

Żałoba nie przystoi Elektrze. O (nie)pamięci wojny w dziele Felicjana Szczęsnego Kowarskiego

Przedmiotem artykułu jest analiza obrazu *Elektra* w kontekście dyskursu artystycznego drugiej połowy lat czterdziestych oraz próba usytuowania go na tle dyskusji dotyczących pamięci o II wojnie światowej. *Elektra* (1947, il. 1) autorstwa Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, która obecnie eksponowana jest w Galerii Sztuki XX i XXI Wieku Muzeum Narodowego w Warszawie, stanowi część nieukończonego cyklu pt. „Człowiek”¹. Jest to jedno z najbardziej znanych płócien powojennej dekady, które interpretowane jest również jako przykład obrazu poruszającego temat doświadczenia II wojny światowej. Pod względem formalnym dzieło Kowarskiego wpisuje się w dobrze opanowaną przez artystę konwencję malarstwa monumentalnego i postimpresjonizmu. Centralną figurę stanowi tytułowa Elektra, która, ubrana w białe, stylizowane na antyczne szaty, siedzi pośród zburzonych kolumn spowitych ciężkimi draperiami. Elektra podpira głowę na rękę, wzrok ma wbity w przestrzeń, nieobecny. Jej postać ujęta w niezwykle rzeźbiarski sposób przywołuje posagowe kształty *Dwóch kobiet biegnących po plaży* Picassa (1922)². Przeciwnieństwem statycznej figury żeńskiej jest zwrócony tyłem do widza Amor, który, dynamicznie przeżąc swój łuk, celuje we wschodzące za ruinami słońce. Nałożona punktowo farba daje efekt świetlistego połysku z dominantą ciepłej bieli, złota, błękitu i szarości.

Na wystawie pośmiertnej Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, która odbyła się w 1949 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie i stanowiła największą powojenną prezentację dzieł artysty, *Elektra* eksponowana była pomiędzy dwoma płótnami z planowanego przez Kowarskiego cyklu „Człowiek”: *Człowiek z psem (Wędrowiec)* (1945) oraz *Efeb* (1945)³. Poza tymi pracami do cyklu włączone miały być również obrazy *Grajek*, *Kobieta z kulą*, *Człowiek i koń* oraz *Krajobraz*, które nie zostały jednak ukończone⁴. Drugi z cyklów dotyczyć miał warszawskiego getta. Artysta zdążył opracować jedynie szkice planowanych płócien, np. *Na progu domu* (ok. 1948, il. 2), *Głód w getcie* (ok. 1948, il. 3)⁵. Kowarski rozpoczął również prace nad trzecim cyklem,

¹ Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MPW 1570 MNW.

² Musée Picasso Paris, Paryż, nr. inw. MP78.

³ *Efeb*, własność Agnieszki Kowarskiej; *Człowiek z psem (Wędrowiec)*, Ministerstwo Kultury i Sztuki. Zob. *Powinność i bunt. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1944–2000*, kat. wyst., Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004, Warszawa 2004, s. 77; *Felicjan Szczęsny Kowarski. Wystawa pośmiertna w Muzeum Narodowym w Warszawie*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 1949, Warszawa 1949, s. 94.

⁴ Janusz Bogucki, *Kowarski*, Warszawa 1956, s. 26.

⁵ Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.W.1103 MNW i Rys.W.1102 MNW; zob. *ibidem*, s. 37–38.



il. 1 | fig. 1

Felician Szczęsny
Kowarski, *Elektra*
| *Elektra*, 1947, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

który składać się miał z monumentalnych portretów bohaterów narodowych, przykładem realizacji zamysłu jest zbiorowy portret *Proletariatczy* (1948)⁶.

Człowiek z psem, obok którego prezentowana była *Elektra*, stanowi kolejną redakcję tematu samotnego włóczęgi, tułacza, podejmowanego już wcześniej przez Kowarskiego – w 1930 roku w obrazie *Wędrowcy*⁷ oraz w 1942 roku w dziele *Uchodźcy*⁸, na którym przedstawiona została uciekająca para starszuchów wraz z dzieckiem i psem. Dla Juliusza Starzyńskiego, jednego z głównych entuzjastów sztuki Kowarskiego, artysta był niewczesnym romantykiem, a *Wędrowiec* jego „portretem wewnętrznym”⁹. Do Kowarskiego przylgnęła ponadto opinia ar-

⁶ Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MPW 4057 MNW; zob. ibidem, s. 37.

⁷ Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MPW 1568 MNW.

⁸ Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. MNP MP384.

⁹ Juliusz Starzyński, *Felician Szczęsny Kowarski [w:] Felician Szczęsny Kowarski. Wystawa pamiątkowa...*, op. cit., s. 31.



tysty samotnika, stojącego zawsze na uboczu głównego nurtu sztuki, który pracuje „w trudnej samotności”, co rzutowało na odbiór twórczości, określanej nawet mianem „anachronicznej”¹⁰.

W drugiej połowie lat czterdziestych „staroświecka” niegdyś twórczość samotnika okazała się aktualna jak nigdy przedtem. Analizując przemiany w podejściu do tematu wędrowca, współcześni Kowarskiemu krytycy zwracali uwagę na fakt, że po wojnie zmieniła się nie tylko kolorystyka jego obrazów – stała się jaśniejsza i lżejsza – ale również charakter przedstawianych postaci, które przybrały bardziej uchwytnie, zarazem mniej symboliczne kształty. Odpowiadało to współczesnym postulatом artystycznym sztuki społecznie zaangażowanej. Działalność Kowarskiego stanowiła pomost między przed- i powojennym realizmem. Jak zauważa Wojciech Włodarczyk, realizm przedwojenny został wpleciony w dyskusję na temat realizmu socjalistycznego i stał się jednym ze sposobów legitymizacji nowych postulatów artystycznych¹¹.

