

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA ETNOLOGIJO IN KULTURNO ANTROPOLOGIJO

KARMEN HROVAT

Predvajal vam je poslednji kinooperater

Življenjske zgodbe poklicnih kinooperaterjev v Ljubljanskih kinematografih

Magistrsko delo

Ljubljana, 2018

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA ETNOLOGIJO IN KULTURNO ANTROPOLOGIJO

KARMEN HROVAT

Predvajal vam je poslednji kinooperater

Življenjske zgodbe poklicnih kinooperaterjev v Ljubljanskih kinematografih

Magistrsko delo

Mentor: doc. dr. Miha Kozorog

Študijski program: Etnologija in kulturna
antropologija - E

Ljubljana, 2018

Vinku in vsem mojim

Izvleček

Predvajal vam je poslednji kinooperater

Pričujoče delo je filmski zvitek spominov nekdanjih poklicnih kinooperaterjev v Ljubljanskih kinematografih. Z uporabo biografske metode avtorica preko življenjskih zgodb kinooperaterjev preiščuje kinooperaterski poklic in utemeljuje, zakaj današnjega dela v kino kabinah ne moremo več istovetiti s poklicem, ki so ga opravljali njeni sogovorci. Življenjske zgodbe odsevajo različne aspekte kinooperaterskega poklica, ki jih avtorica misli skozi različne antropološke discipline, in sicer antropologijo tehnologije, dela, poklica, spola, časa idr. V prvem delu magistrskega dela najdemo zgodovinski okvir razvoja kinematografije in poklica ter oris kinopodjetja Ljubljanskih kinematografov, medtem ko se v drugem delu avtorica osredotoči na večplastno doživljajsko izkustvo kinooperaterskega poklica njenih sogovorcev.

Ključne besede: kinooperater, kinooperaterski poklic, Ljubljanski kinematografi, življenjske zgodbe

Abstract

Played for You by Last Cinema Operator

This work is a film scroll of memories of former professional cinema operators in Ljubljana cinemas. The author, using the biographical method, through the life stories of the cinema operators considers the profession of cinema operators and justifies why we can no longer identify today's work in cinema cabins as profession of her interlocutors. Live stories reflect various aspects of profession of the cinema operators, which the author thinks through various anthropological disciplines, namely anthropology of technology, work, profession, sex, time, etc. In the first part of master thesis we find the historical framework of the development of cinematography and profession, as well as the outline of the cinema company of Ljubljana cinemas, while in the second part the author focuses on the multifaceted experience of the profession of cinema operators of her's interlocutors.

Key words: cinema operator, profession of cinema operator, Ljubljana cinemas, life stories

KAZALO VSEBINE

NAMESTO UVODA	1
DANAŠNJI SPORED	2
REKLAMA	5
Kinematograf, izum stoletja?	5
Potujoči kinematografi	6
Stalni kinematografi	7
Stalno občinstvo in filmska kultura.....	8
NAPOVEDNIK.....	9
Prvi filmski operaterji.....	9
Kinooperaterski poklic	9
Adolf Pračko, prvi slovenski kinooperater	10
TEHNOLOGIJA IN TEHNIKA DELA.....	11
Zvok	12
Slika na filmskem platnu.....	12
• Barvni film	12
• Slika med obdobjem »oglja« in »ksenon žarnicami«.....	13
• Platno in optične leče	14
Dvorana	15
Filmski trak	16
• Celuloidni, celulozno-acetatni in poliestrski filmski trak	17
• Lepljenje filmskega traku.....	17
Način projeciranja	18
• Avtomatski preklon.....	19
• Filmski krožnik	19
• Avtomatizacija	20
• Digitalno.....	21
Sklepna misel o tehnološkem napredku in tehničnih inovacijah	22
PRVI FILMSKI KOLUT	24
Začetna špica	25
O podjetju Ljubljanski kinematografi	25
Mestne kinodvorane	26
Distribucija	27
Cenzurke.....	28
Tovarna Iskra.....	29
Ljubljanski kinematografi po letu 1991	29
Kolosej	30
Zapiranje kinematografov	30
Zaposleni v podjetju	32
Delovni čas kinematografov.....	33
Urniki zaposlenih v kinu	34
Plače	34
Zaposleni po osamosvojitvi Slovenije.....	35
Dediščina Ljubljanskih kinematografov	38
PREKLOP	40
DRUGI FILMSKI KOLUT.....	42
IZOBRAŽEVANJE KINOOPERATERJEV	43
Izobraževanje kinooperaterjev pred drugo svetovno vojno	43
Izobraževanje po drugi svetovni vojni	43

Kinooperaterski izpit	44
Izobraževanje kinooperaterjev danes	47
OD KINOOPERATERSKEGA IZPITA DO ZAPOSLOTITVE V LJUBLJANSKIH KINEMATOGRAFIH.....	48
Generacije kinooperaterjev.....	49
Kinooperater v podjetju.....	50
KO BOM VELIK, BOM KINOOPERATER	52
ŽENSKA V TRADICIONALNO MOŠKEM POKLICU	54
IMAGINARIJ KINOOPERATERJA	56
Delovni prostor.....	60
MED TEHNIKO IN UMETNOSTJO	65
SPOŠTOVANO OBČINSTVO!	69
»JA, VSE SORTE JE BILO.«.....	74
VSAKDANJE ŽIVLJENJE KINOOPERATERJEV	78
SLOVO FILMSKEGA TRAKU, POZDRAVLJEN DCP!.....	81
KINOTEKA IN NJENA VLOGA PRI OHRANJANJU FILMSKE DEDIŠČINE	83
KINOOPERATERSKI POKLIC PRED ZAKLJUČNO ŠPICO	86
NAMESTO ZAKLJUČKA	91
ZA VAS SO PREDVAJALI	92
LITERATURA IN VIRI	93
VIRI SLIK.....	101
Izjava o avtorstvu	103
Izjava o jezikovnem pregledu	105

KAZALO SLIK

Slika 1: Graf števila obiskovalcev v slovenskih kinematografih skozi leta	31
---	----

NAMESTO UVODA

Ponovno je prišlo poletje. Sonce se širokosrčno po mačje preteguje, tako da počasi postaja že neznosno vroče. Nedelja je, pogledam na uro, premik kazalca me zopet prehiteva, ne vem kako me vedno znova prelisiči. Odhitim iz stanovanja, nekako se mi posreči, da ujamem zadnji avtobus. Izvrže me blizu, čeprav med rahlim tekom ugotovim, da sem tako ali tako že pozna. Čisto prepotena prisopem pred kino, ko me pogled na prazno predverje razočara, nakar se opomnim, da so bila vsa moja pričakovanja in hitenja odveč. Poletje je, si ponovim. Poleg tega že dva meseca predvajamo en in isti film. Razen treh rednih obiskovalcev, ki se namesto počitnic na morju pridejo hladiti v kino, ne bo nobenega. Pozdravim blagajničarko, ki me gleda že z velikim vprašajem na čelu, medtem ko neznancu, ki želi kupiti karto, vestno ponavlja svoj recital, zakaj nimamo sedežnega reda. Neznanec, ki nikakor ne more dojeti, kaj se je v vseh teh letih njegove odsotnosti s tem kinom zgodilo, trmasto vztraja, da hoče peti sedež v šesti vrsti. Vzamem ključke kabine, zapustim njun pogovor ravno, ko blagajničarka zdolgočaseno opusti idejo razlage o spremenjeni filozofiji sedežnih redov in neznancu preprosto proda peti sedež v šesti vrsti. Prehodim nekaj stopnic in odklenem vrata kabine. Prižgem luči v dvorani, vklopim klimo, vklopim projektor in predvajalnik zvoka. Zamenjam lečo na projektorju in filmski trak na krožniku napeljem skozi glavo krožnika, nato skozi projektor in iz projektorja nazaj na prazni krožnik. Iz dvd predvajalnika pričnem predvajati glasbo, ki se vrti pred samim začetkom filma. Zapustim kabino in spustim tistih nekaj ljudi v dvorano. Nikakor se ne morem otresti misli, kako je bila včasih to ena najbolj imenitnih mestnih dvoran, sedaj pa v celi, že dokaj prašni, dvorani komaj najdeš tiste tri srečneže, ki uživajo v zasebni projekciji. Zaprem vrata dvorane, še minuto počakam, če še kdo priteče iz vogala in se ponovno napotim v svojo krtino nad dvorano, kjer imam že vse pripravljeno za predvajanje. Spustim obvezni del reklam in nekaj napovednikov. Po koncu zadnjega napovednika stopim do projektorja. Roke se mi tresejo, kakor moj prvi dan predvajanja. Ne mine predvajanja, ko me ne ščemi v želodcu ali zaradi navdušenja ali včasih tudi zaradi skrbi, ali bo šlo vse dobro ali ne. Postopoma ugasnem luči v dvorani. No, pa dajmo. Filmski trak se zažene skozi projektor, zobci projektorja delujejo, kakor je treba, ob primernem trenutku pritisnem na gumb in kar naenkrat se na velikem platnu v dvorani pojavi slika. S kotičkom ust se drobno nasmehnem in mirno zadiham.

DANAŠNJI SPORED

»Mene spremljajo sanje, veš kako živo, in to vedno službeno. Z ženo si potem ponavadi vsak dan zjutraj ob kavi poveva, kaj je bilo. Jaz pridem v kino, v službo, vsi aparati pa so zloženi nekje zadaj ob steni. Čaka me šolska predstava, polno ljudi, vse je polno. Boš že počasi zložil nazaj in priklopil vse aparature, si rečem ... Ali, saj veš, da mi iz krožnika film dol pade. Take sanje so nemogoče. Nekaj se mora potem zgoditi, da se prebudiš, da je konec te more ... Nekaj časa tako študiram, kje pa sploh sem in se spomnim, se zavem, da sem doma. Saj si že v penziju, ja, kaj pa noriš. In mi pravi žena, ti si čisto deformiran s to službo. Malo pa res, a ne.« (Matic; Rok)¹

Pričujoče magistrsko delo naj ne bo zgolj prgišče sanj, temveč poglobljen scenarij večletnega vsakdana mojih sogovorcev, narejen na osnovi etnografiranja njihovih življenjskih zgodb. V glavni vlogi bomo spoznali nekdanje kinooperaterje² v Ljubljani in tudi tiste, ki še vedno vrtijo filme. Tokrat vas vabim, da smo sami – jaz in bralci – ustvarjalci današnjega kino sporeda. Postavili se bomo malo višje nad kinom, da, točno v tisto skrivnostno sobico, o kateri ste se vedno spraševali, kaj za vraga se v njej dogaja. Vstopili bomo v kino kabino in bili priča, kako nastaja magija, ki jo kot gledalci občutimo na filmskem platnu. Skozi branje pričujočega dela želim, da se dotaknete filmskega traku in pozorno sledite kinooperaterjevim prstom ter za nekaj časa sami postanete kinooperaterji.

Najprej bomo predvajali **reklamo**, v kateri bomo potovali v čas izuma kinematografa, naredili kratek retrospektivni pregled kinematografov in pisali zgodovino kina na Slovenskem. Odvijanje zgodovinskega razvoja kina bo izbrano, s težo na prestolnici in nekaterih pomembnejših dejstvih, ki so bistveno prispevali k oblikovanju Ljubljane kot mesta kina.

Od zgodnjih potujočih kinematografov se je šele z ustanovitvijo stalnih kinematografov z rednimi filmskim projekcijami počasi oblikovalo stalno občinstvo, brez katerega se filmska industrija zagotovo ne bi mogla razviti. Tako se je s postopnim razvojem kinematografije zaradi potreb po določenih specifičnih tehničnih znanjih ustvarila vrsta novih poklicev. Z delovanjem stalnih kinematografov in zaradi vse večje tehnične zahtevnosti projiciranja filma

¹ Izjave sogovornikov zaradi anonimnosti izjav pišem z drugimi izmišljenimi imeni. Na koncu magistrskega dela navajam prava imena sodelujočih. V kolikor navajam izjavo iz časopisnega članka ali drugega javnega vira, navajam pravo ime sogovornika.

² Za oba spola uporabljam moški spol (tudi zato, ker je bilo precej več moških v tem poklicu).

je med drugimi poklici nastal in se izoblikoval tudi poklic kinooperaterja, o čemer bomo seznanjeni v **napovedniku**.

Ko bomo postlali gnezdo in se bodo obiskovalci udobno namestili na svoje naslonjače, bomo začeli s predvajanjem današnje projekcije. »Uro in pol« načrtovan film bomo odvteli na dveh filmskih kolutih na dveh projektorjih z vmesnim avtomatskim preklopom med obema kolutama. Koluta bosta nosilca osrednjega dela magistrskega dela. Poudarek pa bo predvsem na drugem kolutu s filmskimi sličicami raziskovalnega dela. Razgrnili bomo zaveso in na platnu zagledali **začetno špico** filma.

Namesto Sophie Loren in Jean Paul Belmonda bomo na platnu v standardnem formatu videli kinooperaterje Ljubljanskih kinematografov. Raziskava bo torej s prikazom življenjskih pripovedi kinooperaterjev predstavila značilnosti kinooperaterskega poklica in njegovo transformacijo od zadnjih desetletij socialistične Slovenije do njene sodobnosti. Prek življenjskih zgodb poklicnih kinooperaterjev bomo premišljevali kulturne in doživljajske implikacije kinooperaterskega poklica. Preden pa se bomo zatopili v etnografsko beležko izginjajočega poklica kinooperaterja, se bomo morali ustaviti na kino prizoriščih.

Prvi kolut bo tako namenjen leta 1947 ustanovljenem Kinematografskem podjetju Ljubljana, kasneje preimenovanem v Ljubljanske kinematografe. Podjetje je upravljalo z več mestnimi kinodvoranam, v katerih so delali moji osrednji sogovorniki v raziskavi. Podrobneje bomo opisali delovanje podjetja skozi čas in pogledali v album fotografij zaposlenih. Popularnost kina je z leti nihala, v najbolj perspektivnih letih pa je kinopodjetje imelo enajst kinodvoran, ki so se nahajale v različnih delih Ljubljane. Več pozornosti bomo namenili samim mestnim dvoranam. Nove tehnologije, ki so film prinesle v vsak dom, so ogrozile obstoj nekaterih mestnih dvoran v Ljubljani. Vsekakor pa moramo v zaključnem delu prvega koluta v pripoved vključiti tudi pojav novega kino multipleksa Kolosej, hčerinskega podjetja Ljubljanskih kinematografov, ki je pisal in zapečatil zadnje poglavje kinopodjetja.

Iz dvorišč kino prizorišč v Ljubljani bomo vstopili v njihovo notranjost in iz arhitekturne sivine **preklopili** na osrednje pričevalce magistrskega dela. Narejena raziskava temelji na kvalitativni metodi dokumentiranja življenjskih pripovedi. Pri tem smo upoštevali napotek etnologinje Mojce Ramšak, da moramo pri analizi življenjskih pripovedi ločiti dve komponenti, in sicer »analizo življenjske zgodbe« (genetično analizo), katere namen je rekonstrukcija pomena izkušenj v tistem času, ko so se zgodile, ter analizo pripovedovane življenjske zgodbe, katere namen je rekonstrukcija sedanjih pomenov in izkušenj ter

rekonstrukcija časovne urejenosti življenjske zgodbe v času pripovedovanja in pisanja (Ramšak 2003). Uspešno bomo preklopili na **drugi kolut** filma, kjer se ljudje ponavadi najbolj potopijo v film.

Jedro drugega koluta postavlja v ospredje izkušnje in spomine sogovornikov. Med drugimi se bomo dotaknili dvojne narave tega poklica, ki je po eni strani zahteval tehnična znanja in usposobljenosti, po drugi pa ga je domnevno zaznamovalo specifično doživljajsko okolje, na eni ravni zaznamovano s »samotnostjo« v kinooperaterski kabini, na drugi pa s stalnim stikom s filmsko »drugačnostjo«. Zbrane življenjske pripovedi pa nam bodo pomagale odgovoriti na zastavljena raziskovalna vprašanja.

Kdo je lahko opravljal poklic kinooperaterja in kako so se kriteriji skozi čas spreminjali? Kako so sogovorniki doživljali svoj poklic, in sicer tako z vidika njegovega družbenega statusa kot z vidika doživljajskih komponent poklicnega prostora (kabina, filmska »drugačnost«, spol poklica, tehnično znanje)? Kako se je poklic odražal v vsakdanjem življenju akterjev (doma, v družbi, v prostem času, v zanimanjih, v lastnih kreativnih in umetniških ambicijah in prizadevanjih itd.)? Ali lahko govorimo o ogroženem in zastarelem poklicu?

Raziskava ima torej dvojno ost: osredinjena je na poklic kot tak in na njegovo doživljanje in odražanje tega doživljanja v življenju oseb, ki so poklic opravljale. Raziskovalni del je podprt tudi z neformalnimi pogovori z ljudmi, ki so v preteklosti delali v kinu ali so bili v stalnem stiku s kinooperaterji (npr. soproge kinooperaterjev, blagajničarke ipd.). Vse to je podkrepljeno z nekaterimi spomini obiskovalcev kino predstav in pogledi poznavalcev zgodovine filma in kino prizorišč pri nas.

Tako nas bo filmski trak vodil vse do njegove **zaključne špice**. Zadnji metri filmskega traku se bodo iztekli, ljudje bodo še malo posedeli v dvorani in se prepustili svojim občutjem. Prižgali bomo luči, nekateri bodo odšli ravnodušno, drugi smeje, tretji bodo ganjeni. Vrnili se bodo domov v svojo realnost, mi pa bomo spet na začetku. Čaka nas še ena projekcija, pripravili bomo vse potrebno in ko bo vse nared, točno ob uri, bo ponovno moč slišati brnenje projektorja.

Torej, naj se predstava začne!

REKLAMA

Kinematograf, izum stoletja?

Vizualna zaznava je posledica čutnega dožemanja sveta. Čutilni receptorji očesa na mrežnici sprejemajo svetlobne žarke v dometu očesa. Pred tem pa žarki potujejo skozi roženico, zenico, lečo in steklovino, kjer se lomijo, tako da nastane na mrežnici zaznana slika iz okolice, ki je realna, pomanjšana in obrnjena. Preko živčnih končičev informacija o sliki iz mrežnice potuje v dele možgane, odgovorne za obdelavo informacij. Možgani obrnejo projicirano sliko na mrežnici, pred našimi očmi tako zagledamo realno prav obrnjeno sliko.

Optične iluzije izigravajo naše čutno-zaznavno polje. Do optične ukanke lahko pride, ker lahko z našimi možgani vidimo bistveno več, kot zgolj to, kar zaznajo oči. Gledanje je aktiven proces zaznavanja svetlobe in njene interpretacije (Dolenc 2010: 29). Razkorak med obema izkoriščajo optične igrače, ki se poigravajo z našimi senzoričnimi čuti in ustvarjajo optične prevare, z njimi pa občutek magičnosti.

Še pred predstavitvijo prvega kinematografa, se je tako prva desetletja devetnajstega stoletja zvrstilo mnogo izumov, ki so unovčili delovanje mehanizma vida. Mednje sodijo panorame, diorame, kloroskopi, camere obscure, ciklorame, kasnejše optične igrače zoetropi, tahiskop, taumatrop ipd. Optične iluzije so znanstvenike privedle do odkritja vztrajnosti vida, na katerem temelji filmska oziroma kinematografska slika (Nedič 2016: 10).

Če upoštevamo, da je pri optičnih igračah pojavna slika še vedno statična, se z dovolj hitrim menjavanjem zaporednih sličic pri gledalcu spremeni občutek dožemanja statičnosti teh sličic. Niz posameznih sličic se nenadoma zlije v medseboj povezano celoto (Traven 1992: 55), ki narekujejo »iluzijo normalnega gibanja« (Musek 1960: 70). Prej statične slike nenadoma »oživijo«. Po tem osnovnem načelu deluje princip kinematografske projekcije.

Po izumu kinematografa in prve projekcije bratov Lumière leta 1895 v Parizu, si brata zagotovo nista zamišljala dometa razsežnosti njunega odkritja. Eden od bratov Lumière je v pogovoru z Georgom Mélièsom, ki je kasneje postal eden izmed večjih ustvarjalcev zgodnjega obdobja filma, dejal:

»Otresite se svoje misli, ker vas bo uničila. Kinematograf lahko nekaj mesecev izkoriščamo kot znanstveno zanimivost, a zanesljivo trgovsko ni zanimiv!« (August Lumière; cit. v Musek 1960: 68)

Na srečo mnogih se je August Lumière zmotil. Kinematograf je takorekoč prepričal ves svet. V več kot stoletni zgodovini filma je skozi kinematograf steklo na tisoče in tisoče kilometrov filmskega traku. Film je postal sedma umetnost, se inkarniral v naš vsakdan in danes si je svet brez tako cenjenega vizualnega medija težko predstavljati.

Kmalu po prvi filmski projekciji je bilo konec devetnajstega stoletja »gibajočih podob« deležno tudi naše občinstvo. Premierna projekcija na Slovenskem je bila v pivnici Götz v Mariboru, kasneje pa je isti kinematograf gostil v Ljubljani, v salonu takratnega hotela »Malič« (danes prostor pasaže Name). Prve projekcije pri nas je obeležil Edisonov Idejal, šele dve leti kasneje pa smo dočakali tudi Lumièrov kinematograf (Nedič 1996: 168).

Potujoči kinematografi

Prve filmske projekcije so bile predvajane v raznih dvoranh hotelov in drugih stavbah, katerih prostori so bili prvotno uporabljani za druge namene. S krajšimi ali daljšimi premori je Ljubljano obiskalo več različnih podjetij. Lastniki prvih potujočih kinematografov so bili obenem lastniki filmov, ki so potovali iz kraja v kraj, kjer so predvajali zakupljene filme. Večina potujočih kinematografov je v naše kraje zašlo iz Dunaja ali kasneje tudi iz Italije. Zaradi premičnosti projekcij je bila v zgodnjem obdobju kinematografije vsakršna možnost stalnejšega prikazovanja v celoti onemogočena (Žun 2014b: 93). Sprva so delovali le potujoči kinematografi, kasneje pa za sam razvoj filmske industrije in kinematografije ti še zdaleč niso več zadoščali.

V Ljubljani so se predstave potujočih kinematografov zvrstile na različnih prizoriščih, npr. v veliki dvorani Grand hotela Union, v steklenem salonu ob poslopju Kazina in v veliki dvorani Mestnega doma, po enkrat pa tudi v veliki dvorani Filharmonične družbe ter v areni Narodnega doma (Žun 2014b: 90). Posebno priljubljena destinacija pa je bil ljubljanski »prater«, v Lattermanovem drevoredu, v parku Tivoli.

V prvem desetletju dvajsetega stoletja so potujoče kinematografe počasi nasledili stalni kinematografi z rednejšim tedenskim sporedom. Stalnim kinematografom navkljub pa se je potujoči kinematograf ohranil še nekaj let. Tako so v Ljubljani razna potujoča podjetja gostovala še vse do prve svetovne vojne (Ovsec 1979: 91).

Prehod od potujočih k stalnim kinematografom je bil mogoč z nastankom vmesnega člena med produkcijo in predvajanjem filma na kinu prizorišču. Ta člen je filmska distribucija. Pot filma je do kinematografov tako romala od produkcije prek distribucije. »Pravi razmah

filmske industrije in filma se je tako pričel šele s formiranjem prvih filmskih distribucijskih družb in ustanovitvi prvih stalnih kinematografov« (Žun 2014b: 94).

Stalni kinematografi

Za poskus ustanovitve prvega stalnega kinematografa leta 1906 v Ljubljani gre čast fotografu Davorinu Rovšku (Traven 1992: 101). Pionir slovenske kinematografije je nekajkrat pogumno želel dati Ljubljani (prvo) stalno kinodvorano. Prvič, je v katoliškem domu na Turjaškem trgu (danes Novi Trg) odprl Cinématograph théâtre-français, vendar je zaradi oddaljene lokacije in ne pogostega predvajanja filmov kino obratoval le kratek čas. Drugič je Rovšek poskusil na Resljevi ulici s kinom The American Bioscop. Idejno je bil Rovšek pred svojim časom, na kinematograf še nenavajeno ljubljansko občinstvo je moralo še dozoreti, saj na stalne kinematografe ni bilo pripravljeno. Po prodaji svojega kinematografskega podjetja drugim se je Rovšek s potovalnim kinematografom odpravil predvajati filme po celi Sloveniji.

Leto kasneje za prvim poizkusom je Ljubljana končno dobila prvi stalni kinematograf. Kinematograf Edison se je nahajal na današnji Tavčarjevi ulici 1, v hiši italijanskega podjetnika Antona Denghenghija. Isti podjetnik je kasneje odkupil hotel Malič, kraj prve kinematografske projekcije v Ljubljani, in ob hotelu leta 1909 postavi kino Ideal, kasneje kino Moskva, danes preimenovan v kino Komuno. Omenjeni kino je za dolgo časa prevzel vodstvo v predvajanju filmov in izvajanju filmskega programa, ki ga je ponujal takrat še oblikujočemu se kinematografskemu občinstvu v Ljubljani, s tem pa pomembno prispeval k razvoju slovenske kinematografije (Traven 1992: 131).

Za potrebe kinematografije je bilo v dvajsetih letih zgrajenih malo dvoran, večina jih je delovala v starejši adaptiranih ali večnamenskih dvoranah. Kino Tivoli, ki je odprl svoja vrata leta 1922, je postal prva samostojna zgradba, namenjena izključno kinematografski dejavnosti (Žun 2014b: 100). V Ljubljani in drugod so se odpirala nova kino prizorišča, ki so morala vseskozi dobro spremljati in se prilagajati novostim v estetskem in tehničnem smislu. Eden najimenitnejših in najelitnejših pa je leta 1923 zagotovo postal ljubljanski kino Dvor, narejen po vzoru arhitekture gledališča. Kino je postal šele četrto mestno kino prizorišče, katerim se je kasneje v Ljubljani z njeno okolico pridružilo več kot sedemdeset kino prizorišč. Razcvet kinematografije z delovanjem največ kinodvoran je Ljubljana doživela konec petdesetih in v sredini šestdesetih letih, v t. i. obdobju »kino paradiža«, h kateremu se bomo vrnili malce kasneje.

Stalno občinstvo in filmska kultura

Zemljevid kinodvoran ljubljanskih ulic se je počasi bogatil, »oblikoval se je prostor, v katerem je prihajalo do srečevanja filma z gledalcem« (Močilnik 2003: 13), stalno občinstvo pa je bilo šele v iskanju. Ustanovitev stalnih kinematografov s stalnimi filmskimi projekcijami, ki so olajšali predvajanje filmskih projekcij, je omogočila pogoje za transformiranje naključnih obiskovalcev v stalno občinstvo in dokončno uveljavitev gledanja filma kot načina preživljanja prostega časa. Kino je s sorazmerno nizkimi cenami predstavljal obliko zabave in sprostitev dostopno vsem, povrhu je bil nekaj novega in popularnega, zato je bil med obiskovalci bolj priljubljen od dražjega gledališča.

Film se je počasi razvijal od »sejemske atrakcije do visokoumetniških izdelkov in spektaklov« (Močilnik 2003: 13), skladno z njegovim razvojem pa so stalni kinematografi vzgajali svoje občinstvo. Kini so menjali spored dva do trikrat tedensko, začetne predstave so trajale od pol do ene ure z vmesnimi prekinitvami med posameznimi kratkimi filmi. Začetni kratkometražni filmi dokumentarne narave ali teatralnih namišljenih prizorov, ki so v povojih razvoja navduševali občinstvo, za tvorbo skupne filmske zavesti niso več zadoščali. Prizori so postali okorni, nerazčlenjeni, preprosto upodabljanje življenja pa dolgočasno (Traven 1992: 59). Pomemben korak naprej, s kateri se je formirala filmska izraznost in filmska kultura³ je bil, ko je film dobil svojo narativno obliko. S filmsko kulturo se je razvila tudi filmska pismenost.

Izraz »hoditi v kino« je počasi postal navada in ena najbolj priljubljenih oblik sprostitve, hkrati pa je predstavljal kulturni dogodek. Filmska kultura se je pri nas najprej začela oblikovati v Ljubljani in nato množično tudi v ostalih slovenskih mestih.

³ S pojmom filmska kultura imam v mislih vrednotenje filma in gojenje odnosa gledalcev do njega.

NAPOVEDNIK

Med občinstvom prvih filmskih projekcij je bil izum kinematografa sprejet z velikim navdušenjem. Tom Gunning govori o zgodnjem obdobju kina, obdobju pred razvojem filmske zgodbe, kot o t. i. filmu atrakcije (glej Straven 2006). Filmske projekcije so gledalce prepustile presenečanju in čudenju premičnim podobam na platnu, Vaudevillskim cirkusantom ali krajšim prizorom vsakdana. V tem zgodnjem obdobju kinematografije je bila »tehnologija prav tista, ki je vzbudila takojšnje zanimanje« (Heah in De Lauretis; cit. v Cook 2007: 139). Del izkustva filmske projekcije je predstavljal tudi kinematograf. S svojo mogočno zunanjo pojavnostjo je bil pomemben del atmosfere v dvorani oz. prizorišču projekcije in del efekta same filmske projekcije. Projektorji so bili med predstavo vidni, s tem pa so bili del doživetja in pomemben sestavni del filmskega dogodka. Z njimi pa prav tako oseba odgovorna za projekcijo.

Prvi filmski operaterji

Brata Lumière sta po začetnem uspehu tehnično usposobila lastne filmske operaterje, da so znali upravljati z njunimi projekcijskimi in snemalnimi aparati. Filmski operaterji so bili priučeni v matični tovarni v Lyonu z namenom, da brata Lumière na ogled pokažeta svoj novi izum (Traven 1992: 19). Prvi operaterji so bili pogosto hkrati tudi snemalci, saj je bil takratni stroj obenem predvajalec filmskega traku in snemalna kamera. Torej osebe, ki so film posnele, so ga tudi prikazovale. Nova tehnološka pridobitev se je po prvih projekcijah zelo hitro razširila po celem svetu. »Delovanje kinematografa in njegovo upravljanje pa sta bila do leta 1897 strogo varovana skrivnost« (Nedič 2017: 48).

Kupci projekcijskih aparatov so postali posredniki med izdelovalcem filmov in občinstvom. Novi lastnik projekcijskega aparata si je tako lahko sam izbral svoje občinstvo. Svoj zaslužek si je lastnik s potovalnim kinematografom in nabavo izbranih filmov pri izdelovalcu služil s kinematografskimi projekcijami, tako da je iste filme prikazoval v različnih krajih in menjal občinstvo, dokler se filmski trak ni preveč obrabil ali si ni nabavil novih aktualnih filmov. Lastnik kinematografa si je organiziral svoj trg po lastni presoji (Traven 1992: 104).

Kinooperaterski poklic

Sčasoma se je z razvojem filmske industrije in pojavom stalnih kinematografov, ki so izrinili potujoče kinematografe, razvila vrsta različnih poklicev. Novo ustanovljeni stalni kinematografi so potrebovali stalno osebje. Z delovanjem stalnih kinematografov in zaradi vse

večje tehnične zahtevnosti projiciranja filmov se je pojavila potreba po specifičnem tehničnem znanju in s tem po novem poklicu, poklicu kinooperaterja. Po začetnem fenomenu kinematografa, ki je bil sprva prisoten v kinodvorani (po Cook 2007: 139), se je navdušenost nad aparaturo z njeno preselitvijo v od dvorane ločeno sobo nad kinodvorano, t. i. operatorsko sobo, razgubila. Kinematograf je izgubil svojo senzacionalnost. Z njegovim »umikom« pa je del svoje vidnosti izgubil tudi kinooperater. Delo kinooperaterja je s tem v dobršnji meri postalo izolirano, neopazno in zato manj cenjeno. Kinematografija je šla skozi več tehničnih transformacij, ki so vplivale tako na značilnosti kot na status poklica kinooperaterja.

Adolf Pračko, prvi slovenski kinooperater

Literatura kot prvega Slovenca s kinooperatorskim izpitom navaja gospoda Adolfa Pračka. Praček naj bi na Dunaju obiskoval na »Uradu za pospeševanje obrta kurz za kinematografske operaterje« (Traven 1992: 117). Strokovni izpit za kinematografskega operaterja je opravil leta 1907, izdelal je tudi domač kinoprojektor. »S svojim aparatom je predvajal filme ves čas obstoja The American Bioscop« (Traven 1992: 117), po njegovem propadu pa se s kinematografijo ni več ukvarjal. »Pri svojem operatorskem poslu je še izučil praktikanta, vprašanje slovenskega tehničnega kadra v naši kinematografiji pa je ostalo za nekaj let odprto« (Traven 1992: 118). Deghenghijevo kinematografsko podjetje je namreč »v tem času še vedno zaposlovalo italijansko tehnično osebje« (Traven 1992: 118). Tekom naslednjih let pa je kino Ideal igral ključno vlogo pri izobraževanju in oblikovanju slovenskega strokovnega in pomožnega kinematografskega osebja (Traven 1992: 131; Žun 2014b: 97).

