

Treba je govoriti o času in trenutku, v katerem bivamo



Boštjan Vrhovec:
Leta odločitve
Ljubljana, 1984

Spregovorimo za začetek o dejstvu, ki se mu pravi – prvi avtorski nastop. Pod kakšnimi posebnimi okoliščinami je potekla realizacija filma Leta odločitve?

Vrhovec: Moj prihod na celovečerni film je potekal v skladu z normami in normativi, ki jih predpisujeta Viba film in Kulturna skupnost Slovenije s svojimi programskimi ali filmskimi sveti in komisijami. Postopek je bil pač v vseh pogledih normalen. Vendar pa bistvo vprašanja ni v tem. Bistvenega pomena je bil moj sklep, da bom poskusil narediti celovečerni film. Ta odločitev je bila posledica dveh dejstev: najprej zavesti o tem, da sem končal filmsko šolo – akademijo, ki me je navsezadnje izučila za to, da se ukvarjam s filmom, potem pa posledica dolgoletne prakse, ki sem si jo pridobil z izdelovanjem TV-filmskih propagandnih sporočil, kar me je gnalo k temu, da bi to svoje znanje in vedenje o filmu realiziral še na drugi način, pa bi pokazal del resnice sveta, kakor jo vidim sam. Prav na tej točki se mi je zastavil prvi problem, namreč: o čem spregovoriti s prvim celovečernim filmom, kajti dobro se zavedam, da je prvi film nekakšen mejnik, nekakšna temeljna usmeritev, s katero se človek kasneje srečuje skozi daljše časovno obdobje.

Tudi vi ste v več pogledih tipični zgled jugoslovanskega filmskega debitanta, ki vstopa v »posvečeni hram« celovečernega filma v življenjskih letih, ko ni več »rosno mlad«. Zdaj bi se namreč namesto prvega poskusa spodobilo imeti za seboj že lep del življenjskega opusa. Vas ta dejstva osebno kakorkoli bremenijo? Kako so se te okoliščine odrazile v vašem odnosu do projekta, ki je realiziran kot naš prvi avtorski nastop s celovečercem?

lek, s katerim skuša avtor dokazati, da zna narediti umetniški film vsaj deloma na ravni eksperimenta. No, v mojem primeru je bila odločitev naravnana drugače. Ni me zanimalo eksperimentiranje s filmskim izrazom, ampak sem želel povedati oziroma izoblikovati zgodbo.

Bodimo konkretni! V kakšnem soavtorskem odnosu sta si bila glede tega s scenaristom Brankom Gradišnikom? Kako je bil sprožen in kako je potekel proces vajinega skupnega dela?

Vrhovec: Da smo prišli do takšne zgodbe, kot je oblikovana v *Letih odločitve*, je bilo več temeljnih razlogov. Izhodišnega pomena je bilo to, da mi je bila že od vsega začetka zelo všeč Gradiškova knjiga *Zemlja zemlja zemljain* sem presodil, da bi se dalo po nekaterih novelah iz te knjiga posneti film, ki bi bil zanimiv tako zame kot za gledalce. Ko sva se o tej moji zamisli pogovarjala z Brankom Gradišnikom, je prišel do spoznanja, da na osnovi lastnega dela ne zmore narediti avtentične umetniške stvaritve, pač pa je bil voljan poskusiti srečo z drugo zgodbo. Dogovorila sva se – in tako je Gradišnik napisal zgodbo, se pravi sinopsis in nato treatment, s katerim sva bila oba dovolj zadovoljna, nakar smo skupaj z Denisom Ponižem, ki se je pridružil kasneje, to zgodbo dograjevali. Pri tem je bilo temeljnega pomena to, da smo zgodbo osvojili vsi trije in si rekli, da gre za zadevo, ki se tiče vseh treh in torej tudi generacije, s katero in v kateri smo odrasčali. Bili so to, na določen način, odmevi let, kot so oseminšestdeseto pa dvainsedemdeseto oziroma trinsedemdeseto – ter po drugi strani osemindeseto, se pravi let, o katerih mislimo, da so se takrat dogajale temeljne spremembe v ljudeh na naših tleh.

