



Prazna soba

intervju Jasna Krajnovič

Tina Poglajen

# »Osebe v mojih filmih so pokrajine, so celi svetovi«

Slovenska dokumentaristka Jasna Krajnovič že dve desetletji živi v Belgiji, kjer deluje pod producerskim pokroviteljstvom Luca in Jean-Pierra Dardenna. Njeni dokumentarni filmi so intimni portreti življenj posameznikov in posameznic, ki jih je bistveno zaznamoval splet osebnih,

predvsem pa družbenih okoliščin: na primer begunstvo in povojno iskanje doma v **Saji in Miri** (Saya et mira, rêves perdus, 2002), krizno povojno gospodarsko stanje v **Sestrah** (Deux soeurs, 2006), posledice stigmatizacije v **Damjanovi sobi** (La Chambre de Damien, 2008) ali vojaško urjenje

dečkov v Putinovi Rusiji v **Poletju z Antonom** (Un été avec Anton, 2012).

V svojih zadnjih dveh filmih – **Prazna soba** (La chambre vide, 2016) in **Moja hči Nora** (Ma fille Nora, 2016) – prikaže zgodbe staršev, katerih sinovi in hčere so odšli v Sirijo kot žrtve množičnega

rekrutiranja mladostnikov in mladostnic, ki ga v Evropi in drugje po svetu izvaja Isis. Gre za družbeni fenomen, ki je tesno povezan z vojno v Siriji, hkrati pa je razmeroma nov, kar pomeni, da evropske države za boj proti njemu še nimajo ustreznih institucij; dodatno težavo predstavlja dejstvo, da se o tovrstnem dogajanju ne govori veliko (to je še vedno pogosto naslovljeno kot problem »drugih«, torej muslimanov in priseljencev), poleg tega pa so v medijih in na sodiščih namesto tistih, ki delujejo iz ozadja, kot zločinci pogosto obravnavani mladostnice in mladostniki sami.

Kljub jasnemu družbenemu komentarju so v filmih Jasne Krajinovič vedno bistveni ljudje, ki v njih nastopajo – tako na vsebinski kot na formalni ravni. Z vztrajanjem pri subjektivnem pristopu k svojim filmom avtorica deluje proti že tako trhli hierarhiji subjektivnega in objektivnega, zasebnega in javnega ter osebnega in političnega, ki naj bi veljala v konvencionalnem, maskuliniziranem dokumentarnem filmu. Z režiserko smo se pogovarjali marca, ko je Ljubljano obiskala med Festivalom dokumentarnega filma, kjer sta bila predvajana *Prazna soba* in *Moja hči Nora*.

**V *Poletju z Antonom* ter v filmih *Prazna soba* in *Moja hči Nora* se pravzaprav ukvarjate z enim in istim: vplivom ideologije na mlade. Kaj vas je pritegnilo k tej temi?**

Pri *Poletju z Antonom* me je presenetilo, celo šokiralo, da radikalizirajo že otroke, da jih učijo sovražiti, zato da bi nekaj let pozneje postali vojaki in služili istim politikam in ideologijam. Dogajanje v Belgiji je bilo logično nadaljevanje tega, opazila sem namreč, da gre za isti mehanizem radikalizacije, četudi je usmerjen drugam. Antona so učili, naj sovraži muslimane, v tem primeru pa muslimani, natančneje določena muslimanska sekta uči mlade, da naj sovražijo vse druge.

To me je torej zelo zanimalo. Raziskovati sem začela že leta 2013,

ko se v medijih o tem še ni veliko govorilo. Obiskala sem policijo, razne zavode, iskala sem koga, ki bi o tem kaj vedel. Ljudje so tedaj še mislili, da se bo vse skupaj skrilo, pomirilo, skratka, da bo to ostal marginalen pojav, mnogi so o tem neradi govorili. Šele ko sem vztrajala, sem počasi začela spoznavati družine, ki se jim je to zgodilo. Njihova srečanja so potekala enkrat tedensko, vendar je bilo staršev na sestankih vsakič več. Njihovi otroci so odšli, ne da bi jim karkoli rekli, z danes na jutri so se znašli v Siriji – in tako so bili tam, vsaj v mislih, neprestano tudi njihovi starši.

