

Mitja Reichenberg

OD FILMA DO FILMA S FILMOM ...

Filmografija slovenskih celovečernih filmov: 1931–2010.

Avtorji besedil: Silvan Furlan, Bojan Kavčič, Varja Močnik, Lilijana Nedič, Matic Večko, Zdenko Vrdlovec.

Knjiga je nastala v sozaložništvu založbe UMco in Slovenske kinoteke, Ljubljana 2011, obseg 836 strani.

Pred nami je totalna integralna dvojezična (slovensko-angleška) knjiga o filmih, ki jih je v celovečerni dolžini ustvaril slovenski svet. Gre v prvi vrsti za kronološko predstavitev natančno 205 celovečernih filmov, v katerih podobah in naslovih je zajeto zgodovinsko obdobje med letoma 1931 in 2010. Brez skromnosti lahko zapišemo, da je ta knjiga obsežen preglednik, učbenik, zgodovino-pis in leksikon – k temu so dodani še portreti režiserjev ter obširna literarna študija *Zgodba o slovenskem filmu* (Zdenko Vrdlovec) in podatkovno urejen *Oris filmske produkcije na Slovenskem* (Lilijana Nedič). Seveda ne gre brez prepotrebnih kazal, ki pomagajo preiskati to vseobsežno knjigo: abecedno kazalo filmskih naslovov, kazalo režiserjev, produkcijskih hiš in za konec še obširno imensko kazalo. Za nastalo veliko monografijo pa gredo vsekakor tudi čestitke celotni ekipi, ki je postavila takšen natisnjen zgodovinski spomin v današnji čas in prostor. Skratka – pred nami je knjiga za vse ljubitelje filma in za one, ki se s filmom poklicno ukvarjajo.

Ko se zazremo v samo filmografijo in v teh več kot dvesto filmov, lahko opazimo, da so med njimi dejansko sami »klasiki«, ki jih poznamo tako po njihovih literarnih predlogah kakor po »večnih« temah. To je zagotovo prvo izhodišče, ki ga velja poudariti – slovenski film je imel odlična izhodišča, s katerimi je v svojih najboljših časih pač najbolj prepričal. Kaj je na filmu *Na svoji zemlji* (1948)? Sicer je res, da je to prvi slovenski celovečerni ton film, toda prezreti vendar ne gre scenarija, ki ga je podpisal Ciril Kosmač, in prav tako ne glasbene partiture, ki je nastala pod peresom Marjana Kozine. Lahko bi rekli, da je bil tedaj film resnično v rokah tistih, ki so ga znali delati. Je to morda recept za dober film? V šoli je nujno spregovoriti o slovenski filmografiji kot o zgodbi naroda, ki je znal prisluhni velikim in vzporednim svetovnim trendom, jih povzeti in poustvariti. Sicer večinoma z nekajletnim zamikom, a vendar. Naredil je sodobno različico »svojega« filma, ki spregovoril na načine in v jeziku tistih, ki ga gledajo in ljubijo. Razumljivo je, da je treba na film pogledati tudi prek njegove ideološko-politične (da ne rečemo kar *državotvorne*) narave, vendar tudi tedaj, ko odštejemo te elemente, še vedno ostane – dober film. Na primer: kaj je tisto večno na *Kekcu* (1951)? To je šolski primer mladinskega filma za odrasle, bi lahko zapisali. In vendar – Kekca in Mojce in Rožleta in tete Pehte in Kosobrina in Bedanca in še koga bi sploh ne bilo, če bi ne bilo Josipa Vandota, ki je pred filmom zapisal to pripovedko. Prav, režiser Jože Gale je naredil zadevo filmsko vidno, vendar je bil literarni junak prvi junak, ki je prevzel pobudo. Zato je ta knjiga

tudi pregled slovenske literarne zgodovine, kar bomo videli tudi v nadaljnjem razmišljanju. Če je bil Kekec še pravični junak, pa je že film *Jara gospoda* (1953) globoko zarezal med platnice literature. Janko Kersnik zagotovo ni niti sanjal o tem, da bodo njegovi liki živeli na filmskem platnu. Kako to razumeti »po šolsko«?

