

Małgorzata Wosnitzka-Kowalska
Uniwersytet w Białymstoku

CZARNE OBRAZY. CELNIKIER – GOYA

Reprezentacja okrucieństwa

Wśród tych artystów, którzy próbowali po wojnie na różne sposoby oddać doświadczenie lub obraz Holocaustu, część sięgała po realizm rozumiany w sensie czystym, część próbowała go przeistoczyć w sposób lepiej oddający uczucia. Był to zawsze inny realizm: od obiektywnego, naturalistycznego przedstawienia (na przykład prace Mikhaila Savitskiego, byłego żołnierza radzieckiego), przez realizm z elementami karykatury (obrazy Fritza Hirschbergera) po dzieła operujące techniką jukstapozycji, zestawiające pozornie niepasujące do siebie elementy (twórczość Judy Chicago). Malarstwo Holocaustu często próbowało za pomocą realistycznych środków wyrazu podjąć zagadnienie absurdu i groteskowości wojny, oddać banalność zła.

Tam natomiast, gdzie mamy do czynienia z odejściem od realizmu, często dokonuje się to na rzecz uczynienia dzieła bardziej symbolicznym lub dyskursywnym. Hirschberger na przykład dla oddania swego stylu używał terminu „sur-racjonalny”. Pojęcie mimetyczności w kontekście wojny, a szczególnie Zagłady jest szeroko dyskutowane – trudno oddać rzeczywistość, której nie sposób sobie wyobrazić. Artyści malarze uciekają się do różnych środków, począwszy od sztuki realistycznej, poprzez zakrzywioną, anamorfotyczną, a zakończywszy na groteskowej, karykaturalnej.

Na potrzeby swojego artykułu wybrałam dwóch malarzy, których technika, barwy, sposób kreślenia linii oraz ujmowania wojny zdają się niezwykle zbieżne. Goya i Celnikier opowiadali o ofiarach wojen, polityki i przewrotów społecznych w sposób bardzo wymowny – nie zaznaczali w ludziach pierwiastków niezwykłości, nie uwznioślali ofiar, sugerując jakiś rodzaj celowości wojny. Raczej wnikali w jej rdzeń, wprost przedstawiali bestialstwo i upodlenie, a także nazywali swoje grafiki i płótna w sposób dosłowny. Malarstwo Celnikiera zdaje się nawiązywać do malarstwa Goi poprzez reprezentację zła, natury ludzkiej – patrząc na obrazy obu artystów, widzimy ofiary w otoczeniu wojny, terroru, kpiny, groteski, czujemy trwożę

ofiar, spoglądamy na nie z perspektywy widza, kata; czujemy lęk przed okrucieństwem, które spotkało ofiary i przed okrucieństwem natury ludzkiej. Wśród artystów żydowskich w czasie Zagłady panowało przekonanie, że powinni oni malować jak Goya w *Okropnościach wojny*¹. Celnikier w słowie wstępnym do katalogu powystawowego z 2005 roku pisze o potrzebie obrazowania tego, co spotkało ludzi w XX wieku. Apeluje, by nazywać rzeczy po imieniu, włączać się w manifesty, otwierać temat Shoah poprzez mówienie o nim, nie przemilczać traumy.

Łamiąc zakaz „niewyraźności”, identyfikujemy ofiary i morderców. To, co mi pozwoliło odnaleźć intymność z bliskimi, z czasem stało się wizją lokalną, ogólnoludzką... Ogarnięcie człowieka od wnętrza jego unicestwienia. Tryptyk *Birkenau* to moment przed zagładą, zanim masa ciał złączonych miłością i lękiem stanie się popiołem. Ich nieobecne spojrzenia nagle się indywidualizują i odkrywają cząstki duszy, zamieniając się w pełne grozy oskarżenie. I już nas nie opuszczają. Zostaną zawieszane nad światem².

