

*Miha Pintarič, Trubadurji. Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana 2001.*

Po pojavitvi velikih romantičnih poetičnih sistemov se je na Zahodu razširilo mnenje, ki ga pogosto srečujemo še zdaj, namreč da je lirika nekaj takega kot izražanje čustva v verzih.

Med čustvi je najmočnejša ljubezen. Že v *Visoki pesmi* 8,6 je rečeno, da je »močna kakor smrt«, v katalog pesniških izjav o moči ljubezni pa so svoje dodali tudi srednjeveški trubadurji. Ljubezen »ubije tisoč mož brez meča« (str. 125) in iz »najmodrejšega napravi norca«, pravi na primer Marcabru.

Vendar Denis de Rougemont v zanimivi knjigi *L'amour et l'Occident* (1939) trdi več. Njegova teza je, da so ljubezen na Zahodu »iznašli« šele trubadurji. Iznašli – to pomeni, da so ti pesniki pevci, ki so delovali v Okeitaniji od konca 11. do začetka 13. stoletja, v stari keltski legendi o Tristanu in Izoldi oziroma v sodobni krivoverski, katarski prisvojitvi te legende odkrili pravo naravo ljubezni ter ljubezen postavili kot temeljno in usodno eksistencialijo v antropološki zasnovi zahodnega človeka. Ljubezen v tej legendi se namreč v de Rougemontovem branju razkriva kot »strastna ljubezen«. Ta pa v resnici ni ljubezen do ljubljene oziroma ljubljenega, ampak do same sebe, se pravi ljubezen do ljubezni kot strasti, ki zmeraj znova pelje le v razgorevanje strasti in, nazadnje, v njeno skrajnost, ki je najvišja slast in hkrati zadnja, izničevalna možnost eksistence – smrt. Zato v zadnji posledici ni nič drugega kakor ljubezen za smrt. Samouničevalna ljubezen, ki je pri poznem romantiku Richardu Wagnerju navsezadnje dobila tudi ustrezno ime, *Liebestod*.

Toda: kakor je v zametku sodobnega vulgarnega razumevanja lirike, kot nas ve poučiti literarnozgodovinski spomin, visoki gen romantike, tako je v temelju de Rougemontovega razumevanja trubadurske ljubezni projekcija romantične wagnerjanske ljubezni. V polemiki z de Rougemontom Miha Pintarič na začetku svoje knjige trdi, da trubadurji »niso iznašli ljubezni« (str. 27), in hkrati, da ljubezen, ki so jo našli, ni romantična. Našli so ljubezen – *fin' amor*, »plemenito ljubezen«, ki jo je kot eno izmed izobličjen ljubezni na Zahodu treba razumeti kot pojav *sui generis*; in našli so primerno ubesedenje zanjo (*trobar*, od koder tem pesnikom ime, je navsezadnje mogoče imeti za najdenje ljubezenske pesmi). Pintaričev namen je zato pokazati na samosvojest trubadurskega pesnjega ljubezni in storiti to brez predsodka, ki mu ga je – Pintarič tudi odkrito priznava (prim. str. 69) – zbudila prvotna fascinacija z de Rougemontovo knjigo, prvo knjigo, ki jo je sploh prebral o trubadurjih. Kljub temu fascinacija še vedno ostaja. Le da fascinacija s trubadursko ljubeznijo samo.

S tega gledišča je posebno zanimiv razdelek »Pojmovne konstelacije trubadurske lirike« na koncu uvodnega dela knjige, v katerem Pintarič analizira temeljno izrazje trubadurske ljubezni. Predpostavka njegove analize je nasprotje, in sicer, da trubadurska lirika upesnjuje novost ljubezni v izrazu, ki sam po sebi ne stremi k novosti – namreč v konvencionalnemu izrazu, kakršen je značilen za srednjeveško pesništvo na splošno (v njem »vladajo *loci communes*«, str. 140). Zato predmet te analize ni, denimo, podobje,

vehikli novega v metaforiki, ampak »konceptualni zapopadki« (str. 28), se pravi temeljne besede, v katerih je zgoščeno izražanje ljubezni. Teh besed je malo in so nabite s pomenom, pa ne zaradi slabega izražanja v nepoučenosti in malomarnosti, ne, kot Pintarič dodatno pojasnjuje nekaj naprej v knjigi, zaradi trubadurskega »sinkretizma, temveč zaradi temeljne nedoločljivosti in neizrazljivosti čustveno-duhovnega sveta« (str. 53).

