

Okładka książki Morrisa Rosenfelda **Lieder des Ghetto** [Pieśni z Getta] z ilustracjami Ephraima Mosesa Liliena, Berlin 1902

[archiwum]

Bruno Schulz: E. M. Lilien

Miałem wówczas niespełna lat czternaście, gdy starszy mój brat przyniósł pewnego dnia *Lieder des Ghetto*, książkę ilustrowaną przez Liliena, i dał mi ją ze słowami: „Oglądaj to sobie, pożyczyłem dla ciebie, ale dziś wieczorem muszę ją zwrócić”.

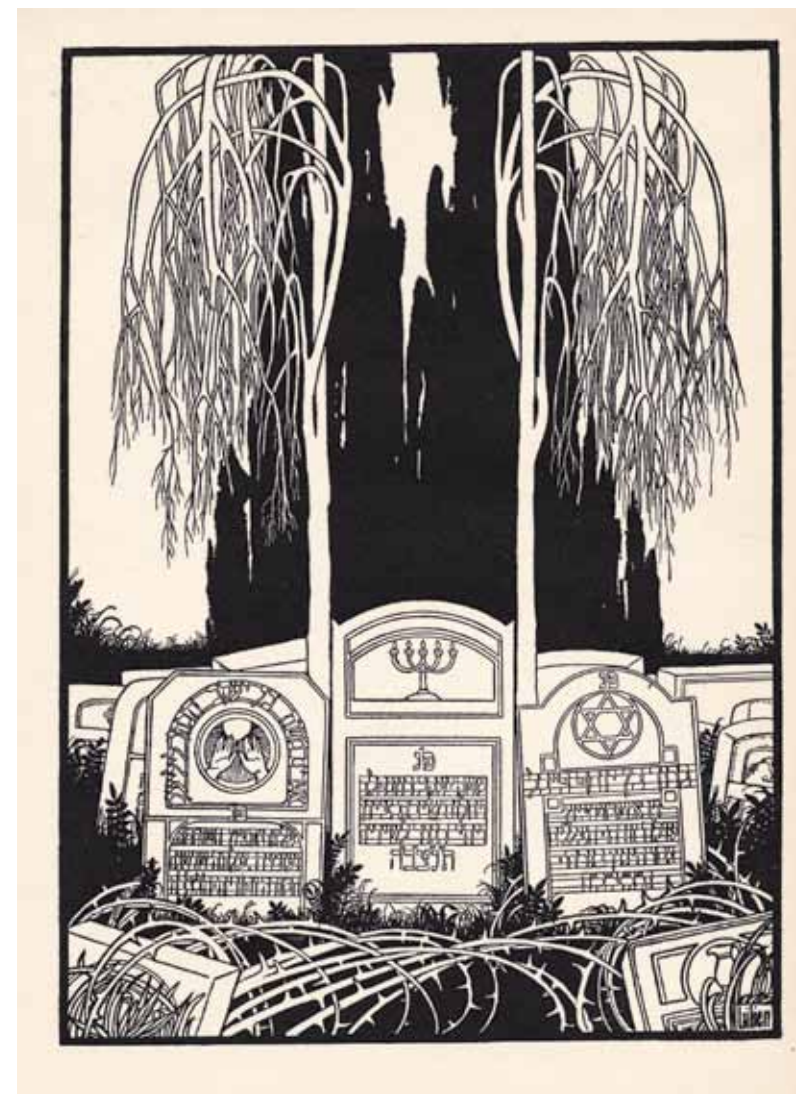
Wziąłem ją obojętnie do ręki, ale gdy otworzyłem okładki z wierzbą płaczącą i harfą, stanąłem olśniony. Po uroczystej ciszy, która się we mnie naraz zrobiła, poznałem, że stanąłem u wrót wielkiego i decydującego przeżycia, i z rodzajem radosnego przestachu obracałem karty tej książki odurzony i szczęśliwy, posuwając się od zachwytu do zachwytu. Cały ten dzień spędziłem nad książką Liliena, oczarowany, nie mogąc się od niej oderwać, pełen wewnątrz lśniących, patetycznych czarno-białych akordów, wstających z jaskrawej ciszy tych kart i ornamentów.

Dokonał się wówczas we mnie rodzaj przełomu wewnętrznego. Lilien zapłodnił potężnie mój świat wewnętrzny, co się objawiło wczesną, młodzieńczą, nieudolną twórczością. Od tego czasu wiele fluktuacyj wewnętrznych przeszło nad tym wrażeniem, przeżyłem głębsze i intensywniejsze zachwyty, ale do dziś dnia, ile razy natknę się na rysunek Liliena, nie mogę się oprzeć wzruszeniu, jakiejś fali tkliwości, czuję jakby delikatny zapach fiołków. Lilien to była pierwsza wiosna mojej wrażliwości, mój ślub mistyczny ze sztuką, i zdaje się, że tak odzuwało wielu z tej generacji. Dla tej generacji stał się Lilien symbolem młodości, jej tęsknot i wzlotów, jej wszystkich kwitnących, dusznych, dręczących niepokojów.

Mało jest artystów współczesnych, którzy by doszli do takiej popularności u szerokich mas swego społeczeństwa, którzy by tak dosłownie zaszli pod strzechę jak Efr. Mojżesz Lilien. Trzeba zważyć, że masa ta była przez stulecie bez żadnej sztuki, że był to pierwszy brzask sztuk plastycznych, jaki doszedł do niej w wielkiej nocy dziejowej. Szczyty społeczeństwa żydowskiego były zasymilo-

wane częściowo lub zupełnie, należały do kultury europejskiej, masy drobno-mieszczanstwa i nędzarskiej inteligencji żydowskiej karmiły się wielką poezją starohebrajską, spaczoną w swym oddziaływaniu przez spaczony, scholastyczny pietyzm rabinistyczny, który z tej skarbnicy żywej poezji zrobił przedmiot ciasnego, formułkowego kultu, a kto odszedł od tej skażonej krynicy, napotykał na tandetną ludową literaturę, na anonimową literaturę romansów i powiastek, najczęściej przeróbek ludowych literatury wszechświatowej. Oderwane i odgradzone od kultury europejskiej masy żydowskie nie znały sztuki umiejętnej. Instynkt artystyczny, zdolności plastyczne zapadły w głąb duszy ludowej, tliły się tam nikłym płomieniem, wybuchającym tu i ówdzie w dziełach rękodzieła ludowego, w ślicznych pracach mosiężników żydowskich, nieuczonych iluminatorów Hagady, w arcydziełach rzeźby ornamentalnej, na kamieniach grobowych. W pracach tych rzeźbiarzy cmentarnych tliła się poprzez generacje artystów tradycja sięgająca pierwszych wieków średniowiecza. Na starym cmentarzu w Drohobyczu, a zapewne i w innych miastach, niszczej na deszczu i mrozach grobowce jeszcze z połowy XIX wieku, rzeźbione w miękkim piaskowcu, w którym żyje najlepsza tradycja romańskich rzeźbiarzy. Te kamienie godne katedr z XII wieku okazują najszlachetniejsze uczucie dekoracyjnej powierzchni płaskorzeźbionej. Niestety jest to ostatnia odrośl w wygasającej tradycji. Nieco późniejsze kamienie okazują już bezduszne, nieudolne, zwyrodniałe formy, stara sztuka ustępuje miejsca fabrycznej tandecie.

