

manjših enot, ki so dokumenti; ti so včasih tudi osnovne enote.

Med zelo pomembne naloge v arhivih spada popisovanje arhivskega gradiva, katerega namen je olajšati uporabo gradiva. Avtor je to zapisal z zanimivim stavkom: "Kdor popisuje, posreduje med ustvarjalcem arhivskega gradiva in kasnejšimi uporabniki ...". To vodi uporabnika k virom. Da bi bila enotnost pri popisovanju kar največja – v to nas silijo zlasti računalniški pristopi – so se izoblikovali mednarodni arhivski standardi za popisovanje s popisnimi enotami na različnih nivojih. Podpoglavje nakazuje elemente takega nivojskega popisovanja in aplikacijo le-teh za različne oblike oziroma vrste arhivskega gradiva.

Proti koncu publikacije je podpoglavje o pripomočkih za uporabo arhivskega gradiva in arhivskem informacijskem sistemu. Obravnavani so vsi klasični pripomočki od popisov fondov, inventarjev, vodnikov po fondih in zbirkah arhiva ali izbranih delih fondov (tematski vodniki). Navedeni so vsi najnovejši splošni in tematski vodniki slovenskih arhivov, pa tudi nekaj tujih. Bralec je opozorjen tudi na elektronske vodnike in informacije o slovenskih in tujih arhivih na internetu; na internet si želi tudi bodoči AERISS, to je Arhivski enotni računalniški informacijski sistem Slovenije.

Zaključek knjige je namenjen dostopnosti arhivskega gradiva za raziskovalne in upravno-pravne namene; gradivo je dostopno, če je urejeno in popisano. Vendar pa je dostopnost pravno opredeljena, to je omejena, največkrat z državnimi interesi, pa tudi varstvom človekovih pravic in njegovih osebnih podatkov. Avtor nas na kratko popelje skozi več kot sto let trajajoče prizadevanje za liberalizacijo uporabe arhivskega gradiva, podrobneje pa obdela načela za uporabo arhivskega gradiva, ki so določena v najnovejši slovenski zakonodaji. Da je vse še bolj zapleteno, v uporabo arhivskega gradiva posega še avtorsko pravo.

Knjiga dr. Jožeta Žontarja Arhivska veda v 20. stoletju je branje, ki ga priporočamo vsem, ki smo zaposleni v arhivih. Zlasti zato, ker nas spomni na načela in postopke, ki so temelj našega strokovnega dela, pa smo mogoče na nekatere že nekoliko pozabili. Prav tako pa je koristno branje tudi zato, ker upošteva najnovejša svetovna in domača strokovna spoznanja, na pravnem področju pa posega prav do dni, ko je bila publikacija oddana v tisk. Na vsak način je morajo biti veseli vsi kandidati za strokovni izpit iz arhivistike. Našli bodo odgovore na vsa teoretična in večino praktičnih vprašanj, ki so po navadi postavljena na strokovnih izpiti, ne sega le na nekatera najsplošnejša področja.

Dr. Jožetu Žontarju se tudi v svojem imenu zahvaljujem za marsikatero novo informacijo, ki sem jo dobil pri branju njegovega priročnika, zlasti s področij, s katerimi se ukvarjam manj intenzivno.

Janez Kopač

Tatjana Rezec Stibilj, Slovenski dokumentarni film 1945–1958, Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana 2005, 224 strani

"ČE BO GNAR ..., DENARJA ..., BOMO GA GRADILI, ČE GA PA NE BO, PA NE MOŽEMO GRADITI"

SLOVENSKI DOKUMENTARNI FILM 1945–1958

Knjiga, ki je luč sveta ugledala ob praznovanju stoletnice slovenskega filma, je nekoliko razširjena magistrska naloga Tatjane Rezec Stibilj z naslovom "Razvoj in vloga slovenskega dokumentarnega filma v letih 1945–1958". Avtorica že v naslovu bralcu predstavlja obdobje, ki ga podrobneje obravnava in ga določata 9. maj 1945, ko je po filmski kronologiji nastal prvi povojni slovenski dokumentarni film "Ljubljana pozdravlja osvoboditelje" in 11. oktober 1958, ko je TV-Ljubljana začela oddajati redni TV-program. Televizija je s prodorom v domove in skoraj monopolnim prevzemom proizvodnje in distribucije dokumentarnih filmov sklenila obdobje, ko je dokumentarni film prihajal v kinematografske dvorane kot predfilm igranih filmov.

