



**Matej Bogataj**

## Tranzicija v epskih dimenzijah

**Tena Štivičić: *Tri zime*. Hrvatsko narodno kazalište Zagreb, režija Ivi-  
ca Bujan, gostovanje v Cankarjevem domu v Ljubljani, december 2016.**

**Tena Štivičić: *Tri zime*. Mestno gledališče ljubljansko, režija Barbara  
Hieng Samobor, maj 2017.**

Tena Štivičić je že z igro *Fragile!*, ki so jo pri nas v mešani tehniki pod režijskim vodstvom Matjaža Pograjca uprizorili v Mladinskem gledališču, pokazala izdelano pisavo in artikuliran dramski talent ter učinkovit preplet posmehljivega humorja in angažmaja: Pograjc in ekipa so besedilo podvojili, ločili igrani in scenografski del, tako da so ob igri ustvarjali iluzijo realističnega prostora s projekcijo posnetkov maket, ki so, miniaturne, pred samim odrom; v tem dvojnem mešanju simulakra, torej pomanjšanega modela, in igre je uprizoritev sproti ustvarjala odrski prostor, prostor iluzije. Sicer pa je *Fragile!* igra o bednem migrantskem vsakdanu, natančneje o balkanskih ekonomskih migrantih v Londonu, kjer hrvaška dramatičarka tudi živi. Vrnitev v hrvaško okolje, v katerem se dogajajo *Tri zime*, je tako skoraj presenetljiva, čeprav avtorica ustvarja tudi po naročilu hrvaških gledaliških hiš in festivalov, kolikor razumem.

Presenečenje je že sam obseg dela, ne morda zaradi količine prizorov, v tem v zadnji sezoni nedvomno izstopa *Merlin ali Pusta dežela* Tankeda

Dorsta, ki so ga oklestili in pod režijskim vodstvom Aleksandra Popovskega uprizorili v ljubljanski Drami ter je razkošna in fragmentarna metafikcijska in zgodovinska kolobocija o dogodivščinah vitezov okrogle mize in obenem o razmerju med dobrim in zlim v zgodovini; ta freska pa je ovita v formo kabareta in zabeljena z nizom potujitev, da bi se bolj pokazala skepsa do smisla zgodovine. Marlin je ob recimo besedilih Nenada Prokića za Tomaža Pandurja v njegovem “mariborskem” režijskem obdobju, ali ob kolažu fragmentov *Metastabilni gral*, tipičen primer dramskega postmodernizma – tokrat pa res, ne glede na to, na kaj vse pojem lepijo in kako težko je zagrabit postmodernistično ironijo v gledališču. Tam je namreč vse, kar ni moralka, že itak ‘premi govor’, navzkrižje povzetih in privzetih govorov, kot je pesemski postmodernist Milan Jesih naslovil zbirko svojih radijskih in odrskih iger, in v teh jezikovnih igrivostih gre za posrečen poskus ubeseditve tistega, kar imenujemo “literatura v času izgubljene nedolžnosti” ali “drugostopenjskost izjavljanja”, kar koli v dramatiki že to pomeni. *Merlina ali Pusto deželo* omenjam zato, da bi se videla razlika med radikalnimi in aktualnimi pisavami osemdesetih in devetdesetih ter dramsko pisavo Tene Štivičić, ki se bistveno bolj napaja pri realističnih sagah, kot se je reklo tistemu obširnemu pisanju o rodbinskih vejah, recimo pri Forsytih ali Buddenbrookovih, torej gre za realističen pregled več generacij, ki v skladu z realističnim poskusom zajeti posameznika, ujetega v določenem zgodovinskem trenutku, na odru zgodovine uprizarjajo lastni personificirani ples. *Tri zime* so tako nekronološka, zmontirana lepljenka prizorov, ki sega skozi celotno 20. stoletje in sega malo tudi v naše, govori pa o družini Kralj - Kos in hiši, ki jo poselijo – in postopno zavojujejo. Hiša, katere del pripade mladi partizanki z otrokom in njenemu po zvezah iz taborišča za nasprotnike zmagovalcev rešenega moža, po razlastitvi političnega emigranta in funkcionarja v Endehaziji, nova oblast ga je prepoznala kot kolaboranta, postane po nekaj generacijah in z nasilnim ustrahovanjem preostalih prebivalcev lastnina najmlajše od hčera, ki je tik pred poroko s tajkunom in prevarantom. Kar je bilo najprej v lasti meščanstva, kar je to meščanstvo tudi zgradilo, postane po vmesnih postajah, ko je vse skupno in postopno tudi malo sprivatizirano, zdaj kar naenkrat last nekakšne kriminalne elite, s tem pa stara hiša vse bolj postaja metafora za celotno zgodbo o lastninjenju in menjavi dominantnih struktur v družbi. Hrvaška zgodba o tranziciji se nam tako zdi blizu in poznana tudi iz naših izkušenj, ne nazadnje gre za sosednji državi s podobnim zgodovinskim izhodiščem, poseljeni s posamezniki z izrazitim plenilskim nagonom in na debelo namazanimi s pohlepom.

