

STARI BOMO DVAJSET LET

NADALJEVANJE

PIŠE: FRANCE ŠTIGLIC

ŠE O NA SVOJI ZEMLJI - VENDAR MANJ GANLJIVO

Najprej smo se morali Slovenci zediniti, kdaj bomo posneli prvi dolgometražni, celovečerni, igrani in umetniški film.

Mnenja o tem so bila namreč močno različna.

Nekateri so se sklicevali na Ruse, ki so nam dopovedovali, da bodo potrebna za tak podvig leta študija in priprav. Do tistega časa pa so nam pripravljene pomagati — kot so nam na primer s filmom V gorah Jugoslavije.

Drugi so vztrajali na analogiji s slovensko književnostjo. Začeli naj bi s katekizmom, nadaljevali z različnimi poučnimi deli,

prišli do Sreče v nesreči in nazadnje posneli pravi igrani film. Morda celo prej kot v petdesetih letih, saj se svet dandanes le suče malo hitreje! Snemanje tega filma bo seveda tak napor, da ga bodo zmogli le združeni Slovenci, ki ta čas ne bodo mogli delati ničesar drugega.

Tretji so bili konkretnější. Bojan Stupica, ki je bil izbran za režiserja prvega filma, je kategorično izjavil, da bo začel s filmom takrat, ko bomo sposobni posneti glavo dirjajočega konja v bližnjem posnetku in se bomo lahko v spirali zavrteli navzdol in navzgor okrog svoje

osi — s kamero seveda. Zato sva s Stupico (bil sem prvi asistent) večkrat ogledovala star zarjavel top na šentiviški postaji, vojni plen, ki ga je režiser nameraval predelati v žerjav za snemanje. Žal takratno vodstvo za tako revolucionaren razvoj filmske tehnike ni pokazalo pravega razumevanja. Ko je Stupica videl, da njegovim zahtevam ne bodo ugodili, je odšel raje v Beograd ustanavljat Jugoslovansko dramsko pozorišče. Mi pa smo do danes ostali brez žerjava. Škoda, saj bi z žerjavom-kanonom lahko kdaj pa kdaj s stolpa sv. Jožefa tudi ustrelili v obrambo »družbenega položaja« slovenskega filma!

Tako je prvi slovenski film že takoj na začetku ostal brez režiserja. Razprave, dolge, učene in slovesne, so se nadaljevale. Lahkomiselneži in predrzneži, diverzanti v slovenski kulturi, ki so bili tudi pri filmu, so pa rekli: Kar začnimo! Kar bo, pa bo!

V srcu Evrope

Film se začne s scenarijem.

Pod vplivom ruske šole in pokroviteljstvom domače literature je bil scenarij proglašen za posebno vrst literature in povzdignjen do nedosegljivosti. Tako, da so se ga ustrašili celo pisatelji sami. In ga miso napisali. Res so poizkušali, toda ko so videli, da pri filmu govore o posnetkih, dramaturgiji, sekvencah in podobnih zadevah ter da hočejo zmerom neke popravke, so izgubili veselje s to posebno vrstjo literature. Nalašč so nekatere natisnili v knjigah. Filmi po njih sicer miso bili posneti, toda scenarij je predvsem literatura, naj ga ljudje čitajo! Na primer verze o tem, kakšen je sončni zahod. To je sila zanimivo, posebno če bi bil film v barvah. Gledalec bi lahko kontroliral, ali je snemalec zadel barve ali ne, in če mu ne bi bile všeč, bi lahko mirno zaprl oči in poslušal tekst.

Pa brez zamere! Scenarij je še danes tak problem pri filmu,

ne samo pri slovenskem, da za služi nekaj resnih besed.

Na podjetje pa so prihajali tudi drugačni scenariji. Lahko bi jih imenovali »antiliterarni«. Najboljši med njimi ima naslov Krvavi griči in še leži v arhivih Triglav filma. Upam vsaj, saj ni bilo slišati, da bi po njem posneli koproducijski film. Scenarij prikaže zgodovino slovenskega naroda s poudarkom na osvobodilnem boju. Opremljen je z originalnimi risbami, fotografijami, izrezki iz časopisov in navodili za režiserja, posebno kadar gre za delikatne scene zabav predapriških poslancev v beograjskih barih. Pisec je zagotovil tudi pomoč pri izboru igralcev. Scenarij zaključuje z veličastnim prizorom, kako zabava osvobojene državljanke Adamičev jazz in lete pod svobodno nebo note ter sestavijo peterokrako zvezdo, narisano v scenariju z rdečo tinto.

