

EVANGHELIA DUPĂ BRUNO SCHULZ*

Prăvăliile de scorțșoară (prima carte a lui Bruno Schulz, publicată în 1934) și *Sanatoriul sub semnul clepsidrei* (cea de-a doua și ultima, 1937) au fost publicate pentru prima dată în limba română sub titlul colectiv *Manechinele* (editura Univers, 1964), în traducerea celebrului polonist Ion Petrică. Traducerea a fost republicată, ulterior, și de către editurile Allfa (1997) și, mai recent (dar nu suficient de recent) de editura Polirom (2004). Anul acesta, după aproape 20 de ani de la ultima ediție a *Manechinelor*, editura Pandora M readuce în atenția publicului opera unuia dintre cei mai mari scriitori ai modernității estetice europene, printr-o nouă și foarte bună traducere, realizată de Cristina Godun.

Dar cine a fost Bruno Schulz, acest bărbat uscățiv, timid, fragil și lipsit de încredere în sine¹, așa cum îl înfățișează fotografiile și propriile schițe de autoportret? Schulz s-a născut în 1892, la Drohobâci, Galicia (atunci parte din imperiul Austro-Ungar, ulterior Polonia și Uniunea Sovietică, iar astăzi pe teritoriul Ucrainei). Studiază arhitectura la universitatea din Lvov și, pentru scurtă vreme, urmează cursuri de litografie și desen la Viena. Își abandonează studiile și revine acasă, unde își câștigă existența ca profesor de desen la o școală gimnazială de băieți. Izbucnirea celui de-Al Doilea Război Mondial îl găsește în Drohobâci, orașelul ocupat de Uniunea Sovietică, pe care nu l-a părăsit aproape niciodată și care e o sursă inepuizabilă de inspirație pentru conturarea universului ficțional din cărțile sale. În urma invaziei germane, evreu fiind, Schulz e forțat să locuiască în ghetou, unde a fost o vreme protejat de Felix Landau – un ofițer SS pentru care a realizat o pictură murală în casa acestuia din Drohobâci. Landau îl ucide pe evreul protejat (un dentist) al altui ofițer german, Karl Günther, atrăgând răzbunarea acestuia. Pe 19 noiembrie 1942, în timpul și sub pretextul unei *Aktion* a Gestapoului, Günther îl împușcă pe Schulz în plină stradă. Scriitorul polonez Jerzy Ficowski, unul dintre specialiștii recunoscuți în opera lui Schulz, relatează, pe baza spuselor mai multor rezidenți din orașelul ucrainean, că atunci când Günther l-a răntâlnit pe Landau, i-a strigat triumfător: „Tu mi-ai ucis evreul, ți-am ucis și eu evreul!”²

Scriitor, pictor, ilustrator și artist vizual, Bruno Schulz lasă în urmă o operă restrânsă – două volume de proză scurtă, câteva eseuri, mai multe scrisori și o serie de desene – dar substanțială, desăvârșită și de o originalitate indiscutabilă.

Cele nici 400 de pagini (concepute ca proze scurte, textele pot fi citite și ca un roman), cât însumează toată opera literară a lui Bruno Schulz, ar merita, mai curând decât rândurile constrângătoare ale unei simple cronici, un studiu dedicat, pe care e ușor să ți-l reprezinti construit în jurul a trei piloni fundamentali: timpul, spațiul și materia. Plecând de la aceste coordonate, Schulz reface procesul Creației, inventând o mitologie personală, de familie, în care Timpul e restructurat, limitele spațiului se șterg, iar lumea se realcătuiește ca un simulacru al realității, populat de ființe reificate. „Demiurgul, spunea tata, nu a deținut monopolul asupra creației – creația este privilegiul tuturor spiritelor” (p.41). Miza nu e, însă, una orgolioasă și blasfemică, nu e căutată egalarea perfecțiunii creației Demiurgului – „noi vrem să fim creativi în sfera noastră inferioară” (p.43) – ci *îndreptarea* Creației. Pentru că ce e înăuntru e și afară, ce este sus este și jos, „demența procreării irosite în urmași nereușiți” e prezentă pe toate planurile de manifestare a materiei – așa cum exemplifică și pruncia născuți de mătușa Agata, care vin toți cu „defecte de fabricație”, așa cum a venit întreaga lume: „era ceva tragic în acea fecunditate dezordonată și necumpătată, mizeria unei creaturi ce lupta la hotarele neființei și ale morții, eroismul feminității, triumfătoare prin fertilitate chiar și asupra infirmității naturii, a neputinței bărbatului. Descendenții ilustrau însă valabilitatea panicii materne, a demenței procreării irosite în urmași nereușiți, în generații efemere de fantome fără sânge și fără chip.” (p.15)