Zwłaszcza w okolicach 1949 roku twórczość Kowarskiego służyła krytykom do przywołania do porządku innych artystów: „Wykazał on [Kowarski], że wszelkie kwestie natury czysto technicznej czy artystycznej nie mogą przesłaniać, zaciemniać, ani odsuwać na dalszy plan najistotniejszych wartości w malarstwie, jaką jest treść obrazu. Bezwartościowe malarstwo, »igraszką form«, »kolorowe łamigłówki«, obrazy powieszono i tak i owak, które zawsze wiszą dobrze, bo nie mają ani nóg, ani głowy (więc mogą być powieszono do góry nogami), ogólnie mówiąc – abstrakcyjne malarstwo może spełniać w najlepszym przypadku tylko estetyczną rolę, ale roli społecznej spełniać nie może”¹², pisał recenzent „Stolicy”, omawiając pośmiertną wystawę Kowarskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie. „Kowarski rozumiał, że sztuka nie może być przysmakiem dla wybranych, ale stać się musi codzienną strawą ludu”¹³, wtórował dziennikarz „Mody i Życia Praktycznego” w odniesieniu do tej samej ekspozycji. Twórczość Kowarskiego opisywana była jako rodzaj wzoru do naśladowania dla artystów młodszego

il. 2 | fig. 2

Felicjan Szczęsny Kowarski, *Na progu domu* | *On the Doorstep*, ok. l. c. 1948, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 3 | fig. 3

Felicjan Szczęsny Kowarski, *Głód w getcie* | *Hunger in the Ghetto*, ok. l. c. 1948, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

¹⁰ Janusz Bogucki, *Felicjan Szczęsny Kowarski*, „Przegląd Artystyczny” 1949, nr 2, s. 5.

¹¹ Wojciech Włodarczyk, *Socrealistyczny epizod. Warszawa 1933–Moskwa 1958* [online], [dostęp: 16 sierpnia 2014], dostępny w Internecie: <<http://culture.pl/pl/artykul/socrealistyczny-epizod-warszawa-1933-moskwa-1958>>.

¹² Stefan Rassalski, *Felicjan Szczęsny Kowarski*, „Stolica” 1949, nr 18, s. 8.

¹³ S.P.O., *Sztuka o sprawach człowieka Wystawa dzieł F.S. Kowarskiego*, „Moda i Życie Praktyczne” 1949, nr 14, s. 7.

pokolenia. Andrzej Wróblewski pisał, że prace Kowarskiego „zawierają aktualną i głęboką treść ideologiczno-uczuciową, a jednocześnie są bezbłędne w swojej formie artystycznej, przystosowanej do treści”¹⁴.

Nadszedł nawet czas, kiedy malarstwo Kowarskiego użyte zostało, by do porządku przywoływać nie abstrakcję, lecz socrealizm. „Socestetyzm” – pisał Janusz Bogucki, atakując skostniałe według niego malarstwo socrealistyczne – „[...] jest to realizm niepełny lub fałszywy, dlatego, że poprzestając na samych tylko postulatach, nie atakuje realnych przejawów życia [...]”¹⁵. W kontrze do „socestetyzmu” sytuował realizm Kowarskiego, który operując konwencją malarską, nie popadał w konwencjonalizm, lecz czytelnie wyrażał kwestie fundamentalne.

Powyższe przykłady odwołań do twórczości Kowarskiego egzemplifikują, w jaki sposób została ona wpisana w dychotomię pomiędzy *prawdziwą* sztuką, definiującą etos człowieka, a pustym estetyzmem czy też formalizmem. Dzieło Kowarskiego sytuowane było zawsze po stronie *prawdziwej* sztuki, formalizm natomiast obsadzany był różnie, w zależności od kontekstu i osoby formułującej swoje poglądy. Taki wizerunek artysty przetrwał debaty o socrealizmie. Na monograficznej wystawie artysty w 1995 roku Adam Myjak użył podobnego argumentu: „Dzisiaj gdy sztuka często błędzi karmiąc się absurdalnymi koncepcjami zgorzkniałych »twórców«, przypomnienie fundamentalnych prawd działa oczyszczająco. [...] Myślę, że ten pokaz pozwoli go [Kowarskiego] ujrzeć na nowo i odkryć te wartości, które są dla sztuki nieprzemijające”¹⁶.

Podobny obraz artysty wyłaniał się z licznych nekrologów i wspomnień, które ukazały się po jego nagłej śmierci w 1948 roku¹⁷. „W końcu września zmarł jeden z najwybitniejszych współczesnych malarzy polskich, długoletni profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Felicjan Szczęsny Kowarski, który sztuką swą reprezentował prawdziwie humanitarnego ducha”, głosił nekrolog w „Stolicy”¹⁸. Anatol Stern w swoim wspomnieniu nadmienił również, że była to śmierć na posterunku sztuki – artysta zmarł, malując *Proletariatczyków*¹⁹. W większości tekstów podsumowujących dzieło twórcy *Elektry* słowa *humanizm* i *człowiek* odmieniane były przez wszystkie przypadki, powielając zarysowany wcześniej schemat oparty na binarnej opozycji: bezduszny formalizm i schematyzm – sztuka wyrażająca życie. „Bacne konfrontowanie dzieła nie z fotograficzną powierzchnią życia, lecz z pełną złożonością zjawisk i łączących je związków przyczynowo-skutkowych, obiektywny i nacechowany pewnym sentymentem stosunek do człowieka i jego życiowych, nieraz tragicznych przeżyć [...] – oto atrybuty tego nowego realizmu”, pisał Konrad Winkler²⁰.