TEHNOLOGIJA IN TEHNIKA DELA

Film živi s tehnološkimi novitetami in stalnim tehnološkim napredkom. Nove tehnologije se ne pojavijo kar tako, temveč trg na podlagi razvoja spodbuja njihovo uporabo (po Cook 2007: 139), katerega pogojuje občinstvo željno novitet. »Vsaka nova tehnologija se nagiba k izboljšanju že obstoječih tehnik« (Cook 2007: 140). Namen razvoja filmske tehnologije je izboljšati kvaliteto projekcije, pritegniti »občinstvo z drugačnostjo in novostjo, dokler se le-ta ne ustali znotraj družbe in kulture« (Cook 2007: 139) ter jo družba posrka kot splošno prakso. Ko novost postane sprejeta in stalnica, pride čas za uvedbo druge novosti.

V filmskem svetu je v vseh teh letih tehnologija naredila velike korake, del teh novitet je zadel tudi kinoprojektor in ob njih pa hkrati tudi operaterje. Z razvojem filma iz krajših filmskih zvitkov v daljše, s tehničnimi inovacijami, kot so bile npr. tranzicije črno-belih filmov v barvne, od mono do stereo zvoka in mnogimi drugimi, se je projekcija filma izpopoljevala in izboljševala, hkrati pa se je sočasno z njo, s tehničnimi spremembami dopolnjevalo in razvijalo delo kinooperaterja.

Današnje filmske projekcije nimajo veliko skupnega s prvimi filmskimi predstavami. Enourne predstave z nekaj nujnimi vmesnimi tehničnimi prekinitvami danes ne vidimo več. Nadomestile so jih daljše filmske projekcije, ki potekajo brez prekinitev, saj zanje ni tehnične potrebe. Spremenila se je tudi atmosfera in lokacija kino prizorišč. Uvedba postopnih tehnoloških inovacij omogoča, da ohranjamo uveljavljen imaginarij kina,⁴ kjer je tehnično izpopolnjevanje filmske predstave naredilo premike preko vidnega polja gledalca filma. Današnja tehnologija omogoča drugačno izkušnjo, kjer filmsko projekcijo lahko zaznavamo kot bolj izostreno in z različnimi čuti, pri čemer so posredovani zvoki, slika, tudi tresljaji takšni, da drugače stimulirajo naše čute, kot so jih starejše projekcije. Današnje projekcije s poglobljenim občutenjem filma gradijo čutno globino med filmom in gledalcem (glej Cook 2007).

Najprej se bomo dotaknili odmevnih, bolj opaznih zgodovinskih tehničnih sprememb, ki so jih lahko na platnu in kinodvorani zaznali in občudovali gledalci, nato pa nadaljevali z nič manj pomembnimi tehničnimi inovacijami, izpopolnjevanju kinematografa, ki so vplivala na sam način predvajanja filmske projekcije.

⁴ Kino, ki navduši. Kino kot senzacija.

Zvok

Prihod zvoka v kinematografiji imenitno ponazarja dejstvo, da tehnologij ne uvedejo takoj, ko so na voljo. Prve zvočne filme je bilo moč slišati že zelo zgodaj na začetku dvajsetega stoletja, za kar je poskrbel potujoči kinematograf, ki je imel projektor, ki je deloval združeno s fonografom (Žun in Bajsič 2014: 15). Pa vendar lahko o pravem zvočnem kinu v Ljubljani govorimo šele od tridesetih let dvajsetega stoletja dalje (Žun in Bajsič 2014: 15). Orkestralno spremljavo nemega filma je zamenjal fotografski (svetlobni) zvok zapisan na filmskem traku. Tonska sled je bila zapisana ob robu filmskega traku, po drugi svetovni vojni pa je svetlobni zapis zvoka zamenjal magnetni zapis zvok. Preden se je film predvajal, je bilo potrebno na posebni aparaturi razmagnetiti vsako filmsko rolo.

»Ton je bil enkrat, drugače pa to dolg ni šlo. Svetlobni ton je bil še najboljši in najbolj zihr, k tist je bil magnetni, to je bilo dva traka, na eni in na drugi strani. Tist pa res si mogu bit previden.« (Boštjan)

Konec petdesetih let je s pojavom novega »cinemaskopskega« filmskega formata prineslo novosti tudi pri ozvočenju dvorane. Dvorane so se opremile z dodatnimi zvočnimi ojačevalci in dodatnimi manjšimi zvočniki za platnom, ki so obogatili celotno zvočno podobo filma.

V devetdesetih letih se je pričel uporabljati digitalni zvok. Zvočni zapisi SDSS in DTS ter kasneje pa Digital Dolby Stereo (DDS), so izpodrinila svetlobni zapis zvoka. Digitalni zvok je dogradil košček manjkajočih шумov zvočne krajine. Ko se je v Ljubljani počasi že uveljavil Digital Dolby Stereo, se je, dokler ta ni dokončno zamenjal takratnega standarda, pripetilo, da je bilo pol filmske kopije v standardnem, pol pa v digitalnem zapisu. O prepoznavanju zvočnega zapisa se Rok spominja:

»Po tonskem zapisu vidiš, kateri zvočni zapis je na traku. Digital Dolby Stereo je imel ob kraju še eno sled ali pa kako drugače, napis ga je izdajal. To pa ni še noben pogruntal, so mi rekli. Sem rekel ja, zato ker to še ni v splošni rabi, bo pa tega zmeraj več.« (Rok)

Digitalni zvok je prišel še pred digitalno sliko filma in ga v kinih uporabljajo še danes.

Slika na filmskem platnu

- **Barvni film**

Uvedba zvoka je za nekaj časa na stranski tir potisnila barvni film. Barvni film se je vrnil šele z vzponom Technicolorja. Prvi barvni filmi sredi dvajsetega stoletja so bili barvani ročno, najprej dvobarvni, kasneje trobarvni; rdeče, modre in zelene barve.

»No ampak, najbolj presenečen sem pa bil, da je programski vodja, takrat je bil že Saša Jarc, vtaknil v Slogo Disneyeve risanke. Tako sem bil enkrat strahotno razočaran, ko sem prišel v Slogo gledat film Petra Pana. Pa veste zakaj? Otroške oči, moje, takrat niso bile vajene teh takrat živih barv. Jaz sem bil takrat besen, da so mi pokazali ta film, ker nisem doumel, zakaj ima tako žive barve.« (izjava Milošiča; v Gnezda 2014)

Kričeče žive barvne odtenke so z razvijanjem procesa barvanja filma zamenjali »naravni odtenki« barvnega spektra. Barvanje filma je bil na začetku dokaj zahteven proces, prav tako tudi cenovno neugoden. Probleme je delala tudi daljša neobstočnost barv.

»Jaz se spomnim filma Dežela smehljaja, to je tista znana opereta, ko je bil film še krasne barve. Pol sem ga pa enkrat šel v Kinoteko gledati, slučajno, ja, mislim, ali sem ga celo sam tam predvajal, vsa slika je bila nekje rdeča brez druge barve, samo ena barva je izstopala, vse drugo je pa obledelo.« (Peter)

Minilo je kar nekaj časa, preden je barvni zvočni film postal novi standard in dokončno izpodrinil črno-bele filme.

- **Slika med obdobjem »oglja« in »ksenon žarnicami«**

Kinoprojektorji so do uvedbe žarnic za osvetlitev filmskega traku na platno uporabljali oglje. Kot so mi pripovedovali nekateri sogovorniki, je bilo operiranje z ogljem tehnično zelo zahtevno in je potrebovalo vso kinooperaterjevo pozornost. Pogosto sta zato morali biti v kino kabini dve osebi hkrati. Predvajanje »na oglje« ni bilo tako enostavno, lahko se je zgodilo, da je bila projekcija preprosto negledljiva. Operater je spremljal sliko na filmskem platnu in moral konstantno nadzirati plamen, ki je nastajal zaradi električnega pretoka med dvema elektrodama palicama; anodo in katodo. Pozitivna nabita katodna palica je bila daljša od negativne. Da je bila slika na filmskem platnu optimalno osvetljena je moral biti plamen v fokusu. Pozoren si moral biti na pravilen odmik anode od katode, da je bila prava svetloba in je plamen prav zažarel. Če je plamen ugasnil, je bila v dvorani tema. Odstopanja od normativa so povzročila, da je bila slika lahko preosvetljena, vogali pa so bili temni, ali da je bila slika zaradi nepravilnega gorenja in dima rumenkasta. Vzdrževanje optimalnih pogojev je bilo odvisno tudi od vrste oglja (boljše je bilo, bolj počasi je gorelo), operaterji pa so morali paziti

tudi na izkoristek palic, saj so bile elektrode drage, ostanki končkov elektrod pa neuporabni za novo projekcijo. Izbor elektrod je bil odvisen tudi od razdalje kino kabine do platna in velikosti platna v dvorani. Zato so nekatere dvorane za primerno osvetlitev platna porabile več energije. Zaradi celotnega procesa je bilo v kabini zelo vroče. V šestdesetih letih so iz vseh kabin Ljubljanskih kinematografov oglje dali ven, ohišja kinoprojektorjev pa prilagodili ksenon žarnicam.

»Jaz sem bil še vajenec, recimo da sem bil star 18-19 let, ko sem prebral, da so v kinu Komuni montirali ksenonke in da kakšna krasna slika je bila.« (Peter)

Nove ksenon žarnice niso več potrebovale stalne prisotnosti operaterja. Žarnice so svetile cel čas enako, ni bilo potrebnega vzdrževanja optimalnega plamena, kakor pri osvetljavi z »ogljem«. Prejšnji nujni sistem hlajenja z vodo, ki je poskrbel, da se film ni preveč segrel, pri uporabi žarnic ni bil več potreben, saj žarnice niso bile tako vroče kakor oglje.

»Ja, pa se je tudi zgodilo, da je katero kdaj razneslo sredi predstave. Eno mi je v kinu Triglav razneslo. Eksplodirala je, ne. Počla, ko vrag. Pa je zažvenketalo notri. Seveda slike je zmanjkalo. Projektor se je ustavil. Pol si mogu pa samo na enem projektorju nadaljevati.« (Peter)

Kinooperater je imel pri projekciji največ dela z ogljem. Prehod iz oglja na žarnice je predrugačil in olajšal delo kinooperaterja. Ko si prišel na delo, si minuto prej prižgal žarnico, da se je segrela in je svetila.

- **Platno in optične leče**

Kvalitetna filmska slika zavisi tudi od materiala, na katerem je projecirana. Nekateri stalni kinematografi so na začetku filmsko sliko projecirali kar na steno, nato laneno platno, ki so ga zamenjali z današnjim plastičnim, z drobnimi luknjicami perforiranim platnom, ki je rahlo ukrivljeno. Ni nujno, da slika prekrije celotno platno v kinodvorani. Razmerje stranic filmskega platna nam pove, v katerem filmskem formatu je film predvajan. Za standardno razmerje med širino in višino je dolga leta veljalo očesu prijazno razmerje 4:3. Ob gledanju filma tega proporcija filmske slike je naš pogled lahko zajel celotno filmsko sliko na platnu.

Prihod televizije v zgodnjih petdesetih letih je zamajal prej številni obisk v kinematografih. »Še preden se je televizija uveljavila v Ljubljani, so številni ljubljanski kinematografi po vzoru iz tujine storili prvi korak, da bi se obvarovali pred bližajočo se konkurenco« (Žun in

Bajsič 2014: 23). Televizija je prevzela nekoč standardno razmerje 4:3, zato so kini ponudili filme novih širših filmskih formatov. Uveljavila sta se dva široka formata slik (Žun in Bajsič 2014: 23). Prvi je široko platno oz. današnji t. i. »flat« format, nekateri starejši kinooperaterji pa ga označujejo tudi z »VistaVision«, po sistemu, ki ga je takrat razvil ameriški filmski studio Paramount (Kleč 2002/2003: 16). Proporcij med obema dimenzijama je bil 1,85:1.

Drugi široki format je bil »cinemascope«. Uvedba »cinemascope« je močno vplivala na prikazovanje filmov, s samim preходом na široki filmski format pa je imela filmska industrija ogromne stroške. Filmskemu formatu so najprej morali prilagoditi prej ravna filmska platna, da je bila ostrina slike dobra. Predelali so ogrodje platna, ga razširili in ukrivili ter nanj dali novo platno. Razširitev slike je povzročilo tudi probleme z zvokom. Tako so dodatni stroški nastali tudi s postavitvijo novega sistema ozvočenja, ki je zagotovil, da je bil zvok res tam, od kjer je prihajal. Manjši dodatni zvočniki pa so pridali učinek zvoka, ki nima svojega izvora na filmskem platnu, temveč prihaja iz prostora, ki ga filmska slika ne prikazuje, kar poveča efekt plastičnosti. Oba formata sta prinesla svežino, njuna proporcija pa sta razširila sliko zunaj polja človekovega vida, tako da dobijo gledalci občutek, kot bi se »potopili« vanjo.

»Ampak hvala bogu, da je bil ta Boter posnet v vistavision tehniki. Je bil čez cel platno, tok da je res, ko si se usedel, si videl orng. Če je bilo pa to cinemascope, adios.« (Boštjan)

Dvorana

Nosilci večje tehnološke novitete snemanja filma kot tudi predvajanja so posamezni filmi, ki še danes nosijo spomin na tehnološko inovacijo, ki so jo vpeljali. Tako npr. filma Pevec jazza ne povezujemo z njegovo vsebino, temveč z obdobjem filma, ko igralce na filmskem platnu tudi slišimo. Vsaka odmevnejša tehnična sprememba ima takorekoč svoj t. i. »posvojeni« film, ki naznani točko preloma v zgodovini filma. Novejši film bi moral biti tehnično boljši, a ni nujno da se to zgodi, ker dvorana ne dohaja nove tehnike snemanja in lahko postane neprimerno opremljena. V pomanjkljivo opremljeni dvorani se tak film ne more predvajati, kakor je zaželeno. Tako ni nujno, da doseže svoj željeni učinek, zgodi se, da lahko pride celo do protiučinka. Poglejmo si primeru George Lucasovega filma Vojna zvezd, ki je s svojimi posebnimi učinki pretresel in prevetрил takratno filmsko industrijo; v radijski oddaji Storž o njem Franc Milošič razmišlja:

»Odkar je Lucas naredil Vojno zvezd, je vse skupaj propadlo. Lucasovi filmi Vojna zvezd niso družga, kakor navadne računalniške igrice, saj sem jaz takrat povedal, preden je prišel nov film, prvi, iz prve serije, uno prvo serijo smo videl, sem rekel, ko je prišel na program, sem ga jaz predvajal, sem rekel, to je sranje, to ni film. Za otroka k nima pojma, pa za človeka, k ne ve kaj gleda, še pravljica ni. Sem rekel, ko sem pa jaz v Londonu gledal na 70 mm traku Vojno zvezd, je bil drugačen občutek, kot sem ga videl v Ljubljani, v kino Šiška. Zato k na 70 mm s stereofonskim zvokom, z ogromno sliko, predvajan s čisto sliko, je čist nekaj drugega, kakor pa v kinu Šiška z normalnim tonom. Sem rekel, to v Šiški smo gledali trapasto kozasto pravljico, tist je pa čist drugače zvenelo.« (izjava Milošič; v Pograjc 2017)

Nove tehnologije brez primerne opremljenosti dvorane, ki jih lahko ustrezno sprejme in predvaja, so nesmiselne. Usklajenost filmske tehnologije s tehnično opremljenostjo dvorane je torej esencialna za dobro projekcijo.

Tehnični napredek je igral pomembno vlogo tudi skozi manj izrazite izboljšave kinoprojektorja, filmskega traku in tehnik projiciranja filma. Te spremembe so bile očem gledalcev ponavadi skrite za zidovi kino kabine, a dober opazovalec jih je lahko zaznal tudi na filmskem platnu.

Filmski trak

Ključni mehanizem predvajanja je projiciranje filmske slike na filmsko platno, za kar sta bistveni dve komponenti kinoprojektorja. Prva je zgoraj že omenjeni svetlobni vir, ki meče filmsko sliko na platno. Druga komponenta je, kaj drugega kot sam filmski trak. Filmski trak je »gradbeni material« vsakega operaterja. Glede na širino filmskega traku poznamo številne filmske formate, kot so 35 mm, 70 mm, 75 mm, 65 mm. Množično paleto filmskih formatov so razvile »konkurenčne si filmske družbe, ki so se hotele izviti iz Edisonovega patenta 35 mm traku« (Cook 2007: 154). Kljub vsem poskusom se je izkazalo, da je 35 mm trak od vseh še najbolj primeren za predvajanje. 35 mm filmski trak je tako dobil titulo standardnega filmskega formata, poenotenje filmskega formata pa je zagotovilo uspeh množične produkcije, množične distribucije in množične potrošnje filmske industrije (po Cook 2007).

Filmski format definiramo s širino filmskega traku, filmski trak pa sestoji iz sledečih lastnosti: velikost slikovnega okvira, usmerjenost okvira, perforacija, zapis zvoka in drugih (Medijski tehnik 2018). Filmski trak v obdobju nemega filma še ni vseboval dela za zvočni zapis.

Posamezne filmske sličice oz. slikovni okvirji so bili veliko večji, saj je kasneje zvočni zapis zahteval precejšnji delež razpoložljivega traku. Za orientacijo: 35 mm trak brez zvočnega zapisa je na sekundo predvajal 18 sličic, z zvočnim zapisom pa 24.

- **Celuloidni, celulozno-acetatni in poliestrski filmski trak**

»Ko se je film vžgal je bil kot bakla. Marsikje je gorelo.« (Boris)

Filmski trak so izdelovali iz različnih materialov. Najprej so uporabljali trak iz celuloida, desetletja zatem pa so kraljevali celulozno-acetatni filmski trakovi. Celuloidni filmski trak je bil hitro vnetljiv in dostikrat je v kinih prišlo do požara. Kinooperaterji so morali biti pri delu z gorljivim materialom, kar se da previdni.

Požarna varnost je bila v tistem času izjemnega pomena, so se spominjali moji sogovorniki. Kino kabine in kinoprojektor so prilagajali, da je v primeru požara nastala čim manjša škoda. Prav s tem namenom so bila projekcijska okna v kino kabini nekoč precej manjša. Majhna projekcijska okna so držali kovinski okvirji oz pokrovčki. Ko so v kabini vklopil elektriko so bili v vseh okenčkih elektromagneti, ki so držali kovinske pokrovčke. V primeru izpada elektrike ali požara so magneti popustili in spustili kovinske pokrovče dol, tako da so zaprli projekcijska okna. Požar se tako ne bi mogel razširiti v dvorano. Ena izmed preventiv so bili zaprti bobni na kinoprojektorju, na katerih je bil filmski trak. Filmska pot traku se je zaradi pokritih bobnov v primeru, ko je film začel goreti, zaprla, da trak ni mogel zagoreti v celoti. Protipožarna prilagojenost kinoprojektorjev, ko je medij celuloidnega traku v petdesetih letih zamenjal manj gorljiv celulozno-acetatni trak, ni bila več potrebna. Operaterjevo delo ob zamenjavi materiala tudi ni bilo več tako nevarno, kot je bilo prej. V devetdesetih letih so izdelali filmski trak iz poliestra, ki je v primerjavi s celuloznim-acetatnim bolj trajen in velja za negorljivega.

- **Lepljenje filmskega traku**

Za povprečni, uro in pol dolg celovečerni film lahko porabimo več kot tri kilometre filmskega traku. Najlažji transport tega traku v kinodvorane je v obliki manjših filmskih zvitkov, »kjer je trak spiralno zvit okoli trdega jedra« (Kleč 2002/2003: 19). Število filmskih zvitkov enega filma se giblje nekje od 3 do 8, odvisno od same dolžine filma. Pred predvajanjem filma je moral kinooperater sestaviti film iz več različnih filmskih zvitkov (delov) v filmski kolut, ki ga je nato predvajal na projektorju. Ponavadi je kinooperater na predstavo predvajal dva do tri filmske kolute. Operater je moral filmske zvitke na točno določenih mestih filmskega traku

zlepiti med seboj, kar imenujemo filmska zlepka. Oba dela filmskega traku je operater zlepil s pomočjo posebnega lepilnega traku in lepilne stiskalnice, pri tem je moral biti natančen in skrben, da ni poškodoval filmskega traku.

Različni filmski mediji so se lepili na različne načine. Celulozno-acetatni film se je lepil z raztopino acetona.

»Si mogel znati tudi zalimati, takrat je bil še un aceton, si mogel film postrgat, namazati, postrgati, zalimati.« (Tomaž)

Filmska zlepka je morala biti narejena tako, da je filmski trak na mestu zlepke lepo stekel skozi zobce projektorja in je gledalci niso registrirali. Poliestrski filmi v devetdesetih letih pa se niso mogli več lepiti z acetonom. Pri lepljenju tega filma se je uporabljal poseben lepilni trak nevtralne (prozorne) barve. Filmski trak se je moral zalepiti z obeh strani.

Način projeciranja

Filme so najprej projecirali samo na enem kinoprojektorju. Z vse daljšimi filmi je projeciranje filma na enem projektorju zahtevalo tudi potrebne vmesne premore, da je kinooperater lahko zamenjal že uporabljeni predvajani kolut z novim še nepredvajanim kolutom. Zato so filmske predstave bile dolge, saj je med dolžino bil všteti tudi obvezen odmor. Tako je bilo moč čutiti, da je nekdo tam zadaj, ki je odgovoren za celotno filmsko predstavo.

Projeciranje filmske predstave na dveh projektorjih je omogočilo, da se je predstava lahko nadaljevala brez pavze. Ko se je prvi kolut na prvem projektorju končal, so kinooperaterji ročno pognali drugi kinoprojektor z novim kolutom (Kleč 2002/2003: 20). Med predstavo sta bila ponavadi do dva preklopa, odvisno ali je bil film iz dveh ali treh filmskih kolutov. »S časoma so operaterji preklon tako izpilili, da ga gledalci niso več opazili« (Kleč 2002/2003: 21).

»Pa prav, poba je tlele dva dni, kako ga moreš samga pustit. Prav, naj se znajde. Pa je šu. Mater, in sem se potem tresel, sem potem preklon čakal, k takrat so bili še ročni preklopi, ni bilo avtomatike, k to si mogu ti naredit, recimo stroj je laufou. Pol pa si vidu, kakšne tok filma je bil, pol pa si zdravni, k ta drugmu [projektorju, op. a] usedu pa na platno gledal, ne, ker oznake so pa bile. Če jih ni, če jih ni bilo original gor, si pa sam potegnu z eno špico, pa si jim križec naredil, k si emulzijo dol spravil, mislim, in je pol, to se je pa pol pokazalo na platnu. Zato ljudje niso porajtali, tist k so gledali,

ampak jst sem pa vedu, sem pa čakal, ne, in k se je tist pokazalo, sem pa to zalaufol, pa preklopu ... Tako da k je križ se pokazal, znak, sem jaz to zalaufol, ta drugo, pa je lepo ... noben porajtov ni, da je bil preklomp, ne.« (Luka)

- **Avtomatski preklomp**

Z napredkom tehnike so veliko pridobili tudi kinooperaterji. Posebni senzorji s foto celico, ki so jih namestili na projektorje, so s filmskega traku odčitali mesto za preklomp iz predvajanega filmskega koluta, ki je zagnal predvajanje drugega filmskega koluta na drugem projektorju. Preklomp so označili na eni sami sličici, tako da so delček sličice prekrili z odbojno folijo, ki so jo prepoznali nameščeni senzorji. Filmska zgodba se je na drugem kolutu nadaljevala tam, kjer se je končala zadnja sličica predvajanega filmskega koluta na kinoprojektorju (Kleč 2002/2003: 20).

Počasi se je tudi v Ljubljanskih kinematografih uvajal avtomatični sistem predvajanja. Začelo se je z avtomatskim preklompom, nato pa so film predvajali na filmski krožnik. O uvajalnem času gospod Rok pravi:

»Je pa, še hec je iz tistega ratal, mi smo med prvimi v Ljubljani imeli tudi na teh projektorjih avtomatiko. No, ampak te avtomatike takrat ni bil nobeden vaje.« (Rok)

- **Filmski krožnik**

Glede prikazovanja filma so se v devetdesetih letih uvajali filmski krožniki. Filmski krožniki delujejo tako, da si imel na kovinski okrogli plošči oz. t. i. krožniku celoten film na eni sami filmski roli.⁵ Začetek filmskega traku si nato napeljal skozi mehanizem kinoprojektorja in nato nazaj na drugi, prazen krožnik. Kinoprojektor je iz enega krožnika odjemal filmski trak, na drugega pa navijal že predvajane sličice filmskega traku.

Po končani filmski predstavi je moral kinooperater vsak filmski trak že predvajanega filmskega koluta prevrteti nazaj na začetek. Postopek je opravil na previjalni mizi. Prevrtten filmski kolut je bil pripravljen za naslednjo filmsko predstavo. Po uvedbi filmskega krožnika previjanje filmskega traku ni bilo več potrebno, saj se je le-ta pravilno navijal nazaj na prazen krožnik.

⁵ Drugo, žargonsko poimenovanje za filmski kolut, ki se med operaterji pojavlja bolj pogosto, kakor filmski kolut. Izraz filmska rola se uporablja tudi kot opis filmskega traku na filmskem krožniku.

»Film si enkrat vložil, enkrat na teden in to je to. Pritisnil si na start in to je to. Vse ostalo je delala avtomatizacija, že takrat.« (Boris)

Filmski krožnik so imeli v Ljubljanskih kinematografih samo v nekaterih kinodvoranah. Po pripovedovanju sogovornikov sta obstajala dva različna krožnika, en v kinu Komuna in drugi v kinu Vič. Krožnik na Viču je bil malo drugačen od zgoraj opisanega, čeprav je bil princip delovanja podoben. Imenovali so ga »brezkončni trak« oz. »brezkončna miza« ali pa »brezkončno predvajanje«, saj sta bila začetek in konec filma skupaj, zlepljena na enem krožniku. Na obodu krožnika naj bi se film nabiral in pomikal proti sredini. V sredini se je film »vrtel«, na obodu se je pa navijal, pri tem se je naredila zvezna zanka. Mnogo kinooperaterjev ni maralo sistema predvajanja na brezkončni mizi.

»Samo tam je bil en čuden krožnik. Grablje smo mu rekli, vsi operaterji smo sovražili, ta krožnik.« (Matic)

Na filmskem krožniku si lahko predvajal do okoli 3500 m filmskega traku, povprečni filmi so bili dolgi od 2500 do 3000 m. Če je bila dolžina večja od filmskega krožnika, so se operaterji znašli po svoje.

»Recimo Titanika nismo dali na krožnik, ker je bil predolg. Ker na krožnik gre morda 3000 m filma, mogoče bi šlo tudi 3500 m, ampak film je bil čez 4000 m dolg. In pol pa nismo mogli celga gor dat, pa še tako je bilo, da smo ga pentljali.« (Peter)

• **Avtomatizacija**

Novejša pridobitev kina Vič je bil poseben pano, ki je bil pri vходу v dvorano. Pano je deloval na dotik, t. i. »touch screen«, in če si imel v kabini pripravljeno vse potrebno za začetek projekcije, si lahko iz panoja začel projekcijo in »mašina je zalaufala«. Počasi se je vse usmerilo proti avtomatizaciji celotnega predvajanja.

V Koloseju je bil celoten program narejen tako, da je bilo vse avtomatizirano. Kinooperater je začel projekcijo, tako da se je najprej avtomatsko odgrnila zavesa v dvorani, ugasnile so se luči v dvorani, nato so se začeli predvajati reklamni filmi in napovedniki, ki so bili na enem projektorju, potem pa je bil avtomatski preklon na drugi projektor, kjer je bil film ali na krožniku ali pa na »brezkončni mizi«. Zaslonka se je odprla avtomatsko in film se je začel predvajati. Včasih se je zgodilo, da na predstavo ni bilo nikogar, samo se je predstava vseeno odvila, saj je imel kinooperater več dela s previjanjem, kakor da je pustil, da se je vse

avtomatsko odvrtilo do konca. Avtomatizacija je omogočila, da se je operater lahko posvetil drugim opravkom, hkrati pa spodbudila idejo kina kot »one-man banda«.

Pred tovrstno avtomatizacijo so nekateri operaterji sami iznašli inovativne načine, kako predvajati celoten film brez vmesnih prekinitev. Spodaj opisan samosvoj način predvajanja je pripovedoval gospod Peter.

»Jaz sem znal tudi film predvajati brez pavze, ne. Recimo, da sem na kolut, ko pride, dvajset metrov filma, k pride na koncu, dvojno navil. Pol pa ko je šel film skozi glavo, en konec je šel skozi glavo, takrat se je pa prikazal tisti konec, k je bil dvojno navit. Jaz sem ga pa vzel, gor sem eno tako vrečko naredil, da mi ga ni gor potegnilo med zobnike. Pol sem pa to zravn napelov do drugega koluta. Tam sem zalepu, zdaj pa je iz koluta tlele, k se je praznil filmov začel vleči ven iz podna. Tisto k je iz tal vleklo, pol sem mogu pa, takrat sem mogu pol tole, ena taka pentlja je ratala. Ni smelo tako laufat [pokaže, op. a], ampak je mogla tako. Zato sem imel tehniko, pa sem film frcnu, da se je pentljal na drugo stran, takrat sem prazno rolo dal dol. Tole prijel pa dal gor, k je bilo še filma na tleh sem navil gor počasi in ko sem videl, da se bo zategnilo, sem pa mogu ... da se ne bo zategnilo. Tista lepljenka od spodaj ven, sem pa samo pretrgal, od ven pa praznega, tako je šlo naprej. Cel film sem predvajal na en projektor, ampak sem med predvajanjem, kolut, tako da sem na koncu, tam k sem film pripognu, sem dal kakšno požirko notri, da se ni prelomil. K sem pa po dve in dve roli skupaj zlepil, film je bil ponavadi, tri role ta velike, tako da sem moral enkrat tisto pentljanje narediti. To je bil nekako moj sistem predvajanja.« (Peter)

- **Digitalno**

»Digitalna revolucija je le najnovejše poglavje« v zanimivi zgodovini filmske industrije (Blatnik 2009: 13). Najprej se je digitalizirala tonska tehnika. Takrat novonastajajoča digitalna tehnologija je danes skoraj izkoreninila stoletno zgodovino analognega predvajanja na 35 mm filmski trak. Sočasno so se začeli pojavljati tudi kinematografi z večimi kinodvoranami. Operater prej odgovoren za eno samo dvorano, je kar naenkrat moral skrbeti za šest, dvanajst ali pa celo osemnajst dvoran. Proizvodnja filmskega traku je postala vse dražja, dokončno pa smo prešli na digitalni sistem predvajanja leta 2015. Digitalizacija je predrugačila delo kinooperaterja in ga popolnoma spremenila. Tehnologija je šla s časom naprej, standardni 35 mm trak so zamenjali DCP-ji (Digital Copy Package) in digitalne datoteke.

Sklepna misel o tehnološkem napredku in tehničnih inovacijah

Antropološke študije so dolga leta zanemarjale področje tehnologije in tehnološkega razvoja (Pfaffenberger 1992; Lemonnier 1986; Ingold 2000). Študij tehnologije je bil vsa ta leta prepuščen obravnavi znotraj drugih disciplin, postavljen izven sociologije in raziskovanja kulture. Do nedavnega ignorirano in prezrto široko področje tehnologije »še danes ostaja eno izmed najmanj razvitih aspektov antropoloških učenjakov« (Ingold 2000: 314).

Antropološko (ne)preučevanje tehnologije je v preteklosti zaznamovala »romantična« opozicija med tehnologijo ter magijo in religijo, v kateri je tehnologija zavzemala razumski del, ki je v nasprotju z nečim, česar znanstveno ne moremo povsem objasniti – magijo in religijo. Tehnologija je veljala za sinonim človekovega nadzora nad naravo. Dojemanje tehnološkega napredka pa je bilo pogosto povezano s pojmom modernizacije in linearnim razvojem, ki je ljudstva brez industrije štel za manj razvita od zahodnih, modernih družb. Standardni pogled na tehnologijo je tako razumel tehnološki napredek kot vzporednega razvoju od preprostih k kompleksnim družbenim strukturam (Pfaffenberger 1992). Ker so antropologi preučevali prvobitne družbe, so torej sodobne tehnologije najraje, kar spregledali.

