

*Zdenko Vrdlovec*

**ZGODOVINA FILMA**

**NA SLOVENSKEM**

**1896–2011**



*Zdenko Vrdlovec*

**ZGODOVINA FILMA  
NA SLOVENSKEM  
1896–2011**

**UMco**

UMco, Ljubljana, 2013

*Zdenko Vrdlovec*  
**ZGODOVINA FILMA NA SLOVENSKEM 1896–2011**

© za besedilo: Zdenko Vrdlovec  
in UMco d. d., 2013

*Izdajatelj in založnik:*  
UMco d. d.

*Urednik:* Samo Rugelj  
*Pomočnica urednika:* Renate Rugelj  
*Oblikovanje ovitka:* Žiga Valetič  
*Postavitev:* Tina Šebenik  
*Izdelava kazala:* Martin Čelig  
*Tisk:* NTD d. o. o.  
*Naklada:* 400 izvodov, 1. natis, sprotni tisk  
Ljubljana, 2013

*Fotografija na naslovnici:* iz filma *Ljubljana je ljubljena* režiserja Matjaža Klopčiča (1934–2007), ki je nastal leta 2005 v produkcijski hiši Arsmidia.

Vse fotografije so uporabljene z dovoljenjem Slovenskega filmskega centra, javne agencije Republike Slovenije.

Knjiga je bila sofinancirana s podporo Javne agencije za knjigo Republike Slovenije iz programa za leto 2012.

Izdajo knjige je finančno podprl Kinodvor.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

791(497.4)"1896/2011"

VRDLOVEC, Zdenko

Zgodovina filma na Slovenskem : 1896-2011 / Zdenko  
Vrdlovec. - 1. natis. - Ljubljana : UMco, 2013

ISBN 978-961-6803-63-2

265723392

**UMco d. d.**, Leskoškova 12, 1000 Ljubljana  
tel.: 01/520 18 39, e-pošta: bukla-urednistvo@umco.si, www.bukla.si

# VSEBINA

UVOD	7
<b>I. DEL</b>	
<b>KINO BREZ FILMA 1896–1918</b>	15
PRVO POGlavJE	
OSAMLJENA PIONIRJA: GROSSMANN, ROVŠEK	17
DRUGO POGlavJE	
NEKULTURNI KINO	31
<b>II. DEL</b>	
<b>NEMO OBDOBJE Z ZAČETKI ZVOKA 1918–1945</b>	45
TRETJE POGlavJE	
FILMARJI Z LICENCO IN BREZ NJE: BEŠTER, BADJURA, JAKAC	47
ČETRTO POGlavJE	
OD TRIGLAVA DO EMONA FILMA	69
PETO POGlavJE	
OD EMONA DO TRIGLAV FILMA	107
<b>III. DEL</b>	
<b>NASTANEK IN RAZVOJ NACIONALNE KINEMATOGRAFIJE 1945–1991</b>	127
ŠESTO POGlavJE	
OBZORJE JE RDEČE	129
SEDMO POGlavJE	
PRVA »PETLETKA«	153

OSMO POGLAVJE ZELO RAHEL HOLLYWOODSKI DOTIK	181
DEVETO POGLAVJE ČRNA SERIJA	217
DESETO POGLAVJE PRVE BARVE, POTEZE KRITIČNOSTI IN MODERNIZMA	265
ENAJSTO POGLAVJE SVINČENA LETA (BOLJ ALI MANJ)	373
DVANAJSTO POGLAVJE VIBINO PONOVRNO VSTAJENJE ...	485
TRINAJSTO POGLAVJE ... IN ZATON (Z NEKAJ ISKRAMI)	585
IV. DEL NOVI VAL 1991–2011	651
ŠTIRINAJSTO POGLAVJE »NOVO, NOVO, NOVO VREME«	653
PETNAJSTO POGLAVJE ŠE ENA VESNA	691
ŠESTNAJSTO POGLAVJE IN DRUGI LETNI ČASI	741
LITERATURA	811
KAZALO FILMSKIH NASLOVOV IN IMENSKO KAZALO	815

## UVOD

Če odpremo kakšno knjigo o zgodovini filma, nam že kazalo pokaže eno izmed specifik oziroma nalog zgodovinopisnega početja: periodizacija. Vzemimo *Svetovno zgodovino filma* Davida Bordwella in Kristin Thompson, katere slovenski prevod je izšel istega leta kot ameriški izvirnik (2009). Ta je zgodovino filma razdelil na šest obdobj: »Zgodnji film«, »Pozno nemo obdobje 1919–1929«, »Razvoj zvočnega filma 1926–1945«, »Povojno obdobje 1946–1960«, »Sodobni film po letu 1970« in »Film v času elektronskih medijev«. Nekoliko starejša *Oxford History of World Cinema* (1996), ki jo je napisalo več avtorjev, uredil pa Geoffrey Nowell - Smith, pozna samo tri obdobja: »Nemi film 1895–1930«, »Zvočni film 1930–1960« in »Moderni film 1960–1995«. Ali pa zgodovina nekoliko manjšega korpusa, kot je evropski film – *European Cinema* (Oxford University Press, New York, 2004), ki jo je uredila Elisabeth Ezra. Tudi ta zgodovina pozna samo tri obdobja: »Zgodnji film«, »Povojni film« in »Novi tokovi«.

Če ta tri obdobja zadostujejo za evropski film, bi jih najbrž lahko uporabili tudi pri slovenskem filmu. Toda v omenjenih zgodovinopisnih delih je mogoče ugotoviti, da imajo nekatere (zlasti manjše) nacionalne kinematografije (prav z vidika) zgoraj naštetih periodizacij vendarle neko svojo specifiko. Toda nobena ne tolikšno, kot jo premore slovenska kinematografija, ki že zato potrebuje tudi »posebno« periodizacijo. Ta je razvidna v kazalu.

Njena »posebnost« je deloma v tem, da se štiri obdobja filma na Slovenskem (Kino brez filma 1896–1919, Nemo obdobje z začetki zvoka 1919–1945, Nastanek in razvoj nacionalne kinematografija 1945–1991 in Novi val 1991–2011) ujemajo s štiriimi državnimi formacijami: v prvem obdobju je bila Slovenija

del avstro-ogrske monarhije, v drugem del Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev oziroma Dravska banovina v kraljevini Jugoslaviji, v tretjem republika v Socialistični federativni republiki Jugoslaviji, v četrtem pa je postala samostojna država. Pisanje zgodovine filma na Slovenskem pač ne more biti slepo za ta historična dejstva, saj so bila ne le zunanje okolje slovenske kinematografije, marveč so jo tudi zakonsko, institucionalno in včasih tudi bolj imanentno opredeljevala.