Čustvo je v svoji izvornosti a priori neizrazljivo: »Vsako čustvo je namreč izvorno, (njegova) izvornost pa neizrazljiva« (str. 28). Predmet analize tako ne more biti življenje srca oziroma duše samo na sebi, vse tisto, kar neposredno pre-življata v sebi in kar se v svoji nasebnosti ne pusti prenesti v jezikovnem izrazu. To so lahko le »pojmi«, besede, kot so *joy*, *jovent*, *mezura*, *pretz* in *valor*, ki se ponavljajo pri tem in onem trubadurju ter se prav zaradi neizrazljive izvornosti čustva, na katero merijo, obraščajo s pomeni. Čustvo, vsa njegova novost je dostopna le v njih. Prek povezav, ki se vzpostavljajo med njimi, prek sovisja, ki je več od agregata in manj od sistema, pa nam omogočajo priti do tega, kar je mogoče imenovati trubadurska poetika.

Vendar priprava analize ne ostane le pri nasprotju med konvencionalnostjo izraza in novostjo čustva. Zdi se namreč, da se to nasprotje v njej podvoji in se na eni izmed obeh strani, na strani čustva, razcepi v novo nasprotje.

Pintarič pravi, da »pri trubadurski liriki ne gre za neposredno upesnitev in dramatizacijo (psevdo-)jaza, temveč za upesnitev modusa bivanja in čustvovanja, ki ni vezana na neposredno izkušnjo« (str. 27). Kaj pomeni, da pesnik ne izhaja iz neposredne izkušnje, hkrati pa vendar ni brez izkušnje, saj »absolutna odsotnost izkušnje izniči možnost za nastanek poezije«? Bržkone to, da bi bilo upesnjeno v tem primeru slaba abstrakcija, nebogljen jecljanje neseznanjenosti s predmetom, ki sploh ne bi bilo vredno tega, da mu prisluhnemo. Vendar to še ni pravi odgovor. Kaj pomeni – če spet polistamo po knjigi naprej –, da je, denimo, *cansó*, najpogostejša pesemska oblika trubadurske lirike, ki je »slovesna izjava o ljubezni« (str. 142), hkrati »neizogibno konvencionalna, vendar njena konvencionalnost pristnosti ne izključuje, temveč jo predpostavlja«? Na kaj meri pristnost v konvencionalnosti, če pa *cansó* ni konvencionalna šele zaradi izraza, ampak že zato, ker trubadur niti »ni poskušal predstaviti nove izkušnje« (poudarek je avtorjev)? Mar trubadurju ne gre – poudarjam še sam – za novost *ljubezni*, s katero ima izkušnjo, namesto za novost njegove izkušnje? Namesto prav njegove lastne, prav te izkušnje?

Razlika je subtilna, vendar substancialna. V trubadurski liriki ne gre za izrazitev čustva v njegovi enkratnosti in konkretnosti, kot ga tukaj in zdaj v sebi občuti pesnik, ki hkrati nastopa kot govoreči jaz v pesmi. Čeprav trubadur ima izkušnjo, čeprav tudi rabi prvo osebo ednine in govori kot jaz, njegov govor pripada skupnemu modusu, v katerem čustvuje kot eden izmed teh, ki ga je zadelo nekaj vélikega, se pravi kot eden izmed viteških zaljubljenecv. Vsako čustvo je, trdi Pintarič, izvorno in v svoji izvornosti neizrazljivo; zato je vsaka pesem jesen duše, v kateri se je čustvo že osulo. Vendar trubadur ne skuša upesniti svojega lastnega, konkretnega, posameznega čustva, ampak pesni v modusu čustvovanja, ki ga deli z drugimi trubadurji in v katerem čustva, novosti ljubezni, ne izraža tako, da bi pri tem izhajal iz neposrednega izkušanja svoje notranjosti tukaj in zdaj. V igri je več od konvencionalnosti ali novosti izraza.

V igri je substancialnost subjektivitete. Prej navedene Pintaričeve besede, ki jim podobne srečamo na več mestih v knjigi, so v resnici naperjene proti romantičnemu razumevanju trubadurske lirike (in lirike na splošno), kolikor je lirika v skladu s tem razumevanjem izpoved notranjosti, vendar hkrati notranjosti kot v temelju ležeče in izrekajoče se subjektivitete.