Podobne słowa padały z wielu ust, przykładem na to może być wypowiedź Romana Kramsztyka³, który jest w zasadzie apelem do malarzy znających realia getta warszawskiego:

Niech pan powie, panie kolego, żeby malowali. [...] Niech rzucą akty, portrety i martwe natury, świat musi się dowiedzieć o tych zbrodniach. Niech im pan powie, że Kramsztyk prosił ich, żeby malowali sceny z getta. Niech świat się dowie o bestialstwie Niemców⁴.

Opowiadanie o Zagładzie, dosłowność i mimetyzm odgrywały znaczącą rolę w walce z okupantem – tylko w ten sposób można było odnieść zwycięstwo. Celnikier walczył z historią niemal tak samo jak Goya. Już w tytułach dzieł obu artystów słychać podobny, przeraźliwy krzyk zamordowanych, jednocześnie bezsens wojny i groteskowość oprawców. Obaj próbują dzięki sztuce przywrócić pamięć o ludzkiej naturze i okrutnej historii.

Goya. Inny mimetyzm

„Szeroko, szeroko rozlewa się życie: płynie, mleczne od księżycowej pełni, między porośniętymi lasem pagórkami i zdaje się bezkresne, swobodne; wiosną wylewające szeroko, jesienią zmierzające prędko ku delcie róż-

¹ M. Tarnowska, *Artyści żydowscy w Warszawie 1939–1945*, Warszawa 2015, s. 125.

² I. Celnikier, *Od artysty*, w: *Izaak Celnikier. Malarstwo, rysunek, grafika*, Kraków 2005, s. 14.

³ Roman Kramsztyk (1885–1942) – malarz żydowskiego pochodzenia, reprezentant nowego klasycyzmu.

⁴ Cyt. za: M. Tarnowska, tamże.

norakich zakończeń.”⁵ – tymi słowami Jacek Dehnel rozpoczyna jeden z rozdziałów powieści *Saturn* zatytułowany *Trzy Mojry*, w którym, na podstawie obrazu Francisca Goi (1746–1828)⁶, opisuje nieuchronność śmierci i okrucieństwo opatrności kierującej naszym życiem. Nie wiemy, kiedy śmierć nas zawezwie, w jaki sposób to uczyni i dokąd zaprowadzi. Dehnelowska ekfrazja wprowadza czytelnika w coraz większe zapętlenie i bezbronność wobec obrazu. Każda z przedstawionych Parek (Mojr) odpowiada za inne obszary doczesności człowieka. Nona, opiekująca się kobietami w dziewiątym miesiącu ciąży, przędła nić życia ludzkiego – tworząc na nim historię, ludzkie, zawile losy. Decima, nawlekająca nić, kierowała narodzinami człowieka. Oraz najokrutniejsza z nich Morta – parka przecinająca nić, kończąca ludzkie życie. Uwagę odbiorcy skupia postać w centrum obrazu, gdzie widzimy człowieka zaplątanego we własne życie, obezwładnionego i struchlałego. Nie wiemy, na jakim etapie życia jest postać, nie mamy pewności, czy to jego początek, środek czy nadchodzący koniec. Obraz Goi jest pełen niejasności, ekspresji, lęku i trwogi przed tym, co nieuchronne. Jak w całym cyklu *Czarne obrazy* dominują tu ciemne, przykurzone barwy, odcienie żółci i ochry, rozmyte płaszczyzny i kształty dalekie od realistycznych, sugerujące tajemniczy świat mitu. Mimo to, odbierając cykl, mamy wrażenie ruchu, niezwyklej bliskości świata przedstawionego na obrazie do tego, w którym obecnie żyjemy oraz obawy przed tym, co może niebawem nadejść.