¹⁴ Andrzej Wróblewski, *Malarz, pedagog i człowiek (Wystawa pośmiertna obrazów Felicjana Kowarskiego)* [online], „Echo Tygodnia” 1950, nr 2, [dostęp: 16 sierpnia 2014], s. 3, dostępny w Internecie: <<http://www.adrzejwroblewski.pl/teksty-andrzej-wroblewskiego-malarz-pedagog-i-czlowiek-wystawa-posmiertna-obrazow-felicjana-kowarskiego/>>.

¹⁵ Janusz Bogucki, *Na drodze do twórczej konwencji*, „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 18, s. 8.

¹⁶ Adam Myjak, *Wstęp* [w:] *Felicjan Szczęsny Kowarski (1890–1948). Dzieła z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. Dorota Dąbrowska, kat. wyst., Galeria Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1995, Warszawa 1995, s. V.

¹⁷ Bibliografia wszystkich artykułów prasowych o artyście dostępna jest w cytowanej już książce Janusza Boguckiego, *Kowarski*, op. cit., s. 39–44.

¹⁸ *Zgon Felicjana Kowarskiego*, „Stolica” 1948, nr 42 (23 września), s. 12.

¹⁹ Anatol Stern, *Zgon wielkiego artysty (o Kowarskim)*, „Żołnierz Polski” 1948, nr 9, s. 12.

²⁰ Konrad Winkler, *Dzieło Felicjana Kowarskiego*, „Dziennik Literacki” 1949, nr 16, s. 6.

Pomimo rosnącego zainteresowania Kowarskim, *Elektra* nie wzbudzała takiego entuzjazmu jak *Górnik Pstrowski* (1948)²¹ czy *Protelariatczycy*, które były reprodukowane przy większości omówień twórczości Kowarskiego. Wróblewski widział w obrazie dowód na „zabliźnianie się ran wojennych oraz przezwyciężenie tragicznej tematyki”²². Winkler pisał, że dzieło „zwiastuje zmianę stosunku człowieka do świata”. Jaką zmianę zwiastuje więc *Elektra*?

Analizując obraz, trzeba mieć na uwadze metodologię pracy Kowarskiego, którego sztuka – pomimo swej aktualności – nie była tworzoną na gorąco komentarzem, ale rodziła się z powolnej kontemplacji i nawarstwiania się sensów. Artysta pracował dość długo nad kolejnymi obrazami i konstruował je na zasadzie palimpsestu, skupiając w obrębie jednej realizacji często odległe znaczenia. W katalogu pośmiertnym artysty Juliusz Starzyński zauważył, że Kowarski, pomimo iż wysoko cenił impresjonizm, nigdy nie malował z natury: „[...] na charakterystycznym szkicu, który wykonał przypuszczalnie w czasie jednej ze swoich ulubionych wypraw kajakowych po Wiśle w sierpniu 1933 – widzimy lekko, pobieżnie zaznaczony zarys brzegu z kępą drzew, fragment rozpiętego namiotu i siedzącą w namiocie dziewczynę; w prawym górnym rogu napis »światło« i strzałka oznaczająca kierunek; rysunek zamykają z czterech stron liczne adnotacje słowne. Przytaczamy niektóre z nich: »[...] oświetlenie zachodzącego słońca, zamglonego – niebo matowo szaro-niebieskie – dale stalowo-błękitnawe – woda jak niebo [...]«. Do tego rodzaju szkiców Kowarski powracał po znaczącym upływie czasu, niekiedy i po latach, czyniąc je punktem wyjścia dla dalszych pamięciowych opracowań i długotrwałej realizacji. Typ jego wyobraźni był wybitnie pamięciowy, o dążnościach syntetyzujących, co przy ogromnej wrażliwości i bezpośrednim odczuwaniu natury stanowiło połączenie dość niezwykle”²³.

Praca malarska była zarazem pracą pamięci, która, tworząc nowe asocjacje, przywoływała kolejne obrazy. Dlatego też Michał Walicki, odnosząc się do tej metody, nazwał ją „szerokim znakowaniem”²⁴. Dzieła Kowarskiego mają często charakter autoreferencyjny, na przykład w *Elektrze* zawarte są czytelne nawiązania do innych prac artysty. Analogiczne studium głowy kobiecej pojawia się też w szkicowniku Kowarskiego z 1936 roku, motyw zaś strzelającego z łuku Amora odnaleźć można w projekcie polichromii do Pałacu Brühla z tego samego roku²⁵.

Biorąc pod uwagę datę powstania *Elektry*, trudno nie patrzeć na dzieło poprzez pryzmat doświadczenia wojny. Bogucki wspominał, że widział *Elektrę* jeszcze na sztalugach w pracowni artysty: „Pamiętam dobrze jej twarz nieruchomą, o oczach ciemnych, otwartych w dziwnej zadumie, jej postać ukształtowaną frontalnie, siedzącą wśród złomów greckiej architektury, na tle pustej szarzyzny ogromnego nieba. [...] Patrząc na to płótno, błyszczące nieobeschłymi jeszcze farbami, latem 1947 roku – odczuwało się w sposób szczególny jego aktualną wymowę zawartą w tej pomnikowej wizji świata antycznego wzniesionej na przekór czasom ludobójstwa na ziemi ledwie dźwigającej się z ruin wojennych”²⁶. Dla Boguckiego ruiny, na których siedziała Elektra były swoistym przedłużeniem ruin Warszawy. Aktualny sens obrazu był dla niego oczywisty i zrozumiały.

