

LJUBEZNI BLANKE KOLAK

Nekje v tretjini filma je prizor z modno revijo, ki jo vodi Zvezdana Mlakar (v vlogi Blankine prijateljice Anice). To ni kakšen „ključen“ prizor, marveč prej „manj pomemben“, „droben“ prizor — pač z vidika „dramaturgije pripovedi“ — ki pa prav v svoji „obrobnosti“ dopušča rahel zasuk gledalčeve perspektive, kolikor je ta določena predvsem s pozornostjo na „težišča“, „vozlišča“ filmske pripovedi in na protagonistovo „linijo“, in prav kot tak implicira tudi nekaj premestitev poudarkov:

a) z govornikom, ki se mu posreči lapsus, z nerodnimi dekleti, ki jih Zvezdana Mlakar odločno vodi, ta prizor učinkuje kot komičen vložek, čigar vrednost pa ni zgolj opozicijska — pač v razmerju do prevladujočega resnobnega tona filma — temveč malodane „prevratna“: tu preblisne nekaj, za kar se zdi, da s filmom, kot je doslej potekal, nima nobene zveze — drobec moderne indiferentnosti in „neposrednosti“, drobec, ki je v tej „ljubezenski kroniki“ tudi eden najboljših indicev časovnega prehoda;

b) tu se srečata ženski, Mira Furlan in Zvezdana Mlakar, protagonistka, ki je na robu obupa, in epizodistka, ki sije od uspeha ali bolje, ki v sinje modri, telesu se prilagajajoči obleki in s svetlimi lasmi figurira kot prava mala filmska zvezda, tista „blondinka, ki jo imajo moški rajši“, in ob kateri je protagonistka le blede ali potemneli angel. To sicer ni prva pojavitev Zvezdane Mlakar v tem filmu, a v tem prizoru se zdi, kot da je to neka druga ženska, ne tista, ki se je kdaj pa kdaj srečala z Blanko Kolak (Mira Furlan), še več, kot da ni iz tega filma ali, bolje, kar iz slovenskega filma. Skratka, tudikaj se pojavi kot pravi fantom, fantom, ki se je pritihtapil iz nekega drugega templja ženskih stereotipov, prav tistega seveda, kjer so čistili ženske v „pozlačeni“, „glamourizirani“ podobi, tudi če je bila padli angel. In prav zaradi te fantomske evokacije je Mlakarjeva v tem prizoru tudi zasenčila Furlanovo, ki pa se solidno vpišuje v tradicijo ženskih likov v slovenskem filmu, zlasti tistih, ki jih je igrala Milena Zupančič (tako da se gledalcu lahko primeri, vsaj meni se je, da ga Mira Furlan prične na trenutke spominjati na Mileno Zupančič, pri čemer sploh ni pomembno, ali je maskerka imela kaj pri tem, ker je odločilna imaginarna podobnost);

c) in končno, sicer ne gre več za isti prizor, vendar je prav Anica (Z. Mlakar) tista, ki Blanki zastavi vprašanje, na katerega ne ve odgovora: „Kaj pravzaprav hočeš?“ To vprašanje in nemogućnost odgovora definirata epizodistko in protagonistko: v Anici, ki s tem vprašanjem pravzaprav sugerira „vzemi vendar, kar se ti ponuja“, se zarisuje figura neskrupolozne „modernosti“, osebe, ki se ne bi odrekla ugodnostim, kakršne prinaša zveza z oblastjo (npr. z visokim policijskim činom); na drugi strani pa Blanka ne more odgovoriti na to vprašanje, če naj ostane „melodramska“ junakinja, ki po definiciji „ne ve, kaj hoče“ oziroma ima težave z željo. Res pa je, da v filmu s socialističnim ambientom v to melodramsko formulo nujno posežejo „zunanji razlogi“, kar pomeni, da se z Blanko prične „ljubezenska kalvarija“ zaradi Zgodovinske Nujnosti (tj. izgradnje socializma), kar postaja že stereotip v jugoslovanskem filmu. Zaradi tega vsaj zgubi moža (Mustafa Nadarevič, ki je pravzaprav še najboljši, ko se vrne z „robije“) — ta je nekaj časa kot lokalni funkcionar užival opojnost oblasti, dokler ga ni požrla revolucija, kot enega izmed svojih otrok; in potem že zgubi ljubimca, ki ni politični, ampak kriminalni tip, odpelje pa ga isti, ki je že zaprl njenega moža. To je inšpektor Tomo, ki to počne hkrati iz dolžnosti in ljubezni — dolžnosti, ki je toliko bolj neizprosna, kolikor je ljubezen (do Blanke) nemogoča, in ljubezni, ki je toliko bolj tiha in vztrajna, kolikro je dolžnost glasna in nadležna. Po zaslugi Radka Poliča je ta zaljubljeni oblastnik eden najboljših likov v filmu.