Najprej sem spoznala mamo, ki sem jo snemala v *Prazni sobi* – Saliho –, nato pa še vse ostale. Začeli smo dva tedna po tistem, ko je njen sin odšel v Sirijo, kjer je tri mesece kasneje umrl. V tem času sem se srečevala z vsemi starši in jih skušala posneti, kolikor se je dalo. Bilo je namreč težko, včasih celo nemogoče, ker so doživljali globoko žalost, niso razumeli, zakaj se jim je to zgodilo, hkrati pa se je vse skupaj zdelo preveč absurdno, da bi bilo res. Drugi so o njih govorili, da so svoje otroke sami poslali v Sirijo in podobno. Delala sem torej z ljudmi, ki so se včasih pustili snemati, drugič ne, in tako je bilo ves čas.

Salihin sin je umrl med snemanjem. Potem nisem mogla posneti skoraj ničesar več. Začela sem s Samiro, materjo v filmu *Moja hči Nora*; napisala sem scenarij za celovečerec, vendar je na koncu iz tega nastal kratki film. To pa zato, ker sem morala poleti 2014 vse ustaviti – kar vidite v filmu, je vse, kar se je do takrat zgodilo. Nora je najbrž izvedela, da počnemo, kar počnemo, in mislim, da je bilo mamo strah nadaljevati, ker se je bala, da bi potem izgubila še tisti stik s hčerjo, ki ga je imela. To bi bilo zanjo seveda zelo hudo, zato smo ostali pri tem.

**Vseeno mora novačenje za Isis delovati čisto drugače, kot vidimo v filmu o Antonu v Rusiji. Ideologija, ki jo promovira Putin, je namreč v Rusiji vladajoča, medtem ko ima v zahodni Evropi**

**Isis v javnem diskurzu izrazilo negativno podobo.**

Res je. Pri Isis gre za ogromno, skrito, *underground* omrežje, ki deluje na internetu in ki deluje globalno. V Belgiji, Nemčiji ali Franciji so imeli več uspeha kot v drugih državah – najbrž so poskusili tudi v Sloveniji. Zelo uspešni so bili v Bosni in na Kosovu. Na tej ravni je primerjava z Rusijo nemogoča, čeprav gre za iste mehanizme radikalizacije. Oboje zanima, kako pristopiti do mladega človeka in ga radikalizirati. Delujejo na povsem enak način kot sekte. Zdaj opažamo, da mladi ne odhajajo več toliko v Sirijo. Ostajajo tu, vendar radikalizacija še vedno ostaja – imeli smo teroristične napade. Tukaj so – v Belgiji, Franciji, Španiji, tudi Italiji, Nemčiji. Gre za ogromno omrežje. Prisotni so tudi v skandinavskih državah, vendar v manjši meri, ker so se tam s tem spopadli drugače.

Hkrati gre pri novačenju v Isis za družbeni fenomen, ki je povezan z vojno v Siriji. Gre za nekaj, kar je razmeroma novo, zato se s tem še ne ukvarja nobena institucija. Nihče mi ni znal povedati prav veliko, zato sem se vanj morala poglobiti sama in jim slediti, jih opazovati, kako delujejo. Financira jih vahabistično gibanje, ki prihaja iz Savdske Arabije. Tiste, ki v Belgiji delujejo kot neke vrste imami, ki mladim govorijo, da ne smejo več v navadne mošeje in da naj namesto tega prihajajo k njim, torej plačujejo oni. Srečanja imajo v garažah in drugih podobnih prostorih, trenirajo ponoči in se pripravljajo na odhod v Sirijo. Na začetku sem enega izmed teh ljudi, ki novačijo mlade, nekaj časa snemala. Nisem pa hotela, da bi bil film posvečen njim, ker se me je veliko bolj dotaknil položaj, v katerem so se znašli starši.

**V filmu pokažete, da so med mladostniki, ki odhajajo ali so**



Prazna soba

odšli v Sirijo, tudi beli Belgijci iz katoliških družin. Še zdaleč torej ne gre za »problem muslimanov« ali »priseljencev«, kot pogosto slišimo v konservativnih in nacionalističnih diskurzih.

