

KARMEN HROVAT

PREDVAJAL VAM JE
POSLEDNJI KINOOPERATER

ŽIVLJENJSKE ZGODBE POKLICNIH KINOOPERATERJEV
LJUBLJANSKIH KINEMATOGRAFOV



Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

PREDVAJAL VAM JE POSLEDNJI KINOOPERATER

Življenjske zgodbe poklicnih kinooperaterjev Ljubljanskih kinematografov

Zbirka: *Kulturna dediščina, Zvezek 13*

Odgovorni urednik zbirke: *Miha Kozorog*

Uredniški odbor zbirke: *Janez Bogataj, Mateja Habinc, Jože Hudales, Božidar Jezernik, Mirjam Mencej, Rajko Mursič*

Avtorica: *Karmen Hrovat*

Urednik: *Miha Kozorog*

Recenzenta: *Jože Hudales in Miha Kozorog*

Lektorica: *Irena Hvala*

Lektura angleškega povzetka: *Paul Steed*

Oblikovanje in prelom: *Jure Preglau*

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Izdal: Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo

Za založbo: Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Ljubljana, 2019

1. izdaja, prvi natis

Tisk: Birografika Bori, d. o. o.

Naklada: 300 izvodov

Cena: 14,90 €



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca. / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.

Publikacijo je sofinancirala Mestna občina Ljubljana.



Mestna občina
Ljubljana

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>

DOI: 10.4312/9789610602378

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v
Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID=301600768

ISBN 978-961-06-0240-8

E-knjiga

COBISS.SI-ID=301586432

ISBN 978-961-06-0237-8 (pdf)

Kazalo

Namesto uvoda	9
Današnji spored	11
Reklama	15
KINEMATOGRAF, IZUM STOLETJA?	15
POTUJOČI KINEMATOGRAFI	16
STALNI KINEMATOGRAFI	17
STALNO OBČINSTVO IN FILMSKA KULTURA	18
Napovednik	21
PRVI FILMSKI OPERATERJI	22
KINOOPERATERSKI POKLIC	22
ADOLF PRAČKO, PRVI SLOVENSKE KINOOPERATER	23
Tehnologija in tehnika dela	25
ZVOK	26
SLIKA NA FILMSKEM PLATNU	27
Barvni film	27
Slika med obdobjem »oglja« in »ksenon žarnicami«	28
Platno in optične leče	29
DVORANA	31
FILMSKI TRAK	32
Celuloidni, celulozno-acetatni in poliestrski filmski trak	33
Lepljenje filmskega traku	34
NAČIN PROJICIRANJA	35
Avtomatski preklop	36
Filmski krožnik	36
Avtomatizacija	40
Digitalno	41
SKLEPNA MISEL O TEHNOLOŠKEM NAPREDKU IN TEHNIČNIH INOVACIJAH	42
Prvi filmski kolot	45
ZAČETNA ŠPICA	45
O PODJETJU LJUBLJANSKI KINEMATOGRAFI	46
MESTNE KINODVORANE	47
DISTRIBUCIJA	50
»CENZURKE«	50
TOVARNA ISKRA	53
LJUBLJANSKI KINEMATOGRAFI PO LETU 1991	55
KOLOSEJ	55

ZAPIRANJE KINEMATOGRAFOV	56
ZAPOSLANI V PODJETJU	58
DELOVNI ČAS KINEMATOGRAFOV	60
URNIK ZAPOSLENIH V KINU	61
PLAČE	61
ZAPOSLANI PO OSAMOSVOJITVI SLOVENIJE	62
DEDIŠČINA LJUBLJANSKIH KINEMATOGRAFOV	65
Preklop	67
Drugi filmski kolot	69
IZOBRAŽEVANJE KINOOPERATERJEV	69
Izobraževanje kinooperaterjev pred drugo svetovno vojno	69
Izobraževanje kinooperaterjev po drugi svetovni vojni	70
Kinooperaterski izpit	70
Izobraževanje kinooperaterjev danes	77
OD KINOOPERATERSKEGA IZPITA DO ZAPOSLOTITVE V LJUBLJANSKIH KINEMATOGRAFIH	78
Generacije kinooperaterjev	80
Kinooperater v podjetju	81
KO BOM VELIK, BOM KINOOPERATER	82
ŽENSKA V TRADICIONALNO MOŠKEM POKLICU	86
IMAGINARIJ KINOOPERATERJA	88
Delovni prostor	98
MED TEHNIKO IN UMETNOSTJO	103
SPOŠTOVANO OBČINSTVO!	107
»JA, VSE SORTE JE BILO«	112
VSAKDANJE ŽIVLJENJE KINOOPERATERJEV	116
Slovo filmskega traku, pozdravljen DCP!	121
Kinoteka in njena vloga pri ohranjanju filmske dediščine	125
Kinooperaterski poklic pred zaključno špico	129
Namesto zaključka	135
Za vas so predvajali	137
Literatura in viri	139
Summary	145
Povzetek	147
Spremna beseda	149
KLEMEN ŽUN: »PREDVAJAL VAM JE POSLEDNJI KINOOPERATER«	
IN KLJUČNA VRZEL V RAZISKOVANJU NAŠE KINEMATOGRAFIJE	149
Imensko kazalo	153

Pred vami je predelana magistrska naloga, ki sem jo zagovarjala v okviru študijskega programa etnologije in kulturne antropologije na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Ob tej priložnosti se zahvaljujem vsem sogovornikom za njihov prispevek, družini in prijateljem pa za podporo in razumevanje med pisanjem dela. Posebna zahvala gre Klemnu Žunu za vse informacije in pogovore o zgodovini kinematografije ter pomoč pri urejanju fotografij. Hvaležna sem tudi za vsa prizadevanja mentorja dr. Miha Kozoroga, za vse njegove usmeritve, tehtne pripombe, vztrajnost in predvsem spodbudo. Brez njegovega prispevka to delo ne bi izšlo.

Vinku in vsem mojim



Namesto uvoda

Ponovno je poletje. Sonce se širokosrčno po mačje preteguje, tako da postaja počasi že neznosno vroče. Nedelja je, pogledam na uro, premik kazalca me zopet prehiteva, ne vem, kako me vedno znova prelišiči. Odhitim iz stanovanja, nekako se mi posreči, da ujamem zadnji avtobus. Izstopim 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 hitenje 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 hladit 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 letih njegove odsotnosti zgodilo s tem kinom, trmasto vztraja, da hoče peti sedež v šesti vrsti. Vzamem ključe kabine in ju pustim med pogovorom ravno, ko blagajničarka zdolgočaseno opusti razlago o spremenjeni filozofiji sedežnih redov in neznancu preprosto proda peti sedež v šesti vrsti. Prehodem 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 prazen 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, zdaj pa v celotni, že dokaj prašni, dvorani komaj najdeš tiste tri srečneže, ki uživajo v zasebni projekciji. Zaprem vrata dvorane, kakšno minuto počakam, če bo še kdo pritekel izza 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 kot na moj prvi dan predvajanja. Prav med vsakim predvajanjem me ščemi v želodcu, včasih zaradi navdušenja, včasih zaradi skrbi, ali bo vse v redu. Postopoma ugasnem luči v dvorani. No, pa dajmo. Filmski trak se zažene skozi projektor, zobci projektorja delujejo, kot 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 po navadi vsak dan zjutraj ob kavi poveva, kaj je bilo. Jaz recimo 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 s 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 penzijonu, ja, kaj pa noriš. In mi pravi žena, ti si čisto deformiran s to službo. Malo pa res, a ne.« (Matic)¹

Pričujoča monografija naj ne bo le prgišče sanj, temveč poglobljen scenarij večletnega vsakdana mojih sogovorcev, narejen na osnovi etnografranja njihovih

¹ Izjave sogovornikov pišem z drugimi, izmišljenimi imeni, kot je praksa v etnologiji oziroma antropologiji. Na koncu dela navajam prava imena sodelujočih, prav tako ob fotografijah, ki prikazujejo konkretne operaterje. Ko navajam izjavo iz časopisnega članka ali drugega javnega vira, navajam pravo ime sogovornika že v oklepaju v besedilu.

življenjskih zgodb. V glavni vlogi bomo spoznali nekdanje kinooperaterje² v Ljubljani, pa tudi nekaj tistih, ki še vedno vrtijo filme. Tokrat vas vabim, da smo sami – jaz in vi, dragi bralci – ustvarjalci današnjega kinosporeda. Postavili se bomo malo višje, nad kinodvorano, da, točno v tisto skrivnostno sobico, o kateri ste se vedno spraševali, kaj za vraga se v njej dogaja. Vstopili bomo v kinokabino in postali 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 kinooperaterjevemu 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 napisali 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 je s postopnim razvojem kinematografije nastala vrsta novih poklicev zaradi potreb po določenih specifičnih tehničnih znanjih. Z delovanjem stalnih kinematografov in zaradi vse večje tehnične zahtevnosti projiciranja filma je med drugim nastal in se izoblikoval tudi poklic kinooperaterja, o čemer bomo seznanjeni v *napovedniku*.

Ko se bodo obiskovalci udobno namestili v svoje naslonjače, bomo začeli s predvajanjem današnje projekcije. »Uro in pol« načrtovano dolg film bomo odvrtili na dveh filmskih kolutih, na dveh projektorjih z vmesnim avtomatskim preklopom med obema kolutoma. Koluta bosta nosilca osrednjega dela te monografije. 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 Jeana-Paula Belmonda bomo na platnu v standardnem formatu videli kinooperaterje Ljubljanskih kinematografov. Razi-skava bo torej s prikazom življenjskih pripovedi kinooperaterjev predstavila značilnosti kinooperaterskega poklica in njegovo transformacijo od zadnjih desetletij socialistične Slovenije do sodobnosti. Prek življenjskih zgodb poklicnih kinooperaterjev bomo premišljevali kulturne in doživljajske implikacije

2 Za oba spola uporabljam slovnično nevtravno moško obliko (tudi zato, ker je bilo precej več moških v tem poklicu). Za posamezne poklice uporabljam ženski spol, ker so v njih prevladovala ženske.

kinooperaterskega poklica. Preden pa se bomo poglobili v etnografsko beležko izginjajočega poklica kinooperaterja, se bomo ustavili na kinoprizoriščih.

Prvi kolut bo tako namenjen leta 1947 ustanovljenemu Kinematografskemu podjetju Ljubljana, pozneje preimenovanemu v Ljubljanske kinematografe. Podjetje je upravljalo z več mestnimi kinodvoranami, v katerih so delali osrednji sogovorniki v raziskavi. Podrobneje bomo spoznali delovanje podjetja skozi čas in pogledali album fotografij zaposlenih. Z leti se je spreminjala priljubljenost kina, spreminjalo pa se je tudi število kinodvoran, ki so bile v lasti kinopodjetja v različnih delih Ljubljane. Več pozornosti bomo namenili mestnim dvoranam. Nove tehnologije, ki so prinesle film v vsak dom, so ogrozile obstoj nekaterih kinodvoran. Vsekakor pa moramo v zaključnem delu prvega koluta v pripoved vključiti tudi pojav novega kinomultipleksa Kolosej, hčerinskega podjetja Ljubljanskih kinematografov, ki je pisal in zapečatil zadnje poglavje kinopodjetja.

Z dvorišč kinoprizorišč v Ljubljani bomo vstopili v njihovo notranjost in iz arhitekturne sivine *preklopili* na osrednje pričevalce te raziskave. Raziskava temelji na kvalitativni metodi dokumentiranja življenjskih pripovedi. Pri tem smo upoštevali napotek etnologinje Mojce Ramšak (2003), da moramo pri analizi življenjskih pripovedi upoštevati dve komponenti, in sicer analizo življenjske zgodbe (genetično analizo), katere namen je rekonstrukcija pomena izkušenj v tistem času, ko so se zgodile, in analizo pripovedovane življenjske zgodbe, katere namen je rekonstrukcija sedanjih pomenov in izkušenj ter rekonstrukcija časovne urejenosti življenjske zgodbe v času pripovedovanja in zapisovanja. Etnografsko beleženje življenjskih pripovedi je dodatno podprto z neformalnimi pogovori z ljudmi, ki so v preteklosti delali v kinu ali so bili v stalnem stiku s kinooperaterji – na primer soproge kinooperaterjev, blagajničarke in drugi. Vse to je podkrepljeno z nekaterimi spomini obiskovalcev kinopredstav ter pogledi poznavalcev zgodovine filma in kinoprizorišč pri nas.

Tako bomo uspešno preklopili na *drugi kolut* filma, ko se ljudje po navadi najbolj potopijo v film. Jedro drugega koluta postavlja v ospredje izkušnje in spomine sogovornikov. Med drugim se bomo dotaknili dvojne narave kinooperaterskega 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«. Raziskava ima torej dve plati: osredinjena je na poklic kot tak ter na njegovo doživljanje in odražanje tega doživljanja v življenju oseb, ki so ga opravljale.

Zbrane življenjske pripovedi nam bodo pomagale odgovoriti na številna raziskovalna vprašanja. Kdo je lahko opravljal poklic kinooperaterja in kako so se kriteriji skozi čas spreminjali? Kako so sogovorniki doživljali svoj poklic, tako z vidika njegovega družbenega statusa kot doživljajskih komponent poklicnega prostora (kabina, filmska »drugačnost«, spolna opredeljenost 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 ter še kje)? Ali lahko govorimo o ogroženem in zastarelem poklicu?

Tako nas bo filmski trak vodil vse do *zaključne špice*. Zadnji metri filmskega traku se bodo iztekli, ljudje bodo še malo posedeli v dvorani in se prepustili 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, bo točno ob uri ponovno moč slišati brnenje projektorja.

Naj se torej predstava začne!



Reklama

KINEMATOGRAF, IZUM STOLETJA?

Vizualna zaznava je del čutnega dožemanja sveta. Čutilni receptorji očesa na mrežnici sprejemajo svetlobne žarke v dometu očesa. Žarki potujejo do mrežnice skozi roženico, zenico, lečo in steklovino, kjer se lomijo, tako da na mrežnici nastane zaznana slika iz okolice, ki je realna, pomanjšana in obrnjena. Prek živčnih končičev informacija o sliki iz mrežnice potuje v predele možganov, odgovorne za obdelavo informacij. Možgani obrnejo projicirano sliko na mrežnici, pred našimi očmi tako zagledamo pravilno obrnjeno sliko.

Optične iluzije prevarajo naše čutno-zaznavno polje. Do optične ukane lahko pride, »ko nas vid zavede, da vidimo nekaj, česar oči v resnici niso zaznale« (Dolenc 2010: 45). Gledanje je aktiven proces zaznavanja svetlobe in njena interpretacija. Razkorak med zaznavanjem in interpretacijo izkoriščajo optične igrance, ki se poigravajo z našimi senzoričnimi čuti in ustvarjajo optične prevare, z njimi pa občutek magičnosti.

Še pred predstavitvijo prvega kinematografa se je v prvih desetletjih devetnajstega stoletja zvrstilo mnogo izumov, ki so unovčili delovanje mehanizma vida. Mednje sodijo panorame, diorame, kloroskopi, camere obscure, ciklorame, poznejše optične igrače zootropi, tahiskop, taumatrop in še kaj. 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 dojemanja statičnosti teh sličic. Niz posameznih sličic se nenadoma zlije v med seboj povezano celoto (Traven 1992: 55), ki ustvari vtis oziroma iluzijo normalnega gibanja (Musek 1960: 70). Prej statične slike nenadoma »oživijo«. Po tem osnovnem načelu deluje princip kinematografske projekcije (glej tudi Godler 1958).

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 Georgesom Mélièsom, ki je pozneje postal eden od večjih ustvarjalcev zgodnjega obdobja filma, dejal:

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

Na srečo mnogih se je August Lumière zmotil. Kinematograf je prepričal praktično 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 težko predstavljati svet brez tako cenjenega vizualnega medija.

Kmalu po prvi filmski projekciji je bilo ob koncu devetnajstega stoletja »giba-jočih podob« deležno tudi tukajšnje občinstvo. Premierna projekcija na Slovenskem je bila v pivnici Götz v Mariboru, nato pa je isti kinematograf gostoval še v Ljubljani, v salonu takratnega hotela Malič (danes je tam pasaža Name). Prve projekcije je pri nas obeležil Edisonov »idejal« (Žun 2014b: 89), šele dve leti zatem pa smo dočakali tudi Lumièrov kinematograf (Nedič 1996: 165).

POTUJOČI KINEMATOGRAFI

Prve filmske projekcije so potekale v raznih dvoranih hotelov in drugih stavbah, katerih prostori so se uporabljali za druge namene. S krajšimi ali daljšimi

premore je Ljubljano obiskalo več različnih podjetij. Lastniki prvih potujočih kinematografov so bili obenem lastniki filmov. Potovali so iz kraja v kraj in predvajali zakupljene filme. Večina potujočih kinematografov je v naše kraje zašla z Dunaja, pozneje 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, pozneje pa za razvoj filmske industrije in kinematografije ti niso več zadoščali.

V Ljubljani so se predstave potujočih kinematografov zvrstile na različnih prizoriščih, na primer 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 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 kinoprizorišču. Ta člen je bila filmska distribucija. Pot filma je do kinematografov tako potekala od produkcije prek distribucije: »Pravi razmah filmske industrije in filma se je tako pričel šele s formiranjem prvih filmskih distribucijskih družb in ustanovitvijo 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: 95). Pionir slovenske kinematografije je pogumno poskusil Ljubljani priskrbeti prvo stalno kinodvorano. Najprej je poskusno dva dni predvajal v veliki dvorani Grand hotela Union, mesec zatem pa je najel dvorano nekdanjega hotela Ilirija na Kolodvorski ulici in »se kot prvi preizkusil v rednem prikazovanju filmov« (Žun 2014b: 95). Na Kolodvorski ulici je kinematograf deloval le kratek čas, saj ga je moral Rovšek zaradi previsoke najemnine in slabega obiska zapreti. Idejno je bil Rovšek pred svojim časom, na kinematograf še nevajeno ljubljansko občinstvo je moralo

najprej dozoreti, na stalne kinematografe preprosto še ni bilo pripravljeno. Rovšek je v poznejših letih v Katoliškem domu na Turjaškem trgu (danes Novi trg) odprl kino Cinématograph-théâtre-français, po prodaji svojega kinematografskega podjetja drugim pa se je Rovšek s potovalnim kinematografom odpravil predvajati filme po drugih krajih Slovenije (Traven 1992: 95–101).

Leto za Rovškovimi začetki je Ljubljana dobila svoj prvi uspešen stalni kinematograf. Kinematograf Edison je bil na današnji Tavčarjevi ulici 1, v hiši italijanskega podjetnika Antona Deghenghija. Isti podjetnik je pozneje odkupil hotel Malič, kraj prve kinematografske projekcije v Ljubljani, in ob hotelu leta 1909 odprl kino Ideal; na približno isti lokaciji je leta zatem deloval kino Moskva, danes imenovan Komuna. Omenjeni kino je za dolgo časa prevzel vodilno mesto v predvajanju filmov in oblikovanju filmskega programa, ki ga je ponujal takrat še nastajajočemu kinematografskemu občinstvu v Ljubljani, s tem pa pomembno prispeval k razvoju slovenske kinematografije (Traven 1992: 132–133).

Za potrebe kinematografije je bilo v dvajsetih letih dvajsetega stoletja zgrajenih malo dvoran, večina jih je delovala v starejših adaptiranih ali večnamenskih dvoranah. Kino Tivoli, ki je svoja vrata odprl leta 1922, je postal prva samostojna zgradba, namenjena izključno kinematografski dejavnosti (Žun 2014b: 100). Eden najimenojnejših in najelitnejših je bil kino Ljubljanski dvor, narejen po vzoru arhitekture gledališča. Tudi Ljubljanski dvor (danes Kinodvor), odprt leta 1923, je bil eden od prvih stalnih mestnih kinodvoran. V Ljubljani in drugod so se sicer odpirala različna začasna kinoprizorišča, ki so morala vseskozi pozorno spremljati in se prilagajati novostim v estetskem in tehničnem smislu. Celokupno je v vsej zgodovini kina v Ljubljani in njeni okolici obratovalo več kot sedemdeset stalnih in občasnih kinoprizorišč (glej Žun 2014a). Razcvet kinematografije, ko je bilo v kinih največ obiskovalcev, je Ljubljana doživela konec petdesetih in v sredini šestdesetih letih, v obdobju tako imenovanega »kinoparadiža«, h kateremu se bomo še vrnil.

STALNO OBČINSTVO IN FILMSKA KULTURA

Zemljevid kinodvoran na ljubljanskih ulicah 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 zametkih. Ustanovitev stalnih kinematografov s stalnimi filmskimi projekcijami, ki so olajšali predvajanje filmskih projekcij, pa je ustvarilo pogoje za transformacijo naključnih obiskovalcev v stalno občinstvo. Z drugimi besedami, nastali so pogoji za dokončno

uveljavitev gledanja filma kot načina preživljanja prostega časa. Kino je s sorazmerno nizkimi cenami predstavljal vsem dostopno obliko zabave in sprostitve, poleg tega je bil nekaj novega in privlačnega, 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. Kinoprizorišča so menjala spored od dva- do trikrat tedensko. Začetne predstave so trajale od pol do ene ure, na njih so predvajali kratke filme z vmesnimi prekinitvami med posameznimi filmi. Začetni kratkometražni filmi dokumentarne narave ali teatralnih namišljenih prizorov, ki so v povojih razvoja navduševali občinstvo, za tvorbo množične filmske zavesti niso več zadoščali. Prizori zgodnejših del so postali preveč okorni, nerazčlenjeni, preprosto upodabljanje življenja pa dolgočasno (Traven 1992: 59). Pomemben korak naprej, s kateri se je oblikovala filmska izraznost in filmska kultura, to je vrednotenje filma in gojenje odnosa gledalcev do njega, je nastal, ko je film dobil narativno obliko. Z njo se je razvila tudi filmska pismenost.

S frazo »hoditi v kino« so začeli opisovati navado oziroma eno najbolj priljubljenih oblik sprostitve, ki je hkrati predstavljala kulturni dogodek. Filmska kultura se je na Slovenskem začela najprej oblikovati v Ljubljani in nato množično tudi v ostalih mestih.



Napovednik

Med občinstvom prvih filmskih projekcij je bil izum kinematografa sprejet z velikim navdušenjem. Zgodovinar filma Tom Gunning govori o zgodnjem obdobju kina, obdobju pred razvojem filmske zgodbe, kot o filmu atrakcije (po Straven 2006). Prve projekcije so gledalce osvojile s presenečanjem ob čudenju nad premičnimi podobami na platnu. Navdušenje so poželi tako Vaudevillski cirkusanti kot krajši prizori iz vsakdana. V zgodnjem obdobju kinematografije pa je bila tudi »tehnologija tista, ki je vzbudila takojšnje zanimanje« (Cook 2007: 139). Del izkustva filmske projekcije je tako predstavljal kar sam kinematograf. S svojo mogočno zunanjo pojavnostjo je bil ta stroj pomemben del atmosfere v dvorani oziroma na prizorišču projekcije, torej pomemben tvorec učinka filmske projekcije. Gledalci so med predstavo lahko videli projektorje, ki so bili tako bistveni del doživetja in ključen sestavni del filmskega dogodka. Z njimi je osrednjo vlogo dobila tudi 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 predvajalnik filmskega traku in snemalna kamera. Osebe, ki so torej film posnele, so ga pozneje tudi prikazovale. »Delovanje kinematografa in njegovo upravljanje pa sta bila do leta 1897 strogo varovana skrivnost« (Nedič 1996: 164).

Nova tehnološka pridobitev se je po prvih projekcijah hitro razširila po celem svetu. Kupci projekcijskih aparatov so postali posredniki med izdelovalcem filmov in občinstvom. Novi lastnik projekcijskega aparata si je tako lahko sam izbiral občinstvo. Svoj zaslužek si je lastnik s potovalnim kinematografom in nakupom 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 oziroma ni kupil novih, aktualnejših filmov. Lastnik kinematografa si je trg organiziral po lastni presoji (Traven 1992: 104).

KINOOPERATERSKI POKLIC

Z razvojem filmske industrije in pojavom stalnih kinematografov, ki so nadomestili potujoče kinematografe, se je razvila vrsta novih poklicev. Novoustanovljeni stalni kinematografi so namreč potrebovali stalno osebje. Zaradi vse večje tehnične zahtevnosti projiciranja filmov se je pojavila tudi potreba po specifičnem tehničnem znanju in s tem po novem poklicu – poklicu kinooperaterja.

Na začetku je bil kinematograf še prisoten v dvorani (Cook 2007: 139), nato pa so v stalnih kinodvoranah aparaturu prestavili v posebno sobo nad kinodvorano, v tako imenovano operatersko sobo. S tem se je zmanjšala navdušenost občinstva nad tehničnim sredstvom. Kinematograf je torej s premestitvijo v poseben prostor izgubil svojo senzacionalnost. Z »umikom« stroja pa je postal manj viden tudi kinooperater. Delo kinooperaterja je s tem postalo v veliki meri izolirano, neopazno in zato manj cenjeno. Kot bomo videli, je kinematografija šla skozi več tehničnih transformacij, ki so različno vplivale tako na značilnosti kot na status poklica kinooperaterja.

ADOLF PRAČKO, PRVI SLOVENSKI KINOOPERATER

Literatura kot prvega Slovenca s kinooperaterskim izpitom navaja gospoda Adolfa Pračka. Praček naj bi na Dunaju, na Uradu za pospeševanje kinematografske obrti, obiskoval tečaj za kinooperaterje (Traven 1992: 117). Strokovni izpit za kinematografskega operaterja je opravil leta 1907, sam pa si je po modelu bratov Pathé izdelal tudi svoj kinoprojektor. »S svojim aparatom je predvajal filme ves čas obstoja kinematografa The American Bioscop« (Traven 1992: 117), po zaprtju tega kinoprizorišča pa se s kinematografijo ni več ukvarjal. »Pri svojem operaterskem 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). V naslednjih letih je imel predvsem kino Ideal 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 v soodvisnosti z zahtevami trga (Cook 2007: 139), ki ga pogojuje občinstvo, ki si želi vedno nekaj novega. »Vsaka nova tehnologija se nagiba k izboljšanju že obstoječih tehnik« (Cook 2007: 140). Namen razvoja filmske tehnologije je izboljšati kakovost projekcije, pritegniti »občinstvo z drugačnostjo in novostjo, dokler se le-ta ne ustali znotraj družbe in kulture« (Cook 2007: 139), družba pa jo posrka kot splošno prakso. Ko novost postane sprejeta stalnica, pride čas za uvedbo druge novosti.

V vseh teh letih je tehnologija v filmskem svetu zelo napredovala, tehnološko se je razvil tudi kinoprojektor in poklic kinooperaterja. Z razvojem filma iz krajših filmskih zvitkov v daljše, s tehničnimi inovacijami, kot je bil prehod iz črno-belega filma v barvnega, od mono- do stereozvoka in mnogimi drugimi, se je projekcija filma izpopolnjevala in izboljševala, hkrati pa se je s tehničnimi spremembami dopolnjevalo in razvijalo tudi delo kinooperaterja.

Današnje filmske projekcije nimajo veliko skupnega s prvimi filmskimi predstavami. Enournih predstav z nekaj nujnimi vmesnimi tehničnimi prekinitvami

danes ne vidimo več. Nadomestile so jih daljše filmske projekcije, ki zaradi boljše tehnologije potekajo brez prekinitev. Spremenila se je tudi atmosfera in lokacija kinoprizorišč. Tehnična izpopolnjenost filmske predstave pa se najbolj kaže prek vidnega polja gledalca.

Uvajanje postopnih tehnoloških inovacij je omogočilo ohranitev uveljavljene- ga imaginarija kina – to je kina, ki navduši, kina kot senzacije. Današnja tehnologija omogoča izkušnjo, ko filmsko sliko zaznavamo zelo izostreno, celotno projekcijo pa z različnimi čuti, pri čemer so posredovani zvoki, slika in tresljali vse bolj intenzivirani (glej Cook 2007).

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

ZVOK

Prihod zvoka v kinematografijo 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 s projektorjem, 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 takrat zamenjal fotografski (svetlobni) zvok, zapisan na filmskem traku. Zvočna sled je bila zapisana ob robu filmskega traku. Po drugi svetovni vojni pa je svetlobni zapis zvoka zamenjal magnetni zapis. Pred predvajanjem filma je bilo treba na posebni aparaturi razmagnetiti vsako filmsko rolo.

»Ton je bil enkrat, drugače pa to dolgo ni šlo. Svetlobni ton je bil še najbolj in najbolj ziber, k tist je bil magnetni, to je bilo dva traka [zvočna sled, op. a.], na eni in na drugi strani [filmskega traku, op. a.]. Tist pa res si mogu bit previden.« (Boštjan)

Konec petdesetih let je pojav novega »cinemaskopskega« filmskega formata prinesel novosti tudi pri ozvočenju dvorane. Dvorane so opremili z dodatnimi zvočnimi ojačevalniki in dodatnimi manjšimi zvočniki za platnom, ki so obogatili celotno zvočno podobo filma.