Lilien nawiązuje poniekąd do tej sztuki ludowej, nawiązuje do niej co prawda raczej tematycznie i powierzchownie, niż docierając do jej ducha, czerpie z niej pewne akcesoria i motywy, recypuje je, ażeby je przetworzyć na sztukę europejską. Lilien reprezentuje jako artysta przejście od religijnego, mitycznego, mesjanistycznego nacjonalizmu żydowskiego do nacjonalizmu nowoczesnego i realistycznego. Nacjonalizm polityczny nie odrzucił sił mistycznych i głębokich, tych rezerw podziemnych, które uczyniły go ruchem ludowym, erupcją głębokich instynktów ludowych, starał się je ocalić i przenieść do nowej koncepcji, do swej nowej, zeuropeizowanej ideologii. Ten proces historyczny musiał się rozegrać i na terenie sztuki. Programy polityczne są tylko zracjonalizowaną powierzchnią, eksponentem wewnętrznym głębokich przemian dokonywających się w głębi świadomości zbiorowej. Te przemiany nie dokonują się w kategoriach samej myśli politycznej, ale fermentują w głębiach mitycznych, tam gdzie rodzą się tęsknoty, zachwyty, ideały i formy wyobraźni zbiorowej. W tych samych głębiach operuje sztuka. Stąd płynie jej ogromna rola. Wobec gotowego rezultatu, wobec skryzalizowanego dzieła sztuki nie zdajemy sobie sprawy, że ten ograniczony i na drobnej przestrzeni zamknięty twór zawiera w sobie w niesłychanej kondensacji rezultat ciężkich i daleko idących decyzji, rozstrzygnięć, wahań i przełomów, dokonywających się w głębi świadomości społecznej. Rozstrzygnięć tych dokonuje artysta nie za siebie tylko, ale w imieniu zbiorowości, siłami i środkami tej zbiorowości. W sztuce nie ma subiektywizmu, artysta operuje zawsze



Die Friedhofsnachtigall [Słowik cmentarny].
Ilustracja z *Lieder des Ghetto* (strona 32)

w medium obiektywnym, dokonuje przesunięć w gotowych masach treści i napięć kulturalnych, im bardziej jest subiektywny i tylko sobie wierny, tym bardziej jest reprezentacyjny.

Młoda ideologia syjonizmu, zrodzona w zeuropeizowanej warstwie intelektualistów, czuła, że jest pozbawiona korzeni, wyrwana z gleby bez dopływu soków. Pragnęła zakorzenić się w gruncie mitycznym, znaleźć drogi do duszy zbiorowej. Tę tęsknotę do mitu, do wiecznego źródła wszystkich ruchów zbiorowych reprezentuje Lilien w sposób najbardziej egzemplaryczny, zdecydowany i prostoliniowy. Zobaczymy później, że ta programowość i prostoliniowość tego dążenia kryje w sobie pewne niebezpieczeństwo. Nie jestem kompetentny do rozstrzygnięcia tej kwestii, o ile transplantacja mitologicznych sił ludowych na tkance młodego syjonizmu się udała. Jeżeli chodzi o pionierów palestyńskich, to okazała się ona niepotrzebna, ruch syjonistyczny nie potrzebował tam zaanektować mitycznego nacjonalizmu żydowskiego, lecz oparł się na zdrowych, witalnych ideologicznych siłach młodego pokolenia. Potrzeba mitu kwitła nie w masach, dla których syjonizm był ujściem dla sił i potrzeb biologiczno-gospodarczych, ale raczej w inteligencji, dla której był on sprawą kulturalną, kwestią walki o byt duchowy. Ale jest może właśnie dowodem żywotności tego ruchu, że jest punktem przecięcia tyłu dążeń i tęsknot współczesnych, że jest tak wielowarstwowy.

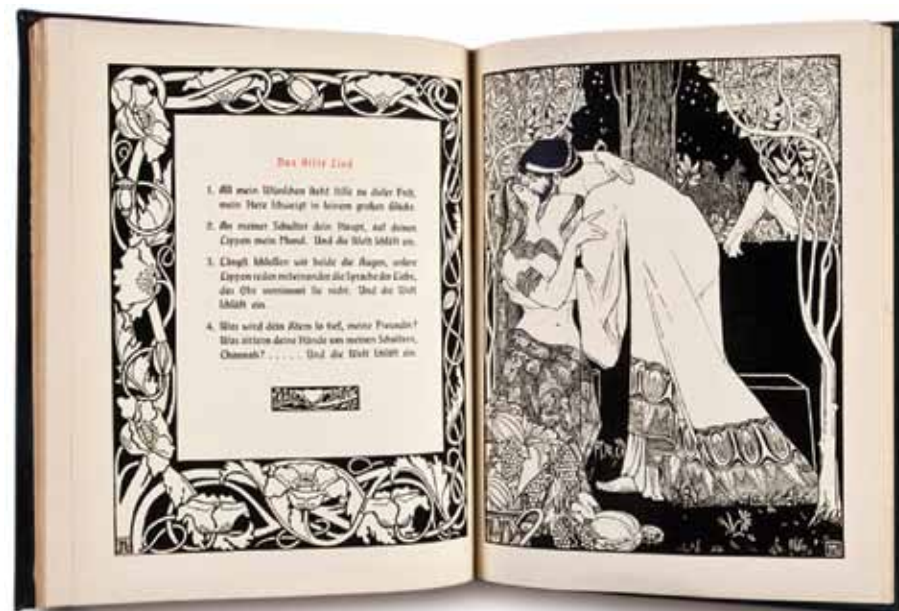
Dla Liliena sprawa zreaktywowania mitu żydowskiego, ożywienia go i zbliżenia współczesnemu zeuropeizowanemu pokoleniu przedstawia się jako kwestia wyrażenia własnej treści, tych złoży drzemających w głębi plemiennej świadomości, w formach narodowej europejskiej sztuki. Trzeba zgodzić z prawdą stwierdzić, że rysunek tej formy zdobył on pierwsi, niż zastosował go do własnej, z głębi płynącej treści. W latach studiów monachijskich uległ on prądowi ilustratorsko-graficznemu, który ożywiając stare tradycje zdobnictwa graficznego, płynie wówczas szerokim prądem przez Niemcy. O tyle należy Lilien o wiele bardziej do sztuki niemieckiej aniżeli do polskiej, która ulegając więcej wpływowi sztuki francuskiej, nie hołdowała temu prądowi. Popularność Liliena wśród społeczeństwa żydowskiego, brak perspektywy i materiału porównawczego doprowadziły do pewnego rodzaju naiwnego przeceniania tego artysty i do przypisywania mu zasług, których nie posiada. Jest to krzywdzeniem artysty, jeżeli się go ceni za zalety, których nie posiada, a przeocza się te, które mu słusznie przypisać można. Nie przeciwstawiłbym się tym naiwnym opiniom, gdyby nie były tak rozpowszechnione. Otóż należy stwierdzić, że Lilien nie jest wynalazcą tak zwanej techniki czarno-białej, to jest graficznej techniki operującej kontrastami czarno-białych płaszczyzn, nie jest także najwybitniejszym jej przedstawicielem. Technika to stara jak świat i wywodząca się z średniowiecznego drzeworytu. W XV i XVI wieku ta gałąź sztuki w krajach germańskich, a zwłaszcza w Niemczech, wydała wspaniałe i bogate plony arcydzieł nieprzewyższonych. Wystarczy wymienić Dürera, Holbeina, Altdorfera, Aldegrevę i innych. W XVII i XVIII wieku kwitł drzeworyt bardziej malarski, bogaty w środkach, czyniący z dzieła gra-

ficznego już nie uzupełnienie tekstu, ale samodzielne dzieło sztuki. W XIX wieku fotograficzne i mechaniczne metody drukarskie na spółkę z innymi czynnikami głębszej kulturalno-psychologicznej natury podkopały sam korzeń poczucia graficznego. Grafika zesłała na bezdroża, stała się wulgarna i tandetna, przestała być sztuką. Z tego upadku starały się ją podźwignąć usiłowania angielskich prerafaelitów, nawiązujących do starszego gotyckiego drzeworytu, do starych druków i starego zdobnictwa książkowego. Artyści, jak Ruskin, Morris, Crane i inni, zaczęli wydawać książki z intencją stworzenia integralnego dzieła sztuki, w którym artystycznie drukowane stronicy książki miały harmonizować z ilustracją o tym samym co tekst charakterze graficznym, zatem czarno-białą. Ruch ten przeniósł się wkrótce do krajów niemieckich.

