

sprašujeta, kaj storiti z mrtvim očetom, ali namreč odstraniti njegovo truplo ali pa vendarle poklicati policijo. Ali sta torej slaba človeka? Odvisno od perspektive. Ampak to, kar počneta, je – nezakonito. Ja, ampak morajo te tudi zasačiti. Nekatere stvari so preprosto napačne. Univerzalno napačne. Upata lahko samo, da bog ne obstaja, ker jima nikoli ne bi odpustil. Ja, ampak:

Poglejte, bil je že mrtev. Tega nisem mogel spremeniti. Nisem načrtoval, da bi se zgodilo, a se je preprosto zgodilo. Zgodilo se je. Iz tega sem samo poskušal iztisniti največ. Nikomur nisem škodoval. Prav nikomur nisem škodoval. Mrtvecu ne moreš škodovati, kajne? Samo zase sem poskušal poskrbeti, to je vse. Kaj je s tem narobe?

Odlična knjiga za mlade bralce in obvezna literatura za vse pisce »problemske literature«!

*Robert Titan Felix*

## **FILOZOFSKO RAZVREDNOTENJE UMETNOSTI**

**Arthur Coleman Danto: *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*.** Ljubljana: Študentska založba, 2006 (Knjižna zbirka Koda).

Dantovo knjigo *Filozofsko razvrednotenje umetnosti* bom poskušal oceniti tako, da bom najprej izpostavil problem, ki ga je zaposloval, nato ugotovil, kakšno rešitev je predlagal, in končno, kako jo je podprl. Temu bo sledila kratka kritika njegove teorije. Čeprav je knjiga niz člankov, ki so nastali ob različnih priložnostih, menim – navsezadnje je to napotek, ki nam ga sugerira tudi sam Danto – da jo je mogoče brati kot enovito delo, se pravi, kakor da podpira enotno linijo argumentacije.

Preidimo sedaj k problemu. Danto ga predstavi v Predgovoru. Na razstavi v The New York Cultural Center je videl razstavni eksponat – mizo, na kateri so bila dela analitičnih filozofov. Ker bi se lahko ta miza z istimi deli nahajala tudi pri njem doma, se mu je zastavilo vprašanje, zakaj je miza kot razstavni eksponat umetniško delo, medtem ko taista miza pri njem doma tega statusa ne bi imela. (Danto 2006, 13). Podobno vprašanje si je zastavil ob delih Anyja Warhola, Duchampa in drugih.

Lahko bi rekli, da se Danto loti razprave o svojem problemu s pomočjo kritike drugih rešitev. Med drugimi omenja Schopenhauerja, po katerem je umetnost sredstvo, s katerim si pomagamo pri spoznavanju za človeštvo pomembnih idej (prav tam, 47). Po tej logiki imamo na eni strani genija, ki lahko te ideje uzre neposredno, na drugi strani pa navadne ljudi, ki se lahko do teh idej dokopljejo le s posredovanjem umetnosti.

Toda kaj to pomeni? Danto pravi, da po tej logiki, »estetskega odziva ne izva bi umetniško delo kot tako [...], ampak prej tisto, kar umetniško delo razkrije [...] (prav tam, 48).« Umetnost je tako medij, ki žrtvuje lastno identiteto. Umetnost je objekt. Toda po Dantu »umetnost ni objekt, razen če se ne izneveri svojim namenom, dejstvo, da nekaj je umetnina, ne igra nobene vloge pri vzbujanju estetskih odzivov, ki so vedno v razmerju s tistim, kar vsebuje medij [...] (prav tam, 49).«

Danto torej zavrne Schopenhauerjev odgovor na vprašanje, kaj je umetnost. Ampak kako to utemelji? Njegova osnovna ideja izhaja iz že omenjenih pojavov na področju umetnosti v 20. stoletju. Njihovo logiko je mogoče razumeti kot filozofski napor umetnosti, da bi vzpostavila lastno identiteto, s čimer bi tudi zavrnila idejo posredništva, kakršna je, denimo, Schopenhauerjeva (prav tam). Kar bi na tem mestu veljalo poudariti, je

Dantov pojem *filozofski napor umetnosti*. Kaj neki to pomeni?

