

Berlinale 86

Sam med volkovi

Tiskovni center berlinskega festivala so letos nekoliko spremenili, tako da se najprej nisem znašel. Eno pa je ostalo kot lani: stojnica jugoslovanskega filma je bila na istem mestu in je imela enako skrivnostno vlogo.

Kaj je počel Jugoslavija film na festivalu? Čisto mogoče, da se je (kot skupni jugoslovanski filmski izvoznik) šel kakšne velike posle, toda za koga? Tako ali tako so bili edini jugoslovanski filmi na trgu slovenski (**Butnskala**, **Ovni in mamuti**, **Christophoros**).

To, da so se za stojnico izmenjavali resni in ugledni gospodje in gospe, nikakor ni zmanjševalo vtisa splošne *neuporabnosti* te ustanove. Za boljšo predstavo naj povem, da je bil na stojnici poleg opaznega plakata z imenom firme (belega na črnem ali „postmodernističnega“, kot ga je označil nič manj kritični zagrebški kolega) le še video monitor, ki ga *niti enkrat* nisem videl prižganega. Omenjeni filmi (na prodaj) so bili najavljeni s po enim plakatom na karseda skritem mestu, na ozkem hodniku, po katerem se je šlo k nekaterim dvorancam trga.

Sicer se ne zdi, da je navzočnost na trgu potrebna predvsem zaradi same prodaje. Gre pač za to, da je film najprej mogoče *videti*, in potem morda (če ne ob tej, pa ob drugi priložnosti) tudi odkupiti. Mimogrede, prav na trgu sem videl enega najljubših mi filmov s festivala, a o njem kasneje.

Uradno so Jugoslavijo na festivalu zastopali samo kratki filmi. Edini, ki se ga spleča posebej omenjati, je znana risana blodnja Zvonka Čoha **Poljubi mehka me radirka**. To pa že zato, ker je blodnja edini pravi izraz za to, kar je festival, kar se na njem dogaja in kar se na njem počne. Potrebno se je le *naučiti bloditi*.

Je bil letošnji „Berlinale“ *slab* festival? Mnenja o tem so deljena — kakor so bila že prejšnja leta. Res je to, da na njem ni mogoče videti nekaterih pomembnih filmov zlasti ameriške produkcije: ni pokazal filmov, kot so **Amadeus**, **Poljub ženske-pajka** ipd., znamenitih canneskih dogodkov. Toda, če hočete na dovolj dokumentiran način videti z raznih vidikov *specifično* ali po drugi strani (kolikor ni to izgovor za določeno poljubnost) *manj konvencionalno* produkcijo, potem je Berlin sredi februarja kot nalašč za vas.

40 Avtor filma **Virus ne pozna morale** (Ein Virus kennt keine Moral) je znameniti Berlinčan Rosa von Praunheim. To je film o aidsu, se pravi, film o bojazni in fantazmah; Rosa sam igra lastnika savne, ki se najprej noče prepustiti strahu, kmalu pa se vda in pridruži paničnim ostalom. V filmu je seveda spet veliko pesmi in plesa in norosti tudi kar tako, zanimiva pa je neka spolna razlika: medtem ko so ženske po pravilu histerične, ekspanzivne, agresivne, brezobzirne, so moški resni, globoki, premišljujoči in nasploh dolgočasnejši. Zdi se mi, da **Rdeča ljubezen** in **Mesto izgubljenih duš** ostajata Rosina najboljša filma. Zdaj za nazaj ugo-

tavljam, da se je podobna delitev vlog nakazovala že v njegovem lanskem filmu **Horror vacui**.

