma koliko avtentičnega je v oddajah dokumentarnega tipa, v mojem primeru, kako avtentična je oddaja *Man Vs. Wild*.

V dokumentarnih žanrih morajo biti ustvarjalci pozorni na dva ključna elementa, katerima morajo posvečati največ pozornosti: na kakšen način bodo predstavili vsebino in kako realna bo. »Način, na katerega so na televiziji predstavljeni resnični ljudje in njihove zgodbe, vpliva na občinstvo, katero na podlagi tega oceni, kako pristno je vse prikazano« (Hill 2005, 57). Seveda pa celoten prikaz oseb in njihovih izkustev ni odvisen zgolj od tega, kako so predstavljeni, pač pa tudi od filmskih ustvarjalcev. Le-ti prilagajajo in po svoji volji oblikujejo dogajanje, kljub temu, da je vedno zaželen in pričakovano verodostojen in nenarejen prikaz resničnosti. »Njihovi oblikovalci manipulirajo in popačijo realnost kot vsi filmski ustvarjalci, vendar še vedno stremijo k izdelavi resnične reprezentacije realnosti« (Aufderheide 2007, 9–10). Na tem mestu se moramo vprašati, kje je meja med tistim, kar je še dovoljeno in med stimulacijo realnosti, oziroma kaj je še sprejemljivo. Odgovoriti na to vprašanje je skorajda nemogoče. Dandanes je težko posneti in zmontirati oddajo, ne da bi na njo kakorkoli vplivali. Že sam scenarij je načeloma poseg v avtentičnost, saj je na nek način določeno, kaj in kako se bo posnelo, kljub temu, da je snemana realnost. Avtorica Patricia Aufderheide trdi, da ni načina, s katerim bi lahko naredili film ali pa oddajo brez kakršnega koli manipuliranja. »Izbira teme, montaža, mešanje zvoka, vse to so manipulacije« (Aufderheide 2007, 2). Zavedati se moramo, da je to, kar mi gledamo in vidimo, le delček celotnega dogajanja. To so

izbrani odseki, sestavljeni v celoto. Ne vidimo pa ostalega, kar je bilo posneto in nikdar predvajano. In ne le to. Ne vidimo tudi tega, kako je bilo posneto.

Na takšno situacijo pa lahko pogledamo tudi z druge strani. Včasih nas končna montaža z vso današnjo tehnologijo le še bolj prepriča v resničnost posnetega. S tem se delno strinjata tudi Grierson in Flaherty, saj zagovarjata tradicijo realizma v dokumentarcu. »Ta izrazna tradicija ustvarja iluzijo realnosti za gledalca. Realizem torej ni bil poskus avtentičnega zajemanja realnosti, pač pa so si jo s pomočjo umetnosti prizadevali tako učinkovito posnemati, da bi gledalca samodejno potegnili v dokumentarec, ne da bi o tem sploh razmišljal« (Aufderheide 2007, 26). Avtorja torej ločita pojem avtentičnosti in realnosti, ki bi ju lahko načeloma enačili, vendar se v tem primeru pokaže razlika. Tako je avtentičnost odvisna od načina prikazovanja realnosti. Ne gre za realnost in fikcijo, pač pa za metodo in pristop, s katerima naj bi bila realnost prikazana. Podobno trdi tudi Nichols, saj naj bi nas vsa napredna tehnologija, ki nas obdaja, na nek način želela pretentati. »Nekatere tehnologije in stili nas spodbujajo, da verjamejo v tesno, če ne popolno korespondenco med podobo in realnostjo, saj se zdi, da učinek leč, fokus, kontrast, globinska ostrina, barva in mediji z visoko ločljivostjo (...), zagotavljajo avtentičnost tistega, kar vidimo« (Nichols 2010, xiii).

Glede na zgoraj naštetе dejavnike, ki na nek način nasprotujejo ideji o tisti pravi pristnosti dokumentarca, moramo poiskati druge načine, ki še vseeno zagovarjajo in spodbujajo avtentičnost. »Dokumentarec skuša prikazati realistično točno določeno vrsto življenja; dokumentarno poročilo torej ponuja potrditev verodostojnosti tistega, kar je sicer špekulacija« (Coles 1997, 5). To pomeni, da je prvotna ideja vsakega dokumentarca prikazati tisto, kar je resnično, verjetno, pristno in seveda preverljivo. Kot že omenjeno, tehnologija v nas postavlja neke dvome, ki nas oddaljujejo od avtentičnosti, vendar nam jo želijo ponovno približati z različnimi resničnostnimi šovi in oddajami. »Resničnostne oddaje, kot so Policisti, Ameriški Idol in Survivor, so povišale stopnjo, s katero lahko televizija hkrati izkorišča občutek dokumentarne pristnosti in melodramatičnega spektakla« (Nichols 2010, xii). Danes so se močno razširile resničnostne oddaje, kjer gre za uprizarjanje naravnega. Ne gre za igrane vloge, pač pa za anonimne, nepoznane ljudi, ki so pod nadzorom kamer, ki jih ves čas snemajo. Ljudje, ki v šovu nastopajo, niso šolani igralci. Postavljeni so v različne situacije, kjer naj bi se pokazali v svoji vlogi, reakcije naj bi bile spontane, takšne, kot bi bile v domačem okolju. Avtentičnost in pristnost v teh šovih se potemtakem kažeta skozi odkritost, dejanja in izraznost. Še vseeno pa je pristnost lahko dubiozna, kljub temu, da resničnostni šov prikaže anonimneže takšne, kot so v resnici. »Predvaja osebnosti, ki so hkrati lažne in pristne,

fiktivne in resnične, televizijskim gledalcem pa dajejo zelo širok izbor vnaprej izdelanih razlag o bolj ali manj nenavadnem vedenju ali osebnostih« (Razac 2007, 19). Gre torej za kontradiktornost med dejanji in pojmi, ki ločujejo realnost od fiktivnega in hkrati dokazujejo, kot tudi zavračajo avtentičnost. Tu pa stopi v ospredje vrednotenje, kjer je bistveno, kaj je bolj pomembno. Verjetno je to odvisno od vsakega posameznika. Kakšne preference ima in čemu daje večji poudarek. Olivier Razac utemelji svoje mišljenje na podlagi tistih, ki sodelujejo v šovu. »Pristnost je vredna več od fikcije, če dopušča, da posamezniki sproščajo svoje nagone, medtem ko se neposredno izražajo ali se prepoznavajo v tem, kar izrečejo« (Razac 2007, 19).

Nenehno gre za nek »boj« med tem, ali je danes možno narediti dokumentarce, resničnostne oddaje in šove avtentične, ali gre le za neko utvaro, za želene, vendar nedosežene cilje. Ker je težko določiti, kaj je pristno in kaj ne, kje je meja, kaj je še dovoljeno in kaj vse bomo verjeli, nam citat Billa Nicholisa pove največ: »Tisto kar vidimo, verjamemo na lastno odgovornost« (Nichols 2010, xiii). Avtentičnost vsak posameznik razume drugače, vsak ima svoje meje, kaj je še sprejemljivo zanj in kje se bo meja med resničnostjo in fikcijo porušila.