Literatura je vsekakor pomembna identifikacijska točka vsakega naroda, iz nje izhajajo tako jezik kakor tudi zgodovina in ideologija. Z njo, literaturo, se poistoveti marsikaj. Ko sprejmemo film kot enakovreden element v jeziku poučevanja, lahko odkrijemo njegovo neposredno naravo – nagovarja prek podob in besed in ima hipnotično moč pripovedovanja, verjetja. Brez dvoma pa lahko vsebuje tudi močan vzgojni naboj – samo spomnimo se filma *Vesna* (1953)! Ta romantična komedija, ki prinaša na platna dijaško življenje, je postavila nova pravila za snemanje slovenskih mladinskih filmov. Če je bil Bojan Adamič komponist teh pomembnih filmskih vsebin, pa vendar še danes odmevata napeva, kot sta *Kekčeva pesem* (Marjan Kozina na besedilo F. Milčinskega – Ježka: to je tista »... dobra volja je najboljša ...«) in drugi *Kekčev napev* (Marjan Vodopivec na besedilo Kajetana Koviča: »... kdor vesele pesmi poje ...«), da ne omenjamo večne popevke *Ne čakaj na maj* iz istoimenskega filma iz leta 1957. Komponist je bil Borut Lesjak, besedilo pa je ponovno prispeval Ježek. Če pa vzamemo še ideje za šolski pevski zbor, ki bi lahko predstavil filmske napeve, potem dobimo precej dolg spisek pesmi, ki so bile narejene za slovenske filme v njegovem najbolj cvetočem obdobju. Tako se sprehajamo med literarno zgodovino in zgodovino glasbe in oboje je nujno povzeti v smislu didaktičnih načel, načel, sistemov in vrednot. Ko govorimo na veliko o posodabljanju obstoječih praks, pa o pomenih novejših spoznanj v sami naravi učenja, potem zlahka priznamo, da je film eden od skoraj idealnih pripomočkov. Recimo nabor odličnih skladb/pesmi iz filmov – že omenjeni *Kekec* in *Kekčeve ukane*, pa *Ne čakaj na maj*, potem *Cvetje v jeseni*, pa *Sreča na vrhovi*, popularno *Poletje v školjki*, TV-film *Bratovščina Sinjega galeba*, *Čisto pravi gusar* in tako dalje, nam daje vpogled v zgodovino slovenske filmske glasbe. Zelo preprosto.

Knjiga *Filmografija slovenskih celovečernih filmov* nam ob samih predstavitvah posameznih filmov (ki so razvrščeni po letih nastanka) ponudi tudi kratke vsebinske poglede, ki uvedejo filmsko poanto do te mere, da pustijo mnogo prostora za samo interpretacijo. Poučevanje s pomočjo slovenskega filma bi bilo smiselno tudi po načinu, da se izlušči določeno problematiko (tematiko) in se jo opazuje prek zgodovinskih razdalj. In se jo v razredu problematizira,