Seveda bi bilo premoderno s takim scenarijem otvoriti slovensko filmsko proizvodnjo. Morda se ga poloti kdaj naš novi val.

Odločili smo se (so se) za tekst Cirila Kosmača V srcu Evrope. To še ni bil scenarij, bila je kratka filmska zgodba. Ne vem, če kdo še hrani kak izvod, sam sem ga dolgo, potem sem ga posodil za neko razstavo in ga zdaj seveda nimam več, ker ga niso vrnili. Spominjam pa se, da je partizan Sova takrat še prepeval arije iz Fra Diavola. Vendar — V srcu Evrope je bila literatura in je bil film.

Tako je Ciril Kosmač prvi ugriznil v kislo jabolko in občutil bolečine avtorja (ne samo pri prvem filmu, marveč tudi pri tistih pozneje), kateremu brezobzirni filmarji krojijo tekst. Kosmač je potem napisal obširnejšo zgodbo, ki so jo vzele v roke skrbne babice (bilo jih je več kot pri katerem koli porodu na Slovenskem), da izdelajo scenarij za film. Da pisatelj pri tem ne bi preveč trpel, smo pisali bolj skrivaj. Za zagotovitev »linije« pa nam je bil dodeljen

komisar, ki je resno spraševal: »Kaj pa OF? Kaj pa partija? Ali je šla tod kurirska pot? Ali je...?« Na srečo smo se zvesto držali pisateljevega teksta, tako da je pozneje Kosmač naše fabulativne in dramaturške transakcije napisal po svoje in jim dal pravo vrednost.

Nedvomno pa tudi pri filmu velja, da več glav več ve — samo prave morajo biti.

Kosmač je dopolnjeval scenarij tudi med snemanjem. Od teh popravkov mi je ostala živo v spominu sekvenca »Gačnik« — tako smo jo imenovali po kraju zadnje sovražne ofenzive in obkolitve na Primorskem. Prizor je bil sicer napisan, vendar zelo skopo, pa tudi dejanje se nam je do Gačnika malo drugače zasukalo, kot smo predvidevali. Sekvenca naj bi bila velika, dolga tristo metrov in jo je bilo treba dopisati. S Kosmačem sva se domenila, da greva k Marjanu Kozini, komponistu filma, na Trško goro, da bo takoj pri roki zaradi muzike. V Kozinovi zidnici smo se tri dni ogromno in veličastno pogovarjali, pili vino in igrali preferans. Zvedel sem, kje pojejo slavčki za zidnico in mnogo drugih znamenitosti Trške gore. Na snemanje pa nisem prinesel ničesar napisanega. Le napotek, da so stari Slovani nosili vse v glavah pa so kljub temu premagali marsikatero Bizantince in Hune — kaj ne bi jaz Švabov na Gačniku, posebno zdaj, ko je vojska že mimo!

Tako je scenarij dobil svojo končno vsebino in obliko šele po končanem filmu. Nič hudega — tudi danes se često tako zgodi. Glavno, da je film dober. Kar sem pri filmu, si sicer želim, da bi tak scenarij videl, preden začnemo snemati, no, dozdaj še nisem imel te sreče. V tolažbo se vselej spomnim na stare Slované in na njihove glave.

V srcu Evrope je pozneje Kosmač preimenoval v Na svoji zemlji. Morda bi bila zgodba in film (še) boljša, če bi se po nje-

govem končala spet v Baški grapi, v katero bi se Stane vrnil kot učitelj. To pa je bil za mnoge takrat premalo slaven zaključek filma. Nehali smo pred Trstom. Življenje pa se je vendar vrnilo nazaj, tudi v Baško grapo. Kosmač je imel prav.

No, morda bo to kdaj napisal za nov film.

Ljudje dobre volje

Ne spominjam se, kdo je bil za Stupico še v kombinaciji za režiserja filma. Pri snemalni knjigi je bil že režiser Ferdo Delak. Poznal je že nemi film. Z Badjuro sta posnela Triglav-ske strmine. Zdaj se je hrabro lotil »kulturnega dolga«, kot je rekel in začel snemanje filma Na svoji zemlji. Žal prvi posnetki niso obetali tistega, kar smo vsi želeli. In mladi smo bili nestrpni, prehitevali smo ga. V kaosu »ustvarjalnosti« se je Delak s svojo mehko naravo težko ujel. Zbolel je in se potem tiho umaknil nazaj v gledališče.