Delo je razdeljeno v sklenjena poglavja, ki si po uvodnih teoretičnih izhodiščih sledijo v kronološkemu zaporedju. Prvi del knjige zajema prerez razvoja dokumentarnega filma v svetovnem in jugoslovanskem prostoru pred drugo svetovno vojno in nekatere opredelitve glede na temeljne elemente dokumentarizma, ki jih pozna tudi svetovna filmska dokumentaristika. V skladu z znano teorijo, ki pravi, da pred letom 45 ni bilo nič, tudi povojni filmski ideologi niso prav pogosto omenjali slovenskih filmskih začetkov. V drugem delu so predstavljeni slovenska dokumentarna produkcija, njene zvrsti in žanri, razvrščeni v pet osnovnih sklopov. Znotraj vsakega od teh sklopov je vidno, na kakšen način so se avtorji lotevali posameznih tem in kateri dogodki so pritegnili njihovo pozornost. Ob tem avtorica vseskozi poskuša poudariti razmerje propagandnost – informativnost in težnjo avtorjev po prehodu na bolj splošne, politično manj obremenjene teme, ki so bile del človekovega vsakdana. Avtorica se v delu ne omejuje zgolj na informativno naštevanje, ampak se pogloblja v delo takratnih filmskih avtorjev, ki so le počasi uveljavljali svoj pogled na dogodke skozi film in se osvobajali neformalnega ideološkega pritiska, ki je bil v celotnem obravnavanem obdobju na različne načine navzoč. V zadnjem delu so prikazani način distribucije filmov in razmere, v katerih se je oblikovala slovenska kinematografska mreža.

Delo temelji na pregledu filmskega arhivskega gradiva; večino ga hrani Arhiv Republike Slovenije in v njegovem okviru Slovenski filmski arhiv. Večina preostalega arhivskega gradiva, ki zajema dejavnost kinematografije, je razdrobljena med različne fonde Arhiva Republike Slovenije. Marsikje je gradivo shranjeno tudi v zasebnih zbirkah, pomemben vir za preučevanje filmske zgodovine pa so tudi ustna pričevanja.

vanja filmskih ustvarjalcev. Avtorica je analizirala tudi prispevke v sočasni periodiki. Poleg dnevnega časopisja predstavljajo izčrpen vir podatkov revije, vsebinsko namenjene filmski problematiki (Filmski vestnik, Film, Ekran).

Izčrpno se avtorica posveča vlogi, ki jo ima dokumentarni film kot zgodovinski dokument in zaradi katere je pester vir za interdisciplinarno preučevanje. Avtorje in filmske teoretike je namreč ves čas vznemirjalo vprašanje odnosa stvarnosti pred kamero in tisto, ki jo potem vidimo na platnu. Resnične, popolne avtentične podobe stvarnosti ni in je ne bomo nikoli videli; problem je v selekciji tistih elementov, ki bodo gledalcu omogočili predstavo o funkcionalni, ikonografski ali ambientalni vsebini objekta. Včasih je veljalo prepričanje, da je kamera oziroma objektiv le umetno oko snemalca, ki z neangažiranim, mehničnim registriranjem dogodkov pripelje do resnice in avtentičnosti. Vendar do te resnice pridemo z avtorskim posredovanjem, režijskim posegom, zato je dokumentarni film umetniški dosežek in ustvarjen tako kot drugi filmi. Tudi dokumentarni film je iluzija, in to iluzija prave neposredne resničnosti, v nasprotju z igranim filmom, ki teži k verodostojnosti iluzije. Objektiv torej ni nujno vedno le objektiv, kljub temu pa je film eden redkih medijev, s katerim je mogoče ustvarjati dela z dokumentacijsko vrednostjo (kot dokumentaren, oziroma kot kratek zapis realnega dogodka se je film uveljavil že ob nastanku z Louisom Lumierom; enako velja tudi za slovenski film in Grossmanov Odhod od maše v Ljutomeru.) Poseben pečat je vtisnila dokumentarnemu filmu tudi zvočna kulisa, ki jo je ustvarjala ustrezna, sugestivna glasba; za film jo je še pred filmom izumil Wagner v operi.