6 ANALIZA ODDAJ BEARA GRYLLSA

6.1 Bear Grylls

Edward Michael Grylls je britanski avanturist, pisatelj in televizijski voditelj. Rojen je bil 7. junija 1974 v Donaghadee na Severni Irski, kasneje pa so se z družino preselili v Bembridhe, kjer je tudi odrasčal. Ko je bil star en teden, ga je starejša sestra Lara Fawcett poimenovala Bear (medved) in ta vzdevek se ga drži še danes, saj ga vsi poznamo kot Bear Grylls. Že od mladih nog je skavt, tam se je učil preživetja v naravi, danes pa je najmlajši Vodja Skavtov (Chief Scout) pri angleški skavtski zvezi (UK Scout Association) in je predstavnik 28 milijonov skavtov po vsem svetu. Znan je postal po vsem svetu kot avanturist in eden najbolj prepoznavnih obrazov preživetja na prostem in v divjini. Bil je tudi vojak britanskih posebnih sil (British Special Forces), kjer se je uril in izpopolnjeval svoje spretnosti. Prav tako pa je postal podpolkovnik kraljeve mornarice (Royal Marine Commandos).¹

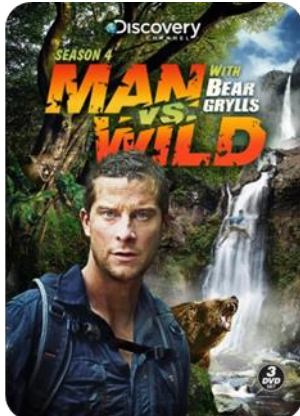
6.2 Analiza oddaj Man Vs. Wild

Analizirala bom dve oddaji Man Vs. Wild in en posnetek s snemanja teh oddaj v živo na terenu (real footage), ki predstavljajo Beara Gryllsa in njegovo ekipo pri ustvarjanju dokumentarcev, kjer je glavna nit preživetje v naravi. Cilj in namen njegovih oddaj je isti: kako preživeti v nekaterih najbolj nevarnih področjih na Zemlji. Tak tip dokumentarca Šprah uvrsti v subjektivni dokumentarec, kjer »/.../ centralno pozicijo filmskega interesa zavzema osebnost samega ustvarjalca, ki bodisi pripoveduje svojo intimno zgodbo bodisi nedvoumno izpričuje lastno stališče do problematike, ki se ji posveča« (Šprah 2010, 187). Prikazuje tehnike preživetja, bitke z naravo in razne izzive v divjini. Soočanje z življenjsko ogrožajočimi situacijami je preprejeno s številnimi informacijami o področjih, kjer se v

¹ »Televizijske pustolovščine Beara Gryllsa so med najbolj gledanimi oddajami na planetu, saj jih po nekaterih ocenah spremlja kar 1,2 milijarde gledalcev v več kot 180 državah.« (Grylls 2013, 397) Njegovi najbolj znani TV šovi so Man Vs. Wild, ki ga bom analizirala in Born Survivor. Njegov znan šov je tudi Running Wild na NBC, kjer s seboj na avanturo v divjino vzame znane filmske igralce. »Še vedno vodi odprave v skrajne predele sveta, kjer ruši rekorde, ob tem pa zbira sredstva za dobrodelne ustanove ...« (Grylls 2013, 397). Poleg vsega je napisal tudi 22 knjig in priročnikov o tem, kako preživeti v divjini. Njegova avtobiografija: Blato, znoj in solze, je bila najbolj prodajana biografija .

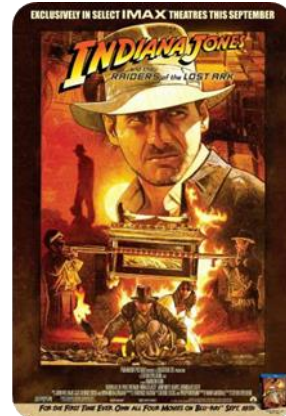
posameznem dokumentarcu giblje, o rastlinstvu in živalstvu, prav tako svoj preživitveni boj popestri s številnimi zgodovinskimi dejstvi. Tako gledalcu poleg napetega dogajanja ponudi tudi nova spoznanja na geografskem, zgodovinskem, biološkem, fizikalnem in številnih drugih področjih. Gre torej za oddajo, kjer je izobraževalni vidik celo pomembnejši od razvedrilnega, saj prikazuje resničnostne situacije v divjini oziroma v nevsakdanjih življenjskih razmerah.

Slika 6.1: Man Vs. Wild



Vir: Bear Grylls Online

Slika 6.2: Indiana Jones



Vir: Reggie's Take.com

Že naslovna fotografija dvd-ja četrte sezone oddaje Man Vs. Wild (glej Sliko 6.1) nas umesti v pustolovsko dogajanje. Glavna asociacija nas takoj napelje na znan pustolovski film Indiana Jones (glej Sliko 6.2). Barva črk (prelivajoča oranžna in rumena) in delno dizajn sta si med seboj močno podobna. Prav tako je podobna pozicija vseh elementov, ki sestavljajo obe naslovni fotografiji dvd-jev. V ospredju portret obeh glavnih akterjev, v ozadju pa manjši elementi sestavljajo neko celoto vseh dogodkov, ki so prikazani v oddaji in filmu.

Elementi na naslovnici oddaje Man Vs. Wild (glej Sliko 6.1), kot na primer živali (medved in puma), v gledalcu vzbudijo skrb in strah. Njegov resen obraz v ospredju, umazan od blata, prav tako njegova umazana oblačila in seveda nepogrešljiv nahrbtnik prikazujejo pristen prizor življenja v divjini. Fotografija je sestavljena iz kadrov, ki najbolj predstavijo neobljudenost terena (džungla, gore, slapovi, reke ...). V ozadju lahko opazimo še eno figuro Beara Gryllsa, ki skače iz pečine v reko, kar doda še večjo dramatičnost in akcijo. Tako nam naslovna fotografija še pred ogledom oddaje nazorno predstavi prizore, s katerimi se bomo srečali med ogledom le-te.

Prva oddaja Man Vs. Wild: Viet Nam (Youtube 2016a) prikazuje dokumentarec o preživetju v Vietnamski džungli. Gryllsov boj za preživetje se začne s spektakularnim skokom iz

helikopterja na to nevarno območje. V divjini se sooči z mnogimi nevarnostmi, ob katerih gledalec dobi koristne nasvete, kako ukrepati in na kaj je potrebno biti pozoren.

