

Mojżyn, Norbert

Symboliczna wartość obrazowania zagłady Żydów w malarstwie Józefa Charytona

Studia Teologiczne 22, 295-315

2004

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KS. NORBERT MOJŻYŃ

SYMBOLICZNA WARTOŚĆ OBRAZOWANIA ZAGŁADY ŻYDÓW W MALARSTWIE JÓZEFA CHARYTONA¹

Treść: 1. Sztuka po Zagładzie; 2. Symbol żydowskiej „nieprzedstawialności”; 3. Symbol odsuniętych niebios; 4. Wariat czy marzyciel?; 5. Ponury świat egzekucji, chorób i wysiedleń; 6. Pozamalarskie pasje; 7. Choroba; 8. Wartość formalna prac malarskich Charytona; 9. Ikonografia Zagłady w pracach Charytona; 10. Symbol pamięci i modlitwy; 11. Symbol zapomnienia, czyli współczesne pokolenie.

*W dniu Szabasu
Ulicami kresowych miasteczek
Szli nieśpiesznie starsi i młodszy,
Jak zapatrzeni w świątynię jerozolimską,
teraz w ścianę płaczu (...).
Malarska retrospekcja,
Świat, którego koniec nastąpił tak nagle.
Ewa Cywińska²*

Moce języka i sztuki zawodzą podczas próby oddania rzeczywistości holokaustu³, która przekracza wszelkie formy artystycznego wyrazu. Zagłada Żydów podczas II wojny światowej okazuje się zbrodnią spoza ludzkiej skali, przy której, w obliczu nieskończoności, zrównują się wszelkie wielkości skończone: staje się zjawiskiem nie-

¹ Artykuł powstał w związku z przypadającą w lutym 2005 roku trzydziestą rocznicą śmierci malarza.

² *Józef Charyton. Malarstwo rysunek*, Katalog wystawy, BWA w Białymstoku, 1984, s. 5.

³ „Holokaust” oznaczał pierwotnie ofiarę całopalną, czyli taką, którą całkowicie trawili ogień. Obecnie używany jest na ogół w odniesieniu do hitlerowskiej zagłady Żydów podczas II wojny światowej. Przez samych Żydów używane jest jednak pojęcie „szoaħ”, oznaczające totalną zagładę, katastrofę. Ofiara całopalna była bowiem ofiarą dobrowolną, o czym nie można powiedzieć w stosunku do zbrodni ludobójstwa dokonanego na Żydach, a tym bardziej trudno odnieść to ludobójstwo do kultu oddawanego Bogu. Tym niemniej w literaturze naukowej i popularnej na ogół nie dostrzega się tej istotnej różnicy semantycznej. Dlatego, w ślad za powszechnie uznaną synonimicznością tych określeń, w niniejszym artykule wymienione pojęcia traktuje się zamiennie.

pojmowalnym. Dla szoah brakuje analogii historycznej oraz ram filozoficznych, teologicznych, a także wszelkich sposobów artystycznego obrazowania, przy pomocy których twórca może pomieścić pełnię tej tragedii. Owo przekroczenie granic pojmowalności powoduje, że wiadomości o zagładzie tak często – z przyczyn politycznych, światopoglądowych czy religijnych – odrzucano jako niewiarygodne, dokonywano narodowościowych i religijnych uproszczeń, przeinaczeń; w skrajnych przypadkach sztuka holokaustu przyjmowana była wręcz jako absurdalna.

1. Sztuka po Zagładzie

Sztuka po holokaucie powstała z doświadczenia niezmiernego bólu, cierpienia, z nieznośnego i nie do uniknięcia ciężaru wspomnień, tworzona ze strzępów, resztek, z prochu, zwierzęcych kości, z odlewu ludzkiego ciała, z ocalałej fotografii, z piasku, ołowiu, kosmyka ludzkich włosów, czyli z cienia, pustki i milczenia.⁴

Ten typ sztuki był prezentowany przez kilkadziesiąt lat po wojnie; była to sztuka świadków (*martyri*) w pełni tego słowa znaczeniu: ludzi, którzy własną krwią, upokorzeniem, złamaną psychiką tworzyli dzieła, przekuwając własne doznania, emocje, zranienia w formę artystycznego przekazu. Wyliczenie wszystkich artystów, rozsianych po różnych centrach artystycznego świata i podejmujących trudną tematykę Zagłady nie jest praktycznie możliwe. Co najwyżej, można próbować wyliczać nazwiska artystów, których dzieła brały udział w najgłośniejszych wystawach poświęconych zagadnieniom Zagłady w ostatnim czasie.

Temat holokaustu na przestrzeni ostatnich dekad spotkał się z dużym zainteresowaniem odbiorców. Minęło już pokolenie, dla którego temat ten z przyczyn emocjonalnych, nie był możliwy do realizacji, stanowiąc swoiste traumatyczne *tabu*. W sztukach plastycznych temat Zagłady przedstawiony został na głośnej wystawie zatytułowanej: *Bilder sind verboten* (1982, Düsseldorf). Znalazły się na niej dzieła takich artystów jak: Jankiel Adler, Arman, Joseph Bellys, Marc Chagall, Jochen Gerz, Anselm Kiefer, Arnulf Reiner, Mark Rothko, Alina Szapocznikow. W 1989 roku w *Holmann Hall Art Galery* w Trenton miała miejsce wystawa poświęcona holokaustowi w sztuce współczesnej pt.: *The Holocaust in Contemporary Art*. Avram Kampf, autor wy-

⁴ E. JEDLIŃSKA, *Sztuka po holokaucie*, Łódź 2001, s. 198.

stawy *Chagall to Kitaj. Jewish Experience in 20th Century Art*, która odbyła się w Londynie w 1990 roku w sali poświęconej zagładzie Żydów podczas II wojny światowej przedstawił dzieła: Felixa Nussbauma, Maxa Beckmanna, Ericha Brauera, Mariana S. Mariana, Samuela Baka, Jonasza Sterna, Jacquesa Lipchitza.⁵

W roku 1995 w *Northern Centre for Contemporary Art* w Sunderland (Anglia), została przygotowana wystawa *Responses to the Holocaust in Contemporary Art*. Kurator wystawy Monica Bohm-Duchen do udziału w tej ekspozycji zaprosiła artystów związanych z doświadczeniem zagłady osobiście, poprzez przynależność do narodu skazanego na unicestwienie, ale także poprzez pragnienie osobistego ustosunkowania się do wydarzeń wojennych czy poczucia artystycznej i ludzkiej odpowiedzialności za losy świata. Pośród prac mniej znanych artystów takich jak: Shimon Attie, Daisy Brand, Malvin Charney, John Goto, Kitty Klaidman, Lena Liv, znaleźć tu można dzieła Magdaleny Abakanowicz, Christiana Boltanskiego czy Rona B. Kitaja.⁶

Na polskim gruncie, w roku 1995 w warszawskiej Galerii Zachęta, miała miejsce głośna wystawa zatytułowana: „Gdzie jest brat twój Abel?“, której kuratorem była Anda Rottenberg. W wystawie wzięło udział 20 artystów polskich i zagranicznych, w tym niektórzy wymienieni już wcześniej: Magdalena Abakanowicz, Christian Boltanski, Mirosław Bałka, Marek Chlanda, Jan Hamilton Finlay, Moshe Gershuni, Jochen Gerz, Anselm Kiefer, Jannis Konellis, Moshe Kupferman, Arnulf Rainer, Antonio Saura, Micha Ulman, Krzysztof Wodiczko. Wystawa miała charakter rocznicowy – odbyła się z okazji 50 rocznicy zakończenia II wojny światowej, podsumowując w pewnym sensie stan sztuki „po Zagładzie”. Ekspozycja ze swej natury musiała postawić pytania o związek sztuki z etyką, z biegiem czasu, niestety, coraz bardziej zanikający. Temat zagłady Żydów w różnorodny i wariantywny sposób był też podejmowany przez plejadę znakomitych polskich artystów, m.in. Jana Lebensteina, Bronisława Linkego, Władysława Strzemińskiego, Alinę Szapocznikow, Teresę Żarnowerównę i in.

