

Миодраг НОВАКОВИЋ

»КОСМИЧКИ СКАКАЧ«

(САВРЕМЕНИ ТРЕНУТАК
ЈУГОСЛОВЕНСКОГ ИГРАНОГ ФИЛМА)

Коме и како се обраћа савремени југословенски играни филм, о чему обавештава, шта наслеђује и шта наслуђује – да ли се организује по законима стварне аутохтоности и у оквирима властитог субјективног израза илу своју поетску суштину дугује, и у којој мери, узајамности, прожимању и надовезивању на артистичке и историјске трендове светског филма?

Није спорно да за свој настанак југофилм има да захвали углавном оним кадровима, оној интелигенцији која нити је могла да дође, нити је дошла, из самог филма. Стварали су га ентузијастички, књижевници, театарски људи, публицисти . . . Тек одскора почиње да делује генерација која и само школовање на високим филмским школама наставља у континуитету свог ранијег бављења камером у сфери филмског аматеризма. Креативна генеза припадника те генерације, њено сазревање и самосвест, упућују, дакле, не само на надовезивање на културне изворе изван филма, већ и на сам филм као културно извориште.

Корак даље, рекао бих, пресудан за целу генерацију, учинио је у том правцу Лордан Зафрановић, коме су, својевремено, као материјал за целовечерњи филм (»КРОНИКА ЈЕДНОГ ЗЛОЧИНА«) послужили сами његови ранији кратки играни филмови: »АВЕ МАРИЈА«, »МОРА«, »ТАНГО« . . .

Тако се у филмској уметности у нас, као културно полазиште више не појављује само филм – филм уопште, него управо СВОЈ филм. Аутор се заснива у себи самом – форма постаје суштина његовог семиолошког продукта; семиолошка ствар, даље, почиње да тече једносмерно, укида се дијалектика и управо то, тај стваралачки непосредно доживљен феномен укидање дијалектике, тај апсолутно херметичан – метафизички тренутак, индукује у аутору снажну потребу за враћањем на историјске корене: настаје »ОКУПАЦИЈА У 26 СЛИКА«!

Да ли само случајем треба објаснити сличан експеримент који је у филму »СУДБИНЕ« извео Предраг Голубовић? На шта данас подсећају сажимања форме презете из ранијег ауторовог искуства, код Живка Николића (»ЈОВАНА ЛУКИНА«)? Шта, на крају, рећи за покушај Љиљане Јојић (»ПРИКО СИЊЕГ МОРА«), осим констатације да, у сенци великих догађаја, у тихом превирању и без преседана, настаје можда ту, крај нас, једна нова поетика, нова школа, једна заиста филмска интелигенција?

Борба за нову уметност, међутим, подразумева непрекидно интегрално развијање ове постојеће. Јер, уметност је узајамност, повратна спрега, целовитост, континуитет, друштвени, међуљудски и културно-етички однос, исто бар колико и само произвођење ументичких дела. Феномен, дакле, који унутрашњим и спољним средствима – не прекидајући континуитет онога што је било – бесконачно помера границе према ономе што долази . . .

Наша филмска интелигенција, међутим, једним својим делом, почиње обраћањем филму ради филма, обраћањем самом медију као оруђу једне заиста самосвојне уметности. Поједине ауторе овог таласа почиње да разгаљује помало егзотично, ризично и привлачно – гастрономско комбиновање и повезивање, цитирање и монтирање брижљиво напавиреног и кодификованог филмског материјала. Они, наравно, преузимају и прештампавају, не граде него надграђују, не истражују него резимирају и рекапитулирају, подвлаче и акцентују нешто што је већ истражено, пронађено и акцентовано. Тако настаје компримирана, парадерска, неурастенична филмска структура заснована на ритмички беспрекорно усаглашеним и монтажно уобличеним провокацијама суптилно и рафинирано одабраних филмских кодова, давно превезиђених и виђених у светском филму. Акција је, дакле, интелигентно лоцирана у само биће филмског језика (мета-језика), огледа се у пароксизму провинцијалног духовног самозадовољавања које има за циљ израбљивање и даљу експлоатацију гледаоачеве интелектуалне и филмске потенције меморије, широко поље његових визуелно-аудитивних асоцијација и конотација. После бурних сусрета са оваквим згуснутим филмским структурама које почесто не знају ни за прави однос ни за праву меру, публику хвата лака вртоглавица, осећање изневерености и промашености, празнине и мучине . . . Еклатантан пример: »ДАВИТЕЉ ПРОТИВ ДАВИТЕЉА« (р. Слободан Шијан) или – како би рекао Педи Чајевски у филму »ТВ МРЕЖА« – то је генерација која свој поглед на свет темељи на »философији Паје Патка«! Шијан је, и према властитом сведочењу, инспирацију за иконографију филма »МАРАТОНЦИ ТРЧЕ ПОЧАСНИ КРУГ« заиста проследио из стрипова Алана Форда (тренутно у САД-у бави се припремом екранизације популарних стриповних сторија). Чак је у ту своју стилизовану и херметичку причу са оштрим укусом театра убацио десетак минута аутентичног архивског филмског материјала у коме се приказује сахрана краља Александра! Аутор је, како рече, желео да види како се та два материјала, овако слеђени и монтирани, један поред другог, понашају – како се, дакле, понашају историја и стрип када су у значењу изједначени?! Себе и свој однос према теми је изоставио. Поставио се, другим речима, у позицији „DEUS EX MACHINA“, као ванисторијско биће. Тај методолошки, технолошки и логички пароксизам указао је неповратно на пут одвајања од дијалектике која функционише у самој историји, а ова је, ипак, као што знамо, једино у позицији да бележи како се ми у њој сналазимо, а не обратно.