Povzetek oddaje, kjer Bear Grylls izziva vietnamsko džunglo in prepleta različna področja ob tem, ko se prebija skozi njo, bi lahko strnila takole: Vietnam je bil prizorišče ene najbolj krutih vojn v moderni zgodovini. Nevarne okoliščine so na vsakem koraku. V naravi mora poiskati vse, kar potrebuje za preživetje: hrano, rastline oz. dele rastlin kot delovno orodje, dolge palice za preverjanje globine vode, prožne veje za plezanje preko deroče reke. Vedno je potrebno najprej preveriti, kakšna so tveganja pri premagovanju ovir v divjini: pri spuščanju po slapovih, pri skokih v globino, brez uporabe posebne zaščitne opreme. Že iz tega kratkega opisa poteka dogajanja v začetnem delu oddaje je razvidna njena dinamičnost in raznolikost, ki se kaže s prepletanjem vsega, o čemer Bear Grylls pripoveduje. Pri premagovanju ovir v divjini nazorno kaže na nevarnosti in glasno razmišlja, kako težave razreševati, nato tudi izvede, kar prej predvidi.

Pomembno poglavje preživetja v divjini je iskanje hrane. Kako ujeti ribo v reki? Harpuna iz bambusove palice z ošiljenimi konicami je dobra rešitev. Če ognja ni pri roki, je potrebno pojesti surovo hrano. Zelo realistično pokaže, kako ribi odstraniti glavo in drobovje, ostalo poje. Strupen škorpion je prav tako užiten, če mu odstraniš rep. Ličinke in bube so vir beljakovin. Tudi s surovimi žabami lahko preмагаš lakoto. Če želiš preživeti v divjini, ne smeš biti izbirčen pri hrani, poješ, kar najdeš. Ko se stemni, je potrebno hitro poiskati hrano in zaklon ter si pripraviti ležišče. Brez hrane se da preživeti tudi dva tedna, brez vode le dva dni. Vodo je poiskal v bambusu in pokazal postopek, kako priti do nje. Bear Grylls mimogrede ob premagovanju ovir navrže veliko zanimivih informacij in s tem poudari tudi izobraževalni del oddaje. Gre torej za dokumentarec, kjer je »/.../ edina instanca filmskega smisla izključno njegov protagonist, njegova individualna izkušnja in njegov pogled na svet« (Šprah 2010, 187). Njegova misel je, da je džungla nevaren kraj, priti živ iz nje pa je najboljši občutek na svetu.

Veliko informacij z različnih področij se tako prepleta skozi celoten dokumentarec in kljub temu ima gledalec na koncu občutek, da lahko vse strne v neko smiselno celoto. Ob tem dobi tudi zavedanje o novem znanju, številne koristne nasvete, za katere se nikoli ne ve, kdaj bodo komu koristili. Ni nujno, da se take ekstremne situacije lahko zgodijo zgolj v neki oddaljeni, eksotični deželi. Do ugriza kače lahko pride tudi na domačem dvorišču, izgubiš se lahko tudi v bližnjem gozdu, iskanje pitne vode je lahko izziv tudi nekje v gorah v tvoji deželi. Na teh

raziskovanjih se je včasih potrebno vrniti po isti poti in poiskati novo smer, ker je prvotna prenevarna. Vse, kar se dogaja, Grylls v dokumentarcu tudi nazorno opisuje. Za avtentičnost sam govorni opis gledalcu ne bi bil dovolj, nujen je tudi prikaz vsega, kar govori. »Mnogim gledalcem se namreč zdi zgodba, ki jo spremlja slika, bolj resnična in jasnejša, hkrati pa jim omogoča, da si ustvarijo popolnejšo in bolj točno predstavo o ljudeh in dogodkih« (Laban 2007, 40). Scena se ne začne s prihodom na rečni breg in ne konča s tem, da čez nekaj časa stoji že na nasprotnem bregu. Avtentičnost se kaže s tem, ko sam pripravi rekvizite za prečkanje reke in se preko njih tudi prebije na drugo stran. Vse dogajanje lahko gledalec spremlja in se tako lažje poistoveti z glavnim akterjem. Avtentičnost gledalcu omogoča boljšo predstavo o samem dogajanju, oddaji pa daje verodostojnost in kredibilnost. Grylls je v eni svojih izjav dejal: »Edina stvar, v katero me silijo, je jesti stvari« (Smith 2012). Tudi take, že na pogled neprijetne stvari, morajo izgledati resnično. Najbolj resnične pa so lahko, če se dejansko zgodijo pred našimi očmi.

Ustvarjalci oddaje večino stvari vnaprej predvidijo. Avtentičnost je zelo prisotna, saj vsakič realistično prikažejo, kako je potrebno ukrepati, če se kdo znajde v na pogled brezizhodni situaciji. Ob upoštevanju nasvetov in znanja Beara Gryllsa lahko nekdo v podobno kritični situaciji morda celo preživi. Tudi avtentičnost okolja je tista, ki gledalce prepriča o resničnosti dogajanja. Vse je posneto v naravnem okolju, nikdar v studiu ali s pomočjo kulis. V ozadju je v posprodukciji sicer dodana glasba, ki doda dramatičnost in napetost k sami situaciji, vendar nikoli ne preglasi glasov iz naravnega okolja. Vedno slišimo lomljenje vej, ko hodi po gozdu, šumenje morja in reke, dež, oglašanje živali in druge zvoke, ki so prisotni v divjini. »Naknadno urejanje slike in dodajanje glasov (voice-over) niso nujno ovira, ki bi spremenila našo percepcijo vidnega; ravno nasprotno, lahko nam pomagajo umestiti dogajanje v kontekst in ga povezati z našimi pričakovanji ter predhodnim znanjem, kar pa nam olajša interpretacijo in lažje razumemo, kaj je filmski ustvarjalec želel s tem povedati« (Capdevila 2015, 70).

»Vprašanja o izvoru se po navadi zastavljajo o tem, kaj je dejansko bilo pred kamero in kakšno metodo snemanja so uporabili ter naknadno dodali (kot kamere, uokvirjanje, kompozicija, osvetlitev, filtri) k reprezentaciji slike« (Corner v Austin in Jong 2008, 23). Avtentičnost se tako pokaže na veliko različnih načinov. Eden izmed pomembnejših pa je tudi sama tehnologija, način, kako posnamejo prizor, kakšna je osvetlitev, kompozicija in na koncu seveda montaža. Vsaka oddaja se začne z uvodno špico, ki jo Katja Jakopič imenuje jingle. »Ta jingle ali vmesnik je sestavljen iz zelo kratkih kadrov – posnetkov različnih kamer