Przeceniano go w swoim czasie, był to w gruncie rzeczy epigonizm i nie wydał żadnej oryginalnej twórczej indywidualności artystycznej na większą miarę. Ruch ten jednak doprowadził do uświadomienia sobie zasad i istoty grafiki, oczyścił ją z zachwaszczenia, jakiemu uległa w drugiej połowie XIX wieku, na nowo rozumiano piękność, którą tylko żywa ręka ludzka może wycisnąć na dziele, wrócono do technik oryginalnych, zaczyna się nowy rozwój pięknej książki zdeprowanej mieszczańskim, tandetnym smakiem epoki gründerskiej. Od tej chwili wszystkie wydawnictwa albumowe z goldschnittem i straszliwą ornamentyką tych czasów stały się na zawsze niemożliwe. Lilien należy do tej wielkiej falangi grafików – pionierów nowego ruchu. Trzeba jednak przyznać, że od razu znajduje pewien własny, odrębny wyraz. Cechuje go od razu silne poczucie rytmu liniowego, któremu podporządkowuje wszystkie inne możliwości wyrazu. Każdy niemal jego rysunek jest zorganizowany na zasadzie jakiegoś rytmu, który go na wskroś przenika i który przebiega niezatrzymany jak triumfalna fanfara, zagarniając i jednocząc swą falą wszystkie szczegóły rysunku. Ten rytm, ta melodia wewnętrzna przenosi nas od razu w odświętną i uroczystą sferę, w dymensję czystej i podniosłej poezji. Tą poezją niezbyt głęboką, ale bardzo sugestywną, porywającą, umiejącą nas oczarować, przenieść w świat czarno-białej baśni, gdzie białe smukłe linie podnoszą się jak zwycięska kantylena na lśnią-cym karbunkule nocy. Była to poezja mocna i upajająca, hipnotyzująca uroczystym gestem czy solennym, zaklinającym tańcem smukłych postaci zrobionych jakby z białego milczenia podłożonego szumiącym akompaniamentem czarnych jak noc akordów. Z konfliktów czerni i białości, z ich starcia na ostrej i napiętej granicy melodyjnej linii wydobył Lilien jak gdyby krystaliczną muzykę sfer. Tej melodii poświęca wszystkie inne i w tym leży jego geniusz, że nie ulega żadnym pokusom idącym od realizmu i żadnym smaczkom ubocznym, że podporządkowuje jej wszystkie szczegóły.

Nie zawsze umiał się Lilien utrzymać na tej zwycięskiej linii prawdziwego artysty. Zdaniem moim zachował ją tylko w niewielu pracach pierwszej swej dojrzałości artystycznej, przede wszystkim w księdze *Juda*. Jest to zbiór ballad biblijnych napisanych przez niemieckiego poetę, junkra barona Börries von

Münchhausen, zaprzyjaźnionego serdecznie z żydowskim malarzem (jakie to dalekie czasy, gdy było to możliwe!). Każda stronica tej książki stanowi całość skomponowaną przez Lilię. Kolumna tekstu ujęta jest w obramowania, po których silnym, zdecydowanym rytmem przegina się symboliczna ornamentyka roślinna. Prawie każdej stronicy tekstu towarzyszy całostronicowy rysunek, utrzymany w tym samym charakterze rytmicznym. Oko, przebiegając od stronicy do stronicy, trzymane jest wciąż na uwięzi jednego i tego samego rytmu, emanującego z każdego rysunku i każdej winiety. Pierwszy to raz może stworzono książkę tak całkowitą, tak zestrojoną surowo, nieugięcie i kontrapunktowo w integralną całość. Szeroki i wielki patos przebiega te karty surowe w swej prostocie i mądrej abnegacji. W tym dziele jest Lilien naprawdę wielki. Książka ta była zarazem pierwszą próbą zagłębienia się w świat przeszłości plemiennej, próbą odzyskania mitycznej ojczyzny. Od czasu Lilięna zmieniły się gruntownie nasze poglądy na sztukę. W nowym kierunku przeszły jak lawina przez jej obszary, niszcząc i druzgocąc, co było efemerydą, co nie mogło się wykazać szczerym uczuciem artysty. Sąd naszych czasów nad Lilienem jest bardzo surowy. Zarzucają mu pozaartystyczne środki działania, literackość, tanią i banalną symbolikę. Zdaniem moim ta krytyka winna zatrzymać się przed księgą *Juda*. Tu znalazła wyraz prawdziwa tęsknota artysty do duchowej ojczyzny, tu znalazł on adekwat dla mitu, który się snuł w głębi duszy. Można się sprzeczać co do wartości tej inkarnacji, być może, że ucieleśnił go dla grupy ludzi ustosunkowanej do sprawy trochę estetyzująco i po inteligencku, może był to mit dla grupy, której nie stać było na mit bardziej twórczy i aktywny. Ale to już jest klątwa historii, która nad tą twórczością zaciężyła. U samego Lilięna wczesna wiosna tego mitu przeżyła się i zgasła. Być może, że w zetknięciu się z rzeczywistością żywego syjonizmu w Palestynie nie mógł się ostać ten twór zrodzony z golusowej tęsknoty. Lilien po poznaniu Palestyny przestaje być wizjonerem utraconej ojczyzny, zarzuca nawet technikę czarno-białą jako nieaktualną w jego realistycznym nastawieniu i chwytą za rylce akwaforzysty, ażeby w niezliczonych grafikach opisać krajobraz, ludzi i budowlę kraju widzianego trzeźwym, bystrym, ale też wielkim i poetycznym spojrzeniem pojeźnanego z rzeczywistością artysty. Gdy potem raz jeszcze jako ilustrator Starego Testamentu powraca do dawnej techniki, pragnie zreaktywować mit swej młodości, jest to już tylko naśladownictwo bez sił i ducha. Lilien dojrzał w międzyczasie jako technik, rysunek jego wysubtelnił, znajomość archeologii wzbogaciła się, ale te wszystkie zalety wychodzą tylko na szkodę dzieła. Gdy ręka jego raz wyszła spod dyktatu wizji, poddaje się już tylko umiejętności, rutynie, sprytnemu wyrachowaniu, a to nie może jej daleko zaprowadzić. Taka jest różnica między wczesną, młodzieńczą i pełną podniosłej dumy i natchnienia wiosennej poezji księgą *Juda* a tym dziełem niemocy twórczej, w którym artysta przeżył śmierć swej wizji. Między księgą *Juda* a Biblią leży inna monumentalna książka, *Die Lieder des Ghetto*, o której mówiliśmy na wstępie. Gdy *Juda* wysilona była w stronę dalekiego mitu, pieśni getta miały opiewać



Börries von Münchhausen, *Juda*, z ilustracjami Lilięna, Berlin 1900
na rozkładzie: **Das Stille Lied** [Cicha pieśń];
poniżej: **Das Sehnsuchtslied** [Dumka] oraz
Rahab, die Jerichonitin [Rahab, jerychonka]



An der Nähmaschine [Przy maszynie do szycia] ilustracja z *Lieder des Ghetto* (strona 32)

dolę proletariatu żydowskiego, z którego artysta wyszedł, dolę, którą znał tak dobrze. Jeszcze dziś stoi przy ulicy Żupnej walący się domek z małym białym szyldem: „Lilien, tokarz”. W tym domu urodził się Lilien, spędził dziecięce lata w pracowni tokarskiej swego ojca, żył za pan brat z nędzą, dzielił dolę biedoty mieszkającej w tej zapadłej dzielnicy.

Przedwcześnie byłoby wysnuć stąd wniosek, że był predestynowany na pieczę biedy żydowskiej. Lilien przeliczył się ze swymi siłami. Jego dusza znała tylko dumny ton poezji i legendy, była daleką wewnątrz od powszedniej, przyziemnej doli biedoty, z której wyszedł. Lilien zmuszony był operować symbolem, rekwizytem i akcesoriami. Realizm tematu wyłamywał się spod idealizującej, muzycznej jego linii. Stąd powstało dużo nieco puste kaligrafii. Ale mistrzostwo jego techniki święci tu tryumfy zwłaszcza w prześlicznych obramowaniach. Talent jego dojrzał, wyzbył się pewnej twardości i surowości, która była w *Judzie*, ale równocześnie zbliżył się w niebezpieczny sposób do wirtuozerii.