izpelje, skratka »obdela«. Recimo, film *Balada o trobenti in oblaku* (1961) daje možnosti pogledov v ekspresionistični režiserski slog (France Štiglic) ali v odlično literarno zamisel (Ciril Kosmač) ali filmsko partituro, ki je dejansko koncertno-simfonična slika (Alojz Srebotnjak). Istega leta je nastal tudi kulturni slovenski izdelek, ki je uvrščen na mnoge svetovne lestvice med 100 najboljših filmov – govorimo o črni melodrami v modernističnem slogu *Ples v dežju* (1961) –, katerega režijo je podpisal Boštjan Hladnik, sicer tudi avtor scenarija, nastalega po romanu z naslovom *Črni dnevi in beli dan* (Dominik Smole). Ko listamo po knjigi naprej, ne moremo mimo filmskih oživitv del Prežihovega Voranca, eno takšnih pa je film *Samorastniki* (1963), s katerim lahko poučujemo razmerja, socialne odnose in poglede slovenske Koroške v oddaljenem 19. stoletju. Če ostajamo še nekoliko v zgodovini, potem srečamo film *Amandus* (1966), versko-vojno dramo, ki razkriva dejstvo resnice »z ognjem in mečem«. Morda je ta film odličen kašipot za razumevanje mnogih današnjih verskih in medverskih spopadov, ki pa imajo v današnjem času le drugačna imena, cilj pa vendarle ostaja enak. Cankarjevih junakov, ki se rodijo še v filmih, je precej. Spregledati ne smemo *Na klancu* (1971), ki po štiridesetih letih še zmeraj enako sveže govori o iskanju sreče. Posebnost filma je zagotovo partitura, ki jo je podpisal Jože Privšek, veliko ime slovenskega jazz.

Kako nastaviti filmsko idejo o težavah najstnikov, o njihovih strahovih, simpatijah, skrivnostih? Nič lažjega – pogledjmo film *Ko zorijo jagode* (1978). Odlično pripoved je naredila pisateljica Branka Jurca, režiser Rajko Ranfl pa je film popeljal v smeri sentimentalne pripovedi. Prav podobno, morda še bolj »šolsko« deluje tudi film *Učna leta izumitelja Polža* (1982), s katerim in prek katerega zlahka spregovorimo tako o drugačnostih kakor tudi o posebni strasti – izumiteljstvu. Slovenska kinematografija se dotakne tudi romske tematike, saj film *Halgato* (1994) zelo močno zareže v to družbeno občutljivo vprašanje. Režiser Andrej Mlakar se je pogumno lotil scenarija po literarni predlogi Ferija Lainščka z naslovom *Namesto koga roža cveti* in nastal je tako rekoč poetični zapis o ljubezni in maščevanju. Prezreti pa ne velja tako rekoč edinega celovečernega animiranega filma *Socializacija bika* (1998), ki sta ga ustvarila Zvonko Čoh in Mila Erič. Morda ne gre toliko za samo vsebinsko poanto, ki smo ji zaradi vprašanj, katera odpira, izjemno naklonjeni, temveč gre pri tem bolj za spoznanje raritete, kar je brez dvoma ročno izdelana animirana slika. Kar nam knjiga *Filmografija slovenskih celovečernih filmov* še dejansko ponuja, je na eni strani odličen pregled, na drugi strani pa vpogled v filmske tematike, vsebine in poudarke. Prelistati jo je treba skrbno in premišljeno, pa marsikatera ideja kar sama dozori.

Poglejmo, recimo, še zadnjih deset let. Opevanega Prešerna se odlično predstavi v filmu *Oda Prešernu* (2001), kjer z monty-pythonsko humorno noto Martin Srebotnjak (režija in scenarij) pričara možnost, kako bi lahko izpadlo praznovanje pesnikova 200. obletnice rojstva. Nostalgичno obarvan film, ki pa s svojo neposrednostjo in natančnostjo