Preden odgovorimo, si zamišljajmo različne umetniške prakse, ki so se pojavile v 20. stoletju. Ena med temi praksami je tudi »Duchampovo slavno delo [...] z naslovom *Fontana* iz leta 1917, ki – kot je splošno znano – ni nič drugega kot pisoar iz tistega obdobja, izključen iz vodovoda, ki mu daje njegovo znano uporabnost [...] in preobrnjen na hrbtno stran kot negibna želva. Gre za kos industrijskega porcelana, ki ga je kupil Duchamp osebno izmed med sabo povsem neločljivih primerkov, ki jih je izdelalo podjetje Mott Works (prav tam, 57).« Očitno je, da Danto vidi v tem nekakšno filozofsko prizadevanje umetnosti za lastno identiteto. Duchamp je namreč s tem, ko je postavil pisoar v umetnostno galerijo, zastavil vprašanje: »Zakaj je nekaj umetniško delo, medtem ko nekaj, kar je temu na las podobno, to *ni*? (prav tam, 39).«

Po Dantu ima to vprašanje pristno filozofsko obliko, hkrati pa je del umetniškega podjetja.

Naslednji Dantov korak, ki očitno predpostavi, da je to Duchampovo vprašanje kot del umetniške prakse legitimno, je mogoče strniti v vprašanje: »katera notranja evolucija je Duchampovo *vprašanje-objekt* naredila zgodovinsko mogoče, če že ne zgodovinsko nujno (prav tam)«? In Danto si pri odgovoru pomaga s Heglovo dialektično filozofijo. Kako je lahko v pomoč Hegel, bomo prikazali v nadaljevanju.

Toda ostanimo še za hip pri Duchampu. Po Dantu *Fontana* ni umetniško delo zaradi estetske oblike pisoarja, ki bi v galeriji zaživela onstran svoje uporabnosti. To je sicer običajno mnenje, toda za Danta je pomembnejše umetnostno-zgodovinsko dejstvo, »da je Duchamp posegel po svojih readymadeih natanko zato, ker so bili po njegovem prepričanju estetsko nepomembni (prav tam, 59).«

*Fontana* je umetniško delo zaradi nečesa drugega in to drugo je spremljajoča interpretacija. Tako je anonimni zagovornik *Fontane* v drugi izdaji časopisa *The Blind Man* zapisal: »G. Mutt ... je vzel navaden vsakdanji predmet in ga postavil tako, da sta nov naslov in novo gledišče izpodrinila njegovo običajno, praktično vrednost – tako je ustvaril novo misel o tem predmetu (prav tam, 60).« In ni naključje, da je bil ta anonimni pisec kar Duchamp sam.

Zdi se torej, da je Dantojeva poanta naslednja: anonimni prispevek, ki predstavlja interpretacijo, je sestavni del *Fontane*; še več, je bistveni del tega umetniška projekta oziroma prav tisto, zaradi česar je pisoar kot razstavni eksponat postal umetniško delo.

Preidimo sedaj k Dantojevemu sklicevanju na Hegla in k našemu vprašanju, kako si je lahko z njim pomagal. Spomnimo se naprej na Heglov znamenit stavek, da so bile egipčanske piramide skrivnost za Egipčane same. To pomeni, da so piramide dejanje človeštva na neki stopnji njegovega razvoja. Ampak razmislimo o tej dejavnosti. Lahko bi rekli, da izvira iz nekih, tedanjih izkustev egipčanskega ljudstva, ki se jih le-to ni zavedalo. Ugotavljanje teh izkušenj in sploh zgodovine izkustev človeškega rodu postane šele predmet filozofije. Seveda se je pri tem potrebno zavedati, da so te izkušnje vendarle tudi samospoznavanje, samodojemanje človeške vrste, o čemer priča Heglov stavek: kar je resnično, je razumno. Rečeno drugače, posamezna dejanja človeškega rodu (piramide) so že znak tega, kako se človeštvo na dani stopnji razvoja zaveda samega sebe, čeravno tega še ne doume. Samo-zavedanje človeškega duha se tako vsaki posamezni razvojni stopnji duha izkaže za nepopolno, v vsakem samo-zavedanju ostane kaj neprosojno. Razvoj se pri Heglu končno razreši v stanju absolutnega duha, kjer se duh dojame kot to, kar je, kot samo-zavedanje.