Między jednym a drugim monumentalnym dziełem, jak *Juda*, jak *Pieśni ghetta*, powstają niezliczone rysunki samoistne, karty pamiątkowe, ekslibrisy, rysunki okolicznościowe. Niemal zawsze powstają one w oparciu o jakąś okoliczność aktualną, wiążą się z jakąś okazją historyczną lub życiową. Są między nimi karty wielkiej piękności. Lilien narysował przede wszystkim moc ekslibrisów. Dziś, kiedy moda ekslibrisu szczęśliwie przeżyła się, kiedy wyszedł na jaw cały snobizm, pretensjonalność i bezsens tego absurdu artystycznego, żal nam tych pięknych dzieł służących tak marnym celom, ale winić o to Liliena nie możemy, że nie był wyższy nad swój czas, że poddał się modzie panującej.

Daliśmy zewnętrzny obraz twórczości Liliena, próbowaliśmy także zinterpretować ją z punktu widzenia narodowo-społecznego. Nie zdefiniowaliśmy tej twórczości pod względem jej treści specyficznie artystycznej, jej zawartości jako dzieła sztuki. Jest to zawsze najtrudniejsze zadanie, najbardziej uchylające się spod pojęciowego ujęcia. Treścią tej twórczości jest, najogólniej mówiąc, pewien liryzm romantyczny, pewna romantyczna tęsknota, jaka w epoce *fin de siècle*'u ogarnęła warstwy intelektualne Europy. Rzeczywistość własnego życia, współczesnego bytowania, wszystko realne, bliskie i konkretne wydało się świadomości ówczesnej nagle prozaiczne, bez wielkości i bez duszy, zatęskniono za tym, co najdalsze i najnieosiągalniejsze współczesnej umysłowości, przenoszono się wyobraźnią do epok o gorącym klimacie duchowym, wyczarowano czasy, w których rytm życia płynął wznioslejszą, wspanialszą i barwniejszą falą, zaklino wizję przyszłości patetyczniejszej, kolorowszej i bujniejszej niż szara teraźniejszość. Z predylekcją zwracano się do wszystkich przejawów prerafinowania, do kultur rzekomo starych i znużonych, w których mniemano odnajdywać jakieś pokrewieństwo z własnym życiowym zblazowaniem.

Łączyło się to z skłonnością do mglistego i niejasnego symbolizmu operującego głębokimi aluzjami, niedomówieniami i asocjacjami. Otworzono spusty na wpół podświadomych, mrocznych źródeł duszy, nastrojów, przeczuć i fluktuacji

wewnętrznych, odkrywano rzekomo metafizyczne głębie duszy. Prerafaelitów fascynowała wyrafinowana, wydolikacona dworskość, chorobliwa, przewrażliwiona i ekstazyjna erotyka eposów średniowiecznych i sztuki wczesnego renesansu, całe to pogranicze erotyzmu i dreszczów religijnych. Wilde głosił bezkompromisowy kult piękna, jakiś dekadentcki hellenizm i pogański immoralizm. Wtórowali mu symboliści i dekadenci francuscy, na których czoło wysunął się w końcu Maeterlinck. W Niemczech Wagner i Nietzsche reprezentują pokrewny, choć jaskrawszy i bardziej patetyczny romantyzm. W malarstwie wtórują im prócz prerafaelitów Moreau i Fernand Khnopff, Munch, Beardsley, Puvis de Chavannes, wiedeński Klimt. W Polsce mamy Wyspiańskiego. Jest to jak gdyby pierwsza nieśmiała próba rewolucji ze strony irracjonalnych głębi duszy, próba opanowania kultury przez siły uczuciowe i religijne, poprzedzająca drugą i poważniejszą taką próbę, jaką reprezentuje powojenny ekspresjonizm niemiecki. Ale gdy ten ostatni jest głębokim wstrząsem, kataklizmem duchowym pokolenia, które przeszło przez gehennę wojny światowej, które uczyniło głębokie wglądy w przepaście duszy ludzkiej i w czeluście praw społecznych, gdy u niego pęd do wyzwolenia udręczonej duszy, do powrotu jej do dobroci, braterstwa, wszechsolidarności, zrzucenia wszelkich hamulców socjalnych i obyczajowych jest żywiołowo szczery i żarliwy i znajduje swą legitymację w losie tego pokolenia, to irracjonalizm *fin de siècle*'u wydaje nam się dziś dziwnie estetyzujący, smakoszowski i dyletancki, bez pokrycia wewnętrznego i bez zapłacenia kosztów tej postawy duchowej.

Lilien należy właśnie jako zjawisko artystyczne do tej innej formacji duchowej, która w oczach naszych nie cieszy się tym kredytem, jakiego zażywała w czasach swej świetności. Zobaczmy, co go łączy z tą formacją, a w czym odrywa się od niej i uniezależnia od jej podstaw duchowych. Nie możemy zaprzeczać, że twórczość Liliena cechuje ten sam elegijny romantyzm, ucieczka od rzeczywistości, szukanie wyzwolenia w dalekich i w gruncie rzeczy obcych mu krajach, która stanowi ton podstawowy *fin de siècle*'u. Już to samo, że przedstawia on zawsze człowieka nagiego, abstrakcyjnego, konwencjonalny schemat człowieka zamiast zindywidualizowanej, konkretnej postaci, wskazuje na to, że sztuka jego nie wynika bezpośrednio z zetknięcia się z współczesnym życiem, że jego artystyczny stosunek do rzeczywistości jest zawiły, pośredni i estetyzujący.

Specjalna odmiana techniki czarno-białej, którą sobie urobił, wskazuje, że wrażliwość jego reaguje na efekty epigoniczne, na czar historycznych reminiscencji. Melodyjny, łatwy i płynny rytm, pulsujący w liniach tych utworów, nie wynika z wzburzenia wewnętrznego, nie nasila się i nie opada z temperaturą fluktuacji wewnętrznych, lecz jest dziwnie jednostajny, elegijny i chłodny. W rytmie tym jest więcej gładkiego patosu i gestu teatralnego aniżeli żarliwości wewnętrznej i ognia. Natomiast jest Lilien zupełnie wolny od kokietowania dekadencją, kosztowną chorobliwością i morbidezłą lub dusznością mistycyzmu erotycznego. Sztuka jego jest na wskroś zdrowa i normalna. Również na karb



Die Erschaffung des Menschen [Stworzenie człowieka] ilustracja z **Lieder des Ghetto** (strona 113)



