

BRUNO SCHULZ, *E. M. LILIE* I ARCHEOLOGIA POLSKO-ŻYDOWSKIEGO MODERNIZMU

KAREN UNDERHILL*

Przełożyli z angielskiego Anna Janiec i Andrzej Brylak

Dokonał się wówczas we mnie rodzaj przełomu wewnętrznego. Lilien zapłodnił potężnie mój świat wewnętrzny, co się objawiło wczesną, młodzieńczą nieudolną twórczością.

Bruno Schulz, *E. M. Lilien*,
„Przegląd Podkarpacia” (1937)

W niniejszym artykule podejmuję się prezentacji i interpretacji odkrytej niedawno na nowo wyjątkowej pracy polsko-żydowskiego modernistycznego pisarza i grafika Brunona Schulza, do której uzyskaliśmy dostęp dzięki rozwojowi digitalizacji międzywojennych polskich periodyków¹. Esej Schulza, zatytułowany po prostu *E.M. Lilien* i opublikowany w rodzinnym mieście pisarza, Drohobyczu, w lokalnym, 4-stronicowym tygodniku „Przegląd Podkarpacia”, oferuje czytelnikowi obszernie omówienie dzieł Ephraima Mojżesza Liliena, artysty plastyka urodzonego w tym samym mieście, starszego niespełna dwadzieścia lat od Schulza, znanego najbardziej ze swych utrzymanych w stylu secesyjnym grafik o tematyce syjonistycznej.

* Karen Underhill – Assistant Professor University of Illinois at Chicago.

¹ „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. Artykuł w całości był najpierw przedrukowany w listopadzie 2015 roku w Drohobyczu jako część dwujęzycznej, polsko-ukraińskiej, publikacji rozpoczynającej serię wydawniczą ACTA SCHULZIANA: *Artyści z Drohobycza, Lilien i Lachowicz*, pod redakcją Wiery Meniok i Grzegorza Józefczuka, *Acta Schulziana* 2015, nr 1. Po raz drugi tekst został ogłoszony w „Schulz/Forum”, pod red. Stanisława Rośka: *Bruno Schulz. „E.M. Lilien”*, „Schulz/Forum” 2015, nr 6 (Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki), s. 83–96. Oznaczenia cytowanych stron w niniejszym artykule odnoszą się do wersji artykułu opublikowanej w Schulz/Forum (dalej oznaczone jako: SF).

Jako pierwszy i w zasadzie jedyny ocalały dokument, w którym Schulz otwarcie prezentuje swoje poglądy na współczesne problemy polityki, kultury i duchowości żydowskiego pokolenia w Polsce i Europie Wschodniej, do którego sam należy, artykuł o Lilienie ma olbrzymie znaczenie dla zinterpretowania na nowo estetycznego projektu Schulza – zarówno jako formy jego udziału w ruchu odrodzenia żydowskiego początku XX wieku, jak i jego wkładu w rozwój żydowskiego modernizmu literackiego w Polsce i na świecie.

Podczas gdy znane dzieła literackie Schulza obfitują w aluzje do tych żydowskich kontekstów kulturowych, zwłaszcza zaś do poszukiwania kulturalnej i artystycznej ciągłości oraz odrodzenia, w jego „remitologizacjach” literackich ów dialog bywa również zawoalowany – obudowany formą narracyjną, dla której w innej mej pracy zaproponowałam nazwę „pisanie w trzecim języku”². Oprócz odnajdywania narracyjnej przestrzeni pomiędzy konkurującymi ze sobą poznawczymi systemami teologii i materializmu, ten typ pisarstwa całkowicie świadomie tworzy polifoniczną, wielogłosową tekstualną przestrzeń pomiędzy żydowskimi i nieżydowskimi językami oraz systemami symboli. Przynależy i wnosi wkład zarówno do literackich i artystycznych dyskursów żydowskich, jak i nieżydowskich czy też „uniwersalnych”. Żydowska/nieżydowska polifonia jest zarazem celem, dla którego Schulz tworzy tego typu teksty, jak i znaczącym czynnikiem ich nieprzemijającego oddźwięku.

Zniknięcie artykułu o Lilienie ze świadomości czytelników na (licząc od drugiej wojny światowej) ponad trzy czwarte stulecia i jego ponowne pojawienie się dziś – nie stanowią jedynie kolejnego ekscytującego epizodu w zainicjowanych przez Jerzego Ficowskiego poszukiwaniach, zmierzających do odzyskania zachowanych dzieł Schulza. Wydarzenia te są również trafną metaforą szerszego zjawiska, dającego się zaobserwować na polu polskich i żydowskich badań, które może być nazwane archeologią polsko-żydowskiego modernizmu³. Proponuję użycie tego właśnie terminu dla podkreślenia faktu, iż badania oraz rozumienie polskich modernizmów – mam tu na myśli literackie modernizmy w języku polskim – były przez ponad pół wieku poważnie ograniczone przez nasz brak dostępu do złożonych realiów żydowskich oraz wiedzy o nich, tymczasem właśnie z tych realiów wyrosły liczne wpływowe dzieła polskiego modernizmu. Żydowskie kul-

² W polskim przekładzie: *Pisać w trzecim języku: przestrzeń między świętym a świeckim w myśli Gershoma Scholema i Jacquesa Derridy*, tłum. Adam Lipszyc, „Teksty Drugie” 2016, z. 5.

³ Niniejszy tekst został po raz pierwszy zaprezentowany w styczniu 2016 roku w Londynie na sympozjum zorganizowanym w związku z publikacją 28. tomu „Polin. Journal of Polish-Jewish Studies”: *Jewish Writing in Poland* pod redakcją Moniki Adamczyk-Garbowskiej, Eugenii Prokop-Janiec, Antony’ego Polonsky’ego i Sławomira Żurka. Tom przedstawia żydowską literaturę w Polsce jako trójjęzyczny fenomen, akcentując różnorodność nowoczesnej i modernistycznej żydowskiej literatury rozwijającej się w międzywojennej Polsce jednocześnie w językach jidysz, hebrajskim i polskim w związku z konkurującymi ze sobą kulturalnymi i politycznymi programami, do których przywiązanie podzieliło żydowską inteligencję i środowiska artystyczne Polski i Środkowej Europy tamtego okresu.

turalne i polityczne konteksty oraz problemy wpływały i kształtowały biografie, estetykę i prace kanonicznych pisarzy tworzących w języku polskim, m.in. Bolesława Leśmiana, Juliana Tuwima, Aleksandra Wata, Janusza Korczaka – i Brunona Schulza. Wraz z wymordowaniem lub emigracją populacji polskojęzycznych Żydów, którzy stanowili znaczną część czytelników tworzonej przez żydowskich autorów modernistycznej literatury polskiej, polifoniczna i wielogłosowa natura tej twórczości oraz jej złożone powiązania z hermeneutyczną, teologiczną i egzegetyczną żydowską tradycją, zaczęły wymykać się, jeśli nie z pola naszego widzenia, to przynajmniej z dominującego (jeszcze do niedawna) dyskursu na temat polskiego modernizmu. W efekcie tego na szerszą skalę kluczowymi narzędziami studiów polsko-żydowskich i badań nad polskim modernizmem stały się dyskursy archeologii i widmowości oraz sugestywna przenośnia palimpsestu.

Dzięki rosnącej reintegracji wiedzy o żydowskiej historii Polski, rozwijającym się badaniom nad językami żydowskimi w Polsce oraz językiem i literaturą jidysz na świecie, wschodnioeuropejskiemu zwrotowi w studiach żydowskich czy na nowo rosnącemu zainteresowaniu diasporyzmem i kulturami diasporycznymi – bardziej czytelna staje się dziś żydowskość polskojęzycznej modernistycznej twórczości literackiej. W moich badaniach nad Brunonem Schulzem staram się przywrócić w odczytaniu jego twórczości nowoczesne, XX-wieczne intelektualne, kulturalne i polityczne konteksty żydowskie. Rozpatruję jego dzieła w odniesieniu do dorobku Martina Bubera i orientalizmu *fin de siècle’u*, do twórczości Waltera Benjamina i nowoczesnego żydowskiego mesjanizmu oraz do neo-chasydyzmu i chasydzkiej tradycji narracyjnej (w szczególności Nachmana z Bracławia), jak również w kontekście „żydowskich wojen językowych”. Dowodzę, że w tym silnie upolitycznionym i spolaryzowanym kontekście twórczość Schulza może być rozumiana jako przyłączenie się do gestu post-imperialnego, nostalgicznego oporu przeciwko rosnącym politycznym nacjonalizmom i przeciwko żądaniu, jakie mogłyby one postawić literaturze i sztuce. W istocie bowiem opowiadania i eseje Schulza mogą być odczytywane jako przykład niedostatecznie jeszcze zbadanych przestrzeni kulturowego sprzeciwu, które istniały zarówno wewnątrz, jak i pomiędzy dominującymi, zdefiniowanymi narodowo obszarami czy kulturowymi terytoriami tamtego okresu: modernistyczną literaturą jidysz, hebrajską i polską.

By opisać i zbadać liminalną pozycję galicyjsko-żydowskiej twórczości Schulza odwoływano się w ostatnich latach do wielu dyskursów teoretycznych. Warto w tym miejscu wspomnieć choćby o dyskursach hybrydyzacji i pluralizmu marginalności/periferyjności, koncepcji wielogłosowego, polifonicznego czy palimpsestowego tekstu lub przejętym od Homiego Bhabhy pojęciu literackiej „trzeciej przestrzeni”⁴.

⁴ Zob. m.in.: D. Wojda, *Schulzowskie reprezentacje pogranicza kulturowego w perspektywie postkolonialnej*, „Teksty Drugie” 2007, z. 4, s. 233–247; E. Prokop-Janiec, *Schulz a galicyjski tygiel kultur* [w:] *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bru-*

Użyteczne – przy pewnych zastrzeżeniach – okazać może się również odwołanie do rozwijającego się w obrębie nauk społecznych dyskursu dotyczącego zjawiska narodowego indyferentyzmu oraz pewnego metodologicznego impulsu, który stoi za pojawieniem się tego terminu. W artykule *Imagined Noncommunities: National Indifference as a Category of Analysis* z 2010 roku Tara Zahra dowodzi, że „[D]ostrzeżenie indyferentyzmu pozwala historykom lepiej zrozumieć ograniczenia nacjonalistycznych procesów i tym samym rzuca wyzwanie nacjonalistycznym narracjom, kategoriom i strukturom, które do tej pory tradycyjnie dominowały w historiografii Europy Wschodniej”⁵. Dalej autorka zaznacza, że „nie będąc bynajmniej reliktem epoki przednowożytnej, narodowy indyferentyzm stanowił często odpowiedź na współczesną masową politykę”, która „rozkwitła w obliczu nacjonalistycznej burzy w Europie między rokiem 1880 a 1948”⁶.