V devetdesetih letih se je pričel uporabljati digitalni zvok. Zvočni zapisi SDDS, DTS in Digital Dolby 5.1 (DD 5.1) so izpodrinili svetlobni in magnetni zapis zvoka. Digitalni zvok je dogradil košček manjkajočih šumov zvočne krajine. Ko se je v Ljubljani počasi že uveljavljal DD, 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 sogovornik spominja:

»Po tonskem zapisu vidiš, kateri zvočni zapis je na traku. Digital Dolby 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 1: Filmska slička z zvočnimi sledmi ob strani (brani Klemen Žun).

SLIKA NA FILMSKEM PLATNU

Barvni film

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

»No, ampak najbolj presenečen sem 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 Peter Pan. Pa veste, zakaj? Otroške oči, moje, takrat niso bile vajene teh živih barv. Jaz sem bil takrat besen, da so mi pokazali ta film, ker nisem doumel, zakaj ima tako žive barve.« (izjava Franca Milošiča v Gnezda 2014)

Kričeče žive barvne odtenke so z razvijanjem postopka barvanja filma zamenjali »naravni odtenki« barvnega spektra. Barvanje filma je bilo na začetku dokaj zahteven postopek, prav tako je bil cenovno neugoden. Probleme je delala tudi neobstojnost barv na daljši rok.

»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 gledat, 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 ravnanje z ogljem tehnično zelo zahtevno in je potrebovalo vso kinooperaterjevo pozornost. Pogosto sta zato morali biti v kinokabini 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, zraven pa moral konstantno nadzirati plamen (pravzaprav je šlo za iskrenje), ki je nastajal ob električnem toku med dvema elektrodama palicama, anodo in katodo. Pozitivno nabita katodna palica je bila daljša od negativne. Da je bila slika na filmskem platnu optimalno osvetljena, je moral biti plamen v fokusu. Pozoren je torej moral biti na pravilen odmik anode od katode, da je plamen prav zažarel in je nastajala prava svetloba. Če je plamen ugasnil, je v dvorani nastala tema. Odstopanja od normativa so lahko povzročila, da je bila slika preosvetljena, njeni vogali pretemni, ali pa je bila zaradi nepravilnega gorenja in dima rumenkasta. Vzdrževanje optimalnih pogojev je bilo odvisno tudi od vrste oglja – boljše oglje je gorelo počasneje. Operaterji so morali paziti tudi na izkoristek palic, saj so bile elektrode drage, ostanki

elektrod pa neuporabni za novo projekcijo. Izbor elektrod je bil odvisen tudi od razdalje med kinokabino in platnom ter od velikosti platna. Zato so nekatere dvorane za primerno osvetlitev platna porabile več energije od drugih. Zaradi opisanega postopka je bilo v kabini zelo vroče. V šestdesetih letih so iz vseh kabin Ljubljanskih kinematografov oglje odstranili, ohišja kinoprojektorjev pa prilagodili ksenon žarnicam.

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

Novo ksenon žarnice niso več potrebovale stalne prisotnosti operaterja. Žarnice so svetile ves čas enako, ni bilo potrebnega vzdrževanja optimalnega plamena kot pri osvetljavi z ogljem. Prej nujen 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 kot oglje.

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

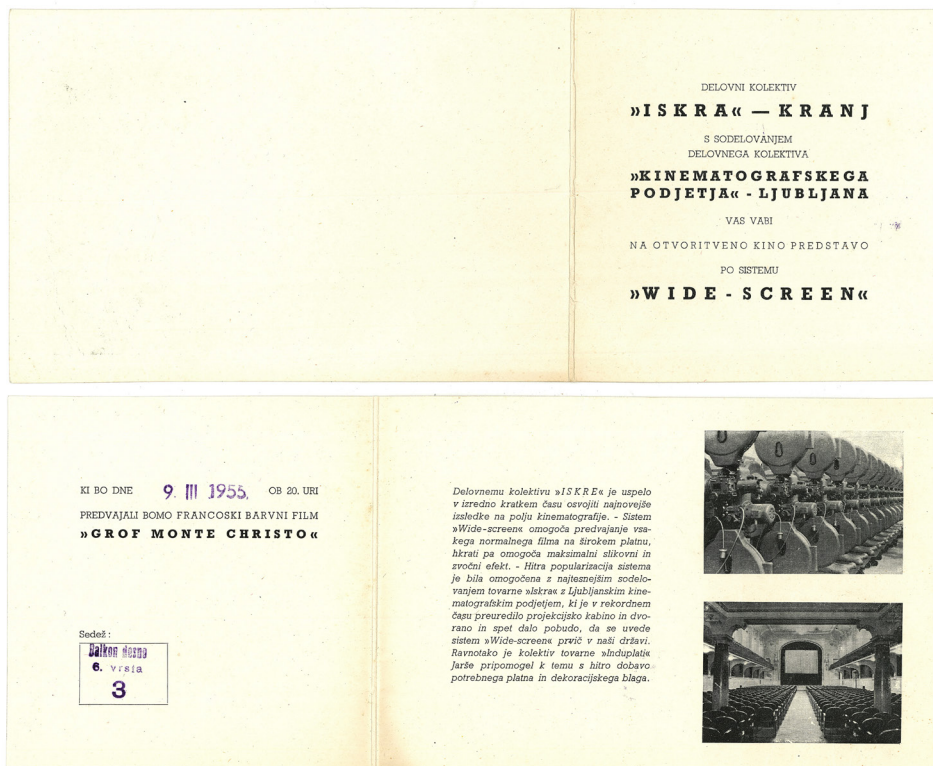
Kinooperater je imel pri projekciji največ dela z ogljem. Prehod z oglja na žarnice je predrugačil in olajšal delo kinooperaterja. Ko je prišel na delo, je minuto pred predvajanjem prižgal žarnico, da se je segrela in osvetlila film.

Platno in optične leče

Kakovostna filmska slika je odvisna tudi od materiala, na katerega je projicirana. Nekateri stalni kinematografi so na začetku filmsko sliko projicirali kar na steno, nato na 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 razmerje 4 : 3. Ob gledanju filma v tem razmerju filmske slike je naš pogled lahko zajel celotno filmsko sliko na platnu.

Prihod televizije v zgodnjih petdesetih letih je zamajal prej številni kinematografov. »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 v kinu ponudili filme novih, širših filmskih formatov. Uveljavila sta se dva široka formata slik (Žun in Bajsič 2014: 23). Prvi je bil široko platno oziroma današnji format »flat«, ki ga nekateri starejši kinooperaterji označujejo tudi z oznako »VistaVision«, in sicer po sistemu, ki ga je takrat razvil ameriški filmski studio Paramount (Kleč 2002/2003: 16). Razmerje med obema dimenzijama je bilo 1,85 : 1.

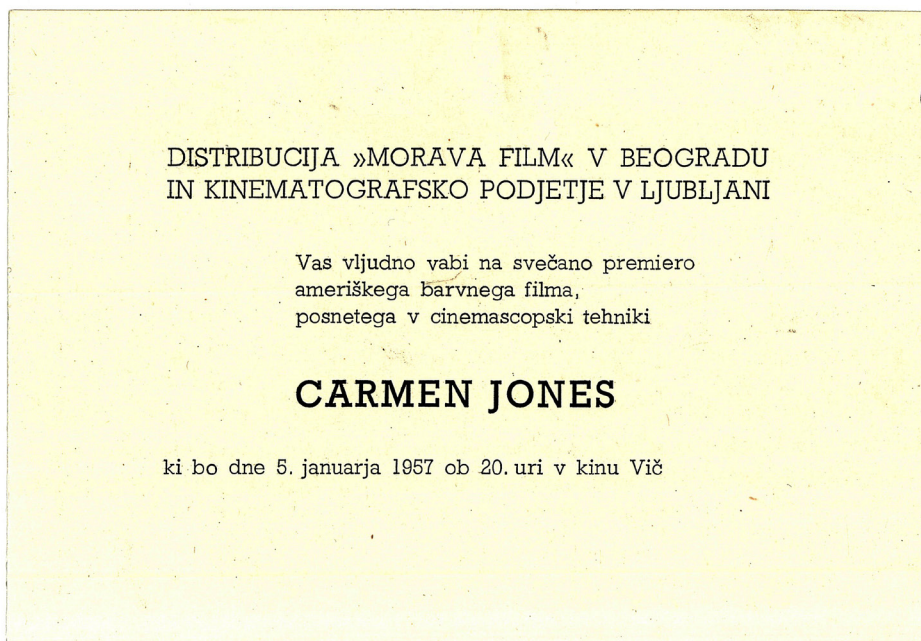


Slika 2: Vabilo na otvoritveno projekcijo širokega platna (hrani Klemen Žun).

Drug široki format je bil »cinemascope«. Uvedba tega formata je močno vplivala na prikazovanje filmov, z njim pa je imela filmska industrija ogromne stroške. Filmskemu formatu so morali najprej prilagoditi prej ravna filmska platna, da je slika postala dovolj ostra. Predelali so ogrodje platna, ga razširili in ukrivili ter nanj vpeli novo platno. Razširitev slike je prinesla tudi probleme z zvokom. Tako so nastali dodatni stroški s postavitvijo novega sistema ozvočenja, ki je zagotovil, da je bil zvok res tam, od koder naj bi prihajal glede na filmsko sliko na platnu. 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 učinek plastičnosti. Oba formata sta prinesla svežino, njuni razmerji pa sta razširili sliko zunaj polja človekovega vida, tako da so gledalci dobili občutek, da se lahko »potopijo« vanjo.

»Ampak hvala bogu, da je bil ta Boter posnet v VistaVision tehniki. Je bil čez celo platno, tako da je res, ko si se usedel, si orenk videl. Če bi bilo pa to cinemascope, adios.« (Boštjan)



Slika 3: Vabilo na eno od prvih projekcij filma v cinemascope tehniki pri nas (brani Klemen Žun).

DVORANA

Posamezni filmi še danes predstavljajo spomin na tehnološko inovacijo, ki so jo vpeljali. Tako na primer filma Pevec jazza ne povezujemo z njegovo vsebino, temveč z obdobjem filma, ko igralce na filmskem platnu tudi slišimo. Vsaka odmevnejša tehnična sprememba ima svoj »posvojeni« film, ki naznani točko preloma v zgodovini filma.

Projekcija novejšega filma bi praviloma morala biti tehnično izboljšana, a ni nujno, da se to tudi zgodi, saj dvorana včasih ni ustrezno tehnično opremljena za uporabo nove tehnologije. V pomanjkljivo opremljeni dvorani se določen film ne more predvajati ali pa se ne more tako, kot je predvideno. Tako ni nujno, da doseže želeni učinek, zgodi se lahko, da pride celo do protiučinka. Poglejmo si primer filma *Vojna zvezd* Georgea Lucasa, ki je s svojimi posebnimi učinki pretresel in prevetril takratno filmsko industrijo – v radijski oddaji Storž pa je o njem Franc Milošič razmišljal tako:

»Odkar je Lucas naredil Vojno zvezd, je vse skupaj propadlo. Lucasovi filmi Vojna zvezd niso drugega kot navadne računalniške igrice, saj sem jaz takrat povedal, preden je prišel nov film, prvi, iz prve serije, uno prvo serijo sem videl, sem rekel, ko je prišel na program, sem ga jaz predvajal, sem rekel, to je sranje, to ni film. Za otroka, ki nima pojma, pa za človeka, ki 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 ko sem ga videl v Ljubljani, v kinu Šiška. Zato ker na 70-mm s stereofonskim zvokom, z ogromno sliko, predvajan s čisto sliko, je čisto nekaj drugega kot v kinu Šiška z normalnim tonom. Sem rekel, to v Šiški smo gledali trapasto kozasto pravljico, tisto je pa čisto drugače zvenelo.« (izjava Milošiča v Pograjc 2017)

Novе tehnologije nimajo smisla, če dvorana ni primerno opremljena za ustrezno predvajanje. Usklajenost filmske tehnologije s tehnično opremljenostjo dvorane je torej nujna za dobro projekcijo.

Tehnični napredek je igral pomembno vlogo tudi v manj izrazitih izboljšavah kinoprojektorja, filmskega traku in tehnik projiciranja filma. Te spremembe so bile očem gledalcev po navadi skrite za zidovi kinokabine, 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 že zgoraj omenjeni svetlobni vir, ki predvaja 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 naslov standardnega filmskega formata, poenotenje filmskega formata pa je filmski industriji zagotovilo uspeh množične produkcije, množične distribucije in množične potrošnje (Cook 2007).

Filmski format definiramo s širino filmskega traku, filmski trak pa določajo naslednje lastnosti: velikost slikovnega okvira, usmerjenost okvira, perforacija, zapis zvoka in še nekatere (Medijski tehnik 2018). Filmski trak v obdobju nemega filma še ni vseboval dela za zvočni zapis. Posamezne filmske sličice oziroma slikovni okvirji so bili veliko večji, saj je pozneje zvočni zapis zahteval precejšnji delež razpoložljivega traku. Za ilustracijo: 35-mm trak brez zvočnega zapisa je na sekundo predvajal 18 sličic, z zvočnim zapisom pa 24.

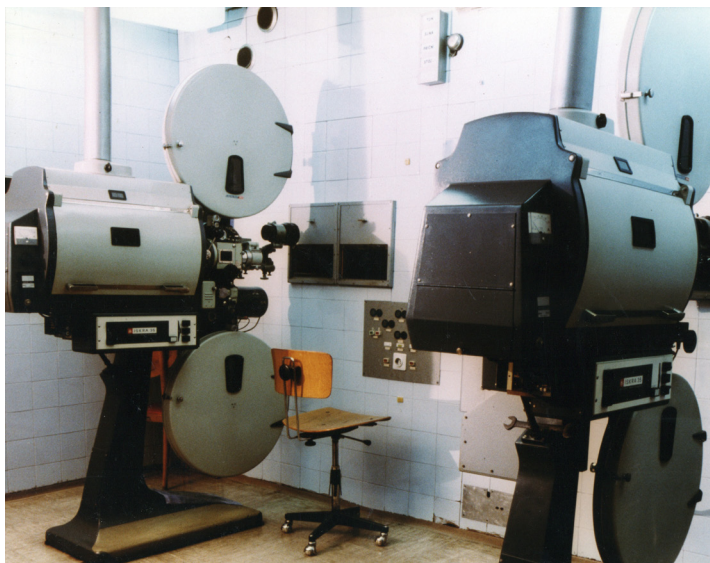
Celuloidni, celulozno-acetatni in poliestrski filmski trak

»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 velikokrat je v kinih prišlo do požara. Kinooperaterji so morali biti pri delu z gorljivim materialom kar se da previdni.

Požarna varnost je bila v starejših časih izjemnega pomena, so se spominjali moji sogovorniki. Kinokabine in kinoprojektor so prilagajali, da je v primeru požara nastala čim manjša škoda. Prav s tem namenom so bila projekcijska okna v kinokabini nekoč precej manjša. Majhna projekcijska okna so držali kovinski okvirji oziroma pokrovčki. Ko so v kabini vklopili elektriko, so v vseh okenčkih začeli delovati elektromagneti, ki so držali kovinske pokrovčke. V primeru izpada elektrike ali požara so magneti popustili in spustili kovinske pokrovčke navzdol in tako zaprli projekcijska okna. Požar se tako ne bi mogel razširiti v dvorano. Eden od preventivnih ukrepov so bili tudi zaprti bobni kinoprojektorja, v katerih je bil filmski trak. Če je film začel goreti, se je filmska pot traku v pokritih bobnih zaprla, tako da trak ni mogel zagoreti v celoti.

Ko je medij celuloidnega traku v petdesetih letih zamenjal manj vnetljiv celulozno-acetatni trak, protipožarna prilagojenost kinoprojektorjev in kinokabine ni bila več potrebna. Operaterjevo delo zaradi zamenjave materiala tudi ni bilo več tako nevarno. V devetdesetih letih so izdelali filmski trak iz poliestra, ki je v primerjavi s celulozno-acetatnim bolj trajen in velja za negorljivega.



Slika 4: Protipožarna prilagoditev kabine v kinu Union (brani Klemen Žun).

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 bil v obliki manjših filmskih zvitkov, kjer je trak »spiralno zvit okoli trdega jedra« (Kleč 2002/2003: 19). Število filmskih zvitkov za en film je nekje od tri do osem, odvisno od 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. Po navadi je kinooperater predvajal od dva do tri filmske kolute na predstavo. Operater je moral filmske zvitke na točno določenih mestih filmskega traku zlepiti med sabo, kar imenujemo filmska zleпка. 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 moral znati tudi zalimati, takrat je bil še un aceton, si moral film postrgati, namazati, postrgati, zalimati.« (Tomaž)

Filmska zleпка je morala biti narejena tako, da je filmski trak na mestu zleplatte lepo stekel skozi zobce projektorja in je gledalci niso zaznali. Poliestrski filmi v devetdesetih letih pa se niso mogli več lepiti z acetonom. Pri lepljenju tega



Slika 5: Lepljenje filmskega traku (foto Klemen Žun).

filma se je uporabljal poseben lepilni trak nevtralne (prozorne) barve. Filmski trak so morali zalepiti z obeh strani.

NAČIN PROJICIRANJA

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

Projiciranje filmske predstave na dveh projektorjih je omogočilo, da se je predstava lahko nadaljevala brez premora. 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 po navadi do dva preklopa, odvisno, ali je bil film iz dveh ali treh filmskih kolutov. »Ščasoma so operaterji filma postopek preklapljanja tako izpilili, da ga gledalci malodane niso več opazili« (Kleč 2002/2003: 20).

»Pa pravi, poba je tukaj dva dni, kako ga moraš samega pustit. Pravi, naj se znajde. Pa je šel. Mater, in sem se potem tresel, sem potem

preklop čakal, ker takrat so bili še ročni preklopi, ni bilo avtomatike, ker to si moral ti naredit, recimo stroj je laufal. Pol pa si videl, kakšen tok filma je bil, pol pa si se zraven k ta drugemu [projektorju, op. a.] usedel pa na platno gledal, ne, ker oznake so pa bile. Če jih ni, če jih ni bilo originalno gor, si pa sam potegnil z eno špico, pa si jim križec naredil, ko si emulzijo dol spravil, mislim, in je pol, to se je pa pol pokazalo na platnu. Zato ljudje niso opazili, tisti ki so gledali, ampak jaz sem pa vedel, sem pa čakal, ne, in ko se je tisto pokazalo, sem pa to zalaufal, pa preklopil ... Tako da ko se je križ pokazal, znak, sem jaz to zalaufal, ta drugo, pa je lepo ... noben ni opazil, da je bil preklop, ne.» (Luka)

Avtomatski preklop

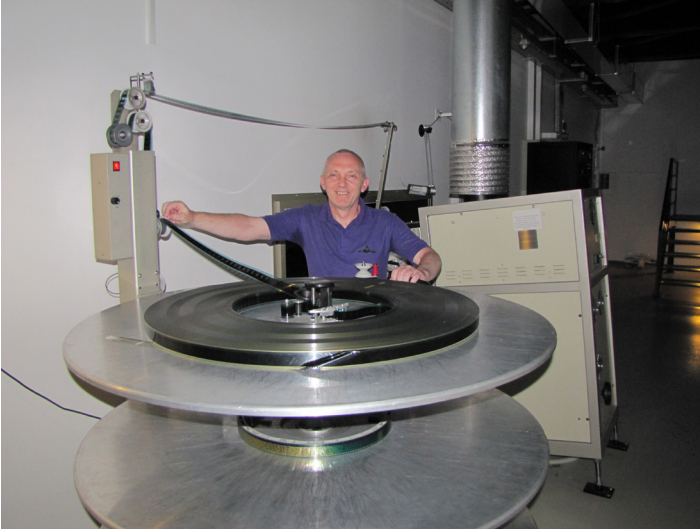
Z napredkom tehnike so veliko pridobili tudi kinooperaterji. Posebni senzorji s fotocelico, ki so jih namestili na projektorje, so s filmskega traku odčitali mesto za preklop s predvajanega filmskega koluta, ki je zagnal predvajanje drugega filmskega koluta na drugem projektorju. Preklop so označili 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 so tudi v Ljubljanskih kinematografih začeli uvajati avtomatični sistem predvajanja. O uvajanju je gospod Rok povedal:

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

Filmski krožnik

Začelo se je z avtomatskim preklopom, nadaljevalo s filmskim krožnikom. Tega so uvedli v devetdesetih letih. Filmski krožnik deluje tako, da je na kovinski okrogli plošči oziroma »krožniku« celoten film na eni sami filmski roli.³ Začetek filmskega traku je operater napeljal s prvega krožnika (s filmsko rolo) skozi mehanizem kinoprojektorja in nato nazaj na drugi, prazen krožnik. Kinoprojektor je z enega krožnika odjemal filmski trak, na drugega pa navijal že predvajane sličice filmskega traku.

3 Rola je žargonsko poimenovanje za filmski kolut, ki se med operaterji pojavlja bolj pogosto kot filmski kolut. Izraz filmska rola se uporablja tudi za filmski trak na filmskem krožniku.



Slika 6: Marjan Keržmanc pri filmskem krožniku v Koloseju (foto Klemen Žun).



Slika 7: Ivan Reberšek pri napeljavi filmskega traku s filmskega krožnika na projektor (foto Karl Erjavc).

V prejšnjem obdobju je moral po končani filmski predstavi kinooperater filmski trak že predvajanega filmskega koluta prevrteti nazaj na začetek. Postopek je opravil na previjalni mizi in prevrten filmski kolut je bil pripravljen za naslednjo filmsko predstavo.



Slika 8: Dominik Pongračič pri previjanju filma (foto Klemen Žun).



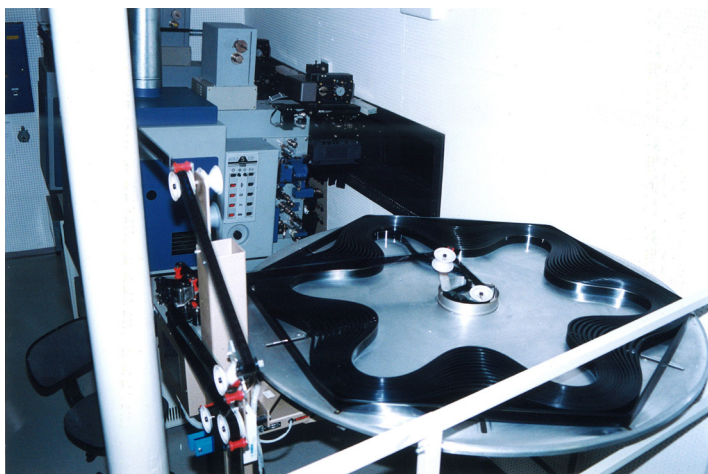
Slika 9: Jože Kontrec pri previjalni mizi (foto Karl Erjavc).

Po uvedbi filmskega krožnika pa previjanje filmskega traku ni bilo več potrebno, saj se je le-ta navijal na prazen krožnik tako, da je bil pripravljen za naslednje predvajanje.

»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)

V Ljubljanskih kinematografih so imeli filmski krožnik samo v nekaterih kinodvoranah. Po pripovedovanju sogovornikov sta obstajala dva različna krožnika, prvi 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« oziroma »brezkončna miza«, ali pa tudi »brezkončno predvajanje«, saj sta bila začetek in konec filma skupaj, zlepljena na enem krožniku. Na obodu krožnika se je film nabiral in pomikal proti sredini. V sredini se je film »vrtel«, na obodu pa se je navijal, pri čemer 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)



Slika 10: Filmski krožnik oziroma »brezkončni trak« v kinu Vič (foto Matjaž Drglin).

Na filmskem krožniku si lahko predvajal do okoli 3500 metrov filmskega traku – povprečni filmi so bili dolgi od 2500 do 3000 metrov. 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 metrov filma, mogoče bi šlo tudi 3500 metrov, ampak film je bil dolg več kot 4000 metrov. In potem nismo mogli celega gor dat, pa še tako je bilo, da smo ga pentljali.« (Peter)



Slika 11: Filmski krožnik v kinu Komuna (foto Karl Erjavc).

Avtomatizacija

Novejša pridobitev kina Vič je bil poseben pano, ki je stal pri vhodu v dvorano. Pano je deloval na dotik, kot »touch screen«, in ko je imel operater v kabini pripravljeno vse za začetek projekcije, je s panoja začel projekcijo in »mašina je zalaufala«. Sčasoma se je vse usmerilo k avtomatizaciji celotnega predvajanja.

Kinooperater je začel projekcijo tako, da se je najprej avtomatsko odgrnila zavesa v dvorani, ugasnile so se luči, nato so se začeli predvajati reklamni filmi in napovedniki, ki so bili na enem projektorju, potem pa je bil avtomatski preklon na drugi projektor, s katerega se je predvajal film. Zaslonka se je odprla avtomatsko in film se je začel predvajati. Včasih se je zgodilo, da na predstavo ni bilo nikogar, a se je predstava vseeno odvila, saj je imel kinooperater več dela s previjanjem filma, kakor če je pustil, da se je vse avtomatsko odvrtilo do konca. Avtomatizacija je omogočila, da se je operater lahko posvetil drugim opravkom, hkrati pa spodbudila zamišljanje kina kot »one-man banda«.

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

»Jaz sem znal tudi film predvajati brez pavze, ne. Recimo, da sem na kolut, ki je dolg recimo okoli dvajset metrov filma, od konca koluta film dvojno navil. Pol pa ko je šel film skozi glavo, en konec je šel skozi glavo, kar naenkrat pa se je prikazal tisti konec, ki 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 tole zraven napeljal do drugega koluta. Tam sem filmski trak zalepil. Zdaj pa se je s koluta, ki se je praznil, odvilo in zdaj je film začelo notri vleči ven iz tal. Tisti del, ki mi je šel prej na tla, je zdaj sem vleklo. Pol sem moral pa narediti tako, da je ena taka pentlja ratała. [...] Za to sem imel svojo tehniko, pa sem film frcnu, da se je pentljal na drugo stran, takrat sem prazno rolo dal dol in tole [rolo, op. a.] prijel pa dal gor na projektor. In pol pa kolikor je bilo še filma na tleh, sem ga navil gor nazaj tako počasi in ko sem videl, da se bo zategnilo, sem pa moral tako narediti, da se mi film ni odtrgal. In je film šel seveda skozi, tista lepljenka skozi [projektor, op. a.] in ko je prišla od spodaj ven, sem pa samo pretrgal pa ven dal [rolo; kolut, op. a.], pa praznega dol [rolo; kolut iz projektorja, op. a.], in tako je šlo naprej [predvajanje filma, op. a.]. Cel film sem predvajal na en projektor, ampak sem med predvajanjem kolute menjal, tako da sem na koncu, tam ko sem film prepognil, sem dal kakšno požirko notri, da se ni prelomil. Sem pa po dve in dve roli skupaj zlepil, film je bil po navadi dolg tri velike role, tako da sem moral eno 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 večjim številom kinodvoran. 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.



Slika 12: DCP-kopija na trdem disku (hrani Klemen Žun).

SKLEPNA MISEL O TEHNOLOŠKEM NAPREDKU IN TEHNIČNIH INOVACIJAH

Antropologija oziroma etnologija je dolgo zanemarjala področje modernih tehnologij (Lemonnier 1986; Pfaffenberger 1992; Ingold 1997). Tehnologije so, vsaj še nedavno, veljale za »eno izmed najmanj razvitih aspektov za antropološke učenjake« (Ingold 2000: 314). Kot je ugotavljal Pfaffenberger (1992), je bilo antropološko (ne)preučevanje tehnologije zaznamovano z »romantično« opozicijo med tehnologijo in magijo oziroma religijo. V tej opoziciji je tehnologija predstavljala razumski del kot nasprotje tistega, kar znanstveno ne moremo povsem pojasniti – magije in religije. Tehnologija je predstavljala človekov nadzor nad naravo, tehnološki napredek pa modernizacijo, ki ji ljudstva brez industrije niso pripadala. Ker so antropologi preučevali prav slednje, so sodobne tehnologije najraje kar spregledali.

Danes ukvarjanje s tehnologijami, njihovim vplivom na družbene spremembe in na posameznikovo delovanje na področju antropologije ni več nobena posebnost oziroma je postalo že skorajda nujnost (glej npr. Combi 2016). Ker smo se lotili poklica, ki je povezan tudi s tehnologijami, je razmislek o njenih implikacijah pomemben tudi za pričujočo študijo.

Projiciranje filmov je s tehnološkimi inovacijami, kot je bil prehod s črno-belega filma na barvnega, od mono- k stereozvoku, in s spreminjanjem dolžine

filma od kratkih k celovečernim zahtevalo operaterjevo tehnično prilagajanje. Tehnološki razvoj pa je po drugi strani z avtomatizacijo predvajanja filmov delovni postopek tudi močno olajšal, nadaljnja digitalizacija pa je potrebo po tehničnih spretnostih kinooperaterja celo popolnoma ukinila. Razvoj kinotehnologije je torej spremenil in poenostavil marsikaj v delovnem postopku, vendar se je moral kinooperater vsakokrat tako telesno-vedenjsko kot družbeno tem spremembam prilagoditi.

