

Katja Stamboldžioski
Univerza v Ljubljani

Vzpon ljubljanske šole dokumentarnega filma na TV Ljubljana (1981–1990) in preobrazba dokumentarizma

1 Uvod

Dokumentarni film je bil za javne televizije prestižna forma, s katero so utrjevali javno poslanstvo medija, ki je gledalce informiral in izobraževal (Biressi in Nunn, 2005) ter je bil sprva v spored umeščen kot protiutež zabavnim delom televizijskega programa (Kilborn in Izod, 1997). Seveda pa je televizijski medij, pod okrilje katerega se je zaradi slabih finančnih razmer v kinematografiji zatekla slovenska dokumentarna produkcija (Rezec Stibilj, 2005), bistveno vplival na transformacijo dokumentarnega žanra, ki se je prilagajal televizijskemu mediju tako, da so se sčasoma meje med dokumentarnimi in televizijskimi oblikami zbrisale (Kilborn in Izod, 1997).

V slovenskem prostoru je raziskovanje dokumentarnega filma na javni televiziji TV Slovenija, nekdanji TV Ljubljana,¹ odsotno. Pri raziskovanju produkcije dokumentarnega filma med letoma 1958 in 2011² smo na podlagi analize dokumentov identificirali tri glavna obdobja razvoja, in sicer: prvo obdobje ali obdobje vzpostavitve dokumentarnega filma kot podaljška informativnih oddaj (1958–1980), drugo obdobje ali obdobje vzpona dokumentarnega filma in ljubljanske šole (1981–1990) in tretje obdobje ali obdobje revitalizacije dokumentarnega filma in koprodukcij (1991–2011).

V članku bomo raziskali in analizirali vzpostavitev produkcije dokumentarnega žanra na javni televiziji in njenih sprememb v obdobju vzpostavitve ljubljanske šole dokumentarnega filma ter odgovorili na raziskovalni vprašnji, in sicer, kakšne so bile takratne produkcijske prakse in rutine ustvarjalcev ter kako so se produkcijske prakse odražale v formi in stilu dokumentarnih filmov tega obdobja. Prav raziskovanje produkcijskega vidika je za razumevanje teksta izjemno pomembno, na kar opozarjajo novejša dognanja na področju medijskih študij, ki produkcijski vidik postavljajo ob

1 TV Ljubljana je začela delovati leta 1958, in se leta 1990 preimenovala v TV Slovenija.

2 Članek je nastal na podlagi raziskave za doktorsko disertacijo Transformacija produkcije, teksta in občinstev dokumentarnih filmov na slovenski javni televiziji od leta 1958 do 2011 na Fakulteti za družbene vede UL.



bok analizi teksta in občinstva (Cottle, 2003, Holt in Perren, 2009, Dwyer, 2019, Hesmondhalgh, 2006). Pri obravnavi produkcije se bomo oprli na produkcijske dokumente tega obdobja (Caldwell, 2008), in sicer na arhivske dokumente TV arhiva in dokumentacije TV Slovenija ter Programsko produkcijske načrte, ki so podrobneje opisovali delovanje zavoda v tem obdobju. Zaradi reorganizacij uredništev umanjajo dokumenti posameznih uredništev, zato bomo za analizo produkcije dokumentarnega žanra uporabili pet pol strukturiranih poglobljenih intervjujev z nekdanjimi in sedanjimi zaposlenimi in honorarnimi sodelavci, ki so bili vpeti v produkcijo dokumentarnega filma kot ustvarjalci³ in uredniki. Pri izboru sodelujočih je bilo ključno, da so delovali na TV Ljubljana in TV Slovenija v različnih obdobjih produkcije dokumentarnega filma, ter da izkazujejo pomembne uredniške ali ustvarjalne reference. Predvsem dragoceni so trije intervjuji za obravnavano obdobje razvoja dokumentarnega žanra, ki bodo v članku bolj izpostavljeni. Intervjuvanci so bodisi novinarji, scenaristi, režiserji, uredniki, odgovorni uredniki, pri večini pa so se omenjene vloge v daljšem obdobju profesionalnega dela prekrivale. Kot opozarja Mayer (2009), je pri medijski produkciji pomemben tako makro kot mikro vidik, torej tudi prakse in izkušnje medijskih delavcev. Intervjuji so bili posneti med 3. 7. 2021 in 21. 12. 2021 v Ljubljani ter so bili transkribirani, v tekstu jih označujemo z imeni intervjuvancev, in sicer Drago Pečko, Helena Koder, Bojan Labovič, Majda Širca in Jani Virk.

