

Jaša Drnovšek

Osvajanja

Sobota, 22. marca

Preden kar koli zapišemo o *Gospodični Juliji* (PG Kranj, režija Mateja Koležnik), je primerno opozoriti, da gre za predstavo, ki resda uprizarja istoimensko Strindbergovo dramo iz leta 1888, a se od nje na ravni besedila tudi odmika. Kajti medtem ko imamo na eni strani opravka s klasično “zgodbo” o tragičnem razmerju med damo in njenim služabnikom, sta Gregor Fon in Koležnikova izvorni tekst – oz. prevod Janka Modra, ki je izšel leta 1977 – priredila. Da bi lahko uzrli razsežnosti prirejenega besedila, se zdi smiselno, da ga vsaj nekoliko primerjamo z že obstoječim prevodom.

Na podlagi hkratnega branja Modrovega prevoda (v nadaljevanju ga bomo označili s črko M) in priredbe Fona ter Koležnikove (ta bo označena s črkama FK) lahko v drugi prepoznamo dosledno rabo vsaj treh postopkov, ki med obema tekstoma vzpostavljajo razlike: 1) prirejanje in posodabljanje jezikovnega izraza; 2) prirejanje in posodabljanje vsebine; in 3) redukcija podatkov. (Pogosto sta kombinirana vsaj dva postopka.)

1) Ko npr. Jean na začetku, še pred prihodom Gospodične v kuhinjo, vpraša, kaj tako smrdi na štedilniku, mu Kristin v Modrovem prevodu odvrne, da kuha “nekakšno hudičevo mešto, ki jo hoče imeti gospodična Julija za Diano” (M, str. 7); v priredbi Fona in Koležnikove se “hudičeva mešta” spremeni v “neko svinjarijo za Julijino kuzlo” (FK, str. 6).

Ko npr. Julija kmalu potem, ko zapleše z Jeanom, pohvali njegovo obleko, jo ta v Modrovem prevodu zavrne z besedami: “Oh, samo prilizujete se!” (M, str. 10); priredba Fona in Koležnikove ohranja Jeanovo repliko v tej obliki: “Laskate mi, gospodična.” (FK, str. 11).

Medtem ko npr. Julija med Kristininim spanjem “uradno” podrejenega Jeana v Modrovem prevodu označi za “lakaja” (M, str. 13), postane ta v priredbi Fona in Koležnikove “služabnik” (FK, str. 17).

In medtem ko npr. Julija pred Jeanom svojega nekdanjega zaročenca v Modrovem prevodu imenuje "malopridnež" (M, str. 17), ga priredba Fona in Kolečnikove označi za "barabo" (FK, str. 22).

Prirejanje in posodabljanje jezikovnega izraza pri Fonu in Kolečnikovi pa ni omejeno le na posamezne besede, temveč pogosto zajame stavke ali celo replike. Ko npr. Jean Juliji skrajno vljudno izrazi prepričanje, da mu ta laska, ga Julija v Modrovem prevodu vpraša: "Kje ste se naučili tako postavljati besede? Gotovo ste veliko zahajali v gledališče?" (M, str. 11); v priredbi Fona in Kolečnikove se Julijino vprašanje glasi: "Kje ste se pa nalezli take elokventnosti? Ste hodili v gledališče?" (FK, str. 12).

Še očitnejši odmik priredbe od predloge opazimo v trenutku, ko Julijo prvič zajame občutje brezupa. Medtem ko se Jean v Modrovem prevodu na to odzove z besedami: "Ne bodite živčni in ne delajte se fine, ker zdaj sva kakor pisker in ponev, oba enako sajasta!" (M, str. 22), Julijo v priredbi Fona in Kolečnikove zavrne: "Samo ne zganjat histerije! Malo sva se lepo imela in zaradi tega zdaj ne bo konec sveta." (FK, str. 29).