Antropologija tehnologije kritizira zgoraj omenjeni tehnološki determinizem, saj tehnološka sprememba ni nujno gonilec socialne spremembe in le-ta od nje ni odvisna (Ingold 1997: 106). Ingold pravi, da »tehnološka evolucija ni proces kompleksifikacije, temveč opredmetenje produktivnih sil« (Ingold 2000: 319). Nastajajoče inovacije naj bi služile ljudem, tako da se prilagajajo uporabniku in olajšujejo človeško delo. Nikakor torej ne drži, da kompleksnost družbene organizacije odseva kompleksnost tehnologije, ki jo določena družba uporablja (Ingold 2000).

Drugi skrajni pogled je relativizem, ki zatrjuje, da tehnologija nima nikakršnega vpliva na kulturne in socialne vzorce ter telesne tehnike svojih uporabnikov. Antropološka dela pristopajo kritično tudi do te strani. V današnji informacijski dobi, ko smo prežeti s tehnološkimi napravami in digitalizacijo, se antropologija tehnologije usmerja v preučevanje vpliva tehnoloških sprememb kot tudi same tehnologije na transformacijo družb in posameznikov. Zgovoren primer takšnega raziskovanja je Combi (2016), ki govori o »digitalnih domačinih«, generaciji vzgajani v obdobju digitalizacije.

Po Schanielu je proces tehnološke adaptacije tisti, v katerem se uvedena tehnologija prilagaja socialnim procesom družbe, ki sprejema uvedeno tehnologijo in se ji tudi vzajemno prilagaja

(po Pfaffenberger 1992: 511). Razmislek o tehnologiji in tehniki dela se zdi v magistrskem delu več kot potreben, saj so tehnološke spremembe v kinu in kino kabini usmerjale, sooblikovale in preoblikovale tehniko dela kinooperaterja.

Projeciranje filmov je s tehnološkimi inovacijami, kot so bile npr. tranzicije črno-belih filmov v barvne, od mono do stereo zvoka in z daljšanjem filma z manj filmskih zvitkov v daljše filme, postalo tehnično vse bolj zahtevno. Tehnološki razvoj pa je po drugi strani z avtomatizacijo predvajanja filmov delovni postopek tudi zelo olajšal, nadaljnja digitalizacija pa je potrebo po tehničnih spretnostih kinooperaterja popolnoma umaknila. Razvoj kino tehnologije je torej marsikaj v delovnem postopku spremenil, poenostavil, a vselej se je moral kinooperater tako telesno kot družbeno tem spremembam prilagoditi.

Delo kinooperaterja je danes zelo drugačno, kot je bilo še 15 let nazaj, kaj šele 30 let in več. Poklic se je sinhrono z razvojem moral ves čas spreminjati in z današnjega stališča lahko rečemo, da je kinooperatersko delo trenutno stanje [delovne] tehnike, ki sloni na historičnih težnjah, kaj kinooperater je.

»Tehnika če se je spremenila, ja, hvala bogu, to je mene vedno zanimalo, malo težje je bilo to osvojiti, kaj bo če ne bi to osvojil, samo nič lažjega. Saj vsaka sprememba se zna zgodit, dogodit, pa se privadiš pa naučiš, ampak zopet tu je natančnost.« (Matic)

»Operater klasični ne more biti, saj se razvija. Saj tudi pek ni isti kot je bil pred 20. leti, to je normalno.« (Boris)

Medtem ko je tehnologija neodvisna od osebnosti njenih upravljavcev, so tehnike dela aktivne sestavine osebne in socialne identitete (Ingold 2000: 318). Ker pa ljudje z izvajanjem svojih (tehničnih) veščin dejavno producirajo svoje okolje (Ingold 2000: 321), lahko rečemo, da na nek način soustvarjajo tudi značilnosti tehnologij, s katerimi operirajo. Ponovno je torej na delu vzajemnost človeških in tehnoloških sprememb.

Zahvaljujoč razvoju tehnologij smo prišli do točke, ko gledalci dobijo tako rekoč »popolno filmsko projekcijo«. Filmska tehnika pa kljub temu v svojem iskanju ne počiva, temveč kar naprej išče nova pota in nove posodobitve (Musek 1960: 72). To se je dogajalo s prihodom zvoka, barv, televizije in videa, isto pa se bo v prihodnosti dogajalo tudi z digitalnimi tehnologijami, sodobno produkcijo, distribucijo in internetom (Blatnik 2009: 190).

PRVI FILMSKI KOLUT

Začetna špica

Med drugo svetovno vojno so bili ljubljanski kinematografi prepuščeni in podrejeni dikciji okupatorjevega propagandnega materiala. Končana vojna je naznanila velike premike na področju kinematografije. Poleg časopisov je bil kino takrat edina možnost obveščevanja in informiranja javnosti z ažurnim dogajanjem. V Sloveniji so tako takoj po vojni nekaj časa pred kino predstavo obvezno predvajali kratke novice imenovane Filmski obzornik, v katerih je bil pregled pomembnejših dogodkov po svetu in predvsem dogajanja v Jugoslaviji. Poleg tega so bili kinematografi v povojnih časih redek, a dostopen vir zabave za ljudi.

Socialistični sistem je veliko prispeval k razvoju filma v državi in poudarjal pomembnost ter odgovornost kinematografov. Obdobje socializma je posvojilo film kot najpomembnejšo vrsto umetnosti, kakor pravi Nedič, pa si je nova oblast zastavila dve nalogi. Prva je bil nastanek nacionalne filmske proizvodnje, druga pa je bila ideja visoke kinofikacije države, ki bi imela »kinematografske predstave tudi v vsakem manjšem naselju« (Nedič 2016: 77). Nadalje se je mreža kinodvoran naglo razširila po vsej državi. Valu novih kinematografov v centru mest je sledila tudi okoliška periferija, konec petdesetih in na začetku šestdesetih let dvajsetega stoletja je kinofikacija dosegla svoj vrhunec v t. i. obdobju kino paradiža (Žun 2014b: 111). Število kinematografov se je v desetletju »po osvoboditvi potrojilo tako v Ljubljani kot v Sloveniji« (Žun 2014b: 124), kar je prispevalo k vse večji priljubljenosti filma.

V povojnem času je prišlo tudi do poddržavljanja kinematografov. Kinematografi so tako prešli iz zasebnega lastništva v državno in družbeno samoupravljanje (Žun 2014b: 111). Po državi so se ustanavljali društveni kinematografi, ki so bili oproščeni plačevanju določenih davkov, hkrati pa je povezovanje kinematografov omogočilo izključevanje njihove medsebojne konkurence.

O podjetju Ljubljanski kinematografi

Nekaj poskusov združevanj kinematografov v »kinokoncerne« je bilo moč zaslediti že med obema vojnama, največje kinematografsko podjetje v Sloveniji pa je bilo ustanovljeno leta 1947. Kinematografsko podjetje MLO (Mestni ljudski odbor) Ljubljana, »ki se je leta 1980 preimenovalo v Kinematografi Ljubljana«, kasneje pa leta 1987 zopet zamenjalo ime v Ljubljanske kinematografe⁶ (Žun 2014b: 124), je vse do leta 2001 upravljajo z več mestnimi dvoranami v Ljubljani. Na začetku je podjetje pridobilo zgolj tri lokacije; kino Sloga, kino

⁶ Zaradi lažjega razumevanja bralca v nadaljnjih poglavjih magistrskega dela kot ime podjetja uporabljam Ljubljanski kinematografi, saj gre praktično za isto podjetje, ki pa je skozi leta večkrat spremenilo ime.

Matica in letni kino Tivoli. Kinematografsko podjetje je v svojem prvem obratovalnem letu odprlo kino Moskva (danes kino Komuna). Kino Matica je bil kmalu prepuščen Slovenski filharmoniji, leta 1949 pa se je s priključitvijo kina Union v ta kino preselila tudi uprava kinematografskega podjetja (Žun 2014b: 115). Samostojni kinematografi so se tako drug za drugim postopoma priključili kinopodjetju, katerega prvi direktor je bil Karl Grahek. Drugo najmočnejše kinematografsko podjetje, kino Triglav, se je kot zadnje pridružilo kinopodjetju poznega leta 1977. O pripojitvi kina Triglav, ki je imel takrat pod taktirko štiri kinodvorane (Triglav, Vevče, Zalog, Zadobrava), so zaposleni kinopodjetja odločali na referendumu. Število kinematografov v podjetju se je spreminjalo, v njegovih najplodnejših letih je zajemalo vse pomembnejše kinodvorane v mestu. Med njimi so bile v mrežo vključeni kino Vič, Šiška, Mojca, Union, Komuna, mini dvorana Union, Triglav, Kompas, Sloga (Dvor).⁷ Zraven kina Union je podjetje imelo tudi svojo tehnično delavnico.

Mestne kinodvorane

Popularnost kina je z leti nihala, v najbolj perspektivnih letih je podjetje imelo enajst kinodvoran, ki so se nahajale v različnih delih Ljubljane. Filmski sporedi so se od dvorane do dvorane razlikovali. Za izbiro programa posamezne dvorane so bili odgovorni programske vodje kinopodjetja. Število filmskih kopij enega filma je bilo omejeno, zato je bila razporeditev predvajane filmske kopije po dvoranh odločilnega pomena. Vsaka republika naj bi prejela do okoli največ tri filmske kopije, ki so romale od kinematografa do kinematografa.

Premierne kinodvorane so pretežno postale kinodvorane v strogem centru mesta, kot sta bila kino Union in kino Komuna. Najkasneje so film na spored dobile obrobne mestne dvorane. Ko se je film izpel, je kinopodjetje tja pošiljalo »filme umirati«. Med reprizne kine je sodil tudi kino Triglav. Kot vidimo, ima povezovanje kinematografov v skupno kinopodjetje svoje prednosti in slabosti. Zagotovljena je bila npr. delitev skupnega zaslužka, tako da je marsikateri periferni kino prav po zaslugi kinopodjetja, kljub pojavu televizije in ostalih tehnološki naprav doma, preživel mnogo dlje, kakor bi ob samostojnem delovanju. Negativna plat kinopodjetja pa je neenakomerna razporeditev filmskih kopij, kjer so imele posamezne kinodvorane določene prioritete in boljše filme od drugih.

Programi dvoran so se izoblikovali in usmerili različno. V določenem obdobju so se dvorane popolnoma žanrsko profilirale. Določen žanr so predvajali v izbranem kinu. Kino Komuna je

⁷ Nekatere kinodvorane so spremenile svoje ime, kakor npr. kino Sloga. Zapisana imena so imena, ki so bila aktualna v času delovanja kinopodjetja Ljubljanskih kinematografov.

bila poznana po najbolj kvalitetnih tujih in domačih filmih, v kinu Union so predvajali filmske uspešnice, kino Sloga je med leti spreminjal svoj program od kavbojskih filmov vse do obdobja, ko so vrteli erotične filme, po katerem je bila Sloga znana po celi Jugoslaviji. Kratek čas je kot kino prizorišče z največjo kapaciteto v šestdesetih letih prejšnjega stoletja delovala hala v Gospodarskem razstavišču. Hala je sprejela malo manj kot dva tisoč ljudi. V lasti podjetja je bil tudi edini otroški kino, kino Mojca. V njem so vrteli risanke za otroke.

»Včasih je bil pa tam živ žav, otročki, družince, risanke smo vrteli za otroke, to je bil otroški kino.« (Matic)

Kinodvorane so se med seboj precej razlikovale, tako v sami arhitekturi kot tudi njihovi opremljenosti. Velikost dvorane, velikost platna in tehnična opremljenost dvorane so vplivale na izbiro in primernost določene vrst filmov. Na primer kino Šiška je bil poznan po akcijskih filmih ravno zaradi velikega platna in dobrega ozvočenja, kjer je bil efekt filma definitivno boljši, kakor če bi isti film predvajali nekje drugje.

»Ko se je kino Šiška odprl, je bil tam tisti film Potres pa tole, se spomnim recimo, kako so ven bežali, ko se je začelo tresti, tko da so še na občini [sosednja stavba, op. a.] ven bežali ljudje, so mislili, da je kino občina tresla, k so iz Beograda pripeljali tiste zvočnike, to se je vse treslo ... Ja, saj ti pol veš, da je film, pol smo se mi navadili.« (Boštjan)

Zadnja izmed kinodvoran, ki se je odprla v osemdesetih letih, je bila dvorana kina Bežigrad. Dvorana je bila prva opremljena z najnovejšim digitalnim zvokom, v kinu Bežigrad je med drugimi občasno zašel tudi kakšen premierni film. Kakor so se profilirale mestne dvorane, tako se je filmsko občinstvo počasi navadilo in vzgojilo, kje se spleča, kateri film gledati.

Distribucija

Vsaka republika je imela svoje distribucijsko podjetje. V naših kinematografih je skrbela za distribucijo filmov ljubljanska Vesna film, ostala distribucijska podjetja so bila še Croatia, Morava-film, Kinema, Makedonij-film in Zeta-film. Vsako izmed podjetij je delovalo na vsem območju države, združeno po svetu jih je zastopala agencija Jugoslavija-film (Musek 1960: 64). Posamezen film so distribucijska podjetja zakupila za pet let ali do poteka določene dogovorjene licence.

Cenzurke

Cenzura obstaja tako dolgo, kakor dolgo obstaja film. Preden je film prišel na filmsko platno ga je pod roke vzela cenzurna komisija, ki je odločala kaj je mladini primerno in kaj ne. Režim določa, ali je film sprejemljiv za gledalce in ali so kakšni vprašljivi deli v filmu, ki jih je potrebno odstraniti. Socializem je funkcioniral na avtocenzuri, ki ga je odrejala Jugoslovanska cenzura (Kavčič in Vrdlovec 1999: 95-96). Kinooperaterji so mesta, kjer je moral biti film odrezan, označevali s papirčki.

»Cenzura je pa tisti, ki je imel škarje pri distributerju ali pa v določeni republiki, kjer so se šli moraliste in oni so naročil ravno tako cenzuriran Ben Hur. Prvič, drugič, k ga predvajam, zadnjih treh rol nismo vidli, pa ves Kristus je bil ven porezan, ker je bil ideološko sporen ... to so posebni kriteriji, ki jih še danes ne zastopimo, kako lahko eden drugmu po pameti hod. Pusti, naj človek sam pogleda.« (izjava Milošič; v Pediček 2014)

Takozvane cenzurne predstave so predvajali v mali dvorani Uniona. Cenzurne filme so v dvorani predvajali od leta 1963. Predstave so bile zaprtega tipa, dostikrat je k nam prišel že cenzuriran film. Dvorana se je kasneje spremenila v mini dvorano Union, ki je bila dvorana odprta za vse.

»Mi smo predvajali npr. film Jaz ženska in tisto je bilo grozno cenzurirano, da so po cele metre traka ven zrezali. Potem so pa tiste konce prinesli, da smo jih zlepili skupaj, da smo novinarjem pokazali, kaj je ven zrezano [...] Potem, ko so v kino Slogi začeli predvajati vse te erotične filme, takrat pa ni bilo več problema.« (Peter)

Izraz »cenzurke« se je med operaterji obdržal tudi za kasnejše projekcije, ki niso bile cenzurke, temveč predstave dveh različni tipov. Prva pregledna projekcija je bila namenjena distributerju, ki so mu zavrteli prvo kopijo. Distributer je pri tem lahko dobil občutek, ali je film zanimiv za njegovo potencialno občinstvo, kako bi ga lahko promoviral in kje bi film lahko igral. Distributer se je nato odločil, ali bo film zakupil ali ne. Drugi tip projekcije je bil za novinarje, kjer so predčasno videli film še preden je prišel v kino, da so lahko napisali recenzijo filma.

Filmska kopija je bila čisto nova, po verjetnosti še ne podnaslovljena. Operater je naredil tehnični pregled kopije. S filmsko kopijo je moral biti pri delu nadvse previden, da ni kaj opraskal. Pregledi novih filmov so bili ob ponedeljkih in četrtek. Od tam je film navadno šel

naprej v podnaslavljanje. Po osamosvojitvi so se takozvane cenzurke predvajale v kinu Kompas, namenski manjši dvorani pri železniški postaji.

Tovarna Iskra

Po drugi svetovni vojni so potekli vsi nemški patenti, eden izmed njih je bil tudi patent za kinoprojektor Ernemann VII B, po katerem je bil dejansko narejen prvi projektor NP-1 podjetja Iskra. Iskra je bila tovarna, kjer so izdelovali elektrotehnične izdelke, med pomembnejše izdelke tovarne v Kranju, pa lahko tako štejemo tudi kinoprojektorje, ki so jih izdelovali med leti 1947 in 1966. NP-1 je skonstruiral Franz Spiller-Muys (po Nedič 2017: 57). Najbolj znani prototipi filmskih projektorjev za predvajanje 35 mm filmskega traku, ki so jih izdelovali v podjetju in so bili nameščeni tudi v ljubljanskih kino kabinah, so bili: NP-1, NP-2, NP-21 in NP-22. Podjetje je uvedlo industrijsko oblikovanje, vsi elementi projektorja razen optik in elektornik so bili narejeni v tovarni Iskra. V Iskri so poleg 35 mm filmskih projektorjev proizvajali tudi manjše kinoprojektorje, za predvajanje 16 mm, kot tudi 8 mm filmskega traku. Prodajali so tudi ostalo projekcijsko opremo za kinematografe. Iskra je bila prepoznavna po kvalitetnih izdelkih, opremljala je kinodvorane po celi Jugoslaviji, kinoprojektorje pa so uvažali vse od Avstrije, Madžarske, Belgije do Turčije, Irana in celo v južnoameriške države. Iskra je s svojimi kinoprojektorji prispevala k razvoju kinematografije in opremljenosti kino kabin s takratno najnovejšo opremo.

Ljubljanski kinematografi po letu 1991

V letu 1992 je po razpadu Jugoslavije v Ljubljanskih kinematografih delovalo deset stalnih kinematografov: Komuna, Union, mini kino Union, kino Dvor, Kinoteka, Kompas, Bežigrad, Šiška, Vič in Mojca. Z osamosvojitvijo se je filmska pot nenadoma prekinila, namreč film je k nam prihajal preko Hrvaške. V novonastalih razmerah so se oblikovala »lokalna distribucijska podjetja« (Žun in Bajsič 2014: 26). Kinematografi so od nekdanj delovali kot družbena podjetja, kjer je imelo vsako mesto eno osrednje kinematografsko podjetje, ob vzpostavljanju novega sistema pa se je odprlo vprašanje lastninjenja. Kino Union, Triglav in Mojca so se znašli v denacionalizacijskem postopku (Žun 2014b: 127). Kina Šiška in kino Dvor pa sta bila izključena iz Ljubljanskih kinematografov. Nove zgodbe sta ti dve kinodvorani pričeli pisati pod budnim očesom njunega novega lastnika Mestne občine Ljubljana. Leta 1997 je podjetje Ljubljanski kinematografi dobilo nove lastnike in postalo delniška družba, s čimer je bil postopek lastninjenja zaključen.

Kolosej

V želji po povečanju dobička so se novi lastniki Ljubljanskih kinematografov usmerili v bolj marketinške vode in večjemu poudarku na oglaševanju. Sredi devetdesetih let dvajsetega stoletja je obisk zopet malo rasel, investicija v modernejši kinocenter se je zdela smiselna. Potencialnih je bilo več možnih lokacij. Na koncu se je podjetje odločilo za izgradnjo kinocentra Kolosej v ljubljanskem BTC. Obrobje mesta blizu nakupovalnega središča z veliko kapaciteto parkirnih mest za goste je bila več kot primerna, že preizkušena praksa multipleksov v tujini (Bassin 2005: 81).

Prvi multipleks se je odprl maja 2001. S svežino, sodobno opremljenih dvanajstih kinodvoran, je obljubljal kino, ki ga dotlej še nismo poznali. Multipleksi so pošteno spremenili način prikazovanja filmov, kakor naj bi tudi navade kino obiskovalcev. Na Kolosejevi spletni strani navajajo:

»Prvi se je lotil dodatne ponudbe za svoje obiskovalce in tako iz strogo kinematografskega podjetja postal podjetje, ki je posameznikom in skupinam ponudilo paleto različnih storitev in izdelkov. Med seboj naj bi prepletal različne dejavnosti za preživljanje prostega časa.« (Kolosej 2018)

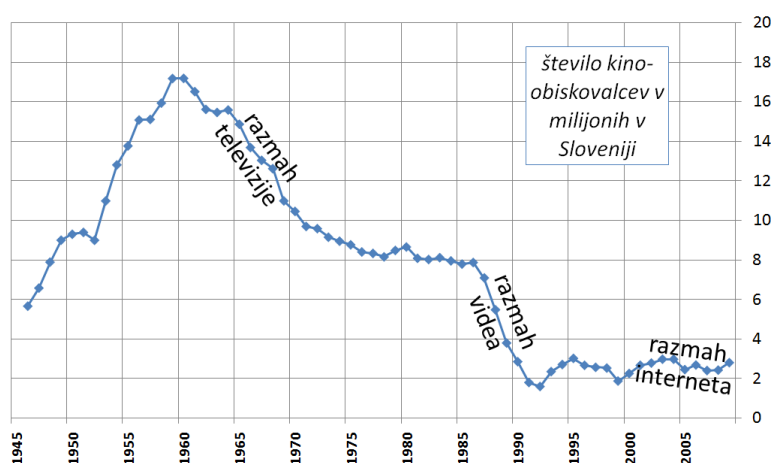
Pod sloganom »V vrtincu zabave« je multipleks, postavljen sredi nakupovalnega centra, združeval nakupovanje, prehranjevanje in zabavno industrijo, ki promovira kino kot tržno blago. Če je bil film včasih osrednja nit kino koncepta, v svetu zabavništva postane film le del celostne ponudbe zabave in prostega časa. Kinocentri, sledeč sodobnemu kapitalističnemu načelu potrošništva, zagotavljajo prostor užitka. Koncept zabavništva ponuja t. i. »doživetje kina«, česar del je že sama infrastruktura in arhitektura; npr. uvedeni so bili sedeži za zaljubljene in prostori za druženje, kot so biljard, bowling ipd., kjer se po ogledu kino predstave zabava šele prične.

Kolosej je kot hčerinsko podjetje Ljubljanskih kinematografov po odprtju prevzelo vlogo glavnega prikazovalca filmov, Ljubljanski kinematografi pa so prevzeli nalogo distribucije filmov.

Zapiranje kinematografov

Nove tehnologije, ki so film prinesle v vsak dom, so kakor po svetu ogrozile obstanek nekaterih mestnih dvoran. Število kinematografov se je redčilo, klonili so najprej manjši kinematografi. Podjetje je strateško odgovarjalo na padec obiska z vlaganjem v tehnično

opremo po najmodernejših standardih in investiranjem v samo infrastrukturo, v želji, da bi svojim obiskovalcem ponudili več, kakor jim ponujajo televizijski ekrani v njihovih dnevnik sobah. Usip obiskovalcev se je počasi nadaljeval, na sam obiska kina sta poleg televizije močno vplivala tudi pojav videa in zadnje obdobje, ko je bil obisk že krepko pod nekdanj idiličnim obdobjem kinofikacije, pojav interneta. O tem zgovorno priča tudi spodaj prikazan graf števila obiskovalcev v kinih v Sloveniji v posameznih letih vse od druge svetovne vojne. Zadnji poskus k povečanju obiska sredi devetdesetih let je bil viden s prenovami mestnih dvoran, ki je za nekaj časa vrnil ugled kinematografom.



Slika 1: Graf števila obiskovalcev v slovenskih kinematografih skozi leta

Zadnji udarec ljubljanskim kinematografom je zadala ravno izgradnja Koloseja. Obisk mestnih dvoran je po otvoritvi multipleksa padal. Nepričakovano se je večina ljubljanskega občinstva močno skoncentriralo na obisk Koloseja. Medtem ko se je Kolosej začetna leta zgubljal v razprodanih kino predstavah, so se mestne dvorane utapljale v primanjkljaju obiskovalcev.

V okviru končanega denacionalizacijskega postopka sta bila kino Union in mini kino Union predana Grand hotelu Unionu, uprava Ljubljanskih kinematografov in Koloseja pa je dobila sedež v prostorih Koloseja (Žun 2014b: 129). Dvorane so se počasi ugašale. Kino Mojca se je zaprla, ker je bila tehnično najslabše opremljena in nekompetentna drugim dvoranam. Za njo so drug za drugim sledili kino Triglav, kino Dvor, kino Šiška, Bežigrad in Kompas. Kino Vič je nekaj let nazaj spremenil svojo namembnost, danes pa je od vseh dvoran ostala v lasti kinopodjetja samo še dvorana kina Komuna.

»In tako so se začele podirati kinodvorane od tega podjetja. In usoda kot da bi dejala, to bo Matic, ki je dobil vedno prekomando [...] In tako je šel Matic od kina do kina,

kjer se je zapiralo. Tako da so me na koncu že hecali, operaterji, kamor gre Matic, pride, kino zapre. Kot leteči [operater, op. a.]. To ni bilo mišljeno, bo Matic pa bodo zaprli. Matic je tam en čas delal, pol je šel pa kino v maloro. In so se bali, kamor bo šel Matic, tam bo šel kinematograf v maloro. Točno tako se je zgodilo. Jaz sem potem na koncu pristal, ko je šel Triglav v maloro, Mojca, Šiška, Bežigrad, Dvor, sem pristal v Komuni.« (Matic)

Prav mestne kinodvorane so pomemben prostor mestne kulture. Pojav novega, modernega, komercialnega in konkurenčnega kino multipleksa pa je mestne dvorane prisilil, da so se obrati zapirali, podjetje Ljubljanski kinematografi pa je praktično prenehalo obstajati. In če je »Kolosej dedič dolge zgodovine kinematografije v Ljubljani«, kakor navaja na svoji spletni strani (Kolosej 2018), je prav gotovo tudi eden izmed tistih dejavnikov, ki je mestno jedro izpraznil filmskega utripa.

Zaposleni v podjetju

Sedeže kinodvoran tiho zasedajo tudi vsi zaposleni kina, brez katerih bi bilo kino prizorišče prazna arhitekturna sivina. Pljučni krili delovanja Ljubljanskih kinematografov sta poganjala na eni strani uprava kina oz. kadrovska služba, ki je skrbela za bolj administrativna dela in na drugi strani operativa samega kina. Med obema deloma ponavadi zaradi narave dela, saj so ljudje v upravi delali samo dopoldne, medtem ko so bili zaposleni v kinu šteti bolj kot popoldanci, ni bilo nobenega stika. Zanimali so nas uslužbenci v samem kinu, zato se v delo uprave ne bomo poglobljali.

Ponavadi oz. v najboljših časih je kompletna zasedba v operativi kina štela pet oseb in še snažilko. Dve blagajničarki, dva reditelja in kinooperater. Podobno ogrodje strukture zaposlenih je bilo uveljavljeno v vseh večjih mestih oziroma po vseh večjih kinematografih v Sloveniji. Kinopodjetje pa je vendarle imelo nekoliko specifično delitev dela s t. i. »letečimi uslužbenci«. Leteči uslužbenci so bile ponavadi vse blagajničarke, tudi reditelji in biljeterji ter nekateri kinooperaterji. Izraz leteči se je nanašal na premičnost uslužbenca med kinematografi, ki so bila last podjetja. Na primer, en teden je določena blagajničarka delala na eni kino lokaciji, drug teden na drugi, kakor je pač nanese razporeditev urnika za sledeči teden.

Zaposleni so imeli različne funkcije v kinu, ki so jih morali opravljati. Blagajničarke so v blagajnah prodajale kino vstopnice. Blagajna se je odprla eno uro pred prvo filmsko

predstavo. Reditelj je pregledoval, ali je dvorana čista in snažna, da so sedeži in luči v redu. Paziti je moral, da se v dvorano ni spustilo ljudi brez kino vstopnice. Vedno je moral med filmom eden dežurati v dvorani, kjer je pazil na predvajanje filma in red v kinodvorani. Reditelje so potem nadomestili biljeterji, ki so trgali vstopnice, v dvorano pa jim ni bilo več treba hoditi. Danes isto delo opravljajo tudi hostese.

Operaterje je kinopodjetje ločilo na redne operaterje in leteče. Za razliko so tukaj leteči operaterji nadomeščali stalne operaterje, ki so bili večinoma stacionirani na eni kino lokaciji podjetja. Leteči kinooperaterji so delali med prostimi dnevi rednih operaterjev, ali pa če je kdo manjkal ali zbolel. Stalni operater je bil navadno določen kot upravnik kina. Upravnik kina je bil na nek način »mali direktor« kinodvorane. Pod seboj je imel blagajničarko in reditelja. Funkcija upravnika je bila, da je bil odgovoren za celotno stavbo kina in red v kinodvorani.

Podjetje je poudarjalo prevzemanje odgovornosti vseh ljudi, ki so bili na filmski projekciji v dvorani, kot tudi vsega osebja. Organizirali so tečaje prve pomoči in tečaje požarne varnosti za uslužbence podjetja, kar je bilo tudi zakonsko določeno. Majhen kolektiv je imel tudi svoj delavski svet, ki je večkrat organiziral sindikalne izlete in prostočasne dejavnosti.

Delovni čas kinematografov

Kino nikoli ne spi. Je eden redkih obratov, ki delujejo vse dni v letu. Kako enormnega pomena je bil kino ljudem pa priča izjava Monike.

»Enkrat smo pa zaprl vse kinematografe, k smo šli na sindikalen izlet, potem je bilo pa v Delu, potem je pisalo, Kinematografi so si kar privoščili in so kino zaprl ... kaj če bi porodnišnico zaprl, to pač ne moreš, nič ne moreš primerjati ... v kino lahko drugi dan greš [...] pol pa nismo več šli, smo šli potem pol pol zaposlenih [...] to smo samo enkrat zaprl pa so nas čisto ...« (Monika)

Primerjava ni ravno na mestu, čeprav je bil kino ljudem tolikšnega pomena, da so vanj hodili kot otroci v šolo, ali pa še večjo, saj je imel kino pomembno vlogo v vsakdanu ljudi, saj so hodili v kino tudi čez vikende in praznike. Sobotne predstave so bile najbolj obiskane. Kakor pravi eden izmed sogovorcev:

»K zdaj ko pomislimo, tukaj sosedje so šli na piknik, mi smo pa ali ob enih ali ob dveh po kosilu pa v službo. Pa praznike, pa to. Ko so bili vsi doma, mi pa v službi.«
(Tomaž)

Prosti čas večine ljudi je narekoval tempo in zasedal delavnik zaposlenih v kinematografih. Delo je bilo pretežno pozno popoldansko in večerno. Redni filmski spored se je menjal enkrat tedensko. Povprečno so se predvajale tri filmske predstave na dan, v redni program pa sta bila v posameznem tednu vključena vsaj dva različna filma. Slavnostne so bile predvsem premiere filmov, katere so spremljale filmske ekipe in pogostitve po predvajani projekciji. V kino so v šestdesetih letih uvedli tudi dopoldanske filmske projekcije, imenovane matineeje.⁸

Urnik zaposlenih v kinu

Zaposlenemu osebju je kadrovska služba konec tedna dala spored za vse za naslednji teden, kdaj in kje bodo delali. Sistemska ureditev dela na katero so bili delavci pred zaposlitvijo tudi opozorjeni tako s strani kadrovske službe ali direktorja ali sodelavcev, je določala, da je vsak od zaposlenih imel v mesecu prosto eno nedeljo oz. en vikend. Prost je bil en dan v tednu. Drugače so bili vsi dnevi delavni, tako so se zaposleni zavedno odpovedali večernemu življenju. Delavni vikend je kmalu postal rutina vsakdana in se ni več dosti ločil od prostega dneva med tednom. Morda je posebno politiko podjetje imelo kratkomalo zaradi (pre)majhnega števila zaposlenih, saj je zaposlenih vedno primanjkovalo.

Plače

Znotraj podjetja je veljal interni pravilnik o plačnem sistemu zaposlenih in koliko je vredno posamezno delo v kinopodjetju. Plačni razredi so bili razdeljeni glede na odgovornost dela v kinu. Prve so bile snažilke, rediteljice, delovno mesto višje so bile blagajničarke, največ so bili plačani kinooperaterji. Upravnik kina, ki je bil odgovoren za vse, je imel v plačni lestvici največjo plačo od vseh zaposlenih v samem kinu. Plača v kinu za čas Ljubljanskih kinematografov ni bila tako slaba. Naokoli so krožile razne zgodbe, da so še snažilke v kinopodjetju imele skoraj direktorsko plačo. Matej je o svoji plači v kinu takole strnil svoje misli:

»Mi smo bili vsi privilegirani. Recimo, sosedja moja je bila zdravnica, ker je bila tudi moja osebna zdravnica, potem, ona je imela dolgo časa manjšo plačo kot jaz. Pa je bila, kot bi rekli, je študirala medicino in tako naprej.« (Matej)

⁸ Izpeljanka matineja izhaja iz francoske besede matin, ki pomeni jutro, zjutraj.

