



Kristian Koželj

Igralčeva zaobljuba

Ko se pripravljáš na nastop, je zaodrje tvoja spovednica in purgatorij. Čakalnica in kaznilnica odrešitve, tvoje vaje za smrt, če velja, da je vsaka izvedba (kakor vsaka pesem) predrugačenje stvarstva, ki je po vsakem umetniškem procesu na neki način spremenjeno. Zaodrja so takšna in drugačna – od ogromnih garderob z velikimi kozmetičnimi ogledali, fotelji, počivalniki, hladilniki, celo lastnimi kopalnicami in stranišči in klimatskimi napravami, do sobic, kjer se na nekaj kvadratih hkrati preoblači, liči in panično ponavlja svoja besedila tri, pet ali celo deset ljudi. Danes je trohnozna, vlažna notranjost okroglega srednjeveškega stolpa, v katerem med vso kramo ne najdeš celega stola, na katerega bi lahko sedel, jutri udobje Cankarjevega doma, za nekatere morda National Theatra v Londonu, ali pa kakšno stranišče, kjer se boš pripravljaj na vstop ob spremljavi nekega curka, ki pada na vodno gladino.

Tudi umreš lahko v kraljevi postelji ali v obcestnem jarku. Kar družiti trenutke pred smrtjo in vstopom na oder, je zavedanje, da si popolnoma in brezkompromisno sam. In da, v obeh primerih, po odločilnem koraku ni vrnitve.

Celo najizkušenejši igralci govorijo o (smrtnem) strahu pred vsakokratnim vstopom na oder, ki ga nobena odrska kilometrina ne ublaži

Esej *Igralčeva zaobljuba* je bil izbran za najboljši esej, poslan na anonimni natečaj revije Sodobnost.

ali odpravi, nasprotno, z leti in izkušnjami postaja celo silnejši, bolj neusmiljen. Vstop v igralski proces je namreč vsakič znova spoznavanje in prestopanje lastnih meja, ki se začne, ko sprejmeš resnico o sebi, o tistih, ki bodo s tabo delili oder, o tistih, ki so prišli opazovat, in o stvarstvu, ki ga deliš z vsemi bitji. Prav nobenega pomisleka nimam, ko zapišem, da je na začetku igralskega procesa resnica, ki je brezpogojni pogoj vsake stvaritve, če naj bo le-ta celostna, verodostojna in umetniška.

Dustin Hoffman v svojih igralskih tečajih rad izpostavi enega tipičnih človeških (samo)obrambnih mehanizmov, po katerem radi posežemo v trenutkih, ko stvari postanejo pretežke – ljudje si radi lažemo, ali kot reče on: “serjemo sami po sebi” (“*we bullshit ourselves*”). V naravi zahodnega človeka, če pod Zahodom pojmujejo civilizacijo, ki je izšla iz judovsko-krščansko-grških korenin in danes še obvladuje svetovno politiko in ekonomijo, je, da si v trenutkih stiske dopovedujemo, da ni tako slabo, kot bi lahko bilo, ali da nismo tako slabi in pokvarjeni, kot bi lahko bili ali kot so slabi in pokvarjeni drugi okrog nas. Laganje samemu sebi je eden tipičnih mehanizmov, po katerih deluje ego.

Ego pravzaprav konsolidira na videz nepremostljiv prepad med nezavednim in drugimi. Je koristen in nujen mehanizem, ki pri sobivanju z drugimi omogoča preživetje in mentalno zdravje. Odsotnost ega izpostavi najranljivejši del tega, kar smo, tolikšnemu nasilju, da to človeka prej ali slej zagotovo pripelje v blaznost ali celo smrt.

Igralec je v procesu priprave na vlogo soočen z ultimativno žrtvijo – odpovedati se egu. Eden od osnovnih fizikalnih zakonov namreč pravi, da dva predmeta ne moreta hkrati zasedati istega prostora. Čeprav danes vemo, da slednje ne velja za nekatere najmanjše delce, bo za naše izhodišče osnovni zakon vendarle zadoščal. Če hočem ustvariti polnokrvni lik, nov ego, ki bo v polnosti in prepričljivo zaživel v posojenem mu telesu, se mu mora obstoječi prebivalec najprej povsem umakniti. Suspenz ega je tako postala ena najbolj bistvenih igralskih vaj tistih šol in sistemov, ki so dali svetu največje in najprepričljivejše igralce. Govorim seveda o igralskih pristopih, ki izvirajo iz igralskega sistema K. S. Stanislavskega in njegovih naslednikov, denimo Leeja Strasbega, Stele Adler in Elie Kazana kot vodilnih imen tako imenovanega *method actinga*. Igralec se je torej v imenu umetnosti prisiljen odpovedati temu, kar ga vsakodnevno ohranja pri življenju. Od tod izvira nikoli presežena groza pred vsakokratnim vstopom na oder, kamor stopa razgaljen, četudi ovit v najdebelejši krznen plašč. Nasprotno

