



Matej Bogataj

Prašičja elita in gorje vladanih

***Farma Orwell.* Tatjana Doma in Luka Mercen po motivih besedil Georgea Orwella. Drama SNG Maribor, Mali oder, ogled marca.**

Avtorja besedila, dramaturginja Tatjana Doma in režiser Luka Mercen, tudi pisec songov, ki jih je uglasbil Mitja Vrhovnik Smrekar, sta zgodbo in sporočilo *Živalske farme* dopolnila z izseki iz še nekaterih Orwellovih del. Zgodbo o uporu živali proti ljudem in prevzemu upravljanja kmetije v lastne šape in kopita, kar živali tudi teoretsko utemeljijo z borbenimi gesli v stilu “dve nogi slabo, štiri noge dobro” in zraven dodajo še nekaj načelnih v stilu zlatega pravila, naj živali ne jejo drugih živali in ne uživajo alkohola, sta podala v retrospektivi. Že v originalu oblast postopno in krvavo, z veliko propagande in še več demagogije, z izgoni in diskreditacijami prevzamejo prašiči in njihove specialne represivne enote, ločeno od drugih vzgojeni psi, vse dokler na koncu razlike med prejšnjimi, človeškimi, in novimi, pujsastimi, oblastniki ne izginejo. Že Orwell zapiše, da je bilo sčasoma nemogoče ločiti med prašiči in ljudmi, tako so se prašiči počlovečili, do te mere izdali začetne uporne ideale, in to ustvarjalna ekipa prevzame kot slogan uprizoritve. Orwellovo basen so v času nastanka razumeli kot alegorijo stalinizma, pri tem spregledali marsikateri podobno zavožen emancipatoričen in zgolj v teoriji uspešen zahodni projekt (recimo banjanja o samoreguliranem prostem trgu in podobne mantre), v katerem

se je elita iztrgala demokratičnosti in povozila ljudsko voljo; vse to je zdaj v *Farmi Orwell* v posameznih prizorih povedano in uprizorjeno za nazaj, vse se dogaja na proslavi ob tridesetletnici upora in osamosvojitve, prizori izvirnega puča so parodično povzeti in uprizorjeni, saj je izvorno prekucuško dejanje že zgodovinarsko preoblikovano in prilagojeno, in ta proslava v marsičem priklicuje proslave in vznesene govore, ki smo jim pričevali – če nas zaradi ograje že niso spustili zraven – ob za Deželo pomembnih obletnicah.

Oblastno elito v uprizoritvi zdaj vidimo pri pitju in žrtju v nekakšnem Muzeju osamosvojitve, ko je Napoleon, alfa prasec, že zavladal in uspel ne le preinterpretirati zgodovino, temveč jo tudi zabrisati, proti čemur so pravzaprav takrat složno nastopili. Kot se je tudi zabrisala vizualna razlika med tistimi prej, ljudmi, in počlovečenimi pujsi; že Orwell v *Farmi* zapiše, kako so skoraj počlovečeni, na dveh nogah majavo stoječi prašiči začeli z ljudmi trgovati in prodajati jajca in mleko, torej odtujevati živalim produkte njihovega dela, kar vse uprizoritev še zaostri in prašičji dvor, Napoleona, Rdečka, Minimusa, Cvilka, Damo in Debelinko, intelektualko in emisarko za zunanje zadeve, do konca počloveči. Obleče jih v kostume, ki nosijo ostanke vojaškega, uniformnega, seveda so vsi, najbolj pa Napoleon, izdatno ovenčani z medaljami, predvsem pa se v dvodelnem, s stekleno pregrado predeljenem prostoru dogaja orgija oblasti, žretje, nagovori, ki so pretirano slavilni in patetični, prikrivajoči pravo naravo realnosti, in po Debelinkinem ugovarjanju, da v resnici ni bilo čisto tako, da jih obvezujejo ustanovne listine, Debelinko enostavno izločijo. Potem Napoleon postopno pobije še vse ostale in se dela, da je vse normalno in da stvari tečejo naprej, zaslepljen in zastrupljen od oblasti ostane sam – na vrhu je samotno, to poznajo tako latinoameriški diktatorji iz Márquezovih romanov kot zgodovina stalinizma in sorodnih izrojenih totalitarnih oblastnih praks.