Pictura negra to cykl składający się z 14 obrazów namalowanych na ścianach domu malarza zwanego Domem Głuchego⁷ prawdopodobnie w latach 1819–1823⁸, następnie przeniesionych na płótna i obecnie znajdujących się w Muzeum Prado w Madrycie. Obrazy opatrzone epitetem ‘czarne’ z dwóch przyczyn. Po pierwsze – analiza kolorystyczna cyklu zamknąć mogłaby się w opisie kilku kolorów: czerni, żółcieni i szarości, po drugie zaś – barwa czerni tworzy tu symboliczną narrację, opowiada o makabrze, tragedii i mrocznym obliczu człowieka. Goya skupił się na ukazaniu kultu zła, przerażającej drwiny i turpizmu. Było to zupełnie nowe podejście w malarstwie, z którego nawet po wielu latach czerpano inspirację w obliczu sytuacji skrajnych: w obozach, gettach, na emigracji. Goya stał się przywódcą sztuki

⁵ J. Dehnel, *Saturn*, Warszawa 2011, s. 92.

⁶ F. Goya, *Parki 1819–1823*, olejne malowidło ściennie przeniesione na płótno, Museum Prado.

⁷ Dom Głuchego dziś już nie istnieje, a na jego miejscu postawiono osiedle mieszkaniowe.

⁸ Przytoczmy tytuły wszystkich obrazów z serii: *Lektura*, *Dwie kobiety i mężczyzna*, *Leokadia Zorilla, służąca artysty*, *Pies*, *Judyta i Holofernes*, *Saturn pożerający własne dzieci*, *Dwaj starcy*, *Przechadzka świętego Oficjum*, *Dwie staruchy jedzące zupę*, *Bójka na kije*, *Pielgrzymka do źródła świętego Izydora*, *Sabat czarownic*, *Asmodeusz* i *Parki*.

wyrażającej trudne do podźwignięcia emocje, osobliwego realizmu opartego na lęku. Maria Rzepińska w monografii *Siedem wieków malarstwa europejskiego* zaznacza, że Goya był wielowymiarowym malarzem-prekursorem, oddalał się od nurtów podówczas panujących w Hiszpanii, stronił od klasycyzmu, antyku⁹. Podobnie pisał o artyście Jose Ortega y Gasset, zwracając uwagę na „ciągły rozbłysk geniuszu” i ciągle poszukiwanie swojej drogi¹⁰. Rzeczywiście Goya do końca swych dni zaznaczał w dziełach dążność do geniuszu, nauki i pasji. Przywołajmy rycinę o tytule *Wciąż się uczę*, na której widzimy starca podpierającego się dwiema laskami. Wzrok mężczyzny utkwiony jest w dal, patrzy przed siebie i mimo mocno pochylonej postury, jego nogi nadal kroczą naprzód. To rzecz jasna autoportret Goi malowany w wieku 80 lat.

Goya jest uznawany za pierwszego wielkiego malarza okrucieństwa, bólu i upokorzenia – przedstawiał zło w sposób makabryczny, nie uwznioślając przy tym poświęcenia życia jednostki za ustrój, religię, politykę. To właśnie przyczyniło się do znaczenia artysty wśród malarzy żydowskich XX wieku; makabra i lęk przed przemilczeniem mieszkają się w cyklu *Okropności wojny*, do którego odnosili się malarze Zagłady¹¹. Jeśli już czerpał inspiracje z jakichś nurtów artystycznych, to z pewnością do pewnego momentu z rokoka, które posłużyło mu w dalszej części jego życia jako grunt, podłoże do ukazania groteski. Piękne rokokowe stroje, urok, urodę, przymilne zwierzęta zestawiał z barbarzyństwem, groteską i próbą przedstawienia naturalnego oblicza – dla przykładu przywołać tutaj można *Portret rodziny królewskiej (Rodzina Karola IV)*¹².

Zdaniem Goi, głównymi inspiratorami jego malarstwa byli Rembrandt, Velasquez i natura, jednak badacze wskazują tutaj jeszcze Tiepola, Magnasco i artystów z prowincji włoskiej, którzy wpłynęli na 27-letniego malarza podczas jego wyprawy do Włoch¹³. W 1792 roku wskutek choroby artysta

⁹ Por. M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Warszawa 1986, s. 359-367.

¹⁰ J. Ortega y Gasset, *Velasquez i Goya*, tłum. R. Kalicki, Warszawa 1993, s. 272.

¹¹ Por. M. Tarnowska, dz. cyt.