Vrhovec: Pri Slovencih je prvi film običajno izde- *V Letih odločitve sta vtakani dve nosilni in med seboj*

problemsko povezani temi: prvo prezentira Peter kot eksponent mlade generacije, tiste, ki je ob startu v življenjsko odgovornost zanetila in doživela leto osemindesetdeseto, a nato sama v sebi in v družbenem kontekstu dogajanj nekako usahnila ter se prilagodila obstoječemu; v okvir druge teme pa sodijo Petrovi starši in ves zamotani odnos, ki mu je botrovalo jugoslovansko leto osemindesetdeseto. Stvari so po svoji vzročno-posledični logiki med seboj sicer povezane in soodvisne, vseeno pa se zastavi vprašanje, kateri izmed obeh tem sta se kot režiser filma v okviru tega Petrovega osebnega in družinskega ter moralnega in družbenega konglomerata namenili posvetiti s prednostno pozornostjo. Kako sami definirate temeljno sporočilo svojega filma?

Vrhovec: Predvsem nas je zanimala ta tako imenovana generacija leta osemindesetdesetega, in sicer v fazi, ko je izgubljala pozicije, ki si jih je bila izborila, s prehajanjem v raznotere vodstvene in oblastniške strukture, zaradi česar je »revolucija«, če uporabljamo ta termih za leto osemindesetdeseto, zašla v nekakšne druge in drugačne vode. Obenem pa smo se zavedali, da moramo v filmsko zgodbo vtkati še nekaj več, kajti v jedru vsega povedanega je tudi in še posebej odnos med sinovi in očetmi. Sleherno osvobajanje mladega človeka pomeni njegovo postavljanje na lastne noge oziroma opiranje na lastne sile. Glede na to smo kot gibalno zgodbo uporabili konflikt med očetom in sinom. Gre za temeljne človekove opredelitve v življenju samem, za ideološke premise, ki v samem filmu morda so ali pa tudi niso dovolj opazne, v scenariju pa vsekakor so bile postavljene: gre za razgrnitev zgodbe, ki naj bi bila jasna in umljiva tudi za vse tiste, ki slovenske situacije, če se tako izrazim, ne poznajo. Ta zgodba naj bi torej nosila temeljna sporočila. Tikala naj bi se – najprej – nas, Slovencev v ožjem smislu, Jugoslovancev v širšem smislu, pa tudi, kot pravi Branko Gradišnik, Kitajcev, Argentincev, Bušmanov, skratka: vseh ljudi, ki prebivajo na tem svetu.

Kako bi opredelili Petra Zgonca, glavnega junaka-protagonista te zgodbe?

Vrhovec: Osnovno izhodišče pri kreiranju tega lika je bilo, da je Peter – konformist. Vse, kar počne, bodisi zavedno bodisi nezavedno, je razlog za njegovo zgubljeno, nepovezano, iz dogodka v dogodek prehajajoče delovanje. Prek njega smo hoteli pokazati del mlade generacije, ki se je po tej poti in na ta način etablirala v sistem. Ni šlo za kritiko te pozicije, pač pa za pogled na ta del generacije.

Je bil vaš namen analizirati njen odnos do zgodovinskega časa, do lastnega ravnanja ter do prejšnje, očetovsko-starševske generacije?

Vrhovec: Ne bi uporabljal besede »analiza«, kajti analiza kot taka mora podati določene rezultate. Mi pa smo hoteli in poskušali pred gledalca razgrniti sestavine časa in odnosov, a mu hkrati prepustiti, da sedo rezultatov analize dokoplje sam. Nismo želeli sugerirati bobene dokončne variante, kar zadeva konec filma, ki ostaja povsem

odprt, saj ga lahko vsak gledalec s svojim lastnim moralnim stališčem in s svojim odnosom do glavnega junaka razbere na svoj način, s svojo lastno opredelitvijo.

Skozi vso zgodbo, ki bi jo, glede na epilog smeli poimenovati tudi predzgodba, pa ste vendarle poskusili utemeljevati objektivne in subjektivne okoliščine Petrovega drsenja v konformizem...?

