

Centrul de Istorie a Imaginarului

**INSULA**  
**Despre izolare și limite**  
**în spațiul imaginar**

Colocviu interdisciplinar  
organizat de Centrul de Istorie a Imaginarului  
și Colegiul Noua Europă

19-20 martie 1999, sediul NEC

Volum coordonat de  
Lucian Boia  
Anca Oroveanu  
Simona Corlan-Ioan

Colegiul Noua Europă

SERIA DE PUBLICAȚII RELINK

INSULA. Despre izolare și limite în spațiul imaginar  
Copyright © 1999 - Centrul de Istorie a Imaginarului și  
Colegiul Noua Europă

ISBN 973 – 98624 – 3 – 8

# SANATORIUL CA SPAȚIU INSULAR ÎN OPERA LUI THOMAS MANN

*a*TEFAN BORBÉLY

Mecanismul imaginar și simbolic al insularizării prin boală se poate vedea cel mai bine la Thomas Mann în capitolul introductiv al romanului *Muntele vrăjit*. Tînăr inginer constructor de nave, descendent al unei înstărite familii din Hamburg, Hans Castorp traversează obstacul spațiului germanic pentru a-i face o vizită la Davos, într-un faimos sanatoriu pentru cei cu boli de plămîni, vărului său Joachim Ziemssen, "prizonier" acolo de mai multă vreme. Traseul psihopomp, elizean e sugerat de către Thomas Mann încă din primele rînduri: "De pe platoul înalt al Germaniei meridionale, treci mai întîi prin diferite pînături, urcînd și coborînd pînă la Țărîmul suab al lacului, iar de aici plutești cu vaporul peste valurile săltărețe, *dincolo de prăpăstii socotite odinioară ca fiind genuni fără fund.*"<sup>1</sup> (1:5) În spațiul cantonal elvețian, obstacole neașteptate fragmentează un drum care se dovedise a fi pînă atunci, totuși, liniar: "intervin întîrzieri și greutate" (1:5); apoi pantele încep să urce "pe un drum stîncos, sălbatic și anevoios" (1:6), mica locomotivă a trenului în care călătorește inginerul părăind că biruie cu dificultate un "sui<sup>o</sup> abrupt și greu, *care parcă nu mai ia sfîrșit*". (1:6)

În joacă parcă, așa cum obișnuiește, Thomas Mann inserează în insterșițiile descrierii unei călătorii în aparență banale, simboluri

---

<sup>1</sup> Citatele sînt reproduse după ediția Thomas Mann: *Muntele vrăjit*. Roman. Vol. 1-2-3. Traducere de Petru Manoliu. Prefață de Ion Ianoși. Editura pentru literatură, București, 1969 (col. BPT). Pentru a ușura lectura, vom menționa la sfîrșitul fiecărui citat doar numărul volumului și pagina.

străvechi, care par să anunțe altceva decât o simplă vilegiatură. Roata lumii, pe care o învîrtește micușul tren de munte, declanșează în capitolul introductiv al *Muntelui văjnit* marea roată regresivă a timpului, *spațiul curgînd aici în timp* într-un mod firesc, de parcă ele n-ar fi categorii diferite: "Două zile îndepărtează omul, și cu atît mai mult pe un tînăr care încă nu și-a înfipt destul de puternic rădăcinile în viață - meditează egalnic Thomas Mann -, îl înstrăinează de universul său cotidian, de tot ceea ce numea el datorii, interese, griji, speranțe, îl poartă tot mai departe cu fiecare învîrtitură de roată a trăsorii ce-l duce la gară, infinit mai mult decât și-ar fi putut închipui. Spațiul care, rotindu-se și gonind, se interpune între el și locul său de baștină, desfășoară forțe pe care, de obicei, le credem rezervate duratei: din oră în oră acesta determină prefaceri interioare, foarte asemănătoare celor provocate de durată, dar care, într-un anumit chip le întrece." (1:6)

Datorită acestei ambivalențe, vacanța inginerului de nave Hans Castorp se transformă, într-un moment în care ea părea că nici nu începuse bine, într-o renaștere, într-o regresie spre origini, înstrăinarea de sine fiind mijlocită prin trecerea, obligatorie aproape, prin pînza de apă eterică a rîului uitării: "Tot așa, el - [e vorba de spațiul care se interpune între identitatea burgheză, stabilă a omului și cea dezrădăcinat-călătoare - n.n. et.B.] - zămislește uitarea, ca și timpul; dar o realizează desprinzînd făptura omenească din cercul contingențelor ei, pentru a o transpune într-o stare de libertate inițială; astfel, cît ai bate din palme, face un vagabond chiar dintr-un pedant și un burtă-verde. Se spune că timpul este o Lethe; însă aerul îndepărtărilor este, și el, un fel de elixir, iar dacă efectul său este mai puțin desăvîrit, în schimb e cu atît mai rapid." (1:6-7)

Prin regresia în timp provocată de călătorie, omul stabil, egal cu sine, conștient de responsabilitățile care îi apasă umerii, devine un "vagabond": acesta e, pentru moment, singurul indiciu tipologic al regresiei pe care îl avem. "Vagabondul" aparține, în sintaxa lui Thomas