1.1 Definijske in žanrske zagate dokumentarnega filma

Definicija dokumentarnega filma postavlja teoretike pred izzive: za mnoge je dokumentarni film negacija igranega in z definicijo začnejo prav tu, čeprav imata igrani in dokumentarni film več skupnega, kot se zdi na prvi pogled. Casetti (2013, 86–87), ki film razdeli na dva žanra – dokumentarec in fikcijo – poudari njune enake postopke, kajti film je podedoval občutek tako za dokumentiranje kot za pripovedovanje in je hkrati postal mesto prekrivanja obeh. Prekrivanje je seveda zgodovinsko pogojeno, saj se je film od začetkov razvijal v obe smeri. Pri definiciji dokumentarnega filma trčimo ob različne poglede teoretikov, ki se razhajajo že v temeljnih kategorijah in dokumentarni film razumejo bodisi kot žanr, stil, tip artefakta ali zgolj specifični način filmskega ustvarjanja (Kilborn in Izod, 1997, 15). Bordwell in Thompson (2010, 353) dokumentarni film štejeta pod filmsko zvrst skupaj z igranim, animiranim in avantgardnim filmom, med žanre pa uvrščata western, srhljivko, muzikal itd. Dokumentarni film nadalje razdelita še na žanre, in sicer na kompilacijski dokumentarni film, ki je sestavljen iz arhivskih posnetkov, intervju ali *talkig-heads* dokumentarni film, ki prinaša pričanja o dogodkih ali družbenih gibanjih, direktni dokumentarni film, ki s

3 Z izrazom označujemo kolektivno avtorstvo dokumentarnih filmov, ki lahko zajema scenarista, režiserja, snemalca, montažerja in avtorja glasbe (*angl. filmmaker*) (Kilborn in Izod, 1997, p. 191).

filmsko kamero zabeleži, kar se pravkar dogaja, dokumentarni film o naravi, portretni dokumentarni film ter sintetični dokumentarni film, ki meša vse naštetje pristope in je pogost v televizijskem novinarstvu (prav tam, 351). V literaturi najdemo številne delitve in klasifikacije, ki nakazujejo žanrske zagate dokumentarnega filma. Obsežna produkcija, različni pristopi in vsebinska pestrost pričajo, da gre za kompleksno in široko polje umetniške prakse, termin dokumentarni film pa zaobjema pravzaprav paleto praks in ostaja »vseobsegajoč« (Corner, 1990, VIII). Nichols (1991, 12) se definicije loti prek obravnave dokumentarnega filma iz pogleda dokumentarnih ustvarjalcev, teksta in gledalcev.

Ko skušamo dokumentarni film opredeliti iz stališča gledalca, moramo obravnavati njegove konvencije, s pomočjo katerih bo gledalec prepoznal, da gleda dokumentarni film, a bo hkrati od njega pričakoval, da je v skladu s pričakovanji in ga bo lahko osmisлил. Ellis (2005, 342) zato meni, da gre v tej smeri za neprestano pogajanje v žanrskem odnosu, ki ga konstituira tripartitno pogajanje med navadami in prepričanju gledalcev, med zahtevami medija (kinematografa ali televizije) ter željami filmskih ustvarjalcev. A da bi dokumentarni film torej deloval kot tak, je dovolj, da ga gledalci »osmislijo bolj kot realnost kot pa reprezentacijo« (prav tam).

Chaney in Pickering (1990, 12) obrneta paradigmo dokumentarnega realizma, in sicer ju bolj kot vprašanje, kaj je v dokumentarnem filmu resnično, zanima, kako ustvarjalec konstruira realizem dokumentarnega filma z uporabo estetskih konvencij in orodij. Na to vprašanje odgovori Nichols, saj načine reprezentacije realnosti v dokumentarnem filmu razume kot načine organizacije tekstov, še ene možne vstopne točke za definicijo dokumentarnega filma. Nichols (2010, 31) na podlagi forme in strukture dokumentarnega filma loči šest načinov reprezentacije, ki se lahko med seboj prekrivajo in prepletajo ter nam pomagajo prepoznavati različne vrste dokumentarnih filmov z distinktivno formo in načinom nagovarjanja gledalcev (Kilborn in Izod, 1997, 57). *Poetični način* daje poudarek vizualnim asociacijam, zvočnim in ritmičnim lastnostim in je blizu eksperimentalnemu in avantgardnemu filmu (Nichols, 2010, 162). *Razlagalni način* temelji na komentarju in argumentaciji, ki gledalce neposredno nagovarja, slika služi kot ilustracija komentarja (prav tam, 169) in je danes najbolj razširjen način, predvsem na televiziji. *Observacijski način* temelji na opazovanju družbenega akterja z nevsiljivo kamero, ki sledi dogodkom. Razvil se je v 60. letih prejšnjega stoletja, ko so na trg prišle priročne 16 mm kamere (prav tam, 172-173). *Participatorni način* daje poudarek interakciji med avtorjem filma in družbenimi akterji, avtor je namreč vključen v intervjuje in je del dogajanja pred kamero (prav tam, 180). *Za refleksivni način* je pomembno zavedanje, da je film konstrukt in gledalca pripelje do razmisleka o njegovem odnosu do dokumentarnega filma ter na splošno o tem, kaj dokumentarni film predstavlja (prav tam, 196). *Performativni način* se ukvarja predvsem z vprašanjem znanja in s tem, kako znanje

pripomore k razumevanju sveta, ter poudarja, da je to znanje subjektivno in čustveno (prav tam, 201–202). Razvil se je v 80. in 90. letih in uporablja imaginarne dogodke, jih kombinira z realnimi ali celo z animacijami, pri tem pa sta pomembni čustvena in izrazna plat.