Na višino plače pa so vplivali tudi delavci sami, ki so bili za velik obisk v kinu nagrajeni, zato so tudi z lastnim delom skušali ustvarjati soliden obisk. Sadov uspešnosti kinopodjetja so bili torej deležni tudi zaposleni, ki so bili osrednji gonilec k dobremu vzdušju in počutju gledalca. Stimulacija dela⁹ ob dobrem obisku je spodbujala delavce in jim daje motivacijo za naprej.

Značilnosti samoupravne ureditve dela so delavcem dajale občutek, da so sami svoji gospodarji. Vsak član kino ansambla je bil cenjen, družinski člani pa so imeli posebne bonitete pri kino vstopnicah.

»Takrat sem še otroke, so bili še otroci doma. Sem jih vodil v kino, ker takrat je veljalo, da imajo družinski člani zastonj, to ni bil noben problem, a ne.« (Andrej)

Zaposleni podjetja so torej vedeli, da bodo ob dobrem obisku kina imeli tudi sami nekaj koristi od tega, zato so bili za delo motivirani. Resda je plača varirala od obiska kina, nasploh pa je dosegala sorazmerno lepo vsoto denarja.

Zaposleni po osamosvojitvi Slovenije

Posocialistično obdobje po osamosvojitvi je prineslo nove čase tudi v kino, kar se je močno dotaknilo tudi zaposlenih v kinu. Podjetje je dokončno prišlo v zasebne lastniške roke leta 1997.

»[...] takrat smo bili svoji lastniki, danes pa moraš imeti nekega lastnika, moraš ga imeti ... in zato je šlo veliko firm na kant ali pa v tuje roke [...]« (Andrej)

Novi lastnik se je usmeril bolj v marketing in oglaševanje. Morda danes nenavadno, ampak uvedba »konsešna«¹⁰ je bila takratnim zaposlenim neznana in je niso najbolje podprli. Oster rez v načinu dela v socializmu in tistem kasneje se je najbolje videl v na novo zgrajenem multipleksu v Ljubljani. Kot prvo, nikakor ne moremo enačiti sistema dela posameznega individualnega kina in multikina, saj je že sam pristop k delu pri obeh zelo različen, pa vendar lahko trdimo, da je delovanje prvega multipleksa zamajalo dotedanjo predstavo o delu v kinu. Nov pristop h kinu kot t. i. kinu zabavništvu je hitro osvojilo mlado občinstvo, vodstvo pa je pri tem pozabilo, da je potrebno v prvi vrsti novo idejo prenesti in aplicirati tudi na svoje zaposlene in ne samo na gledalce. Dolgoletni uslužbenci so bili navajeni stare, že uveljavljene

⁹ V obdobju socializma ne moremo govoriti o stimulaciji kot današnjem pomeni besede, saj uradno stimulacije podjetje ni smelo izplačevati. S stimulacijo je mišljeno dodatno »nagradno« izplačilo zaposlenim ob velikem obisku.

¹⁰ Prodaja kokic in drugih prigrizkov v kinu.

strukture dela. Nov koncept kina, ki ga je ponujal multipleks, pa jim je bil tuj. Niti se ga (vsaj večinoma) niso mogli navaditi.

»Potem ko je bil Kolosej, pa ko ni bilo več tistega vzdušja, sem začel razmišljati, kaj sploh delam tam. Kva mi je tega treba, da grem jaz v nedeljo v ta Kolosej smotani.«
(Tomaž)

Sočasno z razvojem tehnologije je zgledalo, da bo v prihodnosti kino deloval brez ljudi. Blagajničarke bodo nadomestili kartomati, vizije kina kot »one man banda«, kjer bi bila potrebna ena sama oseba za vse operacije kino predstave, se je zdela zelo blizu. Spremenjen režim dela se je čutil tudi v odnosu vodstva do zaposlenih. V očeh kapitalistične politike podjetja se je namreč močno znižalo vrednotenje človeka, medtem ko je kot najpomembnejši dejavnik nastopil dobiček. Udarec so zaposleni občutili z znižanjem plače. V hladnem industrijskem delovanju multipleksa so se zaposleni videli le še kot odvečni material, ki ga je treba vzdrževati. Mlajši so se sicer prilagodili, a po besedah več starejših sogovorcev se je »takrat marsikaj lepega končalo«, »lepih dni v podjetju« pa je bilo zanje konec. Te naracije o spremembi delovnega okolja s spremembo družbenega, državnega in upravljaljskega sistema niso bile edinstvene za kino, temveč so jih opazali tudi v drugih delovnih okoljih. Antropologinja Nina Vodopivec (2007) jih je raziskovala v tovarni, kjer so bile zaradi narave dela spremembe delovnega okolja seveda drugačne kot v kinu. Pa vendar je v številnih delovnih okoljih do sprememb prišlo. Vodopivčeva pa poudarja, da namen antropologije ni rekonstruirati socialistične preteklosti, temveč ugotoviti, kakšne pomene ljudje pripisujejo tej preteklosti ter kako vidijo in doživljajo delovno okolje v času po socializmu (Vodopivec 2007: 11). Kot rečeno, številni moji sogovorniki so spremembo sistema opisali kot poslabšanje delovnega okolja.

Z odprtjem Koloseja so uvajali v kino študentsko delo. Najprej so študentje opravljali delo hostes in prodajo »konsešna«. V mestnih kinih so ukinjali delo biljeterja, zaradi olajšanega predvajanja filma je kinooperater zavzel funkcijo operaterja in biljeterja hkrati. Ko so se mestni kini zapirali, je podjetje kar naenkrat imelo preveč zaposlenih. Sledile so prerazporeditve kino uslužbencev. V nekemu trenutku pa je sledilo odpuščanje stalno zaposlenega osebja. Najprej so morale oditi skoraj vse blagajničarke.

»Ne hodim več v kino, ker so tako grdo naredili z nami. Sem šla enkrat, pa nisem mogla. Mi je bilo tako hudo, da sem celo predstavo jokala. In sem rekla, ne prestopim več tistega praga, pa tako sem rada delala tam.« (Nina)

S strani lastnika oz. tedanjega direktorja kinematografov so bili redno zaposleni videni samo kot strošek. Večkrat so padali tudi razni očitki, da zaposleni ne delajo nič. Spremenjena naracija o lenobi in očitki, saj »ti samo sediš, nič ne delaš«, so ustvarili tudi negativno vzdušje med zaposlenimi (glej tudi Buchowski 2006). Podjetje je varčevalo na svoji operativi. Vse se je pričelo preračunavati kot strošek, dokler ljudje niso postali odvečen strošek. Na trgu dela je takrat prevladala cenejša delovna sila, npr. študentsko delo.

»To je samo strošek. To je čisto samo strošek. Zaposlen stane toliko, študent stane toliko. Ampak študentu ni treba plačati malice, ni treba plačati nič, napotnice ajde čau rečeš, hvala rečeš tam, bomo družga vzel. To je bila logika lastnika, že ko sem bil jaz tam. To so bila trenja.« (Simon)

Stalno zaposleno osebje so menjali študentje. V enem obdobju je, kar nekaj delavcev dobilo odpoved ali sporazumno podpisalo pogodbo o prekinitvi dela. Na koncu so svoje odslužili tudi nekateri kinooperaterji.

»Začel se je tako. Grdo, ne, grdo. In jaz sem recimo bil odpuščen, dobil knjižico brez razloga, brez ... namreč edini njihov argument je bil, da so bili študentje ceneje. Ne, ker so navadne študente vzeli, to delo, ki smo ga delali mi, še sami smo jih učili, ne. Ironija, ne.« (Matej)

Danes v podjetju prevladujejo študentje. Skoraj vse stalno zaposlene so odpustili. Povrhu zaradi novih tehnologij še narava dela v kinu ne zahteva več tako obsežnega znanja, kakor v preteklih letih. Danes se torej vse nagiba k cilju, da bi v kinu delala ena sama oseba.

Do neke mere je to davek tehnološkega napredka, sicer pa posledica čiste kapitalistične preračunljivosti vodstva podjetja. Tako so nekateri zaposleni dosegli sporazum, drugi so bili hladno prepuščeni ulici, tretji pa so odšli, ko so videli, kam pes taco moli. O podobnih situacijah in spremembah razumevanja dela so pisali tudi v drugih študijah postsocialističnega izkustva dela, in sicer največkrat glede tovarniškega dela (Petrović 2016; Vodopivec 2007). Tako na primer Nina Vodopivec (2007) v svoji monografiji na primeru tekstilnih delavk opisuje krčenje števila zaposlenih v tovarni in spreminjanje reprezentacij tekstilnih delavk v novi državi Sloveniji.

Dediščina Ljubljanskih kinematografov

»Generacija, ki je skrbela za slovenske obiskovalce kinodvoran zadnjih nekaj desetletij« (Kleč 2002/2003: 24), se je počasi poslovila, načini upravljanja in zaposleni kader pa se je bistveno spremenil. Če je prej veljajo, da je kino samozadosten, danes kino kot tak ne preživi več. Danes lahko film gledalci gledajo doma, zato se je bil kino primoran usmeriti tudi v druge panoge, s katerimi lahko ponudi gledalcu še kaj dodatnega, kot le ogled filma.

»Cel čas spremljam, kaj je potrebno, kakšen kader je potreben v tej industriji za tisto, kar načeloma v kinih potrebujejo. Mi imamo tukaj še posebno zelo veliko drugih stvari, ki jih delamo. Mi smo takoimenovani 'event kino', ki ima ne samo kino dogodke, ampak zelo veliko pogovorov, predstavitev, izvedb dogodkov na prostem.«
(Jure)

Od bivših lokacij Ljubljanskih kinematografov danes kinematografsko dejavnost nadaljuje (pod upravo različnih lastnikov) kar nekaj kinematografov. Na obrobju mesta še vedno deluje zaenkrat edini mestni multipleks Kolosej. Štejemo ga med komercialne kine s pretežno ameriško ponudbo filmov, ki poleg filmov ponuja še hitro prehrano, bližino trgovin in druge priložne aktivnosti. Pod njegovim okriljem deluje tudi mestna kinodvorana Komuna. Leta 2015 se je vrnilo dolgo mirujoče kino gledališče Bežigrad. Kino ima danes ameriški pridih, ki vam poleg filmskih uspešnic postreže tudi s pomfrijem in hamburgerji, v svojo ponudbo vključuje tudi delavnice za otroke in nekoliko bolj komercialne gledališke predstave.

Sinonim kina s kvalitetnim, nekomercialnim filmskim programom, večinoma evropske produkcije, in pestrim programom za otroke je Kinodvor. Kino sodeluje z in gosti mnogotere filmske festivale, z organizacijo filmske šole in filmskih vzgojnih konferenc deluje na področju izobraževanja in se loteva še peščice drugih projektov. Kinodvor je bil eden izmed pobudnikov današnjih povezovanj kin v Art kino mrežo.

Zadnji med trenutno delujočimi kini je Slovenska kinoteka. Slovenska kinoteka predvaja retrospektivne filme, deluje kot muzej in ima bogato zbirko filmskega materiala, filmskih plakatov in ostalih stvari povezanih z zgodovino kinematografov pri nas. Občasno gosti tudi predavanja oz. diskusije in koncerte.

Zaposlovanje in delavniki so prepuščeni posameznim institucijam, podjetjem, ki vodijo kino. V komercialnih kinematografih, kot je Kolosej, so večinoma zaposleni študentje, drugje pa imajo stalne ekipe. Sama logistika tedenskega urnika se zelo razlikuje od oblike urnika

zaposlenih v Ljubljanskih kinematografih in je odvisna od dogovora med posameznimi uslužbenci. Kino ni nujno več pretežno popoldanska dejavnost, tako da se delo porazdeli od jutra do večera, odvisno od vrste projekcij.

Danes pa lahko tudi že rečemo, da mestne dvorane zopet postajajo vse bolj priljubljene. Ta trend lahko opazimo tudi ob odpiranju manjših kinematografov v manjših mestih po celi Sloveniji. Primer v Ljubljani je ponoven zagon kina Bežigrad. Nekatere bivše mestne kinodvorane so torej zaživele v čisto novi luči, druge so spremenile svojo namembnost, tretje pa so žal za vedno ugasnile.

PREKLOP

Ljudje pripovedujemo zgodbe na vsakem koraku, pripovedujemo jih ob pogovoru s prijatelji ob kavi, na piknikih s sodelavci, ko čakamo na avtobus, ko smo na potovanju, doma, pripovedujemo jih tudi, ko molčimo, ko pustimo, da naša telesna mimika pripoveduje namesto nas. Življenjske zgodbe odpirajo določen aspekt človekovega življenja in njegovo vlogo v njem, zato so osebni spomini ali življenjske zgodbe kot metoda narativnega intervjuja več različnim družboslovnim in humanističnim disciplinam znani že zelo dolgo.

Življenjske zgodbe nam dajo vpogled v družbene vrednote in mišljenje ter čustvovanje posameznikov. Zgodbe, ki jih pripovedujemo, »vnašajo red v naša izkustva in nam pomagajo, da obenem vidimo življenje subjektivno in objektivno, hkrati pa nam pomagajo pri formaciji naše identitete« (Atkinson 2002: 122).

»Biografski pristop postavlja v ospredje intervjuvance in raziskuje njihovo strokovno znanje na obravnavanem področju« (Pajnik in Bajt 2009: 72). V vsaki posamezni zgodbi se razkriva človekova enkratnost in neponovljivost, posamezna zgodba odseva posebno doživljanje sveta, pripovedovalčevo védenje, znanje in izkušnje ter njegov odnos do sveta (Stanonik 200: 206). Življenjska zgodba je zgodba, ki jo oseba izbere, da jo pove o svojem preteklem življenju (Atkinson 2002: 125). Voden in prosti intervju skupaj ponudita sogovorniku¹¹ možnost povedati, kar se mu osebno zdi pomembno, ter razmišljati o svojem življenju na t. i. »emski način« (Ramšak 2003), tj. način, ko na dan pridejo zanj pomembnejše življenjske teme.

Nič novega ni, da je zbiranje življenjskih zgodb pomemben del etnografske metode, pač pa je obravnavanje življenjskih zgodb kot samostojen znanstveni podvig relativno novejša praksa. Zgodbe tako niso samo pripovedi, ampak predmet raziskave, ki ga moramo analizirati in obravnavati kritično. Z njimi lahko razkrivamo, kako ljudje razumejo preteklost in kako povezujejo osebne izkušnje s socialnim okoljem (Ramšak 2003: 76). »Pripovedovalci so prvi interpretatorji zgodb, ki jih pripovedujejo« (Atkinson 2002: 124), toda za analizo življenjske zgodbe, ki jo skušamo razumeti znotraj določenega znanstvenega problema, moramo zajeti tudi neko širše polje znanja, ki je informativno dovolj bogato, tega pa ustvarimo tako, da pripovedovalca dodatno sprašujemo o njegovih izkušnjah, mislih in čustvih (Ramšak 2003: 103).

¹¹ Z uporabo moške oblike se nanašam na oba spola.

Slovenska etnologija je o življenjskih zgodbah kot samostojnem znanstvenem podvigu pričela razmišljati relativno pozno, tj. v devetdesetih letih dvajsetega stoletja. Poglavitni prispevek na tem področju gre bogatemu opusu Marije Makarovič. Pisala je o krajih in njihovih ljudeh, med drugimi je pisala o koroških Slovencih (Makarovič 1993), kočevarjih (Makarovič 2008), Babnem polju (Makarovič 2014) itd. O poteku posameznikovega življenja in njegovem odnosu do sveta na ozemlju Slovenije in med Slovenci po svetu so pisali tudi sledeči avtorji: Mojca Ramšak (2003), Marija Stanonik (1997), Breda Čebulj Sajko (1992), Kristina Toplak (2007) idr. Pogostejše obravnavane teme med slovenskimi avtorji so zamejski Slovenci, Slovenci izseljeni po svetu in domačini podeželja (Čebulj Sajko 2008), nove teme pa odpirajo življenjske zgodbe migrantov in marginaliziranih prebivalcev Slovenije (glej Lipovec Čeburon 2007; glej Dembsky 2007).

Čeprav se biografske metode pri nas poslužuje vse več avtorjev med prebrano literaturo nisem našla nobenega prispevka, ki bi pisal o določenem poklicu in življenjskih zgodbah oseb, ki so ta poklic opravljale. Pričujoče magistrsko delo je (po mojem vedenju) novost na področju raziskav življenjskih zgodb pri nas. V nadaljevanju bomo skozi več različnih zornih kotov podrobneje spoznali življenjske zgodbe in spomine kinooperaterjev nekdanjih Ljubljanskih kinematografov.

DRUGI FILMSKI KOLUT

IZOBRAŽEVANJE KINOOPERATERJEV

Izobraževanje kinooperaterjev pred drugo svetovno vojno

Po odprtju prvih stalnih kinematografov pri nas se je odprlo tudi vprašanje o ustrezni usposobljenosti kino osebja. Kinematografski kader je bilo potrebno še vzgojiti. Zgodnja sled neformalnega izobraževanja nas pripelje do prvega slovenskega društva kinooperaterjev [nekje piše kino-nastavljalcev, op. a.], ustanovljenega leta 1920. Bodoči operaterji so se izobraževali v društvenem kinu Tivoli, ki je imel v svoji kino kabini kar tri projektorje, od katerih je bil en namenjen samo za izpite (L. 1941: 208).

Po navedbi časopisa Jutro je »preizkušnjo usposobljenosti za strežbo projekcijskih priprav ob prirejanju javnih predstav s kinematografom« sredi dvajsetih letih organizirala gradbena direkcija v Ljubljani. Komisijo so sestavljali strokovnjaki iz področja tehnike, delno pa poslovodje tedanjih kinodvoran. Med drugim je omenjen tudi glavni ljubljanski operater tedanje dobe, Alfonz Vakselj, poslovodja kina Dvor. Za opravljen preizkus je vsak posameznik moral plačati takso.

Trideseta leta prinesejo pravilnik o opravljanju izpita za kinooperaterje, ki ga je odredilo Ministrstvo za trgovino in industrijo. Na izpit so se lahko prijavile osebe z ustrezno poklicno izobrazbo iz smeri mehanike in elektrotehnike. Dodaten pogoj k pristopu na izpit je kandidata obremenil z vsaj šest mesečnim delom kot kinooperater. Izpit so prijavljeni opravili pred izpraševalno komisijo pri banskih upravah (Slovenski narod 1933: 3).

Izobraževanje po drugi svetovni vojni

V obdobju po drugi svetovni vojni so sprejeli zakonsko določilo o ureditvi o opravljanju izpita za kinooperaterja. Pravilnik je predpisal, da v kinematografskih podjetjih lahko samostojno delo za kinoprojektorjem opravljajo samo uslužbenci, ki so položili izpit za kinooperaterja. Komisija za kinematografijo LRS¹² je pozivala vse operaterje, ki so bili že zaposleni, niso pa imeli opravljenega potrebnega izpita, naj ga čim prej opravijo.

Rednih šol za poklic kinooperaterja ni bilo. Vsi zainteresirani, ki so želeli v prihodnosti opravljati poklic kinooperaterja, so se imeli možnost izobraževati in pridobiti vse potrebno znanje na t. i. tečaju za kinooperaterja. Tečaj je organiziralo Podjetje za razdeljevanje filmov.

¹² Ljudska republika Slovenije.

Po letu 1959 je tečaj izvajala Delavska univerza Borisa Kidriča. Od tega obdobja nekje tudi temeljijo osebne zgodbe, ki so služile za mojo rekonstrukcijo poklica.

Izobraževalna ustanova (Delavska univerza) na Miklošičevi ulici je prirejala raznovrstna predavanja, seminarje in tečaje. Institucija je s svojim širokim naborom vzgojno-izobraževalnih vsebin in ustrezno kvalificiranimi predavatelji poučevala ljudi na splošnih področjih, kot so gospodinstvo in učenje jezika, kot tudi za strokovne poklice.

Kinooperaterski izpit

Delavska univerza Borisa Kidriča je tečaj priredila v sodelovanju s tovarno Iskra in Ljubljanskimi kinematografi. Izobraževanje za potrebe delovnega mesta je bilo razpisano, ko je bilo dovolj povpraševanja zanj, ali pa so nastale potrebe po novem kadru. Tečaj namenjem udeležencem iz cele republike je trajal dva tedna, kjer so kandidati lahko poslušali več predavanj. Kljub manjšim spremembam učnega programa tekom let, so izbrane vsebine zajemale poznavanje in razumevanje delovanja ustroja kinoprojektorja. V teoretičnem delu je tečajnik osvojil osnovno znanje iz mehanike, elektronike, akustike in optike. Izjemno veljavo za delo v kinu sta imeli tudi opravljena prva pomoč in varstvo pri delu. Izvajalci posameznih predmetov so bili strokovnjaki na področju, o katerem so predavali.

Za opravljanje kinooperaterskega dela samo teoretičen del ni imel nobene veljave, če kandidat ni imel stika s samim operaterskim delom, zato je bil pogoj za opravljanje kinooperaterskega izpita tudi opravljena praksa. Učne ure obvezne prakse so si vajenci nabirali pretežno v kino kabinah kina Komune in Unionu. Samo delo vajenca je potekalo pod spremstvom in nadzorom njegovega mentorja. Mentorji so bili pogosto starejši kinooperaterji podjetja Ljubljanskih kinematografov, ki so svoje dolgoletne izkušnje in znanje prenašali na mlajše generacije. Vključevanje starejših mentorjev v pedagoški proces in njihov prenos znanja na mlado generacijo se zdi nujen, da se vajenec spozna z delom, ki ga bo opravljal in da se mu vtisne v zavest ter dobi koristne nasvete, ki jih nobena knjiga ne more nadomestiti (glej Bogataj 1989: 206-207). V šestdesetih letih je ob prisotnosti mentorja vajenec delal pol leta, kasneje se je dolžina praktičnega dela postopoma skrajšala na dva meseca.

Ko je potencialni kandidat uspešno opravil teoretični in praktični del je sledil sklepni del; ustni zagovor pred komisijo. Izpitno komisijo so običajno sestavljali dva ali več članov komisije in predsednik komisije. Izbrani člani so bili lahko, kar predavatelji sami, mentorji,

nekaj časa pa je med člani komisije bil tudi sam direktor kinopodjetja Ljubljanskih kinematografov.

Po pričevanjih sogovorcev je zagovor potekal ali v mini dvorani Uniona ali v kinotečni dvorani. Komisija je kandidatu zastavila nekaj vprašanj, sledila je ponazoritev predvajanja filmske projekcije. Kandidat je moral dokazati, da je sposoben in zna samostojno predvajati filmsko projekcijo. Po opravljenem kinooperaterskem izpitu je bil kvalificiran za delovno mesto kinooperaterja.

Vsak udeleženec, ki je uspešno opravil izpit, je dobil uradno spričevalo oziroma diplomo. Uradni naziv poklicnega operaterja se je z leti spreminjal, kakor se je spreminjalo ime tečaja. Bistvene razlike med njimi ni bilo, razen tega, da se je zahtevnost z leti prilagajala novi tehnologiji v kinu. V šestdesetih letih je kinooperater opravil »kinooperaterski tečaj za predvajanje 35 mm filmov«, v sedemdesetih »tečaj za kinooperaterje širokega traku«, v devetdesetih pa »tečaj za kinooperaterje«, s katerim je pridobil strokovno usposobljenost za delo kinooperaterja za javno predvajanje filma. Drugega formalnega izobraževanja za kinooperaterje poleg opravljenega tečaja ni bilo.

Kot zanimivost, nekateri kinooperaterji so po vzoru opravljenega tečaja za kinooperaterje sami priredili neuradni izpit kinooperaterja za druge. Kakor govori spodnji sestavek je gospod Matic med služenjem vojaškega roka o svoji strasti do tehnike in filma ter o kinooperaterskem poklicu iznajdljivo podučil svoje kolege.

»Pol pa seveda je prišlo tisto, kaj jaz vem, 1962. leta sem izpit naredil, 1962., 1963. sem mogu pa k vojakom it. Takrat sem bil 20-21 let star in sem bil pri vojaki, ne. Tistih 18 mesecev, čeprav sem bil poklican notri za leto pa pol, ne, a veste, in še tam, celo pri vojaki sem se s kinom, z operaterstvom ukvarjal. [...] Jaz sem med mojimi kolegi priredil izpit za kinooperaterja, in sicer na 16 mm filmski trak. Glejte, to sem jaz [pokaže na sliki, op. a.]. To je ta ozkotračen 16 mm kinoprojektor. Tle smo se slikali, gasilska slika, ne, to pa je bil del predavanj in sem glih tako, so pol izpite naredil, da sem jaz vprašanja sestavljal, pa da so lahko tam, ko eno priznanje dobili, da so naredili operaterski izpit za ta kinoprojektor. In potem sem jaz še potem priredil predstave v kasarni, ne. Ko so videli [ostali, op. a.], pol so celo začeli filme nabavljati, te razne, saj veste ...« (Matic)

Ljubljanski kinematografi so v skladu z zakonodajo na delovno mesto sprejeli le kandidate z položenim kinooperaterskim izpitom. Ob zaposlitvi je tako kandidat moral priložiti tudi potrdilo o opravljenem kinooperaterskem izpitu. Kljub legendarnim tečajem za kinooperaterje so obstajale manjše izjeme, nekateri so filme predvajali brez izpita. Kakor razlaga Rok, v samostojnem kinu Triglav za delo kinooperaterja ni potreboval kinooperaterskega izpita oz. kot pravi, zanj takrat sploh še ni slišal. Izpit je bil primoran opraviti po petnajstih letih nabranih izkušenj v kino kabini, ko se je kino Triglav pripojil k Ljubljanskim kinematografom. O opravljanju izpita Rok pripoveduje:

»Enga dne pa pride tehnični direktor Dolenc k meni v kabino, v mini kino Union. Pravi, Rok, danes pa ti zadnji dan predvajaš. Pa sem rekel, prav, bo pa kdo drug. Saj bi lahko, ampak nimaš izpita. Brez izpita, pa mi v kinopodjetju kinooperaterju ne dovolimo, da dela. Sem rekel, a sem jaz kriv. Kako pa, da ga ti v kinu Triglav nisi naredil, me je vprašal. Sem rekel, saj mi ni nobeden povedal, da se izpit dela. [...] Rok, jaz bi te rad za operaterja imel nazaj, ampak moraš izpit naredit. Sem rekel, a je to tako važno? Pa saj vidiš, da je. Hm, sem mislil, lepega hudiča. In kaj šel sem ... Tako da vsak, ki je kinooperaterski izpit naredil, je pravzaprav praktično vedel za vsako malenkost, ki se lahko s kinematerskim delom opravlja.« (Rok)

Rokova zgodba nas uči, da je uradni list papirja samo izhodiščna točka, delavne izkušnje pa so tiste, s katerimi je kinooperater rasel. Za boljše razumevanje kino tehnologije je bilo bolje imeti teoretično podlago, nekatera osnovna znanja pa so se prenašale iz starejše na mlajšo generacijo skozi prakso. Največ znanja je operater pridobil sam sproti z dobrim opazovanjem, učne lekcije pa je prejemal tudi, ko kdaj ni šlo vse po načrtih, kakor bi moralo iti. Operaterjevo delo se zaradi tehničnega napredka vseskozi spreminjalo. Ker operaterji niso bili deležni uradnega dodatnega izobraževanja, je moral biti kinooperater ažuren in se uspešno prilagajati spremembam.

Izobraževalno središče Miklošičeva Ljubljana je v samostojni Sloveniji nasledilo poslanstvo pretekle delavske univerze in med drugim prevzelo tudi program za uspodabljanje za kinooperaterja. Po 230. opravljenih urah je tečajnik prejel naziv kinooperaterja za javno predvajanje filmov. Preden se je kinooperater zaposlil pri Ljubljanskih kinematografih je pri kinopodjetju moral opraviti strokovni izpit iz pripravniskega dela za delovno mesto za predvajanje filma. Zadnja generacija, ki je morala opravljati kinooperaterski izpit, je izpit

opravljala leta 1997. Ideja o kontinuiteti uradnega izobraževanja kinooperaterjev je zaradi pomanjkanja potreb po novem kadru in nezanimanja za ta poklic istega leta utonila v pozabo.

Izobraževanje kinooperaterjev danes

Formalega izobraževanja v Sloveniji danes ni več. Posamezne institucije so bile prepuščene same sebi. Po besedah gospoda Kleča se izobraževanja operaterjev prikazovalci lotevajo zelo različno. Kinematografi lahko izučijo potencialnega zaposlenega osnov v nekaj dneh, kar za suvereno samostojno delovanje še zdaleč ni dovolj (Kleč 2002/2003: 25). Manko nepoznavanja in razumevanja ozadja, kaj kmalu povzroči zmedo in nesamostojnost operaterja, negativna plat je tudi, da se znanje, ki se je nabiralo in prenašalo iz generacije v generacijo, nenadoma krči delno zaradi popolne spremembe kinooperaterskega dela, delno pa se je znanje zožalo na pomanjšan obseg dela, pri čemer znanje kinooperaterskega poklica vodeni. Digitalizacija je po drugi strani odprla neznano področje, kjer je samo predvajanje zelo olajšano in za katerega niti ni več potrebe po specifično izobraženemu kadru. V komercialnih kinematografih je kinooperatersko delo postalo študentsko delo, za katerega predznanje naj ne bi bilo več potrebno.

Ena redkih, ki se je lotila poskusov izobraževanja, je bila Slovenska kinoteka. Za svoje primanjkljaj izšolanih operaterjev je leta 2000 organizirala trimesečno izobraževanje, kar je bil najboljši približek tečaja za kinooperaterski izpit.

Kasneje je desetletje zatem združenje kinematografov Art kino mreže ponovno odprlo zaprto poglavje o izobraževanju kinooperaterjev. Na pobudo potreb novega trenda odpiranja manjših dvoran je Art kino mreža za svoje člane leta 2014 organizirala dvodnevno izobraževanje kinooperaterjev. Namen izobraževanja je bil »utrditi že pridobljeno znanje kot tudi osvajanje novega znanja« (Art kino mreža 2014b).

V nekomercialnih kinematografih se vse bolj zavedajo, da število primerno usposobljenih kinooperaterjev danes ni zadostno, hkrati je potrebno primeren kader ustrezno izučiti, na novo vzgojiti in prilagoditi današnjim razmeram trga dela. Na področju izobraževanja največ pozornosti s filmsko vzgojo za otroke in organiziranjem filmske šole namenja Kinodvor.

»Drugače pa delamo še zelo veliko na vzgoji, posebno primarno na vzgoji izobraževanju kinooperaterjev, ki se edini ubada s tem področjem v Sloveniji. Tako na neki institucionalni ravni.« (Jure)

Današnja stopnja izobraževanja je odraz odnosa, ki ga ima družba do poklica (Bogataj 1989: 206). Zagotovo vprašanje o usposabljanju kinooperaterjev na državni ravni še vedno ostaja nerešeno. Morda pa se mu po dolgih letih zatišja le nasmiha obetavnejša prihodnost, saj je ustrezna izobrazba kinooperaterjev več kot potrebna, ne glede na to, v katero smer bo šel sam poklic.

OD KINOOPERATORSKEGA IZPITA DO ZAPOSLOITVE V LJUBLJANSKIH KINEMATOGRAFIH

»Že v vojski sem iskal oglase, prebiral časopise in nekega dne je v nekem časopisu bil oglas za kinooperaterja v Ljubljanskih kinematografih.« (Matej)

»Vprašanje izobraževanja je v neposredni povezanosti z vprašanjem zaposlovanja« (Bogataj 1989: 208), zato bomo nekaj besed posvetili povpraševanju po zaposlovanju kinooperaterjev, ki je časovno precej nihalo. Pri tem se moramo zavedati, da število kinooperaterjev v Sloveniji nikoli ni bilo množično. Moja obravnava kinooperatorskega poklica v nekdanjem največjem kinoopodjetju na Slovenskem ozemlju je bila izbrana premišljeno in je na mestu ravno zaradi primerne raziskovalnega vzorca, saj je kinopodjetje zaposlovalo največ kinooperaterjev v primerjavi z drugimi kinopodjetji, hkrati pa lahko potegnemo nekatere vzporednice z operaterji drugih kinematografov in splošnem povpraševanju po izbranem kadru. Zaposlovanja kinooperaterjev sta določali pretežno dve temeljni determinanti; na okolje vezana in časovno vezana.

