

---

---

## ZGODNJBIZANTINSKA »POETIKA PARADOKSA«

---

---

*Sergej Averincev. Poetika zgodnjebizantinske literature.  
Prevedel Pavle Rak v sodelovanju z Matejo Komel Snoj.  
Ljubljana: KUD Logos, 2005.*

Sergej Averincev, ruski klasični filolog, bibličist in bizantinist, kulturolog, pesnik in publicist (Moskva 1937 – Dunaj 2004), je s *Poetiko zgodnjebizantinske literature* prvič predstavljen v slovenščini.

Najprej nekaj besed o naslovu. Pojma 'poetika' Averincev ne navezuje na formalistične koncepte poetike, in sicer niti na Aristotelov empirizem, še manj na antične, renesančne in klasicistične normativne poetike, pa tudi ne na analitične instrumentarije formalistov in strukturalistov. Zanima ga 'praktična', 'implicitna' poetika, ki po eni strani pogosto sega onkraj literarne teorije in kritike, npr. na področje kozmologije, cesarskega kulta, knjižne kulture itd., po drugi strani pa je izrecno omejena na *izrazni* vidik. S tega stališča delo vsekakor sodi bolj na področje literarne kritike in estetike kot na področja politično-socialne, kulturne ali duhovne zgodovine.

Zgodovinska periodizacija, po kateri je čas od Konstantina I. (324–337) do Heraklija (610–641) mogoče razumeti kot »zgodnjebizantinsko obdobje«, je vsekakor provokativna. S stališča resne politične zgodovine je odločitev med dvema konvencionalnima začetnima točkama (prva je nastop Konstantina I. leta 324 in ustanovitev Konstantinopla – tj. Novega Rima – leta 330, druga pa dokončna razdelitev imperija na dve polovici po Teodozijevi smrti leta 395) dokaj nepomembna; diskusija o 'uradnem začetku' neke zgodovinske epohe je pač vselej trivialna, tako kot je trivialen obvezni pripis, ki ponavadi sledi tovrstnim razpravam: »Sicer pa se je proces začel že davno prej« – v našem primeru z Dioklecijanom. Toda težko je ostati ravnodušen ob napovedi, da bomo v obdobju, ki po vseh uradnih in poluradnih periodizacijah vsaj deloma še sodi v pozno antiko, odkrivali skrite korenine časovno nepreglednega in vsebinsko raznolikega kulturnega fenomena 'Bizanc': »Ne toliko odmevov starega, ampak poteze novega« (11). Naj bo priznано: tudi pisca te recenzije je naslov ob prvem soočenju s platnico navdal z instinktivnim (bržkone zahodnjaškim) revoltom zoper 'imperialistični' pohod ortodoksnega Vzhoda čez časovne meje antičnega Rima. Vendar knjiga ne govori o soočenju dveh kulturnih epoh, temveč o prehodu. Averinceva ne zanima toliko »uskklajenost inercije, uglašena v toku stoletij, temveč ustvarjalna disharmonija gibanja« (11). Ob tem pa ne gre za abstrakten duhovnozgodovinski konstrukt, ki bi formalne prvine umetnostnih diskurzov v smislu zrcaljenja postavljал nasproti poenostavljenim zgodovinskim strukturam. »Prvi vidik problema je – zgodovina in človek, drugi vidik je – človek in beseda. Literarna beseda se mora postaviti v razmerje do zgodovine, do družbenih in političnih zgodovinskih dejstev, vendar ne drugače kakor prek človeka.« To ni človek kot posameznik v smislu meščanskega humanizma, temveč prav kot udeleženec in akter družbenih procesov. »Tudi najbolj pogojena, najbolj obredna in nepresojna literarna beseda izhaja iz človeka in je namenjena ljudem. Pogojenost literarne besede je mogoča le toliko, kolikor so se ljudje o njej vnaprej dogovorili. Obrednost literarne besede je

oblika njene družbenosti« (13). Na tej točki Averincev postavi implicitno paralelo med neprebojno *vladavino literarne zvrsti* v poganski antiki in *obrednostjo* bizantinske literature. Nam, ki smo v veliki meri zavezani romantični estetiki individualnega genija, se te prvine kažejo kot »stroga in neosebna pravilnost«, kot tiranija kanona nad svobodno ustvarjalnostjo; paradoksalno pa je lahko prav vtis neprobnoje zaprtosti odraz žive družbene resničnosti, »namenje omejenosti človeka samega in zaprtosti njegovega notranjega življenja, ki ima prav tako svoje vzroke.«