Pri snemalni knjigi je sodeloval tudi Jože List, ki se je povrnil iz Amerike, da pomaga pri rojstvu slovenskega filma. Rekel je, da je bil scenarist, drugi so pravili, da je bil le fotograf na sceni. Film je vsekakor toliko poznal, da nas je naučil osnovne geografije in vzročnosti. »Zakaj pa to?« in »Od kod pa zdaj ta pride?« so bila najpogostejša vprašanja, s katerimi je brzdal našo fantazijo. Bil je človek stare solidne šole, vendar so ga tisti, ki so ga pozneje postavili za režiserja, precenjevali. Njihovo pojmovanje filmske režije je bilo naivno: imenovali so Lista za režiserja filma, mene pa za asistenta z odgovornostjo za umetniško in idejno vrednost filma! Jasno je, da tako ni mogoče režirati filma. List bi lahko ostal kot svetovalec, morda bi ga tudi kako drugače pametno vključili v slovensko filmsko proizvodnjo. Tako pa se je zagrenjen vrnil v Ameriko. Menda je imel tam trgovino z železnino. Z ženo Mehikanko sta bila ljubezniva, tih

par. Čas je bil preburen, da bi stvari pametno postavili na prava mesta.

No, največjo tragedijo je tiste prve dni filma doživljal Anton Smeh, snemalec filma. Bil je pravi filmski veteran, poln izkušenj in doživetij, a vendarle v glavnem le reporter in mu je za igrani film manjkalo sape. Prav gotovo bi Smeh s svojo energijo in filmskim znanjem zmagal nad težavami — če mu ne bi začel pešati vid. Takrat delo pri kameri še ni bilo deljeno na direktorja fotografije in snemalca, vse je opravljaj en sam človek. Smeh je postal negotov. Uvidel je, da ne bo zmogel. Odšel je v Ljubljano in postal mentor mladim snemalcem. Opravil je dragoceno delo, posnel pa je le še nekaj krajših filmov, za katere je bil mojster.

Slikar Venio Pilon je prišel iz Pariza v prepričanju, da bo snemalec filma. Preden se je dobro zavedel, je kamera že stekla pod drugo komando. Ne vem, kakšen snemalec bi bil Pilon, saj nikoli ni snemal filma, dobro pa je bilo, da ni vrgele puške v koruzo, marveč hitro našel v ekipi delo, njemu in filmu primerno in koristno, da boljšega ne bi mogel. Postal je nenadomestljiv sodelavec pri opremi scene in ji vdihnil tisto življenje, ki ji je najbolj odgovarjalo. Ko so namreč obrtniki in scenski delavci končali svoje delo in je bil objekt kot pravkar končana hiša, prazna in pusta, je stopil na sceno Venio Pilon in jo zacopral. Popackal je zidove, zamenjal slike, prestavil stole, razmetal čevlje pod kloppo, zavezal na enem čevlju vezalke na pet, na drugem pa na štiri luknje, popraskal z nohtom ali pljunil — z velikimi in malimi čarovnjami je oživel prostor, odprl vrata in se zazrl v nas z živimi očmi in večnim potegnjenim »aaaaa...?« Scena je bila pripravljena za posnetek. Tako je Venio Pilon hlabro sodeloval do kraja, povsod ga je bilo videti in slišati, s svojo živahnostjo in hudomuš-

nostjo se je pridružil mladim in se sam pomladil med njimi. Ne vem, kako in zakaj je v glavi filma zapisan med scenskimi delavci in z majhnimi črkami, ko bi moral biti med scenografi in z velikimi. To ga še danes boli in vselej me vpraša, če smo že popravili glavo filma. Vselej mu moram reči, da ne, da to ni v moji moči. Vselej pa mi je žal, da ga ni v ekipah naših filmov in — v filmu je odigral tudi imenitnega kuharja — mislim nanj kot na Jožefa Koštrco v Kranjčevi Povesti o dobrih ljudeh, ki me že nekaj let spremlja kot načrt za filmsko realizacijo.

V scenografski ekipi je pri pripravi sodeloval tudi tržaški slikar Jože Cesar, slikovit v obleki, podobah in govorjenju, je vnašal mediteranski temperament v našo kranjsko kri in jo razburjal v diskusije o ambientu, ljudeh, kostumih in prizoriščih, neumorno in neutrudljivo ter hkrati včasih tudi kaj naslikal iz življenja ekipe — seveda vse v zeleni ali rdeči barvi.