in prostorov režije, vse skupaj spremlja glasba, ki je sicer v oddaji sploh ni« (Jakopič 2004, 14). Na ta način je gledalec obveščen o vseh dotedanjih uspehih in aktivnostih, ki ga vpeljejo v samo temo oddaje. Po uvodni špici pa se začne akcija. Skok iz helikopterja, umik v divjino, medtem ko se premika in ko teče, se kamera, ki ga snema, prav tako trese. Na ta način dobimo občutek, kot da smo tudi mi na terenu in tečemo za njim, pri tem pa fokus kamere ni pomemben. Kamera se prosto premika, včasih Beara Gryllsa ujame v kader, včasih je v kadru zgolj okolje, ni pomembno, ali je naravnost. Vse to pa ustvarja občutek avtentičnosti. Slika nam pove veliko o situaciji, ki je prikazana. »To vodi k razpravi o dveh obsežnih kategorijah /.../, kjer ima slika dve različni funkciji, prva dramatizira in druga demonstrira« (Lury 2005, 2). Pri oddaji *Man Vs. Wild* sta prisotni obe funkciji. Prične se z dramatizacijo, saj na ta način pritegne občinstvo, ko pa Bear Grylls »učí«, podaja informacije o tem, kako preživeti. Ko to nazorno pokaže, gre za demonstracijo. »Dramatične slike na televiziji stremijo k manjši kompleksnosti in imajo manj detajlov ...« (Lury 2005,15). Pri tem ni pomembno, ali je vse na svojem mestu, ali je postavitvev v naprej določena, ali je kamera fiksna. Važno je le, da vzbudi v gledalcu neka čustva, občutke, ki ga »povlečejo« v samo dogajanje, v samo zgodbo.

Ko pa ustvarjalci filma želijo s sliko poudariti pomembnost določenega kadra ali pa osebe, je odvisno, ali je kamera postavljena višje kot sneman objekt (visoki kot - high angle) ali je postavljena nižje (nizki kot - low angle). Pozicija kamere je zelo pomembna, kadar želijo predstaviti Beara Gryllsa kot močnejšega, pomembnejšega. Takrat ga vedno snemajo z nizkim kotom (ko se hrani s kačo in ji odgrizne glavo), ko pa želijo predstaviti neko nevarno situacijo, ki ga lahko nadvlada, uporabijo visoki kot (Grylls čepi nad slapom in išče pot na drugo stran bregu). Takrat izgubi svojo moč in ga predstavijo kot le delček terena, ki mu grozi z nevarnostmi. »/.../ nizki kot – igralca gledamo navzgor – predstavi karakter kot močan in mogočen, med tem ko visoki kot – igralca gledamo navzdol – prikaže karakterjev šibki značaj« (Butler 2009, 177).

Avtentično je tudi Gryllsovo gibanje in ukrepanje na terenu. Zaradi nevarnosti pri prečkanju reke je funkcijo snemalca prevzel sam in si kamero namestil na zapestje. Nepotrebnege tveganja ni, čeprav se lahko zgodi tudi marsikaj nepredvidljivega glede na to, za kakšno oddajo gre. Funkcijo snemalca navadno prevzame v situacijah, ki so bolj zahtevne in jih mora premagati sam. Kamera je med plezanjem prižgana, vendar Grylls ne snema samega sebe, pač pa lahko vidimo, kam se prime z roko in kaj se dogaja okoli njega. Ko se ustavi, obrne kamero proti svojemu obrazu in svoje občutke sporoča gledalcem neposredno, nagovarja jih preko kamere, opisuje svojo utrujenost, bolečine, pa tudi navdušenje in vzhičenost nad

doseženimi cilji. Tak način snemanja se imenuje ročni posnetek (hand-held). Butler navaja dva razloga, kdaj je primerno ročno snemanje. »Prvič, ročni posnetek navadno uporabijo pri snemanju, ko želijo prikazati dokumentarnost posnetka /.../, drugič, ko želijo prikazati dogajanje skozi oči karakterja« (Butler 2009, 181).

Poleg vseh teh različnih metod snemanja dogajanja pa je vedno tudi pomembna oddaljenost posnetka. »Občinstvo navadno ne razmišlja o bližini posnetka, vendar se bo na to avtomatsko odzvalo, hkrati pa bo imelo boljši občutek ob spremljanju karakterja, če jim dogajanje s posnetkom približaš« (Kalow 2011, 6). Thompson in Bowen sta v knjigi Grammar of the shot predstavila 9 osnovnih tipov posnetka. Odvisno je, kakšna je oddaljenost kamere od osebe oz. predmeta, ki ju želiš posneti. Vsak posnetek ima svoje prednosti in poudari določeno stvar, ki je v tistem trenutku najpomembnejša. »Višina in kot nastavitve kamere ponazarjata odnose simbolične moči med televizijo, gledalci in ljudmi, kraji ali stvarmi na vizualnih podobah« (Laban 2007, 35). Različni plani so primerni za različne kadre, vsi pa so povezani s funkcijo, ki je za posamezen kader nameravan. Najbolj oddaljen posnetek se imenuje Splošni plan, sledi mu Zelo dolgi plan, nato Daljni plan, Srednje dolgi plan, Srednji plan, Srednji bližnji plan, Bližnji plan, Skrajno bližnji plan in Ekstremno bližnji plan (Thompson in Bowen 2009, 12; Laban 2007, 35–38). Najlažje bom predstavila primere teh posnetkov na jinglu oddaje Man Vs. Wild. S posnetki zaslona oddaje sem izbrala različne prizore, kjer se nazorno vidi, s kakšnim planom so posneti. Kaj pa plan pravzaprav je? Predstavila bom zgolj najbolj pogoste, še prej pa naj podam njegovo definicijo: »Plan je osnovna gibljiva enota filma; je parameter kadra (del filma, ki ga določajo parametri velikosti, gibljivosti, trajanja, snemalnega kota in gledišča), ki z razdaljo kamere do snemalnega kota določa njegovo velikost v sliki ...« (Krajnc 2012, 50).

Slika 6.3: Splošni plan



Vir: Bear Grylls

Splošni plan (glej Sliko 6.3) »je najširši televizijski kader in ga razumemo kot širok kader prizorišča dogodka, pokrajine ali stvari« (Laban 2007, 35). Glavna funkcija tega plana je

informiranje občinstva in vpeljevanje v celotno dogajanje. S tem planom lahko gledalec razume, kje se prizor dogaja in si ustvari svojo percepcijo videnega. »Če se ne uporablja zgolj za informacijo, zmanjšuje človeka, izgubljenega v okolju ali arhitekturi« (Čučkov 2007, 17). Tak posnetek je navadno prikazan na začetku ali na koncu oddaje, saj želi v gledalcu vzbuditi sočutje in presenečenje, kako majhen je človek v naravi, kako majhen je Grylls v njegovi pustolovski avanturi. »Začetek s splošnim planom je lahko razločljiv – vsebuje največ podatkov, ki so pomembni za zgodbo. Enako je s koncem, le da tukaj ne potrebujemo več informacij, ampak razplet zgodbe« (Čučkov 2007, 17). Prav tako pa je to najbolj neoseben plan, kjer se gledalec ne počuti kot del dogajanja, zato je prikazan zelo pogosto. Gre torej za najbolj osnoven plan, ki na najširši način zajame celoten prizor posnetka.