Kot pisec pokaže v uvodu, med sužnjelastniško antiko in fevdalnim srednjim vekom ni podobne kontinuitete kot med srednjeveškim in novoveškim meščanstvom; poleg tega se je srednjeveška kultura na zahodu in na vzhodu v bistvenih potezah oblikovala že pred nastopom fevdalizma: za srednjeveško »pojmovanje sveta« sta odločilna krščanstvo in institucionalna, hierarhična Cerkev, ki je bila zgrajena že davno pred fevdalizmom. Podobno so tudi temeljne miselne oblike srednjega veka šele pozneje prišle »v zgradbo fevdalne ideološke sinteze« in »v njej našle novi smisel« – toda obstajale so že v pozni antiki in se postopoma vključevale v celoto »približno tako, kot so v arhitekturno celoto konstantinopelske cerkve svete Sofije prišli stebri, vzeti iz antičnih ruševin Efeza in Balbeka, ali kot so v pesniško celoto krščanskih 'centonov' prišli verzi antičnih pesnikov« (21–22).

Justinijanovo despotijo je mogoče razumeti kot odziv na grožnjo kaosa, podobno tudi evropske absolutizme 16. in 17. stoletja. Vendar med obema oblikama absolutne vladavine obstaja pomembna razlika: evropski absolutizmi so bili dinastični, absolutni vladarji so tudi sami izšli iz aristokracije (razen Napoleona, ki je bil prav zato »predrzen izziv« prevladujočemu načelu), njihova ideologija pa je bila »zemeljsko-patriotska«; nasprotno poznorimski in zgodnjebizantinski sakralni vladar prihaja »od nikoder«, iz anonimnosti, »od zgoraj«, ker ima transcendentno oblast, in »od zunaj«, ker je njegova oblast na družbeno telo aplicirana s silo. Ključna podobnost med barbarom osvajalcem na Zahodu in teokratskim vladarjem na Vzhodu je v tem, da kot nosilca sakralne oblasti oba prihajata »od zunaj«: barbar v dobesednem prostorskem smislu, vzhodni vladar pa iz socialne izolacije – podobno tudi cerkveni voditelji na politično vplivna mesta prihajajo iz puščavniške osame (27). Šele povsem transcendentno razumevanje oblasti nam lahko pojasni »čudni nimb«, ki obdaja zgodnjebizantinskega dvornega evnuha – njegova brezspolnost je namreč skoraj »parodija na asketski celibat, še več, parodija na angelsko breztelesnost« (28).

Asketstvo, ki v poznejšem srednjem veku stopa v uravnotežen komplementarni odnos z nasprotno težnjo, težnjo k »zdravi življenjski radosti«, je družba pozne antike oz. zgodnjega srednjega veka sprejemala v skrajnih oblikah: pozive k zmernosti v askezi in kritiko 'sprevrženega' asketstva tako lahko slišimo iz ust samih asketov in cerkvenih oblasti, družba pa tovrstne 'ekscese' naklonjeno sprejema – pri tem sploh niso mišljeni samo heretični ekscesi krščanskega asketstva, temveč ekstatično asketstvo sploh: to je namreč celo bolj kompatibilno z gnosticizmom, manihejstvom in platonizmom kot s krščanstvom, ki v svoji izvorni obliki ne absolutizira nasprotja med duhom in materijo, temveč predvsem nasprotje med poslušnostjo Bogu in svojo voljo (32; prim. tudi 140–143). Averincev duhovito obračuna z moralističnim toposom 'dekadence', ki naj bi sprožila razmah asketstva; 'moralni razkroj' je namreč reverzibilen

argument, s katerim je bilo v zgodnjem srednjem mogoče dokazovati nujnost, v renesansi pa ne-možnost askeze. Razlaga za poznoantično krščansko in poganško asketstvo je drugače: v prepričanju, da lahko posameznik v danih razmerah oblikuje svoje življenje v smeri urejenega spokoja samo onstran meja svoje narave (35).

