

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 księgi 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 zaopłodnił potężnie mój świat wewnętrzny, co się objawiło wczesną, młodzieńczą, nieudolną twórczością. Od tego czasu wiele fluktuacji 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 odczuwało 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 rękodziela 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].
Illustracja 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 zakorzenieć 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.

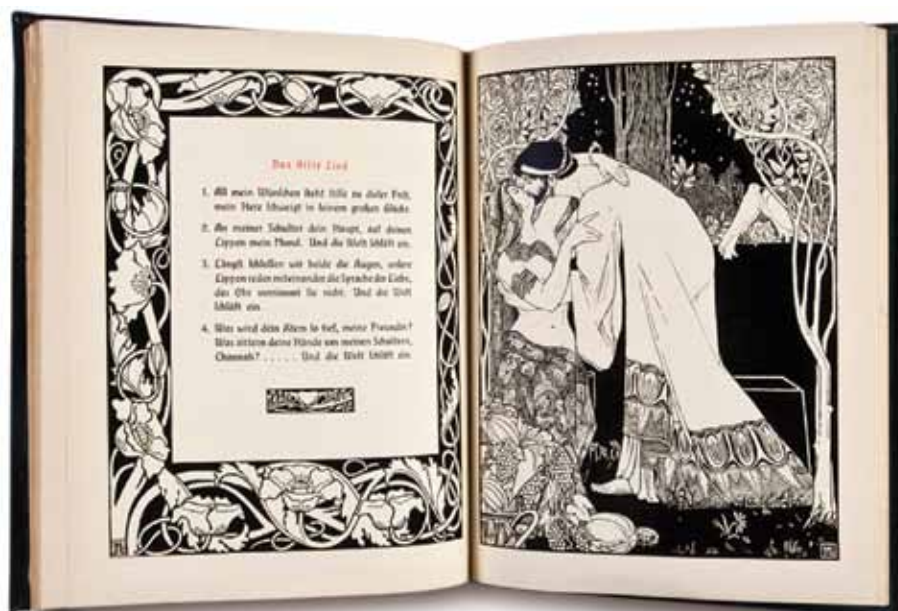
Dla Liliena sprawa zreaktywowania mitu żydowskiego, ożywienia go i zbliżenia współczesnemu zeuropeizowanemu pokoleniu przedstawia się jako kwestia wyrażenia własnej treści, tych złoży drzemiających w głębi plemiennej świadomości, w formach narodowej europejskiej sztuki. Trzeba zgodnie z prawdą stwierdzić, że rysunek tej formy zdobył on pierwej, 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 wspaniałą i bogatą plon arcydzieł nieprzewyższonych. Wystarczy wymienić Dürera, Holbeina, Altdorfera, Aldegrewera 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 zeszała 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 zrozumiano piękność, którą tylko żywa ręka ludzka może wycisnąć na dziele, wrócono do technik oryginalnych, zaczyna się nowy rozwój pięknej książki zdeprawowanej 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 lśniącym 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 wy dobył 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 artystyzmu. 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 Liliena. 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 Liliena 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 Lilieniem 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 Liliena 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 rylec akwaforzysty, ażeby w niezliczonych grafikach opisać krajobraz, ludzi i budowlę kraju widzianego trzeźwym, byстрыm, ale też wielkim i poetycznym spojrzeniem pojednanego 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* wysiłona była w stronę dalekiego mitu, pieśni getta miały opiewać



Börries von Münchhausen, *Juda*, z ilustracjami Liliena, 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 przesłicznych 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 narodo-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 wznioślejszą, wspanialszą i barwniejszą falą, zaklino wizje 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 wół podświadomych, mrocznych źródeł duszy, nastrojów, przeczuć i fluktuacji

wewnętrznych, odkrywano rzekomo metafizyczne głębie duszy. Prerafaelitów fascynowała wyrafinowana, wydelikaccona 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 szczerzy 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 zawily, 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 morbidezą 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 Liliena, 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 Liliena: pewna sztywność i nieelastyczność, pewna ciemnota głucha na pokusy intelektualne i artystyczne, pewna ograniczona prostolinijność tego rozwoju. Nie można odmówić Lilienowi 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, wzlotu i wzniosłości, na którym wyróżć może wielka sztuka. To stanowi wyższość Liliena 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 skryztałizowany był i w sobie zamknięty, jak mało u kogo. Należał do twórców szczęśliwych, którzy nie znają męki twórczej i wątpliwości rozdzielających 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.