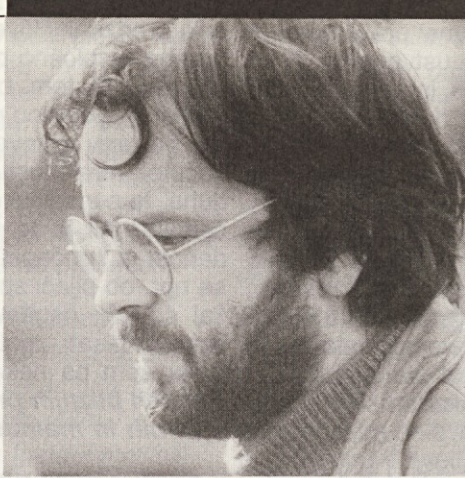


Zgodo vina, ljubezen, fotografija



Boris Jurjaševič:
*Ljubezni
Blanke Kolak*
Ljubljana, 1987

V slovensko filmsko sceno si »vstopil« že večkrat, tokrat pa nas zanimata dva vstopa: najprej tisti z omnibusom *Trije prispevki k slovenski blaznosti*, ko si se spoprijel z našo različico profesionalne kinematografije, potem pa še srečanje z »veliko« filmsko formo, ki ji pravimo narativni film. Ta vstop predstavlja film *Ljubezni Blanke Kolak*.

Jurjaševič: V slovensko profesionalno kinematografijo sem »zabredel« po zaslugi Bojana Štiha, ki je leta 1983 povabil mene, Žareta Lužnika in Mitjo Milavca, naj izoblikujemo omnibus, ki je kasneje dobil naslov *Trije prispevki k slovenski blaznosti*. Na začetku smo bili v dilemi, ali je smiselno delati tak tridelni film, vendar pa smo kasneje ugotovili, da je več kot pomembna neposredna preizkušnja s profesionalno kinematografijo. Zase lahko rečem, da sem bil takrat poln »samega sebe« in da sem skušal v tridesetih filmskih minutah povedati vse. Danes to sicer ne ocenjujem kot kakšno napako, ampak kot neke vrste specifično »šolo«, ki je v marsičem prispevala k oblikovanju mojega sedanjega gledanja na film, filmsko režijo, kinematografijo, slovensko kulturo...

Kar zadeva vprašanje pripovednega filma, pa bi povedal, da sem se v času študija na ljubljanski filmski akademiji kar precej ukvarjal s filmsko formo, tako da so moje filme označevali za eksperimentalne, hermetične... S filmom *Ljubezni Blanke Kolak* sem svojo naravnost skušal »prestopiti« in narediti preprost narativni film. Vendar pa mi snov, ki sem si jo izbral, ni dopuščala, da bi se strogo odločil za določen žanr. Morda je tema še najbližje melodrami, zato smo se pri oblikovanju filma tudi naslonili na nekatere značilne melodramske prijeme. Moram pa reči, da je bil ta film kot pripovedni film zame kar precejšen zalogaj, predvsem kot srečanje z drugačno formo, ki zahteva ustrezno režijo, režijo,

kjer se morajo formalno-režijski prijemi utelesiti v zgodbi filma.

Kakšna pa je »zgodba« o nastanku filma Ljubezni Blanke Kolak, kako dolgo je trajala in kaj se je dogajalo na tej poti, morda predvsem s perspektive teme filma; v zadnjem času se je namreč pojavila kar nekakšna serija jugoslovanskih filmov, ki se lotevajo prvih poveljnih let?

Jurjaševič: Po omnibusu mi je bilo jasno tudi to, da me nihče več ne bo kar povabil, naj delam film, vsaj tako ne, kot je znal Bojan Štih, ki je ob taktičnosti, premišljenosti in potrebnih kulturno-politični spretnosti vedno iskal tudi nove perspektive. Zgodba o filmu *Ljubezni Blanke Kolak* se je tako začela pred skoraj štirimi leti, pri čemer sem imel neprestano občutek, da producenta ta projekt ne zanima preveč. Bili so pomisleki, da gre za film, ki ne izhaja iz slovenske, marveč jugoslovanske kulturne dediščine, da je precejšen del vlog predviden za igralce iz drugih republik, in še je bilo podobnih očitkov. Včasih se mi je že kar zdelo, da rinem z glavo skozi zid. Dodati pa moram tudi, da mi ključ, po katerem se oblikuje slovenski filmski program, ni čisto jasen.