O potrzebie obrazowania rzeczywistości techniką Goi mówiła Gela Seksztajn:

„Trzeba nowego Goi, by ołówkiem swym wydołał plastykę twarzy opuchniętych z głodu, te pagóreczki po obu stronach nowa i te zastygłe jeziora oczu, ten koloryt skóry, te indywidualne zmiany i te zmiany typowe. Kto namaluje te półtrupki dzieci, skamlących pod murem [...]”. Cyt. za: M. Tarnowska, dz. cyt., s. 126.

¹² Goya był z pewnością pod wpływem dzieł, z którymi spotkał się na dworze Karola IV, w tym Boscha, Brueghla, Schongauera, Duerera, Hansa oraz literatury hiszpańskiej mocno zakorzenionej w oświeceniowym klasycyzmie.

R. Bartnik, *Goya. Los Caprichos. Cykl osiemdziesięciu rycin ze zbiorów Towarzystwa Naukowego Płockiego* (wstęp), Lublin – Płock 2003, s. 30.

¹³ M. Rzepińska, tamże.

stracił słuch (miał wówczas 46 lat), co znacznie wpłynęło na dalsze jego dzieła. Uwypukliły się takie cechy malarstwa jak: pesymizm, tragizm, diaboliczna i drapieżna ironia. Oprócz wspomnianych *Czarnych obrazów* powstały inne cykle grafik ukazujące niesprawiedliwość świata, to m.in. *Kaprysy* i *Okrucieństwa wojny* czy inne obrazy krytykujące życie społeczno-polityczne w Hiszpanii na przełomie XVIII i XIX wieku, by przytoczyć za Rzepińską *Wiejską corridę*, *Procesję biczowników* czy *Pogrzeb sardynki*, zapowiadający groteską serię *Czarnych obrazów*, w których Goya zastosował obcą wówczas technikę malowania plamą, rezygnując z prostych kształtów, precyzyjnych linii i wypracowanych struktur. Widział świat poprzez naprzemienne pobłyskiwanie słońca i cienia, plamy, nie zaś linie i kontury. Rozmycie barw i nakładanie plam na siebie, a także wrażenie ruchu w obrazie to pierwociny późniejszego ekspresjonizmu, w którym właśnie dynamika odgrywa najważniejszą rolę.



Goya, *Nie znają drogi*, nr 70, Muzeum Prado

Również w grafice, rycinach Goya sugeruje zwrot w kierunku ekspresjonizmu. Cykl 82 grafik *Okropności wojny* powstał jako odpowiedź na skutki hiszpańskiej wojny niepodległościowej przeciwko Francji. Goya, nie przebierając w środkach, opowiada o makabrze swoich czasów. Konkretyzuje opowieść, nie mówiąc o kondycji człowieka w ogóle, ale dotyka spraw

bieżących Hiszpanii wieku XIX. Nie gloryfikuje postaci przedstawionych na rycinach, ukazuje ich ból, głód, wyczerpanie psychofizyczne. Zło ukryte jest w figurach kozła, drapieżnego ptaka, ale też po prostu w ludziach. Warto zwrócić uwagę na tytuły i powielające się w nich przekonanie o bezsilności zwykłych ludzi wobec władzy i polityki. Oto kilka z nich: ryc. 12: *Po to się urodziłeś*, ryc. 18: *Pogrzebać ich i milczeć*, ryc. 20: *Opatrzeć ich i dalej*, ryc. 35: *Nie wiadomo za co*, ryc. 39: *Wielki wyczyn! Z trupami!*, ryc. 44: *Widziałem to*, ryc. 50: *Nieszczęsna matka*, ryc. 52: *Nie zdążyły*, ryc. 61: *Oni są z innej gliny*, ryc. 71: *Przeciwko dobru publicznemu*, ryc. 77: *Bo się zerwie lina*. Charles Baudelaire pisze o jego grafikach w kontekście karykatur, zniekształceń:

Wielką zasługą Goi jest, że stworzył potworność prawdopodobną. Jego potwory urodziły się zdolne do życia, harmonijne. Nikt nie odważył się pójść dalej niż on w kierunku możliwego absurdu. Wszystkie te wykrzywione twarze, te twarze bestialskie, te diaboliczne grymasy są przepojone człowieczeństwem. [...] sztuka ta jest transcendentna i naturalna zarazem¹⁴.