lahko brez pripravljenosti na odpoved ego na oder vsakič stopi popolnoma gol, pa bo njegova kreacija nezadostna, površna in predvsem neresnična.

Laganje samemu sebi je torej eden temeljnih principov, kako nas ego ohranja pri življenju, kar pomeni, da njegov suspenz v trenutku izbriše vse laži in nas razkrije v luči resnice. Kot igralca te omenjeni proces postavlja v položaj, ko moraš brez ugovora in (samo)cenzure sprejeti vse, kar spoznaš o sebi in drugih. Ko stopaš v vlogo Jacka Razparača, se moraš pomiriti s svojim potencialom množičnega morilca, in ko naslednjič obuvaš Kristusove sandale s prav tako grozljivim in zastrašujočim potencialom absolutne ljubezni in svetosti, ki te v navidezni blaznosti ultimativno pripelje na križ s prebodenimi zapestji, gležnji in sulico v srcu. Sprejeti, da v sebi nosiš potencial vzeti in dati življenje in vse vmes, zavedati se, da te zgolj tvoje vsakokratne odločitve in izbire delajo takšnega, kakršen si, ko si v vsakdanjem življenju, in da bi se lahko vsakič odločil popolnoma drugače ter se nagnil še bolj proti enemu od obeh ekstremov, je prvobitna in nikoli presežena groza. Tako se najudobnejša zofa v zaodrih za tistih nekaj minut in sekund, preden stopiš na oder, in drugi jaz, ki se odloča in deluje mimo tvojih siceršnjih vrednot in norm ter svobodno in polnopravno zasede tvoje telo, spreminja v puščavniško slamnjačo.

Zato so igralske garderobe Alighierijev purgatorij, hkrati pa žarijo od prebijajoče se privlačnosti. Na koncu tega procesa je namreč svoboda, tista, ki se najbolj približa svobodi bibličnega raja in se manifestira kot sposobnost bivanja s samim sabo, pa naj pride, kar hoče. Nasilje, ki vodi k ekstazi. Eros in tanatos. Bataillov erotizem, ki mora biti nasilen, da vzpostavi kontinuiteto med raztrganimi bitji in omogoči prestop iz profanega v presežno in mistično. Vse to na nekaj kvadratnih metrih, ki jim pravimo zaodrije.

Igralci seveda svojo igralsko večino obvladujejo različno in je pravzaprav, če do nje pristopajo iskreno, nikoli ne obvladajo do konca – tudi zato, ker je spoznavati samega sebe nikoli do konca prehojena pot. Redki so se približali popolnosti in velik del občinstva se še danes strinja, da je bil verjetno prvi med njimi Marlon Brando, ki ga je njegova totalna igra, ko je na odru in pozneje pred kamerami ustvaril živalsko brutalnega Stanleyja Kowalskega v Williamsovem *Tramvaju poželenje* skoraj čez noč kronala za vodilnega igralca njegove generacije. Brandov preboj si je tako rekoč nemoogoče predstavljati brez odločilne vloge, ki jo je v celotni zgodbi odigral Elia Kazan – prav tako eden največjih, ki mu primata in spoštovanja ni mogla

spodnesti niti njegova sporna vloga v komunističnem lovu na čaravnice, ki so se ga po vzoru aktualnega #MeToo gibanja šli v Združenih državah v poznih štiridesetih in zgodnjih petdesetih letih prejšnjega stoletja. Ob tem, da je kot eden najtesnejših sodelavcev legendarnega Leeja Strasberga ustanovil znameniti Actor's Studio in da je pod njegovim režijskim vodstvom vsaj enaindvajset igralk in igralcev prišlo najmanj do nominacije za oskarja, ob tem, da je sam prejel nepreštevno najpomembnejših svetovnih stanovskih nagrad, je ob njegovih filmih morda najpretresljivejši del njegove zapuščine kratka meditacija, *Igralčeva zaobljuba*, ki v nekaj kratkih stavkih približa in razreši grozo in privlačnost igralskih garderob.