Veliko presenečenje je bil zame film Nikija Lista **Müllerjeva pisarna** (Müllers Büro). Ta Avstrijec se je menda že izkazal s svojim prvcem **Café malaria**, ki ga nisem videl — a če je temu količkaj podoben, je verjetno genialen. Žanrsko bi ga lahko opredelili kot *travestijo žanrov*: začne se kot kriminalka, nadaljuje kot musical itd. in se hkrati nanaša sam nase. Je resnično zapeljiv film; žanri v njem niso pomešani in nerazločljivi, marveč so vpeljeni takorekoč v svoji čisti obliki (s citati), v užitku žanra in domislice. Upajmo, da ga bomo v kakšnem izboru avstrijskih filmov lahko videli tudi pri nas.

Umor v senatu (Asesinato en el Senado de la Nación) Juana Joseja Jusida je argentinski politični film. Argentinski filmi so na tem festivalu tvorili poseben izbor, ki ni bil slab. **Umor** je odlična analiza parlamentarne demokracije, kakor si jo zamišljajo v Latinski Ameriki.

Pri obravnavanju filmov s filmskega festivala se mi najpogosteje pojavlja dvojje: da skoznje obravnavam festival sam, hkrati pa asociiram teme, ki nimajo več prave zveze ne s filmi ne s festivalom, marveč z različnimi „konteksti“; torej da nekako prenesem pogled iz filma in festivala na njune in moje okoliščine. In tako bodi — obravnavati filme je popolnoma nezanimivo, če to počnem zgolj kot estetski kritik. Zakaj tako, bom še razpravljaj. Upam, da vas moji ekskurzi v najrazličnejše scene ne bodo preveč motili.

Seveda so argentinske razmere drugačne od naših. Pa ne, da se umori v naših najvišjih državnih organih ne bi dogajali. Razlika je drugače: opazimo jo v tistih scenah, kjer nastopa ljudstvo, namreč na galeriji v senatu „de la Nación“, odkoder žvižgajo, ploskajo, skratka reagirajo na vse, kar se pod njimi dogaja. *Ljudstvo je navzoče*, in če nič drugega, so vse izjave na tem mestu *absolutno javne*, vsaj dokler predsedujoči ne uveljavi možnosti, da javnost *odstrani* — a tudi to mora storiti *javno*, se pravi, ne more prikriti, da gre za akt represije. Vse to seveda ne more preprečiti, da se ne bi uveljavljali, kakor pravi nekdo v filmu, „čvrsto povezani interesi oblastnikov“, toda če nič drugega obstoja vsaj možnost, da se ti interesi *pokažejo*.

Posebno poglavje so na letošnjem Berlinalu bili filmi o „holokavstvu“ (oblikovalci programa se temu izrazu upirajo), se pravi o pomoru Judov pod fašistično oblastjo. **Temne uspaanke** (Dark Lullabies) Kanadčanov I. Angelico in A.J. Neidika so čustvena obtožba genocida. Glavna oseba je dekle, otrok „survivorjev“ (preživelih iz koncentracijskih taborišč), ki se odloči, da bo poiskala druge otroke „survivorjev“ in o tem posnela film. Film je posnet na način dokumentarca (njenegega, tega, ki ga bo posnela), vendar deluje skoraj parodično. **Tragika** genocida je vendarle v *predmetu*, ne v njegovi *obdelavi*. (Drugače kot pri Robarju, kjer se mi zdi, da je način dokumentarca uspel. Vendar me parodičnost pri njem ni motila.)

Dokumentarec ima, kot sem že večkrat zapisal, prav posebne učinke (in bogve kdaj bodo to spoznali tudi naši zdolgočaseni „režiserji“ dokumentarcev), posebno zato ker se venomer znova izkaže, da je v njem suspenz ne le možen, temveč ima sijajno udarno moč; in to ni le učinek montaže, marveč tudi planiranja in, naj poudarim, *zavzetosti* za obravnavano temo in zahteve medija.