2 Od prvih dokumentarnih filmov do redne produkcije: dokumentarni film kot podaljšek dnevno-informativnih oddaj

O začetkih dokumentarnega žanra na TV Ljubljana v produkcijskem smislu ni veliko ohranjenih dokumentov, v TV arhivu in dokumentaciji TV Slovenija pa hranijo popise filmskega gradiva v t. i. knjigah Kinoteka,⁴ v katere pa niso zapisovali žanra, zato je preglednost gradiva otežena. Po zapisih med prve dokumentarne filme spadajo *Borovo gostüvanje* Borisa Kuharja (1958), *Mestno na lignitu* Vasje Predana (1958) ter trije filmi o taboriščih *Človek, postoj!* (1961) Ernesta Adamiča, *Pekel žena* (1962) Lojzeta Krakarja in Milana Kumarja ter *Pepel, ki žge* (1962) Lojzeta Krakarja in Ernesta Adamiča. Obseg televizijskega programa in tudi produkcije se je iz leta v leto večal. Leta 1959 so predvajali 231 ur lastnega programa, leta 1987 pa že 3520 ur lastnega programa. To je za zavod pomenilo dodatne stroške in pomanjkanje (izobraženega) kadra ter omejenost produkcijskih kapacitet, kar so le stežka obvladovali (RTV Ljubljana, 1988, 30). Z dvigom produkcije se je razvijal tudi dokumentarni žanr, in sicer sprva v Dokumentarno-feljtonski redakciji, ki je bila ena izmed redakcij Aktualno-političnega programa. Tu so nastajale številne serije, ki so bile iz produkcijskega vidika bolj obvladljive. Dokumentarne filme pa so razumeli kot »nadaljevanje dnevno-informativnih oddaj«, ki pa naj vključujejo »razvijanje specifičnega televizijskega izraza, seganje po vrhu poročevalskih dosežkov«, s čimer naj bi se dokazali tudi v izmenjavi programa Jugoslovanske radiotelevizije (JRT), v sklopu katere je delovala TV Ljubljana (RTV Ljubljana, 1979, 20). Med pomembnejšimi sta seriji *TV akcija* in *S kamero po svetu*, ki sta nastajali od leta 1964 in jih umeščamo v razlagalne načine reprezentacije, saj je gledalca vodil novinarjev komentar.

Med Dnevno-informativno in Aktualno-feljtonsko redakcijo je vladala nekakšna hierarhija, saj je Aktualno-feljtonska redakcija veljala za »odlagališče kadrov«. Sem so premeščali tiste, ki bodisi zaradi pomanjkanja veščin in sposobnosti ali politične neprimernosti niso bili zaželeni v Dnevno-informativni redakciji (Drago Pečko). Ustvarjalci so se počutili dokaj svobodne pri svojem delu, čeprav so bile nekatere

4 Ohranjenih je 133 arhivskih knjig z oznako Kinoteka s podatki o gradivu, naslovom, kratkim opisom, režiserjem, scenaristom, snemalcem. Za obdobje od leta 1958 do 1982 smo pregledali 45 knjig, kasnejše dokumentarne filme pa so beležili na t. i. kartončke. TV Slovenija nima popolnega seznama vseh dokumentarnih filmov.

teme že vnaprej določene, predvsem aktualni dogodki, druge pa so bile politično nujne za javni medij. »Vedno je bil to en tak žep tega informativnega programa, kjer je bilo pa razmeroma veliko svobode, tako v formalnem kot tudi v vsebinskem smislu« (Helena Koder). Delovni procesi pri ustvarjanju dokumentarnega žanra so bili še vedno bližje novinarskim postopkom za pripravo prispevkov, saj na začetku novinarji še niso pisali scenarijev, vizualni del je bil podrejen govoru in ga je ilustriral. »No, in pač novinarji so sami ali pa s pomočjo nekih realizatorjev potem svoje tekste opremljali s slikami, pokrivali, se je temu reklo« (Helena Koder).