Od Orwella sèm se je marsikaj spremenilo, in to žal ne na boljše – tako se potem lahko samo čudimo, kako so tisti, ki so imeli tega polemičnega avtorja polna usta sredi osemdesetih – ko je bil, zaradi letnice, aktualen in vroč njegov roman *1984*, ki naj bi najprej nosil naslov *1948* –, zdaj popustili pri prepoznavanju vzorcev, ko gre za brezkompromisno bitko za medijske prostore, za diskvalifikacije, diskreditacije in sploh, za izrazit antiintelektualizem, ker gre za njim bolj všečen, idejno in kadrovskega pač nujen razvoj v smer nekega novega enoumja, kot so temu takrat, pa pavšalno in ne čisto natančno ali pošteno, rekli.

Vsega tega so se režiser in ekipa lotili kot kabareta, kot satire, kot nebrzdane in groteskne orgije, z divjo energijo nabite požrtije, kot pobesnelega

simpozija, ki uhaja svojim lastnim mejam in zajema iz zgodovine barbarstva. Ikonografsko in prostorsko tudi z navezavo na *Zadnjo večerjo*, vendar ne blasfemično, gre pač za požrtijo in sklepno dejanje ekscesa, po katerem ostajajo trupla, brez vstajenja, brez evharistije – oblikovalka premišljene, tudi premalo izkoriščene scenografije je Sara Slivnik, kostumografinja Ana Janc. Igralsko izstopata oba antagonista, morda tudi zaradi premajhne izkoriščenosti ostalih, Vladimir Vlaškalić, ki odigra tudi starega pujsa Majorja in njegove zadnje hropce; ko predaja uporno sporočilo in svoje videnje, je kot Napoleon vzvišen nad vsakršnimi demokratičnimi postopki, to je manipulantska, še bolj pa brezskrupulozna in do konca brezsramna figura oblastnika, ki mu je slast oblasti popolnoma zameglila razum, vendar ima divjost in silovitost, tudi stopnjo nasilnosti, da ne rečemo karizmo, ki ostale primora, da mu sledijo. Slepo, do konca, do lastnega uničenja, ko jih v zaključnih prizorih postreli. Debelinka, kakor jo zastavi Liza Marijina, je oponentka, intelektualka, ki ne pristaja na spreminjanje in prilasčanje zgodovine, zaveda se, da je prikrajanje preteklosti najhitrejša bližnjica h kultu osebnosti, kšeftanje s soslednjimi, od ljudi vodenimi in že s tem sovražnimi kmetijami ji je sumljivo, oblasti poskuša postaviti meje in se pri tem sklicuje na kolektivno in konsenzualno odločitev za prevrat. Zaman. Liza Marijina, že vizualno ločena od ostalih, z očali in za stopnjo manj divja, orgiastična, tudi bolj civilna, manj uniformirana, v vlogo prispeva precej osupljivosti in nekaj za stopnjo bolj hladne analitičnosti, ko gleda, kam je zavila osamosvojitvena zgodba, zato seveda tudi prva podleže. In pokaže, kako oblast najprej eliminira tiste, ki se najprej ne vklopijo povsem, potem še zoprjujejo in opozarjajo na zlorabe. Cvilka, Rdečka, Minimusa in Damo – strokovnjakinjo za ljubezen, ki je nekoliko slabše in manj pregledno izpisana, zato tudi v kabaretu, nekako kot ljubezen na pujsjem dvoru, skoraj odveč – odigrajo Vojko Belšak, Maša Žilavec, Mateja Pucko, Eva Kraš. Pri tej siloviti uprizoritvi, ki kaže divjost z ničimer zamejene moči in slast ob njeni zlorabi, mestoma pogrešamo več decentne, usmerjene in premišljene rabe gledališkega prostora, pa morda več izdelanosti posameznih nastopov, ki bi podčrtali songe in dali predstavi več ostrine – dinamike namreč ne manjka.