V tem duhu je Avstralec Dennis O'Rourke sestavil svoj dokumentarec **Razpolovna doba** (Half Life). *Sestavil* in le deloma *posnel*, kajti uporabil je do pred kratkim strogo tajne posnetke prve (poskusne) eksplozije vodikove bombe na Marshallovih otokih. Film dobi grozljive razsežnosti z implikacijo, da prebivalec na otokih v smeri vetra (zlasti na najbližjem atolu Bikini) *pred tem poskusom name niso preselili, da so lahko opazovali posledice*. Prebivalcem so se seveda začele dogajati nenavadne stvari, rojevati čudni otroci itd. Noben antropologizem ni potreben, da nam pojasni, zakaj so prej prijazni in veseli ljudje (kakor je razvidno iz posnetkov, so rade vije sodelovali pri prvih poskusih iz serije, ki se je končala z vodikovo bombo; nič niso imeli niti proti temu, da jih selijo: to so uradni komentatorji cinično pojasnjevali s tem, da gre pač za nomadsko ljudstvo) zdaj postali zagrenjeni

in obtožujoči. Toda to je kljub vsemu *film*: najbolj spektakularni posnetki so v njem še zmerom posnetki eksplozije...

Najlepši dokaz o moči dokumentarca pa sem dobil skozi **deset ur** (resda v dveh delih) „holokavsta“: **Shoah** (hebrejsko *katastrofa*) Clauda Lanzmanna. Svoje učinke je razvil povsem brez spektakularnih arhivskih posnetkov, ampak z obsesivnim ponavljanjem vprašanj preživelim žrtvam in kroženjem kamere po prostori, kjer so bili nekoč centri „dokončne rešitve“. Gledati ga je mogoče prav zaradi te obsesivne razsežnosti, ki deluje naravnost hipnotično. Žene ga temeljno (odprto) vprašanje: kako je to mogoče?

Nizozemskega filma **Paul Chevrolet in poslednja halucinacija** (Paul Chevrolet en de ultieme hallucinatie) ne bi posebej omenjal zato, ker njegov junak piše kriminalke, zdaj pa, ko bi rad prešel na „resno“ čtivo (napisati hoče nekakšno avtobiografijo z gornjim naslovom), mu založniki ne zaupajo več; niti zato, ker se njegova zadnja kriminalka naknadno (v filmu sproti) uresničuje; niti zato, ker je film v celoti posnet kot nekakšna halucinacija — omenjam ga zato, ker njegov avtor, Pim de la Parra, po svoji osnovni izobrazbi ni režiser ali sploh kak filmski delavec, marveč *držboslovec*.

Kakšno zvezo ima to? To temo načenjam zato, ker pri nas še zmerom vlada predstava o filmu kot *stroki*, ki zahteva *strokovnost*. Res pa je zgolj to, da film zahteva *izobrazbo*, in to karseda *splošno*. Naj navedem nekaj tez, ki podpirajo to trditev: 1) Film *zgoščuje* vse, kar postavlja umetnost v razmerje s spoznanjem. (Nekaj podobnega bi lahko rekli tudi za televizijo, le da pri televiziji ne gre toliko za *umetnost*, tj. *konstrukcijo*, kot za *režim* označevalca, se pravi *medij*.) 2) Če je res, da je poglavitna (če ne edina) referenca umetnosti umetnost sama, potem je prva umetnikova naloga *spoznavanje umetnosti in njene zgodovine*, kakršna koli ekspertna omejitev na tehniko pa drugotna. 3) Kot „govorica brez jezika“ je film *ideološka tvorba* par excellence, se pravi, da njegovi temeljni razločevalci niso *znaki*, marveč *ideologemi*. Zato je nujno, da avtor filma pozna govorice in njihove učinke, kar ne pomeni samo „umetniških govoric“, marveč še bolj in prej govorice raznih ideologij — nujno, če naj njegov proizvod ne bo zgolj njihovo *nezavedno*, se pravi *praktično ponavljanje*.