Ravno to je razlog, da se je ta fenomen lahko tako razpasel. Mediji so ga na začetku postavljali v točno te okvire: da gre za nekaj, kar se dogaja zgolj v migrantskih družinah, ki tako ali tako ne vedo, zakaj so tu, niti tega ne vedo njihovi otroci. Da so to ljudje z drugačnimi vrednotami in da naj torej že gredo v Sirijo in si tam naredijo svojo državo. Takšen pogled je popolnoma zgrešen, hkrati pa je voda na mlin prav radikalnim organizacijam, ki novačijo mlade, kot v mojem filmu. Medtem ko si javni diskurz daje opravka z »nami« in »njimi« ter ostaja v okvirih »drugačnosti«, njihove tipalke tipajo naokrog. Sežejo zelo zelo daleč in dosežejo vse mlade. V Parizu so šli z

njimi otroci ortodoksnih Židov; v dveh mesecih so postali muslimani in odšli v Sirijo.

**Leta 2008 ste posneli *Damjanovo sobo*, zdaj *Prazno sobo*. Ali ima soba v obeh tudi metaforično vlogo?**

Soba je v *Damjanovi sobi* vsekakor mišljena v metaforičnem smislu. Zame je pomenila njegovo celico, pomenila je sobo, ki jo je zapustil in v katero se je nato tudi vračal, nazadnje pa sem o sobi razmišljala tudi v smislu nečesa notranjega, na primer spominov, želja in podobnega. *Prazna soba* pa je bil v bistvu delovni naslov. Ko sem se leta 2014, kot sem že omenila v zvezi z *Noro*, naenkrat znašla brez filma, sem začela razmišljati, da bi pokazala več družin, katerih poti bi se križale ravno v tem, da ima vsaka v svoji hiši ali stanovanju eno takšno prazno sobo. Nato pa sem se med montažo prvenstveno usmerila v zgodbo o Salih, ostali so postali stranski liki. Hotela sem spremeniti

tudi naslov, da ne bi šlo za prostor, ampak za osebo – razmišljala sem o »Sin«, »Za sina«, nečem v tem smislu. Na žalost je bila produkcija filma že predaleč, hoteli so ga predvajati po televiziji, zato naslova nisem mogla več spremeniti. Zaradi tega sem bila precej žalostna. Vsi sicer pravijo, da je naslov dober, a sama vanj nisem čisto prepričana.

***Damjanovo sobo* ste zaradi zasebnosti ljudi, ki v filmu nastopajo, umaknili iz predvajanja. Pri *Prazni sobi* in *Nori* pa je ozaveščanje javnosti pravzaprav namen filma – deluje v prid temu, za kar si liki v filmu prizadevajo sami.**

Vsekakor. Oba filma sta bila s tem namenom tudi posneta, pri obeh sem se tudi sama zelo angažirala. Pri protestu v filmu *Moja hči Nora* sem pol plakatov napisala sama. Ves čas sem sodelovala z materami – ko smo šli v Avstrijo, v Francijo, bila sem del njihovega gibanja. To je bil torej vseskozi moj namen.

Povedati moram, da so o teh dogodkih in o gibanju istočasno nastajala tudi druga poročila, vendar ljudje, ki so prihajali, niso zares vedeli, kaj naj posnamejo. Potem so včasih ponavljali tisto, kar sem z njimi posnela jaz, stvari, za katere so dale idejo matere same. Težava je bila, da so večinoma govorili samo o nevarnosti terorističnih napadov. Te matere so bile le obrazi, ki so jih lahko prilepili na svojo pripoved, ne da bi omenili njihov boj – ta se ne tiče le odhoda njihovih otrok, prizadevajo si tudi, da ne bi odšel nihče več. Zato o tem govorijo na široko in na glas.

To je bil namen mojega filma tudi zato, ker vsi tisti rekruterji delujejo potihoma. Ne vidi se jih, o njih se malo ve in malo govori. Če njihovo ime vtipkate v internetni iskalnik, mogoče najdete njihove pridige, sicer pa so vedno vidni samo obrazi mladih, ki so odšli, oni pa ostajajo v ozadju, plačani in zaščiteni. Nekateri so zdaj sicer pristali v zaporu, ampak zanje dela po petnajst odvetnikov naenkrat – in tako bodo, namesto da

bi ostali v zaporu petnajst let, tam ostali po pet let.

**Vaš dokumentarizem je torej zelo osebni, saj se v dogajanje tudi sami neposredno vpletete. Bi lahko o tem povedali kaj več?**

Mislím, da ne pretiravam, če rečem, da je to način življenja. V film samo sebe popolnoma dam. Medtem ko razmišljam, kako bi film naredila – vedno ogromno delam na pripravah –, se že vključujem v situacije.

