

Harry Rag je čuden tič. Lahko bi rekel kar kvintesenca eksperimentalnega, nenarativnega ali improvizacijskega filma. Skratka, filma, ki zahteva celega

moža, da zdrži v dvorani do zadnjega metra traku. Ne le da se podpisuje različno, včasih s pravim imenom Peter Braatz, običajno pa kar s psevdonimom Harry Rag; stvari običajno prepusti improvizaciji. Brez scenarija, brez dialogov in brez konkretne, trdne zgodbe. Predstavlja tisto, čemur nekateri pravijo 'zateženi avtor'. Ki pa je vendarle opozoril nase, če ne drugače, s sodelovanjem z dvema elitnima avtorjema zadnjih dveh dekad, Wimom Wendersom in Davidom Lynchem. Ljubljanska Kinoteka ga je pred kratkim povabila v svoja nedrja in predstavila skoraj kompleten režiserjev opus. Od hiper kratkih, nekajsekundnih trenutkov, do dveh vrhuncev, 60-minutnega posvetila **Modremu žame-tu** in celovečernemu potovanju skozi ruševine socializma.

Delaš predvsem eksperimentalne filme. Kaj je po tvoje pojem eksperimentalnega filma in zakaj danes zanimanja zanj skorajda ni?



Harry Rag

HARRY RAG V LJUBLJANI

Mislim, da gre predvsem za dva elementa; prvi je, da mora gledalec sodelovati, prispevati lastno energijo in predvsem razmišljati. Večini gledalcev ta način percepcije ni všeč; v kino se hodijo zabavat. Celo t.i. intelektualci iščejo zabavo v dokumentarnih ali eksperimentalnih filmih, moj filmi pa so ravno nekje vmes, med eksperimentom in dokumentom in zato težko sprejemljivi.

Druga stvar je, da niso 'časovno prepoznavni', ljudje se z njimi težko identificirajo, ker gre za zelo strogo in osebno vizijo, ki je ne po-

drejam okusu gledalcev. Po drugi strani pa imamo avtorje, Greenaway kot si na primer omenil, ki prav tako snemajo težke filme, pa vseeno pritegnejo širšo pozornost občinstva. Morda zato, ker so bolj modni.

V mojem filmu **Trans**, na primer, si nikakor nisem smel privoščiti modnosti. Hotel sem stvari ujeti takšne, kot so v resnici. Ob ogledu mojih filmov morate biti preprosto potrpežljivi in ne preveč pričakovati. Danes je 95% gledalcev ostalo v dvorani, kar se ni še nikoli zgodilo.

Znano je, da rad improviziraš, pogostokrat celo snemaš brez scenarija in snemalne knjige. Te scenaristika sploh zanima? Včeraj si omenil, da bi rad posnel igrani celovečerec brez scenarija, tak način snemanja pa je seveda precej težji.

Moji prvi filmi na šoli so bili zelo skrbno pripravljeni, **Der Bauer im Parkdeck**, **Old Man River** ali **Der Wunderbare Mandarin** na primer.



Za dve minuti filma smo posneli le štiri minute materiala. Po končani šoli pa sem naredil štiri 'velike' dokumentarce; v Ameriki, Rusiji, Vzhodni Nemčiji in o bosanskih beguncih v Nemčiji. In vsakega izmed njih je bilo povsem nemogoče načrtovati ali narediti kakršenkoli plan snemanja. V Ameriki (**No Frank in Lumberton**) sem snemal tisto, kar sem v določenih momentih lahko ujel, **Trans** ni bil *road-movie*, temveč film na vlaku, kjer sploh nisem vedel, kaj je pred mano in kaj me čaka. Vzhodna Nemčija je predstavljala prvi stik z neznano deželo, sicer pa je šlo za *road movie*, film o beguncih pa je bilo prav tako nesmiselno načrtovati. Imeli smo le lokacijo snemanja; o teh ljudeh nismo ničesar vedeli, pojma nismo imeli, kako bodo reagirali na vprašanja. Načeloma nisem proti scenarijem, toda za določen tip dokumentarca mislim, da je povsem nesmiselno pripravljati plan snemanja. Za igrani film je scenarij sicer dobrodošel, toda mislim, da bi morali sposobnim, talentiranim filmarjem denar zagotoviti na podlagi nekajstranskega sinopsisa. Z začetnim kapitalom lahko začneš s produkcijo in vsakodnevno, s podporo igralcev, tehnikov pišeš scenarij. Formiraš ga toliko časa, da ne nastane zaključena celota. V Nemčiji pa je praksa takšna: napišeš scenarij ne da bi vedel, ali bo film kdaj posnet, dve leti iščeš denar in ga po štirih letih morda začneš snemati. Neumno bi se počutil, da bi nekaj let pisal scenarij, vložil vanj svoje življenje, na koncu pa bi nekdo rekel, da je vse skupaj nesmisel.

