

Misiak, Anna Maja

Bolesław Biegas (1877-1954) : twórczość rzeźbiarska

Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku 17, 39-68

2001

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANNA MAJA MISIAK

BOLESŁAW BIEGAS (1877-1954) Twórczość rzeźbiarska¹

I

Postać Bolesława Biegasa – rzeźbiarza urodzonego 29 marca 1877 roku w Koziczynie koło Ciechanowa z łatwością wpisuje się w schemat mitu artysty. Samorodnym talentem zainteresował się proboszcz koziczyński ksiądz Aleksander Rzewicki i umożliwił mu w 1895 r. naukę w warszawskiej pracowni sztuki kościelnej kierowanej przez snycerza Antoniego Panasiuka. Nie mogąc dojść do porozumienia z mistrzem oraz swobodnie rozwijać swych umiejętności Biegas opuścił stolicę po upływie 18 miesięcy i powrócił w rodzinne strony. Jego edukacją zajął się lekarz dr Franciszek Rajkowski. Wczesne rzeźby – sygnowane nazwiskiem Biegalski – wyeksponowano jesienią 1896 roku na Wystawie Higienicznej w Warszawie. Artysta został wtedy przedstawiony pisarzowi i filozofowi Aleksandrowi Świętochowskiemu. Publicysta zaopiekował się rzeźbiarzem podkreślając mocno ludowy rodowód jego talentu, który jakoby *wykwitł z prostej powłoki z nadzwyczajną mocą i pięknością*². Jako świadomy zbieg mityzowania postaci można uznać zmianę nazwiska rzeźbiarza na brzmiące bardziej ludowo – Biegas. We wrześniu 1896 r. w księgarni Wendego w Warszawie odbyła się pierwsza indywidualna wystawa dzieł Biegasa. Na łamach warszawskiej „Prawdy” Świętochowski rozpoczął akcję zbierania funduszu na kontynuację nauki Biegasa, który już 2 lutego 1897 roku mógł rozpocząć studia w Krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Jego niepełna edukacja nie stanowiła przeszkody w przyjęciu na krakowską uczelnię ponieważ panowała tam w owym czasie dowolność w interpretacji regulaminu – szczególnie w punkcie dotyczącym zasad przyjmowania uczniów; główne kryterium stanowił *naturalny podkład artystyczny*³. Biegas uczył się początkowo w pracowni rzeźby Alfreda Dauna, a od września 1897 r. pod okiem Konstantego Laszczki – pierwszego profesora, który zerwał z akademizmem. Biegas oceniany był jako jeden spośród wyróżniających się uczniów zgłaszających nowe interesujące propozycje artystyczne⁴. Za prace wykonane w ciągu roku 1898 został mu przyznany brązowy medal. Nie był on jednak studentem chętnie podporządkowującym się rygorom. Interesowały go tematy dekadencjne i demoniczne. Najwięcej kontrowersji wzbudzały jednak poszukiwania formalne, coraz bardziej oddalające go

od programu nauczania. Narastający konflikt z profesorami zakończył się w 1901 roku wydaleniem autora *Księgi Życia* ze szkoły. Nowatorstwo tego właśnie dzieła podaje Biegas jako powód nagłego, przymusowego rozstania się z uczelnią relacjonując ten incydent w swym traktacie o sztuce: *dla ważnych przyczyn [...] wyrzucili mnie z akademii – i z tym powodem, że działalność i pojęcie mojej pracy dało hasło do wyrwania z korzeniami starej formy pojęć w sztuce, że uczniowie się przejęli tym kierunkiem, a ze szkodą dla powagi pojęć dawnych*⁵.

27 marca 1901 roku Biegas został członkiem „Secesji” wiedeńskiej. Rozwój koncepcji artystycznych w środowisku wiedeńskim mógł on śledzić od samego momentu narodzin stowarzyszenia; pierwsza wzmianka Romana Lewandowskiego na ten temat pojawiła się w 14 nr. „Życia” z 22 IV 1898 r. Jak wynika z artykułu Gustawa Baumfelda opublikowanego w 13 nr. „Illustrierte Kunstrevue” z 1901 r., podczas X wystawy „Secesji” Biegas przedstawił w Wiedniu swoje dzieła już po raz drugi.⁶ O ile przy obecnym stanie badań brak bliższych danych na temat pierwszego wiedeńskiego wystąpienia Biegasa, to jego udział w jubileuszowej wystawie z 1901 roku można zrekonstruować dosyć dokładnie na podstawie listu sekretarza „Secesji” Franza Hanckego do Bolesława Biegasa z dnia 24 maja 1901 r.⁷ Artysta wystawił wtedy nie – jak sądzono dotychczas⁸ – dwie, lecz pięć rzeźb: *Ludzkość, Złamane Serce, Początek Świata, Koniec Świata, Rozmowa Myśli*. Największe uznanie zyskały *Rozmowa Myśli* i *Koniec Świata*, które reprodukowano w majowym numerze „Ver Sacrum” z 1901 roku oraz przesłano na VII Międzynarodową Wystawę Monachijską w Glaspalast.

Z listu Hanckego wynika również, iż Biegas przesyłał do Wiednia systematycznie wiele swych dzieł, które trafiały następnie do salonu Schultego w Berlinie i Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie. Tak ścisły kontakt ze środowiskiem wiedeńskim mógł mieć bardzo duży wpływ na ukształtowanie się koncepcji sztuki Bolesława Biegasa oraz jego specyficznego języka form rzeźbiarskich.

W roku 1901 Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie przyznało Biegasowi stypendium *na dalsze kształcenie się w sztuce rzeźbiarskiej w Paryżu*⁹. Z listem polecającym do dyrektora École des Beaux Arts wystawionym przez hrabiego Adama Krasieńskiego artysta przybył do Paryża w grudniu 1902 roku. Nie podjął jednak nauki w szkole, lecz zabrał się intensywnie do pracy w swym pierwszym atelier na Montparnasie przy rue Flaguière 38. Od roku 1902 rzeźbiarz brał czynny udział w paryskim życiu artystycznym wystawiając swe dzieła w Salonie Société Nationale des Be-

aux Arts, w Salonie Niezależnych oraz w Salonie Jesiennym. Jego rzeźby przyjęte zostały nadzwyczaj entuzjastycznie. Dowodem dużego zainteresowania artystą był w całości mu poświęcony numer specjalny pisma paryskich symbolistów „La Plume”, który ukazał się w 1902 roku. Artykuły w nim zawarte stanowiły pierwszą próbę rzetelnej analizy tej twórczości oraz dotarcia do jej źródeł. Krytyków najbardziej intrygowały geometryzujące rzeźby Bolesława Biegasa – w owym czasie w Paryżu jawiące się jako całkowicie awangardowe. Analogii do nich doszukiwano się przede wszystkim w architekturze nazywając ten nurt geometryzująco-architektonicznym. Rzeźby Biegasa porównywano z wizjami architektonicznymi Alberta Trachse-la¹⁰. Przede wszystkim podkreślano posługiwanie się przez artystę tak charakterystyczną dla myślenia architektonicznego *abstrakcyjną siłą geometrii*. Przy dokładniejszej analizie zauważyć można jednakże o wiele więcej cech łączących te rzeźby z wiedeńską secesyjną grafiką i malarstwem. Chociaż efekt osiągnięty przez artystę: monumentalizm i geometryzm – ludzi podobieństwem do dzieł architektury, jednak struktura rzeźb Biegasa jest o wiele bliższa istocie sztuki graficznej i malarskiej. To nie płaszczyzny modelują tu tworzywo, siłą formującą przestrzeń, transponującą trójwymiarowość w złudzenie dwuwymiaru jest linia prosta, bądź krzywa. Nie ma tu śladu tak charakterystycznego dla architektury odczucia przestrzeni, ani plastycznej, światłocieniowej realności kształtu tak typowej dla rzeźby. Jest – matematyczna struktura i dyscyplina linii – siły panującej w „sztukach płaszczyzny”¹¹. W tej sytuacji trafniejsze byłoby określenie nurtu geometryzująco-linearny.