Morda sem prišel do »pravega« celovečerca zaradi nekakšne blazne vztrajnosti, ki ti sicer požre ogromno delovne energije in časa. No, po skoraj štirih letih je končno le prišlo do realizacije, v tem času pa je tema filma postala nekako »neaktualna«, saj se je kot nepričakovan plaz usula v jugoslovanske filme zadnjih let. Scenarij Diane Martinc namreč izhaja iz istoimenskega romana vojvodinskega pisatelja Petka Vojnića-Puče, ki obsežno obravnava prav danes filmsko tako »razvpito« leto 1948. Toda, ko smo snovali film, še ni bilo Kusturice z *Očetom na službenem potovanju*, Popova s filmom *Srečno 1949*, pa še marsikaterega drugega projekta ne. V taki množici podobnih filmov se človek kar ustraši, da ne bi zapadel v kakšno po čudni poti izcimljeno plagiatorstvo.

Podobnosti so prav gotovo možne, včasih jih celo marsikdo odkrije prej na račun škodoželjnosti kot pa na rovaš filmskih dejstev. Morda pa velja prej poudariti temeljno razliko, ki tvoj film dela drugačnega od prej poimenvane jugoslovanske serije. Gre namreč za film, ki se ne ukvarja s polpreteklo zgodovino na »neposreden« način, ampak se poskuša približati času s pomočjo posrednika, ki je fotografija. Ta medij ima še posebej izbrano mesto, saj je tista štičiščna točka, kjer se križata zgodba in zgodovina, intima in družbenopolitično kolesje.

Jurjašević: Mene je predvsem zanimal človek v določenem času oziroma časovnem razponu, in to človek, ki se ukvarja z ustvarjalno dejavnostjo. Blanka Kolak je fotograf in fotografija je tista, s katero beleži sebe in čas, ob tem pa prav z njeno pomočjo tudi reflektira sebe in čas, v katerem živi. Njene drame se sicer večinoma dogajajo na področju intimnega življenja, toda socialno-politična dimenzija nikakor ni postavljena v oklepaj. Tista leta je namreč vrel izjemen vrtimec dogodkov, vendar pa nas ni zanimala toliko dokončna analiza tega vrtimeca, ampak prej njegovi sunki, ki so v marsičem zaznamovali usode posameznikov.

Fotografija in fotografiranje imajo v filmu več funkcij. Med drugim je to ustvarjalni akt, potem dokazno gradivo, celo dejanje, ki sproži cirkusantsko atrakcijo s komičnimi učinki (recimo fotografiranje traktorja kot izbranega objekta povojne »graditve«); nenazadnje je fotografija dokument polpretekle zgodovine, hkrati pa fenomen, ki je zamrznil drobce intimne zgodbe. Lahko bi celo rekli, da so različne ravni fotografije pravzaprav središče tvojega filma.

Jurjašević: Menim, da je fotografija v *Ljubeznih Blanke Kolak* bolj ali manj v funkciji zgodbe same. Vsekakor pa je res, da sem fotografijo kot »avtonomen« pojav skušal predstaviti z več vidikov, tako kot sredstvo, ki »neposredno« beleži zgodovino, še posebej kot tisti nenavadni mehanizem, ki intimnemu življenju vrača spomin, pa naj bo nostalgichen ali pa travmatičen. Priznati moram, da sem pri oblikovanju projekta fotografiji pridal še nekaj drugih razsežnosti, toda v procesu snemanja sem moral zaradi različnih peripetij nekatere razsežnosti »reducirati«. Zdi se mi nesmiselno govoriti o načrtovanih dimenzijah, ki jih film – ne glede na razloge – ne zajema.

Fotografija ima po svoje funkcijo prepoznavanja, tudi kar zadeva lik Blanke Kolak, saj šele v ogledalu in z aparatom v roki najbolj direktno dokumentira in hkrati prepozna svoje žalostne in vesele življenjske trenutke, kakor tudi kar zadeva njena razmerja z moškimi ali moške same, saj jih pravzaprav z razstavo dokončno postavi kot vogalne kamne lastnega življenja oziroma življenjske zgodbe. S fotografskim prepoznavanjem se odvija tudi vrsta katarze, saj se s fotografsko podvojitvijo življenje dogodi kot zgodba.