На сасвим други правац размишљања обавезују они представници наше младе филмске интелигенције који су хоризонте свог стваралачког посредовања ширили у релацијама постојећег друштвено-историјског контекста. На пример, претпоставку за формирање критичко-естетичког суда о филму Желмира Жилника («ДРУГА ГЕНЕРАЦИЈА» – 1983) који се и поред своје жанровске неконвенционалности, без напора пробио у сам врх званичне конкуренције 30. ФЕСТИВАЛА ЈУГОСЛОВЕНСКОГ ИГРАНОГ ФИЛМА у Пули, налазимо у судбини коју је, не тако давно, 1978. године, у сличном поводу и на истом месту доживео филм »ЛИЧНЕ СТВАРИ«, редитеља Александра Мандића. Мандић је, као и Жилник, у Пулу дошао са филмом заснованим не само на једној аутентичној социопородичној ситуацији, него и са аутентичним јунацима. Филмски експеримент Александра Мандића садржао је у себи и процесе аутентичног телевизијског посредовања и једну од поверених традиција нашег филмског аматеризма – »породични филм«!

Мандићев тематски захват, међутим, и поред фундаменталног продора у социо-историјско биће и дијалектику свакодневице, са становишта и публике и жирија, те 1978. године, остао је у иманентно филмским појмовним и категоријалним релацијама као бизаран покушај, као редитељски егзибициони-

зам, као некакав експеримент без одговарајуће жанровске одређености, у супротности са владајућим и одлучујућим критеријумима пулског Фестивала и, као такав, био је чак елиминисан и ексомунициран у оквирима ове манифестације.

Само неколико година касније, интуитивно осећајући да пред собом има тему која дејствује у квалитативно новим и неистраженим друштвено-историјским кретањима, тему која се бави питањем могућности повратка деце наших радника на привременом раду у иностранству и деце наших исељеника »на старо«, тј, у стари завичај – тему, дакле, релевантну управо изван круга преиспитивања чисто филмских садржаја и појмова, Желимир Жилник, слично Александру Мандићу, у обради те теме ангажује и читаву своју биофилмску генезу, на нову и још неистражну материју, што је управо специфичност везана за појаву наше филмске интелигенције, реагује целим својим друштвеним и културним бићем: и као филмски алтернативац и као телевизијски и као филмски аутор, бирајући као и Мандић, и као што се при сваком заиста новом тематском продору (овогодишње остварење словеначког редитеља Филипа Робара–Дорина – »ОВНОВИ И МАМУТИ« – то показује на свој начин) непогрешиво стартује натуралистички, документаристички, телевизијски-индуктивном методом, управо онај пут и метод који је у основи заснован на интермедијском приступу, али који је ипак доминантно телевизијски посредован, саобразан документаристичкој фактури и стрпљивом раду са натуралистичким. За разлику од Мандића, међутим, Жилник са лакоћом успева да буде и добро схваћен и прихваћен (као и Филип Робар – Дорин) и увршћен у званичну конкуренцију Фестивала у Пули. Шта се догодило? Нису се, да подвучемо, у међувремену променили само филмски укуси и правила игре – променила се и тема!

