

Artykuł pierwotnie ukazał się w „Studia Teologiczne” - Białystok, Drohiczyn, Łomża.
Rok 2004, t. 22, s. 295-315.

ks. Norbert Mojżyn,
Instytut Historii Sztuki,
UKSW, Warszawa

SYMBOLICZNA WARTOŚĆ OBRAZOWANIA ZAGŁADY W MALARSTWIE JÓZEFA CHARYTONA

*W dniu Szabasu
Ulicami kresowych miasteczek
Szli nieśpiesznie starsi i młodszy
Jak zapatrzeni w świątynię jerozolimską,
teraz w ścianę płaczu.
W dni przeznaczone przez Jahwe
Na pracę, modlitwę, handel,
Liczenie procentów i studiowanie Talmudu
Przystawali
Zatrzymani w kadrze pamięci malarza
Zatrzymani tak,
Że ich ruchy zastygły
W tonacji szarości, brązów i zastygłej czerni
Uchwycić mógł artysta w chwili najistotniejszej,
w portretowym zbliżeniu
w syntezie życia.
Malarska retrospekcja,
Świat, którego koniec nastąpił tak nagle (...).
Ewa Cywińska¹*

Moce języka i sztuki zawodzą podczas próby oddania rzeczywistości holocaustu, która przekracza wszelkie formy artystycznego przekazu, słowa i obrazu. Szoah okazuje się zbrodnią spoza ludzkiej skali - a w obliczu nieskończoności zrównują się wszelkie wielkości skończone. Dla szoah brakuje analogii historycznej oraz ram filozoficznych, teologicznych a także wszelkich sposobów artystycznego obrazowania, w jakich mogłyby się pomieścić pełnie tej tragedii stając się zjawiskiem niepojmowalnym. To przekroczenie granic pojmowalności powodowało, że wiadomości o zagładzie tak często odrzucano jako niewiarygodne, dokonywano narodowościowych i religijnych uproszczeń, przeinaczeń, w skrajnych przypadkach tematyka zagłady przyjmowana była wręcz jako absurdalna.

¹ Józef Charyton. *Malarstwo rysunek*, Katalog wystawy, BWA w Białymstoku, 1984, s. 5.

Sztuka po zagładzie

Sztuka po holocauście powstała z doświadczenia niezmiernego bólu, cierpienia, z nieznośnego, nie do uniknięcia ciężaru wspomnień, stwarzana ze strzępów, resztek, z prochu, zwierzęcych kości, z odlewu ludzkiego ciała, z ocalałej fotografii, z piasku, ołowiu, kosmyka ludzkich włosów, z cienia, pustki, milczenia – nasza rzeczywistość pokawałkowana.²

Taka sztuka była prezentowana przez kilkadziesiąt lat po wojnie – sztuka świadków (*martyri*) w pełni tego słowa znaczeniu: ludzi którzy własną krwią, upokorzeniem, złamaną psychiką tworzyli swoje dzieła, przekuwając swoje doznania, emocje, zranienia w formę artystycznego przekazu. Wyliczenie ich wszystkich, rozsianych po różnych centrach artystycznego świata, nie jest możliwe. Co najwyżej można spróbować wyliczyć niektóre nazwiska artystów, których dzieła brały udział w najgłośniejszych wystawach poświęconych zagadnieniom w ostatnim czasie.

Temat zagłady w sztukach plastycznych przedstawiony został na wystawie zatytułowanej: „*Bilder sind verboten*” (1982, Düsseldorf). Znalazły się tam 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 holocaustowi w sztuce współczesnej pt.: „*The Holocaust in Contemporary Art*”. Avram Kampf, autor wystawy „*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.³

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.⁴

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 tej 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 nie mogła nie postawić pytania o związek sztuki z etyką, z biegiem czasu, niestety, coraz bardziej zanikający. Temat zagłady Żydów w różnorodny i wariantywny

² E. Jedlińska, *Sztuka po holocauście*, Łódź 2001, s. 198.

³ Tamże, s. 13.

⁴ Tamże s. 14 n.

sposób był też podejmowany przez plejadę znakomitych polskich artystów, m.in. Jana Lebensteina, Bronisława Linkego, Władysława Strzemińskiego, Alinę Szapocznikow, Teresę Żarnowerównę i in.

Symbol żydowskiej „nieprzedstawialności”

Jednym z obszarów działalności, które dopiero w czasach nowożytnych stały się dostępne dla Żydów, była sztuka. Przez wieki edukacja w tej dziedzinie była całkowicie kontrolowana przez cechy skupiające wyłącznie chrześcijańskich rzemieślników i artystów. Do znacznego ubezwłasnowolnienia w tej dziedzinie przyczynił się rygorystycznie przestrzegany w ortodoksyjnych środowiskach żydowskich przepis wypływający z Dekalogu, wzbraniający Żydom wykonywania jakichkolwiek dekoracji figuratywnych. W świecie współczesnym edukacja w dziedzinie sztuki stała się sprawą świecką i 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 pozaprzstawieniowego.⁵

Zasadnicze znaczenie w świadomym pomijaniu scen figuratywnych miał zakaz zawarty w Dekalogu, mający na celu uchronienie narodu żydowskiego od naleciałości obcych kultów. Księga Kapłańska, trzecia z Pięcioksięgi Mojżeszowej, nie pozostawiła co do tego złudzeń: „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). Mimo, że zakaz ten miał ściśle charakter religijny, stanowił zawsze poważną przeszkodę w realizowaniu sztuki przedstawieniowej. Sztuka żydowska wyrażała się więc przede wszystkim w rzemiośle artystycznym oraz dekoracjach – zwłaszcza roślinnych i geometrycznych - rzeźbiarskich i malarskich, a pierwsze sceny malarskie przedstawiające życie Żydów powstały poza środowiskiem żydowskim.⁶

Przełom nastąpił za sprawą odrodzenia religijnego malarstwa XIX wieku. Wówczas kilku malarzy pochodzenia żydowskiego po przejściu na katolicyzm bądź protestantyzm żywo udzielało się w artystycznych grupach nazareńczyków. Wśród nich był Philipp Veit (1793-1877), Jacob Salomon Bartoldi (1799-1825) oraz Eduard Julius Friedrich Bendemann (1811-1880). Pierwszym artystą, który nie uległ wynarodowieniu, był Moritz Daniel Oppenheim (1800-1882). Malował on akademickie sceny ze Starego – a nawet Nowego – Testamentu a także konwencjonalne, „mieszczkańskie” sceny z życia niemieckich Żydów. Oppenheim wykonał ponadto techniką *en grissaille* serię przedstawień 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, zwłaszcza w środkowo-wschodniej Europie.⁷

⁵ Vivian B. Mann i Emily D. Bilski, *Muzeum Żydowskie w Nowym Jorku*, Warszawa 1996, s. 100.