Druga svetovna vojna je nedvomno mejnik v splošnem zgodovinskem razvoju, označuje pa tudi začetek novega obdobja v razvoju dokumentarnega filma. Spremenila je tudi naloge filmskih dokumentaristov. Ti so prevzeli vlogo propagandistov, ki so s pomočjo gibljivih slik spodbujali borce k domovinskemu boju. Ta se je po zmagi nadaljeval kot boj za oblikovanje nove oblasti. Prva povojna leta so bila še vedno obremenjena s preteklim vojaškim obdobjem in vojnimi strahotami in ena glavnih nalog dokumentarnega filma je bilo pričevanje o vojni, zlasti o vojnih zločinih in zločincih. Predvsem v državah vzhodne, socialistične Evrope se je filmska dejavnost, ki je temeljila na uporabi filmskega arhivskega gradiva, zelo povečala. Že med vojno so bila postavljena tudi teoretična izhodišča za filmsko ustvarjanje po končni zmagi in koreniti spremembi družbenega reda. Filmu so namenili vlogo propagandnega sredstva in sredstva za kulturno izobraževanje, pa tudi za "najcenejšo zabavo širokih množic". Sodelovanje političnih in državnih oblasti pri ustvarjanju filmske produkcije bo omogočilo "boljše in lepše življenje državljanov". Z ustanovitvijo Filmskega podjetja DFJ so formalno priznali filmsko umetnost kot dejavnik posebnega umetniškega in družbenega pomena in ne le kot trgovsko dejavnost. Poseben pomen in vpliv na družbeno dogajanje so filmu priznali tudi s takojšnjim sprejetjem uredbe o

cenzuri filmov. Zanimivo pa je, da se je že med vojno pojavilo vztrajno negiranje predvojne filmske tradicije.

V knjigi lahko podrobno spremljamo razvoj slovenske povojne kinematografije od ustanovitve Oddelka za kinematografijo pri Propagandni komisiji IOOF, ki so mu konec maja 1945 spremenili naziv v skladu z zveznimi predpisi v Državno filmsko podjetje, podružnica za Slovenijo. Po 3. juliju je bil uradni naziv Filmsko podjetje DFJ, direkcija za Slovenijo. Avtorica v knjigi posebej opozarja na boj proti centralizaciji in odnos vlade do posameznih republik. Odnosi Beograda do podružnic oziroma direktij so kazali na podrejen položaj le-teh na vseh ravneh.

Problem poddržavljanja kinematografov in podjetij za proizvodnjo filmov je zelo lepo prikazan tudi z zanimivim primerom nacionalizacije kinematografa na Ptuj. Sodišče je odločbo zaključilo z ugotovitvijo, da je "z ozirom na velik razvoj kinematografije treba tudi kinematografska podjetja, ki igrajo danes važno vlogo na kulturnem in propagandnem področju, šteti med važna gospodarska podjetja." Že v maju 1945 so se začeli tudi postopki za poddržavljanje edinega proizvodnega podjetja Emona film.

Čeprav v povojnem pomanjkanju ni bilo mogoče redno kupovati niti osnovnega materiala (filmski trak, kemikalije ipd.), tako da so ga bili ustvarjalci prisiljeni kupovati po zasoljenih cenah na črni borzi v Trstu, ker so ga iz Beograda dobili premalo, časi le niso bili tako hudo črno-beli in camera laterna je ljudem kazala luč v svetlejšo prihodnost, saj smo se Slovenci na filmskem področju postopoma osamosvajali. 28. junija 1946 je bil ustanovljen Komite za kinematografijo vlade FLRJ, v republikah so nastali republiški komiteji, Slovencem pa se je ponudila priložnost, da posamejno prvi slovenski celovečerni umetniški film Na svoji zemlji; kmalu pa je bil ustanovljen tudi Triglav film. Sredi julija 1946 so iz republiških direktij nastala državna podjetja za proizvodnjo filmov. Odločbo o ustanovitvi podjetja "Triglav film" je sprejela vlada LRS 13. septembra 1946. Glavna naloga podjetja "Triglav film" je bila: proizvodnja umetniških, dokumentarnih in kulturnih filmov ter proizvodnja "Obzornikov". Filmska produkcija je bila vpeta v socialistično preobrazbo države, ideološko določena in kot taka del razvejenega agitacijsko-propagandnega ustroja; nadaljevala so se vlaganja v razvoj tehnične baze.