Филмски сусрет са »ДРУГОМ ГЕНЕРАЦИЈОМ« Желимира Жилника говори, у ствари, о нашем друштвено-историјском идентитету који је, први пут у историји домаћег филма, сагледан из аспекта своје планетарне дислоцираности. На екрану су деца гастарбајтера – »друга генерација« из Канаде, Аустралије, СР Немачке и Аустрије, они који се свуда, у свакој земљи, па и овде, у домовини својих родитеља и предака, осећају као странци, којима је једино још преостало да узлете на крилима каквог позајмљеног змаја, па да ситуацију и стање те своје дислоцираности горе, међу облацима, доживе и прихвате као нормалан начин егзистенције и као свакодневицу будућих – космичких генерација.

С друге стране, представници наше филмске интелигенције који се, очигледно, у свету филма сналазе и осећају неупоредиво боље и компетентније него у свету који их окружује, пратећи линију властитог сензибилитета и укуса, своју филмску начитаност и елоквенцију показују све више не само у избору теме, него и у специфичној способности да се међусобно интелигентно надовежу, да од других преузму оно што им треба и када им затреба (у филму НЕШТО ИЗМЕЂУ« редитеља Србана Карановића, препознајемо идеју »МАРАТОНАЦА« Слободана Шијана и Душана Ковачевића само преобучених у сукње, болничку сцену аранжирану као у филму »ВАРИОЛА ВЕРА« редитеља Горана Марковића, ратну вежбу као у филму »СЕЗОНА МИРА У ПАРИЗУ« Предрага Голубовића, жилицимовски троугао итд). Том Карановићевом филму, међутим, треба посебно дати признање што је унапредио тему исељеништва у нашој кинематографији, односно што је у теми која се бави стицањем и ширењем свести о нашем планетарном идентитету указао на лице и наличје исте ствари: аутор се бави проблемом младе америчке новинарке која чини покушај да се усели код нас и ту се онда, нормално, појављује свет

наших УСЕЉЕНИКА: стара руска емигранткиња и позната наставница балета Нина Кирсанова, енглески телевизијски редитељ Тимоти Бајтфорд . . .

Ваљало би на овом месту истаћи чињеницу да су се још те, не тако давне, 1983. године, овом таласу филмова који говоре о нашој емиграцији у планетарним размерама («РАСЕЉЕНО ЛИЦЕ» р. Марјана Циглича, «ТАЈНА НИКОЛЕ ТЕСЛЕ» Крсте Папића – играни филм у коме су такође комбиновани играни и документаристичко-телевизијски материјали «РАНИ СНЕГ У МИНХЕНУ» Богдана Жижића, «СУТОН» Горана Паскаљевића) придружили филмови у којима се третирају или бар наговештавају проблеми миграција и у домаћим оквирима («ЗАДАХ ТЕЛА» Живојина Павловића, «НАБУЈАЛА РЕКА» Бесима Сахачиуа . . .).

Конечно, овогодишња филмска југо-продукција, приказана у оквиру 32 ФЛИФ-а у Пули, могло би се рећи, остварује континуитет али и доминацију интересовања за неке давно започете креативне захвате, враћа нас на филмске и историјске корене крчећи истовремено, бар оним историјским својим трендом, пут и у сазвежђу светског филма.

Филип Робар – Дорин, који се већ у свом првом дугометражном документарцу бавио судбином једног етничког идентитета, Ромима, и фаталистичком опредељеношћу одређеног броја представника те изразито и исконски миграторне заједнице да и у СР Словенији наставе свој живот чергарски – на точковима, што, наравно, изазива реакцију оне друге – староседелачке стране, сада, у филму «ОВНОВИ И МАМУТИ», остварењу недефинисаног жанра где опет – слично већ поменутом филмском искуству Александра Мандића и Желимира Жилника – претеже документаристичка фактура, али где се експериментише чак и са нацртаним симболима, зачиње и једну специфично југословенске тему – причу о досељавању Босанаца и, позивајући се на Маркса, самим Словенцима, посебно онима код којих тај процес миграције изазива некада жестоке отпоре и негодовања, препоручује размишљање о потреби виталнијег уклапања у измењену свакодневицу – уколико заиста не желе да доживе тужну судбину давно изумрлих и заборављених мамута . . . Нетрпељивост је права тема Робаровог филма, али нетрпељивост која се заиста мора превазићи, сузити и искоренити.