⁶ C. Roth (red.), *Jewish art. An illustrated history*, Tel Aviv 1961, szp. 529-530.

⁷ J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX w.*, Warszawa 2000, s. 6. Jedno z pierwszych przedstawień Żydów w malarstwie polskim zawdzięczamy Bernardo 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

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 pewne znamiona „pośmiertnego rachunku” wystawionego niebiosom za dramat tysięcy niewinnych. Jest przy tym zjawiskiem co najmniej stosunkowo nietypowym, w ogólnym pejzażu artystycznym po II wojnie światowej. Można tak twierdzić, że względu na podjętą przez autora tematykę, w ówczesnych warunkach politycznych PRL niesprzyjającą odświeżaniu pamięci o nieobecnych, niedawnych mieszkańcach tych ziem. Twórczość Charytona nie jest jednak odseparowana całkowicie od kulturowego i etycznego podłoża dokonywanej wówczas refleksji na temat rachunku krzywd z niedawnej przeszłości. Charyton nie należąc do narodu żydowskiego, ani do narodu oprawców, winnych hekatombi milionów istnień ludzkich, występując z pozycji neutralnej, czuł wewnętrzny przymus, aby dawać świadectwo tego, na co musiał patrzeć i na przebieg czego, nie miał żadnego wpływu. Poczował się do „współodpowiedzialności” za milczenie o prześladowaniach i mordach swoich żydowskich przyjaciół; „współodpowiedzialności” wynikającej z kompletnej swojej bezradności. Ta współodpowiedzialność choćby tylko urojona stawała się imperatywem jego twórczości i znamieniem głębokich etycznych doznań wewnętrznych.

Charyton wskazuje wyraźnie, 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, ci, 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 filozof żydowski Vladimir Jankélévitch. Jak gdyby równolegle żydowska poetka Rajzla Żychlińska dostrzegała swoiste przyciemnienie Boga (odczuwane też przez filozofa Martina Bubera), który „zakrył swoją twarz” (Por. Pwt 31, 18: „Lecz Ja zupełnie ukryję wówczas swą twarz dla całego zła...”).

Józef Charyton poczuł się przymuszony obowiązkiem utrwalenia rzeczywistości, która wraz z ostatnim dymem kominów Treblinki, Oświęcimia i innych obozów znikła z polskiego pejzażu. Amerykański artysta, urodzony w 1932 roku, Ronald Brooks Kitaj, podpisujący swe dzieła jako Ron B. Kitaj, wyraził istotę dramatu artysty, który został porażony tragedią holocaustu pośrednio – poprzez opowieści świadków, ich publikowane relacje: „Tym oto chcę być: plemiennym upamiętniaczem, siłującym się ze swoim aniołem diaspory.”⁸ 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 holocaustie, znać ludzi, którzy tam byli...”⁹

Plerscha.

⁸ 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 holocaustie*, Łódź, 2001, s. 157.

⁹ Tamże, s. 33.

Twórczość Charytona, dokonująca surowego osądu „odchodzącej” teraźniejszości, żąda sprawiedliwości w ostatecznym bilansie „zasług” i „zaniedbań” naszego społeczeństwa. W tym samym duchu wybitny filozof żydowskiego pochodzenia Emmanuel Lévinas nakazuje: trzeba, by Żydzi pamiętali o wszystkich aktach chrześcijańskiego miłosierdzia, jakie wystąpiły w okresie nazistowskim. Chodzi mu o miłość bezinteresowną, z jaką zresztą spotkała się jego żona, wraz z córką chronioną przez siostry od św. Wincentego à Paulo.¹⁰ Z kolei profesor Yisrael Gutman - jeden z czołowych historyków izraelskich - wskazuje, że Żydzi, obwiniający Polaków o „zamierzone niewspomaganie ich, choćby mogli to uczynić”, działają pod wpływem emocji, która przesłania racjonalną postawę; jego zdaniem, Polacy mogą być dumni z posiadania tylu prawdziwych „bohaterów potopu”, aczkolwiek - jak przyznaje - „na skutek przebiegu wydarzeń taka gotowość do poświęcenia się mogła być zjawiskiem jedynie marginalnym”.¹¹ Twórczość artystyczna Charytona prócz swojskiej pojętej ekspiacji za „grzechy zaniedbania i bezradności” jest też wyrazem dumy z przynależności do społeczeństwa, które narażając własne życie ocaliło tysiące istnień ludzkich.

Chłopskie korzenie

Józef Charyton urodził się 8 listopada 1909 roku¹² w miejscowości Krupice koło Siemiatycz na Podlasiu w rodzinie Stanisława i Emilii z domu Okieńczuk. Nazwisko Charyton jest rzadkie w tych okolicach. Dało to Józefowi asumpt do genealogicznych spekulacji na temat pochodzenia swojej rodziny. Ze względu na dość mocno ugruntowaną rodzinną tradycję o holenderskim pochodzeniu¹³, Charyton chętnie i zupełnie oficjalnie podawał nieudokumentowane twierdzenia o pochodzeniu z rodziny przybyłej do Polski przed kilkoma wiekami z miejscowości Vischendorf w Holandii.

Ojciec Józefa, Stanisław Charyton, był szanowanym gospodarzem i mieszkańcem Krupic. Obowiązki gospodarskie starannie łączył z reprezentacją interesów chłopów krupickich, jako ich wójt. Józef był czwartym z jedenaściorga dzieci Charytonów.¹⁴

W 1921 roku młody, kilkunastoletni Józef Charyton zmienia miejsce zamieszkania. Rodzice sprzedają gospodarstwo w Krupicach i udają się do miejscowości Tumin. Tam gospodarują na dużym majątku o powierzchni 40 hektarów. Józef zdobywa pierwsze szlify edukacyjne uczęszczając do początkowych klas szkoły powszechnej. Potrzeba wykształcenia dzieci oraz poprawy warunków bytowych wymagały jednak od Charytonów pozbycia się gospodarstwa i przeniesienia się do miasta. Do końca II wojny światowej Józef wraz z rodzicami zamieszkiwał w Wysokiem Litewskim nieopodal Brześcia. Tu radykalnie poprawiła się sytuacja materialna rodziny, dzięki zakupieniu miejscowego młyna i rozwinięciu w nim działalności gospodarczej. W tym miasteczku na pograniczu Polski, Litwy i Rusi ukształtowała się osobowość przyszłego malarza, sposób jego postrzegania świata,

¹⁰ Rozmowa w *Esprit* 162 (VI 1990) s. 119-120. Lévinas stwierdza: „Czarna sutanna oznaczała schronienie i ludzkie przyjęcie. Wspaniałe duchowieństwo laickiego kraju, w jakim żyjemy, zaskarbiło sobie niezaprzeczone prawo do naszej wdzięczności” (Zob. *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, Gdynia 1991, 171).