Slika 6.4: Daljni plan



Vir: Bear Grylls

Daljni plan (glej Sliko 6.4) je podoben splošnemu planu (glej Sliko 6.3), saj je kamera še vedno močno oddaljena od snemane osebe, vendar se že lažje vidi večje detajle. »Podobno kot splošni plan omogoča fizično in čustveno ločitev gledalca od prikazanega« (Laban 2007, 36). Največ takih planov lahko v oddaji Man Vs. Wild zasledimo v jinglu, kjer so nanizani različni posnetki iz različnih oddaj, z njimi pa nas želijo umestiti v dogajanje, kljub temu, da gre samo za kolaž posnetkov.

Slika 6.5: Srednji plan



Vir: Bear Grylls

Pri srednjem planu (glej Sliko 6.5) je kamera že tako blizu, da oseba ni zajeta v celoti v kader. »Srednji plan ponuja najbolj pomembne podatke zgodbe« (Čučkov 2007, 18). V tem planu je

glavni element oseba, še vseeno pa se vidi tudi okolica, ki ni čisto izvzeta iz konteksta in nam da dodatne informacije. Srednji plan »Napeljuje na družbeno razmerje med gledalcem in dogajanjem na zaslonu« (Laban 2007, 36). Kamera se približa snemani osebi na tako razdaljo, da jo gledalec zlahka prepozna ter razbere vse kretnje in mimiko. V oddaji Man Vs. Wild lahko opazimo zelo veliko takih planov, saj je Grylls v celotnem kadru, kar pomeni, da je pozornost usmerjena na njega, v ozadju pa, kot že omenjeno, vidimo teren in ostale potrebne podatke, ki so pomembni pri razumevanju celotnega dogajanja (kar Grylls govori, kar pokaže in okolica, ki vpliva na vse to).

Slika 6.6: Srednji bližnji plan



Vir: Bear Grylls

Srednji bližnji plan (glej Sliko 6.6) je zelo podoben srednjemu planu (glej sliko 6.5), razlikuje se le v tem, kolikšen del osebe vidimo na zaslonu. Pri srednjem bližnjem planu naj bi videli zgornji del telesa, kar pomeni, da je pomembna govorica rok. V oddaji Man Vs. Wild se največkrat izmenjujeta srednji plan in srednji bližnji plan, saj je v večini primerov pomembno, da vidimo Gryllsa dovolj blizu, da mu lahko sledimo pri njegovi razlagi.

Slika 6.7: Bližnji plan



Vir: Bear Grylls

»Bližnji plan prikazuje podobo glave v naravni velikosti in s tem pri gledalcu ustvari udoben občutek enakosti z osebo na zaslonu« (Laban 2007, 37). Taki posnetki se v oddaji Man Vs. Wild največkrat pojavijo takrat, ko se Grylls snema sam. V roki drži kamero (ang. Hand-held camera), s katero snema sebe, ko pripoveduje in razlaga, kot tudi okolico, s katero podkrepi svoje besede. Bližnji plan (glej Sliko 6.7) tako »S poudarjanjem obraza kot ogledala značaja

in duše /.../ gledalcu omogoči intimen vpogled v podrobnosti, skrita čustva, razpoloženja in značaje identifikacijskih oseb ...» (Laban 2007, 37). Ta plan bi v oddaji Man Vs. Wild označila kot najbolj avtentičen, saj na način, s katerim prikazuje dogajanje, najbolj pristno zaobjame vse podrobnosti in pomembnosti.

Slika 6.8: Skrajno bližnji plan



Vir: Bear Grylls

Skrajno bližnji plan (glej Sliko 6.8) približa delček prizora, ki je v danem trenutku najbolj pomemben. Kot pravi Laban, gre za najbolj dramatičen učinek, saj je fokus postavljen na detajle (Laban 2007, 37). Običajno so v oddaji Man Vs. Wild uporabljeni takrat, ko želijo prizor prikazati na še bolj razburljiv način – ko izdeluje kaj z rokami (izrezuje palice, plete vrvi iz rastlin), ko poje živo žival ali trga meso iz mrtve živali. »Gledalci si najbolj zapomnijo bližnje kadre zelo znanih ljudi in neznanih ljudi v nenavadnih okoliščinah« (Laban 2007, 40), kar pa je tudi namen oddaje Man Vs. Wild.

Kadri se med seboj hitro menjavajo in premikajo in celotno dogajanje dvignejo na višji nivo dramatičnosti. Prav tako z menjavanjem kadrov, s katerimi želijo prikazati kar največ, ustvarjajo avtentičnost. »S pomočjo menjavanja kadrov in z dodajanjem različnih zvočnih učinkov postane televizijska slika raznolika in zanimiva« (Laban 2007, 38). Vsa mešanica kadrov in prizorov gledalca pritegne in ga napolni z energijo, to pa privede do občutka sobivanja in sodelovanja z Gryllsom na terenu.

Slika 6.9: Kamera nizko



Slika 6.10: Kamera visoko



Slika 6.11: Kamera v višini oči



Vir: Bear Grylls

Oddaljenost kamere od objekta pa ni edina bistvena vloga, pač pa je zelo pomembna tudi pozicija kamere. Le ta nam izda podrejenost, nadrejenost in enakost snemanega objekta ali pa

osebe od gledalca. »Kadar je kamera nižje od objekta snemanja in gledalec gleda osebo od spodaj navzgor, značaj snemane osebe deluje močno« (Laban 2007, 35). Takih kadrov (glej Sliko 6.9) v oddaji *Man Vs. Wild: Viet Nam* ni bilo veliko. Seveda to ne pomeni, da Grylls ni močna oseba oziroma, da je ne želijo prikazati tako. To bi si lahko razlagali na način, da je narava, iz katere se Grylls poskuša rešiti, tako mogočna, da ga želijo prikazati le kot delček nje in ne kot nekega mogočneža, ki bi jo povsem brez težav premagal. Prav tako pa je bilo prebijanje skozi divjino v Vietnamu stalno ob reki, ki se spušča po terenu, tako ni nikjer plezal v gorah, zato je lahko tudi to razlog, da ni kadrov, ki so snemani od spodaj navzgor.