Pojęcie narodowego indyferentyzmu jest niezwykle przydatne jako narzędzie ingerencji w stanowiący podstawę odczytywania i organizowania kultury paradygmat państwa narodowego zwłaszcza wówczas, gdy trzeba zwrócić uwagę na przemiany, którym podlegają (i którym muszą się poddać) również polskie studia nad literaturą wraz z ponownym pojawieniem się widmowego Polin [*‘Spectral Polin’*]⁷. Studium poświęcone narodowemu indyferentyzmowi stara się wskazać znaczenie tych form tożsamości i umiejscowień, które – chociaż nie są *de facto* obojętne na etniczne i kulturowe dziedzictwo – definiowane są przez swą niechęć do udziału w politycznym i narodowym projekcie budowania państwa, zwłaszcza zaś przez niechęć do udziału w organizowaniu kultury, społeczeństwa i tożsamości wokół nowych państw narodowych po I wojnie światowej⁸.

no Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 95–107; J. Jarzębski, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005; K. Underhill, *What Have You Done with the Book? The Exegetical Encounter in Bruno Schulz's Graphic Works*, „Polin” 2015, vol. 28, s. 323–349; S. Bill, *Schulz a znikająca granica [w:] Bruno Schulz: teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. W. Meniok, Drohobycz 2016, s. 219–231. Omówienie kwestii żydowskiej marginalności jako tropu witalności i kreatywnego potencjału w prozie Schulza zob. Agata Bielick-Robson, *Życie na marginesach: Kabala Brunona Schulza [w:] Cienie pod czerwoną skałą*, Gdańsk 2015, s. 209–224.

⁵ Tara Zahra, *Imagined Noncommunities: National Indifference as a Category of Analysis*, „Slavic Review”, t. 69, nr 1, s. 93–119.

⁶ Tamże, s. 98.

⁷ Proponuję ten termin w związku z odnowionym dyskursem o żydowskiej przeszłości i kulturze w Polsce, któremu towarzyszy dynamika pamięci, tęsknoty i odpowiedzialności: *Toward a Diasporic Poland/Polin: Zeitlin, Sutskover, and the Ghost Dance with Jewish Poland [w:] Poland and Polin: New Interpretations in Polish-Jewish Studies*, red. I. Grudzinska-Gross i I. Nawrocki, „Politics and Societies” 2016, vol. 10, Frankfurt am Main–New York, s. 181–196.

⁸ Można zwrócić uwagę na fakt, iż wielu z uczestników badań Zahry, wliczając do tej grupy dzieci i uchodźców, to jednostki, których indyferentyzm wobec narodowej przynależności był raczej kwestią ugodowości i chęci przetrwania w burzliwym środowisku spustoszonej przez pierwszą wojnę światową Europy Środkowej niż celowego ideologicznego oporu. Zaproponowane przez Zahrę uznanie indyferentyzmu za niedostatecznie zbadaną kategorię analizy daje nam jednak do

Schulz może być opisany przy użyciu tej kategorii jako późny i konsekwentny zwolennik przesłania *fin-de-siècle’u* (inspirowanego przez Ahad Ha-ama i promowanego przez wybitnych myślicieli żydowskich oraz orędowników regionu Lwowa/Lemberg) głoszącego potrzebę żydowskiego odrodzenia kulturalnego, w którego postulatach nie było celów terytorialnych.

Istotnie, czerpiąc i celebrując swe źródła tkwiące w żydowskim dziedzictwie kulturalnym i tekstualnym, jednocześnie twórczość Schulza ekstrawagancko opiera się wpisaniu w jakąkolwiek linię tradycji o narodowym, etnicznym, politycznym czy kulturowym charakterze. Schulzowska poetyka, która lubuje się w podkreślaniu krótkotrwałości oraz „ironii” formy, jak również witalności, zmienności, a także nieskończonego potencjału materii, uświadamia współczesnemu czytelnikowi ograniczenia paradygmatów narodowych w tworzeniu ram dla rozważań o kulturze⁹. Zarazem wskazuje ona na wyjątkową moc peryferyjnych modernizmów literackich, tkwiącą w destabilizowaniu politycznych i społecznych kategorii¹⁰. Wyłaniająca się, jak powiedziała Rachela Auerbach, niczym „osobliwe objawienie”¹¹ w powojennym, postimperialnym, galicyjskim środowisku wzbierających na sile nacjonalizmów, artystyczna i duchowa (kategorie te są tu nierozłączne) wizja Schulza oparła się zarówno żydowskiemu, jak i polskiemu nacjonalizmowi, na rzecz indywidualnej, uniwersalnej, pełnej mocy estetyki marginesu – i z marginesu. Można także stwierdzić, iż ważna

ręki narzędzie, jakim możemy wytyczać nową drogę na obszarze nauk literackich i kulturowych, które przez całe pokolenia konstruowane były na gruncie badań etniczno-narodowych. Zastosowanie tej koncepcji w badaniu środkowoeuropejskiej modernistycznej literatury i sztuki dostarczy dodatkowego języka, w którym możliwe będzie zidentyfikowanie i opisanie pozycji pisarzy, którzy – nie w sposób pasywny, ale dość intencjonalnie – sprzeciwiali się udziałowi w ówczesnych nacjonalistycznych projektach literackich.

⁹ „Schulz jest wyraźnie *do niczego*” – pisze Michał Paweł Markowski, podkreślając ten aspekt Schulzowskiego świata narracyjnego – „nie służy żadnej sprawie, nie krzepi, nie zagrzewa i nawet jego eseje o Piłsudskim rozczarowują starych legionistów”. M. P. Markowski, *Powszechna rozwiąźność. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 28.

¹⁰ Omówienie peryferyjnych modernizmów na przykładzie literatur w językach jidysz i hebrajskim: M. Caplan, *How Strange the Change: Language, Temporality and Narrative Form in Peripheral Modernisms* (2011) i A. Schachter, *Diasporic Modernisms: Hebrew and Yiddish Literature in the Twentieth Century* (2014).

¹¹ Auerbach pisze w swoim artykule *Nisht oysgeshpunene fedem* z roku 1964 (Tel Awiw: „Di goldene keyt”): „W polskiej literaturze Schulz jest całkowicie wyjątkowy: osobliwe objawienie żydowskiego geniuszu. Dziwny i oryginalny, z siłą na granicy ekstazy.” Rachel Auerbach [Rokhl Oyerbakh] (1903–1976), najbardziej znana jako autorka dzienników z warszawskiego getta. Pisarka, eseistka pisząca w jidysz i po polsku. Pochodziła ze Lwowa, była założycielką pisma „Cusztajer” poświęconego galicyjskiej kulturze jidysz, w którym w 1930 roku ukazały się prace graficzne Schulza. Auerbach przyjaźniła się z Deborą Vogel w okresie, kiedy Schulz korespondował z Vogel, listy do niej stały się kanwą dla *Sklepów cynamonowych*. Auerbach ocalała z warszawskiego getta i swoje późniejsze życie poświęciła dokumentowaniu Zagłady w dziennikach, artykułach, wydając zbiór świadectw ocalałych. Zob.: Rachela Auerbach, *Dziennik i inne pisma z getta*, oprac. K. Szymaniak, Warszawa 2016.

staje się w twórczości Schulza cecha empatii, wrażliwości na to, co on sam nazywał „straszny smutkiem wszystkich błazeńskich golemów”¹². Poprzez użycie takiego języka jego refleksje na temat natury materii i formy przekierowują również uwagę czytelnika na bolesny los jednostki – jednostki uwięzionej w czasie historycznym, jeszcze nie zbawionej, jednak mogącej tego dostąpić dzięki poezji lub krytyce, poddanej rolom, stereotypom, politycznym i społecznym kompleksom narzuconym jej przez dominujące języki i struktury władzy.

Na koniec, przyjmując postkolonialną terminologię, możemy powiedzieć, że pozycja Schulza jako żydowskiego artysty piszącego w języku polskim w Drohobyczu, prowincjonalnym galicyjskim mieście znajdującym się na obszarze ponownie niepodległej Polski, była podwójnie lub nawet potrójnie peryferyjna: jako Żyd i jako Galicjanin pisał z marginalnej pozycji mniejszości w obrębie dominującej polskiej kultury, która sama była peryferyjna w stosunku do ośrodków kultury europejskiej. Podobną pozycję zajmował w kulturze żydowskiej. W początkach XX wieku, w epoce rosnącego w siłę nacjonalizmu i antysemityzmu, a także rozczarowania Żydów złudną obietnicą asymilacji, zainteresowanie żydowskiej inteligencji zwróciło się ku rozwijaniu współczesnej literatury żydowskiej w językach jidysz i hebrajskim, ku afirmacji odrębnej, narodowej kultury Żydów¹³. W efekcie, żydowski pisarz, który wybrał twórczość w języku polskim¹⁴ nie koncentrującą się otwarcie na tematach żydowskich¹⁵; który w czasach wyjątkowej narodowej i politycznej polaryzacji wzbierał się, by jego utwory opowiadały się po tej lub innej stronie, obstawał natomiast przy hybrydycznej, narodowej/universalnej rzeczywistości tekstowej – mógł być postrze-

¹² B. Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, red. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 39. Odtąd oznaczam jako BN.

¹³ Pełniejsza analiza tego, co Benjamin Harshav nazwał „nowoczesną żydowską rewolucją” oraz wyborów dokonywanych przez żydowskich pisarzy ze Środkowej i Wschodniej Europy na przełomie XIX i XX wieku, zob. m.in.: B. Harshav, *Language in Time of Revolution*, Stanford 1993; M. Krutikov, *Yiddish Fiction and the Crisis of Modernity 1905–1914*, Stanford 2001; J. Shanes, *Diaspora Nationalism and Jewish Identity in Habsburg Galicia*, New York 2012; K. Moss, *Jewish Renaissance in the Russian Revolution*, USA 2009.

¹⁴ Albo też, jak w przypadku Schulza, nadal tworzył w języku polskim zamiast przejść na język hebrajski czy jidysz z powodów ideologicznych. W tym miejscu „wybór” Schulza, by pisać w języku ojczystym, polskim, może być na przykład skonstrastowany z decyzją jego bliskiej powiernicy, Debory Vogel. Chociaż polszczyzna była dla niej językiem wernakularnym i podobnie jak Schulz nie posiadała bieglej znajomości jidysz, ze względu na swoje rosnące ideologiczne oddanie jidyszyzmowi postanowiła z pomocą przyjaciółki, Racheli Auerbach, podjąć się trudnego zadania pisania w nowym języku i stała się poetką jidysz. Schulz natomiast miał nadzieję na doskonalenie się nie jako pisarz jidysz, lecz niemiecki.