3 Vzpostavitev ljubljanske šole dokumentarnega filma

Ob redni dokumentarni produkciji so se začeli vzpostavljati bolj profesionalni postopki, novinarji so začeli pisati scenarije in sodelovati z režiserji. Dokumentarna produkcija je v vsebinskem, produkcijskem in uredniškem smislu doživela temeljni obrat s prihodom urednika Draga Pečka, ki je leta 1981 prevzel Dokumentarno feljtonsko redakcijo in postavil temelje razvoja dokumentarnega filma na TV Ljubljana, spremembe pa so bile vidne tudi v formi dokumentarnega filma. Pečko je v redakcijo prišel leta 1981 kot odstavljen urednik dnevno-informativnih oddaj zaradi objave novice v *TV Dnevniku* o kršitvi družbenega dogovora o dohodku in razporejanju dohodka. Plače so bile torej zamrznjene, vendar se Izvršni svet Skupščine Socialistične Republike Slovenije ni držal dogovora (Drago Pečko). Odstavitve niso bile nič nenavadnega, niti ne zadržanje nekaterih oddaj ali prispevkov pred objavo, saj je bil vpliv politike na delovanje medija prisoten od njenih začetkov. »Še mila kazen je bila glede na zahteve tedanjega, mislim da je bil Avbelj predsednik predsedstva, ki je zahteval, da kar z besedo 'ubit smrkavca'« (Drago Pečko).

Vsebinsko je urednik predstavil splošne usmeritve in teme, o katerih naj novinarji razmislijo, puščal pa jim je, da so prihajali z idejami (Drago Pečko), vendar je moral vsak predlog odobriti. »Seveda je bila samocenzura pa to, kakor da jo zdaj ni, a ne. Ampak je je bilo gotovo več« (Helena Koder). Novinarji so se torej počutili dovolj svobodne pri svojem delu, v organizacijski kulturi pa je bilo očitno dovolj jasno, katere teme ne bodo vzbudile morebitnih negativnih odzivov vodstva ali politike. Tak način sodelovanja z urednikom je za novinarje pomenil priložnost za lasten ustvarjalni zagon, ki pa so ga na drugi strani močno ovirali organizacijski, birokratski in finančni vidiki. V medijskih organizacijah vedno obstajajo odnosi moči in neenakosti, ki vplivajo na tekste, vendar kot je opozoril Hesmondhalgh (2006, 51), ti niso enoznačni, temveč kompleksni, zato je treba natančno proučiti tenzijo med kontrolo in avtonomijo, kajti tudi v primeru ekonomskih ali političnih pritiskov lahko nastanejo inovativne vsebine.

3.1 Tog sistem planiranja produkcije

Produkcija je zaposlenim postavljala številne omejitve, saj je TV Ljubljana ob povečanem obsegu še vedno iskala optimalen način organizacije dela. Za enega izmed zgledov je jemala BBC, kar je razvidno iz zapisnika o strokovnem obisku na BBC,⁵ v katerem avtor ugotavlja, da »ljubljska televizija tehnično in tehnološko zaostaja le pol koraka za najbolj 'člaščno' evropsko TV hišo« in da za pregovorno slabo opremljenostjo skriva druge težave, kot so neprofesionalna uporaba tehničnih zmogljivosti, nedomišljena organizacija in načrtovanje dela ter nedisciplina (Fond vodstvo TVS I-66, 1981, 1). »Tehnokratsko utesnjevanje« je na TV Ljubljana pomenilo uvedbo številnih naročilnic, obrazcev in normativov v urah za posamezne produkcijske sklope (snemanje, montaža, sinhro) (RTV Ljubljana, 1981, 3). Ustvarjalci torej niso imeli dostopa do produkcijskih in postprodukcijskih sredstev, ki so bila planirana in omejena v skladu s posameznimi projekti in Programsko produkcijskim načrtom. Produkcijska praksa je bila torej visoko nadzorovana, kaže pa se samorefleksija vodstva (Caldwell, 2008, 5), da je tak način za delovanje javnega servisa nujen in pravilen, kršitve pa da je treba resno obravnavati. Notranja produkcijska kultura torej ni temeljila na ustvarjalnem ali morda etičnem odnosu do dela, temveč na birokratsko represivnem kulturnem modelu, ki iz enačbe izvzema ustvarjalni del in se mu že a priori odpoveduje. V osrčje produkcijske kulture so bila postavljena birokratska opravila.

V Programsko produkcijskem načrtu leta 1982 najdemo številne serije, ki so jih pripravljali v Dokumentarno-feljtonski redakciji (*Čas, ki živi, Sodobniki, Dosje našega časa, Oddaje o Kardelju, Zgodovina Slovencev*), med temi pa je bila tudi serija *Dokumentarci (če)*, ki je bila na sporedu enkrat mesečno ob četrtnih ob 21.35 do 22.05 (RTV Ljubljana, 1981, 57). Za snemanje serije je bilo odobrenih 550 ur z ekipo C (filmski snemalec, zvokovni snemalec, osvetljevalec), 6480 m filmskega traku, snemanje je bilo v razmerju 1 : 2, oz. na posamezno oddajo 5 dni po 10 ur snemanja, 49 ur montaže, 8 ur sinhronizacije, oddaje pa so imele naročeno še presnemavanje in filmski trik (prav tam, 41).

