



dvojni pogled

Ana Šturm in Nace Zavrl

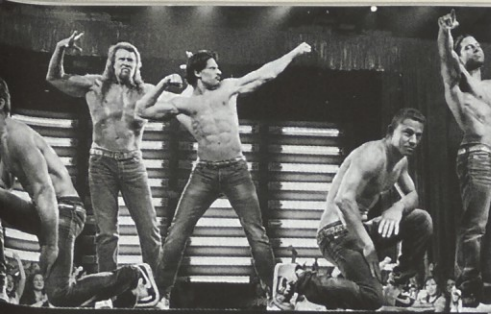
Seks, kapitalizem in Vroči Mike

Nace Zavrl: Naj začnem tam, kjer smo na februarjem večeru *Kino Ekrana* končali: **Slačipunce** (Showgirls, 1995, Paul Verhoeven). Verhoevnova osovražena klasika in Soderberghov **Vroči Mike** (Magic Mike, 2012, Steven Soderbergh) imata na prvi pogled veliko skupnega: oba govorita o ameriški striptiz industriji (prvi o ženski, drugi o moški) in oba sta temu primerno nasičena z goloto (prvi ženskih prsi, drugi moških zadnjic).

Oba se večinoma odvijata v klubu (prvi v Las Vegasu, drugi na Floridi) in v obeh se eden od glavnih likov počasi povzpne po šovbiznis hierarhiji (v *Slačipuncih* je to Nomi, v *Vročem Miku* Adam).

A prav kolikor je podobnosti, je tudi razlik. Film *Slačipunce* je končal v desetmilijonskem dolarskem minusu, *Vroči Mike* v stošestdesetmilijonskem plusu. Verhoevnu je bil pripet

certifikat NC-17 (No Children Under 17 Admitted), Soderberghu zgolj R (Restricted; vstop mladoletnim dovoljen v spremstvu staršev). In kar je mnogo pomembnejše: *Slačipunce* delujejo na ravni alegorije, prisprodebe, medtem ko *Vroči Mike* ostane trdno pripet na stvarna tla. Verhoeven industrijo spolnega dela izrabi le kot element širše kritike zabavišnega sveta in kapitalizma kot takega: striptiz je zanj zgolj priročno



Magic Mike XXL

sredstvo, preko katerega film namiguje na nekaj drugega, širšega. Bolje povedano, striptiz za Verhoevna ni (zgolj) striptiz; je tudi (in predvsem) afektivno delo, monetizacija čustev in teles, čisti hollywoodski eksces; je prostor ubijajoče antisolidarnosti, kompetitivnosti in brutalne eksploatacije. Preprosto rečeno, Verhoevna striptiz sam po sebi ne zanima; zanima ga zgolj kot simptom, sled nečesa večjega.

Tega alegoričnega momenta v *Vročem Miku* ne vidim. Soderbergh je v primerjavi z Verhoevnom surov realist: namesto alegoričnega ga žene dokumentarni impulz (ne gre več za »prikazovanje abstraktnega v konkretni obliki«, ampak za prikazovanje konkretnega ter zgolj in samo konkretnega). Če Verhoevna striptiz ne zanima zares, je Soderbergh nad njim fasciniran; spomnimo se le na dolge, široke, nepremične kadre tako v klubu Xquisite kot zunaj njega: zdi se, da Soderbergh opravlja le vlogo opazovalca, nevidnega snemalca (čemur bi v kontekstu *cinéma vérité* rekli »muha na zidu«, »fly on the wall«). Če je Verhoeven mojster karikiranja in ekscesa, je Soderbergh čisti realist. Če so *Slačipunce* alegorija, je *Vroči Mike* dokumentarec.