Leto 1947 so zaznamovale priprave in sprejetje prvega petletnega načrta, popularno imenovanega "Titova petletka". Naloge so bile: za razvoj kinematografije nameniti 80 milijonov dinarjev, zgotoviti omrežje kinematografov, povečati število potujočih kinematografov, usposobiti podjetje Triglav film do leta 1951 za izdelavo 25 različnih filmov (umetniških, kulturnih in dokumentarnih) na normalnem in 24 različnih filmov (šolskih, prosvetnih, znanstvenih) na ozkem traku. V letu 1947 se je začelo poglavje o neuresničeni graditvi slovenskega filmskega mesta. To je bila tako z današnjega, kot verjetno tudi tedanjega stališča popolnoma nerealna želja, ki je izšla iz potrebe po ustreznih prostorih za filmsko ustvarjanje in zapisali so jo v

petletni načrt. Načrti za zgraditev središča na Bledu in v Pirničah niso bili uresničeni in namesto tega so filmski ateljeji dobili prostore v cerkvi sv. Jožefa na Poljanah – začasna rešitev, ki je trajala skoraj 50 let.

Zanimivo je poglavje, ki opisuje potrebe po strokovnem izobraževanju. Odprto je namreč ostajalo vprašanje strokovnega usposabljanja umetniških in tehničnih delavcev. Delo je sprva temeljilo na delavcih, ki so se s filmsko dejavnostjo ukvarjali pred vojno in med njo in seveda nikakor niso bili kompromitirani s sodelovanjem z okupatorjem. Za nove sodelavce so predlagali tečaje in možnosti študija za umetniške in strokovne delavce. Mladi naj bi se učili od starejših, pomoč pa so pričakovali od držav vzhodne Evrope z bolj razvito kinematografijo. To sta bili zlasti Sovjetska zveza in Češkoslovaška. Sodelovanje se je začelo s Čehi, a so ti po resoluciji informbiroja stike za nekaj časa prekinili, zato je Komite za kinematografijo pri vladi FLRJ izdal razpis za spretnje slušateljev na filmsko visoko šolo v Beogradu. Objavljen je bil tudi natečaj za spretnje na filmsko tehnično srednjo šolo, ki je delovala v okviru Državne tehniške srednje šole v Ljubljani. Prva skupina vpisanih se je začela šolati jeseni leta 1948.

Potem se avtorica posveča spremembam v slovenski kinematografiji po letu 1950. Temeljno spremembo je junija 1950 prinesel zakon o upravljanju državnih gospodarskih podjetij in združenj po delovnih kolektivih. Pomenil je začetek uvajanja samoupravnega socialističnega sistema. Spremembe je spremljala tudi decentralizacija. V kulturi je bil uveden sistem družbenega upravljanja kulturnih ustanov. Pomemben mejnik je bila ukinitve Komisije za kinematografijo pri vladi LRS. Naloga komisije je po njeni ukinitvi prevzelo ministrstvo za znanost in kulturo LRS (januarja 1951). Država pa se še vedno ni odrekla vlogi glavnega režiserja v proizvodnji filmov in je z ostrimi rezi temeljito posegala tudi v obstoj filmskih ustvarjalcev. Uredba z verjetno najbolj daljnosežnimi posledicami je bila uredba o svobodnih filmskih delavcih iz leta 1950. Po njej je bilo treba iz rednih delovnih razmerij izključiti vse tiste filmske delavce, katerih delo je bilo vezano na neposredno ustvarjanje pri filmu. To je veljalo za umetniške poklice (režiser, scenograf, igralec, snemalec, pomočniki in asistenti). Če delavci niso bili angažirani, so bili brez zdravstvenega in socialnega zavarovanja. To lahko s kančkom zlobe opišemo kot neoliberalne ideje agitpropa CK KPJ. Začel se je dolgotrajen boj za opredelitev statusa filmskih delavcev. Po uredbi o delovnih razmerjih ter plačah umetnikov in pomožnega umetniškega osebja iz leta 1952 in uredbi o socialnem zavarovanju umetnikov iz leta 1955 je bil legaliziran šele s sprejetjem zakona o filmu leta 1956.