¹¹ Wypowiedź z debat na temat etycznych problemów Holocaustu w Polsce, Jerozolima 2 II 1988 - cyt.: A. Polonsky, *Polish-Jewish Relations and the Holocaust*, w: *Polin*, 4 (1989), 238.

¹² Niniejszą datę urodzenia podaję na podstawie wpisu do Księgi Meldunkowej Urzędu Miasta Siemiatycze. Z niewiadomych przyczyn Charyton podawał różne daty swojego urodzenia oscylujące pomiędzy 1909 a 1912 rokiem.

¹³ W świetle nowszych badań to stanowisko wydaje się błędne. Osadnictwo na które powołuje się w swoich oficjalnych biografiach Charyton dotyczyło przede wszystkim Niemców nie zaś Holendrów. Potwierdzeniem takiej tezy wydaje się występowanie wśród miejscowej ludności prawosławnej kilku wariantów odmiennych nazwisk typu: Charytoniuk i Charytonowicz.

¹⁴ Z. Chodakowski, *Józef Charyton. Życie i twórczość*, Siedlce 1979, maszynopis, s. 41.

znajomość ludzi zamieszkujących tę wieloetniczną i wielowyznaniową mozaikę społeczną. Tu ukończył szkołę powszechną i zdał egzamin gimnazjum państwowego marząc intensywnie o przyszłej artystycznej karierze.¹⁵

Wariat czy marzyciel

Dalsze losy Józefa Charytona zostały – czasem w różnych wariantach – opisane przy okazji licznych wywiadów i not biograficznych do katalogów prac. W artykule Stefana Atlesa pomieszczonym w miesięczniku „Kultura i Ty”, tak sam Charyton wspomina okres swojej 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 Weiss¹⁶. No i Mehoffer¹⁷. 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, 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”.¹⁸

Przemawia tu do nas Charyton - pełen ideałów, młody, zdeterminowany człowiek, który pomimo poważnych trudności materialnych i zdrowotnych czuje się wewnętrznie przymuszony do poświęcenia się zgłębianiu tajników sztuki. Postawa ta była naznaczona jednak - w ówczesnych polskich realiach studenckich - dużym stopniem typowości. Większość ówczesnych studentów wywodzących się z niezamożnych środowisk skazana była na lichą vegetację, oznaczającą pomieszanie studiów z dorywczymi zajęciami zarobkowymi często o charakterze fizycznym.

W przypadku biografii Charytona zdumiewająca jest pewna nonszalancja w przytaczaniu rozbieżnych faktów i dat z tego okresu jego życia. Być może świadczy to o poczuciu nie do końca urzeczywistnionych zamierzeń i ideałów. Próbuje oddzielić warstwę

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Wojciech Weiss (1875 – 1950). Jeden z najciekawszych malarzy polskiego modernizmu. W latach 1890-1899 studiował z przerwami w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Następnie dwa lata przebywał w Paryżu, w 1902 był we Florencji, rok później w Rzymie. Od 1907 roku wykładał w krakowskiej ASP. Trzykrotnie piastował godność rektora tej uczelni. Malował portrety, kompozycje symboliczne, akty, pejzaże i martwe natury. Twórczość jego podlegała ciągłym przemianom; odnajdujemy w niej echa impresjonizmu, secesji, ekspresjonizmu, symbolizmu, widoczny też jest wpływ sztuki E. Muncha. W późniejszej fazie widoczną są również tendencje klasycyzujące, a „Manifest” uznano za jeden z najlepszych obrazów socrealistycznych. W młodości ulegał wpływom S. Przybyszewskiego; ważne też były dla niego inspiracje muzyczne. Obok świetlistych, delikatnych kompozycji Weiss, tworzył obrazy o ostrych, wręcz zgrzytliwych zestawieniach barwnych, osiągając niezwykłą ekspresję.

¹⁷ Józef Mehoffer (1868 – 1946). Jeden z najdłużej czynnych przedstawicieli polskiego modernizmu; malarz, grafik, projektant witraży i wnętrz. Studiował – zgodnie z tradycją rodzinną – prawo na UJ i jednocześnie uczęszczał do SSP. Studiował także w Wiedniu i Paryżu. Przez pewien czas mieszkał razem ze S. Wyspiańskim, utrzymywał także przyjacielskie stosunki z W. Ślewińskim. Od 1900 wykładał w krakowskiej ASP, dwukrotnie piastując godność rektora tej uczelni. Domenę twórczości Mehoffera stanowiło malarstwo olejne, witraż i polichromia. Największym osiągnięciem Mehoffera było zwycięstwo w konkursie na witraże kolegiaty bł. Mikołaja we Fryburgu. W malarstwie olejnym dominują odznaczające się secesyjną dekoratywnością portrety, często z licznymi rekwizytami. Wiele z tych obrazów ma symboliczny charakter. Artysta malował także pejzaże. Początkowo stosował tony pastelowe, następnie przeszedł do mocnych, nasyconych barw, by w końcu operować rozbieloną, jaśniejszą paletą i łagodniejszym, często zatartym konturem.

¹⁸ S. Atles, *Na śmierć Józefa Charytona*, w: *Kultura i Ty*, 1975, nr 4, s. 45-48.

faktograficzną studiów Józefa Charytona na krakowskiej ASP, od pewnych mniej czy bardziej zamierzonych konfabulacji, należy 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 zdecydowało o dalszym moim losie. W pierwszym rządzie 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.”¹⁹

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.²⁰ Dużo więcej o prawdziwym charakterze pobytu na ASP możemy wywnioskować z innego fragmentu wspomnień autora, zapisanego w jego pamiętnikach, gdzie w formie „spowiedzi generalnej” próbuje z retrospektywy 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 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”.²¹

Z okresem studenckim łączy się interesujący epizod wołczyński. Zaproponowano mu mianowicie wykonanie dekoracji przedstawiających insygnia królewskie w nieodległym od domu rodzinnego kościele parafialnym w Wołczynie. Ponaglany przez proboszcza, aby szybko zakończył prace, wykonał ją w ciągu dwóch tygodni. Kilka dni później, w nocy, wmurowano trumnę z prochami Stanisława Augusta Poniatowskiego, przywiezioną z Leningradu (Petersburga). Mimo zachowania najostrożniejszych środków ostrożności i najgłębszej tajemnicy, nie udało się tego faktu ukryć przed zainteresowaniem miejscowej opinii publicznej. Wkrótce „tajemnica” stała się publiczną i objęła nie tylko niewielki Wołczyn ale i cały kraj – w zamurowanej trumnie znajdowały się szczątki ostatniego króla Rzeczypospolitej; dla niej stosowną dekorację miał zaszczyt wykonać młody Charyton.²²

Ponury świat egzekucji, chorób i wysiedleń

¹⁹ *Geneza*, Pamiętnik J. Charytona, w zbiorach rodzinnych Charytona w Siemiatyczach, bez pag..