Personajului Jakub (poate nu întâmplător *tatăl* naratorului) îi revine rolul profetic de a propaga doctrina unei noi realități în rândurile oamenilor: „Nu ne interesează, spunea tata, creațiile cu suflu lung, ființele de lungă durată. (...) Rolurile lor vor fi scurte, lapidare, caracterele lor – fără profunzime. Adeseori ne vom strădui să le aducem la viață pentru un singur gest, pentru un singur cuvânt, pentru o clipă anume. Recunoaștem deschis: nu o să punem accent nici pe trăinicia, nici pe soliditatea execuției, creațiile noastre vor fi provizorii, servind unui scop unic. Dacă vor fi oameni, îi vom înzestra, de pildă, doar cu un obraz, cu o singură mână, cu un singur picior, anume acelea de care au nevoie pentru rolul atribuit.” (p.43)

Tatăl, personaj proteic prin definiție, suferă cele mai multe metamorfoze. Procesul începe cu o atrofiere/împușinare – însă fără „un declin al vitalității” (p.24), ci dimpotrivă



– ca și când materia se scufundă în sine și se reconstruiește sub o formă aleatorie – și merge până la transformarea kafkiană într-un gândac, un condor împăiat, un scorpiu, un homar etc. În plus, moare și învie de mai multe ori, „dar niciodată definitiv, întotdeauna cu anumite rezerve care îl constrângeau să revizuiască realitatea.” (p.357). Cauza acestor transformări succesive eșuate e întristătoare: „Pentru că tata nu fusese înrădăcinat în inima niciunei femei, nu s-a putut ancora în nicio realitate, plutind veșnic la periferia vieții, în ținuturile cvasi-reale de la marginea realității.” (p.96-97)

Materia, fie ea literară sau ontologică (de o forță incontrolabilă, dezlănțuită uneori, ca în *Vijelia*), se supune oricăror forme de construcție, de convertire: „Materia este substanța cea mai pasivă și mai lipsită de apărare din univers. Oricine o poate frământa și modela; se supune absolut oricui. Toate formele de organizare ale materiei sunt vremelnice și laxe, supuse regresiei și degradării. Nu e nimic rău în a reduce viața la alte forme, la forme noi. Să ucizi nu este un păcat. Crima e adeseori o violență necesară împotriva formelor de viață rezistente și osificate, care nu mai sunt atractive.” (p.41)

Materia primordială capătă forma pe care alegem să i-o dăm, iar Creația se produce și ea după chipul și asemănarea vremurilor pe care le trăim (vezi și personajul Franz Joseph I, întruchipare a unei lumi clausturate, în agonie, la crepuscul, pe care o încuie cu cheia, ca pe o închisoare, p.167).