3.2 Odmik od dnevno-informativnih vsebin in serija Dokumentarec meseca

Kljub produkcijskim oviram so se v dokumentarnih filmih že začeli kazati premiki od informativnih vsebin k participatornemu in observacijskemu načinu reprezentacije, največkrat pa je šlo za kombinacijo obeh pristopov. Smer razvoja dokumentarnega žanra doseže višek leta 1983 z izjemno pomembno serijo *Dokumentarec meseca*, ki

5 TV Ljubljana se je že od začetkov odpirala na zahod, kjer so kupovali tehnično opremo (Pohar, 1993, 22, 44). V prikazovanju zahodne televizijske produkcije Pušnik (2008, 121) vidi pomembno odpiranje socialistične države na zahod, s tem pa je televizija oblikovala okus ljudi in promovirala zahodni življenjski slog.

je v produkciji ostala vse do leta 2011 in je bila po vsebinski plati nadaljevanje *Dokumentarcev (če)*. V planu so predvidevali 8 oddaj v dolžini 40' (RTV Ljubljana, 1983, 22–23), seveda pa so nadaljevali še z ostalimi nizi, a je imel med temi *Dokumentarcev meseca* pomembnejšo vlogo, saj je imel nekoliko povečan normativ snemanja na 7 × 10 ur, filmske montaže 70 ur, sinhronizacije 5 ur, poraba filma pa je bila povečana na 1 : 3 (prav tam, 21–22). Drago Pečko je z *Dokumentarci meseca* želel vzpostaviti redno produkcijo dokumentarnega žanra na način, ki bi bil prepoznaven v domači produkciji kot »ena forma dokumentarna, ki mora preseगत vse. Tudi igran program« (Drago Pečko), ki je v tem času veljal za najdražjega in tudi najbolj cenjenega.

... ko je pa Drago Pečko prišel, on je imel pa eno zamisel o ljubljanski šoli dokumentarizma ... On je mislil, da bo ljubljanska televizija redno producirala dokumentarce ... In da bo to pač ta količina stvari, narejenih na ta način, počasi ustvarila nek tak pojem dokumentarca, ki bo značilen za recimo slovensko televizijo (Helena Koder).

Želel je preseči okvire dnevno-informativnih pristopov, ko je novinar sam ustvarjal oddaje, zato je začel prek poznanstva z režiserjem Matjažem Klopčičem angažirati mlajše režiserje iz AGRFT⁶ (Drago Pečko). To sodelovanje je privedlo do razvoja, ki ga najbrž samo z zaposlenimi ne bi dosegel. Pri novinarjih sodelovanje z režiserji sprva ni naletelo na dober odziv (Drago Pečko), a kmalu se je pokazalo, da so prav to sodelovanje, novi pristopi v formi, boljše priprave in pisanje scenarijev in redna produkcija vzpostavili opus del, ki je bil prepoznaven kot ljubljanska šola dokumentarnega filma. »Po mojem je ta šola nastajala spontano. [...] Seveda z, da rečem, subtilnim detektiranjem urednika takratnega avtorjev, kaj je kdo, da rečem, sposoben in bi lahko prispeval k temu, [...] sveža kri je prihajala v to uredništvo« (Bojan Labovič). Spremeni se dokumentarna forma, ki se je oddaljevala od reportaž, saj so želeli, »da stopi na plan v bistvu situacija, dogajanje, kakršno ne posreduje novinar gledalcu« (Drago Pečko). Pri tem je bila avtentičnost tako po mnenju urednika kot ustvarjalcev (Helena Koder) tisti najpomembnejši element, ki so ga zasledovali že pri pisanju scenarijev, kajti: »Je bilo treba biti zelo pozoren, da ne preidemo v tako imenovane insinuacije, v umetne konstrukcije, samo zaradi filma, in da s tem ne zabrišemo meje med tistim, kar je avtentično, in tistim, kar je inscenirano. To je bila zelo nevarna meja, ki so jo nekateri obvladali, drugi pač ne« (Drago Pečko). Znanje o dokumentarnem filmu se je prenašalo znotraj ustvarjalne ekipe, tehničnega kadra in filmskih montažerjev (Helena Koder, Bojan Labovič) kot del industrijskega habitusa (Caldwell, 2008, str. 7), kar je bilo tudi za razvoj televizije izjemno pomembno.

6 Med njimi so bili Polona Sepe, Žare Lužnik, Angel Miladinov, Miran Zupanič, Žare Lužnik, Bogdan Mrovlje, med novinarji pa so izstopale Helena Koder, Alenka Auersperger in Dorica Makuc.