Najobsežnejše posodabljanje jezika pa opazimo v prizoru, ko Julija že napol spečega Jeana ostro pozove, naj vstane. V Modrovem prevodu se njegova replika na to glasi: "Lakajska cipa, hlapčevska candra, jezik za zobe in spravi se od tod. Menda mi ne boš očitala, da sem surov? Tako prostaško, kakor si se nocoj obnašala ti, se ni še nikoli nobena moje sorte. Misliš, da kakšna dekla takole ovohava moške kakor ti? Si že kdaj videla kakšno punco mojega stanu, da bi se takole ponujala? Kaj takega sem videl samo med živalmi in izgubljenimi ženskami!" (M, str. 23), v priredbi Fona in Kolečnikove pa jo Jean izreče takole: "Cipa lakajska, kurba hlapčevska, drži gobec in marš ven! Ti mi boš očitala, da sem pokvarjen? Niti zadnja svinjska dekla se ne bi obnašala tako kot ti prej! Misliš, da bi služkinja počela take packarije, kot si jih ti? A si že kdaj videla kakšno punco naše sorte, da bi se takole nastavljala?" (FK, str. 31).

2) V Modrovem prevodu npr. Jean opiše Kristin, kako se je Julija igrala z zaročencem "na dvorišču za hlevom" (M, str. 6); priredba Fona in Kolečnikove ta prostor opisuje kot "zadaj za igriščem" (FK, str. 3).

Ko npr. Jean Julijo primerja z njeno pokojno materjo, v Modrovem prevodu beremo, da se je ta "najbolje počutila v kuhinji in v hlevih, za vse na svetu pa se ni marala peljati z enim samim konjem; imela je povaljane manšete, vendar so morale biti na gumbih grofovske krone" (M, str. 7); v priredbi Fona in Kolečnikove se ta replika glasi: "Pokojna grofica se je tudi najboljše počutila v štalah, pa med kuharicami. Nisi je pa videl, da bi se peljala v čem drugem kot v limuzini. In tudi če je imela usrane škornje, so morali bit iz Pariza." (FK, str. 6).

Medtem ko je npr. Julijin zaročenec v Modrovem prevodu “državni pravdnik” (M, str. 27), ga priredba Fona in Koležnikove označuje za “pilota” oz. “polkovnika” (FK, str. 34).

Največji odmik priredbe Fona in Koležnikove od predloge pa pomeni opis atmosfere, ki sledi spolnemu odnosu med Julijo in Jeanom in ki, gledano dramaturško, uvede drugi del drame. V Modrovem prevodu lahko beremo le didaskalije, v katerih Julija “pride sama; zagleda razdejanje v kuhinji; sklene roke; potlej vzame pudrnico in si popudra obraz”. (M, str. 19). V priredbi Fona in Koležnikove pa nemo pudranje nosu nadomesti ta dialog:

JEAN: Vse v redu?

JULIJA: Hm ...

JEAN: Je res v redu?

JULIJA: Ja. Imaš kakšno cigareto?

JEAN: Mislim, da ne.

JULIJA: A te so od Kristine?

JEAN: Ja. Kar ... po mojem ima še kakšno škatlo.

(*Julija kadi.*)

JULIJA: Reci, da me imaš rad. (FK, str. 25)

3) Medtem ko npr. Jean Juliji svoje znanje francoščine v Modrovem prevodu pojasni s tem, da je bil nekoč natakarkar “v Švici”, “v enem od večjih hotelov v Luzernu” (M, str. 10), v priredbi Fona in Koležnikove glede tega izvemo le, da je “nekaj časa [...] delal v Švici” (FK, str. 11).

V Modrovem prevodu npr. Jean na Julijino željo obleče “redingot” (M, str. 10), v priredbi Fona in Koležnikove pa da nase le “obleko” (FK, str. 11).

In medtem ko npr. Julija med Kristininim spanjem predlaga Jeanu, naj ji zunaj natrga “malo španskega bezga” (M, str. 12), v priredbi Fona in Koležnikove beremo le, da naj bi šla skupaj nabrat “rože” (FK, str. 16).

Redukcija podatkov v priredbi Fona in Koležnikove je najočitnejša v Jeanovem načrtu, po katerem naj bi na vlaku skupaj z Julijo pobegnili v Švico. Modrov prevod namreč izrecno omenja vmesne postaje, kot so Malmö, Hamburg, Frankfurt in Basel; tem naj bi sledila šentgothardska železnica, ki bi vodila do cilja, do Coma (M, str. 20). Toda iz priredbe Fona in Koležnikove izvemo le, da je “[d]o meje [...] šest ur, pa potem še pet” in da sta lahko Jean in Julija že kmalu “ob jezeru” (FK, str. 26).