Da bi zaščitili svoj položaj, so začeli filmski delavci ustanavljati lastna filmska podjetja. Slovenski filmski delavci so se uradno v letu 1955 pridružili filmskemu podjetju UFUS iz Beograda z ustanovitvijo podružnice v Ljubljani, ki se je že v letu 1956 osamosvojila z imenom "Viba film" in ostala osrednje filmsko proizvodno podjetje vse do začetka 90-ih let;

leta 1991 je bila razpuščena. Ustanovili so tudi Društvo slovenskih filmskih delavcev. Izhod iz krize so iskali v koprodukcijah, sistematičnem delu in strokovnem izpopolnjevanju.

Po uvedbi družbenega upravljanja so bili za film kot družbeni organi upravljanja podjetij ustanovljeni filmski sveti. Tako v filmskih svetih kot drugih upravnih odborih so po številu prevladovali zunanji člani. Naloga filmskega sveta je natančneje opredeljeval Zakon o filmu; po tem svet ni odločal le o programu, temveč tudi o umetniških (potrditev scenarija, razpisni pogoji natečaja za scenarij) in tudi kadrovskih vprašanjih (določitev režiserja filma).

Po predstavitvi in opozarjanju na probleme, s katerimi so se srečevali slovenska kinematografija in avtorji filmov, katerih umetniški ego se je moral bojevati s kolesjem novega družbenega sistema, nam avtorica v osrednjem delu knjige opisuje zvrsti in žanre slovenske dokumentarne produkcije po letu 1945. V slovenskem povojnem dokumentarnem filmu so se namreč prepletale različne zvrsti in različni dokumentaristični pristopi. Osnovno izhodišče ustvarjalcev je bilo čim bolj objektivno zabeležiti pojave in dogodke okoli njih. Veliko vlogo je poleg slike v večini tedanje produkcije igralo vezno besedilo – komentar, ki je filme spremljal v celotnem obdobju. Prav premišljen komentar je imel na gledalca ideološko-propagandni vpliv in le redki filmi so se temu izognili. Filmsko gradivo, nastalo v tem obdobju, je avtorica smiselno razdelila v pet osnovnih sklopov: dokumentarne filmske zapise, obzorniško produkcijo, arhivska snemanja, kratke in celovečerne dokumentarne filme ter poučne filme.

Pri dokumentarnih filmskih zapisih gre v bistvu za delovno gradivo. Kot tako ima za raziskovanje veliko arhivsko vrednost. Z ohranjenimi filmskimi zapisi lahko kronološko sledimo večini dogodkov na različnih področjih življenja v tistem času. Posnetki praviloma niso zvočno obdelani, s tem pa sta se verodostojnost in uporabnost zapisa kot zgodovinskega vira še povečali. Zapisi so kratki, omejeni na najbolj skopo registracijo dogodkov, filmsko poročilo s kraja dogajanja. Pojavljali so se vse obravnavano obdobje, večina pa jih je nastala v letih od 1945 do 1952; potem se je število zmanjševalo. Dokumentarne filmske zapise odlikuje velika mera spontanosti, kar jim zvišuje informativno vrednost in vrednost filma kot zgodovinskega vira. Filmski posnetek je vedno v določeni meri subjektivni in ideološki izraz ustvarjalca, pa vendarle vedno zabeleži enkratnost dogodka. Tudi filmsko gradivo, ki se je ohranilo kot neuporabljeno, je za raziskovalca zelo dragoceno in ima naravo filmskega arhivskega gradiva. V dokumentarnih filmskih zapisih je ohranjen filmski spomin na osebe in dogodke, ki v javno predvajani filmski dokumentarni produkciji niso vedno zabeleženi.

Posebno zvrst slovenske dokumentarne produkcije predstavlja obzorniška produkcija. Danes predstavlja izjemen dokument tedanjega časa o dogajanjih v prvem povojnem obdobju. Obzorniki predstavljajo reportažno obliko filmske dokumentarne produkcije, ka-