Toda kako ta Heglova logika pomaga Dantu? »Heglova izredna filozofska vizija zgodovine dobi presenetljivo potrditev v Duchampovem delu, ki postavlja vprašanje filozofske narave umetnosti *znotraj* umetnosti in predpostavlja, da je umetnost filozofija v živi obliki, s čimer je zdaj opravila svoje duhovno poslanstvo, ko je v svojem jedru razkrila filozofsko bistvo. [...] Kar bo torej umetnost naposled dosegla kot svojo dovršitev in izpolnitev, je filozofija umetnosti (prav tam, 40).« Z drugimi besedami: »Ko umetnost ponotranji svojo lastno zgodovino, ko se začne zavedati svoje zgodovine, kot se je to zgodilo v našem času, tako da njeno zavedanje zgodovine tvori del njene narave, je morda neizogibno, da se naposled preobrazi v filozofijo. In ko to stori, umetnost v pomembnem smislu pride do svojega konca (prav tam, 41).«

Očitno je torej, da Danto Duchampovo gesto, če lahko temu tako rečemo – to je postavitev običajnega, že izdelanega (ready made) industrijskega predmeta v umetniško galerijo in spremljajočo interpretacijo – dojema kot znak, da se je umetnost ovedla svoje zgodovine oziroma, da je s tem, ko si je zastavila filozofsko vprašanje – zakaj je ta predmet (pisoar) umetnina – prišla do samozavedanja. Če torej sprejmemo to misel, tedaj po Dantu ostaja le še vprašanje, »kako naj se navadimo na dejstvo, da ima izhodiščno vprašanje pritrdilen odgovor, da je torej z umetnostjo resnično konec in da se je preobrazila v filozofijo (prav tam, 121).«

Ali se lahko z Dantom strinjamo? Sam v to močno dvomim. A preden preidemo h kritiki, velja izpostaviti kvalitete njegovega dela. Te se kažejo zlasti v premisleku o možnih kritikah njegove teze oziroma v raziskavi predpostavke svoje poglavitne teze. Na tem mestu bi omenil dva takšna premisleka. (1) Če postavimo, da je interpretacija postala nujen sestavni del umetnosti, ali potem ni res, da lahko

vsak predmet postane umetnina in da smo zapadli v nekakšen relativizem? (2) Če si hočemo zamišljati, da umetnost prihaja k svojemu koncu, moramo izpolniti nek pogoj, brez katerega ta misel ni mogoča; in to je linearna zgodovina umetnosti.

Pri obeh razmislekih se dodatno pokaže, kako si Danto pomaga s Heglom.

Ad1)

Ugotovili smo, da po Dantu »nerazločljivi predmeti postanejo popolnoma različna in razločljiva umetniška dela s pomočjo različnih in razločljivih interpretacij.« zaradi česar jemlje »interpretacije [...] kot funkcije, ki materialne predmete preoblikujejo v umetniška dela. Interpretacija je v bistvu vzvod, s katerim dvignemo predmet iz materialnega sveta v svet umetnosti, kjer mu je dodeljena pogosto nepričakovana preobleka. Samo v odnosu do interpretacije je materialni predmet umetniško delo, kar seveda ne pomeni, da je to, kar imenujemo umetniško delo, relativno v kakršnem koli dodatnem zanimivem oziru (prav tam, 65–6).«

Danto se torej več kot zaveda problema, ki sledi iz njegove rešitve vprašanja, kaj je umetnost. Če neki predmet postane umetnost zaradi interpretacije, je lahko vsak predmet, ki ga tako interpretiramo, umetnost. Na ta način bi bilo vse relativno. Danto se skuša temu izogniti z ločevanjem pravilne interpretacije od nepravilne: »Mislim, da se ne bomo dosti zmotili, če predpostavimo, da je pravilna interpretacija predmeta-kot-umetniškega dela tista, ki se kar najbolj sklada z umetnikovo lastno interpretacijo (prav tam, 71).«

Ali nam to kakorkoli pomaga? Po Dantu v toliko, v kolikor živimo v času, ko lahko predpostavimo, da umetnik že razmišlja o svojem delu. Tako »interpretacija ni nekaj delu zunanjega: delo in interpretacija vznikneta skupaj v estetski zavesti. Tako kot je interpretacija neločljiva od dela, je neločljiva tudi od

umetnika, če gre za umetnikovo delo (prav tam, 73).«

V čem je poanta? Ker živimo v času, ko je umetnost ponotranjila svojo zgodovino, umetniki že razmišljajo, interpretirajo tudi svojo lastno dejavnost. Tako je interpretacija ali razmislek že moment samega umetniška udejstvovanja – kot nazorno kaže Duchampov primer. Na ta način, če smo Danta pravilno razumeli, interpretacija ni poljubna (relativna), temveč od nekega trenutka predstavlja (kot samorefleksija, heglovski samozavedanje) sestavni del umetniškega delovanja.