Če pojasnimo, v manjših krajih je bilo povprečno manj kinematografov, zato je bilo tudi število razpisov za delovno mesto kinooperaterja skromnejše, kakor s kinematografih gostoposeljenem ljubljanskem okolju. Potrebe po kinooperatorskem kadru so se najbolj povečale v povojnem obdobju t. i. kino paradiža, ko je število kinematografov doseglo svoj vrh. Število kinematografov lahko apliciramo na število zaposlenih kinooperaterjev, ki je soodvisno s številom kinematografov. Razpisano število tečajev je bilo prilagojeno povpraševanju in zagotovitvi zadostnega števila potrebnega kadra.

Časovno komponento moramo dojemati v okviru posameznih obdobjih večjih tehnoloških sprememb, katerim je bilo področje močno podvrženo. Še enkrat moramo opomniti, da je tehnološki napredek spremenil naracijo dela in zmanjšal število potrebnih kinooperaterjev. Število zaposlenih sta bistveno spremenila dva tehnološka prehoda. V času, ko so še predvajali na oglje, sta v mnogih kino kabinah bila dva kinooperaterja, vsak za svojim

kinoprojektorjem. S prehodom na ksenon žarnice je kino kabina postala prostor samo za enega kinooperaterja. Drugo zmanjšanje števila kinooperaterjev so povzročili multipleksi v kombinaciji z digitalizacijo, kjer danes lahko en sam kinooperater upravlja več dvoran hkrati.

Zaposlitvene priložnosti so se pojavljale tudi z zamenjavami zaposlenih med dopusti, pokrivanje bolniških ali ko je nekdo šel v pokoj. Ne smemo zanemariti, da je specifika dela prispevala, da med ljudmi ni bilo take močne želje, da bi delali kot kinooperaterji, kot bi pričakovali. V kinopodjetju bi tako vedno prav prišla še kakšna dodatna roka. Nekateri izmed intervjuvancev so dobili zaposlitev takoj, niso pa vsi imeli te sreče. Sredi devetdesetih let je bilo že težje dobiti službo v kinopodjetju. Velika ovira dodatnemu zaposlovanju je bila tudi opustitev izobraževalnega programa. Pomanjkanje pobud in nepremišljeno zanemarjanje izobraževanja kadra je sprožilo primankljaj ustrezno izobraženih delavcev. Situacijo primanjkljaja novih šolanih ljudi so v Ljubljanskih kinematografih rešili tako, da je bila večina starejših kinooperaterjev, ki so odslužili svoj staž, povabljena, da v kino kabinah vrtijo filme naprej. In mnogo jih tudi je predvajalo vse do leta dni po upokojitvi. Skrčitev kinematografske dejavnosti in zapiranje kinodvoran v mestnem jedru na začetku 21. stoletja pa tudi ni zahtevala več novih kinooperaterjev.

Generacije kinooperaterjev

Pogovarjala sem se s trinajstimi kinooperaterji, ki so delali v različnih časovnih obdobjih vse od začetka šestdesetih let dvajsetega stoletja pa vse do danes. Zatorej, še preden se lotimo podrobnejše analize, moramo intervjuvane zaradi obsežnega časovnega okvira razdeliti na tri generacije. Členitev po obdobjih je potrebna, saj so znotraj posamezne generacije razvidne historično pogojene skupne lastnosti, ki so se izoblikovale v podobnih pogojih dela.

V prvo generacijo štejem vse operaterje, ki so delali od začetka šestdesetih letih in do okoli preloma v naslednje stoletje oz. ko so se upokojili. Operaterji so se upokojili še pred odprtjem prvega kino multipleksa v Sloveniji. Mnogi so še znali rokovati z delom z ogljem, ki so ga ravno v šestdesetih letih zamenjali s ksenon žarnicami. Nekaj let svoje kariere so predvajali tudi na avtomatiko, seznanili so se tudi z digitalnim zvokom, nikoli pa niso imeli stika z digitalnim projektorjem in digitalnim načinom predvajanja. Kot operaterji v kinematografih so večinoma preživeli svoj celotni štiridesetletni delovni staž. Mlajše generacije so pod njihovim mentorstvom opravljale kinooperaterske izpite.

Naslednja generacija kinooperaterjev je prav tako še predvajala na filmskem projektorju z osvetlitvijo s ksenon žarnicami. Navajeni so bili avtomatizacije in predvajanja digitalnega zvoka. V obširno, raznoliko skupino sem umestila vse kinooperaterje, ki so v kinematografih delali v različnih obdobjih v sedemdesetih, osemdesetih in devetdesetih letih, pa vse do sredine prvega desetletja novega milenija. Mlajši operaterji te generacije so bili že bolj večji računalniškega dela, spoznali so tudi način dela v multipleksu. Operaterji so delo kinooperaterja povprečno opravljali petnajst let.

V obdobje digitalizacije kinematografov in do prehoda na splošno digitalno predvajanje leta 2015 štejem zadnjo, tretjo generacijo. Redki operaterji z izjemo operaterjev Slovenske kinoteke danes operirajo s filmskim trakom. Primarna naprava, na kateri predvajajo film, je digitalni projektor. Delo je pretežno postalo študentsko honorarno delo, ponekod imajo tudi redno zaposlene. Kinooperaterski izpit ni več predpogoj za delovno mesto. V nekaterih kinih je potrebno osnovno poznavanje računalniškega dela, drugje tudi poznavanje vse tehnične opreme, ki jo kino uporablja.

Moja raziskava se osredinja na kinooperaterje, ki so še delali s filmskim trakom, pri čemer pa ostalih ne izključujem in jih vseskozi vpletam v analizo. Generacijski oris je pomembna ločnica tako v zaznavah sprememb kinooperaterskega dela, kot tudi mišljenju posamezne generacije in njenemu odnosu do svojega dela, vendar pa je ohlapna delitev v magistrskem delu v prvi vrsti informativna, zato delo operaterjev obravnavamo celostno.

Kinooperater v podjetju

Podjetje je po navedbah intervjuvancev zaposlovalo okoli petnajst kinooperaterjev hkrati. Imeli so zelo ugledno vlogo v kinopodjetju, njihovo delo je bilo cenjeno, zato so zasedali tudi pomemben položaj v podjetju in imeli spoštovan družbeni status, kakor pripoveduje spodnja izjava Tomaža.

»Sploh pa v starih časih je bil kinooperater, no, recimo to, ko sem jaz prišel h Ljubljanskimi kinematografom, je bil kinooperater skoraj toliko kot direktor, je bil zelo cenjen.« (Tomaž)

Kinopodjetje je imelo pod svojo streho dovolj dvoran, da so uvedli poseben sistem dela operaterjev, ki so ga poznali samo v podjetju. Posebna kategorija so tako bili t. i. leteči kinooperaterji. Da ne bo pomote, tako stalni kot leteči kinooperaterji, so bili redno zaposleni. V podjetju sta bila vedno vsaj okoli dva leteča operaterja. Delo letečega je bilo pestro in zelo

dinamično, saj je delal po vseh mestnih kinematografih. Moral je poznati vsako kino kabino podjetja z njimi pa tudi ustroj več različnih kinoprojektorjev. Odgovoren je bil za predvajanje filma, sestavljanje in razstavljanje filma pa je bila skrb stalnega operaterja. Skoraj vsi intervjuvani so, preden so prišli do mesta stalnega kinooperaterja, delali kot leteči operaterji.

Stalni operaterji so bili stacionirani na isti kino lokaciji. Nekateri izmed stalnih operaterjev so bili skoraj celo delovno razmerje na samo eni kino lokaciji, kar je veljalo predvsem za elitna kinematografa, kot sta bila kino Komuna in Union. Ostali kine so svoje stalne operaterje menjala dokaj pogosto. V delavni pogodbi stalnega operaterja je pisalo na kateri kino lokaciji je zaposlen. Stalni kinooperater je bil hkrati tudi upravnik kina. Odgovoren je bil za vodenje obrata, kot tudi za vzdrževanje klimatskih naprav. Posredovati je moral, če je prišlo do kakšnega izgreda in narediti red. Upravnik je moral pisati dnevno poročilo, kdo je delal v tekočem dnevu in uslužbencem zapisati delovne ure.

KO BOM VELIK, BOM KINOOPERATER

»1959 sem končal poklicno šolo, ampak skoz me je pa kino zanimal, ne. Jaz že kot otrok sem si sam naredil diaproyektor pa vse take stvari, ne. In to še celo v Radljah, k je bil še včasih kino, tlele dol, zdaj k je gasilski dom, na smetišču, ko je bil tam kino, sem kakšne slikce najdu in sem to ven zrezal in sem naredil, znal projecirati na platno, pa tako.« (Peter)

Spoznali smo, da je bil kinooperatorski izpit predpogoj za izvajanje kinooperatorskega dela v kinopodjetju, kvalificiran poklic kinooperaterja v nomenklaturi poklicev ni obstajal, zabeležen je bil kot deficitaren poklic. Ozadja in strokovna poklicna usposobljenost zaposlenih so bila različna. Osnovno izhodišče je bila opravljena srednja poklicna šola tehnične smeri, kot so smeri elektrotehnika, mehanika, ključavničarstvo, na seznamu pa so se po usodnem naključju znašli tudi trgovci, tiskarji in šivilja. Kako se je torej nekdo odločil za kinooperatorski poklic in postal kinooperater?

Pripovedovanja operaterjev nakažejo več vrst profilov. Pri starejših operaterjih se je interes za kinematografijo pokazal že v zgodnjih letih. S poklicem so se seznanili v otroštvu, ki so ga preživljali v okolici obdani s kinematografom in v obdobju, ko je število kinematografov po vsej Sloveniji strmo naraščalo. Ponavadi so bili to podeželjski kinematografi ali potujoči kino, kjer so pomagali operaterjem, kaj kmalu pa so bili sami prepuščeni delu s projektorjem. Filme so predvajali še preden so opravili kinooperatorski izpit. Delo so vzljubili, želja po delu pa se je prenesla na odrasla leta. Po služenju obveznega vojaškega roka so v prestolnici opravili kinooperatorski izpit, zatem pa se zaposlili v kinematografih. Vaški kino je bil nekdanje zelo dobrodošla stvar, saj druge zabave ni bilo. Ko je v sedemdesetih letih televizija postala nadomestilo za »kino zabavo«, so zaradi konkurenčnosti nove forme zabave utihnili zvoki kinoprojektorjev po vaseh, s katerim so bili marsikateri prikrajšani za edinstveno priložnost dela v kinu. Tomaž se svojih začetkov spominja takole:

»Jaz sem v bistvu začel zelo zanimivo, ker tukaj na vasi smo imeli tudi kino. Enkrat med tednom ob nedeljah je bil kino. V kino sem skoz hodil, potem enkrat pa so tisti, ki so pred mano delali, ob nedeljah so bile veselice zmeraj in niso potem imeli časa, potem sem samo tam pri strani bil in je un k je vrtel, mi samo rekel, če bi jaz to delal in je potem eno nedeljo me postavil pred tiste mašine, drugo nedeljo ga ni bilo nikjer. Nobenga več, sem bil že sam. Za silo je šlo. Tako sem začel.« (Tomaž)

Prisotnost poklica v družini, torej pri vsaj enem izmed družinskih članov, je v kino zapeljala drugi profil kinooperaterjev. Malo zaradi filmov in malo iz radovednosti ter spremljanja družinskega člana pri delu v mladostniških letih je pripeljalo, kar nekaj kinooperaterjev v ta poklic (Jakopič 1974). Največkrat se je zanimanje preneslo tudi iz očeta na sina, ki so nadaljevali t. i. kinooperaterski rod.

Tretji so v kino kabino prišli čisto po naključju. Naneslo je, da so nekateri že zaposleni v Ljubljanskih kinematografih na drugih delavnih mestih zaradi spleta okoliščin morali lotiti še kinooperaterskega dela ali pa so se sami navdušili nad kinooperaterskim delom, ko so videli, za kakšno delo gre, nuja ali navdušenost je pri obeh sčasoma prerasla v veselje do kinooperaterskega dela, ki so ga zamenjali za službo. Spremembe v kinu so Milošiču ponudile možnost za mesto kinooperaterja.

»Ne vem kako je pri drugih, jaz sem namreč že od leta 1958 delal v moščanskem kinu Triglav kot reklamer, vozil sem filme, bil biljater, obenem včasih v blagajni, sem pa tja sem pa tudi snažilko špilal. Saj veste, takratno obdobje je bil drugačno, kot je danes. Če si se v majhnih kolektivih zaposlil, si mogu pač delat vse, kar je pod roko prišlo. No in tako je leta 1965 prišlo do ene hude spremembe v kinu, k je stalni kinooperater zbolel in ga pol leta ni bilo [...] In to je bilo moje prvo srečanje s kinooperaterskim delom.« (izjava Milošič; v Pograjc 2017)

Nekateri omenjajo, da so na poklicno pot vstopili nadvse pragmatično, saj so pred tem opravljali težko fizično delo, za katerega so želeli zamenjavo. Zatočišče in ustrezno delovno okolje so tako našli v kino kabini. Priložnost pa ni bila takoj dana vsakomur, saj veliko ljudi sploh ni vedelo, da poklic obstaja, ali pa so ga odkrili prepozno.

ŽENSKA V TRADICIONALNO MOŠKEM POKLICU

»Kaj bi rekla, kaj mi je pomenilo. Kar malo sem bila ponosna na to. Da delam to, kar niso delale ženske uradno.« (Vesna)

Glede na opravljanje določenih funkcij je med osebjem podjetja Ljubljanskih kinematografih moč opaziti spolno zaznamovane poklice. Ženske so prevzele vlogo blagajničark, rediteljic, kakor tudi snažilk, medtem ko je pozicija upravnika in operaterja pripadala moškim. Historično pogojena tradicionalna delitev na moška in ženska dela ter področja je privedla do delitve na moške in ženske poklice (Sedmak in Medarić 2007: 19), porazdelitev je razvidna tudi v spolni strukturi vlog zaposlenih v kinematografih.

Omeniti moramo, da zaposlovanje moških in žensk v tipično ženskih ali moških poklicih ni bilo izključujoče. Poglejmo nekaj primerov. Izjemno pionirsko delo in prispevek k razvoju kinematografov gre zagotovo davno pozabljeni Pavli Jesih, slovenski alpinistki in kinopodjetnici. Jesihova je prerezala nit, ko so vodilni položaji pripadali izključno moškim, in dokazala izjemno sposobnost podjetništva. V času pred drugo svetovno vojno je imela v lasti največ kinematografov pri nas, med njimi je bila lastnica takrat imenitnega kina Matica, na noge pa je postavila prvo kinooperatorsko mrežo na Slovenskem (Leiler 2015).

Skozi zgodovino so se predstave o spolu tradicionalnih poklicih spreminjale, prišlo je tudi do brisanja predstav o tem, kateri poklici so primerni za ženske in moške. V mnogih poklicih se je zgodil celo preobrat, ko je prišlo do zamenjave vloge t. i. ženskega in moškega poklica. O feminizaciji poklica (glej Hernalvs 2005) rediteljev priča izjava znamenitega reditelja Tomaža Rakarja.

»Ko sem prišel v službo v Ljubljanske kinematografe, smo bili reditelji le moški, šele pozneje so pričeli zaposlovati tudi ženske.« (izjava Rakar; v Kleč 2008: 5)

V letih kasneje se je izkazalo, da so delo rediteljev skoraj popolnoma nadomestile rediteljice. Spolno stereotipiziranje v kino kabini je bilo za gledalce brezpomensko. Ljudem ni bilo mar, kdo jim predvaja film, tako kot niso vedeli, ali je v operatorski kabini moški ali ženska. Kljub temu so bili gledalci, ko so iz kabine videli izstopiti žensko, pogosto presenečeni, reakcije pa so bile kdaj pa kdaj tudi negativne, »češ ženska res nima kaj iskati v kino kabini«.

Predvidevam, da so očitki izhajali iz takratnih družbenih norm, kjer je veljalo, da je poklic kinooperaterja zaradi svoje tehnične osnove in fizičnega dela, namreč kinooperater je moral

dvigovati tudi do trideset kilogramov težke zaboje s filmskimi kopijami, rezerviran in štet kot moško delo. Poročilo o prvem izvedenem pripravljalnem kinooperatorskem tečaju iz leta 1947 pa govori drugače, saj sta se tečaja udeležili tudi dve predstavnici ženskega spola (Slovenski poročevalec 1947: 5).

Primeri sta prej izjema kot pravilo, kajti za poklic kinooperaterja se ni odločalo veliko žensk. Po navedbi Kranjčeve razlog, da se ženske ne zaposlujejo v tradicionalnih moških poklicih, ni nujno pojav diskriminacije, predsodkov, tradicije ali pomanjkanja sposobnosti (Kranjc 2013: 35), temveč se ženske zavestno, zaradi osebnih razlogov ali nezanimanja, zanj ne odločajo. Poleg tega se ženska v tradicionalnem moškem poklicu težje uveljavi, ravno tako kakor moški v tradicionalnem ženskem poklicu.

Veliko moških ali žensk, ki se znajdejo v tradicionalnem poklicu nasprotnega spola, se poistoveti in personificira s svojim poklicem in niti ne s svojim biološkim ali družbenim spolom. V dokumentarcu Pojenjajoča svetloba (Flynn 2016) ženska operaterka pove, da se pri opravljanju operatorskega dela ni počutila kot ženska, počutila se je kakor kinooperater(ka). Neopredeljenost nudi možnost enakopravne obravnave ženske in moškega v spolno zaznamovanem poklicu.

V Ljubljanskih kinematografih je filme predvajala ena kinooperaterka. O svojih začetkih Vesna spregovori:

»In sem potem pač enkrat čisto tako mimogrede malico prinesla, k sem bila v kabini in sem videla, kako to laufa in mi je bilo zanimivo. Malo so mi potem že sicer ponujali blagajno, so bili zelo zadovoljni z menoj kot z rediteljico, so pa rekli pejte v blagajno. Meni pa z denarjem ni šlo. Jaz z denarjem nisem nikoli bila tako na ti. Sem rekla, to bi pa delala. To me pa zanima. Pa so mi rekli, no pa poskusi, saj ni nič narobe.« (Vesna)

Vesna je poklic opravljala v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja. S svojo petnajstletno kinooperatorsko kariero je bila zgled marsikateri ženski, danes pa so stroge delitve na moške in ženske poklice postale bolj ohlapne. Področje operatorskega dela ne zahteva več toliko fizičnega napora, saj delo poteka več ali manj prek računalnika. Kinooperatorsko delo že dolgo ni več samo moško področje, kakor je bil v času, ko je delala edina kinooperaterka Ljubljanskih kinematografov, marveč se dandanes v kino kabinah najde, kar nekaj žensk.

IMAGINARIJ KINOOPERATERJA

»No, saj seveda ljudje niso imeli prave predstave, kaj moram jaz znati, kaj delam gor, jaz samo ... žarek so videli, pa sliko na platno ... uuu, kaj un gor čara. K so prišli k meni, vem vsaj dva primera, k so prišli k meni, če bi znal televizor popraviti. So mislili, da če zna to, zna tudi televizor popraviti. Ne, nisem šel tako daleč v elektroniko.« (Andrej)

Kabina in kinooperater sta bila vedno vpletena v predstave o »magičnem«. Kabina je bila ljudem nevidna, o njej so se ljudje spraševali, kaj se skriva tam notri. Prepuščeni domišljiji in zgodovinski podedovani stereotipni podobi začetnega obdobja filma, ki bazira na mitizaciji, je operater tisti, ki »pričara« sliko na platno. Kinooperaterji so bili prikazani zelo romantizirano tudi v številnih italijanskih filmih, kot je npr. Novi kino paradiž. Zamišljena stereotipna podoba kinooperaterja se torej med obiskovalci kina ziblje med mitizirano (domišljiji prepuščeno predstava o kinooperaterjih) in romantizirano (predstava iz filmov) podobo.

Nastalo idilično reprezentacijo kinooperaterja so ljudje povezali neposredno s filmom. Pojavi se želja, da bi bili na operaterjevem mestu, hkrati pa zavidajo operaterju, ki naj bi po njihovi predstavi lahko zastonj gledal vse filme.

»Saj to so vsi mislili, ko sem jim povedal, kje delam. Kako fini poklic je to. Uf, kako uživaš pa to, a ne. Sam gor si pa sediš, pa ti ni treba nič delati, ampak ni bilo čisto tako, bilo je marsikaj.« (Tomaž)

Odprimo vrata kino kabine in pogledajmo, kdo zares je (bila) oseba, ki (je) dela(la) znotraj nje. Bojan Kavčič in Zdenko Vrdlovec v Filmskem leksikonu definirata kinooperaterja kot predvajalca in strokovnjaka za film. Primarno opravilo kinooperaterja mu daje znotraj kina poglobitno mesto. Lahko rečemo, da bi kino predstava brez direktorja še vedno potekala, brez kinooperaterja, ki sedi v kabini in predvaja film, pa težko. Nekateri so šli celo tako daleč, da bi rekli, da je od njega »odvisna kino predstava«.

»Čeprav je bil le za kinoprojektorjem, pravi, da je predstave odigral. Tako zelo se vživi v svoje poslanstvo, da se vidi v vsakem filmu.« (Babačić 1999: 50)

Distinkcija med projiciranjem filma in »odigranjem« filma med kinooperaterji osmisli golo mehansko projiciranje slike na platno in sporoča, da njegova zadolžitev sega onkraj in presega t. i. predvajalca filma. Kakor nadaljujeta Kavčič in Vrdlovec, dolžnost kinooperaterja

je, da pripravi filmsko kopijo in projektor za predvajanje, skrbi, da projekcija poteka nemoteno in je na kvalitetnem nivoju (Kavčič in Vrdlovec 1999: 310). Med projekcijo mora biti kinooperater pozoren na aparaturo, spremljati mora kvaliteto in jasnost slike na filmskem platnu ter primerno jakost in normalno delovanje zvoka. Operater mora ves čas projekcije ostati zbran, paziti mora, da so prehodni med posameznimi filmskimi zvitki neopazni in da ne pride do prekinitev. Projekcija mora biti »BP« (brez posebnosti), v njej pa mora biti kinooperater »transparenten«. Paradoksalno kinooperater najbolje opravi svoje delo, ko ljudje pozabijo, da se operater sploh nahaja v kino kabini, hkrati pa mora ob zapletih biti sposoben situacijo hitro rešiti in popraviti, v kolikor je to le mogoče.

Kinooperaterjevo delo se še zdaleč ne začne in ne konča s projekcijo. Kakor je od njegove sposobnosti in spretnosti v veliki meri odvisna kvaliteta projekcije, je od njega odvisna tudi kvaliteta filmske kopije. Filmski trak je občutljiv material, posamezna filmska kopija pa se z naraščajočim številom predvajanj obrablja in uničuje. Bolj kot se začne spreminjati perforacija filmskega traku, bolj so (običajno) občutljivi začetki in konci filmskih kolutov, saj trak tam najbolj opleta.

Pred predvajanjem kinooperater dobi film v krajših filmskih zvitkih, ki jih mora vsebinsko zaporedno sestaviti v filmsko kopijo oz. filmske kolute. Isto filmsko kopijo, ko se film umakne iz filmskega programa, mora razstaviti nazaj na filmske zvitke, ki so primerni za nadaljni transport do drugega kina. Sestavljanje in razstavljanje filma sta med drugim dva glavna vzroka poškodb filmskega traku. Operaterjeva pazljivost in previdnost pri delu sta lahko vplivali na ohranjenost filmskega traku ali pretirane izrabljenosti oziroma poškodovanosti filmskega traku.

»To so bili časi, ko sta za celo Slovenijo bili dve do tri filmski kopiji ali pa celo ena sama. Dokler je kopija prišla v naš kino, ki je vglavnem predvajal reprizne filme, je bil film že po celi Sloveniji. Veste, da se v enem letu kopija napol zdrajsa in uniči, če pa teče po dobrih kinematografih, pa lahko zdrži tudi tri leta, brez skrbi.« (izjava Milošič; v Pograjc 2017; Tomaž)

Ta sestavek izpostavlja redkost filmske kopije. Včasih, ko filmskih kopij ni bilo na pretek, je bila vsaka posamezna kopija zelo dragocena in je zahtevala dodatno pazljivost pri ravnanju z njo. Zato je bilo kinooperaterjevo delo še toliko bolj odgovorno, nekaj časa pa je pri kinopodjetju veljalo celo pravilo, da če se je filmski trak strgal (bodisi zaradi nepazljivosti

bodisi zaradi malomarnosti kinooperaterja), je moral za uničen filmski trak kinooperater sam plačati odškodnino.

»[...] tudi tisti, ki bi nas morali razumeti, nas ne razumejo. Tako so me pred kratkim kaznovali zaradi okvare na filmu z 21.000 dinarji, čeprav za okvaro nisem bil kriv. Kriva je bila aparatura in pa naglica, ker nisem imel časa pregledati filma. Hkrati so namreč isti film predvajali v dveh dvoranah.« (izjava Klinc; v Ljubljanski dnevnik 1957: 2)

Naporno in zahtevno delo je nosilo veliko odgovornosti, če jo je operater le sprejel. Tudi najbolj pazljivim se je lahko kaj hitro zgodilo, da je prišlo do manjše nepozornosti. Zgoraj omenjeno t. i. pentljanje je bil sistem, ki je omogočil dvema mestnima kinodvoranama, da sta isti film predvajali zaporedoma, druga za drugo. Predvajan filmski kolut so takoj po projekciji poslali iz prvega v drugi kino, kjer se je zaradi časovne stiske, kaj hitro rado kaj zapletlo in ponesrečilo, kakor se je dogodilo gospodu Klincu.

Vsako filmsko kopijo spremlja tehnični karton, vsaka distribucija je imela svoj tehnični karton. V tehničnem kartonu je bil opisan zgodovinski pregled predvajanja dotične filmske kopije. V njem je pisalo stanje filmske kopije. Ko je kinooperater prejel kopijo, je točno vedel, v kakšnem stanju je (oz. naj bi) le-ta prispela v kino. Vsak kino je imel eno prazno stran, kjer je kinooperater zapisal stanje kopije, ko jo je prejel, in stanje kopije, ko jo je poslal naprej. Stanje kopije se je vrednotilo z ocenjevanjem kopije od ena do pet; kvaliteta je z naraščajočim številom padala. Kopija označena s številko ena je bila nova, sveža kopija, katere predvajanje je bilo enostavno, medtem ko so bile pod petico zelo slabe kopije, s pogosto obrezano perforacijo filmskega traku, film je bil dotrajan, predvajanje takega filma je bilo težavno.

Ocena v tehničnem kartonu je bila vodilo kinooperaterjem, kako s kopijo ravnati. Odvisna je bila od uporabnosti in poškodovanosti filmskega traku; kako je bil film popraskan, ali je bil zelo popraskan, deževit¹³, rahlo opraskan ali je bila kopija mastna, , ko je olje zaradi prevelike podmazanosti projektorja z oljem olje ostajalo na filmskem traku ipd.

Kinooperater je moral poznati tehniko traku in primerno njegovi oceni film predvajati. Pred prvim predvajanjem se je tako moral najprej spoznati s filmom, v kakšnem filmskem formatu

¹³ V mislih imam poškodovan filmski trak, na katerem je več manjših prask. Ob predvajanju takega filmskega traku se praske na filmskem platnu vidijo, kakor da dežuje.

je film, kakšen je nosilec zvoka itn., ga tehnično pregledati, ugotoviti ali je film star ali nov in pogledati v tehnični karton, če so kakšne posebnosti, ki jih mora upoštevati.

Tehnična ocena je določala, kako se bo film predvajal. Po navodilih so novo kopijo predvajali, tako da je skozi »sanke«, skozi katere filmski trak teče, moral biti na obeh straneh »pliš«¹⁴, da je filmski trak tekel bolj umirjeno. Poškodovan film ali film slabše ocene je operater predvajal brez »pliša«, saj bi se, če bi bil »pliš«, film še bolj trgal, ker bi se film zatikal. Brez njega je bila slika mirna. Film s slabšo oceno je bilo težje predvajati, film si moral vseskozi spremljati, da se ne bi trgal. Projekcije npr. v kinoteki in repriznih kinih so bile za kinooperaterje dosti zahtevne. Preden je šel film na filmski program, ga je operater predtem že (če je imel čas) prvič predvajal, kjer ga je pregledal in preveril ali tehnično stanje filmske kopije ustreza zadnjemu pregledu.

Po večkratnem predvajanju stanje filmskega traku ni moglo biti več isto, kinooperater je moral ponovno oceniti stanje filmske kopije. V karton je pod opombe zapisal ali je kaj narobe na sliki, na perforacijah, s tonom, ali je bil film, kje narobe zlepljen in popisati, če je odkril kakšno napako, ki so jo drugi pred njim spregledali. Informacije o filmskem traku so nato s filmsko kopijo potovale do naslednje kabine in do naslednjega kinooperaterja, ki je po prebranem tehničnem kartonu lahko vedel, na kaj mora biti pozoren pri predvajanju.

Vsak kinooperater v kinopodjetju je moral po zaključenem aktualnem delovnem dnevu skrbno voditi dnevnik kinooperaterjev, v katerem so vodili natančno evidenco, katere filme so tisti dan predvajali, in sam potek dneva. V dnevnik so poročali o ostalih posebnostih dneva, zapisali pa so tudi ali je potrebno zamenjati kako žarnico, kakšen predlog o izboljšavah ali priporočilo, npr. kakšne reklame naj se predvajajo.

Vse zgoraj opisano je prispevalo k temu, da je projekcija lahko delovala nemoteno. Veliko intervjuvancev je začelo delati v vaških kinih, kjer je bil sistem dela nekoliko drugačen. Delo na podeželskem kinu je bilo za razliko od dela v mestu, kakršno je bila Ljubljana, bolj poenostavljeno. Po besedah Reberška je bilo »včasih potrebno znati samo vložiti film v projektor« (izjava Reberšek; v Brun 1983: 10), medtem ko je delo v kinopodjetju z več kinodvoranami od kinooperaterja zahtevalo, da je imel poleg predvajanja še druge zaposlitve in opravke. Kinooperater je skrbel za varnost, za naprave, ustrezno je moral regulirati in

¹⁴ Pliš in sanke sta dva termina, ki so ju uporabljali kinooperaterji, ki ju ne znam natančno pojasniti (kar pa za samo nalogo niti ni bistveno).

vzdrževati klimo v dvorani, zaposleni pa so se ob prenovah kinodvoran lotili celo fizičnih del, npr. sami so montirali nove stole v dvorani. Svojega dela se Peter spominja:

»Ja, v glavnem je lahko vsak, ki se izučí, ki zna pripraviti film, k zna tudi kake stvari popraviti na kinoprojektorju, ne, in recimo, jaz sem poleg tega, sem bil operater, sem mogu tudi vsa druga dela delati, žarnice menjati v dvorani, vse kar je bilo električnega, pa še celo stranišča smo šli čistiti.« (Peter)

Splošen imaginarij kinooperaterja temelji na predstavi, da to delo omogoča videti filme, torej temelji na želji, zaradi katere so ljudje hodili v kino. Pogovori s sogovorniki pa pokažejo drugo plat, da je bil kinooperaterski poklic izrazito tehnični poklic, saj so kinooperaterji morali opravljati različna, običajno pa tehnično zahtevna dela v kino kabini in kinodvoranah.

Delovni prostor

Matena Bassin omenja kino kabino kot prostor za sliko in projekcijo, ki je po naravi nasprotno konstruiran prostor od gledalčevega prostora v kinodvorani (Bassin 2005: 74). Pogosto imenovana tudi projekcijska soba ali kar operaterska soba, je kino kabina manjša delovna soba nad kinom, ki predstavlja delovni prostor kinooperaterja. V njej se nahajajo vse potrebne naprave za predvajanja filma, ki osvetljujejo platno, za predvajanja zvoka in ostale, ki jih potrebuje kinooperater pri opravljanju svojega dela. Vsaka operaterska soba je bila opremljena z dvema kinoprojektorjema, ki sta skozi projekcijsko okno projecirala sliko na filmsko platno. Projekcijsko okno je bilo zaslonjeno s steklom, da se ropota kinoprojektorja ni slišalo v dvorano. Dobro vzdrževani projektorji, ki so bili dobro naoljeni, so brneli dokaj tiho, kakšen starejši kinoprojektor pa je znal biti nevzdržno glasen. V kino kabini je bila tudi previjalna miza in pribor za lepljenje filma, s katerim je operater sestavljal in razstavljal film. Opremljenost kino kabine se je posodabljala s sodobnostjo svojega časa, med opremo kabine so se (lahko) znašli tudi ostali tehnični elementi, kot so npr. filmski krožniki, diap projektor, videosistem ipd. V kabini so bila tudi stikala za uravnavnje luči v dvorani.