tere namen je bil sistematičen prikaz pomembnih dogodkov in osebnosti. Pospešeni razvoj televizije pa je povzročil zaton obzornikov. Kot zanimiv detajl nam avtorica predstavlja zvokovno podobo komentarjev. Napovedovalci so bili na začetku moški, šele septembra 1946 je bilo prvič slišati ženski glas Alenke Svetelove. V Filmskih obzornikih je bilo poleg komentarja precej pozornosti namenjene tudi glasbeni opremi. Že leta 1946 so bili po obravnavani tematiki v filmskih obzornikih po številu na prvem mestu športni dogodki in tekmovanja, osrednji prostor pa so zavzemali ključni procesi v političnem in gospodarskem življenju. Zanimivo je, da celo po sporu z informbirojem noben obzorniški prispevek ni obravnaval tega problema neposredno, razbrati ga je mogoče le med vrsticami, zlasti v prispevkih z gospodarsko vsebino. Leta 1951 v obzornikih ni bilo niti enega prispevka več o politiki, kot tudi ne o gospodarstvu, ki bi predstavljal nove delovne dosežke. Tudi po filmski tematiki je jasno, da sta Slovenija in Jugoslavija počasi zapuščali najbolj propagandno politično obdobje.

V Novih filmskih obzornikih, ki so nasledili Filmske obzornike, so se redno pojavljali tudi filmski prispevki izobraževalne in poljudnoznanstvene narave. Izjemne posnetke Ljubljanskega barja, za katere si skoraj ne moremo misliti, da so nastali v času nebrzdanega žrtvovanja naravnih virov na oltarju napredka, prinaša prispevek Jesen na barju, ki nam sporoča, da naravnih lepot barja ne smemo uničiti z različnimi posegi, s katerimi bi spremenili barje v rodovitno zemljo. Nove filmske obzornike Slovenskega filmskega društva so po kratkih, a učinkovitih dveh letih izhajanja zaradi pomanjkanja finančnih sredstev prenehali pripravljati. Že na prvi pogled so vidne razlike v primerjavi s Filmskim obzornikom. Reportažnega poročanja je bilo bolj malo, tudi izbira dogodkov je bila usmerjena večinoma na dogodke v kulturi. Ustvarjalci so bili razmeroma svobodni tudi pri avtorskem izrazu.

Za potrebe filmske proizvodnje je bilo predvideno tudi obširno snemanje vsestransko pomembnih dogodkov, objektov, etnografske značilnosti in osebnosti. Z današnjega stališča je velika škoda, da načrta niso mogli uresničiti v celoti. Izjemnega pomena so prav filmske upodobitve pomembnih kulturnih, znanstvenih, političnih delavcev. Filmske portrete so snemali v domačem, družinskem in delovnem okolju. Snemanja za arhiv so se nehala proti koncu šestdesetih let in se v taki ali drugačni obliki niso več ponovila.

Avtorica meni, da so slovenski filmski ideologi izoblikovali zelo natančna merila, kaj vse morata scenarist in režiser filma upoštevati ob snovanju dokumentarnega filma. "Zlati pravili", ki ju je avtor za "dober" dokumentarni film moral upoštevati, sta bili izhajanje iz načel socialističnega realizma in povezovanje dramaturških elementov v harmonično celoto. Kljub izpostavljenosti kritikam in različnim pritiskom, ki so dušili ustvarjalnost, je nekaterim filmskim ustvarjalcem uspelo ustvarjati na izjemno visoki ravni. Avtorica to obdobje poimenuje tudi kot "zlato obdobje slovenskega dokumentarnega filma". Posebno poglavje o dokumentarnem filmu konča z mislijo, da nam

filmi na impresiven način govorijo o bogastvu slovenske umetnostne dediščine in da se skozi zrcali osebni odnos ustvarjalca filma do obravnavane vsebine.

Zaključno poglavje v knjigi je posvečeno distribuciji filmov v slovenskem prostoru med letoma 1945 in 1958. Za to obdobje je bila značilna predvsem velika gledanost domačega filma. Avtorica piše tudi o potujočih kinematografih, ki so bili posebnost tedanje kinematografske dejavnosti; ustanovljeni so bili, da bi približali filmsko umetnost tudi ljudem iz oddaljenih krajev. Seveda je bila njihova naloga poveličevati pridobitve revolucije in spodbujanje k delu za uresničevanje velikih ciljev ter oblikovanja novega človeka in drugih idealov. Ti so se morali jasno zrcaliti s filmskega platna (za osvežitev spomina: Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica, op. L. A.).