Mann, existenței ludice, histrionice; urmînd descrierea traseului obstaculat parcurs de către Hans Castorp, înțelegem că “vagabondul” (ca și histrionul de altfel) se află undeva la începutul segmentului de viață al cuiva: el reprezintă o stare, o vîrstă, un fel de a fi, pe care le “ușii” în procesul devenirii burgheze, morale, pentru a întîlni apoi, în cursul vieții, în momente dintre cele mai neașteptate, un detaliu, o persoană sau un sentiment care îi le reamintește. Traducînd totul în termeni nietzscheeni, din care, desigur, derivă structura, “vagabondul” histrionic e dionisiacul pe care omul socratic, “împovărat” îl uită, fiind din cînd în cînd întors din drum pentru a-l redobîndi. De aceea - cum sugerează de altfel și textul introductiv al romanului - , nu există deplasări în spațiu fără dizlocări complementare în timp; de altfel, ceea ce se modifică e componența tipologică, freatică a cuiva, a persoanei “compuse” din straturi dionisiace și socratice, din “joc” și “împovărare”.

“Hans Castorp - scrie Thomas Mann - avea să resimtă el însuși aceste fenomene chiar pe pielea lui.”(1:7) El pleacă oarecum îngîndurat la drum, cu intenția pragmatică de a trece rapid peste un ritual impus de către conveniențele de familie: “Nu era dispus să ia prea în serios călătoria aceasta și să se angajeze sufletește. Intenția sa fusese, mai curînd, să se achite cît mai iute de o obligație, pentru că trebuia să se achite, apoi să se întoarcă acasă la fel cum plecase, și să-și reia traiul exact de acolo de unde, pentru scurtă vreme, fusese silit să-l părăsească.” (1:7) Curînd, în chiar compartimentul care îl purta spre piscuri, el își va da seama că prejudecata unei excursii neparticipative e pur și simplu o iluzie, fiindcă “insula” montană de aer rarefiat spre care urcă are alte “legi” decît cele ale Țesului meridional dinspre care sosește: “Patrie și orînduire socială erau noțiuni care nu numai că rămăseseră foarte departe în urma lui, dar, mai ales, rămăseseră cu mulți stînji sub el, iar ascensiunea continua mereu, mereu încă.”(1:7)

“Patria” și “orînduirea socială” sînt, în sintaxa lui Thomas Mann, etichete care *separă* oamenii, în loc să-i apropie. Germanul e separat

de elvețian a<sup>o</sup>a cum polonezul e separat de francez: între ei sînt granițe, a<sup>o</sup>a cum limite ferme se găsesc și la nivelul palierele sociale, unde comerciantul trebuie să-și țină bine locul, a<sup>o</sup>a cum și-l ține servitorul sau princepele. Există, însă, dincolo de aceste etichete, forțe “vagaboande”, histrionice, refractare la ierarhizări sociale artificiale; există preocupări, planuri, stări care se încapăținează să nu țină seama de convenții, transgresînd vesel, inconștient aproape, bariere sacrosante. Din categoria acestor planuri fac parte boala, muzica, jocul, vrăjitoria, artisticul ca atare; altfel spus, întreaga recuzită săgalnică a existenței histrionice, din care Thomas Mann se împărtășește nu o dată, și în spiritul căreia își scrie cărțile.

Urcînd mereu, cu micul tren care biruie triumfător genunile, pedantul inginer Hans Castorp are, la un moment dat, impresia intrării într-un ținut *de dincolo de viață*: “Hans Castorp își spune că, fără îndoială, lăsase în urmă zona foioaselor și, de asemenea, dacă nu se înalță, pe aceea a păsărilor cîntătoare, iar gîndul acesta al încetării totale a vieții, al despuierii, îl făcu să fie cuprins de un fel de amețelă și o uoară greață, încît vreme de două minute își acoperi ochii cu mîna.” (1:8) Cînd și-o dădu la o parte, văzu figura “marșială”, “sănătoasă” a vărului său Ziemssen, primul lucru pe care Joachim i-l comunică fiind acela că timpul, în categoriile căruia “cei de jos” obișnuiesc să gîndească viața, are aici, sus, alte dimensiuni: “Fără îndoială, trei săptămîni nu înseamnă aproape nimic pentru noi, cei de aici, însă pentru tine, care ai venit în vizită și care nu trebuie să stai cu totul decît trei săptămîni, pentru tine, totuși, reprezintă o bună bucată de vreme.” (1:11) O altă meditație, făcută parcă numai pentru sine, îl determină pe Joachim să sugereze că la sanatoriu *spațiul* s-a resorbit integral în *timp*: “Da, timpul, zise Joachim și, fără să dea atenție indignării sincere a vărului său, clătină capul de mai multe ori, privind drept înainte. Nici nu-ți închipui cum dispun ăștia de aici de timpul oamenilor. Pentru ei, trei săptămîni sînt cît o zi. [...] Aici îți schimbi concepțiile.” (1:12)