Skromen, skoraj neopazen je bil film Američana (Portland, Oregon), **Gusa Van Santa Težka noč** (Mala Noche). Tu se je berlinski festival spet izkazal s tem, da je na spored uvrstil nizkoporačunski, a odlični film alternativne produkcije. Zgodba je preprosta: Walt, prodajalec v zakotni trgovini v provincijemskem Portlandu, je zaljubljen v mehiškega sezonskega delavca Johnnija, ta pa Walta malo zafrkava in malo izkorišča (avtor pravi, da je to „nemara obrnjena metafora ameriškega izkoriščanja mehiških sezonskih delavcev“), vse skupaj pa je precej brezupno, kakor življenje v takšnem mestu sploh. Res pa je v njem mogoče posneti tak film.

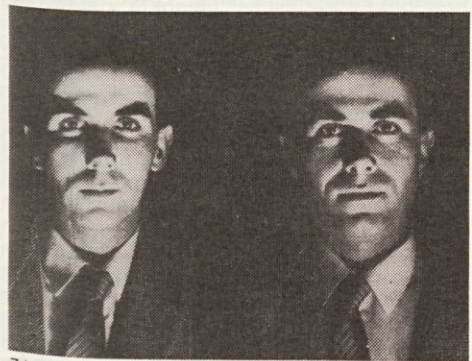
Naša distribucija takega filma seveda ne prenese — pa ne zaradi zgodbe, marveč zaradi vrste produkcije. *Pri nas preprosto ni mogoče videti tujih filmov alternativne produkcije*. Kot da taka produkcija za nas ne obstaja. Vem, zdajle mi bodo postregli z dvema „razlogoma“: da se distributerji odločajo za kvalitativni „vrh“ tuje produkcije (zaradi pomanjkanja sredstev je potrebna še strožja selekcija) in da takih filmov tako ali tako niče ne bi gledal. Toda kvalitativnih „vrhov“ je v kinematografiji pač več in to ravno v odvisnosti od tipa produkcije: in če distributerji ne „priznajo“ druge produkcije kot *mainstream*, potem je gledalci res ne morejo gledati. Drugače povedano: naši distributerji kupujejo filme iz *tekmovalnih sporredov*, kar je seveda najlažje (ker je tam na voljo paket relativno zanesljivih ponudb — pa kljub temu bi bilo njihovem izboru mogoče marsikaj očitati) in pri tem, domnevam, preprosto nimajo interesa, da bi se razgledali še kod drugod.

Povsem drugače bi bilo, če bi pri nas obstajala možnost *alternativne filmske distribucije*. To funkcijo do določene mere opravlja SKUC-Forum, toda zares le do skromne mere: kakšen film lahko le *predstavi*, se pravi predvaja v najboljšem primeru enkrat ali dvakrat. Ne more *odkupiti* licence za predvajanje filma — tudi

če to misel izključimo kot preveč tujo naši kulturniški miselnosti — predvsem nima svoje *dvorane*, kjer bi ga lahko bodisi priložnostno bodisi v sklopu kakšnega smotrnega prgramskega izbora predvajal. Gostovanja v „tujih“ dvorinah pa so videti takšna: v Cankarjevem domu si preprosto *prilastijo* program, ki bi ga kdo hotel v njem organizirati (to ne pomeni le, da preide program v njihovo organizacijo — ampak predvsem to, da se bosta program in njegova izvedba morala prilagoditi počasnosti in okornosti CD in konec koncev *njihovim* kriterijem, ki so tej počasnosti in okornosti nadvse prirejeni); ljubljanski Kinematografi pa ne prestando grozijo z občutno *podražitvijo* dvorane, ki bi skupaj s čisto običajnimi izposojevalninami tujih filmov (in stroški transporta) pressegla vsak pameten proračun, in seveda onemogočajo kakršno koli programsko kontinuiteto. Poglavitni razlog, da ne vidimo t.i. alternativne (ali neodvisne) produkcije, je torej *monopol distribucijske mreže*. In od tod ni čudno, da tudi sami praktično nimamo takšne produkcije.