Fotografiranje pa je tudi dobesedno Blankin akt, dejanje, ki ga sama določa in nihče drug. Fotografiranje je, preprosto rečeno, njena svoboda, in to tista vrsta svobode, ki te navdaja in razdvaja, ki te obeležuje in odrešuje, ki te potiska v nekaj in iztiska iz nečesa – v Blankinem primeru so to večinoma dramatične situacije. To najbrž velja za vsako ustvarjalno delo, v Blankinem primeru pa še posebej, saj je fotografija specifična oblika ljubezni, ki sega prek tistega, kar v običajnem življenju razumemo pod pojmom ljubezen.

Film je sestavljen iz fragmentov, ki zajemajo kar precejšnji časovni razmik. Pri povezovanju teh »odlomkov« ima zelo pomembno vlogo glas Blanke Kolak. Izvor tega glasu pa je predstavljen šele na koncu filma, na otvoritvi njene fotografske razstave.

Jurjašević: Film v epizodni obliki uprizarja trideset let življenja Blanke Kolak. Ker nisem delal epopeje, sem moral izumiti nekakšen člen, ki fragmente lepi v celoto. Tako sem se odločil, da bom epizode povezal z off-glasom glavne junakinje. Na koncu filma se izkaže, da je ta glas vezan na intervju, kjer se Blanka Kolak »spominja« dogodkov iz preteklosti. Ta prijem, ki skriva v sebi določeno presenečenje, se mi je zdel zanimivejši, kot če bi uporabil flash-backe.

Film je pravzaprav krog, kjer Blanka zavzema središčno mesto, na krožnicah pa se izmenično pojavljajo štirje moški, ki so v marsičem določili njeno usodo. Kakšno je razmerje med središčem in krožnico oziroma med Blanko in moškimi?

Jurjašević: Blanka je skoraj skozi ves film zelo pasivna, še posebej znotraj tistega kroga ali mreže, ki ji pravimo življenje. Aktivna je večinoma le, ko fotografira, morda v trenutku, ko skuša do življenja zavzeti distanco. Ker pa je odvisnost od drugih nekaj »nevzdržnega«, je njena podrejenost morala nekje počiti, se razbesneti, pa čeprav je pri tem naletela na novo oviro.

Mislil na prizor v Lokovem stanovanju, ko si Blanka skuša enkrat nekaj »vzeti«, pa se tisto ne more zgoditi, saj je Loko homoseksualec. Prizor vsekakor ne meri zgolj na fizično jemanje, ampak želi nakazati Blankino notranjo nujo, da bi končno zavzela aktivno pozicijo do življenja. Film pripoveduje »žalostno« življenjsko zgodbo, zato sem konec skušal optimistično obarvati. Vendar ne gre za kakšen happy-end, ampak za prepoznanje, srečanje, dotik, ki je bil blokiran trideset let... Dotik med Blanko in Tomom sicer daje nekaj upanja, vendar to ni nekaj dokončnega, ampak le »rahel stik«, saj se Radko Polič in Mira Furlan le dotakneta, zatem pa gresta narazen. V oguljenem besednjaku bi rekli, da gre za konec, ki je odprt.

Vsak še tako »avtorski« film je slej ko prej tudi kolektivno delo. Najprej bi te povprašali o procesu, znotraj katerega se je formirala scenaristična predloga za realizacijo filma.

Jurjašević: Ko sem prebral roman *Ljubezni Blanke Kolak*, sem kaj kmalu napisal sinopsis. Ob tem sem ugotovil, da so mi pri nadaljnjem delu potrebni sodelavci. Diana Martinc se je tako kot scenaristka vključila že pri razširjeni varianti sinopsisa. V končnem procesu je kot dramaturg sodeloval Jože Dolmark, no, v špici filma je napisan tudi Živojin Pavlović, ki je kot nekakšen svetovalec »obdelal« le tisti del filma, ki se nanaša na prva povojna leta.

Omenil si že, da te je v času študija filmske režije pritegovalo vprašanje filmske forme, da te je zanimal »abstraktni« film, ki meji na glasbo in ples. V študijskih filmih si skušal vgraditi glasbeno-plesno filmu, kot so Ljubezni Blanke Kolak, pa je glasba »zahtevala« drugačno umestitev.

Jurjašević: Vloga glasbe v filmu je zelo občutljivo vprašanje, še posebej, ko gre za narativni film. Ve se, da glasba zelo podkrepi emocionalni naboj filma, vendar pa ta možnost lahko kaj kmalu



Ljubezni Branke Kolak

zapelje v pretiravanja. Zdi se mi, da smo v filmu glasbi dali ustrezno mesto, čeprav smo bili včasih že na meji »dovoljenega«. Sicer pa je Janez Gregorc svojo nalogo zelo dobro opravil.