2. Symbol żydowskiej „nieprzedstawialności”

Jednym z obszarów działalności, które dopiero w czasach nowożytnych stały się dostępne dla Żydów, była sztuka przedstawienio-

⁵ Tamże, s. 13.

⁶ Tamże s. 14 n.

wa. Przez wieki na obszarze Europy edukacja w tej dziedzinie była całkowicie kontrolowana przez cechy skupiające wyłącznie chrześcijańskich rzemieślników i artystów. Jednak do znacznego ubezwłasnowolnienia w tej dziedzinie przyczynił się przede wszystkim Dekalog, wzbraniający Żydom wykonywania dekoracji figuratywnych. Zakaz ten miał na celu uchronienie narodu żydowskiego od naleciałości obcych kultów. Księga Kapłańska, trzecia z Pięcioksięgu Mojżeszowego, wyraźnie zaznaczała: „Nie będziecie sobie czynili bożków, nie będziecie sobie stawiali posągów ani stel. Nie będziecie umieszczać w waszym kraju kamieni rzeźbionych, aby im oddawać pokłon, bo Ja jestem Pan, Bóg wasz” (Kpł 26, 1). Zakaz ten stanowił zawsze w świadomości religijnych Żydów poważną przeszkodę w realizowaniu sztuki przedstawieniowej. Sztuka ta wyrażała się więc przede wszystkim w rzemiośle artystycznym oraz dekoracjach – zwłaszcza roślinnych i geometrycznych – rzeźbiarskich i malarskich; pierwsze sceny malarskie przedstawiające życie Żydów powstały poza środowiskiem żydowskim.⁷

W świecie współczesnym edukacja w dziedzinie sztuki stała się sprawą bardziej świecką, stąd Żydzi przestali być jedynie biernymi modelami. Zostawali malarzami i rzeźbiarzami, odbywającymi podróże do wielkich centrów artystycznych, by uczyć się u artystów najwyższej klasy i by poznawać sztukę w najbogatszych galeriach i muzeach. W ostatnich czasach artyści żydowscy brali udział w wielkich eksperymentach modernistycznych. Bez wątplenia należą do awangardy. I choć zerwali z religijną ortodoksją w dziedzinie sztuk plastycznych, to wydaje się, że ciągle lepiej czują się na polu malarstwa pozapredstawieniowego.⁸

Pierwszym artystą żydowskim, który nie uległ wynarodowieniu, malował akademickie sceny ze Starego – a nawet Nowego Testamentu, a także konwencjonalne, „mieszczańskie” sceny z życia niemieckich Żydów, był Moritz Daniel Oppenheim (1800-1882). Wykonał on m.in. techniką *en grissaille* serię przedstawiń z życia Żydów pod tytułem *Bilder aus dem Altjuedischen Familienleben*. Dzięki reprodukcjom ów cykl rozpowszechnił się szeroko w Europie. Do twórczości Oppenheima nawiązywali chętnie artyści żydowscy i nieżydowscy, zwłaszcza w środkowo-wschodniej Europie.⁹

⁷ C. ROTH (red.), *Jewish art. An illustrated history*, Tel Aviv 1961, szp. 529-530.

⁸ VIVIAN B. MANN, EMILY D. BILSKI, *Muzeum Żydowskie w Nowym Jorku*, Warszawa 1996, s. 100.

⁹ J. MALINOWSKI, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX w.*, Warszawa 2000, s. 6. Jedno z pierwszych przedstawiń Żydów w malarstwie polskim zawdzięczamy Ber-

3. Symbol odsuniętych niebios

W sytuacjach ekstremalnych, w obliczu spodziewanej czy już dokonywanej zagłady, rozsuwają się więzi między niebem a ziemią i ulega zakłóceniu wertykalny wymiar ludzkiej egzystencji. Każda próba ujęcia problematyki Zagłady skazana jest na niepowodzenie bez odniesienia jej do etyczno-religijnego kontekstu rozrachunku z tragiczną przeszłością zagłady. Twórczość artystyczna Józefa Charytona nosi w tym względzie pewne znamiona „pośmiertnego rachunku” wystawionego niebiosom za dramat tysięcy niewinnych. Jest przy tym zjawiskiem w pewnym sensie nietypowym w ogólnym pejzażu artystycznym Polski po II wojnie światowej. Można tak twierdzić ze względu na trudną tematykę, w ówczesnych warunkach politycznych PRL niesprzyjającą odświeżaniu pamięci o nieobecnych, niedawnych mieszkańcach tych ziem. Twórczość Charytona nie była jednak odcięta od dokonywanej nieśmiało już wówczas refleksji na temat rachunku krzywd. Charyton nie należąc do narodu żydowskiego, ani narodu oprawców – winnych hekatomby milionów istnień ludzkich, występując z pozycji neutralnej, czuł wewnętrzny przymus, aby dawać świadectwo tego, na co musiał z przerażeniem patrzeć, i na przebieg czego, nie miał wpływu. Poczował się do „współodpowiedzialności” za milczenie o prześladowaniach i mordach swoich żydowskich przyjaciół; „współodpowiedzialności” wynikającej z kompletnej bezradności. Ta współodpowiedzialność, choćby tylko urojona, stała się imperatywem jego twórczości i znamieniem głębokich etycznych doznań malarza.

Charyton w swojej sztuce wskazuje, że procesy narastającego ciemnienia i unicestwiania narodu żydowskiego przebiegały nie na nieznanach pustkowiach spoza rubieży cywilizacji, ale w obrębie cywilizacji europejskiej. Rys jego twórczości znakomicie oddaje sens poczucia samotności i izolacji Żydów skazanych na zagładę. To, co Charyton wyrażał pędzlem, piórem próbowali oddać inni, którzy przeżyli wszystkie okropności wojny. „Żydzi pozostawali sami. Absolutnie sami. [...] Cały świat był mniej czy bardziej winien niewspomagania narodu w niebezpieczeństwie zgonu” – oskarżał w swoim czasie filo-

nardo Bellotto, zw. Canaletto oraz Krzysztofowi Radziwiłłowskiemu. Bellotto w widokach Warszawy (np. *Ulica Miodowa z 1777*) umieszczał jako sztafaż rodzajowe scenki i postaci żydowskie. W 1781 r. działający we Lwowie i na Podolu Radziwiłłowski sportretował dwie Żydówki ze Żwańca – Chajkę i Elię, żonę i córkę lwowskiego kupca Abramka. Są to pierwsze znane portrety Żydów w Polsce. Nieco później powstał pastelowy portret *Młodej Żydówki* pędzla Jana Bogumiła Płerscha.

zof żydowski Vladimir Jankélévitch. Równolegle żydowska poetka Rajzla Żychlińska dostrzegала swoiste przyciemnienie Boga (odczuwane też przez filozofa Martina Bubera), który „zakrył swoją twarz” (Por. Pwt 31, 18: „A Ja zupełnie zakryję swe oblicze w tym dniu z powodu wszelkiego zła...”).