Francoski zgodovinar Marc Ferro je celo menil, da bi lahko film upoštevali kot »*dejavnik in vir zgodovine*«. <sup>1</sup> To idejo je pozneje povzel tudi Gian Piero Brunetta v svoji študiji »*Storia e storiografia del cinema*« v monumentalni *Storia del Cinema Mondiale*, kjer pravi: »*Zgodovina filma lahko bogato in pomenljivo dokumentira dogodkovno ali t. i. globoko zgodovino. V njenem topološkem prostoru soobstajajo in medsebojno učinkujejo ne le estetski in oblikovni procesi ter tehnološke inovacije, marveč tudi ekonomske, religiozne, politične in institucionalne sile, spremembe mentalitete in načini manipulacije s kolektivnim imaginarnim ter nadzora nad njim.*« <sup>2</sup>

Filmsko zgodovinopisje je sicer relativno mlada, vendar že zelo razvita in razvejana disciplina z različnimi pristopi, metodami in predmeti obravnave. Robert C. Allen in Douglas Gomery sta v *Film History, Theory and Practice* odkrila, da so se v zgodovinopisju oblikovali štirje glavni pristopi: estetska, tehnološka, ekonomska ter socialna in socialno-kulturna zgodovina filma.

Najbolj razširjen je estetski pristop, na katerega je v 1960. letih močno vplivala t. i. teorija avtorstva. Allen in Gomery imenujeta ta pristop »panteonski«, kolikor estetska analiza obravnava posamezne filme kot umetniška dela ali kot osebno vizijo

---

1 Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Denoel/Gonthier, Pariz, 1977.

2 Gian Piero Brunetta, »*Storia e storiografia del cinema*«, v: *Storia del Cinema Mondiale*, 11. knjiga: *Teorie, strumenti, memorie. Parte I.*, str. 191–214, Milano, 2009.



umetnika, pri čemer »večina filmov ni zajeta v mreže estetske zgodovine, ker veliki umetniški filmi predstavljajo le majhen odstotek filmske produkcije«. <sup>3</sup> Klasični primeri takšne »panteonske« zgodovine so: *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague* (1945–1958) Andréja Bazina, *A Short History of the Movies* (1980) Geralda Masta in *Masters of the American Cinema* (1981) Louisa Giannettija. Edward Buscombe je o takšnem pristopu menil, da »ni zares zgodovinski« in predstavlja prej »filmsko kritiko, ki obravnava filme po kronološkem redu«. <sup>4</sup>

Avtorski teoriji kot inspiraciji estetskega pristopa je sledila semiologija, za katero pa distinkcija med umetniškim in neumetniškim filmom ni bila več pertinentna, ker so jo bolj zanimali kodi in konvencije, ki si jih posamezen film deli z drugimi filmi istega obdobja, stila ali žanra. Ne obstaja nobena semiološka zgodovina filma, zato pa je semiologija močno spremenila študij filma, ko mu je dala orodje za analizo narativnih in stilističnih modelov. Zgodovina filma se je torej lahko opirala na kakšne teoretske modele, toda sama ni teorija filma. Težko je bolje reči kot Gian Piero Brunetta, ko pravi, da »se vrednost zgodovinarjevega dela ne meri ne po podatkih, ki mu jih je uspelo zbrati, ne po filozofski ali filmskoteoretski knjižnici, na katero se opira, marveč po njegovem spoštovanju do vseh virov, tako primarnih filmskih kot sekundarnih, po povezavah, ki jih najde med temi viri in njihovimi konteksti, in po kritičnih interpretacijah, če se ne izgubljajo v preveč poljubnem dekonstruktivizmu.« <sup>5</sup>

Tehnološka zgodovina filma preučuje začetke in razvoj filmske tehnologije (kamere, traku, projektorja, kinematografskega platna, zvoka idr.), v najboljših primerih pa tudi to, kako

3 Robert C. Allen, Douglas Gomery, *Film History, Theory and Practice*, str. 93, McGraw Hill, London, 1985.

4 Edward Buscombe, »Notes on Columbia Picture Corp., 1926–1941«, *Screen*, št. 16, 1975.

5 Brunetta, op. cit., str. 196.

so posamezne tehnološke inovacije vplivale na filmsko estetiko in s kakšnimi ekonomskimi procesi so bile povezane ali so jih izzvale. Izčrpen pregled tehnološkega razvoja filma (od Lumièrovega *cinématographe* in Edisonovega kinetografa do digitalne tehnologije) najdemo v zgodovinski študiji Carla Montanara »Il cammino della tecnica«. <sup>6</sup>

»Noben film se ni pojavil zunaj ekonomskega konteksta,« trdita Allen in Gomery, in »nobena nacionalna kinematografija, ne glede na svojo velikost, se ni mogla ogniti stroškom za produkcijo, distribucijo in kinematografsko prikazovanje«, ki predstavljajo osnovni model filmske ekonomije. Allen in Gomery izpostavljata marksistično zgodovinsko študijo Thomasa Gubacka *The International Film Industry: Western Europe and America Since 1945* (Bloomington, 1969), ki je analizirala učinke »hollywoodskega imperializma« v evropskih kinematografijah. Na tem področju je sicer najboljše literatura o hollywoodskih studiih, v Evropi pa je še vedno eno najboljših del *Le Cinéma exploité* (1989) Renéja Bonnela.

Za temeljno delo socialne zgodovine filma velja *From Caligari to Hitler* (Princeton, 1947) Siegfrieda Kracauerja, ki je zastavilo vprašanje, kako filmi reflektirajo družbo. Pri Kracauerju so se zgledevale še mnoge socialno-zgodovinske študije (npr. Annie Goldmann, *Cinéma et société moderne*, 1973, Robert Sklar, *Movie-Made America*, 1975, Paul Monaco, *Cinema and Society*, 1976), ki so v analizi filmskih vsebin iskale »prevode« družbenih verovanj, vrednot, strahov, antagonizmov, protislovij, ideologij ipd. Po Ianu Jarvieju (*Movie and Society*, 1970) mora sociologija filma odgovoriti tudi na vprašanje, »kdo hodi v kino, v kakšnih okoliščinah in zakaj?«, se pravi, da je njeno področje tudi raziskava občinstva in gledalskih navad. Molly Haskell je s knjigo *From Reverence to Rape* (1976) – in s tezo, da je ameriški

---

6 V: *Storia del Cinema Mondiale*, 11. knjiga: *Teorie, strumenti, memorie. Parte I.*, str. 81–163, Milano, 2009.

film služil »veliki laži« o ženski manjvrednosti – iniciirala feministične študije filmske zgodovine. Obstaja še vrsta drugih: o reprezentaciji etničnih in rasnih skupnostih, o filmski cenzuri, psihologiji filma, o kulturnem statusu in vlogi filma, o filmu in religiji, filmu in politiki itn.