Zasedel bom svoje mesto na odru in bom to, kar sem.

Svet me ni zapustil. Nobenega razloga nimam za strah.

Biti sam je temeljna usoda vsakega igralca kakor tudi vsakega človeka. Čeprav bivamo v skupnostih, ki se pnejo od parov, družin do družb, držav in civilizacij, je vsak od nas v resnici neizogibno sam. To izhodiščno stanje, Bataille mu pravi diskontinuiteta, se nanaša na temeljne izkušnje posameznika – na rojstvo, smrt in življenje. Medtem ko druge posameznikovo rojstvo, njegova smrt in življenjski dogodki lahko zanimajo, le njega neposredno zadevajo. Vsak se rodi sam. Vsak sam živi. Vsak sam umre. Sultan iz pravljic *Tisoč in ene noči* je sredi svojega harema ravno tako sam kot puščavnik v votlini sredi Himalaje. Razlika med njima je, da puščavnik v svoji dejanski fizični izolaciji ne potrebuje ega, medtem ko ga mora sultan, ogrožen z vseh strani, po že opisanem mehanizmu vzpostaviti, in ko je enkrat vzpostavljen, ego nenehno opravičuje svoj obstoj, vse do trenutka, ko je prisoten razlog za to, torej drugi. Ego potrebuje drugega. Narava njegovega delovanja je, da išče čim bolj ugodno pozicijo v skupnosti, kjer bo izpostavljen največjemu ugodju in največji varnosti. Iz ega se tako v iskanju omenjene pozicije razvije želja. Čeprav se zdi (ali pa je nemara celo res), da je prav želja ključna za človekovo delovanje, je mehanizem delovanja želje pravzaprav iskanje zmotnih identifikacij. Zelo poenostavljeno želja vodi ego v zasledovanje logike: “Če bom dosegel ..., bom ...” ali “Če bom pridobil ..., bom ...”

To logiko banalno, a dovolj natančno ponazarja strip iz neke otroške slikanice: v križišču pri semaforju stoji prestižni avtomobil, recimo mercedes, v njem pa šofer gleda v nebo, saj križišče preletava helikopter. Naš šofer zavzdihne, kako srečen bi bil, če bi si zmozel kupiti svoj helikopter. Ali letalo. Ob njem, prav tako v križišču, v starem, zgaranem avtomobilu šofer

razmišlja, kako srečen bi bil, če bi imel ta čudoviti mercedes. Na pločniku kolesar občuduje stari avtomobil in si misli, kako hitreje in svobodneje bi se premikal z njim, ko mimo pripelje fant na skiroju in z velikimi očmi gleda svetleče novo kolo, ob njem pa si pešec misli, kako dobro bi bilo imeti vsaj skiro. Z balkona križišče opazuje fant v invalidskem vozičku in zavida pešču njegove noge, v sobi na polici pa dedek na fotografiji pribije, kako dobro bi bilo biti živ.

Eden največjih učiteljev *advayite vedante* v dvajsetem stoletju, Swami Dayananda Saraswati, je ego, ki ga vodijo želje, rad poimenoval *monkey mind*, opičji um, ki skače od cilja do cilja, trdno prepričan, da ga bo vsaka naslednja postaja končno osrečila, čeprav kmalu spozna nesmiselnost svojega početja in se pripravi na nov naskok v prazno.

Nekateri pravijo, da se je od izvorno Budovih učenj ohranilo le nekaj stavkov, med katerimi najpomembnejša pravita, da je vse življenje trpljenje in da je izvor trpljenja želja.

Nekje v procesu zasledovanja zmotnih identifikacij se zgodi čudna premena, da človek, ko ostane sam, tega ne prepozna več kot izvorno stanje. Ego od drugih terja, da mu služijo, in če drugi odide, to razume kot izdajstvo, kot najbolj tragično situacijo svojega obstoja. Ego seveda ne prenese samote, saj odsotnost drugega jemlje razloge za njegov obstoj, ki se ga tako krčevito oklepa. Odhod drugega in samota v ego sprožita gnev, bes, obup, strah. Drugi je za ego ultimativna trofeja in njegova nenadna odsotnost največji poraz.