Delo kinooperaterja je danes zelo drugačno, kot je bilo pred 15 leti, kaj šele pred 30 leti in več. Delovne tehnike v tem poklicu so se istočasno z razvojem tehnologije ves čas spreminjale.

»Tehnika, če se je spremenila, ja, hvala bogu, to je mene vedno zanimalo, malo težje je bilo to usvojiti. Kaj bo, če ne bi to usvojil, samo nič lažjega. Saj vsaka sprememba se zna zgoditi, dogoditi, pa se privadiš pa naučiš, ampak zopet tu je natančnost.« (Matic)

»Operater klasični ne more biti, saj se razvija [kinooperaterski poklic, op. a.]. Saj tudi pek ni isti, kot je bil pred dvajsetimi leti, to je normalno.« (Boris)

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

Zahvaljujoč razvoju tehnologije smo prišli do točke, ko gledalci dobimo tako rekoč »popolno filmsko projekcijo«. »Filmska tehnika pa kljub temu v svojem iskanju ne počiva, temveč kar naprej išče nova pota in 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 kolot

ZAČETNA ŠPICA

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

Socialistični sistem SFRJ je veliko prispeval k razvoju filma v državi ter poudarjal pomembnost in odgovornost kinematografov. Obdobje socializma je posvojilo film kot najpomembnejšo vrsto umetnosti, kakor pravi Lilijana Nedič, preučevalka zgodovine kinematografije in filma, pa si je nova oblast zastavila dve nalogi. Prva je bila nastanek nacionalne filmske produkcije, druga pa

je bila ideja visoke kinofikacije države, ki bi imela »kinematografske predstave tudi v vsakem manjšem naselju« (Nedič 2016: 77). Zato se je mreža kinodvoran naglo razširila po vsej državi. Valu novih kinematografov v centru mest je sledila tudi periferija, konec petdesetih in na začetku šestdesetih let dvajsetega stoletja pa je kinofikacija dosegla vrhunec v tako imenovanem obdobju »kinoparadiža« (Žun 2014b: 111). Število kinematografov se je v desetletju »po osvoboditvi potrojilo tako v Ljubljani kot v Sloveniji« (Žun 2014b: 117), 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 ustanavljali društvene kinematografe in občinska kinopodjetja, ki so pozneje postala samostojne gospodarske enote. Tedaj je vsako večje mesto imelo eno osrednje kinematografsko podjetje.

O PODJETJU LJUBLJANSKI KINEMATOGRAFI

Nekaj poskusov združevanja 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«, pozneje pa leta 1987 zopet zamenjalo ime v Ljubljanske kinematografe⁴ (Žun 2014b: 124), je vse do leta 2001 upravljajo z več mestnimi dvoranami v Ljubljani. Na začetku je podjetje pridobilo le tri lokacije: kino Sloga, kino 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 Karlo Grahek. Drugo najmočnejše kinematografsko podjetje, Kino Triglav, se je kot zadnje pridružilo kinopodjetju poznega leta 1977. O pripojitvi Kina Triglav, ki je imelo takrat pod taktirko štiri kinodvorane (Triglav, Vevče, Zalog, Zadobrava), so zaposleni kinopodjetja odločali na referendumu. Število kinematografov v podjetju se je spreminjalo, skozi leta pa je zajemalo vse pomembnejše kinodvorane v mestu. V mrežo so bili tako vključeni naslednji kini: Vič, Šiška, Mojca, Union, Komuna, Mini kino Union,

4 Zaradi lažjega razumevanja v nadaljnjih poglavjih za ime tega podjetja uporabljam Ljubljanski kinematografi, saj gre praktično za isto podjetje, ki pa je skozi leta večkrat spremenilo ime.



Slika 13: Dijaki pred kinom Union leta 1965 (foto Marjan Ciglič, hrani MNZS).

Triglav, Kompas in Sloga (Dvor),⁵ iz starejšega obdobja pa tudi mnogi drugi (Matica, Soča) ter nadalje še občasna kinoprizorišča (letni kino Bežigrad, letni kino Tivoli idr.). Zraven kina Union je imelo podjetje tudi tehnično delavnico.

MESTNE KINODVORANE

Podjetje je upravljalo do največ dvanajst kinodvoran hkrati, ki so bile v različnih delih Ljubljane. Filmski sporedi so se razlikovali od dvorane do dvorane. Za izbiro programa posamezne dvorane so bili odgovorni programski vodje kinopodjetja. Število filmskih kopij enega filma je bilo omejeno, zato je bila razporeditev predvajane filmske kopije po dvoranh odločilnega pomena. Vsaka republika SFRJ naj bi praviloma prejela do največ tri filmske kopije, ki so romale od kinematografa do kinematografa.

⁵ Nekatere kinodvorane so spremenile ime, npr. kino Sloga. Zapisana imena so imena, ki so bila aktualna v času delovanja kinopodjetja Ljubljanski kinematografi.

Premierne kinodvorane so pretežno postale kinodvorane v strogem centru mesta, kot sta bila kino Union in kino Komuna. Najpozneje so dobile na spored film obrobne mestne dvorane. Ko se je film izpel, je kinopodjetje pošiljalo tja »umirat filme«. Med reprizne kine je sodil tudi kino Triglav. Povezovanje kinematografov v skupno kinopodjetje je imelo tako svoje prednosti in slabosti. Zagotovljena je bila na primer delitev skupnega zaslužka, tako da je marsikateri periferni kino prav po zaslugi kinopodjetja, kljub pojavu televizije in ostalih domačih tehnoloških naprav, preživel mnogo dlje kot bi ob samostojnem delovanju. Negativna plat kinopodjetja pa je bila neenakomerna razporeditev filmskih kopij, ker so imele posamezne kinodvorane določene prednosti in aktualnejše filme od drugih.

Programi dvoran so se izoblikovali in usmerjali različno. V nekem obdobju so se dvorane popolnoma žanrsko profilirale. Določen žanr so predvajali v izbranim kinu. Kino Komuna je bil poznan po najbolj kakovostnih tujih in domačih filmih, v kinu Union so predvajali filmske uspešnice, kino Sloga je spreminjal svoj program od kavbojskih filmov pa vse do let, ko so vrteli erotične filme, po katerih je bila Sloga znana po celi Jugoslaviji. Kratek čas je v šestdesetih letih kot kinoprizorišče z največjo kapaciteto delovala hala na Gospodarskem razstavišču. Hala je sprejela nekaj 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 živžav, otročki, družinice, risanke smo vrteli za otroke, to je bil otroški kino.« (Matic)

Kinodvorane so se med seboj precej razlikovale, tako arhitekturno kot glede na opremljenost. Velikost dvorane, velikost platna in tehnična opremljenost dvorane so vplivali na izbiro in primernost določene vrste filmov. Kino Šiška je bil na primer poznan po akcijskih filmih ravno zaradi velikega platna in dobrega ozvočenja; tam je bil učinek filma boljši, kakor če bi isti film predvajali drugje.

»Ko se je odprl kino Šiška, je bil tam tisti film Potres pa tole, se spomnim recimo, kako so ven bežali, ko se je začelo tresti, tako da so še na občini [sosednja stavba, op. a.] ven bežali ljudje, so mislili, da se je občina tresla, ko 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 od novozgrajenih klasičnih kinodvoran, ki se je odprla v osemdesetih letih, je bila dvorana kina Bežigrad. Dvorana je bila prva opremljena z najnovejšim digitalnim zvokom, v njo je občasno zašel tudi kakšen premierni film. Kakor so se profilirale mestne dvorane, tako se je filmsko občinstvo počasi navajalo in vzgajalo, kje se spleča pogledati določen film.



Slika 14: Otroški kino Mojca (brani Klemen Žun).



Slika 15: Karl Erjavc ob ojačevalniku zvoka v kinu Bežigrad v 80-ih letih prejšnjega stoletja (brani Karl Erjavc).

DISTRIBUCIJA

Vsaka republika je imela svoje distribucijsko podjetje. Približno prvih deset let po drugi svetovni vojni je v naših kinematografih za distribucijo filmov skrbelo izključno podjetje Vesna film (prej imenovano Podjetje za razdeljevanje filmov Ljubljana), distribucijska podjetja v ostalih republikah pa so bila še Croatia, Morava film, Kinema, Makedonija film in Zeta film. Od sredine petdesetih let dalje so filme v Slovenijo dostavljale vse našete distribucije, v poznejših letih pa se jim je pridružilo še mnogo drugih manjših distribucijskih podjetij. Vsako od podjetij je tedaj delovalo na vsem območju države, združeno po svetu jih je zastopala agencija Jugoslavija film (Musek 1960: 64). Posamezni film so distribucijska podjetja zakupila za pet let ali do poteka določene dogovorjene licence.



Slika 16: Štampiljka distribucije Vesna film (foto Klemen Žun).

»CENZURKE«

Cenzura obstaja tako dolgo kot film. Preden je film lahko prišel na filmsko platno, ga je podrobno pregledala cenzurna komisija, ki je odločala, kaj je primerno za mladino in kaj ne. Režim je odločal, ali je bil film sprejemljiv za gledalce in ali je vseboval kakšne neprimerne dele, ki bi jih bilo treba odstraniti.

V SFRJ je cenzura v veliki meri funkcionirala na avtocenzuri, ki jo je usmerjala državna cenzura (Kavčič in Vrdlovec 1999: 95–96). Kinooperaterji so dele filma, kjer so morali izrezati gradivo, 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 naročili ravno tako cenzuriran film Ben Hur. Prvič, drugič, ko ga predvajam, zadnjih treh rol nismo videli, pa cel Kristus je bil ven porezan, ker je bil ideološko sporen ... To so posebni kriteriji, ki jih še danes ne zastopim, kako lahko eden drugemu po pameti hodi. Pusti, naj človek sam pogleda.« (izjava Milošiča v Pediček 2014)

O delovanju cenzure ni otipljivih sledi, iz pričevanj pa lahko sklepamo tudi o nedorečenosti in ohlapnosti cenzure.

»Mi smo predvajali na primer 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 kinu Sloga začeli predvajati vse te erotične filme, takrat pa ni bilo več problema.« (Peter)

Izraz »cenzurke« se je med ljubljanskimi operaterji uporabljal bolj za projekcije, ki niso bile cenzurirane predstave, temveč predstave naslednjih dveh tipov: pri prvi je šlo za ogledno projekcijo za prikazovalce. Distributer je pri tem ogledu dobil občutek, ali je film zanimiv za potencialno občinstvo, kako bi ga lahko promoviral in kje bi film lahko igral, ter dobil informacije s strani vodje programa, ali je film ustrezen za programsko umestitev. Ogledne predstave so predvajali v mali dvorani Uniona nekje od leta 1963. Tovrstne predstave so bile izključno zaprtega tipa, dvorana pa se je leta 1987 spremenila v običajno kinodvorano Mini kino Union, odprto za vse (Žun 2014a: 44–45). Drugi tip tovrstne »cenzurke« je bil za novinarje, ki so predčasno, še preden je prišel v kino, videli film, da so lahko napisali recenzijo.

Nadalje so tovrstne posebne projekcije potekale tudi v dvorani distribucijskega podjetja. Filmska kopija, ki so jo prejeli na distribuciji (pri nas na distribuciji Vesna), je bila čisto nova, v večini primerov še brez podnapisov. Pregledovalec kopije je naredil tehnični pregled. S filmsko kopijo je moral biti nadvse previden, da je ni opraskal. Pregledi novih filmov so v dvorani distribucije Vesna potekali ob ponedeljkih in četrtek. Od tam je film običajno šel naprej v podnaslavljanje. Z razpadom distribucije Vesna leta 1991 so se ogledne projekcije predvajale v manjši namenski dvorani kina Kompas, ki je bil na isti lokaciji kot nekdanja dvorana distribucije Vesna (Žun 2014a: 101).



Sliki 17 in 18: 25 let Ljubljanskih kinematografov v tedaj še interni mali dvorani kina Union (hrani Klemen Žun).



Slika 19: Pregled filma v kabini dvorane distribucije Vesna (hrani Franc Milošič).

TOVARNA ISKRA

Po drugi svetovni vojni so potekali vsi nemški patenti. Eden od njih je bil tudi patent za kinoprojektor Ernemann VII B, po katerem je bil narejen prvi projektor slovenskega podjetja Iskra, imenovan NP-1 (Nedič 2016: 57). Iskra je bila tovarna, kjer so izdelovali elektrotehnične izdelke, med pomembnejše izdelke tovarne v Kranju pa lahko štejemo tudi projektorje za kinodvorane. Kinoprojektorje so izdelovali med leti 1947 in 1966 (Nedič 2016: 77–82).



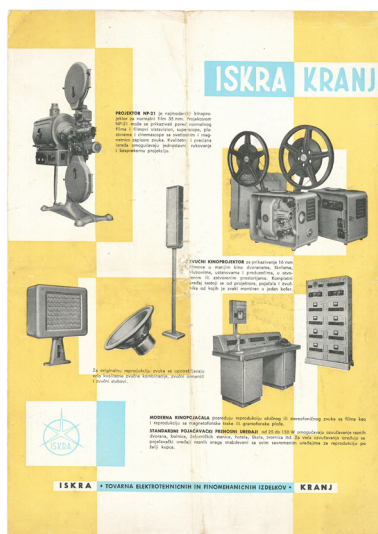
Slika 20: Montaža prvih Iskrinih projektorjev v kinu Triglav (foto Vlastja Simončič, hrani MNZS).

Najbolj znani prototipi filmskih projektorjev za predvajanje 35-mm filmskega traku, ki so jih izdelovali v podjetju in so bili nameščeni tudi v ljubljanskih kinokabinah, so bili: NP-1, NP-2, NP-21, NP-22 in KN-3.

Podjetje je uvedlo industrijsko oblikovanje, vsi elementi projektorja razen optike in elektronke so bili narejeni v tovarni Iskra (Nedič 2016: 77). V Iskri so poleg kinoprojektorjev za 35-mm filmski trak proizvajali tudi manjše projektorje, za predvajanje 16-mm, pa tudi 8-mm filmskega traku. Proizvajali in prodajali so tudi ostalo projekcijsko opremo za kinematografe. Iskra je bila prepoznavna po kakovostnih izdelkih, opremljala je kinodvorane po vsej Jugoslaviji, kinoprojektorje pa so izvažali tudi v tujino, vse od Avstrije, Madžarske, Belgije do Turčije, Irana in celo v južnoameriške države. Iskra je s svojimi kinoprojektorji prispevala k razvoju kinematografije in opremljenosti kinokabin s takrat najnovejšo opremo.



Slika 21: Kinooperaterja Stane Venta in Karel Recek ob prvem avtomatskem projektorju KN-3 v kabini kina Union (foto Marjan Ciglič, hrani MNZS).



Slika 22: Katalog izdelkov tovarne Iskra (hrani Klemen Žun).

LJUBLJANSKI KINEMATOGRAFI PO LETU 1991

V letu 1992 je po razpadu Jugoslavije v Ljubljanskih kinematografih delovalo dvanajst stalnih kinematografov: Komuna, Union, Mini kino Union, Dvor, Domžale, Kinoteka, Kompas, Bežigrad, Šiška, Triglav, Vič in Mojca. Z osamosvojitvijo se je filmska pot nenadoma prekinila, film je namreč k nam prihajal prek Hrvaške. V novonastalih razmerah so se oblikovala »lokalna distribucijska podjetja« (Žun in Bajsic 2014: 26). Ob vzpostavljanju novega sistema pa se je odprlo tudi vprašanje lastninjenja kinopodjetja Ljubljanski kinematografi. Kinodvorane Union, Triglav in Mojca so se znašle v denacionalizacijskem postopku (Žun 2014b: 126). Kina Šiška in Dvor sta bila izključena iz Ljubljanskih kinematografov. Ti dve kinodvorani sta pričeli pisati nove zgodbe pod budnim očesom njunega novega lastnika Mestne občine Ljubljana. Leta 1997 je podjetje Ljubljanski kinematografi postalo delniška družba in dobilo nove lastnike, s čimer je bil postopek lastninjenja zaključen.



Slika 23: Kino Triglav (hrani Klemen Žun).

KOLOSEJ

V želji po povečanju dobička so se novi lastniki Ljubljanskih kinematografov usmerili v bolj marketinške vode in dali večji poudarek oglaševanju. Sredi devetdesetih let dvajsetega stoletja je obisk začel počasi naraščati, investicija v modernejši kinocenter se je zdela smiselna. Predvidenih 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 in sodobno opremljenimi dvanajstimi kinodvoranami je obljubljal kino, ki ga dotlej še nismo poznali. Multipleksi so pošteno spremenili način prikazovanja filmov, hkrati pa tudi navade obiskovalcev kinopredstav. 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)

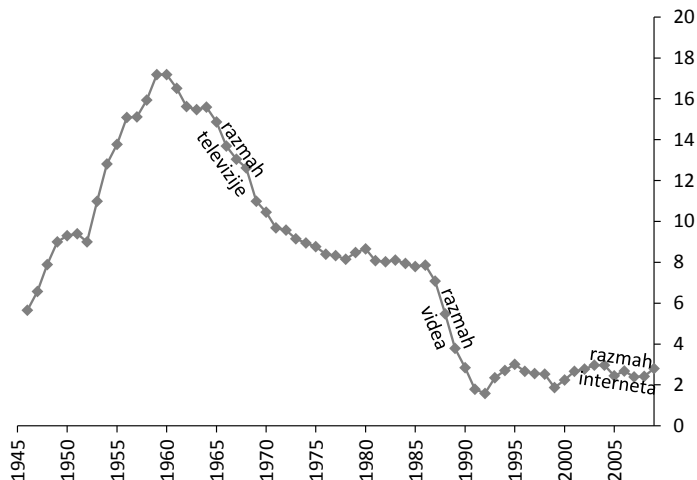
Pod sloganom »V vrtincu zabave« je multipleks, postavljen sredi nakupovalnega centra, združeval nakupovanje, prehranjevanje in zabavno industrijo, ki promovira kino kot tržno blago. Če je bil včasih osrednja nit kinokoncepta film, pa v svetu zabavništva postane le del celostne ponudbe zabave in prostega časa. Kinocentri, ki sledijo sodobnemu kapitalističnemu načelu potrošništva, zagotavljajo prostor užitka. Koncept zabavništva ponuja tako imenovano »doživetje kina«, kar odraža že sama infrastruktura in arhitektura; uvedli so na primer sedeže za zaljubljene in prostore za druženje, kot so biljard, bowling ipd., kjer se po ogledu kinopredstave zabava šele zares prične.

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

ZAPIRANJE KINEMATOGRAFOV

Nove tehnologije, ki so prinesle film v vsak dom, so kakor po svetu tudi pri nas ogrozile obstanek nekaterih mestnih dvoran. Število kinematografov se je zmanjševalo, najprej so klonili manjši kinematografi. Podjetje se je odzvalo na padec obiska s strateškim vlaganjem v tehnično opremo po najmodernejših standardih in investiranjem v infrastrukturo, v želji, da bi svojim obiskovalcem ponudili več, kot jim ponujajo televizijski ekrani v njihovih dnevnikih sobah. Zmanjševanje števila obiskovalcev se je počasi nadaljevalo, na obisk kina sta poleg televizije močno vplivala tudi pojav videa in nazadnje, ko je bil obisk že krepko pod nekdaj idiličnim časom kinofikacije, pojav interneta. O tem zgovorno priča spodaj prikazani graf števila obiskovalcev v slovenskih

kinematografih v posameznih letih vse od druge svetovne vojne dalje. Zadnji poskus za povečanje obiska je bil sredi devetdesetih let spodbujen s prenovami mestnih dvoran in je za nekaj časa vrnil ugled kinematografom.



Graf 1: Število obiskovalcev (v milijonih) v slovenskih kinematografih skozi leta (avtor Klemen Žun).

Zadnji udarec kinematografom v Ljubljani je zadala ravno izgradnja Kolo-seja. Obiskanost mestnih dvoran se je po otvoritvi multipleksa zmanjševala. Nepričakovano se je večina ljubljanskega občinstva močno skoncentrirala na obisk Koloseja. Medtem ko je Kolosej na začetku ob razprodanih kinopredstavah deloval zelo uspešno, so se mestne dvorane utapljale v pomanjkanju obiskovalcev.

V okviru končanega denacionalizacijskega postopka sta bila kino Union in Mini kino Union predana Grand hotelu Union, uprava Ljubljanskih kinematografov in Koloseja pa je dobila sedež v prostorih Koloseja (Žun 2014b: 128). Dvorane so se pospešeno zapirale. Kino Mojca se je zaprl, ker je bil tehnično najslabše opremljen in nekompetenten v primerjavi z drugimi dvoranami. Za njim so drug za drugim sledili Triglav, Dvor, Šiška, Bežigrad in Kompas. Kino Vič je pred nekaj leti spremenil svojo vlogo, danes pa je od vseh dvoran ostala v lasti kinopodjetja samo še dvorana kina Komuna.

»In tako so se začele podirati kinodvorane tega podjetja. In kot da bi usoda 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, da kamor gre Matic, se kino zapre. Kot letišči

[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)

Mestne kinodvorane so pomemben prostor mestne kulture. Pojav novega, modernega, komercialnega in konkurenčnega multipleksa je mestne dvorane prisilil, da so se zapirale, podjetje Ljubljanski kinematografi pa praktično ni več obstajalo. In če je »Kolosej dedič dolge zgodovine kinematografije v Ljubljani«, kakor navaja na svoji spletni strani (Kolosej 2018), je prav gotovo tudi eden od tistih dejavnikov, ki je mestno jedro prikrajšal za film.

ZAPOSLENI V PODJETJU

Sedeže kinodvoran tiho zasedajo tudi vsi zaposleni v kinu, brez katerih bi bilo kinoprizorišče prazna arhitekturna sivina. Pljučni krili Ljubljanskih kinematografov sta bili na eni strani uprava kina s kadrovsko službo, ki je skrbela za administrativna dela, in na drugi strani operativa kinodvoran. Med obema deloma po navadi ni bilo tesnega stika, in sicer zaradi narave dela, saj so ljudje v upravi delali samo dopoldne, medtem ko so zaposleni v dvorinah delali predvsem popoldne. V tej monografiji nas zanimajo uslužbenci v samem kinu, zato se v delo uprave ne bomo poglobljali.



Slika 24: Silvestrovanje kolektiva leta 1995 (brani Marjetka Čabraja).

V najboljših časih oziroma v klasični obliki je kompletna zasedba v operativi kina štela šest oseb: dve blagajničarki, dva reditelja, čistilka in kinooperater. Podobna struktura zaposlenih je bila v veljavi v vseh večjih mestih oziroma po vseh večjih kinematografih v Sloveniji. Kinopodjetje pa je vendarle imelo nekoliko specifično delitev dela s tako imenovanimi »letečimi uslužbenci«. Leteči uslužbenci so bile po navadi vse blagajničarke, pa tudi reditelji in biljeterji ter nekateri kinooperaterji. Izraz leteči se je nanašal na premičnost uslužbenca med kinematografi, ki so bili v lasti podjetja. En teden je na primer določena blagajničarka delala na eni kinolokaciji, naslednji teden pa na drugi, kakor je pač nanesla razporeditev urnika.

Zaposleni so imeli različne naloge. Blagajničarke so na vhodnih blagajnah prodajale vstopnice. Blagajna se je odprla eno uro pred prvo filmsko predstavo. Reditelj je pregledoval, ali je dvorana čista ter če so sedeži in luči v redu. Paziti je moral, da v dvorano niso prišli obiskovalci brez kinovstopnice. Med filmom je moral vedno dežurati v dvorani, kjer je pazil na predvajanje filma, red in vedenje obiskovalcev. Reditelje so pozneje nadomestili biljeterji, ki so trgali vstopnice, v dvorano pa jim ni bilo več treba hoditi. Danes to delo opravljajo hostese.

Kinooperaterje je kinopodjetje razdelilo na redne in leteče. Redni oziroma stalni so bili običajno stacionirani na eni kinolokaciji podjetja, leteči pa so imeli nalogo občasnega nadomeščanja rednih. Leteči so delali med prostimi dnevi rednih operaterjev ali pa, če je nekdo manjkal ali zbolel. Stalni



Slika 25: Kolektivni izlet v Kumrovec v 70-ih letih dvajsetega stoletja (hrani Klemen Žun).

operater je bil običajno določen tudi za upravnika kina. Upravnik kina je bil na nek način »mali direktor« kinodvorane. Bil je vodja oziroma nadrejen blagajničarki in reditelju. Odgovoren je bil za celotno stavbo kina in red v kinodvorani.

Podjetje je poudarjalo prevzemanje odgovornosti zaposlenih oziroma osebja za vse ljudi, ki so bili na filmski projekciji v dvorani. 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 veliko je kino pomenil ljudem, priča izjava Monike:

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

Monika govori o ogorčenju javnosti zaradi enodnevnega zaprtja kinodvoran. Kino je ljudem očitno veliko pomenil. Sobotne predstave so bile najbolj obiskane. Kakor pravi eden od sogovorcev:

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

Prosti čas večine ljudi je narekoval tempo in predstavljal delavnik zaposlenih v kinematografih. Delo je bilo pretežno pozno popoldansko in večerno. Reden 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, ki so jih spremljale filmske ekipe in pogostitve po predvajani projekciji. V kino so v šestdesetih letih dvajsetega stoletja uvedli tudi dopoldanske filmske projekcije, imenovane matineje.⁶

6 Izpeljanka matineja izhaja iz francoske besede »matin«, ki pomeni jutro, zjutraj.

URNIK ZAPOSLENIH V KINU

Zaposlenemu osebju je kadrovska služba konec tedna dala spored za vse predstave naslednjega tedna oziroma razpored, kdaj in kje bodo delali. Sistemska ureditev dela, na katero so bili delavci pred zaposlitvijo tudi opozorjeni s strani kadrovske službe, direktorja ali sodelavcev, je določala, da je imel vsak od zaposlenih v mesecu prosto eno nedeljo oziroma en vikend. Prost je bil en dan v tednu. Drugače so bili vsi dnevi delavni, tako da so se morali zaposleni zaveščno odpovedati večernemu življenju. Delavni vikend je kmalu postal rutina, del vsakdana, in se ni več dosti razlikoval od dnevov med tednom. Podjetje je imelo takšno politiko verjetno zaradi (pre)majhnega števila zaposlenih, saj je, kot so mi pripovedovali, zaposlenih vedno primanjkovalo.

Razpored na delovna mesta v tednu od 3. do 9.9. 1979

T.V

	Operatorji					Blagajničarke					Reditelji					Snažilke												
	3	4	5	6	7	8	9	3	4	5	6	7	8	9	3	4	5	6	7	8	9	3	4	5	6	7	8	9
	p	t	s	č	p	s	n	p	t	s	č	p	s	n	p	t	s	č	p	s	n	p	t	s	č	p	s	n
Unión	3 Kontrec	U	U	+	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U		
	6 Kokalj	+	+	U	M	K	Š	Š																				
	2 Cedilnik	+	D	D	D	D	D																					
	10 Žinkovič	D	D	D	D	+	S	S																				
Komuna	5 Reberšek	K	K	K	K	+	K	K																				
	Kokalj																											
	SLOGA	m																										
	7 Erjavec	+	S	S	S	S	V	V																				
Sloga	Bradeško	S																										
	Žinkovič						S	S																				
	1 Bukovec	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S		
	Kontrec							S	S	S	S																	
Vč	4 Jerina	V	V	V	V	V	+	+																				
	Erjavec						V	V																				
	8 Babič	V	V	V	V	V	P	+	+																			
	13 Valentak	D	U	V	V	V	V	V	V	V	V	V	V	V	V	V	V	V	V	V	V	V	V	V	V	V		
Šiška	8 Stele	Š	Š	Š	Š	Š	+	+																				
	Kokalj						Š	Š																				
	9 Klondič	D	Š	Š	Š	Š	Š	Š	Š	Š	Š	Š	Š	Š	Š	Š	Š	Š	Š	Š	Š	Š	Š	Š	Š	Š		
	Hrnčič	Š					Š	Š	Š																			
Mojca	9 Bradeško	S	M	M	P	M	M	M	M																			
	Kokalj						M																					
	7 Kozlevčar	+	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M		
	6 Nevenkič	+	P	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M		
Triglav	1 Kovačič	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T		
	12 Kavčič	T	T	T	T	T	T	+	+																			
	Kontrec							T	T																			
Triglav	13 Kovačič	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T		
	4 Larmatov	T	T	T	T	T	T	+	+																			
	Halambek							T	T																			

Slika 26: Primer tedenskega razporeda zaposlenih na delovna mesta (hrani Klemen Žun).