¹⁵ Zob. przełomowe studium Eugenii Prokop-Janiec poświęcone formom literatury polskojęzycznej tworzonej przez pisarzy żydowskich, która rozwijała się w międzywojniu, a także rozwojowi oraz znaczeniu terminu „literatura polsko-żydowska”: *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992. Prokop-Janiec skupia się na pracach żydowskich pisarzy w języku polskim, które podkreślały problematykę żydowską i syjonistyczną.

gany jako asymilator i uznany za kogoś, kto odwrócił się plecami od własnej kultury narodowej, co więcej – uznany nawet za pisarza nieznaczącego¹⁶.

Jednakże pomimo swych uniwersalistycznych i humanistycznych aspiracji, sztuka Schulza mocno przeczy takiej ocenie. W jego estetyce, podobnie jak u pisarzy i artystów żydowskiego odrodzenia, do których się odwoływał, kategorie żydowskiej literatury narodowej i literatury uniwersalistycznej czy światowej nie wykluczały się wzajemnie¹⁷. Podobnie jak jego rówieśnik, niemieckojęzyczny twórca Walter Benjamin, i starszy od nich o dekadę Franz Kafka, Schulz szukał właśnie tego: wypracowania odrębnej żydowskiej modernistycznej estetyki, ukształtowanej przez świat literackiej, hermeneutycznej i narracyjnej wschodnioeuropejskiej żydowskiej tradycji¹⁸. Estetyki opierającej się na tej tradycji, a jed-

¹⁶ Jako ilustrację istnienia wśród inteligencji żydowskiej sceptycyzmu czy uprzedzenia do wartości, a nawet możliwości istnienia żydowskiej literatury w języku polskim, możemy zacytować Chaima Löwa, jednego z pierwszych międzywojennych krytyków podejmujących zagadnienie fenomenu pisarstwa polsko-żydowskiego. „Za małe jest jeszcze wzajemne przenikanie się kultury żydowskiej i polskiego języka”, pisze w roku 1933, „by na tej szczytowej płaszczyźnie wyrosła zdrowa poezja żydowska w języku polskim.” (C. L ö w, *Żydzi w poezji Odrodzonej Polski*, „Miesięcznik Żydowski” 1933, z. 2–3, s. 35). Znamienny jest pojawiający się tu motyw zdrowia, tak charakterystyczny zarówno dla dyskursu syjonistycznego, jak i nacjonalistyczno-antysemickiego tamtego okresu. Löw pisze dalej: „Jakby w podświadomym poczuciu tymczasowej inkongruencji między żydowskim życiem na polskich ziemiach a polskim językiem, program poetów polsko-żydowskich ucieka się głównie do romantycznej strony żydowskiej treści narodowej, a mianowicie do palestinocentryzmu” (tamże). Ocena Löwa pojawia się w artykule ogłoszonym w polskojęzycznym czasopiśmie „Miesięcznik Żydowski”. Na łamach czasopism publikowanych w językach jidysz i hebrajskim wyrażano jeszcze bardziej sceptyczne nastawienie co do tego, czy żydowska literatura w nie-żydowskich językach może zasadniczo przyczynić się do dzieła odrodzenia i ciągłości kultury żydowskiej. Odnosząc się do „problemu” wielojęzyczności żydowskiej literatury, czołowy krytyk literacki tworzący w jidysz, H. Lejwik, napisał: „Wypowiem się jeszcze jaśniej: jeśliby nasza jidyszowo-hebrajska literatura istniała tylko w formie dzieł, powiedzmy, Bialika czy Pereca, i nikogo więcej – mielibyśmy pełne prawo mówić, że posiadamy literaturę narodową; jednakże, jeśli nie mielibyśmy żadnej literatury w języku jidysz czy hebrajskim, a mielibyśmy nawet 50 Heine’ów i 50 Werflów, to nie mielibyśmy niczego poza narodowym punktem widzenia [w literaturze]” (H. L e j w i k, *Iz undzer literatur a tzvey- oder fil-shprachike literatur?* [Czy nasza literatura jest dwu- czy wielojęzyczną literaturą?] [w:] *Eseyen un Redes*, Congress for Jewish Culture New York 1963). Pierwszy raz opublikowany w roku 1944.

¹⁷ Badacze postulują ostrożność przy nadmiernym podkreślaniu żydowskości losu autora i jego prac w czasie II wojny światowej, gdyż skupienie się na tym aspekcie mogłoby w rezultacie doprowadzić do zawężenia uniwersalistycznego charakteru Schulzowskiej prozy. „Wątek holokaustowy redukuje sensy Schulzowskiej prozy,” pisze Jerzy Jarzębski (*Schulz: uniwersalny*, „Schulz/Forum” 2015, nr 6, s. 12). Podczas gdy interpretacja prac Schulza w perspektywie Holokaustu z pewnością nie pomaga w zrozumieniu źródeł i celów jego estetyki, powrót do tradycji *fin-de-siècle’u* i żydowskiego odrodzenia kulturalnego, z której Schulz czerpie, jest – przeciwnie – niezwykle produktywny. Wprowadza bowiem dodatkowy kontekst dla centralnego gestu polifonicznego, charakteryzującego jego prace – gestu łączenia tego, co „żydowskie” z tym, co „uniwersalne”, umieszczającego te kategorie w produktywnej relacji dialektycznej.

¹⁸ Interesujące może być porównanie podejmowanych przez Schulza wysiłków, by tworzyć nowoczesną literaturę żydowską, z opisywanymi przez Zahre przypadkami narodowego indyfe-

nocześnie decydującej się na twórcze indywidualne kodowanie, bagatelizowanie czy uniwersalizowanie żydowskich treści, wytwarzającej w i poprzez polszczyznę, będącą Schulzowskim językiem macierzystym, warstwową, podzieloną przestrzeń narracyjną, która byłaby jednocześnie żydowska i ponadnarodowa, stanowiłaby nie tyle „polsko-żydowską”, co „żydowską/światową literaturę”. Projekt ten ponownie współbrzmiał z Buberowskim wezwaniem do odrodzenia kulturalnego, zarówno narodowego – w tym przypadku żydowskiego – jak i zwróconego ku światu: w tym przypadku poprzez przekłady z języka polskiego na inne języki¹⁹.

Ze względu na to, co można by nazwać „świadomie pielęgnowanym narodowym indyferentyzmem,” lub „upartym uniwersalizmem” literackich tekstów Schulza, do tej pory trudno było w sposób przekonywający orzekać o pozycji pisarza w artystycznym środowisku żydowskim jego epoki. Czy powinniśmy opisywać go jako zwolennika diaspory, kulturowego syjonistę czy anty-syjonistę? Jako asymilatora czy nawet jako polskiego patriotę? Aż do momentu odnalezienia zdigitalizowanego artykułu o Lilienie badacze nie znali żadnego tekstu, żadnego prywatnego listu, w którym Schulz tak otwarcie wypowiadałby swoje poglądy na temat specyficznie żydowskich problemów swego czasu. W rezultacie wielu badaczy Schulza czytało jego teksty nie odwołując się do owych kontekstów, co stanowiło podejście, do jakiego jego formalne strategie otwarcie zachęcają. Cechą charakterystyczną jego prozy i krytyki literackiej – i części jego grafik – jest rzeczywiście wysoki stopień zuniwersalizowania widocznych treści żydowskich, osiągnęty przez zmianę słownictwa, którym posługuje się w polszczyźnie oraz przez symbolikę prac plastycznych, by tworzyć figury hybrydyczne, które odnosiłyby się jednocześnie do żydowskich i nieżydowskich tradycji i systemów mitologicznych²⁰.

Jednak, w świetle nowo odkrytego eseju o Lilienie, chciałabym pogłębić moje rozważania o żydowskich źródłach i kontekstach estetycznego projektu Schulza i zanalizować ów esej, rozpatrując jego wkład w rozwój archeologii polsko-żydowskiego modernizmu. Z całą pewnością za jeden z ważnych i ekscytujących momentów powrotnego wyłaniania się widmowego Polin możemy uznać – właściwie jednocześnie – odkrycie tego artykułu w dostępnych online

rentyzmu osób opowiadających się za uprzywilejowaniem przynależności ze względu raczej na religię, niż według kryterium narodowego. Będąc pisarzem świeckim, Schulz podkreśla jednak swoje związki z hagadycznymi i hermeneutycznymi pierwiastkami tradycji judaistycznej, na dalszy plan odsuwając pierwiastki halachiczne i poszukując nowoczesnych i modernistycznych, świeckich kontynuacji tradycji piśmienniczych i egzegetycznych.

¹⁹ Jak pisał bowiem Schulz do Romany Halpern w roku 1938 o prestiżowej nagrodzie „Wiedomości Literackich”: „Bardzo bym chciał wziąć tę nagrodę, głównie dlatego, że jest pomostem do wyjścia poza granice języka polskiego”. List do Romany Halpern z 21 lutego 1938. B. Schulz, *Księga listów. Dzieła wybrane*, t. 5, red. Stanisław Danecki, Gdańsk 2012, s. 166.

²⁰ Omówienie hybrydycznych figur i terminów używanych przez Schulza zob.: *What Have You Done with the Book? The Exegetical Encounter in Bruno Schulz's Graphic Works*, „Polin”, 2015, vol. 28, s. 323–349.

zdigitalizowanych zbiorach archiwalnych dokumentów przez ukraińskiego badacza Bohdana Lazoraka i przez działającego w Poznaniu Piotra Sitkiewicza²¹.

Pierwszy akapit eseju rozpoczyna się następująco:

Miałem wówczas niespełna lat 14, gdy starszy mój brat przyniósł pewnego dnia *Lieder des Ghetto*, książkę ilustrowaną przez Efraima Mojżesza Liliena i dał mi ją ze słowami: oglądaj to sobie, pożyczylem 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 zapłodnił potężnie mój świat wewnętrzny, co się objawiło wczesną, młodzieńczą nieudolną twórczością.

Książka, którą przyniósł tego dnia Schulzowi jego starszy brat Izidor – jeśli rzeczywiście prawdziwy jest ów znacząco autobiograficzny wstęp, który czyta się niemal jak realistyczną wersję wydarzeń zmitologizowanych później w krótkim opowiadaniu *Księga* – nosiła tytuł *Lieder des Ghetto / Pieśni Getta*. Był to niemieckojęzyczny przekład tomu poezji amerykańskiego jidyszowego poety Morrisa Rosenfelda, jednego z najbardziej popularnych tzw. sweatshop poets²² z nowojorskiej dzielnicy Lower East Side, autorstwa Bertholda



Okładka: *Lieder des Ghetto* (*Pieśni Getta*)
Berlin 1902

²¹ Omówienie tego odkrycia przez obu badaczy zob. B. Lazorak, „Trzon galerii miejskiej” i „Mój ślub mistyczny ze sztuką”: zapomniane teksty Brunona Schulza o malarstwie drohobyckich artystów, Feliksa Lachowicza i Efraima Mojżesza Liliena [w:] Bruno Schulz teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, red. W. Meniok, Drohobycz 2016, s. 521–570; P. Sitkiewicz, *Ocalony przez mit. Schulz i Lilien*. „Schulz/Forum”, 2015, nr 6, s. 97–104.