Tena Štivičić zgosti stoletno dogajanje na tri ključna zgodovinska obdobja, na leta 1945, 1990 in 2011, ko se zgodijo veliki družbeni prelomi, in na tri družinska srečanja: prvič novovseljeni trčijo ob s psihiatrije pobeglo skrivaško hčer lastnika hiše, drugič se ob smrti babice na horizontu napovedujejo balkanske vojne in tretjič se ob poroki najmlajše zbere cela družina. Ki se z leti in porokami seveda širi in razrašča, razseljuje in vrača. Čeprav poteka zgostitev v retrospektivi, ki zajema celo več kot stoletje in se vrača v skoraj mitske in nejasne začetke: recimo v zadnjem prizoru, ki prikazuje skrivno zgodbo o bližini med nadvse očarano služkinjo, torej nekakšno babico družine, in uglajenim melanholičnim meščanskim sinom, iz katere se je (morda, vendar verjetno) rodila nezakonska hči; nosečo bodočo mater so zato promptno in neusmiljeno spodili. V tem vidimo korenine, izvor, in Štivičićeva glede tega, pa še v čem, nekoliko posnema in priklicuje Glembajevski del Krleževega opusa, tudi tam je na začetku nečedno dejanje mešetarja, ki postane glava družine in si priskrbi kapital, s katerim potem Ignac zažene svoj krupovski imperij, ki si ne pomišlja niti pred procesiranjem odpadkov, kar naj bi v tistih predkemisovskih časih veljalo za nižjo in etično sumljivo obliko biznisa, kljub donosom. Vendar je bil Krleža pri svojem zgodovinskem horizontu pri pisanju omejen na predvojno meščanstvo in aristokracijo, medtem se je svet demokratiziral in so prejšnje visoke sloje, razlastninjene in pobegle pred maščevanjem zmagovalcev pri Štivičićevi zamenjali učiteljski in vse bolj družboslovni in znanstveni kadri, te pa zdaj izrivajo brezskrupulozni kriminalci s pomočjo in pod zaščito koruptnih političnih elit. Podobno je v *Treh zimah* obdelana priprava na hrvaško osamosvojitveno vojno, ki jo ugledamo skozi oči bolj informiranih in zainteresiranih za razpad Jugoslavije, skozi oči tistih, ki simpatizirajo s hrvaško politično emigracijo, ali s pomočjo pogovorov družinskih članov, ki seveda obnavljajo mitska in konstitutivna družinska dejanja in preizkušnje, izvemo, da je zaščitnik mlade partizanke Ruže in eden njenih ljubimcev partizanski general, ki je v času informbiroja zaradi napačne – ali neodločne – politične opredelitve deležen prisilne prevzgoje, podobno izvemo za zaustavljeno kariero ravnatelja šole, ki očitno ni klonil pod pritiskom nove oblasti ob hrvaški osamosvojitvi in so ga postavili na slepi tir, prepisovanje čez zgodovino in vcepljanje novih vrednot pa prepuščili bolj lojalnim.

Drama Tene Štivičić ima namreč tudi močno socialno in feministično noto: moški, včasih tudi nasilni, kakor je sicer scagani gastarbajterski Karlo, ki svojo negotovost in mlahavost kompenzirajo z nerazumnim in nezadržnim nasiljem nad ženskami, so v drami pretežno žrtve politike.