Înainte chiar de a ajunge la poarta sanatoriului, Hans Castorp simte forța insidioasă a acestei schimbări. Reacționând la formulele reductiv-cazone ale vărului său, preocupat să îmbrace descrierea peisajului în detalii topografice precise, specifice militarului mereu pregătit să-și așeze trupele în dispozitiv, el va corecta o exprimare a acestuia, afirmând că zăpada de pe pante nu "ține tot anul", ci este "veșnică" (1:14); la amănuntul macabru că în toii iernii, locatarii unui alt sanatoriu, mai îndepărtat, se văd obligați, din cauza drumurilor impracticabile, să-și coboare morții pe versanți cu săniușă, el izbucnește ca din senin într-un râs de neoprit. Râsul e, tot în sintaxa lui Thomas Mann, un atribut al segmentului dionisiac, histrionic al existenței. Printr-un schopenhauerianism corectat în sens nietzschean (cu prelungiri demonstrative în *Nașterea tragediei din spiritul muzicii*), râsul aparține forței "poietice", voinței plâsmuitoare, originare, arhaică a lumii, care creează forme, dar nu se poate închide la nesfârșit în ele; prin urmare, râsul - ca și histrionismul, de altfel - aparține momentului în care forța plâsmuitoare, condusă de propria-i putere și energie internă, *distruge* forma pentru a se elibera. Altfel spus: râsul se naște din *moartea* formei: nu întâmplător, râsul lui Hans Castorp e declanșat de prima menționare a cuvântului "*moarte*" în text: "- Cadavrele? Asta-i bună! Haidade! exclamă Hans Castorp. Și, deodată, simți că-l cuprinde nevoia de a râde, un râs puternic și nestăpânit, ce-i zguduia pieptul, schimonosindu-i fața uscată de vântul rece, cu o grimasă puțin cam dureroasă." (1:15)

Din nou, trebuie să menționăm că, la fel ca întotdeauna, Thomas Mann se joacă, strecurând în text atribute histrionice, de genul *schimonoselii* sau al *grimasei*. *Muntele vrăjite*, substanțial, o comedie; scurtul drum care leagă sanatoriul de gară e suficient de lung pentru ca Hans Castorp să simtă întreaga forță a transfigurării în care a pătruns. Menționarea de către Joachim a numelui psihanalistului Krokowski, medicul asistent al sanatoriului, cel care "disecă suflete", îl face pe inginer să nu mai fie "de loc stăpîn pe sine" (1:16): "...disecția sufletelor

Îl dăduse gata, încît acum rîdea atît de tare, cã-i curgeau lacrimile de sub mîna cu care, aplecat înainte, își acoperise ochii. Joachim rîse și el din toată inima..." (1:16), stare de veselie nefirească, explozivă, care-l determină să primească placid toate detaliile privind cazarea sa, inclusiv informația că, numai cu o zi mai devreme, în camera grijuliu dereticată între timp își dăduse obștescul sfîrșit o americancă. "Vreau să spun - îi precizează Joachim, văzînd toate acestea - că aici nu există nici timp, nici viață - nu, aici nu există nimic." (1:23)

\*

Îi vom lăsa, acum, pe protagoniștii noștri pradă infinitului morții în care au intrat, și vom încerca să înțelegem ce se întîmplă *înăuntru*. Vom apela, pentru aceasta, nu la cele trei volume ale *Muntelui vrăjit*, ci la o schiță premonitoare a acestora, nuvela *Tristan* (1902). Acțiunea ei se petrece tot la un sanatoriu. Sanatoriul Einfried, condus de către venerabilul doctor Leander, "nu poate fi decît călduros recomandat bolnavilor de plămîni. Dar sanatoriul nu este frecventat numai de tuberculoși, ci aici se mai află tot felul de alți pacienți; bărbați, femei și chiar copii, căci doctorul Leander putea dovedi succese obținute de el și pe alte tărîmuri."<sup>2</sup> "

"La începutul lunii ianuarie, marele comerciant Klöterjahn - din firma A.C. Klöterjahn & Comp. - își aduse soția la Einfried" (87) cu suspiciunea unei banale boli de traheită. Gabriela Klöterjahn atrage printr-o frumusețe "nepămînteană", cum strecoară cu abilitate autorul (p.89); tot potrivit sintaxei predilecte a lui Thomas Mann, femeia este însemnată cu semnul inconfundabil al unei premoniții întunecate:

---

<sup>2</sup> Citatele sînt reproduse după ediția Thomas Mann: *Moartea la Veneția*. Nuvele. Traducere de Lazăr Iliescu și Al. Philippide. Prefață de Eugen Schileru. Editura pentru literatură (col. BPT), București, 1965. Transpunerea în românește a nuvelei *Tristan* i se datorează lui Lazăr Iliescu. Primul citat, de care este atașată prezenta notă, este la pag. 86; în rest, vom respecta uzanța trimiterilor bibliografice din nota precedentă, menționînd în paranteză doar numărul paginii.