Vrhovec: Osnovno gibalno Petrovega ravnanja je njegova že na samem začetku vcepljena nezavedna volja do moči, pri čemer se na koncu izkaže, da Peter sprejme ponujeno mu vlogo, ki pa se je sam niti ne zaveda do trenutka, ko se na policijski postaji odloči, da bo veljal za sina Zgonca-Skale. V tistem trenutku namreč pristane, da bo deloval v sistemu volje do moči, zoper katerega se je dotlej bojeval. Ugotoviti nam je, da je Peter po svoji naravi slabič, ki ni zmožil izpeljati naloge, kakršno si je bil zadal, namreč tega, da bi spreobračal svet ter znova vzpostavil oziroma renoviral ideale, ki so se mu podrli, ko je sprevidel početje svojega očeta in njegovo velikansko voljo po moči, pa oblasti; namesto tega je že v času, ko se je s to voljo po moči spopadal, nezavedno pristajal na prevzem te očetove vloge, in sicer zavoljo svojega slabištva ter zaradi svoje dvojne narave, ki se je sam ne zaveda, zavedajo pa se je tisti, ki ga na ta način vzpostavljajo. Peter vseskozi deluje v tej funkciji moči, ne da bi se tega zavedal, in naposled nanjo tudi zavestno pristane. Če torej analiziramo vso njegovo zgodbo, vidimo, da deluje prav v okvirih, ki mu jih določa in zarisuje njegov oče pripravljajoč ga na prevzem njegove funkcije.

Ali to Petrovo karakterno in moralno lastnost pasivnega, nezavednega pristajanja na vse tisto, kar mu je usojeno in določeno, pripisujete vsej mladi generaciji našega časa?

Vrhovec: Ne bi mogel reči, da je Peter kakršnakoli karakterizacija kompletnega obdobja v novejši slovenski zgodovini oziroma upodobitev celotne generacije. Je le izvleček nečesa, kar je bilo v tem obdobju najbolj zastopano, nečesa, kar je kot posledica teh silnic najbolj očitno prav v zdajšnjem času. Vsej generaciji pa seveda ni mogoče pripisati tega, da je zavozila možnosti, ki jih je imela v življenju.

Če so leta odločitve prikaz Petrovega zorenja in njegovih neuspešnih poskusov, da bi razkril in odpravil deformacije, ki jih je na njegovo življenjsko pot nagrmadil njegov oče, se seveda zastavi vprašanje, ali niso bolj kot posledica (Petrova usoda) pomembni vzroki (očetova ravnanja in njegova krivda) – in ali torej ni glavna oseba v filmu pravzaprav oče Zgonc-Skala, ne pa Peter...

Vrhovec: V eni izmed razčlenitev, ki smo jih naredili med koncipiranjem in oblikovanjem filma, smo ugotovili, da je ključna oseba dejansko oče, ki je gibalno vsega, saj prav on Petra določi za vse tisto, kar naj bo, ter ga postavi na mesto, ki mu gre. Oče je tudi nosilec celotnega ekonomskega in političnega okolja in kot tak predstavnik določene dela strukture, ki je nastala pri nas. Naj pa ob tem omenim, da ti dve figuri (Peter in oče) ne

podajata kompletne podobe, zato je potrebno upoštevati še Petrovega brata Jerneja ter deda, ki vsak na svoj način, eden v sedanosti, drugi v preteklosti, kažeta, kam bi se (bile) lahko stvari razvijale. Jernej, demimo, spoznava dejstva, ki se dogajajo okrog njega, tako v družini kot v družbi, in nanje zavestno ne pristaja, iz njih izstopa ter na ta način podira sistem, saj se mu odreče, tako kot se sistem odreče njemu; Jernej sklene živeti svoje življenje in ostane človek. Po drugi strani ima ded svoje trdne etične norme, zavoljo katerih Petra tudi spodbudi k razvozlavanju stvari, katerih sam ni zmozel oziroma si jih ni upal razvozlati, morda zaradi svoje starosti ali pa zaradi lastnega konformizma, ki mu je branil direkten vstop v konflikt... Šele povezanost vseh teh štirih oseb, če navedem zgolj moški del scenarija, lahko poda tisto sliko generacije oziroma problemov, ki se v njej sprožajo, krešejo in razpredajo, ob koncu pa privedejo tudi do rezultata, ki je bil pravzaprav cilj tega filma.