3.3 Izvirna slovenska dokumentarna zvrst

Leta 1986 v uradnih dokumentih že omenjajo Uredništvo dokumentarnega programa (ali zgolj Dokumentarni program) (RTV Ljubljana, 1986, 45), kar je pomenilo, da so dokumentarnemu žanru vendarle priznali pomembno mesto, predvsem pa je to postalo samostojno odgovorno uredništvo, ki se je tudi formalno odcepilo od informativnega programa. *Dokumentarci meseca* so v nekaj letih dosegli takšno kvaliteto, da je v dokumentih viden premik pri vrednotenju dokumentarizma, saj naj bi šlo za izvirno slovensko dokumentarno zvrst: »DOKUMENTAREC MESECA se je razvil do te mere, da lahko govorimo o izvirni slovenski dokumentarni zvrsti« (RTV Ljubljana, 1989, 21). Pozitivne odzive so dobivali v sklopu izmenjav JRT ter festivalov, kjer so »praviloma pobrali seveda prve nagrade, zmeraj, Ljubljanska šola dokumentarnega filma, so rekli« (Drago Pečko). Večje zanimanje domače in tuje javnosti je v hiši zbuvalo nevoščljivost tako med uredniki kot tudi med novinarskimi kolegi (Helena Koder). Uspehi pa jih niso ščitili pred krčenjem sredstev. »Ampak če je bilo treba kaj vzeti, pa prekanalizirati v informativni program, bojo pa nam dal kar odrezati« (Drago Pečko).

Vsebinsko so bili *Dokumentarci meseca* zelo raznoliki in vsaj za obdobje od leta 1981 do 1990 bi lahko trdili, da je bil po vsebinski plati skupni imenovalac človek, njegovi življenjski izzivi, izkušnje, prek katerih so mnogokrat prikazali sedanost ali obravnavali preteklost, saj so skušali postavljati zgodbe v družbeni kontekst, opozarjali so na družbene neenakosti, občasno pa je šlo tudi za upodobitev izjemno zanimivih posameznikov. Včasih so v center zgodb postavljali prostor kot npr. gostilno, domačijo, bivanjsko okolje Kolizeja ali pa Cukrarne, azilnega doma.

Od leta 1986 je med *Dokumentarci meseca* opaziti več koprodukcij z različnimi neodvisnimi producenti, predvsem je TV Ljubljana veliko sodelovala z Vibo (RTV Ljubljana 1986, 60). »Lahko rečem, da okrog 90-ih [...] je bila RTV Slovenija, takrat TV Ljubljana, sicer največja producentka slovenskega filma. Ali pa pomembna, ne največja. Ker je Viba pač imela težave itn. In so uredniki, pametni uredniki pazili, da se je tukaj proizvajalo kar nekaj filmov« (Majda Širca). Koprodukcije dokumentarnih filmov so pomenile tudi širitev produkcije in vključevanje širšega kroga ustvarjalcev, kar je v kasnejših letih postajalo vedno bolj pomembno in tudi zakonsko urejeno z javnimi pozivi.

4 Preobrazba dokumentarizma in obrat v zabavo

Konec 80. let se je zaključilo eno izmed najbolj plodnih obdobji dokumentarizma na TV Ljubljana, kar so občutili tudi ustvarjalci. »Po tem, ko je verjetno v 70-ih letih Drago Pečko, pa v 80-ih, v bistvu dvignil dokumentarni program, je bil potem eno obdobje v zatonu v bistvu. Zdaj ... v bistvu pravzaprav bolj kot program, eno obdobje pa oboje. Tudi kot produkcija, ne.« (Jani Virk). Vzroke strmega upada produkcije