Trudno nie zgodzić się z pisarzem, gdyż wrażenie naturalności kształtów zestawione z groteską, odkształceniem i transmutacją przybliżają odbiorcy przeżycia i emocje bohaterów grafik. Talent malarza należałoby omawiać tutaj w jednej linii z niepoślednimi zdolnościami odszyfrowywania psychologii człowieka oraz wielkim zaangażowaniem emocjonalnym widocznym w dziełach¹⁵ – być może nawet ta ostatnia cecha wywołuje największe doznania u odbiorcy¹⁶.

Celnikier. Prawda o Shoah

Podobnych zabiegów używał Izaak Celnikier (1923–2011). Paradoksalnie, odwracając się od mimetyzmu, przybliżał odbiorcy pojęcie Zagłady, świadectwo ocalałego. Artysta zrezygnował z prostych linii, stosując, podobnie jak Goya w *Czarnych obrazach*, plamy barwne, barwy przybrudzone, ciemne, nakładane na siebie warstwowo. Unikał realizmu, choć jednocześnie

¹⁴ Ch. Baudelaire, *O sztuce. Szkice krytyczne*, tłum. J. Guze, Wrocław – Warszawa – Kraków 1961, s. 157.

¹⁵ R. Bartnik, dz. cyt., 23.

¹⁶ Adam Adamczyk pisze o współczesnym odbiorze sztuki mówiącej o Szoah w sposób następujący: „Obcując ze sztuką Shoah, także z tekstem historycznym poświęconym ludobójstwu nie jesteśmy żądni wiedzy, nie jest to w najmniejszym stopniu działalność o charakterze epistemologicznym. O ile literatura posiada w ogóle jakikolwiek potencjał referencyjny, w przypadku opisu traumy w żadnej mierze go nie uruchamia, porzuca epistemologię. Staje się ontologiczna – i zadaniem twórcy jest nas o tym przekonać, naszą czytelników rolą jest w to uwierzyć”. Zob. A. Adamczyk, *Sonia się uśmiechnęła. O tym, czy Marek Bieńczyk napisał powieść o Holocaustie*, „Tekstualia” 3 (3) 2005, s. 98.

stronił od zakrywania prawdy o Holokauście. Imperatyw unaocznienia wojny i prześladowania u obu artystów realizowany był w sposób bardzo zbliżony. Tytuły obrazów odkrywały i definiowały pozycję artysty wobec opowiadanej historii, wobec wojny i ludzkiego okrucieństwa. Trudno jest wyrazić przeżycia słowami, język ucieka od sytuacji traumatycznych, nie pozwalając na powrót, przywracanie. Milczenie zdaje się więc być jedyną możliwą granicą między pamięcią a utrwalaniem.

Jednak obok języka mówionego i pisanego znajduje się jeszcze obraz. I tutaj należałoby mówić o wydobywaniu z pamięci wspomnień – obrazów, nietypowego realizmu, realizmu z pogranicza abstrakcji i ekspresji. Podkreślmy jeszcze raz – trudno opisać, ukazać traumę w sposób obiektywny, drogą realizmu, ograniczając emocje; odbiorca nigdy nie zbliży się wówczas do doświadczenia nadawcy. Być może znacznie bardziej zrozumiały jest język wyrażający uczucia – milczeniem i krzykiem, spokojem i dynamiką. Nieadekwatność języka i doświadczenia stają się najbardziej zauważalne w sytuacjach granicznych. Czesław Miłosz w eseju *Niemoralność sztuki* tłumaczy ten problem w kontekście książki Michała Borwicza:

Borwicz zajmuje się kontrastem, jaki zachodził pomiędzy doświadczeniem ludzi skazanych na śmierć przez państwo totalne i językiem, w jakim to doświadczenie mogli przekazać. Robili to zawsze w języku odziedziczonym, konwencjonalnym, właściwym temu środowisku kulturowemu, które ukształtowało ich przed wojną. Chcieli zostawić po sobie ślad w słowach, ale także szukali sposobu, jak wyrazić swoją wiedzę, odczuwaną przez nich jako zupełnie nową, radykalnie różną od ich dotychczasowej wiedzy o rzeczywistości. I język nie nadążał, jakby cofając się w gotowe toposy i formuły, czy nawet w nich szukając schronienia¹⁷.

Chęć schronienia się w formułach środków poetyckich, stylistycznych w wielu przypadkach uniemożliwiła mówienie o Shoah. Celnikier dążył do czegoś zgoła innego – pragnąc odkryć to, co zostało ukryte gdzieś głęboko w pamięci. Jego twórczość nawiązuje w większości do przeżyć z okresu II wojny światowej oraz powojennej emigracji. Obrazy Celnikiera, a szczególnie grafiki, cechuje przede wszystkim ekspresja, dynamika, brak linii ciągłej, emocjonalność i niemal somnambuliczne widzenia¹⁸.

¹⁷ Cz. Miłosz, *Niemoralność sztuki*, w: tenże, *Życie na wyspach*, wybór i oprac. J. Gromek, Kraków 1998, s. 16. Cyt. za: Ł. Zabielski, *Wielojęzyczność – na rozdrożach kultury i filozofii. Refleksje wstępne*, w: *Bilingwizm w Europie środkowo-wschodniej: Literatura, język, kultura. Studia*, T. I, red. A. Baranow, J. Ławski, Ł. Zabielski, Białystok 2017, s. 75.

¹⁸ J. Ortega y Gasset tłumaczy w analogiczny sposób wyobrażenia zawarte w malarstwie Goi. Zob. J. Ortega y Gasset, dz. cyt., s. 282.

Przedstawiam tylko to, co widziałem. Widziałem wszystko, niczego nie wybaczę...

W styczniu 1946 roku wróciłem nielegalnie do Pragi, by zacząć studia. Powoli, kontakt z klasykami pozwolił mi znaleźć pewien oddech. Znaczenie i światło ciała, takie, jakie w nas zabito. Szybko zrozumiałem, że pętla „niewyraźności”, „l'indicible” zadusi wszelką ekspresję, wszelki głos. Odrzuciłem ją bez wahań, by milczeniem nie skazać ofiar ogromnych zbrodni hitlerowskich na ponowną śmierć.¹⁹

Celnikier wspomina rzeczywistość Szoah, getto białostockie czy 70-kilometrową tułaczkę z zakładów Bunawerke I.G. Farbenindustrie w Monowitz koło Auschwitz aż do Gliwic, w czasie której w brutalny sposób zostali pozbawieni życia jego przyjaciele, bracia Seidenbeutelowie; językiem prostym opowiada o tym, jak przez kilka dni leżał ranny wśród ciał osób, z którymi szedł w marszu śmierci do Gliwic, mówi o innych tułaczkach – z Białegostoku do Czech i Francji. Celnikier bezpośrednio doświadczał śmierci bliskich osób i bezpośrednio opisywał swoje przeżycia, stroniąc od języka przenośni, nie poszukując w fakcie przetrwania wojny śladów wpływu sił wyższych. O śmierci Seidenbeutelów pisze następująco:

Zamarzłe kłody wyrzucane z wagonów zasypywane szybko śniegiem. Bez znaku ni śladu dla historii. [...] Na moich oczach żelaznymi łomami Niemcy zabili braci Seidenbeutelów. Rano 20 lub 21 kwietnia 1945 Amerykanie wyciągnęli mnie ze stosu trupów ostatniego transportu do Flossenburga – Dachau.