²¹ Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MPW 1565 MNW.

²² A. Wróblewski, *Malarz, pedagog i człowiek...*, op. cit., s. 3.

²³ J. Starzyński, *Felician Szczęsny Kowarski*, op. cit., s. 31.

²⁴ Michał Walicki, *Szerokie znakowanie*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 52, s. 5.

²⁵ J. Bogucki, *Kowarski*, op. cit., il. 38, 88.

²⁶ Ibidem, s. 1.



il. 4 | fig. 4

Felicjan Szczęsny Kowarski, *Don Kichot* | *Don Quixote*, 1944, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

Z podobną pewnością o aktualności innego obrazu Kowarskiego wyrażał się cytowany wcześniej Starzyński, który o powstałym w 1944 roku *Don Kichocie*²⁷ pisał w takich słowach: „Szczególnej wymowy nabiera *Don Kichot* Kowarskiego (il. 4), gdy zważymy jego datę: 1944 – rok warszawskiego powstania, ostatniej tragicznej manifestacji polskiego donkichotyzmu politycznego. Wśród bezgranicznej pustki, podkreślonej szeroką, monotonną linią horyzontu – widać odjeżdżającego rycerza z La Manczy. Resztę dopowiada tu kolor: jednolita, przygnębiająca, szarosrebrzysta tonacja, poprzez którą, jak gdyby refleksem odległych pożarów, prześwieca odcień bladoliliowy”²⁸. Ciekawe, że dla Starzyńskiego, który wcześniej skrupulatnie opisywał sposób pracy Kowarskiego i jego metodę świadomego nawarstwiania znaczeń, odniesienie *Don Kichota* do wydarzeń z niedawnej historii jest tak oczywiste. W 1944 roku powstały przecież inne prace Kowarskiego, takie jak szkic do zrealizowanego później obrazu *Głowa Żydówki* (il. 5)²⁹. Gdyby impulsem do powstania pracy było powstanie warszawskie, które rozpoczęło się w sierpniu 1944 roku, to artysta musiałby ukończyć obraz w przeciągu kilku miesięcy. Być może więc *Don Kichot* odwołuje się do wcześniejszego o rok powstania w getcie warszawskim – pożaru zaiste, parafrazując Starzyńskiego, odległego. Powyższe przykłady pokazują, jak problematyczna i uwikłana we współczesny im dyskurs jest pewność krytyków dotycząca odniesień do niedawnych wydarzeń historycznych. Tę pewność, będącą w istocie niepewnością, biorę za punkt wyjścia do rozważań, których celem będzie refleksja nad tym, w jaki sposób (czy w ogóle?) w *Elektrze* artykułowana jest pamięć wojny.

W kontekście kultury artystycznej powojennej dekady temat obrazu jest niezwykle aktualny i żywy. Historia mściwej córki Agamemnona wybrzmiewała w latach czterdziestych

²⁷ Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MPW 1164 MNW.

²⁸ Juliusz Starzyński, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1973, s. 97.

²⁹ Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MPW 1163 MNW.

w rozmaitych okolicznościach. W 1941 roku brytyjski niszczyciel „Elektra” toczył bój z niemieckim „Bismarckiem”. W 1947 roku powstała ekranizacja sztuki Eugene O’Neilla *Żałoba przystoi Elektrze* (*Mourning Becomes Electra*) z 1931 roku, która przenosiła tragedię antyczną w czasy wojny secesyjnej. Kilka lat później swoją wersję dramatu stworzył Jean Giraudoux, dodatkowo komplikując fabułę *Elektry*. W wersji Giradoux, po tym jak Orestes i Elektra, aby pomścić swojego ojca Agamemnona, mordują jego zabójców – Egistosa oraz Klitajmestrę – pozbawione króla miasto Argos zostaje zdobyte. Rzeź ludności cywilnej staje się ceną moralnego wyboru Elektry³⁰.

Sztuka Giraudoux nabrała szczególnego znaczenia w powojennej Polsce. Działająca w czasie niemieckiej okupacji Tajna Rada Teatralna, której członkami byli m.in. Edmund Wierciński, Leon Schiller, Andrzej Pronaszko i Stefan Jaracz, zleciła tłumaczenie *Elektry* Jarosławowi Iwaszkiewiczowi, który przedłożył dramat już w 1941 roku. Zamyśl zrealizowania przedstawienia Giraudoux powstał u Edmunda Wiercińskiego jeszcze przed wojną, ale urzeczywistnienie planów stało się możliwe dopiero w lutym 1946 roku na scenie Teatru Wojska Polskiego w Łodzi³¹. Sztuka początkowo wzbudziła zachwyt tak swoim artystycznym poziomem, jak i dekoracjami Teresy Roszkowskiej³². Z czasem jednak entuzjazm opadł, by w końcu przeistoczyć się w krytykę. Kontrowersyjnym momentem okazało się zakończenie, w którym Elektra, w obliczu najazdu na Argos i destrukcji miasta, zadaje pytanie: „Czegoś my doczekaliśmy?”, na które jej towarzyszą Narses odpowiada: „Oczywiście czuję, że coś się dzieje, ale nie zdaję sobie sprawy, co to jest, jak się nazywa, kiedy dzień wstaje jak dzisiaj i wszystko stracone, wszystko zrujnowane, a mimo to oddycha się swobodnie, i kiedy wszystko się straciło, i miasto się pali, i niewinni mordują się nawzajem, ale zbrodniarze konają w załążku wstającego dnia?”. Ostatnia kwestia należy do Żebraka, który mówi: „To się bardzo ładnie nazywa, kobieto Narses. To się nazywa Świtanie”³³. Według Marty Fik, scena ta była oczywistą dla wszystkich ówczesnych odbiorców aluzją do powstania warszawskiego i powodem, dla którego sztuka została



il. 5 | fig. 5

Felicjan Szczęsny
Kowarski, *Głowa Żydówki*
| *Head of a Jewish Woman*,
ok. | c. 1944, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Muzeum Narodowe
w Warszawie