Prostor je moral biti zatemnjen, v poltemi, saj bi prižgana luč motila projekcijo v dvorani. Poleg tega v prostoru najdemo klimatske naprave, ki so hladila prostor in da se stroji niso pregrevali. Še v času predvajanja na »oglj« je bila kabina polna saj in je bilo v njej zelo vroče. Kino kabine se od kina do kina razlikujejo po velikosti in njeni opremljenosti.

Po najdenem internem pravilniku (Popis 1963) podjetja iz šestdesetih let lahko izpostavimo naslednje dolžnosti in odgovornosti, ki jih je kinooperater imel na svojem delavnem mestu.

Kinooperater je moral priti v kabino vsaj pol ure pred predstavo, da je lahko pregledal stanje naprav ali so spremne in paziti je moral, da so bile naprave čiste in sposobne za predvajanje. Med filmsko predstavo ni smel zapustiti kabine, če se kaj ni odvijalo, kakor bi se moralo, recimo, da ni bila jasna slika, da je bil ton v dvorani slab ali premočen, ga je na to z zvoncem moral opozoriti dežurni reditelj. Tudi če je kinooperater rabil malico ali kaj drugega se je moral obrniti na reditelja. Vstop nezaposlenim osebam je bil prepovedan. Kinooperater je tako uradno vse popoldneve svoj osemurni delavnik preživel v kinooperaterski sobi sam.

Sedaj, ko si lahko vizualno predstavljamo kabino in kaj je bila zadolžitev kinooperaterja v njej, lahko govorimo o tem, kako je kinooperater doživel prostor, v katerem je delal, in kako je ta vplival na njegovo počutje. Ingold omenja, da ljudje »živijo in delajo v okolju, v katerem so obdani z drugimi ljudmi (ali pa ne) in različnimi ne-človeškimi tvornostmi in entitetami« (Ingold 2000: 321). Človeka je zato potrebno obravnavati skupaj z okoljem, v katerem deluje. Človek se zaradi delovanja okoljskih komponent in izkustva le-teh osebno in telesno spreminja, npr. razvije lahko specifična ravnanja in senzibilnosti (Ingold 2000: 321). Kaj lahko s tega vidika rečemo o kinooperaterjih?

Medtem ko je ljudsko mnenje o poklicu slonelo na predstavi, da kinooperater uživa ob gledanju filma, lahko na osnovi rekonstrukcije njegovega delovnega prostora ugotavljamo, da se zaradi specifičnih lastnosti kino kabine (temen, hrupen, zadušljiv, zaprt prostor) v njej najverjetneje niso počutili dobro.

Stanonik pa nas opozarja, da obstajajo področja, v okviru katerih sploh ne moremo drugače raziskovati kot na podlagi osebnih informacij. Samo posamezni intervjuvanec s svojo osebno izkušnjo in doživljanjem prostora lahko pove, kako doživlja samega sebe in okolje, ki ga obkroža, okolje v katerem je delal (Stanonik 2002: 206).

Naše zgornje domneve, da se v svojem delovnem prostoru niso počutili dobro, so se v večji meri izkazale za napačne. Pripovedovalci so povedali, da so se v kabini počutili zelo dobro, za nekatere je bila »kabina laboratorij«, za druge prostor, kjer si »bil vedno na toplem«, prostor za katerega skrbijo, čist in snažen prostor.

»Jaz sem se fajn počutila. Pa so vsi rekli, kateri so k meni prišli, moji domači, hhh, kako tle notri zdržiš, tako temen prostor, tako se vse kadi. Pa vse. Tako jim ni bilo. Prašno se jim je zdelo vse, prah leti. Jaz tega nisem videla. Meni je bilo ful dobr. Jaz sem bila zadovoljna.« (Vesna)

Veliko jim je pomenilo, da so bili »sami svoji šefi«. Da nihče ni stal za njimi in gledal, kaj so delali. Da so bili na nek način samostojni in so lahko prevzeli odgovornost za svoja dejanja. Za njih je bila kabina prostor izolacije, kamor so se lahko odmaknili in kjer so imeli svoj mir. Kabina jim je dajala občutek zavetja in varnosti. Matej enači kabino celo z neke vrste »azilom«.

»Meni je bilo to, kot neka, veste, azil, jaz sem se umaknil notri in fino kabina. Tudi recimo ... enim je verjetno res bilo težko, ampak meni je pa to zelo odgovarjalo.«
(Matej)

Sogovorci, ki so delali kot kinooperaterji največ okoli petnajst let, opisujejo kino kabino in svoje počutje na delovnem mestu zelo pozitivno, pri starejših kinooperaterjih, ki so kinooperaterski poklic opravljali vse svoje življenje, pa lahko občutimo, da se je njihov odnos do prostora z leti delovne dobe spreminjal, pojavili so se rahli melanholični in tesnobni občutki.

»Ja, no veste kako od začetka to je bilo nekaj novega, ampak pol se počasi naveličaš, pol pa včasih mal, postajaš mal, bi rekel melanholičen.« (Peter)

Med filmsko projekcijo je kinooperater, kljub delu, imel nekaj prostega časa med katerim se je moral zamotiti v kino kabini. Ko si bil v prostoru, si pazil na miren, normalen potek projekcije, vendar ko je film enkrat tekel, si zgolj čakal. Delo je bilo naporno, saj je čakanje osebo zaposlovalo predvsem umsko.

Nekateri so hitro našli načine, kako se lahko zamotijo. Rok pripoveduje:

»V kabini se ti lahko hudo zamotiš. Veš kaj sem jaz počel v kabini, ko sem bil res ta pravi operater ... Jaz sem začel pisati iz filmskih trakov filmske špice, takrat ko sem imel čas. Ko je drugi kos filma tekel. Ko sem jaz film previjal za novo predstavo, sem si ogledal filmsko špico pa te glavne podatke izpisal ven. Nobeden kinooperater ni pustil za sabo takih dokumentov, kot sem jih jaz.« (Rok)

Drugi so v vmesnem času prebirali romane, česar so se hitro naveličali in se začeli kratkočasiti. Eni pa so s svojo iznajdljivostjo in redoljubnostjo na račun prostega časa celo doštudirali.

»Ko sem začel, sem še kar precej knjig prebral. Pa tako. Sem knjige bral. Ojačevalec sem imel toliko prižgan, da sem slišal zvok. Žarek sem pa tako videl, tisti snop, tako da če je kaj zaropotalo.« (Tomaž; Luka)

Kinooperaterji dostikrat vmesnega prostega časa med filmsko projekcijo niso znali dobro unovčiti. Ena največjih napak, ki so jo po Rokovem mnenju delali kinooperaterji, je bila ravno ta, da se v kabini med čakanjem niso znali zaposliti in v njej niso počeli nič drugega, kakor samo predvajali film.

Kinooperater je bil v kabini fizično izoliran od drugih, zaradi česar predpostavljamo, da so morda med ostalimi uslužbenci veljali za malo bolj odmaknjene, saj se zaradi specifičnosti dela niso toliko socializirali znotraj kino okolja.

»Ne vem, jaz sem bil itak tak, saj zgleda, da smo bili vsi operaterji bolj taki samotarji ali kaj. Jaz sem kar dobro prenašal.« (Tomaž)

Reči, da so bili kinooperaterji samotarji, bi bilo pretirano, saj noben operater ni zares sedel sam zaprt v kino kabini vseh osem ur dela. Kinooperaterji so se še vedno gibali v bližini, znotraj kino obrata.

»Hja, včasih sem šel kaj do blagajne, če smo kaj čekali. Samo stran nisi smou it. Nikoli ne veš kaj bo.« (Luka)

Kinooperaterji so s spremembami v kinu zapuščali kino kabino, ko so opravljali še delo biljeterja. Stike z ljudmi so imeli tudi kot upravniki kina.

Kinooperaterji Ljubljanskih kinematografov so videli in okusili veliko kino kabin. Tisti, ki so delali tako v mestnih dvoranh in nato v Koloseju omenjajo spremembe svojega doživljajskega okolja. V Koloseju je bila za vseh dvanajst dvoran ena sama t. i. kinooperaterska soba, ki je spominjala na dolg temačen hodnik z več kinoprojektorji. Kinooperaterjevo delo v Koloseju ni bilo več samotno, ampak je hkrati skupaj delalo in upravljalo vse dvorane do pet kinooperaterjev. Drugačnega pristopa dela, ki je zahteval skupinsko delo, operaterji, ki so pred tem opravljali klasično kinooperatersko vlogo, niso marali.

»Meni je bilo všeč, da sem se lahko zaprl, ne vem, to je moj prostor izolacije.« (Matej)

Kolosejevo skupno kabino so dojemali kot panoptikum, kjer so te lahko vsi videli, kar pa jim ni bi bilo všeč. Prav tako so današnje kino kabine opremljene z digitalnimi projektorji, povrh pa tudi niso več prostor tako stroge izolacije, kakor je veljalo v kinopodjetju.

Ugotovili smo, da specifični arhitekturni prostor, kot je kino kabina, in specifično delo v njem skupaj tvorita prostor kino kabine, specifično doživljajsko okolje, ki je bistveno oblikovalo specifike poklica kinooperaterja.

MED TEHNIKO IN UMETNOSTJO

Jovanović in Kosanović kinematografijo dojemata kot področje, ki je »po eni strani kulturna in umetniška, po drugi strani pa industrijska in gospodarska dejavnost« (Jovanović in Kosanović 1978: 10-11). Zmeraj prisotna dvojnost pomeni specifičnost področja. Film lahko potemtakem obravnavamo kot umetniško delo ali pa, kakor trdi John Ford, film ni umetnost, temveč obrtniški izdelek.

Znotraj kino institucije gledalec pride na ogled umetniškega dela, ki ga na platno servira tehnično osebje. Kinooperater je most med umetnostjo (filmom), ki ga gledalci gledamo na platnu, in tehnično izvedbo. Film tako ni samo umetnost, saj kina in filmske projekcije brez tehnike ne bi bilo.

Iz pogovorov ugotavljamo, da je bil poklic kinooperaterja izrazito tehničen, zahteval je izjemno tehnično podkovanost in večina kinooperaterjev je tudi bila tehnično odlično podkovana (t. i. »tehnični tipi«), sama filmska umetnost pa jih ni zanimalo toliko, kakor je bila za njih zanimiva mehanika. »Zame je bil čar mehanika«, svojo tehnično naravnost povzame Andrej.

Pripovedi res temeljijo na tehničnih usmeritvah, majhne podrobnosti, kakor je, »bom ljudem nekaj dal«, pa namigujejo, da se nobeden izmed kinooperaterjev ni vrednotil samo kot tehnik. Kinooperaterji so svoj poklic premišljevali in v sebi prepoznavali tudi umetniški potencial. Umetniški pridih lahko prepoznamo v manjših odtenkih, saj je le-ta zaradi strukturiranega protokola izvajanja moral biti nevsiljivo umeščen v kontekstu.

»Ti si v bistvu tukaj tehnik, ti moraš nekaj pripraviti in daš ti gor, kar sem prej pravil, če imaš ti malo filinga, se boš malo bolj potrudil, da bo slika res ostra, ne vem, boš probal narediti čim manj teh stvari, ta filing, ko se ugasne enkrat luči in je zdaj film.«
(Miha)

O umetniškem doprinosu govorimo, kadar govorimo o operaterjevem vložku, ki s svojim načinom dela in občutkom za estetiko ne zmoti samega poteka projekcije in jo naredi navidezno prijetnejšo. Musek govori, da filmska predstava v svojem bistvu »je in mora biti doživetje, kakor je predstava v gledališču, koncertu« ipd. (Musek 1960: 74). Vesna se v pogovoru dotakne natančnosti in preciznosti izpeljave kinopredstave, ki jo je primerjala z gledališkim spektaklom.

»Je pa morala biti predstava tako kot v gledališču videti. Si moral včasih zavese odpirat, bilo je vse tako kot neko gledališče. Zavesa se odpre, zavesa se zapre, kdaj se luči prižgejo, kdaj se jih ugasne. Kdaj je glasba in kdaj se jo ugasne. Zdaj to je moral biti tudi tisti, ki je bil majčkeno zainteresiran, kateremu je bilo pa vseeno, si film odvrtil, pa šel. Ni bilo to tako kot gledališče. Takrat ko smo pa še mi bili [v mislih ima Ljubljanske kinematografe pred Kolosejem, op. a.], so bili programski še tako natančni, kdo mora kaj predvajati kakšno stvar, posebno če je bila premiera. On je to večkrat opazoval in tudi iz dvorane ven.« (Vesna; Rok)

Estetska plat kinooperaterskega poklica je torej presoja njih samih, kako so si svoj poklic jemali in ali so samo spustili film ali so želeli gledalcem »dati nekaj več«. Po drugi strani je kinooperaterski poklic v stalnem stiku z družbeno-kulturno »drugačnostjo«, kot jo prikazujejo filmi.

»Jaz sem bil na tej strani, na platnu, veliko bolj kot tehnično, dokler se nisem naveličal filmov. Do takrat sem bil, mi je bil film všeč, zato ker si bil, nekako priča, tistim zgodbam. Mislim, vsi ki smo prišli v ta poklic [vmes se popravi, da lahko govori le v svojem imenu, op. a], nas je gnala neka, kako bi rekel, neka želja po alijah, biti pri filmu tako, ne, sicer ob robu tam, kjer se dogaja, manj pa tehnično, no. K tisto smo se hitro navadili.« (Matej)

Radovednost in zanimanje za film je v mladostniških letih v kinooperaterski poklic pripeljala marsikaterega kinooperaterja, čeprav se je samo delo potem izkazalo za drugačno. Tu se moramo dotakniti doživljajskih implikacij filma na kinooperaterje, njihovega dožemanja in odnosa do filma.

»Vidite, morate se spraševati, kaj se dogaja z osebo, ki preživi veliko ur v projekcijski sobi. Lahko se zgodijo velike magične stvari, lahko skozi portal vidiš v druge svetove ... Pripelje te v razmerja, pripelje te v življenja ljudi. Tam je vrsta nevidnosti kina, ki ti dovoli, da si priča stvarem, ki jih drugače nikoli ne bi odkril.« (izjava Umphenour; v Flynn 2016)

Včasih, ko so bili filmi slabše dostopni in jih doma še nihče ni mogel gledati, je bila možnost videti vse filmske projekcije privilegij. Operaterji so imeli ta privilegij, kljub temu pa se je njihova percepcija, zanimanje za filmsko kulturo spreminjala. Tudi, če so radi gledali film, je bilo gledanje filmov neka druga stvar, kakor kinooperatersko delo. Kinooperaterji so lahko

gledali filme skozi projekcijsko okno. Gledanje filma v kino kabini je bilo popolnoma drugačno doživetje filma in niti približno ni bilo tak užitek, kakor gledanje v kinodvorani. V kino kabini je bilo ves čas glasno zaradi brnenja kinoprojektorja, čepkov za ušesa niso smeli imeti, saj potem ne bi slišali ali kinoprojektor deluje pravilno, vživetje v filmske dialoge tako ni bilo ravno najboljše. Zato nekateri niso radi gledali filme iz kino kabine, bolj so bili pozorni na delovanje kinoprojektorja.

»Ko sem bil v kabini, me je predvsem zanimalo, kako teče projektor. Bal sem se, da ne bi bilo med projekcijo kaj narobe. Vedno sem bil zelo natančen.« (izjava Milošič; v Sežun 2013b: 38)

Miha pripoveduje, da odkar predvaja filme v kabini, toliko bolj ceni gledanje filmov v kinodvorani. Film moraš doživeti v kinodvorani, kjer dobiš pravi efekt filma. Operaterju del filma vedno uide.

»Če verjamete ali ne, na tem mestu še nisem videl filma od začetka do konca. Vsi kinooperaterji vidimo film po koščkih. To pa ni nikakršno gledanje.« (izjava Klanšek; v Sattler 1974: 5)

Eden izmed sogovorcev prida, da »če nisi gledal dve minuti filma, si bil že odsoten, je bilo doživetje čisto drugo«, operater pa med projekcijo ni imel miru, moral je opraviti neke nujne procese, pripraviti filmski trak in kolute, največ dela pa je imel na začetku in na koncu filmske predstave ter ob vmesnem preklopu, kjer je moral dejansko spremljati delovanje mašine. Kinooperater mora spremljati filmsko sliko, vendar vsega filma nikoli ne vidi naenkrat.

Kljub temu so bili nekateri kinooperaterji bolj na vsebinski strani platna, vsi pa so izoblikovali odnos do filma.

»Veste tako je. Filme, ki sem jih gledal skoraj za vsako rajžo. So bili pa tudi filmi, da sem samo gledal, da je bila slika na platnu, da je ton, vsebine pa nisem gledal. Marsikateri se mi je zdel brezveze.« (Peter)

Kinooperaterji so bili kritični do vsebine filmov. Doživetje filma se je z naloženimi leti dela spremenilo, njihov pogled do filma je bil drugačen. Izostreno oko za filmski jezik, je potem hodilo v kino po njihovi presoji gledati samo še dobre kvalitetne filme. Komercialne filme, ki jim niso bili všeč, so gledali le toliko, da so kontrolirali ostrino in spremljali potek projekcije.

Gledanje filmov postane rutina, »ki je bila že kar malo dolgočasna«, »naveličáš se« in za kakšen film so komaj čakali, »da gre ven« pripovedujejo sogovorci. Razlika je bila med filmskim programom v podeželjskih in mestnih kinih.

»Nekoč, če si delal v podeželjskem kinu, si vrtel vsak dan drugi film. Tu, v Komuni, včasih zavrtiš 40, 50 pa tudi 100 predstav istega filma.« (izjava Reberšek; v Brun 1983: 11)

Filmi na podeželju so bili bolj raznoliki, v Ljubljanskih kinematografih se je zgodilo, da so isti posamezen film predvajali tudi do štiri mesece.

»Veste kako je, ni naporno. Delo ni, lahko pa to, včasih pa tudi mau živčno začne delovati. Zamislite si, da en film predvajate cel mesec, ne, pol se ga pa res počasi naveličáš.« (Peter)

Vrtenje enega in istega filma nas ponovno opomni in vrne v kino svet le kot del filmske industrije, kjer se za operaterja porazgubi pridih stika s filmsko »drugačnostjo«, v katerem film postane monoton in dolgočasen, delo pa postane mukotrpno in izpeto, operater si filmov ravno nasprotno od pričakovanega ogleda čedalje manj.

Slabost večkratnega predvajanja je lahko bila, če je operaterja izbrani film zanimal, hkrati tudi njegova prednost. Večkratno gledanje filmske projekcije je ponujalo možnost gledanje filma iz več različni perspektiv, ki seže veliko dlje in globlje od same vsebine.

»Ko pa večkrat predvajaš sploh, ko sem bil še pripravnik, sem vrtel film Notredamski zvonar, risanko, in to je zelo zanimivo, vsakič, ko gledaš nekaj novega vidiš. Sem ga gledal sigurno ene stokrat, ampak ni bil problem gledati, ker potem gledaš res drugače, gledaš umetniško s plati risanke, kaj vse spregledaš, če samo enkrat gledaš. In je odvisno od človeka, s katere strani gledaš.« (Boris)

Včasih v nekem filmu lahko odkrivaš vedno znova nove in nove svetove, nekateri so se ob tolikokratnem ponavljajočem gledanju istega filma naučili celo tujih jezikov. Vidimo, da poklic kinooperaterja nosi etiketo tehničnega, ampak je dvojno naravno poklica, tj. tehnično in estetsko, moč čutiti tako v ponavljajoči priložnosti za gledanje filma in njegovem vrednotenju kot tudi v lastnih prizadevanjih kinooperaterjev za čim bolj dovršene izvedbe projekcij.

SPOŠTOVANO OBČINSTVO!

Osebjje ustvarja atmosfero v kinu in je del celotne podobe kina do katerega gledalci gojijo odnos kino / gledalec. Nekateri zaposleni v kinu so gledalcem bolj izpostavljeni, drugi manj. Za delo v kinu moraš imeti odnos do obiskovalcev, do sporazumevanja in komuniciranja lahko pride na več nivojih, in čeprav kinooperater neposredno nima stika z gledalci, lahko govorimo o njunem medsebojnem odnosu, saj je kinooperater pomemben član kino ansambla in s svojim delom prispeva k celotni podobi kina.

Do interakcije, ko občinstvo v kinu opazi kinooperaterja, pogosto pride šele, ko je predstava zaradi tehničnih težav prekinjena. Okvare med projekcijo prekinejo filmsko projekcijo, kar zmoti vidno polje gledalca. Prekinitev, tudi če je kratka, delno uniči ali spremeni filmsko doživetje gledalca. V takih situacijah je pogost odziv gledalcev precej negativen, ki privede do negodovanja, le redko kdo objektivno oceni vzroke motenj pri predstavi, kar pa meče slabo luč na kinooperaterja. Če povzamemo misli Mihe je operater, ki naredi vse, kakor mora, neviden, v hipu ko pa le-ta naredi napako, ga uzre vsak sleherni gledalec. Če govorimo o odnosu gledalca do kinooperaterja, lahko govorimo o paradigmi nestika / stika oziroma nevidnosti / vidnosti. Motnja, ki operaterja izpostavi, ga v očeh občinstva razglasi za krivca, da filmska predstava ni stekla, kakor bi morala. Konfliktne situacije in nejasna podoba kinooperaterjevega dela med občinstvom vzbudi šibek, nevtralen ali odklonilen odnos, ki pomni samo operaterja, ki dela napake. Napake se bodo vedno dogajale, pa se lahko kinooperater še tako dobro pripravi, se temu ne more izogniti, ko se je le-ta zgodila, so se bili operaterji pripravljeni soočiti z občinstvom in se za nevšečnost opravičiti.

»In tudi če je bilo karkoli 'narobe', sem tudi sama v dvorano stopila, se opravičila.

Nisem se skrivala. Mi sploh ni bilo nerodno.« (Vesna)

Čeprav so bili po drugi strani kinooperaterji prav srečni, da ob prekinitvi projekcije ne vidijo ljudi in ne slišijo njihovega preklinjanja, ki bi jih zmotilo pri popravljanju okvare. Kinooperaterji ravno ob podobnih situacijah nočejo, da jim gledalci delajo krivico, hočejo da bi jih gledalci razumeli, saj jih občinstvo pogosto obsoja po krivem. Ni vedno za napako kriv kinooperater. Kinooperaterji se trudijo, da občinstvu zagotovijo brezhibno projekcijo in jim je mar za gledalce. Želijo, da bi bili gledalci zadovoljni in da bi uživali ob ogledu projekcije. Kinooperaterji imajo oblikovano svoje mnenje o gledalcih, kar razkrije kinooperaterjev odnos do gledalcev.

»To je ves čar, največje zadovoljstvo je bilo, da sem pogledal dol [v dvorano, op. a.], pa sem videl polno dvorano, pa sem rekel, no vidiš, vsem tem ljudem bom zdajle nekaj dal.« (Andrej)

Zanimiv pogled kinooperaterjev je zgoraj omenjena močno prisotna želja, da lahko ljudem nekaj ponudijo, »bom nekemu nekaj dal«. Da s svojim delom nekaj prispevajo v dobrobit dobrega počutja kinoobiskovalcev. Med operaterji ni bilo čutiti pretirane želje po vzpostavitvi medsebojnega odnosa gledalec- kinooperater, na nek način jim je ustrezala izoliranost v kabini, kljub obojestranski mimobežnosti odnosa je veliko operaterjev imelo potrebo, da opozorijo nase, da opozorijo na svoj obstoj. Da ljudem sporočijo, da so vendarle pomembni akterji, brez katerih kinopredstave ne bi bilo.

Načinov, kako izpostaviti, da poklic obstaja je (bilo) več. V šestdesetih letih so pred kino predstavo uvedli diapozitiv, na katerem so gledalci lahko videli, kdo jim bo zavrtel film. Običajno se je diapozitiv, npr. »Film vam predvaja Ferdo Dralka«, predvajal še pred reklamami in napovedniki. Poziv po prikazovanju je prišel s strani samih kinooperaterjev, ki so hoteli ljudem pokazati, kdo je v kino kabini.

»Tako, ko sem dobil dias, sem ga pokazal v dvorani, ta je pa nov, je en rekel notri [v dvorani, op. a.]. Potem so si pa zapomnili.« (Rok)

Ljudje so bili v preteklosti navajeni določenih kinooperaterjev in so jih poznali tudi poimensko. Diapozitive so imeli stalni kinooperaterji podjetja, medtem ko se leteči kinooperaterji niso predstavljali občinstvu. Večini starejših operaterjev je veliko pomenilo, da so gledalci vedeli, kdo jim vrtil film. Bili so ponosni na svoje delo, toliko da so gledalci vedeli, da predvajanje ni samodejno in da je nekdo odgovoren zanj. Ideja o diapozitivih ni bila vsem ljuba. Nekaterim je bila izpostavljenost občinstvu (predvsem zaradi negativnega odnos občinstva, ko se kdaj pri projekciji, kaj zalomi) odvečna, želeli so le opravljati svoje delo. Predvajanje diapozitiva so dojemali kot nabiranje točk popularnosti.

»Če se je le dalo, sem ga pozabil. Ne vem, nisem iskal te osebne afirmacije, nekateri pa so ga kazali tudi po pet minut.« (Luka; Andrej)

Diapozitiva s svojim imenom nekateri torej niso predvajali, zaradi česar so dostikrat naleteli na pritožbe, saj je bilo predvajanje diapozitiva v kinopodjetju tisti čas obveza in ne kar po lastni presoji. Predvajanje diapozitiva je služilo tudi z namenom, da očitki v primeru okvar

niso leteli na druge operaterje, ki so jih ljudje poznali, pa niso bili za nastalo situacijo nič krivi.

Diapozitive so iz istih razlogov pred nevšečnostimi v osemdesetih letih ukinili. So pa nad vrati pred vhodom v dvorano bile ploščice z imeni zaposlenih, ki so delali tisti dan. Pozoren obiskovalec je lahko iz tablice razbral, kdo je predvajal filmsko predstavo, ki si jo je šel ogledati. Ploščice so neko obdobje imeli v kinu Vič in kinu Komuna. Tudi danes nekateri kini z majhnimi vložki, ki niso vsiljivi, izpostavijo osebje, ki predvaja film. Gre se za zavedanje in osveščanje kinooperaterskega dela in poklica. Kot zanimivost Jure pripoveduje:

»Recimo mi pred vsako predstavo prosimo gledalce naj utišajo telefon, da ne motijo drugih obiskovalcev. Včasih je na koncu posnetka zvok projektorja, ki se zažene. Ampak recimo ta zvok filma, ki se zažene, ki ga že šest let ni. Tega zvoka v osnovi ni več [saj se film predvaja na digitalni projektor, op. a]. Ena malenkost, ki to nakaže, ta 'slajd', ampak toliko nakaže, da ne zmoti, ampak ne negira obstoja. Mislim, da je to po tej strani dovolj.« (Jure)

V Slovenski kinoteki so razmišljali, da bi ukinjene diapozitive z imeni vrnili nazaj kot nekakšno posebnost in retro zanimivost.

Kinooperater vidi svoje občinstvo skozi majhno projekcijsko okence, skozenj vidi ali je bil film gledalcem všeč ali ne. Če gledalci odidejo že med filmov, je bil film slab, ko pa ostanejo do konca odjavne špice, je bil film dober (Babačić 1999: 50). Operater je tako lahko, če mu je bilo mar, s svojim opazovanjem videl, če je občinstvo vzljubilo film ali ga ni, vplival tudi na filmski program.

Če povzamem Rokove besede, si mora kinooperater predstavljati, da film predvaja sebi, in ko ga predvaja sebi, pomeni, da ga predvaja tistemu, ki je v dvorani. Teoretično naj bi bilo enako, če je izvedba predstave namenjena enemu samemu človeku, ali pa polni dvorani. Kinooperaterjeva odgovornost in delo sta v obeh primerih enaki. Kar nekaj operaterjev je priznalo, da je na svojo vlogo gledalo drugače, ko so videli, da je v dvorani množica ljudi. Psihološki učinek množice je pri kinooperaterju sprožil občutek večje odgovornosti. Nekaj pa jih je navajalo, da so se polne dvorane še posebno razveselili, preprosto zaradi dodatnega prihodka in večjega dobička ob boljšem obisku.

»Na začetku, ko začneš s tem delom, vidiš polno dvorano. Ti si odgovoren za vse, ali bo šlo, ali bo kaj narobe. Imaš določen strah, ne. Samo te mine, se hitro navadiš. Tako kot tisti, ki nastopajo, itak ne vidiš potem publike.« (Boris)

Polnih dvoran se počasi navadiš, »ko začneš predvajati, ti je že vseeno, si že pozabil koliko ljudi je notri v dvorani«, je dejal Jaka. Premierni filmi, razprodane predstave, festivali, svečane prireditve, kjer si nisi smel privoščiti napake, so bile v sferi izpostavljenega in bolj prisotnega stresa in adrenalina.

Politika odnosa do gledalcev se je spreminjala s politiko, ki jo je videl posamezni direktor. Načeloma je bil gledalec gost, ki ima vedno prav, veljajo je tudi spoštovanje do gledalcev, kar lahko pogledamo na konkretnem primeru spodaj.

»Gospod direktor, samo trije ali štirje so v dvorani, a igramo? Je rekel, igrajte. In zato, ker so šli v kino, jih potem po predstavi peljite na kavo. Ja, to se je zgodilo. Sem rekel, če so oni pripravljeni dati za karto, jim moramo predvajati.« (Peter)

Kino predstava poteka ob minimalnem številu ljudi, ki ga določi kinopodjetje, drugače predstava odpade. Primer kaže, da je bil vsak gledalec pomemben za takratnega direktorja podjetja in zaposlene v kinu.

Izkazalo se je, da kinooperaterji le niso bili povsem izolirani, kakor smo domnevali na začetku. Kinooperaterji so na komunikacijo z obiskovalci naleteli, ko so opravljali svojo drugo funkcijo, funkcijo upravnika kina. Upravnik je moral posredovati in razrešiti situacije, ko je prišlo do nepravilnosti, pritožb, nereda ali pa nestrpnih ljudi, ki niso dobili karte zaradi razprodane predstave ipd.

V devetdesetih letih so ukinjali določena dela v kinu. Kinooperater po novem ni bil več samo v kino kabini, pač pa je ponekod delal tudi kot biljeter, kjer je prihajal v stik z obiskovalci. Dela z ljudmi se kinooperaterji niso bali, ljudi so bili veseli, zaradi nekaj slabih izkušenj ali težav z ljudmi je mnogo kinooperaterjev preferiralo »biti sam« in »imeti svoj mir« v kino kabini.

Nekaterim kinooperaterjem so obiskovalci pomenili veliko. Rok pripoveduje, kako je doživel svoj zadnji delavni dan v kinu:

»V kinu, kjer sem odšpilal svojo zadnjo predstavo, sem šel pred predstavo notri v dvorano. Pridem v dvorano in vsem rečem, lepo da ste vsi tako zbrani in čakate, da

kinooperater začne s predstavo. Naj vam povem, kinooperater je tukaj pred vami in se od vas rednih obiskovalcev poslavlja, odhajam med upokojence. Zasmeljali so se mi in zaploskali. Preden grem vam zašpilam še zadnjo predstavo. Po predstavi se je pred kabino odvila kolona ljudi, ki so mi stisnili roko v slovo od moje dolgoletne kariere v kinu. Tega še nisem nikoli videl. Mene so imeli eni ljudje tako grozno radi, jaz pa njih.« (Rok)

V tem poglavju smo lahko občutili ambivalentne vezi med kinooperaterji in občinstvi ter različne pristope za zagotavljanje zadovoljive pozornosti občinstva. Zadovoljno občinstvo je prinašalo zadoščenje, a po drugi strani so se operaterji stiku z gledalci radi tudi izognili in ostali v zavetju svoje kino kabine, kjer so imeli ves prostor zase.

»JA, VSE SORTE JE BILO.«

Pravijo, da kinooperater filma ne gleda, ampak ga samo spremlja. Spremlja, če vse deluje normalno, namesto slike na platnu mora gledati projektor, ne sme poslušati, kaj govorijo v filmu, ampak poslušati, kakšen je ton in hkrati spremljati zvok, ko filmski trak teče skozi kinoprojektor. Že rahla sprememba zvoka mu sporoči, da je nekaj narobe. V dolgoletni karieri se je tudi mojim sogovorcem zgodilo, da se jim je, kdaj kaj tudi zalomilo. Včasih je bil kriv slab dan, hitrost dela, redkokdaj malomarnost, ali pa preprosto smola. »Lahko da si šel samo na stranišče, pa se je že kaj pripetilo«, pripomni Tomaž.