Józef Charyton czuł się wewnętrznie przymuszony przez obowiązek utrwalenia rzeczywistości, która wraz z ostatnim dymem kominów Treblinki, Oświęcimia i innych obozów, definitywnie znikła z polskiego pejzażu. Podobnie, amerykański artysta urodzony w 1932 roku, Ronald Brooks Kitaj, podpisujący swe dzieła jako Ron B. Kitaj, wyraził istotę dramatu artysty, który został porażony tragedią holokaustu pośrednio – poprzez opowieści świadków, ich publikowane relacje: „Tym oto chcę być: plemiennym upamiętniaczem, siłującym się ze swoim aniołem diaspory.”¹⁰ W innym miejscu Kitaj pisze: „Sztuka może i powinna podejmować kwestię szoah. Prawdą jest, że nie można uchwycić niczego poza tej rzeczy cieniem, który kładzie się między nami. Jak większość ludzi znam jedynie ten cień, jego aspekty w moim życiu... W życiu tych, którzy tam byli, cienie, ich cienie, nie są niedefiniowalne, nazywają się wspomnieniami. Dziwne jest być żywym, jest to straszne i budzące trwogę, żyć w czadzie czasu po holocauście, znać ludzi, którzy tam byli...”¹¹

Twórczość Charytona, dokonująca surowego osądu „odchodzącej” terażniejszości, domaga się sprawiedliwości w ostatecznym bilansie „zasług” i „zaniezań” społeczeństwa, w tym samych Żydów. W podobnym duchu wybitny filozof żydowskiego pochodzenia Emmanuel Lévinas nakazuje: trzeba, by Żydzi pamiętali o wszystkich aktach chrześcijańskiego miłosierdzia, jakie wystąpiły w okresie nazistowskim. Lévinasowi chodzi o miłość bezinteresowną, z jaką zresztą spotkała się jego żona wraz z córką chroniona przez siostry od św. Wincentego à Paulo.¹² Z kolei profesor Yisrael Gutman – jeden z czołowych historyków izraelskich – wskazuje, że Żydzi, obwiniający Polaków o „zamierzone niewspomaganie ich, choćby mogli to uczynić”,

¹⁰ RON B. KITAJ, *First Diasporist Manifesto*, w: Katalog wystawy *After Auschwitz, Responses to Holocaust in Contemporary Art*, Northern Centre for Contemporary Art, Sunderland, 1995, s. 150. Cyt za: E. JELIŃSKA, *Sztuka po holocauście*, Łódź, 2001, s. 157.

¹¹ Tamże, s. 33.

¹² Rozmowa w *Esprit* 162 (VI) 1990, s. 119-120. Lévinas stwierdza w niej: „Czarna sułtanna oznaczała schronienie i ludzkie przyjęcie. Wspaniałe duchowieństwo laickiego kraju, w jakim żyjemy, zaskarbiło sobie niezaprzeczalne prawa do naszej wdzięczności” (Zob. *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, Gdynia 1991, s. 171).

działają pod wpływem emocji, która przesłania racjonalną postawę; jego zdaniem, Polacy mogą być dumni z posiadania tytułu prawdziwych „bohaterów potopu”, aczkolwiek – jak przyznaje – „na skutek przebiegu wydarzeń taka gotowość do poświęcenia się mogła być zjawiskiem jedynie marginalnym”.¹³ Twórczość artystyczna Charytona, prócz swoiście pojętej ekspiacji za „grzechy zaniedbania i bezradności”, jest wyrazem dumy z przynależności do społeczeństwa, które narażając własne życie ocaliło tysiące istnień ludzkich.

4. Wariat czy marzyciel?

Koleje życia i twórczości Józefa Charytona zostały – czasem w różnych wariantach – opisane przy okazji licznych wywiadów i not biograficznych do katalogów oraz jednej pracy magisterskiej¹⁴. W artykule Stefana Atlesa zamieszczonym w miesięczniku „Kultura i Ty”, sam Charyton tak wspomina okres młodości i związków z ASP w Krakowie: „Studiowałem w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych przez pięć lat: 1932-1937. Najwięcej czasu i serca miał dla mnie Wojciech Weiss¹⁵. No i Mehoffer¹⁶. Nie miałem prawa do akademika. Mieszkałem kątem u robotników na Olszy, na Zwierzyńcu, u chłopów w Woli Justowskiej, a kiedy mnie wyrzucono, bo chronicznie zalegałem z komornem, nocowałem na plantach, na dworcu, jak się dało. Utrzymywałem się z różnych prac dorywczych, co nie było łatwe,

¹³ Wypowiedź z debaty na temat etycznych problemów Holocaustu w Polsce – Jerozolima 2 II 1988. Cyt. za: A. POIOLNSKY, *Polish-Jewish Relations and the Holocaust*, w: „Polin”, 4 (1989), s. 238.

¹⁴ Z. CHODAKOWSKI, *Józef Charyton. Życie i twórczość*, Siedlce 1979, maszynopis. Józef Charyton urodził się 8 listopada 1909 roku (według wpisu w księdze meldunkowej Urzędu Miasta Siemiatycze) w miejscowości Krupice koło Siemiatycz na Podlasiu w rodzinie gospodarskiej Stanisława i Emilii z domu Okieńczuk. Nazwisko Charyton jest rzadkie w tych okolicach. Dało to Józefowi asumpt do genealogicznych spekulacji na temat pochodzenia rodziny. Ze względu na dość mocno ugruntowaną tradycję o holenderskim pochodzeniu rodziny, Charyton chętnie – i zupełnie bezkrytycznie – podawał nieudokumentowane twierdzenia o pochodzeniu z rodziny, przybyłej do Polski przed kilkoma wiekami z miejscowości Vischendorf w Holandii. Do tych twierdzeń należy jednak podchodzić ostrożnie. Osadnictwo, na które powoływał się Charyton, dotyczyło przede wszystkim Niemców, nie zaś Holendrów. Z niewiadomych przyczyn Charyton podawał również w biogramach różne daty urodzenia, oscylujące pomiędzy 1909 a 1912 rokiem.

¹⁵ Wojciech Weiss (1875 – 1950), jeden z najciekawszych malarzy polskiego modernizmu.

¹⁶ Józef Mehoffer (1868 – 1946), jeden z najdłużej czynnych przedstawicieli polskiego modernizmu; malarz, grafik, projektant witraży i wnętrz.

jako że był to najgorszy okres kryzysu i bezrobocia. Na rok w ogóle musiałem przerwać studia, bo zachorowałem na gruźlicę. Umieszczono mnie w sanatorium studenckim w Zakopanem i to był dobry rok, bo nie głodowałem. A kiedy wreszcie zdobyłem upragniony dyplom (...) okazało się, że malarz nikomu na nic nie jest potrzebny”.¹⁷

Zdumiewająca jest nonszalancja w przytaczaniu rozbieżnych faktów i dat ze studenckiego okresu życia. Być może świadczy to o poczuciu nie do końca urzeczywistnionych zamierzeń i ideałów. Próbując oddzielić warstwę faktograficzną studiów Józefa Charytona na krakowskiej ASP, od pewnych – mniej czy bardziej zamierzonych – konfabulacji, wypada przytoczyć te fakty, które nie podlegają dyskusji i znajdują swoje potwierdzenie w dokumentach. Mianowicie po ukończeniu zaocznie prywatnego gimnazjum w Wysokiem Litewskim rozpoczął w 1928 roku naukę w Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie. Jednak po roku nauki w tej placówce zrezygnował z dalszej w niej edukacji. O tym etapie swojego życia pisze w swoich pamiętnikach: „Po roku nauki w szkole i po roku włączenia się po stolicy coś stało się w mojej duszy nienasyconej, co zadecydowało o dalszym moim losie. W pierwszym rzędzie doświadczyłem, że poziom zakładu naukowego jest niewystarczający, za nisko, za ciasno, i za mało dla mojego zachłannego umysłu. Brakowało tchu, a siły spalały się na panewce, rozmach cały ginął w próżni bezcelowych dociekań. Podczas wakacji zacząłem przygotowywać się do egzaminów – nie wiem dlaczego, ale do Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Pojechałem chociaż był to egzamin konkursowy i 260 kandydatów na 47 miejsc – zdałem.”¹⁸