Sabbath der Sabbathe, ilustracja z Judy

pewnej koniunktury modnej należy położyć symbolikę Lilienu, a raczej operowanie rekwizytami i akcesoriami, których płytkość, naiwność i ubóstwo wewnętrzne dziś nas tylko dziwią. Wówczas miało to urok symbolicznej aluzji, głębokich związków i korespondencji, dawało pewien dreszcz intelektualno-estetyczny, w który trudno się dziś wczuć i wmyśleć. Powiedział ktoś, że wielki człowiek należy do swej epoki przez swe małości. Oto je wyliczyliśmy. Zapytajmy teraz, w czym Lilien wznosi się nad epokę, jakie są jego zadatki trwałości. Tkwiąc korzeniami we wszystkich małościach przedwojennej epoki mieszczańskiej, uczestnicząc w wszystkich jej słabościach, umiał ją jednak Lilien w czymś nieuchwytnym przekroczyć. W czymś wydaje się ta sztuka wyrwać z granic swej epoki i rościć sobie znaczenie przekraczające jej zakres duchowy. Jest rys pewnego heroizmu, pewnej męskiej i twardej woli, który ciągnie się przez całą tę twórczość. Jest ona wyrazem jakiejś wielkiej i skupionej energii, siły wytrwania i uporu, i wiary w siebie. Można powiedzieć, że w tym heroizmie znajdują usprawiedliwienie i wytłumaczenie nawet niedomagania Lilienu: pewna sztywność i nieelastyczność, pewna ciemnota głucha na pokusy intelektualne i artystyczne, pewna ograniczona prostolinijność tego rozwoju. Nie można odmówić Lilienu rysu pewnej wielkości. Ta twórczość od samego początku tak zdecydowana w swoim charakterze, tak prosto zmierzająca do celu, tak nigdy niepodległa wahaniom i wątpliwościom, wskazuje na wielką siłę skupioną w tym człowieku, na wybitną indywidualność. Są w jego twórczości karty, które nigdy nie przestaną robić potężnego i głębokiego wrażenia, które przy całej swej prostocie, schematyczności, nieskomplikowaniu wewnętrznym są świadectwem wielkości i siły. Nie jest to tylko siła osobistości o pewnym formacie, są to zdaniem naszym siły zbiorowości, z których rezerwuaru czerpie Lilien, którym się zasila i rośnie. Sztuka *fin de siècle*'u wyraziła niemoc historyczną warstwy, z której wyszła, wyraziła bezwyjściowość jej sytuacji i bankructwo, ale także niechęć znalezienia wyjścia realnego. Była zabawkowa, smakoszowska, sybarycka. Brakło jej twórczej jakiejś i przyszłościowej ideologii, na której skrzydłach mogłaby się wybić ponad swą słabość. Tę ideologię nie w znaczeniu tylko programu politycznego, ale głębokiej tęsknoty, aspektu o zasięgu uniwersalnym, znalazł Lilien w syjonizmie. Syjonizm, jak go rozumieli jego najlepsi przedstawiciele, był nie tylko próbą rozwiązania problemu ekonomiczno-politycznego żydostwa, nie tylko zagadnieniem urealnienia mistycznego i religijnego nacjonalizmu żydowskiego, ale także, przynajmniej w intencjach swoich, ruchem idealistycznym jak każdy głęboki ruch, zmierzającym do przebudowy życia, do oparcia go na zasadach dobra, prawdy i piękna. Miał on ten patos uniwersalny, uskrzydlający wszystkie siły ducha, tę atmosferę wysokiego napięcia, wzniosłości, na którym wyrósł może wielka sztuka. To stanowi wyższość Lilienu nad efemeryczną i skazaną na zagładę sztukę *fin de siècle*'u. Wziął on z niej artystyczny rynsztunek, formę i treść, ale wlał w nią innego zgoła i nowego ducha. Jest to duch czystej poezji i wysokiego idealizmu, duch optymizmu i afirmacji, duch naładowany czynem.

Stąd sztuka Liliena miała wszystkie dane, by stać się mimo swej artystyczności w najlepszym znaczeniu tego wyrazu sztuką dla ludu, przemawiającą do mas i zapalającą. Jako taka weszła w skład kultury żydowskiej jako wieczny i niezniszczalny nabytek.

Był dzieckiem swego czasu i swej epoki. Przejął od niej jej złe i jej dobre zaletki, nie był jednym z wybranych, którzy przekraczają swój czas, sięgają do przyszłości. Opanował środki artystyczne, pomiędzy grafikami swego czasu był jednym z najlepszych. Czerpiąc pełnymi garściami z dorobku kultury, zachował jednak własne odrębne oblicze. Był jak mało kto wiernym sobie, swemu geniuszowi. Nie eksperymentował, nie był poszukiwaczem nowych dróg. Od razu znalazł swój styl, który był tak bardzo adekwatnym wyrazem jego wnętrza, tak z nim zrośniętym, że nie czuł nigdy potrzeby szukać innych sposobów, jego świat wewnętrzny skrytyzowany był i w sobie zamknięty, jak mało u kogo. Należał do twórców szczęśliwych, którzy nie znają męki twórczej i wątpliwości rozdierających nieraz twórczość artystów. Sercem naiwnym, otwartym słuchał dyktatu swego geniuszu, o to tylko dbały, by z niego nic nie uronić, nic nie dodać własnego. Dusza jego nie była odcięta od źródeł plemiennych, od natchnień czerpanych z głębi rasy, przeciwnie – był reprezentantem społeczności, z której wyszedł i cała jego twórczość była próbą zorganizowania nowego świata narodowego. Ucieleśnił mit, na jaki stać było jego epokę i społeczność, z której wyszedł.

Pierwodruk: „Przegląd Podkarpacia” 1937, nr 71, s. 2; 1937, nr 72, s. 2; 1937, nr 73–74, s. 3; 1938, nr 75–76, s. 4; 1938, nr 77, s. 3; 1938, nr 78–79, s. 3; 1938, nr 80, s. 4; 1938, nr 81–82, s. 3–4. Uwspółcześniono pisownię oraz interpunkcję, poprawiono też liczne błędy wynikające najprawdopodobniej z niedbałego składu i korekty „Przeglądu Podkarpacia” (ps).

Piotr Sitkiewicz: Ocalony przez mit. Schulz i Lilien

Rozpoczyna się jak opowiadanie. Kiedy przeczytałem pierwszy akapit, zamarłem. Gorączkowo kierowałem wzrok na kolejne, które zdawały się potwierdzać pierwsze przypuszczenie. Czy to jednak możliwe? Dopiero w czwartym akapicie stało się jasne, że to nie kolejna odsłona poszukiwania mitycznej Księgi przez Józefa syna Jakuba, ale wspomnienie jej realnego wcielenia, będące początkiem jednego z najdłuższych esejów Schulza, wyjątkowego pod wieloma względami, który przez kilka dziesięcioleci spoczywał zapomniany na skromnych, czterostronicowych splachetkach lokalnej gazety drukowanej w Drohobyczu.

*

Spośród czterdziestu znanych nam tekstów krytycznych Schulza zaledwie dwa poświęcone są sztukom plastycznym: *Egga van Haardt*, opublikowana w „Tygodniku Ilustrowanym” (1938, nr 40), oraz *Głosy prasy*, wydrukowane przez „Przegląd Podkarpacia” (1934, nr 12). Żadnego z tych tekstów nie możemy zaliczyć do dzieł wybitnych, ani nawet istotnych. *Egga van Haardt* razi pseudopoetyką napuszością i grafomańską grandilokwencją; gdyby nie nazwisko autora w nagłówku, trudno by odgadnąć, że czytamy tekst Schulza. Jak wiadomo z jego korespondencji, to nie potknięcie autora, ale efekt samowolnych przeróbek artystki i jej partnera, Jerzego Brodnickiego. Z kolei *Głosy prasy* to króciutki tekst, wręcz anons, informujący czytelników lokalnej gazety o istnieniu artysty amatora utrwalającego wizje przeszłości swojego rodzinnego Drohobycza. Odpowiedź na pytanie, dlaczego Schulz jako krytyk czy publicysta pisał niemal wyłącznie o literaturze, z pewnością nie jest jednoznaczna. Na pewno główny wpływ na dobór poruszanych przez niego tematów mieli redaktorzy czasopism zamawiający recenzje, lecz mimo to zawsze wydawało mi się dziwne, że Schulz – często deklarujący się jako malarz – nie stworzył żadnego wartościowego tekstu na temat własnych fascynacji artystycznych.

Dzięki wieloletnim wysiłkom Jerzego Ficowskiego i innych badaczy sporo wiemy na temat literackich fascynacji Schulza, zdawał z nich bowiem relację w pismach krytycznych i w prywatnej korespondencji, ale prawie nic na temat jego inspiracji w sferze sztuk plastycznych. W *Księdze listów* trudno szukać jakiegokolwiek śladu zachwyty nad twórczością malarską. A zatem niemal wszystko, co wiemy na ten temat, pozostaje w sferze interpretacji i domysłów. Ze wspo-

mnien o Schulzu wiemy jednak, że posiadał kolekcję albumów, które pokazywał swoim uczniom, przyjaciółom, kobietom, i że rozmawiał z nimi na temat sztuki. Albo więc teksty i listy Schulza poświęcone innym artystom nie zachowały się jedynie przez nieszczęśliwe zrządzenie losu, albo też z jakichś niejasnych przyczyn Schulz unikał wypowiedania się na temat tej sfery własnej wrażliwości i aktywności twórczej. Zapomniane na kilka dziesięcioleci, a niedawno odnalezione teksty z „Przeglądu Podkarpacia” pozwalają wesprzeć tę pierwszą hipotezę.