²² ‘Sweatshop’ – fabryka lub zakład tekstylny, którego wyzyskiwani pracownicy są pozbawieni praw i zmuszeni do pracy w uwłaczających warunkach.

Feiwela (1875–1937). Tom – wydany w formie albumu – został bogato zilustrowany czarno-białymi secesyjnymi grafikami Ephraima Mojżesza Liliena. Po raz pierwszy wydane w Berlinie w 1902 roku, rok po głośnym udziale Liliena w Piątym Kongresie Syjonistycznym w Wiedniu, *Lieder des Ghetto* wyrażały ducha i etos kulturowego syjonizmu oraz ruchu odrodzenia żydowskiego epoki *fin-de-siecle’u*, z którymi zarówno Lilien, jak i Feiwel byli związani. Urodzony w Drohobyczu, starszy od Schulza o dwadzieścia lat, Lilien stał się najśłynniejszym żydowskim artystą pokolenia *fin de siècle’u*, rozwijając cieszącą się uznaniem wersję *Jugendstil*, zorientowaną na tematy żydowskie, opartą na syjonistycznej i biblijnej metaforyce – styl, który przez krytyka Michaela Stanisławskiego został żartobliwie nazwany „Judenstil”²³

„Lilien to była pierwsza wiosna mojej wrażliwości, mój ślub mistyczny ze sztuką, i zdaje się, że tak odczuwało wielu z tej generacji” (SF, 83). Pisząc tak we wstępie do swego niezmiernie bogatego, aluzyjnego, wieloczęściowego artykułu, Schulz mówi swoim czytelnikom, że jego własne artystyczne przebudzenie – zapisane w zmitologizowanej i uniwersalizowanej formie w opowiadaniach otwierających zbiór *Sanatorium pod Klepsydrą – Księżde i Genialnej epoce* – rozpoczęło się nie tylko w „zaraniu dzieciństwa” (zwrot pochodzący z *Księgi*; BN, 105), ale po zetknięciu się młodego człowieka w roku jego *bar micwy* z nową formą współczesnej, świeckiej i dumnie podkreślającej swoje żydowskie pochodzenie sztuki, w szczególności sztuki żydowskiej zrodzonej w Galicji. Następnie ukazuje to artystyczne przebudzenie jako zrodzone w wyniku spotkania z nową i – jak argumentuje w eseju o Lilienie – *autentyczną* formą książki żydowskiej, która dała pełen energii wyraz – zmysłowy, rytmiczny, organiczny, wyzwalający a przede wszystkim modernistyczny – tego, co w swoim eseju opisuje jako mityczne korzenie swego plemienia.

Dlaczego esej o Lilienie nie został odnaleziony wcześniej? W sugestywnym fragmencie krótkiego opowiadania *Wiosna* narrator pyta: „Gdzież ma schronić się wyklęta”, „gdzie znaleźć azylum, jeśli nie tam, gdzie jej nikt nie szuka – w tych jarmarcznych kalendarzach i komeniuszach, w tych żebraczych i dziadowskich kantyczkach...?” (BN, 189). Ośmioczęściowy esej *E. M. Lilien* został opublikowany w latach 1937–1938 nie w Warszawie, Wiedniu czy Berlinie, a w kolejnych numerach niewielkiego, niczym nie wyróżniającego się lokalnego 4-stronicowego tygodnika „Przegląd Podkarpacia. Drohobycz – Borysław – Truskawiec” – słowem, pisma funkcjonującego na marginesie obiegu prasowego i wydawniczego²⁴.

Tekst – odzyskany jak gdyby ze śmietnika – jest rewelatorski. Nie jest to wprawdzie *Mesjasz*, niemniej jednak zawiera coś, za czym tęskniło wielu czytel-

²³ M. Stanisławski, *Zionism and the Fin de Siècle: Cosmopolitanism and Nationalism from Nordau to Jabotinsky*, Berkeley 2001.

²⁴ W artykule wstępnym poświęconym esejowi o Lilienie [zob. przypis 21], Sitkiewicz dostarcza dodatkowych informacji na temat „Przeglądu Podkarpacia” i jego redaktora, Henryka Springera.



E. M. Lilien, „Die Erschaffung des Menschen” („Stworzenie człowieka”)

ników marzących o możliwości przeczytania tej powieści: bardziej bezpośrednie, mniej zawaolowane czy zaszyfrowane rozważania dotyczące międzywojennych problemów żydowskich ważnych dla pokolenia Schulza. Schulz wykorzystuje własne rozumienie życia i twórczości Liliena jako narracyjne i retoryczne ramy dla snucia rozbudowanych refleksji nad naturą ówczesnego żydowskiego odrodzenia kulturalnego, nad źródłami syjonizmu jako świeckiej formy wyrazu mesjanizmu oraz nad szczególnie nagłym pytaniem, czy polityczny syjonizm i zasiedlenie Palestyny mogłyby dla niego samego stanowić autentyczną i istotną kontynuację lub odrodzenie żydowskiego mitu i tradycji.

Schulz przygotowuje grunt pod swoją interpretację Liliena jako kluczowej postaci nowoczesnego odrodzenia żydowskiego doby *fin-de-siècle'u* poprzez przywołanie, tonem pełnym emocji, stanu wyparcia, skostnienia, uwiadu, w którym – jego zdaniem – znalazła się żydowska twórczość na przełomie wieków, zarówno we Wschodniej, jak i Zachodniej Europie. W jego esejach zarówno asymilacja, jak i ortodoksja ukazane są jako bliźniacze i konkurencyjne siły, które powstrzymały potężne instynkty artystyczne żydowskiego ludu przed znalezieniem nowoczesnych form ekspresji. Czytamy: „Szczyty społeczeństwa żydowskiego były zasymilowane częściowo lub zupełnie, należały do kultury europejskiej. Masy drobnomieszczaństwa 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” (SF, 83–84). „A kto odszedł

od tej skażonej krynicy” – kontynuuje – „[...] napotykał na tandetną ludową literaturę, na anonimową literaturę romansów i powiastek, najczęściej przeróbek ludowych literatury wszechświatowej” (SF, 84).

Posługując się zestawem tropów charakterystycznym zarówno dla syjonistów, jak i jidyszystów, których łączył postulat nowoczesnej i dumnej sztuki żydowskiej, Schulz prezentuje tradycyjny styl życia, a także system edukacji ortodoksyjnych Żydów, jako „skażoną krynicę”, która postrzegana jest jako siła powstrzymująca większość Żydów przed uczestnictwem w rozwoju artystycznym świeckiego świata: „Oderwane i odgradzone od kultury europejskiej masy żydowskie nie znały sztuki umiejętnej” (SF, 84).

Zdaniem Schulza, o ile asymilacja oderwała żydowską elitę intelektualną od jej własnej tradycji kulturalnej i doprowadziła do wyparcia się związków ze źródłami żydowskiego mitu i sztuki, o tyle tradycyjna edukacja religijna, która wydawała się oferować akces do tych źródeł, straciła swój związek z żywą poezją obecną w żydowskiej tradycji tekstu. W inny sposób oderwana od swych korzeni, żydowska tradycja egzegetyczna stała się skostniała, martwa i zimna. By użyć obrazu charakterystycznego dla Schulza: jej korzenie przestały zapuszczać się w mityczne i witalne „źródła”, przedstawiane przez jego prozę jako literackie, językowe i narracyjne źródła plemienia. Dla Schulza zatem antypoezyckie siły ortodoksyjnego pietyzmu oraz proces asymilacji połączyły się na przełomie wieków, nie aby zniszczyć żydowski instynkt artystyczny, lecz po to, by zepchnąć go głęboko do kolektywnej nieświadomości, gdzie czekałby swego przebudzenia. „Instynkt artystyczny, zdolności plastyczne zapadły w głąb duszy ludowej, tliły się tam nikłym płomieniem” (SF, 84). Tym wprowadzającym ustępem Schulz stwarza pole dla rozważań nad problemem żydowskiego odrodzenia kulturalnego – zwłaszcza nad możliwością kontynuacji i ożywienia tradycji żydowskiej książki. Prace i biografia Liliena stają się przykładem – a zarazem symbolem – jednej ze ścieżek obieranych w ramach donioślejszego procesu, w którym pisarz sam, podobnie jak wielu innych członków jego środowiska kulturalnego, aktywnie uczestniczył.

Schulz jest najbardziej zainteresowany tymi pracami Liliena, które są próbą odkrycia nowych i witalnych inkarnacji Księgi żydowskiej. Inkarnacja, która czerpie z żydowskich źródeł, ale również żywi się ich energią, wcielając ją w nowoczesne formy, poprzez tworzenie żywej poezji, która jest zarazem *autentyczna* – słowo-klucz w estetycznym słowniku Schulza, a także stosowna, czyli *adekwatna* w nowoczesnej sztuce Liliena. „Dla Liliena sprawa zreaktywowania mitu żydowskiego, ożywienia go i zbliżenia współczesnemu zeuropeizowanemu pokoleniu przedstawia się jako kwestia wyrażenia własnej treści, tych złożych drzemających w głębi plemiennej świadomości, w formach narodowej europejskiej sztuki” (SF, 86). A także: „Wziął on z niej [ze sztuki *fin-de-siecle*’u] artystyczny rymsztunek, formę i treść, ale wlał w nią innego zgoła i nowego ducha. Jest to duch czystej poezji i wysokiego idealizmu, duch optymizmu i afirmacji

[...]. Jako taka weszła w skład kultury żydowskiej jako wieczny i niezniszczalny nabytek” (SF, 95–96). Jest to ten sam projekt, który Schulz wyznaczył sobie²⁵ i który zostaje przywołany w zmitologizowanej formie w opowiadaniach *Księga*, *Wiosna* i *Genialna epoka*. Dla Schulza osiągnęły ten cel wczesne ilustrowane przez Liliena tomy *Juda* (1901) i *Lieder des Ghetto* (1902), które określa mianem „monumentalnych prac”.

Jedną ze szczególnych cech, które czynią *Judę* idealną ekspresją nowoczesnej sztuki żydowskiej, jest w ocenie Schulza to, że z jednej strony dzieło to wiąże się z żydowską tradycją literacką oraz tradycją biblijną i ze współczesnymi troskami Żydów, z drugiej zaś reprezentuje współpracę między żydowskim i nieżydowskim artystą. Zarówno forma, jak i kontekst powstawania książki są aktem przekroczenia „murów getta”, „murów więziennych”, które oddzielały Żydów od świata. Przekroczenie to było podstawowym celem żydowskiego odrodzenia. Schulz pisze o *Judzie* następująco: „Jest to zbiór ballad biblijnych napisanych przez niemieckiego poetę, junkra barona Börries von Münchhausen, zaprzyjaźnionego serdecznie z żydowskim malarzem” – po czym dodaje wpisany w nawias krzyk ubolewania, który przewija się w całym eseju: „(jakie to dalekie czasy, gdy było to możliwe!)” (SF, 88).