Pobudnica romantičnega razumevanja, budnica romantičnih poetik sploh, se pravi refleksije o pesništvu, njegovih vrstah in zvrsteh, je Kantova kritika. Njen namen je bil s preiskavo umskih zmožnosti ovreči »dogmatizem metafizike«, kot pravi Kant sam na začetku prve izmed svojih treh kritik, *Kritik der reinen Vernunft*, torej prebuditi Zahod iz dogmatičnega dremeža in pokazati, da svet ni naprej dan niti za odpirajoče se človeško čutilo niti za vrojeno idejo, ampak je objektiviteta objekta, sveta v celoti, zmeraj posredovana in vzpostavljena s subjektiviteto subjekta. Ker se svet uzira skoz čute in predstavlja z domišljijo in razumom, ker pravzaprav – na to z neustavljivo doslednostjo napeljuje Kant – nastaja šele prek *ustvarjalnosti* človeškega predstavljanja, skoz notranjost subjekta, pa je v romantičnih poetikah dobilo odlikovano mesto prav izrekanje njegove subjektivitete. Osrednja literarna vrsta je postala lirika, v kateri se pesnik kot govorec ne izgublja v objektivnem, h kateremu sega v preteklost, ampak se osredinja bodisi na izrekanje vsega od zunaj ponotranjenega, se pravi v notranjosti vzpostavljenega sveta, bodisi, brez zunanje spodbude, na izrekanje notranjosti same, na sebeizrekanje v sedanjosti.

Zato je romantična subjektiviteta substancialna, subjektiviteta s svojim lastnim premoženjem. Substancialno ni več stvarno, zunanje. Je notranje in ob ponotranjenjem zajema tudi celoten e-motivni sklop, gibanja v duši, ki so lastna duši sami in jih sproža uziranje in predstavljanje sveta, s tem da pesnik vseh teh gibanj, ki pritiskajo in silijo navzven, ne izmetava iz sebe v brezoblični gmoti, ampak jih nazorno upodobljene izreka v pesniški besedi. Substancialno je tako tudi tukaj in zdaj v notranjosti vzgibano enkratno in konkretno čustvo. In v liriki izpovedani, sebe izrekajoči, samoizrečeni subjekt navezadnje ni nič drugega kakor »umetniško delo«, kot v *Vorlesungen über die Ästhetik* pripominja Hegel.

Nasprotno trubadur ne opeva »lastne izkušnje« (str. 140) oziroma ne izraža konkretnih »osebnih občutij« (str. 139). Trubadurska lirika ni lirika substancialne subjektivitete, ki se izpoveduje skoz jaz. Modus čustvovanja, ki ga upesnjuje, ni vezan na posamezno, ampak na splošno, ne na konkretno, ampak na nekaj takega kot *paradigmatično* čustvo.

Ko Pintarič tik pred analizo temeljnih trubadurskih besed ljubezni poudarja, da trubadur ne govori iz izkušnje, vendar hkrati ni brez nje, v isti sapi tudi pravi: »Kakor pa drži, da absolutna odsotnost izkušnje izniči možnost za nastanek poezije, tako je res, da je vsaka poezija, tudi trubadurska, najprej prelivanje zavesti med dvema neizogibnima, a skrajnima, neizrazljivima postulatoma – med *splošnim*, ki ga tudi v posamično zavest vsajeni koncept ne more zapopasti, in *posamičnim*, katerega izvornost že prvi stik s splošnim (beseda, koncept) potvori« (str. 27; poudarek je avtorjev).

Koliko izrečeno velja za pesništvo na splošno, puščam odprto (zdi se, da velja še zlasti za trubadursko liriko). Vsekakor pa v tem stavku naletimo na obrnitev znamenitega razločevanja med splošnim (*tà kathólou*) in posameznim (*tà kath' hékaston*), ki ga je v devetem poglavju *Poetike* uporabil že Aristotel, da bi z njim opredelil pesništvo v razliki z zgodovinpisjem.

