

Rediteljska eksplikacija

Oslikavanje jednog snažnog karakter filmskim sredstvima, a snažan karakter je dostojanstven, pravedan, nepotkupljiv i vaspitan čovek, svakako predstavlja izazov sam po sebi. Iz ovoga se već prepoznaje jasna motivacija. Moralno, etičko i svako drugo posrnuće društva se dešava već decenijama pred našim očima. Veštački nametnuta dilema „običnom“ čoveku da on baš i nije u stanju da bude moralan i vođen etičkim principima, da on možda nije kriv za to sopstveno moralno posrnuće već nekakve okolnosti zapravo nema svoje utemeljenje u realnosti, to nam upravo govori i način života kojim je živeo Fejat Sejdić. Takođe, prednost uzimanja baš njegovog primera ogleda se u tome što je on blizak i tom „običnom“ čoveku, a cenila ga je i kulturna elita, dakle, pokriva veoma široku populaciju.

Jedan primer iz njegovog života vrlo jednostavno objašnjava našu liniju vodilju. Osamdesetih godina Fejat je sa svojim orkestrom imao nekoliko nastupa u Londonu. Na jednom od tih nastupa bio je prisutan tadašnji gradonačelnik Londona, koji je oduševljen nastupom Fejatovog orkestra sutradan odveo Fejata na ručak i ponudio mu stan u Londonu, kako bi mogao da ostane i odatle razvija svoju dalju karijeru. Fejat je to, bez dvoumljenja, odbio. Odbio je stan u Londonu samo zato što mu taj stan nije bio potreban.

Od početka ćemo u priču uvesti glavne protagoniste Fejata, njegovog sina Zorana, unuka Nebojšu, Nebojšinu i Zoranovu suprugu i članove orkestra. Na početku će se videti ko zauzima kakvo mesto u porodici, ali će se njihovi karakteri i emocionalne veze postepeno otkrivati, onako kako to biva i u životu. Protagoniste ćemo opisati uz korišćenje svih filmskih izražajnih sredstava, a jedan od svakako najmoćnijih je krupni plan. Film je koncepcijski negde između tzv. direktnog filma i poetskog oslikavanja karaktera utemeljenog u realizmu. U takvom filmu mi ćemo se prvenstveno služiti slikom konkretne materijalne stvarnosti. Izgleda da je forma tu sasvim bez značaja. Važan je izbor faktora predstavljene stvarnosti i njihova autentičnost. Neposrednost takvog pristupa ima zadatak da vodi do samog izvora, do same suštine stvari. Ali već samo obraćanje pažnje na neku stvar uspostavlja i određene relacije, asocijacije i utiske, a to su temelji forme. Govorimo tu o formi lišenoj svih odlika samih po sebi, o formi utopljenom u filmski materijal, koju ipak registruje naš emocionalno-intelektualni aparat i koja stvara suštinu izraza, neizbežnu formu bez koje ne bi bilo ekspresije, univerzalizacije i širenja značenja, dakle svega toga što uzdiže banalnu audiovizuelnu informaciju do nivoa umetničkog dela.

Kroz film predstavljamo paralelno dva sveta, dva vremena, Fejatovo vreme koje je prošlost i današnje vreme, tako da će gledaoci neprestano biti u prilici da prave paralelu između ova dva sveta i porede ih. Ritam u montažnom postupku kao i u samom kadru će varirati od scene do scene, on će zavisiti od uslova koje diktira sama priča, kada je Fejat u pitanju ti kadrovi će biti spori kako zbog njegovih godina i teškog kretanja, govora tako i zbog mira, smirenosti koju ovaj čovek sa sobom nosi. Ritam u kadru i ritam scene neće biti određen time o kom je vremenu reč, već samim sadržajem kadra odnosno scene. Priča ide od teških i potresnih situacija pa do apsurdnih i smešnih.