²⁰ Władysław Jarocki (1879 – 1965). Malarz, grafik, architekt. Ukończył architekturę na Politechnice Lwowskiej, a następnie studiował malarstwo w krakowskiej SSP u J. Mehoffera i L. Wyczółkowskiego oraz w *Academie Julien* w Paryżu. Od 1921 roku był wykładowcą krakowskiej ASP. Twórczość Jarockiego obejmuje inspirowane folklorem sceny rodzajowe z Huculszczyzny i Podhala, pejzaże tatrzańskie i portrety. Wykonał m.in. polichromię oraz obrazy ołtarzowe do zabytkowego kościoła przeniesionego z Zakrzowa na Harendę i zaprojektował sarkofag swojego teścia, J. Kasprowicza, w jego mauzoleum na Harendzie.

²¹ *Geneza*, dz. cyt., bez pag.

²² *Malarz ziemi siemiatyckiej*, w: *Słowo Powszechne*, nr 96 (24 IV 1967).

W roku 1932 powrócił do Wysokiego, gdzie pracował jako fotograf i urzędnik w gminie. Tam zastała go wojna 1939 roku. Okres II wojny światowej miał stanowić nieoczekiwane przełom w jego późniejszej karierze artystycznej. Będąc człowiekiem niezwykle wrażliwym, bardzo boleśnie odczuwał prześladowania, wywózki i rozstrzelania swoich bliższych i dalszych sąsiadów – mieszkańców Wysokiego Litewskiego. Eksterminacja ta 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 i śmierci z głodu i wycieńczenia.

Podczas wojny, w 1941 roku, ożenił się z Janiną Lasotą. Rok później 12 stycznia urodził się pierwszy syn, Bogdan. Charyton pochłonięty pracą zawodową i sprawami rodzinnymi nie miał sposobności, aby rozwijać swoje młodzieńcze zamiłowanie do malarstwa. Na wiele lat zapomniał, że był kiedyś malarzem.²³

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. W tej ostatniej miejscowości w roku 1951 przyszedł na świat jego drugi syn, Cezary. Na ten czas przypadł koniec rodzinnego szczęścia. Charyton nie miał łatwego charakteru, co w oczywisty sposób ważyło na spójności rodziny. Bardzo boleśnie przeżył odejście swojej żony wraz z dziećmi. Od 1953 pozostawał sam. Pustka, która pojawiła się w domu napawawszy Charytona smutkiem i melancholią skłoniła go do pełnego oddania się pasji malarskiej. Zaczął malowanie pejzaży podlaskich oraz cykliów żydowskich. Namiętnie fotografował a także zajmował się restaurowaniem zniszczonych przez działania wojenne kościołów.²⁴

Przełomowy w twórczości Józefa Charytona był rok 1964. Przeniósł się wówczas do pobliskiego miasteczka powiatowego – Siemiatycz; tam stworzyły się dla niego optymalne warunki do podjęcia pracy artystycznej²⁵; wkrótce również został przyjęty do Związku Polskich Artystów Plastyków.²⁶ *Nota bene* starał się o to przyjęcie już od ładnych paru lat. Czuł się pełnoprawnym artystą. Lubił przebywać w środowisku artystycznym i być odnotowywanym, jako członek tego środowiska. Lubił porównywać 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 nieznanej, w mojej piersi budzi się mój własny świat, podobny do oglądanego, ale mój...”²⁷ Przyjęcie do ZPAP miało dla niego ogromne znaczenie psychiczne, dowartościowało go i pozwoliło pewniej poruszać się po artystycznym gruncie.

²³ Z. Chodakowski, *Józef Charyton...*, dz.cyt., s. 44.

²⁴ Tamże.

²⁵ 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. Przyjeżdż kiedy moja złociutka, zobaczysz, jak się urządziłem. W tym roku nigdzie nie wyjeżdżam, pracuję dla sztuki”. Archiwum Muzeum Podlaskiego (dawniej Ruchu Rewolucyjnego) w Białymstoku, Teczka bez syg.

²⁶ 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.

²⁷ A. Kwiatkowska, *Podobny świat. Gabinety sztuki i osobliwości*, w: *Gazeta Współczesna*, 26.08.1993, nr 165.

Ostatnia dekada życia, tj. lata 1965 – 1975, naznaczone były niezwykle płodną twórczością 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 nastąpił w niesympatycznych okolicznościach, związanych z zaginięciem 20 prac, podarowanych przez autora temuż domowi kultury. Charyton opuścił swoją pracownię w PDK i dalej malował we własnym mieszkaniu znajdującym się przy ul. Armii Czerwonej 14 (obecnie ul. 11 Listopada). W 1967 roku doczekał się uznania ze strony władz państwowych, zostając laureatem nagrody państwowej Ministra Kultury i Sztuki.²⁸

Malowanie pochłaniało w tym czasie całą jego energię. Pasja odtwarzania przeszłości związanej z martyrologią i zagładą Żydów, stała się jego posłannictwem aż do śmierci.²⁹ Pracował ponad siły. Całe życie stało się odtąd jednym szaleństwem tworzenia, 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 tworzenia był związany ściśle z niezwykle aktywnością, w której centrum 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.³⁰

Źródła malarstwa Charytona

Józef Charyton wielokrotnie w oficjalnych wypowiedziach podkreślał znaczenie zdobytych przez siebie doświadczeń na krakowskiej ASP. Działający tam wybitni profesorowie mieli uformować chłonny umysł młodego i ambitnego artysty oraz dać wyraz malarskiemu obliczu sztuki Charytona. Nie lekceważąc ani znaczenia profesorów krakowskiej ASP ani żywej admiracji młodego malarza dla nich trzeba szczerze przyznać, że

²⁸ Z. Chodakowski, *Józef Charyton ...*, dz.cyt., s. 46.