Ana Šturm: Dejstvo, da je *Vroči Mike* groba predelava Tatumove kariere v striptiz biznisu pritrjuje tvoji tezi, da gre za dokumentarec. Channing Tatum se je namreč pri osemnajstih izpisal iz kolidža in za kratek čas postal Chan Crawford, član erotične plesne skupine *Male Encounters*, s katero je na floridskih odrih preživel nekaj divjih

mesecev. Zato lahko rečemo, da gre za pravo stvar. Film je namreč vsaj toliko kot Soderberghov tudi Channingov. Zanimivo je tudi to, da je z njim – in kasneje tudi z XXL nadaljevanjem (*Vroči Mike XXL*, 2015) – Tatum svojo javno osebnost izenačil s tisto na platnu.

Ko se je leta 2009 na spletu pojavil žgečkljiv posnetek Channinga Tatuma aka Chana Crawforda iz zgoraj omenjenih časov, je njegovo PR ekipo pošteno zaskrbelo, saj bi bilo zaradi neprijetnega razkritja 'umazane preteklosti' njegove takrat še ne dovolj etabrirane kariere lahko zelo hitro konec. Ampak Tatum je povlekel pametno potezo in je namesto lansiranja obrabljene hollywoodske zgodbe o ponovnem odkritju samega sebe in očiščenju starih grehov dejstvo o svoji družbeno nesprejemljivi preteklosti raje dobro unovčil. Jasno je dal vedeti, da na odru in v plesnih točkah uživa, da pa ga njegova preteklost ne definira – ali pač? *Vroči Mike* je tudi zato ključen film Tatumove kariere. Striptizer, ki je postal igralec, ki je postal igralec, ki igra striptizerja, in navsezadnje še igralec, ki zaradi vloge, ki jo igra v filmu, ponovno postane striptizer – po uspehu filma so v Vegasu namreč štartali tudi *Magic Mike Show*.

Vročega Mika pa v resnici zelo težko označimo za dokumentarec. Soderberghov film je prej dokument oziroma odtis nekega časa, življenja in mentalnega stanja ljudi v post-kriznem svetu. Če znova povlečemo (zelo hvaležne) paralele s *Slačipuncami* – pri čemer je ključno vedeti, da je med filmoma pomembnih sedemnajst let razlike –, bi rekla, da ne gre toliko za eksces na eni strani in stvarna tla na drugi, kot pa za to, da je eksces v času, v katerem se odvija *Vroči Mike*, postal norma. Eksces so stvarna tla. Po neštetihi šok terapijah nas nič več ne more presenetiti – še najmanj pa moški v tangicah, ki plešejo striptiz.

Kljub temu da nas moški striptizerji ne šokirajo več, pa so še vedno precej redek pojav. Kot praviš, Verhoevna striptiz *per se* ne zanima, ampak tudi Soderbergh ni fasciniran samo nad

striptizom, fasciniran je nad *moškim* striptizom in nad *moškim* telesom, kar je pomembna razlika. Prav tako ne drži, da Soderbergh opravlja le vlogo opazovalca in nevidnega snemalca. *Vročega Mika* je namreč mogoče brati kot luciden komentar in kritiko kapitalističnega sistema, ki ga režiser vpelje skozi glavne tri like.

Zanimivo je tudi, da so razredna razmerja v *Slačipuncah* še veliko bolj jasna in očitna kot v *Vročem Miku*. Zack Carey (Kyle MacLachlan) je tipični predstavnik nove buržoazije, s klišejskim slabim okusom za dekor – spomnite se samo tistih palm in kipa delfinov ob bazenu – in dragim avtom vred. Nasprotno pa je *Dallas* (Matthew McConaughey) v Soderberghovem filmu le eden izmed fantov. Čeprav je lastnik kluba, na nek način životari prav tako kot vsi ostali. Dejstvo, da je 'lastnik kapitala', zanj ni nobena omembe vredna prednost. Srednji razred je izginil. In morda je prav to eden od razlogov, zakaj se Miku nikakor ne uspe povzpeti po družbeni lestvici.

