

REFLEKSIJA

Stéphane Mosés *Franz Kafka: Molk siren*

Dokaz, da se človek lahko reši samo z nezadostnimi, še več, otročji-mi pripomočki:

Da bi se Odisej ubranil siren, si je v ušesa natlačil voska in se dal prikovati k jamboru. Kaj takega pa bi kajpak lahko že zdavnaj storili vsi popotniki, vsi razen onih, ki bi jih sirene premamile že od daleč. A ves svet je vedel, da to sploh ne more pomagati, saj petje siren prenikne skozi vse in strast zapeljancev lahko razbije še kaj več od verig in jambora. A Odisej ni pomislil na to, čeprav je mogoče o tem slišal. Popolnoma je zaupal prgišču voska in svežnju verig, nedolžno se je veselil teh svojih bornih pripomočkov, ko se je peljal sirenam naproti.

Sirene pa imajo orožje, ki je še strašnejše od petja, in to je molk. Čeprav se še ni zgodilo, da bi se kdo ubranil njihovemu petju, si to mogoče lahko vsaj zamislimo. A njihovemu molku — sploh ne. Občutek imaš, da si jih premagal z lastno močjo, in iz tega se rodi domišljavost, ki podre vse ovire. Ne moreš se ji upreti, če si zemeljski.

In res, ko je prišel Odisej, mogočne sirene niso pele, mogoče so mislile, da takšnemu nasprotniku lahko pridejo do živega samo z molkom, ali pa so popolnoma pozabile na petje, ko so videle Odisejev blaženi obraz, ta namreč ni imel v mislih drugega kot vosek in verige.

A Odisej ni slišal njihovega molka, če se smem tako izraziti, menil je, da pojejo in da jih le on ne sliši, ker je zavarovan. Bežno je videl, kako obračajo vratove in globoko dihajo, videl njihove solzne oči in napol odprta usta, a mislil je, da to sodi k arijam, ki izzvene vajo krog in krog njega, pa jih ne sliši. Kmalu pa je vse skupaj zdrsnilo mimo njegovega pogleda, ki je bil uprt v daljavo, sirene so mu dobesedno izginile iz namena in prav takrat, ko jim je bil najbliže, ni vedel o njih ničesar več.

Sirene pa, lepše kot kdaj prej, so se pretegovale in obračale po skalah, razpuščale v veter svoje grozovite lase in razpirale kremplje. Nič več niso hotele zapeljevati, hotele so samo še loviti odblesk velikih Odisejevih oči, karse da dolgo.

Ko bi sirene imele zavest, bi jih takrat to uničilo. Tako pa so ostale, le Odisej jim je ušel.

O tej zgodbi pa se je ohranil tudi dodatek. Odisej je bil tako prebrisan, pravijo, tak lisjak, da mu niti boginja usode ni mogla seči v najglobljo notranjost. Mogoče se je zgodilo nekaj, česar človeški razum ne more več doumeti: Odisej je prav zares opazil, da sirene molčijo, in sirenam in bogovom je nastavljal zgornji navidezni dogodek tako rekoč kot ščit.*

I

Molk siren sodi v tisto skupino besedil in fragmentarnih pripovedi, ki jih je Max Brod odkril v Kafkovi literarni zapuščini. Ta pripoved prvotno ni imela naslova, za prvo objavo leta 1931 pa jo je Max Brod krstil z naslovom, pod katerim jo poznamo danes. Zgodba se tematsko vključuje v sklop štirih besedil, ki se nanašajo na klasično mitologijo; ta korpus je v Kafkovem delu jasno opredeljen in vključuje poleg omenjenega besedila še pripovedi *Novi odvetnik*, *Prometej* in *Pozejdon*. Obstajajo pa še drugi Kafkovi teksti, napisani prav tako v letih 1917–1920, ki so v najožjem sorodstvu s to skupino, sicer manj na podlagi posameznih tem kakor po svojem celotnem nazoru, ki pa spet določa njihovo formalno strukturo. Pri tem gre za pripovedi, ki se v izhodišču sklicujejo na kako izročilo ali kako zgodnejšo kulturno stopnjo: *Resnica o Sanchu Pansi* nas tako pelje k *Don Kihotu*, *Mestni grb* k *Svetemu pismu*, *Cesarjevo obvestilo* pa v pravljično Kitajsko.

Ta različna besedila bistveno povezuje predvsem njihova notranja struktura, namreč razločno poudarjeno nasprotje med različnima elementoma. Najprej je tu sklicevanje na tradicionalni vir, ki pač lahko dobi na moč različne forme: tako se lahko kaže kot pregled kake tradirane pripovedi ("O Prometeju poročajo štiri

* Franz Kafka: *Babilonski rov*. Mladinska knjiga (zbirka Kondor), Ljubljana 1985, str. 50–51. Prevedel Lado Kralj.

zgodbe.”), lahko se omejuje na omembo kakšnega preprostega lastnega imena (Bukefalos, Pozejdon, Sančo Pansa, graditev babilonskega stolpa) ali pa je – kot v *Molku siren* – v vlogi povzetka kake epizode iz tradicionalnih virov, torej tako rekoč *citata* (“Da bi se Odisej ubranil siren, si je v ušesa natlačil voska in se dal prikovati k jamboru.”). Nasprotje tega nanašanja na zgodnejše besedilo, vzeto iz preteklega kulturnega sveta, je drugi element, ki ima vlogo komentarja, eksegeze ali tudi nove interpretacije tradiranega vira. Takšno tolmačenje je vedno zaznamovano s svobodo, celo nespoštljivostjo, s katero obravnavajo mitos. Bogovi in junaki so tu oropani svoje mitološke avre in preinterpretirani v prozaične vsakdanje like: Prometej, nekdanj simbol večnega človekovega upora zoper bogove, je tu predstavljen kot star čudak, za katerega ni živi duši nič mar, celo bogovom ne, ki jih je v starih časih tako jezil; Aleksandrov bojni konj Bukefalos se je zdaj prelevil v odvetnika, Pozejdon pa nastopa kot vodja mestnega vodovoda; in tako tudi Odisej – v homerskem epu poosebljena zvijačnost – v Kafkovi predelavi mitosa postane utelešenje naivnosti.