Ce rezultă e un produs de serie, o nouă specie de oameni lipsiți de identitate, de substanțialitate și de voință proprie, incapabili să-și construiască soarta, victime ale unui destin implacabil. Iată cum își percepe copilul-narator propriile rude, la care merge în vizită însoțit de mamă: „*Sedeau parcă la umbra propriei sorți și nu se apărau*, trădându-și taina încă de la primele gesturi stângace. Nu eram oare înrudiți cu ei prin sânge și soartă?”; „Unchiul Marek, scund, gârbovit, cu o fizionomie asexuată, ședea în ruina lui cenușie, *împăcat cu soarta*, la umbra disprețului nețărmarit în care părea că își trage sufletul.” (pp.14-15, subl.mele)

Oamenii sunt doar o materie înghesuită, amorfă, deja niște manechine. Așa că ceea ce propune Jakub e doar o *îndreptare*, o rescriere cu acuratețe a Creației, pentru ca această materie să-și capete și învelișul corespunzător, pe care, de altfel, majoritatea personajelor deja îl au, măcar în parte: nebuna Tluja are capul mare, disproporționat în raport cu corpul, vărul Emil, cu „capul pleșuv, ca o bilă de biliard”, are „o față de pe care viața spălase parcă orice expresie”, Lucia are „capul prea mare și prea dezvoltat pentru trupul durduliu de copil” (pp.15-16).

Toate personajele sunt infirme sau predispușe la diformități de ordin fizic, psihic ori moral. De exemplu, fetele din *Strada Crocodililor* aveau, toate, câte „un cusur de frumusețe” (p.88): ochi încrucișați, buze de iepure; văzute din profil, par un șir de măști palide din hârtie, decupate

pe linia fantastică a contemplației” (p.92). Alteori, oamenii suferă de regresie infantilă, ceea ce-i face inutili pentru societate: pompierii bat din palme, se copilăresc, dansează, fură sirop de zmeură și nu pot fi folosiți la stingerea incendiilor (*Tata se alătură pompierilor*); vânzătorii topăie peste baloturile de stofă, fac leagăne din draperii, se înfășoară ca mumiile în postav, se urcă pe tejghea și bat din picioare (*Sezonul mort*), un proaspăt pensionar se întoarce la școală, își roade unghiile, se ține de poala directorului (*Pensionarul*). Oameni mecanomorfi, personaje de mucava predestinate la pură reprezentativitate. Cuprinse de plictiseală, lăncezeală, amortire, toate personajele defilează, fără să știe, pe o scenă a teatrului absurdului: „toate scenele sunt pictate și toate panoramele sunt din carton” (p.259).

Salturile ontologice nu vizează doar trecerea dintr-o condiție a materiei în alta, ci și dintr-un timp în altul ori dintr-un univers în altul. De altfel, Timpul la Bruno Schulz – magistral reprezentat în *Sanatoriul sub semnul clepsidrei* –, are trăsături de-a dreptul spectaculoase. E fluid, versatil, poate fi răsturnat și, la fel ca materia, e predispus metamorfozei: după ce zilele sunt remodelate (din același aluat cenușiu), rămâne uneori material în plus, ca niște deșeuri radioactive a căror influență trebuie zădărnicită: „după ce terminau de șters cu pâine ultimele resturi de aspic din farfurie (...) simțeau cu toții că *ziua a fost biruită printr-un efort comun* și restul deja nu mai conta. Iar ce mai rămânea din zi era la cheremul Adelei, care își vedea de treburile ei fără fașoane. În zăngănitul cratițelor și pleoscăiturile apei reci, Adela *neutraliza energic restul orelor* până la căderea serii” (*Manechinele*, p.36, subl.mele)

Timpul la Schulz e de o moliciune anxioasă: se stă mult, se doarme și mai mult, iar oamenii – cu excepția nebunilor, mereu vii, activi, energici – se mișcă asemenea unor păpuși trase de sfori: ploșnițele traversează corpul Adelei noaptea (p.332), dar ea nu se trezește să le înlăture; domnul Karol „căsca de-i pocneau fălcile, scoțând din genunea trupului său rămășițele zilei precedente. Era un căscat convulsiv, de parcă ar fi încercat să-l întoarcă pe dos. În felul acesta se debarasa de nisip, de balast – de *resturile nedigerate ale zilei de ieri*.” (p.67). Timpul e excentric – „poate zămisli din pântecul său alți ani, sau ani cu 13 luni” (p.109), dispune de „benzi paralele”, „ramificații secundare” și „linii moarte” (p.142), se poate dilata sau contracta: „Zilele deveniseră lungi, luminoase și vaste, aproape prea vaste pentru conținutul lor, încă sărac și fad.” (p.163)