Nace Zavrl: Ideja o izginotju buržoazije mi je všeč. Razredni odnosi so brez dvoma ena fascinirajočih stvari. *Vročega Mika* Trdil bi, da so Dallas, Mike in Adam vsak na svoj način ujeli v večnem ciklu proletarstva; Dallas, ker isti strip šov ponuja že desetletje (a še vedno vsak večer trepeta pri računu izkupička); Mike, ker mu bo banka tista 'kompetitivna posojila' vedno in vsakič znova zavrnila (ne glede na to, kakšno goro bankovcev bo svetovalki položil na mizo); in Adam, ker je preprosto še mlad, gnetljiv, neumen (kanonfuter za divjo eksploatacijo). Mobilnosti tu ni, vsaj zaenkrat še ne.

A mislim, da greva lahko pri interpretaciji še korak dlje. Koga torej pogrešamo v filmu – koga ni na spregled? Kot rečeno, srednjega sloja (tukaj se filmski svet izenači z našim stvarnim; srednjega razreda danes ne najdemo nikjer). Ampak izgubili smo, morda pomembnejše, še nekoga: srednji sloj je resda izginil, a spotoma je izginil tudi višji, vladajoči sloj. Izginil je *big business*, finančni sektor,



Magic Mike



Magic Mike

bančna industrija, korporativna ekonomija. Izginil je skratka kapital, ali lepše povedano, *kapital je postal neviden*. Poskušal bom pojasniti, kaj točno s tem mislim; spotoma bi se navezal še na nekaj tvojih postavk.

Soderberghova kritika zagotovo deluje na ravni glavnih treh likov. Tvoja triangulacija njihovih zanimanj in karakternih lastnosti (Mike kot faljeni povzpethnik; Brooke kot razočarana konformistka; Adam kot amoralni uživač) mi je blizu. V trikotniku so jasno izrisane tri (ali če štejeemo še Dallasa kot večnega proletarca, štiri) možne subjektivnosti poznega kapitalizma – izmed katerih vse vodijo v eno in isto životarsko brezno. A vendarle imam pomislek: ali ni Soderberghov komentar morda še lucidnejši v trenutkih dokumentarnosti, trenutkih neprekinjenega opazovanja? Ni dvoma, da se del kritike odvija na ravni naracije in medosebnih odnosov, a enako pomembna je tudi raven forme in strukture (ne toliko, kaj nam film pove in prikaže, temveč prej to, kaj nam zamolči in izpusti; kaj nam je nezmožen prikazati).

Zdi se mi namreč, da je *Vroči Mike* najmočnejši prav v prizorih hladnega socrealizma, v surovih fragmentih delavskega sveta. Spomnimo se na trenutek z začetka filma, ko Mike v jutranjih urah prispe na svoje delovno mesto – gradbišče. Mikov pogovor s šefom spremljamo z razdalje, v dolgem in širokem kadru; skupina delavcev v ozadju poseda in čaka na navodila. Spomnimo se na Mikov sestanek z bančno svetovalko, pred katero naš podjetnik postavi desetisočdolarski

šop gotovine – ki pa mu pri prošnji za posojilo čisto nič ne koristi. In spomnimo se tudi zadrege z Adamom, Tobiasom in izgubljenim paketom ekstazija, za katerega bo s svojimi prihranki moral plačati prav Mike. Mamilski šef na Mikov dom pošlje par miščastih izterjevalcev, o katerih Tobias pove naslednje: »Rekel sem jima, naj ne lomita stvari, ampak onadva ne delata zame ...«

Kaj imajo trije prizori skupnega? Šele zdaj se lahko vrnem k začetnemu izhodišču: *kapital je postal neviden*. V prvem prizoru se kapitalu resda približamo z likom gradbenega šefa Sala – a se ta izkaže za enako nemočnega kot delavci, ki jih zaposluje; Sal je sicer izkoriščevalec, a v končni fazi nič manj reven kot Mike (»ajde Mike, naredi mi uslugo, naredi to za 14 dolarjev, prosim te, ti si kot moj sin ...«). V banki smo kapitalu že malo bližje, a tudi tu je njegov najboljši približek zgolj svetovalka z verižico iz Targeta; tudi če želi odobriti Mikovo posojilo, ji računalniški sistem to onemogoča (»gospod Lane, na žalost imam zvezane roke«). Tudi Tobias ima na svoj način zvezane roke: on je zgolj preprodajalec, mediator, in ne upravljalet ali lastnik (ta ostaja nekje zgoraj, neznan in neopazen). Naj bo na gradbišču, v banki ali v dilanju droge, v *Vročem Miku je kapital* povsod neviden. Ostali so le njegovi uslužbenci. (Mamljivo je na ta način brati tudi Dallasovo nenavočnost v drugem delu, *Vroči Mike XXL*: takoj ko v Miami ustanovi nov, večji, bogatejši šov – z drugimi besedami, ko iz delavca preraste v kapitalista –, se njegova vloga v franšizi konča. Takoj ko postane večji