In nazadnje: kulturna sinteza med krščanstvom in poganstvom je na Zahodu sad civilizacijske nuje, na vzhodu pa plod »patosa kontinuitete«: tako ne prese- neča, da Justinijan, ki je dal leta 529 zapreti Platonovo Akademijo, na svojem dvoru goji lahkotno erotično epigramatiko ...

Srednjeveško pojmovanje biti kot »totalitete vseh popolnosti, v katero spada tudi estetska popolnost«, sili sodobnega opazovalca, navajenega na 'estetsko' kot posebno kategorijo in na 'estetiko' kot avtonomno področje, k reviziji nje- govih epistemoloških predpostavk. Averincev duhovito zavrne nereflektirano prenašanje sodobnih epistemoloških konceptov na antiko in srednji vek: raz- iskovalec antične in srednjeveške estetike bo po uveljavljenem vzorcu, ki ne vključuje nikakršne hermenevtične avtorefleksije, najprej dosledno razgradil material, iztrgal delce iz prvotnega konteksta in jih nato priličil fikciji, na ka- teri temelji njegova delovna hipoteza. Tovrstno trganje iz konteksta je pogosto povezano s predstavo o »'naivni modrosti' starih mislecev, ki so menda mislili le po poteh 'genialnih ugibanj'« (46) – značilen primer subtilnega humorja, ki sicer dokaj zahtevno knjigo napravi za prijetno branje. Poznoantična in sred- njeveška »antiestetska estetika« izhaja iz krize, ki jo v tem obdobju doživlja klasično, kontemplativno, na formo (ali *eidōs*) osredotočeno videnje sveta; zdaj se pogled pomika onstran oblike in podobe. Isti stvarnik je ustvaril zборе angelov na nebu in črva v zemlji – zemlji, ki je zdaj razumljena kot »mračno brezno biti«. Onkraj forme je strmenje nad molkom biti, strmenje, ki ga po- nazarja ravno *molk*; videnje biti daje drugačno podobo tudi videnju *eidōsov*. Toda Averincev ne bo govoril o 'drugačni estetiki'. Njegova knjiga pravzaprav obravnava nekaj, kar bi zlahka imenovali 'poznoantična estetika', toda 'zgo- dnjebizantinska poetika' se je bržkone zdela bolj nevtralna.

Tudi poglavje o »Ponižanju in dostojanstvu človeka« se na svojevrsten način dotika področja 'estetike'. Tu omejite na bizantinski vzhod pravzaprav odpo- ve; gre za dokaj splošno nasprotje, ki velja, kolikor ni preveč shematično, za krščansko kulturo sploh, in sicer za krščansko kulturo kot dedinjo judovske. »Na splošno rečeno pojmovanje človeka, ki ga najdemo v Bibliji, ni manj tele- sno od antičnega, vendar zanj telo ni drža, ampak bolečina, ni kretnja, ampak trepet, ni voluminozna plastika mišic, ampak ranam izpostavljene 'notranjosti nedri'; telo ni gledano od zunaj, temveč čuteno od znotraj, njegova podoba ni sestavljena iz vidnih vtisov, ampak iz vibriranja človekove 'notranjosti'« (86). Telesna integriteta svobodnega Grka je dosežena na račun telesnega poniževa- nja nesvobodnih. Njegova osvobojenost od strahu in upanja ima dve simbol- ni logični meji: (božanski ali kiniški) smeh in (herojski oz. stoiški) samomor. Ti meji včasih tudi sovpadeta: Hadrijanovega ljubljenca Antinoa so prišтели k bogovom, ker se je prostovoljno utopil kot žrtev za cesarjevo zdravje; Sokrat se smeje kot bogovi, ko herojsko sprejema smrt. Na drugi strani Jezus molče sprejema trpljenje.

Primerjava »sveta smejočih se bogov in sebe ubijajočih modrecev« s krogom brez središča (97) je eno redkih mest, ko piščevo shematiziranje vendarle prese-

že meje kulturnozgodovinske korektnosti in ob tem dobi oznanjevalsko-didaktični nadih. Seveda pa je shema sama po sebi privlačna: alternativa je namreč krog z Bogom kot središčno vrednoto, ki ne dopušča nikakršne pomirjenosti, temveč kot pot k absolutnemu cilju ponuja 'strah' in 'upanje'.