Zato je ob soočenju s samoto prva reakcija ega odpor. Pojavijo se občutki zavrženosti, ki se prevesijo v obtoževanje drugega, ljudi nasploh, družbe, sveta, življenja, vse to pa človeka nazadnje pahne v zagrenjenost.

A kot smo že dognali, je samota pravzaprav izvorno stanje človekovega obstoja. Ne moremo biti drugače kot sami, ne glede na to, kako ego skozi zmotne identifikacije ustvarja iluzijo odvisnosti od drugega. Prav tako svet in vse izkušnje, ki jih doživimo, sami po sebi nimajo pozitivnega ali negativnega predznaka. Svet ne deluje osebno, ampak po nezmotljivih zakonih življenja. Naše identifikacije oziroma identifikacije ega so tiste, ki izkušnjam nadevajo predznake glede na to, ali se čutimo ogrožene ali oboževane.

Neizogibni proces suspenza ega, ki se mu mora podvreči igralec pri ustvarjanju vloge, terja od njega, da plast za plastjo sleče zmotne identifikacije ega, ki so se nalepile nanj kot čebula. Odvzemanje je ključ do tretje velike Budove resnice: iz trpljenja obstaja pot.

*Odzval se bom, kot se bom počutil; nerodno, vulgarno, toda odzval se bom.
Odprl bom grlo, odprl bom srce, ranljiv bom.*

Proces suspenza ega se začne z aktiviranjem petih čutil. Igralec z zaprtimi očmi sedi v prostoru, umirjeno diha in naprej posluša zvoke prostora. Potem doda tip, občutek obleke na koži, stola, tal pod nogami, zraka na koži. Dodaja še vid in okus. Ko si ustvari sliko prostora, ki ga motri s štirimi čutili hkrati, odpre oči, vid je vstopna točka za najmočnejše čutne izkušnje, in v polnosti zaživi v točno določenem prostoru in času, vsakokratnem tukaj in zdaj. Najpomembnejše pri vsem tem je, da vse dražljaje sprejema brez sleherne intervencije, brez presojanja njihove kvalitete, brez tendence spreminjanja tega, kar je, v to, kar misli, da bi moralo biti. Vajo opravlja z disciplino reke, ki teče proti morju, ne da bi se posebej ozirala na morebitne prepreke.

Sledi slačenje ega. Na prazen stol s pomočjo imaginacije projicira svojo fizično podobo v treh etapah. Najprej glavo, potem telo in na koncu srce. Simbolično trije deli fizičnega telesa predstavljajo tri temeljne potrebe ega: glava, ki hoče biti razumljena, telo, ki hoče biti potešeno, in srce, ki hoče biti ljubljeno. Osvobojen zmotnih identifikacij igralec motri svoj ego, šoferja, pijanega od želja, ki usmerja njegovo življenje od koder seže spomin. Skozi motrenje se igralec zave sebe kot instance zavesti. Zavest opazuje ego in vse zmotne identifikacije, vse nalepke, ki si jih je ego nalepil sam ali si jih je dovolil nalepiti.

Kaj je torej zavest? Ni ime, to je na stolu. Zavest motri ime in si v Fišerjevem prevodu namuznjeno ponavlja Julijino stanco: "Kaj pa je Monteg? Ni dlan, stopalo, / roka, ne obraz, kateri koli del / človeka. (...) Saj kaj pa je / ime? Stvar, ki ji pravimo cvetlica, / z drugo besedo ne bi manj dehtela; / In Romeo, četudi ne bi bil imenovan/ za Romea, bi bil popoln, kot je, / z imenom ali brez." Zavest ni telo, ni kariera, ni svetovni nazor niti politično prepričanje ne lastna ambicija ali katera koli druga nalepka. Vse so na stolu.

Ko zavest končno spregovori, reče: "Jaz sem."

*Morda bom vzela kaj od tega, kar mi ponuja svet, morda celo vse;
a najbolj potrebujem, najbolj me žejajo po sebi samem.*

Naredil si, kot je v *Bhagavad Giti* Krišna zapovedal Ardžuni pred veliko bitko – prepustil si se. Dobro bi bilo ostati na tej točki in postaviti tri biblične šotore, a tvoja umetnost je umetnost interakcije, živa umetnost,

umetnost stiske in katarze. Tvoje soočenje šele prihaja v trenutku, ko si se odrekel obrambi. Čas je, da stopiš v novo življenje in nagovoriš občinstvo.