investitor v večjem projektu, postane spotoma tudi neviden.)

Kako brati to nevidnost? Če vzporednic med Soderberghom in Verhoevom nisva že v celoti izčrpala, bi se na tem mestu spet navezal na slednjega. Je zgornjo tezo možno aplicirali na *Slačipunce*? Gotovo ne. Verhoevov film je umeščen v samo središče zabavišnega kapitala (Las Vegas), v samo jedro strastnega potrošništva (igralnice, luksuzni hoteli, dizajnerski butik). Film je poln svinjsko bogatih likov: ne le menedžer Zach Carey in starleta Cristal Connors (ta dva sta v širšem kontekstu zgolj mali ribi), temveč tudi vseh vrst lastnikov, investorjev in svetovnih zvezdnikov (gospod Karlman in Andrew Carver, če naštejemo le dva). *Slačipunce* in *Vroči Mike* sta si znova nasprotna; v prvem je kapital razgaljen, v drugem zakrit; prvi je poln denarja, v drugem ga ni. Na eni strani je razlog seveda geografski (ruralna Tampa se z Las Vegasom težko primerja), a morda je kontrast mogoče brati tudi drugače, kot rezultat 17-letne časovne razlike.

Čas *Vročega Mika* je čas finančne krize, a hkrati tudi čas informacijskega kapitalizma (fenomena zadnjih petnajstih let; fenomena, ki se v *Slačipuncah* še ni razcvetel). Ekonomija (vsaj tista velika, multimilijardna) tu ni več stvar človeških transakcij in otipljivih novcev, ampak stvar algoritmov, računalnikov, digitalnih sistemov. Kot se je zgrda naučil Mike, papirnati keš ne pomeni več nič; važne so le kreditne ocene, shranjene v bazi. A kako na filmu prikazati podatkovno

bazo? Kako prikazati kapital, kako ga vizualizirati, če ni več v domeni vidnega, temveč algoritemskega? *Vroči Mike* nam s prstom torej kaže na strukturno nezmožnost, na neuprizorljivost kapitala v digitalni dobi.

Ana Šturm: Bolj ko se kapitalizem krepí, bolj neviden postaja. Bolj ko je neviden in anonimen, bolj nas lahko izkorišča. In bolj ko nas izkorišča, bolj nam laže o tem, kako demokratična, svobodna in enakopravna družba smo. Ideologija sodobnega kapitalizma je svoboda, svobodna izbira in navidezna brezskrbna družba (tudi zato mora biti kapital čim bolj neviden). V to ideologijo so potopljeni tudi Mike, ki je prepričan, da si s trdim delom lahko prisluži svobodo do izbire, da postane kdorkoli hoče – da je svoboda nagrada za trdo delo; Brooke računa na to, da ji bo svobodo prinesla finančna samostojnost, Adam pa živi v utvari, da svoboda pomeni življenje brez pravil in posledic. Seveda pa njihovim prepričanjam ne ustrezajo njihovim dejanskim družbenim razmeram.