W ocenie Schulza sukces *Judy* jako przykład dzieła w formie książki nadaje jej rangę największego osiągnięcia Liliena. Tom stanowi „integralną całość”, która dzięki charakterystycznej linii, wzornictwu, kontrastowi czerni i bieli oraz wizualnemu „rytmowi” osiąga stan żywej, ruchomej poezji wizualnej. „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 bieli, z ich starcia na ostrej granicy melodyjnej linii wydobył Lilien jak gdyby krystaliczną muzykę sfer” (SF, 87). Wraz z dyskretnym przejściem w obrazowaniu Schulza z metafory lingwistycznej i muzycznej do geograficznej lilienowskie odkrycie nowoczesnej, wizualnej formy żydowskiej poezji staje się równocześnie synonimiczne z odzyskaniem mitycznej „ojczyzny”; nie terytorialnej, a tekstowej/mitycznej, przez co dla Schulza autentycznej. „Każda strona stanowi całość skomponowaną przez Liliena [...]. Pierwszy to raz może stworzono książkę tak całkowitą, tak zestrojoną surowo, nieugięcie i kontrapunktowo w integralną całość. [...] Książka ta była zarazem pierwszą próbą zagłębienia się w świat przeszłości plemiennej, próbą odzyskania mitycznej ojczyzny” (SF, 88).

Opublikowane w języku niemieckim *Juda* oraz *Lieder des Ghetto* reprezentują przykłady autentycznej zrewitalizowanej ekspresji „mitologicznych sił ludowych” (SF, 86). Jednakże dla Schulza prace Liliena tracą swoją witalność i autentyczność wraz z jego przeprowadzką do Palestyny. Mowa tu o momencie,

²⁵ „Ach, i spisując te nasze opowiadania” – wyznaje narrator *Księgi* – „[...] czy nie oddaję się tajnej nadziei, że wrosną one kiedyś niepostrzeżenie między zżółkłe kartki tej najwspanialszej, rozsypanych się księgi, że wejdą w wielki szelest jej stronic, który je pochłonie?” (BN, 92).

kiedy sztuka Liliena nawiązuje relację nie z tekstową czy poetycką „Ojczyzną” Żydów, a z realnie istniejącą – geograficzną i polityczną. „Lilien po poznaniu Palestyny” – pisze Schulz „przestaje być wizjonerem utraconej ojczyzny, zarzuca nawet technikę czarno-białą jako nieaktualną w jego realistycznym nastawieniu i chwytą za rylec akwaforysty, ażeby w niezliczonych grafikach opisać krajobraz, ludzi i budowlę kraju widzianego trzeźwym, byстрым [...] spojrzeniem pojednanego z rzeczywistością artysty” (SF, 88). Próba zbudowania rzeczywistej i terytorialnej ojczyzny, jak również decyzja o związaniu swoich artystycznych i duchowych aspiracji z konkretną geograficzną i polityczną rzeczywistością, reprezentuje tutaj nie spełnienie, a porzucenie mitu żydowskiej kultury o największym potencjale, mianowicie mesjanizmu: wizji idealnej ojczyzny, która pozostaje na zawsze niewcielona.

Wzlot i upadek kariery Liliena służy Schulzowi jako metonimia dla szerszego procesu, jakim jest rozkwit i późniejszy schyłek ideału żydowskiego odrodzenia kulturalnego w diasporze. Kompozycja esesju podąża śladem początków humanistycznego, kulturowo-duchowego projektu inspirowanego konceptem *Bildung*, z którego to wyrosły wczesne prace Liliena – *Juda* i *Lieder des Ghetto*. Następnie esej opowiada o stopniowym zaćmieniu projektu, w okresie gdy polityczny syjonizm, napędzany przez rosnący antysemityzm i ekonomiczną niepewność w Europie środkowo-wschodniej, zepchnął i pochłoniął tę wczesną uniwersalistyczną/nacjonalistyczną idyllę.

Jak każdy modernistyczny gatunek literacki i artystyczny, z którym Schulz eksperymentował (list, opowiadanie, krytyczny esej, grafika wykonana techniką *cliché verre*, szkic, malowidło olejne), esej o Lilienie musi być potraktowany jednocześnie jako wypowiedź na pewien temat (w tym przypadku jest to twórczość Liliena) oraz jako forma autobiografii i autokomentarz²⁶. W eseju o Lilienie Schulz oferuje spostrzeżenia dotyczące swej własnej tęsknoty i tęsknoty swego żydowskiego pokolenia za utraconą ojczyzną a także świeckich programów mesjanistycznych rozwijanych w odpowiedzi na te tęsknoty. Bardziej bezpośrednio niż uczynił to w opowiadaniach z *Sanatorium...* – chociaż przekaz taki

²⁶ W opisach klimatu kulturowego *fin-de-siècle’u*, jakie zawiera esej Schulza o Lilienie, porbrzmiewają echa niezliczonych ustępów z wcześniejszych esejów pisarza, jak również z jego wywiadów i opowiadań, w których przedstawiał własne artystyczne korzenie i aspiracje. Napisane w nieco krytycznym, czy autokrytycznym tonie, ustępy te zawierają w sobie elementy elegijne. Podobnie jak opowiadania z tomu *Sanatorium* czy tekst *Republiki marzeń*, śledzą pamięć i zapis epoki marzeń i projektów estetycznych – a w istocie, artystyczno-mesjanistycznych pragnień – zanim zostały one ukazane jako głupawe i beznadziejne. „Treścią tej twórczości” – pisze – „jest, najogólniej mówiąc, pewien liryzm romantyczny, pewna romantyczna tęsknota, jaka w epoce *fin-de-siècle’u* ogarnęła warstwy intelektualne Europy. [...] zatęskniono za tym, co najdalsze i nieosiągalne współczesnej umysłowości, przenoszono się wyobraźnią do epok o gorącym klimacie duchowym, wyczarowano czasy, w których rytm życia płynął wznioślejszą, wspanialszą i barwniejszą falą, zaklinalo wizje przyszłości patetyczniejszej, kolorowszej i bujniejszej niż szara teraźniejszość.” (SF, 91).

i tam był obecny – ujawnia tu wielkie oddanie *fin-de-siècle*’owemu projektowi żydowskiego kulturalnego odrodzenia i jednocześnie głęboką powściągliwość wobec politycznego syjonizmu, a w końcu również jego odrzucenie.

Młoda ideologia syjonizmu – pisze Schulz – 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. (SF, 86)

Jednakże – dodaje Schulz – „Zobaczmy później, że ta programowość i prostoliniowość tego dążenia kryje w sobie pewne niebezpieczeństwo” (SF, 86). Słowa te, podobnie jak inne, które można odnaleźć w jego eseju, powtarzają obawy o los politycznego syjonizmu, który wydawał się raczej ślepą uliczką niż kontynuacją tej właśnie mesjanistycznej tęsknoty, która dla Schulza była stałym źródłem witalnego wsparcia żydowskiej kultury. Ephraim Mojżesz Lilien reprezentował, według pisarza, „przejście od religijnego, mitycznego, mesjanistycznego nacjonalizmu żydowskiego do nacjonalizmu nowoczesnego i realistycznego” (SF, 84). Warto pamiętać, iż dla Schulza niewiele epitetów skrywa w sobie głębszą sugestię etycznej i duchowej porażki niż określenie „realistyczny”. W sformułowanym tu opisie syjonizmu jako formy w pełni „realistycznego nacjonalizmu”, przeciwstawionego „religijnemu, mitycznemu, mesjanistycznemu nacjonalizmowi żydowskiemu”, pobrzmiewa echo silniejszej, mniej zawołanej krytyki syjonizmu politycznego, wyrażanej zarówno przez świeckich, jak i religijnych Żydów jego pokolenia i regionu, którą niewątpliwie pisarz sam podzielał. „Z religijnego punktu widzenia [...]” – jak ujmuje to Olson – „syjonizm był oceniany jako szczególnie zgubny: uzurpowanie świętości Ziemi Izraela celem budowy świeckiego państwa narodowego było dla wielu herezją w jej najbardziej skandalicznej formie”²⁷.

Esej Schulza na temat Liliena zwraca uwagę (stając się nawet apologią) na jego własną decyzję o poszukiwaniu kontynuacji religijnej, mitycznej i mesjanistycznej tradycji żydowskiej nie poprzez programy polityczne, a za pośrednictwem żywej książki – współczesnego *midraszu*, który posiada dostęp do – by przywołać sformułowanie Schulza – „głębi plemiennej świadomości” (SF, 86). „Nacjonalizm polityczny nie odrzucił sił mistycznych i głębokich”, pisze Schulz, „tych rezerw podziemnych, które uczyniły go ruchem ludowym [...], starał się je ocalić i przenieść do [...] swej nowej, zeuropeizowanej ideologii” (SF, 84). Ale kontynuuje:

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

²⁷ J. Olson, *Nathan Birnbaum and Jewish Modernity: Architect of Zionism, Yiddishism, and Orthodoxy*, Stanford 2013, s. 3.

rodzą się tęsknoty, zachwyty, ideały i formy wyobraźni zbiorowej. W tych samych głębiach operuje sztuka. (SF, 84)²⁸

W tym akapicie Schulz odwołuje się do głównego napięcia, jakie istnieje między konkurencyjnymi domenami estetyki i polityki, do którego odnosi się wielokrotnie w eseju o Lilienie. Struktura tekstu czyni owo napięcie pierwszoplanowym. Poprzez ten esej Schulz powraca do toczonych we Wschodniej i Zachodniej Europie na początku XX wieku przełomowych debat na temat żydowskiej sztuki i żydowskiego nacjonalizmu. Jego tekst powtarza niemal wprost zbiór argumentów przytaczanych przez Martina Bubera, E. M. Liliena, Bertholda Feiwela i innych zwolenników syjonizmu kulturalnego, którzy sformowali tak zwaną „frakcję demokratyczną” podczas Piątego Kongresu Syjonistycznego we Wiedniu w 1901 roku. *Lieder des Ghetto* z ilustracjami Liliena i tłumaczeniami z jidysz autorstwa Feiwela były produktem właśnie tego kulturalnego momentu. Schulz posługuje się esejem o Lilienie, aby odkryć przed swoimi czytelnikami, że ta właśnie książka i towarzyszący jej etos miały głęboki wpływ na jego własny artystyczny i duchowy rozwój, a także aby ukazać los syjonizmu kulturalnego w późnych latach 30. XX wieku. Jego komentarze ujawniają sympatię dla celów syjonistów kulturalnych, których nazywa „najlepszymi przedstawicielami” syjonizmu, a także dla wybitnych postaci ruchu na rzecz odrodzenia żydowskiego²⁹. Towarzyszy temu wstrzeźliwość i smutek w ocenie kierunku, w jakim podąża ruch syjonistyczny, który odznacza się polityzacją i nacjonalizmem, ostatecznie sprowadzając tęsknoty za wirtualnym, nowoczesnym wcieleniem najtrwalszego mitu Judaizmu jakim jest mesjanizm, do roli dodatku dla realistycznego programu politycznego z tego świata.