Po drugi strani je tako, da če sem nekje s kamero, poslušam denimo starše, slišim njihove težave, tudi ne morem drugače, kot da jim pomagam. Včasih samo s kakšnimi manjšimi posnetki, ki jih lahko uporabijo kot fotografije, in tako naprej. To se razume samo po sebi. Vendar sem z njimi tudi vsepovsod šla, tako sem lahko tudi več posnela. Kljub vsemu je trajalo nekaj časa, da smo vzpostavili stik, da sem jim prišla blizu. Seveda je to razumljivo, so v zelo težkem položaju. Pri Damjanu sem recimo v zaporu eno leto vodila filmske delavnice. Šele nato sem dobila idejo za film in ga posnela. Gre za neke vrste zorenje, hkrati pa se spreminja tudi tvoj pogled. Na začetku imaš določeno idejo, vidiš samo do določene meje. Potem pa se obzorje odpre, in tudi sam postaneš del tega obzorja, kot fizično telo, ki gleda. Skozi to oblikuješ drugačno, svojevrstno filmsko pisavo, ki je nek zunanji opazovalec ne bi mogel.

Dokumentarni film zame nikoli ni bil nekaj »objektivnega«. Igrane in dokumentarne filme vidim na isti način. Dokumentarec je lahko neke vrste fikcija, ker govorimo samo o tem, kaj mislimo, kaj čutimo, o načinu, na katerega gledamo na stvari. Igrani film je lahko dokumentarni, ker je odsev določenega časa, v smislu samega snemanja in igralcev, ki so posneti v določeni starosti. Vse to je na nek način dokument. Med temi zvrstmi torej ne ločujem. Tudi pri kadriranju si dovolim popolno subjektivnost. Moje umetniške odločitve se izražajo z distanco med menoj in osebo, ki jo

snemam. Tu se zgodi vse. Ker snemam drugega človeka, se moram nekje ustaviti. Če bi snemala sama sebe, bi šla še naprej, čisto do kože. Če bi bil to nekdo, s komer se poznam intimno, bi bilo spet drugače.

**Pri vaših filmih je zanimivo ravno to – kljub družbenim razsežnostim pripovedi so v smislu kadriranja zelo intimni.**

Protagonist ali lik v filmu je zame bistvenega pomena. Gre za portretiranje – osebe v mojih filmih so pokrajine, so celi svetovi. Ne gre samo za to, kaj doživljajo ali kaj se jim dogaja v tistem trenutku. Gre za celotno človeško izkušnjo, in zato me tako zanimajo. Vedno sicer obstaja prostorsko-časovni kontekst, kamor so vpeti, obstaja določeno dogajanje, vendar je veliko pomembnejše, da to presežem, da pokažem več kot samo to. V svojem prvem filmu sem snemala dve ženski, eno staro in eno mlajšo, kako po vojni iščeta svoj dom. Zanimalo me je predvsem, kako napisati njuno osebno zgodbo. Te so proti zgodovini ponavadi postavljene kot nekaj neznatnega, jaz pa prav osebno zgodbo postavim v ospredje, vse ostalo pustim v ozadju. Zame je to vedno znova izziv.

**Bi lahko povedali kaj o tem, kako ste začeli delati z bratoma Dardenne?**

Že ko sem končevala šolo v Bruslju, sem razmišljala o tem, da bi šla svoj prvi film posnet v Bosno. Razmišljala sem, s kom bi delala, potem pa sem Dardennoma precej drzno kar poslala svoj dosje. Čakala sem dva meseca, pa nobenega odgovora. Potem sem se nekega dne tako razjezila, da sem tja kar poklicala. Dobila sem asistenta, ki mi je rekel, da imam čez dva dni z njima sestanek. In zakaj mi nista odpisala? Ker sta bila zaposlena s svojo prvo palmo, ki sta jo tistega leta dobila v Cannesu. O tem takrat sploh nisem razmišljala, bila sem le zelo drzna. Ko smo se dobili, sta bila zelo kritična – od mojega debelega dosjeja je ostalo samo nekaj strani, ampak bile so prave. Rekla sta mi, da naj to razvijem naprej in da se vidimo čez dva meseca. Prišla sem z novim scenarijem in tako smo začeli.