Studia Charytona na ASP nie obejmowały pełnego pięcioletniego wymiaru, ale ograniczone były do lat 1931-1932. Przynajmniej te lata są potwierdzone w dokumentach ASP. Studiował pod kierunkiem prof. Władysława Jarockiego.¹⁹ Dużo więcej o prawdziwym charakterze pobytu na ASP możemy wywnioskować z innego fragmentu wspomnień autora, zapisanego w jego pamiętnikach, gdzie z perspektywy minionych lat, w formie „spowiedzi generalnej”, próbuje zmierzyć się ze swoją akademicką przeszłością: „Dlaczego zapisałem się na Akademię Sztuk Pięknych? Czy może dlatego, że najwięcej tam tego rodzaju wariatów jak ja przebywało? Czy właściwie skorzystałem ze

¹⁷ S. ATLES, *Na śmierć Józefa Charytona*, w: „Kultura i Ty”, 1975, nr 4, s. 45-48.

¹⁸ *Geneza*, Pamiętnik J. Charytona, w zbiorach rodzinnych Charytona w Siemiatyczach, bez pag.

¹⁹ Władysław Jarocki (1879 – 1965), malarz, grafik, architekt.

studiów? Sądzę, że ASP była dla mnie uniwersytetem życia, wyższym zakładem w doświadczaniu się, hartowaniu woli i charakteru. Przede wszystkim starałem się jak najmniej pokazywać po sobie, wśród kolegów, że jestem głodny i potrzebujący pomocy. Uchodziłem za takiego, któremu prawie niczego nie brakowało, a któremu często robiło się gorąco, kiedy szedł klatką schodową na wyższe piętro. Z perspektywy czasu stwierdzam, że właściwie nic konkretnego nie zdobyłem studiując na Akademii, żadnego tytułu naukowego, ani specjalnego zawodu – ot, artysta z Bożej łaski”.²⁰

5. Ponury świat egzekucji, chorób i wysiedleń

Okres II wojny światowej miał stanowić przełom w jego karierze artystycznej. Będąc człowiekiem o niezwykle wrażliwej psychice, bardzo boleśnie odczuwał prześladowania, deportacje i rozstrzeliwania swoich bliższych i dalszych sąsiadów – szczególnie mieszkańców Wysokiego Litewskiego. Eksterminacja dotknęła przede wszystkim ludność żydowską; ludność ta stanowiła niemal połowę całej populacji Wysokiego. Z okien swojego domu codziennie obserwował życie toczące się w odizolowanym od świata i skazanym na zagładę getcie. Codziennie bywał naocznym świadkiem egzekucji, mordów, chorób oraz śmierci z głodu i wycieńczenia.²¹

Po wojnie, w związku ze zmianą granic państwowych, powrócił do swoich rodzinnych stron, osiedlając się wraz z rodziną najpierw w Klukowiczach, później w Janowie Podlaskim i Nurcu. Na ten czas przypadł koniec rodzinnego szczęścia. Bardzo boleśnie przeżył odejście swojej żony wraz z dziećmi. Od 1953 pozostawał sam. Pustka, która pojawiła się w domu, napawając smutkiem i melancholią, skłoniła go do pełnego oddania się pasji malarskiej. Zaczął równoległe malowanie pejzaży podlaskich oraz cyklów żydowskich. Namiętnie fotografował a także zajmował się restaurowaniem zniszczonych przez działania wojenne kościołów.²²

²⁰ *Geneza*, dz. cyt., bez pag. Z okresem studenckim łączy się także interesujący epizod wołczyński. Zaproponowano Charytonowi wykonanie dekoracji z insygniami królewskimi w nieodległym od domu rodzinnego kościele parafialnym w Wołczynie. Ponaglany przez proboszcza, aby szybko zakończył pracę, wykonał ją w ciągu dwóch tygodni. Kilka dni później, w nocy, zamurowano w kościele trumnę z prochami Stanisława Augusta Poniatowskiego. Zob. *Malarz ziemi siemiatyckiej*, w: *Słowo Powszechnie*, nr 96 (24 IV 1967).

²¹ Z. CHODAKOWSKI, *Józef Charyton...*, dz.cyt., s. 44.

²² Tamże.

Przełomowy w twórczości Józefa Charytona był rok 1964. Przeniósł się wówczas do pobliskiego miasteczka powiatowego – Siemiatycz; tu stworzono mu optymalne warunki do podjęcia pracy artystycznej²³; wkrótce został przyjęty do Związku Polskich Artystów Plastyków.²⁴

Ostatnia dekada życia (tj. lata 1965 – 1975) naznaczona była niezwykle płodną twórczością artystyczną oraz działalnością społeczną. W latach 1964 – 1966 pracował w siemiatyckim Państwowym Domu Kultury na etacie instruktora do spraw upowszechniania plastyki. W ramach jego obowiązków pozostawało udzielanie instruktażu podległym jednostkom terenowym w zakresie krzewienia kultury, wykonywanie dekoracji okolicznościowych, organizowanie wystaw, plenerów oraz prowadzenie zespołu malarskiego i rzeźbiarskiego.

Koniec współpracy z PDK-iem nastąpił w niesympatycznych okolicznościach, związanych z zaginięciem 20 jego prac, podarowanych domowi kultury. Charyton opuścił swoją pracownię w PDK-u i dalej malował we własnym mieszkaniu znajdującym się przy ul. Armii Czerwonej 16 (obecnie ul. 11 Listopada 14). W 1967 roku doczekał się uznania ze strony władz państwowych, otrzymując nagrodę państwową Ministra Kultury i Sztuki.²⁵

Malowanie pochłaniało całą jego energię. Pasja odtwarzania przeszłości związanej z martyrologią i zagładą Żydów, stała się jego posłannictwem aż do śmierci. Pracował ponad siły. Całe życie stało się

²³ Pisał o tym z dużą satysfakcją w liście do Renaty Saniewskiej dn. 9 III 1965 r.: „Mieszkam już w Siemiatyczach – po raz pierwszy kulturalnie: scentralizowany i skanalizowany. Pracownię mam w PDK. Przyjeźdź kiedy moja złociutka, zobaczysz, jak się urządziłem. W tym roku nigdzie nie wyjeżdżam, pracuję dla sztuki”. Archiwum Muzeum Podlaskiego (dawnej Ruchu Rewolucyjnego) w Białymstoku, Józef Charyton, Teczka bez syg.

²⁴ Do okręgu białostockiego ZPAP został przyjęty dokładnie 28 lutego 1964 roku jako członek nadzwyczajny, otrzymując legitymację nr 6253. Członkiem zwyczajnym został 9 grudnia 1967 roku. *Nota bene* starał się o przyjęcie usilnie od lat. Czuł się pełnoprawnym artystą. Lubił przebywać w środowisku artystycznym i być odnotowywanym, jako członek tego środowiska. Chętnie porównywał się z innymi artystami. W pamiętniku zanotował: „Koledzy wyrzekają się nawet tradycyjnych narzędzi – pędzli. Chodzą po muzeach i oglądają starych mistrzów. Każdy ukrywa rzeczywistą prawdę odczuć i wypowiedzi. Milczą albo kłamią. (...) Ze smutkiem muszę przyznać jak daleko mi do prawdziwego wielkiego malarstwa. Ale kiedy się zapatrzę przez szyby na szeroki otaczający świat, na drzewa zamglone w dali kobaltowym horyzontem, na płoty ogradzające ulice, na podcienia chałup – to w mej tęsknocie nieznannej, w mojej piersi budzi się mój własny świat, podobny do oglądanego, ale mój...” Zob. A. KWIATKOWSKA, *Podobny świat. Gabinet sztuki i osobliwości*, w: „Gazeta Współczesna”, (26.08.1993), nr 165.