³⁰ Sztuką przetłumaczoną przez Jarosława Iwaszkiewicza na polski, zob. Jean Giraudoux, *Teatr*, Warszawa 1957, s. 347–463. Por.: Maria Bieńka, *Giraudoux w teatrze polskim*, Wrocław 1976, s. 33–43.

³¹ *Elektrze* Wiercińskiego poświęcony był wykład Joanny Krakowskiej, *Elektra, czyli Powstanie*, który miał miejsce 23 października 2012 r. w Instytucie Teatralnym w Warszawie. Tekst dostępny [online], [dostęp: 16 sierpnia 2014], dostępny w Internecie: <<http://www.teatrpubliczny.pl/PRL/>>.

³² O współpracy pomiędzy Roszkowską a Wiercińskim pisze Joanna Stacewicz-Podlipska w: eadem, *Ja byłam wolny ptak... O życiu i sztuce Teresy Roszkowskiej*, Warszawa 2012, s. 303–307.

³³ J. Giraudoux, *Teatr*, op. cit., s. 465.

zdjęta z afisza w atmosferze skandalu, a łódzka Scena Poetycka, będąca w zamyśle twórców przestrzenią eksperymentu artystycznego, zamknięta³⁴.

Polemizując z tym stanowiskiem, Ewa Guderian-Czaplińska podkreśliła, że odczytanie *Elektry* jako alegorii powstania warszawskiego jest jedną z wielu możliwości interpretacji i nie było wcale tak jasne dla ówczesnych krytyków. Z perspektywy nowej władzy bardziej problematyczna była artystyczna strona spektaklu, odbiegająca od postulatów socrealistycznych, niż sama możliwość ewokacji powstania, czy też postawienie pytania o jego sens³⁵. Joanna Krakowska wskazała z kolei, że przedstawienie Wiercińskiego wpisuje się w szerszy „nurt powojennych spektakli, które próbowały przetwarzać okupacyjne doświadczenia uwznioślając je, spowijając metafizyczną mgłą, metaforyzując i przyoblekając w mitologiczny kostium”³⁶. Kowarski przebywał w Łodzi w 1945 roku, zanim rozpoczął pracę na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Na *Elektrę*, jak wspominał Bohdan Korzeniewski, przyjeżdżało „mnóstwo inteligencji z Warszawy i innych miast”, niewykluczone więc, że Kowarski widział to przedstawienie lub przynajmniej czytał o nim w prasie³⁷.

Elektra pojawiła się również w *Orestei* w reżyserii Arnolda Szyfmana, spektaklu z pewnością należącego do wspomnianego „nurtu uwznioślającego”. Premiera odbyła się w marcu 1947 roku na scenie Teatru Polskiego w Warszawie³⁸. Iwaszkiewicz, sam pod dużym wrażeniem przedstawienia, przytoczył równie entuzjastyczną opinię Mariana Morelowskiego, który nie pozostawia także wątpliwości, co do współczesnego odczytania sztuki: „Bo to jest wyraz zrozumienia historycznej chwili Warszawy w ruinie: Warszawy najszczytniejszego bohaterstwa i najstraszliwszej w ogólnoludzkim znaczeniu gehenny [...]. Bo to jest dostrojenie się do naturalnego patosu stolicy, gdzie każdy nieledwie kamień woła o pomstę do nieba, jak Orestes [...]. I gdzie z oparów błędnej jak u niego rozpacz nad zniszczeniem, wyrwa się rwący jak potok żywiołowy pęd do zdrowia, do okrzepnięcia wbrew wszelkim stratom i ruinom...”³⁹. Ów „naturalny patos” pogrążanej w ruinie stolicy łączy się z romantyczną predylekcją do kontemplacji ruin, do której w swoich wspomnieniach Kowarski przyznawał się w następujących słowach: „Wazy greckie, które widziałem we wczesnym dzieciństwie i szczątki klasycznych zabytków, nie skłoniły mnie wyłącznie do klasyki, a raczej do romantyzmu klasycznego świata...”⁴⁰.

Spór o *Elektrę* i jej ewentualne odczytania w niedawnej historii był w istocie kolejną debatą na temat polskiej tradycji romantycznej, której wcześniejszą odsłonę stanowiła dyskusja Marii Dąbrowskiej z Janem Kottem⁴¹. Bezpośrednio spór dotyczył prozy Conrada, zwłaszcza jego pojmowania moralności, honoru oraz zasady „wierności samemu sobie”, o której Kott

³⁴ Marta Fik, *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979*, Warszawa 1981, s. 145.

³⁵ Ewa Guderian-Czaplińska, *Elektra na ruinach miasta, czyli pamięć świadków* [w:] *Zła pamięć. Przeciwhistoria w polskim teatrze i dramacie*, red. Monika Kwaśniewska, Grzegorz Niziołek, Wrocław 2012, s. 114–116.

³⁶ J. Krakowska, op. cit.