Res je televizija danes močan „distributer“, tudi tistih filmov, ki ob naših kinematografskih sporedih pomenijo nesporno „alternativo“. Toda televizije v to ne gre mešati — je povsem drugačen medij, z drugačnimi zakonitostmi in čeprav smo lahko veseli omenjenega dejstva, ne odtehta veselja „kinematografske situacije“.

Kar težko sem sprejel film Colina Gregga **Lamb**. Gre za značilni angleški socialni film z radikalnim koncem, lahko bi rekli celo tezo, zajeto v pojmu „uboj iz (krščanske) ljubezni“. Neke vrste evtanazija zaradi *socialne* (ne medicinske) brezperspektivnosti. „Krščanski brat“ in vzgojitelj v irski katoliški pobojševalnici Michael Lamb (*lamb* v angleščini pomeni *jagnje*) odpelje (ugrabi) dečka Owena, grešnega kozla zavoda, in se z njim skriva po londonskih hotelih, dokler to ni več mogoče. Če so mi bili njegovi motivi za ugrabitev še razvidni, pa se mi je sam akt „evtanazije“ zdel premalo motiviran samo s tistim, kar sem razbral iz filma... Gotovo je razumljivo, zakaj sem nestrpno čakal na film Dereka Jarmana **Caravaggio**. Nisem si mogel kaj, da ga ne bi pričakoval zaradi intervjuja, ki sem ga z njim opravil lani; a tudi zaradi njegovega lanskega filma **Angelski pogovori** (Angelic Conversations) in seveda vseh prejšnjih (**Sebastiane**, **Jubilee** in Shakespearov **Vihar**, in pred njimi scenografijo za Russellove **Demone**, pa predtem in potem super 8 filme, recimo kontroverzni **V spomin na oktober**, in promocijske filme; pa še naprej scene za londonski Kraljevi balet, pa ves čas njegovo slikarstvo in avtobiografijo **Ples na previsu**).



Z in dve ničli, režija Peter Greenaway, 1985

Najprej, kar se tiče drugega: Jarmanov prijem bi mogli imenovati *postartizem*, kolikor je *retro-spektiven*. Pri njem je zgodovina zmeraj že *današnja* zgodovina, staplja se s sedanjostjo v učinku nekakega reda, konsekvencnosti, pri D.J. seveda na ravni podobe. Njegovi anahronizmi niso parodični ali potujitveni, ampak *stilski* elementi. Potem, kar se tiče prvega: napovedal je, da bo uporabil vsa sredstva, da bi *upodobil smrt tega človeka, največjega slikarja-morilca*, in dejansko je film ves o njegovi smrti; toda iz *morilca*, kakršnega je napovedoval, je napravil nenavadno *moraličen* lik, ke je njegovemu motivu odvzel ambivalenco. Tu me je presenetil: napravil je nepričakovano mehke film. Za vizualni učinek je dobil enega od treh Srebrnih medvedov.

Zlatega medveda je dobil Reinhardt Hauf (**Nož v glavi**) za brez dvoma najbolj sporen in tvegan film na festivalu, **Stammheim**. Tako je ime za-