V literaturi o slovenskem filmu ni prav veliko zgodovinskih študij, a jih je vseeno nekaj iz vsake omenjenih štirih »kategorij«. *Kratka zgodovina filma na Slovenskem* (1979) Franceta Brenka je še najbližja socialno-kulturni usmeritvi, čisti primeri estetske zgodovine pa so *Slovensko slovstvo v filmu* (1983) Stanka Šimenca, prispevki o slovenskem nemem filmu *V kraljestvu filma* (1987) Silvana Furlana, Bojana Kavčiča, Lilijane Nedić, Stojana Pelka in Zdenka Vrdlovca, eseji o sodobnem slovenskem filmu *Osvobajanje pogleda* (2004) Andreja Špraha, *Na svoji zemlji: zgodovina slovenskega filma* (2005) Marcela Štefančiča, jr. ter spremna študija »Zgodba o slovenskem filmu« Z. Vrdlovca v *Filmografiji slovenskih celovečernih filmov 1931–2010* (2011). V območje estetske zgodovine sodijo tudi monografije o posameznih režiserjih: Františku Čapu (Zdenko Vrdlovec, Jože Dolmark, 1981), Francetu Štiglicu (Vladimir Koch, Rapa Šuklje et. al., 1983; Tone Frelih, 2008), Karolu Grossmannu (Stanko Šimenc et. al., 1985), Janetu Kavčiču (Marcel Štefančič, jr., Bojan Kavčič, 1993), Vojku Duletiču (Tone Frelih, 2011) in Matjažu Klopčiču (Andrej Šprah et. al., 2012). Revija *KINO!* (št. 11/12, 2010) je objavila Prispevke k zgodovini slovenskega eksperimentalnega filma.

O tehnološki zgodovini slovenskega filma obstajajo edino prispevki Lilijane Nedić, zlasti »Iz Grossmannove fotografske in filmske zapuščine« (v Stanko Šimenc et. al., *Karol Grossmann*, 1985), »Kinematograf in Slovenci« (v Emmanuelle Toulet, *Kinematograf, izum stoletja*, 1996) in »100 let slovenskega filma, obdobje 1935–1945: uveljavitev zvočnega filma« (v *Kinotečniku*, april 2005). Nedićeva je pripravila tudi nekaj razstav o filmski tehniki.

Pionirsko študijo s področja ekonomske zgodovine filma je napisal Marjan Rožanc, »Ekonomske problemi in kulturne perspektive domačega filma« (*Perspektive*, št. 16, 1961/62), v novejšem času pa se te tematike loteva Samo Rugelj (*Stranpota slovenskega filma*, 2007).

Lastnosti socialno-kulturne zgodovine ima prvi slovenski filmskozgodovinski poskus, *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih (do 1918)* Janka Travnja, ki je v letih 1950–1952 izhajal v revijah *Filmski vestnik* in *Film* (v knjižni obliki je izšel šele leta 1992). Socialno-kulturni usmeritvi ustrezata tudi deli *Rdeči trakovi* (2005) Petra Stankoviča, ki obravnava reprezentacijo partizanov v slovenskem filmu, in *Slovenski dokumentarni film 1945–1958* (2005) Tatjane Rezec Stibilj.

Idealna zgodovina filma bi bila najbrž tista, ki bi zmogla integrirati vse te štiri glavne pristope oziroma usmeritve. Italijanska *Storia del Cinema Mondiale* je res takšna, toda ta je v 12 obsežnih knjigah (samo knjigi o evropskem filmu imata vsaka po 1.000 strani), pri katerih je sodelovala cela vrsta strokovnjakov. Tudi tale *Zgodovina filma na Slovenskem 1896–2011* je kar zajetna, a kljub temu v njej ni »vsega«. Z izjemo omemb o kinematografskih napravah, s katerimi je prišel film na Slovensko, in opazk o tem, kako in kdaj je na Slovenskem postal zvočen, barven in nazadnje digitalen, ni ničesar o tehnološki zgodovini slovenskega filma. V opisih produkcijskih modelov in načinov državnega subvencioniranja produkcije je nekaj malega ekonomske zgodovine. Že veliko bolj je navzoča socialno-kulturna zgodovina, toda prevladujoča je estetska. Ki pa ni »izbirčna«, se pravi, da obravnava skoraj vse filme: iz prvega in drugega obdobja veliko večino tistih, ki jih hrani Filmski arhiv pri Arhivu Slovenije, v tretjem in četrtem obdobju pa veliko večino celovečernih, tako igranih kot dokumentarnih filmov, ki so bili kinematografsko prikazani. V teh dveh obdobjih torej niso obravnavani kratki filmi, razen kot redki primeri amaterskega

in eksperimentalnega filma, in prav tako ne televizijski celovečerci, spet z nekaj izjemami. A če ta estetska zgodovina ni »izbirčna«, to seveda še ne pomeni, da ne pozna kritičnih ovrednotenj.