И Бора Драшковић се («ЖИВОТ ЈЕ ЛЕП») надовезује на некадашња своја херматичка истраживања, која памтимо још из филма «ХОРОСКОП» померајући драмски сиже, додуше, у правцу израженије друштвене ангажованости и критичности, што делује свежије, потпуније и богатије, али ипак остаје ауторски исказан у магловитом – премада аутентичном – простору на који је одређеним драматуршким третманом навучена маска једне у основи позоришне условности.

Остао је до краја недоречен и «аутогенерички» покушај Срђана Карановића («ЈАГОДЕ У ГРЛУ») који обнавља «митологију» своје ТВ серије («ГРЛОМ У ЈАГОДЕ») померајући њене актере и статус зрелих година када се свакодневица растаче у системима церебралности, опортунизма и осећања генерацијске неостварености и промашености . . .

Горан Марковић («ТАЈВАНСКА КАНАСТА») на подлози судбине некадашњих студената београдског Универзитета, који су 1968. године досегли романтични занос револуционарног учествовања у друштвеном животу, а сада, удобно уклопљени у друштвени «стаблишмент» уче правила «ТАЈВАНСКЕ КАНАСТЕ» – друштвене игре без правила у којој добро пролазе само они са бољим познавањем ствари, боље ситуирани и боље обавештени, полазећи од мршаве драмске мотивисаности главног јунака – Саша Белопољански – безуспешно настоји да у том, иначе корисном и функционалном филму, открије и неке дубље слојеве драмског сижеа, да саопшти и неку суб-

лимнију и релевантнију, интезивну метафору о свету поремећених и чак непостојећих моралних вредности.

Уз преузету обавезу конкретизовања вреднијих драмских доприноса поменули бисмо на овом месту и филм Едуарда Галића («ХОРВАТОВ ИЗБОР»), до данас сигурно најуспешнију, динамичну и нековенционалну адаптацију једног Крлежиног текста, где се у тумачењу управо књижевне – театарске речи, кренуло путем њене доиста филмске трансформације, као што је и драматизација текстова Иве Андрића (сценарио Абудлах Сидран) у филму «ИТО ЋЕ ПРОЋИ» редитеља Ненада Диздаревића, у прецизном дослуху са опорим, промишљеним и вешто градираним драмским дејствима Андрићеве прозе.

Филм Звонимира Берковића («ЉУБАВНА ПИСМА С ПРЕДУМИШЉАЈЕМ» опомиње својом готово носталгичном оријентацијом на исцизелирану говорну фразу, на трагање за симфонијом речи, на приближавање кристалним структурама вишедимензионалног језичког саопштавања. То је филм који схвата важност хармоничног, страсног интегрисања надахнутог текста у свет визуелних представа. Права је штета што Берковић у погледу драмске егзекуције ову причу прекида једним баналним разрешењем уместо да следи ток својих истинских поетских наговештаја и да продире у свет још дубљих, рафиниранијих и продуховљених значења и осећања . . .

«БУТНСКАЛА» редитеља Франци Слака, наизглед је тешко читљива, »откачена«, стилизована, костимирана фантастика, апстрактан, херметички филм, филм понешто дуг и неуравнотежен, али то је ипак остварење које на један изузетан естрадно-сатиричан, кафкијански уврнут начин манипулише неким колико-толико препознатљивим ситуацијама преузетим, рекло би се, и из наше збиље. То је, пре свега, једна аутентична имагинација, побуњена визија која свим силама указује на империјализам доктринарног мишљења, на несувислост неких колективних несналажења и понашања, на ударање главом о зид. Отуда, ваљда, и оно осећање егзистенцијалне угоржености и параноично фабриковање измишљених непријатеља . . .

Занимљив је на свој начин и филм «НАШ ЧОВЕК» редитеља Јоже Погачника, у коме се на неуобичајен, премда у чисто драмском погледу, непотпун и некохерентан начин, отворено говори о тајнама до краја политизоване и манипулисане кадровске комбинаторике . . .

С једне стране, у савременој југо-филмској продукцији посеже се за историјским и национално интонираним рекапитулацијама, генезама и синтезама («НАСЛЕЂЕ» – р. Матјаж Клопчич – «ЧОВЕК ОД ЗЕМЉЕ» – р. Агим Сопи), док се, с друге стране, деца све чешће појављују као носиоци главних улога и у филмовима намењеним превасходно одраслима. Исто тако, збуњујући је податак да управо у години коју су Уједињене нације прогласиле Међународном годином младих, југословенски филм, и сам као никада раније подмлађен појавом властите интелигенције и њеном пост-генерацијском фазом, бележи значајан продор на светској филмској ранг-листи: Емир Кустурица осваја ГРАНД-ПРИХ у Кану, Мирослав Мандић у Кракову, а на међународном конкурсима «БИТИ МЛАД», који је одржан под покровитељством УНЕСКО-а, међу многобројним младим синеастима из целог света у Бечу триумфује Марко Караџић.

