

Rediteljska eksplikacija

Fejat Sejdić i njegov neverovatno životni put, svakako zavređuju pažnju. Sam život i karijera ovog nesvakidašnjeg umetnika su posebi zanimljiv izazov za ekranizaciju, a tu je svakako i dug koji osećamo prema njegovom postignuću. Mi smo skloni zaboravu, a ovaj mali-veliki čovek svakako to nije zaslužio.

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 Fejatom i orkestrom 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.

Fejat Sejić je preminuo u toku snimanja filma, nije to bilo baš neočekivano, ali je opet došlo iznenada. Mesec dana smo posmatrali kako kopni i nestaje pred našim očima, sve naše vizije o filmu pale su u vodu – glavnog aktera smo izgubili i pre nego što je on napustio ovaj svet. On sam, nije želeo da odustanemo. Ovaj film je video kao svoj novi početak, kao novu šansu i inspiraciju, pre svega za svog naslednika.

Došli smo u situaciju da preispitamo formu filma. Nismo želeli da pređemo na eseistički dokumentarac, a nismo u mogućnosti da nastavimo sa prvobitnom namerom o direktnom filmu, već to moramo da radimo posredno. Ovo nas je nateralo na razmišljanje šta to definiše jednog čoveka i njegovo delo. U otkrivanje i oslikavanje ličnosti Fejata Sejdića uključili smo na direktan način njegovog unuka i naslednika, u svakom smislu te reči – Nebojšu. Nebojša će sada zajedno sa nama otkrivati i nama i sebi lik Fejata Sejdića. Pronalaziće Fejatove saradnike, prijatelje i u razgovoru sa njima mi ćemo graditi postepeno lik Fejata, ali i Nebojšino ponašanje i reagovanje u određenim životnim situacijama, njegov odnos prema muzici – trubi, odnos prema članovima porodice i okruženju je takođe u određenoj meri Fejatovo nasleđe. Na ovaj način nismo morali da u potpunosti odustanemo od realističkog pristupa, arhivski materijal ćemo uvoditi u priču samo kao odraz sećanja različitih aktera. Odlučili smo da Nebojšu, Fejatovog naslednika provedemo kroz sve one situacije iz fejatove karijere koje su po nama bile ključne za istu, tako je nekada Fejat sarađivao i svirao sa Vlatkom Stefanovskim, danas će to raditi Nebojša. Sam Vlatko će povući paralelu između ova dva vremena i aktera, kao svedok oba. Takođe, saradnja sa Džipsi Kingsima koja je fejatu donela svetsku slavu sada se nastavlja kroz saradnju Nebojše i naslednika onih izvornih članova Kuingsa i sl. Na ovaj način čuvamo prvobitno zamišljenu filmsku formu, više se približavamo ukusima mlađe generacije i publici se obraćamo na jedan neposredan način.

Istraživački proces se sveo na intervjuisanje Fejatovih nekadašnjih saradnika različite muzičke provinijencije, ali ne samo muzičara. Sama imena sagovornika i njihova raznolikost već dovoljno govore o Fejatu. Tako su tu sa jedne strane Vlatko Stefanovski, Emir Kusturica, Lala Kovačev, Goran Bregović, Nenad Milosavljević, a sa druge Boban Marković, Snežana Savić, Prerag Živković Tozovac itd. Sagovornici dolaze i iz Hrvatske, Slovenije, Bugarske, Makedonije. Tako je Fejat jedan od retkih ljudi koji povezuje, čak i nakon smrti, ljude različitih interesovanja, obrazovanja, nacionalnosti, političkih ubeđenja i sl. Pokušaćemo da kroz film otkrijemo u čemu je bila Fejatova tajna i da li su njegovi naslednici dostojni njegovog imena, kao umetnici i kao ljudi. Ovi intervjui će u film biti ubačeni kao Nebojšino raspitivanje o dedi, sa njim ili bez njega u kadru, sagovornik se uvek njemu obraća.

Od početka ćemo u priču uvesti glavne protagoniste, sina Zorana, unuka Nebojšu, Nebojšinu i Zoranovu suprugu i članove orkestra. Odmah 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 konceptijski 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. Govorimo tu o formi lišenoj svih odlika samih po sebi, o formi utopljenoj 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 poredi 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. Ceo film će biti urađen u crno beloj tehnici, tek na samom kraju će se gledaocu obratiti i sam Fejat i tada se boja vraća, u simboličkoj ravni ovo bi predstavljalo večan život aktera i njegovog dela, ali i da boju, odnosno život, orkestru i njegovim naslednicima daje upravo Fejat.

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 ne bi gubilo previše vremena. 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 simboličkoj ravni daje i jasnu razliku između dobrog i lošeg, ispravnog i pogrešnog, a ovo opet znači da je naš akter, uvek jasno, pravio tu diferencijaciju, zato njegov život i jeste dobra osnova za pravljenje portreta o čoveku. 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 bismo 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 spoj 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.