oriše hrepenenje in sanje mladostnika, je odlična drama *Sladke sanje* (2001). Tandem Sašo Podgoršek/Miha Mazzini je ustvaril odlično filmsko reminiscenco, hkrati pa dal možnost za mnoge diskurzne nastope okoli vprašanja, kako vendar kupiti gramofon. Potem imam tukaj intimno dramo, lahko bi zapisali kar »vsakdanjo sliko« (žal) prihajajočih časov z naslovom *Šelestenje* (2002). Režiser Janez Lapajne namreč ponudi pogled v družinsko življenje sodobnega para – prav tako pa ne gre prezreti njegovega filma *Kratki stiki* (2006), v katerem se skrivnostno prepletejo tri zgodbe in občutek krivde. Iz podobnega sodobnega sveta prihaja tudi drama *Slepa pega* (2002), v kateri režiserka in scenaristka Hanna A. W. Slak pokaže na čas heroina, drog in smrti. Kot droben žarek iz tega časa zacveti film *Pozabljeni zaklad* (2002), nekakšen mladinski pustolovski kolaž pod režisersko taktirko Tuga Štiglica. Zaradi glasbe (Jože Potrebuješ) je film skoraj tretjerazredno delo, vendar ga rešuje izjemno lepa, estetska fotografija (Ubaldo Trnkoczy). Tudi v filmu *Pod njenim oknom* (2003) je fotografija (Žiga Koritnik) ponovno tista, ki pomaga filmskim podobam resnično živeti na platnu, k temu pa je izdatno pripomogel scenarist in režiser Metod Pevec. Film, ki prinaša drugačne, oddaljene poglede na glavno mesto, je *Ljubljana je ljubljena* (2005), saj z avtobiografsko noto (Matjaž Klopčič) odlično oriše čas med drugo svetovno vojno. Leta 2008 je nastal pretresljiv dokumentarni film *Dar Fur – vojna za vodo*, ki sta ga podpisala Tomo Križnar in Maja Weiss. Vprašanje dokumentarnosti v slovenskem celovečernem filmu je večkrat izvzeto, prav zaradi tega pa je toliko bolj pomembno. Zelo intimen in hkrati pomemben pogled na družbo sedanjega časa prinaša film *Slovenka* (2009), s katerim se odpira svet prostitucije – legalne ali ilegalne, bi se lahko vprašali. Film je odlično izhodišče za mnoge šolske debate in spoznanja. Tukaj pa je še razvpiti *Gremo mi po svoje* (2010), nekakšen humoristični podaljšek Kekčevih dogodivščin, v katerem je stand-up komik Jurij Zrnec pač vezni člen in netilo za uspeh. Mladinska komedija je nekje daleč med gorami dobra popotnica za gledalce, vse skupaj pa se konča z zabavo ob ognju, kakor bi gledali animirani film (ali brali strip) o neustrašnem Asterixu in Obelixu. Sicer pa se je saga o slovenskem filmu dejansko začela med gorami, saj sta *V kraljestvu Zlatoroga* (1931, Janko Ravnik) in *Triglavske strmine* (1932, Ferdo Delak) prvi celovečerni priči o deželi s skalnatimi pobočji.

Ker je film medij, s katerim se danes posega tako v privatno kakor tudi v družbeno in javno sfero, je treba kar se da natančno premisliti, kakšno je dejansko tveganje, ko začenjamo z analitičnimi pristopi in potmi k razumevanja le-tega. Sámó tveganje delovanja na tem področju je še toliko večje, če razumemo moč in pluralnost interesov, ki poganjajo filmsko (vizualno) industrijo – tako v svetu kakor tudi v Sloveniji. Interes imajo posamezniki, interes imajo institucije in interes ima seveda tudi sam kapital. Ne moremo biti naivni in misliti, da je izobraževanje, torej vzgajanje za filmsko kulturo, nekaj družbeno in politično neopaženega ali celo okolju prijaznega. Knjiga *Filmografija*

slovenskih celovečernih filmov se pridružuje možnostim, da se izobraževanje kakovostno nadaljuje. Z razvojem filma je prišlo tudi do nujnega zlitja dveh oblik: vizualne in slušne. Obe vsebini sta razvili svoje polje umetniškega izraza, a se hkrati tudi dopolnjevali, izpopolnjevali in nadgrajevali – in slovenski film ni in ni bil nikakršna izjema. Njunjo sodelovanje je treba razumeti kot zgodovinsko dejstvo, res pa je, da se je dialog med njima, torej podoba in zvokom, spreminjal. Spreminjala so se razmerja moči in spreminjali so se pogledi na končni izdelek – to pa je film, ki združuje različne umetnosti.