Možnost napak, ki jih lahko kinooperater naredi, če ni pozoren, je ogromna. Velikokrat pa je glavni krivec tudi sam kinoprojektor. Ob pojavu napake jo lahko spreten operater, vsaj če jo zazna pravočasno, v večini primerov popravi in odpravi tako hitro, da jih občinstvo sploh ne registrira. Samo dobro izostreno oko ve, da morda slika na začetku ni bila dovolj ostra, ali pa da se je film predvajal v napačnem slikovnem formatu.

Napake so (bile) tiste, ki so razgalile kinooperaterje pred občinstvom. Zato je bila med operaterji dobro poznana fraza, ko si kdaj ponesreči »pokazal gate na platno«. Operaterji so rekli »pokazati gate na platno«, ko se je filmski kolut odvil do konca in je na mestu šel skozi tudi t. i. »blank«. Takrat je gledalec lahko na platnu namesto filmske slike videl številke, ki se odštevajo do začetne špice filmske slike. Ime se je prijelo, izraz pa je obveljal, kadarkoli se je v kino kabini kaj pripetilo ali ustavilo.

Napake so bile različnih vrst, lahko da se je trak preprosto odtrgal, lahko da so se zamešali filmski koluti predvajanja, lahko da je bil film narobe sestavljen, lahko da je kinooperater namesto kosila jedel filmsko solato, ko so se kilometri filmskega traku razlegali po celi kabini in mnoge druge. Ni pa bilo vedno nujno, da so se filmske projekcije prekinile zaradi napake kinooperaterja. Dogodilo se je tudi, da dostavljalec ni dostavil filma pravočasno, ker ga je na poti ustavila policija, kinoprojektor je miroval tudi ob izrednih situacijah, kot sta bili smrt Josipa Broza Tita in vojna za osamosvojitve Slovenije, da pa je slika na platnu zmrznila, so bili lahko zaslužni, kar sami obiskovalci filma. Operater je film ustavil ali zaradi glasnosti gledalcev, prerekanja, iskanja sedežev v temi ali kajenja v dvorani. Spodaj smo zbrali nekaj najlepših anekdot, ki so nam jih pripovedovali sogovorci. Dandanes, ko zmrzne digitalni projektor, prebledi tudi obraz kinooperaterja, preprosto zato, ker popravilo na digitalnem projektorju ni tako enostavno. Operater se vam lahko nemočno opraviči. Ponavadi popravila

na digitalnem projektorju zahtevajo tudi več časa, zato filmska predstava zaradi tehničnih težav preprosto odpade.

Filmska solata Enkrat se mi je zgodilo na matineji v kino Komuna. Sploh ne vem, kaj točno se je meni takrat zgodilo. Manjša rola se mi je sesula. Še pred predstavo. Ne spomnim se, katera rola je bila, verjetno druga ali tretja po vrsti. Pa sem si rekel, saj bo. Začel sem predvajati prvo rolo. Medtem sem nazaj sesuto rolo pobiral po tleh cele kabine. Za las je bilo, da sem tisto rolo pripravil nazaj in da je film šel naprej. Ker, ko se rola zameša, grede stvari zelo počasi. Uf, veliko je bilo tega in težko je, da spraviš narazen filmski trak (Tomaž).

Utrgal se je trak Po enem tednu sem že sam špilal, mislim predvajal, in prvi film, k se mi je pa utrgal, pa ne po moji krivdi, je bil pa naš jugoslovanski film Razgibano poletje. Avtomatično sem jaz malo filma naprej dal, »ušmiral« kakor pravimo, pa pognal, pa je šlo dalje, pa nobeden v dvorani ni vedel. Mogoče sem ga za ene dva metra požrl, ampak to se ni opazilo. Brez skrbi. Tisti dan sem kasneje opravil moj izpit iz lepljenja filma, tako da se tega potem nisem več bal (izjava Milošič; v Pograjc 2017).

Folija za preklon filma Sodelavec je vedno v poročilo pisal, da avtomatika ne dela. Potem pa mi je rekel tehnični direktor naj grem pogledat, ali avtomatski preklon zares dela ali ne dela. Pa mu jaz napišem, da ne dela. Potem sem pa rekel sodelavcu, ki je poročal o napaki, da se dobimo naslednji dan, da mu jaz pokažem vse potrebno za avtomatski preklon. Je pa namesto, da bi originalno aluminijasto folijo, ki smo jo imeli, da projektor prepozna, kdaj je preklon, smo imeli tudi en »srebrn celofan«, ki je bil za darila zavijati. On je pa mislil, da je to prava folija in je tisto narezal. Če si pa tisto nalepil na trak, projektor ne more narediti preklopa, ker ni kontakta. Pa jaz pogledam, kaj ima to. Vzamem meter in pritisnem na trak, saj nikamor ne gre. Saj to je papir. No, ni čudno, da ni delalo (Luka).

Ni tona V kinu Slogi so mi enkrat ploskali v dvorani. Tiste dni so belili dvorano in očitno so belili tudi za platnom. Ko sem prišel popoldne v službo sem si pripravil vse kot ponavadi. Pripravim film, vklopim glasbo, biljaterka je spuščala notri in nato začnem s projekcijo filma. Pa prileti biljaterka gor v kino kabino in pravi, da ni tona. Ja, kako ni tona. Odprem kontrolo, zvok igra. V dvorani ga ni bilo. Ja, hudiča. Pa premišljujem, kaj bi to lahko bilo. Film je že tekkel, ljudje v dvorani pa žvižgali. Hočemo denar nazaj, so se drli. Potem se pa spomnim. Edina stvar, ki bil lahko še bila, je ta, da zvočnik ne dela. Tako sem jaz lepo vprašal publiko, če so za, da ustavimo film ali ga predvajamo naprej, pa bomo probali popraviti napako. Kar predvajaj, so rekli. Jaz pa grem v dvorano. Zlezem po lestvi gor za platno. So pa pleskarji, ko

so barvali iz zvočnikov potegnili ven žico, jaz pa sem jo privezal nazaj. V dvorani je zarjavelo. Ljudje so mi pa ploskali (Andrej).

Legende o kavbojih Dobil sem zamešane role. Predvajam film in filmski lik ustrelijo. Naredi preklop na drug kolut, in spet živ. Takrat sploh nobeden ni nič opazil. Noben se ni nič pritožil. Sem pa slišal, ko so se pogovarjali: »Ej danes je bil pa bolj umetniški film« (Tomaž).

Marija se je prikazala Ja, enkrat sem role zamešal. Sem vrtel prvega, drugega, potem pa četrtega, tretjega pa petega [filmski zvitek, op. a.]. Potem smo pa en čas imeli film Sladko življenje od Fellinija. Tam so neke scene, da bi se Marija prikazala. Potem pa so vsi tam zbrani. Tiste veje so potrgali in je bilo drevo golo. Ko sem pa naredil preklop, je bilo drevo spet poraščeno (Peter).

Z(a)mešane role Tudi jaz sem naredil že kakšen »kraval« v kinu. Recimo enkrat sem tako nemarno zmešal role filma. Ob osmih zvečer začnem predstavo, je bila pa zadnja rola. Ampak ne da bi ustavil. Predvajal sem rolo za rolo naprej. Pa je bila prva zadnja, druga je bila se mi zdi četrta, in tako naprej. Sploh se nisem zavedal, kaj sem delal, ampak tiste role sem odšpilal, ko sem jih pa predvajal in previl sem jih pa zložil po vrsti. Narod v dvorani je norel. Ena kavbojka je bila. Je pa prišel nekdo, ki sem ga poznal, k meni v kabino in mi rekel, kaj ga pa serješ danes? Sem pa jaz k sebi prišel, sem šel pa dol v dvorano. Pa grem na oder. Pa me gledajo kot boga. Seveda poznali so me. »Kaj je zdaj to«, so rekli. Sem rekel, kako naj vam rečem. Kar se je zgodilo, se je zgodilo. Kako se je zgodilo, vam ne znam razložiti. Ampak nekaj vam pa povem, če ste pripravljeni sedeti še enkrat toliko časa v kinu in gledati film tako kot se »šika«. Narobe sem jaz naredil in bom to popravil. Pa naj imajo ljudje na moj račun predstavo kot se zagre. Vsi so obstali, nobeden ni šel ven. Jaz sem šel v kabino. Tisto odšpilam, pridem dol iz kabine pogledati, pridejo in se mi zahvalijo. Smo zadovoljni. Že, ampak jaz tega ne zastopim, kaj sem naredil. Nimam pojma, sem rekel, takih lapsusov je lahko pri vsakem kinooperaterju polno, ampak ne sme se to dogajati (Rok).

Erotični filmi Problem je bil, ko sem v kinu Sloga vrtel »porniče«. Tam je bilo pa tako. Dopoldne so bili »mehki porniči«, popoldne pa trdoerotični filmi. Potem se je pa nekemu zgodilo, da je pozabil notri rolo »mehki porno«. Jaz pa sploh nisem ugotovil. Na eni strani sem imel »trdi porno«, v drugi mašini, ampak moral bi vrteti »trdega«, sem pa po nesreči začel vrteti »mehkega«, ki ga je sodelavec pozabil na projektorju. Potem pa ko so ljudje hodili ven, so pa rekli: »Saj ta film smo pa že dopoldne gledali« (Luka).

Kajenje v dvorani Včasih, pred davnimi časi so še lahko kadili v dvoranah. Potem pa ko to ni bilo več dovoljeno, so kdaj, ko dvorana ni bila razprodana, ko je bilo manj ljudi, nekateri v zadnjih vrstah prižigali cigarete in kadili. Ko se je videlo, da je začela slika zaradi cigaretnega dima migotati, ni bilo druge kot ustaviti projekcijo, tudi zaradi varnosti. Imel si pripravljen mikrofona, povedal svoje in nikoli več ni bil problem (Boris).

Nemir v dvorani Kadar je bil kakšen izpad, sem ustavil projektor, šel na oder in rekel, tako, ali boste film gledali ali gremo pa domov. To je bilo enkrat pri zadnji predstavi. »Saj smo plačali«, so se zadržali. V glavnem je bila mularija. Grem nazaj, sem rekel, a če se to ponovi, čez pet minut spokam in grem, pokličem policijo, pa naj oni delajo red. Ko bi vi videli, miško bi lahko slišal, tako mirno je bilo do konca predstave (izjava Milošič; v Sežun 2013b: 39).

VSAKDANJE ŽIVLJENJE KINOOPERATERJEV

»Zjutraj si ponavadi spal, če si lahko. Delo je bilo popoldansko, večerno, nočno. Potem včasih že zgodnje jutranje ure, če so bile za vikende še dodatne predstave. Kdaj si prišel ob štirih zjutraj domov, ko se je že daniло.« (Boris)

Organiziranje vsakdana in ritem družbenih dejavnosti, ki so sistemsko časovno načrtovane dejavnosti, so v moderni družbi osnova vsakršnega družbenega reda (Volarič 2000: 24). Vsakdanji model časovnega cikla lahko prepoznamo s preprosto grobo delitvijo oz. ločevanjem časa na službeni delovni in nedelovni čas, v katerem je t. i. prosti čas rezerviran za dom, družino, hobije in ostale prostočasne aktivnosti. V družbeni časovnici še vedno velja, še bolj izrazito pa je bilo to v preteklosti, da je popoldan in večer namenjen zunajslužbenim obveznostim, sprostitvi in druženju, čemur so bili posvečeni tudi prosti dnevi ob vikendih in praznikih. Družbene interakcije ustvarjajo časovne norme; po opisanem časovnem vzorcu prepoznamo tudi družbeno urejenost, katere časovno usklajevanje in urejenost naj bi nekako vsi upoštevali. Slednje narekuje časovnico aktivnosti, kot tudi vsakdanji način življenja posameznikov (Volarič 2000; glej tudi Brumen 2000).

Pa vendar, zaposleni v Ljubljanskih kinematografih ne sodijo v splošni časovni režim, njihov čas se je premikal proti toku večine, saj se je njihov delavnik prilagajal prostemu času večine. Navzkrižje družbenega in njihovega delovnega časa je porušila in spremenila družbeno delovanje posameznika, ki se je nastalemu časovnemu neskladju moral prilagoditi. Specifični delovni čas je tako pustil odtise v vsakdanjem življenju kinooperaterjev.

Bodoči zaposleni kinopodjetja so bili, preden so se zaposlili v podjetju, s strani kadrovske službe opozorjeni na specifičen režim delovnega časa v kinu in kakšne spremembe jih bodo doletele. Popoldansko, večerno in nočno delo ter delovni vikendi so postavili svet na glavo marsikateremu kinooperaterju.

»Prvi dan sem samostojno predvajal za 1. november. Pa Matic, tole ne bo dobro, dan mrtvih. Pa sem šel najprej svečke prižgati staršem, potem sem šel pa v službo. Jaz tega nisem bil vaju. Jaz sem bil vaju za dopuste in praznike biti doma.« (Matic)

Matic nadaljuje misel, da je šele sčasoma dojel, kaj pomeni biti kinooperater. Takrat ko so bili vsi doma, si bil ti v službi. Ko si bil ti doma, so morali pa drugi iti v službo. Samosvoj kino svet neusklajen s časovnim ritmom večine družbe, je kinooperaterja prikrajšal za marsikaj.

Delo v kinu je prineslo specifično obravnavo tudi v t. i. prostem času, kjer je trpelo socialno življenje izven kina, prijateljske vezi in druženja so se (lahko) razrahljala. Tomaž omeni, da odkar je začel delati v kinu, je bilo veliko manj druženja s prijatelji, kakor pravi, »kar malo zgubiš stik s svojimi prijatelji«. Po drugi strani je bil kino vpet v dogajanje, s premierami in drugimi dogodki je bil vozlišče družabnega dogajanja. Po pripovedovanjih mojih intervjuvancev so se tudi zaposleni veliko družili med seboj, skupaj so hodili tudi na organizirane sindikalne izlete, nekateri pa so skupaj hodili tudi v kino ali se družili izven dela v kinu.

Če bi trdili, da so imeli kinooperaterji in ostali zaposleni v kinu samo preglavice zaradi službe, ki so jo opravljali, bi se motili. Delo so opravljali, ker jim je bilo všeč, popoldanskih ur dela pa so se tudi navadili, nekaterim so tudi bolj ustrezale. Spet drugim je kino predstavljal odmik od vsakdanjega življenja.

»Saj jaz še zdaj ne morem zgodaj vstati. In to, ko moram [zdaj, op. a] zgodaj zjutraj iti v službo, je meni to nočna mora. Jaz skozi prosim, če me dajo popoldne delati. Meni se vsi smeji, kako da jaz tako rada popoldne delam.« (Nina)

Popoldanskega delavnika pa so se z leti tudi naveličali, nekateri so zato zamenjali delovno mesto v podjetju, delo je postalo naporno predvsem za kinooperaterje z družino.

»Veste kako je dokler si 'lejdk' pa tako, ko si pa enkrat ustvariš družino in ko si že enkrat, kaj jaz vem tam enih dvajset, trideset let [zaposlen, op. a], ti pa že kar narobe hodi včasih.« (Peter)

Kinooperaterski poklic ni bil poklic za družinskega človeka, prosti čas naj bi bil namenjen preživljanju z družino in specifično delo je postala bariera skupnega preživljanja časa družine.

»Težko. Doma smo se odtujili. Otroci te niso poznali. Dobili smo se, skupaj smo bili za nedeljo, praznike dopoldan, potem pa nič več. Ko sem prišel so spali, ko so oni odšli v šolo, je operater še spal.« (Matic)

Kakor vidimo v pripovedi gospoda Matica, je bil operater, čeprav je želel preživljati več časa z družinskimi člani, pogosto odsoten član družine. Morda tu tiči razlog, da je bilo veliko operaterjev samskih, ker se niso želeli ukvarjati s podobnimi težavami. Odsotnost od doma je vplivala tudi na partnersko zvezo, marsikomu je zaradi tega zveza razpadla ali jih je stala zakona.

Nekaj posameznih operaterjev pa je svojo partnerko spoznalo prav v kinu. Dostikrat govorijo o navezavi med kinooperaterjem in blagajničarko. Za poklicno usmeritev in nadaljevanje kinooperaterskega poklica znotraj rodu pa so navdih našli in se zanj odločili nekateri otroci zaposlenih v kinu. Zanimiva pripoved je zavedna odločitev zakoncev Smrekar. On je delal kot kinooperater v podjetju, ona pa kot blagajničarka, vendar sta se spoznala in postala par še preden sta oba delala v kinu. Ko sta ugotovila, da se zaradi križanja delovnih urnikov skoraj nič ne vidita, sta se preprosto prilagodila in naredila skupen korak, da sta bila oba zaposlena v kinu, kar je olajšalo in omogočilo njuno zasebno življenje.

Kakor smo že omenili, kinooperatersko delo ni bilo tako fizično naporno delo, kakor je človeka zaposlovalo umsko. Problem je bil predvsem v preobilici časa med projekcijo, katerega je moral operater zapolniti z lastnimi mislimi. Med kinooperaterji pa je bilo prisotno tudi nekaj alkoholizma.

Z upokojitvijo večina kinooperaterjev ni samo zapustila kino kabine, temveč tudi z njo zaključila svoje kino poglavje. Po upokojitvi so se moji sogovorniki posvetili drugim stvarem, mnogi pa so od takrat le redko prestopili prag kina.

»[...] mi smo radi hodili v službo, samo potem ko greš v penzijo, si kar malo oddahneš.

Po eni strani so bili lepi časi, po drugi strani tudi težki.« (Monika; Vesna)

Nasprotno pa se je pri nekaterih, ali celo pri večini, ljubezen do filma in filmske umetnosti ohranila. Milošič je bil eden izmed nadvse kinu predanih oseb, po njegovih besedah se je s filmom in kinom celo »oženil«. Milošič je svojo »zaobljubo« po upokojitvi nadaljeval, sedaj piše filmsko enciklopedijo in popis zgodovine kinematografije tako v Ljubljani kot širom Slovenije.

»Star slovenski pregovor pravi, bik ne more iz svoje kože. In to pomeni, da je vsak tisti, ki je v svojem življenju tako kot jaz, bi rekel takorekoč podaril življenje tej stvari, da nadaljuje s to stvarjo dokler pač more, ker v glavi ima toliko enih spominov. Toliko enih želja, da bi to lahko še naprej delal. Saj sem to, recimo leta 2000, ko sem šel v pokoj mislil ovreči.« (izjava Milošič; v Pograjc 2017)

SLOVO FILMSKEGA TRAKU, POZDRAVLJEN DCP!

»V Sloveniji se je zelo počasi delalo na tem in vsi smo verjeli, da bo 35 mm film še dolgo, dolgo časa. No, ne vsi, ampak večina distributerjev, fotografov je še vedno verjelo v to in potem se je v nekem trenutku res čez noč vse spremenilo.« (Jure)

Na sledi našega časa je dvojico nasprotij analogno-digitalno posrkala vase digitalna tehnologija, ki je skoraj popolnoma izpodrinila analogno. Kinematografi so prve digitalne projekcije pozdravile s 3D projekcijami, ki so dopolnile še tretjo dimenzijo platna. Prvi stereoskopski kino v Sloveniji je postala Kolosejev XpanD X6D dvorana, o digitalizaciji klasičnih kinematografov pa še nekaj časa ni bilo govora.

Prehod kinematografov iz analognega v digitalni svet so narekovali snemalni pogoji filma. Produkcija je kaj kmalu ugotovila, da snemanje z digitalnimi kamerami nudi številne prednosti, bilo pa je tudi finančno ugodnejše. Produkcija je kmalu opustila snemanje na filmski trak, snemanje filmov na filmski trak je postajalo vedno dražje. Masovna proizvodnja filmskega traku se je zmanjšala, filmskih kopij ni bilo več veliko, razmeram so se morali prilagoditi tudi kinematografi. Večina multipleksov je preprosto prešla na digitalno predvajanje, saj se predvajanje filmov na filmskem traku enostavno ni več splačalo. Digitalni format je postal glavni distribucijski format. Kinematografi so morali sprejeti posledice, saj niso več dobili toliko fizičnih kopij, kakor včasih in šli na digitalno predvajanje. Dvorane je bilo potrebno opremiti z digitalnimi projektorji in prilagoditi digitalnemu projekciranju. Distribucija se je dolgo časa otepala digitalizacije, saj med njimi mnogi niso verjeli, da lahko, karkoli zamaje stoletni imperij filmskega traku. Mislili so, da bo trak večen in da zanj ni nadomestila. Čez nekaj let bomo morda govorili isto za DCP, nosilec digitalne filmske kopije.

Slovenija je v celoti prešla na digitalno predvajanje zelo pozno. Digitalizacija kinematografov je bila postopna, dogovor o prehodu na digitalno predvajanje je potekal med Slovenskim filmskim centrom, poglavitnimi distribucijskimi hišami in vodilnimi kinematografi. Z novim letom 2015 smo vstopili v kinematografe digitalne dobe, dočakan končen prehod na digitalno, pa je potisnil predvajanje na filmski trak na občasne reprizne predstave in postal domena kinotečne dejavnosti.

Ne samo, da digitalizacija spremeni izgled materiala in slike na filmskem platnu, »digitalno popolnoma spremeni sistem kino poslovanja« (Blatnik 2009: 181). Digitalna filmska kopija je cenejša, pri tem se ne rabimo ukvarjati s stroški transporta in če je bila v preteklosti samo ena

fizična kopija za celo Slovenijo, ki so si jo kinematografi podajali med seboj, digitalno omogoča, da lahko isti film praktično istočasno vrtijo »čisto vsi« kinematografi v Sloveniji. Manjši kinematografi koristijo nove možnosti, saj lahko sedaj svojim gledalcem ponudijo aktualnejši filmski program, z novimi vsebinami lahko konkurirajo večjim kinocentrom, njim v prid je v zadnjih letih obisk perifernih kinematografov tudi narasel. Finančna dostopnost filmskih kopije pa je odprla prostor novim kinematografom, drugo priložnost pa so dobili nekateri v preteklosti zaprti kinematografi.

Dostopnost vsebin preko drugih kanalov, je žal povzročila, da sodoben kino danes brez obfilmskih dejavnosti ne preživi več. Čeprav so zaradi digitalizacije informacije precej bolj pretočne, je rok trajanja digitalnega projektorja prav tako precej krajši kakor kinoprojektorja prej, morda bodo elektronske naprave delale največ deset let. Brige in težave, ki trenutno pestijo naše kinematografe, je tudi hranjenje digitalnih kopij filma. Področje arhiviranja digitalnih filmskih kopij zaenkrat ostaja še nedorečeno.

Digitalno se je že zakoreninilo, ljudje so se na novi videz slike navadili ali spremembe sploh niso zaznali. Med mojimi intervjuvanimi ima večina odklonilen odnos do digitalnega predvajanja, predvsem starejši operaterji, ki nikoli niso predvajali digitalno in digitalnega sistema predvajanja ne poznajo. Nevednost ni edini razlog, da večina sogovorcev ni sprejela digitalizacije, občutimo močno navezanost na filmski trak in osebno zamero, saj je digitalno delovanje povsem prevrednostilo poklic, ki so ga opravljali, vzročno-posledično pa je digitalizacija izkoreninila marsikateri poklic.

KINOTEKA IN NJENA VLOGA PRI OHRANJANJU FILMSKE DEDIŠČINE

Če si videl pač trak pa veš kako je nastal, pa če poznaš zgodovino imaš avtomatično nek odnos do tega, ne. In pač celotno zamakne tvoj pogled na svet. Zdaj se sliši zelo dramatično, definitivno pač obstaja trak, si mogoče zanj že slišal, ampak se nisi pomujal, nekaj podobnega, si mesojedec, pa ne veš od kje pride meso, ne.» (Jaka)

Že v najzgodnjšem obdobju kinematografije po snemanju prvih filmskih zvitkov se je pojavila tudi ideja o hranjenju posnetega filmskega materiala. Kinotečne ustanove so postale varuhinje filmov in kulturne dediščine, ki se ravna po pravilih in načelih, ki ga je vzpostavilo Mednarodno združenje filmskih arhivov FIAF. Jugoslovanska kinoteka ustanovljena leta 1949 v Beogradu je postala osrednja institucija za hranjenje filmov v Jugoslaviji, ki je bila dolžna zbirati in hraniti vse filmsko gradivo (Koch 1963). Po drugi svetovni vojni je zakon določal, da mora proizvajalec vsaj eno filmsko kopijo obvezno nameniti in oddati kinoteki brezplačno, predtem so uvozniki po izteku licence uničevali filmske kopije, posledično je bilo malomarno na ta račun izgubljeno veliko filmskega materiala.

Po besedah Nedičeve je Jugoslovanska kinoteka s posebnim dovoljenjem FIAF-a lahko imela poleg centralne dvorane v Beogradu še po eno dvorano v vsaki republiki (Nedič 2017: 20). Za Beogradom in Zagrebom je leta 1963 v dvorani Delavske zbornice na Miklošičevi cesti začela obratovati kinoteka v Ljubljani. V kinotečni dvorani so sprva potekale občasne gostujoče predstave filmskih kopij, ki so prišle iz Beograda. Nekomercialni način prikazovanja filma je bil usmerjen v izobraževalne in umetniške namene, kinoteka je isti film predvajala le kratek čas, saj so mednarodni predpisi prepovedovali okoriščanje kinotek v komercialne namene.

V osemdesetih letih so z dvorano upravljali Ljubljanski kinematografi, kakor pravi Žun pa naj bi kinotečni program vse do leta 1993 dopolnjevali s predstavami filmov z rednega kinematografskega sporeda (Žun 2014b: 125). Po krajšem premoru predvajanja filmov, je z retrospektivnim filmskim programom leta 1996 začela delovati Slovenska kinoteka, ki danes deluje kot filmski muzej. Poleg Slovenske kinoteke hrani filme nastale na Slovenskem kulturnem prostoru Slovenski filmski arhiv.

Skrb vseh kinotek kot tudi Slovenske kinoteke je ohranjanje in konzervacija filmov. Zagotoviti mora optimalen prostor, ki ustreza pogojem za ohranjanje filmskega materiala, občutljivega na temperaturo in vlažnost. V bogati muzejski zbirki najdemo filmske letake, sporede in tudi filmske projektorje. Kinoteka kot institucija se ukvarja tudi z obnavljanjem in

digitalizacijo filmskih kopij. Pomembna naloga in funkcija kinoteke je izobraziti ljudi o zgodovini filma, o samih filmih, da imajo odnos do filma, kajti nekdo ki ni nikoli videl npr. črno-belega filma, ne more gojiti odnosa do tega filma, da bi razumel, ga moraš najprej o tem podučiti.

Kinoteka kot dedič celotne zgodovine in razvoja kinematografov, ni odgovorna le za ohranjanje pomembnih filmskih del, temveč v času prevlade digitalne tehnologije tudi ohranja izvorni način prikazovanja filmov – s filmskega traku (Žun in Bajsič 2014: 27-28). Mehanska osnova filmskih projektorjev, ki so danes praktično »ubiti mehanski kosi opreme«, se od leta 1890 do prvega desetletja 21. stoletja, ko so jih nehali izdelovati masovno, ni skoraj nič spreminjala, pa vendar je kinooperater v kinoteki imel in še vedno ima zelo odgovorno delo. Znati mora predvajati »mineštro skoraj vsega«, variacije filmskega traku kot npr. s svetlobnim zvokom, digitalnim zvokom ipd. Delo v kinoteki so dodatno začinile slabe filmske kopije, katerih predvajanje je izjemno zahtevno, saj se lahko hitreje uničijo ali pride do napake.

»V Kinoteki, in mi je mašina začela, kar film rezati. In kaj sem, ustavila sem. Še enkrat nazaj notri vložila. Zalaufala naprej. Tisto kar je bilo za stran, pa v koš. Pa še tisto smo celo skrili. Ker se ni smelo vedeti, ker ti filmi, ki so bili muzejski, je bilo treba zelo paziti.« (Vesna)

Dediščina več kot stoletja obstoječe kinematografije je hkrati dediščina kinooperaterskega poklica, združena v eni sami instituciji; kinoteki. Iz vidika dela kinooperaterja, kakor pravi Jure ni pomembna samo ljubezen do filma, ampak tudi do ohranjanja filmske dediščine.

»Se mi zdi, takrat je bilo tudi drugače, so dobili film, so ga trikrat zarolali in je šel dalje, pri nas je pa glih ta filing, da je ta kopija sveta, ti vsako slikico čuvaš, ne boš nič odrezal, če ni nujno, ne uno.« (Miha)

Miha govori, da je nekdanja filmska kopija kljub redkosti potrošnji material, danes pa je zaradi omejenih zalog vsaka kopija zelo pomembna in potrebna dodatne pazljivosti ter določene mere pozornosti.

Postopek snemanja na filmski trak danes dojemamo kot zastarel, zato ima kakor vsak sodobni kino, tudi kinoteka digitalne projektorje, v prihodnosti pa bo tudi kinoteka verjetno ostala brez filmskega traku. V postopku restavriranja se vsi filmi tudi digitalizirajo. Iz tehnične plati je prednost restavracij predvsem za filme, ki so trenutno na filmskem traku, vendar jih ni možno predvajati, saj so v preslabem stanju, poleg tega restavracija gorljivega traku omogoča, da

lahko isti restavriran film predvajamo brez strahu, da se bo ta vnel. Postopek restavracije in digitalizacije je drag, zapleten in težaven, saj je potrebno najti primerno filmsko kopijo, če obstaja negativ filma toliko bolje. Informacija digitalnega zapisa filma se ohrani, ni še znano, koliko časa zdržijo nosilci le-te informacije, saj so tudi ti, kakor filmski trak obsojeni na zob časa. Vse stare filmske kopije bodo počasi izginile, o filmskem traku pa lahko govorimo kot o artefaktu, ki mu poškodbe dajejo avtentičnost. Z digitalizacijo filma se napake odpravijo, ni nobenih prask, nobenih šumov, ničesar, kar bi zmotilo, izgubi pa se občutek avtentičnosti.

»Sam film kot artefakt je čisto enakovreden sliki, ki visi v Louvru, ne. In ko ga ti predvajaš je pač performans, to ni čist, zgolj samo projekcija, dejansko pač prikaz artefakt [...] prišli ste na ogled fizičnega artefakta, digitalen fajl pa to ni.« (Jaka)

Čustveno-nostalgичna naveza na filmski trak je med kinooperaterji, pa tudi med ljudmi nasploh še prisotna. Pravzaprav v posameznih kinematografih poleg Slovenske kinoteke še vedno uporabljajo trak za določene šolske predstave, retro dogodke ali pa se celo trudijo imeti eno premiero filma, ki je še bil posnet na filmski trak. Izkušnja filmskega traku v retro obliki prihaja nazaj, družna želja po ohranjanju filmskega traku obstaja, da ne smemo pozabiti na filmski trak, ga ne smemo zapustiti, ampak vztrajati, da je filmski trak pomemben, še diha. Dejstvo je tudi, da nekateri še vedno negujejo odnos do filmskega traku, saj so nanj še delali. Odgovora na vprašanje kakšna usoda čaka filmske kopije na filmskem traku, ko bodo vsi filmi digitalizirani, ali bo filmski trak samo še za na odpad ali bodo naslednje generacije poskrbele, da se bo vrnil v »vintage« preobleki, kakor so danes npr. vinilne plošče, ali pa bo izgubljen za vedno, zaenkrat ne ve še nihče.