Zaradi rabe zaznamovane visoke filozofske pojmovnosti stavek dobi naravo opredeljevalnega stavka, definicije. V njem je s posameznim, ki je hkrati opredeljeno kot izvirno, bržkone mišljeno čustvo, natančneje, konkretno čustvo. Splošno pa je dvojno. Rabljeno je, prvič, kot nadrejeno konceptu (ali besedi), se pravi kot to, kar je nad in hkrati pred njim, in drugič, kot isto z njim. Očitno se izreka v dveh različnih pomenih, tako da je stavek – ne kateri koli, ampak stavek s težo in dostojanstvom starega para opredeljevalnih pojmov – dvosmiseln.

Kljub zapletu v dvosmiselnost pa lahko govori smiselno. Vendar smisla, v katerem je zapleteno več od preprostega nasprotja med izvornim čustvom, novostjo ljubezni, in konvencionalnim izrazom, ni mogoče ujeti z lovljenjem za besede kot pri dobresednem branju, ampak ga je mogoče le uganiti v intenci, smiselnostni naperjenosti, ki jih nosi. Hkrati se prav v razbranju tega smisla glede na intenco, ki se izpričuje v kontekstu, utegne zbistriti razlika med trubadursko in romantično liriko oziroma, ustrežneje, romantičnim razumevanjem lirike, za katero Pintariču ves čas gre. Kaj je torej splošno?

V drugem primeru je imenovano v oklepaju: »beseda, koncept«. Splošno je beseda, ki je lahko – in v tem primeru tudi je – nosilka pojma, materno naročje, v katerem se pojem, zajetje pomena, spočenja oziroma zasnavlja kot *conceptus*. Tako opredeljeno splošno pa je pravzaprav obče, ker je načelno dostopno vsem ljudem, ki govorijo kak jezik ali so se ga vsaj zmožni naučiti, torej ker je vsem dostopno v jezikovni rabi. Obče je, ker jim je v svoji občilnosti, funkciji sporočanja, dostopno vsaj od zunaj, čeprav lahko in navadno tudi res zgrešijo pomen, ki ga prenaša. (Zato je Pintaričeva analiza prepoznavanje pomenov temeljnih trubadurskih besed kot občila ljubezni, ki ga je zmeraj mogoče napačno razumeti.)

Nasprotno je splošno v prvem primeru to, česar beseda ali koncept »ne more zapopastik: ni isto z njim, ampak je pod in hkrati za njim, se pravi, da prihaja za njim in sega po njem. Splošno se v tej rabi celo ujame s posameznim – kot nezapopadljivo, nezasegljivo oziroma neizrazljivo. Splošno in posamezno sta »neizrazljiva postulata«, vendar splošno kljub temu ni isto s posameznim. Ni konkretno čustvo, ampak kar sem prej glede na to, da je aristotelska *tà kathólou* pozneje latinska *universalia*, prej pa platonska *idéa*, večni vzorec, nespremenljiva abreviatura stvari, imenoval »paradigmatično čustvo«. In kar bi zdaj rad poimenoval z oksimoronom »ideja čustva«.

To je zveza besed, ki je v nizu njenih sprejetih pomenov videti nesmislena, pa vendar vnaša smisel v semantično praznino znotraj sveta oziroma, v tem primeru, znotraj ali, še raje, v obzorju človeške notranjosti. Čustvo ni vselej nov poganjek ali obsad ustvarjalne subjektivitete brez začetnega in vrhovnega vzorca, ampak je kot paradigmatično čustvo, kot ideja čustva, nekaj predvidenega, vnaprej uzrtega, zaslučenega v okcitski duši – nekaj, kar se daje v delež v določenem »modusu čustvovanja« in se, kolikor se, uobličuje ter tako sporoča v besedi. Trubadurji so najditelji in vsaka pesem je najdba. In ves *trobar* ni nič drugega kakor najdenje ljubezenskega speva; tako vsaj sam razumem globokosežno in zapleteno Pintaričevo misel, da »so bile vse trubadurske stvaritve latentno bivajoče v še neodkritem registru okcitske duše, še preden so zaradi bolj ali manj skrivnostnih okoliščin privrele v zgodovino« (str. 28).