W tym samym roku malarz dotarł do Białegostoku, gdzie obmurowywał masowe cmentarzyska żydowskie²⁰. Te 24 grafik *Wyrzute w pamięci* znajduje się w Muzeum Podlaskim w Białymstoku, związana jest z tematyką Holokaustu, getta białostockiego i obozów śmierci. Grafiki dokumentujące przeżycia z pobytu w getcie białostockim to między innymi: *Masakra z 28 czerwca 1941 roku*, *Powrót torturowanych*, *Zakładnicy białostockiego getta*, *Noc odjazdu*, *Masakra z 16 sierpnia 1943 roku*, *Gina Frydman*. Tytułowa Gina Frydman była malarką z Białegostoku, żoną Abrahama Frydmana, przyjaciółką Celnikiera, z którymi tworzyła grupę artystów w Domu Narodowo Twórczestwa (razem ze Stanisławą Centnerszwerową, Natalią Landau, Chaimem Urisonem, Chaimem Tybrem, Moszem i Efraimem Seidenbeutelami). W tym środowisku Izaak Celnikier uczył się malarstwa. Gdy artyści trafili do białostockiego getta niemiecki przedsiębiorca Oskar Steffen zorganizował pracownię kopistów, w której na zamówienie Niemców kopiowano

¹⁹ Tamże, s. 16.

²⁰ I. Celnikier, dz. cyt., s. 13-14.

wybrane obrazy znanych malarzy europejskich. Wojnę przeżył tylko Izaak Celnikier.



Celnikier, *Gina Frydman*, teka *La Mémoire Gravée*.
Cop. Centralna Baza Judaików

W ostatnich dniach getta ukrywał się razem z Giną, której mąż zginął dużo wcześniej. Po stłumieniu powstania w getcie Gina skierowała Isaaka do grupy Żydów-fachowców mających szansę na przeżycie. Została zamordowana podczas formowania transportu do obozu. Wspomniana grafika przedstawia scenę, w której Gina Frydman stoi w tłumie i celuje nożem w gestapowca²¹. Pozostali mieszkańcy getta walczą z nacierającą grupą oprawców, którzy zostali tu przedstawieni schematycznie, w formie ciemnych plam barwnych. Celnikier widzi siebie wśród zmarłych, jest wdzięczny za przetrwanie, ale nie mówi o nim w kontekście cudu. Postaci przedstawione w grafikach również pozbawione są idealizmu. Poza nielicznymi przykładami nie posiadają także indywidualnego charakteru, składają się na opowieść o cierpieniu ogółu. Ludzi ukazuje Celnikier w chaotycznym, pełnym dynamiki kreśleniu, które prowadzone jest drżącą ręką świadka. To osobliwy

²¹ Por. judaika.polin.pl/dmuseion/docmetadata?id=5209&show_nav=true (ost. odczyt grudnia 2017 roku).

sposób ukazywania realizmu, mimetyczności. Tytuły grafik podobnie jak u Goi wskazują na mówienie Celnikiera wprost o Shoah, przytoczmy kilka tytułów: *Bez powrotu*, *Dzień selekcji*, *Zakładnicy getta*, *Zum Bade*, *Keine Goldzahne*, *Zbiegły przed egzekucją*, *Zgroza*, *Masakra z 16 sierpnia 1943*, *Identyfikacja ciał*, *Żydowskie narzeczone*, *Matki i córki*.



Celnikier, *Tryptyk Birkenau*, Paryż 1992. Cop. Centralna Baza Judaików

Grafika z 2001 roku *Masakra mężczyzn* podzielona jest osią pionową na dwie części – po jednej widzimy mężczyzn z pozoru nieposiadających cech indywidualnych, dopiero po dłuższej kontemplacji zaczynamy dostrzegać ich różnorodność. Po drugiej stronie artysta nakreślił płamę, z której wyłania się kilka głów. Celnikier przedstawia ofiary Zagłady zawsze tak samo – stosuje czarną płamę barwną, z której wydobywają się postaci. W odbiorze grafiki stawiają opór, wymagają dłuższego spoglądania w obraz, który wciąga w sam środek sytuacji, wydarzeń traumy. Grafika *Bez powrotu* zamyka historię w jednym kadrze. Postaci stoją najprawdopodobniej na peronie, miejscu przyjazdu do obozu, patrzą w jedno miejsce, nawiązują kontakt z odbiorcą. Oczy przedstawionych ludzi są zindywidualizowane, podobnie jak ruchy, ułożenie ciał. Uwagę przykuwa postać rozświetlona, stojąca z profilu. Jej wydłużona postura, twarz skierowana w górę zdaje się krzyczeć, wołać o pomoc. Celnikier, podobnie jak Goya, opowiada historię poprzez grę światła i cieni, czerni i bieli.