Ob vsem, kar sva napisala do zdaj, se zdi, kot da je *Vroči Mike* depresivna socialno-realistična moralka v stilu Loachevega filma **Jaz, Daniel Blake** (2016), ki nima prav nobene zveze z zabavnim in dinamičnim plesno-erotičnim spektaklom o možeh v tangicah, za kakšnega se je oglaševal. Ampak Soderberghova genialnost se kaže v prav tej dvojnosti – *Vroči Mike* na eni strani obljublja (in tudi prinaša) brezskrbno zabavo ter brezsravno vabi med izklesane six-packe, skrbno obrita in naoljena telesa ter razgaljene čvrste zadnjice Kraljev Tampe, na drugi strani pa sam sebe spodkopava. Da nam točno to, za kar smo plačali, in nam hkrati pokaže tudi tisto, česar nečemo videti – ali drugače – ne razgalja samo izklesanih moških teles, pač pa še marsikaj drugega.

O razgaljanju (nevidnega) kapitalizma sva povedala že precej, zato bi na tem mestu načela še neko drugo, prav tako pomembno temo (ki je s kapitalizmom sicer tesno povezana). Že na začetku sem omenila, da Soderbergha specifično zanima moški striptiz in s tem povezana tematika moškosti oziroma t. i. ideala

moškosti. Uvodni prizor filma, v katerem blesti Mathew McConaughey aka Dallas, spomni na – sicer veliko bolj patetičnega »respect the cock!« – Toma Cruisa aka Franka T.J. Mackeyja v **Magnoliji** (1999, Paul Thomas Anderson). Čeprav je Dallasova publika 100 % ženskega, Franckova pa 100 % moškega spola, se zdi, da sta obe na lovu za isto fantazijo – idealnim moškim.

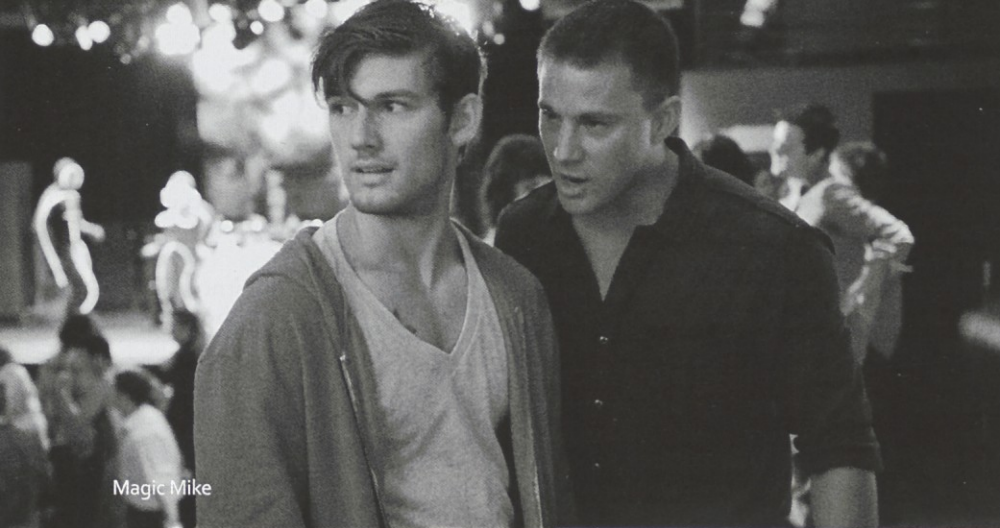
Nastopi v filmu *Vroči Mike* namreč preigravajo vse variacije 'pravega' moškega; plesne rutine segajo od poslovnih iz 50. let, prek gasilcev, patriotov, vojakov, kavbojev in policistov, do divjega Tarzana. Na odru se (dobesedno) razgalijo vsi družbeni stereotipi moškosti. Kralji (!) Tampe imajo na odru simbolično moč in vpliv ter polne tangice denarja. Ampak ko se Mike, Ken, Tito, Kid, Tarzan in Big Dick Ritchie znajdejo v zaodrju, se fantazija nemudoma razblini. V realnem svetu 'kralji' nimajo nobene moči, tudi njihov denar (če se še enkrat spomnimo na prizor v banki) tam nič ni vreden, kar seveda serijsko načenja njihovo samozavest. Ker so moški praviloma v veliko večji meri vezani na družbene mehanizme moči, so zaradi izgube vpliva seveda tudi veliko bolj ponižani in frustrirani. Z omenjeno tematiko se Soderbergh ukvarja tudi v filmu **The Girlfriend Experience** (2009).