V teh preoblekah mitosa, v tem skrunjenju kanonskih besedil bi smeli nemara prepoznati nekatere poteze tistega “duha karnevala”, ki ga je Mihail Bahtin definiral kot burleskni preobrat vseh vrednot in v katerem je odkrival “novo logiko nesorazmerij in profanirajočega zmanjševanja”, pa tudi poznejši odmev tiste *parodia sacra*, ki je v rimskem starem veku rogajoč posnemala svete obrede in sveta besedila. Vendar so omenjene Kafkove mitološke pripovedi po svojem bistvu daleč od “duha karnevala”. Karneval proslavlja “patos propada in novega vznikanja, smrti in vnovičnega rojstva”, torej odpravo starega reda in rojstvo novega sveta, Kafkova mitološka besedila pa izražajo le še otožen spomin na mitično pradavnino, katere sakralni pomen smo izgubili in katere zadnji odmev lahko zaznavamo le še v obliki paradoksa in paradije.

II

V skupini Kafkovih “mitoloških zgodb” kaže *Molk siren* kompleksnejšo strukturo od pravkar navedene. Po eni strani je besedilo sicer zgrajeno na nasprotju med citatom iz kanonskega vira in njegovim tolmačenjem; po drugi strani pa se kaže kot *basen*, katere

struktura temelji na sozvočju med sentenco in zgodbo, ki jo ponazarja. Součinkovanje obeh form, torej načina, kako se njuni različni elementi dopolnjujejo ali si nasprotujejo, daje besedilu njegovo posebno naravo in mu določa smisel.

Prvi stavek definira besedilo kot *basen* ("Dokaz, da se ..."), njena temeljna misel pa je potem izražena v obliki *teorema*: "...človek se lahko reši tudi z nezadostnimi, še več, otročjimi pripomočki." Vse nadaljevanje se do tega izreka vede kot zgledna pripoved, eksempl, ki ima to nalogo, da dokaže resničnost uvodnega izreka. Sama zgledna pripoved pa nikakor ni homogena; šele ta namreč predstavlja dejansko "mitološko pripoved", in to s svojima obema nasprotujočima si elementoma: citatom iz nekega starega izročila in njegovo razlago. "Da bi se Odisej ubranil siren, si je v ušesa natlačil voska in se dal prikovati k jamboru": mesto v *Odiseji*, na katero se ta stavek zgoščeno sklicuje, deluje kot nekakšen spomin iz mitične davnine, h kateremu naj potem preostali del besedila prispeva ustrezno pojasnilo oziroma komentar. K temu je treba dodati, da se sam komentar cepi na dva dela: Kafkovo besedilo namreč predlaga različni interpretaciji Odisejevega odlomka, ki sta skoraj povsem nasprotni; prva razvija misel o Odisejevi naivnosti, druga pa grškemu junaku pripisuje nadčloveško modrost.

V načinu povezanosti različnih delov je mogoče prepoznati prevladujoče načelo zgradbe besedila, in sicer načelo zakasnitve. Po teoremu, ki začenja *basen*, pričakuje bralec zgledno pripoved, ki naj dokaže pravilnost trditve; toda namesto tega je usmerjen na neko mesto v *Odiseji*, ki resničnosti uvodnega izreka pač v ničemer ne potrjuje. Ta potrditev je potemtakem očitno prestavljena na neki poznejši čas: o tem, ali sme zgodba o Odiseju in sirenah zares rabiti kot zgled za uvodno maksimo, mora odločiti šele razlaga oziroma kar preinterpretacija mesta v *Odiseji*. Vendar bo tudi to pričakovanje razblinjeno: razlaga sploh ne vodi h kakemu jasnemu sklepu, ker je predlagana že druga interpretacija, ki pa je nasprotna prvi. Besedilo tako vse do konca ostaja dvoumno in o veljavnosti ali neveljavnosti teorema nas pusti v popolni temi.

To neskončno odlaganje rešitve nas kar vabi, da se znova vprašamo o besedilu in njegovih napetostih. Ali je dejansko

mogoče dokazati, da "se človek lahko reši samo z nezadostnimi, še več, otročjimi pripomočki"? Na to vprašanje ne moreta kategorično odgovoriti niti mitos niti tolmačenje le-tega. Toda namesto tega se med štirimi sestavinami besedila – maksimo, mestom v *Odiseji* in interpretacijama obojega – razprede nekakšno zagonetno logično stopicanje, nekakšna dialektična gibčnost, pojavi se kolebanje smisla, ki je v Kafkovih očeh za osvetlitev mnogopomenskosti postavljenega vprašanja bržkone ustrežnejši kakor monološki sistem pritrdjevanja in zanikovanja: namreč vprašanje o sredstvih za rešitev.

III

Čisto na začetku besedila bralec opazi, da je mesto iz *Odiseje*, ki naj bi potrdilo resničnost uvodnega teorema, z njegovim pomenom v resnici v izrazitem nasprotju. Kako naj bi namreč Homer svojemu junaku mogel pripisovati naivnost in nespametnost, ko pa je Odisej vendar predstavljen kot poosebljena zvičajnost? Zato tudi triki, ki jih uporablja proti sirenam, pri Homerju nikakor niso opisani kot "nezadostni, še več, otročji pripomočki", temveč kot nadvse prebrisane domislice. Ta nenadna vrzel v smiselni enovitosti besedila, ta odklon od običajnih zakonov logike bralca v trenutku pahne v območje negotovosti in paradoksa, ki nima prav nič več skupnega z nalašč plehkim in poučnim tonom maksime tik pred tem. Hkrati pa je to protislovje mogoče odpraviti le z novo interpretacijo mitičnega citata. S tem, ko se pripovedovalec sklicuje na homersko epizodo, v kateri nastopajo sirene, da bi ob njej dokazal učinkovitost nezadostnih in otročjih pripomočkov za rešitev, postavi njihov tradicionalni pomen na glavo: Odiseja obleče v norčevski kostum, njegove znamenite trike pa razgali kot bedne in popolnoma brezupne ukrepe.