²⁵ Z. CHODAKOWSKI, *Józef Charyton ...*, dz.cyt., s. 46.

odtąd jednym szaleństwem twórczym, jakby chciał nadrobić stracony czas. Jego warsztat twórczy był stosunkowo wszechstronny. Obejmował dzieła o różnej treści i wykonywane różnorodnymi technikami. Były wśród nich obrazy historyczne, figuralne, pejzaże sceny rodzajowe, kompozycje wykonane techniką olejną, ale także rysunki tuszem, sepią, akwarele, linotypie. Wir twórczy był związany ściśle z niezwykłą aktywnością, w centrum której on sam się znajdował. Najwyraźniej taki model, w którym wiele się o nim mówiło, i w którym odwiedzało go wiele osób, odpowiadał mu i działał inspirująco.

6. Pozamalarskie pasje

Inwencja twórcza Józefa Charytona nie ograniczała się do obszaru plastyki. Może wydać się czymś zaskakującym, że wszechstronny umysł malarza na równi stawiał sztukę ze zdobywaniem wiedzy tajemnej, założeniami *perpruum mobile* oraz wynalazkami w dziedzinie rachunkowości. Jego poszukiwania nie były jałowe, a niektóre z jego wynalazków zostały nawet opatentowane. Charytona interesowały niemalże wszystkie zagadnienia współczesności, to wszystko, czym mogły i były w stanie zajmować się elity miasteczka oddalonego od centrów artystycznego życia. W równym stopniu zajmowały go zagadnienia techniki, co etyki, a nawet parapsychologii. W jego domowej bibliotece znajdowały się setki książek poświęconych zagadnieniom okultyzmu i parapsychologii.²⁶ Fascynował się także buddyzmem. Pod jego wpływem pisał nawet własne „traktaty filozoficzne”.²⁷

Na tym nie wyczerpują się zainteresowania i talenty Józefa Charytona. Zapal twórczy skłaniał go również do sięgania po pióro. Prócz wyżej wspomnianych traktatów przelewał na papier w formie wierszy swoje wewnętrzne impresje, stany ducha i mistyczne przeżycia związane przede wszystkim z kontemplacją przyrody. Poezja Chary-

²⁶ Jeszcze przed wojną stale zakupywał numery czasopism zajmujących się szeroko tymi zagadnieniami, jak *Świt* – miesięcznik okultystyczno-literacki, czy *Hejnał* – miesięcznik poświęcony wiedzy duchowej, wydawany w Wiśle i na Śląsku Cieszyńskim.

²⁷ Charyton (na 116 stronach) napisał własny traktat poświęcony sprawom społecznym i ustrojowym, który zatytułował „Wzorzec modelu neodemokracji” oraz (na kolejnych 27 stronicach) „Socjalistyczny katechizm moralności obywatelskiej” zawierający dziesięć „socjalistycznych przykazań”, opracowanych w postaci pytań i odpowiedzi autora. Jest to swoisty „laicki kodeks” zachowania się jednostki w społeczeństwie oraz postaw rodzinnych i obywatelskich. Zob. Archiwum Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, Józef Charyton, Teka bez syg.

tona jest zaskakująco zbieżna z tematyką i rodzajem jego twórczości plastycznej. To te same urokliwe i zmieniające się nieustannie pejzaże, przechodzący w jego pamięci zaginięci „pejsaci” obywatele jego dzieciństwa i młodości. Jest to poezja spontaniczna, niewymuszona, oddająca realne uczucia i stany ducha. Potwierdza ona szczerść i rzetelność opisywanych piórem i pędzlem przeżyć i doświadczeń autora. Były to doświadczenia bólu płynącego z niezwykle osobistej wrażliwości, wrażliwości na piękno, na ludzi, na krzywdę, a przede wszystkim powracające z niesłabnącą siłą nocne majaki z eksterminowanymi Żydami. Oni powracali w jego pamięci, oni tkwili w jego wrażliwym sumieniu nie dając mu zapomnieć o sobie. Poezja Charytona była w pewnym sensie egzystencjalna. Dotyczyła przeszłej egzystencji wymordowanych obywateli jego podlaskiej ziemi, dotyczyła jego własnej egzystencji, jej celu, kierunku, sensu, także transcendencji Boga i świata:

*Zaglądałem niebem Bogu w okna,
Łzami przyszła odległość świata
A świat odszedł w nieskończoność swoją...
I nieobecność moja pozostała na krawędzi oddechu.²⁸*

W dużej mierze jest to poezja melancholijna, filozoficzna. Czuć w niej pewną nutę smutku i przygnębienia, mniej zaś jest w niej radości:

*Tyle gwiazd widziałem zawieszonych na rzęsach
Aż echo nieba mnie poniosło – lecz
Kiedy spadną mi powiekami – wracam
Do ziarenka piasku zatraczonego wewnątrz.²⁹*

7. Choroba

Ostatnie lata życia Józefa Charytona były całkowicie podporządkowane pasji malowania. Samotnik, całymi dniami obcował ze sztuką, tą wychodzącą spod jego pióra, jak i tą wychodzącą spod pędzla. Nie wiedział, że w istocie czasu ma już niewiele. Nałogowy palacz, w niepowtarzalny i uroczy sposób łączący ujmowanie w dłoniach pędzla i papierosa jednocześnie, skupiony, oddawał się intymnemu obcowaniu ze sztuką. O ile pędzel trzymał go przy życiu, o tyle papieros okazał się zdradliwym przyjacielem w odczuwanej boleśnie samotności. Józef Charyton zmarł na raka płuc. Ostatnie miesiące swojego ży-

²⁸ Z. CHODAKOWSKI, *Józef Charyton...*, dz.cyt, s. 60.

²⁹ Tamże, s. 62.

cia opisał w listach adresowanych do garstki swoich najbliższych przyjaciół. Dnia 28 sierpnia 1974 roku pisał do Renaty Saniewskiej:

„Moja Najdroższa! Całej historii winien jestem sam. Za mało dbam o siebie, bagatelizuję i co prawda, nie bardzo dowierzam lekarzom. W styczniu br. zacząłem odczuwać zadyszkę, kilka razy dziennie musiałem po 1/2 godziny odpoczywać. (...) Poskarżyłem się lekarzowi dopiero w maju, gdyż od stycznia było zatrząsienie kupujących obrazy. Brali mokre ze sztalug. Lekarz mnie zaraz kazał prześwietlić i okazała się dość duża plama z lewej strony, tuż koło serca.”³⁰

Charyton zmarł w wyniku skutków nałogowego palenia papierosów – zaawansowanej choroby nowotworowej płuc w nocy z 8 na 9 lutego 1975 roku, stając się w pewnym sensie ofiarą swojej własnej pasji twórczej. Zaniebdał troskę o stan zdrowia, próbując sprostać dziesiątkom zamówień, jakie w ostatnich latach jego życia obficie do niego spływały. W ten sposób śmierć stała się poniekąd częścią świadectwa dawanego przeszłości, która choć bezpowrotnie minęła, pozostała na jego obrazach.