Spór o Biegasa na łamach prasy polskiej i zagranicznej nasilił się około 1903 roku. Zdania krytyków były skrajnie podzielone; jedni uznawali go za geniusza entuzjastycznie akceptując jego dzieła, inni odrzucali je całkowicie, demonstracyjnie okazując swą niechęć. Dużo miejsca poświęcono pochodzeniu i autentyczności artysty. W kraju już wcześniej kontrowersje budziła zmiana nazwiska. W większości artykułów powtarzano idealizujący życiorys artystyczny szkicując portret siedmioletniego pastuszka tworzącego w natchnieniu¹². W pisaniu peanów przodowała prasa lokalna. W okolicach Płocka z biegiem lat rzeźbiarz urósł do rangi artysty o *sławie wszechświatowej*¹³.

Sam twórca bynajmniej nie starał się burzyć tworzącej się legendy o nim. Wciąż nasyczał otaczającą go aurę nowymi dawkami tajemniczości, obserwując przy tym świadomie reakcję otoczenia¹⁴. Niewykluczone, iż Biegas pojawił się na scenie artystycznej w dogodnym momencie, stając się speł-

nieniem oczekiwań krytyki i publiczności. Uwzględnić należy atmosferę schyłku wieku przesiąkniętą mistycyzmem i dekadencjami lękami, chłopomanie i uporczywe poszukiwanie sztuki „czysto polskiej”¹⁵ oraz jej nowego przedstawiciela. Za granicą również podkreślano „istotę polskiej duszy”¹⁶ zawartą jakoby w dziełach Biegasa. Adolf Basler uznał magię i „słowiańskość” dzieł Biegasa za graniczące z *wizją człowieka jaskiniowego olśnionego dzisiejszą cywilizacją*¹⁷. W liście do Biegasa z 25 maja 1902 roku Basler pouczał artystę: *Mój drogi – jedyną potęgą Polski jest chłop – i szczyć się, żeś chłopem!*¹⁸

W wielu publikacjach próbowano określić Biegasa w stosunku do twórczości Rodina. Zauważalne były dwie tendencje:

- ♦ traktowano Biegasa jako naśladowcę bądź kontynuatora myśli Francuza¹⁹,
- ♦ podkreślano oryginalność i odmienność rzeźb Polaka²⁰.

Z Rodinem Biegas spotkał się prawdopodobnie w 1903 roku²¹.

W tym roku Biegas przeniósł się do pracowni przy rue Saint Honoré 233 bis, którą w 1909 roku zamienił na studio przy rue Bagneux 3 bis (obecnie Jean Ferandi) na obrzeżach Montparnassu. Tu pozostał do końca życia organizując wystawy swych dzieł i spotkania towarzyskie. Starannie urządzone paryskie atelier, do którego Biegas własnoręcznie wykonał meble i zaprojektował tkaniny – tło dla eksponowanych dzieł, stanowiło znakomite dopełnienie tego *prawie autentycznego cygana dekadenta*²². Z tego czasu zachowały się liczne fotografie artysty: długowłose, z okazałym wąsem i hiszpańską bródką. Na głowie берет lub fantazyjne kapelusze, w pracowni – w długim fartuchu, w plenerze – okryty sięgającą do ziemi peleryną. Pozy dokładnie wystudiowane. W momencie rozkwitu kariery artysty w rodzinnych stronach *porywane tajemnie jego prace bez śladu ginęły*²³, w Paryżu zastanawiano się czy był on *synem księcia, czy też natchnionym pasterzem*²⁴, a w Ameryce zagorzały wielbiciel opublikował m.in. sonet-akrostych *Orlim Szlakiem*, w którym pierwsze litery wersów tworzyły imię i nazwisko Bolesława Biegasa²⁵. Zjawisko to można potraktować jako rodzaj samonapędzającej się maszyny kreowania postaci twórcy. Mamy tu do czynienia nie tylko z mitem artysty, lecz również z artystą mitu – mistrzem autokreacji.

Ekspozycji dzieł Biegasa w Galerii Newskiego Pasażu w Petersburgu w lutym 1903 roku towarzyszyła atmosfera skandalu. Na skutek interwencji cenzury, poruszonej antyreligijnym jakoby charakterem rzeźb *Księga Życia* i *Chrystus* wystawa została na kilka dni zamknięta. Ponowne jej otwarcie

wywołało bardzo duże zainteresowanie zarówno dziełem jak i samym artystą.

W 1904 roku wydana została w Krakowie pierwsza próba literacka Biegasa – esej filozoficzny *Wędrownia Ducha Myśli*. Jego późniejsze publikacje to przede wszystkim dramaty, nie zawsze pochlebnie przyjmowane przez krytykę²⁶. Na wystawie indywidualnej w warszawskim Salonie Krywulta w 1905 roku Biegas po raz pierwszy zaprezentował swoje obrazy²⁷. Z malarstwem związany był kolejny skandal – tym razem na 23. Salonie Niezależnych w 1907 roku. Obraz *Walka rosyjsko-japońska*, przedstawiający zupełnie nagich cara Mikołaja II i cesarza Matushito walczących ze sobą w otoczeniu również nagich przywódców państw europejskich, został zdjęty z wystawy. Rok później artysta również poruszył opinię publiczną. Tym razem zdjęto sześć jego obrazów: *Neron na polskiej ziemi*, *Zdradzieckie rady*, *Zwycięstwo koguta*, *Inwazja Prus na Rosję*, *Venus Innocente*.

W 1910 roku Biegas popadł w konflikt ze swymi paryskimi mecenasami baronostwem Jadwigą i Henrykiem Trütschel. Przyczyną był prawdopodobnie romans artysty z hinduską księżniczką Perinette Kurshedbanoo A. D. Najorji. Biegas po raz pierwszy nie spędził wakacji w majątku protektorów, Masłówe, lecz udał się do Bretanii. W późniejszych latach dużo podróżował, przede wszystkim po Francji i do Szwajcarii. Ostatnim bezpośrednim kontaktem z Ojczyzną była wizyta w Jeżewie u literata Kazimierza Wizego w sierpniu 1913 roku. W 1914 r. pracownia artysty stała się siedzibą Salonu Sztuki Nowożytniej, którego był współzałożycielem. Po wybuchu I Wojny Światowej działalność Salonu zawieszono, a rzeźbiarz został zmuszony do opuszczenia Paryża. Osiadł w Pau w Pirenejach, gdzie pozostał do 1916 roku. Mając duże trudności ze znalezieniem pracowni poświęcił się w tym okresie twórczości literackiej.