Sanatoriul sub semnul clepsidrei (care, alături de *Prăvăliile de scortșoară* și *Strada Crocodililor*, e nu doar una dintre cele mai bune proze din volum ci, probabil, una dintre cele mai bune proze scrise vreodată) spune povestea lui Jakub, tatăl naratorului (devenit și el adult, între timp), după ce acesta moare și e internat în sanatoriul doctorului Gotard (construit pe modelul sanatoriului elvețian Berghof, din *Muntele vrăjtit* al lui Thomas Mann), unde e readus la viață

într-o altă dimensiune temporală: „Aici reactivăm timpul cu toate posibilitățile sale” (p.287). Pentru că viața de după moarte e, în fapt, viața dinainte de moarte, calitatea Timpului lasă mult de dorit: e un timp „tocit de oameni”, ros și găurit pe toate părțile, un timp care, lăsat nesupravegheat, se degradează rapid (p.298). Oamenii ațipesc oricând și oriunde și reiau conversația de unde o lasă – „în consecință, intervale întregi de timp dispar” (p.297). Tatăl e, simultan, mort în orașelul lui natal, în convalescență în patul lui din sanatoriu și de o indecentă voluptate a vieții în restaurantul orașului în care se află sanatoriul.

Timpul are canale comunicante și cu spațiul, ușițe secrete prin care se poate trece dintr-un univers în altul, paralel (după ce se cazează el însuși în sanatoriu, fiul lui Jakob o zărește pentru o clipă, în hol, pe mama sa, pe care știa că o lăsase acasă). În *Prăvăliile de scorțișoară*, spațiul e oniric, labirintic și înșelător: „E o mare nesăbuiță să trimiți într-o asemenea noapte un copil însărcinat cu o misiune atât de importantă și de grabnică, deoarece în semiobscuritatea ei străzile se îndesc, se încălesc și se schimbă între ele. În adâncul orașului se deschid, ca să zic așa, dubluri ale străzilor, străzi imitații, străzi mincinoase și înșelătoare.” (p.72), în *Sanatoriul sub semnul clepsidrei* și în *Singurătate* – de-a dreptul sufocant și claustrotant, fără posibilitate de scăpare (p.356, p.52). În *Tratat despre manechine*, camerele nevizitate de multă vreme se închid în ele, se înconjoară de cărămidă și se astupă (p.52).