* * *

„Szedłem przez życie jak dziecko pełne prostoty, bez hipokryzji, pełen entuzjazmu i zaufania. Dotychczas jeszcze nikt oficjalnie nie wykorzystał ze szkodą dla mnie cech mego charakteru. Widocznie nie wyczuwano we mnie cech groźnego konkurenta w żadnej dziedzinie, tym bardziej materialnej. W dyskusjach byłem nawet przekonywający, ale w celach tylko sympatycznym marzycielem. Wychowany karnie i religijnie miałem dużo zalet, aby być porządnym człowiekiem. A czy nim byłem? Przynajmniej starałem się o to, aby opinię mieć dobrą, ale o to stara się każdy człowiek. Więc byłem podobny do innych ludzi? Musiałem być podobny, bo inaczej nie czułbym ich smutku i radości i nie pragnąłbym tak bardzo ulżyć ich ciężkiemu losowi”³¹

8. Wartość formalna prac malarskich Charytona

Zakres poruszanych przez Józefa Charytona problemów i charakter prac wyznaczały horyzonty podejmowanych technik artystycznych i sposobów artystycznego wyrazu. Poczucie samotności, zagubienia i zagrożenia w świecie, poczucie beznadziejności istnienia

³⁰ Tamże.

³¹ *Józef Charyton. Malarstwo rysunek*, Katalog wystawy, dz. cyt., s. 8.

i lęku przed śmiercią szeroko były podejmowane przez najznakomitszych przedstawicieli myśli europejskiej, identyfikujących się w dużej mierze z przynależnością do narodu – czy szerzej – kultury żydowskiej. Takie widzenie problemów świata i człowieka znajduje swoje odbicie w filozofii egzystencjalnej, choćby w wydaniu Sartre'a, nasiąkniętej pamięcią wojny i powojennej konfrontacji między supermocarstwami. Takie postrzeganie rzeczywistości znalazło szczególnie wyraz w sztuce lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych jak *informel*, *art-brut*, *pop-art*, *assemblage*, nowy realizm czy abstrakcja.³²

Artyści, którzy przeżyli hekatombę II wojny światowej, chcąc nadać godność śmierci w gettach i obozach, w komorach gazowych, z jednej strony zwracali się ku skrajnemu realizmowi, który wydawał się najbardziej stosowny w celu przekazania tego, co niepojmowalne i niewyraźne, a co stanowiłoby wartość dokumentalną, przywoływali tradycyjne symbole judaistyczne i chrześcijańskie, z drugiej strony ich twórczość koncentrowała się na skrajnie subiektywnym formułowaniu swoich osobistych przeżyć. W taki sposób powstawała sztuka, która była poszukiwaniem zgody na samą siebie, oderwana od życia, paradoksalnie próbująca ją oddać wiernie. Dramat przeżyć zawartych w tych dziełach ma za zadanie oddać prawdziwość emocji autora a także poruszyć odbiorcę, przekształcić sposoby jego dotychczasowego myślenia w tym wszystkim, co odnosi się do wartości bezwzględnych i aksjologicznych.

Niektórzy artyści łączyli w swojej twórczości skrajny realizm z abstrakcjonizmem, a wszystko to było nacechowane niezwykle silnymi pierwiastkami ekspresji. Jonasz Stern jeszcze w 1945 roku wykonał serię niezwykle ekspresyjnych linorytów, będących próbą pokazania, czym było życie w lwowskim getcie. Z punktu widzenia całości kształtu twórczości Sterna można by powiedzieć, że prace te są raczej dokumentem, pragnieniem zaświadczenia niż wypowiedzią artystyczną. Wkrótce jednak zmienił środki artystycznego wyrazu stwarzając całkowicie nowy sposób oddania stanu swoich ekspresji poprzez połączenie techniki olejnej z *collage'em*. Stern chętnie posługiwał się mieszanymi technikami: wykorzystywał gotowe przedmioty, fotografie, kości zwierzęce, doklejał strzępy materiału.

Akwarele i rysunki Józefa Charytona wykonane tuszem lub sepią są monochromatyczne i współbrzmia z duchem prac prezentowanych przez jego żydowskich kolegów. Czern tragedii, szarość beznadziei, biel niewinności dominują na rysunkach przedstawiających stopy tru-

³² E. JEDLIŃSKA, *Sztuka po holocauście*, dz. cyt., s. 116.

pów, beznadziejność deportowanych do obozów zagłady, ciała uśmiercanych niewinnych ludzi. Używając słów Piotra Piotrowskiego, z jego szkicu o wojnie i obrazie, można powiedzieć, że „rzeczywistość musi się pojawiać w obrazie na innej zasadzie. (...) Traumatyczny charakter pamięci „czasu wojny i panów świata” zmusza artystę do rewizji konwencji przedstawienia. Nie może on po prostu udawać, że „nic się nie stało” i jakby nigdy nic sięgać po porzuconą w czasach obozów koncentracyjnych paletę, powracając do pejzaży i martwych natur.”³³

W takim rozumieniu mieści się również dzieło Magdaleny Abakanowicz *Katharsis*, składające się z 33 monumentalnych form wertykalnych wykonanych z brązu, wysokości 270 cm każda, umieszczonych w parku *Factoria di Celle* koło Florencji. Dla Charytona problematyka Zagłady także nosi znamiona *katharsis*, otrząśnięcia się i oczyszczenia z doświadczenia wojny, gdzie artysta „obarczony specyficzną odpowiedzialnością za losy świata”, sztuce przypisuje cechy „aparatu rejestrującego bezbłędne puls życia.”³⁴

Skala wypowiedzi artystycznej Józefa Charytona zamyka się zasadniczo w dwóch technikach: olejnej i rysunku. Te dwie traktowane równorzędnie drogi wypowiedzi uzupełniają się wzajemnie i inspirują coraz to nowe pomysły. Tematycznie twórczość Charytona jest bardzo różnorodna. Od pejzażu czy widoku zespołów architektonicznych, poprzez nastrojowo malowane wnętrza aż po pełne ekspresji postacie i twarze ludzkie. Wypowiadając się w zasadzie w konwencji naturalistycznej (był członkiem ogólnopolskiej grupy „Zachęta”) malarz korzysta bez zastrzeżeń z innych środków byleby tylko utrzymać w efekcie zamierzony cel – nastrój lub charakter modelu.³⁵

Józef Charyton sięga w swym malarstwie także po rekwizyty symbolizmu i siłą swego zapachu próbuje przerzucić pomost pomiędzy symbolizmem XIX-wiecznych malarzy polskich a współczesnymi mu

³³ P. PIOTROWSKI, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 11.

³⁴ A. TUROWSKI, *Sztuka wobec byłych i przyszłych katastrof. Etyczne utopie współczesnej kultury*, Paryż 1995, s. 2.