Po powrocie do Paryża Biegas coraz bardziej kierował swoje zainteresowania w stronę malarstwa. Na wystawie w Pavillon de Magny przy Avenue Victor Hugo 55 w Paryżu przedstawił w 1918 r. 40 obrazów. Zastosował w nich oryginalną technikę polegającą na wykorzystywaniu w przedstawieniach różnorodnych kombinacji kół wykonywanych za pomocą cyrkla. W prasie pojawiło się wiele artykułów o tym nowym stylu, który nazwano „sferyzmem”.

W latach dwudziestych zainteresowanie Bolesławem Biegasem zmniejszyło się radykalnie. Powodem tego zjawiska może być z jednej strony fakt, iż zaliczano go w poczet artystów związanych z symbolizmem – kierunkiem w owym czasie coraz mniej popularnym, z drugiej strony artysta stop-

niowo rezygnował z aktywnego udziału w życiu towarzyskim i kulturalnym. Pomimo przejściowych nieporozumień, protektorzy nie opuścili go. W 1936 roku baronowa Trütschel uczyniła rzeźbiarza swym jedynym spadkobiercą, co zapewniło mu dostatnią egzystencję do końca życia. Od 1931 r. Biegas nie wystawiał prawie wcale.

W 1943 r. pracownia artysty została częściowo zniszczona przez bombę. Podczas jego pobytu w szpitalu włamano się do atelier.

W latach pięćdziesiątych Biegas zbliżył się do kręgów emigracji polskiej. 14 listopada 1951 roku został przyjęty do Polskiego Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu. Instytucji tej zapisał w testamencie całą swą spuściznę, zaznaczając, by dzieła przekazane zostały narodowi polskiemu. Bolesław Biegas zmarł 30 września 1954 roku. Został pochowany na cmentarzu Montmorency w Paryżu. Chociaż pod koniec życia artysta poświęcił się prawie całkowicie malarstwu, jego najciekawsze osiągnięcia związane są jednak z twórczością rzeźbiarską.

II

Analizę twórczości Bolesława Biegasa utrudniają dwie charakterystyczne dla niej cechy: po pierwsze duża różnorodność dzieł zarówno pod względem formalnym, jak i ideowym, po drugie nierówność warsztatu twórcy. Obok rzeźb odkrywczych, świadczących o wysokiej klasie artysty i jego wielkim talencie pojawiają się prace na średnim poziomie lub nawet zupełnie nieudane. Również w dziełach bardzo dobrych niektóre szczegóły są czasem niedopracowane. Z jednej strony mamy tu do czynienia z brakami warsztatowymi związanymi z niepełną edukacją artystyczną utalentowanego samouka, borykającego się niekiedy z technicznymi problemami kształtowania bryły. Z drugiej strony deformacje są często wynikiem celowego dążenia do geometryzacji czy też przezwagi pierwiastka narracyjnego w rzeźbie.

Wczesne dzieła Bolesława Biegasa to niewielkie figurki i kompozycje rodzajowe w glinie powstałe przed 1896 r. Uwidacznia się w nich przede wszystkim umiejętność obserwacji rzeczywistości i zilustrowania jej w materiale rzeźbiarskim. Uderzająca jest ich fabularność. Biorąc pod uwagę źródła inspiracji można by zaproponować podział na trzy grupy.

Pierwszą z nich tworzą rzeźby zakorzenione w sztuce ludowej, z której artysta zaczerpnął bogactwo tematów, charakterystyczne kształtowanie stroju postaci, lekki schematyzm formy i kompozycji oraz realizm i prostotę wyrazu. Najciekawszymi przykładami są: *Kobieta pod piecem*, *Na fujarce* i *Na trząsanie*. Szczerłość i bezpośredniość formy, graniczająca często z prostotą

duszością to cechy pojawiające się często również w późniejszej twórczości rzeźbiarza. Źródłem „prymitywizmu” sztuki Biegasa – zjawiska, któremu dużo uwagi poświęcił Xavier Deryng²⁸ – należałoby dopatrywać się właśnie w tej ludowości.

Druga grupa to rzeźby wzorowane na sztuce kościelnej, której wpływy uwidaczniają się przede wszystkim poprzez nawiązania formalne: postacie dzieci z kompozycji *Wdowa* wykazują duże podobieństwo do figurek aniołków z barokowych ołtarzy. Ewidentne jest również podobieństwo do kościelnych przedstawień męczenników w rzeźbie *Św. Sebastian* oraz dostrzeżone przez Michała Domańskiego zakorzenienie *Odpczynku* w tradycji świątkarskiej²⁹. Warto wymienić również figurki *Mierzenie dziecka* i *Z pola*.

Do trzeciej grupy należą rzeźby inspirowane twórczością artystów polskich 2. poł. XIX w. i sztuką dawną³⁰. W reprezentacyjnej dla tej grupy kompozycji *Taniec* odczuwalne jest nawiązanie do przedstawień tańczących par Antoniego Kurzawy (*Polonez* z 1880 r. i *Mazur* z 1881 r.) oraz do *Poloneza* Kazimierza Ostrowskiego z 1880 r. Podobieństwa formalne do grupy *Halki* i *Jontka* z 1880 r. Kazimierza Ostrowskiego występują również w *Hagar* Biegasa. Aluzją do antycznej rzeźby *Spinario* z I wieku p.n.e. jest kompozycja *Wykalanie*.

Główne problemy, z którymi borykał się początkujący rzeźbiarz-samouk to schematyzm kompozycji, zachwianie proporcji i nieporadność w kształtowaniu przestrzeni. W kompozycji *Taniec* ruch jest zatrzymany i sprawia wrażenie wymuszonego. Dynamika i ekspresja są tu śladowe. Postacie znieruchomiały pomimo ukazania ich w tanecznym pas. Przestrzenie trzymających się za ręce mężczyzny i kobiety nie zazębiają się co podkreślone jest dodatkowo przez wyraz ich zapatrzonych w dal oczu. Z zacięciem realisty ukształtował Biegas natomiast chłopskie stroje postaci.