Bralec v knjigi prepozna tudi nekatere probleme, ki so posebej aktualni tudi v današnjem času, zato sem se poskušal v slogu rakovice, oziroma kot je zapisal Günter Grass, po rakovo, sprehoditi v klešče časa in opozoriti na nekatere žgoče probleme med njimi, tudi na želje političnih veljakov po urednikovanju v medijih. Slovenski dokumentarni film, ki je predmet avtoričine raziskave, žal, danes le redko vidimo na velikem platnu. V obdobju, ki ga avtorica obravnava, je dokumentarni film prihajal pred gledalce večinoma kot predfilm igranega filma, če ta ni bil predolg. Do leta 1952 so pred začetkom filmskih predstav redno predvajali tudi Filmske obzornike, kasneje pa zvezne Filmske novosti, zato neobvezno predlagam oživitve stare navade, ki bi se pridružila predvajanju napovednikov in reklam pred filmi in bi zelo pripomogla k spodbujanju filmske ustvarjalnosti. Odgovorne opozarjam tudi na rešitve za zaščito domačega filma v zakonu o ureditvi prometa s filmi iz daljnega leta 1931: "Kinematografi morajo pri vsaki predstavi predvajati po enega ali več kulturnih filmov z dolžino najmanj 10% od dolžine celokupnega sporeda predstave. Polovica teh kulturnih filmov mora biti domač izdelek." In ne nazadnje, avtorica kronološko konča raziskavo v letu, ko je bila ustanovljena slovenska televizija, zato moram opozoriti, da je bila v okviru takratne televizije ustanovljena tudi služba, ki se danes imenuje Oddelek za arhiviranje in dokumentacijo TV Slovenija in je najstarejši in po količini gradiva največji avdiovizualni arhiv v Sloveniji. Arhiv sam zdaj stoji pred velikimi nalogami, ki jih bo moral nujno rešiti, drugače ga bo povozil čas: prepis arhivskega gradiva na digitalne nosilce in predstavitev gradiva na svetovnem spletu. Podobne naloge čakajo tudi druge avdiovizualne arhive, med njimi tudi Slovenski filmski arhiv, zato sem za naslov prispevka izbral Titov stavek ob polaganju temeljnega kamna za jedrsko elektrarno Krško (1. 12. 1974): "Če bo gnar ..., denarja ..., bomo ga gradili, če ga pa ne bo, pa ne možemo graditi".* Kot so tedanji graditelji stali pred

* Stavek sem izbral za naslov zaradi ilustracije delovne vneime pri povojni obnovi in zaradi trditve, da Tito v Sloveniji nikoli

izzivi supermoderne tehnologije in se jih niso ustrašili, tako smo tudi mi pripravljeni na nove izzive, vendar nam doseganje ciljev preprečujejo premajhna finančna sredstva, zato lahko le zagotovimo: "Če bo denar, bomo arhivirali, digitalizirali in ohranili, če denarja ne bo, ...".

Aleksander Lavrenčič

Ivan Nemanič, Filmski zapisi Božidarja Jakca 1929–55, Arhiv Republike Slovenije, Inventarji, Serija Zbirke, zv. 2, Ljubljana 2005, 84 strani

Predstavitev ponatisa obdelane Jakčeve filmografije bi rad začel s komplimentom avtorju in Filmskemu arhivu Slovenije.

Avtorju zato, ker je v Filmskem arhivu začel objavljati obdelano filmsko gradivo (t. i. inventarjev, ki so jih pisani viri že poznali) in tako omogočil tudi drugim, da mu sledijo. Odprl je možnost za citiranje filmskih enot v znanstvenih objavah. In odprl je pot priznanju filma kot enakopravne arhivske enote. Predstavitev filma z besedo je namreč že sama na sebi eden največjih izzivov za preučevalce in raziskovalce filma.

Drugi kompliment zadeva raziskave slovenskega filma v Filmskem arhivu Slovenije. Predstavitvi ene od njih smo bili priče prav zdaj. Rekel bi, da je to tudi zasluga Nemaničevega pionirskega delovanja. Naj spomnim na zborniške obdelave opusa Metoda Badjure ali Filmskega obzornika. Vsekakor pa lahko pričakujemo, da bodo prihodnje objave nadgradile raziskovalni pristop Ivana Nemaniča; to je kolegica Stibiljeva že naredila.

Zdi se mi silno pomembno, da se Filmskemu muzeju in Kinoteki pridruži tudi Filmski arhiv Slovenije kot prostor monografskih znanstvenih obdelav filma. Očitno je še dovolj prostora med raziskovalnimi pristopi in prav arhivski bo morda vzpostavil ravnotežje v filmski misli na Slovenskem. Predvidevam, da je raziskovalni pristop, ki izhaja iz poznavanja filmskih fondov, lahko zelo specifičen, temelječ bolj na gradivu kot ideološki zamisli o njem.