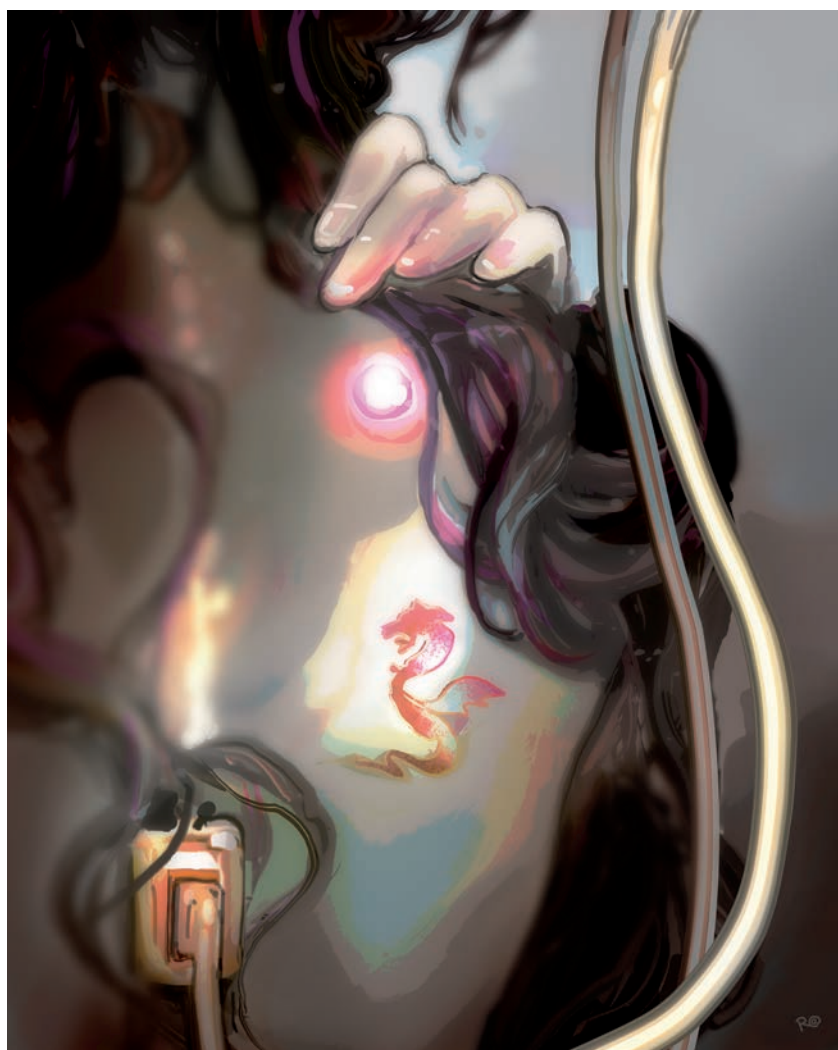
Încă de la primele proze din volum (*August*, *Viziunea*), e frapantă opoziția între filtrele prin care Schulz dezvoltă realitatea: strălucirea aurie a zilelor topite de vipie în luna lui cuptor în contrast cu cenușiul crepuscular al zilelor scurte și apăsătoare de iarnă. Strada Crocodililor, din textul omonim, e o butaforie din care culorile lipsesc cu desăvârșire, un decor artificial, construit cu cele mai ieftine produse: clădiri prost construite, din materiale ordinare, fațade caricaturale, totul de un gri copleșitor și asfixiant (până și lumina e „apoasă, cenușie”, p.87).

Lumea ca o marfă ieftină, scăpată și claustrată, pare prinsă în piuneze pe fundalul cenușiu și tenebros al acestui panoptic, peste care absurdul existențial își întinde tentaculele lipicioase: „totul e ferecat, închis între ziduri și pretutindeni ciocănești în cărămidă, ca în zidul unei închisori” (p.154).

La suprafață, însă, lumea arată ca prozele lui Bruno Schulz, pe care foarte precis le definește Nicolae Manolescu ca fiind „de o atât de rafinată, bogată, flamandă senzorialitate, încât au ceva de fruct văratic prea copt, cu piele aurie și miez dulce moleșitor”.

Scrisul lui Schulz abundă în detalii descriptive, fraze aluvionare, hiperreprezentări și metafore somptuoase, care acoperă ca o crustă strălucitoare și aurie substanța decolorată a unei lumi defecte și absurde.

*Bruno Schulz, *Prăvăliile de scorțișoară. Sanatoriul sub semnul clepsidrei*; traducere de Cristina Godun, Editura Pandora M, Colecția Anansi Clasic, București, 2023.



Electric Ragdoll 3

Note

¹De altfel, chiar unul dintre foștii săi elevi îl caracteriza în acest chip: „unul dintre acei oameni care aproape că își cer scuze și pentru faptul că există”; în David Grossman, *The Age of Genius. The Legend of Bruno Schulz*, The New York Times, 1 iunie 2009

<https://www.newyorker.com/magazine/2009/06/08/the-age-of-genius>

²Idem

³Nicolae Manolescu, „Omul mecanomorf”; prefață la volumul Bruno Schulz. *Manechinele*, Editura Polirom, Iași, 2004.