Po zmagi narodnoosvobodilnih sil pobegnejo v Argentino, deportirani so v kaznilnico za prevzgojo stalinistov v titoiste, kakršna je bila recimo otok Goli, ali pa jih na vodstveni funkciji v šolstvu zamenjajo zaradi nepristajanja na diktat novih (hadezejevskih) oblastnikov, ki bi po zloumu socializma v Srednji Evropi nadaljevali svoj projekt rekatolicizacije in retradicionalizacije družbe. Na neki način je žrtev političnega mlina tudi Aleksandar Kralj, ki po mobilizaciji med hrvaške domobrane in neuspelem poskusu preboja na Vetrinjsko polje ali v Pliberk pristane v taborišču nekje v Srbiji in ga žena reši s pomočjo že omenjenega ljubimca generala. Moški so zaradi takšne preteklosti skrušeni, pasivni, moški pri Štivičičevi gledajo dokumentarne oddaje o zgodovini ali šivajo, čeprav tisti, ki še niso padli v nemilost – vidimo, da gre bolj za vprašanje časa, po analogiji in glede na zastavljen družbeni model –, delajo kariero in bogatijo in nacionalistično hujskajo na vojno: dejstvo, da so jih dobili po politični plati, dela moške zajedljive in umaknjene vase, svoje dodajo posttravmatski sindrom zaradi vojne in podobno, kar vse omogoča ženskam, ki so politično pasivne, da polno zaživijo na drugih področjih. *Tri zime* so pravzaprav zelo ženska drama, ne toliko po zasedbi, bolj po pomembnosti žensk v družinskem dogajanju.

Še bolj kot o usodi hiše, kar je vrhnja plast, namreč drama govori o štirih generacijah žensk, ki, ne glede na glavni zgodovinski tok, nekako napredujejo: začetki so namreč precej neugodni za obe, za služkinjo in za njeno delodajalko (čeprav je odnos v hiši, v kateri služi, skoraj tlačansko servilen), ena nepismena in v pričakovanju nezakonskega otroka, zaradi katerega jo spodijo od hiše, otroka pa mora pozneje dati v rejo, kjer deklici skoraj pomrznejo prsti, ker mora petletna delati, druga omejevana pri izobrazbi na račun brata, ki mu pripada vse in njej nič; takšna je usoda žensk pred dobrim stoletjem. Zdi se, da so si z NOB priborile enakopravno družbeno vlogo, ki jo zdaj, z retradicionalizacijo vrednot, spet izgubljajo: Štivičičeva svojo mlado tajkunsko nevesto dobro osmeši, ne samo, da mora ponavljati očenaš tik pred cerkveno poroko, kar kaže njeno globoko zasidranost in tradicijo v veri, vračanje kmetavzarskih običajev, kakršen je odkup neveste oziroma šranga je nekaj, kar je večini popolnoma nedojemljivo, zdi se jim vračanje nekih starih navad, ki jih vsaj v mestu in razen v folklorne namene nikoli ni bilo.

Še bolj se zdi vse skupaj čudno eni od sester, ki s svojim imidžem malo vleče na lezbijko, kot ji poočitajo, ki poskuša narediti akademsko kariero v tujini; Štivičičeva svoje videnje hrvaške tranzicije dvakratno presvetli s pogledom od zunaj, enkrat gre za kičastoljuben in na zunanem sijaju

temelječ pogled klasičnih gastarbajterjev iz sedemdesetih, torej tistih, ki so v tujini kot prišleki podrejeni, zato to kažejo z vzvišenostjo do standarda tistih, ki so ostali doma, drugič je to pogled razgledanega dekleta, ki predava na tujih univerzah in razmišlja o vrnitvi domov, kjer pa s svojo izobrazbo po razsutju (razsuvanju, zadeva je še v teku) visokošolskega sistema nima možnosti za zaposlitev.

\*\*\*

Ključna razlika med obema uprizoritvama, med ljubljansko in zagrebško, je morda najbolj vidna v scenografiji. Ljubljansko podpisuje Darjan Mihajlović Cerar in je veristična, gre za mimetično – kar pogosto zamenjujemo z realistično – izdelano škatlo s pogledom na vrt, kjer zimi primerno občasno posnežkuje, kjer so kavči in mize in jušniki natančno usklajeni z obdobjem, v katerem se ravno nahajamo, temu ustreza kostumografija Lea Kulaša. Takšna glomazna scenografija se mora prilagajati štirim obdobjem dogajanja, zato nastajajo vmes vrzeli in premori za menjave, ki jih je režiserka reševala in polnila glasbeno: vsakemu od obdobjev je našla glasbeno spremljavo – sicer je avtor glasbe Drago Ivanuša –, ta pa je včasih s poznanimi džingli in kosci reklam ali s podobno pomenljivim zvočnim materialom zakoličila posamezni dogajalni čas. Pri tem je tipično, da je recimo nekakšen hišni eksterier, torej vrt, izdelan tako natančno, da se po njem lahko v snegu preganjajo mladi zaljubljeni pari.