„Żydzi stoją u progu powstania z pół-życia do życia pełnego”³⁰ – pisał Martin Buber w artykule z 1901 roku zatytułowanym *Jüdische Renaissance*, który ukazał się w inaguracyjnym numerze berlińskiego pisma „Ost und West”. „Dlatego też ich udział w nowoczesnym narodowo-międzynarodowym ruchu kulturalnym postrzegany jest jako odrodzenie”³¹. Artykuł wyrażał cele i etos

²⁸ W tej części tekstu język Schulza przywołuje na pamięć jego *Esej dla Witkiewicza*, z 1936 roku, w którym pisze: „Rola [sztuki] jest być sondą zapuszczoną w bezimienne. Artysta jest aparatem rejestrującym procesy w głębi, gdzie tworzy się wartość” (BN, 445–446).

²⁹ To właśnie kulturowi i duchowi syjoniści tej orientacji, spadkobiercy myśli Mojżesza Hessa i Ahad Ha-ama, dla których termin „syjonizm” nie wiązał się jeszcze z Partią Syjonistyczną lub z konkretnym terytorialnym projektem, są tymi, o których Schulz pisze w eseju o Lilienie: „Syjonizm, jak go rozumieeli 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.” (SF, 95).

³⁰ M. Buber, *Jüdische Renaissance*, „Ost und West” 1901, nr 1, s. 7–10.

³¹ Tamże. Wprowadzając znane nam tropy, z których Schulz będzie czerpał w swoim późniejszym eseju, Buber postrzegał odrodzenie żydowskie jako wysiłek, który „przemieni utajone siły

ruchu odrodzenia żydowskiego epoki *fin-de-siecle’u*, reprezentowanego przez grupę zakulturyzowanych, niemieckojęzycznych żydowskich intelektualistów i artystów, których program łączył kierowane do świeckich Żydów apele Ahad Ha-ama³² o odrzucenie asymilacji i dumną afirmacją odrębnej kultury żydowskiej z niezgodą na porzucenie obietnicy przynależności do Europy, zawartej w koncepcji *Bildung*. Zwolennicy syjonizmu kulturalnego wyobrażali sobie żydowskie odrodzenie narodowe raczej jako kulturalne i duchowe, niż polityczne. Fakt ten był przyczyną konfliktu z Teodorem Herzlem i „syjonistami zachodnimi”, którzy stanowili kierownictwo Światowego Kongresu Syjonistycznego. Język, jakim posługuje się Buber w artykule *Jüdische Renaissance* w roku 1901, odzwierciedla rezerwę w stosunku do upolitycznienia żydowskiego odrodzenia. Wyraża również pragnienie, aby żydowskie odrodzenie narodowe rozumiane było nie jako strategia obronna czy odrzucenie żydowskiego życia w diasporze, ale raczej jako afirmacja i ponowne odkrycie narodowej dumy oraz „osobności”, włączając w to dumę z przynależenia do wspólnoty europejskiej:

Z jednej strony widzimy zwiastuny wielkiej uniwersalnej kultury piękna. [...] artystyczna ekspresja, która budzi się wszędzie, rozwój nowoczesnej sztuki i rzemiosła, włączenie poczucia piękna do życia codziennego, różnorodne próby edukacji estetycznej naszej młodzieży. [...] Z drugiej strony obserwujemy grupy nacjonalistyczne gromadzące się wokół nowych sztandarów. Nie są już one motywowane podstawowym impulsem przetrwania, czy potrzebą obrony przed wrogimi atakami z zewnątrz. Narody te nie dążą do zdobyczy terytorialnych, dążą jednak do odrębności. Pragną tworzenia świadomego i nieświadomego rozwoju duszy narodowej.³³

Buber był jednym z wielu czołowych żydowskich intelektualistów tego okresu, którzy promowali koncepcję żydowskiego odrodzenia kulturalnego w Europie włączonego w szeroko rozumiane europejskie odrodzenie kulturalne. Podobnie jak Buber, kilku innych orędowników tego (między)narodowego odrodzenia – spadkobierców etosu *Bildung*, charakterystycznego dla generacji Haskali – albo pochodziło z Galicji, szczególnie z regionu lwowskiego, albo wykazywało największą aktywność polityczną w tym regionie. Dwóch szczególnie miało silny wpływ na galicyjskie, zakulturyzowane pokolenie Schulza oraz jego lwowskie środowisko: urodzony w Wiedniu pisarz i aktywista polityczno-kulturalny Nathan Birnbaum (1864–1937)³⁴ oraz lwowski rabin Markus

w aktywne wartości naszego plemienia,” oraz „zaprezentuje je naszemu nowoczesnemu życiu jako jego formę. [...] Nie powrót, [lecz] stworzenie ze starożytnego materiału” (33).

³² Pseudonim literacki Ashera Zvi Hirscha Ginsberga (1856–1927), założyciela kulturowego syjonizmu.

³³ M. Buber, *Jüdische...*, dz. cyt.

³⁴ Birnbaum, syn galicyjskich emigrantów, uznawany jest za pierwszego pisarza, który użył terminu „syjonizm”, a także frazy „ruch dla żydowskiego odrodzenia”. Działając w Wiedniu miał duży wpływ na kształtowanie się dyskursu obu ruchów na przełomie XIX i XX wieku. Podczas kampanii wyborczej do austriackiego parlamentu w 1907 roku, Birnbaum jako zagorzały zwolennik

Ehrenpreis (1869–1951)³⁵. Buber, Birnbaum i Ehrenpreis mogą być uznani za syjonistów kulturalnych (aczkolwiek Birnbaum później zostanie nacjonalistą diaspory i jidyszystą) – ich pisma i przemówienia promowały ideały ruchu, przedstawiane między innymi przez Birnbauma w artykule *Ruch odrodzenia żydowskiego* opublikowanym w 1902 roku w „Ost und West”. W eseju Schulza o E. M. Lilienie wybrzmiewają idee, aspiracje i charakterystyczne tropy retoryczne tego ruchu oraz związanej z nim wpływowej konstelacji galicyjskich pisarzy przełomu wieków. Orędownicy takiego właśnie modelu żydowskiego odrodzenia kulturalnego w dziedzinie literatury i sztuki wzywali do rozwinięcia dumnej sztuki żydowskiej, która mogłaby kwitnąć i wносить wkład do szeroko rozumianej kultury europejskiej. Sztuki, której nowoczesne i europejskie obrazowanie i formy mogłyby przekroczyć granicę kultur i języków. Takiej, której częścią byłaby twórczość w europejskich językach diaspory. Sztukę tego rodzaju Schulz zacznie uprawiać pokolenie później.

Martin Buber współpracował blisko z Lilieniem we wczesnych latach wydawania „Ost und West” (1901–1903) w Berlinie. Lilien był dyrektorem artystycznym pisma, a jego śmiałe, zmysłowe ilustracje wypełniały strony periodyku, definiując w ten sposób jego dumnie żydowski wygląd. Pismo docierało do dziesiątków tysięcy żydowskich czytelników w Niemczech, Austrii i całej Europie. „Lilien głęboko spenetrował cud naszego ludu” – stwierdził Buber w 1901 roku w *Rozważaniach nad sztuką żydowską* – „rozpoznał znaczenie i wartość naszych starych motywów i adaptował je. [...] Pokładamy w nim całą nadzieję.”³⁶.

nik żydowskiej autonomii w diasporze, zyskał ogromną popularność i rozgłos, agitując w wielu miastach i miasteczkach Galicji.

³⁵ Urodzony we Lwowie Markus Ehrenpreis był niezwykle płodnym uczonym i publicystą, postępowym rabinem, a także aktywistą syjonistycznym we wczesnym okresie istnienia ruchu. Wraz ze swoimi kolegami ze studiów rabinackich Markusem Braude (1869–1949) i Ozjaszem Thonem (1870–1936), który został naczelnym rabinem Krakowa w 1897 r., jak również posłem na polski Sejm w roku 1919, brał udział w organizacji Pierwszego Kongresu Syjonistycznego. Ehrenpreis był również wujem zaręczonej z Schulzem Debory Vogel (1902–1942), która miała na niego ogromny wpływ. W późniejszym okresie Ehrenpreis został naczelnym rabinem Chorwacji, a następnie Szwecji. O regionie lwowskim pisał: „Na naszym prowincjonalnym pograniczu między Austrią a Rosją (które niesprawiedliwie nazwano „*Halb-Asien*”) znaleźliśmy syntezę między Żydem a obywatelem wcześniej niż pozostali i szczerząc sobie ich rozczarowań” (M. Ehrenpreis, *Min livsveg*, „Judisk Tidskrift” 1939, nr 6, s. 186 – cyt. za: S. Fruitman, *Creating a New Heart: Marcus Ehrenpreis on Jewry and Judaism*, Umea 2001, s. 126).

³⁶ M. Buber, *O sztuce żydowskiej, Pierwszy Buber*, s. 57. Lilien był jednym z wielu żydowskich artystów zaproszonych do udziału w wystawie na tym kongresie. Zaprojektował również produkowaną masowo pocztówkę zapowiadającą Piąty Kongres, która stała się prawdopodobnie najbardziej ikonicznym dziełem żydowskiej sztuki narodowej. Co ciekawe, zarówno w przemówieniu Bubera, jak i w eseju Schulza, Lilien utożsamiany jest raczej z nadzieją i obietnicą, z tęsknotami swojego pokolenia niż ze spełnieniem: „Jego technika jest bogata i dojrzała” – mówi Buber, „Jednak, tak jak zmagania naszego, nowego pokolenia [...] jego sztuka jest raczej obietnicą niż spełnieniem” (tamże, s. 57).

Odczytując prace Liliena jako przejaw (między)narodowego, żydowskiego odrodzenia kulturalnego, Schulz sytuuje je jednocześnie w obrębie dwóch tradycji artystycznych: europejskiej i żydowskiej. Najpierw przedstawia rozwój europejskiej sztuki graficznej czarno-białych druków, od średniowiecznych i renesansowych drzeworytów niemieckich autorstwa Dürera i Holbeina, po prace angielskich prerafaelitów (Ruskina, Morrisa i Crane’a) i zapoczątkowane przez nich odrodzenie totalnej estetyzacji składu książki. „Lilien należy do tej wielkiej falangi grafików, pionierów nowego ruchu” (SF, 87) Schulz umieszcza Liliena również na tle jego własnego pokolenia artystów *fin-de-siècle’u*, takich jak „Munch, Beardsley, Puvis de Chavannes, wiedeński Klimt [...] Wyspiański” (SF, 92) – z ich skłonnością do romantyzmu, dekadencji, erotyzmu i irracjonalizmu. Jednocześnie wpisuje Liliena w linię spadkobierców „nieuczonych iluminatorów Hagady” (SF, 94).