dokumentarnih filmov lahko iščemo predvsem v spremenjeni predvajalni shemi, ki se je začela nagibati v informativno zabavno smer zaradi konkurenčnega medijskega prostora po prihodu komercialnih postaj. Podatki gledanosti in marketinški prihodki so postajali vedno bolj pomembni tudi za TV Slovenija (RTV Slovenija, 1993, 3), ki je za svoje delovanje del sredstev pridobivala na trgu. Med leti 1989 in 1991 ne najdemo nobene objave *Dokumentarca meseca*, redne objave se vrnejo na program leta 1992 in 1993, a je serija umeščena na 2. program, medtem ko 1. program zasedajo informiranje in razvedrilo, delno tudi šport, kar je bilo v skladu z vizijo vodstva, ki je v osrednje termine umeščala več zabavnih oddaj in se tako borila »za čim večji delež gledalcev« (RTV Slovenija, 1995, str. 9). Obdobje ljubljanske šole dokumentarizma je vsekakor postavilo temelj dokumentarnega žanra na TV Ljubljana v vsebinskem in produkcijskem smislu, saj so kljub omejitvam ustvarjalci presegli reportaže in ustvarili pester nabor vsebin v času, ko so še nastajale številne propagandne serije. *Dokumentarci meseca* so bili polje, kjer so s prikazovanjem aktualnih družbenih tem in človeških usod pod drobnogled jemali posameznike, prek katerih so obravnavali družbene spremembe. Razvijali so lasten avtorski pristop, ki se je kazal predvsem s participatornim in observacijskim pristopom, pri tem pa je bila pomembna estetika filma, od subtilnih, likovnih elementov, do iskanja drznejših vzgibov in motivov. Produkcijski normativi so odsevali vedno večje zavedanje o pomenu estetskega užitku ob gledanju filma, kar se je kazalo z dvigom števila ur za snemanje in montažo. Šlo je za načrtno skrb za razvoj dokumentarnega žanra kot enega izmed temeljev javnega servisa in ki je po odzivih v javnosti v času, ko je TV Ljubljana imela monopol, zasedal posebno mesto. Na eni strani je torej šlo za pomembno uredniško vizijo, ki je na drugi sovpadla s sodelovanjem številnih talentiranih (honorarnih) režiserjev in novinarjev, ki so bili večinoma zaposleni na TV Ljubljana. In med temi so bile tudi ženske ustvarjalke, kar je bilo glede na filmsko industrijo, kjer so prevladovali moški, izjemno pomembno. Kljub političnim, produkcijskim, finančnim in birokratskim omejitvam so na TV Ljubljana nastajali kakovostni avtorski dokumentarni filmi. Ko se je vizija vodstva obrnila v smer zabave, so vzniknile oddaje, ki so se spogledovale s principi resničnostnih šovov in so zavzele osrednje termine v imenu gledanosti in prihodkov, kasneje pa je bilo ukinjeno tudi odgovorno uredništvo dokumentarnega programa.

Bibliografija

- Biressi, A. in Nunn, H., *Reality tv. Realism and revelation*, New York 2005.
- Bordwell, D. in Thompson, K., *Film Art: An Introduction*, New York 2010.
- Caldwell, J.T., "Both Sides of the Fence". *Blurred Distinctions in Scholarship and Production (a Portfolio of Interviews) v: Production studies. Cultural studies of media industries*, (ur. Mayer et al.), New York, London 2009, str. 214–229.

- Caldwell, J.T., *Production culture. Industrial reflexivity and critical practice in film and television*, New York, London 2008.
- Casetti, F., *Oko 20. stoletja: Film, izkustvo, modernost*, Ljubljana 2013.
- Chaney, D., Pickering, M., *Authorship in Documentary: Sociology as an Art form in Mass Observation*, v: *Documentary and Mass Media* (ur. Corner, J.), London, New York 1990, str. 29–44.
- Corner, J. (ur.), *Documentary and the Mass Media*, London, New York 1990.
- Cottle, S. (ur.), *Media Organisation and Production*, London 2003.
- Dwyer, P., *Understanding Media Production*, London, New York 2019, str. 1–23.
- Ellis, J., *Documentary and Truth on Television of 1999*, v: *New Challenges for Documentary*, (ur. Rosenthal, A. et al., 2. izdaja), Manchester, New York 2005, str. 342–360.
- Fond vodstvo TVS I-66, *Vtisi – za primerjavo ali posnemanje (delovni in organizacijski postopki na televizijah v V. Britaniji)*, Ljubljana 1981, neobj.
- Hesmondhalgh, D. (ed.), *Media Production*, Maidenhead, New York 2006, str. 49–90.
- Holt, J., Perren, A., *Media Industries. History, Theory, and Method*, Singapore 2009, str. 1–20.
- Kilborn, R. in Izod, J., *An Introduction to Television Documentary. Confronting Reality*, Manchester, New York 1997.
- Mayer, V., *Bringing the Social Back In. Studies of Production Cultures and Social Theory*, v: *Production studies. Cultural studies of media industries* (ur. Mayer, V. in drugi), New York 2009, str. 15–24.
- Nichols, B. (2. izdaja), *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana 2010.
- Nichols, B., *The Voice of Documentary*, v: Rosenthal, A. and Corner, J. (ur.). *New Challenges for Documentary*, (2. izdaja) Manchester, New York 2005, str. 17–33.
- Pohar, L., *Televizija prihaja v Slovenijo*, v: *Televizija prihaja: spominski zbornik o začetkih televizije na Slovenskem* (ur. Pohar, L.), Ljubljana 1993, str. 21–48.
- Pušnik, M., *Udomačenje televizije na Slovenskem. Javnost (Ljubljana)*, letnik 15, supl., Ljubljana 2008, str. 113–131.
- Rezec Stibilj, T., *Slovenski dokumentarni film 1945–1958*, Ljubljana 2005.
- RTV Ljubljana, *Predlog programov RTV Ljubljana za leto 1979*, Ljubljana 1979.
- RTV Ljubljana, *Programsko-produkcijski načrt TOZDa TV Ljubljana za leto 1982*, Ljubljana 1981.
- RTV Ljubljana, *Programsko-produkcijski načrt TOZDa TV Ljubljana za leto 1983*, Ljubljana 1983.
- RTV Ljubljana, *Programsko-proizvodni načrt Tozd-a TV Ljubljana za leto 1986*, Ljubljana 1986.
- RTV Ljubljana, *publikacija ob 60-letnici radia in 30-letnici televizije na Slovenskem*, Ljubljana 1988.