Večina tvojih filmov je brez dialoga, zato pa toliko večjo vlogo igra glasba.

Že v šoli sem sprejel dejstvo, da se moram učiti o kvaliteti in moči podob, kaj te lahko storijo. Še posebej v montažnem postopku. Že takrat se nisem dosti posvečal dialogu, temveč sem izpostavljal glasbo, ki je poganjala slike. Že glasba sama je imela začetek, vrhunec in zaključek, priskrbela je ritem sliki. V tem času (sredina 80-ih) sem delal nekakšne video klipe, to je bilo še pred pojavo MTV-ja. Na ta način sem se učil moči podobe.

Podoba in glasba sta koeksistirali.

Kako si prišel v stik z Davidom Lynchem?

Vse se je začelo z nalogo na filmski šoli. Treba je bilo napisati kritiko nekega filma in izbral sem **Človek slon** (*Elephant man*, 1980). K stvari sem pristopil zelo resno, porabil sem tri mesece in veliko sem poslušal glasbo iz filma. Spoznal sem, da je to človek, ki si ga želim srečati, vseč mi je bil njegov način snemanja filmov, bolj kot recimo Fassbinderjev ali Truffautov. Po prvem letu na filmski šoli sem prišel na idejo, da bi se srečal z njim. Reakcija ostalih je bila, da sem neumen in da mi nikoli ne bo uspelo. Napisal sem pismo Melu Brooksu, producentu filma **Človek slon** in pol leta kasneje je prišel Lynchev odgovor, da je zainteresiran. Preteklo je še eno leto in Lynch mi je sporočil: 'če si še zainteresiran, potem je zdaj čas, saj pripravljam nov film. Lahko prideš in opazuješ.' Rekel sem si, da sem slab študent, če bom tri mesece gledal Lyncha pri delu in nič posnel na filmski trak. S sabo sem vzel veliko 8mm materiala, kamero in walkman, in ko sem prišel k Lynchu je bil zelo prijazen. Strinjal se je, da je 8mm trak pravi format za dokumentarce o **Modrem žamet**u. Po končanem snemanju sem potreboval leto dni, da sem material povečal na 16mm, zmontiral zvok in ostalo. Nemška druga TV-mreža mi je dala denar za dokončanje dokumentarca **No Frank in Lumberton**.

V No Frank in Lumberton si poleg vsega ostalega eksperimentiral tudi s tehniko, npr. v pogovoru z Lynchem. Režiserjev glas dejansko odpiranje ustnic najprej zamuja, nekaj pozneje ga ujame v sinhronost in slednjič celo prehiti. Je šlo za namerno popačenje glasu ali preprosto za tehnično napako?

Lahko bi šlo za godardovski gag, če bi imel možnost raztegovati in stiskati sliko, da bi ta prehitevala ali zamujala izrečene besede. S pov-

sem logičnega stališča pa je nekaj takšnega nemogoče storiti. Šlo je za tehnični problem. Snemal sem na Super 8mm z magnetnim zvočnim zapisom. Pri prenašanju zvoka in slike na 16mm je prišlo do popačenja.