V oddaji *Man Vs. Wild* se v večini prizorov menjavata dva kadra. Kamera v višini oči, saj je namen oddaje, da se gledalec počuti kot del pustolovščine, enakovreden z Gryllsom. Kadri v višini oči (glej Sliko 6.11) nakazujejo odnos simbolične enakosti gledalca in objekta snemanja« (Laban 2007, 35). Na ta način se ustvari skoraj intimni odnos med njim in občinstvom. Gledalec ima občutek, da je poleg Gryllsa, se z njim pogovarja in uči novih stvari, ki mu jih ta pove in pokaže. Gre torej za enakovreden odnos gledalca in Gryllsa. Drugi kader pa je posnet na način, da je kamera nad objektom. »Kadar je kamera nad objektom snemanja in gledalec osebo gleda od zgoraj (glej Sliko 6.10), značaj snemane osebe deluje šibko« (Laban 2007, 35). Tako so navadno prikazani nevarni prizori. Ko se Grylls prebija skozi reko, ali pa ko se spušča po ovijalkah in koreninah v globino, takrat so posnetki kamere vedno s ptičje perspektive. Grylls je prikazan kot šibek del prizora, vendar s perspektive narave, ki ga ogroža. Kljub temu, da je Grylls pogumen in se znajde v vsaki situaciji, je njegov največji sovražnik divja narava, ki ga s svojo mogočnostjo in močjo predstavi kot droben delček celote. »Zgornji snemalni kot "pritiska" človeka k tlom, zmanjšuje ga in ga naredi osamljenega, podrejenega tuji oblasti, nemočnega in ubogega« (Čučkov 2007, 24). V tem primeru Grylls ni podrejen gledalcu, kljub temu, da ga le-ti gledajo od zgoraj navzdol, pač pa sami divjini.

Poleg slike igra pomembno vlogo tudi zvok. »Čeprav je televizija predvsem vizualni medij, ima zvok, ki praviloma vedno spremlja gibljive vizualne podobe, vsaj tak ali še večji vpliv na gledalca kot slika ...« (Laban 2007, 55). Butler je opozoril na štiri pomembne točke, ki zvoku na televiziji dajo pomen: 1) ujame gledalčevo pozornost, 2) manipulira gledalčevo razumevanje slike, 3) skrbi za televizijske pomanjkljivosti, 4) vzdržuje kontinuiteto z individualnimi prizori (Butler 2009, 234). Razdelimo ga lahko na tri glavne kategorije, ki jih srečamo na televiziji. Govor, glasba in zvočni učinki. V oddaji *Man Vs. Wild* prevladujeta dve vrsti govora. Grylls skozi celotno oddajo komunicira z občinstvom (s kamero), torej gre

za the speaking body ali gledališki govor kot to vrsto imenuje Karen Lury. »Gledališki govor je glas, ki je sinhroniziran – bodisi s telesom, z glavo ali pa ustnicami govorca ali pa s sliko ustrezne tehnologije« (Lury 2005, 64). Skozi dogajanje je Grylls vedno v kontaktu z gledalci, povezuje dogodke in sproti oziroma v naprej razloži, kako pravilno ukrepati v določeni situaciji. Prav tako pa celotno oddajo spremlja tudi glas pripovedovalca (voice-over). Poleg sprotnega govora Grylls naknadno posname dodatne komentarje in zanimivosti, ki jih na licu mesta ni uspel povedati. Po navadi dodajo glas pripovedovalca, ko se Grylls poda v akcijo in nima časa sproti razlagati. »Glas govori o dogodkih, ki so se že zgodili, čeprav jih mi lahko izkusimo, kot da se dogajajo v danem trenutku – v tem primeru glas pripovedovalca enostavno opiše viden dogodek, s tem pa vzbudi v gledalcu nostalgijo« (Lury 2005, 59). Skupaj z glasom pripovedovalca pa se hkrati pojavijo tudi različni zvočni učinki, kot na primer dramatična glasba, ki poživi dogajanje, zviša pa se tudi glasnost zvokov iz naravnega okolja (šumenje vode). »/.../ televizija uporabi glasbo tako kot film, namen je podpirati in spodbujati vizualne zgodbe, ki jih lahko vidimo na sliki...« (Lury 2005, 72). Glasba je torej dodatek k sliki. V občinstvu lahko vzbudi različne občutke, spomine ali pa zgolj pritegne pozornost. Seveda pa je veliko odvisno tudi od zvrsti glasbe, ki je predvajana. V Man Vs. Wild, je glasba vedno dramatična, skorajda živčna, saj stopnjuje napetost. Začne se samo z bobni, ki dajejo ritem, potem pa se, bolj kot je napeto, priključujejo ostali inštrumenti – violine in dodatni zvočni efekti. »Zvok doda nek poseben pečat programu in ga naredi razburljivega, kar ni nujno, da bi lahko dosegli samo z vizualnimi prizori...« (Lury 2005, 82).

V tej oddaji je avtentičnost omogočena s pomočjo tehnike, ki jo ustvarjalci uporabljajo. »V šovih preživetja tehnologija zagotavlja dobršno mero avtentičnosti« (Biressi in Nunn 2005, 110). Večdnevno snemanje je strnjeno v enourno oddajo, v zaključeno povezano celoto. Vmesnih delov, ki v oddaji niso prikazani, gledalec ne vidi oziroma ne spozna, a jih ne pogaša.

Avtentičnost v drugi oddaji Man Vs. Wild: Behind the scenes (Youtube 2016b) je še bolj izrazita. Predstavi se ekipa, ki soustvarja oddajo Man Vs. Wild. Gre za tim profesionalcev. Vsak ima točno določeno vlogo, vsem pa je skupno, da poiščejo in predstavijo najstrašnejše izzive, kako preživeti v najekstremnejših razmerah, na najnevarnejših lokacijah na Zemlji. Ne ustavi jih nič, ne gore, ne morje, ne led, ne puščave. Simon Reay (direktor fotografije), Daniel Etheridge (drugi kameraman), Dave Pearce (strokovnjak za varnost), Stephen Rankin (izvršni producent), Danny in Duncan skupaj z Bearom Gryllsom sestavljajo ekipo neustrašnih. Vsaka oddaja je nova avantura in vsak član ekipe se čuti zelo privilegiranega in počaščenega, da je