„Przegląd Podkarpacia” ukazywał się pod redakcją Henryka Springera w latach 1934–1939. Redakcja pisma mieściła się w Drohobyczu przy ulicy Grunwaldzkiej 21, a jej oddział w Borysławiu przy Kościuszki 26. Każdy numer liczył cztery strony, wypełnione reklamami Polminu, drobnymi ogłoszeniami, kroniką wydarzeń z regionu, informacjami na temat lokalnej historii i polityki, ze szczególnym naciskiem na miejscowy przemysł naftowy i atrakcje sanatorium w Truskawcu. Obok tych dość przyziemnych artykułów z rzadka tylko pojawiały się w tym piśmie również teksty odbiegające od problemów codzienności polskiej prowincji.

Z „Przeglądem Podkarpacia” współpracował także nauczyciel rysunków z gimnazjum w Drohobyczu, profesor Bruno Schulz. Oprócz wspomnianej notki z roku 1934 opublikował w nim duży tekst na temat twórczości Efraima Mojżesza Liliena, drukowany w dziewięciu odcinkach od końca października 1937 do połowy lipca 1938 roku (1937, nr 71–74; 1938, nr 75–82), sprawozdanie z wystawy Feliksa Lachowicza (1937, nr 70) i opowiadanie *Samotność* z tomu *Sanatorium pod Klepsydrą* (1937, nr 69). Ponadto w numerze z 17 października 1937 pojawiła się informacja: „Redakcja nasza stara się wciąż udoskonalić wydawanie naszego pisma, starając się przede wszystkim o jego wygląd zewnętrzny. Numer bieżący naszego pisma wydajemy w nowej szacie przez umieszczenie nowego nagłówka wedle projektu znanego artysty malarza i literata prof. Schulza, co niezawodnie czytelnicy nasi przyjmą z zadowoleniem”.

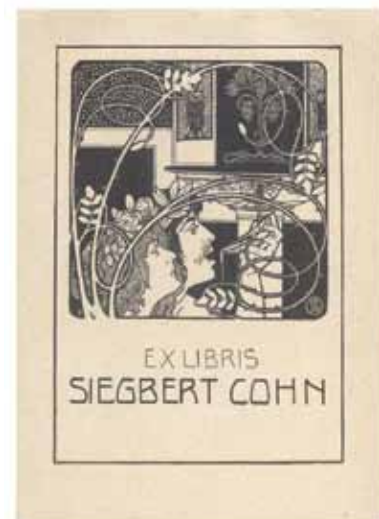
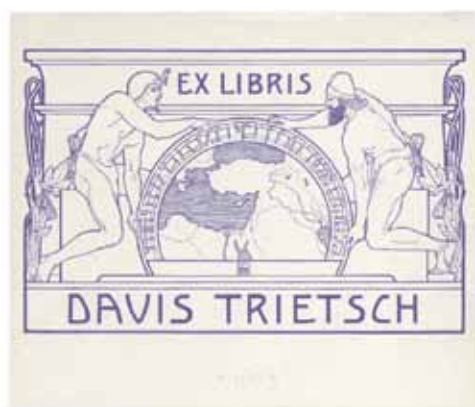
Schulz nawiązał bliższą współpracę z miejscowym periodykiem na przełomie lat 1937–1938, w czasach, kiedy cieszył się już sławą uznanego pisarza. Trudno powiedzieć, kto wyszedł z inicjatywą owej współpracy, sądząc jednak po atencji, z jaką został przyjęty, a także po charakterze jego tekstów, jakże odbiegających od zwyczajowej produkcji publicystycznej „Przeglądu”, można przypuszczać, że to on otrzymał zaproszenie od Henryka Springera i że dostał od niego wolną rękę w wyborze tematów. W zamyśle redaktora naczelnego winieta, artykuły i opowiadanie głośnego literata z pewnością przydawały pismu powagi i zwiększały jego poziom. Schulz z kolei, publikując w lokalnym piśmie, zapewne z jednej strony reperował swój domowy budżet, z drugiej zaś – zacieśniał dobre stosunki z lokalnym establishmentem.

Tekst *Wystawa Lachowicza* możemy zaliczyć do standardowych sprawozdań z wernisazu. Nie różni się on wiele od tekstu poświęconego temu samemu artyście sprzed kilku lat. Schulz, ponownie pełen zachwyty, porównuje go do średnio-

wiecznych iluminatorów, akcentuje jego bliski związek z historią, sztuką i architekturą Drohobycza, a na koniec apeluje do „czynników miarodajnych”, aby umieściły jego prace w zbiorach miejskich. Tym razem jednak jego oceny i analizy są bardziej precyzyjne, pisze na przykład: „Płodność p. Lachowicza jest niewyczerpana. Zdobywszy swój styl na starych iluminatorach, wchłonawszy pewne lekkie wpływy Stryjeńskiej i Skoczylasa, stworzył p. Lachowicz amalgamat własny, który mu pozwala każdy temat podjąć z łatwością, dookoła każdego najniklejszego faktu rozsnuć swe barwne komentarze. Stara budowla, figura kościelna, stare malowidło w cerkiewce staje się dlań natchnieniem do rozwinięcia tej pięknej gry artystycznej”. Nietrudno dostrzec w tym tekście charakterystyczną Schulzowską frazę, język zmysłowy i bogaty w neologizmy, ale jako krytyk sztuki Schulz w pełni dochodzi do głosu dopiero w tekście poświęconym innemu artyście urodzonemu w Drohobyczu.

*

Efraim Mojżesz Lilien – znany także jako Maurycy Lilien – urodził się w roku 1874 w ortodoksyjnej rodzinie żydowskiej. Jego ojciec Jakub prowadził warsztat tokarski przy ulicy Żupnej 38, równoległej do ulicy Floriańskiej, przy której mieszkała rodzina Schulza. Od dziecka przejawiał ponadprzeciętny talent do rysunku, lecz z powodu trudnej sytuacji materialnej musiał porzucić naukę w gimnazjum i aby wspomóc rodziców oraz troje rodzeństwa, podjął pracę u sztyldziarza we Lwowie. Dopiero gdy bogaci krewni wsparli go sumą pięciu guldenów miesięcznie, ukończył gimnazjum we Lwowie i podjął studia artystyczne. Przez dwa lata studiował rysunek w krakowskiej Szkole Sztuk Plastycznych, kierowanej przez Jana Matejkę, w pracowniach Floriana Cynka oraz Izydora Jabłońskiego, znów jednak musiał przerwać naukę z powodu niedostatku. Studia kontynuował później w Akademii Wiedeńskiej i w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Największy wpływ wywarła na niego sztuka Młodej Polski oraz europejska secesja i Art Nouveau. Kiedy w stolicy Bawarii powstało nowe czasopismo, „Die Jugend”, Lilien dołączył do jego zespołu jako ilustrator. U schyłku XIX wieku dał się poznać jako zdolny grafik i fotografik, zyskiwał kolejne zamówienia i popularność. Na początku wieku XX aktywnie związał się z ruchem syjonistycznym. W służbie tej idei stworzył swoje najważniejsze dzieła, między innymi wspomniane przez Schulza *Juda* (1900) i *Lieder des Ghetto* (1903). Słynął także jako twórca ekslibrisów, plakatów i druków reklamowych. W roku 1906 wyjechał do Izraela, aby prowadzić zajęcia w Szkole Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych Besaleel. Mimo że już w tym samym roku wrócił do Europy, wywarł duży wpływ na tamtejszych artystów, łącząc tematykę biblijną i orientalną z ideą syjonizmu i zachodnim wzornictwem. Jednym z najbardziej znanych jego dzieł były ilustracje do Starego i Nowego Testamentu. Do Erec Israel powracał jeszcze dwukrotnie – w 1910 i 1914 roku. W roku 1906 poślubił niemiec-



Exlibris zaprojektowane przez Ephraima Mosesa Liliena, ze zbiorów Biblioteki im. Ossolińskich

ką artystkę żydowskiego pochodzenia, Helene Magnus. Urodziło im się dwoje dzieci – syn Otto i córka Hannah. Po wybuchu I wojny światowej zgłosił się do armii austro-węgierskiej. Jako uznany fotograf i rysownik został wysłany na Bliski Wschód, aby dokumentować działania wojenne. Do domu wrócił w randze porucznika, odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi. W roku 1920 zamieszkał w Brunzswiku, rodzinnym mieście swojej żony. Wkrótce otrzymał też niemieckie obywatelstwo. W roku 1924 przeszedł atak serca, zmarł nagle rok później, podczas kuracji w niemieckim Badenweiler. Pochowano go na cmentarzu żydowskim w Brunzswiku.