Ad2)

Zakaj po Dantu njegove teorije umetnosti ne moremo odpraviti z očitkom, da vodi v relativizem, kaže tudi premislek o predpostavki, na kateri ta teorija temelji. Gre namreč za predpostavko, da njegova teorija zahteva resnično zgodovinsko kontinuiteto (linearno zgodovino umetnosti) in s tem neke vrste heglovski napredek (prav tam, 145).

Kar Danto potrebuje, je torej teorija umetnosti, ki na dovolj splošni ravni takšen napredek prikaže. To je seveda težavno. Če bi namreč umetnost pojmovali kot zgodovino vedno boljše reprezentacije (predstavitve), s tem ne bi zadostili pogoju splošnosti. Če pa bi umetnost opredelili kot izražanje občutkov, sploh ne bi mogli vzpostaviti nikakršnega linearnega poteka oziroma nobenega napredka. Pri vedno boljši reprezentaciji gre preprosto za izpopolnjevanje tehnologije zaznavne ustreznosti – od izuma perspektive v slikarstvu do prikazovanja gibanja v filmu. In to je tudi vse. Sami izumi ne prispevajo ničesar k umetniškosti. Pri umetnosti kot izražanju občutkov pa gre za to, da sicer vsi umetniki izražajo občutke, vendar pa to ne more ponuditi pojma napredka, saj so lahko občutki, ki jih izražajo umetniki v različnih časih, a z različnimi tehnologijami, podobni ali

enaki. Pri napredku, ki ga misli Danto, gre tako za »neke vrste *spoznavni* napredek, kjer je mišljeno, da umetnost postopoma napreduje k tovrstnemu spoznanju. Ko je to spoznanje doseženo, ni več prav nobenega smisla ali potrebe po umetnosti. Umetnost je prehodna stopnja pri približevanju k določeni vrsti védenja. Vprašanje je torej, za kakšno vrsto spoznanja gre in odgovor [...] je védenje o tem, kaj je umetnost. Potrebna je notranja povezava med naravo in zgodovino umetnosti. Zgodovina se zaključi s prihodom samozavedanja ali, boljše, samospoznanja. [...] Umetnost se konča s prihodom njene lastne filozofije (prav tam, 145–6).« Ta filozofija pa se na neki točki zgodovinskega razvoja pokaže v interpretaciji ali zastavljanju filozofskih vprašanj, kakršno je bilo Duchampovo.

Dodajmo k zgornjima kvalitetama Dantojevega dela, ki zagotovo nista edini, še zavedanje in sprejemanje posledic njegove teorije. Kakšne so te posledice, smo ravnokar omenili. Če namreč teorija ni več nekaj zunanjega predmetu, je edino, »kar na koncu ostane, *teorija*, medtem ko je umetnost postopoma izpuhtela v slepeči bleščavi čiste misli o sami sebi in je ostala tako rekoč edino kot predmet svoje lastne teoretske zavesti (prav tam, 150).« To pomeni, da so umetniki odprli pot filozofiji in da umetniška dela, ki so in bodo odslej nastajala, ne bodo več imela zgodovinskega pomena (prav tam). Radikalno!

### Kritika

Preden se lotimo kritike Dantove filozofije umetnosti, povzemimo njegovo argumentacijsko logiko. Kot smo že povedali, izhaja iz vprašanja (problem-ske situacije), kaj je umetnost – ali, če smo natančnejši – iz vprašanja, zakaj je nek predmet (pisoar) umetniško delo, medtem ko drug predmet iste vrste (ali povsem enak predmet) to ni. Gre torej za

logiko opredeljevanja (definiranja), pri čemer se to opredeljevanje zgleduje pri Descartovi logiki jasnosti in razločnosti. Umetniško delo se namreč mora, če hoče obveljati kot umetniško delo, jasno in razločno razločevati od neumetniškega dela. Sam Danto imenuje ta postopek svojo metodo, »ki je v tem, da poskusimo, kadar koli presodimo, da je treba vzpostaviti filozofsko razločevanje, proizvesti dvojico nerazločljivih stvari, ki pripadata domnevno različnima filozofskima vrstama, in potem ugotoviti, v čem je ta razlika... (prav tam, 219).« Po čem se torej ista predmeta (dva pisoarja), ki sodita v različni filozofski vrsti (umetniško delo in uporabni predmet) razlikujeta?