Chrystus z 1901 r. mający być syntezą *Męki Pańskiej* i ekstatycznego przeżycia religijnego jest najbardziej reprezentacyjnym dziełem o tematyce religijnej w twórczości Bolesława Biegasa. W płaskorzeźbie tej należącej jeszcze do okresu, w którym artysta stopniowo kształtował koncepcję swojej sztuki, zawarte są pomysły formalne modyfikowane przez niego w innych dziełach na wiele sposobów. Pojawiają się głowy i dłonie wyłaniające się z bryły – ryte, opracowane w płytkim reliefie, bądź modelowane plastycznie. Ich ustawienie – często asymetryczne i zaskakujące wprawia w zaniepokojenie i wprowadza element chaosu. Tendencja do geometryzacji i schematyzmu w kształtowaniu rysów twarzy Chrystusa-krzyża zestawiona jest z realizmem w przedstawieniu dłoni przybitych do nie-

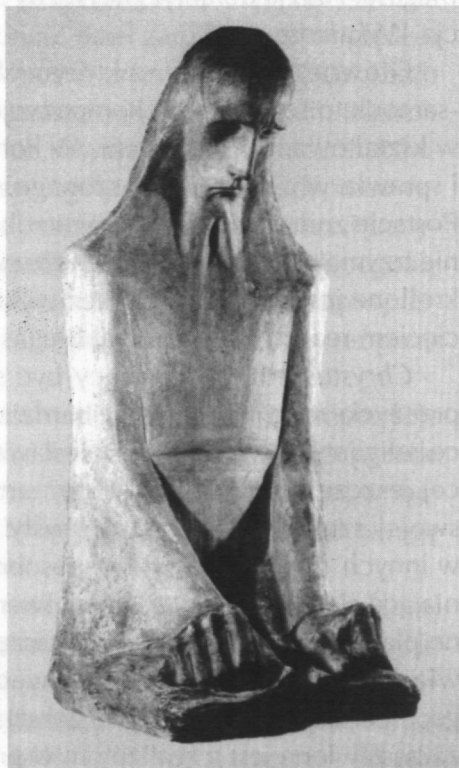
go, których ustawienie nie mające z pozoru logicznego wytłumaczenia skupia uwagę odbiorcy przez swą symetrię. Dzięki temu harmonia górnej części symbolizującej Absolut dominuje nad podstawą – strefą ekstazy i adoracji. Sfera niebiańska wyrastając z ziemskiej jest nią niejako osnuta. Wyolbrzymiony do granic wytrzymałości wyraz uwielbienia i ocierającego się o mistykę współodczuwania jest ideowym elementem łączącym oba światy. Na płaszczyźnie formalnej łączą je postacie obejmujące krzyż u jego podnóża.

Konsekwentnie poszukując nowego słownika form prostych, pozwalających na wyrażenie nurtujących go idei artysta zbliżał się niejednokrotnie do geometrycznej, nie zawsze jasnej dla odbiorcy abstrakcji. Nurt geometryzująco-linearny stanowi jedno z najważniejszych i najbardziej nowatorskich osiągnięć Bolesława Biegasa.

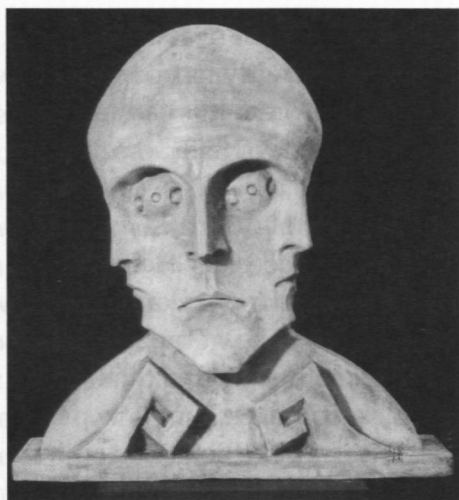
Księga Życia z 1901 roku jest pierwszym dziełem, które można opisać w pełni jedynie za pomocą pojęć związanych z geometrią i stereometrią. Spłaszczony sześcian torsu strażnika opierającego swe zaciśnięte pięści na księdze zawierającej tajemnice przyszłości i przeszłości, łączy się za pomocą hiperboidalnych łuków ze sferyczną czaszką. W bryle wyraźnie zarysowuje się trójkątna twarz, w której pionowa linia nosa równoważy horyzontalne akcenty tworzone przez brwi kryjące puste wklęsłości oczodołów oraz zaciśnięte usta usytuowane nad spiczastym podbródkiem. Surowa, trwająca w bezruchu i chłodnym skupieniu postać tworzy wokół siebie klimat monumentalnego spokoju. Otwiera ona drogę do sztuki wyzwolonej z *nie wolnictwa formy cielesnej*³¹. Biegas zamienił formę w doskonały akompaniament, tło dla zobrazowania treści trudnej do wyrażenia – mianowicie Tajemnicy Bytu, Zagadki Absolutu.

Typ trójkątnej twarzy wypracowa-

Księga Życia, 1903



wany w *Księdze Życia* skryształizował się w *Sfinksie* z 1902 roku. Twarz zarysowuje się tu z o wiele bardziej bezwzględną surowością. Linia zaciśniętych ust oddziela trapezoidalny podbródek od płaszczyzn policzków, które wydają się docierać aż pod łuki brwi wyrastające z pionowego zarysu nosa. W miejscu oczodołów tworzą się cienie nadające twarzy szkieletowaty wygląd. Łukom barków odpowiada archiwolta ramion, na której szczycie zarysowany jest ornament ze splecionych palców.



Sfinks (Zagadka), 1902

W brązie *Zagadka* z 1902 r. rzeźbiarz posunął się jeszcze dalej niż w *Sfinksie*. Całkiem płaska, pozbawiona zarysu policzków twarz zaznaczona jest za pomocą rytych linii. Łuki brwi będące przedłużeniem pionu nosa należą już do innej płaszczyzny, na której opiera się nakrycie głowy budzące skojarzenia z hełmem Wikingów. Uwagę przyciąga oryginalne zasugerowanie dłoni poprzez wyrzeźbione każdy z osobna haczyki palców przebijające się jakoby z wnętrza bryły. Skrajny geometryzm wywołuje wrażenie odmaterializowania potęgowane brakiem modelowania światłocieniowego.

W swym artykule na temat *Sfinksa* z 1902 roku Xavier Deryng porównuje kształt jego czaszki z nakryciem głowy *wiedeńskiej Ateny Pallas*³². Najprawdopodobniej chodzi o tak zatytułowany obraz autorstwa Gustawa Klimta, którego nazwisko nie jest wymienione w artykule.

Niewątpliwe korzenie w twórczości Klimta ma jednakże inny brąz Biegasa – również z 1902 roku – *Bóg*. W surowej twarzy *Boga Biegasa* przetłumaczył płaszczyznowość malarstwa na formy rzeźbiarskie. Jest to schematycznie wycięta w bryle, graficznie opracowana maska zlewająca się z tułowiem. Nie ma tu mowy o jakimkolwiek mimetyzmie czy organiczności struktury dzieła. Całkowity brak haptyczności tej rzeźby, jej abstrakcyjność i dwuwymiarowość wytrącają odbiorcę z równowagi, wprawiają w zaniepokojenie, dezorientują. Natura została podporządkowana formie – przestyliżowana. Uwaga odbiorcy – skierowana świadomie ku temu, co absolutne, co doskonałe. Zagadkowe, negatywowo-schematyczne kształ-

towanie twarzy *Boga* wyjaśnia się natychmiast, gdy porównamy tę rzeźbę z obrazem Klimta *Atena Pallas* powstałym w 1898 r. oraz nawiązującym do niego *Sygnetem*, stanowiącym w 1900 roku ekslibris „Secesji” Wiedeńskiej. Hełm nałożony przez Wiedeńczyka na głowę i twarz bogini – w obrazie jeszcze oddaną realistycznie, w grafice już stylizująco uproszczoną – w przedstawieniu *Boga Biegasa* stopił się z ciałem tworząc z nim razem schematyczną maskę.

