

“Kako sem se trudil! Pa vse zajebal!”

(Miha Mazzini: *Telesni čuvaj*, Beletrina, Ljubljana 2000)

Telesni čuvaj se začne nekje v soboto zvečer, če se otresemo Mazzinijeve naturalistične natančnosti s časom. Mazzini omenjeno delo že z naslovom oblepi z etiketo žanrskega romana, ki veselo privablja bralce. Avtor si zastavi svojo pisateljsko nalogo mnogo širše: ne samo, da poskuša roman približati kar najširšemu bralskemu občinstvu, ampak ga želi približati tudi “umetniški” literaturi. Na tem mestu se hote ali nehote zastavi vprašanje, kje natančno so ločnice med t. i. “umetniško” in trivialno literaturo, s tem pa tudi vprašanje slovenskega romana sploh.

Mazzini si zastavi širši cilj: napisati veliki “svetovljanski” roman, ki ga bodo nekega dne tudi Američani brali z največjim zanimanjem. Dogajanje postavi torej v neko fiktivno mesto, ki se po svojem opisu še najbolj približa Berlinu; saj ni prav dosti mest, ki so imela četrti “s treh strani obdane z zidom in minami”. Pravzaprav mi tega niti ni treba dokazovati, saj je sam avtor povedal v intervjuju za Delo: “Ne smete pozabiti, da se roman dogaja v Berlinu, ne v Sloveniji.” (19. 8. 2000) Pravzaprav sploh ne gre za to, da bi avtorju očitala dejstvo, da je romaneskno dogajanje postavil v Berlin. Problem se namreč pojavi v tem, da je mesto sicer razpoznavno, nikakor pa ne zaživi z ničimer drugim kot s posrečeno Mercedesovo zvezdo, “ki te ne pripelje nikamor”, pa še kako res ne. Povsem logično se postavi vprašanje: Čemu Berlin? Morebiti zaradi svoje zgodovinske posebnosti, kot mesta v neki tuji državi, obzidanega z zidom, in izoliranega prebivalstva, ki si je ustvarilo neko povsem samosvojo kulturno in socialno videnje, danes pa na svoji zahodni strani mesta izstopa predvsem z večvrednostnim kompleksom. Nikjer se ne srečamo z ljudmi, z njihovimi navadami in razvadami, ki se še vedno in nenehno “psujejo” z “ossi” in “wessi”, kar seveda pomeni, s katere strani zidu prihajajo, in tam to niti ni tako nepomembno. V Mazzinijevem romanu ni nikjer niti sledi kakšne globlje, čutnonazorno prikazane pomenskosti tega dejstva, ki nikakor ni zanemarljivo. Zdi se, da si je avtor nadvse prizadeval postaviti fiktivnega telesnega čuvaja brez imena v fiktivno neimenovano mesto. Pri tem se pogosto zgodi, da bolj ko se poskušajo ustvarjalci izogniti stereotipom, bolj se pravzaprav pogrezajo v

njih, ali pa v najboljšem primeru ustvarijo nove stereotipe. Prav to se tudi zgodi z glavnim junakom, ki seveda živi svoje življenje v Berlinu, kot smo ugotovili, vendar je bolj slovenski, kot če bi ga srečali na Prešernovem trgu. Tukaj se pravzaprav zelo nazorno izkaže problematičnost romanesknega dogajanja, ki ga avtor postavlja v fiktivno tujino in s tem poskuša dati romanu neki "svetovljanski" pečat, pri tem pa z junaki ostaja trdno zakoreninjen na slovenskih tleh.