RTV Ljubljana, Programi radia in televizije za leto 1989, Ljubljana, 1989.

RTV Slovenija, Načrt televizijskih programov za leto 1994, Ljubljana 1993.

RTV Slovenija, Poročilo o prilagajanju delovanja in vodenja televizijskih programov RTV Slovenija določilom Statua RTV Slovenija in poročilo o pripravi Programske produkcijskega načrta televizijskih programov RTV Slovenija za leto 1996, Ljubljana 1995.

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

Vzpon ljubljanske šole dokumentarnega filma na TV Ljubljana (1981–1990) in zaton dokumentarizma

Ključne besede: TV Ljubljana, javni medij, dokumentarni film, produkcija dokumentarnega filma

Članek obravnava specifično obdobje produkcije dokumentarnega žanra na TV Ljubljana, znano kot obdobje ljubljanske šole dokumentarnega filma (1981–1990). Težišče raziskave so predvsem produkcijski pogoji in omejitve, v katerih so nastajali dokumentarni filmi, ter prakse in rutine ustvarjalcev, da bi analizirali, kako so se produkcijske prakse odražale v formi in stilu dokumentarnih filmov. Dokumentarni filmi tega obdobja so se namreč začeli oddaljevati od reportaž z aktualno politično vsebino in razlagalnim načinom reprezentacije ter se vedno bolj približevali participatornemu in observacijskemu načinu reprezentacije. Rutine in prakse so postale bolj profesionalne, predvsem so novinarji začeli pisati scenarije in sodelovati z nadarjenimi režiserji iz AGRFT. Kljub finančnim in produkcijskim omejitvam, ki so v ustvarjalni proces postavljale številna birokratska opravila, ter samocenzuri ustvarjalcev, so pod vodstvom urednika Draga Pečka in s sodelovanjem režiserjev nastali številni avtorski dokumentarni filmi, ki so bili prepoznavni v jugoslovanskem prostoru. Zaradi spremenjenih medijskih razmer je vodstvo javne televizije smer razvoja medija po letu 1990 videla bolj v zabavnih programih, kar je pomenilo, da je dokumentarizem začel izgubljati nekdanji pomen v imenu gledanosti in marketinških prihodkov.

The Rise of the Ljubljana School of Documentary Film at TV Ljubljana (1981–1990) and the Transformation of the Documentary

Keywords: TV Ljubljana, public media, documentary film, documentary film production

The article discusses a specific period of the production of the documentary genre at TV Ljubljana, known as the period of the Ljubljana School of Documentary Film (1981–1990). The focus of this research is predominantly the conditions and limitations of production, under which documentary films and practices, as well as the routines of the creators, were created, to analyse how production practices were reflected in the form and style of documentary films. The documentary films of this period began to move away from news coverage with current political content and the explanatory mode of representation, and moved towards the participatory and observatory modes of representation. The routines and practices became more professional. In particular, journalists began writing scripts and collaborating with talented directors from AGRFT (Academy of Theatre, Radio, Film and Television). Despite financial and production limitations, which placed numerous bureaucratic tasks into the creative process, and the self-censorship of creators, under the leadership of editor Drago Pečko and with the collaboration of directors, numerous authorial documentary films were made that were recognized in the Yugoslav space. Owing to the changed circumstances of the media, the management of public television saw the direction of the development of the medium after 1990 tend towards entertainment programmes, which meant that the documentary began losing its former importance in the name of ratings and advertising revenues.

O avtorici

Katja Stamboldžioski je urednica Uredništva izobraževalnih oddaj TV Slovenija in scenaristka številnih dokumentarnih filmov in oddaj. Na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani je 2007 pridobila naziv magistrica znanosti s področja sociologije medijev, trenutno zaključuje doktorat na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani s področja medijskih študij. Njeno področje raziskovanja so specifične kulturne forme v televizijskem mediju ter dokumentarni filmi.

E-naslov: stamboldzioski@gmail.com

About the author

Katja Stamboldžioski is the Head of the Educational Programme Department at TV Slovenija and a screenwriter of numerous documentary films and shows. She obtained her Master of Science in the field of Sociology of Media in 2007 at the Faculty of Arts, the University of Ljubljana and is currently finishing her doctoral degree at the Faculty of Social Sciences, the University of Ljubljana in the field of Media Studies. Her field of study is specific cultural forms in the medium of television and documentary films.

Email: stamboldzioski@gmail.com