³⁷ Za: E. Guderian-Czaplińska, op. cit., s. 110.

³⁸ Informacje na temat sztuki oraz wybrane recenzje dostępne w bazie danych Instytutu Teatralnego [online], [dostęp: 16 sierpnia 2014], dostępny w Internecie: <<http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/12021,szczegoly.html>>.

³⁹ Jarosław Iwaszkiewicz, *Teatralia*, Warszawa 1983, s. 102.

⁴⁰ J. Starzyński, *Felicjan Szczęsny Kowarski*, op. cit., s. 20.

⁴¹ O sporze o Conrada w kontekście *Elektry* Wiercińskiego zob. J. Krakowska, op. cit.

pisał krytycznie, że „jest wiernością niewolników”⁴². Analizując postawę kapitana MacWhirra z *Tajfunu*, atakował conradowską ideę heroizmu pisząc, że „społeczna ocena bohaterstwa mierzy zawsze wartość ofiary pożytkiem czynu”, po czym konkludował, przywołując obraz „całopalenia Warszawy”, który stanowił dla niego wcielenie w czyn etycznego paradygmatu Conrada. Kottowi odpowiedziała wtedy Maria Dąbrowska, stając w obronie postulatów moralnych autora *Lorda Jima*, i broniąc tym samym żołnierzy Armii Krajowej, wówczas ofiary politycznej nagonki. Dąbrowska pisała, że „Kott [...] stawia w ogóle pod znakiem zapytania i potępia Polaków za ich skłonność do conradowskiej postawy etycznej [...]” oraz że „rozprawiając się z »wiernością« Conrada, rozprawia się z »wiernością« bohaterską Polski podziemnej [...]”⁴³.

Cztery lata po tej wymianie zdań twórczość Kowarskiego została włączona w powyższą debatę. Kazimierz Wyka podjął się rozwinięcia analogii pomiędzy Kowarskim a Conradem, pisząc, że obu cechował humanizm „ponadpersonalny”, opisujący „ogólnikowe i stoickie postawy”⁴⁴. Wyka apelował, by „nie oddawać Conrada zbyt pochopnie we wyłączne władanie armatorom kapitalistycznym!”, ponieważ „kapitanowie, którzy niegdyś służyli na statkach jego floty, gdzie indziej oto zapłynęli”⁴⁵. Taką ewolucję dostrzegł bowiem u Kowarskiego, którego najwyższym – według Wyki – osiągnięciem były *Głowa Żydówki* i *Głowa Żyda* (między 1942 a 1946)⁴⁶. W tych pracach artysta, porzucając humanistyczną tendencję do generalizowania, przedstawił konkretne „bohaterskie głowy powstańców w ghetcie warszawskim”⁴⁷. Portrety oraz rysunki do planowanego cyklu „Getto”, w przeciwieństwie do *Elektry*, którą Wyka uznał za nadmiernie przesyconą klasycyzującym symbolizmem, odnosiły się do spraw aktualnych i razem z *Proletariatchykami* dawały świadectwo ewolucji conradowskiego humanizmu Kowarskiego, który z nieokreślonej przeszłości dotarł w końcu do „tu i teraz”. Sztuka Kowarskiego, w ujęciu Wyki, przeszła drogę od alegorii do lustra rzeczywistości odbijającego rytm jej aktualnych przemian, bowiem, jak pisał: „treści humanistyczne, które tracąc charakter ogólnikowy stały się treściami postępowo określonej historii i walki, te treści już kto inny dzierży. Twarde dłonie proletariatchyków i niezłomne oczy Żydów”⁴⁸.

Przedstawione powyżej konteksty powstania *Elektry* oraz zarysowany odbiór krytyczny dzieła uwikłany silnie w burzliwe spory lat czterdziestych, wskazują na dwa, przeplatające się w cytowanych wypowiedziach, kierunki rozważań: polityczny i estetyczny. Obie *Elektry* – Kowarskiego i Wiercińskiego – zatrzymują się w momencie zerowym, „kiedy wszystko stracone, wszystko zrujnowane”, konfrontując się z pytaniem o nowy porządek. Jednak emocje wywołane przez obie prace dalekie są od rozpacz. Teresa Roszkowska wspominała, że „kiedy kobieta z Narses, ubrana w czapkę frygijską mówiła o świtanie, robiło to wielkie wrażenie”,

⁴² Jan Kott, *O laickim tragizmie* [w:] idem, *Mitologia i realizm*, Warszawa 1956, s. 216. Oryginalnie artykuł ukazał się w „Twórczości” 1945, nr 1–2, s. 137–160.

⁴³ Maria Dąbrowska, *Conradowskie pojęcie wierności* [online], „Warszawa” 1946, nr 1, s. 148–163, [dostęp: 16 sierpnia 2014], dostępny w Internecie: <<http://www.kulturologia.uw.edu.pl/page.php?page=tekst&haslo=dabrowska>>.

⁴⁴ Kazimierz Wyka, *Humanizm Kowarskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1949, nr 5–6, s. 3.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MPW 1163 MNW; Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-b-1067.

⁴⁷ K. Wyka, op. cit., s. 3.

⁴⁸ Ibidem.

ponieważ „wszyscy, pogruchotani wewnętrznie, chcieliśmy mieć nadzieję”⁴⁹. U Kowarskiego i Wiercińskiego nadzieję na lepszy dzień budzi motyw wschodzącego słońca, światła, które wiąże ze sobą dwa dzieła. „Elektra” po grecku oznacza przecież „jasność”.