Schulzowska interpretacja dzieła Liliena spleta te dwa nurty tradycji, przedstawiając żydowski dorobek jako integralny element rozwoju europejskiej kultury i uznając „autentyczną”, „odrodzoną” i „adekwatną” sztukę żydowską za taki rodzaj twórczości, który uczestniczy w szerszych artystycznych ruchach współczesnej Europy. Jak tłumaczy Paul Mendes-Flohr:

Ruch żydowskiego odrodzenia starał się odwrócić tendencję do przyjmowania, że judaizm był anachronizmem lub w najlepszym wypadku osobistym sentymentem, niemającym związku z poważniejszymi problemami wykształconych Europejczyków. [...] odrodzenie nie pociągało za sobą odwrotu od *Bildung*, raczej odzwierciedlało waloryzację judaizmu wewnątrz projektu stworzenia kulturowego dyskursu, który przenikają różnorodne głosy historyczne reprezentujące wspólne dziedzictwo ludzkości.³⁷

Kolejnymi cechami, które definiowały kulturalnych syjonistów z Galicji, był brak zgody na pesymistyczną ocenę doświadczenia europejskiej diaspory, nazywanego „egzystencją golusu” i odrzucenie propagowanego przez zachodnioeuropejskich syjonistów negatywnego wizerunku *Ostjuden*, czyli Żydów ze Wschodniej Europy. Syjoniści kulturalni podążali za myślą Ahad Ha’ama, postrzegając wschodnioeuropejskie życie i kulturę żydowską nie jako nieuleczalnie zdeformowane i chore, lecz wręcz przeciwnie – jako żywy rezerwuwar żydowskiej autentyczności kulturowej, źródło zarówno duchowej, jak i artystycznej witalności. Ten właśnie etos wywarł znaczący wpływ na literackie eksperymenty Schulza i jego interpretację sztuki Liliena.

W negatywnej wersji zachodniego spojrzenia wschodni, a szczególnie galicyjscy Żydzi jawili się jako cierpiący z powodu wygnania, *golus*-u, poniewierani, nieoświeceni, zacofani, prymitywni, fizycznie i psychicznie zdeformowani, zniewieściali – bez produktywnego zawodu dostarczającego środków do

³⁷ P. Mendes-Flohr, „The Berlin Jew as Cosmopolitan.” *Berlin Metropolis: Jews and the New Culture, 1890–1918*, Berkeley 1999.

życia³⁸. Obrazy te – wraz z wizją wzbierającego na sile antysemityzmu – stały się podstawowymi składnikami dyskursu syjonistycznego.

Poprzez własne masowo produkowane grafiki, między innymi niezwykle popularną pocztówkę zamówioną przez Piąty Kongres Syjonistyczny, sam Lilien znacząco przyczynił się do popularyzacji tych negatywnych obrazów *Ostjude* w świadomości rozsianych po świecie Żydów. „Jeśli istnieje graficzna reprezentacja myśli syjonistycznej,” pisze Michael Brenner, „trudno o taką, która komunikowałaby ją w jaśniejszy sposób niż rysunek Ephraima Mojżesza Liliena (1874–1925) zatytułowany *Pascha* i opublikowany w roku 1900. Po lewej stronie grafiki widzimy wygananego Żyda, którego oczy są smutne a ciało zaplątane w ciernie; po prawej stronie mamy wschodzące słońce z hebrajskim słowem «Syjon»; w tle natomiast – piramidy egipskiej niewoli.”³⁹



E. M. Lilien, „Passah” („Pascha”) [w:] B. von Münchhausen, *Juda*, Goslar, 1900

³⁸ Już wśród pokolenia poprzedzającego pokolenie Bubera i Liliena ten negatywny obraz wschodnioeuropejskiego żydowskiego życia został spopularyzowany przez poczytny utwór Karla Emila Franzosa – zbiór *Aus Halb-Asien* z 1876 roku, który przedstawiał wschodnie krańce imperium austro-węgierskiego, w tym Drohobycz Schulza i Liliena, jako „ein seltsames Zwielicht” – „dziwny zmierzch” pomiędzy Wschodem a Zachodem, Azją i Europą; światem cywilizacji i mrokiem barbarzyństwa.

³⁹ M. Brenner, *Prophets of the Past*, Princeton 2010, s. 157.

W przeciwieństwie do Liliena jego ziomek, Bruno Schulz, może być powiązany z innym poglądem na temat *Ostjude* – mianowicie z orientalizmem *fin de siècle’u* w jego pozytywnym aspekcie, odnajdującym w tradycyjnej galicyjskiej kulturze chasydzkiej głębokie źródła i pokłady autentyczności kultury żydowskiej⁴⁰. W związku z esejem o Lilienie jeden przykład aktywnego udziału Schulza w dyskursie dotyczącym *Ostjude* wyróżnia się na tle innych: symbolika krajobrazu we wstępie do *Republiki marzeń*, napisanej i opublikowanej w tym samym okresie, kiedy Schulz napisał i opublikował ów esej. W obu pracach Schulz snuje rozmyślenia nad ideą ziemi ojczystej i procesem przemiany, jakiej idea żydowskiej ojczyzny podlega w jego pokoleniu w latach 30. XX w.: od metafory mesjanistycznej tęsknoty, z potencjalnym otwartym zakończeniem, po chłodny polityczny realizm.

Opisy rodzinnego krajobrazu Schulzowskiego narratora *Republiki marzeń* można potraktować w tym kontekście jako rodzaj bezpośredniej odpowiedzi na negatywne, zachodnio-żydowskie i syjonistyczne portretowanie wschodnioeuropejskiego życia w goluście. By podkreślić sposób, w jaki dzieła Schulza biorą udział w tej dyskusji, chciałabym uczynić *Republikę marzeń*, wraz z językiem *fin de siècle’owego* żydowskiego odrodzenia, którym autor posługuje się w eseju o Lilienie, partnerem dialogu z wcześniejszym krytycznym esejem dotyczącym E. M. Liliena. Chodzi o pracę austriackiego żydowskiego pisarza Stefana Zweiga (1881–1942) – wstęp do opublikowanego w roku 1903 albumu zebranych dzieł Liliena, *E. M. Lilien. Sein Werk*. Pracując, podczas urlopu naukowego w Warszawie, nad swoim własnym esejem o Lilienie dla „Przeglądu Podkarpacia”, Schulz musiał korzystać z owego albumu, znajdując we wstępie Stefana Zweiga wiele poglądów, budzących jego niezgodę.

W swoim eseju młody, wówczas zaledwie dwudziestopięcioletni, tworzący w Wiedniu Zweig starał się ewokować dla siebie i swoich niemieckojęzycznych zasymilowanych czytelników obraz Galicji z młodości Liliena. Puszczając wodze fantazji, opisał Drohobycz w następujący sposób:

Ziemia ta jest uboga i spustoszona. Szare, zimne urwiska Karpat wtapiają się tam wolno w jałową, monochromatyczną przestrzeń, która rozciąga się aż do rosyjskich stepów. A życie w tych surowych i niegościnnych rejonach pozbawione jest piękna i urzekającej mocy. Artysta nigdy nie otrzyma tam niezwykłego daru postrzegania świata jako wachlarza radosnych i uwo-

⁴⁰ P. Mendes-Flohr, „*Fin-de-siecle Orientalism.*” *Divided Passions: Jewish Intellectuals and the Experience of Modernity*, Detroit 1991, s. 77–109. Afirmacja rodzinnej Galicji – jako bezpośrednio powiązanej z bogatymi złożami kulturalnej i duchowej energii – przyjmuje w pracach Schulza różnorakie formy. Zaliczyć można do nich: przedstawianie świata natury jako bujnie płodnego, a gleby czy humusu jako źródła związku odwiecznymi mitologiami, tworzenie graficznych obrazów figur biblijnych i chasydzkich umieszczanych w zmitologizowanym biblijno-galicyjskim krajobrazie, przejęcie i przekształcenie kabalistycznych przerośni, w tym odniesienia do *Zoharu* czyli *Księgi Blasku*, oraz parodiowanie bądź aluzyjne nawiązywanie do chasydzkich form opowieści ludowych. Te formalne strategie i tematy wciąż efektywnie eksplorowane są na różne sposoby przez rosnące grono badaczy twórczości Schulza.

dzielielskich kolorów, które składają się w oszałamiające formy; nigdy nie nauczy go życie, by pozwolić tysiącrotnie zabarwionemu spektrum kolorystycznych niuansów odbijać się w jego artystycznych wizjach.⁴¹

Jakby w bezpośredniej odpowiedzi na niezwykle stronicze wywody Zweiga na temat jego rodzinnego miasta i na temat innego drohobyżanina, Liliena, *Republika marzeń* rozpoczyna się od opisu tej samej „grudy ziemi ojczystej”, lub *Heimatsschölle*, by posłużyć się wyrażeniem Zweiga, które było źródłem artystycznej inspiracji zarówno Schulza, jak i Liliena:

[...] przenoszę się myślą do dalekiego miasta mych marzeń, wzbijam się wzrokiem ponad ten kraj niski, rozległy i fałdzisty, jak płaszcz Boga zrzucony kolorową płachtą u progów nieba. Bo kraj ten cały podkłada się niebu, trzyma je na sobie, kolorowo sklepione, wielokrotne, pełne krążanków, triforiów, różyc i okien na wieczność. Kraj ten wrasta rok za rokiem w niebo, wstępuje w zorze, przeaniela się cały w refleksach wielkiej atmosfery. (BN, 325)

Kolorowość, która oznacza tutaj i w innych opowieściach Schulza artystyczną witalność, była fundamentalnym założeniem artystycznej wizji Schulza i jego dzieła literackiego przynajmniej od czasu jego dyskusji o estetyce z Deborą Vogel w latach 1930–1931⁴². Tutaj pisarz opiera się na owym założeniu, by zagrać na nosie Jekom – niemieckojęzycznym Żydom z Wiednia, aczkolwiek jego komentarze skierowane są do dobrze poinformowanego, polskojęzycznego czytelnika, prawdopodobnie do samej Vogel. Rozkoszując się bujnym krajobrazem jako źródłem poetyckiej inspiracji, sugeruje w tym akapicie, że wiedeński czy zachodni pisarz żydowski nie jest w stanie zbliżyć się do zrozumienia prawdziwych źródeł Lilienowskiej inspiracji i może jedynie marzyć o bezpośredniej bliskości witalnych galicyjskich krajobrazów i trwałej duchowej witalności galicyjsko-żydowskiego świata.