V začetku je bil med nami tudi Mario Simenc. Igral naj bi Mojega Jezusa, bil je izvrsten pevec in bi bilo preveč od njega zahtevati, da bi bil še dober igralec. V gostilni pri Skrtu je često zapel, najraje arijo iz Bajazza, da se je tresla hiša in s svojim petjem privabljal goste, ti so gostilničarju, ki je popravljal hišo, prinašali »za opeko«, kot smo rekli.

Bilo jih je še več, ki so film začeli, pa ga niso končali. Za to niso bili sami krivi. Bili so ljudje dobre volje, ki so pomagali ali vsaj hoteli pomagati pri slovenskem filmu. Čas pa je postal zahtevnejši, po prvih dneh veselega snemanja in življenja ekipe je postala zavest odgovornosti vse močnejša, želja po uspehu se je prerivala skozi deževne dni, ki so ustavili snemanje in zalili ekipo v mračne misli in negotovost.

Spet od začetka

Snemanje filma je bilo v hudi krizi. Od septembra dalje smo posneli vsega tristo ali štiristo metrov ~~efektivnega~~ materiala, ki pa ni nikogar navduševal. Jasno je bilo, da so v ekipi potrebne spremembe, tudi med igralci, saj nekateri niso bili primerni za like scenarija ali pa jih igralsko niso zmogli. Nad ekipo se je obesil temen oblak negotovosti.

Ekipa je strašno senzibilen organizem. Lahko je silno navdušena, lahko pa kaj hitro postane malodušna. V taki situaciji se najraje zapije. Tudi naša se je.

Iz tega časa žive v ustnem izročilu mnogotere dogodivščine in anekdote — naj ostanejo v ustnem izročilu še naprej.

Ekipa je izražala svoj obup s turobnim humorjem: »Nikom nije lepše, nek je nam — samo da je tako vsaki dan...« je zapela vsako jutro direktorju Janezu Jermanu, ki je hodil po svoji sobi noč in dan, kot kapitan zacoprane ladje.

Usodo filma so reševali v Ljubljani.

Bila je vprašanje zaupanja. Mladim ljudem, brez imen.

In zaupali so nam.

Začeli smo znova.

Moj prvi snemalni dan je bil žalosten.

Snemali smo pred bajto očka Orla. Ponoči. Ko sem prvič rekel: »Kamera!« — se je zgodila nesreča. Električar, še mlad fant, je kriknil in se zgrudil. Ubil ga je tok.

Kdo je bil kriv? Nezavarovan kontakt? Vlažna tla? Slabi kabli? Površnost? Neizkušenost? Slabo srce?

Tista noč je bila huda. Posebno zame.

Pri filmskih snemanjih često pride do nesreč. Posebno pri filmih z vojaškimi prizori. Tudi mi smo jih pozneje še doživljali. Vojaki so bili še neizšolani in lahkomiselni. Podcenjevali so rnanevrsko municijo, slabo so uporabljali orožje (topničar je

pozabil zapreti top in je granata — manevrska — udarila nazaj ter ga poškodovala), često pa z našo primitivno pirotehniko nismo vedeli, kako naj ustvarimo potrebno bojno situacijo brez rekvizitov in sredstev, ki so za take stvari pri filmu nujni.

No, tista jesen je bila tako izgubljena.

Posneli smo še otožno partizansko kolono sredi megle in ofenzive in videli na filmskem platnu prve posnetke, ki so zaživel v pravem razpoloženju. Potem smo se preselili v atelje in se pripravljali za zimske scene.

Film je kolektivno ustvarjanje

Prenovljena ekipa se je z novimi močmi zagrizla v delo. Nujno pa je bilo razjasniti najprej pojem kolektivnega filmskega dela. Pravzaprav je to vprašanje discipline, reda in odgovornosti za delo. Člani ekipe so lahko nadvse požrtvovalni, vsi delajo in pomagajo, pa vendar snemanje ne teče dobro. Snemanje ima namreč utečen delovni razpored: najprej je treba določiti posnetek, to je položaj kamere in mizansceno. Ves nadaljnji potek se podreja realizaciji tega posnetka, pri čemer mora vsak član ekipe točno vedeti, kaj je njegova naloga in kdaj jo opravi. Vsaka nedisciplina ali malomarnost povzroči najmanj zmedo na sceni, lahko pa tudi ogrozi izvedbo posnetka. Nedvomno sta bila vzrok začetnim neredom na sceni nekontrolirana in nedisciplinirana angažiranost, ki je hotela delati vse, tudi režirati, in nevednost, ki je bila seveda razumljiva. Danes, ko v glavnem že vsi poznamo svoje delo, je odvisen tempo snemanja od kvalificiranosti sodelavcev in od vodje snemanja — pa se le često pripeti, da je treba ustaviti stihijo, ki se znenada porodi in — najbolje je tako — začeti od začetka.