²⁹ W liście do Renaty Saniewskiej z dn. 14 X 1965 roku pisał: „Wyobraź sobie, że po powrocie ze szpitala wpadłem w zapał, w pasję twórczą. Pracuję jak koń, jak wół, jak durny osioł. Wstaję o 5 rano i jestem cały dzień na nogach, często do 24. (...) Pracownia pęka od twórczości. (...) W niedzielę lub poniedziałek odwiozę do Warszawy prace do grupy „Zachęta”. W tym miesiącu mam wystawę w technikum w Czartajewie wraz ze spotkaniem. Przygotowuję prace na doroczną wystawę naszego Związku i na większą wystawę indywidualną w PDK Siemiatycze, a potem dalej. (...) Aha! Był Siemion, serdeczny, bezpośredni, uściskaliśmy się przy spotkaniu jak starzy znajomi. Bardziej przyjemny jest niż na scenie. Wybacz, że tak długo nie pisałem i miej mnie w swojej opiece”. W innym liście do tej samej adresatki z 4 VI 1969 roku napisał: „Ja na razie odnoszę sukcesy. W Warszawie dokonano czterech zakupów: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Urząd Rady Ministrów i Rada Państwa (...). Wytypowano spośród wyróżnionych „grupę 5”, która zaprezentuje sztukę polską w Londynie. Właśnie już od 11 maja nastąpiło otwarcie wystawy w galerii Malaga *The Doctors Restaurant*. Otrzymałem katalogi i zaproszenie. Już mam sugestie na wystawę indywidualną z jednym malarzem z Londynu na połowę października br.” Archiwum Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, Teczka bez syg.

³⁰ W liście do przyjaciół datowanym na 24 III 1964 roku pisał: „Kochani nie mieszczą się w czasie. Na dobitkę uczuleniowa pokrzywka, którą otrzymałem w przeddzień wystawy, nie opuszcza mnie do dzisiaj. Możecie sobie wyobrazić, straciłem 4 kilogramy, ciągle telefony, depesze, co trzeci dzień „Cadylac” lub „Wołga”, odwiedzają mnie na miejscu lub wzywają do siebie. Byłem na eliminacjach ale natychmiast mnie porwano. Nie zdążyłem się przyjrzeć nowo zapoznanym osobom. Radio prosi mnie o wywiad na miejscu, uzgodniliśmy – właśnie dziś przyjeżdża prasa i radio. (...) Obiecałem do „Klubu 7” na 15 kwietnia, a tu muzeum przysyła termin ... 15 kwietnia. Dwie wystawy nie mogą być w jednym czasie, tym bardziej o tej samej tematyce. Obiecałem do Klubu, chcę być słowny, a więc natychmiast, gwałtem szykuję jeszcze jedną wystawę na 1 maja – typy samych Żydów i sceny rodzajowe.” Archiwum Muzeum Podlaskiego w Białymstoku. Teczka bez syg.

wpływ ten wydaje się być raczej ograniczony, a stylistyka artystyczna znacznie odbiega od awangardowych prądów dyskutowanych i realizowanych wówczas na zajęciach na ASP. Źródła sztuki Charytona należy szukać zatem gdzie indziej.

Charyton „wariantywnie” wypowiadał się o swoich mistrzach. Jednym razem jego największym mistrzem był Józef Mehoffer, innym razem Wojciech Weiss. Ale chyba największy wpływ na rozwój zainteresowań malarskich na ASP w Krakowie miał Władysław Jaroński. Niezależnie od tego kto, jak i kiedy wpłynął na kształt i rodzaj malarskiej twórczości Charytona można słusznie stwierdzić, że obce mu były elementy awangardy przełomu lat XX i XXX ubiegłego wieku. W jego pracach nie ma śladu jakichkolwiek eksperymentów kubistycznych. Duch formistyczny robiący niezwykłą karierę w okresie międzywojnia pozostał poza zasięgiem zainteresowań artystycznych Charytona. Co najwyżej kultywowane przez formistów pewne pierwiastki ekspresjonizmu zaadaptował Charyton do swojej twórczości. 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 technikę impastową, niezwykle grubo kładzioną farbę, sprawiającą niemalże wrażenie reliefu wypukłego. Również narodowy styl grupy warszawskiej „Rytm” nie odbił się żadnym echem, ani stylistyka art deco promowana m.in. przez Ludomira Ślendrańskiego; tym bardziej nie wpłynął na niego zarówno rosyjski konstruktywizm, jak i włoski futurizm. Być może przyczyn tych wyjątkowo zachowawczych postaw artystycznych należy upatrywać w wyraźnej cenzurze artystycznej, która zarysowała się w polskim krajobrazie artystycznym ok. 1930 roku. „Rysowały się wówczas – jak pisze Juliusz Starzyński – nowe polaryzacje stanowisk: awangardy i tradycjonalizmu, zaangażowania i bezinteresowności, społecznienia sztuki i skrajnego indywidualizmu.”³¹

Charyton najwyraźniej poddał się dominacji koloryzmu, który na początku lat XXX na dobre zagościł w pracowniach malarskich najwybitniejszych polskich artystów. Czasy studiów Charytona w krakowskiej ASP sprzęgły się dokładnie z paryskimi sukcesami członków Komitetu Paryskiego, którzy w 1931 roku powrócili do kraju w pełnej glorii. Po II wojnie światowej malarstwo Charytona stało się bardziej fakturowe, wzorując się na twórczości czołowego kapisty Jana Cybisa, uzyskując niekiedy formę nieomal wielobarwnego reliefu. Odtąd Charyton operuje kolorem tworząc kompozycję, przestrzeń, światło, fakturę. Szczególnie faworyzuje pejzaż, nie wykoncypowany ale ten bardzo konkretny, „namacalny”, podlaski. Niekiedy w traktowaniu go, jako zestawu plam barwnych, przypomina 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.

Techniki artystyczne

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

³¹ Por. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, Franciszek Stolot, *Historia Malarstwa Polskiego*, Kraków 2000, s. 372.

grupy „Zachęta”) malarz korzysta bez zastrzeżeń z innych środków byleby tylko utrzymać w efekcie zamierzony cel – nastrój lub charakter modelu.³²

Józef Charyton sięga w swym malarstwie po rekwizyty symbolizmu i siłą swego zapалу próbuje przerzucić pomost pomiędzy symbolizmem XIX-wiecznych malarzy polskich a współczesnymi mu 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.³³

Najbardziej, poza olejem, interesuje się techniką akwareli. Prace rysunkowe wykonane tą techniką oraz tuszem lub sepią, pokazują dobrze znana 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.³⁴

Pozamalarskie pasje

Inwencja twórcza Józefa Charytona nie ograniczała się do plastyki. Z pozoru 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.³⁵

Fascynował się buddyzmem. Pod jego wpływem pisał nawet własne „traktaty filozoficzne”.³⁶ Był erudytą m.in. w zakresie filozofii hinduistycznej. Wiele płynącej stamtąd mądrości o charakterze zdroworozsądkowym próbował zaszczepić i upowszechnić w swoim

³² „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 malarzki*, w: *Kontrasty*, XI 1974, nr 11, s. 31.