Zgodovinopisne knjige je mogoče brati kontinuirano od začetka do konca ali le po posameznih poglavjih, povezanih z določenimi obdobji, ki bralca posebej zanimajo. V primeru filmske zgodovine pa ima bralec še večjo izbiro: lahko začne tudi pri seznamu filmskih naslovov in prebira knjigo le na mestih, kjer je kaj zapisano o izbranih filmih ali avtorjih. Bralcu, ki se mu bo ljubilo to knjigo prebrati od začetka do konca, pa sem ob zahvali za trud dolžan tudi neko opombo. Še posebej, če se mu bo zdelo, da je zadnji del knjige, ki obravnava zadnjih 20 let slovenskega filma, napisan »prehitro«. Priznati moram, da ta bralečev vtis ne bo povsem napačen. Seveda bi se lahko izgovoril, da »ni-bilo-dovolj-časa«, ker je pritiskal rok oddaje teksta, toda žal je pravi razlog drugje. Pravzaprav v tem, da to zadnje obdobje še ni toliko »pravi« predmet zgodovine, kot je le preteklost sedanjega življenja slovenskega filma. To obdobje torej še ne omogoča takšne »zgodovinske distance« (in z njo zgodovinske kontekstualizacije) kot obdobje med obema vojnama ali tisto od 1945 do 1990, ki sta že končani obdobji tako v historičnem pogledu kot v tem, da je velika večina filmskih opusov že sklenjena. Bralcu najbrž ne bo ušlo, da so nekateri filmi iz najdaljšega, tj. 3. dela knjige (Nastanek in razvoj nacionalne kinematografije 1945–1991) obravnavani obširneje kot marsikateri iz zadnjega dela (Novi val), a naj mu to ne pomeni, da je tako zato, ker so »boljši«. Seveda je implicirano tudi ovrednotenje, toda še pogosteje je tej Zgodovini šlo za to, da bi »stare« slovenske filme »znova oživila« in obenem pogledala, ali so »bivši« tako, da »bivajo še« ali ne več.

V *Zgodovini filma na Slovenskem 1896–2011* je prvih osem poglavij z manjšimi spremembami povzetih iz *Zgodovine*

*slovenskega filma* istega avtorja, ki je leta 2010 izšla pri založbi Didakta (ta knjiga se je sklenila s poglavjem »Črna serija«). Uredniku Didakte Rudiju Zamanu se zahvaljujem, da je dovolil ponatis teh poglavij, dolžan pa sem še nekaj zahval: uredniku založbe UMco dr. Samu Ruglju za potrpežljivost, sodelavcem in sodelavkam Filmskega arhiva Arhiva RS za pomoč pri ogledu filmov in izbiranju fotografij in hčerki Anji za pomoč pri brskanju po starih časopisih.

Zdenko Vrdlovec  
Ljubljana, novembra 2012

**I. DEL**

**KINO BREZ FILMA**

**1896–1918**





## PRVO POGlavJE

# OSAMLJENA PIONIRJA: GROSSMANN, ROVŠEK

V novejših zgodovinah filma (npr. *The Oxford History of World Cinema*, 1996, David Bordwell, Kristin Thompson, *Svetovna zgodovina filma*, 2000) in zgodovinskih raziskavah (Noel Burch, Tom Gunning) s pojmom »zgodnji film« označujejo pionirsko obdobje (1895–1906), ko se je film, ki se je pojavil kot tehnična invencija, začel preizkušati kot nova spektakelska in narativna forma. Naslednja faza v zgodovinskem razvoju kinematografije, ki pa jo že spremlja začetek industrijsko organizirane produkcije in distribucije ter nastanek svetovnega kinematografskega trga, je opredeljena kot »prehodno obdobje«.

Kakor je bila že sama iznajdba filma plod poskusov, ki so bolj ali manj istočasno potekali tako v Evropi kot ZDA, tako se je tudi film kot »spektakularni« naslednik fotografije zelo hitro internacionaliziral. S t. i. potujočimi kinematografi so prikazovali filme skoraj po vsem svetu, prav tako mednaroden pa je bil tudi njihov »stil«: za ves zgodnji film je značilno, da je temeljil na prostorskih aspektih profilmškega dogodka, se pravi, da je na neki način ohranjal »gledališko« enotnost prizora, ki ga še ni fragmentiral na posamezne kadre; prevladovali so statični posnetki v splošnih planih (s človeškimi postavami, pokazanimi v celoti), kar tudi pomeni, da osebe še niso bile individualizirane; pripoved je obstajala le v zametkih, ki še niso poznali montažno vzpostavljene časovno-prostorske kontinuiranosti med prizori.

Vendar že ta zgodnji »stil« ni povsem homogen, saj pozna vsaj dva osnovna tipa ali razvojni fazi: v prvih letih (1895–1902/3)

so filmi v glavnem obstajali v enem samem nekajminutnem posnetku, ki je prikazoval kakšen skeč ali kratek igrani prizor, v večini primerov (oziroma v tedaj prevladujoči »lumièrovski maniri«) pa neko realno dejanje ali dogodek (v stilu »prihoda vlaka na postajo«). V drugi fazi oziroma v letih 1903–1907 pa so filmi poznali že več posnetkov s časovnimi in vzročnimi povezavami v okviru preprostih narativnih struktur. Zаметki montažne povezave dveh sočasnih ali zaporednih dejanj so se pojavili v t. i. filmih pregona, sicer pa so si pri filmih z več posnetki rajši pomagali z znanimi zgodbami, za katere so predpostavljali, da jih gledalci poznajo in da jim potemtakem ne bo težko slediti zaporedju prizorov. Od tod mednarodna razširjenost filmov o Kristusovem pasijonu.

V zgodnjem obdobju je prevladovala francoska produkcija (ob Mélièsu vse bolj Pathé), ki je veliko izvažala tudi na ameriški trg, kjer sta ob Edisonovi družbi uspevali še American Mutoscope and Biograph Company ter Vitagraph. Filme so prikazovali v music-hallih (kot vmesne točke) ali s potujočimi kinematografi, ki so gostovali v salonih hotelov, kavarnah, gostilnah, na predmestnih zabaviščih in sejmih, kjer so, kot piše zgodovinar Georges Sadoul, »filmi našli svoje mesto ob X-žarkih, bradatih ženskah, brezžičnem brzojavu in vrtiljakih z letali«.<sup>7</sup> Leta 1905 so se v ZDA pojavili prvi stalni kinematografi, znani kot *nickelodeon*.

Posebnost zgodnjega obdobja so predstavljali tudi poskusi ozvočenega filma z uporabo Edisonovega fonografa ali Berlinerjevega gramofona. Tudi če so bile brez fonografa ali gramofona, pa filmske predstave nikoli niso bile neme oziroma brez zvoka. Od predstav z *laterno magico* so potujoči kinematografi prevzeli napovedovalca, ki je komentiral neme filmske podobe. Filmske projekcije je pogosto spremljal klavir, ki se mu je včasih pridružil cel orkester in pod platnom igral vse od znanih arij in

---

<sup>7</sup> Georges Sadoul, *Zgodovina filma*, str. 53, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1960.

odlomkov iz klasičnih del do modnih popevk. Kjer pa niso imeli žive glasbene spremljave, so uporabljali glasbene skrinje oziroma Kaufmannovo napravo za mehansko reprodukcije godbe, *orchestron* (izumljen 1851), ki je »s svojimi buččimi, hrumečimi in brnečimi zvoki že od daleč naznanjal kraje ljudskih zabavišč, kjer so v tej dobi taborili potujoči kinematografi«, kot piše Janko Traven v svojem *Pregledu razvoja kinematografije pri Slovencih (do 1918)*.