Упркос актуелно несрећеним економским односима, упркос све израженијој материјалној кризи, упркос чињеници да је филм већ и сам по себи скупа играчка, успевамо, ето, да у жестокој конкуренцији са другима, изборимо прва места. Све то, уколико није резултат дугорочне, стабилне, далекосежне и мудро усаглашене културне политике коју у југословенским просторима одавно прижељкујемо на плану филмске уметности, резултат је бар наше тра-

диционалне критичке отворености према свету и према себи самима, а у последње време нарочито и према проблемима најмлађих.

Човечанство као своју претходницу и извидницу у космос није послало ни књиги ни позориште, али камеру јесте. Први пут у историји света људско око – управо захваљујући оку филмске камере – угледало је и једним погледом обухватило целу Земљину куглу! Теби, дакле, најмлађи филмски ствараоче и гледаоче, који се тек припремаш да наследиш читаву једну планету, намењена су у првом реду дела филмске галаксије која снагом свог аудио-визуелног умећа померају границе наших представа о свету у коме живимо. Ти си њихова најмногобројнија и највернија публика. Није, дакле, нимало чудновато што се аутори светског филма све у већој мери, с једне стране, интересују за укореење и прапочетке ове цивилизације, а, с друге стране, исконску снагу својих кинестетичких атиципација налазе у неистражним и бесконачним пространствима према свету вазда феноменолошки отвореног детињства.

Деца која маштају о космосу и детињство са погледом уназад из кога израстају опредељења, поглед на свет, мотиви и дилеме одраслих, равноправан дијалог и акција деце и одраслих, могућност да се савремени свет мисли у континуитету, у чврстој спреси онога што је било са оним што долази, феноменолошка отвореност према темама којима се обухвата и дефинише целина људског живљења, а не само један њен део, не више епизода, не више »ТАРЗАН У ЊУЈОРКУ«, »ТАРЗАНОВО ТАЈНО БЛАГО« или »ТАРЗАН БРАНИ ЦУНГУЛУ« – парцијалан, егзотичан и класично-жанровски поједностављен приступ драмској структури, већ (»ЛЕГЕНДА О ТАРЗАНУ« – р. Хјуз Хадсон), уцелињење и апсолвирање теме на једном вишем медијском нивоу, лоцирање драме у само догађање, исконско сажимање и срастање историје са природом, науке са поезијом, човека са властитом биографијом и историографијом – све што је карактерисало готово трећину филмова приказаних публици претежно младалачког састава на ФЕСТ-у 85. (»ПУТ У КОСМОС« Кауфманов, »ХАОС« браће Тавијани, »ПАЗИЗ ТЕКСАС« Вендерсов, »ИНДИЈАНА ЏОНС« Спилбергов, »БУЈИЦЕ ЉУБАВИ« Касаветасов . . . , а да и не помињемо филмове виђене прошлих сезона – »АМАРКОРД« Фелинијев, ХХ ВЕК« Бертолучијев или »ФАНИ И АЛЕКСАНДЕР« Бергманов . . .

Тој листи ове године југо-филм придружује остварење Драгана Кресоја (»КРАЈ РАТА«) у коме је једна од две главне улоге поверена дечаку Марку Ристићу, док ону другу тумачи Велимир Бата Живојиновић, као и филмове »ОТАЦ НА СЛУЖБЕНОМ ПУТУ« Емира Кустурице са малим Мореном Дебертолијем у главној лулози и »ДРЖАЊЕ ЗА ВАЗДУХ« Здравка Шотре са Марком Војновићем и »ТАЈНУ СТАРОГ ТАВАНА« Владимира Тадеја . . .

Откуд толико деце и толико детињства у домаћем и у светском филму? Зар сво то враћање уназад не значи уствари узимање залета за скок у будућност? Поменимо у овој прилици совјетског атлетичара Сергеја Бубка, човека који је овог лета у Паризу задивно свет скочивиши с мотком 6 метара у вис. »После освајања златне медаље на светском првенству у Хелсинкију, те ноћи сам се дуго, каже он, превртао у постељи. Кад сам склопио очи, свеао сам бакину кућу у Ворошиловграду. Приземљуша са дашчаним подом, ниским прозорима. И осетио сам мирис процветале трешње, широко разгранате изнад трема. Мирис мог детињства.