Stavek, ki povzema epizodo iz *Odiseje*, je torej mogoče razumeti na dva nasprotujoča si načina: glede na to, ali se pri njem nanašamo na njegovo *tradicionalno* ali *kontekstualno* zvezo, ponašanja Odisejevo zvičajnost ali njegovo naivnost. Drugače povedano: Kafka se zvesto drži temeljnih elementov tradirane zgodbe;

odlomek iz *Odiseje*, na katerega se nanaša, dobesedno povzame, pri tem epizoda ohranja svoj dobro znani smisel, ki ji ga je tradicija od nekdaj pripisovala. Če pa tega istega sklica na *Odisejo* ne jemljemo več kot samega zase, temveč kot funkcionalen element v celotnosti Kafkovega besedila, torej kot neki določen člen logičnega dokazovanja, tedaj se njegov pomen sprevrže v svoje nasprotje.

Če zdaj primerjamo tisto že omenjeno, tako rekoč zunanje nasprotje med maksimo, ki uvaja besedilo, in citatom iz *Odiseje* z notranjim nasprotjem, ki daje temu citatu njegovo dvoumnost, ugotovimo, da tradirano dogajanje v obeh primerih pomeni narativno danost, ki ji Kafkovo besedilo, z njo tako rekoč obdano, sledi v skladu s svojo naravo. Nasproti te tradicionalne danosti je tako v teoremu kakor tudi v kontekstualnem tolmačenju odlomka iz *Odiseje* izražena popolnoma nova situacija. To pravkar orisano polarnost bi bilo v obeh primerih mogoče povzeti v nasprotju med *preteklostjo* in *sedanjostjo*.

Analiza pripovedne perspektive v prvih dveh stavkih Kafkovega besedila bi nas pripeljala do enakega sklepa: uvodna maksima (apologija naivnosti) je realizirana v sedanjiku, kajti ima neko nenehno aktualno vrednost; izraža stališče pripovedovalca poročevalca. Prav tako fungira kontekstualno tolmačenje odlomka iz *Odiseje* (ki predpostavlja Odisejevo naivnost in bednost njegovih ukrepov za rešitev) kot dokaz demonstrativne trditve in je zato pojmovano kot aktualna ponazoritev neke vedno veljavne resnice. Samo po sebi pa je tisto mesto iz *Odiseje* fragment nekega prastarega teksta, ki mu je bila že zdavnaj dodeljena kanonizirana interpretacija. Ta starejši fragment zdaj avtor vključuje v aktualni potek svoje pripovedi kot heterogeni element. Naloga eksegeze bo potem spraviti med seboj nasprotujoče si elemente, s tem ko bo morala pokazati, da lahko preteklost (neko staro besedilo) – kljub vsem spremembam, ki jih prinaša s seboj čas – rabi za to, da osvetljuje sedanjost (nauk o sredstvih oziroma pripomočkih za rešitev).

Tako razgrnjena struktura besedila, ki temelji na kombinaciji treh različnih elementov, in sicer maksime, citata iz nekega starega besedila ter njegovega tolmačenja, spominja na kompozicijski princip starojudovske literarne zvrsti *midraš*. Precej pogosta forma

midraša povezuje splošno znan teorem s kakim biblijskim citatom, ki naj podkrepi njegovo resničnost, pri tem pa je prvotni pomen uporabljenega svetopisemskega mesta pogosto silno oddaljen od pomena danega izreka. Kot tretji povezujoči člen se pojavi potem še eksegeza biblijskega citata, ki njegov smisel včasih popolnoma spremeni, samo da se nekako sklada s smislom nauka, ki ga napoveduje maksima. Ta interpretacijska metoda je usmerjena v usklajevanje sodobnih vprašanj s sistemom kanoničnih norm; tudi če se zdi to ujemanje starega in novega včasih izumetničeno ali manj prepričljivo, pa gre midrašu vendarle dosti bolj za to, da še naprej zagotavlja obstoj sistema vrednot in obstojnost njegove avtoritete.

Če *Molk siren* spominja na strukturo midraša, je to posledica dialektične napetosti, ki omenjene tri različne elemente med seboj ločuje, a hkrati tudi drži skupaj. Tem očitnejše so razlike: v *Molku siren* eksegezi ne uspe dokončno potrditi teze uvodnega teorema; nasprotno, obotavlja se, spreminja smer, predlaga drugo interpretacijo, skratka, sedanjosti in preteklosti ne zmore neoporečno spraviti. Modrost starih daje v Kafkovem besedilu na vprašanje o pripomočkih za rešitev le dvoumne odgovore.

IV

Namen prve eksegeze epizode iz *Odiseje* je ta, da bi zgodbo o Odiseju in sirenah uskladila z naukom pripovedi (basni). Da bi to dosegla, je treba smisel tradirane zgodbe postaviti na glavo, eksegeza pa mora pokazati, da lastnost, ki je rešila Odiseja, ni nekakšna zvijačnost, ampak čisto navadna naivnost. Seveda mora tolmačenje pri tem ostati zvesto bistvenim motivom mitološke pripovedi, predvsem temeljnemu motivu spopada med nasprotnikom, ki imata vsak zase na voljo posebna orožja: sirene svoje zapeljivo petje, Odisej pa odločitev, da se bo naredil gluhega in se dal prikovati k jamboru. Tudi če naj se tradicionalni smisel mitosa obrne, se more namreč taka pomenska sprememba zgoditi kvečjemu znotraj okvira tradirane pripovedi. To pa pomeni, da bo ravno ta vezanost na temeljne motive mitične zgodbe določala izbiro postopkov tolmačenja: ker tega, o čemer poroča mitos, ni več

mogoče spreminjati, se mora tolmačenje, ki želi spremeniti njegov smisel, opreti na to, kar v mitosu ni povedano. To, da eksegeza ostaja zvesta osnovnim potezam tradirane zgodbe, dokazuje, da mitos tu ni v celoti izgubil svoje paradigmatične veljavnosti; toda čeprav se interpretacija ne loteva bistvenih motivov mitosa, se tem svobodneje, z vso svojo nespoštljivo subtilnostjo razmahne v praznini, ki med seboj ločuje tiste motive: dodaja nove podrobnosti, izmišlja si druge različice, postavlja hipoteze, pretehtava utemeljitve, skratka, zapolnjuje vrzeli homerske pripovedi in spleta obod vzrokov in posledic, na katerega se opira dejanje.

Ta dodelava mitosa pa hkrati pomeni ovrženje le-tega. Tu se namreč jasno pokaže, da tradicionalni motivi homerske pripovedi niso sposobni zagotoviti njene prave koherence. V resnici postavljajo več vprašanj, kot pa zmorejo nanje tudi odgovoriti. Na primer: zakaj je moral priti šele Odisej, da je iznašel tako elementarno vojaško zvijačo? Zakaj je sirene mogoče tako zlahka pretentati? Že samo golo dejstvo, da mitos potrebuje razlago, dokazuje, da mu manjka samoumevnosti. In ravno zato zase ne sme zahtevati pravice, da bi izrekal nekakšne nauke: s tem ko interpretacija razgalja protislovja mitosa, mu odreka pravico do apodiktične resnice.

Iz trditev mitosa interpretacija izoblikuje niz vprašanj; nasproti njegovi gotovosti postavi hipoteze, njegovemu avtoritarnemu govoru formo oklevanja in dvoma. To vprašljivost mitosa kot vira absolutne resnice doseže ekseget z več stilističnimi postopki: uporablja hipotetične stavke ("Kaj takega pa *bi kajpak lahko že zdavnaj storili vsi popotniki ...*") ali tudi priznavajoče fraze, ki predlagajo druge pripovedne možnosti, ne da bi pri njih tudi vztrajale ("A Odisej ni pomislil na to, *čeprav je mogoče o tem slišal.*" – "*Čeprav se še ni zgodilo*, da bi se kdo ubranil njihovemu petju, *si to mogoče lahko vsaj zamislimo.* A njihovemu molku – sploh ne." – "Mogoče se je zgodilo nekaj, *česar človeški razum ne more več doumeti*: Odisej je prav zares opazil, da sirene molčijo ..."). Enak učinek je dosežen z rabo disjunktivnih oblik, ki bralca postavljajo pred alternativo ("... *mogoče* so mislile, da takšnemu nasprotniku lahko pridejo do živega samo z molkom, *ali pa* so popolnoma pozabile na petje, ko so videle Odisejev blaženi obraz ..."). Zgovorne so

tudi omejevalne formulacije, ki poudarjajo negotovost interpretacije ("mogoče", "če se smem tako izraziti"), pa tudi ironični ton, ki ga ubere pripovedovalec, ko govori o tradicionalnem viru ("... nedolžno se je veselil teh svojih bornih pripomočkov ...").

Dvomi, ki so tu izraženi, poudarjajo neodločnost pripovedovalca, ki mora homersko zgodbo tako preoblikovati, da jo bo prilagodil logičnim težnjam današnjega bralca, saj se mu zdijo motivi tradirane pripovedi preveč fragmentarni, da bi lahko sestavljali koherentno celoto. Ali pa naj tedaj na primer razumemo, da nam je tradicija ohranila zgodbo o Odiseju in sirenah le v okrnjeni obliki? Ali da nam mora biti takšen fragment, iztrgan iz sveta mitosa, današnji sam po sebi nerazumljiv? Kritična drža pripovedovalca v obeh primerih izraža razdaljo, ki ga ločuje od besedila, ki priča o svetovnem nazoru neke davne preteklosti. Da bi ga mogel razumeti, ga mora podrediti svoji lastni logiki; odgovoriti mora na vprašanja, ki jih besedilo pušča odprta, natančneje mora razložiti potek dogajanja, to pa pomeni, da mora temu nujno dodajati nove motive. Te dodatke opravičuje s tem, da se domnevno sklicuje na druge vire, na drugačna izročila, na samó njemu znano branje besedila; toda tu ni več nikakršne gotovosti in v primerjavi s samoumevnostjo homerskega besedila ostaja zdaj vse v nekakšni nejasnosti.

Glede na epizodo iz *Odiseje* dobi Kafkovo besedilo dva nova motiva, ki v temelju spremenita njen tradicionalni smisel. Prvič, nobene možnosti ni, da bi se Odisej kakor koli ubranil petja siren, "saj petje siren prenikne skozi vse in strast zapeljancev lahko razbi-je še kaj več od verig in jambora". In drugič, "sirene imajo orožje, ki je še strašnejše od petja, to je molk", in temu molku ne more ubežati nihče, kajti "občutku, da si jih premagal s svojo lastno močjo, in iz tega porojeni domišljavosti, ki podre vse ovire, se ne moreš upreti, če si zemeljski". Povezava teh dveh novih motivov ustvari popolnoma novo situacijo, v kateri se razmerje med Odisejem in sirenami nenadoma obrne. V *Odiseji* namreč sirene zaznamuje njihova funkcija: njihovo poslanstvo je v tem, da pojejo, in prav nobene možnosti nimajo ravnati kakor koli drugače; predstavljajo čisto nujnost, odvzeta jim je vsakršna svoboda. Odisej pa je postavljen na preskušnjo: zgolj od njega samega je odvisno, ali bo poslušal sirene

ali pa se bo pred njihovim petjem naredil gluhega; povsem proste roke ima pri izbiri bodisi rešitve bodisi propada. V Kafkovi zgodbi pa je situacija mitičnega junaka in njegovih sovražnic sprevržena v svoje nasprotje. Zdaj so sirene tiste, ki imajo na voljo kar dvoje orožij, namreč svoje petje in svoj molk, in imajo vso svobodo, da izberejo eno ali drugo. Na drugi strani je Odisej oropan celo svojega edinega orožja: po mili volji si lahko tlači vosek v ušesa, vendar mu ne bo nič pomagal, ker petje siren tako ali tako "prenikne skozi vse". In še več, tudi nasproti njihovem molku je do kraja nemočen, saj ta popotnike še bolj neubranljivo privlači kakor njihovo petje. Naj potemtakem sirene pojejo ali molčijo: v vseh logično predstavljenih primerih je Odisej obsojen na propad.

V Kafkovi preinterpretaciji epizode iz *Odiseje* enako kot pri Homerju Odisejevo srečanje s sirenami sicer opozarja na spopad med svobodo in nujnostjo, toda zdaj so vloge nasprotno porazdeljene: sirene lahko po želji izberejo taktiko, Odiseju pa je že vnaprej določena nemoč. Zelo podobno stojijo tudi možnosti za morebitno zmago pri obeh nasprotnikih: v *Odiseji* je izhodiščni položaj za Odiseja nadvse ugoden. Oborožen s svojo legendarno zvijačnostjo plove proti sirenam, te pa imajo na voljo zgolj svoje petje, a temu se – kot pripovedovalec ugotavlja – sploh ni težko izogniti. V Kafkovi preinterpretaciji mitosa pa imajo sirene moč, s katero se zdijo kratko malo nepremagljive. V razmerju s takšno okrepitvijo siren se mora Odisej, čigar lastnosti so ostale enake kakor v *Odiseji*, pokazati kot nepopisno naiven. Njegovi triki tedaj nikakor ne kažejo več na nekakšno prekanjenost, temveč prej na naivno omejenost.

Zgodbo o Odiseju in sirenah bi morda lahko imeli za nekakšno različico klasične sekvence mitosa in ljudske pravljice, in sicer junakovega boja zoper sovražne sile; ta boj je večinoma predstavljen kot preskus, na katerem naj se pokaže, ali je junak sposoben opraviti nalogo, ki mu je bila naložena. V našem primeru ta preskus denimo ni fizičen spopad, temveč je v moralnem konfliktu: sirene pomenijo skušnjava, junak pa naj dokaže, da se ji je zmožen upreti. Toda ker bo razplet tega konflikta odločal o tem, ali bo Odisej mogel nadaljevati svoje potovanje ali ne, pomenijo tu sirene smrt, Odisejeva volja pa življenje. V *Odiseji* je bil razplet tega boja zlahka

predvidljiv, kajti že vnaprej je opredeljen s funkcijo Odiseja kot zglednega junaka. Kot poosebljena zvijačnost je doslej uspešno premagal vse ovire. Tako smemo razumeti njegov položaj na začetku te epizode v *Odiseji* kot nadvse ugoden. V Kafkovi preinterpretaciji pa je temeljito spremenjen ravno ta začetni junakov položaj. V simboličnem preskusu, ob katerem človek spozna, da se bo spopadel s silami, ki si prizadevajo za njegov propad, mu zmaga niti v sanjah ni več vnaprej zagotovljena. Prav nasprotno, zdaj je nepremagljiva moč skušnjave; pred njenim klicem se pa človek ne more narediti gluhega in zapeljevanje smrti je močnejše od volje do življenja. In Odisej, ki se še vedno, kakor nekoč v *Odiseji*, zanaša na svoj vosek in na svoje verige, je moral zdaj v tem novem položaju utrpeti hudo izgubo sijoče premoči epskega junaka: nič hudega sluteč, z otročjim zaupanjem drvi v žrelo nevarnosti, katere brezizhodnost po dolgem in počez spregleda.

A ravno ta njegova nevednost se vendarle izkaže kot sredstvo za njegovo rešitev. Tudi Kafkov Odisej se kakor njegov mitološki vzornik izmakne sirenam, čeprav še zdaleč ni dorasel svojemu novemu, skoraj brezupnemu položaju. Vprašanje je torej naslednje: Kako mu na koncu kljub temu uspe zmagati? Kako se Odisej, ki v Kafkovi pripovedi, kjer so vse okoliščine v njegovo škodo, uporablja natančno iste trike kakor v *Odiseji*, kjer so njegove možnosti za zmago sila ugodne, vendarle lahko reši? Nekaj drži kot pribito: ker so pripomočki, ki jih uporablja, očitno popolnoma neprimerni za obvladovanje danega položaja, ni mogoče, da bi bil za svojo lastno rešitev zaslužen Odisej sam. Popolnoma nesposoben je, da bi s čimer koli uspešno vplival na strašno težaven položaj, v katerega ga je pahnili Kafka. Odvisen od svojih lastnih moči bi bil na milost in nemilost izročen zapeljevanju siren. Če se kljub temu nekako reši, to torej nikakor ne more biti zasluga njegovih osebnih trikov, temveč zgolj in edino avtorjevega pripovednega postopka.

Pri tem gre za dva temeljna postopka: že omenjeno dodajanje novih motivov in to, da junak zgodbe o teh dodatkih ne ve ničesar. Tradicionalni Odisejev lik in opisana situacija, ki jo zaznamuje dodajanje novih, epizodi v *Odiseji* tujih motivov, sestavljata dvojje v osnovi nezdružljivih elementov pripovedi; nista sicer brez vsakršne

povezave, vendar pripadata popolnoma različnima ravnema resničnosti. Drugače povedano, Kafka izloči Odiseja iz sveta *Odiseje* in ga izžene v njemu popolnoma nov svet, katerega zakonov ne pozna. Skozi vso to sekvenco ostajata stališči Odiseja in pripovedovalca načelno ločeni. Odisej ne ve ničesar o novem orožju siren in zato niti slutiti ne more, kako zahrbtne nevarnosti ga čakajo. Odisej, *ki se dobro znajde samo v Odiseji*, je neskončno oddaljen od sveta sodobnega pripovedovalca. Kako naj bi vsaj pomislil na to, da ga ogrožajo sile, kakršnih homerski ep ni nikoli poznal? Pa vendarle ravno ta nevednost pomeni za Odiseja rešitev: "In prav takrat, ko jim je bil najbliže, ni vedel o njih ničesar več."

Da bi Odisej lahko ušel sirenam, mora pripovedovalec tako rekoč nevtralizirati obe orožji, ki ju imajo na voljo, namreč njihovo petje in njihov molk. Seveda se zdi prva izmed teh dveh nalog popolnoma neizvedljiva, kajti petje siren "prenikne skozi vse". Toda sirene imajo tudi drugo možnost: da pač molčijo. Uvedba tega novega motiva njihovo moč sicer še povečuje, a hkrati jim daje tudi atribut svobode; toda kdor je svoboden, je v nevarnosti, da se bo zmotil: *ko se Odisej pojavi, sirene ne pojejo*. Pripovedovalec je tu posegel po vzajemnem učinkovanju motivov: enega izmed obeh novih motivov, in sicer nemožnost ulti petju siren, tako rekoč nevtralizira drugi, se pravi, sposobnost siren, da molčijo. Odisej pa ne ve ničesar o teh novostih, ki jih je pripovedovalec vstavil v homersko zgodbo. Sploh ne slutiti, da lahko sirene občasno molčijo. Po drugi strani tudi ne ve, da bi moral sirene, če bi te res pele, neizogibno slišati. Potemtakem mora nujno sklepati, da sirene sicer pojejo, toda njemu se je uspelo narediti gluhega pred tem pogubnim petjem: "A Odisej ni slišal njihovega molka, če se smem tako izraziti, menil je, da pojejo in da jih le on ne sliši, ker je zavarovan." Drugače povedano: Odisej se *objektivno* ubrani petja siren (kajti tudi dejansko ne pojejo) in *subjektivno* njihovega molka (one sicer molčijo, a on tega ne ve). Formalna struktura besedila je tu še razvidnejša kakor njegova fabula: iz nje izvemo, da je Odisej mogel ulti sirenam, *čeprav* so bili njegovi prijemi nezadostni. Analiza pripovednega postopka pa pokaže, da je bil rešen *po zaslugi te nezadostnosti*. Epizoda z Odisejem in sirenam, kakor si

jo izmisli moderni pripovedovalec, torej potrjuje tezo uvodnega teorema: obstajajo tako obupne situacije, da se človek iz njih lahko reši zgolj z največjo omejenostjo.

Omenjena nezdržljivost med Odisejevim likom in opisano situacijo se sklada z drugimi nasprotji, ki dajejo Kafkovemu besedilu poseben pečat, namreč nasprotje med mitičnim fragmentom in njegovo interpretacijo, pa tudi med preteklostjo in sedanjostjo. To torej pomeni, da novi motivi, ki jih pripovedovalec vpleta v epizodo iz *Odiseje*, izražajo njegovo lastno stališče oziroma stališče pričujočega bralca homerskega epa. Razmeroma preprosto vprašanje, ki ga mora Odisej razvozlati pri Homerju, se v moderni preinterpretaciji prelevi v skoraj nerešljiv problem. Mitološki junak, ki se s tako nepričakovanimi težavami lahko spoprime samo z zaupanjem v svoje zanesljive vrednote, deluje dandanes le še kot anahronistična priča nekega davno izginulega sveta. *Odisej pri Kafki*: ta ironična "montaža" neprizanesljivo razgalja nezadostnost mitoloških kreposti v svetu, kjer sirene občasno tudi molčijo. V svetu pripovedovalca, z njegovo pristno kafkovsko zapletenostjo, postane Odisej, nekoč "najbolj zviti smrtnik", le še lahko miseln tepec. Toda ravno zato, ker nevarnosti ne vidi, ji lahko uide: "menil je, da pojejo" (a so v resnici molčale) "in da jih le on ne sliši, ker je zavarovan" (če bi v resnici pele, se njihovemu zapeljevanju pač ne bi mogel izmakniti). Razsežnost njegove zaslepljenosti sirene povsem onespособi: "Kmalu pa je vse skupaj zdrsnilo mimo njegovega pogleda, ki je bil uprt v daljavo, sirene so mu dobesedno izginile iz namena in prav takrat, ko jim je bil najbliže, ni vedel o njih ničesar več."

Ko niti preračunljivost niti moč presoje ne zadoščata za ukrotitev nevarnosti, se možnost za rešitev kaže le še z nevednostjo. Nedolžna ignoranca se potem dotakne jasnovidnosti, naivnost zraste v genialnost.

V

Nova interpretacija mitosa je potemtakem potrdila temeljno misel basni: "Človek se lahko reši tudi z nezadostnimi, še več, otročjimi pripomočki." Na tej točki bi mogli imeti argumentacijo pravzaprav za opravljeno, Kafkovo besedilo bi se moralo s tem

skleniti. Toda v zadnjem trenutku pripovedovalec skoraj mimogrede svoji predstavitvi pristavi še dodatek. Obstaja – tako poroča – še druga različica te zgodbe: "Odisej je bil tako prebrisan, pravijo, tak lisjak, da mu niti boginja usode ni mogla seči v najglobljo notranjost. Mogoče se je zgodilo nekaj, česar človeški razum ne more več doumeti: Odisej je prav zares opazil, da sirene molčijo, in sirenam in bogovom je nastavil zgornji navidezni dogodek tako rekoč kot ščit." Omembo te druge različice opravičuje torej negotovost izročila. Za pripovedovalca, ki govori v sedanjiku ("O tej zgodbi pa je ohranjen tudi dodatek."), leži svet mitosa tako daleč v preteklosti, da iz nje prodrejo le še redki, nejasni in nasprotujoči si odmevi. Avtor mitosa ne doživlja več kot nespornega vira resnice, temveč kot nedoločne, iz pratemeljev časov izvirajoče govorice, katerih smisel je prepuščen samovolji interpretacije. Kako naj bi potem epizodi, v kateri nastopajo Odisej in sirene, sploh pripisovali nekakšen enoten pomen? In kako drugače naj bi že sam po sebi dvoumni drobec mitosa potrjeval ali spodbijal moralno dogmo, če ne na dvoumen način?

Ta druga različica homerske pripovedi zares v mnogih ozirih nasprotuje prejšnjemu prikazu. Tam Odisej ni slutil, da znajo sirene tudi molčati, zdaj pa to ve. V prvi različici pomeni preproščino in naivnost, zdaj uteleša nadčloveško jasnovidnost. Še več: struktura druge različice je v ostrem nasprotju s strukturo prve. Ta je namreč bistveno temeljila na diskrepanci med Odisejevim likom in opisanim položajem; toda zdaj je Odisej popolnoma vključen v pripovedni proces: vse elemente pripovedi pozna, tudi tiste, ki jih je dodal pričujoči pripovednik, *čigar sodobnik je zdaj postal*.

Vendarle pa so drugi motivi v novejši različici brez sprememb prevzeti iz starejše. V nasprotju s homerskim epom imajo tu sirene še vedno obe orožji, torej petje *in* molk. Tudi Odisej se vede popolnoma enako kakor v prvi različici, to pomeni, da ostaja – kakor v *Odiseji* – zvest svojemu vosku in svojim verigam. Zunanje okoliščine boja med Odisejem in sirenam so torej v obeh različicah povsem enake: Odisej je postavljen v skoraj obupen položaj in opremljen s popolnoma nezadostnim orožjem. Razlika med obema variantama je le v Odisejevi notranji drži, torej v načinu, kako pojmuje svoj položaj.

In dejansko je njegova notranja drža od vsega začetka odločala o tem, ali bo rešen ali pogubljen. V prvi različici epizode se je siren ubranil samo zato, ker na novo dodanih motivov ni poznal in torej ni mogel vedeti, da sirene molčijo; samo zato je mogel misliti, da pojejo in da le on njihovega petja ne sliši. V drugi različici pa ve, da sirene ne pojejo; da bi jim ušel, *mora torej ravnati samo tako, kot da bi tega ne bil vedel*. Pretvarjati se mora, češ da verjame, da pojejo za vsakogar drugega, on pa jih edini ne sliši. Vendar to njegovo pretvarjanje ostaja nevidno; v Odiseju se na videz ni nič spremenilo: vse dogajanje poteka v njegovem duhu. Med pristno in zaigrano naivnostjo, med resnično in domnevno nevednostjo od zunaj ni mogoče razlikovati. Skrajna preračunljivost si tu nadene krinko skrajne nedolžnosti. Položaj, v katerem je, vidi Odisej popolnoma jasno; vse njegove komponente pozna in ve, katere kombinacije te dopuščajo. Njegovo poznavanje igre in njenih pravil ga uči, da edina poteza, ki lahko pripelje do zmage, predpostavlja nepoznavanje dela temeljnih podatkov partije. Odisej z vso treznostjo preračuna svoje možnosti in tako rekoč vnaprej razvije celoten logični proces, ki izvira iz njegove hlinjene nevednosti in pelje vse do njegove rešitve. Ta fikcija, ki jo je sam postavil, ima vsekakor videz realnosti. Vendar pa gre samo za nekakšen "navidezni potek", za igro, namenjeno zavajanju siren in bogov, ali pa tudi – takšno možnost dopušča dvojni pomen besede "ščit" – za to, da jih junak preslepi s pretvezo, tako kot na primer z umetelnimi reliefi, ki so krasili ščite starogrških bojevnikov.

Da lahko Odisej tu igra nevedneža, gre zasluga temu, da se je njegov položaj v strukturi pripovedi temeljito spremenil. Ker zdaj ve, da sirene molčijo, se njegovo stališče – vsaj na tej točki – prekrija s stališčem pripovedovalca. Čeprav njegovi triki še vedno ostajajo isti kakor v *Odiseji*, pa Odisej v tej drugi različici nikakor ni več istoveten z legendarnim junakom, omejenim z mejami homerskega sveta: tisti vendar ni bil sposoben doumeti nove resničnosti, v katero ga je postavila pisateljeva ironija. Zato nasprotje med preteklostjo in sedanjostjo, ki je obvladovalo prvo interpretacijo, tu dobi čisto drugačen pomen: junak je namreč postal sodobnik pripovedi in se popolnoma spozna na zgradbo njenih motivov. Vendar pa, kot rečeno, je vsa Odisejeva zvijačnost v tem, da se dela, kot da o tem

ničesar ne ve. Drugače povedano, svoje zunanje vedenje natančno prilagodi vedenju svojega mitološkega prednika. *Igra njegovo vlogo* in tako postane dvostranski lik: v njem si stojita nasproti mitološki in moderni Odisej; ta se v celoti zaveda svojega obupnega položaja, prvega, poosebljeno naivnost, pa varuje ravno njegova preproščina. Da bi se moderni Odisej, ki je izgubil svojo prvotno nevednost, lahko ubranil siren, si mora nujno nadeti krinko svojega arhetipskega vzornika in mimetično posnemati njegovo vedenje.

Funkcija tega modernega Odiseja je v tesnem sorodstvu s funkcijo pripovedovalca. Ker enako dobro kot pripovedovalec pozna na novo vrinjene motive, njegovega stališča, s katerega gleda na dogodke, skoraj ni več mogoče razlikovati od pripovedovalčeve perspektive. Oba sta sredi situacije, ki jo obvladujejo neskončno bolj zapleteni zakoni od tistih v mitološkem svetu. Enako kot pripovedovalec tudi moderni Odisej stoji v sedanjosti pripovedi in ne v preteklosti tradiranega besedila. Toda njegovo sorodstvo s pripovedovalcem je še veliko bolj bistveno: enako kot ta je tudi moderni Odisej iznajditelj fikcije. Resda ne gre tako daleč, da bi si sam izmislil zakone svoje situacije; ti se mu vsiljujejo kot dane nujnosti, katerih se sicer zaveda, ne da bi jih bil sam ustvaril. V okviru tega njemu vsiljenega položaja pa si skuša predstavljati, kako bi bil ravnal, če bi bil naiven; ali z drugimi besedami: kako bi na njegovem mestu ravnal mitološki Odisej. Kot oblikovalec svoje lastne zgodbe si zdaj sam izmisli tisto popolnoma neprimerno vedenje, ki mu ga je pripisovala prva različica epizode. Sodobni Odisej, torej mož, ki se še kako zaveda svojega težavnega položaja, se lahko reši ravno s tem, da svojega sovražnika zavede, tako da mu prikaže lažno podobo o samem sebi, in sicer tisti igrani lik nič hudega slutečega tepca.

Kajpak bi se mogli vprašati, zakaj se Odiseju pravzaprav zdi tako pomembno, da bi v očeh siren veljal za naivnega, ko pa je vendar našel poti in sredstva, s katerimi se zlahka zavaruje pred njihovim molkom. V resnici se za vsem tem manevrom skriva naslednja temeljna misel: bogovi ne trpijo, da bi se jim kateri koli smrtnik izmuznil z zvijačami. Vladarje nebes je mogoče razorožiti samo tako, da jih uročiš s prikazom popolne nevednosti.

Ta igrivi in zamaskirani Odisej, ki je pripovedovalcu tako blizu,

da se z njim delno celo sklada, ki si izmišlja fikcijo in s tolikšno popolnostjo posnema neko arhetipsko delovanje, da zmore s tem preslepiti celo bogove – ali nima ta Odisej pravzaprav vse lastnosti umetnika? Kafka je nenehno ponavljal: pisanje je boj zoper bogove, pri katerem gre za odrešenje ali pogubljenje in kjer je najbolj pre-tanjena zvijača nemara prav v hlinjenju nedolžnosti.

VI

Sklicevanje na epizodo v *Odiseji*, na ta mitološki fragment, iztrgan iz svojega konteksta, se zdi v Kafkovi pripovedi samo na sebi kot nekakšna nerazumljiva sled neskončno oddaljenega sveta. Da bi nam sploh mogla biti pojmljiva, jo je treba postaviti v neko drugo zvezo, jo vstaviti v nam znani miselni svet. Zato je tisti fragment iz *Odiseje* primerjan s teoremom, ki zadeva naše vsakdanje življenjsko ravnanje. Toda ta teorem na mnogo splošnejši način postavlja vprašanje o pripomočkih za rešitev. "Nezadostni, še več, otročji pripomočki lahko pripeljejo do rešitve": epizoda z Odisejem in sire-nami naj bi bodisi potrdila bodisi ovrgla to trditev. Dejstvo, da ta epi-zoda potrebuje še eksegezo in je tako šele prek nje razumljiva v našem današnjem času, pa samo po sebi postavlja naslednje temeljno vprašanje: Ali nas dandanes mitos sploh še lahko nagovar-ja? Ali nas njegova resnica sploh še lahko dosega?

Na koncu prvega poskusa interpretacije mitos sicer potrjuje tezo maksime, toda le zato, ker je bil njegov pomen ironično spre-menjen: v obupani resničnosti, ki jo prikazuje pripovedovalec, se Odisej, najbolj premeten mitološki junak, kaže kot poosebljena naivnost; pri tem pa je ravno ta naivnost edina moč, ki zmore člove-ka rešiti pred nevarnostmi, ki prežijo nanj od vseh strani. Drugi poskus razlage (že zgolj njena možnost vnaprej izraža dvom o vel-javnosti prve) prav tako potrjuje tezo maksime, vendar tokrat le zato, ker je bil na glavo postavljen njen smisel: Odisejevi triki zdaj nikakor niso prikazani kot "nezadostni" ali celo "otročji", temveč kot dokazi nadčloveške zvijačnosti.

Obe interpretaciji torej dokazujeta, da nas mitos dandanašnji nagovarja le še tedaj, če je odet v ironijo in paradoks. Resnica, ki

nam jo zaupa, je blazno dvoumna: če se hočeš rešiti, je rečeno, moraš biti bodisi neskončno naiven ali neskončno zvit; stati moraš na tej ali na oni strani modrosti. S skrajno preproščino so blagoslovljeni tisti, ki kakor Odisej iz prve različice še poznajo prvotno nedolžnost že davno minule zlate dobe. Komur pa ta milost ni dana, temu ne preostane nič drugega, kot da se posveti igri in videzu; kakor Odisej iz druge različice mora potem znova najti zaigrano naivnost v dvojni luči mimesis. Sirenam in bogovom pa se ne more postavljati po robu z ničimer drugim kot le z močjo fikcije.

Prevedel **Aleš Učakar**

Pričujoči spis je preveden iz knjige *Sledovi pisave*. Od Goetheja do Celana (*Spuren der Schrift. Von Goethe bis Celan*, 1987). **Stéphane Mosés** (Hebrejska univerza, Jeruzalem) je poleg tega še avtor knjig *The Philosophy of Franz Rosenzweig* (*Culture of Jewish Modernity Series*), *Hermann Cohen's Philosophy of Religion*, *Une affinite litteraire: Le Titan de Jean-Paul et le Docteur Faustus de Thomas Mann*, *Der Engel der Geschichte: Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem*, pa tudi soavtor in urednik številnih publikacij s področij judovske filozofije in umetnosti.