Lik, ki si ga ustvaril, živi svoje neodvisno življenje. Lahko ga vzljubijo, lahko ga zasovražijo. Lahko da ti bodo zaradi njega pošiljali ženitne ponudbe ali grozilna pisma, čeprav te v resnici, razen s telesom, ni bilo pred njimi.

A tvoje soočenje se dogaja še na neki drugi, morda usodnejši ravni. Čeprav svet teče neosebno, ga poseljujejo bitja, ki vsako pod vplivom zmotnih identifikacij ega išče svojo najboljšo pozicijo. Ego ima, kot smo ugotovili, svojo genezo, ima pa tudi svojo evolucijo. Z naraščanjem svetovne populacije in z rastjo življenjskega standarda, v času relativne varnosti in udobja, ko se mu ni treba boriti za golo preživetje, se je ego razbohotil kot preveč kvašeno testo, ki kipi čez posodo in se razleze še čez rob mize. Podivjani ego je že presegel vse zmožnosti planeta, ki je še edina stvar, tako se zdi, ki ga zares omejuje.

Začetke tega stanja gre iskati v francoski in sorodnih revolucijah, ki so v imenu opevanih vrednot svobode, enakosti in bratstva v resnici vzpostavile posebno obliko tiranije, ki je s popolno sekularizacijo ne le omejila ali zatrla politični in ekonomski vpliv Cerkve, ampak iz zahodne družbe izkoreninila zavest o presežnem kot zadnji instanci kontrole ega, ki je po tem izkoreninjenju dobil občutek, da lahko vstopi v duhovni vakuum in se okrona za vsemogočnega. Ob tem ne gre za evidentne zločine katolicizma, širšega krščanstva ali katere koli organizirane religije, čas je že, da se ozavesti temeljna distinkcija med religijo kot človeško institucijo, ki ima v vsakem trenutku potencial, da se izrodi v lastno grotesko, in temeljno zavestjo vsakega živega bitja, da obstaja "nekaj ali nekje onkraj". Nekaj, kar presega pet čutil, fine merilne instrumente, kar napaja umetnost, ki sama po sebi vódi onkraj, nekaj, kar pravzaprav nima imena, saj je jezik produkt omejenega človeškega razuma, ki ga ta instanca presega. Poskušamo vzpostaviti neizrekljivo, to, kar mistiki tisočletja iščejo *per negationem*, z apofatično govorico ali sanskrtsko formulacijo *neti – neti*. Tisto, kar *Upanišade* izrečejo kot *Ekam Sat Vipra Bahudha Vadanti*; Eno je tisto, kar je in kar modreci imenujejo s tisočerimi imeni. Tisto večno, neprigodno, neomejeno in absolutno, iz česar izhaja sleherna vrednota in brez česar so vse vrednote začasne, pogojene, omejene in relativne, kratka, v najboljšem primeru pogojno veljavne. Tisto, kar smo zavrgli v isti sapi s človeškimi verskimi institucijami.

To je bil hkrati čas izjemnega tehnološkega napredka, ki je pospešil proizvodnjo in pridobivanje materialnih dobrin, in nekje v tem času se je

kot sprva prevladujoča, pozneje pa edina vrednota vzpostavila koristnost. Utilitaristična koristnost, ki se ravna po logiki trga in zatira kakršno koli spoštovanje človeka. Koristnost, ki ceni proizvod, oprijemljivi, snovni proizvod, in ki ji več pomenijo kladiva kot simfonije, noži kot pesmi in gedore kot grafike, saj je orodju lahko določiti uporabno vrednost in opravičiti njegov obstoj, čedalje težje pa je razumeti, čemu služijo glasba, književnost ali likovna umetnost.

Svet danes upravlja *Homo Economicus*, kot ga je poimenoval Nuccio Ordine, ki vse izmeri, vse oceni, vse proda in kupi, neutrudni *monkey mind*, prepričan, da je sreča na naslednji veji. In naslednji. In naslednji. In vsako posebej najprej izkoristi do konca, preden se loti naslednje.

Pohlep po bogastvu, za katerim boleha podivjani ego *Homo Economicusa*, vodi v suženjstvo in danes smo, kljub iluziji popolne svobode, v primežu korporacij manj svobodni, kot smo bili kadar koli v zgodovini. Včasih so sužnjelastniki posedovali človeško telo, danes je mašinerija kapitalizma zaslužnjila možgane, ki svobodnim ljudem pri vsaki izložbi sporočajo, brez česa resnično ne morejo živeti. Kapitalizem je postal samo udejanjajoči se gospodar, ki slehernika spreminja hkrati v svojega sužnja in biriča, ki živi v zmotnem prepričanju, da si nekdo prizadeva izboljšati njegovo življenjsko usodo. Vse, kar v najboljšem primeru počnemo, je blaženje skrajne revščine.