Imamo filme z glasbo in filme brez glasbe, obstajajo pa samo »eksczesni« primeri filmov, kjer ni filmske slike. Kako sta sodelovala z direktorjem fotografije?

Jurjašević: Z Zoranom Hochstätterjem sva kar lep čas razmišljala, kako naj zastaviva koncept fotografije. V pogledu gibanja sva film gradila tako, da je kamera na začetku filma kar dinamična, kasneje pa postaja vse bolj statična. Tonalno je začetek filma barvit, pisan, proti koncu filma pa je barvna skala vse bolj »reducirana«. Prepričan pa sem, da je scenografski prijem Nika Matula zadel značilne poteze časa oziroma obdobja, ki se jih film loteva. Prav tako je premišljena tudi kostumografija Milene Kumar.

V filmu Ljubezni Blanke Kolak si se tudi prvič srečal s serijo znanih in več kot profesionalnih igralcev. Ali te je ta skušnja »naučila« česa novega?

Jurjašević: Če sem iskren, potem moram reči,

da sem pri tem filmu spoznal marsikaj novega. Še posebej me je prijetno presenetilo delo igralski in angažiranost igralcev, Mire Furlan, Radka Poliča, Mustafa Nadarevića, preprosto vseh. Najbrž tudi drži, da so **Ljubezni Blanke Kolak** v marsičem igralski film, vendar ne samo zaradi imen, ampak tudi zaradi izjemne pripravljenosti igralcev, da se intenzivno vključijo v skupno oblikovanje likov.

Za konec pa še tvoj pogled na začetek in konec filma, ki ju med drugim povezujejo »posvečeni« prostori.

Jurjašević: Prva sekvenca je mišljena kot sanjska. Večinoma se dogaja v cerkvi, tako kot je na koncu filmu fotografska razstava postavljena v cerkvene prostore. »Posvečene« prostore pa nismo vpleteli v filmsko scenografijo zaradi kakšnih religiozних razlogov, ampak izrecno na metaforični ravni, ki skuša predvsem potencirati »očiščevalno« razsežnost filma. Film namreč uprizarja drobce iz življenja Blanke Kolak, zgodbo udobro ženskega »telesa in duše«, zgodbo, v kateri se Blanka iz naivnega dekleta formira v zrelo in odgovorno žensko.

Boris Jurjašević

Režiser in scenarist. Rojen 18. 7. 1955 v Slovenj Gradcu. Študiral ekonomijo na univerzi v Mariboru in diplomiral filmsko režijo na AGRFT v Ljubljani 1984. Sredi sedemdesetih let posnel več amaterskih filmov (*Trojna mina, Sreča z dioptrijo*). Za študijski film *Etuda za baletko in filmarja* (1980) je prejel posebno priznanje Metod Badjura. Posnel več kratkih igranih (*Obisk*, 1985) in propagandnih filmov. Debitiral s *Kroniko norosti* v omnibusu *Trije prispevki k slovenski blaznosti*, 1983, za kar je bil nagrajen z Badjurovo nagrado.

Trije prispevki k slovenski blaznosti, 1983

Kronika neke norosti

s – Emil Filipčič, Boris Jurjašević, r – Boris Jurjašević, f – Zoran Hochstätter, sc – Zdravko Papič, i – Vladica Milosavljević, Peter Boštjančič, p – Viba film, 35 mm, barvni

Ljubezni Blanke Kolak, 1987

s – Diana Martinc, r – Boris Jurjašević, f – Zoran Hochstätter, sc – Niko Matul, g – Janez Gregorc, i – Mira Furlan, Mustafa Nadarević, Radko Polič, Majda Potokar, Bogdan Diklić, Boris Kralj, p – Viba film, 35mm, barvni, 3228 m

Srčna dama/delovni naslovi, 1991

s – Jože Dolmark, Stojan Pelko, r – Boris Jurjašević, f – Zoran Hochstätter, sc – Dušan Milavec, Tugo Šušnik, g – Slavko Avsenik jr., i – Svetozar Cvetković, Ivana Kreft, Nathalie Devaux, Radko Polič, Vladica Milosavljević, Mustafa Madarević, p – E-Motion film, Viba film.

Stojan Pelko in Silvan Furlan, ki je pogovor pripravil za objavo Ekran, št. 5/6, 1987