Ob gledanju filma in sledenju poteka zgodbe Petrova »ontogeneza« kot priprava na konformistični iztek njegove poti ni videti povsem argumentirana in vzročno-posledično razvidna. Zdi se celo, da je sklepna sekvenca, v kateri nam je pokazano, kaj se je s Petrom zgodilo deset let pozneje, po svoje neargumentirana, neprepričljiva in s tem presenetljiva, kar je v nasprotju z osnovno dramaturško namero. Kako se branite pred takšnimi pomisleki?

Vrhovec: Dramski lok Petrove zgodbe je koncipiran tako, da postopoma izgublja ugodnosti, ki jih ima, hkrati pa začenja, bolj kot se bliža dnu, zoreti v pravega človeka; toda ko je na končni stopnji, na dnu socialne lestvice, v situaciji, ko mu je živeti s sezoncema, tam, kjer bi lahko začel svoje življenje na novo in bi se scela odtrgal od sistema, tako, kot se je Jernej, se z vdorom Cvete v to njegovo domala na novo konstituirano življenje njegova pot na lepem spet zaobrne; Cveta v njegovo zavest znova prikličje vse tisto, kar je živel prej in kar so bila ves čas njegova stremjenja; izkaže se, da ni premagal tiste svoje želje, ki ji pravimo volja po moči – in pristane na vnovični vstop v svet, ki se mu je bil že odrekel. V teh vzgibih moramo iskati motive, ki psihološko in dramaturško utemeljujejo Petrove obnovljene vezi z očetom in prek očeta z ostalimi strukturami moči. Seveda je možno zastaviti vprašanje, ali je vse to na filmu tudi videti. Če ne, lahko to štejemo za dokaz, da razvoja Petrovega lika pač nismo izpeljali dovolj jasno in natančno.

Kako sami ocenjujete izpeljavo svojega filma? Sodite, da je njegova izvedbena linija dovolj celovita, ali pa bi jo, zdaj, ko je realizirana, vendarle kakorkoli spremenili oziroma korigirali?

Vrhovec: Kar zadeva dramaturgijo, menim, da scenarističnega bloka pripovedi ne bi v ničemer spreminjal. Razmerja med liki so v času in prostoru – govorimo o strukturi filma – postavljena na prava mesta. Nekaj sekvenc v filmu pa bi vendarle posnel drugače, in to deloma zaradi izkušenj, ki sem si jih pridobil ob delu, pa tudi zaradi nekaterih ne preveč posrečenih tehničnih rešitev med samim snemanjem. V mislih imam predvsem sceno srečanja med Petrom, Cveto in

Leni v Leninem stanovanju, saj sodim, da je dokaj neposrečena ter izpada iz strukture filma; na tej točki bi bilo potrebno tudi spremeniti tekst in situacijo nekoliko zaostriti. Tudi sicer bi film v posameznih pasusih še radikaliziral, posebej v prid dolgim kadrom ter montaži znotraj kadra. Film bi poskusil narediti povsem v stilu kadra-sekvence.

Poskusimo se na tej točki – z mislijo na Leta odločitve – ozreti na prevladujoče aktualno razmerje slovenske gledalske javnosti do slovenskega filma. Sodbe iz avditorija povedo, skupaj s podatki o razmeroma pičlem številu obiskovalcev, da ocenjujemo slovenske filme, posnete v zadnjem času, kot nekomunikativne in za obstoječe gledalske potrebe nezanimive. Kako v tej zvezi razmišljate o komunikativnosti svojega filma?

Vrhovec: Upam si trditi, da je film *Leta odločitve* večplasten. V prvi plasti gre za zgodbo, v kateri je vse jasno razvidno, dalo pa bi se jo označiti kot ljubezensko štorijo. Njeno temeljno gibalno je seksualno tekmovanje med očetom in sinom, to pa so na določen način tisti osnovni arhetipi, ki privabljajo tudi gledalce, katerim ni do tega, da bi se predajali višjenivojsko usmerjenemu filmu. Na drugem nivoju pa skušamo kazati stvari, ki so prav tako arhetipske narave, le da nekoliko bolj zapletene in bolj zakrite, saj govorijo o volji do moči ter o slovenskem odnosu do mitologije, do krščanstva, do polpretekle zgodovine; do gledalca prihajajo v obliki parabol in nekoliko zakritih pomenov.