³⁵ „Józef Charyton nie zamierza uprawiać sztuki konceptualnej. Zawsze pełen ciekawości i przychylny awangardzie, pozostanie przy swoim pejzażu, bo wie, że to umie robić naprawdę. Wie również, że jutro sztuki plastycznej nie należy do niego. Z pobłażliwością patrzy na jedyną jego zachowaną abstrakcję, jak patrzy się na nieudany krok po dobrym marszu. Wie również, że porozumienie w sztuce jest możliwe zawsze, ale na pewnym poziomie i po pewnym czasie.” A. KOZIARA, *Rozpoznanie malarii*, w: „Kontrasty”, (XI 1974), nr 11, s. 31.

osiągnięciami choćby nowej figuracji. Najpełniej skala twórczości Charytona ujawnia się w rysunku czarno-białym, w lamowanych rysunkach tuszem na białym kartonie. Odtwarza w nich, w sposób całkowicie indywidualny, wizje zdarzeń, które utkwily mu szczególnie mocno w pamięci.³⁶

Najbardziej, poza olejem, interesuje się techniką akwareli. Prace rysunkowe wykonane tą techniką oraz tuszem lub sepią, pokazują dobrze znaną atmosferę miasteczek żydowskich w czasie niewoli niemieckiej. Tragedia i zagłada ludności semickiej wiązała się nierozdzielnie z przeżyciami osobistymi artysty. Temat „Żyd”, jako studium portretowe, praca w obozach, egzekucje, to częsty motyw w jego twórczości. Tworzy z wielką pasją, goryczą i błyskawiczną szybkością, aby nic nie zostało pominięte lub zapomniane. Cykl rysunków dotyczący martyrologii, składający się z przeszło 180 pozycji, został uznany przez Muzeum Narodowe w Warszawie jako „dokument minionych czasów”, zaś Historyczny Instytut Żydowski zakupił je do swoich zbiorów.³⁷

Powojenne malarstwo Charytona nabrało cech malarstwa silnie fakturowego, uzyskującego niekiedy formę nieomal wielobarwnego reliefu. Odtąd też Charyton operuje kolorem tworzącym kompozycję, przestrzeń, światło, fakturę. Szczególnie faworyzuje pejzaż, nie wykoncypowany, ale bardzo konkretny, „namacalny”, podlaski. Niekiedy w traktowaniu go, jako zestawu plam barwnych, przypomina nieco Maurice'a de Vlamincka czy Andre Deraina. Maluje szybko, przedkładając szpachlę nad pędzel, opierając się na układach szerokich płaszczyzn barwnych o przewadze odcieni ciemnych i głębokich. Do swoich prac wprowadza niekiedy silne uproszczenia konturów i płaszczyznowość. Charakterystyczne w tym miejscu są m.in. wyróżniające się jaskrawą paletą barw (zwłaszcza oranże) dachy podlaskich kamieniczek i chałup prezentowanych na tle ciemnych, brunatno-zielonych krajobrazów. Do tego należy dodać jeszcze technikę impastową, niezwykle grubo kładzioną farbę, sprawiającą niemalże wrażenie reliefu wypukłego.

³⁶ W. ŁUKASZEWICZ, *Józef Charyton*, w: „Kontrasty”, (I 1969), nr 1, s. 231.

³⁷ *Wystawa akwarel i rysunków Józefa Charytona*, Katalog Wystawy, Muzeum Okręgowe w Białymstoku, Kwiecień 1964.

9. Ikonografia Zagłady w pracach Charytona

W przypadku Józefa Charytona nie może być mowy o całkowitej, egzystencjalnej identyfikacji z narodem, który został skazany na zagładę. Wielkie przyjacielskie współczucie i autentyczny ból, to nigdy nie to samo, co świadomość przynależności do rasy, religii, do narodu, który doświadczał zniknięcia z powierzchni ziemi. Bycie świadkiem, to nigdy nie to samo, co bycie uczestnikiem. Stąd wynika odmiennność ikonografii zastosowanej przez Charytona, stawiającej sobie przede wszystkim za cel dokumentowanie.

Charyton nie wyraża swoich ekspresji w sposób tożsamy artystom pochodzenia żydowskiego. Nie sięga po formy wyrazu, będące swoistym rozdarciem świata duchowego i materialnego jak Jonasz Stern, wykorzystujący w swoich pracach kości zwierzęce. Jego *Tablice* pojmujemy jako karty świętych ksiąg hebrajskich, macewy czy płyty kirkutowe z pomników wykorzystywanych w czasie wojny, i po wojnie, do brukowania dróg; pozostają one dla Żydów znakami świata umarłych.³⁸

Artyści urodzeni w latach dwudziestych – z niewielkimi wyjątkami – zostali wszyscy dotknięci skazą Zagłady. Tak jak Chagall, Adler, Nussbaum wprowadzali elementy jednoznacznie kojarzące się z tradycją judaistyczną: *Tablice Praw*, lampki chanukowe, tałes, często poplamione i zniszczone, sugerujące bezsens modlitwy o cokolwiek i za kogokolwiek. Takie ujęcie ma dodatkowe znaczenie – obce dla Charytona i innych artystów pochodzenia nieżydowskiego – to bardzo bolesne uczucie upokorzenia narodu, kultury, cywilizacji i historii.

Prace Charytona są dokumentem rzeczywistości poznanej, rzeczywistości własnych przeżyć przy użyciu bardziej tradycyjnych środków artystycznego wyrazu. Generalnie twórczość tego artysty nie wykracza poza malarstwo figuratywne, nacechowane silnie ekspresją, czasami tylko odwołujące się do abstrakcji. Milczeniu, jako najwyższej formie sprzeciwu – a może bezradności? – wobec Zagłady Charyton przeciwstawia ucieleśniony w postaci deportacji i rozstrzelań krzyk. Archetyp tego „krzyku” odnajdujemy też w dziełach innych artystów, jak chociażby u Andrzeja Wróblewskiego w *Rozstrzelanych*, pracy z 1949 roku.

³⁸ J. TRUPEK, *Rzeczywistość ocalona*, Katalog wystawy „Jonasz Stern 1904-88”, Galeria Starmach, Kraków 1997, s. 20 ; Zob. też: J. TRUPEK, *Jonaszowy brzeg. Gwiazda rytmów życia. Tałes, róg i księżyc. Tablice*, w: J. CHROBAK, *Jonasz Stern. Obrazy z lat 1964-88*, Katalog wystawy, Nowy Sącz, Muzeum Okręgowe, 1988.

Punktem odniesienia z kolei Charytonowych *Rozstrzelań*, jak i wszelkiego rodzaju rozstrzelań ujmowanych w sztuce, było *Rozstrzelanie powstańców w Madrycie* z 1814 roku Francisco Goyi. Później, kolejno, nawiązą do tego tematu Edouard Manet *Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana* czy Pablo Picasso *Guernica*. Dla Charytona bezpośrednim źródłem tego typu ikonografii były najprawdopodobniej dziesiątki posiadanych fotografii: prywatnych i pochodzących z wysoko nakładowych periodyków, robionych w gettach ukrytymi aparatami fotograficznymi albo oficjalnie podczas wyzwalania obozów koncentracyjnych przez aliantów. „Wyobrażenie więźnia stojącego za drutami kolczastymi było tak powszechne – pisze Ziva Amishai-Maisels – że pod koniec wojny wpływało nawet na sposób, w jaki fotografowie, którzy przybyli do obozów po ich wyzwoleniu, rejestrowali to, co zobaczyli: większość z nich chciała fotografować więźniów poprzez druty kolczaste, tym samym przesuwać wyobrażenie ze sfery sztuki w sferę rzeczywistości i wzmacniając ten rodzaj dokumentalnego obrazu w odbiorze powszechnym”.³⁹

Charyton również nie ustrzegł się pewnej rutyny i konwencjonalności przedstawień Żydów zamkniętych za drutami kolczastymi. Wydaje się słuszne, a nawet pewne twierdzenie, że w swych rysunkach często posiłkował się takimi fotografiami. Nie ma w tym nic zaskakującego, bowiem nawet George Segal szukał bezpośrednich wzorców ikonograficznych w fotografiach wykonanych przez żołnierzy amerykańskich uwalniających więźniów z obozów zagłady. Powtarzające się obrazy przedstawiające spiętrzone stosy ludzkich zwłok stały się trwałym wzorcem obrazowania tragedii zagłady.