Owo charakterystyczne nakrycie głowy zaczerpnął Klimt z datowanego na 1893 rok obrazu *Sfinks Jana Tooropa* – Holendra pochodzącego z Jawy. Artysta ten święcił prawdziwy triumf w Wiedniu ok. 1900 r.³³ Ludwigo Hevesi celnie przyrównał do dzieł Tooropa dwie „kamienne zagadki” (rzeźby *Sfinks* i *Zagadka*) przedstawione przez Biegasa na XIII wystawie „Secesji” wiedeńskiej w 1902 roku³⁴. Spośród badaczy współczesnych Xavier Deryng poruszył zagadnienie wpływu Holendra na twórczość Biegasa. Zbieżności zauważył on jednak w malarstwie obu artystów³⁵.

Toorop był twórcą kanciastowyszczupłego typu postaci o drobnej, trójkątnej twarzy. Takie trójkątne ukształtowane oblicze ma strażnik *Księgi Życia* Biegasa. Powtarza się ono w rzeźbach Biegasa wielokrotnie, w coraz bardziej uproszczonej formie, doprowadzone w końcu do tak skrajnego schematyzmu, z jakim mamy do czynienia w *Sfinksie* i w *Zagadce*.



Gustaw Klimt, *Sygnet*, ok. 1900

Bóg, 1902





Zagadka, 1902

Silną inspirację malarstwem Tooropa można zauważyć w powstałej po 1903 roku rzeźbie *Pietà*. Jest to skonstruowana za pomocą linii, wycięta z przestrzeni trójwymiarowej dwuwymiarowa forma, ściśle ujęta w ramy konturu. Osiągnięta w tej rzeźbie kondensacja wyrazu powiązana jest niezaprzeczalnie z homogenicznością i neutralnością jej powierzchni. Z powodu całkowitego prawie wykluczenia światłocienia zanika jakikolwiek iluzjonizm. Utrata powiązania z „realnością” doprowadza do stanu wyobcowania. Rzeźbiona postać ostro odcina

się od rzeczywistości otaczającej ją przestrzeni tworząc całkiem zamkniętą i skupioną w sobie i na sobie jednostkę.

Styl Tooropa cechuje się płaszczyznowością, geometryzacją form, schematyzmem, hieratyzmem oraz ścisłym linearyzmem, przy czym *uduchowiona linia* staje się *ornamentalnym wyrazem mistycznego odczucia*³⁶. Ustawienie ciał i gesty rąk odgrywają w jego obrazach znaczącą rolę – będąc często odzwierciedleniem stanów ducha. Włosy – długie i pofalowane – układają się płasko na powierzchni obrazu tworząc ornamentalne obramowanie postaci. Toorop chętnie stosował ornamentykę Dalekiego Wschodu. Struktura jego dzieł jest na wskroś dekoracyjna, a przedstawienia – mocno stylizowane. Wszystkie te elementy charakteryzujące wypowiedź malarską Tooropa odnajdujemy w dziełach Biegasa przetłumaczone na język rzeźby. Analogie uwidaczniają się również na płaszczyźnie treści. Toorop czerpał motywy przede wszystkim z literatury symbolizmu, z myśli mistyków średniowiecza, wpłatał również do swych obrazów symbole różokrzyżowców i wątki z oper Wagnerowskich³⁷. Na pierwszy rzut oka przyurządowanie motywów jest u niego chaotyczne, kompozycje przeładowane dramatycznie oddziałującymi rekwizytami. Wrażenie to powstaje, ponieważ artysta nie nawiązuje do rzeczywistości, lecz poszukuje powiązań z tym, co idealne i transcendentalne. Poruszane treści to przede wszystkim „Misterium Życia”, najwyższy ideał ucieleśniony pod postacią Sfinksa – tajemniczej istoty złożonej ze sprzeczności³⁸. Ludzkość, wpleciona w od-

wieczny obieg istnienia i przemijania, dąży do rozwiązania „Zagadki Świata” oraz daremnie próbuje dotrzeć do Źródła „Wiedzy”. Motyw Sfinksa pojawia się w twórczości rzeźbiarskiej, malarskiej i literackiej Bolesława Biegasa wielokrotnie i stanowi bardzo istotny jej element. Najciekawszym przykładem jest rzeźba *Sfinks (Zagadka)* z 1902 roku. Twarz Sfinksa rozpada się na trzy oblicza, z których dwa zarysowane są z profilu. Absorbuje ona uwagę widza zawartym w sobie ruchem wciąż dokonującej się przemiany. Głowa osadzona jest na bryle mającej spełniać rolę tułowia. Dwie zakrzywione taśmy, plastycznie wydobyte z owej bryły, mogą być schematycznym zarysem dłoni. Kształtem przypominają one ramiona swastyki – pradawnego solarnego symbolu szczęścia. Kojarzące się z układami planetarnymi niepokojące oczy Sfinksa stanowią również nawiązanie do kultów solarnych. Analogicznie intrygująca twarz Sfinksa pojawia się w postaci reliefowej aplikacji w rzeźbie z 1902 roku zatytułowanej *Życie*.

Tematyka dotycząca misterium życia i zetknięcia się Absolutu z rzeczywistością ziemską uwidacznia się najdobitniej w *Świecie* oraz we *Wszechświecie*, powstałych w 1903 roku. Strukturę *Świata* tworzą dwie strefy. Z jednej strony rzeczywistość ludzi i ich wyobrażeń o bóstwie, reprezentowane przez reliefowo wydobytą z płaszczyzny, zanurzoną w życiodajnym źródle, złączoną w miłosnym uścisku parę kochanków oraz stanowiącą podstawę i zamknięcie kompozycji wklęsłą, półkolistą powierzchnię z również reliefowym przedstawieniem starca rozpościerającego ramiona – ludzkiego wyobrażenia Boga-Stworzyciela. Drugi – dominujący w kompozycji świat to geometryczny, syntetyczny obszar idei absolutnych reprezentowanych przez obojętne, nieprzystępne twarze bóstw-strażników życia, rozmieszczonych symetrycznie, tworzących podstawę i wierzchołek trójkąta – figury magicznej, zamykającej w sobie byt. Monolityczny tors głównego strażnika stanowi zarazem rzeczywistość, w której istnieją ludzie. Absolut wnika w nich za pomocą ptasiego dzioba, w który przeistacza się górna część kwadratowej powierzchni torsu bóstwa.