Simona Semenič: *lepe vide lepo gorijo*. Režija Maša Pelko. Prešernovo gledališče Kranj, ogled aprila.

lepe vide lepo gorijo je eno tistih besedil Simone Semenič, ki se ukvarjajo s pripuščanjem glasu drugega, tlačenega skozi zgodovino, in s tem je

v liniji recimo s *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*, tam so v ospredju tri nadarjene, izjemne in s strani glavnega toka izločene ženske, sofije, ki so zaradi spola ostale prezrte, njihova vloga v zgodovini (znanosti) pa minimalizirana, ker niso spregovarjale s pozicije (moške) moči; ob robu je opravljiva srenja, ki jo predstavlja sedem kuharic, ki lupijo krompir in govorijo o soldatih, ki s konsenzom izvršujejo represijo nad sofijami, kuharice pragmatično in vojnemu času primerno enostransko obrekujejo, s tem pa tudi izoblikujejo mnenje o tem, kaj ženska lahko in česa ne, kaznujejo vsakršne odklone in si celo mislijo, da je ženska, če izstopa in neguje lastno drugačnost, sama kriva za vse, kar se ji bo – po neustavljivi logiki podrejenosti in odrivanju spola – zgodilo.

lepe vide lepo gorijo uvede citat poezije Alejandre Pizarnik o tem, da “se bo skrila v jezik”, potem pa nastopi punca, Vida oziroma vida s pripovedjo o tem, kako je dvanajstletna želela kopijo fotografije Patricka Swayzeja in sta s prijateljico dobili pač času ustrezne fotokopije na obarvanem papirju, rumenem in zelenem, čemur sledi smeh, izbruh smeha, iz katerega vzniknejo čarovnice v svojih divjih, opolzkih plesih, z vulgarnim poimevanjem spolnosti in organov, kar vse poskuša brzdati in formalizirati, v okviru sprejemljivosti spraviti inkvizitorka (ki jo igra moški). Ona, nasproti čarovnicam postavljena, je mostišče med represivnostjo, postavi se v vlogo, ki dela stvari sprejemljive, in s tem onemogoča kreativnost, divjost, brzda konflikt, pač v skladu s prepričanjem, da je bistvena razlika, če počne iste stvari moški prasec ali senzibilizirana ženska, čeprav ta v službi ravno iste prevladujoče represije in vedenjskih norm. Inkvizitorka zastopa stališče, da je treba za spreminjanje sveta najprej naseliti in postopno prevzeti institucije in jih izvotliti od znotraj, da se mora ženska v moškem svetu prilagoditi, sklicuje se na vse te izredne ženske pred njo, vendar so ji te izstopajoče predhodnice samo alibi za družbeno napredovanje in od družbenega napredovanja tako ne ostane nič, samo menjava vlog, samo potešitev in zadovoljevanje lastne ambicioznosti. Vmes je nekaj epizod, ki kažejo, da je v vsakdanjem življenju, pri v reakciji morda pretiranih in afektiranih vzgibih, pametneje popustiti in se sprenevedati, saj je radikalnost hitro ukročena, kot že pri čarovnicah, s kliniko, kaznovanjem in družbenim izobčenjem.

Maša Pelko in dramaturginja Eva Kraševc sta besedilo dopolnili z gradivom, dopisanim med procesom študija, in ga s tem že v osnovi razblašili; v nekakšni šolski učilnici se pogovarjajo o igricah, o bičanju Majde Potokar v filmu po Prežihovih *Samorastnikih*, o tem, kako so se igrali zdravnike,

Nemce in partizane, pa tudi čaravnice in rablje konec koncev, kako so že v otroških igrarijah prevzemali vloge inkvizitorjev in žrtev, mobing in ponavljanje družbenih vlog skratka, kar je dopisovanje z eno uspešnejših iger Simone Semenič *šfantkov.si*. Vida, ki se z gromoglasnim smehom obarvani fotokopiji Moškega (gre za dvanajstletnico) upira in odpira, se navezuje na zgodovino smeha in znižanega; postavljena je v vrtoglavi zgodovinski izsek med prvim in zaključnim nastopom, vmes izpostavljena telesnemu pregledovanju, ki naj odkrije sledi čarovništva v obliki kožnih in podobnih znamenj sodelovanja s hudobcem, dokaz, da je Satanova kurba, in vse, kar so zgodovinsko naprtili ženskam v preteklosti, da bi krotili njihov emancipatoričen in neobvladljiv potencial, jih ukalupili in si jih podredili.