V hrvaški predstavi v Buljanovi režiji prizorišče, kot smo ga videli le na gostovanju in ne v matični hiši, torej morda prilagojenega dimenzijam odra, omogoča simultanost dogajanja; scenografijo podpisuje znani in tudi širše uveljavljeni srbski, tudi filmski scenograf Aleksandar Denić in je v nekaterih elementih zelo sorodna tistemu, kar med slovenskimi oblikovalci prostora ustvarja Petra Veber, recimo v zadnji tržaški uprizoritvi Grumove *Goge*, ki jo je režiral Igor Pison. Tudi pri Denićevih scenskih rešitvah so na odru posamezni kosi pohištva, ki potem markirajo čas in okoli katerih se zgošča dogajanje, ki je bolj časovno markirano, čeprav ne stilizirano: miza na komiteju, recimo, kamor pride partizanka po ključce novega doma in iz šopa izbere hišo, v kateri je služila njena mati, pa miza za družinsko slavlje, nakazana dnevna soba in podobno. Kostumi zaradi utečenega in stalnega sodelovanja z Ano Savić Gecan morda malo potegnejo na poetiko osemdesetih in devetdesetih, ko so bili zaradi aktualnosti revolucionarnih anomalij igralci vizualno povojaščeni, vojaški škornji in šinjeli so bili prevladujoč imidž najudarnejših predstav, ki so se pretežno dogajale v nekih drugih, manj civilnih in civiliziranih časih. To pa morda

tudi preveč poudari uvodni del, sam prevzem hiše in dogajanje na komiteju, ki ga zagrebška igralka odigra z znižanim glasom in nekako trdo, brez miline ženske in matere, ki mora poškodbam navkljub zaživeti v svobodi z novo družino; ljubljanska uprizoritev je s samimi mizanscenskimi rešitvami in zasedbo mlade Eve Jesenovec imela pri tem več sreče, saj delujejo prizori mehkeje in manj stereotipizirano vojaško.

Kot nastanejo pomenljive razlike pri vlogi in pri ključnem prizoru Aleksandra Kralja; mobiliziranec, ki se znajde na drugi strani kot njegova noseča žena, ima na stara leta nezadržan, da ne rečemo spontan spomin na svojo kobilo. To je moral ob preboju po dolini Drave proti zahodnim zaveznikom – sicer ne njihovim, ampak tako se pač reče – privezati za drevo, ker poti čez hribe ne bi zmogla, tudi zaradi neorganizirane gneče ob begu vseh mogočih uniformirancev in civilistov in spremljevalk, nazaj grede, obdan s partizanskimi stražarji, pa mu je ne uspe osvoboditi. Bujan pretresljivo epizodo, nedvomno enega vrhuncev uprizoritve, postavi kot momljanje nekoliko dementnega in uhajajočega starčka, torej kot nejasen in potlačen spomin, režija Barbare Hieng Samobor pa jo vzame bolj zares in s tem poudari, da gre za enega ključnih zgodovinskih trenutkov takšnega reda, da je mogoče na njegovi interpretaciji navijati zgodovino v to ali ono smer. Gregor Gruden, za razliko od zagrebškega kolega v isti vlogi, izpoved o poskusu preboja čez hribe v Avstrijo pred partizani pove z do konca prisotno prizadetostjo, ki kot da se je nabirala vsa leta, ko je moral o svoji uniformirani preteklosti molčati, pove, kot da gre za skoraj oporoko in stališče; hrvaški kolega monolog spušča kot zadnje ostanke lucidnosti, malo pa tudi že potopljenosti v onstran. Vendar razlika ni predvsem v ključnosti monologa, torej v dramaturških poudarkih obeh uprizoritev, kot dramaturška podpora sta pri predstavi sodelovali Eva Mahkovic in Lejla Švabić, čeprav je premik opazen in pomenljiv, temveč verjetneje izhaja iz dveh različnih uprizoritvenih izhodišč: v Buljanovem, na modernizmu in njegovih izpeljavah temelječih odrskih rešitvah, je poudarjena subjektivnost, imanenca govorca, ki ga zaradi zavesti kot edinega temelja biti zaznamuje poroznost in prilagodljivost spomina in je zato na delu skoraj nepreverljivost izjavljanja, dodatno načeta z leti in rahlo dementnostjo – na njegovo neozemljenost in neprilagojenost opozarja prizor pred tem, ko zahteva od domačih klasično jed na žlico, juho ali pasulj, ne spomnim se več, oni pa mu namesto tega ponujajo kanapeje z lososom. Ker se je medtem zamenjal kulinarčni okus, on je pa glede tega neprilagojen.