poru, kjer so bili sojeni in umrli Jan-Carl Raspe, Gudrun Ensslin, Ulrike Meinhoff in Andreas Baader. Scenarij je po svoji knjigi napisal Stefan Aust, knjigo „Baader-Meinhof Komplex“ pa po sodnih zapisnikih, pismih in zaporniških cirkularjih. Film ponazarja *sodni teater* oziroma *spektakel pravosodnega aparata*, a spektakularen je bil že po tem, da so se ob projekciji ves čas pričakovali nekakšni izgredi (eksplozivna bomba) in da smo bili zastraženi z močnimi protiterorističnimi policijskimi enotami. In če je proces vsaj v večji meri potekal tako popolnoma noro, kot kaže film, skoraj ne bi več dvomil v teorijo, da so znamenite teroriste pokončali (ne pa da so napravili samomor), kajti to je edini logični konec živčne vojne z oblastjo, ki so jo zagnali. Španska filma, ki sem ju videl enega za drugim, bi najraje preskočil, pa mi vest in predvidena dolžina teksta ne dovoljujeta. **V somraku** (En penumbra) Joseja Luisa Lozana se odlikuje z zanimivo, hitchcockovsko nasekljano montažo in nekaj duhovitimi scenami iz vrto-glave spremembe Danielovega življenja, ki sledi navadnemu gostilniškemu pretepu in po njem okrnjeni zmožnosti govora. **Za steklom** (Tras el cristal) Agustina V. Riutorta pa je zgodba o perverznm nacistu, ki je pri življenju po zaslugi „železnih pljuč“ in ki ga docela obvladuje ena njegovih nekdanjih žrtev, zdaj njegov bolniški strežnik. Zabavno je to, da je za starega sadista perverznost, ki jo je bil povzročil pri tem fantu, že kar prehuda. Vse skupaj je videti tako, kakor da si je nekdo privoščil uprizoritev svojih fantazij, pa jih je previdno ovil v plašč globoko metaforičnih razmerij. Znana formula.

Na vrsti sta dva francoska filma. **Roso, imenovano Roža** (Rosa la Rose, fille publique) Paula Vecchialija sem v svojih zapisnikih označil za zgodbo o prostituciji kot lepi umetnosti z *napako*. Kakor da bi gledal drugi del Mallove **Pretty Baby** (tisti del, v katerem se pokaže napaka). Njegova posebnost je nevsakdanji lik



Müllerjeva pisarna, režija Niki List, 1985

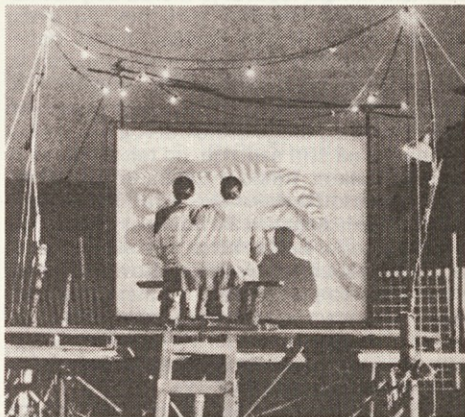
zvodnika-birokrata, ki Rosi ne bo dal svobode „še pet let“, da bo prihranil dovolj za svojo pokojnino. **Isabellina skušnjava** (La tentation d'Isabelle) Jacquesa Doillona pa je psihodrama štirih ljudi, zapletenih v tri pare (eden je bivši), in ponavlja znani trizem: osebni odnosi niso nikdar tako zapleteni, da jih ne bi moglo razpletanje še bolj zaplesti. Obvladuje jih posebna vrsta *suspenza*, kolikor seveda niso čisti dolgčas.

In ko smo že pri parih, še dva mehiška filma (sledila pa jima bosta dva angleška), **Luzini motivi** (Los motivos de Luz) Felipa Casalsa so *ženski* film (in v tem ni nič slabšalnega, celo kljub temu, da ga je posnel moški), preiskava o tem, zakaj je preprosta kmečka ženska pobila svojo kopico otrok. **Čas za smrt** (Tiempo de morir) Jorgeja Alija Triane, posnet po Marquesovem romanu, bi bila čista navadna južnjaška reč o maščevanju in norosti, če ne bi bilo detalja, ki nas dodatno zaposli: *tragične* funkcije očeta v zgodbah sinov, ki sta *prisiljena* maščevati njegovo smrt (eden iz svoje norosti, drugi iz solidarnosti). Mater pa ves čas skrbi, kaj bosta jedla.