We *Wszechświecie* świat ludzki zamknięty w prostokątnej formie bóstwa nie nawiązuje już w żaden sposób do rzeczywistości. Na powierzchni rzeźby artysta wyrył symboliczne zestawienia figur geometrycznych i wpiął w nie trójkątne schematy twarzy oraz zarysy dłoni. Nawiązania do tematyki poszukiwania początków istnienia ludzkości widoczne są również wyraźnie w rzeźbach *Opatrzność* oraz *Ludzie Pierwotni* z 1903 roku.

Biegas mógł zetknąć się ze sztuką Tooropa nie tylko za pośrednictwem Klimta, lecz także bezpośrednio podczas pobytów w Wiedniu i o wiele



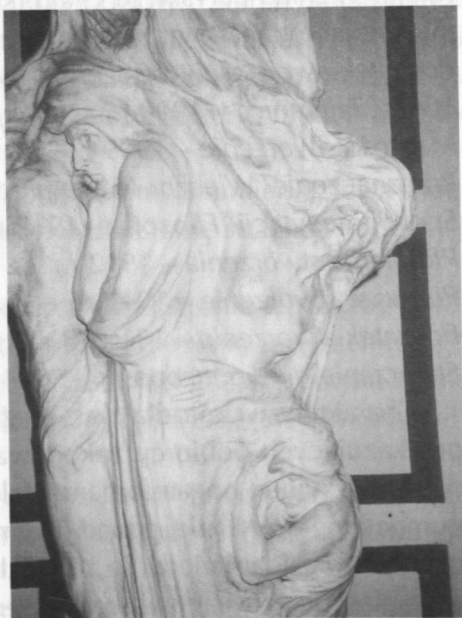
Sen Boga, 1905

Harfa natchnienia, 1908, fragment



Harfa natchnienia, 1908

Harfa natchnienia, 1908, fragment



wcześniej – podczas studiów w Krakowie; do nr. 42 „Życia” z 1898 roku załączona została ilustracja *Sfinksa Jana Tooropa*³⁹. Kilka obrazów Tooropa wystawiono w salonie Krywulta, a *Melodyę naszych czasów* reprodukowano w 44. numerze „Tygodnika Ilustrowanego” w 1901 roku jako dodatek do obszernego artykułu na temat artysty.

W Wiedniu na przełomie wieków rozwinęła się specyficzna odmiana secesji, dla której charakterystyczne były wielkie, puste płaszczyzny, homogeniczność tonacji barwnej oraz często – symetria wobec osi pionowej⁴⁰. Dwie zasady: radykalna redukcja ornamentu oraz skrajna geometryzacja form były powodem określania tego nurtu również jako „Quadratstil”⁴¹.

W Wiedniu Biegas mógł zapoznać się ze sztuką czwórki Szkotów: Charlesa Mackintoscha, Margaret i Frances Macdonald oraz Herberta Mac Nira. Źródłem inspiracji dla abstrakcyjnie geometryzujących posągów-aktów, które Biegas tworzył w latach 1909-1914 mogły być hieratyczne, sztywne postacie pojawiające się w dekoracyjnych paneaux projektowanych przez siostry Macdonald ok. 1900 roku, w symbolicznym obrazie Margaret Macdonald *Tajemniczy ogród* (1904-1906) czy w plakatach Mackintoscha. Niewykluczony jest również wpływ *Chóru aniołów rajskich* – fragmentu *Fryzu Beethovena* Gustawa Klimta czy też *Melodyi naszych czasów* Tooropa.

Do Paryża młody rzeźbiarz przybył z ukształtowaną już koncepcją swej sztuki. W skład paryskiego cyklu, który formalnie łączy się z nurtem geometryzująco-linearnym, wchodzi:

Początek dwoistości twórczej bóstwa – 1908 r.,

Sfinks/ Tajemnica – 1909 r.,

Mądrość/ Tworzenie – 1909 r.,

Przeznaczenie/ Wieczność tajemnicy – 1909 r.,

Spokój medytacji/ Filozofia – 1912 r.,

Płomień stworzenia – 1912 r.,

Pierwsze stworzenie – 1912 r.,

Początek stworzenia – 1912/13 r.,

Stworzenie nieskończoności – 1914 r.⁴²

Charakterystyczna dla tych rzeźb jest wystudiowana gestykulacja rąk przekazujących odbiorcy zakodowane symboliczne przesłanie oraz bardzo precyzyjne i bogate ornamentalne opracowanie powierzchni. Te monumentalne w wyrazie, ponad dwumetrowej wysokości rzeźby są przeznaczone do oglądania jedynie z dwóch stron. Składają się z połączonych ze sobą płaskorzeźb stanowiących awers i rewers. Stanowią one bogaty mate-

riał do badań ikonograficznych. Trzy ważne problemy związane z paryskim cyklem:

- ◆ nietypowa konstrukcja posągów – awers/rewers,
- ◆ symbolika gestów,
- ◆ symbolika światła mistycznego,

są dowodem na istnienie w twórczości Bolesława Biegasa bardzo silnych wpływów myśli religijnej i sztuki Indii. Fascynacja egzotyką tej kultury widocznie nasiliła się po 1909 roku, kiedy artysta nawiązał bliskie stosunki z hinduską księżniczką Perinette Khurshedbanoo A. D. Naorji.

W sztuce Indii jedność kontrastów i równoważników wyrażano poprzez pionowe przedzielenie postaci na dwie części oraz nadanie im podwójnego imienia⁴³. Podobny dualizm można zaobserwować u Biegasa. Rzeźby wchodzące w skład cyklu skonstruowane są z dwóch złączonych, płasko-rzeźbionych postaci, tworzących jedność w warstwie treści. Opatrzono je również podwójnymi tytułami. Uderzająca jest harmonia, symetria i monumentalizm kompozycji, jak i elegancja oraz wyrafinowanie reliefowego ukształtowania powierzchni.

Kultura Indii posiada szczególnie rozbudowany słownik gestów rąk – zwanych MUDRAMI i układów ciała, tzw. HAST – wykorzystywany w obrzędach religijnych oraz w dziedzinie teatru i sztuk plastycznych⁴⁴. To w nim należy szukać genezy symbolicznych układów rąk postaci z dwustronnych dzieł Bolesława Biegasa. Przy obecnym stanie badań niemożliwe jest objaśnienie wszystkich gestów. Niewykluczone, iż niektóre z nich są dowolną interpretacją kanonu i stylizacją dokonaną przez artystę. Można jednak wśród nich wyodrębnić poszczególne mudry współbrzmiające z tytułami rzeźb:

ABHAJA-MUDRA – prawa dłoń podniesiona ku ramieniu, lewa spoczywa na biodrze. Gest ten symbolizujący wyzbycie się strachu widoczny jest w przedstawieniu *Filozofia*.

Spokój Medytacji znajdujący się po drugiej stronie tej rzeźby zawiera symbol medytacji DBYANA-MUDRĘ – dłoń ustawioną wnętrzem do góry.

VITARKA-MUDRA – ramię zgięte – palec wskazujący dotyka kciuka – jest znakiem argumentacji, symbolem wiedzy. Rzeźbiarz przedstawił go w *Tajemnicy (Sfinks/Tajemnica)*.