Poglavje »Red v vesolju in red v zgodovini« govori o statičnem racionalizmu bizantinske eshatologije, o razumevanju zgodovine, ki se odreče novozavezni mistični dialektiki in postane podobna »nalogi s priloženo rešitvijo« (133). »Imperfekt' človeške in biblične zgodovine je nadomeščen s 'perfektom' večne Božje odločitve, s predstoječo sedanjostjo liturgije, pa tudi cesarske ideologije« (134). Za Avgušтина je Cerkev tujka na zemlji, brezdomsko 'mesto', ki je v dramatičnem nasprotju z 'zemeljskim mestom', in za Psevdo-Dionizija Areopagita »hierarhija angelov in ljudi, odsev čistega sveta v čistih ogledalih, urejen razpored 'skrivnosti'; o dramatičnosti in problemih ni nobenega govora« (136). Izguba dinamike, ki jo utrpeva 'sveta zgodovina', pa je postopna in se zrcali tudi v razvoju cerkvenega pesništva od notranje napetega, dramatičnega kondakija k statičnemu kanonu, ki zgodovinsko dinamiko izničuje z alegorističnim poenotenjem smisla: v skladu z aleksandrijskim alegorizmom in v nasprotju z antiohijskim historizmom je posamezen dogodek v sveti zgodovini samo 'modus' vedno istega smisla.

Simbolika bizantinske državnosti (»Znak, znamenje, zastava«) je simbolika države brez imena, države, katere ime je samo naziv: uradno ime Konstantinopla je bilo »Novi Rim«, Bizantinci so bili uradno »Romejci«; začetka države niso zaznamovali osvajalni pohodi, temveč ceremonija Konstantinovega krsta. Država v zemeljski zgodovini je gibljiva podoba, 'ikona' Božjega kraljestva, sam Avtokrator je samo podoba nečesa višjega, Pantokratorja. Krščanstvo je bilo za cesarstvo le znamenje (»v tem znamenju boš zmagal«, se glasi napis pod križem, ki ga je Konstantin videl pri Milvijskem mostu), tudi cesarstvo pa je bilo za krščanstvo samo minljivo znamenje (lik na cesarjevem denariju). Spopad za posestvo simbola se na fascinanten način odraža v 'antiestetski estetiki', po kateri je mogoče dvorne evnuhe primerjati z nebeškimi angeli in ranjeno Kristusovo telo s popisanim papirusnim listom (ki povrhu nima poetične, temveč izrazito državno-birokratsko konotacijo).

In vendar je mogoče pripomniti, da omejitev na Vzhod tudi v tem pogledu ni smiselna in tudi ne potrebna; če kdo, je začetnik »neestetske estetike« ali estetskega paradoksizma prvi latinski apologet Tertulijan. Ta spreobrnjeni poganski retor je sarkastično izpovedoval »vero v absurd« (*credo quia absurdum*) in se zlasti v spisu *O vencu* skoraj blasfemično poigral z 'neestetsko estetiko' najsvetejših krščanskih simbolov, ki so kot atributi krvave resničnosti Kristusovega trpljenja prava alternativa malikovalski simboliki cesarskega kulta (trnova krona – cesarski venec).

Naslov poglavja »Svet kot uganka in njena rešitev« je aluzija na Pavlovo sintagmo »v zrcalu in v uganki« (*per speculum in aenigmate*, 1 Kor 13,12). Estetiko paradoksne uganke (ali 'kenninga') pri zgodnjebizantinskem epiku Nonosu (ep o Dionizu v 24 knjigah) je mogoče ponazoriti s poimenovanjem puščavnika Janeza Krstnika kot »meščana odljudne skale«. Nonos in njegovi sodobniki se očitno navezujejo na helenistično prakso (najbližja paralela je Likofronova Aleksandra iz 3. stoletja pr. Kr.) in na sočasni filozofski simbolizem, obenem pa navzočnost ljudske enigmatike v zvrstno visokem epskem besedilu pomeni vrnitev v prvin-