PLAČE

V podjetju 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. Na najnižjem mestu so bile čistilke, rediteljice, delovno mesto višje so bile blagajničarke, največ so bili plačani kinooperaterji. Upravnik kina, ki je bil odgovoren za vse, je imel po plačni lestvici najvišjo plačo od vseh zaposlenih v kinu. Plača v kinu v času Ljubljanskih kinematografov ni bila slaba. Naokoli so krožile razne zgodbe, da so še čistilke v kinopodjetju imele skoraj direktorsko plačo. Matej je o svoji plači v kinu takole strnil svoje misli:

»Mi smo bili vsi privilegirani. Moja sosedka je bila recimo zdravnica, ona je imela dolgo časa manjšo plačo kot jaz. Pa je bila, kot bi rekli, je študirala medicino in tako naprej.« (Matej)

Na višino plače so vplivali tudi delavci sami, ki so bili za visok obisk v kinu nagrajeni, zato so tudi z lastnim delom skušali ustvarjati soliden obisk. Pri uspešnosti kinopodjetja so bili torej udeleženi tudi zaposleni, ki so bili ključni za dobro vzdušje in počutje gledalca. Stimulacija⁷ ob dobrem obisku je spodbujala delavce in jih dodatno motivirala. Značilnosti samoupravne ureditve dela so delavcem dajale občutek, da so sami svoji gospodarji. Vsak član kinoansambla je bil cenjen, družinski člani pa so imeli posebne bonitete pri vstopnicah.

»Tokrat 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 v podjetju so torej vedeli, da bodo ob dobrem obisku kina imeli tudi sami nekaj koristi, zato so bili za delo motivirani. Resda je plača varirala glede na obiskanost, nasploh pa je bila precej visoka.

ZAPOSLENI PO OSAMOSVOJITVI SLOVENIJE

Postsocialistično obdobje je po osamosvojitvi prineslo nove čase tudi v kino, kar se je močno dotaknilo tudi zaposlenih v kinu. Podjetje je dokončno prišlo v zasebne 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 v marketing in oglaševanje. Morda se nam danes zdi nenavadno, ampak uvedba prodaje kolic in drugih prigrizkov v kinu je

⁷ V obdobju socializma ne moremo govoriti o stimulaciji v današnjem pomenu besede, saj uradno stimulacije podjetje ni smelo izplačevati. S stimulacijo je mišljena »nagrada«, tj. izplačilo zaposlenim ob velikem obisku.

bila takratnim zaposlenim neznana in je niso najbolj podpirali. Oster rez med načinom dela v socializmu in tistim pozneje se je najbolje videl v na novo zgrajenem multipleksu v Ljubljani. Nov pristop h kinu kot »kinu zabavništva« je hitro osvojil mlado občinstvo, vodstvo pa je pri tem pozabilo, da je treba v prvi vrsti novo idejo prenesti tudi na zaposlene in ne le na gledalce. Tudi način dela v posameznem kinu in v multikinu ne bi smel biti enak. Dolgoletni uslužbenci so bili navajeni stare, že uveljavljene strukture dela. Nov koncept kina, ki ga je ponujal multipleks, pa jim je bil tuj. Niti se ga, vsaj večina njih, ni mogla navaditi.

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

Sočasno z razvojem tehnologije je bilo videti, da bo v prihodnosti kino deloval brez zaposlenih. Blagajničarke naj bi nadomestili kartomati, vizija kina kot »one-man banda«, kjer bi bila potrebna ena sama oseba za vse operacije kinopredstave, 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, kot najpomembnejši dejavnik pa je nastopil dobiček. Udarec so zaposleni občutili z znižanjem plače. V preračunljivem delovanju multipleksa so se mnogi zaposleni videli le še kot odvečni material, ki ga je treba vzdrževati. Mlajši so se sicer prilagodili, vendar se je po besedah več starejših sogovorcev »takrat marsikaj lepega končalo«, »lepih dni v podjetju« pa je bilo zanje konec.

Te naracije o spremembi delovnega okolja s spremembo družbenega, državnega in upravljalvskega sistema niso bile edinstvene za kino, temveč so jih opažali tudi v drugih delovnih okoljih. Antropologinja Nina Vodopivec (2007) jih je raziskovala v tekstilni 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 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: 11–12). Kot rečeno, številni moji sogovorniki so spremembo opisali kot poslabšanje delovnega okolja.

Z odprtjem Koloseja so začeli uvajati v kino študentsko delo. Najprej so študentje opravljali delo hostes ter prodajo kopic in drugih prigrizkov. V mestnih kinih so ukinjali delo biljeterja, zaradi tehnično manj zahtevnega 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 uslužbencev v kinu. V nekem 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)

Lastnik oziroma tedanji direktor kinematografov je redno zaposlene obravnaval kot strošek. Večkrat so padali tudi očitki, da zaposleni ne delajo nič. Spremenjena naracija o lenobi in očitki, saj »ti samo sediš, nič ne delaš«, so ustvarili negativno vzdušje med zaposlenimi (prim. Buchowski 2006). Podjetje je varčevalo na operativi. Vse se je pričelo preračunavati kot strošek, dokler ljudje niso postali odvečen strošek. Na trgu dela je takrat prevladala cenejša delovna sila, predvsem študentsko delo.

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

Stalno zaposleno osebje so zamenjali študentje. V nekem obdobju je več delavcev dobilo odpoved ali sporazumno podpisalo pogodbo o prekinutvi dela. Na koncu so svoje odslužili tudi nekateri kinooperaterji.

»Začelo 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 cenejši. 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. Poleg tega zaradi novih tehnologij, ki smo jih že spoznali, narava dela v kinu ne zahteva več tako obsežnega znanja kot v preteklih desetletjih. Danes kino teži k temu, da bi delo v njem obvladala ena sama oseba.

Do neke mere je to davek tehnološkega napredka, sicer pa posledica čiste kapitalistične preračunljivosti vodstva podjetja. Nekateri zaposleni so tako dosegli sporazum, drugi so bili hladno prepuščeni ulici, tretji pa so odšli, ko so videli, kakšna je situacija. 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). Pričujoča monografija dopolnjuje obstoječo vednost o postsocialistični transformaciji dela s primerom iz industrije zabave.

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 so se bistveno spremenili. 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 več 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 tako imenovani event kino, ki ima ne samo kinodogodke, 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 Ljubljane 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 prostčasne aktivnosti. Pod njegovim okriljem deluje tudi mestna kinodvorana Komuna. Leta 2015 je ponovno začelo delovati dolgo časa mirujoče kino gledališče Bežigrad. Kino ima danes ameriški pridih, saj vam poleg filmskih uspešnic postreže tudi s pomfrijem in hamburgerji, v ponudbi pa vključuje še delavnice za otroke in nekoliko bolj komercialne gledališke predstave (Kino Bežigrad 2018).

Sinonim kina s kakovostnim, umetniškim, nekomercialnim filmskim programom, večinoma evropske produkcije, in pestrim programom za otroke, je Kinodvor. Kino prireja in tudi gosti razne filmske festivale, z organizacijo filmske šole in filmskih vzgojnih konferenc deluje na področju izobraževanja in se ukvarja tudi z drugimi projekti (Kinodvor 2018). Kinodvor je bil med drugim tudi eden od pobudnikov povezovanja posameznih kinov v Sloveniji v Art kino mrežo Slovenije (glej Art kino mreža Slovenije 2014a).

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

Zaposlovanje in delavniki so prepuščeni posameznim institucijam, podjetjem, ki vodijo te kine. V komercialnih kinematografih, kot je Kolosej, večinoma

delajo študentje, drugje pa imajo tudi stalne ekipe. Logistika tedenskega urnika se danes zelo razlikuje od urnika zaposlenih v nekdanjih Ljubljanskih kinematografih, ki smo ga spoznali zgoraj, in je pogosto odvisna od dogovora med uslužbenci. Kino ni več pretežno popoldanska dejavnost, tako da se delo porazdeli od jutra do večera, odvisno od števila in oblik projekcij.

Danes lahko rečemo, da mestne dvorane postajajo spet priljubljene. Tako so na primer ponovno zagnali kino Bežigrad. Nekatere bivše mestne kinodvorane so zaživele v čisto novi luči, druge so spremenile svoj namen, tretje pa so žal za vedno zaprle svoja vrata.



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. Velikokrat jih pripovedujemo o sebi.

Življenjska zgodba osvetli določen vidik človekovega življenja in vlogo človeka v svetu, zato je beleženje osebnih življenjskih pripovedi pomembna metoda za več različnih družboslovnih in humanističnih disciplin. Življenjska zgodba nam po eni strani daje vpogled v družbene oziroma kulturne vrednote nekega časa, po drugi pa v mišljenje in čustvovanje posameznika, ki pripoveduje. 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 2002: 206).

Življenjska zgodba je zgodba, ki jo oseba izbere, da jo pove o svojem preteklem življenju (Atkinson 2002: 125). Oseba dobi možnost povedati, kar se mu ali ji zdi osebno pomembno, o svojem življenju pa razmišlja iz lastne perspektive, tj. na emski način (Ramšak 2003). Zgodbe, ki jih ljudje pripovedujemo o sebi,

»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). Pri tem prihaja na dan posameznikovo »strokovno znanje na obravnavanem področju« (Pajnik in Bajt 2009: 73), saj je prav to znanje pogosto pomembna osnova posameznikove identitete.

Nič novega ni, da je zbiranje življenjskih zgodb pomemben del etnografske metode, pač pa je obravnava življenjskih zgodb kot samostojen znanstveni podvig relativno novejša praksa. Zgodbe tako niso le pripovedi, ampak predmet raziskave, ki ga moramo analizirati in obravnavati kritično. Z njimi lahko razkrivamo, kako ljudje razumejo preteklost in kako povezujejo osebne izkušnje z družbenim 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 vednosti, ki pripovedovalcu ni nujno prednostno, tega pa ustvarimo tako, da pripovedovalca dodatno sprašujemo o njegovih izkušnjah, mislih in čustvih (Ramšak 2003: 103). Poglejmo si torej, kako so mi o svojem poklicnem življenju pripovedovali kinooperaterji nekdanjih Ljubljanskih kinematografov in kako sem razumela njihove zgodbe.



Drugi filmski kolot

IZOBRAŽEVANJE KINOOPERATERJEV

Izobraževanje kinooperaterjev pred drugo svetovno vojno

Po odprtju prvih stalnih kinematografov pri nas se je pojavilo vprašanje o ustreznih usposobljenosti kinoosebja. Kinematografski kader je bilo treba vzgojiti. Zgodnja sled neformalnega izobraževanja nas pripelje do prvega slovenskega društva kinooperaterjev, nekje so zapisali »kino-nastavljalcev«, ustanovljenega leta 1920. Prihodnji operaterji so se izobraževali v društvenem kinu Tivoli, ki je imel v svoji kinokabini kar tri projektorje, od katerih je bil en namenjen samo za izpite (K. 1941: 208).

Po navedbi časopisa Jutro (1925: 5) je sredi dvajsetih letih »preizkušnjo usposobljenosti za strežbo projekcijskih priprav ob prirejanju javnih predstav s kinematografom« organizirala gradbena direkcija v Ljubljani. Komisijo so sestavljali strokovnjaki s področja tehnike, delno pa tudi poslovodje tedanjih kinodvoran. Med drugim je omenjen tudi glavni ljubljanski operater tedanje

dobe, Alfonz Vakselj, poslovodja kina Dvor. Za opravljanje preizkusa je moral vsak posameznik plačati takso.

Trideseta leta so prinesla pravilnik o opravljanju izpita za kinooperaterje, ki ga je odredilo tedanje Ministrstvo za trgovino in industrijo Kraljevine Jugoslavije. Na izpit so se lahko prijavile osebe z ustrezno poklicno izobrazbo iz smeri mehanike in elektrotehnike. Dodatni pogoj za pristop k izpitu je kandidata obremenil z vsaj šestmesečnim delom kinooperaterja. Izpit so prijavljeni opravili pred izpraševalno komisijo pri banskih upravah (Slovenski narod 1933: 3; glej tudi Slovenski narod 1934).

Izobraževanje kinooperaterjev po drugi svetovni vojni


V obdobju po drugi svetovni vojni so sprejeli zakonsko določilo glede ureditve o opravljanju izpita za kinooperaterja. Pravilnik je predpisoval, da lahko v kinematografskih podjetjih samostojno delo za kinoprojektorjem opravljajo samo uslužbenci, ki so opravili izpit za kinooperaterja (Enakopravnost 1947: 3). Komisija za kinematografijo Ljudske republike Slovenije je pozivala vse operaterje, ki so bili že zaposleni, niso pa imeli opravljenega potrebnega izpita, naj ga čim prej opravijo (Komisija za kinematografijo vlade LRS 1949: 4).

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 »tečaju za kinooperaterja«. Tečaj je organiziralo Podjetje za razdeljevanje filmov. Po letu 1959 je tečaj izvajala Delavska univerza Borisa Kidriča. Približno na ta in poznejši čas se nanašajo osebne zgodbe, ki sem jih uporabila za rekonstrukcijo poklica.

Izobraževalna ustanova Delavska univerza Borisa Kidriča, ki je delovala na Miklošičevi ulici v Ljubljani, je prirejala raznovrstna predavanja, seminarje in tečaje. Institucija je s svojim širokim naborom vzgojno-izobraževalnih vsebin in ustrezno kvalificiranimi predavatelji poučevala tako na splošnih področjih, kot sta gospodinjstvo in učenje jezikov, kot tudi na področju strokovnih poklicev.

Kinooperaterski izpit

Delavska univerza Borisa Kidriča je izvajala tečaj v sodelovanju s tovarno Iskra in Ljubljanskimi kinematografi.


ISKRA KRANJ
 tovarna elektrotehničnih in finomehaničnih izdelkov
 Panoga: **Kino-akustika**

Tovariš K O K A L J J anez

zaposlen pri Kinematografsko podjetje, Ljubljana


v L j u b l j a n a

je obiskoval naš tečaj od 19. maja do 24. maja 1958

za upravljanje kinoprojektorjev v zvezi s prikazovanjem filmov po novih sistemih:



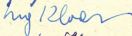

CINEMASCOPE • SUPERSCOPE • VISTA-VISION • WIDE SCREEN
magnetski, svetlobni in perspecta ton

Imenovani je poučen, kako se ravna s filmi na »ISKRA« aparaturah


 tovarna elektrotehničnih in finomehaničnih izdelkov
KRANJ

L J U B L J A N A

Dne 24. maja 1958.

Vertačnik Maks 
 Ing. Fon Stane 
 Ing. Kloar Igor 
 Ing. Markovič Ilija 

G 1918 57

Slika 27: Primer potrdila tovarne Iskra o obiskovanju tečaja za kinooperaterje (brani Klemen Žun).

Izobraževanje za potrebe delovnega mesta je bilo razpisano, ko je bilo dovolj povpraševanja ali pa so se pojavile potrebe po novem kadru. Tečaj za udeležence iz celotne republike je trajal dva tedna, na njem pa so kandidati poslušali več predavanj. Z leti so kljub manjšim spremembam učnega programa izbrane vsebine poudarjale poznavanje in razumevanje delovanja stroja kinoprojektorja. V teoretičnem delu je tečajnik usvojil osnovno znanje iz mehanike, elektronike, akustike in optike. Za delo v kinu sta bili zelo pomembni tudi opravljena prva pomoč in varstvo pri delu. Izvajalci posameznih predmetov so bili strokovnjaki na področju, ki so ga predavali.



Slika 28: Primeri priročnikov za kinooperaterje (brani Klemen Žun).

Za opravljanje kinooperaterskega dela poznavanje teoretičnega dela ni zadostovalo, kandidat je moral imeti stik z operaterskim delom, zato je bil pogoj za opravljen kinooperaterski izpit tudi praksa. Učne ure obvezne prakse so si vajenci nabirali pretežno v kinokabinah Komune in Uniona. Delo vajenca je potekalo pod spremstvom in nadzorom osebnega mentorja. Mentorji so bili pogosto starejši kinooperaterji podjetja Ljubljanski kinematografi, ki so svoje dolgoletne izkušnje in znanje prenašali na mlajše generacije. Vključevanje starejših mentorjev v pedagoški proces in prenos njihovega znanja na mlado generacijo je delovalo po sistemu vajeništva; vajenec je tako od izkušenejšega spoznal večšine, delo se mu je tako bolje vtisnilo v zavest in dobil je koristne nasvete, ki jih ne more nadomestiti nobena knjiga (glej Bogataj 1989: 206–207). V šestdesetih letih je ob prisotnosti mentorja vajenec delal pol leta, pozneje 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 in predsednik komisije. Izbrani člani so bili lahko kar predavatelji sami, lahko tudi mentorji, nekaj časa pa je bil med člani komisije tudi direktor kinopodjetja Ljubljanski kinematografi.

Po pričevanjih sogovorcev je zagovor potekal v mali dvorani Uniona (pozneje Mini kino Union) ali v dvorani Kinoteke. 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 diplomu. Uradni naziv poklicnega operaterja se je z leti spreminjal, kakor se je spreminjalo tudi ime tečaja. Bistvene razlike v zahtevanih znanjih med njimi ni bilo, razen tega, da se je zahtevnost z leti prilagajala novim tehnologijam 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 postal strokovno usposobljen za delo kinooperaterja za javno predvajanje filmov. Drugega formalnega izobraževanja za kinooperaterje ni bilo.

DU DELAVSKA UNIVERZA BORIS KIDRIČ
Ljubljana

Št.: 16/75 - ST

P O T R D I L O

Tovariš-ica V O L K Savo
rojen-a 29. 7. 1944 p
je obiskoval-a od 9. 12. 1974 do 25. 1. 1975

TE ČAJ ZA KINOOPERA TERJE ŠIROKEGA TRAKU

po posebnem programu v 100 učnih urah ki je obsegal:

- Tehnologija materiala
- Strojni elementi
- Elektrotehnika
- Projektor
- Projekcijska tehnika
- Pretvorniki, ojaševalci
- Elektroakustika
- Optika
- Delovna tehnika
- Varstvo pri delu

I N G A U S P E Š N O K O N Č A L - A

Predsednik komisije: *[Signature]*
Člani: *[Signatures]*
SMIL

DU DELAVSKA UNIVERZA BORIS KIDRIČ
Ljubljana

Direktor:
prof. Anton Kukovica
[Signature]

V Ljubljani, dne 25. 1. 1975

Slika 29: Primer potrdila o opravljenem tečaju (hrani Klemen Žun).

Kot zanimivost naj navedem, da so nekateri kinooperaterji po vzoru tečaja za kinooperaterje sami priredili neuradni izpit za druge. Kakor pripoveduje gospod Matic, je celo med služenjem vojaškega roka o svoji strasti do tehnike in filma ter kinooperaterskega poklica iznajdljivo podučil svoje sovojake.

»Pol pa seveda je prišlo tisto, kaj jaz vem, leta 1962 sem izpit naredil, 1962, 1963 sem moral 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, 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 za 16-mm filmski trak. Glejte, to sem jaz [pokaže na sliki, op. a.]. To je ta ozkotračni 16-mm kinoprojektor. Tle smo se slikali, gasilska slika, to pa je bil del predavanj in sem glih

tako, so pol izpite naredili, da sem jaz vprašanja sestavljal, pa da so lahko tam, so eno priznanje dobili, da so naredili operatorski izpit za ta kinoprojektor. In potem sem jaz še priredil predstave v kasarni. Ko so videli [ostali, op. a.], pol so celo začeli filme nabavljati, te razne, saj veste ...» (Matic)



Sliki 30 in 31: Organizacija tečaja za kinooperaterja med služenjem vojaškega roka v Mostarju (hrani Karl Erjavc).

Ljubljanski kinematografi so v skladu z zakonodajo na delovno mesto sprejeli le kandidate z opravljenim kinooperaterskim izpitom. Ob zaposlitvi je tako kandidat moral priložiti tudi potrdilo o opravljenem izpitu. Kljub legendarnim tečajem za kinooperaterje in zakonodaji so obstajale izjeme, saj so nekateri filme vendarle predvajali tudi brez izpita. Kakor razlaga Rok, v samostojnem kinu Triglav za delo kinooperaterja ni potreboval kinooperaterskega izpita oziroma kot pravi, zanj takrat sploh še ni slišal. Izpit je bil primoran opraviti po petnajstih letih izkušenj v kinokabini, ko je kino Triglav postal del Ljubljanskih kinematografov. O opravljanju izpita Rok pripoveduje:

»Nekega 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 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 kinooperaterskim delom opravlja.« (Rok)

Rokova zgodba nas podučí, da je bil uradni list papirja samo izhodišče za legalno delo, delavne izkušnje pa so bile tiste, s katerimi je kinooperater rastel. Za boljše razumevanje kinotehnologije je bilo koristno poznati teoretično podlago, osnovna znanja pa so se prenašala s starejše na mlajšo generacijo skozi prakso. Največ znanja je operater pridobil sam sproti z dobrim opazovanjem, učne lekcije pa je prejemal tudi, ko mu kdaj ni šlo vse po načrtih, ko filmski trak ni tekel, kot bi moral. Operaterjevo delo se je zaradi tehničnega napredka vseskozi spreminjalo. Ker operaterji niso bili deležni uradnega dodatnega izobraževanja, je moral kinooperater samostojno poskrbeti za dopolnjevanje svojih znanj, da se je lahko uspešno prilagajal spremembam.

Izobraževalno središče Miklošič Ljubljana je v samostojni Sloveniji nasledilo poslanstvo prejšnje Delavske univerze in med drugim prevzelo tudi program za usposabljanje kinooperaterjev. Po 230 opravljenih učnih urah je tečajnik prejel naziv kinooperaterja za javno predvajanje filmov. Preden se je kinooperater zaposlil pri Ljubljanskih kinematografih, je pri kinopodjetju moral opraviti tudi strokovni izpit iz pripravniškega dela za delovno mesto predvalca filmov. Zadnja generacija, ki je morala opraviti kinooperaterski izpit, je izpit opravljala leta 1997. Večdesetletna kontinuiteta uradnega izobraževanja

kinooperaterjev je bila zaradi pomanjkanja potreb po novem kadru in nezanimanja za ta poklic istega leta prekinjena.

Izobraževanje kinooperaterjev danes

Formalega izobraževanja v Sloveniji danes ni več. Posamezne institucije so bile prepuščene same sebi. Po besedah filmskega poznavalca Klemna Kleča se izobraževanja operaterjev prikazovalci lotevajo zelo različno. Nekateri kinematografi izučijo potencialnega zaposlenega osnov predvajanja filmov v nekaj dneh, kar za suvereno samostojno delovanje včasih ni dovolj (Kleč 2002/2003: 25). Primanjkljaj poznavanja in razumevanja tehnik dela kaj kmalu povzroči zmedene odzive in nesamostojnost operaterja. Negativna plat tega zgodovinskega procesa je tudi, da se je znanje, ki se je nabiralo in prenašalo iz generacije v generacijo, nenadoma drastično zmanjšalo, delno seveda zaradi popolne spremembe kinooperaterskega dela ob zgoraj povzetih tehničnih preobrazbah kinoprojekcije. Digitalizacija je po drugi strani odprla doslej neznano področje, ki pa za samo predvajanje filmov pomeni tolikšno poenostavitev dela, da zanj ni več potrebe po specifično izobraženem kadru. V komercialnih kinematografih je kinooperatersko delo tako postalo študentsko delo.

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

Desetletje za tem je združenje kinematografov Art kino mreža Slovenije ponovno začelo z izobraževanji kinooperaterjev. Zaradi potreb ob novem trendu odpiranja manjših kinodvoran je Art kino mreža Slovenije za svoje člane leta 2014 organizirala dvodnevno izobraževanje kinooperaterjev. Namen izobraževanja je bil »utrditi že pridobljeno znanje kot tudi usvajanje novega znanja« (Art kino mreža Slovenije 2014b).

V nekomercialnih kinematografih se zavedajo, da število primerno usposobljenih kinooperaterjev danes ni zadostno, zato bi bilo treba primeren kader ustrezno izučiti, na novo vzgojiti in prilagoditi današnjim razmeram na trgu dela. Področju izobraževanja največ pozornosti namenja Kinodvor s filmsko vzgojo za otroke in organiziranjem filmske šole.

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

Današnja raven 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 nasmehne obetavnejša prihodnost, saj je ustrezna izobrazba kinooperaterjev več kot potrebna, ne glede na to, v katero smer se še utegne razvijati ta poklic.

OD KINOOPERATERSKEGA IZPITA DO ZAPOSLOTITVE V LJUBLJANSKIH KINEMATOGRAFIH

»Že v vojski sem iskal oglase, prebiral časopise in nekega dne je bil v nekem časopisu 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 se je v zgodovini precej spreminjalo. Pri tem se moramo zavedati, da število kinooperaterjev v Sloveniji nikoli ni bilo množično. Moja obravnava kinooperaterskega poklica v nekdanjem največjem kinopodjetju na ozemlju Slovenije 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. Zaposlovanje kinooperaterjev sta določali predvsem dve 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 manjše kot v ljubljanskem okolju, kjer je bilo precej več kinematografov. Potrebe po kinooperaterskem kadru so se najbolj pokazale v povojnem obdobju »kinoparadiža«, ko je število kinematografov doseglo svoj vrh. Število zaposlenih kinooperaterjev je tedaj sorazmerno sovpadalo s številom delujočih kinematografov. Razpisano število tečajev je bilo prilagojeno povpraševanju in zagotovitvi zadostnega števila potrebnega kadra.

Časovno komponento moramo dojemati v okviru posameznih obdobjev večjih tehnoloških sprememb, ki jim je bilo področje močno podvrženo. Še enkrat moramo spomniti, da je tehnološki napredek spreminjal način dela in zmanjševal število kinooperaterjev. Na število zaposlenih sta bistveno vplivala dva tehnološka prehoda. V času, ko so še predvajali na ogle, sta bila v mnogih kinokabinah potrebna dva kinooperaterja, vsak za svojim kinoprojektorjem. S

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

Zaposlitvene prilžnosti so se pojavljale tudi med dopusti redno zaposlenih, za pokrivanje bolniških odsotnosti ali ob upokojitvah. Ne smemo zanemariti, da je specifika dela, ki jo bomo še podrobneje spoznali, prispevala k temu, da med ljudmi ni bilo zares močne želje, da bi delali kot kinooperaterji, morda je bila ta manjša, kot bi pričakovali. Nekateri sogovorniki so mi tudi povedali, da je v kinopodjetju primanjkovalo sodelavcev. Nekateri od intervjuvancev so tako dobili zaposlitev takoj, niso pa imeli vsi te sreče. Sredi devetdesetih let je bilo še težje dobiti službo v kinopodjetju kot prej. Precejšnja ovira dodatnemu zaposlovanju je bila tudi opustitev izobraževalnega programa. Pomanjkanje pobud in nepremišljeno zanemarjanje izobraževanja kadra je sprožilo primanjkljaj ustrezno izobraženih delavcev. Pomanjkanje novih šolanih ljudi so v Ljubljanskih kinematografih reševali tako, da so večino starejših kinooperaterjev povabili, da kot upokojnenci v kinokabinah honorarno še vrtijo filme. Mnogi so tako predvajali tudi kakšno leto dni po upokojitvi. Pozneje pa je, kot že vemo, prišlo do tega, da zaradi zmanjšanja kinematografske dejavnosti in zapiranja kinodvoran v mestnem jedru na začetku 21. stoletja poklic kinooperaterja ni bil več aktualen.



Slika 32: Ob upokojitvi operaterja Iva Cedilnika (brani Mitja Žura).

Generacije kinooperaterjev

Pogovarjala sem se s trinajstimi kinooperaterji, ki so delali v različnih časovnih obdobjih od začetka šestdesetih let dvajsetega stoletja do danes. Še preden se torej lotimo podrobnejše analize, moram sogovornike, zaradi obsežnega časovnega okvira, razdeliti v tri generacije. Členitev po obdobjih je smiselna, saj so znotraj posamezne generacije razvidne zgodovinsko pogojene skupne lastnosti, izoblikovane v podobnih pogojih dela.

V prvo generacijo štejem tiste operaterje, ki so delali od začetka šestdesetih letih do okoli preloma v naslednje stoletje, kar sovpada tudi z njihovo upokožitvijo. Ti operaterji so se upokojili še pred odprtjem prvega kinomultipleksa v Sloveniji. Mnogi so še znali ravnati z ogljem, ki so ga ravno v šestdesetih zamenjali s ksenon žarnicami. Nekaj let v svoji karieri so predvajali tudi na avtomatiko, seznanili so se z digitalnim zvokom, nikoli pa niso imeli stika z digitalnim projektorjem in digitalnim načinom predvajanja. Skoraj vsi so svoj celotni delovni staž preživel kot kinooperaterji. Mlajše generacije so pod njihovim mentorstvom opravljale kinooperaterske izpite. Pogovarjala sem se s štirimi kinooperaterji te generacije.

Naslednja generacija kinooperaterjev je prav tako še predvajala na filmskih projektorjih z osvetlitvijo s ksenon žarnicami. Navajeni so bili avtomatizacije in predvajanja digitalnega zvoka. V obširno, raznoliko skupino sem umestila vse, ki so v kinematografih delali v različnih obdobjih v sedemdesetih, osemdesetih in devetdesetih letih, pa vse tja do sredine prvega desetletja novega tisočletja. Mlajši operaterji te generacije so bili že bolj večji računalniškega dela, spoznali so tudi način dela v multipleksu. Ti operaterji imajo opravljen kinooperaterski izpit in so delo kinooperaterja povprečno opravljali petnajst let. Med mojimi sogovorniki je bilo šest kinooperaterjev te generacije.