“Părul ei castaniu-deschis, strâns într-un coc lăsat adînc pe ceafă, era pieptănat lins, și numai în apropierea tîmplei drepte cădea liber pe frunte o buclă creăță, nu departe de locul unde, peste sprînceana bine desenată, se vedea cum o vini°oară micuță, ciudată, de un albastru palid și bolnăvicios se ramifică pe fruntea limpede, curată și aproape transparentă. Vini°oara aceasta albastră de deasupra ochiului domina îngrijorător întregul oval delicat al feței, și apărea mai vizibilă de îndată ce tînăra femeie începea să vorbească sau chiar numai să zîmbească. Atunci obrazul ei căpăta o expresie de încordare, de apăsare chiar, *fapt care dădea loc la temeri nelămurite.*” (89)

Gabriela Klöterjahn nu fusese dintotdeauna bolnavă; starea ei precară s-a declan°at odată cu na°terea copilului rotofei, plesnind de sănătate, “minunat de vioi și de reu°it” (91) pe care l-a adus pe lume, oferind firmei Klöterjahn lini°tea succesorală atît de mult dorită. Ca toți copiii din opera lui Thomas Mann, și acesta ucide, moare, sau este ucis prematur: “de atunci [din momentul na°terii - n.n. <sup>at.B.</sup>], din acele zile îngrozitoare, [mama] nu mai putea prinde puteri, dacă se poate spune că ar fi fost vreodată în putere. De-abia se sculase din lăuzie, cu totul epuizată, cu totul lipsită de vlagă, cînd, tu°ind, scui pă pușin sînge, nu mult, o nimica toată...” (91) Grijuliul doctor Hinzpeter, chemat la căpățiul ei, îi prescrie odihnă multă, dar starea ei refuză să se amelioreze: “...în timp ce copilul, Anton Klöterjahn-junior, o podoabă de *baby*, își cucerea și își menșinea cu deosebită energie și lipsă de considerație locul său în viață, tînăra mamă părea că se tope°te încet și lini°tit.” (91)

Toate acestea le află, împreună cu pacienții sanatoriului, un scriitor ciudat, internat la Einfried pentru o boală pe care nimeni nu o putea localiza cu precizie. Detlev Spinell are o fizionomie specifică de histrion, în sintaxa imaginară a lui Thomas Mann: “Inchipuiți-vă un om brunet, de vreo treizeci de ani, de statură impunătoare, cu tîmple care începuseră să încărunească și a cărui față albă și pușin buhăit n-avea nici urmă de barbă. Nu pentru că ar fi fost bărbierită, căci s-ar

fi cunoscut, ci fiindcă era moale, °tearsă și copilăroasă, ici și colo cu câteva firi°oare de păr, ca puful. Stranie figură!” (93) Pacienții preluaseră, în ce-l privește, porecla de “sugaciul descompus” pe care i-o dăduse “unul dintre domnii cărora le tremurau picioarele, un cinic și un ghidu°” (93); e vădit, prin urmare, că Thomas Mann strecoară toate aceste amănunte în text pentru a sugera că Spinell aparține registrului dispersiv, “criminal” al copilăriei.

Pacienții - și mai ales doctorul Leander - nu prea puneau mare preț pe boala și pe talentele literare ale lui Detlev Spinell; doctorul îi citise cartea, și n-o găsi prea reu°ită. Întrebat fiind, mai mult din politețe, de soarta sa de scriitor, Spinell oferă tuturor o explicație nietzscheană a vocației sale: “Sîntem, eu și cei de o seamă cu mine, făpturi inutile, și, cu excepția câtorva ceasuri fericite, ne tîrîm prin viață cu con°tiința inutilității noastre. Urîm tot ce e util, °tim că utilul e vulgar și urîm și apărăm acest adevăr cum aperi numai adevăruri de care ai absolută nevoie. și totuși, con°tiința asta încercată ne roade atît de mult, că nu mai rămîne în noi nici un petic teafăr.” (99) Recunoa°tem în această con°tiință “rozătoare” dionisiacul nietzschean, preluat din modelul schopenhauerian al *voinței oarbe*; pentru ca sursa să fie și mai precisă, Spinell sugerează în continuare (e schema clasică a funcției apolinicului în raport cu dionisiacul din *Na°terea tragediei* a lui Nietzsche) că pentru a putea *suporta* această continuă ofensivă distructivă, ei, scriitorii, își găsesc modalități de *atenuare* a insuportabilului, simulacre prelungite în mărunte ritualuri cotidiene: “...atunci recurgem la mijloace neînsemnate *de alinare*, fără de care n-am putea să rezistăm.” (99)

Thomas Mann strecoară aici o subtilitate ce vine din Schopenhauer, fiind - dacă ne gîndim bine - înrudită cu faimoasele *hale de gheață* din opera lui Mihai Eminescu. După schema din *Lumea ca voință și reprezentare*, voința plăsmuitoare, oarbă, care creează forme, pentru a le și distruge apoi din chiar clipa creării lor, e *caldă, fierbinte*; singura care i se poate opune - susține Schopenhauer, pe urmele lui Kant - e intelectul, capabil de a crea forme *reci*, de a