Na podlagi te kratke primerjave Modrovega prevoda *Gospodične Julije* s priredbo lahko sklepamo, da sta skušala Fon in Kolečnikova Strindbergov tekst osvoboditi iz določenega prostora in časa. Zdi se, da ga – predvsem s prirejanjem in posodabljanjem jezika in vsebine – trgata iz okolja poznega 19. stoletja, v katero ga je postavil Strindberg in v katerem ga ohranja Modrov prevod. Toda na drugi strani bi bilo najbrž napak, ko bi v tem videli samo premestitev nekega izvirnega teksta iz preteklega, oddaljenega časa v sedanjí, sodobni čas, kot je navada pri dramskih priredbah. Ko namreč Fon in Kolečnikova podatke o okolju, v katerem so Strindbergove osebe, tudi reducirata, bralčevo pozornost odmikata od prostora in časa na splošno: namesto k objektom, ki navadno določajo poteze nekega okolja, jo usmerjata k živim osebam. V tem pogledu odpirata prostor številnim možnostim, ki jih imajo ti liki za vzpostavitev medsebojnega razmerja.

V predstavi Kolečnikove takšen prostor brez dvoma odpira tudi scenografija (Ivo Knezović). Opravka imamo namreč s hladnim, skoraj sterilnim prostorom, ki spominja na velikansko kopalnico, pa tudi na dvorane, v kakršnih navadno skladiščijo meso. Visoke stene s številnimi ozkimi odprtinami namreč prekrivajo pravokotne, enako velike svetle keramične plošče. Zdi se, da izhoda iz tega prostora ni: obstajajo le prehodi, ki vodijo z enega konca na drugega, iz večje notranjosti v manjšo in nasprotno.

Uprizoritev se začne s počasnim uvodnim prizorom, ki naredi na gledalca močan vtis. V njem Julija (Vesna Jevnikar) nepremično stoji ob eni izmed odprtín, v dolgih presledkih kadi in gleda ven. Ob pritajeni, a intenzivni glasbi *microhouse* (Mitja Vrhovnik - Smrekar), ki močno spominja na skladbo *Avaol* Rjuičija Sakamota in Carstena Nicolaija alias Alva Noto, se čez čas obrne in odide z odra, a se kmalu vrne in znova zazre skozi odprtino. S hrptom obrnjena proti občinstvu se počasi sleče do golega, nato pa se začne s pestmi sunkovito udarjati po hrbtu. Ko se postopno umiri, spet odide z odra, sledi daljša zatemnitev, nato pa se začne predstava v pravem pomenu besede.

Takšnega učinka uprizoritev v uri in petnajst minut, kolikor približno traja, ne doseže več, razen na koncu. Tedaj Julija v navalu besa – ne da bi gledalec to lahko videl – ubije Jeana (Peter Musevski), se opotekaje vrne na oder, obsedi z okrvavljenimi rokami ter obrnjena proti občinstvu pove, da bo ostala: njen “večni mir in pokoj” naj bi prišel, ko bo policiji priznala krajo denarja in ko bo njenega očeta kap.

Toda v vmesnem času poteka predstava samo kot povprečna konverzacijska drama, v kateri si osebe izmenjujejo besede, mnenja in poglede na svet: na eni strani Kristina (Vesna Slapar) in Jean, na drugi pa – predvsem – Jean in Julija.

Da ne bo pomote: to ne pomeni, da igralcem ne uspe prikazati številnih značajskih in čustvenih razsežnosti likov. Julija Jevnikarjeve je tako npr. na začetku, ko stopi v prostor, skoraj odsotna in govori s počasnim, zasanjanim glasom; pozneje, ko skuša npr. zbuditi Kristino, deluje čisto trezno in odločno; po spolnem odnosu z Jeanom je npr. vidno zmedena; in pozneje, ko ima npr. Jean dovolj pogovora z njo ter želi iti spat, ga napade z vso silovitostjo.

(Podobno je z Jeanom Musevskega, ki je npr. v dialogih s Kristino pogosto pobalinski; ko ga Julija pozove, naj se pred njo preobleče, mu je vidno nerodno; in ko mu očita njegov družbeni status, se odzove z užaljeno nesramnostjo.)