sko nedolžnost arhaičnega 'barbarstva' (ki ustreza 'barbarski' realnosti): gre za paradoksalen spoj med »nadumnim' filozofskim simbolizmom in ljudsko privrženostjo bistroumno nezvižajni igri z ugankami«. Podobno je tudi čar 'metafraz' in 'parafraz' na biblične teme, a v poganskih oblikah, prav v učinku paradoksa: čar teh bizantinskih 'centonov' je v tem, da tradicionalna poganska forma opisuje stvari, ki jih pogani prejšnjih stoletij *ne bi mogli* opisovati. Kot priznava Averincev, je latinski material vsaj na področju centonov veliko bogatejši; vendar tudi visokoliterarna stilizacija polliterarnih zvrsti, kakršna je uganka, sega globoko v helenizem in ni omejena na grški svet: *Ezopovo življenje* iz 3. stoletja po Kr. in Petronijev *Satirikon* iz Neronove dobe sta samo dve pozni priči realizma, ki so mu literarno, stilizirano obliko dali že helenistični pesniki 3. stoletja pr. Kr.

Klasična grška didaktika se praviloma uvršča v višje slogovne registre, bližnje-vzhodna pa je v tem pogledu nevtralna, ker ji je samo nasprotje med »vzvišenim« in »nižkim« tuje. Vendar je obema skupna naklonjenost predstavi o »svetu kot šoli«. V svetu grškega poganstva je posrednik didaktične modrosti stavec; 'nebogljani' otrok je kvečjemu prejemnik nauk. Šele zgodnjebizantinska doba v didaktični vlogi odkrije otroka: pri tem izhaja iz evangeljskega nauka o otroku kot »največjem v nebeškem kraljstvu«, v ikonografijo pa to predstavo prenese v podobi Kristusa otroka z izrazom stroge starčevske modrosti. »Otrok« in »stavec« postaneta medsebojno zamenljiva nosilca modrosti.

Poglavje o »Besedi in knjigi« govori o simbolnem statusu, o »patosu« knjige in pisanja, ki ga v zgodnjebizantinski svet (v bistveno večji meri kot na latinski zahod) vnese bližnevzhodni kult svete knjige, dodatno spodbudo pa mu da pojav kaligrafije in bibliofilstva (ter, dodajmo, »patos« bizantinske državne administracije). V nasprotju s poganskim grškim svetom, ki je v živem govoru videl emblem državljanjskih pravic, svobode in individualnega dostojanstva, v nasprotju s Platonom, ki je zapis razvrednotil v spominsko protezo, pa tudi v nasprotju z novozaveznim naukom o »črki, ki ubija, in duhu, ki oživilja«, ter s predstavo o Kristusu kot utelešeni Besedi sakralizirana knjiga v novih razmerah prevzame primat nad živim govorom. Metaforiko glasbene izvedbe (npr. samoupodobitev pesnika z liro), ki je značilna za klasično poezijo, nenadoma nadomesti metaforika zapisa: pesnik v samem aktu petja metaforično fingira *zapisovanje*, očitno zato, ker zapisu prisoja attribute inspiracije in modrosti.

Z literarnokritičnega stališča je nedvomno najbogatejše poglavje o kondakiju (»Shajanje v razhajanju«), zvrsti cerkvene glasbe, ki je svoj izraz gradila na dialektiki med osnovnim besedilom in antifrastičnim refrenom. Tako se npr. morilcu Herodu, ki v kondakiju Romana Meloda nastopa kot govoreča oseba poleg vojakov eksekutorjev, refren oglašča kot »mučno neizbežna«, »manična« misel, kot odmev njegovih lastnih besed, ki se obračajo proti njemu.

Herod:

*Vsa ljudstva drhtijo in ne govorijo,  
da bo njegova oblast kmalu uničena.*

Vojaki:

*... in ne boj se,  
da bo tvoja oblast kmalu uničena.*

Refren:

*Ker bo njegova oblast kmalu uničena.*

Averincev teh verzov ne bo povzdignil na raven velike umetnosti. Priznal bo, da je 'poezija' Meloda Sladkopevca poučna, poučevalna in pridigarska. Vendar Roman »opravlja delo pridigarja tako, kakor ga noben pridigar v ozkem pomenu besede ne bi in ga tudi ne bi mogel opravljati« (304).