Pamięć i wyobrażenia

Jean Baudrillard pisze o autentyczności w kontekście nakładania na siebie tego, co istniało naprawdę, czyli rzeczywistości przeżytej oraz tego, co jest wspomniane. Pisze o problemie dzieł sztuki, a dokładniej jaskini Lascaux, która została całkowicie zrekonstruowana dla zwiedzających. Jednak taki zabieg zatracił prawdziwość wydarzeń, prawdziwość przeszłości, tworząc jedynie jej wrażenie, szczególnie jeśli rzecz dotyczy czegoś niezwykle trudnego do wyobrażenia: „[...] Być może wspomnienie autentycznych grot zatrze się w umysłach przyszłych pokoleń [...]: podwojenie wystarczy, by odesłać obydwie w sferę sztuczności.”²² Podobnie jest ze sztuką, która opowiada o traumie – widzimy obraz, dzieło sztuki, odbieramy sztukę, czujemy różne emocje, inne niż te, które przeżywano naprawdę. Jednakże reprezentacja, tak u Goi, jak u Celnikiera, przybliżyła i ocalała od zapomnienia, przywołuje historie, przypomina o prawdzie. Właściwie dopiero zakrzywienie linii, zniekształcanie rzeczywistości w twórczości obu malarzy pozwoliło im wyzyskać część prawdziwości tych sytuacji, ich emocjonalność. Poprzez zakrzywienia, anonimowość postaci, symbolikę, ciemne barwy i ekspresję artystom udało się odkryć na nowo to, co zostało przykryte przez czas. Goya i Celnikier korespondują ze sobą poprzez treść, tytuły i technikę, ale przede wszystkim ukazują to, o czym zapomniano, ukazują czarne obrazy człowieczeństwa. Wskrzeszają opowieści i przeżycia, przywracają pamięć o ofiarach w czasach trudnych do pomyślenia, parafrazując Celnikiera: „Pamiętają wszystko, o niczym nie zapomną”.

Bibliografia

- Bartnik R., *Goya. Los Caprichos. Cykl osiemdziesięciu rycin ze zbiorów Towarzystwa Naukowego Płockiego* (wstęp), Lublin – Płock 2003.
- Celnikier I., *Od artysty*, w: *Izaak Celnikier. Malarstwo, rysunek, grafika*, Kraków 2005.
- Goya F., *Parki 1819–1823*, olejne malowidło ścienne przeniesione na płótno, Museum Prado.
- Rzepińska M., *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Warszawa 1986.
- Tarnowska M., *Artyści żydowscy w Warszawie 1939–1945*, Warszawa 2015

²² J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005, s. 15.

Małgorzata Wosnitzka-Kowalska

University of Białystok

BLACK IMAGES. CELNIKIER – GOYA

Summary

The author of the article contemplates the phenomenon of the Holocaust's representation in painting. She also searches in the world art for such representations of cruelty and persecution which could be regarded as the antecedents of Shoah's pictorial visions. She writes: "Goya and Celnikier described the victims of wars, politics and social upheavals in a very eloquent way – they did not mark elements of extraordinariness in people, they did not elevate the victims, suggesting some kind of purposefulness of war. Rather, they penetrated into its core, they presented directly the bestiality and degradation, and also they entitled their graphics and canvases in a literal way."

Keywords: Francisco Goya, Isaac Celnikier, Holocaust, painting, cruelty, expressiveness