Nisem čisto prepričana, kam natanko pelje tale segment, a nekako sem razmišljala o tem, ali dejstvo, da je kapitalizem 'izginil' oziroma postal neviden, vpliva na družbene mehanizme moči in posledično na (počasno, pa vendarle) izginjanje moške dominancé (kar je morda še veliko bolj očitno v *Vročem Miku XXL*). Če je bila 'moškost' dolgo ena izmed ključnih norm, ki so oblikovale našo družbo – kaj se zgodi, ko ta ideal izgine ali ko ga ne potrebujemo več? Ali se vloge na nek način zamenjajo ali se zgodi nekaj tretjega? Zdi se, da se *Vroči Mike* poigrava tudi s to idejo – v filmu so ženske in moške družbene vloge namreč diametralno nasprotné. Hkrati pa moški v *Vročem Miku* na nek način niso (in ne morejo biti) več subjekti. So samo še objekti – telesa, ki služijo kapitalizmu.

Nace Zavrl: Po vsem, kar sva do zdaj povedala, se morda zdi, da filmu pripisujemo zares neizmerljivo moč – kombinacijo nevarne radikalnosti in divje subverzivnosti. Tu govorim o »obratu seksualnega pogleda« (moški ne gleda ženske, marveč obratno), o razgaljanju perversnosti sodobnega kapitala (razblinjanje ameriškega sna, obsodba afektivnega dela, sesuvanje neoliberalne mantre o prostem trgu in svobodi). Govorim tudi o zamenjavi spolnih vlog, ki si jo pred nekaj odstavki načela. Arhetipno maskuline vloge – gasilec, kavboj, Tarzan, policist – so v *Vročem Miku* predmet nevtralizacije in demaskulinizacije. Uniformirani vojak, najbolj klasičen med klasičnimi simboli agresivne moškosti in patriotšovinizma, postane v filmu nenevaren objekt pogleda in poželenja; postane estetski artefakt, ki se za nas in klubske gledalke počasi ter z občutkom slači, ponuja, razgalja. Oklepa nacionalizma in nasilnosti tukaj ni več, ostal je le še gol moški, nastavljen na sredino odra, vsem na ogled, vsem na dosega.

Na drugi strani imamo ženske, nosilke pogleda in upravljalké dogajanja. Moško slačenje spremlja in nadzoruje njihova perspektiva; same niso nikoli predmet seksualizacije – so subjekt, ki to seksualizacijo nad Kralji izvaja. Razmerje med spoloma je torej diametralno obrnjeno. Kdor je bil prej objekt, je zdaj subjekt; kdor je bil prej seciran in zatiran, je zdaj mojster in vladar. S takim zaključkom bi se v osnovi strinjal (in kako tudi ne, saj to interpretacijo že od začetka zagovarjam ravno sam?). A vendarle imam pomislek.

Po vsem tem se morda sliši, kot da v filmu žari močan utopični moment. Blatenje kapitalizma, razčetverjenje patriarhije ... sliši se kot recept za uspeh! *Vroči Mike* nedvomno v sebi skriva dovolj gradiva za tovrstno razlago. (Soderbergh je feminist in marksist, le pravim prizorom se moramo posvetiti.) A vendarle se ne morem znebiti misli, da je film v osnovi vseeno *malenkost* skromnejši, *malenkost* blažji. Zdi se mi, da je Soderbergh mojster denaturalizacije in dekonstrukcije kapitala ter normativnih seksualnih vlog. Dokaže nam, da v



Magjic Mike

figurah kavboja in policista ni prav nič »naravno« moškega, prav nič nesprenemljivo faličnega, spodobnega, avtoritarnega. Dokaže nam, da so spolne vloge zgolj in samo to – vloge, in ne naravna danost; konstrukt, in ne prirojena lastnost.