Zadnje poglavje, »Rojstvo rime iz duha grške dialektike«, je presenečenje za zgodovino verzne poezije, kot jo je doslej pisal Zahod. Prvi primer regularne rime, ki je več kot homojotelevton ali asonanca, ni izpričan v latinski književnosti, temveč v grški himni *Akatist*, napisani pred letom 626 (tudi slovenski izdaji je dodana v izvorniku in v prevodu). Rima se tu ponavlja povsem pravilno, in sicer ne samo kot zvočni okras, temveč (izhajajoč iz retorične prakse) kot nosilka sporočilne dialektike:

*Raduj se, višina, nepovzpeta za um ljudi!*  
*Raduj se, globina, nedosežna za angelov oči!*

*Poetika zgodnjebizantinske literature* ni zasnovana kot velikopotezna duhovno-zgodovinska sinteza; ne govori ne o poganski antiki ne o krščanskem srednjem veku, niti o njunem spopadu in amalgamaciji. Še najbolj od vsega je avtorju tuje apologetsko-prilaščevalsko preseganje kulturne distance, ki nas ločuje od srednjega veka in ki srednji vek ločuje od klasične antike. V tem pogledu gre za zrcalno nasprotje Haeckerjevega *Vergilija, očeta zahodnega sveta*. Seveda je izhodiščna razlika že v strokovni kompetentnosti avtorjev; Haecker kot filozof nima zgodovinskih ali literarnokritičnih pretenzij, Averincev pa ima po svoji strokovni formaciji širok pregled nad klasično antiko ter vzhodno in zahodno srednjeveško kulturo. Toda odločilna je razlika med konceptoma: Haecker počne prav tisto, čemur se Averincev na vso moč upira: apologetsko pokristjanjuje pogana, ki je po pomoti postal Kristusov prerok in ga je apologet Tertulijan imenoval »po naravi krščanska duša«; avtorja *Eneide* postavi na čelo zahodne *Ecclesia militans*, obenem pa v svojem zahodnjaškem triumfalizmu preprosto pozabi tako na stoletja preganjanj kot na notranjo protislovnost, na katero je obsojena Cerkev ubogih, odkar je postala dedinja ošabnega Imperija.

Averincev se v obravnavi literature kot proizvodu kulture ne sklicuje na antropološke univerzalije; dosledno kulturološki pristop ga vodi v nekatere šablonske poenostavitve, npr. v metodično 'potujevanje' klasične grške kulture iz zornega kota bizantinske. Sopostavljanje olimpijskih atletskih zmagovalcev in filozofskih samomorilcev ter asketov krščanskega Vzhoda je vsekakor shematično, vendar knjiga ne govori o vsebini dveh polov, temveč s shematično binarno šablono ilustrira notranjo dialektiko prehodnega obdobja; šele prehod med dvema slabo zamejenima epohama je namreč v naši poenostavljajoči zavesti konstituiral tudi dva skrajna pola. Trk teh epoh ni zgodovinsko dejstvo, temveč didaktični pripomoček; toda ta trk se v resnici manifestira v mikrokozmosu literarnega in vsakršnega javnega *izraza*: v notranjih protislovnih izraza, med drugim tudi v »estetiki paradoksa«, se zrcali obdobje krize. Kriza pa je, kot nekje opozarja Averincev sam, etimološka sorodnica kritike. »Kriza je nekakšna objektivna 'analiza', ki jo na sebi izvršuje resničnost, prehitevajoč naše poskuse analize.« ... »Sredi razkroja in razdejanja je nastal nov sistem ravnesja, to, kar smo pravkar imenovali gibljiva enotnost.«

Knjigi sta dodana pričevanje pesnice Olge Sedakove in komentiran seznam lastnih imen. Prevod, ki ga je v sodelovanju z Matejo Komel Snój pripravil

Pavle Rak, je brežhiben in tekoče berljiv; ohranja tudi pedagoške kvalitete in humor izvirnika. Tipkovnih napak ni. Sledi spisek opaženih napak, ki pa je glede na obseg besedila in raznolikost ilustrativnega materiala neznaten: str. 82: »cezarizma« nam. »cesarizma«; str. 93: »prvega speva Iliade« nam. »prve pesmi Iliade«; str. 95: »rimskega pesnika Lukana« nam. »Lukijana«; str. 131: »Claude Lévi-Strauss« nam. »Claude Levy-Strauss«; str. 151: »Odoaker« nam. Odoakr«; str. 158: »hetoimasia« nam. »hetiomasia«; str. 159: »eschaton« nam. »ecshaton«; »v Ajshilovi tragediji *Priprošnjice*« nam. »*Evmenide*« (napaka očitno že v izvirniku).

December 2006