Danes bi bilo morda celo bolje govoriti o tem, da je navidezni svet pravi svet in da je ta, za katerega menimo, da je resničen, v bistvu simuliran, umetno ustvarjen in organiziran tako, da verjamemo v njegovo resničnost. Vzporedni svet nam torej ponuja tudi naš praktični čut, za katerega lahko trdimo, da je nekakšna naša kvazitelesna vpletenost v svet realnega. To je imanenca v svetu, s katero nam ta isti svet vsiljuje svojo imanenco, torej neločljivo povezanost stvari, s katerimi prepletamo naša izkustva. Lahko bi tudi rekli, da je to in samo to immanentno sprejemanje sveta, kot nasprotje transcendentnemu, tisto, ki je edino bivajoče in/ali podano v izkušnji sami. Toda obstoj realnega sveta se vendar umika in izmika tej izkušnji *per se* in se ponuja kot ena od možnosti samega izkustva, kot njegova percepcija, v kateri pa domuje le navidezno realni svet kot podoba zunaj človekove zavesti. Ali preprosteje: realnost (pač to, kar pod tem razumemo) je le vsebina naše zavesti, ta pa se nenehno zrcali v njej (realnosti) sami in ustvarja halo efekt *perpetuum mobile*.

A ena stvar je temeljna: srečevanje s filmom omogoča vedno popolno anticipacijo, notranji doživljaj in miselno konfiguracijo novega prostora, prepojenega s subjektivnim smislom – to lahko tudi imenujemo *illusio*, torej *posmehovanje*, čutno prevaro, iluzijo, izvirajočo iz nepravilnih zaznav in iz nepravilnega tolmačenja vtisov. Če še podaljšamo – to je prevara v pravem pomenu besede, slepilo, blodnja, zabloda, neuresničljiva sanjarija, življenje v praznih upih. Verjetje samo je potemtakem edino konstitutivno za pripadnost nekemu področju. S tem mislimo na verjetje v njegovi najbolj elementarni, najpopolnejši in s tem najnaivnejši obliki, kot gre za pripadnost verjetja delitve po rojstvu in spolu, izvoru in prepričanju. Prav to pa je diametralno nasprotno verjetju, o katerem je že davno tega govori veliki Kant v svoji *Kritiki čistega uma*. Vnaprej določeni parametri (filmski formati) očrtajo samo dogajanje, ki se mora (največkrat) nekje pričeti in nekje končati. Film je torej nekakšen miselni izlet, pri katerem se sicer ne premaknemo s svojim telesom, a se premaknemo v svojem duhu. Tam pa vladajo popolnoma drugačni zakoni. Ta sicer navidezna pragmatičnost, zavezanost neki resnici (tukaj in zdaj) postane od sile relativna, saj je film *iluzija* vedno znova odčaranega trenutka, v katerega smo ulovljeni tedaj, ko se ta svet pojavi pred nami. Pravzaprav ni mogoče resnično (do)živeti samega verjetja, če nismo povsem pripravljeni nanj.

Samo verjetje je v bistvu vprašanje stanja telesa. Gre za nekakšno neposredno stanje privrženosti, ki se v sami praksi kaže kot odnos med prej omenjeni habitusom in med področjem, s katerim je usklajeno. To je izvirna *dóksa*. V svetu filma se namreč pojavlja prav ta red, torej ta *dóksa* kot gesta reda, kot temeljni element zaznave, v kateri postane slika immanentna realnemu. Seveda gre za paradoks, *but who cares!* Dobro pa je, da se zavedamo, da ni možno zares živeti verjetja: možno ga je le producirati, izvajati in vedno znova in znova ustvarjati – v iluziji sami. Gre namreč za temeljne razlike v izhodiščih, ki nas delajo tako drugačne od naših prednikov. Tako kot so nekoč verjeli, da jih bo povozil vlak s filmskega platna (in se temu dejstvu danes prizanesljivo smejimo), verjamemo danes, da pralni prašek xy zares odstrani vse madeže, ker to vidimo (prav tako, kakor so nekoč videli vlak) na filmu. In pri tem ni pomembno, ali gre za digitalno ali analogno tehniko, ali pa za televizijo, internet ali kino. Vseeno. Še manj pa je mogoče drugim ponuditi sredstvo verjetja, nekakšen *resnični dokaz*, da bi v njih oživili to isto verjetje. Vedno gre namreč za obliko diskurza – in prav v tem je ves čar umetnosti.