lahko del ekipe. Vsak od njih pove nekaj misli o Gryllsu in načinu njihovega dela. Strinjajo se, da je večina snemalnega časa čudovito, včasih pa je lahko zaradi okoliščin tudi nevarno in izčrpavajoče. Njihove neposredne izjave gledalcu dokumentarec o preživetju še bolj približajo. Ustvarjalci morajo biti pripravljeni na vse, predvsem pa jih ob kritičnih trenutkih ne sme zajeti panika. Avtentičnost izjav popestrijo s posameznimi posnetki o tem, kako odreagirajo, če gre kaj narobe. Spust Beara Gryllsa po strmem snežnem pobočju je že sam po sebi atraktivna in nevarna scena, a ko se za njim spusti kameraman, da bi ujel vsak najmanjši detajl drsenja, se zaradi snežnega oblaka vidljivost naenkrat poslabša, zaključek te snemalne akcije pa je Gryllsova poškodovana noga in kameramanov zlomljen nos. Sledi le še helikopterski prevoz do bolnišnice. Še en dokaz, da gre za resnično oddajo. Kot pravi eden od ustvarjalcev, je preživeti v naravi ena stvar, vse to posneti, pa je še dodaten izziv. Avtentičnost je še bolj poudarjena ob uporabi tehničnih pripomočkov, s katerimi merijo Gryllsovo telesno stanje in zmogljivosti ter s tem gledalcu sporočajo, da je takšno početje zaradi številnih nevarnosti in šokov, ki grozijo telesu zaradi ekstremnih razmer, potrebno spremljati tudi iz zdravstveno raziskovalnih razlogov. Snemanje z infrardečo kamero omogoča spremljanje temperature telesa ob raznih naporih. Merilec srčnega utripa spremlja delovanje srca ob skoku v ledeno mrzlo vodo. Ti podatki gledalca še bolj prepričajo o avtentičnosti. Takšno delo je za Gryllsa fizično in psihično zelo naporno. Tveganja skušajo zmanjšati na najnižjo možno raven, a vedno nimajo zagotovila, da ne bo šlo kaj narobe. Grylls se mora popolnoma sam znajti v vsaki situaciji, saj mora preživeti v divjini brez pomoči drugih. Njegova ekipa lahko vskoči in mu nudi pomoč zgolj, ko je v smrtni nevarnosti. Prav tako pa je ekipa sodelujočih tudi zadovoljna, da lahko stoji na drugi strani kamer ob iskanju hrane, kajti že gledati Beara Gryllsa ob prehranjevanju je dovolj grozno, kaj šele, da bi oni sami kaj od najdenega v naravi pojedli. Vsi se strinjajo, da so bile posnete oddaje lepa priložnost za vso ekipo. Vendar pa se vsi tudi zavedajo, da ne glede na to, kako dobro si pripravljen (tako pred, kot za kamerami), vedno obstaja nevarnost, da se kaj nepredvidenega zgodi. Zato je zelo pomembno, da spoštujejo naravo in njeno moč, se zavedajo njenih nevarnosti in jih že vnaprej predvidijo, da se ne zgodi kaj nepričakovanega.

Tretji posnetek, ki sem ga predelala, je šestminutni Man Vs. Wild: Behind the scenes (Real Footage) (Youtube 2016c) in podrobno predstavlja ekipo med snemanjem. Ne gre za posnetke, ki bodo uporabljeni za dokumentarec o Gryllsu, pač pa gre za kratek dokumentarec sam po sebi. Prikazuje ekipo (kot bi na prizorišče gledalo tretje oko), ki se pripravlja na snemanje, njihova dogovarjanja, pripravo rekvizitov v ozadju (ki jih v osnovnem dokumentarcu ne

vidimo - npr. naveze na vrveh, s katerimi se Bear Grylls in kamermani spuščajo iz višjega na nižje prizorišče). Njihov delovni dan vključuje tudi preverjanje terena, medsebojna posvetovanja ob posameznih kadrih, dajanje navodil glede varnosti in podobno. Med njimi morajo biti močno medsebojno zaupanje in dobra psihična in fizična pripravljenost. Gledalec lahko ob ogledu tega posnetka bolje razume način snemanja, vidi način varovanja tako snemalcev kot glavnega igralca Beara Gryllsa. Tak posnetek bi lahko nekaterim gledalcem vzbudil dvom v pristnost oddaje, ki jo predvajajo po televiziji, saj je prikazano celotno dogajanje z vsemi pripomočki in s celotno ekipo, ki sodeluje pri snemanju oddaje. Občinstvo je vajeno gledati le njega, kako se sam prebija čez nevaren teren in sam išče izhod iz situacij, kako preživeti in najti pot do rešitve. Po drugi strani pa nas taki posnetki le še bolj prepričajo v avtentičnost, saj vidimo celotno dogajanje pred in za kamerami. V tem posnetku je razvidno, da je ekipa varovana z varovalno opremo, med tem ko Grylls čepi ob prepadu brez varoval in snema prizor, ki ga bodo uporabili za oddajo na televiziji. Gre za avtentične posnetke, sestavljene v celoto, ki prikazujejo posamezne dele delovnega dne ustvarjalcev dokumentarca.

7 ZAKLJUČEK

V diplomski nalogi sem raziskala pojem dokumentarca in ga primerjala oziroma ločila od resničnostne televizije. Različni televizijski žanri se medsebojno prepletajo in se skozi čas vsebinsko tudi spreminjajo oziroma dopolnjujejo. Z analizo oddaje sem opisala tri dokumentarce, v katerih je glavni akter Bear Grylls. Žanrsko sem jih uvrstila med dokumentarce z resničnostno vsebino, ki predstavljajo novejši val dokumentarcev. V odgovor na moje zastavljeno raziskovalno vprašanje, kakšne so žanrske značilnosti oddaje Man Vs. Wild, lahko odgovorim, da so to značilnosti dokumentarca. Oddaja Man Vs. Wild je na spletni podatkovni bazi o filmih in televizijskih programih (ang. Internet Movie Database – IMDB) označena kot avantura in resničnostna televizija, vendar bi jo jaz umestila prej v dokumentarec, saj ima več značilnosti dokumentarca kot resničnostne televizije. Pri slednji prevladuje zabavna/razvedrilna funkcija, medtem ko je oddaja Man Vs. Wild bolj namenjena izobraževanju kot zabavi.

Žanr oddaje Man Vs. Wild Beara Gryllsa ni fikcijski, saj nastopa kot on sam in ne prevzame vloge drugega karakterja. Kljub temu, da ga snemajo kamere in lahko rečemo, da pred njimi igra, izraža svoj karakter, svojo osebnost in svoje lastnosti. V fikcijskih filmih ali resničnostnih šovih »Scenografija zelo malo ali sploh ne vpliva na gledališkega igralca. V njej ne stanuje, v njej igra. Za gledalca so to le pobarvane površine, ki vzbujajo vtis resničnosti« (Razac 2007, 107). Pri dokumentarcu pa gre za resnično doživljanje izkušenj, v resničnem okolju z resničnimi nevarnostmi, brez scenografije in »šolanih« igralcev. Kamere posnamejo dejanja Beara Gryllsa, njegovo znanje in njegov karakter, vendar je on kot oseba enak tudi takrat, ko ni pred kamerami. Tako so vse izkušnje, vse navade in on sam predstavljeni kot v resničnem življenju. »Iz nepristnega bivališča nastaja prizorišče in prizorišče kot življenjsko okolje postaja bivališče« (Razac 2007, 108). Na začetku lahko izgleda, da je vse nepristno, počasi pa avtentičnost pripomore k temu, da nas prepriča o resničnosti bivališča, v katero pred tem dvomimo. Vseeno pa se zna zaznati razlike v osebi, kakršna je pred kamero od osebe v privatnem življenju. »Dokumentarec prikazuje resnične ljudi, ki predstavljajo sami sebe« (Nichols 2010, 14). V intervjuju za Telegraph je povedal, da ko so začeli s snemanjem prve oddaje, je bil nervozen, saj ni želel biti »zaigrani« televizijski gostitelj: »Ena od stvari, zaradi katere sem bil živčen je, da nisem hotel biti nasmejan TV gostitelj, pa so mi odgovorili, »Saj ni treba, samo povej in pokaži nam, kaj počneš, mi pa te bomo posneli«. Od prvega dne je bilo tako in zato mislim, da je tudi delovalo« (Smith 2012).