Takrat tega seveda še nismo imeli v mesu in krvi. Vsak je mislil, da lahko režira in se

vtika v igralce, ali počne kaj drugega v dobro filma. Pojmovanje, vsi — vse, je bilo tako globoko, da sta некоč asistenta kamere na partijskem sestanku »postavila« vprašanje režiserja, ki po snemanju odide s scene, namesto da bi pomagal pripravljati kamero.

Vsaka napaka, nepazljivost ali malomarnost je seveda takoj fotografirana. Najlepše, kar se more pripetiti, je, da pride v posnetek script-tajnica režije. V filmu Na svoji zemlji jo imamo. Na glavi ima širokokrajn slamenik, nosi črna očala, da jo je mogoče videti, je oblečena v belo bluzo, v rokah pa drži snemalno knjigo, da ja vsak ve, kdo je. In vendar je nismo opazili pri pregledu materiala. Presunila nas je šele pri sinhronizaciji, ko se je posnetek stokrat zavrtel pred našimi očmi. Tako smo spoznali dragoceno lastnost filma, da oči slede le glavno dejanje in se ne ukvarjajo s posttranskripcijskimi zadevami na platnu, pa četudi so te iz drugega sveta. Vsi smo namreč gledali očka Orla in Sovo in jima sledili med posnetkom. Prav tako pa gleda tudi gledalec. Na to script se še danes sklicujemo, kadar naknadno ugotovimo, da je kaj narobe v posnetku. Razen nje imamo v zalogi še druge tolažbe: da se take stvari dogajajo tudi v boljših filmskih hišah in da bo na tem mestu filma tako prepevala violina. Če bo pa le kdo opazil napako, je »svinja«, naj gleda film, ne pa tisto, kar ga ne briga.

Lahko bi rekli, da so bili v začetku snemalci.

Bili so nedosegljivi. Poznali so kamero, objektiv, filtre in druge skrivnosti filmske tehnike, s katerimi so superiorno poučevali nevedneže. Izumili so »drenderez«, za katerega nihče ne ve, kaj je, pa se mora z njim ubadati vsak novinec, dokler ne zve, da je to tak objektiv, ki strelja okoli vogala, če ne še kaj hujšega. Snemalci so najučinkoviteje pojasnili direktorju filma, zakaj ima trak perforač-

ne luknje: zato, da je cenejši. Direktor je dolgo o tem razglabljal in pogruntal, da bi bilo boljše snemati kar na pozitiv, bi še več prihranili. (To se ni dogodilo pri našem filmu, menda se je pri Vesni.)

Tako je bil snemalec sila važna oseba in je vsak čas lahko zavpil: »Stop!«, kar je najhujša komanda na snemanju. No, ko so režiserji postali bolj učeni, so se začeli vzpenjati na prste. Odprli so se mnogi boji za oblast na snemanju. Tako se še danes dogodi, da snemalec, zgrožen nad režiserjevo neumnostjo in nepoznavanjem filma, zapusti sceno in reče, naj si poiščejo drugega osla, ki bo to posnel. Za vrati ateljeja se navadno premisli in se vrne, nakar je nekaj časa na sceni tiho kot v cerkvi. Jasno je, da so to globoko umetniški prepiri, ki ne vplivajo na osebne odnose.

Ko smo snemali Drejevo smrt, smo imeli v kameri filter, ki naj napravi iz dneva noč. Ko je Marinček pogledal skozi okular, je zavpil (je znan eksplozivni temperament), da se skozi kamero sploh nič ne vidi in da posnetka ni mogoče posneti v taki mizansceni. Sever se je namreč med umiranjem plazil po travi in ga Marinček ni mogel spremljati z zasukom. Prišlo je do strokovne debate, ki se je končala tako, da sem stopil za kamero. Snemalcem je treba dokazati, da je posnetek mogoč. Marinček je imel prav. Videl nisem nič. Niti trave niti Severja. Toda šlo je za prestiž: med posnetkom sem škilil s prostim očesom zraven kamere in jo uravnaval po Severjevem gibanju. Projekcija je bila v redu. Sicer pa — režiser mora vendar znati posneti kakšen posnetek!