Oprostite, da nisem še ničesar povedal o filmih Božidarja Jakca. Ne bi se rad ponavljal, čeprav imam občutek, da ob arhivski analizi njegovih filmov še vedno spoznamo kakšno neodkrito poanto, nejasno povezavo, neznan pomen ... Filmski snemalec je skrivnostni instrument. Jean Rouch je npr. med snemanjem "padel" v t. i. cine trans in verjamem, da še marsikdo za njim.

Jakac je Šprajcu na vprašanje, zakaj je snemal, odvrnil: "Vsi so govorili, zakaj snemaš te vsakdanje reči, ki so nepomebne. Jaz pa sem vedel, da bo ta posnetek nekega dne dokument!" Na ta način je Jakac zanimiva figura slovenske filmske zgodovine, nekak-

šen fantom filmske dokumentacije v naših razmerah, kot sta bila pred njim, na začetku zgodovine filmskih arhivov npr. Boleslav Matuszewski ali Albert Kahn.

Jakčevi filmi so večinoma neobdelani, neurejeni vizualni zapiski, kot nekakšni rokopisi. Odlikuje jih avtorjeva eruptivnost in senzibilnost hkrati. Iz njih v enaki meri razbiramo avtorjev značaj kot fragmente zgodovinske dobe, v kateri so nastali. Jakčevi filmi so majhno okence v preteklost in Nemaničeva zasluga je, da je očistil steklo na tem okencu, da jasneje vidimo skozenj.

Naško Križnar

Damjan Hančič, Klarise na Kranjskem, Zgodovinski arhiv Ljubljana, Gradivo in razprave 26, Ljubljana 2005, 468 strani

V zadnjem času se je med slovenskimi zgodovinarji povečalo zanimanje tudi za samostane ženskih redov na Slovenskem, ki so bili do nedavnega v našem zgodovinoisju več ali manj zapostavljeni. Mariborski profesor, akademik dr. Jože Mlinarič, je leta 1997 objavil monografijo o marenberskih dominikankah, in če sem prav obveščen, končuje podobno monografijo o dominikankah v Studenicah. Na oddelku za zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani je bilo na to temo napisanih nekaj diplomskih nalog. Kolega Damjan Hančič pa je svoj raziskovalni interes posvetil klarisam. To je že njegova tretja knjiga na to temo. Leta 2000 je objavil pregledno zgodovino z naslovom *700 let klaris na Slovenskem*. Naslednje leto so v 23. številki zbirke *Acta Ecclesiastica Sloveniae* izšle *Konstitucije klaris v Mekinjah in Škofji Loki*. Najnovejša knjiga *Klarise na Slovenskem* pa je na nek način krona njegovega večletnega raziskovalnega dela s področja monastične zgodovine.

Zahvaljujoč svoji vztrajnosti, skorajda bi rekel detektivski žilici in vrsti srečnih naključij, je imel Damjan Hančič uspešno roko pri odkrivanju arhivskih virov in to ne samo za gospodarski vidik zgodovine klaris na Kranjskem. Jože Mlinarič, sicer izjemen poznavalec arhivskega gradiva s področja monastične zgodovine, je večkrat potožil, da je za dominikanke v Marenbergu, pa tudi za vse štiri kartuzijanske in oba cistercijska samostana na Slovenskem našel arhivsko gradivo večinoma le s področja gospodarstva. Ohranjene konstitucije vseh treh klariških samostanov na Kranjskem pa so Damjanu Hančiču omogočile vpogled v vsakdanje življenje redovnic v samostanu, od preprostih dnevnih opravil do njihove duhovne formacije. Nekatere stvari v njihovi duhovnosti se nam danes zdijo tuje. Pri tem mislim na nekatere oblike kazni za prekrške, kot so npr. z jezikom risati križ na tla, poljubljanje nog ostalim sestram, imeti leseno deščico v ustih ali jesti kleče na tleh. Po drugi strani pa nas preseneča bogastvo in globina duhovnega živ-

ni spregovoril v jeziku svoje matere. Ali je stavek slovenski ali zagorski, naj presodijo dialektologi.