Oddaja Man Vs. Wild je hibridna oddaja, ki jo težko umestimo v zgolj en tip dokumentarca, vendar pa lahko nekatere značilnosti enega tipa dokumentarca bolj pripišemo oddaji Man Vs. Wild kot druge. Sprva sem mislila umestiti oddajo v interaktivni dokumentarec, vendar sem po podrobnem prebiranju literature spoznala, da je pri tem tipu najpomembnejši odnos med ustvarjalcem oddaje in ostalimi nastopajočimi, kar pa je v mojem primeru nemogoče, saj Bear Grylls nastopa sam. Tako lahko največ značilnosti oddaje pripišem reflektivnemu dokumentarcu, saj je v ospredje postavljen odnos med ustvarjalcem dokumentarca in občinstvom, kar pa je glavni namen oddaje Man Vs. Wild. Poleg tega tipa dokumentarca pa bi lahko oddajo delno umestili tudi v razlagalni dokumentarec, saj se za lažje razumevanje in dodatno razlago v oddajo velikokrat vključi tudi »glas-Boga« (ang. voice-of-God), ta glas pa je Bear Grylls sam. Na ta način opiše in doda informacije, ki jih na danem mestu ni mogel povedati zaradi situacije, v kateri se je znašel. Odgovor na moje drugo raziskovalno vprašanje, v kateri tip dokumentarne oddaje bi umestila oddajo Man Vs. Wild, sta reflektivni in razlagalni dokumentarec.

»V vsakem dokumentarcu so najmanj tri zgodbe, ki so med seboj prepletene: zgodba ustvarjalca dokumentarca, zgodba, o kateri pripoveduje dokumentarec in zgodba občinstva« (Nichols 2001, 61). Vsak posameznik lahko doživlja enako zgodbo na popolnoma drugačen način. K temu pa pripomorejo izkušnje, znanje, počutje in drugi dogodki, ki naredijo vsakega posameznika drugačnega. Ne glede na to, kako si je ustvarjalec dokumentarca zamislil zgodbo in kako je bila dejansko prikazana, jo bo občinstvo razumelo na svoj način. Bolj avtentično kot bodo v oddaji prikazane informacije in dejstva, podkrepljeni z že obstoječimi dokazi, večji učinek bo to imelo na gledalce. S svojo avtentičnostjo se tako zelo približajo gledalcu in ga prepričajo o dogajanju, ki ga prikazujejo.

8 LITERATURA

Allen, Kim in Heather Mendick. 2012. Keeping it Real? Social Class, Young People and 'Authenticity' in Reality TV. *Sage* 47 (3): 460–476.

Altman, Rick. 1999. *Film/Genre*. London: bfi Publishing.

Aufderheide, Patricia. 2007. *Documentary film: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Austin, Thomas in Wilma de Jong. 2008. *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*. Open University Press: England.

Bear Grylls Online. Dostopno prek: <https://beargryllsonline.com/product-tag/man-vs-wild/> (25. avgust 2016)

Biressi, Anita in Heather Nunn. 2005. *Reality TV: realism and revelation*. London; New York: Wallflower.

Butler, Jeremy G. 2009. *Television: Critical Methods and Applications*. New York; London: Routledge.

Capdevila, Pol. 2015. The objectifying documentary: realism, aesthetic and temporality. *Communication and Society* 28 (4): 67–85.

Chandler, Daniel. 1997. *An Introduction to Genre Theory*. Dostopno prek: http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf. (11.6.2016)

Coles, Robert. 1997. *Doing documentary work*. New York; Oxford: The New York Public Library: Oxford University Press.

Cummings, Dolan. 2002. *Reality TV: How real is real?*. London: Hodder & Stoughton.

Čučkov, Zlatjan. 2007. *Osnove filmske in televizijske montaže*. Ljubljana: Radio televizija Slovenija.

Filmsite. Dostopno prek: <http://www.filmsite.org/docfilms.html>

Grylls, Bear. Dostopno prek: <http://www.beargrylls.com/category/television/> (12. januar 2016)

- Hill, Annette. 2005. *Reality TV: Audiences and popular factual television*. London; New York: Routledge.
- Jakopič, Kaja. 2004. Veliki brat oddaj resničnostne televizije. *Monitor ISH* 6 (1): 7–23.
- Kalow, Nancy. 2011. *Visual Storytelling: The Digital Video Documentary*. Dostopno prek: https://documentarystudies.duke.edu/uploads/media_items/visual-storytelling-the-digital-video-documentary.original.pdf (8. avgust 2016)
- Kranjc, Maja. 2012. *Osnove filmske ustvarjalnosti: izobraževalno gradivo za srednje šole*. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica.
- Laban, Vesna. 2007. *Osnove televizijskega novinarstva*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Lury, Karen. 2005. *Interpreting television*. London: Hodder Arnold.
- Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1999. *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti*. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica.
- Maltby, Richard. 2011. *Hollywood Cinema*. Malden (MA); Oxford; Carlton: Blackwell.
- Murray, Susan in Laurie Ouellette. 2009. *Reality TV: Remarking Television Culture*. New York; London: New York University Press.
- Neale, Steve. 2000. *Genere and Hollywood*. London; New York: Routledge.
- Nichols, Bill. 2001. *Introduction to documentary*. Bloomington; Indiana University Press.
- 2010. *Introduction to documentary*. Bloomington; Indiana University Press.
- Razac, Olivier. 2007. *Ekran in živalski vrt*. Ljubljana: Maska.
- Smith, Oliver. 2012. Bear Grylls interview. *The Telegraph*, 9. november. Dostopno prek: <http://www.telegraph.co.uk/travel/celebrity-interviews/Bear-Grylls-interview/> (9. junij 2016)
- Reggie's Take.com*. Dostopno prek: <https://reggiestake.com/2013/07/05/indiana-jones-posters/> (27. avgust 2016)
- SSKJ*. Dostopno prek: <http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html> (8. junij 2016)

Šprah, Andrej. 2010. *Prizorišče odpora: Sodobni dokumentarni film in zagate postdokumentarne kulture*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!.

Thompson, Roy in Christopher J. Bowen. 2009. *Grammar of the Shot*. Amsterdam; Boston; London: Focal Press.

Youtube. 2016a *Man vs Wild with Bear Grylls S04E03 - Viet Nam*. Dostopno prek: <https://www.youtube.com/watch?v=wQLEGgbMrMo> (27. avgust 2016)

Youtube. 2016b *Man Vs. Wild: Behind the scenes*. Dostopno prek: <https://www.youtube.com/watch?v=umk6h9S0j3Q> (27. avgust 2016)

Youtube. 2016c *Man Vs. Wild: Behind the scenes (Real Footage)*. Dostopno prek: <https://www.youtube.com/watch?v=qT6Bh3A0Fu0> (27. avgust 2016)