Bardziej szczegółowe informacje na temat artysty oraz spory wybór jego prac można znaleźć w *Katalogu wystawy E. M. Liliena w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie*, opublikowanym nakładem Towarzystwa w roku 1914. Autor tekstu wprowadzającego, Artur Schröder, przyznaje wprost, że Lilien nie jest twórcą dobrze znanym na ziemiach polskich. Przypomina, że ilustrował on *Miłość Jana Kasprowicza*, „robił inicjały, rysunki, winiety i ilustracje w krakowskim «Świecie» [...], w «Życiu» Przybyszewskiego, w «Tygodniku Ilustrowanym»”, ale dopiero za granicą zdołał rozwinąć talent, zdobyć uznanie, sławę i majątek. Mimo to, zdaniem Schrödera, Lilien zawsze pozostawał bliski ziemi swych przodków i przyznawał, że pierwsza wystawa jego prac w Galicji napawała go radością.

Schulz bardzo dobrze znał dzieła swojego rodaka i ocenił je nadzwyczaj trafnie. Potwierdzał przy tym swoje kompetencje jako krytyka sztuki, kiedy umieszczał twórczość Liliena pośród prądów artystycznych *fin de siècle*'u i na tle dorobku poprzedników, kiedy interpretował jego najważniejsze dokonania, gdy przyglądał się technice, a nawet kiedy zwracał uwagę na te aspekty jego dzieła, które z dystansu dzielącego twórcę i krytyka okazały się artystycznym niepowodzeniem. Do czasopisma, którego czytelnicy szukali głównie lokalnych wiadomości, napisał co prawda tekst nietypowy, wymagający i długi, ale jego temat wybrał, zdaje się, starannie. Portret miejscowego artysty wzbogacił bowiem kwestią, która musiała żywo zajmować przynajmniej miejscową inteligencję.

Może się to wydawać nieprawdopodobne, ale esej z „Przeglądu Podkarpacia” to jedyna jak dotąd wypowiedź Schulza poświęcona wprost tematyce żydowskiej. Oczywiście tematyka ta pojawia się w wielu rysunkach, a duch starotestamentowej symboliki, żydowskiego mesjanizmu i mistycyzmu przenika głęboko *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Schulz jednak, jak się wydaje, świadomie wyrzekł się w swej twórczości literackiej *entourage*'u żydowskiego sztetlu, doskonale mu przecież znanego, w pismach publicystycznych zaś nigdy nie zdradził zainteresowania głośną w owych czasach tematyką asymilacji, antysemityzmu, nacjonalizmu czy syjonizmu, nigdy też nie kreował się na twórcę żydowskiego, a nawet wystąpił z gminy wyznaniowej. Maurycy Lilien natomiast na przełomie XIX i XX wieku jako jeden z pierwszych wstąpił w szeregi budowniczych państwa Izrael i aktywnie tworzył mitologię współczesnego judaizmu, odwołując się zarówno do doświadczeń mieszkańców galicyjskich gett, jak i do

symboliki starotestamentowej i orientalnej, przywołującej potęgę Narodu Wybranego z czasów króla Dawida, podanej w nowoczesnej, secesyjnej formie. Nie sposób więc pisać o jego życiu i twórczości, nie poruszając szeroko pojętej kwestii żydowskiej. Schulzowi – jak się okazuje – tematyka ta była na tyle bliska, że wypowiadał się o niej ze znanstwem i żywym zaangażowaniem. Można nawet powiedzieć, że w swoim tekście objawił się jako zwolennik idei syjonizmu.

*

Trudno na pierwszy rzut oka znaleźć wyraźne nici łączące twórczość plastyczną Liliena i Schulza. Lilien należy do epoki, w której gest twórcy zdaje się uwięziony w misternej arabesce, w której kompozycją rządzi teatralna konwencja, w której perfekcyjność warsztatu, granicząca ze zręcznością, przytłacza twórcze emocje, a forma bierze w posiadanie treść. Schulz natomiast, młodszy od niego o niespełna dwadzieścia lat, daje upust twórczej ekspresji w szkicach dynamicznych, nerwowych, improwizowanych, sięgających sfery podświadomości, jako ilustrator zaś nie ogranicza się do funkcji dekoratora ani nie przygniata dzieła zdobnym gmachem, ale wchodzi z tekstem w subtelny grę, która odsłania jego ukryte pokłady.

Schulz jednak mimo tych wyraźnych rozbieżności wyraźnie deklaruje swój zachwyt nad dziełem Liliena i podpowiada, którądy przebiega ścieżka łącząca światy ich wyobraźni. Po pierwsze, i Schulz, i Lilien przez całe życie pozostali wierni technikom graficznym i to w nich osiągnęli artystyczne spełnienie. Po drugie, Schulza i Liliena w dużym uproszczeniu zaliczyć można do twórców fantastycznych, eksplorujących sfery mitu – z tą różnicą, że Lilien szczególnie upodobał sobie mitologię Starego Testamentu i getta, Schulz zaś – mitologię własnego dzieciństwa i świat własnych erotycznych obsesji. Po trzecie, zbliża ich do siebie pochodzenie, które nie pozwala na jednoznaczną odpowiedź na pytanie: kim jestem? Lilien był obywatelem Austro-Węgier, czuł się Polakiem, umarł jako Niemiec, ale przez większość odbiorców uważany był za twórcę żydowskiego. Z podobnymi problemami borykał się Schulz, zdeklarowany Polak, który połowę życia spędził na rubieżach c.k. monarchii, a przez drugą połowę borykał się z oskarżeniami o zatrucie żydowskimi miazmatami zdrowego polskiego ducha i rodzimej mowy. Po czwarte wreszcie, obu twórców połączyła ich mała ojczyzna – Drohobycz, świat galicyjskiej prowincji, w którym znajdują się źródła ich wyobraźni. Drohobycz na przełomie wieków był ważnym ośrodkiem ruchu syjonistycznego – tu mieściła się biblioteka Domu Żydowskiego, zawierająca religijną i filozoficzną literaturę żydowską, odbywały się wykłady, działały rozmaite stowarzyszenia polityczne i artystyczne. I Lilien, i Schulz musieli więc się zetknąć z ideą narodowego odrodzenia Żydów właśnie w swoim rodzinnym mieście.

Główny powód zachwytu nad twórczością Liliena zdaje się spoczywać w prawie życia Schulza. Świadczy o tym racjonalny, rzeczowy, niepozobawiony krytycyzmu ton jego tekstu. Tak jakby terażniejsze wzruszenie czy olśnienie było tylko echem dawnych przeżyć, których intensywność już nigdy nie może się powtórzyć, bo nie można mieć ponownie trzynastu lat i patrzeć na świat z młodzieńczą intensywnością. Lilien stał się więc elementem mitu dzieciństwa, z taką pieczołowitością pielęgnowanego przez Schulza, mitem, który uzyskał list żelazny chroniący go przed działaniem rozumu, podpowiadającego, że dawna fascynacja dość szybko stała się szpargałem ocierającym się o przesadę i kicz, obciążonym tanią literackością i banalną symboliką.