Toda Jevnikarjevi in Musevskemu njunih likov skoraj nikoli ne uspe toliko približati, da bi lahko vzpostavila medsebojno napetost ali celo razmerje. Celotno tedaj, ko sta neposredno soočena, se zdi, kot da njuni izbruhi ostanejo na pol poti in ne dosežejo svojega cilja, se pravi drugega. Zato v zvezi z Julijo in Jeanom, kot se kažeta v uprizoritvi Kolečnikove, ne moremo govoriti o dialektiki gospodarja in hlapca, temveč kvečjemu o namigovanju na takšno razmerje.

To je toliko bolj nenavadno, ker sam tekst in scenografija, kot smo že zapisali, naravnost spodbujata k oblikovanju napetosti in razmerij na odru. Vzrok, da v nocofjšnji uprizoritvi tega ni bilo, gre tako morda iskati v prepričanju Kolečnikove, ki ga je pred premiero izrazila na novinarski konferenci – namreč da morajo igralci “brez oklepa na odru v celoti zagristi v [vlogo] in se poglobiti sami vase”. Prav zato naj bi bila *Gospodična Julija* predstava, “ki bo imela svoje slabe in fenomenalne dneve”.

Petek, 28. marca

Podobno kot *Gospodična Julija* se tudi *Osvajalec* (SNG Drama Ljubljana, režija Dušan Jovanović) začne z dolgim uvodnim prizorom. Po dvigu zavese v popolni temi zadonijo cerkveni zvonovi, zaslišijo se zvoki orgel, delno pomešani z ritmi španske ljudske glasbe (glasbo za predstavo je napisal Drago Ivanuša), nato pa se iz dvigajoče se megle prikaže mogočna podoba: sredi rahlo osvetljenega odra z obrazom, zazrtim v občinstvo, pokončno in nepremično stoji Felipe (Radko Polič), osvajalec, na čigar prsih se lesketa velik srebrn križ. Obdajajo ga vojščaki, ki na

visokih lesenih kolih nosijo nekakšno ladjo, prav tako grobo stesano iz lesa. Ko glasba doseže vrhunec, nenadoma utihne; po kratki zatemnitvi se začne uprizoritev v običajnem pomenu besede.

Toda medtem ko učinek začetka *Gospodične Julije* mine tako rekoč hkrati s koncem uvodnega prizora, traja učinek opisane podobe osvajalca neprimerno dlje. Še več, čeprav ji sledi prizor, v katerem Pedro (Matija Rozman) in Pablo (Bojan Emeršič) samo v dialogu obnovita predzgodbo dogajanja ter opišeta stanje, v katerem so se vojščaki znašli po osmih letih, odkar so osvojili novo deželo ("njive so zaraščene, iz podrtih hiš smrdi, Španija je daleč"), se v nadaljevanju zdi, kot da uvodni prizor ne bi nikoli povsem zamrl.

Vzrok za to lahko najbrž vsaj delno pripišemo scenografiji predstave (Mirsad Begić, Branko Hojnik), ki tudi po prehodu iz uvodnega prizora v prvo dejanje ostaja enaka: na levi in desni strani odra se poševno dvigajo leseni koli, s katerih prosto visijo vrečevinasti žaklji različnih velikosti in najbolj neverjetnih oblik. (Pozneje, v drugem dejanju, se scenografija sicer zamenja, toda njene osnovne poteze ostajajo nespremenjene; velik del odra prekrivajo visoke, muholovkam podobne posušene rože, bela zofa in številni nenavadni stoli, ki se znajdejo na prizorišču, pa so obloženi in preprejeni s pajčevinastimi nitmi.) Prav scenografija namreč ustvarja in zadržuje značilno atmosfero, ki v predstavi nikoli ne mine: gre za atmosfero nečesa tujega, nečesa samo napol živega, nečesa zatohlega, a tudi fantastičnega. (V tem pogledu je Jovanović očitno upošteval uvodne opombe Andreja Hienga, ki predlaga "dekor, ki bo imel vsaj nadih fantastičnosti".)

V takšno atmosfero so v Jovanovičevem *Osvajalcu* postavljene štiri osrednje Hiengove osebe, ki so eksistencialno obtičale na mestu in zdaj ne počnejo drugega, kot da gnijejo. Toda to še ne pomeni, da jim je zamrl tudi nagon, zaradi katerega je večina izmed njih sploh zmožna bivati skupaj. Nasprotno, Felipeja, njegovega sina Baltasarja, njegovo drugo ženo Margerito in njegovo snaho Caetano ohranja pri življenju prav želja po osvajanju – in prav zaradi osvajalskega nagona na koncu tako ali drugače propadejo.