Pokušaćemo da u svakoj sceni izvedemo dijaloge onako kako se to radi u igranoj strukturi, a opet bez previše uplitanja. Da bi smo postigli što prirodniju atmosferu potrebno je da se akteri priviknu na prisustvo kamera, često, kad to prostor dozvoljava, gledaćemo da što više udaljimo kameru i snimamo teleobjektivom. Autor će ipak morati da pokrene razgovor i usmeri ga u željnom pravcu kako se sve ne bi pretvorilo u svojevrstan rijaliti. Obilato korišćenje teleobjektiva filmu daje jednu dvodimenzionalnu

vizuelnu strukturu, ali time se usredsređuje pažnja na samog aktera, na lice u prvom planu, dajući mu značaj koji mu i pripada i koji i želimo da naglasimo, tako možda gubimo prostornu dubinu, ali dobijamo onu drugu transcendentnu. Kamera će snimati sa vrlo malim iso vrednostima kako bi jasno napravili distinkciju između svetla i senke što u simboličnoj ravni daje i jasnu distinkciju između dobrog i lošeg, ispravnog i pogrešnog, a ovo opet znači da je naš akter, uvek jasno, pravio tu distinkciju, zato njegov život i jeste dobra osnova za pravljenje portreta o čoveku sa veliko Č. Kamera je gotovo uvek u blagom pokretu čak i kad je na stativu.

Ovakav pristup u dokumentaristici nije uobičajan, za razliku od igrane strukture gde unapred imate razrađen mizanscen, napisan dijalog i samim tim znate raspored kamera, ovde sve to izostaje. Pored svega toga vi hoćete i prave, iskrene emocije. Velika verovatnoća je da sve to i ne uspe, no imajući u vidu da su naši akteri ljudi sa pozornice, od malih nogu okruženi ljudima često koje ne poznaju, svi su izgledi da se oni brzo naviknu na prisustvo nekolicine ljudi za kamerama i na same kamere. S druge strane snimanje će trajati dugo sve dok se ne postigne željeni efekat i ne dobije scena kompaktna i iskrena, onakva kakvu publika treba da doživi na pravi način. Karakteri neće biti oslikani samo kroz dijalošku formu već pre svega kroz one male često, neprimetne detalje koji nam govore više o ličnosti od svih izgovorenih reči. Tako na primer dok orkestar vežba mi uočavamo bele čarape na jednom od članova orkestra, šporet smederevac u centralnom delu kuhinje, zidove bez slika ili sa kopijama na ivici kiča, zavese, grimase na licima, modne detalje i sl. Tumačenje svih ovih detalja ostavljamo gledaocu.

Od uzora na koje bi se oslanjali možemo da navedemo Vlatka Gilića i njegov film Ljubav.

Zvuk u filmu dolazi iz samog kadra, osim kada su u pitanju reminiscencije i opservacije aktera – unutrašnji monolizi, onda je to glas iz off-a pokriven neutralnim kadrovima koji su na neki način povezani sa pričom (direktan ili simboličan). U situacijama kada se akter seća nečeg važnog u svom životu gledaćemo da to ilustrujemo arhivskim snimkom, dakle arhiva je u funkciji sećanja. Prelazak na arhivu će uvek biti tvrdi rez sa krupnog ili detalj plana lica na arhivski snimak. S obzirom da postoji velika količina arhivskog materijala u dobrom kvalitetu, u prilici smo da izaberemo one delove koji će se koloritom podudarati sa filmom. Takođe, muzika će uvek imati svoje opravdanje u samom kadru ili izvan njega ali tako da gledalac uvek zna odakle ona dolazi (iz susedne prostorije) muzika će biti miks tradicionalnih melodija i savremenih aranžmana, zbog toga smo i angažovali Ljubu Ninkovića kao kompozitora sa velikim iskustvom u spajanju tradicionalnog i savremenog.

Dakle, želja nam je da kod gledaoca stvorimo osećaj da je deo filma, a ne posmatrač. Kamera je tu da gledaocu omogući subjektivni plan percepcije, a ne da bude posrednik između njega i aktera.