³³ W. Łukaszewicz, *Józef Charyton*, w: *Kontrasty*, 1969, nr 1, s. 231.

³⁴ *Wystawa akwarel i rysunków Józefa Charytona*, Katalog Wystawy, Muzeum Okręgowe w Białymstoku, Kwiecień 1964.

³⁵ Między innymi jeszcze przed wojną stale zakupywał wszystkie ukazujące się 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.

³⁶ 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” opracowany w postaci pytań i odpowiedzi autora. Jest to swoisty laicki kodeks zachowania się jednostki w społeczeństwie oraz postaw rodzinnych i obywatelskich. Archiwum Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, Teka bez syg.

otoczeniu. Wiele pisał w tej dziedzinie opierając się na schematach myślowych pochodzących z filozofii Dalekiego Wschodu.

Na tym nie wyczerpują się zainteresowania i talenty Józefa Charytona. Zapał 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 Charytona jest zaskakująco zbieżna z tematyką i rodzajem jego twórczości plastycznej. To te same urokliwe i zmieniające się nieustannie pejzaże, przechodzący w jego pamięci zaginięni „pejsaci” obywatele jego dzieciństwa i młodości. Jest to poezja spontaniczna, niewymuszona, oddająca realne uczucia i stany ducha. Potwierdza ona szczerą i rzeczywistość opisywanych piórem i pędzlem przeżyć i doświadczeń autora. Były to doświadczenia bólu płynącego z niezwyklej 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 pozostawali 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.³⁷

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 rzesach

Aż echo nieba mnie poniosło – lecz

Kiedy spadną mi powiekami – wracam

Do ziarenka piasku zatraczonego wewnątrz.³⁸

Choroba

Ostatnie lata życia Józefa Charytona były całkowicie podporządkowane pasji malowania. Samotnik, całymi dniami obcował ze sztuką, tą wychodzącą spod jego pióra jak i pędzla. Nie wiedział, że czasu w istocie ma już niewiele. Nałogowy palacz, w niepowtarzalny i uroczy sposób łączący jednocześnie ujęcie w dłoniach pędzla i papierosa, 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 życia 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 ½ godziny odpoczywać. (...) Poskarżyłem się lekarzowi dopiero w maju, gdyż od stycznia było zatrząsienie kupujących obrazy. Brali mokre ze sztalug. Lekarz mnie zaraz prześwietlił i okazała się dość duża plama z lewej strony, tuż koło serca.”³⁹

³⁷ Z. Chodakowski, *Józef Charyton...*, dz.cyt, s. 60.

³⁸ Tamże, s. 62.

³⁹ Tamże.

Charyton zmarł w wyniku nałogowego palenia papierosów i zaawansowanej choroby nowotworowej płuc w nocy z 8 na 9 lutego 1975 roku, stając się w pewnym sensie ofiarą swojej własnej pasji twórczej. Zaniedbał 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, pozostaje 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”.⁴⁰

Wartość formalna prac

Zakres poruszanych problemów i tematyka prac wyznaczały horyzonty podejmowanych technik artystycznych i sposobów artystycznego wyrazu. Poczucie samotności, zagubienia i zagrożenia w świecie, poczucie beznadziejności istnienia 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 szczególny wyraz w sztuce lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych jak *informel*, *art-brut*, *pop-art*, *assemblage*, nowy realizm czy abstrakcja.⁴¹

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 niewyrażalne 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

⁴⁰ Józef Charyton. *Malarstwo rysunek*, Katalog wystawy, dz. cyt., s. 8.

⁴¹ E. Jedlińska, *Sztuka po holocauście*, dz. cyt., s. 116.

pokazania, czym było życie w lwowskim getcie. Z punktu widzenia całokształtu twórczości Sterna można by powiedzieć, że prace te są raczej wyłącznie 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.

Sztuka Mariana S. Mariana oscylowała pomiędzy nową figuracją, surrealizmem ekspresjonistycznym a abstrakcją liryczną. Awangarda artystów żydowskiego pochodzenia związana z Grupą Krakowską oddawała się uwielbieniu Marca Chagalla, Pabla Picassa, Ferdynanda Legera, Georga Grosza. Artyści tego kręgu interesowali się nowoczesnymi koncepcjami sztuki Mieczysława Szczuki, malarstwem i teorią widzenia Władysława Strzemińskiego. Kubizm i abstrakcja kształtowały charakterystyczną budowę przestrzeni obrazu.

Akwarele i rysunki Józefa Charytona wykonane tuszem lub sepią są monochromatyczne. Czerń tragedii, szarość beznadziei, biel niewinności dominują na rysunkach przedstawiających stopy trupów, 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 nie sięgać po porzuconą w czasach obozów koncentracyjnych paletę, powracając do pejzaży i martwych natur.”⁴² 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 również nosi znamiona *katharsis*, otrząśnięcia się i oczyszczenia z doświadczenia wojny, gdzie artysta „obarczony specyficzną odpowiedzialnością za losy świata”, sztuce przypisuje cechy „aparatu rejestrującego bezbłędne pulsy życia.”⁴³

Ikonografia holocaustu w pracach Charytona

W przypadku Józefa Charytona, z przyczyn oczywistych, nie może być mowy o całkowitej identyfikacji z narodem, który został skazany na zagładę. Wielkie 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 odmienność 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. Mogły być one rozrzucone bezładnie, ale często były porządkowane w jakiś niezrozumiały porządek, szyfr, jakby miały w zamierzeniu oznaczać pewien niedostępny dla zwykłego odbiorcy alfabet, może hieroglify. Przy takim odczytaniu „znaków” te mogły stanowić parafrazę liter hebrajskich, którymi spisane były Mojżeszowe tablice przykazań. Jego *Tablice* pojmujemy

⁴² P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 11.