Kot smo videli, Danto odgovarja, da umetniško vrednost nekemu predmetu podeljuje interpretacija, kar utemelji s sklicevanjem na Hegla in na zgodovinski razvoj umetniških prizadevanj, ki na neki stopnji razvoja privedejo do samo-refleksije. Umetniško vrednost tako vzpostavlja interpretacija, ki je filozofsko samo-refleksivna v toliko, kolikor postavi vprašanje, kaj je to umetnost. »Zgodovinska pomembnost umetnosti je potemtakem v dejstvu, da naredi filozofijo umetnosti mogočo in pomembno. Če se zdaj s temi pompoznimi izrazi ozremo na umetnost naše bližnje preteklosti, vidimo nekaj, kar se za svoj obstoj kot umetnost bolj zanaša na teorijo, tako da teorija ni nekaj zunanjega svetu, ki ga skuša razumeti, temveč mora v razumevanju svojega predmeta razumeti samo sebe (prav tam, 149–50).« Po Dantovi logiki tako na koncu ostane le še teorija itd.

Ampak v čem je težava te logike? Prvo težavo vidim v tem, da Dantov odgovor, tudi če bi ga sprejeli, odgovori zgolj na vprašanje, kaj razločuje pisoar v trgovini ali na javnem stranišču od pisoarja v umetniški galeriji, nikakor pa ne odgovori na vprašanje, kaj je umetnost. Pisoar od pisoarja ločuje interpretacija, a ker ta

interpretacija pri Dantu pomeni hkrati nekako samoukinitev umetnosti ali dvig umetnosti na nov (samo-refleksivni) nivo – nenazadnje je samoukinitev in dvig na razvojno višjo stopnjo bistvo Heglove logike – še vedno ne vemo, kaj je umetnost. To vemo še toliko manj, ker Danto zavrne druge, alternativne opredelitve umetnosti, ki so poskušale tisti več v predmetu (zaradi katerega predmet postane umetniško delo) iskati v metafiziki ali kjerkoli drugje. Kar sledi iz Dantove logike, je namreč to, da je umetnost nekoč bila in je kot taka privedla do sedanje samo-refleksije. V tej luči je pretekla umetnost sredstvo sedanje filozofije umetnosti, toda, kaj je umetnost ali natančneje, kaj je bila umetnost, v resnici še vedno ne vemo. To pomeni, da Danto uporablja besedo *umetnost* vsaj na dva načina: (1) kot nekaj, kar je bilo in je zgolj kot sredstvo vodilo k sedanji (Dantovi) filozofiji umetnosti, in (2) kot nekaj, kar v obliki filozofske samo-refleksije obstaja, vendar na novem nivoju. A da se ne bomo prepirali okoli besed, se raje vprašajmo, ali je filozofija umetnosti v resnici že umetnost? Če odgovorimo pritrdilno, se bomo zapletli v precej nenavadne razprave z umetniki, ki danes ustvarjajo umetnine, a si ob tem ne zastavljajo filozofskih vprašanj. Po eni izmed Dantovih izjav so te umetnine sicer brez zgodovinskega pomena (so prežitki), toda po njegovi opredelitvi, ki umetnost ukinja, kot le-ta prispe na nivo samo-refleksivnosti, tudi niso umetnine (bile pa bi morda nekoč).

Na ta način Dantova teorija ni le protislovna, njena težava je tudi ta, da so pretekla umetniška dela, to je dela, ki so nastala pred 20. stoletjem, umetnine prav, v kolikor so vodile do Dantove samo-refleksivnosti. Toda sedaj poskušajte odgovoriti na vprašanje, kaj v neki pretekli umetnini priča o tej čudoviti lastnosti, da vodi do samo-refleksivnosti.

