

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Eva Godina

**Kulturne prakse obiskovanja kina v preteklosti in njihov pomen v  
vsakdanjem življenju**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2017

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Eva Godina

Mentorica:izr. prof. dr. Maruša Pušnik

**Kulturne prakse obiskovanja kina v preteklosti in njihov pomen v  
vsakdanjem življenju**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2017

*Barbari Godina. In njeni mladosti, preživeti v kinu.*

## **Kulturne prakse obiskovanja kina v preteklosti in njihov pomen v vsakdanjem življenju**

V svojem magistrskem delu raziskujem pomen in vpliv filma oziroma kinematografov kot kulturnih prostorov na vsakdanje življenje na prostoru današnje Osrednje Slovenije po drugi svetovni vojni oziroma sredi dvajsetega stoletja. Raziskovala bom, ali je do prihoda televizije kino pomenil glavni stik z zahodnim svetom, ali je bil kino glavni javni prostor in ali je s prihodom televizije začel obisk kina res upadati. Moj namen je odkriti pomen kina za vsakdanje življenje in njegova socialna funkcija. Z intervjuji sem med desetimi ljudmi, rojenimi pred letom 1950 preverjala, kaj jim je kino pomenil, česa se najbolj spomnijo v povezavi s kinom in kaj jim je pomenil v mladosti. V raziskavi ugotavljam veliko vlogo kina v vsakdanjem življenju, ki je igral tudi neke vrste posredno informativno vlogo z obveščanjem o drugih deželah preko filmske umetnosti. Poleg gledališča, plesov in športnega udejstvovanja je kino pomenil enega glavnih javnih družbenih prostorov in ga ljudje tudi dojemajo kot takega.

**Ključne besede:** kinematografi, vizualna kultura, vsakdanje življenje, kulturne prakse, študije spomina.

## **The cultural practices of cinema attendance in the past and their importance in everyday life**

In this master thesis I explore the importance and influence of cinematography as cultural spaces to everyday life in Slovenian regions after World War II (in the middle of 20<sup>th</sup> century). My research is based on a thesis, that the cinema meant a great deal of connection to non-socialistic countries in the mid-20<sup>th</sup> century Slovenia and that cinema was an important public space. I am also analysing the meaning of the television in every household and if that meant a decline in cinema-going for everyday life of Slovenians. My focus is to determine the importance of cinema to everyday life and its social function. I made a research based on 10 interviews with people born before 1950s and asked them about the importance of cinema in their youth. In my research I am focusing on the key role of cinema in everyday life that was also partly informative about other lands via film art. Cinema was one of the main public spaces for gathering.

**Keywords:** cinematography, visual culture, everyday life, cultural practice, memory studies.

## Kazalo

1 Uvod.....	7
2 Kulturno–zgodovinski kontekst vzpona kina .....	10
2.1 Tehnološki napredki konca devetnajstega in začetka dvajsetega stoletja .....	10
3 Prihod kinematografa .....	12
3.1 Razvoj fotografije in njen vpliv na razvoj filma .....	13
3.2 Prihod gibljivih slik .....	15
3.3 Prve filmske projekcije .....	16
3.4 Komercializacija in regulacija kina v začetku dvajsetega stoletja .....	19
3.5 Pojav zvezdnitva in začetek zvočnega filma .....	22
3.6 Propagandni filmi pred drugo svetovno vojno.....	25
4 Kino v slovenskem kontekstu.....	27
4.1 Prve filmske projekcije na slovenskih tleh.....	28
4.2 Kinopredstave in jezik .....	30
4.3 Prvi slovenski zapisi na filmskem traku in stalni kinematografi v Ljubljani .....	31
4.4 Odnos do lastne filmske produkcije .....	33
4.5 Med vojnama .....	35
4.6 Med drugo svetovno vojno .....	37
4.7 Po drugi svetovni vojni .....	38
4.8 Kinofikacija Slovenije in brošura Triglav filma .....	41
4.9 Ljubljanski kinematografi v zlati dobi kinematografije .....	43
5 Kulturne prakse in vsakdanje življenje .....	46
6 Pomen kina za skupnost ter kulturne distinkcije .....	50
6.1 (Kolektivni) spomin na kino .....	55
7 Študija primera: Analiza intervjujev z »generacijo kina«.....	58
7.1 Študije občinstva .....	58
7.2 Metodologija .....	60
7.3 Prvi obisk kinematografa.....	62
7.4 Kinodvorane .....	64
7.5 Pogostost hoje v kino .....	66
7.6 Popularni filmi .....	70
7.7 Zvezde.....	74

7.8 Predstava o drugih deželah .....	78
7.9 Vpliv kina na vsakdanjik .....	79
7.10 Drugi mediji .....	84
8 Diskusija .....	86
9 Sklep .....	89
10 Literatura .....	91
Priloga A: Osnutek vprašanj za intervju .....	94

## 1 Uvod

*»Gledala sem, kot da sem videla boga!« (Marija 2013)*

To je izjava o prvem srečanju s kinom ene od intervjuvank v tem delu. Ena tistih številnih, ki so se s kinom srečali v mladih letih, v času njegovega razcveta.

V svojem magistrskem delu želim razgrniti široko in pestro zgodovino kinematografije predvsem na območju današnje Osrednje Slovenije in raziskati, kakšen pomen je imela za takratno družbo in posameznike. Seveda se individualne zgodbe razlikujejo, a gotovo skupaj tvorijo zanimivo zgodbo o kulturi, ki se je razvila med obiskovalci kina, in navadah, ki so ji pripadale. S tematiko sem se prvič srečala pri predmetu Zgodovina slovenske kulture in ob pogovorih s starejšimi znanci ugotovila, da je kino v njihovih časih pomenil veliko več kot sedaj, ko je le ena izmed mnogih opcij. Tema se mi poleg tega zdi zelo relevantna tudi v smislu moči medija in vplivu na mlade ljudi (ne samo danes). Geraghtyjeva (2000) izpostavlja, da je poleg preučevanja filmov samih in ekonomskih struktur v ozadju, pomembno tudi, kako in kje so predvajani in tudi to želim vključiti v svojo analizo.

»Občinstva so bistven, a pogosto zapostavljen del avdiovizualne scene,« piše Ian Christie (2012, 9), in opozarja na pomanjkanje raziskav filmskega občinstva v Evropi in Rusiji. Zato je namen in cilj raziskave prispevati vsaj delček k odkrivanju pomena filmske kulture v slovenskih deželah. Zanimiva se mi zdi tudi ugotovitev Pušnikove (2015, 55), ki povzema Silverstona in Hilla, in sicer da se »kino zdi preprosta tehnologija, ki jo jemljemo za samoumevno in bistveno komponento vsakdanjega življenja, vendar skozi čas do njega razvijemo celo vrsto razmerij in odvisnosti«.

Številne dosedanje študije občinstva se nanašajo na tekst, ki je pred gledalci na platnu, torej film, ki ga gledalec gleda. S svojo raziskavo pa želim dodati drugačno perspektivo, to je odnos do prostora, kot je kino in njegove implikacije. Menim, da prostor, v katerem zaznavamo filmski jezik, vpliva na percepcijo vidnega. Predvsem pa želim ugotoviti, v kakšnem kontekstu se je kino pojavljal v vsakodnevnem življenju ljudi in kaj jim je pomenil kot prostor. Kot piše Pušnikova (2015, 52), je kino »kultiviral vsakdanje navade ljudi in organiziral njihov prosti čas«, torej je njegova vloga v življenju ljudi bila gotovo večja od zgolj zabavne.

Christie (2012, 11) izpostavlja, da je začetni problem pri analizi občinstva že v definiciji. V zgodovini sta tako prevladovali dve definiciji: prva je namišljeno občinstvo, ki je v bistvu le hipoteza na podlagi avtorjevih domnev, druga pa so ekonomski in statistični podatki, torej zaslužek in število prodanih kart, ki prevladuje v analizi občinstva v filmski industriji. V zadnjih letih se je sicer razvil še en pristop, ki bo tudi v moji analizi bolj pomemben, in sicer individualni oziroma psihološki, sociološki ali psihološki kontekst občinstva, ki se uporablja predvsem v družbenih študijah.

»F/ilmi ustvarjajo vroče debate že desetletja, medtem ko si njihove največje trenutke tako prijetno vtisnemo v spomin, da so postali klišeji, ki so vpeti v generacije«, piše Kovarik (2013, 138). V glavah mlajših ljudi, kot sem sama, imajo stari kinematografi romantičen prizvok; zatemnjeni prostori in umetniške vrline povečane na platnu ... še moderni režiserji se v svojih delih radi spomnijo starih kinematografov in jih tudi postavljajo v ospredje kot glavni prostor dogajanja (Woody Allen, tudi Quentin Tarantino). Brez dvoma se torej kino postavlja v ospredje kot eden glavnih akterjev družbenega življenja začetka dvajsetega stoletja.

V sodobnih časih se obratno vračamo k začetkom, kot recimo opominja Christie (2012, 19), so zgodovinsko kinopredstave bile novost v gledališčih in glasbenih dvoranah, preden je kino prevladal in so dvorane postale namenjene samo temu. V časih novega tisočletja se je situacija zasukala – kinodvorane so zdaj prilagojene tudi gledališčem in drugim oblikam zabave. Nekaj podobnega v zadnjih letih lahko v Ljubljani vidimo na primeru Kina Bežigrad, Kina Šiška ali delno tudi Kinodvora. Sicer pa so se slovenske raziskave kina večinoma ukvarjale z zgodovino ali filmsko teorijo ali nacionalno kinematografijo (Pušnik 2015, 53), redke študije, ki se pojavljajo šele zdaj, pa se osredotočajo na družbene in kulturne prakse kina, kar želim delno popraviti tudi s to svojo nalogo.

Omejila se bom na pomen kinematografije po drugi svetovni vojni, saj je takrat kinematografija doživela velik razcvet, širše rečeno se bom posvetila predvsem sredini 20. stoletja (do prihoda televizije v skoraj vsako gospodinjstvo). Namen je odkriti pomen kina v vsakdanjem življenju ljudi, saj so se starejše študije večinoma osredotočale predvsem na vsebino filmov in vpliv na gledalce. Moj namen je kino povezati z vsakdanjikom, odkriti socialno funkcijo kina in morda s tem zajeti tudi duh časa.

Zastavila si bom tri teze:

1. Do nastopa televizije je bil kino eden redkih stikov z zahodnim svetom:



Poiskati bom skušala možne druge dejavnike in morebiten vpliv, saj predvidevam, da je imel kino kot medij najmočnejši vpliv.

2. Poleg plesov in občasno gledališča je bil kino po drugi svetovni vojni edini zabavni javni prostor:

Primerjala bom kino z ostalimi javnimi prostori in ga primerjala z obiskovanjem gledališča.

3. S prihodom televizije je začel obisk kina upadati:

Bolj kot zgolj statistični podatki me zanima medsebojni vpliv televizije in kina na življenje posameznikov.

Kot že omenjeno, bo moja raziskava obsegala predvsem intervjuje s sedaj starejšimi ljudmi, ki se spomnijo »zlate dobe filma«, teze pa bom ves čas preverjala in skušala potrditi s kvalitativno metodo poglobljenih intervjujev z ljudmi, rojenimi do leta 1950 ter z analizo virov, torej filmskih letakov, zapiskov ter osebnega koledarja, ki mi ga je podarila ena od intervjuvank. Eden izmed okvirov, ki sem si jih postavila, je tudi geografski, predvsem se bom osredotočila na Ljubljano in okolico, intervjuvanci so torej kino vsaj nekaj časa obiskovali v Osrednji Sloveniji, ni pa nujno, da so tam živeli celo življenje.

Za začetek bom postavila teoretični okvir in vzpostavila zgodovinski kontekst razvoja kinematografov, tako svetovno kot lokalno, s poudarkom na Ljubljani, saj je ta bila eden vodilnih prostorov kar se tiče razvoja kina, tudi v kontekstu celotne Jugoslavije. Nato bom opredelila koncept kulturnih praks ter vsakdanjega življenja skupaj s teorijami, ki se v tem smislu tičejo kina in njegovega pomena. Pregledala bom vidik skupnosti in pomen kina v njej, saj predvidevam, da je bil kino za skupnost pomemben dogodek. Pri tem je pomembno, da tudi pri raziskovanju ne zanemarimo pomena spomina oziroma kolektivnega in kulturnega spomina, saj je kino v samem bistvu obravnavan kot pozitiven dogodek.

## 2 Kulturno–zgodovinski kontekst vzpona kina

### 2.1 Tehnološki napredki konca devetnajstega in začetka dvajsetega stoletja

»P/otreba po komuniciranju /se je/ vedno povezovala z razvojem trgovine in kolonizacije sveta,« pišeta Hrvatina in Prpič (v Briggs in Burke 2005, 360). Razvoj tehnologije in ekonomije pa je omogočil premagovanje časa in razdalj, kar je pogoj za industrijski razvoj, industrijska in komunikacijska revolucija sta povezani v isti proces. Kot pravi tudi Kovarik (2013, viii), smo z vsako medijsko revolucijo plačali nepričakovano ceno. »Tisk je prinesel stoletja verskih in političnih sporov; vizualna komunikacija je razredčila in (nekateri pravijo) degradirala politični diskurz; elektronska komunikacija je potopila edinstvene kulture in na čase spodbudila ksenofobijo; in za digitalno revolucijo se zdi, da spodkopava politično kulturo, ki jo je ustvaril tisk in istočasno zblizuje celoten svet.« Zato Kovarik (prav tam) pravi, da je vsaj nekaj poznavanja zgodovine ključnega pomena, če želimo poznati tudi svoje lastne in zanimive čase. »Brez zgodovine smo slepi in nemočni. Z zgodovino pa, če ne drugega, nismo slepi in občasno zaznamo možnosti za dejanski prispevek k naši skupni usodi.« Kot piše Pušnikova (2008, 114), se z vsako tehnološko novostjo in novimi aparati »ni spreminjalo le komuniciranje, temveč so se spreminjale tudi družbe in odnosi med ljudmi v njih.« Zato spoznajmo čase, ki so vplivali na razvoj današnjega kina in kinematografije.

Razvoj kina je bil vpet v tako imenovano »medijsko revolucijo dvajsetega stoletja«, ki je vključevala razvoj več močnih elementov, zelo pomembna je bila železnica oziroma lokomotiva, ki je postala tudi motiv mnogih umetniških stvaritev (Briggs in Burke 2005, 118), med drugim tudi v filmu. Brez dvoma so bila zadnja leta devetnajstega stoletja, leta močne industrializacije, železnica pa je ljudem utirala poti, ki jih prej niso poznali in s tem tudi prispevala k točnosti ljudi (saj lokomotiva nikogar ne čaka) (Taylor v Briggs in Burke 2005, 119), zaradi železnice so nastajala nova mesta, vse več je bilo turizma, razširile so se številne gospodarske panoge in ustvarjale nove industrijske skupnosti. V istem času so čez ocean že pluli parniki. »V 80-ih letih devetnajstega stoletja je bilo obilo znamenj o novem dramatičnem izbruhu izumov – parna sila je odprla pot električni energiji, 'mediji' pa so se znašli v središču dogajanja,« v naslednjem desetletju so že govorili o prihajajoči družbi »pritiska na gumb« (Briggs in Burke 2005, 126). Z železnico in ladjami pa so potovala tudi pisma, torej pošta. Predvsem so v tistem času uporabljali dopisnice, kasneje tudi razglednice, ki so bile manj

osebne (prav tam, 127). Z železnico in električno energijo je prišel tudi telegraf, kot »prvi električni izum devetnajstega stoletja za prenos zasebnih in uradnih 'sporočil« (prav tam, 130). Telegraf je prav tako kot prekopi, železnice in pomorske poti, povezal mednarodne in notranje trge ter pospešil prenos informacij med različnimi entitetami. Pomagal je pri prenosu novic in s tem so se pojavile tudi agencije za prenos novic prek meja, od katerih še vedno poznamo Reuters in Associated Press (AP) (prav tam, 132).

Pred začetkom dvajsetega stoletja se je začel razvijati telefon. Takrat so menili, da lahko družba preživi tudi brez in da po njem ni nobene potrebe (Briggs in Burke 2005, 140). V dvajsetem stoletju se je seveda to spremenilo in je telefon še v tem tisočletju v resnici skoraj nujna. Na začetku utopična ideja povezovanja v univerzalno omrežje, ki povezuje domove, urade in službe, je kasneje postala realnost (prav tam, 142). Ljudje so telefon bolj povezovali z razvedrilom kot brzovjav, tudi zaradi tega se je prvi tudi toliko bolj prijel (prav tam, 143).

V tem času se je v tisku pojavil nov fenomen, ki je aktualen še danes in to je seveda tako imenovani rumeni tisk. Za očeta rumenega tiska velja tisti, po katerem je sedaj poimenovana najvplivnejša novinarska nagrada, Joseph Pulitzer (Kovarik 2013, 63–65). Vendar je seveda že razvoj tiska pred njim nakazoval na to, s pojavom cenejšega tiska in torej tudi cenejših časopisov, so prispevki v njih postali vse krajši in udarni, daljših političnih debat pa je bilo vedno manj. Šlo je za ti. »penny press«, ki je postal ob koncu devetnajstega stoletja razširjen po večjem delu sveta (Kovarik 2013, 48). Na prelomu dvajsetega stoletja se je vizualna podoba časopisov spremenila iz popolnoma nevpadljivih »v poplavo v oko vpijajočih naslovov, podnaslovov, fotografij in ilustracij, ki so ostali skoraj isti kar celo stoletje« (Kovarik 2013, 63). Pulitzer je bil torej tisti medijski baron, ki je svoj stil rumenega pisanja gradil na osnovi uspešnosti ilustriranih časopisov ter senzacionalističnih stilov nekaterih uspešnih piscev. Njegov cilj je bilo pritegniti čim večje število bralcev, sploh imigrantov (kar je bil tudi sam), ki so želeli razumeti politiko in kulturo države v pozitivni luči (Kovarik 2013, 64). V vsakem primeru je šlo za človeka, ki je bil istočasno osovražen in ljubljene, s svojim pisanjem pa je celo podžigal ali umirjal vojne strasti ameriške javnosti. Torej tudi v tisku se je v tistih časih dogajal obrat, pomen vizualnega je tudi tam prihajal v ospredje, seveda pa to ne pomeni, da je raziskovalno novinarstvo umrlo, saj se je v začetku 20. stoletja rodilo tudi gibanje »muckrackers«, ki je razkrivalo monopole in korupcijo v različnih institucijah (Kovarik 2013, 79).

V devetnajstem stoletju se je razvil tudi radio, in čeprav je bil vrhunec komuniciranja tistega stoletja, so ga takrat pojmovali le kot nadomestek za žično telegrafijo (podobno kot je avto veljal le za kočijo brez vprege) in so to, da lahko prenos slišijo tudi tisti, ki jim sporočilo ni bilo namenjeno, pojmovali le kot večjo hibo (Briggs in Burke 2005, 150). Med prvo svetovno vojno pa je David Sarnoff zasnoval skrinjo, ki je bila prilagojena za preklapljanje med več različnimi valovnimi dolžinami s pritiskom na gumb. Takrat se je razvila ideja o radiofuziji, torej radijskih prenosih več ljudem, šele takrat so radio obravnavali kot medij in se je njegova slabost preoblikovala v prednost (Briggs in Burke 2005, 156). Leto 1922 je bilo tako v Veliki Britaniji, kot v Združenih državah Amerike pomembno leto za razvoj radia kot medija. Takrat je BBC v Veliki Britaniji dobil monopol oddajanja, v Ameriki pa so se razcveteli oddajniki, licence za oddajanje in tudi sprejemniki. (Briggs in Burke 2005, 156–157). Že takrat so se začele debate o javnem interesu ter o veliki razširjenosti oglaševanja po radijskem mediju. Vsaka država je imela svojo strukturo v radijski ponudbi – torej od zgolj komercialnih v Ameriki, do vmesne faze v britanskem BBC-ju, do popolnoma vladno nadzorovanih radijskih ustanov. »Ne glede na svojo strukturo, pa so si t.i. 'vlogo kulturnega posrednika' delile z industrijo gramofonskih plošč, filmom, upodabljajočimi umetnostmi, športnimi organizacijami in 'v določeni meri s časniki'« (Briggs in Burke 2005, 159). Radio (pa tudi film) je bil torej vpet v čas velikih napredkov, med več kulturnih posrednikov, ki so (tako kot danes) med seboj tekmovali ali pa se dopolnjevali.

Že pred pojavom kinodvoran in tudi natisnjenih fotografij, so se bali moči podobe. Kovarik (2013, 107) kot primer navaja škotskega tiskarja Williama Blackwooda, ki je leta 1844 izrazil bojazen, da bo ves tisk (s Shakespearjem vred) nekoč izginil, ker ne bo preživel močnega napada podob in novih tehnologij, ki so že takrat imele vpliv na »stare medije«. Ta bojazen se je pojavila tudi zaradi tega, ker sta dve reviji z grafikami in stripi, Punch in The Illustrated London News, le v nekaj dneh od začetka izhajanja postali izjemno popularni (prav tam). Stripi in ilustracije so namreč dramatizirali in obenem tudi demokratizirali politične debate; množično producirane podobe so torej imele res velik vpliv na družbo (Kovarik 2013, 110).

### **3 Prihod kinematografa**

V primerjavi z radiem, ki je na svet prinesel veliko hrupa, se je film začel nemo. Morda se tudi zaradi tega zgodovina filma močno razlikuje od zgodovine radia (Briggs in Burke 2005, 159). Razvoj filma je bil odvisen od razvoja kamere, ki pa je imel za seboj zelo dolgo zgodovino (Briggs in Burke 2005, 160). Iznajdba filma je bila, kot pišeta Kavčič in Vrdlovec

(1999, 279), rezultat dveh smeri raziskav in poskusov, prva smer je šla v ustvarjanje iluzije gibanja, ki temelji na projekciji, druga pa v analiziranje in razčlemba gibanja, ki temelji na fotografiji. In kot piše Manley (2011, 1), zgodovine filma ne moremo pripisati le eni osebi, kar po navadi vidimo pri zgodovinopisju, ki skuša večino dejstev poenostaviti. Tako je vsak izumitelj postopno dodajal k izumom drugih ter s tem pripomogel k razvoju umetnosti in industrije. Začetkom filma, ustvarjalcem in tudi gledalcem, pogosto pripisujejo robotost in naivnost, vendar so ravno ti začetki, ki so pripomogli k razvoju naprave, ki zaznava premikajoče se slike, prinesli eno najbolj pomembnih umetniških oblik dvajsetega stoletja (prav tam).

Še preden so se pojavile premikajoče se fotografije, piše Manley (2011, 2), pa so že v začetku sedemnajstega stoletja uporabljali verzijo grafoskopa, ki so jo imenovali »čudežna lanterna«. Delovala je tako, da so premikali slike pred svetlobo, ki jo je oddajala svetilka. Njen izumitelj naj bi bil Nizozemec Charles Huygens in se je večinoma uporabljala zgolj za zabavo (angleško 'entertainment'). Najbolj popularna šova z lanterno sta bila »Phantasmagoria«, ki je bila predhodnica grozljivke, ter komedija »Man Swallowed Rat«, torej »Mož, ki je pogoltnil podgano«. Čudežna lanterna je bila zelo priljubljena in dobičkonosna, sploh, ko je prišla v ZDA. Kot torej vidimo, so že zgodnji predhodniki filma nakazovali, da bo ta služil predvsem za zabavo množic, ali kot pravi Manley (prav tam), je že »pred izumom 'filma' obstajalo občinstvo, željno premikajočih se podob na platnu«.

### **3.1 Razvoj fotografije in njen vpliv na razvoj filma**

Začetki filma so seveda tesno povezani s fotografijo. In morda se je splošni javnosti sredi devetnajstega stoletja zdelo, da je fotografija prišla čez noč, piše Kovarik (2013, 117), vendar seveda, tako kot pri filmu, tudi pri fotografiji ni bilo čisto tako. Od prvih začetkov camere obscure, ki so jo uporabljali predvsem v slikarstvu, kmalu po koncu napoleonskih vojn (Briggs in Burke 2005, 160), pa je prvo (nefiksirano) fotografijo leta 1792, z eksperimentiranjem s svetlobno občutljivimi kemikalijami, ustvaril Thomas Wedgwood. Njegove kemikalije so bile tako občutljive na svetlobo, da bi še blagi žarki camere obscure pustili sledi, vendar te fotografije niso bile obstojne (Kovarik 2013, 117). Delno rešitev problema je prinesel francoz Joseph Nicéphore Niepce, saj je s postopkom heliografije izdelal prvo »fotografijo iz življenja« (Briggs in Burke 2005, 160), vendar njegov postopek ni bil praktičen (camero obscuro je napolnil z asfaltom in jo za osem ur usmeril skozi okno), saj je s tem postopkom lahko fotografiral le fiksne objekte (Kovarik 2013, 117).

Njegov partner Louis Daguerre pa je leta 1829 razvil natančnejše fotografske posnetke, ki jih je imenoval »dagerotipije«, leta 1839 pa je Britanec William Henry Fox Talbot s popolnoma drugačnim postopkom negative prenesel na papir in jih imenoval »kalotipije« (Briggs in Burke 2005, 160). Dagerotipije so se zelo prijele, v Franciji so govorili celo o »dageromaniji«, do leta 1853 je bilo v Združenih državah Amerike že deset tisoč dagerotipistov (prav tam, 161). Med njimi je bil tudi Mathew Brady, ki se je pri Samuelu Morsu, ki je bil tudi navdušenec nad dagerotipijami in jih je tudi prinesel v ZDA, leta 1839 učil fotografije. Brady je imel nato na Broadwayu v New Yorku svoj fotografski studio in njegov prispevek k popularnosti fotografij se je še povečal, ko se je v njegovem studiu leta 1860 oglašil predsedniški kandidat Abraham Lincoln. Fotografija je postala zelo razširjena in je Lincolnu tudi pomagala zmagati (Kovarik 2013, 118–119). Poleg tega je Brady znan tudi po fotografijah ameriške državljanske vojne. Podobe, ki jih je s seboj prinesel z bojišč, so se zelo močno usedle v zavesti ljudi, saj je bil eden prvih fotografov, ki si je upal fotografirati tudi ranjene in mrtve vojake. Ko je fotografije razstavil leta 1862, je bil eden izmed komentarjev tudi, da je s svojimi fotografijami bojišče dobesedno prenesel pred hišne pragove ljudi, ki si tega prej niso znali niti predstavljati (prav tam, 119). Brady je kljub vsem težavam, ki jih je preстал zaradi fotografije, verjel, da je »fotoaparat oko zgodovine« (prav tam, 120).

Sicer pa se z dagerotipijami razvoj fotografije ni ustavil. Sledilo je seveda obdobje nenehnih izboljšav, vmes z nekaj poskusi s stereoskopi, a je fotografija šla svojo pot. Američan George Eastman je leta 1888 zmanjšal velikost in ceno fotografskega aparata, ki ga je želel narediti dostopnega vsem, poimenoval pa ga je kodak. »Tako in drugače so Združene države narekivale tempo razvoja potrošniške družbe, za trenutek ujete v fotografsko podobo,« situacijo opisujeta Biggs in Burke (2005, 162). Kovarik piše, da se je s pojavom kodaka tudi fotografija demokratizirala (2013, 124), saj si le pritisnil na gumb in jim ga vrnil, da so slike razvili. Zato je bil kodakov slogan: »Samo pritisnite na gumb, mi poskrbimo za vse ostalo« (Kovarik 2013, 125). Fotoaparator so izdelovali na milijone in tako kot telefon in radijski sprejemnik, je bil tudi ta narejen za domačo rabo, torej so tehnologijo skušali narediti uporabniku prijazno (čeprav le vedno ni bilo tako) ter modno oblikovano. V tistem času se je namreč že pojavila močna težnja po luksuznih proizvodih za vsakdanjo rabo. Razlog je bil to, da so imeli ljudje z industrializacijo več prostega časa, izboljšalo pa se jim je tudi gnotno stanje. Mesta so se širila in nastajala so primestja, tramvaji oziroma celo podzemne železnice pa so jim omogočali vsakodnevne migracije (Biggs in Burke 2005, 162).

### 3.2 Prihod gibljivih slik

Pojav fotografij, ki se premikajo je pomenil velik preskok in največjo tehnološko spremembo. (Briggs in Burke 2005, 162). Kovarik piše, da kino zadene občutke in vpliva na to, kako ljudje gledajo na druge ter okolje bolj kot katerikoli drugi medij, saj nobeno drugo odkritje ne zahteva tako malo osebne vključenosti in hkrati vtisne vsebino tako globoko v človekovo podzavest (2013, 138). Pravi tudi (prav tam), da »čeprav imajo tudi drugi mediji moč reflektirati, deflektirati in voditi k socialnim spremembam, nobenemu od teh to ni uspelo z umetniškim dometom in socialno močjo kina«.

Prvi je zaporedje fotografskih posnetkov, ki so dali vtis gibanja, predstavil Eadweard Muybridge leta 1872, ko je s svojo serijo fotografij dokazal, da ima konj v kasu za trenutek dejansko vse štiri noge v zraku, že leta 1876 pa je Edison predstavil kinetoskop, ki je omogočal, da s posebnim kukalom individualno opazujejo gibljive slike. Nameraval je za oko narediti isto, kar za uho naredi fonograf (Briggs in Burke 2005, 162–163). S sodelavcem Dicksonom je leta 1888 Thomas Alva Edison patentiral tudi »prvo pravo filmsko kamero« z imenom kinetograf, v kateri se je vrtel luknjan filmski trak (Kavčič in Vrdlovec 1999, 280). Razvoj tega je torej sovpadal z razvojem Eastmanovega kodaka, vendar pa so v resnici kamero in projektor razvili njegovi najeti sodelavci v laboratoriju, ki ga je Edison financiral. Izumitelj kamere in projektorja je bil na koncu vodja laboratorija William Kennedy Laurie Dickson (Manley 2011, 3). Leta 1889 (oz. 1890) je Dickson ob spoznanju, da so premikajoče slike odvisne od svetlobe, posnel tudi prvi film, ki je bil posnet s kinetografom in predvajan s kinetoskopom. Na filmih so bili v resnici le njegovi sodelavci, ki so s premikanjem pred objektivom preizkušali, ali naprava deluje. Filme je poimenoval Monkeyshines. Sicer je pred njim s premikajočimi slikami eksperimentiral že Louis Aimé Le Prince, vendar je delal s papirnatimi negativi, ki so bili nestabilni, Dickson pa je uporabljal celulojdni papir in so njegovi posnetki zato označeni kot prvi film, ki je bil kadarkoli posnet (Manley 2011, 4).

Obdobje med letoma 1888 in 1894 je bilo obdobje tekmovanja v tem, kdo bo čim bolje zajel premikajoče vzorce na kamero. Z industrijsko revolucijo so izumitelji in vlagatelji delali v smeri izumljanja čim boljše naprave za predvajanje premikajočih slik. Patentirali so veliko naprav za premikajoče fotografije, a največ dobička je patent prinesel ravno Edisonu, saj je patentiral najbolj osnoven mehanizem (prav tam). Julija 1894 je bil Edison že deležen prve filmske cenzure, ko je bil eden njegovih filmov (ki se ga je dalo gledati skozi kukalo) prepovedan zaradi plesalke, ki je kazala spodnje perilo (prav tam, 5). To je bil seveda le prvi

primer med številnimi, ki so v filmski zgodovini še sledili in se seveda še dogajajo. Leta 1923 je Edison poznal že veliko moč tega medija in za New York Times dejal, da »kdorkoli kontrolira industrijo gibajočih slik, nadzira medij, ki ima največji vpliv na ljudi.« (Kovarik 2013, 138).

### 3.3 Prve filmske projekcije

Kinetografa Edison v začetku ni pojmoval kot zelo dobičkonosno napravo, dokler ni Louis Lumière leta 1895 v Grand Café v Parizu predstavil »kinematografa« (Briggs in Burke 2005, 163), najprej le manjši skupini petintrideset ljudi, ki so plačali po en frank za 20 minutno projekcijo, naslednji dan je bila za vstopnice že vrsta. »Nekateri gledalci so se ob gledanju tega filma prestrašili, da bo lokomotiva s filmskega platna zapeljala naravnost mednje, zato so se v strahu razbežali oziroma zgrbili na stolih,« piše Toulett (1996, 14). Ta projekcija velja za prvo filmsko predstavo na svetu, saj je Edisonov kinetoskop lahko gledala le ena oseba skozi odprtino na napravi in ga še ni bilo mogoče projicirati na platno (Kavčič in Vrdlovec 1999, 105). Poleg tega je bil Lumiérov kinematograf lahek in prenosen, ostale kamere tistega časa pa so bile večje in težke (Bordwell in Thompson 2001, 8). Leto kasneje se je Lumiérov kinematograf predstavil večjemu občinstvu v Londonu. Ob predstavitvi je pripravil cel šov s plesalci in akrobati. Lumière je odkril občinstvo in ustvaril medij. Kot je širše znano, je takrat v Londonu predvajal Prihod pariškega ekspresa, torej prihod vlaka na postajo, poleg tega pa tudi film z naslovom Čolnarjenje v Sredozemlju.