⁴³ A. Turowski, *Sztuka wobec byłych i przyszłych katastrof. Etyczne utopie współczesnej kultury*, Paryż 1995, s. 2.

jako karty świętych ksiąg hebrajskich, macew czy płyt kirkutowych pomników wykorzystywanych w czasie wojny i po wojnie do brukowania dróg; pozostają one dla Żydów znakami świata umarłych.⁴⁴

Temat holocaustu podejmowali przede wszystkim artyści, których dzieciństwo i młodość zostały wchłonięte w koszmar zagłady. Świadomość komór gazowych specjalnie im przygotowanych determinowały wszelką percepcję świata. 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, tałas, 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 stały się dokumentem rzeczywistości poznanej, rzeczywistości własnych przeżyć przy użyciu tradycyjnych środków artystycznych. 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. Tego typu „krzyk” odnajdujemy też już w dziełach innych artystów, jak chociażby u Andrzeja Wróblewskiego w *Rozstrzelanych*, pracy z 1949 roku.

Punktem odniesienia Charytonowych *Rozstrzelań*, jak i wszelkiego rodzaju rozstrzelań ujmowanych w sztuce, było *Rozstrzelanie powstańców w Madrycie* z 1814 roku Francisco Goyi. Później nawiązą do tego tematu Edouard Manet *Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana* czy Pablo Picasso *Guernica*. Dla Charytona bezpośrednim źródłem tego typu ikonografii mogły być dziesiątki fotografii prywatnych i zamieszczanych w wysoko nakładowych periodykach, robionych w gettach ukrytymi aparatami fotograficznymi albo oficjalnie podczas wyzwolania obozów koncentracyjnych przez aliantów. „Wyobrazenie 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 wyobrazenie ze sfery sztuki w sferę rzeczywistości i wzmacniając ten rodzaj dokumentalnego obrazu w odbiorze powszechnym”.⁴⁵

Charyton nie ustrzegł się pewnej rutynowości i konwencjonalności przedstawień Żydów zamkniętych za drutami kolczastymi. Wydaje się słuszne przypuszczenie, że mógł się w swych rysunkach często posilkować 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.

⁴⁴ 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. Tales, róg i księżyc. Tablice*, w: J. Chrobak, *Jonasz Stern. Obrazy z lat 1964-88*, katalog wystawy, Nowy Sącz, Muzeum Okręgowe, 1988.

⁴⁵ 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 holocaustie*, dz. cyt., s. 150.

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 bydłych wagonach. Powracający obsesyjnie motyw pociągu stał się w filmie Claude Lanzmanna *Shoah* z 1984 roku ewokacją bezdomności i izolacji od świata dziejącego się poza mikrokosmosem bydłego wagonu.

Reasumując, Charyton podjąwszy tak dramatyczne tematy, jak los człowieka wciągniętego mimowolnie w przemoc wojny, uczynił je 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. Poprzez nią dokumentował rzeczywistość, upamiętniał stany ducha ludzi, ich emocje, krzywdy, wszystko, co było tak chwilowe i ulotne, co po wojnie nie pozostawiło po sobie „kupki prochu”.

Symbol podświadomości i *Tanathos*

Józef Charyton – jak świadczą zachowane dokumenty, listy do przyjaciół i relacje świadków - zdawał sobie sprawę z moralnej i historycznej wagi podejmowanej problematyki. Rozumiał ją jako osobisty wewnętrzny nakaz artystycznego uwiecznienia zaginionej na jego oczach kultury żydowskiej. Tworzył swoje „typy Żydów” oraz dokumentalne sceny martyrologiczne w wyniku wewnętrznej presji, w efekcie mniej czy więcej uświadomionych procesów wewnętrznych, które determinowały jego artystyczne zachowanie. Sam o tym mówił, jako o permanentnym nawiedzaniu go przez żywe istoty, żywych Żydów, którzy nie dawali mu spokoju, mimo że nie było już ich pośród istot żywych. Jakkolwiek nie ujęlibyśmy z punktu widzenia psychologii tej determinacji malarza do tworzenia określonych zjawisk artystycznych, jedno wydaje się pewne: malarstwo Charytona było szczerym i rzeczywistym aktem twórczego zmierzenia się z okropieństwami hitlerowskich zbrodni, których był on sam naocznym świadkiem. Wolno wnosić, że to, co powstało w wyniku artystycznych poszukiwań Charytona, to nie tylko proste wyobrażanie oraz eksternalizacja wewnętrznych procesów dziejących się w nim samym, ale dotykane do znacznie głębszych pokładów znaczeniowych, związanych z symbolicznym wyrażaniem treści ideowych. To duchowy rozrachunek, to próba zmierzenia się z nie dającymi spokoju wyrzutami sumienia w stosunku do ludzi, którym nie można było pomóc.⁴⁶

Zarysowane we współczesnej nauce modele metapsychologii, zwłaszcza związanej z interesującym nas procesem twórczym artysty, pozwalają analizować zjawiska zachodzące w sztuce Charytona. Jeden z modeli metapsychologii wyznaczony jest przez relację *eros* – *thanatos*. Pisze o tym P. Ricoeur: „Pojawienie się popędu związanego ze śmiercią zakłada istnienie konieczności reinterpretacji kultury – fakt ten znajduje swoje odbicie w kulturze jako źródle cierpienia; właściwie w poczuciu winy, w niedogodnościach cywilizacji, w wojennej zawierusze popęd dotąd niemy zaczyna krzyczeć wielkim głosem.”⁴⁷

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ P. Ricoeur, *O pewnej filozoficznej interpretacji Freuda*, w: P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, Warszawa 1985, s. 232.

Niezależnie od aplikacji któregośkolwiek z pojawiających się w literaturze przedmiotu modelu psychoanalitycznych koncepcji sztuki, oczywiste wydaje się mniej czy bardziej uświadomione przez Charytona posługiwanie się określonymi narzędziami własnej psychiki. Traumatyczne doświadczenie eksterminacji Żydów, tych z najbliższego otoczenia artysty, przyjaciół, kolegów, znajomych, oraz tych dalekich, nieznanych, oglądanych z okna domu w Wysokiem Litewskim, wybiegającego na zabudowania skazanego na zagładę getta sprawiły, że niezwykle wrażliwa psychika Charytona musiała doznać poważnego zranienia.⁴⁸ Osobiste problemy, niepowodzenia na niwie studiów artystycznych, poczucie osamotnienia, porzucenia przez rodzinę, stały się po latach katalizatorem, który pozwolił eksplodować sztuce o wielkim ładunku ekspresji, której pożywką stała się tematyka zagłady Żydów.