Še sto let po Cankarju, kjer se po Pirjevku začne pravi slovenski roman, ki mu pritiče pridevnik "umetniški", ostaja Mazzini pri hrepenenjskem, pasivnem junaku. Pri tem je morebiti obetavno slediti Pirjevčevi misli. Torej, če dojamemo junakovo katastrofo kot dogajanje diference med bitjo in bistvom, potem to pomeni, da bit pomeni samo to, da vse je, kakor je, torej tisto, kar izrekamo z glagolom *biti*. Tukaj potem ne gre za neko idejo, v imenu katere junak vrši svojo akcijo, ta ideja ne izhaja iz biti, ampak je dosledno subjektivna. Subjektivna v smislu "subjekta", iz katerega je tudi izpeljana beseda "subjektivno". Subjekt je tisto, kar leži pod ničem, torej podlaga ali temelj, pod katerim ne leži nič drugega, njegov temelj je potem nič ali nihilizem. Potemtakem je junak s svojimi akcijami utemeljen v izvornem nihilizmu ideje, vendar se nam kot tak razkriva šele na koncu svoje usode, v končni katastrofi svoje akcije. Če poskušamo Mazzinijevega junaka vpeti v povzetek Pirjevčeve teoretične misli, je potem bit tisto, kar je, torej junak sam po sebi. Človek, rojen kot spaka, z nadpovprečnimi inteligenčnimi sposobnostmi in telesom, ki ga prisili, da se umakne v osamo, ker ni zmožen socializacije in je tako že na samem začetku označen kot pasivni lik. Vendar s svojo čustveno zavrtostjo in psihično nestabilnostjo več kot tipičen primerek slovenskega junaka. Avtor se poskuša izogniti nacionalnosti na način, da dogajanje postavi, po njegovem, v fiktivno tujino, ki jo predstavlja Berlin, v tem primeru bolj slovenski kot nemški, da bi tako izpostavil subjektivnost. Tukaj pa Mazziniju popolnoma spodleti, saj v tem primeru ni stična točka nacionalnosti ozemlje kot takšno, temveč slovenskost, ki pronica skozi junaka samega. Junakov temelj potem ni nič ali on sam, ampak je njegovo bistvo prav v slovenski hrepenenjski strukturi. Če vzamemo junakovo zadrževanje in odpovedovanje kot akcijo, ki bi ga naj pripeljala v propad, se to vendarle ne zgodi, ali pa tudi. Junak sicer ne podleže v absolutnem smislu, zdrži do konca, njegova varovanka Hana Woyczik sicer ostane živa, vendar kot pravi junak na koncu: "Govorim lahko še in še, naložim vagone besed, a dvom bo vedno ostal. Izgubila je vero vame." "Takšna je torej usoda slovenskega telesnega čuvaja," pravi Matevž Kos (Ampak, januar 2001). Junakova katastrofa je v tem primeru nekoliko distancirana, ni nekakšna posledica junakove aktivnosti, ki pravzaprav to sploh ni, temveč je veliko bolj analiza junakove notranje ideje, ki predstavlja svojevrstno iskanje t. i. "višje resničnosti", vendar nikakor zgolj v subjektivnem smislu. Mazzinijev roman se vendarle precej odmika od teoretske misli, kateri sem ga poskušala približati. Junakova katastrofa se zgodi na drugačni ravnini, kot jo predvideva teorija. Pri tem je vredno omeniti, da je Mazzinijev nastavek za roman v umetniškem

smislu "zadosten", vendar se skozi nadaljnjo analizo izkaže, da ideja razvodeni in dogajanje pelje vedno bolj v lahkotno, žanrsko, celo "visoko trivialno" smer.