Zdi se, da je ob ozračju, ki se v predstavi nikoli ne spremeni, prikaz kakršne koli notranje spremembe ali celo preobrata v neki osebi za igralca še posebno zahtevna naloga. V tem pogledu gre na prvem mestu omeniti Mašo Derganc, ki ji je s Caetano uspelo subtilno ustvariti skoraj življenjsko vlogo: medtem ko v prvem dejanju še polna moči in zanosa razlaga Felipeju, kako rada jezdi v tamkajšnji naravi (pa čeprav samo v krogu okoli mesta), in se v drugem odločno, a brez uspeha upre družbenemu redu, ki ga je v Felipejevi odsotnosti vzpostavil njen mož Baltasar

(Marko Mandić), je v zadnjem dejanju, po Baltasarjevem odhodu in rojstvu otroka, le senca same sebe: utrujena od sveta in nenehno omamljena od alkohola čaka na svoj konec. – Ob tem velja opozoriti na izredno močno prezenco, ki jo Dergančeva razvije predvsem v tretjem dejanju, v dialogu s Felipejem in Suanzo (Boris Mihalj).

Podoben notranji preobrat prikaže tudi Polič, ki se kot Felipe še ob koncu prvega dejanja čuti poklicanega, da vsem okrog sebe določa potek njihovega življenja; ko se ob koncu drugega dejanja vrne s pohoda nad vojvodo de Santanderja, je tako po gestah kot po načinu govora svoje popolno nasprotje: iz oblastnika, ki je nekoč v imenu države in Cerkve brez milosti pobijal ljudi, se spremeni v bogaboječega, napol topoumnega starca.

Če imamo pri Caetani in Felipeju opravka s prepoznavnim preobratom iz “sreče” v “nesrečo” (ali vsaj iz stabilnosti v nestabilnost), pa gre pri Baltasarju in Margeriti (Arna Hadžialjević) za spremembo, ki je na videz manj opazna. Kajti tako Baltasar kot Margerita sta, kar zadeva njuno identiteto, že v izhodišču v negotovem položaju: prvi s tem, da mu je zaradi njegove mladosti preprečeno posegati v tok življenja, druga pa z zavestjo, da kot Indijanka nikoli ne bo mogla biti enakopravna belim članom družbe. Medtem ko Mandić spremembo Baltasarja iz ciničnega opazovalca svojega okolja v brezkompromisnega povzročitelja zla ob koncu drugega dejanja samo napove, lahko spremembo, ki jo Margerita doživi po Felipejevem pohodu nad vojvodo Santanderja, zaznamo le na ravni povečane intenzivnosti igre Hadžialjevićeve.

Poleg scenografije, ki, kot smo že dejali, v Jovanovičevem *Osvajalcu* ustvarja značilno in trajno atmosfero, uprizoritev najbolj določa dramaturgija (dramaturginja predstave je Katarina Pejović). Pri tem ne gre le za spretno in učinkovito črtanje nepotrebnih replik ali za premeščanje nekaterih prizorov (takšen je npr. prizor iz drugega dejanja, ko Baltasar Margeriti pove, da je bil priča, ko si jo je njegov oče prvič vzel; v predstavi se ta prizor pojavi že ob koncu prvega dejanja). V mislih imamo predvsem prizore, ki jih v Hiengovem besedilu ni ali pa so v uprizoritvi preoblikovani.

Na začetku prvega dejanja, še pred Felipejevim prihodom, tako npr. Baltasar v tekstu pripoveduje vojščakom, katerih se spominja še iz otroštva. Dolgin mu je ostal v spominu po tem, da je Indijancem s posebnim prijemom lomil vratove, Čokatega se spominja po njegovi spretnosti z bodalom in po tem, da je nekega Indijanca pribil na ogrado. Ko Baltasar Dolgina in Čokatega vpraša, ali se tudi sama spominjata teh dejanj, samo na kratko zanikata. V predstavi omenjena tri dejanja pripadajo trem osebam, in sicer Dolginu (Jure Henigman), Riveri (Rok Kunaver) in

Čokatemu (Aljaž Jovanović). Ko Baltasar prvega vpraša, ali se spominja lomljenja vratov, ta za hip premišljuje, nato pa povsem impulzivno skoči na Baltasarja ter mu skuša zlomiti vrat; ko je Rivera soočen z vprašanjem, ali se spominja ubijanja s sabljo, ga zagrabi podoben impulz: nehote začne izvajati sunkovite gibe, značilne za sabljanje. Ko Baltasar nazadnje vpraša Čokatega, ali se spominja prubitja Indijanca na ogrado, začne ta kompulzivno in vse hitreje odkimavati; gibe, ki jih nikakor ne more nadzirati, ustavi šele Baltasar, ko zamenja temo pogovora.