V času nastajanja tega intervjuja – dobrega pol leta po dokončanju filma – žal še niste imeli možnosti za izdatnejše preverjanje odzivnosti občinstva na obe temeljni plasti povednosti. Nekaj preskusov pa je vendarle za vami.

Vrhovec: Pri dosedanjih projekcijah sem imel priložnost videti eno samo, o kateri bi lahko rekel, da je bila »normalna«, torej ne posebna ali premierna: bila je to projekcija, ki so si jo v Cankarjevem domu naročili delavci Litostroja – in reči moram, da sem jo pričakoval s strahom, toda dvorana je z junaki na platnu živela, se z njimi neobremenjeno identificirala, jih nekako vzela za svoje, o njih razmišljala, se tako ali drugače opredeljevala in razmišljujoča odhajala iz kina, kar je dokazovalo, da je bil naš namen vsaj do neke mere izpolnjen. Kajti prepričan sem, da mora gledalec v kinu predvsem misliti, medtem ko sodita smeh oziroma jok v drugo oziroma tretjo kategorijo gledanja filmov. Razmišljanje in opredeljevanje pa omogoča prav odprtost izteka filma, ki dopušča vsaj dvoje, če ne več interpretacij, do katerih pa se mora na podlagi celotnega dogajanja v filmu dokopati vsak gledalec sam.

Kakšno pa je bilo pri vsem tem poglavitno stilno, oblikovalno vodilo?

Vrhovec: Film je, kot že rečeno, koncipiran v stilu kadra-sekvence. Ko sem prešteval kadre, sem ugotovil, da jih je nekaj manj kot tristo, medtem ko jih je sicer v celovečernih filmih ponavadi med osemsto in tisoč dvesto. Sam sem presenečen, da nam je kljub tako majhnemu številu kadrov uspelo narediti dokaj dinamičen film. Vzroki za



Leta odločitve

takšno obliko filma so v pripovedi sami, ki je mozaična: situacij nismo gradirali in nismo težili k temu, da bi rasle druga iz druge, pač pa se je celotna struktura filma iz te mozaične strukture izoblikovala šele ob koncu.

In kaj vam je – glede na sodobne tokove v svetovni in domači kinematografiji – najbolj pripomoglo k takšnemu koncipiranju filma?

Vrhovec: Če omenim imena: od domačih predvsem **Splav Meduze** Karpa Godine, od tujih Woody Allen s svojimi filmi, pa francoski režiserji izpred druge svetovne vojne, v prvi vrsti Vigo, nemajhen vpliv name pa je imel, kot vso mojo generacijo, tudi francoski novi val – in seveda po svoje tudi ameriški film, kar je pač neizogiben. Gre pa tudi za vpliv moderne literature, moderne romana, kar je kajpak zelo širok pojem...

Omembe vredna je v filmu tudi likovna komponenta...

Vrhovec: Po likovni plati smo skušali nrediti sliko vsaj delno podobno prevladujočemu tonu tedanjega časa, namreč zgodnjih sedemdesetih let, ki jih zaznamuje vzpon ljubljanske grafične šole. Težili smo k zamolklim, temnim barvam, z ne preveč osvetljeno sliko, pri čemer je Rado Likon našel pravi pristop, scenograf Jani Kovič pa je s svojimi zamislami natančno zadel tedanjo naravnost slovenskega malomeščanskega življenja.

Ves čas ste pri odgovorih vztrajali pri prvi osebi množine, se pravi pri množinskih oznakah avtorstva filma Leta odločitve. V mislih imate skupni Gradišnikov, Ponižev in lastni delež. Ali menite, da

je tak avtorski pristop za režiserja bolj ploden od želje po popolnem, avtonomnem avtorstvu? Se vam je kot režiserju z več kot zgolj realizatorskimi aspiracijami takšno delo zdelo v popolnem skladju s tistim, kar pripisujete avtorstvu?