In kot konstrukt jih je mogoče manipulirati in spreverniti, preobraziti v nekaj drugega, nekaj, kar naj v osnovi ne bi bile (gasilec postane sredstvo za spolno zadovoljevanje; policijski pendrek pa pripomoček za šeškanje). Morda je to vse, kar nam Soderbergh hoče povedati: socialne vloge so labilne in spremenljive, v njih ni čisto nič večnega, čisto nič svetega, stalnega, stabilnega. Nič ni fiksno, vse je dovoljeno! (Če Soderbergh morda ni marksist, pa je prav gotovo poststrukturalist.) In ali nam *Vročica Mike* ne reče nekaj podobnega o kapitalizmu?

V kapitalizmu ni gotovo nič naravnega, nič svetega, stalnega, stabilnega. Je konstrukt, in ne naravna danost; je spremenljiv, in ne epohalno večen. Morda je to vse, kar Soderbergh želi povedati. Morda je želel reči zgolj to, da svet *Vročega Mika* ne deluje (ne za Mika ne za nikogar) – in če nekaj ne deluje, zakaj tega ne bi spremenili? Sliši se naivno in oguljeno (in to brez dvoma tudi je), vendar *Vročica Mike* pri tej točki vztraja. Če stvar ne funkcionira, ali če funkcionira le za manjšino enega odstotka, zakaj pri njej vztrajati? Če je jasno, da to ne vodi nikamor naprej, zakaj sploh nadaljevati? To so vprašanja, ki se mi porajajo ob gledanju *Vročega*

Mika; filma, ki se jasno zaveda absurdnosti trenutnega položaja (in nujnosti, da iz položaja izstopimo).

Ana Šturm: Feminist, marksist, poststrukturalist ... kdo ve? Bistveno je, da je Soderbergh pred vsem tem najprej zelo inteligen ten režiser, avtor, kar vedno znova tudi dokazuje s svojim delom. Včasih se mu računica sicer ne izide, kar je popolnoma razumljivo za nekoga, ki si vedno upa dlje od ostalih, in za nekoga, ki se s svojim delom vseskozi poskuša odzivati na družbene spremembe. Na njegove filme, tudi na *Vročega Mika*, je na nek način moč gledati kot na socialne eksperimente, v katerih pod točno določenimi pogoji in z orodji oziroma izraznimi sredstvi, ki so mu blizu (večino svojih filmov sam tudi snema in montira), raziskuje teme, ki ga zanimajo. V njih se poigrava z idejami, jih konstruira in dekonstruira, preizkuša različne teorije in spreobrača možne scenarije, ki ga včasih pripeljejo do zelenega konca, drugič spet ne.

S svojimi filmi vzpostavlja dialog z gledalci, prav tak, kot ga imava na teh straneh tudi midva – radovedno vrta v družbeno tkivo in o njem premišljuje – včasih ima prav, včasih se moti, včasih je preveč resen in statičen, spet drugič se čisto preveč zabava ob Matthewu McConaugheyju aka Dallasu, ki v oprijeti rumeni majici brez rokavov (ki ne pokrije popka) in vročih črnih hlačkah pred ogledalom Alexa Pettyferja aka Adama uči skrivnosti

erotičnega plesa – iskreno, kdo se ne bi? Sem in tja ima kak zanimiv preblisk, v najslabšem primeru pa razgibava tako svoje kot naše možgane.

Prej si omenil, da *Vročemu Miku* pripisujeva neizmerno moč – kombinacijo nevarne radikalnosti in divje subverzivnosti, ampak mislim, da s to izjavo tudi sam malo pretiravaš – da sva, tako kot film, vseeno *malenkost* skromnejša in *malenkost* blažja. Mislim celo, da sva glede filma iluzorična prav toliko kot tisti prizor, v katerem Big Dick Ritchieja med predstavo zagradi v križu. Zame je *Vročica Mike* predvsem testni poligon. Film kot lakmusov test tega, kaj se dogaja v družbi. Kaj je v nekem trenutku sprejemljivo in kaj ne. Kako daleč smo že prišli – in ali je res že skrajni čas, da iz tega vlaka izstopimo? Oziroma ali je iz tega vlaka sploh še mogoče izstopiti? Ampak to je že povsem drug film.