Louis Lumière in njegov brat August sta bila tudi ena pionirjev zvrsti filma, ki jih sedaj imenujemo dokumentarni filmi (Briggs in Burke 2005, 163). Kinematograf, ki sta ga zasnovala, je omogočal projekcijo filma na platno in sta ga sestavljala kamera ter projektor, filme pa je bilo mogoče z njim tudi kopirati. Louis Lumière je zaslužen tudi za enega bistvenih elementov, »les grifes«, torej neke vrste kavljev, »ki so se zataknili v perforacijo na traku in premaknili sličico naprej pred okence kamere oz. projektorja« (Kavčič in Vrdlovec 1999, 104). Kavlje je Lumière videl pri šivalnem stroju in so še vedno del mehanizma kamere. Brata Lumière sta torej s svojim izumom čez noč uspela, ampak kinematografov nista prodajala. Raje sta najela snemalce, ki so potovali po svetu, snemali, ter v najetih dvoranah prikazovali filme. Prva predstava v ZDA je bila v New Yorku leta 1896, dve leti kasneje, septembra 1898 pa je »kinematograf Lumière« gostoval v Ljubljani, v dvorani Kazine (Kavčič in Vrdlovec 1999, 105). »Ob prihodu v mesto so gledalcem razglasili, da bodo poleg živih fotografij z vsega sveta na platnu lahko videli tudi sebe. Delovanje in



upravljanje s kinematografom pa je bilo do leta 1897 strogo varovana skrivnost. Dostop do kinematografa je bil prepovedan vsem,« piše Nedičeva (v Toulet 1996, 164).

Ne glede na to, da je šlo za veliko fascinacijo nad filmom, pa Bordwell in Thompsonova (2001, 10) pišeta, da je bila po eni strani to le ena izmed dejavnosti za prosti čas v viktorijanski dobi:

Proti koncu 19. stoletja so v mnogih domovih imeli optične igrače, kakršen je bil npr. zoetrof; družine so pogosto imele tudi ročna stetoskopska kukala, ki so ustvarjala tridimenzionalne učinke z uporabo pravokotnih kartic s stereo fotografijami; serije fotografij so prikazovale eksotične dežele ali igrane prizore. V mnogih družinah srednjega razreda so imeli še klavirje, okoli katerih so se zbirali in prepevali. Z vse bolj razširjeno pismenostjo pa je bil povezan tudi razcvet šund literature, medtem ko je možnost tiskanja fotografij spodbudila objavljanje potopisnih knjig, ki so vodile bralce na domišljjska potovanja v daljne kraje.

Poleg tega pišeta, da je bilo na voljo še več oblik javne zabave, kot so bila gledališča v večjih mestih, kjer so igrale potujoče gledališke igre, predstave magične lanterne, koncerti s fonografom, ki so reproducirali zvok orkestrov, predavanja, burleske, zabavišni parki v velemestih, in vodvili z raznimi živalmi, klovni ipd. Zato se je tudi film hitro uvrstil med medije množične zabave (Bordwell in Thompson 2001, 10).

Protestanti viktorijanske dobe, ki so radi rigidno ločevali delo in dom ter socialne vloge moških in žensk, med drugim pa tudi varovali razlikovanje med sabo in novimi prišleki (v Ameriki), so težko sprejeli, da prihaja kino, saj je z vključevanjem vseh grozil, da bo podrl dotedanji družbeni red (v kinu so se po njihovem mnenju zadrževali neizobraženi in slabo vzgojeni ljudje in se mešali z dotedanjim redom ob ceneni obliki zabave) (Corbett 2001, 19).

Kritike filma na začetku dvajsetega stoletja, še preden je ta postal vsesplošna družbena realnost, so se že spraševale o tem, kaj prinaša, oziroma, kot je film označil Maksim Gorki: film pokvari gledalce, ker zadovoljuje njihove osnovne nagone (Christie 2012, 12). Sicer pa je Gorki na primer tudi dejal, da je film »rojen iz življenja«, Georges Méliès pa, da je resnična moč kina (oziroma tistega, kar so kasneje imenovali kino), ravno iluzija (Briggs in Burke 2005, 163), Méliès je bil sicer sam čarovnik in je v kino vnesel tudi posebne efekte (s pomočjo ustavljanja kamere je okostnjaka zamenjala ženska in podobno), bil je začetnik znanstvene fantastike, domišljjskih filmov, grozljivk in črne komedije (Manley 2011, 10). Na začetku dvajsetega stoletja je tako kinematograf zavzel mesto gledališča, saj je zajel tudi širše občinstvo in so to obdobje imenovali zlata doba filma (Briggs in Burke 2005, 164). Sčasoma je film dobil tudi lastne ustanove. Seveda je v proizvodnji filmov najprej prevladovala Francija, vendar so bili proizvajalci aktivni tudi drugje (prav tam).

Okrog leta 1900 se je torej rodila filmska industrija, vendar se ideja, kako naj bi ta bila videti v prihodnosti, še ni popolnoma razvila, saj so bili filmi še novost in v eksperimentalni fazi (Manley 2011, 8). K razvoju filmske industrije so najbolj pripomogla odprtja dvoran, namenjenih predvajanju filmov iz kinematografa po Evropi in v Združenih državah Amerike, filmski ustvarjalci pa so začeli film obravnavati ne le kot novo obliko umetnosti, ampak tudi kot nekaj, s čimer lahko zaslužijo (prav tam). Nekateri filmski ustvarjalci so v filmu videli več kot le nerežirane izseke iz življenja. Pozicije kamere niso bile zgolj z zornega kota opazovalca na ulici oziroma v gledališču. Med njimi je bil torej najpomembnejši (že omenjeni) Georges Méliès, ki je odkril veliko različnih tehnik v snemanju in montaži filmov, ki se uporabljajo še danes (prav tam).

Prve filmske predstave so polnile gledališča, ki so bila prej namenjena gledališkim predstavam z igralci na odru ali projekcijam s »čudežno lanterno«, torej projekcijam fotografij skozi stekleno ploščo. Gledanje nemega filma pa je takrat podobno gledanju gledališke predstave. Že res, da je kamera ponujala najboljši zorni kot (kot pogled iz prve vrste), a je bil ta zorni kot vedno fiksiran, kamera je torej vedno stala na enem mestu in se ni premikala. Kovarik (2013, 140–141), to pokaže na primeru Mélièsovega Potovanja na luno (*Le voyage dans la Lune*, 1902), kjer ni bližnjih ali srednjih posnetkov in le nekaj prehodov iz ene scene v drugo, za kar Kovarik piše, da je tipičen primer pri novih medijskih revolucijah, ki v začetku svojega razvoja sledijo oblikam starih medijev, kar se kaže tudi pri prvih knjigah, fotografijah in radijskih oddajah ki vse sledijo motivom svojih predhodnikov (Kovarik 2013, 141).

Pred prelomom stoletja so filmski ustvarjalci najraje upodabljali zgodbe o potovanjih in predvsem železnicah zaradi nenehne fascinacije nad napredkom - nastalo je veliko filmov o potovanjih z vlakom. Občinstvo v kino dvoranah tistega časa je najraje obiskovalo filme, ki so vključevali parade, sejme, pogrebe, vodvilske točke, zgodbe iz Kristusovega življenja ter boksarske tekme (Manley 2011, 11). Fascinacija nad spektaklom torej ni prišla z resničnostnimi šovi, ampak se je razvila že v zgodnji kinematografiji 19. stoletja. Kasneje so komercialni pogledi na film vzcveteli in so teme postale bolj »tvegane«: kraje, ropi, ukradeni poljubi v trgovini s čevlji in tako dalje, kar je motilo tradicionalne kulturne elite, ki so se rogale mladim, ki so se zbirali v temnih in nabitih prostorih, namesto v cerkvah ali predavalnicah (Kovarik 2013, 141). Na prelomu stoletja med letoma 1903 in 1907 torej že v drugi fazi razvoja filma, je sledilo več posnetkov s časovnimi in vzročnimi povezavami in preproste narativne strukture, kazali so se tudi že zametki montaže oziroma povezave dveh zaporednih ali sočasnih dejanj (predvsem v filmih pregona). V tem času so raje snemali tudi

filme z ljudem znanimi zgodbami na podlagi predpostavke, da gledalcem ne bo težko slediti montaži in zaporedju prizorov. Prav zaradi tega so bili mednarodno razširjeni filmi o Kristusovem pasijonu (Vrdlovec 2010, 18).

Kritike (kot jo je podala tudi aktivistka Jane Addams) so se osredotočale tudi na to, da bo »pokvarjena« umetnost filma nadomestila pravo dramo, ki jo potrebujemo, da zadovoljimo željo po »višjem pojmovanju življenja«. Še večjo napetost so ustvarile pesmi in plesi, ki so v filmih namigovali k spolnosti, ter karnevalska atmosfera, ki je vodila v proteste religijskih skupin, ki so dejale, da filmi kvarijo otroke ter, da imajo od tega še profit (Kovarik 2013, 141). Vseeno, kljub preganjanju pa je film postajal vse bolj popularen tudi med urbanim srednjim in višjim razredom, gledališča v newyorški gledališki četrti, na peti aveniji in Broadwayu, so uprizarjala vedno več vodvilskih predstav, zraven pa so nekatera gledališča vrtela tudi filme kot del programa. Tudi ženske iz visoke družbe so pile in plesale v kabareti. Kmalu pa so sprejeli kino kot obliko zabave. Število kinematografov je naraščalo in med letoma 1900 in 1908 je v New Yorku število kinov naraslo od petdeset do več kot štiristo (May v Corbett 2001, 20).

Decembra 1908 je newyorški župan vzel licenco kar 540 kinodvoranam, sledilo pa mu je še več mest (Kovarik 2013, 141). Lastniki kinodvoran so se zato povezali in tožili mesto in zmagali, saj župan ni imel pravice zapirati dvoran. Leta 1910 se je v ZDA začela še druga gonja proti filmom oziroma njihovi cenzuri, ko je prvi afroameričan Jack Johnson, osvojil naslov prvaka v boksu in premagal »veliko belo upanje«, Jamesa Jeffriesa. Po protestih, ki so sledili objavi ideološkega filma, so dve leti kasneje prepovedali širjenje boksarskih filmov izven meja zvezne države (prav tam). Nekaj let kasneje se je ogorčenje moralistov sprožilo tudi ob filmih o prostituciji, kar je bil v resnici zanimiv kontrast v primerjavi s časopisi. Ti so z istim senzacionalizmom že desetletja prej objavljali podobne zgodbe in bili za to celo nagrajeni. Eden newyorških sodnikov je to nasprotje pojasnil s tem, da je bil film nov in je »lažje vplival na tiste, ki so odprti za take vplive« (Kovarik 2013, 142).

### **3.4 Komercializacija in regulacija kina v začetku dvajsetega stoletja**

Thomas Edison si je lastil ogromno patentov za filmske kamere in projektorje po Združenih državah Amerike in ker je želel nadzorovati svoje posle ter si ustvariti čim večji monopol, je leta 1908 ustanovil svojo zvezo filmskih ustvarjalcev (Motion Picture Patents Company). Med njimi sta bila tudi francoza Méliès in Pathé, ni pa bilo neodvisnih ameriških ustvarjalcev. (Kovarik 2013, 142). Pathé je ustanovil družbo, ki je kot ena prvih povezovala produkcijo,

distribucijo in prikazovanje ter imela največjo mrežo kinodvoran po Evropi (Vrdlovec 2010, 43). Zveza je skušala stabilizirati to kaotično industrijo s postavljanjem standardov in obenem s svojim monopolom preprečevala neodvisnim ustvarjalcem, da bi predvajali filme ali uporabljali njihovo opremo. Posledično je Edison ustvaril tudi nacionalni odbor za cenzuro, ki je zelo ostro nastopil zoper karkoli, kar se je zdelo nemoralno, z željo po »moralnem čiščenju« filmov. Edisonov poskus monopola pa je spodletel, saj so bili neodvisni ustvarjalci prisiljeni preseliti svoje studie na drug konec države. Predvsem studii Paramount, Universal in Twentieth Century Fox so odšli v Kalifornijo, kjer so lahko ustvarjali naprej. Sodišče je kasneje tudi odločilo, da Edisonov monopol ni legalen, ter da lahko vsaka zvezna država zase odloča o postavljanju svoje cenzure in mnoge so to storile. (Kovarik 2013, 142).

Tako je torej nastal Hollywood. Do leta 1914, ko so tam že posneli prvi film, so bile namreč ZDA druge na trgu izvoznikov filma (Briggs in Burke 2005, 164). To območje Kalifornije je bilo takrat podeželsko, zemljišča so bila poceni, davki nizki, pokrajina pa raznolika za snemanje različnih scen (klima pa je bila ugodnejša od newyorške, kjer so imeli ugodne pogoje za snemanje le nekaj mesecev na leto), delovna sila je bila na licu mesta (gledališko središče) in lastniki studiev so v tem videli dobro priložnost. (Stanković 2013a). Zgodovinarji torej za letnico preloma, »ki pomeni začetek hollywoodskega studijskega sistema in hkrati konec evropske prevlade na svetovnem kinematografskem trgu«, navajajo leto 1915 (Vrdlovec 2010, 42).

V boju proti cenzuri so filmski ustvarjalci ustanovili svojo zvezo (Motion Pictures Production and Distributors Association), ki se je istočasno borila proti zveznim filmskim cenzuram na eni, in filmskim kritikom, ki so jih obtoževali novega načina vzpostavljanja monopola nad neodvisnimi kinodvoranami, na drugi strani. Ugotovili so namreč, da je v njihovem lastnem interesu, »če postanejo filmi bolj 'moralni', ker bi tako lahko pridobila tudi občinstvo iz srednjega razreda« (Kavčič in Vrdlovec 1999, 95). Izdali so svoj kodeks, ki je določal, da kriminalci nikoli ne smejo zmagati, prepovedana pa je delna golota, prizori spolnosti in homoseksualnost, obenem pa ni prepovedoval spodbujanja rasizma in antisemitizma (kar je bilo kasneje v dvajsetem stoletju seveda skrajno nemoralno). S kodeksom so tudi preprečevali manjšim filmskim ustvarjalcem, da tekmujejo proti velikim studiem, kar je tudi pripomoglo k dominaciji Hollywooda nad svetovno kinematografijo vse v enaindvajseto stoletje. (Kovarik 2013, 142–143).

S tako »samoregulacijo«, pišeta Kavčič in Vrdlovec (1999, 96), so razvili sistem obvladovanja vsebin, »ki je bil preverjeno bolj učinkovit kot vsak način zunanje /cenzure/«, saj nadalje pišeta, da je takšna samoregulacija »obenem oblika tržne /cenzure/, ki rajši preprečuje produciranje filmov, ki ne bi šli v promet, kot pa zatira že posnete filme, seveda pa kljub temu ostaja praksa nadziranja idej, podob in predstav, ki krožijo v določeni kulturi« (prav tam). V letih pred prvo svetovno vojno so bila glavna središča filmske industrije bolj enakomerno razporejena po svetu, saj so na svetovnem trgu dokaj enakovredno tekmovali Francija, Italija in ZDA (Bordwell in Thompson 2001, 25). Kodeks je veljal vse do šestdesetih let, ko se je združenje preimenovalo v Motion Picture Association of America in sistem le spremenilo v sistem ocenjevanja, ki v podobni obliki velja še danes in sicer tam kategorizirajo »sprejemljivost« filmov s črkami (G – general oziroma splošno sprejemljivo, M – mature oziroma sprejemljivo za odrasle, R – restricted oziroma omejeno za mlajše od 16 let in X – prepovedano za mlajše od 16 let) (Kavčič in Vrdlovec 1999, 96). Cenzura in hkrati tudi težnje po tem, da bi v kino privabili več srednjega razreda pa je Hollywood pod vplivom francoskega umetniškega filma začel snemati filmske adaptacije klasične literature in bibličnih epov, oziroma film de qualité. Tako smo dobili prve celovečerne filme, najprej v Evropi, nato pa še v ZDA. Prvi evropski celovečerni film je postal kar pet ur dolga filmska priredba Hugojevih Nesrečnikov Alberta Capellanija, leta 1912 (Vrdlovec 2010, 42).

Razvoj filma pa je od Edisonovega monopola šel naprej v tekmovanje Hollywoodskih ustvarjalcev z evropskimi (ki jih je pri razvoju zadrževala prva svetovna vojna), to je bilo obdobje inovacij in razvoja (Kovarik 2013, 143). Vrdlovec (2010, 43) pa izpostavlja, da je šlo tudi za obdobje, v katerem sta se istočasno pojavili narativizacija in industrializacija. Čeprav različna procesa, pa sta po mnenju filmskega teoretika Jeana Mitryja povezana med seboj, saj je film postal umetnost zaradi industrializacije same ter obratno – film ne bi postal industrija, če ne bi bil umetnost (prav tam).

Profil filmskih gledalcev se je v prvih letih dvajsetega stoletja le prenesel na srednji in višji viktorijanski razred, ki je tovrstno obliko zabave prej zavračal. Predvsem je šlo za mlade moške in ženske, ki so se v kinu srečevali in s tem simbolno prekinili nadvlado staršev nad njihovimi življenji. Torej mladi so za svoje osamosvajanje začeli uporabljati dve novi tehnologiji – avto in kino (Corbett 2001, 19).

### 3.5 Pojav zvezdnitva in začetek zvočnega filma

»Brez oboževalcev zvezde ne bi mogle nastati, oboji pa so bili na vidiku, še preden se je začel vzpon Hollywooda, podobno kot so bili v gledališču tako imenovani matinejski idoli.« (Briggs in Burke 2005, 165). Vrdlovec (2010, 42) omenja, da je za razvoj zvezdnitva pomembnih več vidikov, namreč z naracijo, ki se je naslanjala na melodramsko literaturo devetnajstega stoletja, so prišli tudi psihološki liki, ki so potrebovali bližnje in srednje plane. Prav ti pa so omogočili individualizacijo likov in posledično pojav filmskih zvezd. Kot prvo zvezdo Vrdlovec navaja dansko igralko Asto Nielsen. Z razvojem zvezdnitva pa se je vedno bolj razvijal kulturni ideal mladostnega, oziroma v mladost usmerjene kulture, ki sta jo utelešala in popularizirala predvsem igralca Marry Pickford in Douglas Fairbanks (Corbett 2001, 23). Vzporedno s tem so začeli izdajati tudi revije o filmu ter obenem glamuroznem mladostnem življenjskem stilu. S tem so kinematografi postali glavni centri zabave in obenem simboli sodobnega potrošništva, na kar so se naslanjala tudi manjša mesta (čeprav ni bilo večjega glamurja, je bil kino še vedno edini prostor za zabavo, kamor so prebivalci lahko zahajali) (prav tam). Številne študije so sicer pokazale, da so v ZDA mnoge ženske iz imigrantskih družin uporabile popularno kulturo kot izhod iz togih vlog, ki jim jih je predpisovala tradicionalna družina in socialne strukture (Ewen in Ewen v Hilmes 2013, 25).

Zvezde so zaradi kulturne dinamike, ki je vladala tudi na lokalnem nivoju kinematografov (čeprav so na primer v čikaškem kinu, v četrti večinoma afroameriškega prebivalstva, predvajali mainstream filme, so jih gledalci sprejemali z ironijo in so v kino hodili zaradi nje, ostali program gledališča pa se je osredotočal na njihove lastne kulturne tradicije), bile vpete v več kultur in tradicij. Zanimiv je bil torej vzpon zvezd, ki niso imele rasne in spolne usmerjenosti, kot bi jo narekovala klasična hollywoodska tradicija. Študije primerov, kot so Greta Garbo, Rudolph Valentino, Paul Robertson in Mae West nakazujejo, da ni bilo kakšne večje povezave med publiciteto studia, zvezdniskimi revijami in dejanskim občinstvom (Hansen 1999, 209).

Za razliko od kontroverznega filma *Rojstvo naroda*, ki je prikazoval temnopolte Američane v najgrši možni luči, pa je pozitivno energijo vnašal Charlie Chaplin, najbolj znana ikona nemega filma. Filme je pogosto snemal brez pravega scenarija, le z nekaj idejami, in zgodbe so se med snemanjem razvile po svoje (Kovarik 2013, 144). Njegov prvi hollywoodski film *Making a Living* iz leta 1914 mu je prinesel svetovno slavo in tudi zelo donosne pogodbe.

Charlie Chaplin, kot ena večjih zvezd, je izražal tudi svoje nestrinjanje do politike in je pogosto prikazoval nehumane pogoje, v katerih ljudje živijo. Poleg svojih filmov, pa je Chaplin skupaj z drugimi ustvarjalci ustanovil lasten filmski studio za neodvisno produkcijo pod imenom Untied Artists (Kovarik 2013, 144–146). Film je v svojem nemem obdobju začel cveteti kot resna umetniška forma. Eisenstein (Oklepnic Potemkin) in drugi ustvarjalci so ugotavljali, da ima film svoj jezik in svojo logiko in da je montaža v resnici zelo pomembna. Nemška filmska produkcija je zašla v bolj ekspresionistične vode, a je njihov razcvet presegal vzpon nacistične stranke, zato je veliko ustvarjalcev pobegnilo v Hollywood (Kovarik 2013, 146).

Vrdlovec (2010, 63–64) med ameriškimi filmskimi produkti tistega časa loči dve vrsti komedij. Prve so bile mojstrske komedije velikih komikov (Chaplin, Keaton, Lloyd), ki so komično prikazovale kritiko sodobnega sveta in na drugi strani »society comedies«, ki se dogajajo v visoki družbi, ki je niso smešile, ampak so prevračale njene melodramske situacije.

Prvi zvočni film, Pevec jazza, je požel nepričakovan uspeh in kombinacija filma in zvoka je spremenila vse, Kovarik (2013, 147) navaja citat zgodovinarja Stotta Eymana, ki pravi, da je zvočni film »spremenil način, kako so delali filme, najpomembneje pa je spremenil tudi to, kaj filmi pravzaprav so«. Z nemim filmom se je izgubil del participacije gledalca, zvočni filmi pa so zaradi omejenega premika kamere in gest igralcev postali bolj statični in posneti v notranjih studiih, zato se je del narativnosti nemih filmov za nekaj časa izgubil (prav tam). Vrdlovec (2010, 110) piše, da je zvočni film odpravil glasbeno spremljavo v živo, pred filmom pa niso bili potrebni pevci in komedijanti, ki so pred samim filmom že odigrali kakšen prizor – spektakel je postal omejen le še na filmsko platno, z zvokom je film postal »neodvisna, avtonomna spektakelska forma«.

Seveda pa je Pevec jazza pritegnil velike množice ljudi in studiu Warner prinesel, glede na stroške, ki so bili pol milijona dolarjev, petkratni dobiček in še danes velja kot merilo za komercialni uspeh filma (Briggs in Burke 2015, 167). Zvočni filmi so konec dvajsetih prinesli tudi prvo sinhronizirano risanko, Miki Miško Walta Disneya, ki je skoraj čez noč postal vodilni Američan v animacijah. Zadnji Chaplinov film, Moderni časi, je bil tako leta 1936 že podvržen evforiji zvočnega filma, in zato je bil na začetku planiran z zvokom. A kasneje se je Chaplin odločil, da z zvokom njegov lik ne bo tako prebrisan in romantičen. Čeprav je občinstvo pričakovalo dialoge in glasbo, je film vseeno postal zelo popularen (prav tam). Seveda pa so druge države težko tekmovala z uspešnim Hollywoodom, »čeprav sta konec

nemega filma in uvedba zvoka spričo obstoja mnogih jezikov na svetu, kar so v radijskih krogih opisovali kot babilonski stolp, neameriškim filmskim producentom ponujala priložnost, ki pa ne glede na morebitne razlike med ameriškim in angleškim jezikom ni bila izkoriščena v Veliki Britaniji.« (Briggs in Burke 2005, 157).

Do tridesetih let je (vsaj v Ameriki), film postal eden največjih poslov, saj so ljudje povprečno obiskovali kino enkrat na teden. Temu obdobju se še vedno reče »zlata doba Hollywooda« (Kovarik 2013, 147). To je bilo obdobje t.i. »nickelodeonov«, torej prvih stalnih kinodvoran, ki so po navadi dobile prostor v zapuščenih skladiščih in podobno. Te dvorane so obratovale od dopoldneva pa do polnoči in so bile zelo obiskane (Vrdlovec 2010, 43). Žun in Bajsič (2014, 10) pišeta, da je bila pogoj za nastanek stalnih kinodvoran sprva elektrika, nato primerna stavba, ki bi dolgoročno lahko izvajala to dejavnost, ter seveda gospodarska organiziranost podjetnikov, ki bi se lotili tega posla. Kinematografi so takrat postali »palače sanj«, saj so tam poleg filmov ponujali še drugo razvedrilo, na primer glasbo, kavo ali sladice. Vendar so še vedno obstajali manjši kinematografi. Briggs in Bruke (2005, 165) navajata, da je njihovo število med letoma 1913 in 1932 v Liverpoolu naraslo z dvaintrideset na devetinšestdeset, število gledališč pa padlo z enajst na šest. Čeprav je bila podrejena cenzuri, je filmska industrija privlačila množice z močnimi zgodbami, ki so vključevale romantične like, ki premagujejo težke ovire v življenju. Takrat je tudi nastalo veliko tistih filmov, ki jih danes pojmujejo kot klasike: V vrtincu, Casablanca, Nekateri so za vroče, Čarovnik iz Oza, Pojmo v dežju in veliko drugih (Kovarik 2013, 147). Studijski sistem je bil podprt tudi z monopolom, ki so ga imeli na področju predvajanja filmov, dokler niso z zakonom prepovedali povezave med filmskimi studii in kinodvoranami, kar je bil začetek konca studijskega sistema. V zlati dobi filma so se žanri iz nemih filmov še dodatno razvili v zvočnih: vesterni, muzikali, drame, komedije, risanke in grozljivke, publika pa jih je z navdušenjem sprejela (Kovarik 2013, 148).

Tudi na področju risank je sledil velik razcvet, sploh po zaslugi Walta Disneya, ki je takoj po prvi zvočni risanki nadaljeval z barvnimi in tudi celovečernimi izdelki. Disney je imel takorekoč monopol, oziroma je ostale talentirane ustvarjalce na istem področju popolnoma zasenčil s svojim poslovnim in umetniškim uspehom, je pa tudi veliko uspešnih ustvarjalcev začelo pri Disneyu in potem nadaljevalo v svojem lastnem studiu (med njimi sta na primer Hugh Harman in Rudy Ising, ki sta za MGM ustvarila Loony Tunes). Animacija se je seveda razvijala tudi v druge (morda bi lahko rekli tudi bolj resne) smeri, poseben val pa je nastal tudi na Japonskem (Kovarik 2013, 150–151).



Hansenova (1993, 200) izpostavlja ločnico med prvimi filmi in klasično kinematografijo. Predvsem je bila velika razlika v koncepciji in odnosu med filmom in gledalcem – prvi filmi so bili bolj pomembni v kontekstu atrakcije samega prikazovanja. Kar so sicer kasneje, v času predvojne krize v ZDA ponovno obudili (Corbett 2001, 23) – poleg izkušnje za vid, so dodali še ponudbo v obliki nagradnih iger ter pijače, sladkarij in hrane (pokovke). S tem so kinu dodali novo dimenzijo in ga ohranili pri življenju – bil je oaza v času ekonomske krize.

### **3.6 Propagandni filmi pred drugo svetovno vojno**

Po zlati dobi filma pa je (na žalost) sledila zlata doba propagandnega filma. »Če so lahko nemi filmi /.../ bolj prispevali k nazadnjaškim ali revolucionarnim agendam, pa so zvočni filmi bolj učinkovito trkali na emocije in zavajali občinstvo« (Kovarik 2013, 151).

Osnovna definicija, ki jo za propagando podata Jowett in O'Donnelova (2011, 1) je, da je propaganda oblika komunikacije, ki skuša povzročiti odziv, ki pripomore k zastavljenemu cilju propagandista. Nadalje pišeta, da je za razliko od propagande, prepričevanje bolj interaktivno in sta vanj vključena oba deležnika. S propagando lahko vplivamo na javno mnenje in obnašanje.

Klasičen primer propagandnega filma, je film *Triumf volje* Leni Riefenstahl, ki je leta 1935 po porazu Nemčije v prvi svetovni vojni z odlično montažo in uporabo veličastne glasbe povzdignila nacistično stranko in s tem tudi povrnila moč Nemčiji. Eden razlogov za tako velik vpliv tega filma je tudi ta, da je bila bolj ali manj edina podoba o nacistični stranki, ki so jo Nemci sploh lahko videli, ta, ki jo je nacistična stranka posredovala skozi medije, ki jih je obvladovala. Leni Riefenstahl se je sicer distancirala od vsebine svojega filma in rekla, da ni imela izbire ter da sploh ni vedela za koncentracijska taborišča. Trdila je, da umetnik ne bi smel biti odgovoren za politične probleme, ki jih je povzročil. (Kovarik 2013, 151).

Leta 1940 je izšel še hujši nacistični propagandni film, *Der ewige Jude* (Večni Žid), ki je z nasilnim psevdodokumentarističnim načinom upovedovanja še bolj podžgal antisemitizem. Žide je primerjal s podganami in podobno, ustvarjalec filma, Friz Hippler pa je na neki točki dejal, da če primerjamo direktnost in napetost učinka na množico med različnimi oblikami propagande, ima film brez dvoma največjo moč. Kasneje je rekel celo, da bi najraje razveljavil vse v zvezi s tem filmom, saj je prinesel veliko gorja in polno neprespanih noči. Kot v nadaljevanju piše Kovarik (2013, 152), so s prikazovanjem Židov kot manjvrednih

ljudi, ustvarjalci propagandnih filmov dali prosto pot genocidu, podobne dehumanizacije so utrle pot tudi drugim kasnejšim genocidom na Balkanu in v Ruandi.

To so torej slabe plati uporabe moči filma, se je pa seveda v tem času odvijala tudi protipropaganda v obliki humorja ali resnih dokumentarnih filmov, gotovo v tem najbolj izstopa Veliki Diktator Charlieja Chaplina iz leta 1940. Kovarik (2013, 153) piše, da je to bil pogumen film za svoje čase, saj je zagovarjal Jude in izražal upanje v boljši svet od tistega, ki so ga ponujali nacisti.

Obdobje druge svetovne vojne v svetovnem merilu ni prineslo zatona kinematografije, prav nasprotno, prišlo je do porasta. Leto 1940 je marsikje pomenilo prav vrh po številu obiskanih kinopredstav, poleg tega pa so se takrat razcvetele tudi študije o obiskovanju kinematografov (Christie 2012, 15). V času druge svetovne vojne so imele velik pomen tudi novice iz sveta, v ZDA so ljudje drli v kinematografe, ki so predvajali zgolj novice – ti so imeli od vseh največji obisk (Corbett 2001, 23). Ljudje so si želeli izvedeti čim več informacij o konfliktih, obenem pa je bila to priložnost, da morda na platnu vidijo koga poznanega, kako se bori na fronti.

V svoji nalogi pa se najbolj osredotočam na povojni čas in takrat se je filmska industrija bolj usmerila v lahkotnejšo obliko zabave, kljub nekaterim propagandnim filmom. Poleg tega so, kot je tudi sedaj že skoraj postalo v navadi po vsaki vojni, sledili filmi sprave (kasneje po vietnamski vojni Forrest Gump, K-19 po hladni vojni in Zbogom Lenin po padcu Berlinskega zidu, tokrat It's a Wonderful Life Franka Capre). Po vojni so začeli tudi bolj ceniti italijanski neo-realizem. (Kovarik 2013, 154). Sicer pa so se po drugi svetovni vojni tudi v Hollywoodu začele gonje proti komunistom. Mnogo uspešnih Hollywoodskih ustvarjalcev je pričalo, da je grožnja komunizma v filmski industriji velika, ko so jih poklicali pred na novo ustanovljen Komite za neameriške aktivnosti leta 1947. 151 drugih ustvarjalcev je tako pristalo na črnem seznamu in dobilo prepoved ustvarjanja v ZDA, med drugim tudi Charlie Chaplin (Kovarik 2013, 155). Vendar, piše Kovarik (2013, 157), so filmi vnesli tudi empatijo do rasne raznolikosti v ZDA: »Eden najpomembnejših aspektov kina je tudi njegova zmožnost humanizirati in vzbuditi empatijo v ljudeh iz drugih vetrov in nikjer drugje se to ni zgodilo v tako velikem obsegu kot ravno v primeru evolucije podob o Američanih afriškega porekla.«

Za razliko od povojnega obdobja pa so šestdeseta v kinematografiji prinesla manj enoznačnih zgodb, oziroma so se distancirali od patriotizma in herojstva in se usmerili v »toleranco, introspekcijo in osebno rast« (Kovarik 2013, 157). V šestdesetih pa se je obenem pričel tudi upad množičnega občinstva, za kar pravi Kovarik (2013, 161), da je morda tudi

najpomembnejši trend v kinu. V ZDA je že v dvajsetih kino postal tedenski ritual, do leta 1948 je število tedenskih obiskovalcev padla z 75 na 65 odstotkov populacije. Seveda je v trende obiskovanja najbolj zarezala televizija, čeprav se je Hollywood trudil z vključevanjem posebnih efektov v kino izkušnjo. Kot piše Epstein (v Kovarik 2013, 161), je navada hoje v kino do enaindvajsetega stoletja skoraj izumrla. Zabava je namreč postala zasebna izkušnja ali izkušnja manjše skupine.

Prve televizije so se na trgu pojavile konec dvajsetih let, vendar je pomembnejši mejnik nastopil 30. septembra 1929, ko je Škot John Logie Baird dobil dovoljenje BBC-ja za poskusno televizijsko oddajanje. Kmalu so se začeli televizijski prenosi, med vojno pa je BBC predvajanja opustil, z njimi so nadaljevali v Franciji in Nemčiji, a v Veliki Britaniji jih niso obnovili do leta 1946. Kljub temu pa je za televizijo takrat veljalo še želo omejeno občinstvo, doba televizije se namreč v svetovnem merilu ni začela pred letom 1950. (Briggs in Burke 2005, 171–174).