Imeli smo res nekaj hudih posnetkov. Celo življenjsko nevarnih. Takrat običajno rečemo snemalcu: »Eh, brate, nije ti to sreska kancelarijal To je film!« Tak film je bil v Planici, ko smo snemali zimске scene. Sovo — Lojze Potokar je streljal s težko »bredno«. Do njega smo se

pripeljali ob partizanskem položaju, s katerega so borci pridno nabijali s puškami. Zvižgalo je mimo nas na vozičku, da je bilo veselje. Tolažili smo se pač s tem, da vsaka »kugla« ne zadene. No, najlepše je bilo pred Potokarjem. Mamo njega smo se morali zapeljati prav v trenutku, ko je zamenjal šaržer in takoj nato spet divje zaregljal na Nemce. To je bila ena največjih Lojzetovih scen, bil je v pravi igralški ekstazi, metal se je za mitraljezom, kričal in jokal, norel. Nikoli prej pa ni streljal s težko strojnico. In strojnica ni delala na manevrsko municijo. Posnetek smo trikrat ponovili in trikrat smo se videli na parah, kot žrtve slovenskega filma. No, Lojze Potokar je le z mezinčcem gledal, da nas ne bi postrelil. »O, hudiča!« je rekel — »A nismo že dovolj režiserjev zamenjali?!«

S streljanjem je bil sploh hudič. Tudi brzostrelke niso delale z manevrsko municijo. Tako včasih nismo vedeli, kaj naj počnemo. Posebno takrat, ko se Drejc zdrami iz svoje otopenosti in v belogardištni postojanki z brzostrelko pobije stražarje in Nemce, da reši Tildico. Pri tem je zaradi učinkovitosti posnetka najprej streljal proti kameri, se sunkovito obrnil in spustil rafal na vojaka, ki se pokaže med vrati. Vse je bilo v sliki; brzostrelka, vrata, Nemec, rafal. Samo kako?

V brezizhodni situaciji se je javil Peter, nemški ujetnik, ki je bil šofer v ekipi, da bo igral Nemca med vrati. Izvežban vojak je, bo že pravi čas padel po tleh. Razen tega — je pristavil z obešenjaškim humorjem — je ujetnik in bo škoda manjša, če zadane njega kot koga drugega. Če je preživel šest let vojne, bo tudi tale film, ni vrag! Nagnali smo ga nazaj v kamion, nazadnje pa smo, neumni kakor smo bili, le pristali na njegov predlog. Tudi Stane Sever je zaupal v svoj refleks. Po dolgih in natančnih pripravah je padlo po velje: »Kamera!« Nič hudega ni

bilo, le Peter je padel prezgodaj in je bilo treba posnetek ponoviti. »Jetzt wird schon gut sein,« je zagotovil Peter. Sever strelja, se obrne in spusti rafal proti vratom. Peter se zamaje. Severju pade brzostrelka iz rok, zgrabi se za glavo. Mi onemimo. Potem, ker le ni bilo komande »Stop!«, Peter dvigne glavo in mirno vpraša: »Ist schon fertig?«

Še danes me spreleti, če se spomnim na ta posnetek. Bili smo pravi norci!

Nevarnih posnetkov smo imeli dovolj v zalogi. Često smo imeli na glavah čelade, saj pri naši pirotehnikih nikoli nisi vedel, kako bo usekala mina. Snemalec je bil skrit za kamero, mi smo se skrivali za njim, na najslabšem pa je bil ostrilec — ta se ni mogel skriti za nikogar.

Če je bilo prej kaj preveč o snemalcih, upam, da je zdaj poravnano.

Tehnika narodu

Rečemo še danes, kadar se ukvarjamo s pokvarjeno kamero ali čim drugim, kar iz naše tehnične baze ni v redu. V glavnem snemamo filme namreč tako, kot smo posneli prvega: z zastarelimi in iztrošenimi tehničnimi sredstvi. Na isti način. Vsak količjak kompliciran posnetek je problem. Ker nam ne preostane drugega, se tolažimo: »Dokler nam ne bo treba snemati na mlinček za kavo in na trak od gat, bo še kar šlo!« No, zdaj smo že prekleto blizu tega.

Pri Na svoji zemlji so nas prepričevali, da tehnika ni vse. Važna je ideja filma. Ampak, kaj danes, ko se pojavljajo še brezidejni filmi?

Sicer pa — razvoj organizacije in tehnike bo posebna povest, ki še pride na vrsto.

Zdaj ostanimo še v »zlati dobi« našega filma.