Стари совјетски научник и мислилац, Циолковски, једном је рекао: »Змељина кугла је колевка човечанства, али још нико није остао у колевци.« Компјутери су израчунали: до трихиљадите године већина људи налазиће се изван Земљине кугле. Налазимо се, дакле као човечанство, и као планетарна култура пред историјским скоком у – космос! А шта ради сваки скакач пре него што скочи? Зар не узима залет и зар се, при томе, на враћа уназад? У том

враћању сусрет са детињством и са светом деце, са човековим историјским наслеђем, са природом и са властитом природом је неизбежан.

»Симболичност и естетска суштаственост НАТУРА НАТУРАНС као космичког свебића у свим природним облицима тумачи трансцендентална херменеутика, и то према трансценденталној свести мога его, односно песничког его, и на тај начин долазимо до танценденталног песничког Ја до космичког свебића. Одатле се за филозофију песништва отвара питање улоге уметничких и естетских субјеката, што кроз суштину својих трансцендентално чистих доживљаја, кроз свој поетски его прозира »небеске зраке« и космичку игру, »подржава сунце« : песник као звездознаца.« (Др Милан Дамњановић : »СУШТИНА И ПОВЕСТ« изд. УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ, 1976. године стр. 224).

Са овог становишта једино је и могуће разумети не само поезију филмова једног од најмлађих представника наше филмске интелигенције, Емира Кустурице, него и природу њеног настанка, као и нужан правац развоја – друштвену, историјску и филмско-естетску условност светске перспективе коју тај рад отвара на плану домаћег филма.

Поред тога што свом схватању драме Кустурица прикључује мелодрамски основ саображен свакодневици која изискује готово документаристичку фактуру, поред тога што у драми којом се он бави посредује тренутак једне акутне друштвено-историјске и политичке кризе – питање информбироа, раслојавање и прогањање унутар породичног језгра, излагање носећих карактера, дакле, јаким емоционалним и психолошким набојима и конфронтацијама, заокружавање интима епизодних улога од којих свака главном току радње даје слојевитост романескне структуре и уверљивост делатне и аутентичне историјске мотивације, поред тога, дакле, што Кустурица у филму »ОТАЦ НА СЛУЖБЕНОМ ПУТУ« ликове којима се бави експонира на плану личног, породичног и друштвено-историјског идентитета, он из већ постојеће акумулације културног и филмског преобликованог материјала који је за собом оставила пракса наше филмске интелигенције (»НЕШТО ИЗМЕЂУ«, р. Србан Карановић – отварање теме наших УСЕЉЕНИКА – Нина Кирсанова, Тимоти Бајтфорд), преузима и димензију планетарног идентитета и то баш кроз лик оног доктора, руског емигранта, који са својом болесном ћерчицом наставља ове наше просторе у часу кад малолетни Малик (Морено Деретоли) треба и сам да упозна не само један други језик и једну другу културу, него и други секс, супротан пол, као и све друге тајне које га покрећу и мотивишу да иде даље, да у дослуху са космичким (парапсихолошким) силама, са искуством сомнамбулизма, са стварима, дакле, у жанру класичне драме реалистичке структуре, позајмљеним из једног сасвим другог феноменалног подручја, заплови право пут неба.

Кустурица, укратко не заборављајући оно што је у човековом идентитету језиком филма већ апсолвирано као судбинско и лично, традиционално и породично, идеолошко и друштвено-историјско општељудско и планетарно, својом антиципативном енергијом закорачује и у оно што је, заправо, филозофско и космогонијско. Он покреће питање нашег космичког идентитета, указује на човеково космичко порекло и даљу космолошку перспективу човечанства, трага за оним што у човеку представља »симболичност и естетску суштаственост НАТУРА НАТУРАНС као космичка свебића.«

У томе је садржан тај Кустуричин филмски, друштвено-филмски, друштвено-историјски и космички искорак, његов поетско-филозофски кредо и самоизузеће из генерацијског круга из кога је проистекао, па и из самог појма ФИЛМСКЕ ИНТЕЛИГЕНЦИЈЕ који се, у оквирима назначеног феноменалног подручја, сигурно трансформише и претвара у неки нов и нама још непознат појам.