V obdobje digitalizacije kinematografov in do prehoda na splošno digitalno predvajanje leta 2015 uvrščam zadnjo, tretjo generacijo. Redki operaterji z izjemo operaterjev Slovenske kinoteke danes znajo ravnati s filmskim trakom. Primarna naprava, na kateri predvajajo film, je digitalni projektor. Delo je postalo pretežno študentsko, honorarno ali prekarno delo oseb s statusom samostojnega podjetnika, ponekod imajo tudi redno zaposlene. Ker kinooperaterski izpit ni več predpogoj za delovno mesto, pripadniki te generacije nimajo izpita. V nekaterih kinih je treba imeti osnovno znanje dela z računalnikom, redkokje tudi poznavanje vse tehnične opreme, ki se uporablja v kinu. Pogovarjala sem se s tremi predstavniki te generacije, ki imajo (izjemoma) opravljeno izobraževanje, ki ga je pred leti organizirala Slovenska kinoteka.

Moja raziskava se osredotoča na kinooperaterje, ki so še delali s filmskim trakom, pri čemer ne izključujem ostalih in jih vseskozi vpletam v analizo. Generacijski oris predstavlja ločnice v zaznavanju sprememb kinooperaterskega dela pri sogovornikih. Generacijske razlike se kažejo tudi v pogledu posamezne generacije na kino ter odnosu do kinooperaterskega in drugega dela v kinu. Vendar pa je opisana generacijska delitev v prvi vrsti hevristične narave.

Kinooperater v podjetju

Podjetje je po navedbah intervjuvancev zaposlovalo okoli petnajst kinooperaterjev naenkrat. Imeli so zelo ugledno vlogo v kinopodjetju, njihovo delo je bilo cenjeno, zato so zasedali tudi pomembne upravniške položaje v podjetju (»upravnik kina«) in bili spoštovani v širši družbi. O tem govori izjava Tomaža.

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

Kinopodjetje je upravljalo z dovolj dvoranami, da so uvedli poseben sistem dela operaterjev, ki so ga poznali le zaposleni v podjetju. Ta je bil povezan z že zgoraj predstavljenima kategorijama »letečih« in »stalnih« kinooperaterjev (tako stalni kot leteči kinooperaterji so bili v podjetju sicer redno zaposleni). V podjetju sta bila vedno vsaj dva leteča operaterja. Delo letečega je bilo pestro in zelo dinamično, saj je delal po vseh mestnih kinematografih. Moral je poznati vsako kinokabino podjetja, z njimi pa tudi ustroj več različnih kinoprojektorjev (za več glej Godler 1964). Odgovoren je bil za predvajanje filma, sestavljanje in razstavljanje filma pa je bila zadolžitev stalnega operaterja. Skoraj vsi sogovorniki so, preden so prišli do mesta stalnega kinooperaterja, delali kot leteči operaterji.

Stalni operaterji so bili stacionirani na isti kinolokaciji. Nekateri od stalnih operaterjev so bili skoraj celo delovno razmerje na samo eni kinolokaciji, kar je veljalo predvsem za elitna kinematografa, kot sta bila Komuna in Union. Ostali kinematografi so svoje stalne operaterje menjali dokaj pogosto. V pogodbi o zaposlitvi stalnega operaterja je pisalo, na kateri kinolokaciji je zaposlen. Stalni kinooperater je bil hkrati tudi upravnik kina. Odgovoren je bil za vodenje obrata, ter za vzdrževanje klimatskih naprav. Posredovati je moral, če je prišlo do kakšnega izgreda, in v dvorani vzdrževati red. Upravnik je moral pisati dnevna poročila, kdo je delal tisti dan, in voditi uslužbencem njihove delovne ure.

KO BOM VELIK, BOM KINOOPERATER

»Leta 1959 sem končal poklicno šolo, ampak vedno me je pa kino zanimal, ne. Že kot otrok sem si sam naredil diaprojektor pa vse take stvari. In to še celo v Radljah, kjer je bil še včasih kino, tlele dol, zdaj ko je gasilski dom, na smetišču, ko je bil tam kino, sem kakšne slike našel in sem to ven zrezal in sem naredil, znal projicirati na platno, pa tako.« (Peter)

Spoznali smo, da je bil kinooperaterski izpit predpogoj za izvajanje kinooperaterskega dela v kinopodjetju. Kvalificiran poklic kinooperaterja pa v nomenklaturi poklicev ni obstajal, zabeležen je bil le kot deficitarni poklic. Ozadje odločitve za poklic in strokovna poklicna usposobljenost zaposlenih sta se razlikovala od primera do primera. Osnovno izhodišče je bila opravljena srednja poklicna šola tehnične smeri, kot so smeri elektrotehnika, mehanika, ključavničarstvo, na seznamu pa so se po nekem naključju znašli tudi trgovci, tiskarji in šivilja. Kako se je torej nekdo odločil za kinooperaterski poklic in postal kinooperater?

Pripovedovanja operaterjev nakazujejo več načinov vstopanja v poklic. Pri starejših operaterjih se je interes za kinematografijo pokazal že v zgodnjih letih. S poklicem so se seznanili že v otroštvu, ki so ga preživljali v okolici s kinematografom, in v obdobju, ko je število kinematografov po vsej Sloveniji strmo naraščalo. Po navadi so bili to podeželski oziroma vaški kinematografi (lahko tudi potujoči kino), v katerih so nekateri že zelo mladi pomagali operaterjem, ti pa so jih včasih pustili same pri projektorju. Filme so tako predvajali, še preden so opravili kinooperaterski izpit. Delo so vzljubili, želja po tem delu pa se je prenesla na odrasla leta. Običajno so po služenju obveznega vojaškega roka v prestolnici opravili kinooperaterski izpit in se sčasoma zaposlili v Ljubljanskih kinematografih.

Vaški kino je bil nekdanj zelo pomembna oblika zabave, saj druge ponudbe takrat ni bilo. Ko je v sedemdesetih letih televizija postala nadomestilo za »kinozabavo«, so zaradi konkurenčnosti nove oblike zabave utihnili zvoški številni kinoprojektorjev po vaseh, s čimer so bili mnogi prikrajšani za edinstveno priložnost spoznavanja dela v kinu. Tomaž se svojih začetkov spominja tako:

»Jaz sem v bistvu začel zelo zanimivo, ker tukaj na vasi smo imeli tudi kino. Enkrat na teden, ob nedeljah, je bil kino. V kino sem vedno hodil, potem enkrat pa tisti, ki so pred mano delali, niso imeli časa, ob nedeljah so bile namreč zmeraj veselice. No, potem sem samo tam



Slika 33: Kinooperater Franc Brinovec v kinu Vič (foto Karl Erjavc).



Slika 34: Marjan Keržmanc pri projektorju v kinu Komuna (foto Karl Erjavc).

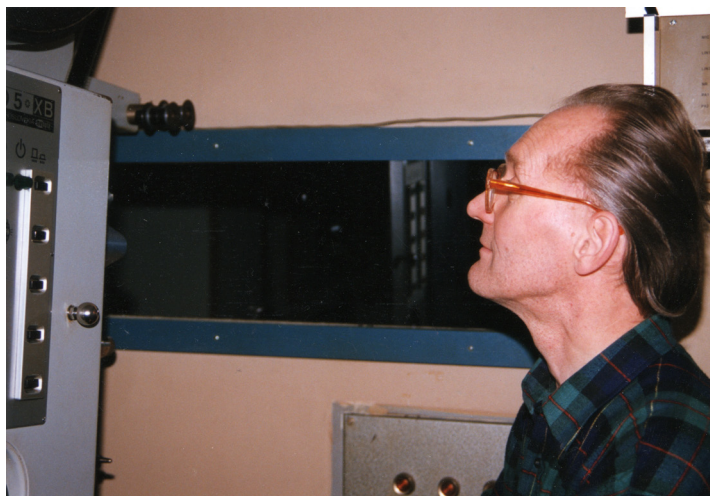
pri strani bil in je ta, ki je vrtel, mi samo rekel, če bi jaz to delal, in je potem eno nedeljo me postavil pred tiste mašine, drugo nedeljo ga ni bilo nikjer. Nobenega več, sem bil že sam. Za silo je šlo. Tako sem začel.» (Tomaž)

Prisotnost poklica v družini, torej pri vsaj enem od družinskih članov, je v kino pripeljala drugo skupino kinooperaterjev. Malo zaradi filmov, malo iz radovednosti so v otroških in mladostniških letih spremljali družinskega člana pri delu v kinu, kar je kar nekaj kinooperaterjev zapeljalo v ta poklic (Jakopič 1974). Največkrat se je zanimanje preneslo z očeta na sina.

Tretji so v kinokabino prišli po naključju. Naneslo je, da so nekateri, zaposleni na drugih delovnih mestih v Ljubljanskih kinematografih, zaradi spleta okoliščin morali poprijeti še za kinooperatersko delo, ali pa so se sami navdušili nad tem delom, ko so videli, za kakšno delo pravzaprav gre. Nuja ali navdušenost je sčasoma prerasla v veselje do kinooperaterskega poklica in bila razlog za zamenjavo delovnega mesta v podjetju. Takšna je bila tudi pot operaterja Franca Milošiča:

»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 na blagajni, sem pa tja sem pa tudi čistilko špilal. Saj veste, takratno obdobje je bilo drugačno, kot je danes. Če si se v majhnih kolektivih zaposlil, si moral pač delati vse, kar je prišlo pod roko. No in tako je leta 1965 prišlo do ene hude spremembe v kinu, ker je stalni kinooperater zbolel in ga pol leta ni bilo. [...] In to je bilo moje prvo srečanje s kinooperaterskim delom.« (izjava Milošiča v Pograjc 2017)

Nekateri omenjajo, da so na poklicno pot vstopili pragmatično, saj so pred tem opravljali težko fizično delo, s katerim niso želeli nadaljevati. Zatočišče in ustrezno delovno okolje so tako našli v kinokabini. Priložnost pa ni bila na voljo vsakomur, saj veliko ljudi sploh ni vedelo, da ta poklic obstaja, ali pa so ga odkrili prepozno.



Sliki 35 in 36: Franc Milošič v kinu Dvor (brani Franc Milošič).

ŽENSKA V TRADICIONALNO MOŠKEM POKLICU

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

Glede na opravljanje določenih funkcij je med osebjem podjetja Ljubljanski kinematografi pri poklicih moč opaziti razlike glede na spol. Ženske so prevzele vlogo blagajničark, rediteljic in čistilk, medtem ko je položaj upravnika in operaterja pripadal moškim. Tradicionalna delitev na moška in ženska dela ter področja dela, ki je privedla do delitve na moške in ženske poklice (Sedmak in Medarič 2007: 19), se je torej odražala tudi v spolni strukturi zaposlenih v kinematografih.

Omeniti moramo, da zaposlovanje moških in žensk v tipično ženskih ali moških poklicih ni bilo izključujoče. Poglejmo nekaj primerov. Davno pozabljena Pavla Jesih, slovenska alpinistka in kinopodjetnica, je opravila izjemno pionirsko delo in veliko prispevala k razvoju kinematografije (glej Batagelj 2007). Jesihova je prerezala nit tradicije, ko so vodilni položaji v slovenski družbi pripadali izključno moškim, s tem, da je dokazala izjemne podjetniške sposobnosti. V času pred drugo svetovno vojno je imela v lasti največ kinematografov pri nas, med drugim je bila lastnica takrat imenitnega kina Matica, na noge pa je postavila tudi prvo mrežo kinematografov na Slovenskem (Leiler 2015).

Skozi zgodovino so se predstave o tradicionalnih poklicih glede na spol spreminjale, prišlo je tudi do sprememb v razmišljanju, kateri poklici so primerni za ženske in moške. V mnogih poklicih se je zgodil celo preobrat, ko je prišlo do zamenjave prevladujočega spola pri domnevno ženskem ali moškem poklicu. 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 Rakarja v Kleč 2004: 6)

Pozneje se je izkazalo, da so delo rediteljev skoraj popolnoma nadomestile rediteljice. Spolno stereotipiziranje v kinokabini bi moralo biti za gledalce brez pomena. Ljudem ne bi smelo biti mar, kdo jim predvaja film, saj v resnici niso vedeli, če je v operaterski kabini moški ali ženska. Kljub temu so bili gledalci, ko so iz kabine videli izstopiti žensko, pogosto presenečeni, reakcije so bile občasno tudi negativne, »češ ženska res nima kaj iskati v kinokabini«.

Predvidevam, da so očitki izvirali iz takratnih družbenih norm, po katerih je veljalo, da je poklic kinooperaterja zaradi svoje tehnične narave in fizičnega

dela, namreč kinooperater je moral dvigovati tudi do trideset kilogramov težke zaboje s filmskimi kopijami, veljal za moško delo in bil rezerviran izključno za moške. Poročilo o prvem izvedenem pripravljalnem kinooperaterskem tečaju iz leta 1947 pa govori drugače, saj sta se tečaja udeležili tudi dve ženski (Slovenski poročevalec 1947: 5).

Primeri iz leta 1947 pa sta prej izjema kot pravilo, kajti za poklic kinooperaterja se ni odločilo veliko žensk. Po navedbi sociologinje Maje Krajnc razlog, da se ženske ne zaposlujejo v tradicionalnih moških poklicih, ni nujno pojav diskriminacije, predsodkov, tradicije ali pomanjkanja sposobnosti (Krajnc 2013: 35), temveč se ženske zavestno, zaradi osebnih razlogov ali nezanimanja, ne odločajo zanj. Poleg tega se ženska v tradicionalno moškem poklicu težje uveljavi, enako kot se moški v tradicionalno ženskem poklicu.

Veliko moških ali žensk, ki se znajdejo v tradicionalnem poklicu nasprotnega spola, se poistoveti s svojim poklicem bolj kot s svojim biološkim ali družbenim spolom. V dokumentarcu Pojenjajoča svetloba (Flynn 2016) ženska operaterka pove, da se pri opravljanju operaterskega dela ni počutila kot ženska, ampak kot kinooperater(ka). Resnična predanost poklicu torej odpre možnosti za enakopravno uveljavljanje ženske ali moškega v poklicu, zaznamovanem glede na spol.

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

»In sem potem pač enkrat čisto tako mimogrede malico prinesla, ko 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 petnajstletno kinooperatersko kariero je prebijala ledino, danes pa so stroge delitve na moške in ženske poklice postale bolj ohlapne. Področje operaterskega dela ne zahteva več toliko fizičnega napora, saj delo poteka bolj ali manj prek računalnika. Kinooperatersko delo že dolgo ni več samo moško področje, kakor je bil v času, ko je delala edina kinooperaterka Ljubljanskih kinematografov, saj dandanes v kinokabinah najdemo kar nekaj žensk.



Slika 37: Zvonka Vene v kabini kina Mojca (foto Karl Erjavc).

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 on gor čara. Ker so prišli k meni, vem vsaj dva primera, ko 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)

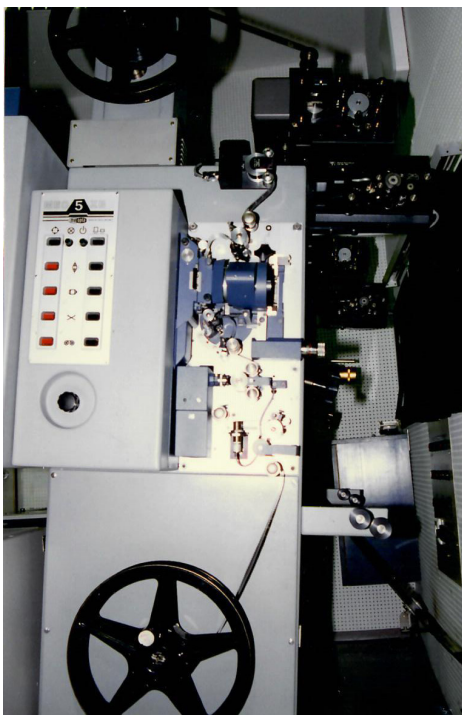
Kabina in kinooperater sta bila vedno vpletena v predstave o »magičnem«. Kabina je bila ljudem nevidna, spraševali so se, kaj se skriva tam notri. Tudi po podedovanih stereotipnih podobah iz začetnega obdobja filma je bil operater tisti, ki »pričara« sliko na platno. Kinooperaterji so bili na primer prikazani romantizirano v številnih italijanskih filmih, kot je Novi kinoparadiž. Stereotipna podoba kinooperaterja je torej med obiskovalci kina pogosto nihala med mitizacijo, domišljiji prepuščenimi predstavami in romantiziranjem.

Idilično predstavo o kinooperaterju kot človeku, ki vidi vse filme in jih »pričara« na platno za druge, so ljudje prevzemali neposredno s filmom. Tako se je pojavljala tudi želja, da bi bili sami na operaterjevem mestu. Hkrati so operaterju zavidali, ker naj bi zastonj videl vse najnovejše filme.

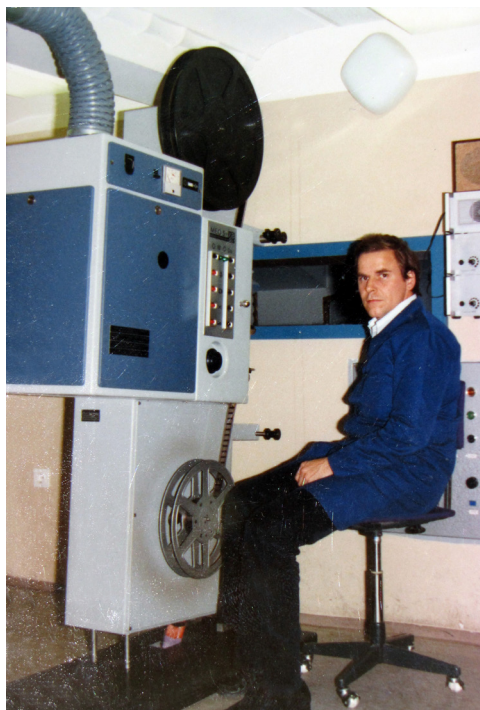
»Saj to so vsi mislili, ko sem jim povedal, kje delam. Kako fin poklic je to. Uf, kako uživaš pa to, a ne. Sam gor si pa sediš, pa ti ni treba nič delati – ampak ni bilo čisto tako, bilo je marsikaj.« (Tomaž)

Odprimo vrata kinokabine »klasičnega kina« in pogledjmo, kdo je bila zares oseba, ki je delala v njej. Bojan Kavčič in Zdenko Vrdlovec, pisca Filmskega leksikona, definirata kinooperaterja kot predvajalca in strokovnjaka za film (Kavčič in Vrdlovec 1999: 310). Primarno opravilo kinooperaterja, vrtenje filmov, mu znotraj kina zagotavlja osrednje mesto. Lahko rečemo, da bi kinopredstava brez direktorja še vedno potekala, brez kinooperaterja, ki sedi v kabini in predvaja film, pa težko. Nekateri so šli celo tako daleč, da so govorili, da je od njega »odvisna kinopredstava«.

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



Slika 38: Napeljava filmskega traku skozi projektor (foto Karl Erjavc).



Slika 39: Ivo Cedilnik v kinu Sloga leta 1983, pripravljen na začetek projekcije (hrani Klemen Žun).

Prispodoba o »odigranju« filma je pri kinooperaterjih osmišljala golo mehansko projiciranje slike na platno in sporočala, da njegova vloga presega predvaljalca filma. Kakor nadaljujeta Kavčič in Vrdlovec (1999: 310), je bila dolžnost kinooperaterja pripraviti filmsko kopijo in projektor za predvajanje ter poskrbeti, da je projekcija potekala nemoteno in na dovolj visoki kakovostni ravni. Med projekcijo je moral biti kinooperater pozoren na aparaturu, spremljati je moral kakovost in jasnost slike na filmskem platnu ter primerno jakost in normalno delovanje zvoka. Ves čas projekcije je moral ostati zbran in paziti, da so bili prehodi med posameznimi filmskimi zvitki neopazni ter da ni prihajalo do prekinitev. Projekcija je morala biti »BP« (brez posebnosti), v njej pa kinooperater »neviden«. Paradoksalno je kinooperater najbolje opravil svoje delo takrat, ko so ljudje pozabili, da je operater sploh v kinokabini, hkrati pa je moral biti sposoben ob zapletih situacijah hitro rešiti in popraviti, če je bilo to le mogoče.



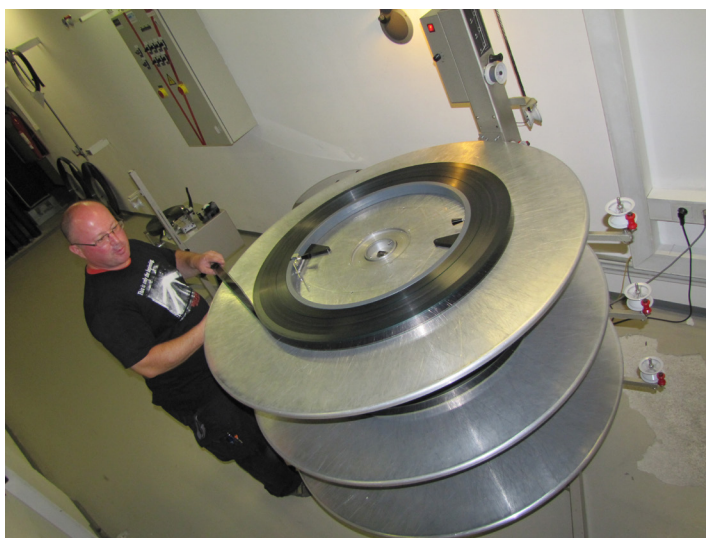
Slika 40: Ivan Reberšek pri spremljanju delovanja projektorja v kinu Komuna (brani Klemen Žun).

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

Pred predvajanjem je kinooperater dobil film v več krajših filmskih zvitkih, ki jih je moral vsebinsko zaporedno sestaviti v filmsko kopijo oziroma filmske kolute. Isto filmsko kopijo je moral potem, ko se je film umaknil s filmskega programa, razstaviti nazaj na filmske zvitke, ki so bili primerni za nadaljnji transport do naslednjega kina.

Sestavljanje in razstavljanje filma sta bila dva glavna vzroka za poškodbe filmskega traku. Operaterjeva pazljivost in previdnost pri delu sta lahko vplivali na ohranjenost ter na pretirano izrabljenost oziroma poškodovanost filmskega traku.

»To so bili časi, ko je cela Slovenija dobila dve do tri filmske kopije ali pa celo eno samo. 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 Milošiča v Pograjc 2017)



Sliki 41 in 42: Matjaž Drglin pri sestavljanju filma na filmski krožnik (foto Klemen Žun).



Slika 43: Za transport primerne filmske kopije (foto Klemen Žun).

Pred desetletji je bilo malo filmskih kopij za posamezni film. Takrat je bila vsaka kopija zelo dragocena in je zahtevala dodatno pazljivost pri ravnanju. 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 (zaradi nepazljivosti ali 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 Klinca v Ljubljanski dnevnik 1957: 2)

Naporno in zahtevno delo je imelo veliko odgovornost, če jo je operater le sprejel. Tudi najbolj pazljivim se je lahko hitro zgodilo, da je prišlo do manjše nepozornosti in napake.

Nekdanji kinooperater v kinu Sloga Ivan Klinc v zgornji izjavi pripoveduje o predvajanju istega filma v dveh dvoranah hkrati. Tako imenovani sistem »pentljanja«, ki so ga imeli v Ljubljanskih kinematografih, je omogočil, da so isto filmsko kopijo lahko predvajali v dveh dvoranah skoraj ob istem času. Filmsko kopijo oziroma predvajani filmski kolut so takoj, kolut za kolutom, po prenehanju predvajanja poslali iz prvega v drugi kino. Operater zaradi časovne

stiske ni mogel temeljito pregledati kopije in kaj hitro se je lahko zgodilo, da potem ni vse delovalo v redu. Tako se je zapletlo in ponesrečilo tudi v zgoraj navedenem primeru gospoda Klinca.

Vsako filmsko kopijo je spremljal tehnični karton in vsako distribucijsko podjetje je imelo svoj tehnični karton. V tehničnem kartonu je bila opisana zgodovina predvajanja dotične filmske kopije. Opisano je bilo tudi stanje filmske kopije. Ko je kinooperater prejel kopijo, je natančno vedel, v kakšnem stanju je oziroma kakšna naj bi prispela v kino. Vsakemu kinu je v tehničnem kartonu pripadala po ena prazna stran, na katero je kinooperater zapisal stanje kopije, ko jo je prejel, in njeno stanje, ko jo je poslal naprej. Stanje kopije se je vrednotilo z ocenjevanjem od ena do pet. Kakovost je z naraščanjem števila predvajanj padala. Kopija, označena s številko ena, je bila nova, sveža kopija, katere predvajanje je bilo enostavno, medtem ko so bile s petico označene zelo slabe kopije, s pogosto obrezano perforacijo filmskega traku, film je bil že dotrajan, predvajanje takega filma pa težavno.

Ocena v tehničnem kartonu je bila vodilo kinooperaterjem, kako ravnati s kopijo. Odražala je uporabnost in poškodovanost filmskega traku. Popraskanost filmskega traku se je na primer raztezala od rahle opraskanosti do »deževitosti«. ⁸ Kopija je bila lahko tudi mastna, če je olje zaradi prevelike podmazanosti projektorja ostajalo na filmskem traku.

Kinooperater je moral poznati tehniko traku in film predvajati glede na oceno. Pred prvim predvajanjem se je moral najprej spoznati s filmom. Preveriti je moral, v kakšnem filmskem formatu je posnet, kakšen je nosilec zvoka in še kaj. Film je moral tehnično pregledati in ugotoviti, ali je filmski trak star oziroma nov, ter pregledati tehnični karton, če so tam zavedene kakšne posebnosti, ki bi jih moral upoštevati. Preden je šel film v filmski program, ga je operater, če je le imel čas, predvajal zase, da bi preveril, ali tehnično stanje filmske kopije resnično ustreza podatkom v tehničnem kartonu.

Tehnična ocena je določala, kako se je film predvajal. Po navodilih so novo kopijo predvajali skozi »sanke«, po katerih teče filmski trak, obdane s »plišem«, da je filmski trak tekel čim bolj umirjeno. Poškodovan film ali film slabše ocene pa je operater predvajal brez tega »pliša«, saj bi se s tem dodatkom film bolj trgal, ker bi se zatikal. Film s slabšo oceno je bilo težje predvajati, saj so ga morali vseskozi spremljati, da se ne bi trgal. Projekcije v repriznih kinih in v Kinoteki so bile za kinooperaterje zato zahtevnejše.

8 Poškodovan filmski trak, na katerem je več manjših prask. Ob predvajanju takega filmskega traku je slika na filmskem platnu takšna, kakor če bi deževalo.

FILM PLUS

TEHNIČNI KARTON
SINKHRONIZIRANO

Film: JAZZ, BARABA 2

Kopija: JAZZ 140 B

Število zvitkov: 5 Dolžina: 2687m / 98'

Barva: col. Tehnika: VV

Ton: Doiby CYAN, R. D., ...

Distribucija: KARANTANICA MIKIMAS

VSEBINA POŠILJKE

Zaboj:	kom. <u>1</u>
Škatle za zvitke:	kom. <u>5</u>
Škatla DTS:	kom.

**NAVODILO ZA IZPOLNJEVANJE
TEHNIČNIH KARTONOV**



KRATICE
 IS = Tomška stran
 NS = Netomška stran
 OS = Obe strani
 VO = Več odglinin
 VT = V ton
 VS = V sliko
 M = Mestoma
 V = Vseokoli
 ES = Emulzina stran
 SS = Svetla stran
 NZ = Na začetku
 NK = Na koncu
 S = Sredina
 VR = V raz

Prosimo, pišite s tiskanimi črkami. Če se ne strinjate z našo zadnjo oceno kopije, pošljite reklamacijo pred prvim predvajanjem!

1. Slab pritisk zoba	11. Slika močno odrgnjena	21. Ton zelo močno odrgnjen ob perforaciji
2. Močnejši pritisk zoba	12. Slika slabše detajlita	22. Robovi perforacije slabše odrgnjeni
3. Perforacija nasičena	13. Slika močnejše detajlita	23. Robovi perforacije močno odrgnjeni
4. Perforacija manj nasičena	14. Slika zelo močno detajlita	24. Slabša zarezna ob perforaciji
5. Perforacija močnejše nasičena	15. Slika mastna	25. Močnejša zarezna ob perforaciji
6. Perforacija zelo močno nasičena	16. Ton slabše odrgnjen po sredini	26. Zelo močna zarezna ob perforaciji
7. Perforacija pretrezana	17. Ton močnejše odrgnjen po sredini	27. Slika slabše odrgnjena ob perforaciji
8. Perforacija slabše izrezana	18. Ton zelo močno odrgnjen po sredini	28. Slika močnejše odrgnjena ob perforaciji
9. Perforacija močnejše izrezana	19. Ton slabše odrgnjen ob perforaciji	
10. Slika slabše odrgnjena	20. Ton močnejše odrgnjen ob perforaciji	

OPOZORILO KINOOPERATERJEM

Skrbite, da bo naslednji kinematograf dobil iz vaših rok pravilno opremljeno in nepoškodovano kopijo.