Nekajkrat sem imel občutek, da ponekod preprosto presekaš prizor, kot bi ti zmanjkalo materiala, vstaviš nekaj hitro manjajočih se kadrov in potem normalno nadaljuješ. Omenjal si formo kolaža, s katero si se lotil projekta...

Vsi ti mali elementi, iz katetih je film sestavljen, so skrbno načrtovani. Film je sestavljen iz približno štiridesetih delov in vsak del ima svojo temo. Seveda je odvisno, s katere perspektive gledaš, lahko je slikoviti kolaž ali pa nenavadna gneča ljudi na kupu.

Nekaj delčkov je posvečenih posameznim imenom. Prav zadnji nosi napis 'Kape dol pred Jackom Nanceom'. Gre za svojevrsten hommage?

Nisem bil prepričan, ali ta del sploh spada v film. **No Frank in Lumberton** je v prvi meri *homage* Lynchu, v Ameriko sem šel, da bi posnel Lyncha. V trenutku, ko sem na snemanju zagledal Nancea, sem se zavedel, da stojim prd legendo. Stal sem pred **Eraserheadom**. Tega filma brez Jacka Nancea ne bi bilo in kot je znano, Lynch v vsakem filmu najde vlogo zanj, če je še tako majhna. Tip je takorekoč personifikacija Lyncha, zato sem ga vključil.

Trans, dokumentarec o osem dnevnem potovanju s transsibirsko železnico je fascinanten prav v svoji počasnosti. Film teče tako počasi, da v 95-ih minutah dejansko dobiš občutek, kot da je za tabo osemdnevno potovanje. Nekdo drug bi verjetno skušal iskati atraktivno, dinamično plat potovanja, ti pa gledalca preprosto prepustiš dolgočasju.

Zveni perversno, toda osem dni z vlakom skozi Rusijo je dejansko dolgočasnih; skušal sem ujeti vso utesnjenost in osamljenost potnikov. Kruta resnica je, da sem kot dokumentarist dolžan snemati stvari, kot so. Snemaš dolgočasno potovanje, potem pa vsi pričakujejo, da jih boš pretresel, zabaval, ker pač delaš film, ki je nekaj stal. Film, ki naj bi se vrtel v kinodvoranah, pred množico gledalcev. Gre za to, da zgradiš svoj prepoznavni stil, da se ne pustiš vplivati medijem, predvsem televiziji. Ljudje si želijo videti stvari z različnih zornih kotov. Za svoj slog pa se je treba boriti, saj množica skuša vplivati na tvoje delo. Za svoj slog ne mislim, da je popoln, je pa način, s katerim lahko nekaj povem in obdržim smisel. Gledal sem nekaj dokumentarcev na isto temo in gnusili so se mi. Vseskozi so govorili, skušali pridigati in poučevati, tule pa je 95 minut popolnega dolgočasje, tako kot v resnici.

V svoji nameri si šel tako daleč, da si spustil tudi zemljevid Rusije, tisti klasični 'narativni' detalj, preko katerega se gledalci običajno identificirajo; namreč, kje smo sedaj?

Ja, sprva sem mislil, da bi gledalcu občasno moral povedati, kje se nahaja, a sem idejo zavrgel zaradi izobraževalnega podtona. *Aaaa, tole je tajga, tole pa Novosibirsk*. Dovolj je drugih stvari, ansambel, plesalke, starka, radijska postaja. Vsi povedo več kot ena tabla. Impresija dolgega potovanja, kjer se nič ne dogaja, prihaja od drugod. Dobiš občutek, da se te stvari na vlaku vedno dogodijo tudi v kinu. Sediš na vlaku, ki teče kot film. Projekcija se začne, lahko si v kinodvorani ali na vlaku. Vlak je film, katerega začetek ne smeš zamuditi; če zamudiš na vlak, zamudiš film. Nekateri moti, če zamudijo najavno špico filma, zdi se jim, da so nekaj zamudili. To sem med drugimi hotel ujeti; preprosto je treba sedeti in gledati 95 minut.

SIMON POPEK