Nemara je prav močna navzočnost glasbe v filmu najboljši indikator „težnje“ Jurjaševičeve režije, ki želi dati poudarek emocionalnosti, „stanju osebe“, njihovim odnosom ipd. Iz tega se dovolj uspešno oblikuje prostor, kjer se polagoma nabira umazanija, tako čisto materialna kot čisto človeška.

Zdenko Vrdlovec

Med drobnimi, pomenljivimi detajli filma **Ljubezni Blanke Kolak** ostaja v spominu elegantno izpeljana uprizoritev časovnega razmika, ki nikoli ni zgolj to, temveč je vselej tudi že zamik v duhu in ljudeh. Gre za napis nad vhodom v stavbo, ki je nekakšno „plesišče s prenočišči“. Ko ga prvič vidimo na filmskem platnu, tam preprosto piše „Zvezda“. Naslednji — kajti vmes so dolga leta, „časi so se spremenili“ — je zvezda na istem mestu le še neonsko **zarisana**. Razlika med enoznačnostjo prve in mnogopomenskostjo druge zvezde je ilustrativna za mnoge razlike v tem filmu.

Najprej, na ravni zgodbe je to razlika dveh obdobij, dveh ljubezni Blanke Kolak. Jurjaševič že z načinom filmskega uprizorjanja ponazori vso različnost njenih dveh razmerij s partizanskim majorjem (Mustafa Nadarevič) in mestnim, pomalem gangsterskim bonvivanom (Peter Boštjančič). Kopičenje nekaterih stereotipov jugoslovanskega filma na začetku je namreč vse preveč vztrajno, da bi lahko bilo naključno — kar velja tako za začetno vizijo kot za prizore združnih odločitev ob slanini in čebuli. Šele z njenim prvim dvomom (ki ga uvede tavanje po bučni ulici) film zares steče v vseh filmskih razsežnostih. Prvi moški se mora torej iz zgodbe umakniti ne le zato, da naredi prostor za drugega, temveč predvsem zato, da odpre pripoved — filmsko pripoved, ki se bo stopnjevala skozi nekaj sijajnih sekvenc, med katerimi izstopata avtoportretiranje v ogledalu in vpeljavanje v ljubezenske skrivnosti foto-ateljeja. Če je bila prva ljubezen Blanke Kolak tipična poveljna (tako po

Režija **Boris Jurjaševič**
 Scenaristka **Diana Martinc**
 Direktor fotografije **Zoran Hochstätter**
 Scenograf **Ing. Niko Matul**
 Kostumograf **Milena Kumar**
 Glasbenik **Gregorc**
 Tonski snemalnik **Hanna Preuss**
 Kreator maske **Berta Meglič**
 Montažerka **Andrija Zafranović**
 Direktor filma **Pavle Kogoj**
 Produkcija **Viba film, 1987**
 Igra **Mira Furlan,**
Mustafa Nadarevič,
Radko Polič,
Majda Potokar,
Peter Boštjančič,
Bogdan Diklić,
Boris Kralj,
Zvezdana Mlakar

vojni kot v povojih), potem je njena druga ljubezen filmska, še natančneje: melodramska. Od tod izhaja tudi temeljna razlika v pomenjanju že omenjene zvezde: tista prva, zapisana, je za glavno junakinjo travmatična, saj prizor, ki ga vidi skozi okno hotelske sobe, dokončno potrdi njene sume o moževi nezvestobi; druga, zarisana, pa na svojstven način ponazarja njen vzpon „iz blata v Zvezdo“, saj je zdaj ona sama tista, ki vstopa skozi vrata ožarjena z neonom.

Razlika je pomembna, kolikor je vanjo vpisan določen avtorjev odnos do zgodovine. S parafrazo Bazinove delitve cineastov na tisto, ki verjamejo v realnost, in tiste, ki verjamejo v sliko, bi naše režiserje lahko razdelili v dve kategoriji: na ene, ki verjamejo v lastno poslanstvo, in na druge, ki verjamejo v zgodovino filma. Paradoks, ki zadeva Bazinovo delitev — da je treba pričeti s sliko, če naj pridemo do realnosti — v natanko isti meri zadeva tudi našo delitev: nemogoče je uresničiti filmsko poslanstvo brez spoštovanja filmske zgodovine. Jurjaševič je eden tistih „historikov“, ki se moči tega paradoksa zavedajo, pokazati pa ga je mogoče prav na transformacijah, ki jih ob prostorsko/časovnih premestitvah doživlja melodrama. V klasičnih stvaritvah tega žanra je mogoče — sicer zelo shematsko — razločiti dve ravni: raven mreže intersubjektivnih odnosov in raven svojevrstnega herojskega, celo mitskega ozadja. Paradigmatični so seveda Sirkovi filmi, pri čemer je morda v **Potemnelih angelih** še najjasneje izpeljana omenjena dvojna kodiranost: struktura „ženska in trije moški, da o četrtem ne govorimo“ na ravni intersubjektivnih odnosov ter heroičnost pilotskega ozadja, podvojenega z nič manj opevano atmosfero novinarske redakcije.