KINEMATOGRAF FILM PLUS MESTO LJUBLJANA

PROJEKTOR I TIP	PROJEKTOR II TIP				
ZVITEK	1.	2.	3.	4.	5.
SLIKA					
TON		<u>red</u>	<u>red</u>		
PERFORACIJA		<u>red</u>	<u>red</u>		

OPOMBE:

PRILOŽENO: JEDRA KOM. <u>5</u>	FOTOSI KOM.		
DAN PREGLEDA <u>20.9.2013</u>	ŠTEVILO PREDSTAV <u>1</u>	OCENA KOPJE <u>1</u>	OPERATER <u>Laca</u>

KINEMATOGRAF HEOLIX MESTO HRASTNIK

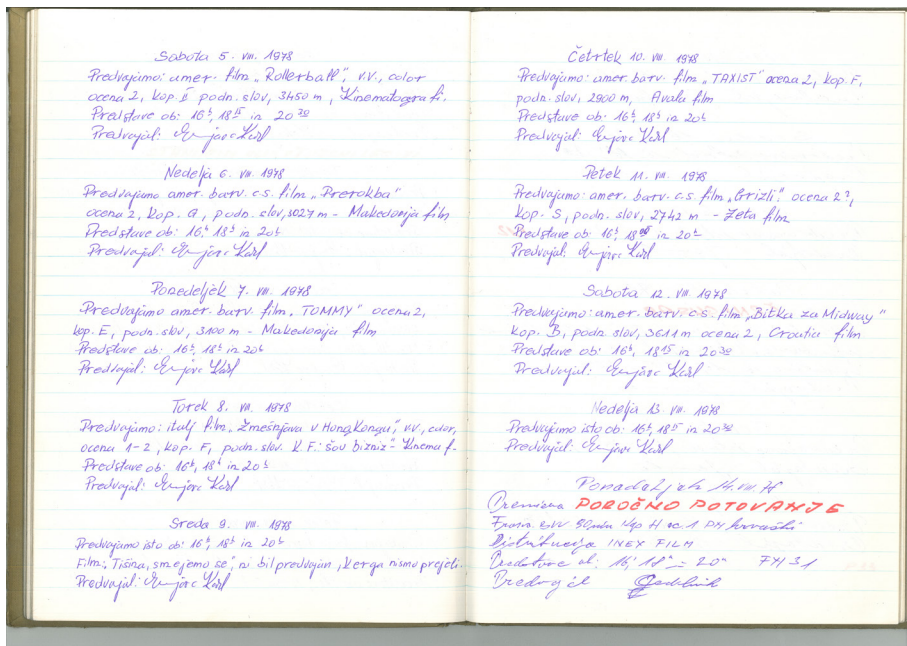
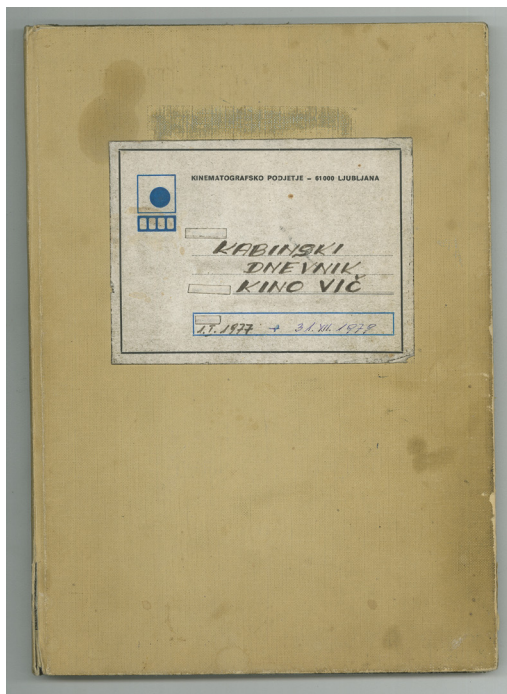
PROJEKTOR I TIP	PROJEKTOR II TIP				
ZVITEK	1.	2.	3.	4.	5.
SLIKA	<u>stojite isto!</u>				
TON	<u>stojite isto!</u>				
PERFORACIJA	<u>stojite isto!</u>				

OPOMBE:

PRILOŽENO: JEDRA KOM. <u>5</u>	FOTOSI KOM.		
DAN PREGLEDA <u>20.11.2014</u>	ŠTEVILO PREDSTAV <u>3</u>	OCENA KOPJE <u>1</u>	OPERATER <u>Spil</u>

IZPOLNITEV VSEH RUBRIK OBVEZNA!

Sliki 44 in 45: Primer tehničnega kartona (vir Klemen Žun).



Sliki 46 in 47: Primer dnevnika v kinu Vič (hrani Klemen Žun).

Po večkratnem predvajanju stanje filmskega traku ni moglo ostati nespremenjeno in kinooperater je moral ponovno oceniti stanje filmske kopije. V karton je pod opombe moral zapisati, če je kaj narobe na sliki, na perforacijah, s tonom, če je film 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 naslednjega kinooperaterja, ki je po prebranem tehničnemu kartonu lahko vedel, na kaj mora biti pozoren pri nadaljnjem 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 kako je potekal delavnik. V dnevniku so poročali o vseh posebnostih dneva, zapisali pa so tudi, če je treba zamenjati kakšno žarnico, navedli predlog o izboljšavah ali priporočilo, kakšne reklame naj se v prihodnje predvajajo. Vse to je prispevalo k temu, da so projekcije potekale čim bolj nemoteno.

Več mojih sogovornikov je najprej delalo v vaških kinih, kjer je bil sistem dela nekoliko drugačen. Delo v podeželskih kinih je bilo za razliko od dela v mestnih, kot so bili ljubljanski, bolj enostavno. Po besedah operaterja Ivana Reberška je bilo »včasih treba znati samo vložiti film v projektor« (izjava Reberška v Brun 1983: 10), medtem ko je delo v kinopodjetju z več kinodvoranami od kinooperaterja zahtevalo, da je imel poleg predvajanja še druge obveznosti in opravila. Kinooperater je skrbel za varnost, za naprave, ustrezno je moral regulirati in vzdrževati klimo v dvorani, zaposleni pa so se ob prenovah kinodvoran lotili celo fizičnih del, na primer sami so v dvorano montirali nove stole. Svojega dela se Peter spominja tako:

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

Splošen imaginarij o kinooperaterju je temeljil na predstavi, da so zaradi tega dela videli vse filme in to takoj, ko so prišli na spored. Ta imaginarij je temeljil na željah, zaradi katerih so ljudje sploh hodili gledat filme. Pogovori s sogovorniki pa so razkrili drugačno, resničnejšo plat poklica, in sicer da je bil kinooperaterski poklic izrazito tehničen, saj so morali kinooperaterji opravljati predvsem tehnična, včasih tehnično zahtevna dela, in to tako v kinokabini, v dvorani kina, kot zunaj njih.

Delovni prostor

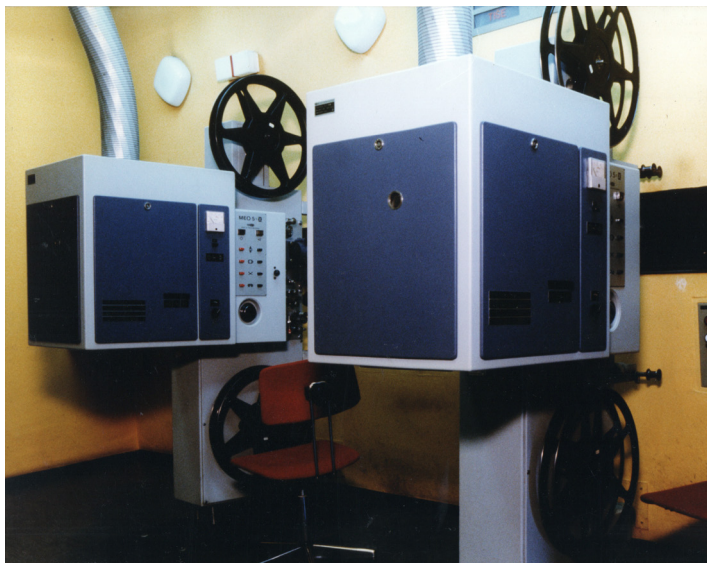
Etnologinja Matena Bassin omenja, da imamo v kinu »opraviti z dvema po naravi si nasprotujočima konstruiranima prostoroma: prostorom za sliko in projekcijo (screen-space) ter gledalčevim prostorom (auditorium)« (Bassin 2005: 74). Kinokabina je manjša delovna soba nad kinom, ki predstavlja delovni prostor kinooperaterja, pogosto imenovana tudi projekcijska soba ali kar operaterska soba. V njej so vse potrebne naprave za predvajanje filma, ki osvetlujejo platno, za predvajanje 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 projicirala 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 bil lahko nevzdržno glasen. V kinokabini je bila tudi previjalna miza in pribor za lepljenje filma, s katerim je operater sestavljal in razstavljal film. Med opremo kabine so se (lahko) znašli tudi ostali tehnični pripomočki, kot so filmski krožniki, diaproyektor, videosistem in še kaj. V kabini so bila tudi stikala za uravnavanje luči v dvorani. Opremljenost kinokabine se je posodabljala z razvojem tehnologije svojega časa.





Sliki 48 in 49: Kabina kina Union, opremljena s projektorjem KN-4 (foto Mitja Žura).

Prostor kinokabine je moral biti zatemnjen, kinooperater je moral delati v poltemi, saj bi prižgana luč motila projekcijo v dvorani. Poleg tega so bile v tem prostoru lahko klimatske naprave, ki so skrbele, da se stroji niso pregrevali. V času predvajanja na »oglje« je bila kabina polna saj in v njej je bilo zelo vroče. Kinokabine so se od kina do kina razlikovale po velikosti in opremljenosti.



Slika 50: Kabina v kinu Bežigrad, opremljena s projektorjema Meopta (hrani Klemen Žun).



Slika 51: Kabina v kinu Šiška s tremi projektorji (foto Matjaž Drglin).

Glede na interni pravilnik podjetja iz šestdesetih let (Popis 1963) lahko postavimo naslednje dolžnosti in odgovornosti, ki jih je imel kinooperater na svojem delovnem mestu. Kinooperater je moral priti v kabino vsaj pol ure pred predstavo, da je lahko pregledal stanje naprav, če so pripravljene za projekcijo in čiste. Med filmsko predstavo ni smel zapustiti kabine. Če se nekaj ni odvijalo po načrtu, denimo, da slika ni bila jasna, da je bil ton v dvorani slab ali premočen, ga je moral na to z zvoncem opozoriti dežurni reditelj. Tudi če je kinooperater potreboval malico ali kaj drugega, se je obrnil na reditelja. Vstop nezaposlenim osebam je bil prepovedan. Kinooperater je tako, vsaj po uradni dolžnosti, vse popoldneve svoj osemurni delavnik preživel sam v kinooperaterski sobi.

Sedaj, ko si vizualno že lahko predstavljamo kabino, zadolžitve in vzdušje v njej, lahko nekaj besed namenimo temu, kako je kinooperater doživljal prostor, v katerem je delal, in kako je ta vplival na njegovo počutje. Antropolog Tim Ingold omenja, da ljudje »živijo in delajo v okolju, v katerem so obdani z drugimi ljudmi (ali pa ne) ter različnimi ne-človeškimi dejavniki in entitetami« (Ingold 2000: 321). Človeka moramo zato obravnavati skupaj z okoljem, v katerem deluje. Človek se zaradi delovanja okoljskih komponent ter izkustva le-teh osebno in telesno spreminja, na primer tako, da razvije 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 filmov, lahko na osnovi rekonstrukcije spominov na delovni

prostor ugotovimo, da zaradi specifičnih lastnosti kinokabine, ki je bila temna, hrupna, zadušljiva in zaprta, v njej niso uživali tako zelo, kot jim je pripisovalo ljudsko mnenje. A tega, da bi se v temnem, hrupnem, zadušljivem in zaprtem delovnem prostoru ne počutili dobro, pripovedovanje sogovornikov ne potrjuje. Le posameznik z osebno izkušnjo in doživljanjem prostora namreč lahko pove, kako doživlja sebe in okolje, ki ga obkroža, okolje, v katerem je delal (Stanonik 2002: 206).

Pripovedovalci so omenjali, da so se v kinokabini pravzaprav počutili zelo dobro. Za nekatere je bila »kabina laboratorij«, za druge prostor, kjer si »bil vedno na toplem«, in prostor, za katerega skrbijo, da je čist.

»Jaz sem se fajn počutila. Pa so vsi rekli, kateri so k meni prišli, moji domači, ,bhh, kako tukaj notri zdržiš, tako temen prostor, tako se vse kadi.' Pa vse. Tako jim ni bilo všeč. Prašno se jim je zdelo vse, prah leti. Jaz tega nisem videla. Meni je bilo ful dobro. 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 nekakšen, veste, azil, jaz sem se umaknil notri in se imel fino. Tudi recimo ... enim je verjetno res bilo težko, ampak meni je pa to zelo odgovarjalo.« (Matej)

Sogovorci druge generacije, ki so delali kot kinooperaterji največ okoli petnajst let, opisujejo kinokabino in svoje počutje na delovnem mestu zelo pozitivno, pri starejših kinooperaterjih, ki so kinooperaterski poklic opravljali skozi svojo celotno delovno kariero, pa lahko občutimo, da se je njihov odnos do prostora z leti delovne dobe spreminjal, pojavili so se tudi rahlo melanholični in tesnobni občutki.

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

Med filmsko projekcijo je imel kinooperater kljub delu nekaj prostega časa, med katerim se je moral zamotiti v kinokabini. Ko je projekcija tekla, je pazil na njen miren, normalen potek, vendar če je film tekel pravilno, je bil to predvsem čas čakanja. Ta čas pa je predstavljal napor, saj je čakanje osebo

zaposlovalo predvsem umsko. Nekateri so zato 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 še v Triglavu? Jaz sem začel pisati s 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. Noben 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 dolgočasiti. Eni pa so s svojo redoljubnostjo na račun prostega časa v kabini celo doštudirali.

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

Kinooperaterji pogosto niso znali dobro izkoristiti vmesnega prostega časa med filmsko projekcijo. Ena največjih napak, ki so jo po Rokovem mnenju delali operaterji, je bila ravno ta, da se v kabini med čakanjem niso znali dodatno zaposliti in v njej niso počeli drugega, kot da so predvajali filme. Kinooperater je bil v kabini fizično odmaknjen od drugih, zaradi česar so nekateri med ostalimi uslužbenci veljali za odmaknjene.

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

Toda reči, da so bili kinooperaterji samotarji, je pretirano, saj noben operater ni zares sedel sam zaprt v kinokabini vseh osem ur dela. Kinooperaterji so se gibali v bližini in znotraj kinoobrata.

»Hja, včasih sem šel kaj do blagajne, če smo kaj čvekali. Samo stran nisi smel iti. Nikoli ne veš, kaj bo.« (Luka)

Nekateri so kinokabino zapuščali, ko so opravljali dodatna dela, na primer delo biljeterja, stike z nadrejenimi, osebjem in obiskovalci pa so imeli tudi kot upravniki kina.

Kinooperaterji Ljubljanskih kinematografov so videli in preizkusili veliko kinokabin. Tisti, ki so najprej delali v mestnih dvoranh, nato pa v Koloseju, omenjajo spremembe svojega doživljajskega okolja. V Koloseju je bila za vseh dvanajst dvoran ena sama, tako imenovana »kinooperaterska soba«, ki

je spominjala na dolg temačen hodnik z veliko kinoprojektorji. Operaterjevo delo tam ni bilo več samotno, ampak je skupaj delalo do pet kinooperaterjev, ki so tudi upravljali vse dvorane. Takšnega skupinskega dela operaterji, ki so pred tem opravljali klasično kinooperatersko delo, niso marali.

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

Kolosejevo skupno kabino so dojemali kot panoptikum, kjer so te vsi videli, kar jim ni bilo všeč. Tudi današnje kinokabine, opremljene z digitalnimi projektorji, niso prostor tovrstne izolacije, kot je obstajala v klasičnem kinopodjetju.

Ugotovili smo, da sta specifična arhitektura kinokabine in specifično delo v njej tvorno oblikovala operaterjevo vsakdanje delovno in doživljajsko okolje ter bila s tem bistven del kinooperaterjevega poklica.

MED TEHNIKO IN UMETNOSTJO

Zgodovinarja filma Dejan Kosanović in Sreten Jovanović kinematografijo dojemata kot področje, ki je »po eni strani kulturna in umetniška, po drugi strani pa industrijska in gospodarska dejavnost« (Kosanović in Jovanović 1978: 10–11). Ta zmeraj prisotna dvojnost predstavlja posebnost tega področja. Film lahko potemtakem obravnavamo kot umetniško delo, lahko pa, kakor trdi ameriški režiser John Ford, film ni umetnost, temveč obrtniški izdelek.

V kinoinstitucijo gledalec pride na ogled umetniškega dela, ki ga na platno servira tehnično osebje. Kinooperater je most med umetnostjo filma, ki ga gledalci gledamo na platnu, in njegovo tehnično osnovo. Film tako ni samo umetnost, saj kina in filmske projekcije brez tehnologije in tehnike ne bi bilo.

Iz pogovorov ugotavljam, da je bil poklic kinooperaterja izrazito tehničen, zahteval je izjemno tehnično podkovanost in večina kinooperaterjev je tudi bila strokovnjakov na tem področju. Bili so tako imenovani »tehnični tipi«, sama filmska umetnost pa jih ni zanimalo toliko, kakor je bila zanje zanimiva mehanika. »Zame je bil čar mehanika«, svojo tehnično naravnost povzame Andrej.

Zbrane pripovedi res temeljijo na tehničnih opisih, izjave, kakor je, »bom ljudem nekaj dal«, pa namigujejo, da se nihče od kinooperaterjev ni vrednotil le kot tehnik. Kinooperaterji so svoj poklic namreč dojemali tudi po umetniški plati. Umetniški pridih lahko glede na tehničnega sicer prepoznamo v skromnejših odtenkih, saj je zaradi strukturiranega protokola izvajanja dela moral biti prisoten nevsiljivo.

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

O umetniškem doprinosu govorimo, kadar govorimo o operaterjevem vložku, ko je z lastnim načinom dela in občutkom za estetiko poskrbel za tekoč potek projekcije in jo je uspel narediti čim prijetnejšo. Zgodovinar filma Vitko Musek govori, da mora biti filmska predstava v svojem bistvu »doživetje, kakor je predstava v gledališču, koncert, slikarska razstava« (Musek 1960: 74). Tudi sogovornica Vesna se je v pogovoru dotaknila natančnosti in preciznosti izpeljave kinopredstave, ki jo je primerjala z gledališkim spektaklom.

»Je pa morala biti predstava videti tako kot v gledališču. Si moral uča-sih 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 majheno zainteresiran, kateremu je bilo pa vseeno, si film odvtel, 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 [vodje, op. a.] še tako natančni, kdo mora kaj predvajati, kakšno stvar, posebno če je bila premiera. On [programski vodja, op. a.] je to večkrat opazoval in tudi iz dvorane ven.« (Vesna)



Slika 52: Nekdanja kinodvorana kina Union (brani Klemen Žun).

Estetska plat kinooperaterskega poklica je bila torej odvisna od operaterjev. Svoj poklic so dojemali različno: nekateri so samo predvajali film, nekateri so želeli gledalcem »dati nekaj več«.

Pri vprašanju umetnosti moramo upoštevati tudi dejstvo, da je bil kinooperaterski poklic v stalnem stiku z družbeno-kulturno »drugačnostjo«, ki jo prikazujejo filmi. Film je svet »drugačnosti«, »neresničen« svet, od »realnosti« odmaknjen svet umetniškega posnemanja. Operater je bil tako ves čas nekje vmes med »neresničnim« svetom filmskih podob in »realnim« svetom tehnike.

»Jaz sem bil na tej strani, na platnu, veliko bolj kot tehnično [zainteresiran za film, op. a.], dokler se nisem naveličal filmov. Do takrat [...] 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 biti pri filmu tako, sicer ob robu tam, kjer se dogaja, manj pa tehnično, no. Ker tisto smo se hitro navadili.« (Matej)

Radovednost in zanimanje za film je v mladostniških letih marsikoga pripeljala v kinooperaterski poklic, 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 stvarjem, ki jih drugače nikoli ne bi odkril.« (izjava Umphenourja 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 filme, je bilo gledanje filmov druga stvar kot kinooperatersko delo. Kinooperaterji so filme gledali skozi projekcijsko okno. To gledanje filma iz kinokabine pa je bilo popolnoma drugačno doživetje in užitek niti približno ni bilo tak kot pri gledalcih v dvorani. V kabini je bilo ves čas glasno zaradi brnenja kinoprojektorja, čepkov za ušesa pa 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 filmov iz kinokabine in so bili pozorni predvsem na delovanje projektorja.

»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 Milošiča v Sežun 2013: 38)

Še aktivni operater Miha pripoveduje, da odkar predvaja filme v kabini, toliko bolj ceni gledanje filmov v kinodvorani. Film moraš doživeti v dvorani, sicer ne dobiš pravega učinka filma. Operaterju del filma vedno uide. Operater Milan Klanšek pa o gledanju filma pove:

»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 Klanška v Sattler 1973: 5)

Eden od sogovorcev je dodal še, da »če dve minuti nisi gledal filma, si bil že odsoten, je bilo dojetanje čisto drugo«, operater pa med projekcijo ni imel miru, saj je moral opravljati številne nujne funkcije. Največ dela je imel na začetku in koncu filmske predstave ter ob vmesnem preklopu, ko je moral pozorno spremljati delovanje stroja, ne pa filma. Kinooperater je seveda moral spremljati kakovost filmske slike, vendar celotnega filma nikoli ni videl naenkrat.

Kljub temu so se številni kinooperaterji zanimali za vsebino filmov, vsi pa so izoblikovali določen odnos do filmske umetnosti in kriterije za njeno vrednotenje.

»Veste, tako je. Ene filme sem gledal skoraj vsako rajžo. So bili pa tudi filmi, da sem samo pazil, 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, dojetanje filma pa se je z leti dela spreminjalo. Če so izostrili oko za filmski jezik, so hodili v kino po svoji presoji gledat le še kakovostne filme. Nekateri so komercialne filme, če jim niso bili všeč, gledali le toliko, da so kontrolirali ostrino in spremljali potek projekcije.

Gledanje filmov je za mnoge postala rutina, »ki je bila že kar malo dolgočasna«. »Naveličaš se«, je nekdo povedal, za kakšen film pa so komaj čakali, »da gre ven«, so pripovedovali sogovorci. Posebej vzdržljivi pri ponavljanju enih in istih filmov so morali biti prav v mestnih kinih, kjer je zaradi množičnega občinstva program dlje časa ostajal isti.

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

V Ljubljanskih kinematografih se je celo zgodilo, da so isti film predvajali kar štiri mesece.

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

Vrtenje enega in istega filma nas ponovno opomni, da je kino predvsem del filmske industrije. V njeni tendenci po množičnem prikazovanju filmov se za operaterja zlahka izgubi pridih stika s filmsko »magijo«, »drugačnostjo« in »umetnostjo«, saj ponavljanje napravi film monoton in dolgočasen, delo z njim pa postane izpeto in mukotrpno. Operaterji so si zato včasih želeli gledati čim manj filmov, ravno nasprotno od pričakovanega.

Večkratno gledanje filmske projekcije pa je kinooperaterju ponujalo tudi možnost gledanja filma z več različnih perspektiv, ne le vsebinskih.

»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 so torej v nekem filmu odkrivali vedno znova nove in nove svetove. Nekateri so se ob tolikokratnem ponavljajočem gledanju istega filma naučili celo tujih jezikov.

Vidimo, da je poklic kinooperaterja nosil predvsem etiketo tehničnega poklica, vseeno pa je ta poklic imel dvojno naravo, tehnično in estetsko. Slednjo smo lahko začutili v vrednotenju filmov, ki so ga razvili mnogi operaterji, in v prizadevanjih za čim bolj dovršene izvedbe projekcij.

SPOŠTOVANO OBČINSTVO!

Osebe ustvarja atmosfero v kinu in je del celotne podobe kina, iz katere nastaja odnos kino/gledalec. Nekateri zaposleni v kinu so bili za obiskovalce kina bolj izpostavljeni, drugi manj. Do sporazumevanja in komuniciranja med zaposlenimi in gledalci je prihajalo na več nivojih in čeprav kinooperater ni imel neposrednega stika z gledalci, je z njimi imel določen odnos, saj je bil kinooperater pomemben član kinoansambla in je s svojim delom prispeval k celotni podobi kina.

Do neposredne interakcije, ko je občinstvo v kinu opazilo kinooperaterja, je najpogosteje prišlo šele, ko je bila predstava zaradi tehničnih težav prekinjena. Okvare so prekinjale filmske projekcije, kar je zmotilo gledanje filma in uživanje v njem. Prekinitev, tudi če je bila kratka, je delno uničila doživetje filma. V takih situacijah je bil odziv gledalcev pogosto precej negativen, prihajalo je do glasnega negodovanja. Le redkokdo v dvorani je bil zmožen objektivno oceniti vzroke motenj v predstavi, kar je metalo slabo luč na kinooperaterja. Če povzamemo misli Mihe, je operater, ki naredi vse, kakor mora, neviden, v hipu, ko pa naredi napako, ga uzre sleherni gledalec. Ko govorimo o odnosu gledalca do kinooperaterja, lahko govorimo o paradigmi nestika/stika oziroma nevidnosti/vidnosti. Motnja, ki izpostavi operaterja, ga v očeh občinstva prikaže kot krivca, ker filmska predstava ne teče, kakor bi morala.

Konfliktne situacije in nejasna podoba kinooperaterjevega dela je pri občinstvu vzbujala šibek, nevtralen ali pa odklonilen odnos, ki je operaterja predstavljal predvsem kot tistega, ki dela napake. Ko so se napake zgodile, so se bili operaterji pripravljani soočiti z občinstvom in se za nevšečnost opravičiti.

»In tudi če je bilo karkoli narobe, sem tudi sama stopila v dvorano, se opravičila. Nisem se skrivala. Mi sploh ni bilo nerodno.« (Vesna)

Po drugi strani so bili kinooperaterji srečni, ker ob prekinitvi projekcije, zaradi svoje odmaknjenosti v kabini, niso videli ljudi in ne slišali njihovega preklinjanja. To bi jih namreč motilo pri popravljanju okvare. Kinooperaterji so si v teh situacijah želeli, da bi jih gledalci razumeli, saj jih je občinstvo pogosto obsojalo po krivem. Za napake namreč niso bili vedno krivi operaterji. V okviru potencialnih konfliktov, nerazumevanja poklica in truda za izvedbo nemotene predstave so kinooperaterji oblikovali lastno mnenje o gledalcih.

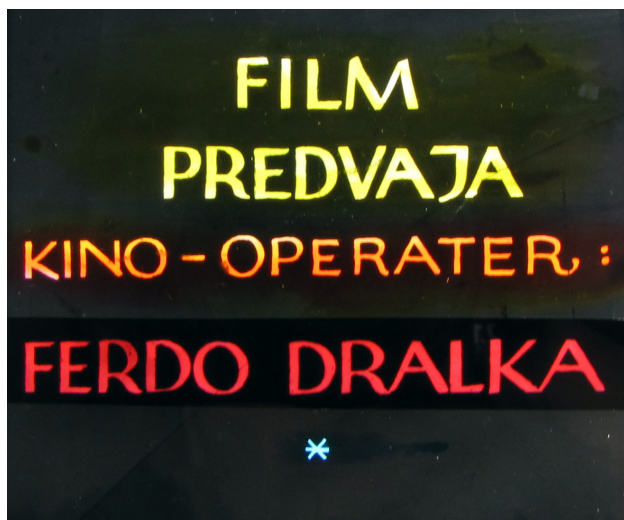
»To je ves čar, največje zadovoljstvo je bilo, da sem pogledal dol [v dvorano, op. a.], pa sem videl polno dvorano, pa sem rekel, no vidiš, vsem tem ljudem bom zdajle nekaj dal.« (Andrej)

Zanimiv pogled kinooperaterjev predstavlja zgoraj že omenjena pogosto prisotna želja, da »bom nekomu nekaj dal«. Ta želja jih je pomirila z njihovo izoliranostjo v kabini, zato med njimi ni bilo čutiti pretirane potrebe po vzpostavitvi neposrednega odnosa z gledalci.

Kljub obojestranski mimobežnosti odnosa pa so nekateri le imeli tudi potrebo, da opozorijo nase oziroma na svoj obstoj. Ljudem so želeli sporočiti, da so pomembni akterji, brez katerih ne bi bilo kinopredstave. Načinov, kako izpostaviti, da njihov poklic obstaja, je bilo več. V šestdesetih letih so pred kinopredstavo predvajali diapozitiv, na katerem so gledalci lahko prebrali, kdo

jim bo zavrtel film. Običajno se je diapozitiv, na primer z napisom »Film vam predvaja Ferdo Dralka«, predvajal še pred reklamami in napovedniki. Pobudo za prikazovanje so dali sami kinooperaterji, ki so hoteli ljudem pokazati, da so v kinokabini.