Scenografija Sare Slivnik in Doriana Šilca Petka je enostavna in funkcionalna: šolske klopi in stoli so postavljeni v proti publiki odprt polkrog, za temi mizami kot v razredu sedijo nastopajoči – in potem posedajo po njih in bingljajo z nogami –, pod njimi je voda, ki včasih odseva in meče zabrisane mračne abstraktne podobne na zadnjo steno gledališkega odra, na horizont. Voda potem nudi (samo)utopitev obupane vide in obeta fizičnost, telesnost gledališča, sugerira mučnost in napornost premikanja, vendar tega fizičnega aspekta uprizoritev ne izkoristi do konca, raje se v kramljajočem in sproščenem, lahkotnem tonu loteva komentiranja odnosov med nastopajočimi, uporablja izstopanje iz vlog in prehode med različnimi ravnmi fiktivnosti, s čimer spodmika trdnost in zaresnost, tudi mučno, nalašč mučno repetitivnost besedila, kot se neizrazito opredeli do didaskalij, ki dobijo pri Semenič sicer vlogo nastopajočega, napotki in opisi ustvarjajo odrski prostor in včasih spodbijajo odrsko iluzijo, to je zdaj preneseno na odnose znotraj ansambla, delitev vlog in vstopanje vanje – in podobno. Ob čarovnicah, ki potem prevzemajo vlogo inkvizitorke in jih odigrajo Draga Potočnjak, Vesna Slapar, Doroteja Nadrah, Darja Reichman, Miha Rodman in Aljoša Ternovšek, celo pred njimi kot za divje ravnanje zglednim oziroma tega obsojajočim zborom, ob njihovi fluidni zamenjavi vlog, nastopi in izstopi Gaja Filač, ki s svojo neposrednostjo in nalaščno naivnostjo glede vprašanja ženske skozi zgodovino uspešno in igralsko artikulirano prenaša sporočilo o primernosti, sprejemljivosti ženskega vedenja. Oziroma suvereno nosi zahtevo po preseganju, po izzivanju te sprejemljivosti in ubogljivosti, zahtevo po svobodi in prekoračenju, ki je vpisana v besedilo.

Florian Zeller: *Sin*. Režija Eduard Miler. Miniteater, Ljubljana, ogled aprila.

Florian Zeller (1979) je nagrajevan in prevajan francoski dramatik, njegova dela so spisana natančno in ostro ter s tem omogočajo funkcionalno ekranizacijo, in v teh so sodelovala velika filmska imena. Odlika te dramatske pisave je predvsem latentna napetost med prizori, ki so ritmizirani, izmenjujejo se različne osvetlitve problema, pri čemer avtor zvijačno ostaja zunaj in nevpleten, dvoumen, kar pa ni brez etičnega zastavka, ki se napaja iz same izbire gradiva in tematike. Jezik je slej ko prej verističen, mimetičen, vendar nabit z atmosfero in živ pod povrhnjico, tam slutimo vse nerešene zagate od prej, osebno nezmožnost akterjev, da bi preseгли okvire lastne vzgoje, sloja, svojih družbenih vlog, lastno pogojenost. V ljubljanskem Cankarjevem domu se je nekaj dni pred ogledom *Sina* s celjsko uprizoritvijo *Oče* v režiji Jerneja Kobala sklenil Zellerju posvečen festival, na katerem je bilo prikazanih nekaj filmov, nastalih po njegovih scenarijih in igratih, hkrati je bil festival potrditev širokega zanimanja za njegovo dramatiko na slovenskih odrih. Dramatik in v začetku prozaist je avtorsko prepoznaven in nagovarja, kot enako uspešna Yasmina Reza, tudi anglo-ameriške filmske producente; oba zarezujeta pod povrhnjico urejenih in zglednih družin, ki imajo neizrekljivo in nagnito jedro, zaradi katerega na primer demenca in prešuštvo kot na videz tabuizirana, v resnici pa vseprisotna skrivnost odnosov, ali mladostniške zagate odraščanja, ali materina pošastna, čeprav v skrb preoblečena posesivnost, ki se napaja in krepi iz opitosti in zadetosti z medikamenti, polno privrejo na plan in do konca zaostrijo situacijo. Zeller se ob tem zdi pristaš teorije o vzporednih in komplementarnih svetovih, o heterokozmosih, kot se je to imenovalo v času klenega postmodernizma, kot da verjame, da se stvari iztečejo na en, kdaj drugič in kje drugje pa tudi na drug način, obratno, bolj spravljivo, kar vse mehča dokončnost in zveličavnost Resnice. Tako je tudi v drami *Sin*; po poku iz kopalnice, kamor se je umaknil kot da spet socializirani in normalizirani, bolnišnične torture in terapij s podporo staršev osvobojeni Nicolas (pri čemer gledalci vemo, da oče skriva puško, ki jo je dobil od svojega očeta, lovca), takšnemu suicidalnemu in katastrofičnemu zaključku sledi še en prizor, v katerem se sreča z očetom in mu izroči svojo knjigo, ki jo je spisal v Berlinu in je tik pred uradnim izidom; tam vidimo, kako je po adolescenčni krizi očitno prišel k sebi in postal kreativen, torej opravil s svojimi travmami in dilemami, odločitev staršev za "izpis" iz klinike pa se kaže kot produktivna in kreativnost spodbudna.