Nekaj sem slišal o filmu, ki je požel prave ovacije na edinburškem festivalu, in sem ga šel gledat v eno od dvoranic filmskega trga. V predverju me je prijazno pozdravila Carole Myer, zadolžena za prodajo pri **Film Four International**, novi londonski producerski hiši, in mi izročila gradivo o filmu, čeprav je bilo precej jasno, da nisem noben kupec. Tako sem torej videl **Mojo lepo pralnico** (My beautiful Laundry) Stephena Frearsa, zgodbo o soočanju dveh ras, dveh kultur (in nepogrešljivega

rasizma/nacionalizma) v današnjem Londonu. Toda film nikakor ni premočrtno *ideološki*, kakor sem pričakoval po prvih scenah, ne obvladuje ga nikak *nauk*; prej bi rekel, da je nekoliko zloben. Zdajle sem poskušal na kratko obnoviti zgodbo, pa mi ni šlo; kljub preprostosti je tako kompleksna, da mi je obnova v nekaj stavkih zazvenela vulgarno. Zato sem jo prečrtal: povem naj le to, da gre med drugim za najboljši nevsiljivo (gay) ljubezensko zgodbo, kar sem jih videl. Film sem občudoval tudi zaradi tega, ker povsem obvladuje raven *konotacij*. Kaj to pravzaprav pomeni, bom razvil drugič.

Veliki mojster angleške dekadence Peter Greenaway se je izkazal s strupenim filmom **Z in dve ničli** (A Zed and two Noughts): in o njem je seveda tudi težko pisati. Njegov temeljni motiv pa je v angleškem izrazu *decay*, razpad, in sicer trupel. Zgodbo pa lahko povzamem tako: gre za žensko, ki ji ljubimca, enojajčna dvojčka, nadomestita vsak po eno odrezano nogo. Zdaj ugotavljam, da (na primer) nisem videl niti enega filma, ki ga je posnela kakšna ženska, čeprav jih je bilo na festivalu kar nekaj. Kakšna je bila ta nenačrtna selekcija, po kateri



Z in dve ničli, režija Peter Greenaway, 1985

sem izbral filme, ki sem jih šel gledat? Eno je jasno: v glavnem se izpuščal tekmovalni spored in se raje oziral po drugih, zlasti po **Panoram**, kakor so preimenovali doslejšnji **Info-Schau**, in seveda po **Mednarodnem forumu mladega filma** (program, ki ga oblikujejo *Prijateljeli nemške kinoteke*), posvečenem v glavnem *židovskemu vprašanju*. A ugotavljanje strukture svoje blodnje (kajti nobena blodnja ni brez *razloga*) prepuščam zainteresiranim bralcem. V pomoč jim bo naslednji (zadnji) odstavek.

Trikrat sem se odpravljaj gledat **Janezovo skrivnost** (Johannes' Hemmelighed) Danca Akeja Sandgrena, preden sem jo po četrtem poskusu le videl. *Janez* je nekakšen *apostol Janez*, saj sreča Jezusa, ki pride k njemu *kot ženska in iz straniščne školjke* (to je za režiserja bolj *osvobajajoč* kot *provokativen* element) in ga popelje po odgovorih na vprašanja, kako je z dobrim in zlim, zlasti v odnosih med starši. Film je neverjetno spročen in zato tudi zabaven, ne da bi se igral z basfemijo. Toda kako sem prišel do tega, da ga končno vidim? Dvakrat me je nekaj zadržalo (ali natančneje: neko), tretjič pa sem šel v napačen kino in moral namesto tega gledati francosko grozoto **Mnogo ur je preživela pod umetnim soncem** (Elle é passé tand d'heures sous les sunlights) Phillipa Garrela. Najprej sem mislil, da gre za predfilm, ko pa sem se spet prebudil in je minila že dobra ura, sem uvidel napako. Tako je bilo s tem.

Bogdan Lešnik