Zadnja referenca torej ni konkretno čustvo, kot ga pesnik občuti v sebi tukaj in zdaj, ampak ideja čustva, ki se pusti doseči le v u-deležbi pesnikovega

občutenja in občutenja njemu enakih, v modusu čustvovanja vseh, ki so taki, kot so, v svojem pesnjenju prav zaradi deleža pri tej ideji; ta je notranja sapa, v kateri se izreka beseda. Sklep, h kateremu napeljuje Pintaričevo razmišljanje, je, da je čustvo, za katero gre trubadurjem, navsezadnje ideelno – še več, da je ideal. Ideal, za katerega ne vemo natančno, kakšen je, ker ima vse svoje uobličanje v pesniški besedi. In trubadurska poetika, zbir »pojmov«, temeljnih besed ljubezni, naposled ni nič drugega kakor ideo-logija, v kateri je pomembnejše od besede to, glede na kar ta izraža, kar izraža.

Vse drugo, osrednji razpravni del knjige, je izredno poučeno pisanje, ki je predvsem kritika sekundarne, literarnozgodovinske literature o trubadurjih. Podobe o trubadurski liriki, kot so se izoblikovale v njej, postavlja v relief na ozadju trubadurske poetike, prepoznane v izrazju ljubezni, in zmeraj znova, tudi s spodbijanjem enega literarnozgodovinskega vira z drugim, z izigravanjem drugega proti drugemu, kaže, kaj ta lirika ni.

Različne literarnozgodovinske hipoteze o izvoru – že omenjena katarska pa arabska, krščanska, ljudskopesniška, socialna oziroma stanovska itn. – v »od kod« postavljajo (kot vsebovan v njem) tudi »kaj« in skušajo iz postuliranega izvora trubadurske lirike v tem ali onem zgodovinskem viru potegniti in razviti njeno bistvo. Nasprotno se Pintarič, izhajajoč iz prepričanja, da je trubadurska lirika pojav *sui generis*, ravna po načelu, da temu, kar je našel *trobar*, ni mogoče priti do dna z viri, iz katerih sicer bolj ali manj zanesljivo in preverljivo izhaja. Pri marsikdaj navzkrižnem spodbijanju literarnozgodovinskih hipotez pa uporablja tudi zdravorazumski argument. Ta sam po sebi sicer ni v prid tehtnosti oziroma teoretični podkovanosti literarnozgodovinskega pisanja, vendar je tu treba upoštevati strategijo njegove rabe. Zdravorazumski argument, ki ga Pintarič pogosto izreka z ironijo, namreč marsikdaj zaleže tudi brez podpore dodatnega utemeljevanja – in razkrije inherentno brezglavost literarnozgodovinske hipoteze, ki se v tekmi z drugimi neprevidno in nasilno postavlja na gradivo.

Skratka: čeprav ljubezen ni trubadurska iznajdba, kot je trdil de Rougemont, trubadurska lirika nikakor ni le odvod tega ali onega vira, iz katerega je črpala.

Postavlja pa se vprašanje, kaj, po drugi strani, trubadursko uobličanje ljubezni prinaša Zahodu, njegovi kulturi oziroma civilizaciji. Pintaričevo prepričanje je, da predvsem to, kar je spesneno v *joy*, »radosti«, ki je »ključni pojem trubadurske terminologije« (str. 30) oziroma »ključni pojem trubadurske lirike« (str. 171) in zaznamuje posebno razsežnost tega uobličanja.

Iz ekspertiz na različnih mestih v knjigi je mogoče povzeti, da je trubadurska ljubezen po svojem temeljnem ustroju erotična, ne da bi bila platonična. Začenja se pri lepoti *domne*, pri njenem lepem telesu, in telo je tudi njeno iztočišče, saj izpolnitve ne išče onstran njega, drugače kot na primer *éros* v Platonovem *Simpoziju*, ki se od lepote telesa, prek lepote duše, vzpne iz čutne sfere oziroma prek bitnosti sploh »proti širokemu oceanu Lepega« (210d). Čeprav je torej trubadurska ljubezen po svojem ustroju, po naperjenosti v združitev z ljubljeno gospo, erotična, pa je *joy* v resnici poseben, *agapičen* moment te ljubezni.