îngheța pulsatoriul fremătător, fierbinte al vieții și morții în forme spirituale stabile. Nu întâmplător, Detlev Spinell descrie segmentul suportabil al existenței sale în termenii contactului imediat cu *glacialitatea*, fiindcă, din chiar momentul în care soarele se ridică triumfător pe cer, încep - iremediabil, fără putința de a li se sustrage - chinurile vieții sale de om dăruit scrisului, artisticității: "O anumită cumpătare și severitate a felului nostru de trai, de pildă - le spune Spinell celor două doamne neîncrezătoare, stupefiate, în limitele mondene ale bunului simț, de ineditul acestei concepții de viață - e pentru mulți dintre noi o necesitate. Să te scoli de dimineață, îngrozitor de dimineață, să iei o baie rece și să te plimbi prin zăpadă...Asta ne face să fim pentru un ceas, poate, mulțumiți de noi înșine." (99) Firește că, în termeni de asemenea logici, Spinell nu este în relații prea bune cu soarele: " - Nu vă place soarele, domnule Spinell?" - îl întreabă Gabriela. - "Cum nu sînt pictor..". - răspunde enigmatic scriitorul. - "Fără soare, te interiorizezi mai mult." (113)

Motivele pentru care Spinell fusese internat în sanatoriu sînt destul de neclare; oricum, ceea ce pare sigur, este că boala lui e superficială. Întrebat direct, scriitorul dă o explicație în doi peri, minimalizînd eventualele carențe de fiziologie ("Mi se face puțină electricitate. Fără importanță" - 97), pentru a se opri apoi, stîrnind de asemenea stupeoare, asupra motivației existențiale a prezenței sale în acest loc al tranzitoriului prin definiție, care este sanatoriul: "Am să vă spun totuși, stîmă doamnă, de ce sînt aici. Din pricina stilului." (97) Detalierea răspunsului sugerează, în sens nietzschean, corespondența dinamică dintre dionisiac și apolinic, dintre fondul plăsmuitor etern și forma conjuncturală, circumstanțială în care el se întrupează. Substanțial - le spune Spinell doamnelor buimăcite de bizareria răspunsurilor sale - el este mereu, oriunde s-ar afla, același: dispersiv, psihopomp, noptatic-crepuscular, melancolic-histrionic, "chinuit" selenar de chemarea unei "boli" nedefinite. Numai că, acest fond nu poate trăi *în afara formei*, ipostazierea "rece", pedant-burgheză fiind cea mai potrivită dintre toate. De aceea, Spinell hălăduiește dintr-un

loc în altul (ca lupul de stepă al lui Hermann Hesse, atras și el de perfecțiunea pedantă, corectă a formei burgheze), reenergetizându-se periodic prin contactul cu forma perfectă, sobră, geometric-dreptunghiulară, lipsită de vocația distructivă, "lascivă" a fondului: "Da, stimată doamnă! Einfried e absolut în stil *empire*; pe vremuri, a fost un castel, o reședință de vară, cum mi s-a spus. Aripa aceasta e un adaos clădit mai târziu, dar clădirea principală e veche și autentică. Am clipe când nu pot trăi fără stil *empire*, când am nevoie neapărată de acest stil ca să mă pot simți cât mai bine. E ușor de înțeles că te simți mai bine printre mobile moi și comode, aproape lascive, decât printre mese, fotolii și draperii drepte și liniare... Această luminozitate, această masivitate, simplitatea aceasta rece și aspră, această severitate reținută îmi împrumută parcă înnăscută și demnitate, stimată doamnă, și simt cum, cu timpul, ea mă purifică, mă înnoiește și, fără discuție, mă înalță din punct de vedere moral." (98)

"...om bizar, bizar și original" (102), cum îl definește Gabriela Klöterjahn, Detlev Spinell va descoperi ușor, chiar și fără a pune prea multe întrebări indiscrete, meșteșugite, că în viața pacientei de la Einfried s-a produs, mai de mult, o fractură existențială. Mama Gabrielei a murit când aceasta era mai mică: tatăl, care se numea Eckhof, s-a datat negustoriei, din dorința de a-și întreține fiica și de a continua lungă tradiție a familiei, însă preocupările sale erau mai degrabă artistice: " - Aadar, tatăl Dumneavoastră e negustor? - întrebă [Spinell] oovăind pușin. - Da. Dar afară de asta și în primul rând - răspunde entuziastă Gabriela - el e mai cu seamă artist. - Ah! Ah! Cel fel de artist? - Cîntă la vioară...Asta nu înseamnă însă nimic. Totul e cum cîntă! Unele sunete ale viorii lui nu puteam niciodată să le aud fără să simt, ca în nici un alt prilej, cum lacrimi ciudat de fierbinți îmi umezesc ochii." (105)

Cu numai câteva clipe în urmă, Spinell stabilise că Gabriela Eckhof era din Bremen, oraș crepuscular și muzical, în care fusese și el o dată. Pasajul trimite - Thomas Mann se joacă și aici, cum o face de altfel în întreaga sa operă - spre simbolismul diabolic selenar, prezent