»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)



Slika 53: Primer starejšega diapozitiva z imenom kinooperaterja (hrani Klemen Žun).



Slika 54: Primer diapozitiva z imenom kinooperaterja (hrani Klemen Žun).

Ljudje so bili takrat 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, na to, da so gledalci vedeli, da predvajanje ni samodejno in da je nekdo odgovoren zanj. Ideja o diapozitivih pa ni bila vsem všeč. Nekaterim je bila izpostavljenost občinstvu (predvsem zaradi negativnih reakcij, ko se je pri projekciji zalomilo) 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)

Diapozitiva s svojim imenom nekateri torej niso predvajali, zaradi česar so dostikrat naleteli na pritožbe, saj je bilo predvajanje diapozitiva v kinopodjetju takrat obvezno in ne po lastni presoji. Predvajanje diapozitiva je bilo namenjeno tudi temu, da očitki v primeru okvar niso leteli na druge operaterje, ki so jih ljudje poznali in ki niso bili nič krivi za nastalo situacijo.

Diapozitive so zaradi kritike občinstva, ki so je bili nekateri operaterji deležni, v devetdesetih letih ukinili. So pa nad vrati pred vhodom v dvorano bile ploščice z imeni zaposlenih, ki so delali tisti dan. Pozoren obiskovalec je lahko razbral s tablice, kdo je predvajal filmsko predstavo, ki si jo je ogledal. Ploščice so imeli neko obdobje v kinu Vič in kinu Komuna. Tudi danes nekateri kini z majhnimi vložki, ki niso vsiljivi, izpostavijo osebje, ki predvaja film, s čimer ozaveščajo o obstoju 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, 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 začeli spet uporabljati kot nekakšno posebnost in retro zanimivost.

Kinooperater vidi svoje občinstvo skozi majhno projekcijsko okence, vidi tudi, ali je bil film gledalcem všeč ali ne. Če gledalci odidejo že med filmom, 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 ugotovil, ali je občinstvo vzljubilo film ali ne, in s tem spoznanjem vplival na filmski program.

Če povzamem Rokove besede, si mora kinooperater predstavljati, da film predvaja sebi, in ko ga predvaja sebi, ga predvaja tudi tistemu v dvorani. Teoretično naj bi bilo enako, če je izvedba predstave namenjena enemu človeku ali pa polni dvorani. Operaterjeva odgovornost in delo sta v obeh primerih enaki. Kar nekaj operaterjev pa 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 posebej 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. Premiere filmov, razprodane predstave, festivali, svečane prireditve, kjer si nisi smel privoščiti napake, pa so ostale v sferi izpostavljene vloge, stresa in adrenalina.

Politiko kinopodjetja do gledalcev je vodil direktor podjetja. Načeloma je bil gledalec gost, ki ima vedno prav. Veljalo je spoštovanje do gledalcev, o čemer priča naslednja izjava:

»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 pripravljene dati za karto, jim moramo predvajati.« (Peter)

Kinopredstava je načeloma potekala ob minimalnem številu ljudi, ki ga je določilo kinopodjetje, drugače je predstava odpadla. Vendar kot kaže zgornja izjava, je bil za nekatere v kinu pomemben vsak gledalec, ne glede na število.

Nekateri kinooperaterji so, kot smo že ugotovili, opravljali tudi funkcijo upravnika kina. V tej vlogi so pogosteje neposredno komunicirali z gledalci. Upravnik je namreč moral posredovati in razrešiti situacije, ko je prišlo do nepravilnosti, pritožb, nereda ali pa nestrpnih ljudi, ki niso dobili karte zaradi razprodane predstave ali drugih razlogov.

V devetdesetih letih so ukinjali določena dela v kinu. Kinooperater po novem ni bil več samo v kinokabini, pač pa je ponekod delal tudi kot bi-ljeter, 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

pa je mnogo kinooperaterjev preferiralo »biti sam« in »imeti svoj mir« v kinokabini.

Nekaterim kinooperaterjem so obiskovalci pomenili veliko. Rok pripoveduje, kako je doživel svoj zadnji delovni 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 upokojece. 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 občinstvom ter različne pristope za zagotavljanje zadovoljive pozornosti občinstva do vloge operaterja. Zadovoljno občinstvo je prinašalo zadoščenje, vendar so se po drugi strani operaterji stiku z gledalci radi tudi izognili, še posebej, ko so bili gledalci razburjeni zaradi prekinitve. Nekateri so torej radi ostali v zavetju svoje kinokabine, 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 na filmu, in hkrati spremljati zvok filmskega traku, ki 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 zalomilo. Včasih je bil kriv slab dan, naglica pri delu, 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 je lahko naredil kinooperater, če ni bil pozoren, je bila ogromna. Velikokrat pa je bil glavni krivec kar kinoprojektor. Ob pojavu napake jo je lahko spreten operater, vsaj če jo je zaznal pravočasno, popravil in odpravil tako hitro, da je občinstvo sploh ni zaznalo. Samo dobro izostreno oko je vedelo, da slika na začetku filma morda ni bila dovolj ostra ali da se je film predvajal v napačnem slikovnem formatu.

Napake so bile tiste, ki so razgalile kinooperaterja pred občinstvom. Zato je bila med operaterji dobro znana fraza, da je tisti, ki se mu je ponesrečilo, »pokazal gate na platno«. To frazo so uporabili na primer, ko se je prvi filmski kolut odvil do konca in je operater zamudil preklon filma na drugi filmski kolut. Pri tem se je predvajal tudi del praznega traku oziroma tako imenovani »blank« (prazen trak). Takrat je gledalec na platnu namesto filmske slike videl številke. Ime se je prijelo, izraz pa je obveljal za vsakič, ko se je v kinokabini pripetilo kaj neljubega oziroma se je predvajanje ustavilo.

Napake so bile različnih vrst, lahko da se je trak preprosto strgal, lahko da so se zamešali filmski koluti, lahko je bil film narobe sestavljen, lahko pa da je kinooperater namesto kosila »jedel filmsko solato«, ko so se kilometri filmskega traku razlegli po celi kabini. Ni pa bilo vedno, da so se filmske projekcije prekinile prav zaradi napake kinooperaterja. Dogodilo se je tudi, da dostavljalec ni dostavil filma pravočasno, ker ga je na poti na primer 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 tudi sami obiskovalci. Operater je namreč film ustavil zaradi glasnosti gledalcev, njihovega prerekanja, dolgotrajnega iskanja sedežev v temi ali kajenja v dvorani. Poglejmo nekaj zbranih anekdot, ki so jih pripovedovali sogovornici.

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 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, gredo 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, ki se mi je 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 pogнал, 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 pozneje opravil izpit iz lepljenja filma, tako da se tega potem nisem več bal.« (izjava Milošiča v Pogrjajc 2017)

Folija za preklap filma

»Sodelavec je vedno v poročilo pisal, da avtomatika ne dela. Potem pa mi je rekel tehnični direktor, naj grem pogledat, ali avtomatski preklap zares dela ali ne. 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 preklap. Je pa namesto, da bi originalno aluminijasto folijo, ki smo jo imeli, da projektor prepozna, kdaj je preklap, uporabljal en srebrn celofan, ki je bil za zavijanje daril. 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 Sloga 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 po navadi. Pripravim film, vklopim glasbo, biljeterka je spuščala notri in nato začnem s projekcijo filma. Pa prileti biljeterka gor v kinokabino in pravi, da ni tona. Ja, kako ni tona?« Odprem kontrolo, zvok igra. V dvorani ga ni bilo. Ja, hudiča. Pa premišljuje, kaj bi to lahko bilo. Film je že tekel, 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 preklap na drug kolut in je 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 preklomp, je bilo drevo spet poraščeno.« (Peter)

Z(a)mešane role

»Tudi jaz sem naredil že kakšen krapal v kinu. Recimo enkrat sem 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 pripravljene sedeti še enkrat toliko časa v kinu in gledati film tako, kot se šika. Napako sem jaz naredil in bom to popravil.« Pa naj imajo ljudje na moj račun predstavo, kot se zagre. Vsi so obstali, nihče ni šel ven. Jaz sem šel v kabino. Tisto odšpilam, pridem dol iz kabine pogledat, 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 nekomu 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 dawnimi 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 cigaretne dima migotati, ni bilo druge kot ustaviti projekcijo, tudi zaradi varnosti. Imel si pripravljene mikrofone, povedal svoje in nikoli več ni bil problem.« (Boris)

Nemir v dvorani

»Kadar je bil kakšen izgred, sem ustavil projektor, šel na oder in rekel, tako, ali boste gledali film ali pa gremo 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 Milošiča v Sežun 2013: 39)

Kadar v današnjem času zmrzne digitalni projektor, prebledi tudi obraz kinooperaterja, preprosto zato, ker popravilo na digitalnem projektorju ni več tako enostavno, kot je bilo na klasičnem. Operater se vam lahko le nemočno opraviči, podjetje pa vrne denar. Popravila digitalnega projektorja običajno zahtevajo več časa, zato filmska predstava zaradi tehničnih težav preprosto odpade.

VSAKDANJE ŽIVLJENJE KINOOPERATERJEV

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

Organiziranje vsakdana in ritem družbenih dejavnosti sta v moderni družbi osnova vsakršnega družbenega reda (Volarič 2010: 24). Časovni ciklusi modernega vsakdanjika lahko prepoznamo v preprosti delitvi oziroma ločevanju službenega in prostega časa. Pri tem je tako imenovani prosti čas rezerviran za dom, družino, hobije in druge priložnostne aktivnosti. Po tej družbeno priznani časovnici še vedno velja (še bolj izrazito pa je to veljalo v tukaj obravnavani

preteklosti), da sta popoldan in večer namenjen zunajslužbenim obveznostim, sprostivni, druženju in počitku, čemur so hkrati posvečeni tudi prosti dnevi ob vikendih in praznikih. Po teh časovnih ločnicah se odvijajo različne družbene interakcije, tako službene kot prostočasne, zato na opisanem časovnem vzorcu temelji določena družbena ustaljenost ali urejenost, ki naj bi jo člani družbe upoštevali (Volarič 2010; glej tudi Brumen 2000).

Pa vendar nimajo vsi člani družbe organiziranih dni glede na običajno časovnico. Tako tudi zaposleni v Ljubljanskih kinematografih niso bili del splošnega časovnega režima, njihov delovni in prosti čas pa se je križal z urnikom večine. Pravzaprav se je njihov delavnik prilagajal prostemu času večine. Navzkrižje med splošnim in njihovim delovnim časom je seveda imelo vpliv na življenje posameznika, ki je v delovnem času večine imel čas za počitek, v prostem času večine pa je delal. Specifični delovni čas je tako puščal sledi v vsakdanjem življenju kinooperaterjev.

Preden se je operater zaposlil v podjetju, so ga v kadrovski službi opozorili na specifičen režim delovnega časa v kinu in na to, kakšne spremembe ga utegnejo doleteti. Popoldansko, večerno in nočno delo ter delovni vikendi so marsikateremu kinooperaterju postavili svet na glavo.

»Prvič sem v podjetju samostojno predvajal za 1. november. Pa Matic, tole ne bo dobro, dan mrtvih. Pa sem šel najprej svečke prižgat staršem, potem sem šel pa v službo. Jaz tega nisem bil vajen. Jaz sem bil vajen 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, je bil on v službi. Ko je bil on doma, so pa morali drugi v službo. Samosvoj kino svet, neuskkljen s časovnim ritmom večine, je kinooperaterja prikrajšal za marsikaj.

Delo v kinu je pomenilo tudi drugačen način preživljanja prostega časa, saj je delo kinooperaterjev zelo vplivalo na njihovo socialno življenje, prav tako so se zaradi skromnega druženja lahko razrahljale prijateljske vezi. Tomaž omenja, da se veliko manj družijo s prijatelji, odkar je začel delati v kinu, ali kakor pravi, »kar malo zgubiš stik s svojimi prijatelji«. Po drugi strani je bil kino eno od pomembnih srečevališč, s premierami in drugimi javnimi dogodki je bil vozlišče družabnega dogajanja. Po pripovedovanjih so se tudi zaposleni veliko družili med seboj, skupaj so hodili na organizirane sindikalne izlete, nekateri pa so skupaj hodili tudi v kino ali se družili zunaj kina.



Slika 55: Sindikalni izlet v dolino Drage pri Begunjah leta 1977 (hrani Klemen Žun).



Slika 56: Izlet v Dražgoše v 80-ih letih prejšnjega stoletja (hrani Klemen Žun).

Ne moremo torej trditi, da so imeli kinooperaterji in ostali zaposleni v kinu zaradi službe, ki so jo opravljali, same preglavice. Delo so opravljali, ker jim je bilo všeč, dela v popoldanskih urah pa so se tudi navadili, nekaterim je to celo bolj ustrezalo.

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

Popoldanskega delavnika so se posamezniki z leti tudi naveličali. Nekateri so zato zamenjali delovno mesto v podjetju. Popoldansko delo je bilo naporno predvsem za kinooperaterje z družino.

»Veste kako je, dokler si samski, 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, zato je to specifično delo lahko postalo moteča ovira skupnemu družinskemu času.

»Težko. Doma smo se odtujili. Otroci me niso poznali. Dobili smo se, skupaj smo bili za nedeljo, praznike dopoldan, potem pa nič več. Ko sem prišel [iz službe, op. a.], so spali, ko so oni odšli v šolo, pa sem jaz še spal.« (Matic)

Kakor vidimo iz pripovedi gospoda Matica, je bil operater, čeprav je želel preživljati več časa z družinskimi člani, pogosto odsoten. Morda je to 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 razpadla zveza ali zakon.

Nekaj posameznih operaterjev pa je svojo partnerko spoznalo prav v kinu. Dostikrat govorijo o povezavi 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. Zanimivo pripoved predstavlja zavestna 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 se oba zaposlila v kinu, kar je olajšalo in omogočilo njuno zasebno življenje.

Kakor smo že omenili, je bilo kinooperatersko delo lahko tudi fizično naporno (npr. dvigovanje filmskih kolotov), predvsem pa je človeka zaposlovalo umsko. Problem je bil predvsem v preobilici časa med projekcijo, ki ga je moral operater zapolniti z lastnimi mislimi. Med kinooperaterji je bilo prisotno tudi nekaj alkoholizma, kar daje slutiti, da so si nekateri tudi tako krajšali čas.

Z upokojitvijo večina kinooperaterjev ni le zapustila kinokabine, temveč so se mnogi popolnoma oddaljili od kina. Posvetili so se drugim stvarem, mnogi pa so od takrat le redko prestopili prag kina.

»[M]i 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.« (Vesna)

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

»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 Milošiča 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 verjela v to in potem se je v nekem trenutku res čez noč vse spremenilo.« (Jure)

V današnjem času je digitalna tehnologija skoraj popolnoma nadomestila analogno. Prve digitalne projekcije v Sloveniji so bile večinoma 3D-projekcije. Prva namenska stereoskopska (3D) dvorana v Sloveniji je postala Kolosejeva dvorana XpanD X6D, 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 ponuja številne prednosti, bilo pa je tudi finančno ugodnejše. Zato je produkcija kmalu opustila snemanje na filmski trak, snemanje filmov na filmski trak pa je s tem postajalo vedno dražje. Masovna proizvodnja filmskega traku se je namreč zmanjšala, filmskih kopij ni bilo več veliko, in razmeram so se morali prilagoditi tudi kinematografi. Digitalni format je

postal glavni distribucijski format in kinematografi preprosto niso več dobili toliko fizičnih kopij kot včasih. Distribucija se je nekaj časa sicer otepala digitalizacije, saj mnogi distributerji dolgo niso verjeli, da lahko karkoli zamaže stoletni imperij filmskega traku. Mislili so, da bo trak večer in da zanj ni nadomestila (čez nekaj let bomo morda isto govorili za DCP, nosilec digitalne filmske kopije). Toda digitalizacija je šla svojo pot. Tako se je večina multipleksov odločila za digitalno predvajanje, saj se predvajanje filmov na filmskem traku enostavno ni več splačalo. Nato so sledile klasične dvorane, ki jih je bilo treba najprej opremiti z digitalnimi projektorji in prilagoditi digitalnemu projiciranju.

Slovenija je zelo pozno v celoti prešla na digitalno predvajanje. Digitalizacija kinematografov je bila postopna, dogovor o prehodu na digitalno predvajanje je potekal med Slovenskim filmskim centrom, glavnimi distribucijskimi hišami in vodilnimi kinematografi. Z novim letom 2015 smo nazadnje le vstopili v kinematografe digitalne dobe. Dokončni prehod na digitalno tehnologijo pa ni povsem zaključil poglavja predvajanja na filmskem traku, ampak ga je pustil za občasne reprizne predstave in postal domena kinotečne dejavnosti.

Ne samo, da digitalizacija spremeni videz materiala in slike na filmskem platu, »digitalno popolnoma spremeni sistem kinoposlovanja« (Blatnik 2009: 180). Digitalna filmska kopija je cenejša, pri njej se ni treba ukvarjati s stroški transporta in če je bilo v preteklosti le nekaj fizičnih kopij za celo Slovenijo, ki so si jih kinematografi podajali med seboj, digitalno omogoča, da lahko isti film praktično istočasno vrtijo »čisto vsi« kinematografi v Sloveniji. Manjši kinematografi izkoriščajo nove možnosti, saj lahko zdaj svojim gledalcem ponudijo aktualnejši filmski program, z novimi vsebinami lahko konkurirajo večjim kinocentrom, s tem pa se je v zadnjih letih obisk obrobni kinematografov tudi povečal. Finančna dostopnost filmskih kopij je pripomogla k odprtju novih kinematografov, še eno priložnost pa so dobili tudi nekateri v preteklosti že zaprti kinematografi.

Čeprav so zaradi digitalizacije informacije precej bolj pretočne in cenejše, to še ne pomeni, da kinematografi danes nimajo težav. Dostopnost digitalnih vsebin prek drugih kanalov, kot sta televizija in internet, je žal povzročila, da sodobni kino brez obfilmskih dejavnosti danes ne more več preživeti. Druga težava je ta, da je rok trajanja digitalnega projektorja precej krajši kot pri klasičnem kinoprojektorju, saj elektronske naprave delujejo največ okoli deset let. Težavno vprašanje, ki trenutno pesti naše kinematografe, je tudi glede hranjenja 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, nekateri pa spremembe sploh niso zaznali. Moji sogovorniki so večinoma izražali odklonilen odnos do digitalnega predvajanja, predvsem to velja za starejše operaterje, ki nikoli niso predvajali digitalno in digitalnega sistema predvajanja niti ne poznajo. Nevednost pa ni edini razlog, da večina sogovorcev ni sprejela digitalizacije. Iz pogovorov sem občutila predvsem močno navezanost na filmski trak in določeno osebno zamero, ker je digitalna tehnologija povsem prevrednotila poklic, ki so ga opravljali. Z drugimi besedami, ostal je občutek, da je digitalizacija izkoreninila obravnavani poklic kinooperaterja.



Kinoteka in njena vloga pri ohranjanju filmske dediščine

»Če si videl trak, pa veš, kako je nastal, pa če poznaš zgodovino, imaš avtomatično nek odnos do tega. In pač celotno vpliva na 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 najzgodnejšem obdobju kinematografije, po snemanju prvih filmskih zvitkov, se je pojavila ideja o hranjenju posnetega filmskega materiala. Kinotečne ustanove so postale varuhinje filmov in z njimi povezane kulturne dediščine. Ravna se po pravilih in načelih, ki jih je vzpostavilo Mednarodno združenje filmskih arhivov FIAF. Jugoslovanska kinoteka, ustanovljena leta 1949 v Beogradu, je postala osrednja institucija za hranjenje filmov v Jugoslaviji ter je bila zadolžena za zbiranje in hranjenje vsega filmskega gradiva v tej državi (Koch 1963). Po takrat veljavni zakonodaji je moral proizvajalec vsaj eno filmsko kopijo obvezno nameniti in oddati kinoteki brezplačno. Pred tem so namreč uvozniki po izteku licence uničevali filmske kopije in tako je bilo malomarno izgubljenega veliko filmskega materiala.

Jugoslovanska kinoteka je lahko s posebnim dovoljenjem FIAF-a imela poleg centralne dvorane v Beogradu še po eno dvorano v vsaki republiki (Nedič 2016: 20). Za Beogradom in Zagrebom je leta 1963 v dvorani zgradbe Delavske zbornice začela delovati kinoteka v Ljubljani (glej Kernel 1998). V kinotečni dvorani so sprva potekale občasne gostujoče predstave filmskih kopij, ki so prišle iz Beograda. Tamkajšnje nekomercialno prikazovanje filma je imelo izobraževalne in umetniške cilje. Kinoteka je isti film predvajala le kratek čas, saj so mednarodni predpisi prepovedovali okoriščanje kinotek s komercialnim predvajanjem.

V osemdesetih letih so z dvorano upravljali Ljubljanski kinematografi, kakor pravi poznavalec pretekle kinematografije Klemen Žun, pa naj bi kinotečni program vse do leta 1993 dopolnjevali s predstavami filmov iz 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, tudi Slovenski filmski arhiv.



Slika 57: Dvorana Kinoteke konec leta 1992 (foto Tone Kočevar).

Naloga vseh kinotek, tudi Slovenske kinoteke, je ohranjanje in konzervacija filmov. Zagotoviti morajo 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 posameznih filmih, o filmskih tehnologijah, predvsem pa vzgajati odnos do filma.

Kinoteka kot skrbnik dediščine celotne filmske zgodovine, vključno z znanjem o razvoju kinematografov, »ni odgovorna le za ohranjanje pomembnih filmskih del, temveč – posebej v času prevlade digitalne tehnologije – tudi za ohranjanje izvornih načinov prikazovanja filmov s filmskega traku« (Žun in Bajsič 2014: 27–28). Mehanska osnova filmskih projektorjev, ki so po besedah Jureta danes praktično »mrtvi kosi mehanske opreme«, se vse od njihovega izuma do prvega desetletja 21. stoletja, ko so jih nehali izdelovati masovno, ni skoraj nič spreminjala. Spremenilo pa se je število kinooperaterjev, ki razen v kinotekah in ob posebnih priložnostih, nimajo možnosti za predvajanje filmov na klasični način. Zato kinotečni operater danes opravlja odgovorno delo, kajti ne le, da je vse manj tistih, ki znajo uporabljati stare aparature, je tudi nosilec znanja, ki se bo le po njegovi zaslugi lahko ohranilo za zanamce. Znati mora predvajati filme z različnimi lastnostmi filmskega traku (na primer brez zvočne sledi, z analognim ali digitalnim zvočnim zapisom), poleg tega pa mora obvladati še marsikatero tehnično spretnost. Delo v kinoteki so dodatno začinile slabe filmske kopije, katerih predvajanje je izjemno zahtevno in odgovorno, saj se lahko hitreje uničijo in z njimi hitreje pride do napake.

»V Kinoteki mi je mašina začela kar film rezati. In kaj sem, ustavila sem. Še enkrat nazaj notri vložila. Predvajala 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 stoletne kinematografije je hkrati dediščina kinooperaterskega poklica, ki je danes našla svoje mesto v instituciji kinoteke. Pri delu kinooperaterja, kakor pravi Jure, ni pomembna samo ljubezen do filma, ampak tudi do ohranjanja filmske dediščine, vključno z znanjem o ravnanju s starimi tehnologijami in filmskim trakom.

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

Miha govori o tem, da je bila nekdaj filmska kopija, kljub redkosti, potrošni material, danes pa je zaradi omejenih zalog vsaka kopija zelo pomembna ter potrebna dodatne pazljivosti in določene mere pozornosti.

Danes restavrirajo vse filme z zgodovinsko vrednostjo. V postopku restavriranja se filmi tudi digitalizirajo. S tehnične plati je prednost restavracij predvsem za filme, ki so trenutno na filmskem traku, vendar jih ni mogoče predvajati, ker

so v preslabem stanju. Poleg tega restavriranje gorljivega traku omogoča, da ga v prihodnje lahko predvajamo brez strahu, da se bo ta vnel. Postopek restavriranja in digitalizacije je drag, zapleten in težaven, saj je treba najti primerno filmsko kopijo, če obstaja negativ filma, še toliko boljše. Informacija digitalnega zapisa filma se ohrani, ni pa še znano, koliko časa zdržijo nosilci te informacije, saj so tudi ti, tako kot filmski trak, trajni samo določen čas. O filmskem traku lahko danes govorimo tudi kot o artefaktu, ki mu poškodbe dajejo določeno »avtentičnost«. V digitalno restavrirani verziji filma so poškodbe na fizični kopiji filma odpravljene, ni več prask in šumov, ničesar, kar bi gledalca lahko zmotilo, toda izgubi se omenjeni občutek »avtentičnosti«.

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

Čustveno-nostalgичna navezanost 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 premiero kakega filma, ki je bil še posnet na filmski trak. Izkušnja filmskega traku v retro obliki se vrača, skupna želja po ohranjanju filmskega traku obstaja. To je želja, da ne pozabimo na filmski trak, da ne pustimo, da izgine, da torej vztrajamo, da je projekcija filmskega traku prisotna na platnu, da se torej nadaljuje s predvajanjem. Dejstvo pa je tudi, da nekateri še negujejo prav poseben odnos do filmskega traku, saj so z njim 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 pa bodo tudi naslednje generacije skrbele, da se bo vrtel v »vintage« preobleki, kakor se danes na primer vrtijo vinilne plošče, zaenkrat ne ve še nihče.



Kinooperaterski poklic pred zaključno špico

»Jaz, ko sem gledal svoje mentorje, pa ko so mene uvajali, učili in poučevali, jaz sem na njih gledal kot na boga. To je tako lep poklic. To moraš toliko vedeti. Operaterji so vedeli tudi tisto, kar ne bi smeli vedeti. Marsikaj se je dogajalo. 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 tudi čist, pa natančen, to mi je veliko pomenilo.« (Matic)

Antropološka dela govorijo o filmu, pa tudi o kinu v povezavi z njim. Predvsem govorijo o filmski umetnosti, kritiki in vsebini filmov, v kateri lahko prepoznajo družbene in kulturne specifične (glej Lunaček 2001; glej Lunaček 2009), največ pa seveda o etnografskem filmu (glej Križnar 1993). Kina ne moremo enačiti s filmom. O kinu kot takem, kot o družbenem prostoru, o njegovem delovanju itn., med antropološko literaturo skorajda ne najdemo ničesar, kaj šele o »habitusu« (Bourdieu 2002) in življenjskih izkušnjah njegovih uslužbencev. Druga vez, na katero bi se lahko naslonili, ko pišemo o kinooperaterskem poklicu, so antropološke študije poklicev, vendar so le-te (vsaj glede

na prebrano) bolj ali manj usmerjene k opisovanju in opozarjanju na stranpoti »prekarnosti dela«, »nevidnosti dela« (glej Hrženjak 2007), izkoriščanja delavcev, ne obravnavajo pa samega poklica ter delovanja posameznika znotraj in zunaj poklicne sheme ter dela, ki ga opravlja, niti ne razmišljajo o poklicnih specifikah (toda glej Day idr. 1999). Še najuporabnejša konceptualna shema, ki se približa tukaj želeni obravnavi kinooperaterskega poklica, so etnološka in antropološka dela o delovnih veščinah, predvsem o obrteh (glej npr. Bogataj 1989). Kako torej razmišljati o poklicu in delu kinooperaterja?

Za začetek lahko na poklic pogledamo preprosto tako, da izhajamo iz etimologije, povezane s kinooperaterstvom. S poimenovanjem poklica dokaj jasno opišemo, kaj oseba v tem poklicu dela, to je, da z upravljanjem projektorja (»operacija«) predvaja film za kinoobčinstvo. Etimologija pa se je spreminjala. Najprej je bil prikazovalec filmov poimenovan kot nekdo, ki »nastavi« film na ogled, zato ime »kino-nastavljalec«. Nato je nastala skovanka »kino-operater«. Kinooperater je torej oseba, ki predvaja filme ekskluzivno samo v kinu. Slovar slovenskega knjižnega jezika še natančneje definira, da je kinooperater nekdo, ki dela s kinoprojektorjem in na razpisanem mestu kvalificiranega kinooperaterja (Kinooperater 2018), da gre torej za *poklic* v ustaljenem pomenu besede.