Še nekaj korakov in stal boš pred avditorijem, polnim *Homo Economicusov*, ti, ki preprosto si, in ki veš, da je na vse mogoče postaviti ceno, razen na izkušnjo. Na samoto. Nihče ne more namesto drugega prehoditi te poti. Nihče ne more kupiti tega, da si. Da počneš to, kar človeka dela boljšega. In da si zanje popolnoma nekoristen, saj tvoji vrednosti, vrednosti tega, kar boš, ko boš stopil na oder, ni mogoče postaviti cene. Še nekaj vdihov in stal jim boš naproti, ves nekoristen, in jim zrl v oči.

Sprejel bom zavrnitev, sprejel bolečino, sprejel jezo, sprejel malenkostnost, sprejel sram, sprejel ogorčenost, sprejel kar koli se mi bo zgodilo.

Najplemenitejše in najbolj človeške dele svoje osebnosti sem skrtil pred svetom.

Soočenje čez nekaj kratkih trenutkov je torej neizogibno. Takšen, kot si, ko samo si, z vsemi nalepkami, z glavo, telesom in srcem še vedno na stolu, ne čutiš niti potrebe, da bi naredil tistih nekaj zadnjih korakov na oder. Potrebuješ besede, oči, ušesa, kožo, nos in jezik, potrebuješ izkušnje, ki jih boš lahko posodil novemu prebivalcu, svojemu liku.

Zato narediš še zadnjo imaginarno vajo. Ego pobereš s stola, a ga ne nadeneš nase, ampak si ga oprtaš v nahrbtnik. Tako je vedno s tabo, vse njegove izkušnje, čustva, strahovi ... vse je tukaj – le da tokrat ne sedi za volanom.

Naenkrat veš, kaj in kako boš spregovoril. Soočenje, še vedno neizogibno, postane igra, otroška igra, ki ji je dovolj, da je. Nobene dolžnosti nimaš.

Umetnina se ne rodi zaradi sveta. Avtorju se vsili, ne da bi se zares vprašala, ali jo svet potrebuje. Tudi otrok se ne rodi zaradi sveta, preprosto rodi se. In svet si ga prisvoji, kakor si prisvoji umetnino. Nobene dolžnosti nima, niti moči, da bi svet v kar koli prisilila.

Zato je tvoj trenutek, ko stopiš na oder, igra, vzradoščena zaradi tega, da je, da ji je dano biti. Tvoje delo je peti svojo pesem, plesati svoj ples, igrati svojo vlogo. Če bodo s tem kaj pridobili, dobro, če ne, škoda zanje. Nobene ambicije nimaš. Pravzaprav spoznaš, da je tisti v nahrbtniku, ego z vsemi pričakovanji, željami in strastmi vred, ubogi pajac, in v tem spoznanju je ključ do popolne osebne svobode – nihče ne pričakuje ničesar od ubogega pajaca.

Zavedanje lastne minljivosti in umrljivosti postane polje svobode: ne glede na tvoje ambicije bo svet po tvoji smrti tekel dalje, kot je tekel pred tvojim rojstvom. Nobene nagrade ne bo, vsaj jamstva ni zanj – ne boš izboljšal sveta in ničesar ne veš o posmrtnem življenju. Nobene odgovornosti nimaš do sveta in tvoje je samo to življenje pred smrtjo.

Pomisliš na Kakuza Okakuro, na obred pitja čaja in na to, kako je odkril, da je trenutek zadovoljstva, ki ga občuti, ko utrga cvet in ga podari svoji spremljevalki, trenutek, ko se človek loči od živali. Pomisliš na Ko Una, ki pripoveduje o šestdeset tisoč let starem otroškem okostju, ob katerem so našli fosiliziran cvet, ki ga je tja položila njegova mati – bolj žival kot človek – in s svojo tiho molitvijo, z eno samo gesto napisala prvo pesem. Manifestacija nekoristnega, manifestacija življenja, v katero boš vsak trenutek vstopil sam.

Še enkrat vdihneš. In stopiš.

Spregovoril bom.

Slišali me bodo.