Vrhovec: Najprej nekaj konkretnih dejstev. Avtor scenarija je Branko Gradišnik. Midva z Denisom Ponižem sva mu bila že ob pisanju – ne bi rekel v pomoč, temveč v oporo: Poniž z dramaturškimi, ideološkimi in podobnimi premisami, jaz z vizijo tega, kako bodo posamezna dejstva in razmerja filmsko upodobljena. Prepričan sem, da je šlo za tvorno, ustvarjalno sodelovanje, ki je že vnaprej onemogočilo, da bi bil režiser po prejemu scenarija ugotavljal, kaj vse mu ni všeč in kaj si predstavlja drugače, nato pa bi stvari prikojeval svoji viziji filma in s tem osiromašil marsikaj tistega, kar je želel scenarist povedati in pokazati na svoj način. Po moji presoji pisanje scenarija ni nič manj zahtevno kot pisanje gledališke igre. Mislim, da tudi filmski režiserji, tako kot gledališki, niso toliko doma v literaturi, da bi zmogli pisati scenarij sami. Jaz sem se pač odločil, da bom poskusil ta del naloge opraviti skupaj z Brankom Gradišnikom, in mislim, da se nama je to tudi posrečilo: kajti kot Gradišnik dobro pozna literaturo, spozna se pa tudi na film, se tudi sam v določeni meri spoznam na literaturo, ne znam pa se izražati na literarni način. V spoju obeh komponent je prišlo do srečne inačice: mislim, da je po dobrem scenariju nastal vsaj soliden film. Sicer pa je film umetniška zvrst, pri kateri je režiser, četudi vso stvar vodi in jo drži v svojih rokah, v veliki meri odvisen od različnih sodelavcev, kar pomeni, da je avtorstvo vedno rezultat skupinskega dela.

Kritičnih sodb, ki bi bile argumentirano označile svoj

odnos do vašega vstopa v slovensko filmsko ustvarjanje, še ni bilo na pretek, kar gre pripisati predvsem nedoumljivemu odlaganju »eksploatacije« *Let odločitve* v rednem kinematografskem sporedu. Kar jih je bilo, so bile pozitivno presenečenje spričo zavzetosti, s kakršno ste se lotili bolečih tem v naši eksistencialni in moralni zavesti in praksi. S kakšnimi občutki pred lastno ustvarjalno vestjo označujete in razčlenjuate svoj izdelek? Ali menite, da se vam je z njim posrečilo izraziti bistvo svojega habitusa?

Vrhovec: Ko sem se odločil, da bom delal film, je bil moj generalni namen posneti film s temo, s katero živim. To je pomenilo: narediti je treba film o nas samih v času, v katerem bivamo, film o »tukaj in zdaj«. In to *Leta odločitve* nedvoumno so... Kar pa zadeva dolgo zadrževanje filma pred javnim prikazovanjem, kaže povedati več stvari. Proizvodnja filma je izredno draga, saj stane poltretjo staro milijardo... in posledica tega je, da na koncu vedno zmanjka denar za bistvene potrebe filma ob njegovem stiku s publiko. Če odpremo katerokoli domačo revijo, opazimo, da namenjajo veliko prostora tujim: ameriškim, angleškim, francoskim, italijanskim filmom, medtem ko se o slovenskih piše malo ali skoraj nič, tako da ta film razen v trenutkih, ko je na platnih, domala sploh ne obstaja. V času snemanja, med prvo in zadnjo klapo, o slovenskih filmskih projektih iz tiska ne zvemo ničesar, da o tržnem komuniciranju, ki bi pomagalo ustvarjati določeno mnenje o filmih kot sestavnih delih slovenske kulture, sploh ne govorimo.

Ali je – ne zgolj v zvezi s tem – možno in upravičeno govoriti o slovenskem filmu nasploh kot o nekem posebnem estetskem fenomenu? So v teh naših delih kakršnekoli akcentuirane avtorsko-izrazne lastnosti, ki bi jih mogli označevati kot rdečo nit slovenskega pristopanja k filmu? Jo lahko, to morebitno rdečo nit, definirate in jo v njenih specifikah primerjate s filmskimi stremljenji drugod, v preostalih jugoslovanskih in v posameznih tujih nacionalnih kinematografijah?