Te logike nadalje tudi ni mogoče uskladiti z njeno kritiko opredelitve

umetnosti kot medija. Zgoraj smo videli, da ta opredelitev po Dantu žrtvuje identiteto umetnosti, ker jo jemlje kot objekt. Toda, ali napravi Danto kaj drugega? Ali njegova misel, da se umetnost konča s prihodom njene lastne filozofije, ki jemlje umetnost kot sredstvo za nekaj drugega (prehod na višjo stopnjo bivanja) umetnosti ne naredi za objekt?

Druga možnost kritike Dantove teorije pa je, da zavrnemo tudi njegovo razlago, kaj loči umetniški predmet (pisoar v galeriji) od drugih povsem enakih predmetov (pisoarjev na javnem stranišču). Zakaj neki ne bi odvrnili, da teh predmetov ne loči nič in da je sklicevanje na interpretacijo (in vso heglovski ozadje, s pomočjo katerega se skuša Danto izogniti relativizmu) zmotno? Utemeljitev te kritike bi seveda zahtevala izčrpno razpravo, ki se je zaradi razumljivih prostorskih omejitev tukaj ne morem lotiti. Morda pa kdaj drugič. Omenim naj samo, da skuša Danto s svojo teorijo osmisлити umetniško delovanje v sodobnem času in iz umetnosti izključiti trende, ki si po njegovem ne zaslužijo imena umetnosti. V tem bi ga vsekakor veljalo podpreti. Toda tudi, če poskušamo takšno razmejitev vpeljati z neko evolucijo umetniškega udejstvovanja, morda evolucija, ki ukine umetnost v imenu filozofije umetnosti (ali umetnostne zgodovine), ni edini odgovor.

*Andrej Adam*

**INFORMATIVNA PRIROČNIKA  
O SLOVENSKIH KNJIŽEVNIKIH**  
**Marjeta Žebovec: Slovenski književniki**, rojeni do leta 1899. Ljubljana: Karantanija, 2005.

**Marjeta Žebovec: Slovenski književniki**, rojeni od l. 1900 do 1919. Ljubljana: Karantanija, 2006.

Prvi dve knjigi prinašata krajše zapise o skoraj dvesto slovenskih besednih ustvarjalcih, razvrščenih po letnici rojstva; prva pa tudi podatke iz obdobja pismenstva in nadaljnjih slovstvenozgodovinskih obdobj.

Medtem ko sta v predgovoru prve knjige napovedani še dve in bi se tako slovstveni priročnik zaokrožil v trilogijo, pa Marjeta Žebovec v drugi knjigi že obeta tudi četrto. Tako ostaja obseg zamišljenega priročnika odprt in se utegne še širiti.

Izbor uvrščenih avtorjev je dokaj svojevrsten, doslej nenavaden. Izhaja iz namena zajeti čim več imen, a ne le uveljavljenih in na neki način kanoniziranih ustvarjalcev, najsi jih uzakonjajo šolske potrebe ali pa merila stroge stroke.

V tem širokem izboru pa tiči past. Ali dosegajo avtorji dovolj viden ustvarjalni vzpon ali ostajajo na ravni občasnega literarjenja?

Žebovecva v predgovoru k prvi knjigi pove, da se je odločila za najbolj objektivno klasifikacijo. Vidi pa jo v tem, da besedne ustvarjalce razporedi po letnici rojstva, koliko visoko pa kdo seže, naj »presodi vsak bralec sam«. Ona da jih želi osvetliti »s človeške plati«. Povsem se izogne vsaki vrednostni oceni njihovih del. Tako pristane priročnik na informativnem sidrišču. Na pogled je sicer takoj opazna dolžina posameznih zapisov in avtorica jo pojasnjuje, češ »nekateri imajo bolj razgibano življenje, drugi manj; nekdo se rad fotografira, drugi ne«. Opazen je tudi delež slikovnega gradiva. Težišče so fotografije iz osebne življenjske poti: družinske, prijateljevalne, družbene ... Podkrepijo jih informativni podzapiski, da obenem z življenjepisom in zgovornimi naslovnici uvrstijo ustvarjalce med preproste prebivalce planeta. Zaživijo namreč povsakdanjeno v krogu družine, prijatelj in različnih dogodkov.

V drugi knjigi Žebovecva zapiše, da so le-ti »občutlivejši kot ljudje, ki nimajo