Symbol pamięci i modlitwy

Nie może dziwić bogata artystyczna egzemplifikacja traumatycznych doświadczeń holocaustu 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 holocaustu – w dziennikach, listach, zapiskach, rysunkach. Artyści i fotograficy utrwaliли tragiczny los Żydów na obrazach, grafikach, zdjęciach.⁴⁹ 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”⁵⁰ - 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 modlono 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).⁵¹

⁴⁸ Jak silne i długotrwałe skutki wywarły oglądane sceny eksterminacji Żydów por. J. Karski, *Tajne Państwo*, Warszawa 2000, s. 263.

⁴⁹ M. Gilbert, *Holocaust. Ludzie dokumenty pamięć*, Warszawa 2002, s. 6.

⁵⁰ T. Adorno, *Dialektyka negatywna*, Warszawa 1986, s. 509.

⁵¹ 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.

Po przeciwnym biegunie zarysowanego wyżej sporu znalazł się amerykański artysta żydowskiego pochodzenia Mark Rothko, który często powtarzał, że po zagładzie II wojny światowej jakiegokolwiek figuratywne przedstawienie postaci ludzkich jest niewłaściwe, zwłaszcza w kontekście zagłady Żydów. Artysta zawsze będzie stał przed problemem wyrażenia tego, co *ex definitione* zdaje się być niewyraźne, czyli straszliwego zhańbienia całego rodzaju ludzkiego, a po wtóre będzie sobie musiał odpowiedzieć na pytanie, czy pod względem moralnym i artystycznym jest w stanie podjąć się dzieła opisanego językiem sztuki tragedii zamordowanych sześciu milionów istot? Mark Rothko daje na te pytania negatywną odpowiedź w postaci swojej „Czarnej kaplicy” w Houston w Teksasie. Jest to zasadnicze i kulminacyjne dzieło w jego twórczości i w sposób jednoznaczny odnosi się do doznania rzeczywistości zagłady.⁵²

Symbol zapomnienia, czyli współczesne pokolenie

Analizując sztukę powojenną można zauważyć, że w ostatnich latach temat holocaustu 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 wchodzi w 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 holocaustu łączy wspólna cecha – wszystkie kłamią, by nadać ofiarom należną godność”.⁵³ 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. Tymczasem artyści, którzy dziś nawiązują do holocaustu, nie zawsze skupiają się na nim samym, próbują go trawestować, wykorzystując, jako zwykły nośnik pewnych skojarzeń. Banalizowanie zagłady milionów ludzi – nawet w kontekście najszlachetniejszych zamiarów artystycznych - musi rodzić też zrozumiałe oburzenie.

Prowokując i szokując nowojorskie *Jewish Museum* w marcu 2002 przedstawiło układanki klocków Lego ze scenami z obozów koncentracyjnych. Wystawa „Odzwierciedlanie zła” miała pokazać jak trywializujemy zło. Wśród dzieł wywołujących największe oburzenie była praca Zbigniewa Libery imitująca pudełka klocków Lego, na których widniały sceny z obozów koncentracyjnych. Kurator wystawy Norman Kleeblot – potomek ofiar obozu koncentracyjnego – w katalogu wystawy napisał, że ostatnio wielu artystów, niekoniecznie pochodzenia żydowskiego, odwołuje się w swych dziełach do tematyki związanej z III Rzeszą „w sposób inny niż dotąd, nieraz trudny do przełknięcia dla odbiorcy”.⁵⁴

Jednym sztuka Libery podoba się i jest całkowicie zrozumiała, innych oburza i budzi upiory przeszłości. Przy próbie oceny artystycznej albo moralnej tych „zabawek dla dzieci” firmowanych (do pewnego czasu) przez Lego warto odnieść się do bezstronnej prawdy historycznej, tej dziecięcej, najbardziej brutalnej prawdy.

⁵² E. Jedlińska, dz. cyt., s. 15.

⁵³ D. Le Vitte Harten, *Przekładanie bólu na kolor*, w: *Gdzie jest brat twój, Abel?*, katalog wystawy w Zachęcie, Warszawa 1995, t. 1, s. 16.

⁵⁴ M. Kimmelman, *Pop-art Holocaustu*, w: *Forum* 11(1910), 11-17 III 2002, s. 44-45.

Jest legenda - przypomina Wiesel - o żydowskich dzieciach, w Egipcie wykorzystywanych jako spoiwo przy wznoszeniu piramid. Anioł zabrał takie dziecko już zniekształcone i postawił przed Stwórcą, który - przepłniony współczuciem - uwolnił cały lud. Jedno więc dziecko wystarczyło, by poruszyć Najwyższego - zapytuje Wiesel - a milion nie zdołało? Jaki cel miał kat w zabijaniu ich, czego nienawidził? Ich niewinności - ich wyobraźni - ich przyszłości? „Pragnął zabić naszą przyszłość - naszą niewinność i również naszą przeszłość”⁵⁵.

„Inny sposób niż dotąd” – cytując jeszcze raz wyżej wzmiankowane słowa Normana Kleebłota - wykorzystał w swej pracy tematykę zagłady Mirosław Bałka. Prezentacja mydła, wyprodukowanego rzekomo w jednym z niemieckich obozów koncentracyjnych nie wywołała takiej burzy kontrowersji. „Mydlany korytarz” pokazany w ramach wystawy „Gdzie jest brat twój, Abel?” w Zachęcie mogła co najwyżej wzbudzić współczucie dla autora, który strywalizował temat odwołując się do uniwersalnego znaczenia mydła, jako symbolu higieny ciała, karkołomnie odwołując się do wspomnień apostoła trędowatych ojca Jana Beyzyma z Madagaskaru: „Znalazłem tam wątki – pisze Bałka – które otwierały „Korytarz” na inny wymiar doświadczeń, nie mających nic wspólnego z pamięcią holocaustu. Chodziło mi o doświadczenie opieki nad ciałem – mydło kojarzy się przede wszystkim z pielęgnowaniem ciała”⁵⁶. Co najwyżej można zarzucić Bałce niezdecydowanie, koniunkturalizm oraz to, że jest on w stanie pielęgnować swoje ciało mydłem z Auschwitz...

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”⁵⁷.

* * *

Symbolical Values in Joseph Charyton's art on the Holocaust

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.

⁵⁵ E. Wiesel, *Art and Culture after the Holocaust*, w: E. Fleischner, *Auschwitz: Beginning of New Era? Reflections on the Holocaust*, New York 1977, s. 413.

⁵⁶ B. Czubak, *Każdy chłopiec boi się inaczej. Wywiad z Mirosławem Bałką*, za: J. Kinowska, *Holocaust w sztuce polskiej lat dziewięćdziesiątych*, w: *Artifex*, nr 5 (Luty 2003), s. 14.

⁵⁷ E. Jedlińska, *Sztuka po holocaustie*, dz. cyt., s. 169.