W prozie Schulza drohobyżki krajobraz (dla Zweiga ubogi i spustoszony) „leży jak kot w słońcu” i przyjmuje wyraźnie biblijne cechy, przeistaczając się w „wybraną krainę, tę prowincję osobliwą, to miasto jedyne na świecie”, które „zainstalowało się na własne ryzyko na samym brzegu wieczności” (BN, 325). W istocie możemy przyznać, że pod piórem Schulza *Republika marzeń* staje się literacką wersją obrazu ziemi obiecanej, przedstawionej w grafice Liliena, „Jüdische Mai,” z tomu *Lieder des Ghetto*, a Schulz i Zweig wydają się rywalizować w swoich utworach o możliwe interpretacje prac Liliena.

„Ogródki przedmiejskie stoją jakby na krawędzi świata i patrzą poprzez parkany w nieskończoność anonimowej równiny. Tuż za rogatkami mapa kraju staje się bezimienna i kosmiczna, jak Kanaan”, pisze Schulz. „Jak to wyrazić? Gdy inne miasta rozwinęły się w ekonomikę, w liczebność – miasto nasze zstąpiło w esencjonalność. [...] Tu zdarzenia nie są efemerycznym fantomem na

⁴¹ S. Zweig, *Introduction. E.M. Lilien. Sein Werk*, Berlin 1903, s. 12.

⁴² R. Auerbach, *Nisht oysgeshpunene fedem*, tamże.



E. M. Lilien, „Der Jüdische Mai” („Żydowski Maj”)

powierzchni” – i w tym miejscu jego język zinterpretować można jako otwartą krytykę syjonistycznej wizji żydowskiej ojczyzny w Palestynie – „tu mają one korzenie w głąb rzeczy i sięgają istoty” (BN, 325).

Jeśli w *Republice marzeń* kolor bądź kolorowość staje się dominującym tematem i cechą galicyjskiego krajobrazu, w eseju o Lilienie Schulz podejmuje i odwraca znaczenie tematu czerni i bieli, którym posłużył się Zweig, by przywołać ponurą egzystencję wschodnioeuropejskich Żydów. Teraz wzajemna gra czerni i bieli staje się wyznacznikiem żydowskiego duchowego, życiodajnego przekazu. Schulzowskie opisy symboliki Liliena jako „postaci zrobionych jakby z białego milczenia podłożonego szumiącym akompaniamentem czarnych jak noc akordów” ewokują język stosowany w midraszach i pismach kabalistycznych do opisu Tory jako pisanej czarnym ogniem na białym ogniu. Czytane w kontekście tej gorącej debaty, żydowsko-galicyjskie teksty Schulza wydają się nie tylko przykładem twórczości z galicyjsko-żydowskiego marginesu literatury polskiej, ale przede wszystkim – z uwagi na projekt Schulza – ze wschodnioeuropejskiego marginesu niemiecko-żydowskiego kulturalnego odrodzenia, którego centrum było w Berlinie i Wiedniu.

Traktując nowo odkryty esej o Lilienie i *Republikę marzeń* jako dwa kluczowe elementy w całości artystycznych przedsięwzięć Schulza z lat 1936–1937, proponuję, by przyjąć, iż teksty te stanowią punkt zwrotny w artystycznym rozwoju pisarza. Reprezentują okres dogłębnych rozrachunków i samooceny, kiedy przedsięwziął i rozpoczął eksperymentowanie z radykalnym i ambitnym projektem modernistycznym w ramach „sztuki książki” – w szczególności sztuki książki

żydowskiej. Projekt ten wiązał się z rozproszeniem własnych dzieł, podejmujących temat żydowskiej odnowy duchowej i powrotu do utraconej ojczyzny czy ziemi ojców, po „śmietniku” – to znaczy we współczesnej, mającej krótkotrwałą ważność, popularnej prasie, we fragmentarycznej i ulotnej substancji nowoczesnego świata, gdzie wyczekują odkrycia, oceny i egzegezy. Jestem zdania, że ów Schulzowski projekt stworzenia swoistego rodzaju tandetnej Hagady czy tandetnej Księgi może być odebrany jako polsko-żydowski odpowiednik powstałych w tym samym okresie ambitnych *Pasaży* Waltera Benjamina, ale odpowiednik chiazmatyczny. Podczas gdy projekt Benjamina oparty jest na gromadzeniu i stara się zebrać w jedno *opus magnum* rozproszone fragmenty współczesnego historycznego i kulturalnego krajobrazu, projekt Schulza opiera się na rozproszeniu i ukrywaniu. Oba reprezentują modernistyczne żydowskie przekształcenie chasydzkich i kabalistycznych pojęć boskich skorup i iskier – roztrzaskanych, uwięzionych bądź ukrytych w upadłym świecie, którego naprawa leży w rękach człowieka – pobożnego *chasyda*⁴³. W ujęciu Benjamina i Schulza ten ciężar i to zadanie powierzone są odpowiednio krytykowi i czytelnikowi/egzegecie.

Na końcu chciałabym powrócić do problemu nowoczesnej żydowskiej rewolucji językowej, w obliczu której decyzja Schulza o rozpoczęciu eksperymentowania z różnymi formami modernistycznej literatury żydowskiej w języku polskim stanowi formę cichego i długotrwałego oporu. W tym samym roku, kiedy Schulz pisał i sukcesywnie publikował kolejne części eseju o Lilienie, otrzymał list od swej koleżanki z lwowskich czasów „Cusztajera”, tworzącej w jidysz pisarki i redaktorki, Racheli Auerbach, w którym pisała: „Jestem silnie przeświadczona o tym, że Pańskie rzeczy stać się mogą rewelacją na miarę światową, a skoro Pan nie pisze po żydowsku i nie należy do środowiska, z którego Pan wyrósł, to niechże Pan przynajmniej należy do... świata. [...] chciałabym ze swej strony spróbować przełożyć coś na język żydowski”⁴⁴. Niektóre z najbardziej emocjonalnie zabarwionych zdań eseju o Lilienie, napisane najwyżej parę miesięcy później, czyta się jak bezpośrednią odpowiedź Schulza na słowa Auerbach oraz jej tendencyjne tezy przepełnione silnymi przekonaniem jidyszystycznymi.

Chciałabym zamknąć swoje rozważania właśnie przytoczeniem reakcji Schulza, odczytując ją jako fascynujący komentarz dotyczący nie tylko Liliena, ale i jego własnej próby stworzenia modernistycznej literatury żydowskiej – nowej i autentycznej formy żydowskiej książki, która reprezentowałaby żywotną kontynuację żydowskiego mitu – właściwą jego epoce i miejscu, jego polsko-

⁴³ Gest ten jest kabalistycznym tropem znanym również z narracji chasydzkich, których zadaniem było poszukiwanie świętych prawd w krajobrazie naturalnym, a nawet w wypowiedziach nie-Żydów – mianowicie w chłopskich piosenkach, powiedzeniach czy wręcz przekleństwach. Zob. Sh. Anski, *Folklor un etnografye. Gezamelte shrift*, t. XV, Vilne–Warsze–Nju Jork 1925, s. 257–267.

⁴⁴ *Księga listów*, dz. cyt., s. 272.

języcznym, galicyjskiemu umiejscowieniu. „Dusza jego nie była odcięta od źródeł plemiennych, od natchnień czerpanych z głębi rasy” – pisze Schulz. Dalej w zdaniu, w którym pobrzmiwają słowa Auerbach, podsumowuje „przeciwnie – był reprezentantem społeczności, z której wyszedł”, Schulz powtarza określenie Racheli Auerbach: „[...] Ucieleśnił mit, na jaki stać było jego epokę i społeczność, z której wyszedł”. Porzucając pozory naukowego czy historycznego obiektywizmu, mówi o osobie, której życie emocjonalne jest mu dobrze znane: „Sercem naiwnym i otwartym słuchał dyktatu swego geniuszu o to tylko dbały, by z niego nic nie uronić, nic nie dodać własnego”.

W tym tekście czytamy o etosie i marzeniu o żydowskim odrodzeniu kulturalnym zawartym nie tylko we wczesnych rysunkach Liliena, ale również w znacznie bliższym czasowo eksperymencie na temat sztuki nowoczesnej książki żydowskiej autorstwa samego Schulza. Mowa tu o *Sanatorium pod klepsydrą* – projekcie estetycznym, który zawierał zarówno w swojej strukturze jak i tytule rozpoznanie bycia wyrazem wcześniejszej epoki oraz marzeń wcześniejszego pokolenia. Schulz pisze:

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 inteligencko, 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 zaciążyła. 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.

Karen Underhill

BRUNO SCHULZ, E.M. LILIEN
AND THE ARCHAEOLOGY OF POLISH JEWISH MODERNISM

Summary

This paper discusses Bruno Schulz's recently discovered 1937 essay on the Drohobycz-born graphic artist Ephraim Moses Lilien, best known for his iconic Zionist-themed black-and-white graphics in the Secessionist style. Schulz describes in his essay the seminal influence that the encounter with Lilien's art had on him at the age of thirteen: "There took place in me at that time a kind of internal shift. Lilien effected a powerful fertilization of my internal world, that revealed itself in an early, youthful and clumsy creativity." As the first known document in which Bruno Schulz openly presents his views on the contemporary political, cultural and spiritual concerns of his Jewish generation in Poland and Eastern Europe, the Lilien article enables a more direct reading of Schulz's own aesthetic project as an inheritor of the ethos of the *fin-de-siècle* Jewish Renaissance Movement, and as a contribution to the development of Jewish literary modernisms in Central Europe. The disappearance of the Lilien article from readers' consciousness for over three quarters of a century – since World War II – and its reemergence today not only represents an exciting next

episode in the quest, initially undertaken by Jerzy Ficowski, to recover Schulz's existing oeuvre. It also offers a fitting metaphor for a larger phenomenon taking place today within the fields of both Polish and Jewish studies, that I have called here the archaeology of Polish Jewish modernism. The discussion proposes an additional paradigm of "national indifference", adapted from the work of historian Tara Zahra, as a tool for thinking Schulz's texts as a simultaneously Jewish and Universal writing that resists attachment to political nationalisms, and to the project of nation-state building. More directly than he had done in the *Sanatorium* stories, Schulz reveals in the Lilien essay a strong commitment to the Jewish/Universal project of Cultural Zionism, inspired by Ahad Ha'am and promoted by prominent Jewish thinkers and spokespeople of the Lemberg/Lwów region, and a deep reticence about and finally rejection of political Zionism. Thus Schulz's Lilien essay points to, and becomes an apologia for, his own decision to seek a continuation of the religious, mythic and messianic Jewish tradition not in the promise of return to Palestine, but through the medium of the living book, which he calls here "that creation born of the longing of golus".