**Nekajkrat ste že izjavili, da je v Belgiji veliko lažje narediti**

**dokumentarni film. Je po vašem mnenju v Sloveniji problem v tem, da preprosto ni dovolj denarja, ali gre predvsem za strukturno težavo?**

V resnici je tudi v Belgiji s filmi na splošno zelo težko. Ogromno konkurence je, ogromno komisij, nič ne pride samo od sebe, nikoli ne veš, ali boš lahko s filmskim ustvarjanjem sploh nadaljeval. Današnjih okoliščin financiranja filmov v Sloveniji ne poznam, vendar pa je film kot kulturna vrednota še vedno v ozadju, kar je zelo moteče. Še težje je z dokumentarnim filmom, ki ga kdaj sploh nimajo za film, ampak za nekaj, kar se posname na hitro, tako kot smetana z mleka. V tem je razlika. V Belgiji ni treba vsakič znova razlagati, zakaj dokumentarni film, kaj to sploh je, in da je tudi to film. Hkrati pa je res, da so določene razlike tudi strukturne. Obstajajo ateljeji, kjer lahko začneš filme delati po malem, dobiš določeno pomoč, česar pri nas sploh ni, nihče ne razmišlja o tem. Zdi se mi, da bi lahko tu z majhnim vložkom nastalo ogromno stvari.

**Ste torej v Belgijo odšli zaradi tega?**

Filmsko šolanje sem hotela nadaljevati v tujini. Moja prva želja je bil Pariz, a to je bilo leta 1996. Svojo državo smo imeli že pet let, a v Franciji so mi rekli, da ne priznavajo slovenskega potnega lista, ampak samo jugoslovanskega. Če bi ga imela, mi sprejemnega izpita ne bi bilo treba plačati, ker pa sem imela slovenskega, bi morala plačati ogromen znesek, tako kot tisti, ki niso iz Evrope. V tistem času sem izvedela za mednarodno šolo v Bruslju, kamor se je prijavljalo ogromno kandidatov z vsega sveta,



Prazna soba

ampak če si naredil sprejemne izpite, je bilo šolanje zastoj. Tako sem se znašla v Bruslju, kjer sem pravzaprav hotela delati na scenarijih in igranem filmu, ampak potem – praksa je takšna, da začneš že takoj snemati s 16-mm filmsko kamero – sem začela počasi spoznavati, da je dokumentarni film tudi film. Ogromno mojih vizij se je spremenilo, in ko sem končala šolo, sem hotela videti, kaj se dogaja pri nas. V medijih se je o Balkanu veliko pisalo, jaz pa sem hotela videti, kako s tem živijo ljudje. Zato sem najprej naredila film v Bosni, nato na Kosovu in nazadnje še v Sloveniji – na nek način je bilo logično. Če bi rekla, da zdaj ne razmišljam več o igranem filmu, to ne bi bilo res, ker vsakič, ko končam film, razmišljam o kakšni zgodbi, ki je igrana, vendar me potem vedno znova povleče v resnično dogajanje.

**Vpisani ste bili tudi na AGRFT – kaj pa je po vašem mnenju največja razlika med ljubljansko akademijo in filmsko šolo, ki ste jo obiskovali v Bruslju?**

Oddelek za film je na AGRFT zelo majhen, premajhen za Slovenijo. Drugič, ni dovolj podprt – tako je, kot da bi šlo za neko marginalno dejavnost. Hkrati se od filmarjev ogromno pričakuje, na festivalih tudi večkrat zasijejo in so nagrajeni, ampak problematično je razmišljanje – tako kot pri športnikih –, da se lahko iz nič naredi vse. Ogromno ljudi nikoli ne dobi možnosti, kar je škoda. V Belgiji je šola mednarodna, kar pomeni, da imaš v istem razredu nekoga iz Čila, nekoga iz Hongkonga in tako naprej, kar širi obzorje, in to je zares neprimerljivo s čimerkoli drugim. Šola je namreč samo šola – ne morejo

te naučiti »umetnosti«; lahko te naučijo le uporabe določenih orodij, potem pa moraš najti svojo pot. Pri šoli je bistveno tudi to, da je križišče, kjer spoznaš določene ljudi, ki te spodbujajo, prebereš določene knjige, vidiš določene filme in tako zoriš. Če je to križišče zelo majhno ali ga v pravem smislu sploh ni, je vse skupaj veliko težje.