°i în prima parte a *Faustului* goethean; de altfel, Gabriela sesizează imediat ubicuitatea partenerului ei de discuție, mirându-se de itineranța sa neobosită, ciudată pentru un om "chinuit", blocat într-un sanatoriu: " - Da - spune gânditor Spinell - , am fost acolo o dată... Doar câteva ceasuri scurte, într-o seară. Imi amintesc de o uliță veche, strîmtă, cu case ȗuguiate, deasupra cărora luneca o lună strîmbă °i stranie. Apoi am fost °i într-o pivniță, în care mirosea a vin °i a mucegai. Asta e o amintire de neuitat..." (104) Spinell elogiază Bremen din cauza spiritului artistic dispersiv al mae°trilor cîntăreȗi, al căror faimă o întrecuse de mult pe aceea a ora°ului; de fapt, chiar °i numai privind-o pe Gabriela, scriitorul î°i dă seama că ea nu poate aparȗine integral, organic identităȗii sociale sub care figurează în cataloagele sanatoriului. " - Pe tata - se grăbe°te pacienta să clarifice lucrurile - îl chema Eckhof." (104) Pentru Spinell, Eckhof e mai plauzibil decît Klöterjahn, dar nu fiindcă cel de al doilea nume ar fi dezonorant (de°i ulterior îl va decreta "vulgar"), ci fiindcă cel dintîi aparȗine, prin tradiȗie °i substanță, artisticităȗii: " - Vedeti? Eckhof e cu totul altceva. Eckhof a fost °i numele unui mare actor al nostru. Eckhof merge." (104)

Sugestia lui Spinell este că în trecerea de la Eckhof la Klöterjahn, în viața Gabrielei s-a produs o ruptură. Eckhof - numele purtat de tatăl negustor pasionat de vioară - aparȗine crepuscularului, dispersivului provocat de artisticitate, pe cînd Klöterjahn - identităȗii burgheze de împrumut, incompatibilă cu substanța autentică a femeii. Structura de aici e identică cu aceea din *Casa Buddenbrook*, în care forma burgheză evoluează cu necesitate, prin alchimii existenȗiale °i genealogice ciudate, spre identitatea crepusculară, dispersivă a artisticităȗii. Acolo, în roman, forma, adînc încrustată în timp, e reprezentată de firma familiei Buddenbrook, supusă unei logici a masculinităȗii °i a numărului, fiecare mo°tenitor al Casei avînd datoria reproductibilităȗii burgheze, °i anume pe aceea de a duce prosperitatea firmei mai departe, de a o perpetua în timp. Dispersivul apare odată cu Thomas Buddenbrook, pasionat de lectura lui

Schopenhauer, și marcat familial de căsătoria cu Gerda, fiind nepragmatică, pasionată de muzică. Din acest mariaj nepotrivit apare bolnăviciosul copil Hanno, dezinteresat și el de grîne, dar superior motivat de pasiunea pentru arta "inutilă" a mamei sale. Legea copilului thanatic din opera lui Thomas Mann funcționează și aici ireproșabil: Hanno va puncta, prin constituția sa dispersivă, feminină, sfîrșitul iremediabil al firmei, prăbușirea Casei Buddenbrook. În *Tristan*, Spinell sesizează și el că Gabriela reprezintă ultimul popas al unei genealogii obosite: " - Spuneți, scumpă doamnă - îmi ademenește scriitorul interlocutoarea -, familia dumneavoastră e veche? Desigur că în casa îngușată și cenușie au trăit, au murit și s-au stins din viață mai multe generații." (105) La confirmarea Gabrielei, Spinell oferă o explicație "firească" pentru interesul său (vecin cu scormonitoria indiscreție), dar deocamdată destul de sibilinică pentru cei din sanatoriu: "...nu e rar - spune el - ca un neam de oameni cu tradiții practice și aride să se transfigureze încă o dată prin artă, spre sfîrșitul zilelor sale." (105)

Thomas Mann strecoară, aici, o subtilă nuanță de repetiție, care trimite, din nou, spre schema de ansamblu de sorginte nietzscheană. După logica *Nașterii tragediei*, energia dionisiacă, plăsmuitoare a universului se particularizează, fără excepție, în forme de natură artistică, universul fiind, prin definiția acestei logici, epifania estetică a dionisiacului. Dar forma "evoluează" (prin cunoscuta inserție a socraticului decadent și degenerescent) *îndepărtîndu-se* de efervescența jucăușă, copilăresc-plăsmuitoare a începuturilor; în această accepțiune, apolinicul reprezintă atît forma de manifestare onirică a dionisiacului, cît și *amînarea* reîntoarcerii spre punctul de origine, întîrzierea reîntîlnirii cu efervescența dionisiacă a substanței dintii. De aceea - sugerează Spinell - " nu e rar ca un neam de oameni cu tradiții practice și aride să se transfigureze încă o dată prin artă, spre sfîrșitul zilelor sale", închizînd astfel un cerc, revenind la o identitate "transfigurată", dionisiac-plăsmuitoare de mult uitată. Dacă privim schema în logica ei derivată din Schopenhauer și din Nietzsche (ea fiind reluată de nenumărate ori de către Thomas Mann), punctul