#### **4 Kino v slovenskem kontekstu**

Kot piše tudi Kuhnova (1999, 531), je potrebno v smislu raziskovanja občinstva na določenem območju, razviti razlikovanje med nacionalno kino kulturo in nacionalno kinematografijo. Vendar moramo, da ju lahko razmejimo, upoštevati oba elementa, saj se med seboj seveda tudi delno prepletata. V regionalnih študijah pa je seveda nujno treba upoštevati lokalni kontekst in morda celo elemente drugih disciplin, na primer socialne in družbene geografije ali socialne zgodovine. Od mikro-identitet, prek etnično ali državno določenih identitet do medkulturnih in medjezikovnih srečanj – vse te širine »mečejo luč na vlogo kina – in spomin na kino – v kompleksnem in dinamičnem procesu formiranja identitete – pa naj bo to nacionalna, etnična, lokalna, profesionalna ali celo kinofilska identiteta, ali kombinacija katerihkoli izmed teh« (Kuhn 2017, 9).

Ker se bom osredotočila na ožjo regijo, torej Osrednjo Slovenijo, oziroma Ljubljano z okolico, moram seveda zgodovino kinematografije in filma predstaviti tudi v lokalnem kontekstu. Ljubljana, je po mnenju mnogokoga upravičeno »mesto kina«, saj se, kot pišeta Žun in Bajsič, to kaže »z vseskozi pestro prisotnostjo reproduktivne kinematografije« (2014, 3). Tudi v predhodnih pogovorih z intervjuvanci, se je Ljubljana izkazala kot glavna lokacija, kamor so mladi hodili v kino, saj so mladi dijaki iz drugih krajev bivali v internatih v Ljubljani.

Mark Jancovich in drugi (v Kuhn 2017, 6) so v svoji raziskavi zgodovine kino kulture v Nottinghamu poudarili tudi, da je potrošnja filmov na določenem območju podvržena ustvarjanju mentalnih zemljevidov. Torej, da si občinstvo ustvarja različne asociacije na različne kinematografe, ki so podvrženi specifični obliki potrošnje. Torej s tem namišljenim kulturnim zemljevidom se ustvarja kulturna geografija hoje v kino na določenem območju. Nekaj podobnega želim zajeti tudi v lastni raziskavi, saj je Ljubljano zaznamovalo več različnih kinematografov in vsak je prodajal svoj koncept, svojo zgodbo, kar se dogaja še danes.

Veliko dogajanja okrog filma in kinematografov se je na območju današnje Slovenije skoncentriralo v Ljubljani. Tam je bila namreč, kot že omenjeno, prva filmska predstava predvajana le dve leti po prvi v Parizu in sicer septembra 1898 v dvorani Kazine (Kavčič in Vrdlovec 1999, 105).

Ljubljana je v svoji zgodovini zamenjala res veliko lokacij, kjer so se javno predvajali filmi, na nekaterih krajih je kino denimo deloval le nekaj mesecev, oziroma se je pogosto zgodilo, da je neka lokacija postala kino le začasno (na primer kot lokacija potujočega filma). Ta pregled po krajih prikazovanja v knjigi Kino zemljevid; zemljevid ljubljanskih kino prizorišč (1896-2014) dobro povzame Klemen Žun (2014), ki je kartografsko in opisno zajel vse dotedanje lokacije kino prizorišč znotraj današnje ljubljanske obvoznice. V svojem delu bom skušala zgolj povzeti nekatere pomembne prelomnice v ljubljanski kinematografski sferi ter kinematografe, ki so imeli največji pomen v svojem času, seveda v kronološkem zaporedju.

#### **4.1 Prve filmske projekcije na slovenskih tleh**

Ko je družba bratov Lumière kinematografe dala v prodajo, je tistega, ki je filme predvajal v Ljubljani, v Lyonu kupil Giuseppe Stancich iz Trsta, prikazovanje pa je prevzel njegov sodelavec Enrico Pegan. Od otvoritvene predstave je kinematograf gostoval vse do sredine oktobra, projekcije pa so bile vsak dan, vsako polno uro (med peto in osmo) ter ob nedeljah dopoldne. Projekcije so trajale pol ure in vključevale dvanajst do osemnajst »slik«, vstopnina pa je bila 30 kron, izjema so bili vojaki in otroci (Nedič v Toulet 1996, 165). »Ob filmih iz Lumiérovega kataloga, ki je leta 1898 obsegal že 1000 naslovov, so bili na repertoarju še filma Izhod iz stolne cerkve v Milanu in Dirka v vrečah v Rimu, ki sta bila predvajana v Italiji leta 1898, ter filma iz našega soselstva: Nevihta na morju pri Opatiji, ki naj bi ga posnel operater Kinematografa Lumière iz Trsta, in morda tudi Izhod iz tobačne tovarne, posnet v Beogradu leta 1897,« spored prvih kinopredstav v Ljubljani opisuje Nedičeva (v Toulet 1996,

167). Prve predstave »živečih fotografij« na območju sedanje Slovenije z Edisonovim aparatom so bile sicer leta 1806: 24. oktobra v pivnici Götz v Mariboru, 3. novembra Pri belem volu v Celju ter 16. novembra v salonu hotela Pri Maliču v Ljubljani (Nedič v Toulet 1996, 168), kjer sta danes Nama in Kino Komuna in čeprav je kino tam gostoval le deset dni, je kraj s tem trajno zaznamoval (Vrdlovec 2010, 25). Vrdlovec (2010, 14) piše tudi, da takrat Ljubljana še ni imela elektrike, saj so elektrarno dobili šele leta 1898 in so bili filmi predvajani ob plinski luči, zato so bile tudi slike zelo zabrisane, kar pa publike niti ni motilo.

Laibacher Zeitung je 27. septembra 1898 (v Toulet 1996, 167–168) pisal: »V Ljubljani smo sicer že imeli priložnost, da so nas razveseljevale predstave z Edisonovim čudovitim aparatom, toda nobeno od teh podjetij ni imelo tako izvrstnega aparata kakor Lumière, ki predvaja sedaj v kazinskem steklenem salonu. Slike so velike kot v resničnem življenju, čiste in jasne ter spodbujajo in zabavajo. Posamezni prizori izmenjavanega sporeda presenečajo po veliki naravni resničnosti, humoristični predstavljalci vzbujajo največjo veselost in žanjejo priznanje.« Kot že omenjeno, so torej v začetku kinematografije še v devetnajstem stoletju prevladovala potujoče predstave (Nedič v Toulet 1996, 171), ki so se osredotočale predvsem na demonstracijo izumov, ki so filme prikazovale, dokler je bilo na neki lokaciji zanimanje zanje. Zanimivo pri tem je tudi to, da v tistih časih elektrika še ni bila tako samoumevna oziroma je v večini krajev sploh še ni bilo, zato so bili projektorji opremljeni z lastnim virom svetlobe na ročni pogon in od tega je bila odvisna tudi kakovost projekcije (prav tam). Obdobje potujočih kinematografov je trajalo do leta 1906. Takrat »so se Slovenci formirali kot filmsko občinstvo, niso pa še bili dejavni ne v filmski produkciji ne pri prikazovanju filmov« (Vrdlovec 2010, 26).

Seveda me v tej magistrski nalogi zanima predvsem dožemanje kinematografa v njegovih začetkih in ohranilo se je nekaj zapisov, Nedičeva predvsem navaja citate iz časopisov, Slovenski narod je na primer pisal:

Kinematograf je narejen po principih kinetoscopa, ali znatno izboljšan. Mesto mrtvih posamičnih figur se vidijo celi prizori skoro v naravni velikosti, na stotine ljudi se premika kakor v življenju. Podobe so plastične, podobe krajev in arhitektoničnih del so perspektivno izborne. Vse, kar se godi v življenju in naravi, promet po ulicah itd., vse se giblje prav kakor v naravi. To niso za efekt narejene podobe, vse je fotografično vzeto iz življenja. (Nedič v Toulet 1996, 168).

Zapis je torej res zanimiv z vidika današnjih časov, ko nas podobe, ki se »premikajo kakor v življenju« spremljajo skoraj na vsakem koraku. Fascinacija tistih časov je bila očitno velika. Nedičeva (v Toulet 1996, 169) piše tudi o prvi slovenski projekciji, ki je sinhrono predvajala

projektor in fonograf pa kljub velikemu oglaševanju v Ljubljani ni doživela večjega uspeha, saj so imeli v veliki dvorani Tonhale, torej v današnji Slovenski filharmoniji, leta 1902 tehnične težave in se sinhrono predvajanje ni uskladilo, kot so morda v začetku pričakovali.

Na kraju prvih ljubljanskih projekcij, ob hotelu Pri Maliču, so leta 1909 postavili kino Ideal, ki je deloval do leta 1943, po vojni je postal kino Moskva, kasneje pa kino Komuna, kot ga poznamo še danes (Vrdlovec 2010, 25).

#### **4.2 Kinopredstave in jezik**

Kot piše Vrdlovec (2010, 8), so še pred uporabo mednapisov v nemih filmih, prikazovalci v domačem jeziku občinstvu pojasnjevali dogajanje na platnu:

Nekoliko pozneje, oziroma, ko so filmi že imeli mednapise, se je to zgodilo tudi v tedaj še avstro-ogrski Ljubljani, kjer je leta 1906 ob gostovanju potujočega kinematografa The Royale Vio v dvorani Union, slovenska srednješolska mladina z žvižgi protestirala proti nemškimi mednapisom v filmu. Šef mestne policije je demonstrantom sicer zagrozil z aretacijami, toda lastnik kinematografa je že prihodnji dan izdal spored v slovenščini, filme pa je 'razlagal' slovenski napovedovalec. (Vrdlovec 2010, 8).

Kot sem prej opisovala zgodovino dominantnega Hollywooda, pa so tudi nacionalne kinematografije sprejemale različne ukrepe za ohranjanje lastnega jezika v filmih. Po prvi svetovni vojni so namreč evropske nacionalne filmske družbe (predvsem danske, francoske in italijanske) oslabele in sprejele protekcionistične ukrepe, da bi spodbudili nacionalno produkcijo. Na začetku tridesetih let so take ukrepe sprejeli tudi v kraljevini Jugoslaviji (Vrdlovec 2010, 8). V dvajsetih letih so celo razvili idejo »panevropskega« oziroma »kontinentalnega« filma, kar pomeni skupen evropski trg, ki je bil namenjen prometu z evropskimi filmi, kasneje pa je to pomenilo številne koprodukcije. S tem so želeli ustvariti »mednarodni« filmski slog. Vrdlovec (2010, 9) za primer navaja Hitchcocka, ki je svoja prva filma posnel v britansko-nemški koprodukciji, po evropskih državah pa je svojo produkcijo selil Carl T. Dreyer in je predstavljal pravo sinergijo vseh evropskih filmskih vetrov. Primer je tudi Slovenka Ita Rina, ki je svojo mednarodno kariero začela v nemških nemih filmih, nadaljevala pa v čeških, kjer je zaslovela.

Zvočni film je bil tisti, ki je prinesel evforijo po »nacionalnem« filmu, saj se je pojavila velika bojazen, da bodo filmi postali ujetniki jezika, v katerem so posneti (Vrdlovec 2010, 10). V Italiji, Nemčiji, Španiji, na Češkem in Madžarskem so prepovedali vse filme v tujih jezikih. Z zvočnim filmom se je torej mednarodni trg začel zapirati v nacionalne meje. V Hollywoodu

so se tega problema (po hollywoodsko) lotili s produkcijo glasbenih filmov, oziroma muzikalov ali pa začeli v Evropi snemati koprodukcije, in to v več jezikih (prav tam).

Na začetku so filme snemali tudi v več jezikih, ko pa se je nacionalna evforija polegla, so začeli uporabljati cenejše oblike – sinhronizacije in (manj razširjenega) podnaslavljanja. Vrdlovec (prav tam) na tem mestu izpostavlja razliko med sinhronizacijo in podnaslavljanjem. Prve se lotijo praviloma večji jezikovni trgi z večjim občinstvom, saj je tudi dražja, spremljajo pa jo tudi ideološke smernice ohranjanja nacionalne identitete, ki naj bi jo tuji jeziki ogrožali. »Po nasprotnem stališču pa je kulturna identiteta posameznega naroda manj ogrožena pri podnaslavljanju, saj naj bi sinhroniziranje olajševalo asimilacijo 'tujih' kulturnih vzorcev, ki jih širijo filmske podobe. Vsekakor v tem primeru tuji filmi govorijo isti jezik kot domači, 'nacionalni'«. (prav tam). Kakorkoli že gledamo na strogo nacionalni aspekt, ta v bistvu skoraj ne more obstajati, tudi na primer režiser Vesne, ki jo imamo za enega glavnih slovenskih filmov, František Čap, se je preselil iz Češkoslovaške (prav tam). Vrdlovec (2010, 12) zato navaja Marcela Štefančiča jr., ki pravi, da se »nacionalna čistost filmom upira – silijo čez nacionalne meje, nacionalnost in nacionalizem vidno presegajo.«

#### **4.3 Prvi slovenski zapisi na filmskem traku in stalni kinematografi v Ljubljani**

Kot omenja tudi Vrdlovec, se je ob svojem orisu zgodovine slovenskega filma, France Brenk (avtor več zgodovinopisnih del o filmu) naslanjal le na zgodovino po 11. maju 1945. Vse prej naj bi bila le »predzgodovina« (Vrdlovec 2010, 14), saj so mu takrat na Centralnem komiteju Zveze komunistov naročili, naj ustanovi svojo filmsko pisarno. S tem, piše Brenk, je Slovenija postala prva med republikami nove oziroma komunistične Jugoslavije, ki »je vzela resno Leninovo tezo o filmu kot 'za nas najpomembnejši umetnosti'« (prav tam), saj so se zavedali, da je film »najmočnejše, najbolj množično agitacijsko in propagandno sredstvo« (Brenk v Vrdlovec 2010, 15). Vrdlovec ugotavlja, da se je torej po mnenju Brenka nacionalna kinematografija rodila po partijski direktivi, takrat pa se je začel tudi spopad glede poddržavljanja kinematografov in produkcijskih podjetij (oziroma edinega produkcijskega podjetja – Emona filma). Obdobje nemega filma na slovenskih tleh je, kot piše Nedičeva (1997, 1) bil »čas pionirjev, čas raziskovanja medija, njegove eksplotacije, moči in vpliva ter pomena za slovensko kulturno zavest«.

Kot pionir filmskih snemalcev še vedno velja Karol Grossmann (ki pa ga je širša javnost spoznala zelo pozno, konec šestdesetih let dvajsetega stoletja), odvetnik in amaterski fotograf iz Ljutomera, ki je v slovensko okolje vnesel nekaj bolj lokalnega. Njegova filma Sejem v

Ljutomeru in Odhod od maše (1906 in 1905) veljata za najstarejša do zdaj znana ohranjena filma v slovenskih deželah (zanimivo pa nista nastala na Kranjskem, ampak v pretežno nemškem Ljutomeru, ki je sodil pod Štajersko). Grossmann svojih filmov ni prikazoval širši javnosti, ampak samo doma, kasneje pa se ni več ukvarjal s filmom, ampak bolj z dramatiko oziroma gledališčem. (Vrdlovec 2010, 31–37).

Zdelo se bo morda neverjetno, pa je le resnično, da je majhna, provincialna Ljubljana – kakor je v tem času bila – doživela v letu 1907 tak razcvet kinematografije v svojih ozkih mejah, da je ostra tekma treh kinematografov, ki so si vsi prilaščali namen, da glavnemu mestu Slovencev omogočijo stalne kinematografske predstave, skoraj ogrozila naravni razvoj kinematografije pri nas. (Traven 1992, 110).

Namreč leto 1907 je v Ljubljano prineslo kar 3 stalne kinematografe Vrdlovec (2010, 44) piše, da je v dvorani Katoliškega doma (to je danes poslopje na Novem trgu 1, torej v bližini brega Ljubljanice v centru mesta [Žun 2014]), Davorin Rovšek odprl kino s francoskim imenom Cinématograph - Théâtre français, saj se je povezal s Pathéjevo družbo. Kino je deloval manj kot eno leto, čeprav je bil opremljen z zvočnimi efekti in glasbo za platnom, saj je v mestu imel konkurenco v kar dveh kinih. Rovšek se je zato raje lotil potujočega kina (Vrdlovec 2010, 45). Drugi kino, ki je prav tako hitro propadel, pa je bil The American Bioscope, ki ga je odprl tržaški odvetnik Arnold Meccoci. Kljub imenu je kino prikazoval predvsem francoske in italijanske filme. Edini izmed treh, ki je obstal, je bil kino italijanskega poslovneža Antona Deghenghija, ki je kupil hišo na vogalu Dunajske in Sodne (danes Tavčarjeve) ulice in v njej odprl kinodvorano z imenom Edison, kasneje jo je preimenoval v kino Pathé in leta 1907 (na mestu prve kinopredstave, v atriju hotela Pri Maliču, ki ga je odkupil) odprl kino na prostem - The Elite Biograf. Cel hotel je hotel prenoviti v osrednje ljubljansko zabavišče, pri čemer so ga podpirali tudi liberalci, da bi dobili svoje družbeno središče, saj so ga klerikalci že imeli v hotelu Union. V salonu hotela pri Maliču (danes na tej lokaciji stoji Nama) je tako vse do leta 1943 obratoval kino Ideal, ki je bil do tedaj najuspešnejši kino. Pred 1. svetovno vojno je prešel v lastništvo Slovenca – Rudolfa Kokaljja, pred tem pa so v lastništvu kinematografov prednjačili predvsem tujci. Žun (2014, 51) omenja, da je v zgodnejših letih prikazal vse večje neme filme. Traven (1992, 133) pa piše, da je bil kino Ideal »pomemben posredovalec filmske kulture pri Slovencih«, oziroma, kot se izrazi Žun (2014, 51), »je imel kljub številnim lastnikom ključno vlogo v prikazovanju filmov in izobraževanju tako kinematografskega občinstva kot strokovnega osebja«.

Zaradi stalnih kinematografov Edison in Ideal, se je v prvem desetletju dvajsetega stoletja v Ljubljani oblikovala stalna filmska publika, ki je »z rednim obiskovanjem sledila njuni pestri



filmski ponudbi, ki je bila javnosti predstavljena tako v dnevnikih časopisih kot v reklamnih vitrinah in na letakih« (Žun in Bajsič 2014, 12). Kot nadalje pišeta, je že na začetku največjo publiko predstavljala mladina, več starejših obiskovalcev je prišlo šele med prvo svetovno vojno, za dekleta pa je veljal poseben red glede obiskovanja kina, saj so smela tja le v spremstvu gardedame (Žun in Bajsič 2014, 13).

#### **4.4 Odnos do lastne filmske produkcije**

V tistem času so v slovenskih deželah in o Slovencih tuji filmarji sicer posneli nekaj filmov, vendar takrat še ni bilo resnega slovenskega filmarja (Vrdlovec 2010, 50), so pa leta 1912 odprli novi kino Metropol pod vodstvom Slovenskega Dramatičnega društva, ki si je želelo novih finančnih virov in je v kinu videlo priložnost. Predsednik društva je v Slovenskem narodu napisal: »Kinematograf ima sicer z umetnostjo malo zveze, vendar je velika privlačna sila in nastanil bi se bil v Ljubljani gotovo še en kinematograf, zato je bilo društvo mnenja, da je boljše, če to stori kulturno društvo« (prav tam, 51). Kino Metropol (na današnji lokaciji Narodne galerije [Žun 2014, 56]) je sicer obstajal le eno leto, malo dlje, tri leta (1915–1918), pa je v gledališkem posloplju deloval kino Central (prav tam, 54), to je na lokaciji današnjega SNG Opera in balet Ljubljana (Žun 2014, 10).

Do filma je v javnosti veljalo veliko predsodkov, edini, ki jih niso imeli, so bili slovenski gledališki igralci, ki so igrali v tujih (hrvaških, tudi hollywoodskih) filmih (Vrdlovec 2010, 55). Na programu kinematografov so do leta 1914 prevladovali francoski filmi in so v Ljubljano prihajali zelo kmalu, tudi le mesec po izidu, ameriški so bili redkeje predvajani, okoli leta 1910 pa so bili na rednem sporedu tudi italijanski in skandinavski filmi (Nedič v Toulet 1996, 178). Med prvo svetovno vojno je dunajska vlada izdala tudi prepoved prikazovanja filmov iz Francije in Anglije, kasneje pa tudi Italije in ZDA, v kinu na Kranjskem pa so prikazovali avstrijska vojna poročila (prav tam 56). Na programu so bile predvsem nemške kopije filmov, domoljubni avstrijski filmi ter igrani nemški in skandinavski (Nedič v Toulet 1996, 165) in zaradi večernih protestov gledalcev so si pomagali z živim prevajanjem mednapisov. Prvič so film s slovenskimi mednapisi opremili leta 1913 (prav tam, 166).

V dvajsetih letih se je kino našel v skoraj vsakem slovenskem kraju (Vrdlovec 2010, 65), - Maribor, Ptuj, Kranj, Postojna in Koper - se je pa po njihovi zaslugi film razširil kot zabava za množice, saj je bil obče dostopen, v dvorani pa so se prvič začeli zbirati ljudje vseh slojev, saj so bile cene enotne, filmske predstave pa so zanimale vse (Žun in Bajsič 2014, 13). V

Ljubljani z okolico jih je bilo osem, trije največji ljubljanski (Elitni kino Matica, Ljubljanski dvor in Ideal) pa so ob koncu dvajsetih let več pozornosti namenjali oblikovanju programov in propagandnega gradiva, po evropskih vzorih so prirejali tudi slavnostne premiere (Vrdlovec 2010, 65-66). Vse do leta 1936 pa ni bilo slovenskega distributerja, kar je pomenilo, da so bili mednapisi večinoma v srbsčini oziroma hrvaščini. Za uvoz filmov v Kraljevini SHS sicer ni bilo omejitev, razen prepovedi sovjetskih filmov (prav tam).

Začela so se pojavljati tudi prva slovenska producerska podjetja, ki pa so bila bolj kratkotrajne in individualne »obrtne delavnice« (Vrdlovec 2010, 57) z licencami za snemanje filmov. Slovenija film je bilo podjetje, ki je delovalo osem let (kasneje Ilirija film) in jo je vodil Veličan Bešter, snemal pa je predvsem lokalne dokumentarne filme.

Čeprav igranih slovenskih filmov še ni bilo, pa je že bila slavna slovenska filmska igralka Ita Rina (Ida Kravanja) (Vrdlovec 2010, 75), ob slovenski premieri njenega Erotikona v Ljubljani 17. maja 1929 se je namreč trlo gledalcev. Slovenska dekleta so poznala njeno zgodbo, da je postala slavna šele po nastopu na lepotnem tekmovanju (zato so tudi ta pridobila priljubljenost) in začele so se razprave ter tudi knjiga o tem, kako postati filmski igravec (prav tam 76–77). Poleg Ite Rine je v nemih filmih uspelo tudi nekaj drugih igralcev slovenskega porekla – Nedičeva (1997, 2) našteva Lea Poljanca, Marijo Vero, Irmo Polak, Hinka Nučiča in Zalo Zarano, ki so igrali v nemških, hrvaških ali ameriških filmih.

Z zvezdami velikega platna pa so se od dvajsetih let dvajsetega stoletja začele pojavljati tudi filmske razglednice, ki so večinoma prikazovale podobe filmskih zvezd ali prizore iz filmov. V začetku so razglednice prihajale od dunajskih distribucijskih hiš, z nastankom države SHS pa prek zagrebških in beograjskih distributerjev. Prek njih so distributerji obveščali gledalce o novih filmih. Slovenske razglednice ni bilo do leta 1941, saj prej tudi ni bilo slovenske distribucijske hiše. Prvo je torej izdal Kino Union ob obisku avstrijskega igralca Willija Forsta. Razglednice s podobami Ite Rine so nastale v Nemčiji in Franciji, po njih pa si je igralka tudi dopisovala z domačimi prijateljicami. Med razglednicami v arhivu Slovenske kinoteke je sicer bolj malo razglednic s prizori iz slovenskih celovečernih igranih filmov, so jih pa večinoma uporabljali kot promocijsko gradivo v petdesetih in šestdesetih, največjo distribucijo je imel film Kekec. Razglednic s podobami igralcev je še manj, večinoma pa so na njih igralci filmov Vesna in Ne čakaj na maj (Nedič 2016, 26–27). Poleg razglednic so bili razširjeni tudi albumi za zbiranje manjših in lepše natisnjenih slik igralcev (Nedič 2016, 33).

Med raziskavo in intervjuji sem sama dobila veliko letakov in slik igralcev, a le eno razglednico, ki jo prilagam (Slika 4.1).

*Slika 4.1: Vera Ellen, razglednica*



*Vir: Osebni arhiv.*

#### **4.5 Med vojnama**

Filmska cenzura je seveda obstajala že pred vojno in se je delila na filme, ki so ali niso primerni za mladino, ker pa je bilo z začetkom vojne prepovedano predvajati filme sovražnih dežel, so predvajali predvsem avstrijske, nemške in skandinavske filme ter tedenska vojna poročila (Žun in Bajsič 2014, 13). Z razpadom Avstro-Ogrske so se pojavljale spremembe tudi v kinematografih. V kino so prišli filmi ameriške produkcije, to pa je bil čas velikega razcveta Hollywooda (saj mu je ravno vojna omogočila širjenje v svet), poleg tega pa je nova država SHS dopuščala več svobode glede distribucije filmov (Žun in Bajsič 2014, 14).

Poleg tega so se z družbenimi spremembami pojavili tudi trije novi stalni kinematografi, leta 1922 kino Tivoli (danes je tam študijska telovadnica Športnega društva Narodni dom Ljubljana na Bleiweisovi), leta 1923 pa je dobil močno konkurenco še v kinu Matica (v

zgradbi Slovenske filharmonije) in kinu Ljubljanski dvor (današnji Kinodvor) (Žun in Bajsič 2014, 14). Tudi v tem času so neme filme spremljali z orkestrom, zaradi močne konkurence so bili programi zelo ažurni, lastniki pa so se zelo trudili tudi glede oglaševanja in same podobe kina (prav tam). Prvič se je pojavil tudi slovenski filmski plakat, avtor večine ohranjenih je bil grafični oblikovalec in umetniški fotograf Peter Kocjančič, oblikoval jih je za kino Ljubljanski dvor med letoma 1925 in 1928. Bili so dvobarvni, z drobnim tekstom in podobami igralcev. Plakati oblikovalca Elka Justina za Elitni kino Matica pa niso bili tako izvirni, bili so le »slovenske variante« izvirnikov (Nedič 1997, 3). Pred tem so se seveda oglasi že od začetka kinematografije pojavljali v časopisih, gledalcem pa so bili na voljo tudi manjši tiskani letaki oziroma filmski listi s prizori iz filma (Nedič 2016, 69).

Pravi zvočni kino se je v Ljubljani začel šele leta 1930, kjer so le izbrani gledalci lahko v kinu Ljubljanski dvor gledali film *Moderni Faust* (Midstream, 1929), ponovitev pa je bila zaradi tehničnih težav naslednji dan odpovedana. Uspešno je zvočni film v Ljubljani nato predstavil Elitni kino Matica s filmom *Pojočni norec* (The Singing Fool, 1928). Kino Ljubljanski dvor je zvočne filme začel predvajati šele tri leta kasneje (Žun in Bajsič 2014, 15). Leta 1935 se je odprl kino Union (v veliki dvorani Grand hotela Union), ki je bil v času pred drugo svetovno vojno edini slovenski kino s slovenskimi podnapisi, saj je podjetnik Milan Kham imel posebno napravo za podnaslavljanje, ostali kinematografi niso imeli te sreče in so si priskrbeli njegove kopije ali napise v hrvaščini (včasih celo v cirilici) (Žun in Bajsič 2014, 16 in Žun 2014, 28). Kham je štiri leta kasneje odprl tudi lastno podjetje za proizvodnjo in distribucijo filmov Emona film, med drugo svetovno vojno pa je tam delovalo tudi uredništvo časopisa *Naš kino* (Žun 2014, 28). V Unionski veliki dvorani je bil leta 1931 premierno predvajan tudi prvi slovenski celovečerni film *V kraljestvu zlatoroga*, ki ga je (»ob vsesplošni neaktivnosti domačih studiev«) posnelo lokalno alpinistično društvo v režiji amaterskega snemalca in fotografa Janka Ravnika, zato od filma ne moremo pričakovati velikih presežkov (tajnik Alpinističnega društva skala pa je bil v tem času Milan Kham) (Stanković 2013b, 30–31). Občinstvo je film dobro sprejelo, v desetih dneh je imel v Ljubljani deset tisoč gledalcev (Vrdlovec 2010, 99).

Zvočni film je bil sicer v Ljubljani prava senzacija. Pri nemih filmih so namreč prevajali tako, da so le zamenjali vmesno besedilo, zato so govorili, da je ta veliko bolj internacionalen in nenadomestljiv (Žun in Bajsič 2014, 16). Film z zvokom je načel vprašanje nacionalne kinematografije, nekatere države so sprva dovoljevale le filme v domačem jeziku, a se je kmalu izkazalo, da zapiranje v nacionalne meje škodi filmski industriji (Vrdlovec 2010, 107).

Zvočni kino je med gledalce prinesel pravo evforijo, na »pojoče in govoreče filmsko platno« so se v kino Matica ljudje vozili tudi iz Maribora ali celo Čakovca, cel dan je pred blagajnami mrgolelo ljudi in že dopoldne so bile vse predstave razprodane (Žun in Bajsič 2014, 16). Industrija je problem nacionalnega filma najprej rešila s snemanjem filmov v več jezikih, kasneje tudi z novimi žanri (operni in operetni filmi ter muzikali), na koncu pa še s sinhroniziranjem oziroma podnaslavljanjem.

Kljub gospodarski krizi pa ob pojavu zvočnega filma ni bilo upada v gledanosti. Vrdlovec (2010, 117–118) razloge išče v ameriškem primeru, ko jim je Hollywood v kriznih časih ponujal uteho oziroma poceni odmik od vsakdanjih skrbi. Navaja zanimiv citat iz takratne brošure avtorja Franja Aleša:

Greš v kino, komodno brez izbiranja oblek in čevljev, sedeš na svoje mesto in tvoji filmski šaljivci na platnu te zazibljejo v svoj svet tako živo in tako prisrčno, da pozabiš na žalost doma v pisarni, v delavnici in drugod, kjerkoli doživljaš iz dneva v dan težke in žalostne ure. (Aleš v Vrdlovec 2010, 118).

#### **4.6 Med drugo svetovno vojno**

Tudi med okupacijo so ljudje hodili v kino, v Ljubljani je bilo kar pet kinematografov, ki so imeli na primer leta 1942 več kot milijon obiskovalcev in podobno je bilo tudi leta 1943 (Vrdlovec 2010, 160). Kinematografi pa so se v času druge svetovne vojne in že pred njo začeli prilagajati razmeram okupacije, še pred njo pa sta ameriškimi filmom začela zapirati pot italijanski in nemški filmski trg. Med okupacijo so bili filmi in predvsem tedniki pred filmi močno propagandno orožje okupatorja (Žun in Bajsič 2014, 17). Italijani so tako leta 1941 ustanovili kulturno organizacijo, ki je nadomestila vsa ostala društva in zveze, z imenom Dopolavoro, ki je priredil prireditve, namenjene predvsem vojakom in delavcem (prav tam). Današnja dvorana Tabor je bila sedež zveze in je tako služila kot novo kino z brezplačnimi predstavami za delovne organizacije, po drugih krajih pa je potoval tudi njihov poseben avtomobil z moderno aparaturo, ki je predvajal le italijanske in nemške filme, seveda pa je pokrajinski Dopolavoro kinematografske predstave priredil tudi v drugih tedanjih kinih v Ljubljani (Žun 2014, 96).

Kino Ljubljanski Dvor se je leta 1935 s prenovljeno dvorano preimenoval v kino Sloga, ki je med letoma 1941 in 1943 predvajal več italijanskih filmov ter imel brezplačne vstopnice in posebne predstave za vojake (Žun in Bajsič 2014, 17). Uvedli so tudi poljubni vstop, kar

pomeni, da so se predstave vrstile brez prekinitev, kar zelo dobro Žun in Bajsič (2014, 18) ponazorita s citatom iz knjig Prišleki I in II, Lojzeta Kovačiča (stran 239):

V kinu Sloga so od desete ure dopoldan do osmih zvečer vrteli filme ... po dva skupaj; štiri ure ... ko si prišel na sredo prvega, si ga gledal do konca, nato celega drugega in še začetek prvega ... in potem si odšel ven. Italijani so sedeli z rajdo žensk v ozki dvorani ... Objemali so se, se stiskali ... razni glasovi, cmoki, šumi oblek so med predstavo prihajali iz senc stisnjenih dvojic ... V nekaterih ložah, ki so bile zmeraj razprodane, ni bilo videti niti ene glave znad opaža.

Sicer pa se je po kapitulaciji Italije in okupaciji Nemčije med letoma 1943 in 1945 povečalo število nemških filmov, ki so imeli slovenske podnapise, med vojno pa so bile med nemško in italijansko produkcijo v ospredju predvsem komedije, drame in dokumentarni filmi (Žun in Bajsič 2014, 18). Med italijansko okupacijo so poleg novejših italijanskih filmov prikazovali tudi italijanske verzije angleških, nemških, čeških, madžarskih, francoskih in švedskih filmov in vojne žurnale, Nemci pa so dovoljevali izključno nemške filme in propagandne tednike (Vrdlovec 2010, 161).