*Éros* se sicer marsikdaj predstavlja shematično, kot iz enega kosa, in hkrati kot »grška« ljubezen postavlja v nasprotje s »krščansko«, z *agápe*; tako, denimo, v Nygrenovi klasiki *Eros und Agape* (1930). Vendar je že v izročilu arhaičnega grškega pesništva to, kar preveva življenje celotnega kozmosa, ne

le želja, ki išče zadovoljitev v telesni združitvi, in se ne da speljati na animalični *sexus*, ki iz ekstatičnega besnila združitve udari nazaj – *post coitum omne animal triste*. V združitve, v tako ali drugačno ljubezensko izpolnitev sploh, ne pelje nujno slepa sebičnost nagona po (samo)zadovoljivosti, ampak je pred njo lahko samopredaja, samozročitev vanjo, ki jo pripravlja, in potem samorazdaja v njej, ki jo obarva po svoje.

Tedaj je erotična tenzija posredovana z agapičnim momentom, in glede nanj bi *joy* pravzaprav morali imenovati predhodni agapični moment. *Joy* je namreč ekstaza, izstop, zanos, vendar zanos prav iz te tenzije, iz težnje k združitvi same. Je »ekstatično stanje duha« (str. 30) oziroma »ekstatično zamaknjenje« (str. 173), v katerem »cilj ljubezni za trenutek (nedoločene trajanja) pade v pozabo« (str. 149). Ta padec cilja ljubezni, še preden je izpolnjena, v pozabo, to odložitve njene izpolnitve, njene težnje k združitvi sploh, ponazarja pri Bernartu de Ventadornu, kot pravi Pintarič, »pozaba težnosti« (str. 36) v podobi škrjanca, ki »se prepušča lebdenju v zraku« – in to je eno izmed redkih mest v knjigi, na katerih v obravnavo izrazja oziroma razlago trubadurske ljubezni pritegne pesniško podobo. *Joy*, ki v erotični tenziji vznikne zaradi lepote *domninea* telesa, tako zakrije telo, to zakritje pa je hkrati odprtje, vendar ne – platonistično – onstran težnje k telesni združitvi, ampak mimo te težnje, ki obstane v odlogu. V tem odprtju namreč ljubeči zalebdi proč od težnje k telesni združitvi z ljubljeno, ne da bi se težnji sami odpovedal in jo v siloviti odločitvi duhovno preobraženega, mističnega *erosa* tudi zapustil.

Odprtje iz osredinjenosti ljubečega na telesno združitve (oziroma ljubezensko izpolnitev sploh) dela trubadursko ljubezen prefinjeno, plemenito – *fin' amor*. Še več: zakritje telesa, odprtje, sprostitev v *joy* daje prostor za zasnutje etike. Prav iz *joy* kot iztelesne in hkrati od telesa odmikajoče ekstaze namreč nastanejo značajske lastnosti, na katere kaže poglavito izrazje trubadurske ljubezni – *joven*, *mezura*, *cortezia* itn. Šele s tem, ko se te lastnosti s sprostitvijo v *joy* lahko začnejo oblikovati kot kreposti, kot stalno zadržanje duše, iz ekstaze nastane etos. V izoblikovanju teh krepostih pa se hkrati ohranja sled ekstaze; sprostitev se ohranja kot sproščenost, kot odprtost za drugega. V trubadurski ljubezni torej »etično izvira iz estetskega« (str. 131), in sicer prav prek *joy*, ki se vzdigne ob telesni lepoti kot ekstaza in se potem, za nedoločen čas zakrivajoč to lepoto, odpre v etos.

Kljub temu pa se kreposti nikdar ne oblikujejo zunaj ljubezni same. Ljubezen je »po svoji naravi motivacija za moralni napredek; le-ta je posledica ljubezni, ne pa njen smisel. Trubadur ljubi, zato ker pač ljubi, in nima z ljubeznijo nikakršnih vzporednih ali drugotnih namenov« (str. 57). Se pravi, da trubadurska ljubezen nima namena ali smotra zunaj same sebe. Njen namen ni iz erotike postati etika. Je le v sami sebi, v *joy* sproščena in sproščujoča vzgoja srca. To šteje največ. Zdi se namreč, da je v Pintaričevih očeh prav sproščenost v ljubezni, v kateri je »srce polno radosti« (str. 133) in »ves svet drugačen«, kot povsem preprosto pravi de Ventadorn, poglavito darilo trubadurske lirike zahodni civilizaciji. In zdi se, še več, da je Miha Pintarič, včasih ironičen literarni zgodovinar, pri njej tudi najbolj s srcem.

Vid Snoj