Ljubljanska uprizoritev ima ob splošni razigranosti celotne igralske ekipe nekaj igralskih vrhuncev. Vloga Mojce Funkl kot služkinje pod

prvotnimi lastniki hiše je imenitna in igralsko izredno izdelana, do konca suvereno izpeljana, vendar se z vizualno in siceršnjo krhkostjo Alme Prica, ki je podprta z zagorskim (ali medžimurskim) besednjakom in značilno melodijo, ki nam priključuje neke druge, kerempuhovske čase, težko kosa. Ne zato, ker bi bilo kar koli narobe z okretnim in časom prilagojenim prevodom Alenke Klabus Vesel ali z lekturo Barbare Rogelj, nikakor, vendar je v določenih segmentih zlitje arhaične in geografsko naciljane podeželskosti in specifično rezoniranje nekaj, kar se s prevodom nujno izgubi.

Kot je Buljanova režija bolj kot v izdelanosti in podrobnostih učinkovita tam, kjer pride na plan temperamentnost in silovitost zgodovinskih preobratov: Tina Potočnik – sicer zasedena v alternaciji z Ajdo Smrekar – je svojo vlogo odigrala več kot korektno, vendar prizor, ko se poteguje za svojo ekskluzivno pravico do hiše in jo brani z argumenti, da če ne njen kriminalni ženin, bo pa kdo drug naredil v vili v centru mesta, torej na izbrani lokaciji, fitness in kupleraj, ne dosega silovitosti zagrebškega. Tam je mlada igralka prikazala vso silovitost tistih, ki se sklicujejo na lastno večpomembnost in gojijo temu primerno vzvišen odnos do tistih z nižjo kupno močjo, ki se jim še prikazujejo poštenost in morala in podobne pri naprednih že zakrnele anahronistične značajske lastnosti. Ljubljanska uprizoritev je močnejša v bolj stišanih delih, tam pride bolj do izraza prefinjen humor in tudi pridušena tragika te sage: Sebastian Cavazza kot Vladimir je recimo močan in najbolj prepričljiv, kadar si nadene nekaj starčevskih tikov in kadar se umakne ne le za očala z debelimi stekli, ki te tike in njegovo starčevsko tečnobo in cinizem poudarijo, temveč tudi ženski gneči in klepetavosti v zadnji moški zapik, nekam pred teve. Iva Kranjc svojo Dunjo zastavi kot avšasto in do domačih in socialistične trgovske ponudbe malo vzvišeno v Nemčiji delujočo zdomko, ki po propadu zakona nekako obtiči v iskanju zadoščenja in malo potegne na ostarelo tercičko, strogo in osvobojeno vsakršnih življenjskih radosti, Uroš Smolej kot njen mož pa je prepričljiva šleva, ki z militaristično retoriko in ponovno (od nikoder) prebujenim nacionalizmom zakriva nemoč, ki mora potem izbruhniti v radikalnih in nasilnih dejanjih nad šibkejšimi.