V času zgodnjega obdobja filma, torej ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja, Slovenija še ni obstajala (razen v političnem programu Zedinjena Slovenija), medtem ko so Slovenci živeli v petih deželah avstro-ogrske monarhije, Goriški, Istri, Koroški, Kranjski in Štajerski; največ jih je živelo na Kranjskem, kjer so deželni zbor kot najvišji avtonomni organ od 1880. let pa do razpada Avstro-Ogrske leta 1918 vodili slovenski deželni glavarji. Sedež kranjskega deželnega zbora (in odbora kot njegovega izvršnega in upravnega organa) je bil v Ljubljani. Edino na Kranjskem je bila v deželnem zboru slovenščina enakopravna z nemščino, toda javni uradi in sodišča so si dopisovali samo v nemščini. Politično so bili Slovenci razdeljeni med katoliško (sicer prevladujočo) in liberalno stranko, leta 1896 pa je v Ljubljani nastala še Jugoslovanska socialno demokratska stranka, katere sedež se je nato preselil v Trst, kjer je bila tudi največja koncentracija slovenskega delavstva. Sploh je bil tedaj Trst, ne pa Ljubljana, trdi Peter Vodopivec, »najpomembnejše poslovno, prometno in gospodarsko središče na slovenskih tleh« in »dejansko največje slovensko mesto tedanjega časa«. <sup>8</sup> Slovenska območja so vse do propada Avstro-Ogrske ohranjala »večinsko kmetijsko naravo in so spadala med slabo industrializirane pokrajine habsburške monarhije«. <sup>9</sup>

Leta 1896 je izšel naturalistični roman *V krvi* Frana Govekarja, ki je hkrati z Ivanom Cankarjem za novo literarno obdobje

8 Peter Vodopivec, *Slovenska zgodovina 1780–2004*, str. 88, elektronska knjiga, [www.sistory.si](http://www.sistory.si), 2008.

9 Vodopivec, op. cit. str. 89.

že uporabil izraz »moderna«. Iz literarne zgodovine pa je znano, da se je z najpomembnejšimi avtorji slovenske moderne (Ivanom Cankarjem, Dragotinom Kettejem, Josipom Murnom in Otonom Župančičem) slovenska literatura prvič po Prešernu znova zblížala z najaktualnejšimi evropskimi literarnimi tokovi. Tistega leta, ko je nastopila slovenska moderna, so se Slovenci tudi prvič seznanili z najaktualnejšo tehnično atrakcijo v Evropi in svetu, torej s filmom, in čeprav je slovenska literatura v zgodovini slovenskega filma igrala pomembno vlogo, pa to bližnje srečanje Slovencev s filmom ni bila njena zasluga, marveč ga je omogočila železnica oziroma železniška proga Dunaj – Trst. »To je bila obenem črta, po kateri so si sledila prva gostovanja raznih potujočih kinematografskih podjetij, potem ko so se odločila, da bodo filmsko iznajdbo pokazala v prvi vrsti deželnim središčem po svojih uspehih na Dunaju,«<sup>10</sup> je zapisal prvi zgodovinar kinematografije na Slovenskem Janko Traven.

Janko Traven (1902–1962) je sicer največ pisal o gledališču, bil je kronist gledališkega življenja v Ljubljani, Mariboru, Celju in Trstu (v glavnem za obdobje 1861–1918), ki je »s kar sveto obsedenostjo zbral do zadnjega lističa vse, kar je bilo v zvezi z življenjem in zgodovino slovenskega gledališča«, kot je ob obletnici njegove smrti zapisal Mirko Mahnič v Gledališkem listu SNG Drama (1962/63, št. 8). Travnov življenjski cilj je bil napisati zgodovino slovenskega gledališča, a namesto te je napisal *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih*, ki je po mnenju Stanka Šimenca »stranski plod Travnovega zbiranja in raziskovanja virov za zgodovino slovenskega gledališča.«<sup>11</sup> Verjetno je bilo res tako, saj v *Pregledu razvoja kinematografije pri Slovencih* veliko izvemo tudi o zgodovini kranjskega Deželnega gledališča v Ljubljani, obenem pa

---

10 Janko Traven, *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih (do 1918)*, str. 161, Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana, 1992.

11 Stanko Šimenc, »Janko Traven in začetki slovenskega zgodovinskega filma«, v: Janko Traven, op. cit.

je očitno, da se Traven ni lotil te raziskave kinematografije, ne da bi se prej poučil o zgodovini filma (vsaj iz tistih redkih filmskozgodovinskih del, zlasti francoskih, ki so izšla v 1940. letih) ter o razvoju filmske tehnike in industrije.

Travnov *Pregled* je izhajal v dveh revijah, leta 1950 v *Filmskem vestniku*, v letih 1951 in 1952 pa v *Filmu*, kjer so objavljane te pionirske raziskave prekinili, češ da reviji zmanjkuje prostora. Stanko Šimenc pa domneva, da je bil pravi razlog prej v tem, da se je Traven lotil tega zgodovinopisnega dela v času, ki ni bil naklonjen preučevanju zgodovine pred 2. svetovno vojno, če ni bilo povezano z delavskim gibanjem. »Ko se je njegova razprava začela bližati obdobju med obema vojnama (1918–1941), je doživela značilno politično usodo: najprej je bila izrinjena iz osrednjega dela revije v priložo, nato pa skrajšana in prekinjena. Danes ni znano, kaj je vsebovalo celotno Travnovo besedilo, ker je rokopis izgubljen.«<sup>12</sup> V uvodu je Traven namreč napovedal, da bo »naš pregled razvoja kinematografije pri Slovencih obsegal razdobje od leta 1896 do 1954«.