W rysunkach Charytona zostaje wykorzystany motyw wagonów i ciężarówek transportujących ludzi ku nieznanemu. Podobny temat występuje choćby u Rona B. Kitaja. Artysta namalował obraz *If Not, Not* będąc pod silnym wrażeniem opowiadań świadków Zagłady, którzy w swych wspomnieniach odtwarzali swoje podróże w bydłowych wagonach. Powracający obsesyjnie motyw pociągu stał się z kolei w filmie Claude'a Lanzmanna *Shoah* z 1984 roku ewokacją bezdomności i izolacji od świata dziejącego się poza mikrokosmosem bydłowego wagonu.

³⁹ Z. AMISHAI-MAISELS, *Art confronts the Holocaust*, w: Katalog wystawy *After Auschwitz. Responses to the Holocaust in Contemporary Art*, Suderland, England 1995. Cyt. za: E. Jedlińska, *Sztuka po holocauście*, dz. cyt., s. 150.

Reasumując, Charyton, podjąwszy tak bolesny i dramatyczny temat, jak los człowieka wciągniętego mimowolnie w przemoc wojny, uczynił go metaforą traumatycznego wspomnienia, które na zawsze upokorzyło nie tylko jego żydowskich przyjaciół, ale i jego samego. Będąc naocznym świadkiem zbrodni, uczynił swoją sztukę dowodem na zbrodnię dokonaną i pamiętaną. Poprzez nią dokumentował rzeczywistość, upamiętniał stany ducha ludzi, ich emocje, krzywdy, wszystko, co było tak chwilowe i ulotne, a co po wojnie nie pozostało po sobie „kupki prochu”.

10. Symbol pamięci i modlitwy

Nie może dziwić bogata artystyczna egzemplifikacja traumatycznych doświadczeń holokaustu wyrażanych zarówno przez ocalałych artystów – Żydów, jak i nie-Żydów, naocznych świadków ich dwudziestowiecznej tragedii. Na krótko przed swoją śmiercią w Rydze w 1941 roku żydowski historyk Szymon Dubnow wypowiedział słowa: „Zapisać i przechować!” Tysiące Żydów, nieświadomych wezwania Dubnowa, starało się utrwalić pamięć o doświadczeniach, jakie stały się ich udziałem w latach holokaustu – w dziennikach, listach, zapiskach, rysunkach. Artyści i fotograficy utrwalali tragiczny los Żydów na obrazach, grafikach, zdjęciach.⁴⁰ Temat martyrologii Żydów pozostaje ciągle żywy w pamięci artystów – świadków tamtych tragicznych wydarzeń. Temat zawsze pozostanie żywy w odbiorze dopóty, dopóki ludzie wszelkich czasów, kontynentów i cywilizacji będą chcieli kształtować przyszłość nie zapominając o przeszłości.

Theodor Adorno wskazał w 1966 r., iż „raczej mylny byłby sąd, że po Auschwitz nie można już napisać żadnego wiersza”⁴¹ – nie postawił więc zapory wobec możliwości uprawiania poezji czy jakiegokolwiek sztuki w ogólności po Auschwitz, choć równocześnie gdzie indziej uznał wręcz, iż „barbarzyństwem jest pisanie poezji po Auschwitz” (Tadeusz Różewicz w 1963 r. wskazywał zbieżnie: „Taniec poezji zakończył swój żywot w okresie drugiej wojny światowej, w obozach koncentracyjnych stworzonych przez systemy totalitarne”). Już w następnym roku na postawione pytanie: „Czy dla chrześcijan mogą istnieć jeszcze modlitwy po Auschwitz?” – Metz po namyśle odpowiedział: „Możemy modlić się po Auschwitz, ponieważ modlo-

⁴⁰ M. GILBERT, *Holocaust. Ludzie dokumenty pamięć*, Warszawa 2002, s. 6.

⁴¹ T. ADORNO, *Dialektyka negatywna*, Warszawa 1986, s. 509.

no się także w Auschwitz”. Pawlikowski rozważał: „Jak chrześcijanin może wierzyć w «jutro» po okropności Auschwitz?” (1971). Wiesel przyznawał: „Może Adorno ma rację. Po Auschwitz poezja zapewne okaże się niemożliwa. Albo również literatura. Także przyjaźń. Podobnie nadzieja. Nawet cokolwiek” (1978). Zastanawiając się nad teodyceą, kard. König postawił pytanie: „Jak można po Auschwitz jeszcze wierzyć w Boga?” (1986). Jean-Claude Eslin zmodyfikował pierwotną kwestię: „Po Auschwitz można jeszcze – mimo problemu Adorno – uprawiać filozofię, poezję, sztukę, teologię i tak dalej, wszakże inaczej” (1990).⁴²

11. Symbol zapomnienia, czyli współczesne pokolenie

Analizując sztukę powojenną można zauważyć, że w ostatnich latach temat holokaustu bywa znacznie chętniej i częściej podejmowany niż wcześniej. Wydaje się, że jest to temat z roku na rok coraz łatwiejszy do realizacji. Młode pokolenie łatwiej wychodzi z koleiny pewnych utartych schematów, wyzbywa się tego, co było jakby przekleństwem przodków, a co trafnie opisała – przy okazji wystawy „Gdzie jest brat twój Abel?” – Doreet Le Vitte Harten: „Obrazy, rzeźby i pomniki holokaustu łączy wspólna cecha – wszystkie kłamią, by nadać ofiarom należną godność”.⁴³ Być może dzieje się tak z powodu ogólnych tendencji do relatywizowania i prowokowania: Cóż to jest prawda? Co to jest godność? A może jest to sprawa pewnego już dystansu historycznego?

Zagłada, dla tych, którzy przeżyli jej tragedię, stanowi *mysterium iniquitatis*. To rzeczywistość, o której nie można zapomnieć, to świat, który ciągle się dzieje w umysłach ludzi, którzy nie mogą pojąć, jak to wszystko było możliwe. Eleonora Jedlińska słusznie zauważa, że: „to właśnie widz (niezależnie od tytułu nadanego dziełu) dekoduje obraz. Na zawsze zostaliśmy „zdeprawowani” zbrodnią Zagłady, naznaczeni nią – i nie tylko my, ale i sztuka, która po niej powstaje. Właśnie sztuka jest jedną z form zadośćuczynienia, jest moralnym obliczem współczesnej cywilizacji”.⁴⁴ I w takich kategoriach należy też pojmować malarską twórczość Józefa Charytona.

⁴² D. NICHOLL, w: *Ecumenical Institute for Theological Researches Yearbook 1981-82*, 137-149; J. MOLTMANN, *Le Dieu crucifié* (przekł. z niem., 1972), Paris 1974, s. 323.

⁴³ D. LE VITTE HARTEN, *Przekładanie bólu na kolor*, w: *Gdzie jest brat twój, Abel?*, Katalog wystawy w Zachęcie, Warszawa 1995, t. 1, s. 16.

⁴⁴ E. JEDLIŃSKA, *Sztuka po holokaucie*, dz. cyt., s. 169.

SYMBOLICAL VALUES IN JOSEPH CHARYTON'S ART ON THE HOLOCAUST

SUMMARY

The powers of language and of imaginary are failing to adequately express the realities of the Holocaust. There is no historical analogy, no philosophical or theological framework within which this World War II tragedy might be grasped. Every word and every image has become a symbol of a reality that has not allowed of full expression. Joseph Charyton endeavoured to undertake this task. He was an artist from Podlasie, a region that before World War II, was vibrant with the life of a multi-national and multi-faith culture. Charyton's scope of artistic expression is – in the main – comprised of the techniques of oil water-colour and graphics. He has scores of national and international exhibitions; he was also known as a local poet, inventor and philosopher.