Ugotovimo, da kinooperaterski poklic opravlja oseba, ki zadošča trem glavnim pogojem dela. Prvi je specifično delovno okolje, ki je kino. Drugi zadeva delo za specifičnim strojem – kinoprojektorjem. Tretja komponenta poklica pa je ustrezna in ustrezno pridobljena izobrazba. Potemtakem v tej monografiji obravnavana zgodovinska obdobja kažejo na odtenke in dinamiko med omejenimi tremi komponentami kinooperaterskega poklica. Kažejo pa tudi na to, da se je poklic kinooperaterja sčasoma oddaljil od nekaterih nekoč zanj pomembnih komponent. Prelomna točka, zaradi katere se danes sprašujemo, ali sploh še lahko govorimo o kinooperaterskem poklicu, je drastična sprememba v zadnjih dveh komponentah tega poklica, torej v zamenjavi klasičnega projektorja z digitalnim, ki ga načeloma lahko upravlja vsakdo, in posledično, da specifična izobrazba ni več predpogoj za delo v poklicu.

Klasičnega kinooperaterskega poklica si ne moremo zamisliti brez ustrezne izobrazbe kinooperaterja. Ukinitev formalnega izobraževanja, tako imenovanih tečajev za kinooperaterje, je zamajala temeljno načelo kinooperaterskega poklica in vnesla določen dvom o ustrezni kvalifikaciji sodobnih kinooperaterjev. Obenem se moramo zavedati, da so bile s tem poklicem povezane tudi druge, neformalne oblike izobraževanja, kakršna je prenos znanja mentorja na vajenca. Če je bilo vajeništvo nekoč pomembna oblika prenosa znanja, se ob sodobnih, enostavnejših in spreminjajočih digitalnih napravah njegov pomen zmanjšuje.

Z vidika kinooperaterjev, ki so pripovedovali svoje življenjske zgodbe, je največjo spremembo prinesla prav digitalizacija in digitalni način predvajanja filma.

»Jaz bi rekel, da poklica, kot je obstajal v 20. stoletju, ni več. Mislim je, ampak na v zelo omejenih settingih. V Sloveniji prav delo kinooperaterjev, bi lahko rekel, opravlja mogoče samo kinoteka, ki se ukvarja z arhivskimi filmi, čeprav jih je večina 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 več fizične dejavnosti ter stalne pozornosti do številnih odvijajočih se operacij. Digitalizacija je ta specifična znanja, ki so se zgodovinsko gradila desetletja, oseba v poklicu pa jih je morala utelesiti, napravila bolj ali manj odvečna.

»Nekaj je že, samo ni več tisto, kar je bilo. Meni se zdi, ko smo se včasih 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)

Beseda »kinooperater« danes označuje arhaično obliko predvajalca na 35-mm filmski trak v klasičnem kinu. Delo, ki ga danes opravljajo kinooperaterji v kinookolju, pa je seveda še vedno dovolj specifično in vsaj deloma črpa iz dediščine klasičnega kinooperaterstva.

»Stvar se je zelo spremenila. Meni je pomagalo, da sem pač odrasel v tej generaciji in imel stalno stik z računalniki, 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, pristop v sami kabini je tudi čisto drugačen. Zdaj moramo kinooperaterji več ali manj biti informacijski tehnologi, če bi temu tako rekel. Primarno se moramo znati ukvarjati z računalniškimi problemi, z mrežnimi problemi.« (Jure)

Čeprav se je kinooperatersko delo spremenilo, pa je njegova osnovna funkcija ostala nespremenjena. Jure zastopa idejo, da je danes znanje kinooperaterja usmerjeno na informacijske študije, klasični kinooperater s svojim znanjem pa si v današnjem pristopu ne bi mogel 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 DCP-je, tako [...] ti še vedno moraš imeti tukaj veliko 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 torej meni, da je delo kinooperaterja odvisno tudi od kinematografa, v katerem dela, in seveda od osebe, ki delo opravlja. V nekaterih kinematografih je potrebno minimalno znanje računalništva, drugje je zaželeno poznavanje tudi ostale tehnične opreme in dela z njo.

Če vzamemo Mihovo, Petrovo in Juretovo izjavo, bi danes lahko rekli, da izraz kinooperater za osebo, ki v kinokabini predvaja filme, ni več povsem ustrezen, čeprav je še naprej legitimen. Morda bi bilo bolj primerno govoriti o predvajalcu filmov, odvisno od konkretnega dela v nekem kinu pa bi ga lahko imenovali tudi kot »tehnika«, »informatika«, »informacijskega tehnologa«, morda celo »računalničarja«. Čeprav se analogno in digitalno predvajanje povsem razlikujeta, se ime kinooperater še vedno uporablja, morda tudi kot spomin na bogato in dolgo zgodovino kinooperaterskega dela s filmskim trakom.

Raziskovalno delo, ki sem ga opravila, se ni omejilo le na raziskovanje kinooperaterskega poklica kot strogo omejenega na konkretno delo in delovno mesto, temveč so me zanimale tudi družbene in kulturne implikacije tega poklica. Kakor ugotavlja etnologinja Marija Makarovič, lahko pripovedovalcem ob našem zbiranju njihovih življenjskih zgodb iz »megle spominov izginejo nekatera obrobna, nikoli pa ne bistvena dogajanja in podoživetje razmer, v katerih se je znašel posameznik« (Makarovič 2008: 35), zato je povzemanje tega, kako so poklic doživljali izbrani akterji, bistveno za naše razumevanje kinooperaterskega poklica. Kot smo ugotovili, se je kinooperaterski poklic odražal na več ravneh: na posamezniku, ki ga je opravljal, v njegovem vsakdanjem življenju, v doživljanju spola na osnovi poklica, v družini in prijateljstvu, v družbenem statusu ter 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 (naloge operaterja, delavnik, delovni prostor), dobimo življensko zgodbo poklicnega kinooperaterja. Upam, da vam je ta kaj bolj jasna po prebranem.

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 je v uvodnem citatu tega poglavja ustavil pri kinooperaterskem poklicu nekje v šestdesetih letih, v času, ko so delali njegovi mentorji in ko je kinooperater veljal za cenjenega, imenitnega, natančnega, vestnega in polnega znanja. Cenjenost tega poklica pa moji sogovorniki vrednotijo tudi z opravljenim kinooperaterskim izpitom, saj danes »ni treba več izpita, sploh ni več cenjen«.

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

»Ni bilo prijetno, res ne, potem pa, če sem zjutraj hotela malo dlje spati, posebno ob nedeljah, mož pa alergičen na ta kino. Slišati ni smel. Moja žena hodi v kino, nikoli ni 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 avtomehaničar. Saj to je bilo tudi tehnično.« (Vesna)

Vesna pristopa kritično k moževemu prepričanju, ki je, kakor vidimo iz izjave, povezoval kino le z zabavo. Tja naj bi se njegova žena hodila zabavat, kinooperatersko delo zanj ni bila prava služba, ampak le hobi. Čeprav sta oba opravljala tehnični poklic, njenega dela ni vrednotil kot poklica. Podobno, kot si je na osnovi predsodkov mislil Vesnin mož, pa o današnjem kinooperaterskem delu razmišljajo starejši kinooperaterji, ki današnjo podobo kinooperaterjev primerjajo z delom, ki so ga opravljali sami, čeprav današnjega dela kinooperaterjev v resnici sploh ne poznajo. Še bolj pa stereotipno podobo kinooperaterja, ki nič ne dela, ampak »pritisne samo play«, vrednotijo nekateri delodajalci, ki skušajo s tem namerno razvrednotiti opravljeno delo, seveda, da bi ga plačali manj. Kinooperatersko delo lahko po tem zadnjem prepričanju med drugimi danes opravljajo tudi študentje.

Matic v uvodni izjavi daje občutek lepote poklica, ki je pri njem prerasla v neke vrste ljubezen. Kinooperaterski poklic sogovorcev se je pričel in končal z ljubeznijo do dela, do filma, umetnosti in tehnike, kakor je to v Stopovem magnetofonu potrdil kinooperater Ivan Reberšek, in sicer da »je v službo prišel zaradi veselja in ne zaradi tega, ker je bila potreba« (Brun 1983: 10). Tudi kinooperater Milan Klanšek je govoril o tem:

»Predvsem je potrebna ljubezen do tega opravila. To je potrebno pri vsakem poklicu. Tudi pri našem. Če te ljubezni ni, ne zdrži vsakdo.« (izjava Klanška v Sattler 1973: 5)

Vsi pripovedovalci govorijo o svojem poklicu s tako živostjo, kot da ga nikoli niso zapustili, se k njemu vračajo s spomini in tako poklic živi v njih še naprej.

Ugotovimo lahko, da je kinooperaterski poklic, kot smo videli v pričujoči monografiji, predvsem poklic dvajsetega stoletja. O profesionalni poklicni karieri, kot so jo poznali kinooperaterji v Ljubljanskih kinematografih, ne moremo več govoriti. Pripovedovalci, ki smo jih spoznali, so torej zadnji poznavalci klasičnega kinooperaterskega poklica, njihovo znanje pa je del obširne dediščine kina. Dediščine, »ki se je ohranila v današnji čas in predstavlja nepretrgan ustvarjalni proces, ki je živel iz generacije v generacijo« (Bogataj 1989: 17), vendar se žal z njimi tudi poslavlja.



Namesto zaključka

»Sedaj, ko se je film odvrtel, vam lahko povem skrivnosti, ki sem jih videl na svoji dolgi življenjski poti. Veste, če človek gleda na pojav nosilca zapisa filma, je navsezadnje vseeno, kateri nosilec je, važno, da je slika na filmskem platnu, ampak jaz osebno sem bil intimno povezan s filmskim trakom. 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 sem gledal zgornji filmski kolut, ki se je manjšal, sem to največkrat povezoval z življenjem. Kakor se izteka trak pri projekciji, tako se izteka naše življenje. Celo večkrat, ko sem predvajal, kako bi rekel, kar je bilo zanimivo, ko sem že poznal filme in so se filmi ravno zaključevali, predvsem na primer 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 sem, kaj se dogaja. Lahko sem 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 kolot, sem si včasih rekel, pa sem bil star trideset, petintrideset, štirideset 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 svoje življenje, kakor da ti nekdo posname 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.» (Matej)



Za vas so predvajali

(po abecednem vrstnem redu)

Bojan Bajsič (r. 1980)
Gregor Brzin (r. 1971)
Ivo Cedilnik (r. 1944)
Matjaž Drglin (r. 1968)
Karl Erjavc (r. 1942)
Alojz Grmovšek (r. 1944)
Marjan Keržmanc (r. 1959)
Tone Kočever (r. 1956)
Jože Kontrec (r. 1942)
Gašper Milkovič-Biloslav (r. 1984)
Franc Milošič (r. 1941)
Zvonka Vene (r. 1947)
Mitja Žura (r. 1950)

OSTALI SODELUJOČI

Helena Keržmanc
Klemen Kleč
Albina Kontrec
Sonja Korent
Jožica Kotnik
Jan Nalesnik
Klemen Žun



Literatura in viri

- ART KINO MREŽA SLOVENIJE 2014a ,Prva.' Spletni vir: <<http://artkinomreza.si/>>, 23. 7. 2018.
- 2014b ,Novembrsko izobraževanje kinooperaterjev.' Spletni vir: <<http://artkinomreza.si/novembrsko-izobrazevanje-kinooperaterjev>>, 23. 7. 2018.
- ATKINSON, ROBERT 2002 ,The Life Story Interview.' V: *Handbook of Interview Research: Context and Method*. Jaber F. Gubrium in James A. Holstein, ur. London: Sage Publications. Str. 121–140.
- BABAČIĆ, ESAD 1999 ,Franc Milošič: portret.' *Glamur*, št. 34 (okt. 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 (1901–1976).' 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.
- BOGATAJ, JANEZ 1989 *Domače obrti na Slovenskem: sodobnost z razsežnostjo dediščine*. Ljubljana: DZS.
- BOURDIEU, PIERRE 2002 *Praktični čut*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- BRUMEN, BORUT 2000 *Sv. Peter in njegovi časi: socialni spomini, časi in identitete v istrski vasi Sv. Peter*. Ljubljana: Založba /*cf.
- BRUN, MIHA 1983 'Ivan Reberšek: stopov magnetofon.' *Stop*, 20. 1. 1983, str. 10–12.
- BUCHOWSKI, MICHAŁ 2006 'The Specter of Orientalism in Europe: From Exotic Other to Stigmatized Brother.' *Social Thought & Commentary* 79 (3): 463–482.
- 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. Str. 3–15.
- COOK, PAM, ur. 2007 *Knjiga o filmu: tretja izdaja*. Ljubljana: Slovenska kinoteka in UMco.
- DAY, SOPHIA idr., ur. 1999 *Lilies of the Field: Marginal People Who Live for the Moment*. Boulder: Westview Press.
- DOLENC, SAŠO 2010 *Nove kratke zgodbe o skoraj vsem: o možganih, idejah in ljudeh*. Ljubljana: Kvardakabra, društvo za tolmačenje znanosti.
- 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.
- FLYNN, PETER 2016 'The Dying of the Light.' DVD.
- GNEZDA, VERONIKA 2014 'Kjer stoji »špric kahla«.' *Val 202*, 6. 9. 2014. Spletni vir: <<https://val202.rtvsllo.si/2014/09/kjer-stoji-spric-kahla/>>, 28. 3. 2018.
- GODLER, RUDOLF 1958 *Panoramska projekcija*. Zagreb: Udruženje 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 ,Eight Themes in the Anthropology of Technology.' *Social Analysis* 41 (1): 106–138.
2000 *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London in New York: Routledge.
- JAKOPIČ, PAVLE 1974 ,Stotrideset ljubezenskih iger.' *Antena*, 15. 8. 1974, str. 13.
- 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.
- KERNEL, IGOR 1998 *Repertoar kinotečne dvorane: 1963–1993*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- KINO BEŽIGRAD 2018 ,Kino je spet doma v mestu!' Spletni vir: <<https://www.kino-bezigrad.si/o-nas/o-podjetju/>>, 20. 7. 2018.
- KINODVOR 2018 ,O kinu.' Spletni vir: < <https://www.kinodvor.org/o-kinu/>>, 21. 7. 2018.
- KINOOPERATER 2018 ,Kinooperater.' V: *SSKJ*. Spletni vir: <http://bos.zrc-sazu.si/cgi/a03.exe?name=sskj_testa&expression=kinooperater&hs=1>, 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 »Kinu Sloga se ni zaman reklo fuj kino.«. *Delo*, 3. 7. 2004, str. 6.
- KOCH, VLADIMIR 1963 ,Jutri otvoritev kinoteke.' *Delo*, 28. 6. 1963, str. 5.
- KOLOSEJ 2018 ,Kolosej.' Spletni vir: <<https://www.kolosej.si/podjetje/>>, 25. 7. 2018.
- KOMISIJA ZA KINEMATOGRAFIJO VLADE LRS 1949 ,Kinooperaterski strokovni izpit.' *Ljudska pravica*, 21. 4. 1949, str. 4.
- KOSANOVIĆ, DEJAN in SRETEN JOVANOVIĆ 1978 *ABC filmske proizvodnje: 2 zvezek*. Ljubljana: Dopisna delavska univerza Univerzum.
- KRAJNC, MAJA 2013 ,Spolno zaznamovani poklici (uveljavljanje žensk v tradicionalno moških poklicih).' Neobjavljeno diplomsko delo. Maribor: Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Oddelek za sociologijo.
- KRIŽNAR, NAŠKO 1993 ,Istrski kruh.' Ljubljana in 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 (2): 147–186.
- LJUBLJANSKI DNEVNIK 1957 ,Kinooperaterji: srečanja in mnenja.' *Ljubljanski dnevnik*, 7. 1. 1957, str. 2.
- LUNAČEK, SARAH 2001 ,Afriški film.' 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: časopis Muzeja afričke umetnosti* 1: 57–76.
- MAKAROVIČ, MARIJA 2008 *Resnice posameznikov: po življenjskih pripovedih kočevarjev staroselcev in Slovencev s Kočevskega*. Dolenjske toplice: Društvo Kočevarjev staroselcev.
- MEDIJSKI TEHNIK 2018 ,Primerjava video in filmskih formatov slikovnih okvirjev.' *Medijski tehnik: gradiva strokovnih modulov*. Spletni vir: <<http://305.gvs.arnes.si/paska/?p=2427>>, 17. 6. 2018.
- MOČILNIK, BERNARDA 2003 ,Retrospektiva kinematografije in doživljanja filma v Mežiški dolini.' Neobjavljeno diplomsko delo. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.
- MUSEK, VITKO 1960 *Knjiga o filmu*. Ljubljana: Prešernova družba.
- NEDIČ, LILIJANA 1996 ,Kinematograf in Slovenci.' V: *Kinematograf: izum stoletja*. Emanuelle Toulet, avtorica, Breda Rajan, ur. Ljubljana: DZS. Str. 164–189.
- 2016 *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*. Ljubljana: Društvo arhitektov Ljubljane.
- PAJNIK, MOJCA in VERONIKA BAJT 2009 ,Biografski narativni intervju: aplikacija na študije migracij.' *Dve domovini* 30: 69–89.
- PEDIČEK, IGOR 2014 ,Kino, ki je preveč videl.' Ljubljana: RTV Slovenija.
- PETROVIĆ, TANJA 2016 ,Industrijsko delo v socializmu: od izkušnje do dediščine.' *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 56 (3–4): 31–40.

- PFAFFENBERGER, BRYAN 1992 ,Social Anthropology of Technology.' *Annual Review of Anthropology* 21: 491–516.
- POGRAJC, DARJA 2017 ,Nekdanji kinooperater.' *Radio Prvi, oddaja Storz*, 23. 2. 2017. Spletni vir: <<https://radioprvi.rtv slo.si/2017/02/storz-65/>>, 29. 3. 2018.
- POPIS 1963 ,Popis mest in reorganizacija: 21. 10. 1963.' Ljubljana: interno gradivo, hrani Klemen Žun.
- RAMŠAK, MOJCA 2003 *Portret glasov: raziskave življenjskih zgodb v etnologiji – na primeru koroških Slovencev*. Ljubljana: Društvo za proučevanje zgodovine, antropologije in književnosti.
- SATTLER, MIRAN 1973 ,Milan Klanšek: znanec iz sosedne ulice.' *Nedeljski dnevnik*, 14. 1. 1973, str. 5.
- SEDMAK, MATEJA in ZORANA MEDARIČ 2007 *Med javnim in zasebnim: ženske na trgu dela*. Koper: Založba Annales.
- SEŽUN, JELKA 2013 ,Butelj za kino. Franci Milošič, kinooperater.' *Naša žena*, december 2013, str. 38–39.
- 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.
- STANONIK, MARIJA 2002 ,Življenjska zgodba – resničnost ali utvara.' *Traditiones* 31 (1): 191–210.
- STRAVEN, WANDA 2006 *The Cinema of Attraction Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- TRAVEN, JANKO 1992 *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih (do 1918)*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- 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.
- 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.



Summary

The present book is a film reel of memories of former professional projectionists in the cinemas of Ljubljana. The author, using the biographical method, considers the profession of projectionists and presents a picture of who they actually were as people. Through the life stories of the projectionists, this ethnographic monograph reflects various aspects of the profession, which the author analyses with the help of an anthropological understanding of technology, work, gender, place and time. The author also rethinks contemporary forms of the profession, and thus the monograph also includes thoughts of some of today's projectionists in Ljubljana.

The structure of the monograph symbolically represents that of a feature film presentation, which starts with commercials and trailers and continues with the main feature played on two film reels. In the first part, the reader learns about the historical framework of the development of cinematography and the profession of projectionist. Then follows a presentation of a major cinema company in Ljubljana. The author briefly describes the locations of cinemas, operating under the umbrella of the company, and presents the system of work in the company and the structure of employees.

In the second part, the author focuses on the multifaceted experience of cinema as related by the professional projectionists, who were her interlocutors. Based on an analysis of the interviews she conducted, the author reflects these peoples' encounters with the profession, ways of creating knowledge and education procedures for this kind of work, the accompanying imaginary of a projectionist, the working space, the technical part of the profession and its artistic potentiality. The author also presents the everyday life of projectionists, gender relations at work as well as many other related matters.

Through the life stories of projectionists, the author discovers many peculiarities of the profession and concludes that we can no longer identify today's work in projection booths as the same profession as that of professional projectionists before the digital era.



Povzetek

Pričujoče delo je filmski zvitik spominov nekdanjih poklicnih kinooperaterjev Ljubljanskih kinematografov. Z uporabo biografske metode avtorica razišče in oblikuje podobo nekdanjega kinooperaterskega poklica. Življenjske zgodbe kinooperaterjev prikažejo različne vidike tega poklica, ki jih avtorica analizira s pomočjo antropološkega razumevanja tehnologije, dela, spola, prostora in časa. Avtorica premišljuje tudi o sodobnih oblikah tega poklica, zato monografija vključuje tudi poglede današnjih predvajalcev filma v kinih v Ljubljani.

Struktura monografije simbolno predstavlja strukturo predvajanja filmske projekcije, ki se začne z reklamami, napovedniki in nadaljuje s filmom, predvajanim na dveh filmskih kolutih. V prvem delu monografije bralec spozna zgodovinski okvir razvoja kinematografije in kinooperaterskega poklica. Sledi oris največjega kinopodjetja v Ljubljani. Avtorica na kratko opiše kinolokacije, s katerimi je podjetje upravljalo, in predstavi sistem dela v podjetju ter strukturo zaposlenih.

V drugem delu se avtorica osredini na večplastno doživljajsko izkustvo kinooperaterskega poklica svojih sogovorcev. Na podlagi analize opravljenih

intervjujev s poklicnimi kinooperaterji avtorica reflektira njihovo seznanitev s poklicem, načine ustvarjanja znanja in procese izobraževanja, ki so bili potrebni za ta poklic, spremljajoči imaginarij kinooperaterjev, delovni prostor, tehnični del poklica in njegov umetniški potencial. Avtorica predstavi tudi vsakdanje življenje kinooperaterjev, razmerje med spoloma na delu, kot tudi mnogo s poklicem povezanih podrobnosti.

Skozi življenjske zgodbe kinooperaterjev avtorica odkriva posebnosti poklica in ugotavlja, da današnjega dela v kinokabinah ne moremo več enačiti s poklicem profesionalnih kinooperaterjev pred digitalno dobo.



Spremna beseda

Klemen Žun

»PREDVAJAL VAM JE POSLEDNJI KINOOPERATER« IN KLJUČNA VRZEL V RAZISKOVANJU NAŠE KINEMATOGRAFIJE

Leta 2014 smo bili v Sloveniji priča še poslednjim filmskim kopijam na klasičnem 35-mm traku. Gre za standard, ki se je v kinematografiji obdržal slabih 120 let oziroma vse od začetka nastanka živih slik, standardni filmski trak pa je obenem predstavljal temeljno povezavo med produktivno kinematografijo (izdelava filmov) in reproduktivno kinematografijo (distribucija, promocija in prikazovanje filmov). Z izdelovanjem, snemanjem, razvijanjem, kopiranjem, obdelovanjem, podnaslavljanjem, promoviranjem, pošiljanjem in prikazovanjem filmskega traku je bilo namreč povezanih mnogo različnih poklicev, ki so za ravnanje s filmskim trakom zahtevali posebno šolanje ali pa vsaj specifično obrtniško znanje. Trak je nasledil digitalni medij, ki danes omogoča slehernemu večjemu uporabniku računalnika ali telefona, da sam postane producent, distributer, promotor in prikazovalec (svojega) filma. Neizogiben tehnološki

preskok je spodkopal same temelje produktivne in reproduktivne kinematografije, filmske vsebine pa so z izgubo materije in otipljivosti filmskega traku obenem izgubile tudi potrebo po številnih specifičnih znanjih in poklicih filmske industrije.

Eno takšnih znanj, pravzaprav ključno znanje v končnem členu ravnanja s filmskim trakom, je delo oziroma poklic kinooperaterja. Tega nam v monografiji na edinstven način predstavlja antropologinja Karmen Hrovat v delu »Predvajal vam je poslednji kinooperater: življenjske zgodbe poklicnih kinooperaterjev Ljubljanskih kinematografov«. Avtorica v ključnem trenutku izginjajočega poklica kinooperaterja s pomočjo pričevanj trinajstih še živečih (nekdanjih) ljubljanskih kinooperaterjev (ter s podporo drugih pričevalcev, strokovne literature in virov) izčrpno zamreži delovni prostor, samo delo in navsezadnje kulturno-doživljajske implikacije kinooperaterskega poklica v Ljubljani. »Biti kinooperater« postavlja v nekdanji čas, kot premišljuje tudi o sedanjem pomenu. Delo odgovarja na raznolika raziskovalna vprašanja in neznanke o kinooperaterskem poklicu ter nemalokrat razkriva misterij izza projekcijske kabine, pokuka pa tudi v zasebnost samih subjektov ter se loteva vpliva takšnega poklica na njihovo vsakdanje življenje in družino. Monografijo avtorica večkrat nadgradi s citati kinooperaterjev in z lastnim znanjem. Delo kinooperaterke je svojčas namreč opravljala tudi sama in je s tem postala ena poslednjih prič izumrlega poklica.

V današnjem digitalnem času, ko lahko filme »požene« kdorkoli z računalniškim znanjem izdelovanja seznamov predvajanja, avtorica ohranja tudi vse bolj oddaljen kinooperaterski žargon. Tega inteligentno vključi v samo strukturo monografije, ki je razdeljena na dva osrednja prispevka oziroma »filmska koluta«. S prvim kolutom nam skupaj z »reklamo« in »napovednikom« odvrti zadovoljiv celosten pregled nad reproduktivno kinematografijo Slovenije, vse od prvih potujočih kinematografov do odprtja sodobnih kinocentrov, kar je kljub manjkajočim in neraziskanim delcem tovrstnega mozaika danes vendarle ena redkih takšnih predstavitev. Po »preklopu« se zavrti »drugi kolut« oziroma srce raziskovalnega dela s predstavitvijo in študijo kinooperaterskega poklica s pomočjo različnih antropoloških disciplin. Čeprav gre tu za bistveno bolj specifično lokacijsko osredotočenost (navsezadnje je govora o poslednjih poklicnih ljubljanskih kinooperaterjih), pa napisano učinkuje univerzalno, saj je ugotovitve in premišljevanja o kinooperaterskem poklicu mogoče aplicirati na celotno Slovenijo oziroma druga nekdanja kinopodjetja, ki so imela v svojem kadrovske sestavu zaposlene poklicne kinooperaterje (Mariborski kinematografi, Kranjski kinematografi, Celjski kinematografi idr.).

Delo tako dopolnjuje in bogati raziskovalne podvige peščice avtorjev in raziskovalcev (Traven, Brenk, Kosanović, Šimenc, Nedič, Žun), ki so se s svojimi deli soočili (tudi) z reproduktivno platjo kinematografije na naših tleh. Slednja je, za razliko od že mnogokrat razčlenjene slovenske filmske produkcije, v veliki meri še vedno le fragmentarno raziskana, deficitno predstavljena ter žal tudi s premalo pozornosti in raziskovalnega zagona. Pot do celovitejših predstavitev domače distribucije, promocije in prikazovanja filmov je torej še dolga, vrzeli ostajajo velik raziskovalni izziv, pionirsko delo Hrovatove pa je v prelomnem trenutku še toliko bolj pomembno.



Imensko kazalo

A

Atkinson, Robert 132

B

Bassin, Matena 98

Belmondo, Jean-Paul 12

Brinovec, Franc 83

Broz, Josip - Tito 113

C

Cedilnik, Ivo 79, 90

Ciglič, Marjan 47, 54

Č

Čabraja, Marjetka 58

D

Deghenghi, Anton 18, 23

Dralka, Ferdo 109

Drglin, Matjaž 39, 92, 100

G

Grahek, Karlo 46

Gunning, Tom 21

E

Erjavc, Karl 37, 38, 40, 49, 75, 83,
88, 89

F

Ford, John 103

I

Ingold, Tim 100

J

Jarc, Saša 28
 Jesih, Pavla 86
 Jovanović, Sreten 103

K

Kavčič, Bojan 89, 90
 Keržmanc, Marjan 37, 83
 Klanšek, Milan 106, 133
 Kleč, Klemen 77
 Klinc, Ivan 93, 94
 Kontrec, Jože 38
 Kosanović, Dejan 103
 Krajnc, Maja 87

L

Loren, Sophie 12
 Lucas, George 32
 Lumière, August 16
 Lumière (brata) 16, 22

M

Makarovič, Marija 132
 Méliès, Georges 16
 Milošič, Franc 32, 52, 84, 85, 120
 Musek, Vitko 104

N

Nedič, Lilijana 45

P

Pathé (brata) 23
 Pfaffenberger, Bryan 42
 Pongračič, Dominik 38
 Pračko, Adolf 23

R

Rakar, Tomaž 86
 Ramšak, Mojca 13
 Reberšek, Ivan 37, 91, 97, 133

Recek, Karel 54
 Rovšek, Davorin 17, 18

S

Simončič, Vlastja 53

V

Vakselj, Alfonz 70
 Vene, Zvonka 88
 Venta, Stane 54
 Vodopivec, Nina 63
 Vrdlovec, Zdenko 89, 90

Ž

Žun, Klemen 27, 30, 31, 34, 35, 37,
 38, 42, 49, 50, 52, 54, 55, 57, 59,
 61, 71, 72, 74, 90, 91, 92, 93, 95,
 96, 99, 104, 109, 118, 126
 Žura, Mitja 79, 99