Gest TARPANA-MUDRA – dłoń na wysokości ramion ustawiona grzbietem do góry – znak czci i uwielbienia pojawia się w *Przeznaczeniu (Przeznaczenie/Wieczność Tajemnicy)*.

Z MUDRĄ-ZĄB SMOKA – znakiem mocy i siły, zwiększenia bogactwa

duchowego, wzmocnienia świadomości mamy do czynienia w *Tworzeniu* (*Mądrość/Tworzenie*) i w gipsie jednostronnym *Mars*. W geście tym palce wskazujące wyprostowane i skierowane ku górze, kciuki zgięte i dociśnięte do wewnętrznej powierzchni dłoni. Palce środkowe, serdeczne i małe zgięte i przyciśnięte do dłoni.

ABBAYA-MUDRA – uniesione dłonie; znak błogosławieństwa, opieki, braku lęku – widoczna jest w rzeźbach: *Początek dwoistości twórczej bóstwa*, *Pierwsze stworzenie*, *Początek tworzenia*, *Stworzenie nieskończoności*.

W dziele zatytułowanym *Ziemia* odnajdujemy znak oczyszczenia MUDRĘ CZARA CZANDMANA (dziewięć klejnotów) – palce prawej ręki podtrzymują u dołu i obejmują cztery palce lewej ręki. Kciuki obu rąk odstają na zewnątrz przypominając uchwyt czary.

Po roku 1912 zauważalna jest postępująca abstrakcyjna geometryzacja i schematyzacja przedstawień w obrębie cyklu oraz preferowanie tematyki stworzenia świata i twórczej siły objawiającej się w strumieniu światła. Okręgi pojawiające się w *Początku tworzenia* i *Stworzeniu nieskończoności* można zinterpretować jako tarcze światła promieniejącego z bóstwa. Idea światłości jako mocy twórczej oraz przeżycie światłości mistycznej stanowią ważne elementy w religiach i filozofii Indii⁴⁵. Pośród dzieł Biegasa bezpośrednio nawiązanie do posągów Buddy ze szkoły gandarskiej⁴⁶ mogą stanowić płomienie wyrastające ze schematycznie zasugerowanych ramion i głowy bóstwa w *Płomieniach stworzenia*.

Odnośnie tej grupy gipsów dwustronnych Xavier Deryng zwrócił uwagę na zupełnie inne źródło inspiracji – *Światowida ze Zbrucza*⁴⁷. Posąg odkryty w Liczkowcach nad Zbruczem na Ukrainie w 1848 roku był eksponowany w holu Muzeum Archeologicznego w Krakowie i mógł zrobić na artyście wrażenie. Jest to czterogłowy bożek-kolumna prawie trzymetrowej wysokości, pokryty na całej powierzchni płaskorzeźbami. Nie można wykluczyć, iż znalezisko ze Zbrucza mogło stać się dla Biegasa także inspiracją do nadawania rzeźbom kształtów zbliżonych do kolumn oraz wzorem dla, wzmiankowanego już powyżej, multiplikowania oblicza postaci.

Duży gips-kolumnę – *Światowida* o czterech głowach i tułowiu zamarkowanym jedynie poprzez płytko wyżłobiony w bryle pas pokryty delikatnym, secesyjnym ornamentem – wyrzeźbił Biegas w 1911 roku. Pomimo, iż w jego twórczości pojawia się inspiracja *Światowidem* ze Zbrucza oraz kilka wątków związanych z kulturą słowiańską, nie wpisuje się ona w nurt sztuki słowianofilskiej XIX i początku XX wieku⁴⁸.

Poprzez lapidarność form dzieł George'a Minne'a, artyści bardzo cennego pośród twórców secesji europejskiej, dochodzimy pośrednio do inspiracji odleglejszych, jakimi mogły być gotyckie rzeźby portalo-we, a w szczególności postacie-kolumny z zachodniego portalu katedry w Chartres.

Przy analizie paryskiego cyklu pojawiają się analogie do wyrobów secesyjnego rzemiosła artystycznego. Jako przykład może posłużyć struktura świecznika zaprojektowanego przez J. M. Olbricha ok. 1901 roku. Dziełem, w którym inspiracja wyrobami rzemiosła artystycznego uwidacznia się jednak najbardziej jest *Ziemia* (1902). Artystę mogły zainspirować *Meduza* René Lalique'a z 1899 roku oraz również w tym roku przez Philipa Wolfersa zaprojektowany *Amulet*. W *Ziemi* odnajdujemy znowu harmonijne współbrzmienie sakrum i profanum, absolutu i rzeczywistości ludzkiej. Zastygła geometrycznie niczym woskowa maska twarz apatycznie wpatruje się w przestrzeń oczami-twarzami zatkniętymi w głębokich oczodołach. Otoczona jest ona falującym kłębowiskiem ludzkich głów i rąk. Rodzaj ekspresji, nieprzystępny, emanujący z kompozycji groźny klimat, jak i charakterystyczne skłębienie powyginanych spazmatycznie postaci skłaniają do przyłączenia tego brązu do grupy dzieł będących realizacją demonicznych wizji Biegasa, takich jak *Potężny duch* (1898 r.) *Śmierć* (1902 r.), *Miłość śmierci* (1902 r.).

Wpływ organiczno-naturalistycznej odmiany secesji, zwanej również ze względu na dominujący w niej motyw roślinny – „floralną”⁴⁹, widoczny jest w dziełach drugiego w twórczości Bolesława Biegasa dominującego nurtu, który rozwijał się zupełnie niezależnie od dzieł geometryzująco-linearnych. W tym przypadku analogie ze sztuką francuską są niezaprzeczalne.

Już w *Huraganie* (ok. 1896 r.) rzeźbiarz sygnalizuje ekspresję i poruszenie wewnętrzne – charakterystyczne dla dzieł tego nurtu. Subtelna, drobna postać kobiety owianej dość sztywno falującymi szatami nie budzi jednak jeszcze skojarzeń z żywiołem, który miałaby, jak wynika z tytułu, symbolizować. Poprzez rozedrgane, sinusoidalne linie, spiętrzenia i płynność płaszczyzn artysta przywoływał asocjacje z żywiołami ognia – niespokojnych płomieni i wody – wzburzonych fal. Mamy tu do czynienia z całkiem odmiennym językiem form. Nie jest to już dystygnowany spokój, klarowność i prostota, lecz zmysłowe wyrafinowanie, ruch i różnorodność. Napięciu uzyskanemu poprzez geometryczną sublimację i linearną nieorganiczną organizację przestrzeni przeciwstawione zostaje inne – stworzone przez

intensywne, dynamiczne znoszenie się sił, próbę wnikania rzeźby w otaczającą ją przestrzeń. Liryzm tych przedstawień ma swe podłoże w ich strukturze na wskroś organicznej, w melodyjnej, płynnej rytmice płaszczyzn.