Samoumevnost gledanja filmov je tista čudna stvar, s katero ne moremo predreti ali prevrniti uma, ki je vsaj delno očiščen partikularnih navlak vsakodnevnega komercialnega obstreljevanja. Volja, torej moč verjetja, vzpostavlja možnost resnice, možnost stalne, nenehne volje. Če se v tem smislu obrnemo še enkrat na film, ki ga reprezentira knjiga *Filmografija slovenskih celovečernih filmov*, potem zlahka razumemo, da po njegovih elementih (in delno vsebinah) tako radi posegajo prav mnogi – vendar ne za to, da bi si jih natančneje ogledali, temveč večinoma zato, da bi se razvedrili. Samo to.

Knjigo *Filmografija slovenskih celovečernih filmov* v drugi polovici zaokrožata že omenjena literarnoraziskovalna prispevka *Zgodba o slovenskem filmu* in *Oris filmske produkcije na Slovenskem*. Prvi, daljši in študijsko poglobljen zapis je delo Zdenka Vrdlovca, ki nas popelje prek zgodovine filma in mnogih misli, ki ob tem nastajajo. Kar nam Vrdlovec ponudi, je nekakšna introspekcija stanja, ki sicer ne daje določenih odgovorov, vendar opozarja na možne poglede za nazaj. To študijsko gradivo je brez dvoma prispevek k razumevanju preteklosti, ki se zrcali v filmskih podobah in idejah tedanjega, pa tudi sedanjega časa. Naštevanka filmov niso samo dejstva, saj ta dejstva predstavlja prvi del knjige, gre za njihovo umeščanje v čas in prostor, za njihovo mišljenje v konceptu nastajanja in možnostih, ki jih je preteklost pač prinašala s seboj. In jih vsekakor tudi odnašala. Vrdlovec je hkrati popisovalec filmskih naslovov in hkrati nepristranski opazovalec filmske zgodovine, ki se mnogokrat prekriva z dejansko politično, ekonomsko in ideološko zgodovino Slovenije. V njegovem delu je opaziti kritičen odnos do tega, kar hočemo razumeti po filmom v današnjem času, s pogledom prek vseh teh desetletij pa nas opozarja ne možnosti, ki ob tem nastajajo. Če se imenuje film prvega obdobja »nacionalna reč«, potem je nujno, da se sedanjemu slovenskemu filmu

reče kar »globalna reč«. S tem zajamemo namreč vse svetle in temne plati kinematografije in Slovenija pri tem ni nikakršna izjema. Edina izjema je morda v tem, da nima urejene filmske vzgoje v šolah.