#### **4.7 Po drugi svetovni vojni**

»Po drugi svetovni vojni je reproduktivna kinematografija prešla v obdobje organiziranega in administrativnega upravljanja,« pišeta Žun in Bajsič (2014, 19), saj se je med letoma 1945 in 1947 začelo poddržavljanje kinematografov oziroma nacionalizacija. Privatni kinematografi in druga podjetja so prešla v družbeno last. Edino pravo filmsko podjetje, Emona film, je pod državno uredbo prišla v roke države. Po šestih letih obstoja si ga je prilastilo Filmsko podjetje – direkcija za Slovenijo, ki je dobilo vso opremo in prostore Emona filma (Vrdlovec 2010, 158) in je prek centrale v Beogradu nadzorovalo celotno kinematografsko dejavnost v državi (Žun in Bajsič 2014, 19). Poleg tega so poddržavili tudi vsa ostala kinematografska podjetja, zaradi obtožbe, da so sodelovali z okupatorjem, saj so kljub temu da je Osvobodilna fronta razglasila kulturni molk (s prepovedjo obiskovanja kina), nabavljali in prikazovali filme fašističnih družb (Vrdlovec 2013, 124).

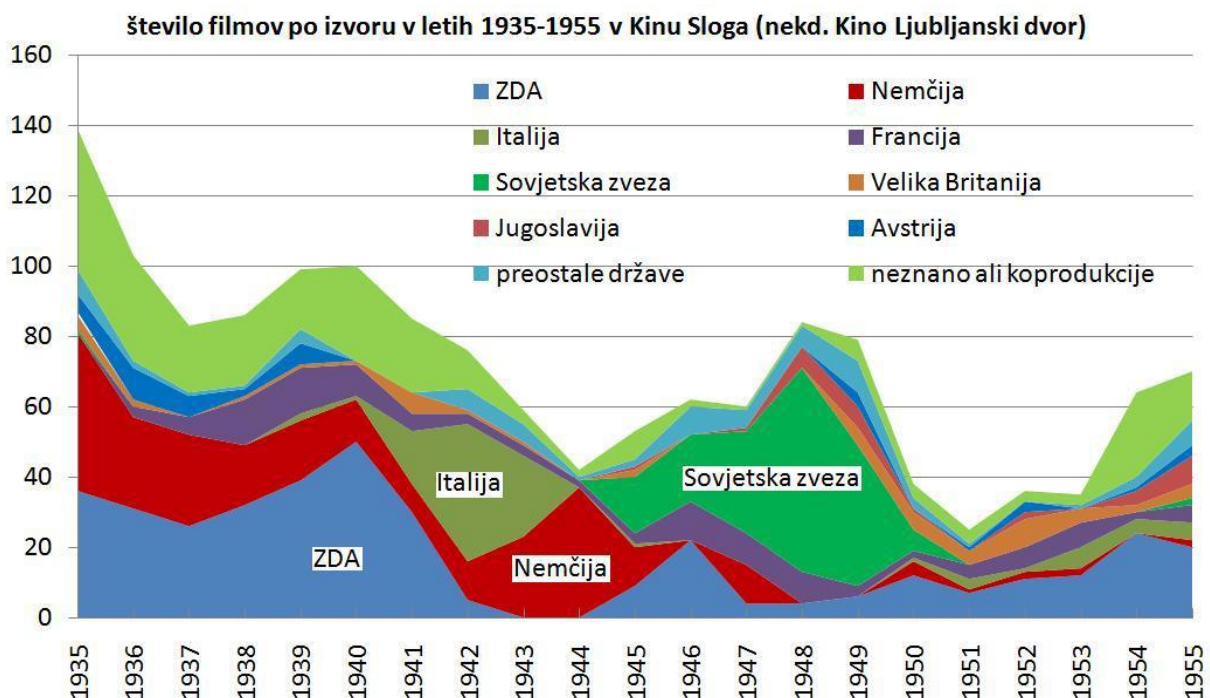
Prehod v državno last je pomenil bistven preobrat v odnosu do reproduktivne kinematografije, filmska predstava pa je s tem postala sredstvo za politično vzgojo in ne vir dohodkov zasebnih podjetnikov. Enako je veljalo za distribucijo filmov, ki ni bila več podvržena gospodarskim vidikom, temveč potrebi »vzgoje in izobrazbe«. (Žun in Bajsič 2014, 19).

Pod upravo Filmskega podjetja so prešli tudi kino Sloga, kino Matica, kino Union in novi povojni letni kino Tivoli ter drugi. Kmalu so prešli pod novo Kinematografsko podjetje Ljubljana, ki je upravljalo večino ljubljanskih kino prizorišč vse do leta 2001 (Žun in Bajsič 2014, 19). Letni kino Tivoli je bil prvi povojni letni kino v Jugoslaviji, odprli pa so ga za

Tivolskim gradom, kjer je bilo prej letno gledališče in je v njem lahko istočasno film gledalo dva tisoč ljudi, poleg tega pa jih je precej »zastojkarsko« predstave gledalo skozi ograjo (Žun 2014, 75).

Nenehne politične spremembe so se poznale tudi na številu filmov iz določene države. To dobro prikaže graf Klemna Žuna (glej Graf 4.1), ki je analiziral izvor filmov, ki so bili predvajani po letih v kinu Sloga.

Graf 4.1: Število filmov po izvoru med letoma 1935 in 1955 v kinu Sloga



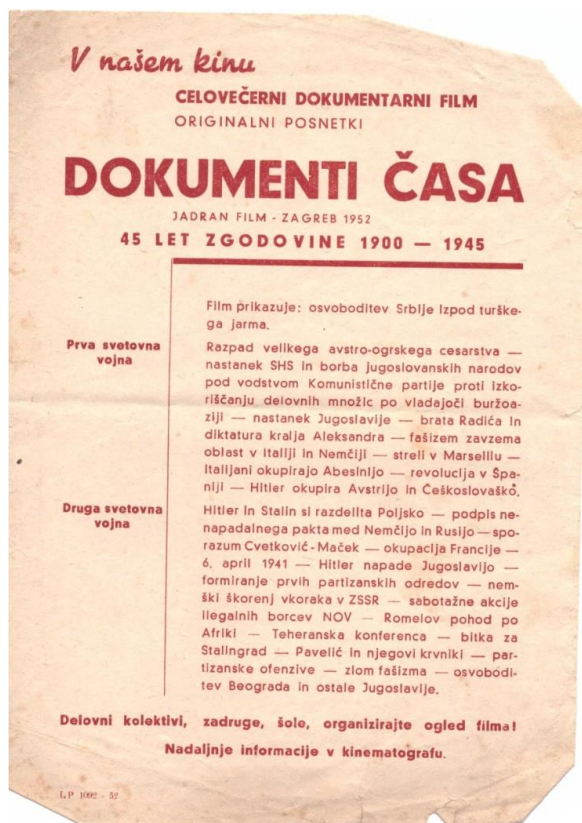
Vir: Žun in Bajsič (2014, 18).

Poleg administrativnega organiziranega upravljanja pa je v Jugoslaviji po drugi svetovni vojni veljala tudi posebna politika uvoza (Žun in Bajsič 2014, 19), saj državi ni uspelo producirati zadostnega števila lastnih filmov, zato so v začetku dodali še nekaj ameriških in francoskih, ki so po kinematografih ostali še od prejšnjih lastnikov (Vrdlovec 2010, 170). Na vrsto so prišli sovjetski filmi, ki so »bolj kot osvežitev repertoarja narekovali možnost manifestiranja nove politične zavesti najširšemu krogu gledalcev, navzočnost domače in druge filmske produkcije pa je bila le minimalna« (Žun in Bajsič 2014, 19). Rekorde gledanosti pa so vseeno podirali ameriški filmi in razlog je takratni tisk videl tudi v tem, da so se gledalci prenajedli sovjetskih filmov (Žun in Bajsič 2014, 20).

V prvih letih po vojni so v Beogradu ugotovili, da Filmsko podjetje ne daje rezultatov na področju filmske produkcije predvsem zaradi centralistične usmerjenosti, zato so leta 1946

poslali depešo, ki je Hrvatom in Slovencem omogočila ustvarjanje lastnega umetniškega filma in »žurnal«, seveda z odobritvijo scenarijev s strani centralne uprave v Beogradu. Filmsko podjetje se je tako razdelilo na lokalna podjetja za produkcijo in distribucijo – v Sloveniji je bil to Triglav film (Vrdlovec 2013, 129). Ta je kmalu začel s snemanjem prvega slovenskega umetniškega filma Na svoji zemlji, ki so ga izbrali s scenarističnim natečajem, poleg tega pa so snemali tudi Filmske obzornike, ki so bili »prvi način kontinuirane filmske produkcije, hkrati pa tudi priložnost za usposabljanje in izpopolnjevanje mlajše generacije režiserjev, snemalcev in drugih filmskih delavcev« (Vrdlovec 2010, 176). To so bile neke vrste filmske novice, ki so ljudi na pregleden način obveščale o aktualnem dogajanju in so obstajale že od leta 1908, sčasoma pa postale »psihološko-propagandno orožje« (prav tam). Slovenski Filmski obzorniki so bili praviloma dolgi od dvanajst do osemnajst minut in so najprej predstavili aktualno politično temo, potem pa še dogodki z gospodarskega, socialno-zdravstvenega, kulturnega in športnega področja (Vrdlovec 2010, 179), pomembno vlogo pa je igral komentar, ki je bil »gospodar nad podobami in tem kar so kazale; komentar je bil neke vrste 'glas vednosti' /.../ edini glas v obzorniku, v katerem so bili vsi 'heroji dela' in 'novi ljudje' nemi, to pa seveda pomeni, da komentar ni le govoril o njih, ampak tudi predvsem – namesto njih« (Vrdlovec 2010, 180).

Slika 4.1: Letak za celovečerni film Dokumenti časa (1952)





*Vir: Osebni arhiv.*

#### **4.8 Kinofikacija Slovenije in brošura Triglav filma**

»Gospodarska ureditev povojne Jugoslavije je kmalu prinesla širjenje kinematografov, kar imenujemo kinofikacija,« pišeta Žun in Bajsič (2014, 20). Zadrugi in kulturni domovi so dobili svoj kino, obnavljali so stare dvorane in gradili nove. V Ljubljani so na novo odprli kino Moskva, kino Soča, kino Vič, Mladinski kino ter na prostem letni kino Bežigrad in letni kino JLA (prav tam).

Sama sem med raziskovanjem naletela tudi na nekaj starega gradiva in letakov. Predvsem se mi je zdela zanimiva brošura iz leta 1950, ki jo je ob petletnici slovenskega filma izdal Triglav film. Brošura ni zanimiva le zaradi fotografij in podatkov, ki jih navaja o takratni kinematografiji, ampak tudi zaradi besedišča, ki ga pisci uporabljajo. Prvi odstavek je tak:

Jugoslovanska filmska proizvodnja je rezultat novih družbenih pogojev, ki temeljijo na dveh najvažnejših gibalih socialistične preobrazbe naše države: na politični in na gospodarski neodvisnosti naših narodov. Zato je datum osvoboditve Slovenije in njene prestolnice Ljubljane tudi datum rojstva nacionalne filmske proizvodnje Slovencev. V prvih sproščenih in sreče polnih trenutkih je takrat že v režiji Podjetja za proizvodnjo filmov Federativne Jugoslavije – direkcije za Slovenijo nastal prvi dokumentarni film »Ljubljana pozdravlja osvoboditelje«. To je bil prvi akt podjetja, ki se je naslednje leto preimenovalo v »Triglav-film«.

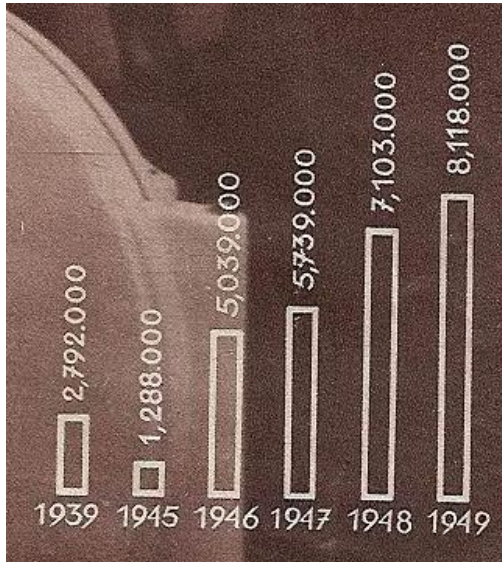
Takratna filmska proizvodnja je pospešeno začela delovati takoj ob koncu vojne, vsebina prvega filma pa je bila seveda socialistično navdahnjena, k čemur priča tudi to, pet let kasneje napisano besedilo, ki se nadaljuje z navajanjem uspehov Triglav filma:

Od takrat do danes je minilo pet let, v katerih je šel ob podpori ljudske oblasti razvoj slovenske filmske proizvodnje počasi, toda zdržema navzgor. V tej razmeroma kratki dobi je »Triglav-film« s svojimi proizvodi pokazal polnokrvnost in dinamiko svoje umetniške rasti. V tem času se je izoblikoval v trdi šoli kratkega in dolgega dokumentarnega filma naš prvi umetniški film kot rezultat dela umetniškega in tehničnega kadra, ki je začel skoraj brez tradicij. V dobi petih let je »Triglav-film« izdelal: umetniški film »Na svoji zemlji«, 3 številke Novic, 42 Filmskih obzornikov, 37 dokumentarnih filmov in 14 poljudnoznanstvenih filmov na ozkem traku. V delu je naš drugi umetniški film »Trst«, istočasno pa se pripravlja snemanje tretjega umetniškega filma »Visoška kronika«. Skupno je torej »Triglav-film« izdelal nad 15.000 metrov osnovnih filmskih slik poleg več sto tisoč metrov filmskih kopij. V tem času si je podjetje zgradilo provizorično tehnično bazo in bo v kratkem dokončalo adaptacijo velikega ateljeja.

Iz teksta je razvidno, da je bil takrat kinematograf močen medij. Razcvet filmske produkcije pa je privabljal neverjetne številke gledalcev. V brošuri je predstavljen tudi graf obiskovanja kinematografov po številu obiskovalcev, kjer so podatki za čas še pred začetkom samostojne slovenske filmske produkcije (glej Graf 4.2). Pred vojno je na slovenskih tleh bilo leta 1939

obiskov 2.792.000, zaradi vojne je leta 1945 gledanost upadla na 1.288.000, leta 1946 pa poskočila na kar 5.039.000 obiskov, število je do leta 1949 naraslo do 8.118.000 obiskov.

Graf 4.2: »Število kino obiskovalcev raste iz leta v leto«



Vir: Brošura Triglav filma (1950)

Nadaljevanje tega krajšega besedila pa ne skriva glavne naloge, ki naj bi jo takratna slovenska filmska produkcija imela:

Kakor je slovenski film stremel v preteklih letih za tem, da bi čim bolje opravil svojo nalogo mobilizatorja ljudskih sil v graditvi naše socialistične domovine, da bi zanamcem ohranili prepričljive dokumente slavnih dni, dogodke in stvaritve naših delovnih ljudi, tako bo v bodoče ob povečanih materialnih možnostih z vedno bolj preizkušenimi umetniškimi in tehničnimi sodelavci dajal ljudstvu bolj dognane filme umetniške in dokumentarne vsebine tako iz naše socialistične stvarnosti kot na podlagi najboljših del naše književnosti. Slovenski film bo še nadalje in še v večji meri razkrinkaval informbirojevske spletke in laži ter visoko dvigal zrcalo našega časa, da bo čista resnica socialistične graditve v naši državi daleč vidna. To je ob petletnici obstoja »Triglav-filma« obljuba celotnega delovnega kolektiva delovnim množicam naše dežele, Partiji in ljubljenu Titu. »TRIGLAV-FILM« ob petletnici svojega obstoja maja 1950.

Kot pišeta tudi Kavčič in Vrdlovec (1999, 96), so za vse domače in tuje filme v Kraljevini Jugoslaviji imeli zakon o cenzuri, leta 1949 pa so v povojni Jugoslaviji sprejeli odredbo o pregledu filmov za javno predvajanje, kasneje pa so bile za to pristojne posebej ustanovljene komisije. Tako se je na seznamu prepovedi znašlo kar nekaj domačih filmov, ki so bili prav sodno prepovedani (Kaplje, vode, bojevniki ter Mesto Babaca, Pavlovića in Rakonjaca v šestdesetih ter Plastični Jezus Lazarja Stojanovića v sedemdesetih). Nekateri drugi filmi niso imeli sodne odredbe, a jih vseeno niso predvajali zaradi političnega pritiska. Sicer pa je edini

cenzurirani slovenski film bila Maškarada Boštjana Hladnika, iz katerega so izrezali nekaj erotičnih prizorov.

Že prej omenjena brošura pa ima tudi zemljevid kinematografov v Sloveniji po letih (glej Sliko 4.2). Kinematografi so takrat bili v skoraj vsakem malo večjem kraju (kar je v današnjih časih skoraj zavidanja vredno).

Slika 4.2: Kinofikacijska mreža Slovenije



Vir: Brošura Triglav filma (1950)

#### 4.9 Ljubljanski kinematografi v zlati dobi kinematografije

Ker bom v svojem magistrskem delu skušala zajeti čim več spominov in izkušenj na dobo kina, ko je bil ta v razcvetu, pri tem pride prav odličen pregled kinematografov po Ljubljani, ki ga je v Kino zemljevidu (2014) predstavil Klemen Žun. Za lažjo predstavo lokacij in njihovih specifik bom zato iz njegovega pregleda izluščila tiste, ki so imeli večji pomen v zlati dobi kinematografije v Ljubljani in okolici. Njegov pregled sicer zajema le Ljubljano znotraj obvoznice, intervjuvanci so morda zahajali tudi drugam, vendar je večina kulturno pomembnih kinematografov bila prav na tem območju. Pri slovenskih kinematografih je zanimivo tudi to, da je večina imela projektorje slovenskega podjetja Iskra, enega vodilnih elektrotehničnih podjetij v nekdanji Jugoslaviji. Z lastnimi kinoprojektorji je Iskra pripomogla tudi k razvoju domače kinematografije, v petdesetih in šestdesetih pa je za predstavitev projektorjev tudi sama brezplačno predvajala filme v svoji izložbi na ploščadi Ajdovščina

(Žun 2014, 54). Večina kinematografov je obratovala do leta 2001 in potem propadla ali šele kasneje doživela temeljito prenovo. Morda bi lahko za povod imeli tudi selitev kinodejavnosti na obrobje mesta, ko se je pojavil kinocenter z dvanajstimi kinodvoranami, Kolosej.

Najbolj popularne kinodvorane v Ljubljani so bile:

- **Kino Sloga** je bil nekdanji kino Ljubljanski dvor, ki se je odprl leta 1923 in je najdlje delujoča kinodvorana v Ljubljani. V tem času je doživel več sprememb imena, prostorov ter programa, trenutno deluje kot art kinematograf Kinodvor. Zaradi lokacije (blizu centra in prehodna Kolodvorska ulica) je kino poskrbel za največjo zasedenost dvorane v Sloveniji, saj je v najboljšem letu 1956 kino (skupaj z matinejskimi predstavami) obiskalo skoraj 800 tisoč gledalcev. Desetletja kasneje je kino postal znan kot prvi kino z erotičnimi vsebinami v Jugoslaviji, kar je trajalo vse do leta 1992, ko je kino spet postal reprizni kino Dvor, ki so ga zaprli leta 2001 zaradi odprtja kinocentra Kolosej, dve leti kasneje je začel spet delovati kot art kino Kinodvor, leta 2008 pa je postal javni zavod mestne občine, ki je usmerjen v kakovostno svetovno filmsko produkcijo ter izpostavlja izkušnjo gledanja kot »event cinema«. (Žun 2014, 88–89)

- **Kino Union**: V zlati dobi kina je imel kino Union ugled najiminenitnejšega in najbolj obiskanega kina v Sloveniji: v njem so leta 1955 predvajali tudi prve predstave v »widescreen« formatu. Kino Union je deloval v veliki koncertni dvorani Grand hotela Union, ki je bila včasih največja dvorana v Ljubljani in na Balkanu. Prve kinopredstave je leta 1906 poskusno predvajal Davorin Rovšek in do leta 1935 so se tam vrstili potujoči kinematografi in priložnostne predstave, dokler ni (kot že prej omenjeno) s stalnimi predstavami začel podjetnik Milan Kham. Dvorano je predelal v kinodvorano z 800 sedeži, po vojni je kino upravljalo kinematografsko podjetje in tako je ostalo do zaprtja leta 2001. V petdesetih in šestdesetih je imel kino kar 1102 sedeža in na leto ga je obiskalo tudi več kot milijon gledalcev. Pomen kina Union je bil tudi v tem, da so ustvarjalci dvorano najpogosteje izbrali za premiere domačih filmov (leta 1977 so rekord za posamezen naslov doživeli s filmom *To so gadi* s kar 112 tisoč obiski). V osemdesetih se je pojavila ideja po Kino Centru Union, kjer bi dvorano preuredili v tri manjše, ki pa je (razen Mini kina Union) niso uresničili. Mini kino Union je sicer deloval v mali dvorani hotela, vendar šele od leta 1987 in je bil s 65 sedeži prvi ljubljanski art kino. (Žun 2014, 44–47)

- **Kino Vič**: Kinematografsko podjetje Ljubljana je Kino Vič zgradilo kot prvo kinodvorano v Jugoslaviji, ki je predvajala filme, posnete v cinemaskopski tehniki. V njegovi zgodovini od

leta 1955 do 2011 je kino beležil 14 milijonov obiskov. Kino je bil namenjen predvsem ljubiteljem žanrskega filma in je večkrat zamenjal ime in programsko politiko, danes pa v prostorih deluje Klub Cirkus. (Žun 2014, 63)

- **Kino Triglav** (na Kodeljevem, v Salezijanskem domu) je po odprtju leta 1949 postal najbolje obiskan kino ljubljanskega obrobja. Kino je v dvorani mladinskega doma deloval sicer že od leta 1926, po zaplembi doma leta 1945 je dvorano prevzelo več državnih upraviteljev, na koncu nova organizacija Kino Triglav, ki je dvorano prenovila in montirala ter testirala prve Iskrine projektorje, za uspešnost kina pa je poskrbel Franci Milošič, ki je z entuziazmom na lastno pobudo izdajal še revijo Naš kino, ki je bila kasneje razširjena po vseh ljubljanskih kinematografih. Leta 1977 je dvorano prevzelo Kinematografsko podjetje Ljubljana in tudi kino Triglav se je zaprl leta 2001 kot druga najdlje delujoča kinodvorana v Ljubljani. (Žun 2014, 94–95)

- **Kino Sava (/Šiška/Pionir/Mojca):** Kino, ki je zamenjal več imen in obenem zmedel situacijo, saj je najprej deloval kot kino Union, vmes pa tudi kot kino Šiška, čeprav sta dve drugi lokaciji še bolj znani pod tema imenoma. Dvorana restavracije Gorenjski kolodvor v bližini pivovarne Union je po prvih večnamenskih uporabah stalno podobo kina dobila leta 1947, ki je do leta 1962 delovala kot kino Šiška (takrat je to ime prevzel kino na drugi lokaciji). V svojem delovanju do leta 2001 je kino zamenjal več imen, na koncu pa je bil znan kot otroški kino Mojca – kot nekaj časa edina tovrstna dvorana v Jugoslaviji. (Žun 2014, 92–93)

- **Kino Šiška** so ob Celovški poleg občinskega poslopja odprli leta 1962 kot najmodernejšo opremljeno ljubljansko dvorano s kar tremi projektorji. Kino je slovel po svoji ovalni obliki s čakalnico v dveh etažah in po ogromnem platnu v širini kar 14,5 metra ter predvsem akcijskem programu. Z manjšim premorom v devetdesetih je kino deloval do konca leta 2001, leta 2008 pa so s konceptom centra urbane kulture dvorano ponovno obnovili in tam občasno spet predvajajo filme. (Žun 2014, 60)

- **Kino Moskva** je v dvoriščnih prostorih nove palače Bata (danes Nama) leta 1947 odprlo Kinematografsko podjetje Ljubljana, leta 1952 so ga preimenovali v **kino Komuna** in v naslednjih letih je imel po 600 tisoč obiskovalcev letno. Poleg kina Union je bil najbolj zaželen kino za premiere, saj je bil opremljen z umetniškimi slikami in tako tudi bolj privlačen. Kino z nekaj premori in prenovami deluje še danes. (Žun 2014, 58–59)

- **kino Dom Ljudske milice** (kino Dom Maksa Perca) je bil prvi mladinski kino v Jugoslaviji, kjer je posebna komisija izbirala filme za mladino, mladini pa so pred predstavo razložili vsebino in posebnosti filma (Žun 2014, 30).

## 5 Kulturne prakse in vsakdanje življenje

»Kino je skupaj z radiem /.../ začel oblikovati medijsko kulturo v prvi polovici 20. stoletja,« piše Pušnikova (2015, 52) v uvodu članka o kino kulturi in ritualih. Gre za pomemben vidik družbenega življenja na začetku stoletja in tudi kasneje. Že v samih začetkih so na kino takoj gledali kot na bolj vplivnega od kateregakoli medija, piše Kovarik (2013, 138), saj so že v tistih prvih zametkih kinematografije v devetdesetih letih devetnajstega stoletja, ob gledanju filmov bili osupnjeni in prestrašeni obenem. Izogibali so se drveči lokomotivi in s kričanjem opozarjali igralce na platnu na preteče nevarnosti.

Kot piše Lutharjeva je sedaj televizija ena od glavnih kulturnih praks celih generacij in nekaj podobnega bi lahko rekli tudi za pomen kinematografov v obdobju pred televizijo. Razlike vendarle so, saj je televizija domači medij in se dogaja večinoma znotraj družine in je v primerjavi s kinematografi privatizirana oblika aktivnosti (Luthar 1991, 1447). V šestdesetih letih prejšnjega stoletja je Bourdieu (v Luthar in Kurdija 2011, 985) obravnaval razmerje med družbeno diferenciacijo in kulturnimi distinkcijami. Ugotovil je tudi povezanost med razredom, kulturnim okusom in kulturnimi praksami. Kulturne izbire (oziroma okusi, prakse ali preference) govorijo o tem, da je nekdo umeščen v igro družbene distinkcije.

Kultura se torej ne uporablja le za označevanje družbenih razlik, temveč tudi za vzpostavljanje, ohranjanje in uprizarjanje družbene neenakosti, saj so razlike skozi kulturne distinkcije prevedene v hierarhije. Kompetenca v legitimnih kulturnih kodih in na področju visoke kulture s specifičnimi performativnimi, interpretativnimi, intelektualnimi in estetskimi veščinami konstituira kulturni kapital, ki je neenako razporejen med družbene razrede in se reproducira skozi družino in izobraževalni aparat. (Luthar in Kurdija 2011, 985)

Izbira kulturne prakse torej nekaj pove o naši vpletenosti v družbena razmerja. Poleg tega se istočasno ustvarja tudi kulturni kapital, ki ga nosijo predvsem »elitne« kulturne vsebine. Kulturni okusi v samem bistvu izključujejo in ustvarjajo družbene razlike (Bourdieu v Luthar in Kurdija 2011, 986).

V svojem delu preučujem predvsem mladinske kulture in njihovo kulturno prakso – torej preučujem izbiro, ki hkrati ustvarja distinkcijo. Kot tudi piše Pušnikova (2015, 52), je kino bil začetnik množične in popularne kulture in je zato tudi »učil ljudi, kako živeti z in skozi



medije«. Okoli kina so se ustvarili rituali in tako je kino nekako oblikoval prosti čas in navade ljudi.

Ljudje smo vizualna bitja in kot piše Kovarik (2013, 107), antropologi in psihologi verjamejo, da so v fazi evolucije človeški možgani postali specializirani za prepoznavanje in pomnjenje podob. Eksperimenti, ki so jih izvajali v dvajsetem stoletju so pokazali, da si koncepte veliko lažje zapomnimo, če so nam predstavljeni skozi podobo, kot pa skozi besedo (Kovarik 2013, 108). Vizualna komunikacija pa je tudi tista, ki za vsaj 32 tisoč let prehiteva besedno komunikacijo v človeški zgodovini. Po Carlu Jungu smo ljudje vedno imeli neko predispozicijo za ustvarjanje simbolov. Kot pravi, ljudje »nezavedno pretvarjajo objekte ali forme v simbole, jih s tem obogatijo z večjim psihološkim pomenom ter jih nato izrazijo v religiji in umetnosti« (Jung v Kovarik 2013, 108).

Kot piše Sullivan (2013, 15), je prihod premikajočih se slik prinesel tudi vzpon množičnega občinstva in, kot sem omenila že v prejšnjem poglavju, je potekal vzporedno z družbenimi spremembami v Evropi, Združenih državah Amerike in Veliki Britaniji konec 19. stoletja. Koncept občinstva se je takrat spremenil in prva sprememba je seveda prišla z množično industrializacijo in selitvijo delovne sile v dokaj neurejena mesta. Kljub težkim pogojem in slabemu plačilu so ti priseljenci občutili nekaj, kar v ruralnih okoljih ni bilo prisotno: prosti čas (Butsch v Sullivan 2013, 15). To je spodbudilo iznajdbo in uporabo »predvsem komercialnih oblik zabave kot je film, ki je zahteval bolj določeno in specifično namembnost prostega časa« (Jowett v Sullivan 2013, 15). V letu 1910, ko se je število kinematografov povzpelo na deset tisoč, je film postal ogromna industrija v treh fazah: produkciji, prikazovanju in distribuciji, poleg teh pa so se posamezno razvile tudi režija, fotografija, filmsko pisanje ter laboratorijsko delo (Czitrom v Sullivan 2013, 16). Nemi filmi so bili najbolj popularni med migrantskimi delavci, saj so bili cenejši od gledališča, poleg tega pa v Ameriki številni niso razumeli jezika, pa so se kljub temu lahko odlično zabavali (Sullivan 2013, 16).

V raziskavi občinstva v Brnu, rojenega med letoma 1937 in 1938, torej generacije, ki je svoje prve kino momente doživela po drugi svetovni vojni, Pavel Skopal (v Lovejoy 2017, 92) ugotavlja, da so ljudje v kino hodili iz različnih razlogov, pogosto so ti sovpadali z vsakdanjikom – na primer zdravjem (ko je gospa prišla od zdravnika, ni šla takoj domov, ampak si je šla ogledat še film), preganjanjem časa, ali celo, da so bili na toplem. Nekaj navad obiskovanja kina pa je imelo tudi politične razloge: eden izmed intervjuvancev se na primer

spomni, da je prenehal s svojim »ritualom« obiskovanja kina, ko je prišla v njegov dom televizija in je končno lahko spremljal tudi program z bližnjega Dunaja.

Haley (1952, 361) pravi, da mnogi avtorji kot razlog za popularnost kinematografov vidijo v tem, da ti preprečujejo, da bi se ljudem zmešalo. Veliko teorij namreč zagovarja idejo, da je obisk kina oziroma kakršnakoli uporaba množičnih medijev v resnici oblika eskapizma. V samem bistvu ta ideja govori o tem, da hočejo ljudje biti preneseni v drug svet, ki nima povezave z njihovo realnostjo in med opazovanjem čutijo čustveno olajšanje (prav tam). Vendar, pravi Haley, če je važno le, da je film popolnoma drugačen od njihovega življenja, vsebina sama potemtakem ne bi smela imeti večje teže, le da je drugačna od realnosti. Torej, če občinstvo hodi v kino, da najde nekaj v povezavi z njihovimi lastnimi življenji, potem gre seveda za popolnoma drugo stvar, ki ni povezana z eskapizmom.

Eskapističnih teorij torej ne moremo jemati za popolnoma točne, saj skoraj predvidevajo, da se vse dogaja v vakuumu in medijski tekst nima prav nobene korelacije z realnim življenjem. Kot ugotavlja Haley (prav tam, 363), na primer v Arnheimovi raziskavi iz leta 1944, ki je preučevala telenovele, ki jih torej najraje gleda delavski razred, niso v popularnih serijah našli nobenega lika delavca, vendar pa je bil drugi najbolj pomemben lik prav lik gospodinje. In ravno one so v bistvu tista glavna ciljna publika tovrstnih televizijskih oddaj. Arnheim v samem bistvu ugotavlja, da gledalci (telenovel) ne iščejo pobega iz svoje realnosti, ampak bolj nasprotno – okolje in socialni status likov so podobni tistim iz publike. In če torej to drži, gledalci ne želijo pobegniti iz realnosti, ampak iščejo svet, ki je v nekaterih aspektih podoben njihovem, čeprav so morda podobnosti z gledalčevo realnostjo lahko manj očitne (prav tam, 364). Posameznikova izkušnja teži k iskanju pomena, oziroma nekega reda, ki ga lahko vnese v lastno realnost (prav tam, 365). Življenje v fikciji ni kaotično, vse ima nek red in ravnovesje in občinstvo v tem uživa. Filmi v današnjih časih izpolnjujejo podobno funkcijo, kot so jo včasih miti in legende (prav tam, 366), torej v samem bistvu odgovarjajo na večne uganke življenja.

Tudi May (Corbett v 2001, 22) izpostavlja eskapistično funkcijo kinematografov v tem smislu, da zgaranim in necenjenim delavskim gledalcem ob enem nosijo tudi možnost individualnosti v industrijskem svetu začetka dvajsetega stoletja: simpatično osebje kinematografov (mladi fantje, ki trgajo karte in mične hostese), ki razvaja vsakega gledalca posebej, da se ti tam počutijo, kot da so »nekdo«. Obenem pa Gomery (1992, 72) izpostavlja, da so sicer pri osebju lastniki kinematografov močno varčevali, namesto študentov so najemali



še cenejše dijake ter iskali brezposelne ženske – te so najemali iz seksističnih razlogov. Lepo oblečene so odvrnile pogled javnosti od slabo vzdrževanih dvoran.

Pri tem se spomnimo na teorijo Walterja Lippmanna (1921, 12), ki je že v dvajsetih letih dvajsetega stoletja omenil, da je med človekom in okoljem tudi »psevdookolje«, saj se človek na okolje navaja skozi fikcije, ki pa niso laži, ampak samo reprezentacije okolja, ki pa jih je v večji meri ustvaril prav človek sam. Vendar brez tega psevdookolja ne moremo, saj je naše pravo okolje preveč kompleksno in ga moramo postaviti v preprostejši model, preden ga začnemo upravljati. In kot pravi Haley (1952, 367) ravno mediji najbolj pripomorejo pri kreaciji tega psevdookolja. Čeprav ljudje na platnu niso ljudje in so po navadi le simbolna slika dejanj, ki omogočajo identifikacijo, seveda ne moremo predpostavljati, da vsak v tekstih najde isti pomen. Podzavestno se občinstvo z opazovanjem uči (prav tam 368), uči se skozi fikcijo, saj je v človeku neke vrste »podzavesten mehanizem identifikacije« ter obenem tudi nekaj, kar nas odvrta od objektivnega načina učenja (kot na primer veliko raje gremo v kino, kot da obiščemo predavanje na isto temo). Gre torej za zanimiv kontekst razmerja med vsebino filma in osebnim svetom publike (ki sicer, kljub temu da sedi pri miru, ni pasivna – v njej se dogajata dva istočasna procesa: naraščanje in sproščanje čustvene napetosti) (prav tam, 169).

Austin je ugotavljal, da raba medijev pogosto obstaja z nekim namenom, po navadi je motivirana z željami in potrebami občinstva (1985, 3). V raziskavi razlogov za obiskovanje kina med študenti je ugotovil, da je bil prvi razlog ta, da so na kino gledali kot na prijetno dejavnost za užitek, drugi razlog je bil sprostitvev, tretji navdušenje, šele na četrtem mestu pa je socialna aktivnost (Austin 1985). Sicer pa zadnja ni zanemarljiva. Sploh v času prvih stalnih kinodvoran (nickelodeonov) je imela vsebina bolj postranski pomen (Shimpach 2014, 65). Kino je bil družabna in kulturna izkušnja – filmi so bili krajši kot danes z vmesnimi prekinitvami (prav tam, 66). Šele kasneje, s pojavom večjih in temnejših kinodvoran ter veliko bolj narativno strukturiranih filmov, je kino dobil veliko bolj razvedrilno vlogo, izkušnja pa je postala bolj interna oziroma individualna (prav tam, 68).

V sedemdesetih je strokovno preučevanje filma postalo akademska disciplina in se je formiralo v filmske študije, in kot na kratko povzema Christie (2012, 17), je bila v filmski teoriji glavna ravno filmska publika – prevladuje namreč ideja, da filmski tekst formira publiko. Preučevanje se je na podlagi tega razcepilo na tri veje. Prva se osredotoča na semiotiko oziroma na film, kot vizualno komunikacijo, druga na to, da mora gledalec

razvozlati kode v filmu in ga s tem ne more več gledati z istimi očmi, tretja pa se osredotoča predvsem na sociološki aspekt – se ne osredotoča na film, ampak na okoliščine gledanja. Seveda so se filmske študije od takrat še dodatno razvile v različne smeri, poudarja Christie (prav tam), a zametki ostajajo.

Kuhnova (2017, 5) ugotavlja, da so k razvoju raziskovanja spominov na kino pripomogle težnje znotraj discipline, da bi več pozornosti namenili kulturnim, institucionalnim in historičnim vprašanjem poleg torej že osnovnega fokusa na tekst (torej film sam po sebi). V osemdesetih so svoje pristavile tudi feministične teorije, ki so se osredotočale na (pravo) žensko gledalko v kinu oziroma njeno razmerje do teksta (določenega žanra). Predvsem so se osredotočale na hollywoodsko žensko v 40. letih 20. stoletja in njihovo privlačnost do ženske publike. Ena bolj znanih in »revolucionarnih« raziskav v tej smeri je delo Laure Mulvey, ki je ugotavljala, da so filmi večinoma prilagojeni moškemu pogledu oziroma moškemu gledalcu (Mulvey 1975), podobne študije pa tudi v današnjem času kažejo na dominantnost moškega pogleda v medijih nasploh, v kar se v tem delu ne bom podrobneje spuščala, je pa problem vreden omembe na tem mestu.

V svojem študiju vsakdanjega življenja je De Certeau (1984) ugotavljal, da »navadni ljudje« še zdaleč niso pasivni opazovalci popularne kulture in potrošništva, ampak so aktivni soustvarjalci svojega okolja, ki ga upravljajo s svojimi vsakdanjimi dejanji. Ljudi sicer razdeli na producente kulture (vladajoči razred) in uporabnike kulture (običajni ljudje). Vendar trdi, da kultura ni sestavljena le iz produktov in sistemov, ampak tudi iz interakcije z uporabniki. Torej, čeprav se producenci trudijo upravljati uporabnike ter vzpostavljati svojo moč, se jim uporabniki »prilagodijo, da se jim izognejo« (1984, 13). Reprezentacija kulture se po De Certeauju torej ne dogaja v produkciji kulture (na primer na televiziji), ampak v njenem sprejemanju med publiko. Torej gre pri konzumaciji po njegovo kar za »tiho produkcijo«, torej neke vrste kreativni proces. Vsaka oseba bere tekst po svoje, glede na svoje prejšnje izkušnje, potrebe in želje in iz njega razbere različne pomene. In na to lahko gledamo kot na neke vrste upor – marginalizirane skupine (navadni ljudje) si prirejajo podobe in produkte znotraj okvirjev, ki jih je zastavila elita.

## **6 Pomen kina za skupnost ter kulturne distinkcije**

Kot že prej omenjeno, so se seveda še pred večjim razcvetom kinematografije že pojavljale kritike, ki so film obsojale (kot vsako novost do tedaj), da kviri mladino, oziroma kot so rekli

Gorki in njegovi sodobniki – zgodbe v filmih učijo mlade in ostale dovtetne neprimernih vrednot o morali in zločinu (Christie 2012, 12). Christie te kritike pripisuje takratni predpostavki, da filmi prinašajo direktni realizem in da je publika »inherentno pasivna«, ob tem navaja francoskega pisatelja Julesa Romainsa, ki je leta 1911 v svojem eseju za filmsko publiko dejal, da sanja kolektivne sanje, iz katerih se nato zbudi in jih prenese na ulico.

Christie (2012, 13) razlog za tak negativen pogled na zgodnje filmsko občinstvo vidi v elitističnem zavračanju delavskih množic ter tudi dejstvu, da so pač filmske predstave bile prvi množični način zabave, ki se dogaja v temnih sobah, kar torej pomeni, da se med publiko najde tudi odstotek tistih, ki v kinodvorane niso hodili le zaradi filmov, ampak tudi zaradi udobja, toplega prostora, celo prostora za spanje, preživljanje prostega časa, spoznavanja novih ljudi oziroma za zmenke. Kot pravi, so nekateri policijski zapisniki razkrivali »nemoralna početja« v kinu, kar lahko torej pomeni prostitucijo ali katerekoli druge vrste intimnosti. Tudi zaradi teh razlogov so ljudje veliko bolj obiskovali kinematografe, kot na primer opere in gledališča, poleg tega pa je bila vstopnica za kino občutneje cenejša (Christie 2012, 13). Corbett (2001, 19) izpostavlja tudi, da se je zanimiv preskok zgodil tudi v sami arhitekturni sferi filma – sicer se same kinodvorane skozi čas v samem bistvu niso kaj dosti spreminjale, je pa sam pomen nosila že sama izbira prostora. Zanimivo stanje v družbi pokaže ravno to, da so operne hiše zasedle kinopredstave, kar predstavlja »pomembno tehnološko manifestacijo simbolnih in kulturnih trendov« (Corbett 2001, 20).

Haley (1952, 373) ugotavlja, da ljudje pogosteje obiskujejo filmske predstave v časih ekonomskih kriz in vojn, torej časih dvomov in napetosti, ki ustvarjajo neke vrste anksioznosti oziroma zaskrbljenosti. V časih krize se ljudje zatekajo k filmom, ker iščejo »interpretativno orodje« in so pri izbiri filmov manj izbirčni. »V bolj tihih obdobjih mora Hollywood poiskati globlje probleme in se z njimi ukvarjati bolj spretno, če želi obdržati svojo publiko« (prav tam). Kot primer Haley navaja povojno obdobje, ko so se filmi bolj osredotočali na problem rasnih predsodkov.

Paul Lazarsfeld je v knjigi *Radio Listening in America* (1948, 11), opravil tudi raziskavo obiskovanja kina, torej v obdobju, ki ga tudi sama preučujem in ugotovil, da gre pri razmerju med starostjo in obiskovanjem kina za »enega najbolj spektakularnih odkritij na celotnem področju komunikacijskega obnašanja«. Namreč, oboževalci filma, ki pogosto hodijo v kino, so najpogostejši prav med mladimi. S starostjo obiskovanje kina upada, pri tistih nad 50 let pa se le redko najde kdo, ki v kino z veseljem zahaja. In njegova raziskava ni edina, ki je

pokazala tovrstno obnašanje. Lazarsfeld predpostavlja, da je razlaga v tem, da imajo najstniki in tisti v dvajsetih manj osebnih in družbenih odgovornosti in imajo zato več »prostih večerov« (prav tam). In ker ima malo mladih ljudi že »izoblikovane intelektualne cilje, lahko proste večere preživijo v kinu«. Lazarsfeld ugotavlja tudi, da gre pri obiskovanju kina (za razliko od branja revij) za socialno aktivnost, skozi katero mladi ljudje vzpostavljajo dodatne povezave in torej ne gre samo za zabavo. »Ne glede na vsebino filma igra izkušnja obiskovanja kina pomembno vlogo v vsakdanjem življenju mladih ljudi« (Lazarsfeld 1948, 12). Za starejše ljudi pravi, da imajo več obveznosti, hoja v kino pa jim predstavlja vedno več dodatnega napora, poleg tega pa tudi ne potrebujejo več tovrstne socialne aktivnosti. »Treba je potovati do dvorane, mogoče stati v vrsti in se domov vrniti pozno in to dela hojo v kino manj prijetno.«

Poleg tega je Lazarsfeld (1948, 12) v svoji študiji ugotovil tudi, da v kino pogosteje hodijo samski kot poročeni, da obstaja (je obstajala) spolna razlika v obiskovanju: samski moški vseh starostnih skupin (torej tisti, ki začenjajo socialni kontakt) v kino hodijo pogosteje kot samske ženske. Vendar med poročenimi osebami v obiskovanju kina razlike med spoloma ni. Zanimiva ugotovitev Lazarsfelda je tudi, da predvsem tisti, ki hodijo v kino, med radijskimi programi najraje izberejo tiste s plesno in popularno glasbo, torej tako glasbo, ki je primerna za druženja. V tem se pozna tudi ta posebna karakteristika filma v tistem času, Lazarsfeld (1948, 13) namreč ugotavlja, da je specifičnost filma v tem, da se od drugih medijev, kot sta radio in revije, razlikuje po tem, da zanj ni treba iz hiše, saj prideta direktno k tebi na dom. Kot bi torej lahko predpostavljali in ugotavlja v analizi, je tam, kjer so kinematografi oddaljeni, oziroma jih je manj, seveda tudi gledanja filmov manj. In kot so ugotavljali že pred njim: »Bolj, kot je medij lahko dostopen, več ljudi mu bo izpostavljenih.« Za primer postavlja knjige: prebrali bomo tiste, ki so nam lažje dostopne in ne tistih, ki bi jih morali iskati dlje in bi nas morda bolj zanimale. Ker Lazarsfeld v svoji študiji obravnava predvsem radio, pa je to vseeno dober vpogled v stanje, ko še ni bilo televizije (v vsakem gospodinjstvu). Če povzamemo, sta najpomembnejša faktorja pri obiskovanju kina starost in lokacija bivanja. Za dva ostala velika medijska faktorja v tistem času, torej tisk in radio ugotavlja, da je pri prvem najbolj pomemben faktor branja izobrazba, pri drugem pa ni kakšnih večjih specifik, le morda da ob večerih bolj izobraženi radio poslušajo manj (prav tam, 14).

Zgodnje študije občinstva so na obiskovalce kinopredstav gledale zviška in kot povzema Christie (2012, 13), so kino imeli le za popularno zabavo, za katero so bili ljudje pripravljani po več ur stati v vrstah in, kot so napisali v Pittsburški študiji iz let 1907 – 1909, »odločeni, da

se bodo zabavali«. Kino je bil v duhu protestantske delovne etike v Ameriki (torej z željo po nenehnem napredku družbe in posameznika) že sprva obtožen, kot nekaj, kar je namenjeno užitku, kar ne izobražuje, ampak le zabava. Že zaradi te same predpostavke se je zato kasneje filmska industrija zelo trudila dokazati kot »neškodljiva zabava« in obenem poudarjati svojo družbeno vrednost. Kasneje je bil najbolj vpliven raziskovalec filmskega občinstva Herbert Blumer (v Christie 2012, 14), ki je pisal o močnem čustvenem vplivu filma direktno na gledalce, saj je film popularna umetnost, ki gledalca tako rekoč potegne vase, da se ta ne obvlada kot običajno, vzbudi mu močna čustva, ki so po navadi kratkotrajna, vendar lahko ostanejo dlje časa. Njegova in podobne študije so nato vplivale na znameniti Hollywoodski etični kodeks, ki je marsikatero vsebino v filmu – lahko bi rekli kar brez pretiravanja – cenzuriral.

Haley (1952, 374) pa med razlogi za obiskovanje kina med mladimi navaja tudi to, kar so odkrili že številni antropologi: vsaka generacija v naši hitro spreminjajoči se kulturi ima tendenco, da se odmakne od predhodnih generacij. Mladi tako navdih iščejo drugje, stran od staršev in zgledov iz preteklosti. In filmi ponujajo zgled, ki je bil včasih v domeni kulturne tradicije in seveda družine. V času hitrih sprememb začetka dvajsetega stoletja pa so mladi ljudje dobili več možnosti, družbenih norm ter tudi kontradiktornosti kot katerakoli generacija pred njimi. Torej v svetu, kjer je vsako prepričanje in institucija ponovno prevpraševana, se v mladih pojavijo tudi čustvene težave, saj se v takem svetu mora vsak posameznik odločiti, kako bo deloval individualno. Izbira »pobega« v kino je torej tudi čustvene narave, saj Haley pravi, da morajo v tej nestabilni družbi poiskati svojo življenjsko pot. Pravi, da filmi mladim pomagajo, ne za to, ker jih odnesejo v drug svet, ampak ker naredijo njihov lastni svet bolj znosen. Kino ima torej po tej teoriji vlogo nove družbene institucije, saj s tem, ko uredijo življenje posameznika, uredijo tudi stanje v družbi, kot je to v bolj enostavnih časih počela religija, še zaključí Haley.

Britanska raziskava revije *Mass observation* iz leta 1943, torej v obdobju med vojno, je v nasprotju s študijami, ki posplošujejo znotraj celotnega občinstva, med gledalci našla očitne razlike v pristopih, načinu gledanja in spremljanja filmov, navaja Christie (2012, 15). Raziskava je preučevala odnos gledalcev do določenih filmov. Različni predstavniki družbe so na ponudbo gledali drugače predvsem glede na svoje življenjske okoliščine, zelo pomemben je bil kontekst in predvojna situacija, gledalcem pa je bila pomembna tudi razlika v izvoru filma: ali je film domač (torej britanski) oziroma iz Združenih držav. Ta raznolikost

v odgovorih in odzivih na filme tistega časa je lahko pravo nasprotje tistemu, čemur bi rekli homogeno množično občinstvo (»mass audiences«), navaja Christie (2012, 16).

Hansenova (1993, 208) trdi, da so prve filmske projekcije vse prek dobe nickelodeonov vzpostavljale možnosti za alternativne javne sfere. Bolj natančno kot »industrijsko-komercialne javne sfere, ki so med odločilno fazo razvoja bile odvisne od perifernih družbenih skupin (imigranti, nedavno urbanizirani delavski razred, ženske) in tako, hoteli ali ne, oskrbele ljudi s specifičnimi potrebami, problemi in fantazijami – ljudi, katerih izkušnje so bile oblikovane skozi travmatične oblike teritorialnega in kulturnega pregona«. Vendar Kathryn Fuller (v Corbett 2001, 20) v raziskavi ruralnega občinstva v kinematografih izpostavlja, da je tam kino prinašal manj konfliktov kot v mestih, saj so imela (in imajo) ruralna okolja manj kulturnih nasprotij tudi zaradi odsotnosti rigidnih socialnih in fizičnih meja med družbenimi razredi, saj je v manjših mestih populacija relativno homogena.

Maingardova (2017) v svoji raziskavi obiskovanja kina v južnoafriškem Cape Townu (predelu District Six) med letoma 1920 in 1960 (preden je vlada apartheida začela z uničevanjem tega mestnega predela) ugotavlja, da spomini ljudi, ne samo opevajo izgubljeno preteklost, ampak tudi prav konkretno poudarjajo nemoč, da bi te kraje fizično spet obiskali. Poleg tega poudarja, da so se gledalci počutili, kot da so državljani kina, oziroma, da pripadajo globalni skupnosti ljudi, ki tako kot oni obiskujejo kino, za razliko od vsakdanjika, kjer so jim bile vsakodnevno kratene pravice. Kino je bil z njihovimi življenji tako prepleten, da bi lahko rekli, da v kino niso »hodili«, ampak, da so tam vedno bili. Nasson (v Maingard 2017, 17) je ugotavljal, da je vsakdanjik ljudi tistega območja bil sicer močno povezan s kinom, vendar so imele velik pomen tudi tradicije in stari načini zabave, pogosto vezani na glasbo in lokalne festivale. V svoji lastni raziskavi bom skušala primerjati to ugotovitev, oziroma odkriti, katere oblike zabave oziroma preživljanja prostega časa so še poleg kina igrale pomembno vlogo v vsakdanjiku takratne publike na območju Slovenije. Maingardova (2017, 19) poleg tega v svoji raziskavi opaža, da so ljudje kino vpletli v svoje življenje kot ostale vsakodnevne aktivnosti, na primer domača opravila, skrb za družino, hojo v šolo ali službo ter ostale oblike prostega časa, zabave in politične aktivnosti.

Reiner in drugi (2001) pa v študiji občinstva kriminalnih žanrov izpostavljajo, da so bile študije občinstva in recepcije preveč ahistorične in v zakup niso vzele spremembe odnosa občinstva do medijev skozi desetletja. Najenostavneje je, po njihovo, v študije vnesti historične perspektive z vključitvijo starosti publike kot pomemben del empiričnih raziskav.

Seveda pa ugotavljajo, da poleg starosti, na sprejemanje kriminalnih žanrov vplivajo tudi starost, generacija, potek življenja in spol. V raziskavi ugotavljajo, da se je skozi čas spremenil interpretativni okvir sprejemanja kriminalnih žanrov, predvsem v smislu osebne relevantnosti, realizma (ki je v sedanjosti veliko bolj pomemben za publiko – mlajše generacije starejšim medijem očitajo pomanjkanje realizma, starejše generacije pa novejšim izdelkom očitajo preveč grafično nasilje in pomanjkanje moralnosti) in moralnega relativizma (od moralnega absolutizma – brez dvoma so policisti dobri in kriminalci slabi - h kontekstualnemu relativizmu – dobro in slabo je podvrženo kontekstualni presoji).

### **6.1 (Kolektivni) spomin na kino**

Helen Richards (2003, 341) v svoji študiji raziskovanja kino občinstev v preteklosti opozarja, da moramo biti pri analizi spominov previdni, saj jih ne smemo dojemati kot izgubljeno realnost, ampak kot tekste, ki jih je treba še razvozlati. Zato je potrebno za zajemanje celotne kino kulture upoštevati tudi ostale dejavnike v vsakdanjem življenju, saj hoja v kino ni in ne more biti izolirana dejavnost. Vseeno pa, piše Richardsova (2003, 342 po Radstone 2000), je spomin bogat vir za tiste, ki iščejo alternative dominantnim verzijam zgodovine.

Prav množični mediji, s kinom na čelu, so oblikovali kolektivni spomin prejšnjega stoletja, Kuhnova navaja Alison Landsberg (v Kuhn 2017, 4), ki pravi, da so množični mediji privilegirana arena produkcije in cirkulacije spominov, saj se zavedajo sposobnosti, da ustvarjajo izkušnje in »inštalirajo« spomine, ki postanejo izkušnje, s katerimi se gledalci poistovetijo.

Študija, ki se je najbolj približala in najbolj celovito zajela spomine, kino in vsakdanje življenje je (tudi po mnenju Richardsove [2003, 342]), delo Anette Kuhn (1999), ki je v projektu »Cinema Culture in 1930s Britain« zajela širši spekter gledalstva. Svoj kratki vprašalnik je objavila v časopisu in ga usmerila na ljudi starejše od sedemdeset let, ter jih prosila, da ji vprašalnike vrnejo po pošti. Poleg analize prispelih vprašalnikov, je opravila tudi intervjuje s starejšimi v domovih za upokojence, ki se na pobude v časopisih niso odzvali. Najbolj pomembno pri celotni analizi pa je, da Kuhnova odgovorov ni samo povzela, vendar jih je obravnavala skozi faze spomina. Torej v odgovorih je prevpraševala faze spomina, odnos do preteklosti in njeno rekonstrukcijo skozi spomin ter tudi selekcijo pri tem, kaj si zapomnimo in kaj nato postane naš material za interpretacijo. V analizi pa je zajela več aspektov kino kulture – od pristočasne aktivnosti hoje v kino do oboževanja filmskih zvezd (Kuhn v Richards 2003, 342).

Kasneje (oziroma nedavno, prav letos, leta 2017) je Kuhnova skupaj z drugimi avtorji zajela zgodovino prakse hoje v kino in spominov nanje in izdala celotno številko revije *Memory Studies*, posvečeno filmom, kinu, njegovim uporabikom, hoji v kino in spominom nanje, ki zajemajo »tri kontinente in več kot pet desetletij dvajsetega stoletja« (Kuhn 2017, 3), zato se bom tudi v nadaljevanju tega poglavja sklicevala predvsem na ta zbornik, saj vključuje tudi kritike do sedaj napisanih del, ki so posvečena hoji v kino ter spominom nanj in na filme.

Kuhnova (2017, 4) želi povezati dve sferi – študije spominov ter filmske študije. Prve opredeljuje kot »multi-, ali na čase interdisciplinarna, panoga, ki svoje objekte jemlje procese, pri katerih se oblikuje kolektivni spomin v različnih kulturah, načine, na katere družbe institucionalizirajo kolektivni spomin skozi komemoracije preteklosti v muzejih, s praznovanji in tako dalje; in vloga, ki jo igrajo te aktivnosti s produciranjem različnih oblik socialne in kulturne identitete«. Kot interdisciplinarno področje se študije spominov posvečajo tudi številnim travmatičnim spominom, zato je morda posvečanje spominom na kino odgovor na pobude, da naj se študije spominov le malo »razvedrijo« (Vermeulen in drugi v Kuhn 2017, 4).

Pri zbiranju spominov o zgodnji kinematografiji pa se zavedamo tudi tega, da zbiramo podatke od pojemajočega števila ljudi, ki jim je kino v mladosti veliko pomenil, preden bo v resnici že prepozno, da povprašamo o njihovih spominih. Vendar so tudi zgodovinarji pogosto skeptični do analiz na podlagi spominov, saj prevprašujejo njihovo kvaliteto, objektivnost in relevantnost. Perks (v Richards 2003, 343) piše, da izhajajo iz predpostavke, da »spomin ni pasivna shramba dejstev, ampak aktiven proces ustvarjanja pomenov,« torej, da ljudje glede na kontekst svojega življenja tudi spominom dodajajo nove pomene. Zato tudi spomin ne more nikoli zares predstavljati stvari, kot zares so, saj se spreminja v času in je podrejen tudi situaciji. Na primer tudi to, komu oseba pripoveduje svoje spomine. V vsakem primeru pa tudi tako imenovana »dejstva« zgodovine, nikoli niso dejstva in so že v samem bistvu subjektivna, prav tako kot spomini (prav tam).

V primerjavi dveh študij, študije Kuhnove iz leta 1999, ki je obravnavala obiskovanje kina med letoma 1930 in 1960 v Veliki Britaniji in svoje iz leta 2003, kjer je obravnavala obiskovanje kina bolj lokalno, v Bridgendu v južnem Walesu, Richardsova ugotavlja, da je v spominih ljudi veliko bolj pomembna socialna komponenta kot zgolj film, ki so ga takrat gledali (Richards 2003, 344). Obe tudi ugotavljata (kar bom na slovenskem primeru preverjala tudi sama), da čeprav je bil kino del vsakdanjega življenja, je obenem igral



pomembno vlogo velikega dogodka, na katerega se pripravljamo in se ga veselimo. Kuhnova (2017, 5) pa opozarja tudi na to, da so spomini na kino pogosto vključeni v širšo sliko spominov, oziroma se ti spomini prepletajo na več nivojih. Osnoven spomin na hojo v kino je na primer lahko del širše sfere kulturnega ali kolektivnega spomina. Filmi sami po sebi lahko obujajo »zgodovinske, lahko tudi travmatične, dogodke ter imajo sposobnost oživiti tiste dogodke, ki so bili pozabljeni ali potlačeni; morda lahko tudi aktivno konstruirajo kulturni spomin«. Kuhnova (prav tam) tudi opozarja, da je lahko celoten filmski korpus obravnavan kot repozitorij oziroma arhiv spominov.

Kot poudarja Richardsova (2003, 344), so spomini na kino pri ljudeh pogosto zelo cenjeni spomini (»treasured memories«). Navaja definicijo Jackie Stacey, ki pravi, da so to tisti spomini, v katere ljudje osebno vlagajo, kar je povezano z »osebnim posedovanjem, ki ne more biti izgubljeno in ga lahko pogosto obiščemo« (Stacey v Richards 2003, 344). Ti spomini izvirajo iz nečesa, čemur Staceyeva reče transformativni trenutki (»transformative moments«), torej obdobja, ko oseba doživlja veliko sprememb (na primer v adolescenci), filmi pa ponujajo »osebne utopije, ki so pogosto neke vrste pobeg od omejitev vsakdanjega življenja« (Stacey v Richards 2003, 344).

Kino je za ljudi v določenih primerih postal tudi osebna utopija – Richardsova (2003, 345) kot primer v svoji raziskavi navaja zgodbo gospe, ki je v kino hodila za nagrado, kadar je bila na obisku pri starih starših. Ko so ti umrli, je z obiskovanjem kina prenehala. Kino kot prostor je v teh primerih igral transformativno vlogo in obenem igral prostor priklica, s pomočjo katerega se ljudje življenjskih dogodkov spomnijo.

Obenem pa Kuhnova (v Kuhn 2017, 6) piše, da je material, ki ga dobimo ob pogovorih z ljudmi o njihovih spominih, pogosto ne le kazalnik, česa se ljudje spomnijo, ampak tudi, kako se tega spomnijo. Zato se pogosto spomine ljudi kombinira z drugimi podatki, na primer o lokacijah prikazovanj in njihovih programih.

Velik izziv pri študijah spomina in njihovem razvoju je tudi to, kako preučevati časovno distanco (Kuhn 2017, 10), kako lahko vemo, ali so bili dejansko filmi, ki so jih ljudje gledali, za gledalce res tako nepomembni, kot pravijo. Morda je to le posledica dolgoročnega spomina ali pa, da so se vprašanja raziskovalca nanašala predvsem na obiskovanje kina kot družbeno navado. Zato morda novejše raziskave pogosteje vključujejo konkretne naslove filmov, ki so jih intervjuvanci gledali.

Zanimiva je tudi ugotovitev nevroznanstvenika Jeffreyja Zacksa (v Kuhn 2017, 12), ki piše, da je za veliko ljudi že samo gledanje filma kot odrasel človek, stimulacija spominov na pozno adolescenco. Poleg njega je v zadnjih letih veliko znanstvenikov našlo povezave med filmi iz preteklosti in delovanjem v odraslosti, Tania Zittoun (prav tam) je na primer našla povezavo med simboli iz filmov, ki smo jih gledali v mladosti in kreativnim delovanjem kot odrasel človek. John Seamon pa v svoji knjigi *Memory and Movies* (v O'Loughlin 2017, 93) ugotavlja, da ima naša izkušnja s filmom globoke povezave z izkušnjo naših doživetij preteklosti, kar raziskujejo strokovnjaki na področju spomina, kot tudi filma. Seamon izpostavi tudi, da je naša individualna izkušnja filma lahko globoko povezana z individualno izkušnjo s spominom.

## **7 Študija primera: Analiza intervjujev z »generacijo kina«**

### **7.1 Študije občinstva**

Zavedam se pomanjkljivosti, ki jo prinaša časovna distanca v tem konkretnem primeru raziskovanja. Kot je že v osemdesetih letih prejšnjega stoletja pisal Austin (v Pušnik 2015, 52), zgodovina občinstva kateregakoli drugega medija v družbenih študijah ni bila tako prezrta, kot prav zgodovina filma. Prav tako ne morem točno razumeti, kaj vse je film in kino prinesel prvim generacijam, ki so z njim odrasle. Lahko pa z intervjuji in njihovo analizo malo lažje razumem razsežnost in pomen kina v preteklosti. V času, ko so nam na voljo filmi na klik, ko filme gledamo vsepovsod, ko si lahko ustvarimo sami svoj »hišni kino«, ali pa filme gledamo preprosto z ekrana mobilnega telefona, se je namreč težko preseliti v čas, ko so premikajoče slike prihajale le iz enega vira – kinoprojektorja. Moj namen ni primerjati takratnih in današnjih časov, čeprav se morda to vmes nevede tudi zgodi, ampak morda bolj zajeti duh takratnega časa, najti podobnosti in razlike med posameznimi gledalci in ugotoviti, kako pomemben je kino res bil v času mladosti mojih babic in dedkov.

Kot piše Christie (2012, 21), so te manjše, lokalne zgodovine filmske recepcije nasprotje tej na splošno veliki »dobi filma«. Nudijo pomemben protipol, a pogosto ostajajo skrite oziroma neraziskane. Pušnikova piše, da so se poleg tistih študij, ki so se osredotočale na filme, le redki osredotočali na gledalce. Pa še ti so predvsem analizirali idealnotipsko, oziroma abstraktno publiko, kot jo vidimo v psihoanalitičnih in semiotičnih raziskavah, od katere je najbolj znana študija ženskega pogleda Laure Mulvey v sedemdesetih (Pušnik 2015, 53). Navaja tudi Barthesa, ki je opazil, da so tudi analize kinodvoran idealnotipske: »temni

prostori, velik ekran, glasni zvoki, specifična osvetlitev, izolirana sedišča, množica ljudi«. Mnoge teorije so torej, kljub temu, da so analizirale občinstvo, svoje teze in ugotovitve zastavljale ozko, kinematografijo pa dojemale kot »sinonim za film ali nacionalno filmsko produkcijo« ali pa so se osredotočale le na določene aspekte, specifične in karakteristike oziroma funkcije, ki občinstvu zagotavljajo zadovoljstvo in navezale tehnološke specifične kina na mentalne ali psihološke procese, ki se aktivirajo v gledalcih (prav tam). Kot je skorajda jasno in ugotavlja tudi Pušnikova, se raziskave, ki raziskujejo kino občinstvo, osredotočajo predvsem na analizo tega, kako posamezniki tekst sprejemajo, vendar je kino izkušnja seveda veliko več kot to (2015, 54). Tudi Hansenova (1993, 198) s časovno distanco gleda na teorije gledalstva, ki so se pojavljale predvsem v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja in piše, da so bile spisane na pragu paradigmatične transformacije konzumiranja filmov. In čeprav so se trudile odkriti ideološke učinke klasičnega Hollywooda, so morda s tem »mumificirale« gledalce klasičnega kina.

Prav tako Richardsova (2003, 341) kot mnogi drugi že prej omenjeni avtorji piše, da so skozi večino svoje zgodovine filmske študije skoraj prezrle pomemben del svoje zgodovine, ki je občinstvo, saj so se predvsem osredotočale na prikazovanje, distribucijo, produkcijo ter seveda filme same. Medtem pa so skorajda zanemarjali ljudi, za katere so bili te filmi ustvarjeni. Medtem Helen Richards ugotavlja, da je bilo veliko zgodovine občinstva, oziroma gledanja filmov, izgubljene. Če le želimo pridobiti podatke o takratnih občinstvih, pa revije in časopisi ter takratne recenzije niso dovolj. Če želimo vpogled v demografijo množičnega občinstva, ki je takrat gledalo te filme in njihove navade glede hoje v kino, potem je treba izbrati drug pristop in izbrati neke vrste priklic spomina. Sploh, če nam vpogled v takratne dnevnike ni na voljo.

Kljub temu pa je treba upoštevati še pogled Kuhnove (2017, 10), ki pravi, da cilj raziskovanja govornih zgodovine, ki jo zajemamo s takimi intervjuji, »ni objektivno rekonstruirati preteklosti na podlagi subjektivnih spominov intervjuvancev, ampak dobiti vpogled v to, kako so konstruirani spomini na hojo v kino in kako ti dopolnjujejo (ali nasprotujejo) institucionalne in ekonomske pristope ali raziskave na osnovi teksta znotraj historičnih študij filmske recepcije«.

Poleg tega Kuhnova (2017, 11) izpostavlja še eno specifičnost raziskovanja spominov na obiskovanje kina – že sam proces zbiranja podatkov kliče po urgiranju z enostavnega vidika, namreč vsako leto je manj preživelih iz obdobja vsakodnevnega obiskovanja kina, zato je še

toliko bolj pomembna refleksija na zbranih podatkih. To dejstvo lahko pomeni tudi, da bodo kmalu najbolj zgodnji spomini ljudi na filme bili asociirani s televizijo, internetom in prenosnimi napravami, torej morda vse v privatnem kontekstu in preden pride na vrsto kino, kar pa bo v resnici naredilo filmske spomine še bolj kompleksne.

V svoji analizi bom analizirala intervjuje s starejšimi ljudi, ki so obiskovali kino pred prihodom televizije, v analizi pa bom upoštevala tudi morebitne druge materiale, ki jih intervjuvanci posedujejo. Pridobila sem namreč tudi koledar ene od intervjuvank, v katerem so ob datumih zapisani tudi filmi, ki jih je takrat gledala. Poleg tega sem od iste intervjuvanke dobila tudi nekaj letakov o filmih ter tudi že prej analizirano brošuro o povojni filmski produkciji, ki je izšla takrat.

Poudariti je namreč treba tudi pomen spominov za raziskovanje. Kot piše O'Brianova in Eyles (v Richards 2003, 341), »spomini zagotovijo ne le okus kina in hoje v kino, ampak tudi občutek socialnega konteksta«, vendar Richardsova (prav tam) pri tem opozarja, da moramo biti previdni pri razvozlavanju spominov, saj je (kot že prej omenjeno) potrebno spomine jemati kot tekst, ki ga je potrebno razvozlati in ne kot odkrivanje izgubljene realnosti. Torej spomine je treba jemati z zrnom soli in to bom seveda skušala upoštevati tudi pri lastni analizi.

Obenem sicer Richardsova (2003, 344) v uvodu lastne študije ugotavlja, da so vsi sogovorniki njene raziskave z veseljem govorili o lepih spominih, ki jih imajo na kino. Obenem so z veseljem odgovarjali na njena vprašanja in omembe specifičnih lokacij, kjer so se filmi predvajali, saj so se ponovno spomnili veliko lepih dogodkov, ki so jih morda do takrat že skoraj pozabili. V veliko primerih v njeni raziskavi je bilo očitno, da so respondenti v kino hodili v svoji časih prehoda, torej v otroštvu, adolescenci, pred selitvijo, poroko, odhodom v vojsko ... Nekaj takega želim zajeti tudi v lastni raziskavi.

## **7.2 Metodologija**

V svojem delu preverjam naslednje tri teze:

1. Do nastopa televizije je bil kino eden redkih stikov z zahodnim svetom;
2. Poleg plesov in občasno gledališča je bil kino po drugi svetovni vojni edini zabavni javni prostor;
3. S prihodom televizije je začel obisk kina upadati.

Teze se tičejo predvsem širše socialne funkcije kinematografov in njihovega širšega pomena v vsakdanjem življenju ljudi.

Za raziskovanje sem zato izbrala bolj poglobljeno, kvalitativno metodo poglobljenih intervjujev. Seveda gre pri kvalitativnih analizah vedno tudi za vprašanje velikosti analiziranega vzorca, kar je v mojem primeru 10 intervjujev, kar seveda dopušča možnosti odstopanja od realne slike, sem se pa pri izboru intervjuvancev trudila zajeti čim širši spekter glede starosti, izobrazbe in interesnih sfer. Tako vzorec vključuje ljudi, ki so bi rojeni pred, med in po drugi svetovni vojni, humaniste in naravoslovce, univerzitetno in osnovnošolsko izobražene ter seveda tiste, ki so odraščali v mestu in na kmetiji z željo zajeti čim širšo, a obenem čim bolj strnjeno sliko obiskovanja kina v preteklosti. Raziskovana populacija so torej prebivalci (Osrednje) Slovenije, rojeni do leta 1950, ne glede na ostale dejavnike, saj je cilj zajeti sliko vsakdanjega življenja vsakdanjih prebivalcev.

Poleg metode intervjujev, bom v ugotovitve vključila tudi analizo virov, filmskih letakov in osebnega koledarja, ki sem ga pridobila od ene od intervjuvank, saj nosijo zanimiv vpogled v promocijo filmov oziroma časovnega poteka življenja ene osebe.

Intervjuje sem opravila v dveh obdobjih, prvi štirje so nastali v decembru leta 2012, ostali pa v avgustu leta 2017. Vse intervjuje sem snemala s svojim diktafonom. Za zagotavljanje anonimnosti virov, so njihova imena spremenjena (vsi ostali podatki pa so resnični).

Intervjuvanci so:

- *Marija*, rojena leta 1939, odraščala v Logatcu, med srednjo šolo in fakulteto živel v Ljubljani, v internatu (DAČ – Dijaški dom Anice Černejeve); Gimnazija Poljane, višja medicinska sestra.
- *Janez*, rojen leta 1936, odraščal v Logatcu, med srednjo šolo in fakulteto bival v Ljubljani, v internatu (DIC – Dijaški dom Ivana Cankarja); Gimnazija Poljane, biotehniška fakulteta; diplomirani inženir gozdarstva.
- *Marjana*, rojena leta 1944, odraščala na Blejski Dobravi, med srednjo šolo živel v Ljubljani, v internatu (DAČ), sedaj v Logatcu; srednje šole ni zaključila.
- *Tine*, rojen leta 1941, odraščal na Dolenjskem blizu Fare, med srednjo šolo bival v Ljubljani (DIC), sedaj v Logatcu; sanitarni inšpektor.
- *Martin*, rojen leta 1947, do leta 1973 je živel v Ljubljani, za Bežigradom, potem v Logatcu; Gimnazija Bežigrad, Filozofska fakulteta - ruščina, angleščina, poljščina; do

upokojitve učitelj angleščine, novinar na TV Slovenija, diplomat v Rusiji, nekaj časa tudi upravnik kina v Logatcu.

- *Lojze*, rojen leta 1946, živi v Ljubljani, Lesna tehnična srednja šola in biotehniška fakulteta; inženir lesarstva
- *Miha*, rojen leta 1943, odraščal na Zaplani, srednjo šolo in službo nekaj časa opravljal v Ljubljani (pa tudi na Vrhniki in v Logatcu), med srednjo šolo bival v internatu poklicne avtomehanične šole (Litostroj)
- *Gašper*, rojen leta 1940, odraščal v Središču ob Dravi, srednjo šolo obiskoval v Mariboru (učiteljske), fakulteto obiskoval v Ljubljani (Filozofska fakulteta – sociologija) in stanoval v Akademskem kolegiju
- *Petra*, rojena leta 1948, ves čas živi v Ljubljani, Šubičeva in Viška gimnazija, višja zdravstvena šola
- *Janko*, rojen leta 1943, ves čas živi v Ljubljani, Šubičeva gimnazija, Pravna fakulteta

Nekateri intervjuji so potekali z dvema osebama naenkrat, kar je pomenilo, da sta se osebi dopolnjevali, prineslo pa tudi novo dimenzijo, saj sta mladost pogosto tudi preživljali skupaj. Sicer bi bili rezultati morda malo drugačni, če bi osebi intervjuvala ločeno, a se je pristop pri več vprašanih izkazal kot pozitiven, saj sta si osebi pomagali pri priklicu morda oddaljenih spominov.

Del intervjujev je potekal v istem dnevu z več osebami, vendar ne istočasno, je pa res, da so osebe bile v istem prostoru in so si na tak način tudi pomagale na primer priklicati naslove filmov ali obujati zabavne spomine na popularne kinodvorane.

Intervjuji »ena na ena« lahko pomenijo dober vir, vendar sem pri svojih intervjujih ugotovila, da je pri njih pomagalo, da je v bližini prisotna vsaj še ena oseba iste generacije, ki je pri spominjanju pomagala, kar je še dodatno pokazalo na družbeni in ne toliko osebni pomen kina za intervjuvance.

### **7.3 Prvi obisk kinematografa**

Vse intervjuvance sem naprej vprašala, koliko so bili stari, ko so šli prvič v kino, in kakšni so bili njihovi vtisi. Najstarejši intervjuvanec, Janez, je prvič šel v kino takoj, ko je lahko: »Ko sem bil prvič v kinu, sem bil star 10 ali 11 let. V kino smo šli, ko so leta 1947 prišli prvi filmi in smo šli s prijatelji v kino. Mislim, da sem gledal ruski film Kamniti cvet, ki se mi je zdel strašno lep. Dolgo časa sem videl tiste slike, kako je nekdo klesal cvet, ki je potem oživel. (Janez 2012)« Film je na njem pustil velik vtis: »Vse se ti je zdelo bolj zares. Gledališče

vedno gledaš kot igro, v filme se počasi vživiš in če je bil pozitiven, junak si z njim doživljal dobre in slabe stvari. Drugače si čustveno doživljal, sploh, ko si mlad. Vsi vtisi so bili bolj močni, film je imel res velik vpliv na človeka. (Janez 2012)«

Marija je prav tako prvič šla v kino istega leta kot Janez, »v Logatcu v četrtem razredu, leta 1947, dve leti po vojni, ko sem bila stara 8 let. (Marija 2012)«. Takrat so največkrat predvajali ruske pravljичne filme, pravi, da so se jim zdeli nekaj posebnega: »Gledala sem, kot da bi videla boga. Bila sem pa res ljubitelj. (Marija 2012)«. Od takrat naprej je postala velika oboževalka filma in kinematografije: »Neprestano sem tam visela. To je bilo edino razvedrilo poleg veselic in dobrih predstav dramskega društva. (Marija 2012)«. Spomni se, da ji je mama pripovedovala, da je tudi sama hodila v kino še pred vojno: »Oče in mama sta imela že prej abonma za kino v Logatcu, pred vojno. Oče je rekel, da je takrat bilo treba. To je bilo od leta 1930 do 1940. (Marija 2012).«

Gašper (2017) pravi: »Kot otrok eden prvih filmov, ki se ga spomnim, je bil Na svoji zemlji, eden kulturnih filmov takrat po vojni. Mislim, da sem šel v prvem razredu osnovne šole prvič v kino, rekel bi, da je bilo to nekje leta 1947. Potem smo hodili Vinetuje gledat. Pred tem so pa bili ruski filmi, spomnim se filma z naslovom Na ščukino zapoved, pa Pravljica o sibirski zemlji... To so bili bolj pravljичni filmi, v spominu so mi ostali filmi o sovjetski revoluciji, ne spomnim se imen, potem pa so začeli prihajati ameriški filmi. «

Tine (2012) je prvič gledal kinopredstavo v Fari: »Ni bilo televizorja, ne radia, to je bila edina stvar.« Marjana (2012) je imela redkokdaj možnost gledati filme, ker je bila prav tako iz manjše vasi: »Prvič sem šla v kino, ko je bil Kekec na Dobravi, tisti prvi. Super se mi je zdelo. Spodaj v šoli so predvajali filme, redkokdaj so vrteli. Hodili smo vsi, cela vas.«

Janko (2017) pravi, da je bil prvi film, ki ga je gledal, verjetno kakšna Miki Miška na domačem kinoprojektorju (več o tem v nadaljevanju), sicer pa je prvi film, ki se ga res živo spomni Na svoji zemlji in Madame Bovary: »Čisto slučajno sem v kino zataval. Oče je šel gledat, pa me je s sabo vzela. Saj nisem nič zastopil, ampak je bilo fajn.« Kot prvega filma se zelo spomni Na svoji zemlji v Unionu: »Zunaj so bile vitrine, na katerih je bil s fotografijami film predstavljen in je pisalo 'Prvi slovenski umetniški film Na svoji zemlji'.«

Nekateri izmed mlajših intervjuvancev se točno prvega obiska ne spominjajo, ker so že od malega hodili s starši, Lojze (2017) pravi, da ne ve točno, ampak nekje po petdesetih letih je šel kmalu v kino: »Starši so nas peljali na tiste otroške filme, ki so jih predvajali. Ne vem

točno, kateri filmi so bili takrat ... Peter Pan pa Disney.« Tudi Petrin odgovor je podoben, pravi, da se ne spomni točno, spomni pa se, da so jo peljali gledat Sneguljčico in ne ve, če je bil to prvi film, ki ga je gledala v kinu. Martin pravi, da je prvič v kino gotovo šel še pred šolo in misli, da ga je tja peljala mama, verjetno na Sneguljčico.

Lahko torej povzamem, da se tisti intervjuvanci, ki so živeli še v času vojne, bolj spomnijo prvega filma, saj so šli prvič v kino šele po vojni, ko se je kinematografija vrnila na stare in še bolj obnovljene tere, torej takoj, ko je bilo zanje to mogoče, drugi pa so si prvič verjetno ogledali risanko ameriške produkcije. Vsem se je ogled filma zdel nekaj fascinantnega in zanimivega.

#### **7.4 Kinodvorane**

Nekaj intervjuvancev je že od malega živelo v Ljubljani, nekaj pa jih je tja prišlo v dijaškem obdobju, torej prav v času formacije osebnosti in večje želje po druženju. Opisali pa so tudi kino v svojem domačem kraju.

Najstarejši Janez je tako kot Marija obiskoval kino v Logatcu. Deloval je vsako soboto, nedeljo in pa tudi sredo: »V kino smo v Logatcu šli obvezno vsako nedeljo popoldne, v soboto je bilo bolj za starejše. V sredo tudi. (Janez 2012)« Ko primerja delovanje kina v Logatcu s tistimi v Ljubljani, pravi, da ni bilo kakšne velike razlike. So pa proces priprave predvajanja filmov bolj poznali, saj so vsi poznali družino, ki se je ukvarjala s predvajanjem filmov: »V Logatcu je filme vrtel gospod Jereb. Živel so v Narodnem domu in so bili zadolženi za kino.«

V povezavi s kinom v Logatcu se spominjajo veliko zanimivih dogodkov. Janez (2012) se spomni, kako se je moral zaradi obiska kina spopasti z vrstniki:

Bili smo stari petnajst, šestnajst let, ko sva s prijateljem peljala v kino gornjelogaške punce in so bili logaški fantje jezni, kaj ta dva fanta v kino vozita punce (saj so same plačale karte). Tegeljnov Edo je prišel v kino povedat, da nas čakajo zunaj, da nas bodo pretepli. Čakali so nas na poti domov. Vedela sva in sva šla domov po drugi poti. In je bil tam Trčkov Vinko z železno palico. Rekel je, kaj počnemo z njihovimi puncami. Sem rekel, da punce niti ne vedo, kdo on je. Imel je nalogo, da bo zažvižgal, da bodo vsi prileteli skupaj. In je pozabil na to, zato sva se v miru razšla.

Marija (2012) je zaradi obiska kina dobila celo ukor: »Ko sem bila v drugi ali tretji gimnaziji, smo šli vsak teden v kino. Spomnim se italijanskega filma Volk z gore Sila. Z dvema prijateljicama smo šle v kino, čeprav ne bi smele. Film se mi ni zdel nič posebnega, ampak smo kasneje dobile ukor. Mogoče zato, ker so profesorji hodili kontrolirati v kino. Spomnim se, kako smo se skrivale, pa smo kasneje vseeno dobile ukor.«



Dvorana, pravijo, je bila v Logatcu ista kot sedaj, saj so filme predvajali v dvorani Narodnega doma v Logatcu, ki je še sedaj v uporabi predvsem za prireditve. Razlika je le v tem, da so bili stoli takrat leseni in so škripali.

Lojze (2017), ki je v kino hodil samo v Ljubljani, se spominja, kako velik korak so pomenili tapecirani stoli v novem Kinu Šiška: »Tokrat so se nam zdeli prostori v kinu čisto v redu, dobro, tisti leseni stoli so bili, v letnem kinu so bile pa samo klopi. Čisto take navadne klopi. Se spomnim, ko so Šiško naredili, so bili tapecirani sedeži, tak velik pa tak širok ekran. To je bilo nekaj recimo, pa si šel zaradi firbca, bolj zaradi dvorane in akustike.«

Sicer pa je Lojze tudi omenil, da je bila očetova družina z vasi, iz Zadobrove, tam pa je bil kino le ob sobotah in nedeljah in je pomenil velik dogodek: »Šla je cela žlahta. Bilo je nekaj posebnega. To si moral iti, skoraj kot k maši. (Lojze 2017)«

Martin (2017) se kot specializiranega kina spominja doma Maksa Perca: »To so bili policaji, tam je bilo zelo veliko risank, otrok je bilo pa polno. Mi smo šli tja z Bežigrada tudi peš v snegu, pa je bilo daleč.«

Janko (2017) pravi, da je najraje hodil v Union, ker mu je bil najbližji doma: »Drugi je bil Komuna, ker se je dvorana spuščala, v Unionu nisi prav dobro videl. Komuna je bil tudi prvi kino s cinemaskopskim platnom, bila je ogromna slika in Carmen Johnson ter Do pekla in nazaj sta bila prva filma na tem platnu in slika je bila še enkrat večja.«

Spominja se celotne izkušnje s kinodvoranami: »Ko si prišel v kino, je bila nad platnom spuščena rjava zavesa in potem so se gor začele kazati reklame na zaveso. Prepovedano kaditi in take stvari. Potem se je zavesa razgrnila in je pisalo: 'Film predvaja filmski operater Stane Velta', tega se spomnim iz Uniona. Potem je prišel pa Tednik, to je bil jugoslovanski, kot zdaj poročila. Obzornik je bil pa slovenski in je slovenske stvari prikazal in v slovenščini. (Janko 2017)«

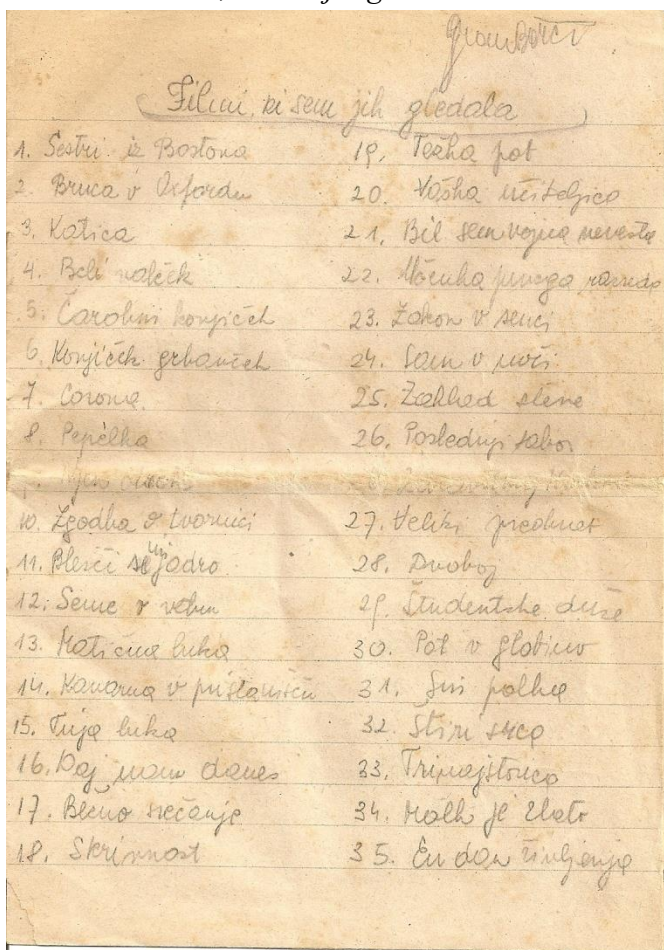
Marija in Janez se spominjata, da se je v kinu v Logatcu zelo pogosto zgodilo, da se je pretrgal filmski trak: »Maló smo počakali in je šlo naprej. Zelo redko se je zgodilo, da bi zaradi tega film odpadel. To bi lahko preštela na prste ene roke. (Marija 2012)« Janez je rekel, da so temu takrat rekli »stari filmi«. Gašper je v kino v zgodnji mladosti hodil v Središču ob Dravi in se spominja, da se je to dogajalo bolj pogosto, morda tudi zato, ker so v manjše kraje prihajali starejši koluti, ki so se drugje že večkrat odvrtili: »Ko se je trak strgal, se je luč

pržgala in smo se zabavali. Ker so bile stare kopije, se je trak strgal tudi po tri, štirikrat. In je trajalo, preden je on zalepil. Smo bili tega navajeni. (Gašper 2017)«

### 7.5 Pogostost hoje v kino

Intervjuvanci se po pogostosti obiska predstav razlikujejo. Janez (2012) pravi, da je v kino hodil bolj redko: »Ko sem hodil v nižjo gimnazijo, kjer je bila mala matura po treh letih. Tako sem pri trinajstih letih šel v Ljubljano. Tam pa smo imeli tak režim, da si imel le enkrat na mesec pravico iti domov. Takrat smo šli po navadi popoldne v kino. Jaz sem začel že takoj telovaditi in mi je bila to večja preokupacija, čeprav smo v kino tudi hodili. Nisem pa res čakal, da bi šel v kino. Bilo je nekaj dobrih filmov in tiste sem si vedno ogledal.« Marija je prav obratno, hodila v kino, kolikor je le lahko. Ogledala si je tudi po tri do štiri filme na teden, včasih tudi dva filma na dan. Prilagam njen koledar, v katerega si je vpisovala film, ki si ga je ogledala tisti dan (Slika 7.2). Zapisovala pa si je tudi seznam filmov, ki jih je gledala, na njem je skoraj 300 filmov (Slika 7.1).

Slika 7.1: »Filmi, ki sem jih gledala«



Vir: Osebni arhiv.

Zaradi ogleda filmov včasih tudi ni šla v šolo: »V internatu smo imeli horo legalis. Šele, ko smo bili polnoletni, smo lahko šli ven z internata. Lezla sem ven skozi DIC, da sem lahko šla plesat ali v kino. (Marija 2012)« Tine (2012) se spominja, da je kar veliko hodil v kino, a je izpostavil tudi finančni vidik: »Drugače pa tudi ni bilo denarja toliko. Matineje so bile poceni dopoldne ob desetih, a smo hodili samo tisti, ki smo bili prosti dopoldne. Vstopnice so bile mislim da celo 50 % cenejše.« Marjana (2012) pravi, da v kino ni kaj dosti hodila, saj tudi izhodi iz internata niso bili tako pogosti: »Nismo šli ven tako kot je to danes ali pa šli domov. Še ob praznikih, cerkvenih sploh ne, samo ob državnih praznikih smo lahko odšli. Domov iti je bil luksuz.«

Tudi Gašper (2017) se spominja, še preden je šel v srednjo šolo, da sicer ni smel preveč ven: »V kino smo hodili v nedeljo popoldan, takrat je bilo za otroke, zvečer nisi smel v kino hoditi. Še, ko sem hodil v srednjo šolo, nismo mogli zvečer po osmi uri iti, ker je bila hora legalis, nismo si upali.«

Slika 7.2: Del osebnega koledarja intervjuvanke za leto 1955.

Marec - April		Sušec - Mali traven	
<b>Nedelja</b> <b>20</b> Iona <i>Šla na red, potem se doma</i> <i>Prava o rednosti</i>	<b>Nedelja</b> <b>27</b> Srdan <i>Plan v Daci - w</i> <i>Plan v Daci - w</i>	<b>APRIL</b> N P T S C P S 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30	
<b>Ponedeljek</b> <b>21</b> Bilka <i>ob 3h fotografiranje</i> <i>odpade avpl. ke, prii</i>	<b>Ponedeljek</b> <b>28</b> Janez <i>Ni pale</i> <i>velobadbo ob 1h</i> <i>Šla jih v inhuat</i>		
<b>Torek</b> <b>22</b> Vasilij <i>Šla ekh in biro doma</i> <i>Koncert ob 5h (Ukrabljaja)</i> <i>odpade ke, amp</i>	<b>Torek</b> <b>29</b> Ciril <i>Šla stečajnik</i> <i>Šla poste</i>		
<b>Sreda</b> <b>23</b> Slava <i>Šla na avpl. avpl. avpl. avpl.</i> <i>odborni. tati co (kij. bogi)</i>	<b>Sreda</b> <b>30</b> Branimir <i>Ni poste</i> <i>Literarni koncert večer</i> <i>(čisto uky)</i>		
<b>Četrtek</b> <b>24</b> Simon <i>Opisanka izdelave mologo #3</i> <i>Šla na avpl. avpl. avpl. avpl.</i>	<b>Četrtek</b> <b>31</b> Brina <i>Konferenca III. (konferenca)</i> <i>Dobila poste o pram</i>		
<b>Petek</b> <b>25</b> Minka <i>Šla na avpl. avpl. avpl. avpl.</i> <i>Opis chote Oriti " del</i> <i>(1997)</i>	<b>Petek</b> <b>1</b> Boško <i>Prvi april</i> <i>Šla na avpl. avpl. avpl. avpl.</i>		
<b>Sobota</b> <b>26</b> Predrag <i>Šla na avpl. avpl. avpl. avpl.</i> <i>Šla na avpl. avpl. avpl. avpl.</i> <i>Šla na avpl. avpl. avpl. avpl.</i>	<b>Sobota</b> <b>2</b> Franc P. <i>Šla na avpl. avpl. avpl. avpl.</i> <i>Šla na avpl. avpl. avpl. avpl.</i>		
<i>Sila pr. trih - deruno</i>			
<b>Nedelja</b> <b>21</b> Iona <i>Šla na avpl. avpl. avpl. avpl.</i>	<b>Nedelja</b> <b>28</b> Avgustina <i>Šla na avpl. avpl. avpl. avpl.</i>	<b>SEPTEMBER</b> N P T S C P S 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30	
<b>Ponedeljek</b> <b>22</b> Ostrvoj <i>Šla na avpl. avpl. avpl. avpl.</i>	<b>Ponedeljek</b> <b>29</b> Bolestan <i>Šla na avpl. avpl. avpl. avpl.</i>		
<b>Torek</b> <b>23</b> Zdenka <i>Šla na avpl. avpl. avpl. avpl.</i>	<b>Torek</b> <b>30</b> Maša <i>Šla na avpl. avpl. avpl. avpl.</i>		
<b>Sreda</b> <b>24</b> Jernej <i>Šla na avpl. avpl. avpl. avpl.</i>	<b>Sreda</b> <b>31</b> Borivoj <i>Alpska kuzelnica</i>		
<b>Četrtek</b> <b>25</b> Dragorad <i>Šla na avpl. avpl. avpl. avpl.</i>	<b>Četrtek</b> <b>1</b> Mladen <i>Šla na avpl. avpl. avpl. avpl.</i>		
<b>Petek</b> <b>26</b> Peruša <i>Šla na avpl. avpl. avpl. avpl.</i>	<b>Petek</b> <b>2</b> Stefan <i>Šla na avpl. avpl. avpl. avpl.</i>		
<b>Sobota</b> <b>27</b> Zlatko <i>Julij Cesar</i>	<b>Sobota</b> <b>3</b> Darja <i>Amerikanec v Parizu</i>		

Vir: Osebni arhiv.

Marija je kino obiskovala res pogosto, glede na koledar si je na primer v soboto, 3. septembra 1955, ogledala film Amerikanec v Parizu, dobila pa je tudi njegov prospekt (Slika 7.3).



Slika 7.3: Prospekt za film *Amerikanec v Parizu*



Vir: Osebni arhiv.

Med intervjuvanci pa se je znašel tudi Janko (2017), ki je bil iz bolj premožne družine in ti so kot pravo redkost doma imeli pravi kinoprojektor:

Ob tem kinoprojektorju smo imeli zraven 20 kolutov filmov, to se je dalo verjetno tudi kupiti, ampak to je bilo pred vojno, jaz sem se rodil med vojno, potem se tega ni več dalo dobiti. To je bila ostalina od stare Jugoslavije, take bolj fine familije so jih imele. Slučajno smo imeli srečo, da smo bili doma bogati, imeli smo celo ulico in gostilno. No in ob nedeljah zvečer ali popoldne jeseni in pozimi (poleti smo hodili na Rožnik ali na Grad), ko je bila tema zgodaj, je oče v dnevni sobi naštimal platno in projektor, ki si ga vrtel. To so bili nemi filmi, projektor je imel na vrhu še dimnik, da se je prezračevalo, ker je bilo vroče. Bili so fajn filmi, spomnim se *Madame Butterfly*, nekaj *Miki Mišk*, nekaj filmov je bilo strganih, ampak užitek je bil v glavnem v tem, da si luč ugasnil pa začel vrtet in gledal, kako se filmi premikajo. To me je potem tako zastrupilo, da sem pri dvanajstih letih sam izdelal diaprojektor in sem pravljice kazal otrokom.

Sicer pravi, da je v kinodvorane najpogosteje hodil od osemnajstega do dvajsetega leta, ker je takrat lahko hodil na predpremiere v Union: »Bile so ob desetih zvečer ob sobotah.

Najnovejši filmi so bili in težko se je karte dobilo, to je bilo res doživetje, da si šel lahko noter. Če so te dobili pri šestnajstih, sedemnajstih, si dobil ukor v šoli. (Janko 2017)«

Martin (2017) je tudi zelo rad hodil v kino, celo tako zelo, da se je zaradi filmov odpovedal honorarju. Simultano je namreč prevajal mednapise nemih filmov v Kinoteki (ker poseg v filme ni bil dovoljen): »Imel sem možnost ali bom plačan, ali imam zastonj vstop v Kinoteko. In veš, da sem si izbral vstop, čeprav je vsak dinar nekaj pomenil. In sem videl starih filmov fenomenalno število. Sem šel po trikrat na dan v kino. Lahko rečem, da sem videl vse slovenske filme, jugoslovanskih zelo veliko.«

## **7.6 Popularni filmi**

Intervjuvanci se spominjajo, da so takoj po vojni bili na sporedu predvsem ruski pravljичni filmi, tudi nekaj slovenskih, kasneje so začeli prihajati ameriški filmi. Predvsem je bilo za njih zanimivo obdobje, ko so veliko predvajali vesterne, to naj bi bilo po besedah Marije, po letu 1948. Veliko je bilo tudi partizanskih (oz. vojnih) in ljubezenskih filmov. Miha (2017) se tudi spominja, da so mu bili predvsem vseč vesterne: »Radi smo gledali vesterne, te kavbojčke pa take, koder se je streljal.«

Gašper (2017) pravi, da ima še vedno najraje vesterne, sicer pa dokumentarne filme: »Zdaj, ko stare nazaj vrtijo z Johnom Waynom, se mi zdijo tako fajn. Vidiš razliko v igri, primerjaš. Sem gledal Mačko na vroči pločevinasti strehi iz leta 36, pa sem rekel, joj kako je to posneto, vidiš razliko, kako je šlo vse naprej.«

Janez (2012) pravi, da je pri distribuciji filmov verjetno prihajalo do selekcije: »Tisti, ki so filme kupovali, so verjetno morali iti skozi kakšno kontrolo. Preveč kapitalističnih in nacionalističnih nismo videli, ker sploh niso prišli v naše kinematografe. Cenzura je bila. V začetku smo bolj gledali pravljичne, ruske, potem je cenzura popuščala in nazadnje so vse filme pokazali. Političnih filmov pa ni bilo.«

Slovenskih filmov se Marjana (2012) spominja kot nekaj posebnega: »To je bilo fajn, ni bilo treba brat, si vse zastopil. So bili dobri ti prvi slovenski, danes so slabi.« Tine (2012) pravi: »Takrat so bili še kolikor toliko realni, so govorili vmes in tako.«

Marija (2012) je bila nad filmi navdušena: »Z ozirom na danes so se mi takrat zdeli boljši filmi, bolj je bilo mešano. Vesterne so bili eno obdobje, smo se jih nasitili. Kasneje je bilo veliko po knjižnih predlogah. Potem pa zanimivosti, ko mi nismo poznali sveta. Bili so iz severa, iz juga, nemški, italijanski. Nam neznane stvari, zato smo požirali te filme, morali smo

vse videti, to je bil naš del življenja, običajnega in tistega prijetnega. Bili so dobri filmi in odlični igralci in igralkе.«

Izbor filmov je bil po navadi glede na popularnost igralcev ali pa zato, da se je pač šlo v kino. Marija pravi, da so želeli videti skoraj vse, kar je bilo na sporedu, za prihajajoče filme pa so izvedeli v časopisih in v kinih, kjer so imeli oglase in plakate. Ker pa so se o filmih veliko pogovarjali, so filme po navadi izbirali glede na priporočila: »Če je kdo rekel, da je dober film, smo šli gledat. (Marjana 2012)« In nekaj podobnega navaja tudi Miha (2017): »Tiste filme, ki so jih reklamirali, da so fejest, smo šli gledat. Kjer je bila kinodvorana, je bil velik plakat, na plakatih je bila reklama za film.«

Vsi intervjuvanci se spominjajo Tednika in Filmskega obzornika: »Vsakič je bilo veliko Tednika že od začetka. Vse zanimivosti, ki so se dogajale, bolj partizansko in politika. Na začetku smo bolj čakali film, kasneje, ko smo bili starejši, nam je bilo pa tudi to bolj zanimivo. Kazali so, kaj politiki počnejo, kako so gradili ceste, udarniška dela. (Marija 2012)« Tine (2012) je te novice tako opisal: »Četrtr ure kot predfilm. Takrat smo lahko še govorili in hodili ven in noter.« Marjana (2012) je dejala: »Takrat je vedno Tita kazalo in Jovanko, kje sta potovala. To je bilo normalno za nas.« Petra (2017) se spomni, da so bili Filmski obzorniki zelo politični, vendar vedno manj: »Bilo je v glavnem o maršalu, o Jugoslaviji, o veličini Jugoslavije, o udarnih brigadah in tako dalje ...«

Marija pravi, da bi težko rekla, da ji kakšen film ni bil všeč, Marjana pa je omenila, da se spomni filma Boter z Marlonom Brandom, ki se ji je zdel strašno težak in zoprn.

Lojze (2017) se spominja, da so staršem bili všeč drugačni filmi, kot njim: »Ko je bil kakšen film, so starši kar med sabo že govorili: "Uf, ta film bo prišel", mi smo že takrat imeli ušesa na pečljih in poslušali, ampak oni so bolj drugačne filme gledali, bolj ljubezenske, na primer film o tisti Španki - Prodajalka vijolic. To je bil takrat za nas en tak pojem ljubezenskega filma.«

Janko se spominja, da so bili pred ameriškimi vesterni pogosto na sporedu jugoslovanski partizanski filmi: »Slavica, Trenutki odločitve ... vsak je bil pa umetniški film, za vsakega so napisali, da je umetniški, seveda niso bili. Vsega polno, napol izmišljeni, nisi mogel verjeti vsega.« Poleg tega se spomni, da je za barvne filme vedno pisalo, da so barvni, za črno-bele pa le, da so filmi. Poleg tega pravi, da je prvi film, ki ga Ljubljancani pomnijo, še pred vojno, bil Sonny Boy.

Martin se spominja, da so filmi vplivali tudi na modo: »Žena mi je povedala, da ker je Vesna v filmu Vesna nosila kratke bele nogavičke, sandale in široko krilo, so bile vse punce tako oblečene. Tak vpliv je imel takrat kino.«

Kot najljubše filme so omenili:

Janez (2012): francoski film Gospod Hulot na počitnicah, Tarzan, Sneg na Kilimandžaru, Plesala je eno samo poletje, Kamniti cvet, Jezdec škrlatne kadulje, dober vestern je bil Točno opoldne.

Marija (2012): se je težko opredelila, saj so ji bili vsi filmi všeč, a največkrat je verjetno gledala film V vrtincu.

Tine (2012): Vesna in Ne čakaj na maj.

Gašper (2017): »Kulni film v vrtincu je trajal štiri ure, vmes je bil odmor, da smo sendvič pojedli, tega se najbolj spomnim. Na primer Zadnji kitajski cesar je bil tudi tak film, ki je privabljal gledalce. Vsi smo tudi Vesno videli, celo večkrat.«

Marjana (2012): Kekec in neki film z Marcellom Mastroiannijem v glavni vlogi.

Petra (2017): »slovenski filmi so bili luštni«, raje je imela francoske kot ameriške filme, nobeden pa ni pustil večjega vtisa. Jugoslovanskih filmov ni gledala, ker so bili večinoma samo partizanski.

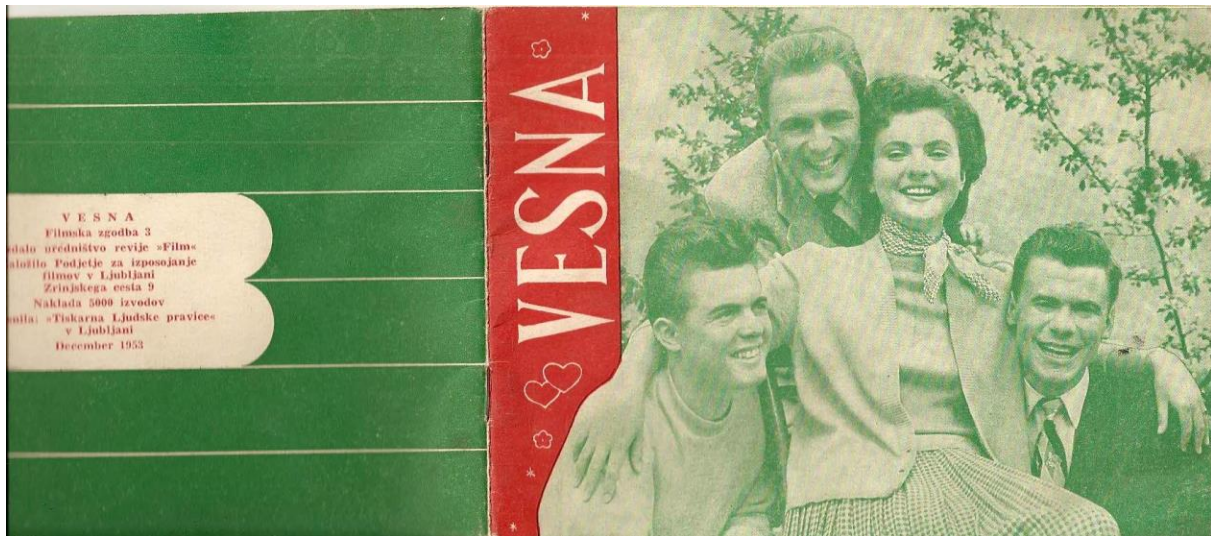
Janko (2017): najbolj se spomni filmov Na svoji zemlji, Madame Bovary, Kekec, zelo so ga zanimali vesterni, najljubši film pa Kapitan Horatio Hornblower. Od slovenskih je imel najraje Vesno, ki jo še danes rad pogleda, »ker je Ljubljana taka, kot je bila včasih«.

Martina (2017) so najbolj zanimali igralci, režiserji in vsebina: »Se spomnim, ko je prišel Vojna in mir, in smo študenti ruščine to brali in sem hodil v Kinoteko tri dni po dve uri. To je bil projekt, da greš gledat.«

Zanimivo je, da so intervjuvanci večkrat omenili filma Vesna in Ne čakaj na maj, lahko sklepam, da sta ta dva filma pustila velik pečat na generacijah filmskih gledalcev.



Slika 7.4: Izseki iz brošure za film Vesna (Filmska zgodba 3).



**VESNA** (FILMSKA KOMEDIJA)  
Po scenariju M. Bora priredil František Čap

<p>Igrajo:</p> <p>Vesna . . . . . Metka Gabrijelečeva Samo . . . . . Franek Trefalt Sandi . . . . . Janez Čuk Krištof . . . . . Jure Furlan Kocjanova . . . . . Metka Bučarjeva Prof. Cosinus . . . . . Stane Sever Vesna teta . . . . . Elvira Kraljeva Silkar Trpin . . . . . Franc Milčinski Poštarica . . . . . Mila Kačičeva Milica . . . . . Marijeta Rupanikova Marjeta . . . . . Alice Cimpermanova Jalen . . . . . Pavle Kovič Hiperbola . . . . . Olga Bedjaničeva Trpinova žena . . . . . Slavka Glavinova Padalska inštruktorica . . . . . Alenka Svetelova Štrbajš . . . . . Boris Kralj Trpinov prijatelj . . . . . Drago Zupan Sosed . . . . . Ana Grgurevičeva Turk . . . . . Marjan Lombar Gostilničar . . . . . Ante Guščovec</p> <p>in Ana Zarnikova, Pavel Biber, Antonija Poneškova ter Franc Merjasec.</p>	<p>Kamera: Pavel Grupp, Metod Badjura, Zaro Tušar, Viki Pogačar Scena: ing. arh. Mirko Lipužič Asistenta režije: France Jamnik, Zvone Sintič Lektor: prof. Mitja Sovre Tajnica režije: Neda Malova Ton: Marjan Meglič Montaža: Milka Badjurova Kostumi: Mija Jarčeva Maska: Berta Tekavčeva, Jan Novotny Asistent montaže: Darinka Peršinova Vodja osvetljave: Zaro Lozar Rekviziti: Vladimir Pogačnik Glasba — dirigent: Bojan Adamič. Izvaja »Zabavni orkester Radia Ljubljane« in Slovenske filharmonije. Direktor filma: Milan Košak Vodstvo snemanja: Vlado Vilar, Ante Blaj, Gorazd Končar, Janez Tomšič</p> <p>REŽIJA: FRANTIŠEK ČAP</p> <p>Film je izdelan v ateljejih »Triglav-filma«, Ljubljana 1953</p>	<p><b>P</b>omlad je prišla v deželo. Prinesla je s seboj vonj po sveži zemlji, sonce, dobro voljo in — maturo. Kako je to pravzaprav smešno: dobro voljo in maturo, ali pa denimo: prinesla je nežne misli mladim ljudem in maturo. Tudi mama Kocjanova ni mogla nikoli dobro razumeti, zakaj je matura ravno spomladi, ravno takrat, ko postanejo njeni študentje nemirni in ji uidejo, kakor voda v pesku. Kam? Toda zdaj se nismo tako daleč in sploh . . .</p> <p>Če gledate spomladi z Ljubljanskega gradu, boste dobili kaj zanimivo sliko: strehe in strehice hiše, ki se tiščijo pod Gradom, so ravno tako vegaste, kakor v drugih letnih časih, le danes so spomladansko umite in pa, kar je za brkatega muca posebno važno, sonce jih greje v rebra. Prav zato pa črni dimnikar danes še s posebnim veseljem čisti dimnike, ki se le še slučajno držijo streh, in zadovoljno pogleduje dol na pridno gospodinj, ki je privlekla vse zimsko perilo na dan, ker ji pač prijazno sonce zagotavlja, da jo kljub zavilhanim rokavom ne bo zeblo.</p> <p>Koliko hitij greje eno sonce, boste decali. Pa je res. Martinčki na primer morajo tudi nekje biti, pa jih ne vidimo. Toda če pogledate navzgor</p>
--	--	---

tudi — zelo daleč je zemlja. Toda ko vidi njega, kako ponosno gleda dol, tudi ona odmakne oči. In vidi polja, kako so drobna, in hribe, kako so majhni, in reka, kako se zviša, in oblake, kako jima delajo družbo.

Samo pa zapleše z letalom kakor lastovica v ljubezenskem poletu.

Ikarus se je zagledal v sonce in je poletel previsoko, Samo se je zagledal v Vesno in je prišel prenizko.

»Pristati bova morala.«

Pa Vesna se ne boji in tako sta pristala sredi pomladi.

Vesna nabira cvetlice in boža žrebička.

Samo pa je šel iz tega raja dol v vas in javil na letališče, da naj pridejo z avtom po letalo in po njiju.

Se isto noč tja, skoraj neno.

e Romeo. Zdaj onco, hne Julija, ne pomaga, ko nik in da bi se sa je že v oblaniem jadrlnem

je Samo in pa

Vir: Osebni arhiv.

## 7.7 Zvezde

Intervjuvanci so omenili, da so bili igralci v tistem času velike zvezde, filme so pogosto gledali samo zato, ker je v njih igral dober igralec, ne glede na žanr. »Je igrala Ava Gardner, smo šli gledat, ne glede na to, kakšen film je bil. Smo šli za tem. (Miha 2017)«

Ker so bili filmi in igralci velikokrat tema pogovora, pravi Janez (2012): »To se je govorilo, veliko smo se pogovarjali o filmih.« Zelo zanimivo pa je bilo tudi zbirati material o filmih. Gašper (2017) pravi: »Po vojni si v kinu dobil reklamni listič s slikicami in vsebino, to smo vsi zbirali, čim več si jih imel, tem bolj imeniten si bil, kasneje tega ni bilo več.«

Marija (2012) ima pri sebi še vedno nekatere prospekte, ki so jih dobili v kinu: »Na začetku nismo, a kasneje smo v kinu dobivali gledališke liste, o zgodbi in igralcih.« Janez je rekel, da mu jih po navadi ni uspelo dobiti, saj so jih hitro »razgrabili«. Kot primer prilagam prospekt o filmu *V vrtincu*, ki ga je Marija našla v svojem »arhivu« (Slika 7.5).



Slika 7.5: Prospekt filma »V vrtincu«.

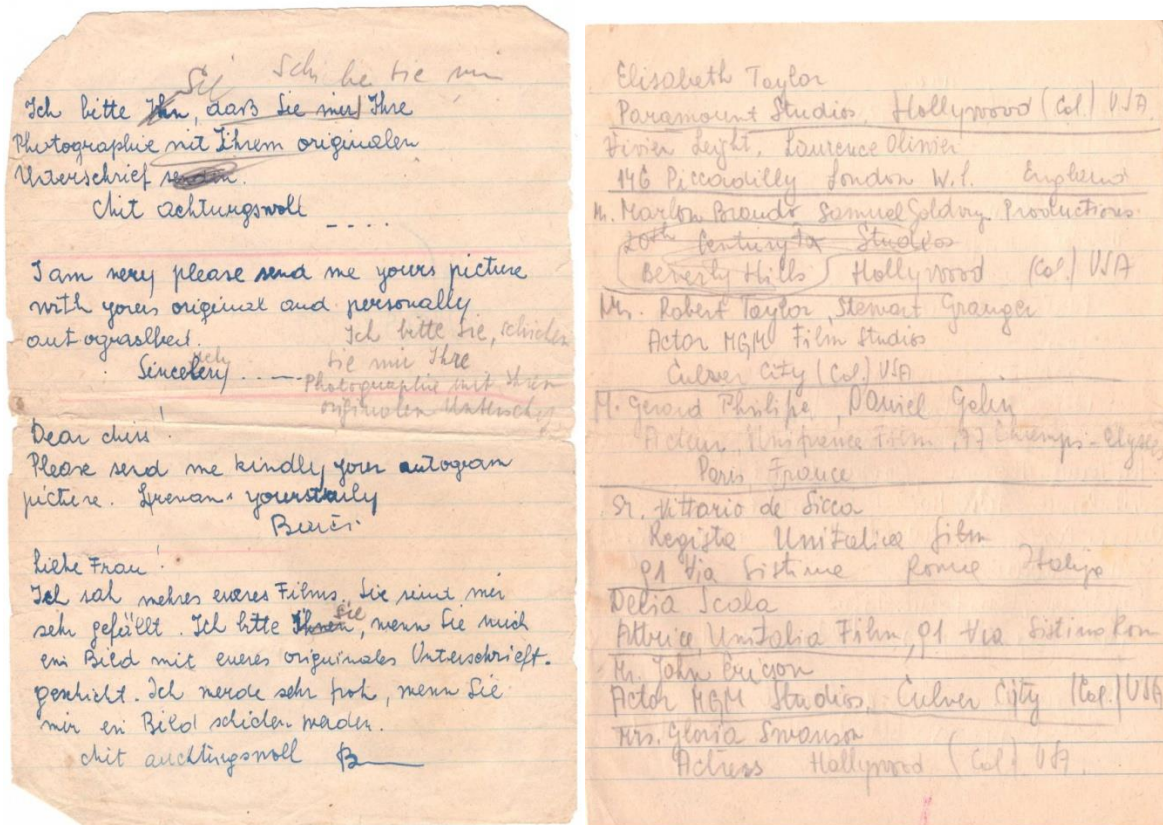


Vir: Osebni arhiv.

Pisali so tudi igralcem v Ameriko in jih prosili za fotografije z avtogrami, je rekla Marija (2012): »Moderno je bilo, da se piše igralcem, da so ti poslali slike. Ena v internatu je znala nekaj angleško in je napisala dva stavka in tisto smo potem vsi napisali in sem poslala. Pošiljali so nam slike.« Na Sliki 7.6 je »šablona«, ki jo je imela za pošiljanje pisem, zraven pa naslovi igralcev.

Martin je poleg prospektov omenil tudi hrvaško revijo Filmski svet: »Tam smo slikice izrezovali in tam so bili naslovi, da smo pisali igralcem, da so nam poslali podpisane slike. To danes ne živi več.«

Slika 7.6: Osnutki pisem igralcem in njihovi naslovi



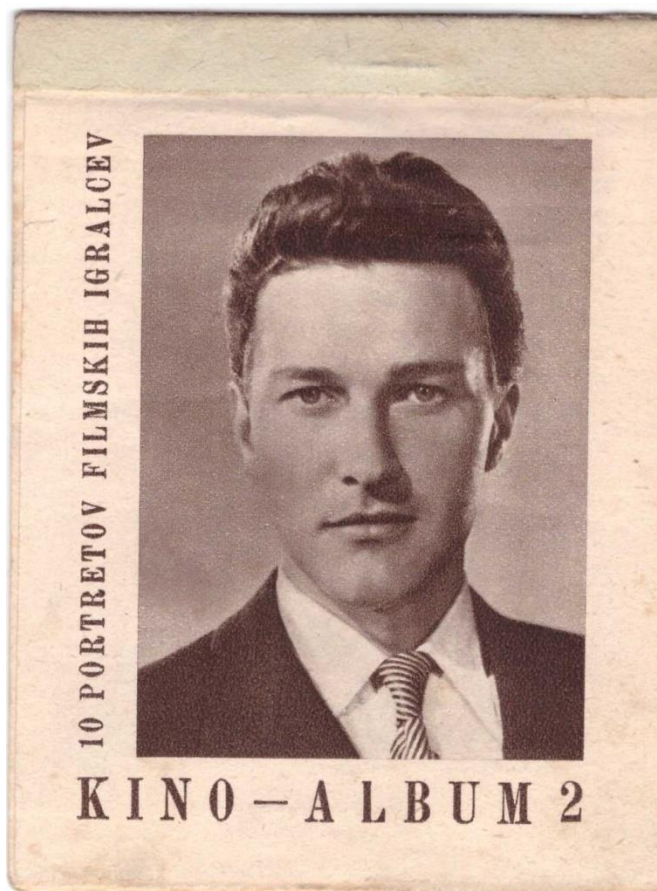
Vir: Osebni arhiv.

Janez se spomni, da je sam imel sliko Lane Turner. Tudi Marjana (2012) se spominja, da je zbirala sličice z igralci: »Imela sem veliko slikic, ki smo jih zbirali. Take razglednice so se dobile. Imela sem tudi nekaj podpisanih slik.«

Miha (2017) je bil eden tistih, ki ni zbiral slik igralcev, spomni pa se, da so jih imeli sošolci: »Eni so imeli, sem videl pri kolegh, v knjigi prav kakšne igralce znane. Pisal sem tudi seznam po vrsti, katere filme sem gledal.«



Slika 7.7: Kino-album 2: 10 portretov filmskih igralcev iz leta 1953



Vir: Osebni arhiv.

Kot najljubše igralce tistega časa so omenili:

Janez (2012): »Tokrat smo bili vsi nad Tarzanom navdušeni pa nad Johnom Wainom, Marlene Dietrich, Lana Turner, Charlie Chaplin - Veliki diktator, ta je bil super.«

Marija (2012): Clark Gable, John Waine, Audrey Hepburn, Katharine Hepburn, Bette Davis.

Tine (2012): Brigitte Bardot, Ava Gardner, Sophia Loren.

Marjana (2012): Gina Lollobrigida, Gregory Peck, Duša Počkaj, Stane Sever, Jean Simmons, Romy Schneider, Esther Williams, Richard Burton, Grace Kelly, Marcello Mastroianni.

Gašper (2017): »Gina Lollobrigida je bila nam mulcem najlepša, najboljša igralka. Potem se je pojavila Brigitte Bardot, to smo kot srednješolci hodili gledat, Johnny Weissmuller, kasneje John Wain, Gregory Peck, pozneje Sofia, Kirk Douglas.«

Martin (2017): Se najbolj spomni, ko je v Ljubljano prišla Mylène Demongeó: »Prijatelj je delal v Viba Filmu in mi je bila všeč tista igralka in mi je omogočil, da sem šel na srečanje z njo in sem bil popolnoma šokiran, ko sem videl tisto igralko s platna v živo.«

Odgovori so zelo različni, gre pa za predvsem ameriške igralce, pa tudi slovenske, italijanske in nemške.

Janez (2012) je izpostavil igralce tistega časa kot veliko bolj karizmatične: »Mi smo bili takrat za te igralce. Takrat so bili karakterni, imeli so karizmo, bili so nekaj. Manj jih je tudi bilo. Bili so res v glavnih filmih in mi smo jih gledali.«

Vsi se spominjajo tudi, da so v kino večinoma hodili v družbi. Na začetku s starši, kasneje s prijatelji oziroma vrstniki (dekleta/fantje, bratje/sestre), sicer pa jih je nekaj v kino hodilo tudi samih, predvsem, kadar je šlo za ljubitelje filmov, kot so Marija, Janko in Martin in nekaj podobnega je rekel tudi Gašper (2017): »V glavnem sem hodil sam, tudi v gledališče, ker sem hodil zaradi filma.«

### **7.8 Predstava o drugih deželah**

Predstavo o Ameriki so dobivali predvsem iz filmov, ali kot je povzel Miha (2017): »Ameriko smo si predstavljali kot najlepšo, najboljšo, vedno nekaj več.«

Martin (2017): »Mi smo gotovo bili pod vplivom ameriških filmov. Tam po avto greš v trgovino in ga kupiš, tukaj si pa moral po eno leto čakati.« Sicer pravi, da predstave o tujini niso bile le iz filmov, ampak na primer tudi iz revij, vendar v veliki večini iz medijev.

Petra je bila iz družine, ki je imela več stika z Zahodom, potovali so ali živeli v tujini, zato so vedeli več o tem, kaj se dogaja zunaj Jugoslavije. Pravi, da filmi zanjo niso igrali pomembne vloge za predstavo o Ameriki, bolj so poskrbeli za predstavo o Hollywoodu: »O Ameriki kot taki sem imela jaz dokaj realno mnenje, takšno, kakor je bila Amerika. Mi smo imeli realno mnenje o Ameriki, bolj so imeli oni slabo o nas. Velika večina povprečne populacije v Jugoslaviji pa je seveda predstavo dobila iz filmov. (Petra 2017)«

Gašper (2017) pravi, da se je o dogajanju izven Jugoslavije bolj malo vedelo:

Kaj se je drugje dogajalo, smo videli v filmih, ven se je malo hodilo. Kot študent sem šel enkrat v Brno na Češko, po tem se mi je zdelo, da je bilo vendar v Jugoslaviji precej boljše, ko smo videli, kako oni živijo, kako so bili stisnjeni pod rusko okupacijo, drugače pa se nam je zdelo, da je pri nas najlepše na svetu. Informacij je bilo malo, če pa so bile, so bile v smislu, da so tam delavci izkoriščani, prikazali so slike predmestij, kjer je beda, razkošje si pa videl le v filmu, zdelo se ti je, da je to le film, da tako ljudje itak ne živijo. Saj nam je bilo lepo, mladi

smo bili, zdravi smo bili, nismo vedeli, da se da živeti tudi drugače. Informacije niso bile popolne, prikazovali so naše dosežke, drugega bolj malo. Mladi smo zelo malo vedeli. Starejši so živeli v prejšnjem sistemu, v tistem so preživeli mladost, idealiziramo vedno čas, ko smo bili mladi, zato so starejši govorili, kako je bilo v stari Jugoslaviji lepo.

### **7.9 Vpliv kina na vsakdanjik**

Sicer pa je na splošno navdušenje nad kinom različno od intervjuvanca do intervjuvanca. Veliko jih je tja hodilo predvsem zaradi njegove družabne vloge in jih drugo ni zanimalo, drugi so v njih videli tudi umetniško vrednost, vendar je šlo na začetku predvsem za druženje. Kot pravi tudi Lojze (2017): »Ko si malo starejši pa gledaš kakšne filme, jih vzameš bolj čustveno in ti res sežejo tudi do duše, da se zamisliš. Konec koncev zdaj vse to sam doživiš.«

Martin (2017) trdi, da je razlika od današnjih časov predvsem ta, da je bil »iti v kino družabni dogodek« pa tudi druge zabave je bilo manj: »Takole smo sedeli in smo rekli, 'kaj pa zdaj, ura je pet, gremo v kino, kam pa gremo, bomo pogledali.' Iti v kino pa se potem še nekam usest pa imet eno punco pa jo potem za rokico prijet. Vse to je bil kino.«

Miha pravi, da so doma imeli kmetijo, kjer je bilo treba veliko delati in ni bilo dosti prostega časa, ko pa je bil, se je s prijatelji odpeljal s kolesom, kasneje pa z mopedom ali avtom v bližnji kino. Največkrat je šel v kino v času, ko je bil v internatu, tam so si, ko ni bilo pouka (in ker med konci tedna ni odhajal domov), večinoma čas krajšali s športom, odbojko itd. Tudi Lojze (2017) se spominja, da se je bolj kot s kinom ukvarjal s športom: »Večinoma smo mi športali. V glavnem nogomet, to je bilo skoraj vsak dan. Potem pa namizni tenis, košarko, vse ... Pa debate. Pa takrat smo veliko začeli kartat, takrat sem se naučil taroka. S tem smo začeli že v sedmem razredu. V kino smo bolj redno hodili res samo bolj poleti, ko je bil tisti letni kino.« Janko (2017) je sicer veliko hodil v kino, je pa igral tudi nogomet, rokomet, namizni tenis in atletiko, hodili so se tudi kopat na kopališče Ilirija, igrali tarok, veliko je hodil v gledališče: »Ker je bil stric odrski mojster, sem videl tudi vse predstave v Drami, mi je bil pa kino bolj všeč. (Janko 2017)«

Tudi Petra pravi, da sama ni imela dosti prostega časa, ker se je mlada poročila in študirala, raje je hodila v gledališče in opero pa še to zelo malo zaradi majhnih otrok. Največ je zato v kino hodila do štirinajstega leta in potem od sedemindvajsetega do triintridesetega leta z otroki na risanke ter na tiste bolj popularne filme, kot sta Boter in Titanik. Sicer pa je prebrala veliko romanov. Dvakrat na mesec je šla v mladosti tudi plesat.

Tudi Gašper (2017) pravi, da je bolj malo hodil v kino, vendar poudarja pomen finančnega stanja: »Hodil sem bolj redko, kot študenti nismo hodili, nismo niti denarja imeli, zato smo redko šli, le enega se dobro spomnim, to je bil V vrtincu, sem ga gledal v Unionski dvorani. Še danes vem, kje sem sedel, da smo imeli odmor in da mi ni bilo težko tiste štiri ure sedet. Verjetno sem še kdaj bil, ampak tega se spomnim. Bolj smo hodili v gledališče kot v kino.« Čepprav pravi, da je bil kino vseeno verjetno cenejši: »Vem, da sem hodil v Mestno gledališče. V Dramo nismo šli, za Dramo si moral biti fino oblečen, v Mestno gledališče pa si lahko prišel kot študent. Hodili smo v kino, ker je bila to najbolj poceni zabava, za gledališče moraš biti oblečen kot za v cerkev. (Gašper 2017)«

Martin (2017) pravi, da so hodili na ples, prirejali so se tudi t. i. »hausbalik«: »Ene tri sem organiziral pri nas doma v dnevni sobi, sem povedal staršem, sem povabil petnajst svojih prijateljev, pa smo imeli muziko, smo poslušali, plesali, se malo stiskali, alkohol še ni bil, čeprav smo kakšnega prešvercali, ker smo bili še premladi. Potem je to čisto zamrlo.«

Marija (2012) je povedala, zakaj je tako zelo rada hodila v kino: »Težko je primerjati takratni in današnji čas. Takrat je bila edina zabava kino, teater (še ta bolj poredko) in veselice. Danes je pa kino čisto postranski, ne moreš primerjati. Na televiziji imaš vse.«

Petra (2017) sicer pravi, da ni ravno pogosto hodila v kino, vendar je kino vseeno v tistem času zanjo pomenil drugačno obliko druženja: »Bilo je posebno, bilo je druženje, drugačno vzdušje kot pa če gledaš po televiziji ali pa sedaj. So bili predfilmi, sicer bolj režimski včasih. Po zaključku, ko je tekla glasba so ljudje vstajali in se pogovarjali pa še zunaj je bila kakšna debata. To je bilo druženje. Posebej v teh starih ljubljanskih kinematografih – Komuna, Union, ki so bili v centru.« V kino je šla na približno 5 tednov: » V kino smo šli odvisno kakšne filme so predvajali. Če je prišlo kaj novega in je bilo zanimivo in če ni bilo zelo zateženo, ker v glavnem smo v kino hodili, da se razvedriš, se preusmeriš, ne pa da potem zgodbo nosiš še tri dni za sabo pri kakšnih drugih problemih. Če je bil kdaj dolgočasen film, sem sicer komaj zdržala do konca, nisem bila kakšen cineast. (Petra 2017)«

Lojze (2017) se spominja, da je bolj pogosto začel v kino hoditi zaradi verouka: »Bili smo pri verouku in trije iz iste hiše smo klepetali. Župnik je tista dva malo okregal, mene je pa dvakrat udaril. Mi je dve zausnici dal. In od takrat nisem več hodil k verouku in sem hodil v Kotnikovo gledat filme. Starši nekaj časa sploh vedeli niso, potem so se pa sprijaznili.«



Janez (2012) se spomni, kako je prvič gledal enega svojih najljubših filmov: »Najbolj so mi bili vseč smešni filmi. Sploh Gospod Hulot na počitnicah. Spomnim se zgodbe. Eni so ga večkrat gledali. Jaz sem ga gledal prvič. Večinoma smo bili gledalci mirni. Nekdo pa je verjetno to že drugič, tretjič gledal. Močno se je krohotal, še preden je bil tisti smešni dogodek. Tega se zelo dobro spominjam.«

Ko Marija (2012) primerja takratne filme z današnjimi, ugotavlja, da »tiste filme, ki sem jih takrat gledala, danes gledam drugače, saj me spominjajo na mladost. Zato so mi simpatični«. Janez (2012) pa pravi, da »te režije sedaj so take, da kar vse beži, težko ujameš, kaj je kdo rekel, če ne poslušaj. Včasih je bilo to zmerno prikazano«.

Janez (2012) pravi, da so filmi zelo vplivali nanj, ko je bil še mlad. Film Tarzan kralj džungle si je ogledal večkrat: »Veliko sem telovadil in to, kako je Tarzan skakal z liane na liano, se mi je zdelo zelo fascinantno. Taki filmi dvignejo moralo. Smo tudi poskušali po lianah kaj preskakovati. Na Taboru smo doma imeli staro lipo, po kateri smo s prijatelji plezali. Navduševali so nas filmi.« In nad Tarzanom se je navduševal tudi Gašper (2017): »Ob Dravi je gozd z ješami, prepleten z lianami in tam smo se šli Tarzane. Včasih je tudi kdo dol padel. Takrat smo vsi bili Tarzani, imeli dolge lase kot on. Vsi smo hoteli biti Weissmullerju podobni. Junaki so vplivali, na mene manj kot na moje prijatelje. Enačil si se s Tarzanom, punce verjetno z igralkami.«

Še ena s filmom povezana zgodba (Janez 2012): »Gledali smo en film, ko smo že študirali za maturo. Navdušil nas je hecen film, ko so na vrh kozolca ali hleva spravili seneni voz z lestvijo. Enkrat smo ga tudi mi ponoči spravili na vrh po delih. Zjutraj gledamo gor in pride k nam vzgojitelj in reče, naj pogledamo skozi okno. Začeli smo se smejati, komu je uspelo spraviti voz na vrh strehe. Ni nas obtožil, saj smo študirali za maturo in bi nas lahko zbrisali iz internata ali še huje, da bi dobili ukor na gimnaziji ravno pred maturo.«

Seveda pa so intervjuvanci pogosto poudarili, da je kino služil tudi kot dober prostor za zmenke, Lojze (2017) pravi: »Bolj si šel v kino potem, ko si bil starejši, tam nekje 17, 18, ko si jo peljal v kino, ne zaradi kina, ampak že zaradi samega dejstva, da si jo peljal, to je bilo v bistvu bolj važno. Film je bil bolj postranska stvar.« Seveda pravi, da so se takrat za v kino bolj uredili: »Ko smo imeli že punce, smo se mi zrihtali in punce so se tudi zrihtale. Pa takrat ni bila tista navada, da greš po kinu še na pijačo. Ker ni bilo denarja, ravno za kino si imel. Pa ker takrat ni bilo kot sedaj, ko vsak svoje plača. Pijača je bila pa redka stvar. Pa smo zavili raje na kakšno klopco.«

Janko (2017) se spominja, da je bilo v Ljubljani nekaj gostiln, kamor se je šlo po kinu: »Ljudje so se, ko je bilo konec predstave znašli v lokalih, kot so Rio, Dajdam, Petriček, za katere sem mislil, da bodo večni. Tisti, ki so bili v Komuni ali Moskvi so šli v te lokale po filmu, tja se je šlo na pivo ali na torto v Petrička. Sam sem po kinu šel, če sem šel s punco sem šel na pivo, če sem šel z očetom, sem šel na sladoled. Potem si bil tam eno urico pa poklepetal in šel domov, to je bilo fajn.« Pravi, da je kino super prostor za zmenke: »Ampak jaz tega sicer nisem toliko rabil, ker sem imel doma svojo sobo (smeh).«

Martin (2017) povzema svojo izkušnjo s kinom v mladosti tako: »To je bil dogodek, ki je nekaj pomenil. Srečevali smo se z ljudmi, ki smo jih imeli radi, predvsem kakšno punco sem peljal v kino.«

Marija (2012) se spomni, da je šla na prvi zmenek s svojim bodočim možem prav v kino: »Najin prvi bolj resen randi je bil v kinu. Čeprav sva oba hodila v Ljubljano v šolo, sva šla v Logatcu v kino. Prijateljica mi je prišla povedat, da me je povabil v kino. Sedela sva v drugi vrsti za prehodom in me je prijel za roko. To je bilo leta 1959, stara sem bila dvajset let. Ne spomnim se, kateri film sva gledala.«

Janko (2017) je imel sošolko, ki je kasneje postala tudi igralka, skupaj sta pogosto hodila v Slogo: »Kupila sva žele bombone in sva jih na gledalce dol metala, vedno sva vzela ložo, da sva bila sama gor.«

Lojze (2017) se spominja dolgih vrst za priljubljene filme: »Nekje je bila recimo reklama, malo večja, bolj po radiu, nekaj plakatov je tudi bilo. Spomnim se, da si v Unionu šel z Nazorjeve notri. Tam je bilo eno dvorišče in tam je bila vrsta pa še notri prostor na dvorišču, kjer so imeli tri blagajne. V Komuni smo pa tam pod tistimi pasažami stali.« Zelo dobro se spomni dolgih vrst za prve filme, ko so v Kinu Sloga spremenili repertoar v bolj erotičnega: »Za Slogo si zunaj stal za karte. Sloga je bila bolj znana za tiste filme, ki so mejčkano na pornografijo že mejili. Oziroma, ko smo mi mislili, da je pornografija, ker je imela, mejčkano kakšna kakšen ožji bikini (smeh). Za enega tistih prvih filmov, Kozla v rajju, je bila velika gneča. Kakšno uro smo gotovo čakali na vstopnice.«

Janko (2017) pravi, da si za nekatere priljubljene filme v vrstah čakal po trikrat, pa nisi dobil vstopnice: »Jaz sem se takrat naučil, kako do kart priti. Bila je dolga vrsta in mimo nje sem šepal in ljudje so me spuščali mimo, ker sem težko stal. Sem prišepal do tja, vzel karte in šel normalno ven. Seveda so bili besni.«

Tudi Martin (2017) se spominja dolgih vrst:

Ena stvar, ki je bila zelo zanimiva in je v zadnjih letih ni, je bila tako imenovana 'karta više'. To pomeni, da so šli ljudje, ki so vedeli, da je film, ki bo veliko publike potegnil in so kupili na primer 10 kart po 5 din in jih prodajali po 10. In si prišel pred kino, vse razprodano, in je bil tam pogosto kdo, ki ti jo je prodal za 10. Saj so jih preganjali, ampak jih je bilo res veliko, ki so prišli zgodaj in stali v vrsti. Jaz se spomnim, da sem šel kupit 10 kart za družino in sem za film Rio Bravo stal iz Komune ven do vhoda v Namopa za vogal. To je bila vrsta za v kino Komuna. Tak naval je bil to.

Tine (2012) pravi, da so pogosto namesto k pouku šli na matinejo v Union: »Zjutraj smo imeli matematiko na Gosposvetski, potem smo morali proti splošnim bolnicam. Tisti, ki je razrednico nosil, je zavil v Union, mi pa za njim. Potem so nas čakali na anatomiji, če smo našli pot. Hodili smo še v Komuno, Slogo, Vič, Triglav, ampak tam smo boljše dobili, ker je bil kino star in notri so bili zanemarjeni ljudje.« Martin pravi, da je bil Triglav tisti kino, kamor si šel, če si katerega od filmov prej zamudil.

Gašper (2017) doma v Središču ob Dravi sicer ni imel problema priti do vstopnic, razen: »Kopaja je prišel film En dan življenja, to je o mehiški zgodovini, takrat pa si komaj do vstopnice prišel, ker so prišli tudi tisti, ki nikoli niso v kinu bili, celo stole so s sabo prinesli, ker je bilo premalo sedežev, da so sedeli, in so film ne vem kolikokrat vrteli.« Sicer pa se dolge vrste spominja iz Ljubljane: »Kosovrteli V vrtincu, si kar dolgo v vrsti čakal, da si prišel na vrsto. Mogoče bi to primerjal z zdajšnjimi mehiškimi nadaljevalkami, ko so kmetje kar delo na njivi pustili in šli gledat. Mislim, da sem takrat dobil vstopnico za drugi dan, ne za takrat. Pri nas vrst ni bilo, to je manjši kraj, dvakrat, trikrat so film vrteli, pa so vsi na vrsto prišli. (2017)«

Martin se kot nekdanji upravnik kina v Logatcu spominja, da so morali ljudi med predstavo tudi miriti, nekateri so tudi kadili, nekdo je zadaj celo uriniral. Sicer pa pravi, da je v ljubljanskih kinematografih vladal večinoma red in mir.

Marija (2012) se spominja, da je znala ponarediti podpis nadzornice v internatu, da je lahko večkrat šla na ples ali v kino: »To je bilo edino, kar smo imeli. Hodili smo zvečer, špricali, da bi šli na matinejo ob desetih. Imeli so tudi filme ob treh in petih in ob desetih. Imeli smo tudi šolo dopoldne in popoldne. V internatu nas niso pustili, smo morali imeti izhod, sem dobila veliko ukorov.«

Janko (2017) se spominja, da so hodili opazovat neonske napise nad kinom Moskva, ki se je nato zaradi spora z Rusi preimenoval v kino Komuna: »Komuna ima isto črk kot Moskva in je

bilo predrago nove neonske črke narediti. Bile so neonske črke, ki so se svetile ponoči, reklamni bilo v Ljubljani nič. Ta neonski napis smo hodili gledat, dokler se nismo naveličali.«

Poleg stalnih kinodvoran pa so intervjuvanci večkrat omenili tudi letne kine: »Najbolj fajn je bil letni kino Tivoli. Še zdaj se vidi, kje je bil prostor, to je bil krasen kino zraven tivolskega gradu. (Janko 2017)« Martin (2017) se zelo dobro spominja letnega kina Bežigrad: »To je bilo meni zelo blizu, tako rekoč skoraj čez cesto. V stolpnici zraven je živel en moj prijatelj in ni bilo treba karte kupit. Smo šli k njemu domov in smo dol gledali.«

Martin (2017) je zaradi interesa šel v letni kino tudi v Italiji: »Smo bili na morju in je bil letni kino. Ob desetih zvečer se je začelo in meni se je to zdela atrakcija. Čeprav je bil italijanski, sinhroniziran, in smo malo razumeli, je bila to atrakcija. Šel sem gledat Jamesa Bonda, potem sem ga videl še v Sloveniji, ker je bil tudi podpisan in tako dalje.«

### **7.10 Drugi mediji**

Med drugimi mediji je med intervjuvanci izstopal radio, predvsem intervjuvanec Miha (2017), ki pravi:

V gledališče nisem hodil. Radio smo imeli ves čas doma. Radio je pa ves čas prižgan, tud še zdaj, imam ga v delavnici, kjer še vedno malo avte popravljam, pa v kuhinji, cele dneve trije radii najmanj igrajo. Zaradi glasbe, novic. V spalnici pa ima moja žena ta postojnski, Radio 94. Prižgan je ves čas, tudi ko spiva. Na sobni jakosti. Radio ima zame večji pomen kot televizija, televizija bolj zvečer.

Lojze (2017) se veliko bolj kot svojega prvega kino obiska, spominja svojega prvega televizorja: »Prva televizija, ki smo jo mi imeli doma, je bila recimo osemindesetega leta, mama jo je kupila za takratno olimpijado.« Sicer pa je Lojze takrat živel v stanovanjski hiši in se spomni, kako so skupaj poslušali radio, kasneje pa tudi gledali televizijo:

Ko smo bili mi mulčki majhni, je bil za nas v bistvu radio. Vsi smo se zbirali takrat okrog radia. Potem so pa eni kupili že ene dve leti prej televizijo. In smo se kar tam zbrali vsi sosedi, ko je bila kakšna taka stvar po televiziji. Jasno otroci, ko so bile risanke pa take stvari, starejši pa potem, ko je bil kakšen drugačen film. Mama je doma kupila televizijo tudi zaradi nadaljevank. Tudi, ko sem kasneje hodil na obisk je bila ob določeni uri nadaljevanka in takrat ni bilo obiskov. Nadaljevanke so bile za starejše ljudi, kino je bil pa bolj za mlajše. Mlajši smo punce peljali, srednja leta še, povprečno pa so starejši bolj doma televizijo gledali. (Lojze 2017)

Spomni se tudi, da ga je radio tako fasciniral, da je zbudil njegovo domišljijo: »Kot otroci smo se zbirali okrog radia in gledali zadaj, kje so notri tisti hudički, ki govorijo. Enkrat ni bilo mame doma in sem tisto zadnjo plahto odšravfal, ker sem jih tam iskal. Ampak samo neke žarnice so bile notri. (Lojze 2017)«

Petra (2017) se spominja, da so prvo televizijo doma kupili leta okrog 1967: »Prva oddaja, ki smo jo doma gledali, je bil en boks. Jaz pa boksa ne maram. Pa poročila pa take stvari so bila po televiziji, filmov bolj malo. Pa tudi športnih prenosov je bilo bolj malo, spomnim se prenosov iz Planice.«

Janko (2017) se spominja, da so televizijo kupili okrog leta 1961, ko so se preselili v Šiško: »In je oče kupil pralni stroj, televizor in hladilnik. In takrat smo televizor imeli edini na ulici. Zvečer so prinesli stole in prišli gledat srbske komunistične oddaje in dnevnik. Bil je samo en program, drugega nisi dobil. Televizija pa je bila draga, tri, štiri plače.« Dobro se spominja tudi radia: »Najprej smo imeli enega Adlerja, to je bil nemški okupacijski, samo eno postajo si lahko poslušal. Imeli smo ga dol v gostilni, smo ga morali imeti. Potem smo leta 1949 kupili prvi tak radio in je bil res drag za tiste čase, čeprav je imel oče dobro plačo (je bila premalo cela plača), ga je dobil na karte.«

Gašper (2017) pravi, da je televizija prinesla kar nekaj sprememb: »Televizijo pa sem vedno rad pogledal, še danes. Ko je televizija prišla, se je bistveno spremenilo, malo nas je zaslužjila televizija. Najprej kot nov medij. Jaz sem ga prvič videl pri devetnajstih letih, v kmetijski šoli sem bil v internatu v Mariboru, ko so dobili televizor.« Pravi, da je bila zanj televizija poleg časopisa najpomembnejši medij: »Všeč mi je bila, ker so bili športni prenos, to sem rad gledal. Bila je dobrodošla, da smo si krajšali čas. V glavnem sem gledal pozneje poročila, ki so bila pomembna, kak film, začeli smo filme bolj na televiziji gledati kot v dvoranah, pa še zastoj je bil, če si gledal doma. (Gašper 2017).«

Martin (2017), ki je bil trinajst let tudi upravnik kina v Logatcu, se spominja, da so kino morali kasneje tudi za nekaj časa zapreti zaradi prihoda videokaset: »In ljudem ni bilo več važno, ali gledajo dobro, važno je bilo, kaj gledajo. Pa so bili taki posnetki, da se danes čudiš, kako smo to lahko sploh gledali. Ampak je bila že televizija in videorekorder in si dal film notri in si gledal film in si recimo prižgal cigareto. V kinu pa ni bilo tega in je obisk rapidno padel.« In je tudi eden redkih intervjuvancev, ki še vedno kdaj gre v kino: »Namreč film je to: tema, platno, koncentracija, samo to, nič drugega. Doma je pa vse sorte: piješ kavo, ješ čips, ustaviš, greš lulat in tako naprej. Ljudem, ki jim zadostuje, da samo nekaj gledajo pa zraven nekaj popijejo – takega v kino ne zvabiš več. (Martin 2017)«

Martin (2017) se spominja, da je bila prva televizijska oddaja sicer okrog leta 1958, okrog leta 1960 se je že prijela in leta 1979 je začel delati na televiziji: »Takrat še ni bilo vse barvno,

moj snemalec je imel filmsko kamero, vse prispevke smo delali na film, sicer barvno in so bili tudi prispevki iz zgodovine. Leta 1980 ni bilo na televiziji še vse barvno.«

## 8 Diskusija

S svojimi intervjuji sem dobila zanimiv vpogled v vsakdanjik mladine, preden so naša gospodinjstva zasedli televizijski ekrani. Menim, da je raziskovanje kina pokazalo tudi, kako so se mladi družili in kako so dojemali svet okoli sebe, oziroma kako intervjuvanci gledajo nazaj na svoja mlada leta. V intervjujih sem res uživala in mislim, da so intervjuvanci tudi, saj so imeli priložnost pomisliti na lepe trenutke svoje mladosti, ki jih je prinašal kino.

Čeprav so poslušali radio in lahko tudi brali časopise, so Filmski obzorniki prinesli veliko večjo fascinacijo, saj so lahko zares videli in ne le slišali oziroma prebrali, kaj se dogaja v svetu. Vrdlovec (2010, 176) Filmske obzornike navaja kot »psihološko-propagandno orožje«, a sem kljub temu ugotovila, da morda le do neke mere – v primeru mladih je šlo tudi za vprašanje interesa. Kljub temu pa mladih novice takrat niso toliko zanimale, in kot razberem iz intervjujev, so se vmes še pogovarjali in so nanje gledali tako kot mi sedaj na oglase pred filmom.

Je pa seveda kino igral veliko vlogo, če si izposodim Kovarika (2013, 108), je treba že v samem bistvu razumeti tudi to, da si lažje zapomnimo koncepte, ki so nam predstavljeni skozi podobe, saj smo vizualna bitja. Nekateri izmed intervjuvancev so na primer raje od kina imeli romane, radio oziroma šport. Čeprav sem med intervjuvanci našla tudi velike navdušence nad radijem, ki v njihovih življenjih še vedno igra veliko vlogo (kino pa malo manj ali skoraj nič), lahko rečem, da vpliv kina ni bil zanemarljiv, ker je s predvajanjem igranih filmov pustil pečat s svojimi zgodbami in podobami nasploh. Upoštevati je treba tudi nekatere osebne vidike glede kulturne izbire (po Luthar in Kurdija 2011), kino poleg tega ni strogo privatizirana aktivnost. Je take vrste aktivnost, skozi katero mladi vzpostavljajo nove vrste povezav in torej ni le prostočasna aktivnost (Lazarsfeld 1948, 12).

V smislu družabnih javnih prostorov z intervjujev ugotavljam, da so velik pomen poleg kina imeli tudi plesi (gledališče je bilo redko omenjeno). Nekateri izmed moških intervjuvancev poudarjajo tudi športne aktivnosti in igranje kart, ki jih v svoji tezi nisem predvidela.

Seveda pa se je zares izkazalo, da je s prihodom televizije začejalo obiskovanje kina upadati, saj za povprečnega gledalca, ki mu film kot umetnost ni toliko pomenil, kino ni več igral tako

velike vloge, saj so informacije, ki so jih sicer gledali na platnu, sedaj videli doma. Če so si vseeno želeli ogledati filme, so bili ti (kljub temu, da črno-beli) prav tako na voljo na televiziji, kar jim je zadostovalo. Za večino se je ogled filmov preselil v zasebne sfere, kar pa ne pomeni, da je kino povsem zamrl. Z vzponi in padci vztraja še danes in glede na raziskano, bi lahko trdila, da bo kino (delno zaradi tradicije, delno zaradi druženja) z nenehnimi spremembami ostajal še naprej. Kar je nekatere intervjuvance pritegnilo na televiziji, je predvsem novost v športnih prenosih, ki jih v kinu ni bilo.

Kljub temu da so raziskane generacije s prihodom televizije manj hodile v kino, pa lahko glede na odgovore tudi trdim, da je bil kino vedno bolj v domeni mlajših ljudi, saj še vedno (vendar v manjši meri) predstavlja družabni prostor. Da s starostjo obiskovanje kina upada, je pisal že Lazarsfeld (1948, 11). Ko so torej moji intervjuvanci odrasli, se je pojavila tudi televizija, oni pa so počasi gledanje filmov preselili domov. Želja po druženju je postala manjša oziroma morda tudi manj javna. Kot ključno so izpostavili prav družabno funkcijo kina in pomen tega, da si tja šel z družino, prijatelji ali na zmenek. Kot tudi sam zase ugotavlja eden od intervjuvancev, v mladosti bolj čustveno doživljaš zgodbe, te nate naredijo večji vtis. In če to združimo, dobimo idealen prostor za preživljanje prostega časa po razmišljanju in čustvovanju mlajšega človeka.

Kino je bil za nekatere izmed njih tako pomemben, da so zaradi njega brez pomisleka kršili tudi stroga šolska pravila. Če povzamem z eno od izjav: »Morali smo vse videti, to je bil naš del življenja, običajnega in tistega prijetnega. (2012)« Kino je bil torej prijeten del življenja, pomenil je pa spoznavanje novih, neznanih stvari, zato je bil tudi bolj privlačen. In vse to je možno navezati na Heleyevo teorijo (1952, 368), da fikcija daje močno identifikacijo, je njen podzavestni in čustveni element. V vizualnem je nekaj, kar odvrta od objektivnega načina učenja. Veliko lažje je iti v kino, kot da se o isti stvari učimo s predavanja. Morda je tudi to lahko razlog, da je bil za nekatere kino pomembnejši od šole.

V kino so pogosto hodili v navezavi z drugimi aktivnostmi, eden izmed odgovorov je bil denimo, da so v kino Sloga hodili tisti, ki so čakali na vlak, mnogi so v kino šli, da bi se izognili šoli, ipd., torej je bil kino umeščen v druge vsakodnevne aktivnosti. Kar lahko navežem na raziskavo Maingardove (2017), ki ugotavlja, da so ljudje kino vpletli v ostala opravila (hoja v šolo, skrb za družino, domača opravila ...).

Pogosto so si intervjuvanci tudi pisali sezname filmov, ki so jih gledali. Poleg vsega naštetega pa lahko na podlagi intervjujev zaključim, da je kino, kot tedaj ena redkih avdiovizualnih

izkušenj, ustvarjal močno vizualno kulturo in okrog speljal tudi veliko ritualov (predvsem) mladine. S tem so se med sabo tudi bolj povezali, večina intervjuvancev namreč navaja, da so sicer sprva v kino hodili s starši, kasneje pa skoraj zgolj s prijatelji. Kar tudi Haley (1952, 374) razlaga s tem, da ima vsaka generacija tendenco odmika od predhodnih.

Kljub temu da je vsak od intervjuvancev drugače gledal na film in je pri vsakem kino imel drugačno stopnjo pomembnosti v življenju, pa so vsi omenili slovenski film Vesna ter ameriški film V vrtincu, lahko torej povzamem, da sta to filma generacije. Še posebej Vesna, ki je poleg popularnosti igralcev in filma, imela tudi vpliv na modo.

Velik pomen je v življenju intervjuvancev imela dostopnost kina – tisti, ki so živeli v mestu, so bili bližje več različnim kinom, medtem ko so tisti iz obrobij oziroma vasi največji stik s kinom doživeli v času začasnega bivanja v mestu. Poleg tega je na pogostost hoje v kino vplivala tudi zasedenost z drugimi življenjskimi situacijami, kot je finančno stanje, skrb za družino, pomoč na kmetiji ipd. To je glede ruralnosti pisal že Butsch (v Sullivan 2013, 15), torej, da je selitev v mesta prinesla nekaj, česar ruralni človek ni poznal, in to je prosti čas. S prostim časom pa si lahko privoščimo tudi pristočasne aktivnosti, kot je kino. Poleg tega tudi Lazarsfeld (1948, 13) pravi, da je tam, kjer je kinematografov manj (oziroma so geografsko oddaljeni), tudi hoje v kino manj.

Ob analizi intervjujev se mi je potrjevala teza Jancovicha (v Kuhn 2017, 6), ki trdi, da si občinstvo ustvarja mentalne zemljevide mest glede na asociacije, ki jim jih nosijo kinematografi. Vsi intervjuvanci so brez problemov našli najbolj priljubljene kinematografe, njihove specifičnosti in dogodivščine, ki so jih tam doživeli. Torej, vsak ima neko svojo, osebno, kulturno geografijo hoje v kino.

Ob intervjujih se je porajalo tudi veliko osebnih spominov in doživljanj vsakega posameznika, ki so, kljub temu da je od tega minilo že veliko let, ostali globoko zasidrani v intervjuvancih. Temu bi Stacey (v Richards 2003, 344) rekla »osebno posredovanje«, saj ljudje v te lepe spomine osebno vlagajo in jih lahko pogosto priključijo. To lahko pojasni tudi teorija Landsbergove (v Kuhn 2017, 4), ki pravi, da se množični mediji morajo zavedati moči, ki jo imajo pri produkciji in cirkulaciji spominov, saj ustvarjajo izkušnje in zgodbe, s katerimi se gledalci poistovetijo. Kar dva intervjuvanca se na primer živo spomnita, kako sta želela oponašati Tarzana, torej lik iz filma.



## 9 Sklep

Kino je v svoji zlati dobi igral pomembno vlogo v vsakdanjem življenju ljudi, predvsem mladostnikov, ki so že od njegovih začetkov sestavljali glavno filmsko publiko, spremljali tehnološki napredek in se najbolj navdušeno posvečali filmu in filmskim zvezdam. Največ je k temu prispeval Hollywood, ki se je razvil tudi po zaslugi vojnega stanja v Evropi.

Kljub temu pa so filmske študije subjektu na nasprotni strani platna dajale manjši pomen kot samemu tekstu oziroma filmu na platnu. Občinstvo je bilo, če posplošim, v veliki meri zanemarjeno, današnje študije pa skušajo to nadomestiti, seveda v kontekstu študij spomina, ki (kot piše Kuhnova [2017, 5]) opozarjajo, da je spomin na konkretno stvar, torej na kino, vključen v širšo sliko spominov na več nivojih, denimo kot del kolektivnega ali kulturnega spomina.

Če si »izposodim« De Certeauja (1984), filmski gledalci, vsak po svoje delujejo znotraj okvirov dominantne reprezentacije, ki jih prinaša kino, seveda pa si jih (kot sem ugotovila tudi skozi analizo) vsak prisvaja in prilagaja po svoje, morda prebere celo obratno od mišljenega sporočila. V eni izmed obravnavanih raziskav (Maingard 2017) so se gledalci z ogledom filma čutili kot del širše svetovne kino skupnosti. Če posplošim: skupaj so hodili v kino, da so se počutili še bolj povezani s svetom.

In kot sem ugotovila tudi s svojo raziskavo. V kino so hodili vsi, tudi če se z njim ne čutijo tako zelo povezani. Predstavljal je oddih in obenem druženje. Tistih nekaj minut na platnu pa je za marsikoga pomenil tudi stik z manj znanim svetom, pa naj je šlo za fikcijo ali dokumentarno snov.

Velik pomen je imelo druženje pred, med in po filmu, z ustvarjanjem osebnih ritualov (eden izmed intervjuvancev je denimo po filmu vedno šel z očetom na sladoled, če pa je bil v kinu z dekletom, pa na pivo). Kino je preoblikoval tudi življenjske prioritete, ko so mnogi namesto v šolo, zahajali v kino, in tega še danes ne obžalujejo.

Kot sem torej trdila že na začetku, je kino v svoji zlati dobi pomenil velik del družabnega življenja mladine in do prihoda televizije imel tudi veliko zabavno vlogo. Bil je eden glavnih zabavnih prostorov, ni pa bil edini, tu so bila še gledališča, plesne dvorane, tudi telovadnice, družili so se v parkih ipd.

S svojo raziskavo lahko potrdim pomen kina za mlade sredi dvajsetega stoletja, saj je prek različnih kanalov na vsakega vplival na različen način (individualno in tudi skupinsko). Moja analiza je bila narejena na podlagi desetih intervjujev, ki pomenijo le osnovo, na kateri bi lahko temeljila širša analiza.

Predvsem sem se med raziskovanjem soočila tudi z zasebnim arhivskim gradivom, ki bi bil lahko deležen še dodatne (diskurzivne) analize. Gre za letake, razglednice, prospekte, pisma in ostalo gradivo o filmih. Nekaj je predstavljenih tudi v nalogi.

## 10 Literatura

1. Austin, Bruce A. 1985. *Motivations for Movie Attendance*. New York: Rochester Institute of Technology, College of Liberal Arts Rochester.
2. Bordwell, David in Kristin Thompson. 2001. *Zgodovina filma I*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
3. Briggs, Asa in Peter Burke. 2005. *Socialna zgodovina medijev : od Gutenberga do interneta*. Ljubljana: Sophia.
4. Christie, Ian. 2012. *Audiences: Defining and Researching Screen Entertainment Reception*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
5. Corbett, Kevin J. 2001. The Big Picture: Theatrical Moviegoing, Digital Television, and Beyond the Substitution Effect. *Cinema Journal* 40 (2): 17–34.
6. De Certeau, Michel. 1984. *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press.
7. Gašper. 2017. *Intervju z avtorico*. Logatec: 22. avgust.
8. Godina, Eva. 2017. *Osebni arhiv*. Logatec: interno gradivo.
9. Geraghty, Christine. 2000. Cinema as social space: Understanding cinema-going in Britain, 1947-63. *Framework: the journal of cinema and media* 42. Dostopno prek: <http://web.archive.org/web/20110122045222/http://www.frameworkonline.com/Issue4/2/42cg.html> (5. maj 2017).
10. Gomery, Douglas. 1992. *Shared Pleasures: A History Of Movie Presentation In The United States*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
11. Haley, Jay. 1952. The Appeal of the Moving Picture. *The Quarterly of Film Radio and Television* 6 (4): 361–374.
12. Hansen, Miriam. 1993. Early cinema, late cinema: permutations of the public sphere. *Screen* 34 (3): 197–210.
13. Hilmes, Michele. 2013. *Only Connect: A Cultural History of Broadcasting in the United States: 4th Edition*. Boston: Wadsworth.
14. Janez. 2012. *Intervju z avtorico*. Logatec: 29. december.
15. Janko. 2017. *Intervju z avtorico*. Ljubljana: 28. avgust.
16. Jowett, Garth S. in Victoria O'Donnell. 2011. *Propaganda and Persuasion*. Los Angeles: SAGE.

17. Kavčič, Bojan in Zdenko Vrdlovec. 1999. *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.
18. Kovarik, Bill. 2013. *Revolutions in communication : media history from Gutenberg to the digital age*. New York; London: Continuum.
19. Kuhn, Anette. 1999. Cinema-Going in Britain in the 1930s: Report of a Questionnaire Survey. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 19 (4): 531–543.
20. --- 2017. Memories of cinemagoing and film experience: An introduction. *Memory Studies* 10 (1): 3-16.
21. Lazarsfeld, Paul. 1948. *Radio Listening in America*. New York: Prentice-Hall, inc.
22. Lippmann, Walter. 1921. *Public Opinion*. Dostopno prek: <http://wps.pearsoncustom.com/wps/media/objects/2429/2487430/pdfs/lippmann.pdf> (29. december 2016).
23. Lojze. 2017. *Intervju z avtorico*. Logatec: 19. avgust.
24. Lovejoy, Alice. 2017. Review: 'Film Culture: Brno 1945 – 1970'. The History of Distribution, Exhibition and Reception. *Memory Studies* 10 (1): 91–93.
25. Luthar, Breda. 1991. Televizija – kulturna praksa devetdesetih. *Teorija in praksa* 12 (28). 1443–1454.
26. Luthar, Breda in Slavko Kurdija. 2011. Razred in kulturne distinkcije. *Teorija in praksa* 48 (4). 982–1003.
27. Maingard, Jacqueline. 2017. Cinemagoing in District Six, Cape Town, 1920s to 1960s: History, politics, memory. *Memory Studies* 10 (1): 17–34.
28. Manley, Brian. 2011. *Moving Pictures: The History of Early Cinema*. Dostopno prek: <http://thehomeschooltree.com/wp-content/uploads/2015/09/Moving-Pictures-The-History-of-Early-Cinema.pdf> (25. avgust 2016).
29. Marija. 2012. *Intervju z avtorico*. Logatec: 29. december.
30. Marjana. 2012. *Intervju z avtorico*. Logatec: 29. december.
31. Martin. 2017. *Intervju z avtorico*. Logatec: 19. avgust.
32. Miha. 2017. *Intervju z avtorico*. Logatec: 19. avgust.
33. Mulvey, Laura. 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16 (3): 6-18.
34. Nedič, Lilijana. 1997. *Zgodovina filma na Slovenskem (od arheološkega obdobja do prihoda zvoka)*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
35. --- 2016. *Zapisi o zgodovini filma, kinematografije in muzejski zbirki Slovenske kinoteke*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
36. O'Loughlin, Ian. 2017. Review: Memory and Movies: What Films Can Teach Us about Memory. *Memory Studies* 10 (1): 93–96.
37. Petra. 2017. *Intervju z avtorico*. Ljubljana: 28. avgust.

38. Pušnik, Maruša. 2008. Udomačenje televizije na Slovenskem: Javne in zasebne rabe televizije v zgodovinski perspektivi. *Javnost – the Public* 15: 113–132.
39. --- 2015. Cinema culture and audience rituals: Early mediatization of society. *Anthropological Notebooks* 21 (3): 51–74.
40. Reiner, Robert, Jessica Allen in Sonia Livingstone. 2001. The audience of crime media 1946-91 : a historical approach to reception studies. V *Communication review* 4 (2): 165–193.
41. Richards, Helen. 2003. Memory reclamation of cinema going in Bridgend, South Wales, 1930–1960. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 23 (4): 341–355.
42. Shimpach, Shawn. 2014. Viewing. *The Handbook of Media Audiences*. Ur. Virginia Nightingale. 62–85. Hoboken: Wiley-Blackwell.
43. Stanković, Peter. 2013a. *Študijsko gradivo pri predmetu Filmske študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
44. --- 2013b. *Zgodovina slovenskega celovečernega igranega filma. 1. Slovenski klasični film (1931-1988)*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
45. Sullivan, John L. 2013. *Media Audiences : effects, users, institutions, and power*. Los Angeles: SAGE.
46. Tine. 2012. *Intervju z avtorico*. Logatec: 29. december.
47. Toulet, Emmanuelle. 1996. *Kinematograf: izum stoletja*. Ljubljana: DZS.
48. Traven, Janko. 1992. *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih: do 1918*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
49. Triglav-film. 1950. *Petletnica slovenske kinematografije*. Ljubljana: Propagandni oddelek komisije za kinematografijo.
50. Vrdlovec, Zdenko. 2010. *Zgodovina slovenskega filma*. Radovljica: Didakta.
51. --- 2013. *Zgodovina filma na Slovenskem: 1896-2011*. Ljubljana: UMco.
52. Žun, Klemen. 2014. *Kino zemljevid : zemljevid ljubljanskih kino prizorišč (1896-2014)*. Ljubljana: Javni zavod Kinodvor.
53. Žun, Klemen in Bojan Bajsič. 2014. *Ljubljana – mesto kina: pedagoško gradivo*. Ljubljana: Kinodvor. Dostopno prek: [http://www.kinodvor.org/media/ljubljana\\_mesto.kina\\_pg.pdf](http://www.kinodvor.org/media/ljubljana_mesto.kina_pg.pdf) (13. oktober 2016).

## **Priloga A: Osnutek vprašanj za intervju**

Življenjska zgodba, okolščine, lokacije bivanja, razmere ...

Kako in kje ste živeli v mladosti? Kaj je zapomnilo vaš vsakdan med vojno (odvisno od starosti intervjuvanca) in kako po njej?

Kdaj ste šli prvič v kino? Se spomnite prvih občutkov?

S kom ste po navadi hodili v kino?

Ste hodili tja tudi na zmenke?

Pogovori s prijatelji o kinu

Koliko prostega časa je bilo namenjenega filmu – poleg ogleda predstav še na primer branje o filmih, zbiranje fotografij, izsekov ...

So bili filmi, ki vam niso bili všeč in zakaj?

Najljubši film? Kaj je bilo tisto, kar vas je pri določenem filmu najbolj pritegnilo? Žanri?

Kako ste vedeli, kateri filmi prihajajo v kino? Kako ste se odločili, katerega bi šli gledat?

Koliko so v kino hodili starši – odnos staršev do kina in navad mladih.

Ste v kino hodili le zaradi zabave? Ste kdaj šli tudi zaradi novic/da bi se česa novega naučili (dokumentarci)?

So vam bile všeč novice na začetku?

Je bila v kinu tišina/nemir? Vam je šla kakšna vrsta gledalcev na živce?

Kaj ste počeli, če se je strgal trak? Kako pogosto se je to dogajalo?

Kakšni so bili ljudje, zaposleni v kinu? Dolge vrste?

Kako pogoste so bile predstave v določenih kinih/vašem najljubšem?

Ste kakšen film šli gledat tudi večkrat?

Ste hodili v kino več/manj kot vrstniki?

Če bi ocenjevali v primerjavi z ostalimi mediji in pristočasnimi aktivnostmi – kako velik pomen je imel kino za vas?

Ste se za kino tudi kaj posebej oblekli/kako drugače pripravili?

Razlika med ogledom filma v kinu in v drugih prostorih (npr. internatu)?

Kaj ste počeli pred in po kinu?

So se vam zdele vstopnice drage?

### **Zvezništvo:**

Kaj vas je pri zvezdah najbolj pritegnilo? Kaj so vam osebno pomenile?

Kako pomembno pri filmu je bilo, da so v njem bile zvezde?

Kako je po vašem mnenju takrat zgedala Rusija/Amerika? Je bila vsa predstava povezana s filmi, ali ste o teh državah, ki jih niste obiskali izvedeli na drugačen način?

### **Drugi mediji:**

Kaj je bila za vas najpogostejša oblika zabave?

Kako pogosto ste hodili na plese?

Ste hodili v gledališče?

Kako pogosto ste brali knjige? Katere romane ste najraje brali? Kako ste sprejemali filme, ki so bili posneti po romanih?

Kako pogosto in v kakšnem kontekstu ste poslušali radio? So ga bolj poslušali starši? Je bila tam bolj pomembna glasba ali govorne vsebine?

Kako povezani ste se čutili s temi mediji (in v primerjavi s sedaj)?

Prihod televizije: Kdaj ste izvedeli, da prihaja televizija?

Kdaj ste jo prvič gledali?

Kako drugačna se vam je zdela od velikega platna?

Katera je bila za vas največja razlika s prihodom televizije (v navadah, v načinu gledanja, v vsebini filmov/oddaj)?

Je bilo morda kaj, kar vam je pri televiziji manjkalo v primerjavi s kinom?

Kako pogosto ste hodili v kino potem, ko ste doma že imeli televizijo?