Revijalno objavljen *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih* je tako segel le do 1. svetovne vojne, kar je tudi edina njegova »pomanjkljivost«. Ker so bili Travnovi glavni viri časopisne najave in poročila o gostovanjih potujočih kinematografov, so bili filmi pogosto pomanjkljivo identificirani, toda te in druge hibe (Traven tudi ne navaja vselej datume časopisnih napovedi kinematografskih predstav) je v izčrpnih opombah odpravila Lilijana Nedič, ko je Travnovo delo po 40 letih izšlo v knjižni obliki. Travnov *Pregled* pa ima še neko drugo kvaliteto razen te, da je pionirsko zgodovinopisno delo o začetkih kinematografije na Slovenskem: s tem, da je še tako drobne filmske in kinematografske dogodke znal umestiti v kulturnozgodovinski in politični kontekst, je Traven orisal tudi družbeni in zgodovinski portret obdobja, v katerem so

---

12 S. Šimenc, *ibid.*

se Slovenci seznanjali s filmom in se tudi sami preizkušali v kinematografski dejavnosti.

»Tako se je v mnogih deželah zgodovina filma začela s prihodom Lumièrovega kinematografa, kot potrjujejo tudi kronologije prvih javnih filmskih predstav,« ugotavljata David Bordwell in Kristin Thompson v svoji *Svetovni zgodovini filma*. Toda na Kranjskem se zgodovina filma ni začela s prihodom Lumièrovega kinematografa, ampak s potujočim kinetografom »Edisonov idejal«, kot je Traven povzel po časopisnem oglasu v *Slovenskem narodu*, ki je najavljal »Živeče fotografije pridejo!« Žal pa je Travnov opis prve filmske predstave v Ljubljani zgrešen, ker tista naprava za prikazovanje filmov pač ni mogla biti kinetograf, ker je bil kinetograf filmska kamera, ki jo je skonstruiral William Dickson, patentiral pa Edison, niti ne kinetoskop, ki je bil res Edisonov aparat za predvajanje filmov. Toda *Slovenski narod* je poročal, da »je videti cele prizore in dogajanja na cesti s stotinami ljudmi v naravni velikosti« – torej v »naravni velikosti«, ne pa tako majhne, »za colo visoke gibljive figure«, kot jih je dal videti kinetoskop, ki je bil aparat s kukalom za individualno gledanje filmskih podob, velikih kot kakšna razglednica, medtem ko so pri projekciji na platno filmske sličice nekaj tisočkrat povečane. Lilijana Nedič v opombi v knjižni izdaji Travnovega *Pregleda* zato povsem utemeljeno domneva, da je bila naprava, s katero so prikazovali prve filme v Ljubljani, Edisonov projektor, imenovan *vitascope*. Po poročanju *Slovenskega naroda* in *Lai-bacher Zeitung* je polurni program obsegal »serijo sedmih podob«, poimenovanih »življenje na pariških ulicah«, »družba, ki se zabava pri pikniku«, »prepirajoča se kvartopirca«, »opeharjeni cunjar«, »v pralnici«, »plavalna šola« in »brzovlak privozi na postajo«. Kot v pripombi omenja Lilijana Nedič, je zgodovinar Dejan Kosanović (v *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije, 1896–1918*, Beograd, 1985) večino filmov, prikazanih na gostovanju prvega potujočega kinematografa v Ljubljani, pripisal Lumièru, obenem

pa opozarja na Sadoulovo ugotovitev, da so v prvi polovici leta 1896 poleg Lumièrovih snemalcev in Mélièsa snemali filme na iste teme (pariške ulice, prihod vlaka, kopalci, kvartopirci itn.) in z istimi naslovi tudi Pathé, Gaumont, Joly in drugi.

Kar pa prvih filmskih gledalcev najbrž ni motilo, saj je bila tedaj pravi »avtor« gibljivih podob bolj sama naprava, Lumièrov *cinématographe* ali Edisonov *vitascope*, kot pa ta ali oni režiser ali producent. Ljubljanskih gledalcev ni motilo niti to, da »so bile slike zelo zabrisane, včasih jih skoraj ni bilo mogoče spoznati«,<sup>13</sup> ker so bile predvajane ob plinski luči (Ljubljana tedaj še ni imela elektrike, elektrarno je dobila leta 1898). Kljub temu je ljubljansko občinstvo »novi izum sprejelo z navdušenjem«, ugotavlja Traven, saj je bilo gostovanje »Edisonovega idejala«, ki naj bi po napovedi trajalo od 16. do 22. novembra, zaradi množičnega obiska podaljšano do 26. novembra 1896.

Prvi potujoči kino v Ljubljani je imel predstave v dvorani hotela Pri Maliču, ki je stal na kraju, kjer danes stojita trgovina Nama in kino Komuna. Kino je gostoval v hotelu le deset dni, vendar je ta kraj ostal trajno zaznamoval. Leta 1909 so ob tem hotelu postavili kino Ideal, ki je deloval vse do leta 1943. Medtem so hotel podrli, a ni povsem izginil, saj je njegovo rušenje ohranjeno na filmskem zapisu Maria Foersterja (*Hotel Malič v Ljubljani*, 35 mm, nemi, 44 metrov, 1937, hrani Arhiv Slovenije). Po vojni se je kino Ideal preimenoval v kino Moskva, ta pa v kino Komuna.

Ljubljana pa ni bila ne edino ne prvo mesto, kjer so se Slovenci lahko seznanili s filmom. Srdjan Knežević<sup>14</sup> je v arhivskih virih odkril, da je bil lastnik kinematografske naprave, s katero so predvajali prve filme Pri Maliču, Charles Crassé, ki je moral na Kranjsko pripotovati z dunajsko železnico, saj je pred gostovanjem v

13 J. Traven, op. cit., str. 23.

14 S. Knežević, »Prva kinematografska predstava v Ljubljani«, Dokumenti SGFM, št. 43, 1984.

Ljubljani prikazoval isti filmski program v Mariboru (od 24. oktobra do 1. novembra) in v Celju (od 1. do 8. novembra 1896); po gostovanju v Ljubljani pa se je odpravil v Zagreb.

Gostovanja potujočih kinematografov predstavljajo prvo obdobje kinematografije na Slovenskem, ki je trajalo kakšno desetletje oziroma do pojava prvih stalnih kinodvoran v letih 1906–1907 (čeprav je potem občasno še vedno pripotoval kakšen kinematograf). To je bilo tudi obdobje, ko so se Slovenci začeli formirati kot filmsko občinstvo, niso pa bili še aktivni ne v filmski produkciji ne v prikazovanju filmov.