Sin, ki smo ga dobili v funkcionalnem, ogolelemu in dinamičnem Zellerjevemu stilu primernem prevodu Mihe Medveda, je drama o patologiji družine, te osnovne celice družbe, o sinovi adolescenčni neprilagojenosti in njegovem brezupnem iskanju smisla in pravičnosti, tudi o depresiji in krizi smisla pri mladih. Zraven še o podedovanem družinskem balastu, nefunkcionalnosti – in puška je znak, materialni relikv tega nasledstva, te očetovine; tudi Nicolasov oče je sin nekoga, in to se potem vleče skozi generacije, distanca, prezaposlenost kot izgovor in način bega od intimne. Zeller kratke in udarne prizore nepopustljivo stopnjuje, za vsako zaostritvijo je navidezna pomiritev, stanje pobotanja in navidezne rešitve krize, vendar le do naslednje zaostritve in bridkega konca: vse od prihoda Nicolasove matere Anne k bivšemu možu Pierru, ker Nicolas že tri mesece manjka v šoli, potem se k očetu, ker da so doma stvari nevzdržne, in k njegovi drugi, mlajši ženi z dojenčkom Nicolas tudi preseli. Zgodba se tam ponovi: šola se mu upira, on se upira šoli, po pritiskih staršev si izmišlja razloge za konflikt s svetom in krizo odraščanja, ugotovijo, da se reže, ker ga to hipno pomirja. Po poskusu samomora ga starša kljub svarilom stroke na lastno odgovornost iztrgata psihiatriji – in potem strel, že takoj.

Sledi dodatek, ki je slej ko prej očetova sanjarija, odvod od kar naenkrat preveč okrutne resničnosti, ko se poskuša spoprijeti z nepovratnim.

Zellerjeva drama govori ne le o težavah mladine, da bi se soočila z nesmisлом, da bi razumela pragmatične odločitve odraslih in nanje ne bi pretirano reagirala – sin trmasto in pravičniško ne razume, da se je očetova ljubica, zdaj mati njegovega bratca, odločila za afero kljub vedenju, da je njegov oče še poročen, ne razume, da mu zaradi rezanja in podobnih samodestruktivnih potez ne zaupajo dojenčka v varstvo in podobno, težko se sooča z ločitvijo staršev. *Sin* govori tudi o nemoči odraslih, da bi osmislili zanje nerazumljivo vedenje mladostnikov, njihovo nemotiviranost, zarezovanje, občutek vseenosti in odmika v lastno sobo kot nefunkcionalen odgovor na izzive življenja. Trudijo se, oče in mati in nekako tudi mačeha, da bi Nicolasu pomagali, vendar njegova kleptomanija, drobna nagajanja, vzkipljivost, nemoč in občutek brezsmiselnosti presegajo njihove sposobnosti in ne nazadnje tudi sposobnosti ostalih pri vzgoji soudeleženi in soodgovornih – šolskega sistema, psihologije, klinike ... Zeller na vprašanja, ali je sin dal možnost ostalim, da bi kaj naredili bolje, ali so mu tisti okoli njega dali možnost, da bi se počutil bolj ljubljenega in bi si osmislil življenje, ali bi lahko preživel, če bi ostal na kliniki, ne odgovarja – ta dramatika več razpira in sprašuje, odgovarja publika. Najprej v njenem imenu ustvarjalna ekipa.