KINOOPERATERSKI POKLIC PRED ZAKLJUČNO ŠPICO

»Jaz ko sem gledal moje mentorje, pa ko so mene uvajali, učili in poučevali, jaz sem do njih gledal kot do boga. To je tako lep poklic. To moraš toliko vedeti. Operaterji so vedeli tudi tisto, kar ne bi smeli vedeti. Marsikaj se je dogajalo, takole. Vse so vedeli. In jaz sem potem ene stare slike dobil, kjer so bili oblečeni celo v kravatah, belih haljah. In meni se je zdelo tako lep poklic poleg tega da čist, pa natančen, to mi je veliko pomenilo.« (Matic)

Antropološka dela govorijo o filmu, pa tudi o kinu v navezavi z njim. Predvsem govorijo o filmski umetnosti, kritiki in vsebini filmov, v kateri lahko prepoznajo družbene in kulturne specifičnosti (glej Lunaček 2001; glej Lunaček 2009), največ pa seveda o etnografskem filmu (glej Naško Križman 1993). Kina ne moremo enačiti s filmom. O kinu kot takem, kot o družbenem prostoru, o njegovem delovanju itd. med antropološko literaturo skorajda ne najdemo ničesar, kaj šele o »habitusu« (Bourdieu 2002) njegovih uslužbencev. Druga vez, na katero bi se lahko naslonili, ko pišemo o kinooperaterskem poklicu, so antropološke študije poklicev, vendar so le-te (vsaj sodeč po prebranem) bolj ali manj usmerjene k opisovanju in opozarjanju o »prekarnosti dela«, »nevidnem delu« (glej Hrženjak 2007), izkoriščanju delavcev in ne zajemajo samega poklica, delovanja posameznika znotraj in izven poklicne sheme ali dela, ki ga opravlja, niti ne razmišljajo o poklicnih specifikah (glej Day idr. 1999). Še najbližja konceptualna analiza, ki se približa željeni teoretični obravnavi kinooperaterskega poklica, so etnološka in antropološka dela o delovnih veščinah, prevsem o obrteh (glej npr. Bogataj 1989). Kako torej misliti poklic in delo kinooperaterja?

Za začetek lahko na poklic gledamo preprosto, če izhajamo iz etimološkega dojemanja kinooperaterja. Skupna stališča in skupni imenovalec vseh oznak etimološkega poimenovanja, opisujejo osebo, ki je predvajala film nekemu občinstvu. Prvi predvajalci so bili filmski operaterji, kar je jasno nakazovalo na osnovno funkcijo predvajalca filma. Besedna zveza se je z ustanavljanjem stalnih kinematografov spremenila, operater ni imel več predznaka filmskega operaterja, pač pa se je oseba poistovetila s prostorom, kjer je bil film predvajan in nastalim konceptom kina. Od tod ime kino-nastavljalec in nadalje skovanka kino-operater. Kinooperater je torej oseba, ki dela in predvaja filme ekskluzivno samo v kinu. Slovar slovenskega knjižnega jezika (Kinooperater 2018) prida k opisu kinooperaterja, kot nekoga, ki dela s kinoprojektorjem in na razpisanem mestu kvalificiranega kinooperaterja.

Ugotovimo, da kinooperaterski poklic opravlja oseba, ki zadošča trem glavnim pogojem dela; specifično delovno okolje – kino, delo za specifičnim strojem – kinoprojektorjem in tretja komponenta je ustrezno pridobljena izobrazba. Potemtakem izbrana obravnavana zgodovinska obdobja puščajo sledi in odtenke dinamike kinooperaterskega dela, ki se je počasi oddaljevalo od navedene definicije poklica. Prelomni točki, kjer se danes sprašujemo ali še vedno sploh lahko govorimo o kinooperaterskem poklicu, sta spremembi zadnjih dveh komponent kinooperaterskega poklica.

Kinooperaterskega poklica si ne moremo zamisliti brez ustrezne izobrazbe kinooperaterja. Ukinitev formalnega izobraževanja, t. i. tečajev za kinooperaterje zamaje temeljno načelo kinooperaterskega poklica in vnaša dvom v ustrezno kvalificiranost kinooperaterja. Pri tem pa se moramo zavedati, da so bile s tem poklicem povezane tudi druge, neformalne oblike izobraževanja, kakršna je prenos znanja mentorja na vajenca, s tako pridobljenim znanjem pa lahko oseba še vedno opravlja kinooperatersko delo.

Z vidika samih kinooperaterjev je največjo spremembo prinesla digitalizacija in digitalni način predvajanja filma.

»Jaz bi rekel, da poklic, kot je obstajal v 20. stoletju, rečmo, tega ni. Mislim je, ampak na zelo omejenih 'settingih'. V Sloveniji prav delo kinooperaterjev, bi lahko rekel, opravlja mogoče samo kinoteka, ki se ukvarja z arhivskimi filmi, čeprav večina teh je zdaj v digitalni obliki, ampak prav poklic, bi rekel, da po letu 2015 niti ne more obstajati.« (Jure)

Način predvajanja filmov se je popolnoma spremenil, operater ne dela več niti s filmskim trakom niti za kinoprojektorjem, temveč je analogni medij zamenjal DCP, specifični stroj pa digitalni projektor. Včasih je kinooperaterski poklic zahteval večjo fizično dejavnost in pozornost, prav tako je digitalizacija številčna specifična znanja, ki so se gradila desetletja, napravila odvečna.

»Neki je že, samo ni več tisto, kar je bilo. Meni se zdi, ko smo včasih se morali ukvarjati s filmskimi trakovi, s filmom, koluti, tole vse pripraviti, tistega ni, in jaz sem po eni strani, kar žalosten, da tega ni, bom kar rekel ... Jaz sem žalosten, da ni več tistega. Jaz sem s tem živel 40 let ... In meni je hudo za temi časi, jaz pravim samo zdaj kino ni več tisto, kar je bilo.« (Peter)

Kinooperater danes označuje arhaično formo predvajalca na 35 mm filmski trak v klasičnem kinu. Delo, ki ga danes opravljajo kinooperaterji v kino okolju je še vedno dosti specifično in seveda, črpa iz dediščine kinooperaterstva, na kateri je osnovano.

»Stvar se je zelo spremenila. Meni je pomagalo, da sem pač odrasel v tej generaciji in imel vsestalno stik z računalniki in tovrstne izkušnje so zdaj dosti bolj pomembne od nekih fizičnih spretnosti, pa sploh o tej ideji, kako ohranjati določen medij. Arhivski pristopi so čisto drugačni, pristopi v sami kabini je tudi čisto drugačen. Zdaj moramo kinooperaterji več ali manj biti informacijski tehnologi, ne, če bi temu tako rekel. Primarno se moramo znati ubadati z računalniškimi problemi, z mrežnimi problemi [...]« (Jure)

Čeprav se je kinooperatersko delo predrugačilo je njegova osnovna funkcija ostala nespremenjena. Jure podaja idejo, da je danes znanje kinooperaterja usmerjeno na informacijske študije, pri katerem si klasični kinooperater s svojim znanjem v današnjem delu kinooperaterjev ne bi mogel prav nič pomagati.

»Jaz mislim, da ne, ker ti še vedno rabiš toliko enega znanja, še toliko bolj se mi zdi, da se stvari hitro razvijajo, imaš dcpje, tako [...] ti še vedno moraš imeti tle ful enega znanja, izpopolnjevati to znanje, pač ja, lahko ti, mogoče, v enem kinu stisneš play in niti ne pogledaš več, kaj se dogaja, odvisno od hiše in samega odnosa, mislim, da tako, se je spremenilo, da je še vedno tukaj, če te zanima ...« (Miha)

Miha v zgornji misli povzame, da je delo kinooperaterja odvisno tudi od kinematografa, v katerem dela. V nekaterih kinematografih je potrebno minimalno znanje računalništva, drugje je zaželeno poznavanje tudi ostale tehnične opreme ter dela z njo. Če interpretiramo Mihovo, Petrovo in Juretovo izjavo danes izraz kinooperater za osebo, ki v kino kabini predvaja filme, ni več primeren. O operaterju bi bilo ponekod danes bolj primerno govoriti kot o predvajalcu filma, zavisi od konkretnega dela v izbranem kinu pa bi ga lahko imenovali tudi kot »tehnika«, »informatika«, »informacijskega tehnologa«, morda celo »računalničarja«. Čeprav sta analogno in digitalno predvajanje, kakor dan in noč, se ime kinooperater še vedno uporablja, morda kot spomin in opomnik na bogato zgodovino kinooperaterskega dela s filmskim trakom.

Raziskovalno delo se ne omeji na raziskovanje kinooperaterskega poklica kot strogo omejenega na konkretno delo na delovnem mestu, temveč poklic obravnava celostno, tako da

poklic premišljuje tudi skozi družbene in kulturne implikacije, v katerih se je poklic odražal. Kakor ugotavlja Makarovičeva, pripovedovalcem in pripovedovalkam v zbranih življenjskih zgodbah lahko iz »megle spominov izginejo nekatera obrobna, nikoli pa ne bistvena dogajanja in podoživetje razmer, v katerih se je znašel posameznik« (Makarovič 2008: 19), zato je povzemanje tega, kako so poklic doživljali izbrani akterji, bistveno za naše razumevanje kinooperaterskega poklica. Kot smo ugotovili z raziskavo, se je kinooperaterski poklic odražal na več ravneh: na posamezniku, ki ga je opravljal; njegovem vsakdanjem življenju; v spolni zaznamovanosti poklica; v družini; v družbenem statusu; v odnosih osebe do filma, občinstva in sodelavcev. Šele ko medsebojno povežemo te posamezne segmente in ostale dejavnike, ki so prispevali k oblikovanju osebnosti kinooperaterja (delovni prostor, naloge operaterja, delavnik), dobimo življensko zgodbo poklicnega kinooperaterja.

Atkinson piše, da v raziskovanju življenjskih zgodb ni nujno naša primarna skrb zgodovinska rekonstrukcija tega, kar raziskujemo, bolj je pomembno, kako se vidijo posamezniki v danih okoliščinah svojega življenja in kako hočejo, da jih vidijo drugi (Atkinson 2002: 127). Matic je že desetletje v pokoju, vendar je njegov spomin na kinooperaterska leta še danes zelo živ. Pogovor naju je pripeljal do ključne točke pričujočega dela, kaj zares je kinooperaterski poklic in kdo so bili ljudje, ki so poklic opravljali. Čeprav je Matic pričel predvajati filme sredi devetdesetih let, se v uvodnem citatu poglavja ustavi pri kinooperaterskem poklicu nekje v šestdesetih letih, v času, ko so delali njegovi mentorji in ko je kinooperater veljal za nadvse cenjenega, imenitnega, natančnega in vednega. Cenjenost poklica moji sogovorniki vrednotijo tudi z opravljenim kinooperaterskim izpitom, saj danes »ni treba več izpita, sploh ni več cenjen«.

Res, da je kinooperaterski poklic bil nekdanj bolj cenjen, ni pa nujno, da so ga vsi tudi tako dojemali. Poglejmo si, kaj je ob pogovoru dejala Vesna.

»Ni bilo prijetno, res ne, potem pa če sem zjutraj hotela pospati, posebno ob nedeljah, mož pa alergičen na ta kino. K slišati ni smel. Moja žena hodi v kino, ni nikoli rekel službo. V kino hodi. Enkrat samkrat je prišel, da je videl, kje delam. Tle pa mene ... tudi približno ne bi zdržal. On je bil pa avtomehanik. Saj to je bilo tudi tehnično.«
(Vesna)

Vesna pristopa kritično k moževemu prepričanju, ki kakor vidimo iz izjave kino povezuje s kino zabavo, kamor se njegova žena hodi zabavati. Kinooperatersko delo zanj ni prava služba, ampak le hobi. Kljub temu, da sta oba opravljala tehnični poklic, njenega dela ne vrednoti

tako in ga ne sprejme kot delovno mesto. Podobno kakor misli mož Vesne, o današnjem kinooperaterskem delu mislijo starejši kinooperaterji, ki današnjo podobo kinooperaterjev identificirajo in primerjajo z delom, ki so ga opravljali sami, čeprav ne poznajo današnjega dela kinooperaterjev. Še bolj pa stereotipno podobo kinooperaterja, ki nič ne dela nič in »pritisne samo play«, omenjajo nekateri delodajalci sami, ki s tem namerno skušajo razvrednotiti opravljeno delo, kar škoduje samim zaposlenim. Kinooperatersko delo lahko danes opravlja študent, redno zaposlen ali samozaposlen v kulturi.

Matic v uvodni izjavi daje občutek lepote poklica, ki je pri njem prerasla v neke vrsto ljubezen. Kinooperaterski poklic sogovorcev se je pričel in končal z ljubeznijo do dela, do filma, umetnosti ali tehnike, kakor v Stopovem magnetofonu Reberšek pritrjuje, da »je v službo prišel zaradi veselja in ne zaradi tega, ker je bila potreba« (Brun 1983: 10). Tudi Klanšek doda:

»Predvsem je potrebna ljubezen do tega opravila. To je potrebno pri vsakem poklicu. Tudi pri našem. Če te ni, ne zdrži vsakdo.« (izjava Klanšek; v Sattler 1974: 5)

Vsi pripovedovalci govorijo o svojem poklicu s tako živostjo, kakor da ga nikoli niso zapustili, se k njemu vračajo in (deloma) poklic živi v njih samih še naprej. Občutimo izjemno predanost in pripadnost tako poklicu, kakor samemu opravljenemu delu.

Z mirnostjo lahko zaključimo, da je kinooperaterski poklic v opisani obliki, kakor se kaže v pričujočem magistrskem delu, poklic dvajsetega stoletja. O profesionalni poklicni karieri, kakor so jo poznali kinooperaterji v Ljubljanskih kinematografih, ne moremo več govoriti. Lahko trdimo, da so pripovedovalci, ki smo jih spoznali, zadnji poznavalci kinooperaterskega poklica, z njim pa so del obširne dediščine, »ki se je ohranila v današnji čas in predstavljajo nepretrgan ustvarjalni proces, ki je živel iz generacije v generacijo« (Bogataj 1989: 17) in se z njimi tudi poslavlja.

NAMESTO ZAKLJUČKA

Sedaj, ko se je film odvrtil, vam lahko povem skrivnosti, ki sem jih videl na svoji dolgi življenjski poti. Veste, če človek gleda na fenomen nosilca zapisa filma, je navsezadnje vseeno, kateri nosilec je, važno, da je slika na filmskem platnu, ampak jaz, osebno, sem bil intimno vezan na filmski trak. Ravno včeraj sem razmišljal o današnjem srečanju, da se bomo pogovarjali o tem, naj vam razložim, kaj se mi je dogajalo. Ko sem vrtel film, sem gledal v filmski trak, ki se je iz zgornjega bobna skozi projektor odvijal v spodnji boben, in ko si gledal zgornji filmski kolut, ki se je manjšal, sem to največkrat asociiral na življenje. Kakor se izteka trak pri projekciji, tako se izteka naše življenje. Celó večkrat, ko sem predvajal, kako bi rekel, kar je bilo zanimivo, ko si že poznal filme in so se filmi ravno zaključevali, predvsem npr. ameriški zaključki morajo biti všečni ljudem, gledalcem morajo biti všeč, in ko sem vrtel take filme, tudi če nisem pogledal slike na platnu, sem opazoval zgornji filmski kolut in sem že kar vedel, kdaj približno se film zaključuje. Vedel si, kaj se dogaja. Lahko si potegnil vzporednico dramaturške strukture filmske zgodbe in traku. Ko se je bližal konec traku, se je bližal tudi konec neke zgodbe na platnu. Če pa sem pomislil na svoje življenje, kar tudi sem, ko sem gledal filmski kolut, sem si včasih rekel, pa sem bil star 30, 35, 40 let in sem si rekel, sedaj sem pa tukaj na tej točki filmskega koluta. A veste, en tak poseben, zanimiv občutek je bil, kakor da bi spremljal neko svoje življenje, kakor da ti nekdo posname tvoje življenje. Za naprej niti ne veš, rečeš, zdaj sem pa nekje tukaj, hecno, a ne. Hočem reči, imel sem zelo osebno odnos do samega medija, s katerim končujem svojo kinooperatersko zgodbo.

ZA VAS SO PREDVAJALI

(po abecednem vrstne redu)

Bojan Bajsič

Gregor Brzin

Ivo Cedilnik

Matjaž Drglin

Karl Erjavc

Alojz Grmovšek

Marjan Keržmanc

Tone Kočevar

Jože Kontrec

Gašper Milkovič-Biloslav

Franc Milošič

Zvonka Vene

Mitja Žura

OSTALI SODELUJOČI

Helena Keržmanc

Albina Kontrec

Jožica Kotnik

Sonja Korent

Klemen Kleč

Jan Nalesnik

Klemen Žun

LITERATURA IN VIRI

Art kino mreža Slovenija

2014a 'Prva.' <<http://artkinomreza.si/>>, dostop 23.7. 2018.

2014b 'Novembrsko izobraževanje kinooperaterjev.' <<http://artkinomreza.si/novembrsko-izobrazevanje-kinooperaterjev>>, dostop 23.7.2018.

Atkinson, Robert

1998 *The Life Story Interview (Qualitative Research Methods)*. London: Sage Publications.

Babačić, Esad

1999 'Franc Milošič: portret.' *Glamur*, številka 34 (oktober 1999), str. 50.

Bassin, Matena

2005 '»Izdala sem čudež kina«: antropologija kinematografov.' Neobjavljeno diplomsko delo. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.

Batagelj, Borut

2007 'Pavla Jesih.' V: *Pozabljena polovica. Portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*. Alenka Šelih, ur. Ljubljana: Tuma. Str. 376-377.

Blatnik, Aleš

2009 *Digitalna filmska revolucija: kako je internet za vselej spremenil filmsko produkcijo in distribucijo*. Ljubljana: Slovenska kinoteka in UMco.

Borčič, Mirjana

2007 *Filmska vzgoja na Slovenskem. Spominjanja in pričevanja 1955-1980*. Ljubljana: UMco.

Bourdieu, Pierre

2002 *Praktični čut*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Bogataj, Janez

1989 *Domače obrti na Slovenskem: sodobnost z razsežnostjo dediščine*. Ljubljana: DZS.

Buchowski, Michał

2006 'The Specter of Orientalism in Europe: From Exotic Other to Stigmatized Brother.' *Social Thought & Commentary* 79(3): 463-482.

Budnar, Ana Kristina

2015 'Spremembe rab in gratifikacija kino kulture nekoč in danes.' Neobjavljeno diplomsko delo. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.

Brdnik, Žiga

2014 'Čistilke v Slogi zahtevale povišek.' *Dnevnik*, 14.11.2014, str. 12.

Brumen, Borut

2000 *Sv. Peter in njegovi časi: socialni spomini, časi in identitete v istrski vasi Sv. Peter*. Ljubljana: Založba / *cf.

Brun, Miha

1983 'Stopov magnetofon: Ivan Reberšek.' *Stop*, 20.01.1983, str. 10-12.

C., S.

1958 'Vpliv distribucije na kvaliteto in proizvodnjo filmov.' *Slovenski poročevalec*, 26.5.1958, str. 4.

Combi, Mariella

2016 'Culture and technology: an analysis of some of the changes in progress – digital, global and local culture.' V: *Cultural heritage in a changing world*. Karol Jan Borowiecki idr., ur. Švica: Springer Nature.

Cook, Pam, ur.

2007 *Knjiga o filmu: tretja izdaja*. Ljubljana: Slovenska kinoteka in UMco.

Čebulj Sajko, Breda

1992 *Med srečo in svobodo. Avstralski Slovenci o sebi*. Ljubljana: samozaložba.

2008 'Raziskovanja življenjskih zgodb v slovenski etnologiji: kaj je novega na tem področju po letu 1990.' *Jezik in slovstvo* 53(3-4): 115-129.

Day, Sophia, idr.

1999 *Lilies of the field: marginal people who live for the moment*. Boulder: Westview Press.

Dembsky, Helena, ur.

2007 *Kronike iz Limba*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.

Dolenc, Sašo

2010 *Nove kratke zgodbe o skoraj vsem: o možganih, idejah in ljudeh*. Ljubljana: Kvadabra.

Enakopravnost

1947 'Kratke vesti iz Jugoslavije. Pravilnik o opravljanju izpita za kinooperaterje.' *Enakopravnost: neodvisen dnevnik za slovenske delavce v Ameriki*, 5.3.1947, str. 3.

Fikfak, Jurij in Jože Prinčič, ur.

2008 *Biti direktor v času socializma: med idejami in praksami*. Ljubljana: ZRC SAZU.

Flynn, Peter, režiser

2016 'The Dying of the Light.' DVD.

Gell, Alfred

2001 *Antropologija časa. Kulturne konstrukcije časovnih zemljevidov in podob*. Ljubljana: Študentska založba.

Glas

1964 2000 kinoprojektorjev. Tudi v Iskri pomemben delovni jubilej. *Glas*, 8.4.1964, str. 1.

Gnezda, Veronika

6.09.2014 'Kjer stoji »špric kahla«'. Val 202.

<<https://val202.rtvsl.si/2014/09/kjer-stoji-spric-kahla/>>, dostop 28.3.2018.

Godler, Rudolf

1958 *Panoramska projekcija*. Zagreb: Uzdruženje kinematografa NRH.

1964 *Kinotehnika*. Zagreb: Tehnička knjiga.

Hernavs, Tinka

2005 'Moški v tradicionalno ženskih poklicih (poklic vzgojitelja).' Neobjavljeno diplomsko delo. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.

Hrženjak, Majda

2007 *Nevidno delo*. Ljubljana: Mirovni inštitut.

Ingold, Tim

1997 'Technology as Skilled Practice.' *Social Analysis: The International Journal of Social and Cultural Practice* 41(1): 106-138.

2000 *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling & skill*. London in New York: Routledge.

Jackson, Michael

2005 *Existential Anthropology: Events, Exigencies and Effects*. New York in Oxford: Berghahn Books.

Jakopič, Pavle

1974 'Stotrideset ljubezenskih iger.' *Antena*, 15.08.1974, str.13.

Jovanović, Sretan in Dejan Kosanović

1978 *ABC Filmske proizvodnje. 2 zvezek*. Ljubljana: Dopisna delavska univerza Univerzum.

Jutro

1925 '»Preizkušnje kinooperaterjev.«' *Jutro: dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko*, 17.5.1925, str. 5.

K., L.

1941 'Kino-operater: nekdanj in danes.' *Naš kino*, 29.4.1941, str. 207-208.

Kavčič, Bojan in Zdenko Vrdlovec

1999 *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.

Kino Bežigrad

2018 'Kino je spet doma v mestu.' <<https://www.kino-bezigrad.si/o-nas/o-podjetju/>>, dostop 20.07. 2018.

Kinodvor

2018 'O kinu.' <<https://www.kinodvor.org/o-kinu/>>, dostop 21.7.2018.

Kinooperater

2018 'Kinooperater.' SSKJ <http://bos.zrc-sazu.si/cgi/a03.exe?name=sskj_testa&expression=kinooperater&hs=1>, dostop 19.7. 2018.

Kleč, Klemen

2002/2003 *Kino kšeft. Zbirka besedil objavljenih na www.epremiera.com med novembrom 2002 in januarjem 2003*. Kranj: interno gradivo.

2004 'Vikendova kinooperaterka: Krotilka filmskega traku.' *Vikend: priloga Slovenskih novic*, 26.6.2004, str. 10-11.

2008 »Kinu Sloga se ni zaman reklo fuj kino.« *Delo*, 3.7.2008, str. 5.

Klemenčič, Samo

2000 'Mitologija in film: diplomatska naloga.' Neobjavljeno diplomsko delo. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnografijo in kulturno antropologijo.

Koch, Vladimir

1963. 'Jutri otvoritev kinoteke.' *Delo*, 28.6.1963, str. 5.

Kolosej

2018 'Kolosej.' <<https://www.kolosej.si/podjetje/>>, dostop 25.7. 2018.

23.9. 2015 'ZAPOSILIMO 2. Informatika – operaterja.' <<https://www.kolosej.si/novice/2015/9/23/3376/>>, dostop 18.7. 2018.

Komisija za kinematografijo vlade LRS

1949 'Kinooperatorski strokovni izpit.' *Ljudska pravica*, 21.04.1949, str. 4.

Komisija za kino-operaterske izpite

1956 'Dnevne novice. Komisija za kino-operaterske izpite.' *Ljudska pravica*, 2.6.1956, str. 10.

Kopač, Janez

1987 'Iskra Kranj na začetku petdesetih let.' *Kronika: časopis za slovensko krajevno zgodovino* 35(3): 183-187.

Kosanović, Dejan

2008 *Kratak pregled istorije filma u Sloveniji, Prvi deo: 1986-1945*. Beograd: Jugoslovska kinoteka.

Kranjc, Maja

2013 'Spolno zaznamovani poklici. Uveljavljanje žensk v tradicionalno moških poklicih.' Neobjavljeno diplomsko delo. Maribor: Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Oddelek za sociologijo.

Kranjec, Mankica

2014 'Ko je vrtel filme, ni nikoli škilil na platno.' *Nedelo*, 23.3.2014, str. 20-21.

Križnar, Naško

1993 'Istrski kruh.' Ljubljana, Koper: Televizija Koper.

Leiler, Ženja

2015 'Hotela je imeti svoj kino. Nič več in nič manj.' *Delo*, 1.6.2015, str. 15.

Lemonnier, Pierre

1986 'The study of material culture today: towards an anthropology of technical system.' *Journal of Anthropological Archaeology* 5: 147-86.

Lipovec Čebren, Uršula, ur.

2002 *V zoni prebežništva. Antropologija prebežnikov v Sloveniji*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.

Lunaček, Sarah

2001 'Afriški film: diplomsko delo.' Neobjavljeno diplomsko delo. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.

2009 'Razvoj kinematografija u zapadnoj Africi.' *Afrika - studije umetnosti i kulture* 1(1): 57-76.

Ljubljanski dnevnik

1957 'Kinooperaterji. Srečanja in mnenja.' *Ljubljanski dnevnik*, 7.1.1957, str. 2.

Ma-ca

1958 'Naš najmlajši kinooperater: Nikov železni konjiček.' *Mladina*, 19.5.1958, str. 4.

Maggio, Rodolfo

2014 'The anthropology of storytelling and the storytelling of anthropology.' *Journal of comparative research in anthropology and sociology* 5(2): 89-106.

Makarovič, Marija

2008 *Resnice posameznikov: po življenjskih pripovedih kočvarjev staroselcev in Slovencev s Kočevskega*. Dolenjske toplice: Društvo Kočvarjev staroselcev.

2014 *Babno polje in njegovi ljudje v metežu druge svetovne vojne*. Cerknica: Kulturno društvo Notranjska.

Makarovič, Marija, ur.

1993 *Tako smo živeli 1. Življenjepisi koroških Slovencev*. Celovec, Tinje: Krščanska kulturna zveza, Slovensko narodopisno društvo Urban Jarnik.

Medijski tehnik: gradiva strokovnih modulov

2018 'Primerjava video in filmskih formatov slikovnih okvirjev.' <<http://305.gvs.arnes.si/paska/?p=2427>>, dostop 17.06.2018.

Marinčič, Vesna

1969 'Kinoteki je pet let.' *Tovariš*, 28.01.1969, str. 68-69.

Močilnik, Bernarda

2003 'Retrospektiva kinematografije in doživljanja filma v Mežiški dolini.' Neobjavljeno diplomsko delo. Prevalje: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.

Musek, Vitko

1960 *Knjiga o filmu*. Ljubljana: Prešernova družba.

Naumović, Slobodan

2011 'Radovanović Cinema Club: Cultivated Auteur Directions Through the Visual and Moral Wilderness of the Serbian Transition.' V: *A Retrospective of Films of Goran Radovanović*. Novi Sad: Cultural Center of Novi Sad (KCNS). Str. 7-21.

Nedič, Lilijana

1996 'Kinematograf in Slovenci.' V: *Kinematograf: izum stoletja*, avtorica Emanuelle Toulet, ur. Breda Rajan. Ljubljana: DZS. Str. 164-189.

1997 *Zgodovina filma na Slovenskem (od arheološkega obdobja do prihoda zvoka)*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

2017 *Zapisi o zgodovini filma, kinematografije in muzejski zbirki slovenske kinoteke: iz Kinotečnika 2000-2004*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

Ovsec, Damjan

1979 *Oris družabnega življenja v Ljubljani od začetka dvajsetega stoletja do druge svetovne vojne*. Idrija: Tiskarna Mestnega muzeja.

Pajnik, Mojca in Veronika Bajt

2009 'Biografski narativni intervju: aplikacija na študije migracij.' *Dve domovini* številka 30: str. 69-89.

Pfaffenberger, Bryan

1992 'Social Anthropology of Technology.' *Annual Review of Anthropology* 21: 491-516.

Pograjc, Darja

23.02.2017 'Nekdanji kinooperater.' <<https://radioprvi.rtv slo.si/2017/02/storz-65/>>, dostop 29.3.2018.

Pediček, Igor, režiser

2014 'Kino, ki je preveč videl.' <<https://4d.rtv slo.si/arhiv/radio-ga-ga-video/174307904>>, dostop 23.4. 2018.

Pogačič, Vladimir

1964 *Jugoslovanska kinoteka 1949 – 1964*. Beograd: Jugoslovanska kinoteka.

Popis

1963 'Popis mest in reorganizacija, 21.10.1963.' Ljubljana: Interno gradivo, hrani (osebni arhiv) Klemen Žun.

Premiera

2001 'Slovo veteranu.' *Premiera*, 27.12 -22.01.2001, str. 7.

Ramšak, Mojca

2000 'Zbiranje življenjskih zgodb v slovenski etnologiji.' *Etnolog* 10: 29-41.

2003 *Portret glasov: raziskave življenjskih zgodb v etnologiji – na primeru koroških Slovencev*. Ljubljana: Društvo za proučevanje zgodovine, antropologije in književnosti.

Repnik, Roman

1999 'Nič dobrih vil, samo pokovko bi ...' *Nedeljski dnevnik*, 25.7.1999, str. 14.

Sadoul, Georges

- 1960 *Zgodovina filma*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Salazar, Noel B. In Nelson H.H. Graburn
- 2014 *Tourism imaginaries. Anthropological Approaches*. New York in Oxford: Berghahn Books.
- Sattler, Miran
- 1973 'Znanec iz sosednje ulice. Milan Klanšek.' *Nedeljski dnevnik*, 14.01.1973, str. 5.
- Sedmak, Mateja in Zorana Medarić
- 2007 *Med javnim in zasebnim: ženske na trgu dela*. Koper: Založba Annales.
- Sežun, Jelka
- 2013a 'Spolno vzgojni kino: 90 let Kinodvora.' *Jana*, 15.10.2013, str. 32-33.
- 2013b 'Butelj za kino. Franci Milošič, kinooperater.' *Naša žena*, december 2013, str. 38-39.
- Slovenska kinoteka
- 1998 *Repertoar kinotečne dvorane: 1963- 2003*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Slovenski narod
- 1933 'Pravilnik o polaganju izpita za kinooperaterje.' *Slovenski narod*, 23.11.1933, str.3.
- 1934 'Iz Službenega lista.' *Slovenski narod*, 16.6.1934, str. 2.
- Slovenski poročevalec
- 1947 'Vzgoja kinooperaterskega kadra.' *Slovenski poročevalec*, 31.8.1947, str. 5.
- Sotlar, Brina
- 2012 'Emocije in film.' Neobjavljeno diplomsko delo. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.
- Stanonik, Marija
- 1997 *Štiri matere – ena ljubezen. Zgodba neke družine*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo.
- 2002 'Življenjska zgodba – resničnost ali utvara.' *Traditiones* 31(1): 191-210.
- Straven, Wanda
- 2006 *The Cinema of Attraction Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University press.
- Toplak, Kristina

2007 'Vpliv migracij na likovno umetnost – Slovenci v Argentini.' Doktorska disertacija. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.

Traven, Janko

1992 *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih (do 1918)*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.

Titon, Jeff Todd

1980 'The Life Story.' *Journal of American Folklore Society* 93(369): 276-292.

Vodopivec, Nina

2007 *Labirinti postsocializma. Socialni spomin tekstilnih delavk in delavcev*. Ljubljana: ISH publikacije.

Volarič, Tina

2010 *O nedelji. Zgibi časovnosti in nekaj etnografskih izhodišč*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo.

Vrdlovec, Zdenko

2013 *Zgodovina filma na Slovenskem: 1896-2011*. Ljubljana: UMco.

Wengraf, Tom

2001 *Qualitative research interviewing*. London: Sage.

Zeitlyn, David

2008 'Life history writing and the anthropological silhouette.' *Social Anthropology* 16(2): 154-171.

Žun, Klemen

2014a *Kino zemljevid: zemljevid ljubljanskih kino prizorišč (1896-2014)*. Ljubljana: Javni zavod Kinodvor.

2014b 'Zgodovina kinematografov v Ljubljani.' *Ljubljana med nostalgijo in sanjami* 3(1): 87-134.

Žun, Klemen in Bojan Bajsič

2014 *Ljubljana– mesto kina. Gradivo za učitelje in starše Kinobalon*. Ljubljana: Javni zavod Kinodvor.

VIRI SLIK

Slika 1: Zasebna last Klemna Žuna.

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je magistrsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi.

Ljubljana, 3. september 2018

Karmen Hrovat
(lastnoročni podpis)

Izjava o jezikovnem pregledu

Spodaj podpisana izjavljam, da je magistrsko delo jezikovno brezhibno in prevzemam odgovornost za opravljen jezikovni pregled.

Podpis:

Datum: