

Дяволско
(Фрагменти върху "Доктор Фаустус" на Томас Ман)
доклад на Дарин Тенев

§1. “Доктор Фаустус” е книга за дявола. Тя натрапливо е обзета от идеята за него. Но тази книга иска да мисли самата себе си като оръжие срещу дявола; “Доктор Фаустус” иска да прогони дявола и в това е нейният най-голям неуспех. Веднъж пуснала го да се промъкне във всеки ред, неговата двойственост, неизмеримост я е обрекла на провал – тя изменя двойно – на дявола и на собствената си цел. Дяволът не се разкрива - дяволски номер.

§2. Какво дава дяволът? Време? - “Ние даваме време.”(с.303). Какво взема дяволът? Краят? – “Само краят е наш” (с.304). Какво е краят е известно, това е смъртта. Дяволската смърт е вечност в ада, който е неизразим, защото там престава всичко. Адът е мястото, където губиш собствения си глас. Но какво време дава дяволът или какво представлява дяволското време? – “самият ад няма да ти предложи нищо съществено ново... Той собствено е само продължение на екстравагантния ти живот”(с.326) . Но продължението като прекратяване, защото там престава всичко. Една застиналост на невероятното, което преди това се е разгръщало в продължение на двадесет и четири години. Следователно дяволът е дал време на смъртта; трайност от двадесет и четири години, в които смъртта влиза в живота като време. “Какво значи “мъртви”... Цялата магия тук е в пролиферационния процес”(с.311). Следователно краят настъпва предварително със снемането на границата между живота и смъртта. Но краят е предварителен и в смисъл, че той започва с договор, за който едната страна не знае. Договорът влиза в сила предварително, времето на договора – тези двадесет и четири години са откраднати предварително. Няма как да знаеш дали вече времето ти не е откраднато. Какво взема дяволът? – Време. Дяволската измама е да се представи като дадено онова, което е отнето.

§3. Съмнителното във връзката между Адриан и Серениус. Те са представени като твърде различни, или дори съвсем различни. Това би обяснило интереса на Серениус според принципа “противоположностите се привличат”, но не би обяснило как Серениус ще може едновременно да отстоява своята позиция и да защитава позицията на Адриан, което той всъщност прави през цялото време именно едновременно. От това следва разрушаване на чисатата опозиция и преминаването към двойственост, която несъмнено би била от страната на Адриан и дяволското. Всъщност опозицията няма как да е чиста, защото тя представя двойката съизмеримо-несъизмеримо, а несъизмеримото не може да се съизмери със съизмеримото, за да бъдат поставени двата термина в отношение на опозиция. Не се ли по-скоро допълват в този смисъл Адриан и Серениус отвъд опозицията в невъзможното пространство на един и същ индивид? Без такова допълване не остават ли плоски като образи?

§4. “Светът” в “Доктор Фаустус” е жената като недостъпният обект на желание. Субектът на желание е немецът. Немецът и светът. (Свят на немски е в женски род – die Welt.) Немецът ще представя и себе си като желан от избрания обект, за да могат да бъдат фантазиите “нормални”.

§5. “Сатаната на италианските и английските поети е може би по-поетичен, ала немският сатана е по-сатанински; в този смисъл би могло да се каже, че сатаната е немско изобретение” Фридрих Шлегел, из фрагмент №379, “Фрагменти” от 1798 г.

§6. Да дадеш време на смъртта е самото обезличаване. Адът е мястото, където загубваш собствения си глас – “Никой няма да различи собствения си глас”(с.324). Навлизането на смъртта в живота е превърнала предварително всички творби, всички думи, всички ноти, всички мисли на Леверкюн в нечии други. Индивидуалността, която Цайтблом прививжда в творбите зад тяхното пародийно повтаряне на вече съществували модели и произведения, е именно абсолютната загуба на индивидуалност – абсолютно делимост (дивидуалност) без остатък. Когато Леверкюн говори за култура и култ, по-късно когато говори за утопичен проект на една музика за народа – нищо от това не е негово. Но би било глупаво да се мисли, че е възможно едно разпознаване на гласовете – влизането на ада разподобява и собственото и всичко, което се докосне до тази лишеност от собствено. Самият Цайтблом казва “Адриан Леверкюн е навсякъде велик, когато еднаквото трябва да се направи нееднакво”(с.489). Това е ефектът на дяволския смях. Единственият начин да се коментира това абсолютно делене при даване на време на смъртта е този коментар да дойде от място, което е аналогично, но все още от отсамната страна и това място е единствено лудостта. Лудостта е онова състояние, което е най-близо до описаното разподобяване и поради това не може да бъде усвоено и разподобено от него. Това е лудостта на Адриан и тя може да накара читателят да се запита дали тя не представя спасението? Защо иначе Адриан живее още цели пет години?

§7. Брайзахер предлага връщане към автентичните юдейски корени, но в неговата позиция може да се разчете открита критика на християнството не само по отношение на заместването на истинското жертвоприношение със символно, но основно по отношение на превръщането на религията от обществена институция, крепяща дадена конкретна общност чрез външни правила, в интериоризиран в индивида момент на самосъзнание, което я прави личен проблем (с.369-70). Жертвоприношението ще е само част от тази много по-обща критика на християнството. Всъщност става въпрос за корените на много стария спор между юдаизъм и християнство. Тук особено важно ще е протестантството като представител на християнската религия. В този спор юдеите са могли да отстояват собствената си идентичност. Това, което става в края на двадесетте години на двадесети век, е че на практика тази позиция на юдаизма се превръща в официална политика на Германия. Като че ли наистина свободата на протестантството вече

не е желана и трябва да се премине към варианта, описан в “Легендата за Светия Инквизитор”. Проблем се превръща обаче самата идентичност – германец или еврейин няма да може да бъде определено от изчистеността на доктрината. Тази опасна близост, родила геноцид, какъвто историята не е познавала, трябва да бъде мислена.

В “Доктор Фаустус” още един герой я потвърждава – Саул Фителберг: “В действителност има само два национализма, немски и еврейски”(с.527). Самият Фителберг обаче вижда разликата във връзката на евреите със света. Немците нямат свят, за тях той е чужд, те са за-себе-си. Това казва нещо и по отношение на споделеността, която се нарича човечност: “Човечно, нали? Немско то не е, но е човечно.”(с.526)

§8. Адриан и Серениус, защо ни е необходимо това разделение? Не съвпадат ли те – онзи, който музицира в самото писане и другият – пишещ в музицирането си. Каква е разликата? От страна на Адриан, той в присъствието на Серениус успява да говори със себе си, както Серениус подчертава на няколко пъти и така музикантът заличава разликата. От страна на Серениус, той като разказвач често не може да я удържа, емоциите на Адриан са негови собствени – Серениус се държи студено с всички, а евтино прикритие за частен живот е действително съмнително, доколкото ако се пресметне времето, което прекарва край Адриан, то не би му останало време за такъв. Единственото момиче, с което Адриан решава да свърже живота си, Серениус описва изключително влюбено, за да каже след това “Всеки ще разбере, че аз възкресявам с обич, със старание външността на жената, с която Адриан по едно време искаше да свърже съдбата си.”(с.542). Може да се опитаме да заменим в целия пасаж третоличното “Адриан” с първолично “аз”. Така поне ще звучи логично. Как иначе “всеки” “да разбере”? Самият Серениус съзнава това: когато се гледа през чужди очи, той се нарича “второто “аз” на Адриан”(с.578)

§9. Срещу разпиляността на дявола Томас Ман изправя своята монолитна творба. Стремеща се да бъде единна във внушенията си, да обговори всичко, което засяга двата централни проблема, тази творба се стреми да смаже дявола във всяка негова проява, да му каже “Ето, открих те и тук, не си се скрил!”.

Към тази монолитност всеки сериозен подход би трябвало да отговаря с подобна монолитност, което би направило от всеки анализ една творба с подобни на “Доктор Фаустус” размери. Интерпретацията дори на малки детайли ще трябва да се съобрази с толкова много неща, че интерпретация, която същевременно не е и монографски труд, не би била възможна като сериозно дело.

Но читателят, който иска да улови дяволското, ще трябва да подходи от обратната страна, от страната на дявола. Защото ако Томас Ман търси дявола, за да го унищожи в момента, в който той бъде намерен, то тогава той не би могъл да каже много за него. И наистина не е невъзможно да се каже, че в крайна сметка “Доктор Фаустус” не успява да каже нищо за дявола. Тази книга говори за всичко друго и в опита да обхване присъствието на дявола навсякъде в едно монолитно произведение на практика формално изпуска лукавия. Формата има значение. Това означава, че адекватният начин да се говори за дявола в “Доктор Фаустус” е: 1. да не се говори съвсем сериозно; 2. да се противопостави на монолитността фрагментарност, което автоматично би направило фрагмента подходящата форма на представяне; 3. да се умножат гласовете, да се използва противоречието и различието.

§10. Когато Цайтблом критикува необхватните пространства, за които Леверкюн му разказва като очевидец, той дава два примера за величествено – египетските пирамидите и вътрешността на катедралата “Свети Петър”(с.356), които два примера съвпадат с примерите, дадени от Кант за математически възвишеното в “Критика на способността за съждение” (Част I, секция I, книга II, §26). Това надали е чисто съвпадение. Вероятно може цялото мнение, изказано от Цайтблом, да бъде отнесено като реплика към съответния пасаж в Третата критика на Кант. Тази реплика би била, че в крайна сметка трябва да има величина (*quantitas*), според която да се мери и тази величина е самият човек. Това представя един сериозен проблем, вътрешен за самия Кант, който настоява, че матем.-възвишеното трябва да е абсолютно голямо (*absolute, non compariter magnum*) и единствено само да си дава собствената си величина, а човекът да изпробва върху него способността за въображение в унищожаването на целта на обекта и невъзможността за сетивно възприятие. Въпреки това твърдение, Кант който дълго е настоявал, че възвишени неща могат да бъдат само природни неща, дава двата примера с пирамидите и катедралата, за да превърне в крайна сметка именно човека в мяра. Така се появява разграничението между колосално и огромно. Колосалното е почти твърде голямото за всяко изображение и излиза, че то е, което дава възможност да се съчетаят правилно обхващането и схващането. Леверкюн като че ли стои от другата страна, при онзи Кант, който настоява въпреки себе си върху свръхмерното, безкрайните редици от числа, които по никакъв начин не могат да бъдат обхванати, но точно тук се разкрива истинската способност за въображение в начина по който човек надминава себе си. Интересно в случая е не само как Цайтблом и Леверкюн си разделят едно и също понятие, за да го ракрият в неговата двойственост (при това става въпрос за естетическо понятие, ключово именно за немската естетическа мисъл от Кант през Шилер, Шелинг, Хегел до наши дни). Интересно е как двамата се отнасят към представителния философ на Просвещението, за да покажат двете посоки, които Просвещението чертае – хуманистичната и рационалната посока. Хуманистичната е антропоцентрична, европоцентрична и в крайна сметка националистична, но с претенции за универсалност. За нея към всичко, което не може да бъде сведено до нейната собствена гледна точка, човекът може да се обърне с репликата “е та какво”. Рационалната въздига един абстрактен закон и унищожава човека, пренебрегвайки го в стремежа към абсолюта. Дяволското се проявява като че ли в представянето на тази двойна злина, от която бъдещето няма как да избяга.

§11. За да бъде пълна опозицията между Серениус и Адриан, то и техните жени трябва да се различават. От страна на Серениус ще има успешна връзка под формата на брак. Адриан няма да успее не само да се ожени, но дори да има каквато и да е връзка с неговата избранница. Споделеност и симетричност срещу несподеленост и несиметричност.

Съпругата на Серениус почти не е описана, за сметка на дългото нееднократно описание на Мари Годо. Безличност срещу лице.

§12. В “Упадъчна ли е техническата цивилизация и защо” Ян Паточка заема от холандския историк на идеите Гилс Куиспел фигурата на Фауст като онзи, чийто “безкраен стремеж” използва демоничното, за да построи себе си като свой собствен проект. В това ще се състои отговорното действие на Фауст, неговата свобода, но тя е опасна, защото в допира с демоничността, отговорността ще се опита да я превърне в свой подчинен момент, ала при този опит винаги стои пред риска да пропадне в демоничното и да се изгуби там. Паточка разиграва двете опозиции ежедневно - празнично (демонично) и истинско (отговорно) - неистинско, за да преплете отговорното и демоничното, като при това демоничното е подчинено на отговорното. Това е (Платоновото) началото на историята и заедно с това на “аз”-а, който представлява онова, което успява да запази себе си, да се съгради като свое собствено постижение и да устои на демоничното. Платоновият момент е последван от християнския, за който самия отговорен живот се приема като дар от един трансцендентен Бог и отгук не отговорността, а себеотричащата любов ще дефинират постигнатото “аз” на личността. Поради това за християнството отговорният мъдрец, преодолял сам демоничното е все още твърде опасен, неговата свобода “може да бъде възприета като демоничност”.

Доколко тези мисли са приложими към “Доктор Фаустус”? Леверкюн устоява сам, но цялата схема на романа така е преподредила нещата, че всъщност Леверкюн няма шанс. Той няма свободен избор, защото самото демонично е решило вместо него, с което излиза, че демоничното подчинява себе си. Абсурдността на последното се превръща в невъзможност за отговорно действие. Това ни препраща към другия, християнския тип отговорност, която не се постига със съзерцание, а ни е винаги вече наложен като вина, която трябва да се изкупва безкрайно – това е безкрайна отговорност. Проблемът е, че докато демоничното укротява себе си, то поставя личността в позицията да не може да приеме тази безкрайна отговорност, защото единственото, на което личността (Леверкюн) ще може да се посвети, отдаде с пълно себеотрицание ще е собствената личност, което обаче би имало смисъл само при наличието на свободата да поемеш отговорността си, която свобода е отнета предварително и т.н. Може би това е безотговорността, за която говори дяволът (вж.с.324). Леверкюн не се е отдал на демоничното, но то го е хванало така, че той няма начин нито да отстои себе си, нито да се спаси. Това поражда нечовешкостта. В това е смисълът на трагичното: “Доктор Фаустус” е трагедия.

От гледната точка на останалите герои, особено на Цайтблом, Леверкюн е осъден, тъкмо защото неговата свобода е била възприета като демоничност, което означава обичайната християнска присъда. Но такава присъда изцяло изпуска истинския проблем, трагедията на ситуацията. За да останем в езика на Паточка, бихме казали, че Леверкюн по необходимост остава в отчуждението, което трябва да преодолее, за да се постигне. Леверкюн постига себе си в самата чуждост – това е капана на дявола. Това би дало ключ за разбиране и на неговата лудост.

§13. Unheimlich-ефекта на Леверкюн удвоява неговия образ. На няколко пъти. Което в крайна сметка представя читателя не просто пред една двойка (Леверкюн – Шилдкнап), не просто пред три двойки (Леверкюн – Шилдкнап, Леверкюн – Цайтблом, Леверкюн – Швертфегер), а пред четириъгълник (което прибавя към горе-изброеното Шилдкнап – Швертфегер, Шилдкнап – Цайтблом, Швертфегер – Цайтблом). Поне с този четириъгълник трябва да се работи при всяко разглеждане на образа на който и да е от четиримата.

§14. Какво означава един дявол да е по-дяволски, един сатана - по-сатанински? И как това е свързано с немското? Във “Върху въпроса: Що е немско?” можем да четем анализа на Адорно като отговор на горните въпроси. Немското първоначално се появява като за-себе-си срещу за-нещо-друго, което би характеризирало страните от Европа, където вследствие на индустриалните революции се е развил и капитализмът с търговскообменните принципи, в чиято основа стои това “за-нещо-друго”. Немското в “за-себе-си” пък е най-добре определено от вагнерианското “да правиш нещо заради самото него”. (Тук бързо бихме могли да впишем творчеството на Леверкюн, който е твърде представителен за тази автономност на културата, достигнала най-високата си точка). Но в тази формулировка се крият два проблема. Първият е, че като философско твърдение тя предявява иск за абсолютност и тоталност и така се явява като експанзивна. Вторият е, че зад нея винаги се крие нещо, някакъв интерес и обикновено той е интересът на държавата и колектива. Дори този интерес да не се изразява в нищо повече от поддържането на определено статукво, защото тази формула функционира само в определен тип общество. Нечовешкостта на незагриженото за другия за-себе-си се изразява в неговата “воля за доминация”, която има своя паралел в поритиката под формата на всеобгръщащо насилие. Тази двойственост определя немското – най-високите пориви са тясно свързани с ужасното. Адорно: “Ако на човек е позволено да спекулира за нещо, че е специфично немско, то това е взаимопроникването на великолепно, незадоволяващо се с никакви конвенционални граници, и чудовищното. ... Абсолютът претърпява преобръщане в абсолютния ужас.” Отгук можем да твърдим, че немското, което е дяволско в дявола, е онова, което поддържа пропадането на абсолюта в абсолютния ужас.

§15. А може би Цайтблом е дяволът? Той е край Адриан от самото детство на първия. Той *знае* от самото начало за изключителността на своя приятел, точно както дяволът знае всичко за Адриан и му го разкрива при срещата им. На немски блум е близо до Blume (цвет) и името на Цайтблом може да се прочете като “Цвета на времето”. Не би ли означавало то именно дяволското време, дадено на Адриан? Разбира се, дяволът променя себе си и се нагажда, защо да не можа да бъде разпознат под най-примамливата фигура, тази на възмутен от суверенния експес на твореца филолог-хуманитарист, който иска да опази “човешкото”? Имайки предвид и кое от обещанията си пред Адриан дяволът не изпълнява – това да стане толкова известен, че всички млади да се кълнат в името му, нещата биха станали още по-подозрителни. Защото каква е функцията на тази биография за самия разказвач?

§16. Защо Адриан е немец? Защото той прави, това, което прави, за него самото, но по този начин той претендира това, което прави, да е всичко, което може да се направи (и което вече е правено) и така показва своята воля за доминация, която доколкото е обърната към себе си и не признава другото (всяко друго е включено в тотализиращия му проект и неговата другост е усвоена и предвидливо премахната) се проявява като нечовешка и тази нечовешкост от висотата на своето великолепие отстоява превъзходството на създалата я среда, независимо, че не се интересува от нея (за сметка на това Серениус се интересува достатъчно от нея, а границата между Адриан и Серениус и без това е подвъпросна), а по този начин спомага за настъпващия националистичен ред и така злото е двойно – вътрешно, по отношение на самия изолирал се нечовешки Адриан, но и външно, по отношение на настъпващите политически промени в ситуацията преди Втората световна война, която започва със смъртта на музиканта.

§17. - Последните пет години на Леверкюн, как се отнасят те към даденото му време и отнетия край?

- Те са обърнатата страна на предишните двадесет и четири. Доколкото тези пет години са истинският край на Адриан, те са и начинът дяволът да вземе своя край. Разплатата на Адриан с дявола е лудостта. Това обяснява и статута на самия дявол, който вече не е някакво странно отвъдно същество.

- Но не е ли това подарено от хората време, тези пет години, време на почивка между два ада – този тук и този там. Едната майка казва, че ще се намери човешка милост, ако не се намери божия. Това са заключителните думи на г-жа Швайгещил (с.645). Другата, истинската майка показва как тази човешка милост е оказана като приема сина си и се грижи за него по майчински до неговата смърт.

§18. Обемът на “Доктор Фаустус” подвежда доколкото представя книгата като монолитна. За това представяне изиграва значителна роля и гласът на Серениус Цайтблом, който се опитва добре да обвърже всичко и да го подреди. Но не бива да се забравя, че той е само един от гласовете, а освен това често сам признава, че е неспособен да се справи с подреждането – отгук и по-голямата дължина от предвиденото на някои глави и т.н. На въпроса защо просто не редактира текста си, Цайтблом не би могъл да отговори, но на негово място един внимателен читател би могъл да предположи, че това е именно за да се покаже неспособността на Цайтблом да организира по своя умерено-хуманистичен начин нещата или с други думи невъзможността да се ограничи повествуването до разказа на Цайтблом. Това би обяснило и някои от моментите, на които Цайтблом не е бил участник, но които въпреки това са разказани със забележителни подробности без при това да е използвано преизказно наклонение. Така е например в случая с първата среща на Леверкюн с Мари Годо. Самият Цайтблом е представен като толкова толерантен, че буквално пуска други гласове да говорят през него, примерно тези на Брайзахер или Кречмар, всъщност на всички онези не-съвсем-второстепенни персонажи. От друга страна подредбата на епизодите и на цялата книга въпреки приидната последователност често е доста разбъркана и това особено добре се вижда към края на романа при преплитането на линиите на Швертфегер, Роде и Леверкюн, съ-поставени с темата за произведенията на Леверкюн. “Доктор Фаустус” използва една псевдо-монолитност, една монолитност, която е чиста привидност, за да може да пусне безкрайно много гласове да говорят и сред тези гласове, ще бъде отново повторено, Цайтблом е само един от многото. Полифоничност, облечена в монофоничност.

§19. Разликата между Елена и Мари Годо. Елена е жена на Цайтблом, умерения хуманист-филолог, който държи на античните ценности, така както ги измислят в модерността. Затова и жена му се казва Елена – гръцкия идеал за жена. Мари пък ще препраща към Мария Магдалена и донякъде към Дева Мария. Това показва връзката на Леверкюн с християнството за пореден път. Злото е направено възможно със самото идване на християнството; християнството изобретява дявола. Това е критика на протестанството от страна на пазещия гръцките идеали католицизъм. Институцията на църквата предпазва индивида от личния контакт с дявола, тя опазва възможността на злото от осъществяване. Протестанството не би имало истинско оръжие. Фактът, че Мари отхвърля Леверкюн може да се чете и като отричане на това, протестанството да бъде възприемано като част от християнството. Тогава Серениус би имал за себе си и християнството (доброто християнство, което е единствено християнство), и античните идеали. Горното може да бъде проблематизирано: Умереният Цайтблом взема за жена именно Елена, с което извършва хюбрис. Това, че Мари отхвърля Леверкюн, от своя страна показва липсата на любов в сърцето на християнството.

§20. Единственото, което би могло да обясни жеста на Цайтблом с написването на биографията на Леверкюн, както и цялото му отношение към музиканта, е хомосексуалната му любов. Тя е и причината той открито да заяви, че ревнува. Макар, че той ревнува от благодетелките на Адриан, с които Адриан в крайна сметка няма връзка. Това не бива да заблуждава с привидна сублимация. Всъщност тази квазисублимация е начинът Серениус да запази Азовия си идеал въпреки катексиса към неотговарящия на чувствата му Адриан. Самият Адриан обаче не е лишен от хомосексуални влечения, както показва връзката му с Рудолф Швертфегер. Интересно е, че тъкмо в този момент разказвачът не успява да се справи със ситуацията и от една страна отрича влечението си, като нарича връзката между Адриан и Рудолф “неестествена” (тоест той признава появата на влечението, за да го отрече като не-негово), а от друга се опитва да го изтласка, обявявайки връзката за “платонична”. Въобще цялото описание остава изключително неясно. Само на едно място Цайтблом си позволява да изкаже положително мнение за това, което става между двамата му приятели (“Не мога да не похваля едно такова държане”, с.538, забележителна е и формата на изказването) и дори и тук неговото одобрение няма предвид връзката, а нещо друго – откритото поведение на Швертфегер.

§21. В самия край на романа е поместена една бележка на Томас Ман, която “разкрива”, че описаната в XXII глава музикална техника е “духовна собственост” на Арнолд Шьонберг. Бележката започва с “Изглежда, не е излишно да уведомя...” Какво казва тази бележка? И как се отнася към романа? “Не е излишно” – една литота, която извинително

да опише времето, в което е публикуван романа. Това прави времената в романа три – време, в което се пише; време, за което се пише; и време, в което се публикува. Тези три времена съвпадат в една точка, която е критичната гледна точка към онова, което се случва с културата. В тази точка съвпадат Леверкюн, Цайтблом и Ман. Бележката е подписана от Томас Ман, но как това се отнася към произведението? Този жест демонстрира фикционалността на творбата, но в същото време, едновременно, то разкрива една не-фикционална фикция. С други думи Томас Ман казва: “Ето, аз съм истинския автор, героите са измислени, единственото, което не е измислено е тази техника, духовна собственост на Шьонберг”, но заедно с това едно “изглежда” и едно “не е излишно” прибавят: “Нищо от този роман не е измислено, защото всичко или вече се е случило или сега се случва. Този роман не е фикционален.” Обединяването на трите времена, превръща времето на написване в най-проблематичната точка по отношение на въпроса за фикционалния статус. Бележката в края само потвърждава впечатлението, че сцените на ужасите от войната *не бива* да се възприемат като фикционални, което не означава, че на тези места в произведението говори Томас Ман, а не Серениус Цайтблом.

§22. Шилдкнап и Леверкюн имат еднакви очи и са свързани от смеха. Шилдкнап и Цайтблом са и двамата филолози. Шилкнап и Швертфегер имат еднакви инициали и споделят еднакъв повишен интерес към женския пол. Швертфегер има поне това общо с Цайтблом, че те са единствените, които говорят с Леверкюн на “ти”. Освен това и двамата са в някакъв смисъл от страната на умереното, човешкото, топлото. И двамата са евентуално с хомосексуални влечения. Швертфегер усвоява всичко бързо и никога не е срещал истински проблеми в ученето точно както и Леверкюн. Едно от най-ясните места, където се разкрива странната, обезпокоителна свързаност на четиримата е едновременно влюбване на всички в Мари Годо. Тук ще бъде приведен само един цитат, защото останалите места са и без това ясни. Става въпрос за Шилдкнап: “Неговите шегги бяха съвсем ясно предназначени на първо място за мадмоазел Годо, *която му харесваше, разбира се, не по-малко, отколкото и на нас, останалите.*”(с.551, курсивът мой – Д.Т.). Ако приемем, че Леверкюн няма свое лице, то неговото лице ще е сбор от лицата на другите трима, както и характерът му – сбор от другите три характера. Това не би направило от другите три персонажа по-реално изглеждащи герои. На едно място се казва за Инес, че “правеше всичко наистина, за да запази тайната, но това беше по-скоро запазване на декора”(с.431). Какво би означавало да мислим тайната като декор? Например тайната на този четириъгълник, в който съответно Леверкюн и Цайтблом от една страна и Шилдкнап и Швертфегер от друга стоят на срещуположните ъгли, така че от двете страни на Леверкюн са Шилдкнап и Швертфегер, а с Серениус го свързва само диагонал. Всеки двама се противопоставят на другите двама, но това е тайната като декор, която не крие, че няма четириъгълник, но не разкрива на неговото място нищо друго. Тайната като декор не крие и не разкрива – това е дяволската тайна на Леверкюн.

§23. “Светът” се появява по три начина в “Доктор Фаустус” и два от тях като жена – г-жа фон Толна и Мари Годо. Фон Толна, “олицетворяваща за пфайферингския отшелник действително света”(с.505), е “невидимо лице”(с.504). Нея я няма/Светът го няма, а когато се появи след смъртта на Леверкюн, изкуството или Германия, защото идва на погребението, тогава ще носи воал, подобно Изиди. Светът остава загадка за Леверкюн, немеца, човека на изкуството. Но той така и обича – “свят на разстояние”(с.505). Това му позволява да инвестира каквото и колкото поиска в този с нищо неангажиращ свят. Светът предоставя парични средства и места за спане (стари замъци, например). Останалото няма значение, всеки за себе си или по-точно “за-себе-си”.

Мари Годо е разкрилият се свят, от който Леверкюн, немеца, човека на изкуството се плаши: “В нейно лице не застава ли пред него “светът”, от който самотността му се плашеше, не застава ли това, което и в артистично-музикален смисъл би могло да се нарече “свят”, сиреч извъннемското – но в сериозно приветлив облик, който будеше вече доверие, обещаващо допълнение, насърчаваше към сливане.”(с.546). Породило се е желанието, желание за сливане. Тук още по-рязко е отделено немското от световото и то именно във връзка с изкуството. Не е ли това една от причините при отказа от другата страна, то превърналото се в политика изкуство или превърналата се в изкуство политика (“естетизирана политика” ще каже Бенямин) да извърши своето изнасилване над света? Това отделящо съзнание, което е постулирало себе си, за-себе-си, като абсолютен център, при липса на рефлексия губи всяка човешчина и човешкост.

Третият начин, по който се появява света, е през рефлексията на пишещия Серениус Цайтблом. Ще цитирам само един пример, който е по-необичаен от другите: “О Германио, ти загиваш, а аз помня надеждите ти! Искам да кажа, надеждите, които светът възлагаше на тебе”(с.500). Каква е тази грешка, как се появява този епанортозис, това самопоправяне в търсене на по-добрия изказ? Да сбъркаш себе си с другия! Три решения на проблема: 1. Разтворил си се в другото и си загубил идентичността си. Като се има предвид, че става въпрос за времето между двете световни войни, то е ясно накъде води опита да се излезе от идентификационната криза. 2. Разтворил си другото в себе си и си го лишил от идентичност. Това би било тоталитаризъм. 3. Имало е възможност за общо бъдеще, която е изпусната. Но преди да побързаме да се съгласим с това трето разрешение, ще трябва да се реши доколко по един или друг начин то не съдържа някой от предходните два варианта. Дяволът остава. Дяволът остава като изкуствено наложена граница към света.

§24. Инес застрелва Швертфегер четири пъти – в главата, в гърлото, в белите дробове и в сърцето. В главата е Леверкюн – неговите мигрени, но също творчеството и лудостта; в гърлото е Цайтблом – той е онзи, който говори, но също свързващата Леверкюн с всичко останалото част; в белите дробове е Шилдкнап – неговите преводи осигуряват въздуха, с който ще се оросява мозъка на Леверкюн, Шилдкнап също като Цайтблом е свързан с думите, но като преводач е по-дълбоко, а освен това има нужда от дробове, за да се смее много. Следователно, Швертфегер

умира от раната в сърцето, защото той е в сърцето – жените, нежността, менливата донжуанска любов.

Разбира се, горното разпределение може да бъде както произволно разместено (напр. Цайтблом – главата, Шилдкнап – гърлото, Швертфегер – белите дробове, Леверкюн – сърцето), така и тези рани могат и четирите да бъдат открити у всеки един от четворката.

§25. Договорът с Дявола, какво собствено представлява той? Как да бъде разбран един обмен с дявола? Тезата би могла да бъде, че там ще се разкрие един от парадоксите на капитализма. Колко дава дявола и колко взема?

И така 1) от една страна съществува закона на обмена – даваш толкова, колкото получаваш – свършенното разпределение без остатък или т.нар. “ограничена икономия”. Това е клопката на все-усвояването от страна на правилото “пито – платено” и та представено като историческа необходимост: “Там е работата, че ти забравяш епохата, ти не мислиш исторически, щом се оплакваш, че еди-кой си можел да има всичко *докрай*, радости и болки безкрайни, без да му е сложен часовник, без да му се представя накрая сметка.”(с.313). Дяволът: - За всичко ще си платиш!

Изходът от капана на ограничената икономия е общата икономия – абсолютния разход, ексцесът, който не може да бъде усвоен, складиран или каквото и да било.

2) От друга страна в реалността винаги плащаш повече от себестойността на продукта. Това би трябвало да е особено ярко в случая с дявола, което се потвърждава от някои от горните разсъждения (вж. §2), където беше направен опит да се покаже как всъщност дяволът единствено взема, без да даде нищо (доколкото времето, което дава, той дава на себе си).

Следователно, договорът с дявола представлява именно обмен единствено с ексцес, който унищожава смисъла на обмена. 100% принадлежна стойност – в този парадокс, който стои в основата на капитализма като негова невъзможна телеология, дяволът е най-великият капиталист.

Дарин Тенев

Библиография:

За настоящата работа е използвано изданието Ман, Томас, *Доктор Фаустус*, прев. Страшимир Джамджиев, София, 1967. Всички цитати и препратки са вмъквани без изрично упоменаване в скоби в текста.

Adorno, Theodor W., “On the Question: ‘What is German’”, в *Critical Models: Interventions and Catchwords*, с.205-214, прев. Henry W. Pickford, Columbia UP, 1998

Кант, Имануел, *Критика на способността за съждение*, прев. Цеко Торбов, София, 1980

Паточка, Ян, “Упадъчна ли е техническата цивилизация и защо?” в *Еретични есета за философия на историята*, с.93-115, прев. Валентин Траянов, София, 1994

Шлегел, Фридрих, “Фрагменти, 1798г.” в *Естетика на немския романтизъм*, с.160-219, прев. Х. Костова-Добрева, София, 1984