V ljubljanskem Deželnem gledališču so leta 1898 igrali burko Oskarja Blumenthala in Gustava Kadelburga *Martin Smola ali kinematograf*, kjer film nastopa v »izdajalski« vlogi, saj žena, ki jo mož pelje v kino, na platnu vidi moža v objemu z drugo žensko, nakar takoj zahteva ločitev. Najbolj dramatičen trenutek v predstavi torej nastopi prav v kinu, toda »nihče od gledaliških poročevalcev ob uprizoritvi te burke ni opozoril na motiv kinematografa«, z začudenjem ugotavlja Traven, zato pa pohvali prevajalca Otona Župančiča, ki je lokaliziral predvajanje filmskega prizora v Kazino, kjer je tistega leta v Ljubljani gostoval Cinématographe Lumière (Lilijana Nedič je ugotovila, da je bil lastnik tega kinematografa Heinrich Pegan, predstavnik Lumièrove družbe v Trstu). Tega leta je v slovenskem tisku (v reviji *Dom in svet*, št. 1, 1898) izšla tudi prva strokovna razprava o filmu, »Žive fotografije«, ki jo je napisal profesor matematike in fizike na graškem vseučilišču Simon Šubic: opisal je tako psihološki (*phi*) fenomen iluzije gibljivih podob kot tehnološki razvoj, ki je pripeljal do Lumièrovega kinematografa, in sklenil: »Kdo bi sedaj še popisoval življenje, promet in občevanje v Parizu, v Londonu, v New Yorku, v Calcutti, saj kinematograf kaže vse, kakor se v istini godi in vidi!«

Komaj pol leta po gostovanju Lumièrovega kinematografa v Ljubljani je lahko ljubljansko občinstvo videlo *Razgled Ljubljane*, ki so ga po Travnovi domnevi posneli prav Lumièrovi snemalci,



ko so s kinematografom obiskali kranjsko glavno mesto. Toda srbski zgodovinar Srdjan Knežević je na podlagi arhivskih virov dognal, da je ta *Razgled* verjetno posnel sam lastnik kinematografa Bioskop Johann Bläser,<sup>15</sup> ko je gostoval v Ljubljani. Bläserjev Bioskop je imel predstave od 22. aprila do 14. maja 1899, *Razgled Ljubljane* pa je prikazal šele na zadnji projekciji, torej je bilo za njegov nastanek res dovolj časa. Navsezadnje je ta *Razgled* lahko trajal le minuto ali dve, kot meni Janko Traven, ki ne ve, ali se je film ohranil (po podatkih Arhiva Slovenije se ni), in se čudi, da »predvajanje proega filma o Ljubljani ni zapustilo nikakršnih posebnih omemb in razpravljanj v naših listih«.

V letih 1905 in 1906, torej ob koncu obdobja potujočih kinematografov na Slovenskem, sta se pojavila tudi pionirja slovenske kinematografije. Traven omenja samo enega, fotografskega mojstra Davorina Rovška (1876–1949), ki je poskušal ustanoviti prvi stalni kinematograf na Kranjskem. Kot piše Traven, si je Rovšek »v Parizu ogledal izdelovanje filmov od blizu, proučil nastajanje in delovanje prvih stalnih kinematografov ter nakupil potrebne aparate in filme za predvajanje«. V Ljubljani je najel veliko dvorano hotela Union, kjer je imel aprila 1906 nekaj predstav, toda s predragimi vstopnicami in z zastarelim sporedom, kot meni Traven: »Predvajal je predvsem kratke komične filme, medtem ko so drugi kinematografi v tem času kazali že prve filmske drame ... Povečini je Ljubljana te filme že videla in vse kaže, da si je Rovšek za prvi predstavi nabavil v Parizu robo, ki je bil tedaj že poceni na razpolago«. <sup>16</sup> Ker je bila dvorana hotela Union za kinematografski najem predraga, je Rovšek znova poskusil s stalnim kinom v hotelu Ilirija: povezal se je s tujimi podjetji za nabavo filmov, vpeljal redne predstave in vsak teden menjal spored. Obisk je bil boljši, a kljub temu je

15 Srdjan Knežević, »Kdaj je bil posnet prvi film na ozemlju Slovenije?«, *Ekran*, št. 9/10, 1984.

16 J. Traven, op. cit., str. 99.

ta Rovškov kino, ki je imel predstave tudi za šolsko mladino, deloval le en mesec.

O drugem pionirju slovenske kinematografije oziroma slovenskega filma Janku Travnu še ni bilo nič znanega, čeprav bi lahko o njem nekaj malega izvedel v Brenkovih *Zapiskih o filmu*, ki so izšli istega leta 1951, ko je začel izhajati *Travnov Pregled*. Predvsem pa o tem filmskem pionirju ni ničesar vedel Davorin Rovšek, saj bi sicer svoj kinematografski spored gotovo poskušal obogatiti s prispevkom prvega slovenskega filmskega snemalca. Vendar bi ga moral tudi posebej napovedati, da bi »razvajeno« ljubljansko občinstvo filme, kot so *Odhod od maše*, *Sejem v Ljutomeru* ali *Na domačem vrtu*, lahko razlikovalo od starih Lumièrovih, ki so spadali v tisto Rovškovo »poceni robo iz Pariza«, zaradi katere je imel njegov kino tako slab obisk.

Omenjeni nekajminutni filmi torej niso nastali na Kranjskem, ampak v majhnem kraju, ki je tedaj spadal pod Štajersko, posnel pa jih je (v letih 1905 in 1906) slovenski odvetnik in amaterski fotograf v tiste čase še pretežno nemškem Ljutomeru, dr. Karol Grossmann (1864–1929). Le da tega nihče ni vedel, razen članov njegove družine. In prav Grossmannov sin, ljubljanski odvetnik dr. Vladimir Grosman, je o tem seznanil Franceta Brenka, ko ga je leta 1948 zagovarjal na nekem sodnem procesu. Vladimir Grosman je v očetovi zapuščini našel dva filma, *Sejem v Ljutomeru* in *Odhod od maše*, in ju izročil Brenku, ki ju je omenil v svojih *Zapiskih o filmu* kot najstarejša doslej znana ohranjena filma na Slovenskem: »Prvi Grossmannov film je dolg 18 m in pol, drugi 7 in tri četrt metra. Oba sta posneta na ozki, 17,5 mm trak, ki danes ni več v rabi. Hrani ju Akademija za igralsko umetnost v Ljubljani«. <sup>17</sup> V »Orisu zgodovine filma v Jugoslaviji« je v opombi dodal: »Ker pa za format 17,5 mm ni več projektorja, filma ni bilo mogoče pregledati drugače kot po posameznih slikah«.