Kowarski, poszukując po wojnie nowych środków wyrazu, nie tylko zwrócił się w stronę tematyki śródziemnomorskiej, ale pogłębił również swoje zainteresowania impresjonizmem, a światło w jego obrazach, takich jak *Elektra* czy *Efeb*, stało się coraz bardziej materialne i dematerializujące zarazem, sytuując kompozycje na granicy figuracji i abstrakcji. Wojciech Fangor, wspominając swojego nauczyciela, pisał, że w tym czasie „[Kowarski] odkrywał impresjonizm, puentylizm, wibrację optyczną powierzchni. Nieśmiało rozjaśniał paletę. Nie wiadomo, jak te zmiany by się potoczyły, bo krótko przed śmiercią gdzieś zobaczył reprodukcję Matisse’a i z wielkim poruszeniem wykrzyknął: »w jego martwej naturze tło to czysty cynober, prosto z tuby«. Wyczułem u niego podziw dla odwagi Matisse’a i otwarcie na bezpośredni, natychmiastowy blask koloru. Koloru jako fenomenu bez historii, bez przeszłości”⁵⁰.

W świetle słonecznym rozplývają się nie tylko przedmioty, ale również minione wydarzenia. Metafora światła i cienia stanowi jedną z kluczowych opozycji organizujących język pamięci o II wojnie światowej. Światło opisane wcześniej przez Morelowskiego „naturalny patos stolicy” zamieniało w „naturę artystyczną”. W takich słowach pisał o tym główny architekt odbudowy Warszawy Jan Zachwatowicz: „Gdy pożar gaśnie budynek staje się cichy i niemal prozaiczny w swym obojętnym, martwym spojrzeniu pustych oczodołów okien. Budynek zburzony jest albo bezkształtnym rumowiskiem cegieł, albo preparatem anatomicznym, odsłaniającym konstrukcję [...]. Wymowa tragizmu maleje poza tym jeszcze bardziej w ciepłych promieniach słońca, które z zupełną obojętnością dla niedoli i bólu ludzkiego rozświetla wesołą gamą barw najbardziej ponure zgłiszczu. [...] Jeżeli ruiny piętrzą się monumentalnie, zestawieniem niespodziewanych skrótów brył i płaszczyzn, które były niegdyś zorganizowaną architektoniczną formą, otrzymamy wrażenie natury artystycznej, oddziaływającej jak sztuczki Piranesiego”⁵¹. W estetyzujące działanie światła przemieniające rzeczywistość w dzieło sztuki wpisana jest obojętność znosząca tragiczną przeszłość.

Tematyka solarna podejmowana była w tym czasie również przez Stanisława Strzebińskiego w cyklu „Powidoki” (1948–1949, Muzeum Sztuki w Łodzi), w którym artysta próbował dać „kolor wnętrzu oka, które spojrzało na słońce”⁵². Bezkompromisowej profuzji życia poświęcony jest również szkic niezrealizowanego malowidła ściennego do hotelu Savoy z 1950, przedstawiający złote kłosa zboża, w tle zarysowane miasto oraz górujące nad nimi, rozlewające się słońce. Według Ekateriny Degot powojenny powrót do figuracji w wykonaniu Strzebińskiego „staje się pełnym przemocy gestem awangardowym – nie tyle burzenia, ile stawiania się”⁵³.

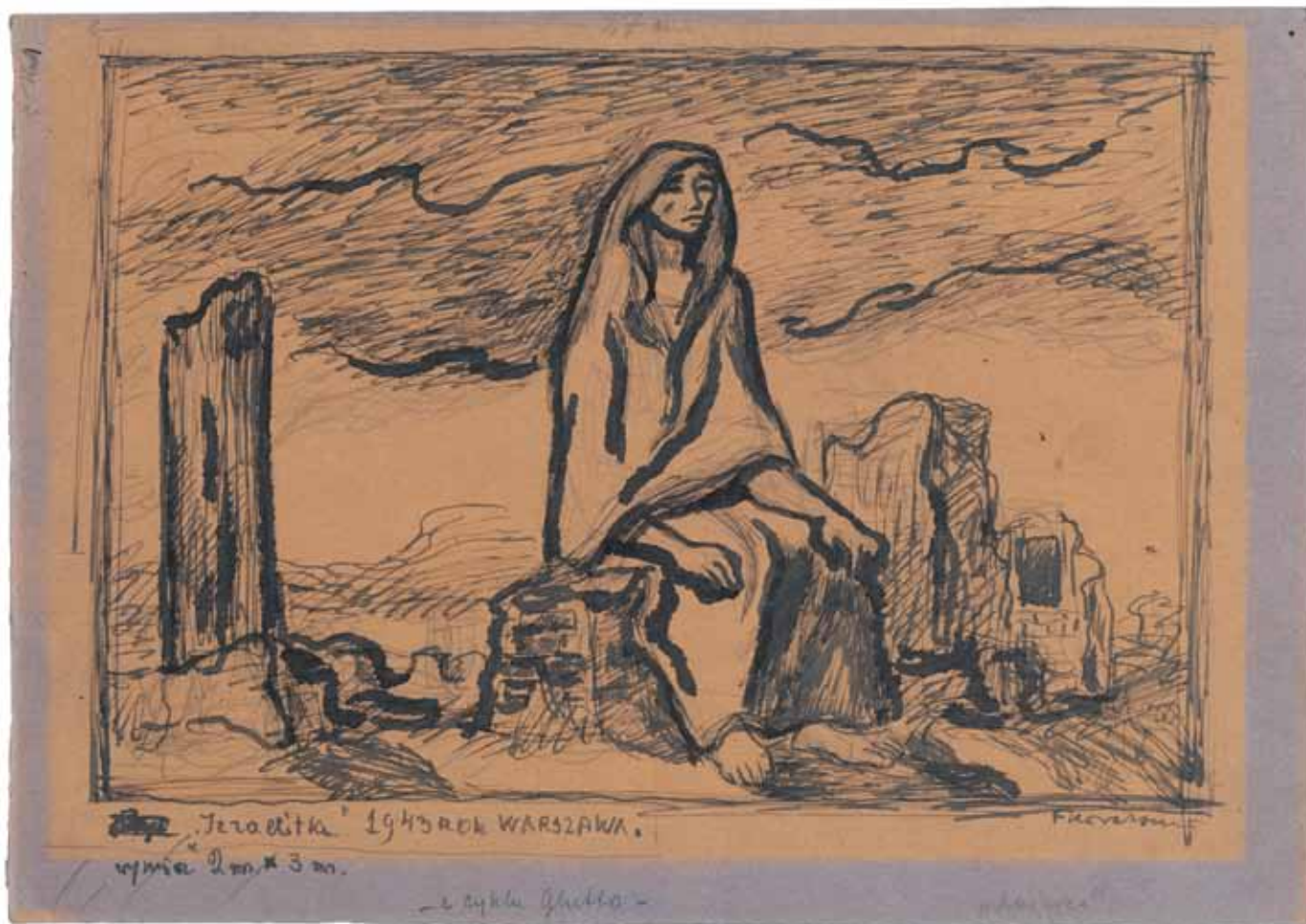
⁴⁹ Wypowiedź artystki cytowana w: J. Stacewicz-Podlipska, op. cit., s. 304.