final al universului e "eterna reîntoarcere" în preformal, fiindcă energia care plăsmuiește universul este atât de puternică, atât de copleșitoare, încât nu poate avea, în sine, formă. Ea doar *împrumută* forme, ipostaze concrete de manifestare, ea doar *ține* către forme, se particularizează efemer și tranzitoriu în ele, dar din chiar clipa în care le articulează, ea purcede să le și distrugă, menirea substanței plăsmuitoare preformale fiind aceea de a reveni întotdeauna la neîncorsetarea "jucăușă" pe care *limita* rigidă a formei nu o îngăduie. Așa se explică unele analogii literare ale acestei structuri, așa cum apar ele în opera lui Thomas Mann: rolul thanatic recurent al copilului (aflat, prin vîrstă și nedezvoltare ludică, foarte aproape de sursa energiei plăsmuitoare și/sau destructive), raportul dintre sănătate și boală (omniprezentă la Thomas Mann), sănătatea aparținînd aici formei, pe cînd boala procesului ei dispersiv, deci dionisiacului. Nu în ultimul rînd, așa se explică rolul psihopomp al artistului din opera lui Thomas Mann, rostul acestuia fiind acela de a *întoarce* forma din drumul ei "amăgitor", scoțînd-o din parțialitate, din limită, pentru a o restitui ilimitatului în care se întîlnesc, cu aceeași putere de absorbție, viața și moartea energiei dionisiace plăsmuitoare.

În *Tristan*, rolul mediatorului dionisiac îl joacă scriitorul Detlev Spinell, un "copil" în felul său, dacă ținem seama de porecla, deja menționată, pe care o poartă, aceea de "sugaci descompus". Continuînd conversația cu Gabriela Klöterjahn-Eckhof, Spinell află că mariajul dintre tînăra femeie și înstăritul comerciant Klöterjahn s-a perfectat cam pe nepusă-masă, la nici două zile după ce acesta îi vizitase tatăl pentru un contract de afaceri ("A doua zi a fost poftit la masă, și după trei zile mi-a cerut mîna. - Adevărat? Cum, atât de repede au mers lucrurile?" - 106), că tatăl fetei a manifestat inițial unele reticențe ("...voia mai degrabă să mă păstreze lîngă el..." - 107), dar că toată ciudățenia perfectării intempestive a căsătoriei s-a datorat, de fapt, dorinței explicit formulate, insistenței încăpățînate a viitoarei mirese. Thomas Mann se joacă aici din nou, înscriind în relatarea tinerei femei semnul thanatic de pe fruntea Gabrielei, din dorința

evidentă de a sugera că cele două erau, de fapt, oarecum paradoxal, înrudite: " Dar eu *voiam*, zise doamna Klöterjahn zîmbind, și vini<sup>o</sup>oara albăstrie, cu înfăși<sup>o</sup>area ei chinută și bolnăvicioasă, puse iar stăpînire pe obrazu-i atît de drăgăla<sup>o</sup>." (107)

Căsătoria cu negustorul Klöterjahn i-a adus Gabrielei o serie de renunțări voluntare în economia vieții, și în primul rînd îndepărtarea de muzica pe care o cultiva în casa tatălui ei. Tînăra fată cînta, de cînd se <sup>o</sup>tia, la pian, fiind de asemenea conștientă de faptul că muzica are asupra ei un efect malefic, că "îi face rău" (115). Rămasă singură cu Spinell în salonul de conversație al sanatoriului (ceilași pacienți pleaseră, entuziași, într-o scurtă escapadă colectivă cu sania), scriitorul își convinge interlocutoarea să se apropie din nou de pian. Fascinată, luptînd între pasiunea pentru instrument și conștiința că degetele plimbate pe clape îi vor agrava boala, Gabriela rezistă la început, pentru a ceda pînă la urmă, experimentînd, din nou, "nunta" răvășitoare a zilei cu noaptea (identitatea psihopompă, hermetică a lui Spinell fiind vizibilă în fervoarea nelimitată, autodestructivă a dionisiacului): "O, bucurie nemărginită, pururi nesăturată a contopirii cu ve<sup>o</sup>nicul <tărîm de dincolo> al lucrurilor! Eliberare din chinurile erorii și din cătușele spațiului și timpului! Contopirea a tot ce înseamnă *tu* și *eu*, *al tău* și *al meu*, într-o sublimă voluptate. și dacă lumina perfidă a zilei poate încă să-i despartă, minciuna ei trufașă nu mai e în stare să înșele pe cei care acum, de cînd băutura fermecată le-a sfințit privirea, pot vedea și în întuneric. Cel care, iubind, deslușește întunericul morții și taina lui dulce nu are, în mijlocul închipuirii vane, date de lumină, decît un singur dor: dorul după noaptea ce sfîntă și eternă și adevărată, după noaptea care contopește totul..." (118)