---

17 France Brenk, *Zapiski o filmu*, str. 77, Založba Obzorja, Maribor, 1951.

In tako je ostalo vse do leta 1968, ko je Marjan Cilar s sodelavci iz kino kluba Unikal tri Grossmannove filme (medtem je Vladimir Grosman našel še tretjega, *Na domačem vrtu*), širine 17,5 mm in s perforacijo na sredini, po zamotanem tehničnem postopku presnel na 16-milimetrski trak, za kar si je moral iz fotografskega muzeja v Avstriji sposoditi 17,5 milimetrsko kame-ro Ernemann, izdelano okoli leta 1905. Cilar je dodal še drugo gradivo iz Grossmannove zapuščine (diapozitive, Lumièrove in druge filme, ki jih je Grossmann kupil v Gradcu), svoje posnetke Ljutomera in okolja, kjer je Karol Grossmann živel, ter vse skupaj pod naslovom *Prvi metri slovenskega filma* predstavil na 6. festivalu slovenskega amaterskega filma decembra 1968 v Ljubljani. Širša javnost pa je lahko Grossmannove filme prvič videla januarja naslednje leto, ko je *Prve metre slovenskega filma* predvajala TV Ljubljana. Tako so po zaslugi filmskih amaterjev (Marjana Cilarja in njegovih sodelavcev), kakršen je bil tudi Karol Grossmann sam, ne pa npr. takšnega filmskega studia, kot je bil Viba film, ali Arhiva Slovenije ali navsezadnje same Akademije za gledališče, radio, film in televizijo, ki je hranila Grossmannove filme, Slovenci šele po več kot pol stoletja odkrili, da so imeli filmskega pionirja.

V obeh prvih filmih, *Odhod od maše* (7 m) in *Sejem v Ljutomeru* (18,5 m), je objekt snemanja množica ljudi, ki prihaja iz cerkve ali se gnete med sejemskimi ponjavami, in kamera jo snema z oddaljenega in vzvišenega, obenem pa očem množice skritega mesta: noben figurant niti z najmanjšo gesto ali pogledom ne izda, da ve za kamero. *Odhod od maše* je seveda mogoče videti kot enostavno registriranje gibanja neke množice, vendar vsebuje tudi moment »igre« – namreč igre med pojavljanjem in izginevanjem, med praznino in polnostjo: kamera stoji nad prazno ulico, ki jo počasi napolnijo krajani, prihajajoči iz cerkve, in počaka tako dolgo, dokler vsi ne izginejo iz vidnega polja, kjer ostane samo – in spet – prazna ulica. Podobno igro

med praznim in polnim zasledimo tudi v *Sejmu*, kjer predstavljajo »praznine« bele ponjave (platnene strehe na stojnicah) in polnost črna množica ljudi med stojnicami.

*Na domačem vrtu* (24 m) je družinski film, ki sestoji iz dveh kadrov: v prvem je videti zibko z dojenčkom, ob kateri stojita deklici, ki v drugem kadru tečeta v ravni črti od hišnih vrat proti kameri, se pred njo obrneta in stečeta nazaj ter to nekajkrat ponovita. Kamera je fiksna in naravnana na višino otroških oči, a prav to kaže na drobno režijsko potezo: deklici ne počenjata, kar se jima zljubi, marveč tečeta dirigirano, stalno v isti smeri, iz ozadja proti ospredju. Ta dirigirana ponavljalnost teka pa seveda nakazuje, da je pravi objekt filma prav to gibanje, ki razen otroškega veselja manifestira tudi neko filmsko formo, namreč lestvico planov od splošnega k bližnjemu. Toda to dirigirano, »režirano« gibanje je



Slika 1: *Na domačem vrtu*, Karol Grossmann, 1905

prekinjeno z drobnim naključjem, ki priskrbi najboljši moment: deklici padeta in obsedita v travi, tedaj pa se z leve strani pojavi v kadru mati (z dojenčkom v naročju), pristopi k deklicama, ju pobere in povede nazaj proti kameri. Mati torej ne posreduje le iz materinske skrbi, da bi deklicama pomagala vstati, marveč tudi zato, da bi ju privedla nazaj pred kamero in v igro za film. Vendar to igro tudi radikalno poruši. Gibanje, ki je preigravalo lestvico planov od splošnega k bližnjemu, ni spodrsnilo z otroškimi padcem, marveč ga je sprevergla prav materina pojavitev, ki je to lestvico podrla z »monstruoznim« presežkom: ko se namreč mati skupaj z deklicama bliža kameri, ji ta s svojo fiksiranostjo v višini otroških oči daje vse večje telesne razsežnosti, dokler ji nazadnje ne »odreže glave«. In tako ustvari prvo »materinsko žrtev« v slovenskem filmu, pa tudi edino, ki je posledica zgolj filmskega oziroma oblikovnega postopka.

Karol Grossmann je te filmčke, ki jih je posnel pri svojih 40 letih, prikazoval le doma, majhnemu občinstvu svoje družine in prijateljev. Stanko Šimenc v svoji študiji o Grossmannu<sup>18</sup> ni našel dokazov, da bi jih prikazoval tudi na javnih predstavah. Prav tako ni mogel ugotoviti, zakaj se Grossmann pozneje ni več ukvarjal s filmom: navaja domnevo njegovega sina Vladimira, ki pravi, da »oče verjetno ni več snemal zaradi pomanjkanja časa in še bolj zaradi finančnih težav«. Grossmann je kot odvetnik zelo pomagal slovenskim kmetom v raznih pravnih zadevah, deloval pa je tudi v slovenski Čitalnici v Ljutomeru in Ciril-Methodovi družbi, ki je zbirala sredstva za slovensko šolstvo in preprečevala Nemcem, da bi kupovali kmetije propadlih slovenskih kmetov. Grossmann je film, kot kaže, zamenjal z dramatiko – v zadnjih desetih letih svojega življenja je napisal pet iger, ki jih ni objavil, so jih pa igrali v njegovi hiši.

18 Stanko Šimenc, »Karol Grossmann in začetki slovenskega filma«, v Stanko Šimenc, Silvan Furlan, Jure Mikuž, Lilijana Nedič, *Karol Grossmann*, Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana, 1985.