Zelo natančno in pretresljivo so odigrani prizori med Aliso in Marinikom; ona, kakor jo odigra Tjaša Železnik, je defeminizirana, že kostumsko, morda celo deseksualizirana, ker ni nikoli prebolela pobega na tuje pred njegovim teženjem, ko je prišel z vietnamskim sindromom iz vojne, umaknila se je v svet dela brez ljubezni, čeprav ne tudi brez eksotičnih ljubavnih avantur. On, ki s svojo izpovedjo sproži dvom o legalnosti početja novih lastnikov, ki so grozili nekdanjim sosedom in sostanovalcem,



je v izvedbi Jerneja Gašperina že navzven zakrčen, drža rok in vse kaže, da komaj miri svojo jezo, da ga nekdanji zlom in prekoračenja omejujejo pri polnosti akcije, hkrati mu je kot veteranu in moškemu skoraj nerodno, ker si ne upa upreti tistim, ki ga z materjo izganjajo od doma; da ga bodo lahko kapitalsko zaokrožili, kakor se reče takšnim prilastitvam. Ravno zaradi takšnega razmerja sil potem tudi verjamemo Alisi, ki se ji zdi edini vredno pobrskat po netu in se oborožiti z informacijami o bodočem svaku, ko se upre in problematizira prodajo in očita drugim, da so prehitro popustili. Vsi so krivi pri nasilništvu, tudi zato, ker verjamejo na besedo tistim, ki v poštenost besede in prisege že zdavnaj ne verjamejo več. Kot ne v pogodbe in lastni dolg in socialni čut, to so vse sentimentali, ki človeka ovirajo pri karieri in nezadržnem bogatenju, ki ga zadnje preoranje, ki mu rečemo tranzicija, omogoča.

Ob tem ima ljubljanska uprizoritev še en presežek: Jette Ostan Vejrup – v alternaciji s Karin Komljanec – kot Karolina, po krivem in zaradi ekscentričnosti na očetovo pobudo hospitalizirana in pobegla iz norišnice v času, ko so pred partizani najprej pobegnili stražarji in osebje, da svoji vlogi nekaj nezadržne privlačnosti, tudi z ekscentričnostjo in neprilagojenostjo. Najprej kot skoraj norica, ki se skriva v lastni hiši, potem kot suverena dajalka nasvetov o emancipaciji odraščajnicam je močnejši in privlačnejši lik kot mati odraščajnic, Maša, ki jo ne brez tragike in požrtvovalnosti in postopne zgaranosti odigra Jana Zupančič. Vendar je ekscentrična in kot da nekim drugim časom pripadajoča močna in izstopajoča ženska figura Jette Ostan Vejrup skoraj simbol minulega stoletja: od zapostavljene pri izobraževanju, čeprav premožne, do izrinjane na rob, na psihiatrijo, zaradi samovolje in kaznovalnosti moških, vse do razmeroma živahnega življenja v “krušni” družini, torej pri tistih, ki so nacionalizirali njeno (očetovo) premoženje, pa z narkofilijo v domu za upokojece je simbol ženske neuklonljivosti in prilagodljivosti. Ob trmastem vztrajanju pri resnici in pravičnosti, ki ju zastopa Alisa kot distanciran pogled na tranzicijo, kjer vsi – kot v *Treh zimah* – malo gledamo stran, medtem pa se dogaja vse mogoče, je ravno postavitve Karoline in njeno mesto v drami ključno za podporo feministične linije. In če je za gospodarsko krivuljo v drami mogoče trditi, da gre navzdol, vsaj kar se enakih možnosti in socialne varnosti in podobnega tiče, se ženska v vseh pogledih vzpenja: lekcija, ki jo da Karolina nekaj generacijam žensk, ko jim polaga na srce besede o neuklonljivosti, se prime, le pri mladi tajkunski nevesti se povampiri in nevarno osamosvoji.



Ob koncu drame *Tri zime* se nam zdi, kot da bi današnje stanje, ko si elite spet želijo posebnih šol za lastne otroke in temu prirejajo obstoječi sistem, ko je šolstvo vse manj dostopno vsem, spominjalo na tiste mitske in obskurne začetke te velike in obširne sage: ko so ljudi brez razloga in brez odškodnin lahko samovoljno vrgli na cesto, ko so ženske ostajale doma, kjer je bilo njihovo tradicionalno mesto za klavirjem in za šivalnim strojem, pa v salonu, če so se priučile držē. Vendar se takšni družbeni modeli vračajo po tem, ko so se pokazali kot krivični, neživljenjski in nefunkcionalni. Čeprav je izobraženost Alise in splošna dostopnost znanja, tudi za ženske, danes vse drugačna od tiste izpred dobrega stoletja, se nam včasih zazdi, da sta vzporedno napredovali tudi lenoba in brezbržnost: Tena Štivičič nam tega v *Treh zimah* ne potrjuje in upajmo, da je v tem optimizmu njen glas res generacijski.