Vrhovec: Slovenski film izstopa iz jugoslovanskega posebej zaradi ene, recimo ji kar »tehnične« značilnosti. Trenutno namreč edino on živi v pravem pomenu besede kot – umetniški film. Ni namreč obremenjen z obveznostjo, da mora privabiti vnaprejšnje določeno število obiskovalcev, da mora izplačati sam sebe, ker naj bi bil popolno tržno blago. Zato ga v celoti financira Kulturna

skupnost, je razbremenjen nujnosti, da z izkupičkom pokrije svoje proizvodne stroške in zaradi tega ni prisiljen, da z banalnostmi kot npr. beograjska produkcija privablja publiko, temveč se sedaj še lahko posveti samemu sebi. Druga značilnost slovenskega filma je v tem, da Slovenci nekako ne sodimo v balkansko okolje, pač pa naša kulturna tradicija bazira v srednjeevropskem načinu mišljenja. Kar zadeva vzporejanje Slovenije z okviri evropske ali celo svetovne kulture, pa je vprašanje, ki si ga lahko zastavimo drugače, naslednje: slovenski film nenehno kritično vzporejamo z najvidnejšimi dosežki angleške, ameriške, francoske ali italijanske šole, hkrati pa pozabljamo, da je kljub vsemu svojstven fenomen, kajti ne poznam naroda, ki bi štel dva milijona duš in bi bil zmožen na leto narediti pet filmov; če bi hoteli vleči vzporednice, bi jih nemara lahko z belgijskim, nizozemskim, norveškim ali portugalskim filmom. Slovenski film pa vzporejamo z največjimi dosežki svetovne kinematografije in smo vsi zelo nesrečni, ker teh najvišjih stvaritev Slovenci pač ne moremo doseči.

Še vprašanje, ki se zdi za avtorja v tem našem prostoru bistvenega pomena. Ali imate občutek, da v našem kulturno-ustvarjalnem območju obstajajo plodna jedra, iz katerih se je mogoče s pridom napajati?

Vrhovec: Mislim, da se med mladimi ljudmi, pa ne samo med mladimi na Slovenskem, krepi zavest o potrebnosti kulture in o tem, da ponovno prihajamo v fazo, ko lahko le s svojo kulturo potrjujemo svoj način bivanja; sleherna plast te kulture je temeljni sestavni del naše nacionalne biti in zavesti.

Kaj pa institucija – v filmskem primeru, konkretno, Viba film? In kako se, po drugi strani, na vsa ta temeljna ustvarjalna hotenja, ki ste jih opisali, odziva javnost kot vnanji odmev »narodove duše«?

Vrhovec: Viba je povsem odprta vsakršni ustvarjalni pobudi tako mladih, srednjih ali starejših filmskih delavcev – in celo sama ustvarja pobude za to, da bi delali čim več, kajti le v širši izbiri različnih tem je mogoče dosegati kvaliteto... Kar zadeva javno refleksijo, pa bi dejal, da Slovenci čedalje bolj občutimo potrebo po lastni kulturi, zato je tudi vsako umetniško delo, vsaj v določenem krogu ljudi, katerim kultura nekaj pomeni, sprejeto kot izraz narodne zavesti in biti. To pa je tudi umetnosti sami v prid in spodbudo.

Boštjan Vrhovec

Filmski režiser. Rojen 7. 9. 1949 v Ljubljani. Študiral primerjalno književnost in slavistiko (1968–1971) in režijo na AGRFT (1970–1976) v Ljubljani. 1979–1989 zaposlen kot režiser propagandnih filmov na Studiu za marketing in propagando, Delo. Posnel več kratkih dokumentarnih filmov (*Kruh*, 1978, *Od setve do mlačve*, 1978, *Kako nastane avto*, 1980, *Pogled v računalnik*, 1981, *Gozdovi*, 1983, *Ljubljanski urbanistični zavod*, 1985).

Leta odločitve, 1984

s – Branko Gradišnik, r – Boštjan Vrhovec, f – Rado Likon,

sc – Janez Kovič, g – Jani Golob, i – Boris Ostan, Boris Cavazza, Slavko Jan, Damjana Černe, p – Viba film, 35 mm, barvni, 2404 mm

Nekdo drug, 1989

s – Branko Gradišnik, r – Boštjan Vrhovec, f – Rado Likon, sc – Jure Košak, g – Jani Golob, i – Marko Mlačnik, Barbara Lapajne, Bernarda Oman, Silva Čušin, Vlado Novak, Lojze Rozman, Pavle Ravnohrib, Gojmir Lešnjak, Sandi Pavlin, Vlado Kreslin, p – Studio 37, 35 mm, barvni, 2380 m

Viktor Konjar

Ekran, št. 9/10, 1984