Schulz widzi w Lilieniu kontynuatora wielowiekowej, lecz wygasającej już tradycji żydowskich rzemieślników, przeciwieństwo fabrycznej tandety, bezdusznej, nieudolnej, zwyrodniałej. To jednak nie zachwyt nad formą decyduje o znaczeniu, jakie przypisuje mu Schulz. Pisarz dostrzega w nim również – i przede wszystkim – artystę, który w swej sztuce dał wyraz ważnym nurtom myśli politycznej swoich czasów oraz przemianom dokonującym się w zbiorowej świadomości Żydów, którzy po setkach lat życia w diasporze zaczęli tworzyć własną państwowość na Ziemi Izraela. Lilien jest więc wyrazicielem zbiorowości, swoistym medium, przez które przemawia duch epoki i duch dziejów. I pozostaje wielkim artystą, kiedy jest wierny tej roli. Kiedy zaś jego talent zostaje zaprzęgnięty jedynie do zaspokajania potrzeb modnej publiczności, która pragnie kunsztownych ekslibrisów czy ilustracji, Schulz stawia między sobą a nim wyraźną granicę. Prace te pozostają dla niego co prawda piękne, ale nie mają mocy, która wpłynęła na chłopca przez cały dzień wpatrującego się w karty Księgi. Nawet ilustracje do Biblii są dla niego zdradą dawnych ideałów, nieudaną próbą ożywienia mitu własnej młodości, a w rezultacie pustą imitacją, jałowym naśladownictwem siebie samego, niegodnym artysty i człowieka tego formatu. Zdaniem Schulza idea ożywiająca wczesne prace Liliena zgasła w dniu, w którym zetknął się on z rzeczywistością syjonizmu w Palestynie. Trudno tęsknić do mitycznej ojczyzny, kiedy ma się przed oczami jej realne ucieleśnienie. Czy jednak warto się dziwić widocznemu u artysty pragnieniu wzniecenia na nowo płomienia, który rozpałał go niegdyś tak intensywnie? Czy nie takie samo pragnienie towarzyszyło Schulzowi w jego twórczości literackiej?

Schulz, stojący w pierwszym rzędzie europejskich mitologów, z uwagą śledzi, jak w twórczości Liliena wykuwa się ideologia syjonizmu, jak zakorzenia się w zbiorowej świadomości, w ożywionym micie żydowskim i przybiera formę sztuki na wskroś europejskiej i kosmopolitycznej. Sprzeciwia się jednak, kiedy nazywa się go najwybitniejszym twórcą „techniki czarno-białej” i przypisuje mu się w tej dziedzinie odkrycia, które należą do twórców dawniejszych i godnych większego uznania. Jego sprzeciw budzi również włączanie Liliena do szeregu piewców żydowskiej biedy. Chociaż z niej się wywodzi i dobrze ją zna, owa bieda jest mu obca i daleka, dlatego jej obraz buduje z symboli i rozmaitych akceso-

riów, a nie na podstawie własnych przeżyć i obserwacji. Pozostaje więc i tutaj modelowym artystą epoki *fin de siècle*'u, zamkniętym w złoconej szkatule własnej sztuki. Zdaniem Schulza dopiero wielka wojna światowa wywołała w artystach wstrząs, dzięki któremu zajrzeli oni w głąb duszy człowieka i ducha społeczeństwa. W zderzeniu z rzeczywistością wojny na masową skalę diamenty secesji okazały się tylko tanimi szkiełkami. Przed zblazowaniem i ostatecznym upadkiem uratowała Lilię idea, która go wiodła, mit, który wcielał w życie poprzez swoją sztukę. Schulz nie pisze, że Lilien widział wojnę na własne oczy. Nawet jeśli uniknął okopów, musiał pojąć, że nowy wiek zaczął się już na dobre. Nie odmieniło to jednak jego chłodnego i estetyzującego widzenia świata, człowiek pozostał w nim schematem, abstrakcją, konwencją, arabeską, a jego otoczenie – teatralną dekoracją. „Sztwność i nieelastyczność”, „ciemnota głucha na pokusy intelektualne i artystyczne”, „ograniczona prostolinijność rozwoju” – przed chwilą jeszcze zachwycony młodzieńczym olśnieniem, kończy esej, nie szczędząc swojemu bohaterowi cierpkich słów. I choć nie odmawia mu „rysu pewnej wielkości”, trudno przeoczyć maskowany w ostatnich akapitach dystans i chłód. Dzięki swojemu mitowi, dzięki swej idei Lilien był bliski stworzenia prawdziwego dzieła sztuki, w którym dotknąłby istoty rzeczy, przemówił do mas i pociągnął je za sobą, ale zawiódł. Artysta taki jak Schulz, dla którego sztuka była wartością nadrzędną, nie mógł mu tego wybaczyć. Dla niego sztuka zabawkowa, smakoszowska i sybarycka nie miała większego sensu. Była marnowaniem talentu. Czyżby zatem Schulz ostatecznie przekreślał twórczość Lilię? Moim zdaniem to wniosek idący zbyt daleko, przekreślający siłę dziecięcego olśnienia, które rozgrzesza wszelkie faktyczne niedostatki dzieła oglądanego tymi samymi, ale już dorosłymi oczami.

*

Niewiele wiemy na temat młodzieńczych inspiracji Schulza. Ich zapis z pewnością utrwalał w listach do przyjaciela, Władysława Riffa, być może również we wczesnej korespondencji z Deborą Vogel, nie ocalała z nich jednak ani jedna kartka. Każde takie odkrycie jest więc dla badaczy jego życia i dzieła złotym pociągami wydobytym niespodziewanie spod ziemi. W tekście opublikowanym w „Przeglądzie Podkarpacia” Schulz wyznaje, że twórczość Lilię dokonała w nim przełomu wewnętrznego, zapłodniła jego wyobraźnię i popchnęła go w stronę sztuki, czym więc jest, jeśli nie Praksięgą, od której wszystko bierze początek?

Bruno Schulz: Wystawa Lachowicza

Sensacją ostatnich tygodni była wystawa p. Lachowicza w Domu Legionowo-Strzeleckim. Nie po raz pierwszy stanął przed publicznością drohobycką ze swym dziełem. Ale odniosło się wrażenie, że dopiero tym razem sukces wystawy u publiczności był pełny. Trudno zresztą oprzeć się uznaniu i podziwowi na widok tak skupionej, konsekwentnej, zapartej i szlachetnej działalności artystycznej, jak ta, którą przedstawia dzieło p. Lachowicza. Uzupełniło się ono, urosło w ostatnich latach, zaokrągliło się. Jest to dzieło, w którego porach pączkują wciąż nowe twory, organizm o niespożytej sile żywotnej, pędzącej wciąż nowe zielone pędy. Pan Lachowicz jest artystycznym kronikarzem historii miasta. Nie ma faktu tak drobnego w historii grodu, który by go nie natchnął do jakiejś kolorowej i poetycznej glosy, do jeszcze jednej winiety, do tych dowcipnych i pomysłowych arrangementów z alegorycznych embleatów, barwnych arabesk i miniaturowych scen, malowanych bardzo spiczastym i dowcipnym pędzlem. Płodność p. Lachowicza jest niewyczerpana. Zdobywszy swój styl na starych iluminatorach, wchłonawszy pewne lekkie wpływy Stryjeńskiej i Skoczylasa, stworzył p. Lachowicz amalgamat własny, który mu pozwala każdy temat podjąć z łatwością, dookoła każdego najniklejszego faktu rozsunąć swe barwne komentarze. Stara budowla, figura kościelna, stare malowidło w cerkiewce staje się dlań natchnieniem do rozwinięcia tej pięknej gry artystycznej. Ma się uczucie jakiegoś szczęśliwego samoródtwa, bez bolesnej, radosnej rozrodczości; wzruszające jest to oplatanie się dzieła p. Lachowicza dookoła historii miasta, ta wierność jednej jedynej idei, to opętanie niemal przez nią. Idea i człowiek stały się tu jednym. Artysty nie nęci żaden inny temat. Ten syn starej mieszczańskiej rodziny drohobyckiej zamknął się w zaczarowanym kręgu przeszłości Drohobycza. W tej rezygnacji z wszelkich dalej idących ambicji leży pewnego rodzaju bohaterstwo. Nie można zaprzeczyć, że mamy przed sobą zjawisko wyjątkowe, fakt już nie tylko pod względem artystycznym zasługujący na uwagę. Nie wiem, czy istnieje jakieś miasto prowincjonalne mogące się poszczycić tego rodzaju diariuszem artystycznym, taką kroniką napisaną pędzlem pełnym miłości i zachwytem.

Czynnikami miarodajne powinny zatroszczyć się o to, ażeby ta jedyna w swoim rodzaju kronika znalazła godną oprawę i pomieszczenie stałe w zbiorach miejskich, jako trzon i podstawa przyszłej galerii miejskiej.