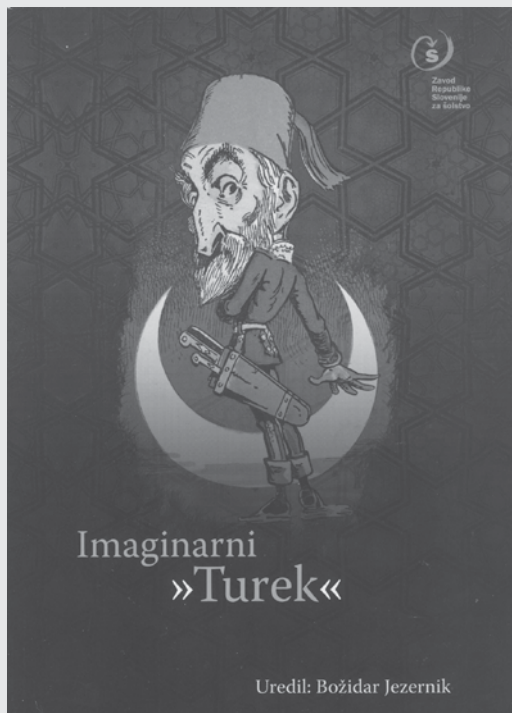
Drugi, krajši, prispevek je delo Lilijane Nedič, ki ponudi po letih urejen preglednik filmske produkcije na Slovenskem. Natančen popis filmske dejavnosti, protagonistov in številke gledalcev nam pokažejo nihanja in zanimanje za to sedmo umetnosti skozi čas. Skrbno zbrani

podatki pričajo o večjih slovenskih producerskih hišah (npr. Triglav film, Viba film, Filmservis) in manjših producentih, večinoma sodobnejšega datuma. Zapis ponudi tudi pregled slovenskega filma na mednarodnih festivalih in manifestacijah ter posebno pregledno obravnavo filma v času samostojne Slovenije. Obe besedili skupaj, torej Vrdlovčev in Nedičino, pa nazorno zaokrožata to, kar knjiga *Filmografija slovenskih celovečernih filmov* tudi je – poklon slovenskemu filmu.

Božidar Jezernik (ur.)

Imaginarni »Turek«

Knjiga *Imaginarni »Turek«* si prizadeva predstaviti, kako so literatura, umetnost, zgodovinske in šola izoblikovali v zahodni Evropi podobo »Turka« kot krvoločnega in surovega soseda in kako so to podobo na Slovenskem oblikovali literati in zgodovinske pisce, da so Slovenci mogli oblikovati predstavo o sebi kot pripadnikov in branilcev zahodnoevropske kulture.



Razbija stereotipna pojmovanja in širi pojmovna polja: »Turek« namreč obstaja vedno in povsod, le imenuje se vsakokrat drugače. Podobo »Turka« so uporabljali v različne namene, saj je bila usklajena s spreminjajočimi se evropskimi agendami; včasih je »Turek« predstavljal tistega, pred katerim je treba trepetati, drugič tistega, ki ga je treba spoštovati. Stoletja pa je igral vlogo Drugega, sovražnika, ki je bistven za oblikovanje verskih in narodnih identitet. Ne glede na to, ali je šlo za pozitivne ali negativne predstave, te nikoli niso nastajale povsem spontano, temveč so bile večinoma ideološko motivirane oziroma usklajene s trenutnimi političnimi potrebami. Zato so poteze na podobi »Turka« lahko nenadoma dobile bolj ali manj neprijazne ali prijazne poudarke. Ker je tak protislovni »Turek« za Evropo – za Slovence pa še prav posebno – ključna zgodovinska in skorajda že mitična podoba Drugega, mu je treba v tem kontekstu dati ustrezen poudarek.

Knjiga *Imaginarni »Turek«* se vsebinsko umešča v več osnovno in srednješolskih učnih načrtov – za zgodovino, slovenščino, državljansko vzgojo in etiko, glasbo, družbo, sociologijo, po njej bodo z zanimanjem posegali tudi študentje kulturne antropologije in vsi, ki jih zanima tematika »Turkov« in turškega.

2012, ISBN 978-961-03-0012-0, 256 str., 35,00 EUR

Informacije in naročila:

- po pošti: Zavod RS za šolstvo, Poljanska cesta 28, 1000 Ljubljana
- po faksu: 01/3005199
- po elektronski pošti: zalozba@zrss.si
- na spletni strani: <http://www.zrss.si>



Zavod
Republike
Slovenije
za šolstvo