⁵⁰ Cytat z wywiadu z Wojciechem Fangorem dla portalu Dziennik.pl [online], [dostęp: 16 sierpnia 2014], dostępny w Internecie: <<http://kultura.dziennik.pl/artykuly/83995,socrealizm-to-sztuka-skandalu.html>>.

⁵¹ Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Departament Plastyki, Opieka nad Zabytkami, sygn. 328.

⁵² Julian Przyboś, *Wstęp* [w:] Katarzyna Kobra, Władysław Strzebiński, kat. wyst., Ośrodek Propagandy Sztuki, 1956, Łódź 1956, s. 11. Na temat „Powidoków” zob.: Leszek Brogowski, *Powidoki i po... Unizm i teoria widzenia Władysława Strzebińskiego*, Gdańsk 2001; Andrzej Turowski, *Oślepiające powidoki*, „Didaskalia” 2011, nr 103–104, s. 54–57.

⁵³ Ekaterina Degot, *Malarstwo w historii* [w:] Władysław Strzebiński. *Czytelność obrazów*, red. Paweł Polit, Jarosław Suchan, Łódź 2012, s. 63.



Kowarski, równie zafascynowany zwycięstwem słońca nad ruinami wojny, uczynił światło dnia motywem przewodnim swoich ostatnich dzieł. *Elektra*, według relacji Boguckiego, była w pierwotnej wersji monochromatyczna, oparta na kontrastach bieli i szarości: „Kompozycję Kowarski przemalował później: w prawym rogu u góry przydał unoszącego się amorka z łukiem, a całe tło rozbarwił i ożywił burzliwymi kształtami chmur”⁵⁴. Zmian tych Bogucki nie ocenił pozytywnie, a figurę amorka życzliwi komentatorzy twórczości artysty zbywali milczeniem. Amor odwrócony jest zresztą tyłem do widza, a ze swojego łuku celuje we wschodzące za ruinami słońce. W taki sposób skazuje pogrążoną w melancholii Elektrę na miłość nowego dnia, *amor fati*, a co za tym idzie – na niepamięć.

Ze wszystkich prac Kowarskiego najbliższy *Elektrze* jest rysunek zatytułowany *Izraelitka* (1947–1948, **il. 6**)⁵⁵, na którym również widzimy siedzącą wśród ruin kobietę ubraną w stylizowane na antyczne szaty. Jej poza nie wyraża, jak u Elektry, melancholii, lecz jest zastygłą

il. 6 | fig. 6

Felician Szczyński
Kowarski, *Izraelitka*
| *Israeli Woman*,
1947–1948, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Muzeum
Narodowe w Warszawie

⁵⁴ J. Bogucki, Kowarski, op. cit., s. 1.

⁵⁵ Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.W.10212 MNW.

rozpaczą⁵⁶. Za postacią kobiety rozciągają się ruiny, wyżej – zachmurzone niebo. *Elektra* jest odwróceniem tego dramatycznego przedstawienia. Postaci skąpanej w blasku słonecznego dnia, w jasnym kolorze błękitu „pozbawionym historii, bez przeszłości”, nie przystoi żałoba. Jej udziałem jest wieczna melancholia, która pozwala oglądać zniszczenia wojenne niczym „sztych Piranesiego”, a współczesność przeżywać poprzez powrót do antyku. Światło, cytując raz jeszcze Morelowskiego, staje się nośnikiem „okrzepnięcia wbrew wszelkim stratom i ruinom”⁵⁷ oraz medium niepamięci, która funduje dyskurs tryumfalnego powrotu życia.

⁵⁶ O ikonografii reprezentacji melancholii zob. Erwin Panofsky, Raymond Kalibanksy, Fritz Saxl, *Saturn i Melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, Warszawa 2009.

⁵⁷ Cyt. za: J. Iwaszkiewicz, *Teatralia*, op. cit., s. 102.