Prvi razlog za to je že sama pripovedna vsebina, ki je je na žalost zgolj za "daljšo novelo", kot je ugotovil že M. Kos v zgoraj omenjeni kritiki. Avtor ima idejo svojevrstne mešanice "kriminalnega" in "psihološkega" romana, ki bi naj bil po vrhu še umetniški. Tako se osredotoči zgolj na dve osebi v romanu, torej na glavnega akterja – telesnega čuvaja, ki pa je lahko osmišljen samo s pomočjo svoje varovanke Hane Woyczik. Omenjena lika sta izpiljena do naturalistične popolnosti, a kljub temu ne prerasteta meje papirnatih romanesknih junakov. Telesni čuvaj zaradi ničkolikokrat preveč poudarjene zunanosti ostaja zgolj fiktivna literatska figura, medtem ko je njegova protiigralka oseba, potisnjena nekako že kar v naročje bralca, da bi se identificiral z njo, vendar je za namenjeno vlogo preveč etično neoporečna. Njena enodimenzionalnost pravzaprav onemogoča kakršno koli globlje bralsko "kontaktiranje", ker ostaja preveč površinska in naivna, da bi bila sprejemljiva za današnjega bralca. Posebno pozornost velja nameniti tudi stranskim osebam, ki jih ni prav veliko, nikakor toliko, da bi medle bralca. Problem pa predstavlja njihova okarakterizacija: osebe ostajajo popolnoma nerazčlenjene, avtor nikakor ne prodre skozi površinsko karakterjev, ki so v osnovi sicer povsem zanimivi in vsekakor vredni globlje razčlenitve. Skozi dogajanje se osebe sprti razblinjajo, ostajajo zgolj na papirju, kot nujna dramaturška pomoč, da se zgodba premakne od na primer 19. 11 do 19. 18. Takšen je Mazzinijev način, s katerim z že kar "nadenaturalistično" natančnostjo deli poglavja, ki so označena z imeni dnevov, na podpoglavja. Dogajanje razdeli na enajst poglavij, ki predstavljajo enajst dni, ko mora naš neimenovani telesni čuvaj paziti Hano Woyczik, ki je bila priča bančnega ropa. V globalnem smislu gre za dve berlinski mafiji, ki ju predstavljata Baba na eni strani in Maestro, čigar varovanec je tudi telesni čuvaj, na drugi. Takšna vsebinska "razsežnost" daje romanu na prvi pogled vso možnost, da se razvije v napeto kriminalko, vendar je v romanu vse preveč nadvse klišejskih "akcij", da bi premogel to ime.

Kot Mazzini pravi v nekem intervjuju sam, je *Telesni čuvaj* nastal po dolgem intenzivnem prebiranju srednjeveških mistikov, kar je razvidno predvsem iz okarakterizacije glavnega junaka. Gre za obvladovanje nagonov in krščansko ikonografijo pri Hani W. Pri tem avtor najbrž misli predvsem na Hanino nedolžnost, svetniškost, ki pa se v romanu izraža predvsem kot naivnost in morebiti preprostost. Pri telesnem čuvaju žal ni mogoče zaslediti jasnih aludiranj na srednjeveško mistično obvladovanje, ki je pripeljalo do t. i. "presežnega trenutka", ki dejansko predstavlja tisto iskano "višjo resničnost". Problem telesnega čuvaja je, da je vse preveč fiktivni klišejski lik, da bi mogel aludirati na srednjeveške mistike, ki so resnično dosegali blaženost s pomočjo odrekanja, medtem ko je zadrževanje "nagona" ubijanja povsem neka druga "razsežnost mistike". Najbrž je poskušal avtor prav s to idejo Hanine svetniškosti in prirojene nedolžnosti, na drugi strani pa čuvaja, ki to počasi postaja s pomočjo

trpljenja, pridobiti romanu vsaj dve razsežnosti branja. Aleš Čar pa jih v svoji spremni besedi omenja še več: v okviru kriminalke tudi kot ljubezenski roman, psihološki, srhljivko, filozofsko parabelo. Obenem pa se ponuja ves čas nadvse klišejski razvoj dogodkov, ki se stečejo povsem pričakovano, in Hana s "popolno in nepremagljivo nedolžnostjo" razoroži telesnega čuvaja. Če že moramo, lahko v tem vidimo neki delček krščanske ideologije, morebiti pa vse bolj današnje popularne literarne in filmske produkcije.

Poseben problem pomeni tudi prvoosebni pripovedovalec, ki retrospektivno pripoveduje svojo zgodbo in jo tudi skuša psihološko razdelati, kar se izkaže za vse preveč amatersko in tako tudi povsem nepristno – tudi "psihološki roman" se ne posreči. Poleg tega je tudi celotno dogajanje posredovano skozi čuvajevo pripoved, tudi Hana je večinoma opisana z njegove perspektive, kar pa narijsko vrednost besedila degradira, namreč obarva ga z istozvenečim tonom, ki zavira pripovedni tempo, s tem pa besedilu ne prinaša nove razsežnosti.