Na prvi ravni se v filmu **Ljubezni Blanke Kolak** zdi ustreznost kodom popolna. Ne gre zgolj za številčno ustreznost, še bolj karakteristična je vztrajno ponavljana figura zgrešenega srečanja, ki vselej lahko le vzvratno registrira zamujeno (ne)možnost. (Od tod izvira tudi možno drugačno branje končnega prizora: v trenutku, ki ga temeljno definira prav tisti „prepozno“, ni prosto-

ra za happy-end, zato je tudi stik med Blanko in nekdanjim policajem (Radko Polič) možen le za hip, da bi se takoj za tem med njiju v vsej svoji masivnosti vrnil steber vodnjaka.)

Že na tej, prvi ravni je zanimiva določena podobnost z nekaterimi novejšimi filmi z istovetno strukturo, recimo s Téchinéjevim filmom **Rendez-vous**, pa tudi z Berkovičevimi **Ljubezenskimi pismi s premislekom**. Še zanimiveje pa je opazovati, kaj se dogaja na drugi ravni — z mitskim ozadjem. Najprej je mogoče registrirati premik filma k lastnim momentom, katerih preizpraševanje sedaj tvori nekakšno pred-filmsko ozadje samega filma. Gledališki elementi pri Téchinéju, glasba pri Berkoviču, fotografija pri Jurjaševiču — to so pravzaprav le tri inačice filmskega „stanja stvari“ v osemdesetih letih, stanja, ki ga temeljno določa prav ta vase-obrnjeni pogled.

Toda — ali je ta premik k heroičnosti samih filmskih sestavin edina sprememba glede na Sirkove filme? Pozorno gledanje mora nujno prav v tem ozadju odkriti še druge znake, ki jih tam nismo navajeni gledati. Če so pri Berkoviču ostali še na ravni posameznih verbalnih pripomb, ki naj locirajo dogajanje, potem je Jurjaševič v tem postopku konsistentnejši, saj nam praktično vse informacije, ki imajo status „indikatorjev realnosti“ posreduje prek fotografije od združniškega tečaja prek fotografiranja otvoritve „mesta prihodnosti“ do končne razstave. Kaj se avtor odloči za vključitev realističnih poant v ozadje filma, se sproži dvojen proces; ozadje sicer začno razjedati na novo vključeni elementi, pervertirajo njegov mitski, herojski status, toda zato se s taisto gesto odpre prostor prvi ravni intersubjektivnih odnosov, ki zdaj lahko steče v vsej svoji filmski silovitosti, upoštevajoč filmsko zgodovino in njena pravila. Sklep: da bi film lahko bil reprezentativen za kakšen čas in prostor, mora najprej skozi filmske kode proizvesti prostor za vpis realnosti v lastno strukturo. Nasprotna pot je vnaprej izgubljena stava.

Izhodišni položaj Jurjaševiča je v **Ljubeznih Blanke Kolak** nedvomno pravilen, za opozorilo na nekatere manjše napake pa se moramo vrniti k začetni razliki med enoznačnostjo in mnogopomenskostjo. Filmska umetnost dolguje svoje najsijajnejše trenutke prav spopadom dvojice nakazati/pokazati, prevladi slutnje nad vide-njem. Tu je prostor za vpis zunanosti polja, za vse tiste trenutke, ki prav zaradi ne-vidnega sprožijo gledalčevo imaginacijo. Edini — četudi še tako ohlapen — kriterij, ki se ponuja, je prava mera suptilnega niansiranja med zunaj in znotraj. Tu so določene šibkosti filma **Ljubezni Blanke Kolak**, morda najočitnejše ob karakteriziranju njenega prijatelja fotoreporterja (Bogdan Diklić), predvsem pa ob izpeljavi predzadnjega prizora, otvoritve fotografske razstave. Sicer zanimivo zastavljen (še tu je namreč jasno, od kod govori njen glas, ki se je vlekel skozi ves film in tako zgostil časovno obdobje štiridesetih let), trpi ta prizor prav zaradi imperativa „pokazati vse“ — fotografije, goste, njene minule ljubezni in — z dvigom kamere — končno še cerkveno prizorišče, ki vrne film tja, kjer se je tudi začel.

Stojan Pelko