Očitno je, da je dramaturgija tu v uprizoritev vpeljala pomen, ki ga besedilo ne pozna. Medtem ko se vojščaki svojih okrutnih dejanj v Hiengovem *Osvajalcu* ne spomnijo preprosto zato, ker so, kot beremo v didaskalijah, preveč "prevzetni", se zdi njihova burna reakcija v Jovanovičevem *Osvajalcu* kot neposreden telesni izraz posttravmatske stresne motnje.

Z dramaturškega vidika podobno, le da še radikalneje preoblikovano dogajanje lahko npr. prepoznamo v prizoru sredi drugega dejanja. Takrat da Baltasar v tekstu poklicati skupino pijanih Indijancev, izbere iz nje nekaj posameznikov in z njimi nakaže trpljenje svetega Lovrenca: enega poleže na tla, druga dva pa naj bi s praznima posodama v rokah igrala hlapca, ki skrbita, da se bo svetnik pošteno spekel. Potem ko skupina, našemljena v brokatna ogrinjala in vezene prte, izvede nekakšen obredni ples, ki mu sledi posnemanje petelinjega boja, jo Baltasar pozove, naj zapoje versko pesem *Marija, zvezda mila*. Čeprav ga Indijanci ne ubogajo, jih ne kaznuje, temveč jim dovoli, da zapojejo svoj napev.

V uprizoritvi je omenjeni prizor neprimerno bolj neposreden, neprimerno bolj telesen – in zato tudi učinkovitejši. Začne se tako, da Baltasar v hišo pokliče tri Indijance (v skladu s predlogom, ki ga Hieng poda v uvodnih opombah, namreč naj "[k]onkvistadorji iz prvega dejanja [...] igrajo Indijance iz drugega", jih prikazujejo Henigman, Kunaver in A. Jovanović). Potem ko jih prisili, da pred njim pokleknejo, in jih med "pridigo" zagrne z rdečim "škofovskim" plaščem, pod katerim je gol, enemu izmed njih ukaže, naj se skloni, nato pa na njegov hrbet postavi velik zlat križ; po njem začne zlivati žganje, preostala Indijanca pa pozove, naj pijeta. Zatem Baltasar Indijance pahne po tleh ter jim z ognjem, ki sta ga pripravila Pedro in Pablo, podkuri pod podplati. Enega izmed njih sleče do golega, druga dva pa se morata z obrazoma dotikati zadnje plati svojega sotrpina. Nato Baltasar vsem trem čez glavo povezne ruto ter jim okoli vratu zategne vrv: s Pedrovo in Pablovo pomočjo jih nekaj trenutkov vleče po tleh sem ter tja. Povsem nemočne in prestrašene jih prisili, da izustijo verz "Marija, zvezda mila", nato pa jih pokonča z mečem.

Opisani prizor je za gledalca skrajno moteč: zaradi poudarjene golote in telesnosti deluje tako prepričljivo, da najprej pomislimo na resnično telesno bolečino igralcev in bi zato najraje posegli v uprizoritev; na drugi strani pa spominja na podobe mučenja, ki jih mediji redno prikazujejo vse od zadnje iraške vojne naprej, zato v gledalcu vzbudi še dodaten odpor do vsakršnega nasilja.

Ob Jovanovičevem *Osvajalcu* smo pripisali posebno vlogo scenografiji predstave, očitno pa jo ima tudi njena dramaturgija. Prva vzpostavlja atmosfero, v kateri poteka Hiengova drama, druga to aktualizira. Gledano z vidika uprizoritve podoba osvajalca tako ne velja le za zgodovinsko obdobje odkrivanja Amerike, temveč tudi za današnji čas, tako rekoč za ta trenutek. Kaj pa, če je večna?