Po obširnem analitičnem razmišljanju o zadnjem Mazzinijevem romanu je gotovo "na mestu" vprašanje, iz kakšnega umetniškega doživljanja nastane takšen lik, kot je telesni čuvaj. Dejstvo je namreč, da se avtor že od *Drobtinic* (1987) naprej poigrava s povsem grotesknimi notranjimi svetovi, ki jih vedno najde v svojevrstnih nenavadnih likih, ki prihajajo iz takšnega ali drugačnega obrobja. Prek čustvenih kolobocij – nihanj med intelektualno obarvanimi razmišljanji in mladostnimi reminiscencami – spoznamo groteskno-paradoksn svet iz nič prihajajočega junaka. Mazzinijevi liki so skrajno absurdni, bizarni: od Egon, obsedenega z ženskami in Cartierem, paranoičnega čistuna v *Satanovi kroni* (1993), prek Egonove mame v *Sladkih sanjah* (film), ki sina prisili, da požre goro konzerv z doručkom, do babice, obsedene s križi in satanom. Niti en glavni junak s stranskimi liki vred ni "normalen".

Zgoraj omenjena dejstva pripeljejo do novega razmišljanja, namreč Mazzinijevi junaki ne ostajajo zgolj v eni zgodbi, ampak jih avtor pogosto razvija še naprej v naslednjih. Tako je na primer z Egonom, ki ga srečamo posredno in neposredno vsaj trikrat, vsakič v drugem življenjskem obdobju – kot 65-letnika v *Satanovi kroni*, kot 18-letnika v zbirki kratkih zgodb *Godbe ...* Tako bi bilo povsem logično sklepati, da se junaki prvič zgolj pojavijo, morebiti bolj ali manj površno dodelani, potem pa jih avtor razvija naprej, vedno v novih zgodbah, z drugačne perspektive. Prav verjetno je, da se bomo lahko z nedodelanimi stranskimi liki ali pa celo čuvajem in Hano srečali v nadaljnjih Mazzinijevih delih.

Gotovo velja tudi opozoriti na nadvse zanimiv podnaslov romana: *Verzija 1.72*, ki ima morebiti tudi svojevrstno sporočilno vrednost. Lahko ugibamo, da avtor s tem morebiti namiguje na neskončnost romana v teoretičnem in hkrati v konkretnem smislu, kar je lahko zanimivo izhodišče za nadaljnje razmišljanje o stanju slovenskega romana, ki ga verjetno *Telesni čuvaj* ne predstavlja. S svojo prisiljeno tujostjo nikakor ni naš, ne berlinski, pa tudi čuvajev in Hanin ne, kot morda želi pokazati avtor. Zdi se, da se tudi glavna lika ne počutita v romanu doma, in tako ta prisiljena metafora globalnosti romana tega samo

degradira in mu odvzema še tisti del "umetniškosti", ki se je skrival v zametku. Medtem ko je na eni strani v romanu premalo snovi, da bi se lahko spogledoval s celoto sveta, je na drugi strani morebiti celo preveč snovi, ki žal ostaja vse preveč površinska, da bi lahko romanu dajala globalno razsežnost.

Tako se zdi, da je največji problem Mazzinijevega romana in slovenskega sploh, da vse preveč teži k splošnosti, ko pa vemo, da "visoka" literatura nastaja iz pristnih, enostavnih drugačnosti, ki so že od nekdaj; ne tam daleč, temveč tukaj, v nas in okrog nas. Še dobro, da obstaja na tisoče verzij romana in romanov, tako imamo možnost izbire – tudi pri Mazziniju: druga različica konca, ki ga lahko najdemo na spletni strani <http://www.telesnicuvaj.com>, pod naslovom verzija 1.30. Pa ne samo možnost izbire, temveč tudi vedno nove priložnosti. Celo telesni čuvaj jo ima, pa čeprav že v prologu pove: "Kako sem se trudil! Pa vse zajebal!"

Karmen Švegl



KARMEN ŠVEGL