Ustaljeni in uveljavljeni kreativni dvojec, režiser Eduard Miler in dramaturginja Žanina Mirčevska, postavlja *Sina* na stisnjen oder Miniteatra, na katerem ob klopeh ob strani, na kakršnih sedi tudi publika, dominira temen scenski element z vrati ob strani, ki kot klin, ostro in nepopustljivo deli pretežno mračen in s snopi reflektorjev razsekan prostor na dva dela, lahko pa se z obratom spremeni v frontalno steno, na primer na psihiatriji – mračno, funkcionalno in grozečo scenografijo in kostumografijo, ki nastopajoče nezgrešljivo opremi z atributi višjega družbenega sloja, podpisuje Jean Guy Lecat. Scenski prostor sugerira občutek stisnjenosti, utesnjenosti, ob tem igralcem v trenutkih nemoči stene premičnega stiliziranega interjerja nudijo oporo, nanjo se naslanjajo, kot k zasilnemu in začasnemu zapiku se na te stene opirajo, vse od prvotnega prihoda mame Anne k bivšemu možu Pierru. Že po njeni črnini, po trepetavem glasu in skrušeni, vase zgrbljeni drži – igra jo Polona Juh – vidimo, da ne zmore, da je na tleh in nemočna, da sta zanjo breme ločitve in zdaj še vzgojna nemoč prehuda, in Pierre – oče, kakor ga zastavi Branko Šturbej – je nestrpen, pod fasado urejenega in v govoru odsekanega, navzven odločnega in premočrtnega, uspešnega možaka, ki ne mara izgubljati časa, vidimo, da ni najbolj gotov in okreten v zadevah srca in da težko zadene pravo držo v odnosih; njegova odločnost in odrezavost kažeta prikrivanje negotovosti, nezmožnost spoprijemanja z izzivi, ki jih sam ni razrešil v odnosu do očeta in obeh novih družin. Nemočno, pa ne brez zavedanja o nefunkcionalnosti, ponavlja vzorec, ne le z angažmajem v politiki, ki ga je prevzel kot očetovino; nemoč nadomešča s pozunanjeno suverenostjo, ki hitro preide v izbruhe, tudi v fizično nasilje, ki se ga sramuje in se potem opravičuje, kar je vse slab zgled ter dodatno zbega odraščajnika in mu daje napačne signale. Nicolasa Gašper Lovrenc zastavi kot introvertiranega, mestoma brezvoljnega in takoj zatem navzven razrvanega mladeniča, z grizenjem ustnic in defenzivnimi držami kaže burno notranjo dinamiko, ki ji ni kos in ne najde ne vzroka zanjo, še manj rešitev, pasivnim trenutkom sledijo izbruhi obtožb in prikrivanja, sprenevedanje glede dejanskega stanja. Sofia – z zamolklo teritorialnostjo in skrbjo za naraščaj ter postopnim občutkom izgube partnerske pozornosti ob Nicolasovih napredujočih težavah jo odigra Saša Pavlin Stošić – reagira na vse kot na vdor v prej idealizirano intimo, njena skrb za dojenčka se kaže kot stvarna in upravičena, ona je tista, ki ostalim odpira oči in deluje do Nicolasovega vedenja izdajalsko; že tako zgodaj v razvoju intimne zveze se zaveda, da bo morala za vzgojo narediti več sama in si vzeti več časa. Doktorja, ki sprejme Nicolasa po poskusu samomora, odigra Robert Walt; to je stvarna, v nastopu skoraj

suhoparna, rutinirano nesentimentalna in nepopustljiva zdravniška figura, ki se zaveda, da pridejo trenutki, ko ljubezen staršev ni dovolj in ko mora, četudi nepopularno in ostro, ukrepanje prevzeti stroka, nezaslepljena s starševsko krivdo in prikrivanjem simptomov. Ne le pri Nicolasovi zadetosti od terapije in medikamentov, še v nekaj trenutkih Milerjeva režija igro zaostruje in napenja, fatalni finale obrača proti instituciji, bolj kot proti družini proti psihiatriji. Kljub temu zaprt, tesnoben prostor omogoča vrsto natančno odmerjenih igralskih kreacij ter pelje igro pregledno in zaostreno proti njenemu pogubnemu koncu, ki več stvari odpira in pušča interpretativno in etično odprtih, kot da bi nanje dokončno odgovarjal.