După acest concert cu certe conotații erotice sublimite spiritual, starea de sănătate a Gabrielei Klöterjahn se va înrăutăți brusc și iremediabil. Chemat de acasă telegrafic, spre profunzimea sa nemulțumire mercantilă, negustorul Klöterjahn îi va veghea insensibil sfîrșitul, primind în cele din urmă, spre marea sa indignare, o scrisoare



acuzatoare din partea lui Spinell, scriitorul repro<sup>o</sup>indu-i imixtiunea brutală mai veche în destinul artistic crepuscular al pacientei: "În realitate - îi va scrie acesta - , dumneavoastră i-ați îndreptat voința plină de visuri pe căi rătăcite. Ați scos-o din grădina ei năpădită de buruieni și ați adus-o în mijlocul vieții și urîșeniei. I-ați dat numele dumneavoastră vulgar, făcându-v-o soție, gospodină și mamă. Ați înjosit timida și obosita floare a morții, care nu înflorește decât în sublimă inutilitate, punând-o în slujba trivialului și a celui idol brutal, timp și obiect, numit Natură. Și în conștiința dumneavoastră nimic nu se clintește, nimic nu vă lasă să bănușiți ce mizerabilă este această faptă." (128)

Ceea ce uită Spinell în indignarea sa, este că Gabriela a ținut morți să se căsătorească cu Klöterjahn, trecând obstinat atît peste nefirescul naturii lor diferite, incompatibile, cît și peste reticențele voalate ale tatălui ei pasionat de muzică. Prin urmare, interpretarea lui Detlev Spinell - potrivit căreia "floarea" dionisiacă, atinsă de petala crepusculară a morții, a fost "răpită", purtată abuziv pe căi "rătăcite" - trebuie puțin nuanțată, pentru a o pune de acord cu voința de căsătorie, explicit manifestată cu puțin timp în urmă, a pacientei muribunde. Cheia soluției se află în citatul reprodus mai sus, în care Thomas Mann precizează că redobînditul glas malefic al pianului reprezintă pentru Gabriela Eckhof în primul rînd o "eliberare din chinurile *erorii*" (118). Restul - nunta zilei cu noaptea, logodna tărîmului de aici cu cel de dincolo - vin abia pe urmă. În ce constă, deci, *eroarea* înfăptuită de către Gabriela, fiindă altfel pură, eterică, angelică? Recitind nuvela, înșelesul ei se oferă de la sine, fiindcă *eroarea* pacientei de la Einfried rămîne - să nu uităm - o funcție a *voinței* sale. Dimensiunea ambelor este - în descendență nietzscheană - metafizică: conștiință de iminența sfîrșitului ei, predestinat genetic și tipologic de propensiunile artistice, dispersive ale tatălui, Gabriela joacă nesăbuit-cutezător la marea ruletă a vieții, încercînd să *înțele* mersul ei iminent spre moarte prin asumarea deliberată a unei identități burgheze, aparent indestructibil legate de timp, de formă,

de materialitate. Plecând de lângă tatăl ei, renunțând la pian, la frumosul înrupat în muzică și artă, viitoarea pacientă a parafat în sine acest pact salvator secret, dar totul nu s-a dovedit a fi altceva decât iluzie sau amânare culpabilă, până în clipa în care - urmînd traseul metafizic al revenirii spre sine a energiei plăsmuitoare universale - în viața ei nu va izbucni din nou artisticul, sub forma ucigașă a unui copil și a unui scriitor.

## Abstract

The essay focuses on two of Thomas Mann's major works: the famous novel *The Magic Mountain*, and the short story which anticipates its unique universe: *Tristan*. The essay analyses death and 'other world' symbols occurring in the introductory chapter of the *Magic Mountain*, pointing out that in Thomas Mann's work insularity brings together death, illness, childhood and laughter. The engineer Hans Castorp's regression during his trip to the mountains to visit his brother-in-law Joachim Ziemssen brings him into contact not only with a peculiarly shaped 'outer world' (the sanatorium), but also with a territory of Dionysian energies, unleashed by a strange societal behaviour which contradicts, through its oddities, the engineer's well-outlined bourgeois identity and paradigm of social values. To better understand the hidden significance of this regression, the hermeneutics of the essay goes into the depths of *Tristan* (1902), evoking Thomas Mann's Schopenhauerian and Nietzschean heritage. *Tristan* proves to be an early summary of Thomas Mann's later artistic thinking, as we can encounter it in *The Magic Mountain* or *Doctor Faustus*. In *Tristan*, the writer Detlev Spinell, a strange artist, belonging to the realm of the Schopenhauerian primeval frenzy of the universal and 'blind' creative energy, releases the repressed artisticity of one of his

sanatorium colleagues, the piano player Gabriella Eckhof-Klöterjahn, reversing her option for a quiet bourgeois biography, and bringing her back to art and to the general realm art belongs to: frantic destructive energy, that is: death. *Tristan* clearly summarises all the minute details of Thomas Mann's Nietzschean morphology: life (i.e. bourgeois 'form') vs. death (art, unleashed life energy and laughter), the link being made through three major components of the scheme: the isle-like territory of illness (the sanatorium); the artist, who detects and unleashes the cosmic frenzy of his counterparts; and the child, whose presence in Thomas Mann's work is always related to death. Thus, not surprisingly, the writer Detlev Spinell is treated as a 'childish' figure by the sick people gathered in the sanatorium, Gabriella Eckhof's illness being also triggered off by the birth of her healthy son. The motif echoes similar topics found in Thomas Mann's *Death in Venice*, *Buddenbrooks* or *Doctor Faustus*.