Motyw fali podjęty został w *Śnie Boga* (1905 r.). Z uśpionej, z profilu u podstawy kompozycji ułożonej głowy Boga wydostaje się niczym z lam py Alladyna kłęb linii falujących i tworzących jakby pelerynę okrywającą trzy postacie, których zastygłe, letargiczne twarze wynurzają się spośród fałd. Ich ułożenie sugeruje bezwład ciał nie zarysowujących się na powierzchni.

Falista linia tworzy również strukturę *Króla grzechów* (1903 r.). Widoczny jest tu kontrast pomiędzy częścią górną a podstawą kompozycji. Hieratyczna postać króla grzechów wyrasta z płynnej masy, w której rysuje się druga figura – kłęząca w uśpieniu i w zanikającym pośród rozfalowanych płaszczyzn objęciu ściśle przylegająca do władcy. Oba ciała są zdeformowane.

Najwyższym stopniem subtelności i wyrafinowania zachwyca niewielka statuetka zatytułowana *Matka* (1903 r.)⁵⁰. Twarze matki i dziecka wynurzają się niewyraźnie zarysowane w bryle-płaszczyźnie opadającym do ziemi i kryjącym w sobie wszelkie kształty. Jedynie ręce matki rytem wydostają się na powierzchnię okrycia. Ekspresja osiągnięta tu została dzięki maksymalnej prostocie, subtelności i czystości formy.

Jednolitość struktury oraz sposób stylizowania kruchych sylwetek postaci w grupach *Król grzechów* oraz *Matka* wykazują cechy wspólne z wyrobami ze szkła artystycznego – w szczególności z wazami – przybierającymi na przełomie wieków kształty organiczne i antropomorficzne.

Nawiązanie do rozedrganych płomieni można rozpoznać w rozwichrzonych tkaninach i wbijających się w przestrzeń falujących włosach spazmatycznie wygiętej postaci symbolizującej zmierzch w *Ostatnim zachodzie słońca* (1902 r.). Wydaje się ona w swych przyciśniętych do piersi dłoniach sprężyć i „kondensować” uciekające światło dnia, aż do całkowitego jego zaniku. Dekoracyjnie stylizowane fałdy szat, przerzucone na lewą stronę jakby silnym podmuchem wiatru potęgują efekt tego kurczenia się, sprawiając wrażenie, iż zatrzymały się i za chwilę wrócą niczym kadry filmu przesuwanego od końca w zwolnionym tempie.

Podobne wrażenie wywołuje dwufigurowa kompozycja *Przecucie*, w której bezwład i bezradność przykurczonych postaci w rozwianych szatach podkreślone są gestem opuszczonych dłoni wyższej i przerażonym, skierowanym w bok spojrzeniem przylegającej do niej, niższej istoty. Przechylenie postaci równoważone jest poprzez wirujące szaty. Ukryty dyna-

mizm, ruch od środka rozsadzający kompozycję wytwarza napięcie. Potęgują je nieregularność i rozchwianie cechujące tę kompozycję. Ten ruch w stronę przestrzeni, dynamiczne wyrywanie się z materii osiągają apogeum w *Przyszłości* (1903 r.).

Zarówno w *Ostatnim zachodzie słońca*, jak i w *Przecuciu* odnaleźć można echo rozwianych szat statuetek przedstawiających tancerkę Loïe Fuller autorstwa Pierre'a Roche'a i François Larche'a.

Delikatna *Postać kobiety* (ok. 1908 r.) swym omdłym, penetrującym przestrzeń ruchem i płynnym zatracaniem konturu ciała w zarysie szat kojarzy się z przedstawieniem tancerki *La Tempête* Bernarda Hoetgera (1901 r.). Zawiera ona może mniej dynamicznej ekspresji, lecz podobnej miary ładunek liryzmu. Tors kobiety wylaniający się fragmentarycznie z wachlarzowato rozwiniętej, napiętej na wyprostowanym w bok ramieniu i poprzez pochyloną głowę leniwie na drugą stronę przelewającej się materii, smukłością linii i delikatnością modelunku przywołuje również na myśl akty tworzone przez Rodina i Klimta. Gdy spojrzymy od tyłu bryła wyglądająca niczym trójkątnie napięty kawałek sukna, nie zapowiada emanującego z przodu tajemniczego, budzącego się, napiętnowanego leniwym wyczekiwaniem piękna. Naprężone ramię wdziera się w otaczającą przestrzeń, nie zagarnia jej jednak, trwając w zawieszeniu pomiędzy światem zewnętrznym, a miękkim wnętrzem kokonu, z którego wydostaje się postać. Jest to stan zastygłego w oczekiwaniu trwania.

Około 1910 roku w twórczości rzeźbiarskiej Bolesława Biegasa zauważalna jest ewolucja w stronę rzeźby pełnej. Artysta wykazuje również większe zainteresowanie problematyką aktu. W przedstawieniach *Adam i Ewa* (ok. 1910 r.) widoczne są niewielkie deformacje i zachwianie proporcji ciał upozowanych dość nienaturalnie, opracowanych jednak ze wszystkich stron i haptycznych w wyrazie. Aktem jest również rzeźba zatytułowana *Trage-*



Przecucie, 1903

dia Życia. Od niedoskonałości w kształtowaniu ciała postaci uwagę odbiorcy odciąga potężny ładunek ekspresji zawarty w zniekształconej bólem twarzy widocznej częściowo spod uniesionych zasłaniających usta dłoni oraz płataniny włosów strąkami opadających na ramiona.

Dowód na to, iż artysta potrafił poradzić sobie z modelowaniem bryły stanowi seria rzeźb powstała w latach 20. Biegas dojrzał w końcu w pełni do posługiwania się językiem form rzeźbiarskich. W masywnych, haptycznych, tektonicznie zbudowanych aktach, przede wszystkim męskich, wy-czuwa się ukrytą, potężną, skondensowaną siłę. Skurczone i powyginane ciała stanowiły trudne wyzwanie techniczne, któremu artysta podołał w pełni. Stopień natężenia i geometryzującej stylizacji, z którą również mamy tu do czynienia jest zróżnicowany

Siła myśli, 1920

w poszczególnych dziełach. Nienaturalny często układ ciała potęgujący ekspresję jest nieraz powodem lekkich odchyień od zasad proporcji. Dzieła te są jak najbardziej plastyczne w wyrazie, jednak nie zawsze można je nazwać rzeźbami realistycznymi. Do grupy tej należą następujące rzeźby: *Gody życia* – 1917 r., *Bezsilność I* – 1920 r., *Bezsilność II* – 1920 r., *Siła myśli* – 1920 r., *Myśl* – 1920/22 r., *Siła woli* – 1920/22 r., *Samotność* – 1922 r., *Akt kobiety* – ok. 1920 r., *Satyry z Lasu Bulońskiego* – 1920/22 r.

Seria aktów – „myślicieli” może być traktowana jako oddźwięk twórczości Rodina w sztuce Biegasa. Temat ten rzeźbiarz podjął o wiele wcześniej w brązie *Myśliciel* z 1910 roku. W swoich „myślicielach” z lat dwudziestych pod względem sposobu opracowania bryły i jej łączenia z przestrzenią Biegas nawiązując dialog z wielkim poprzednikiem wychodzi poza Rodinowską



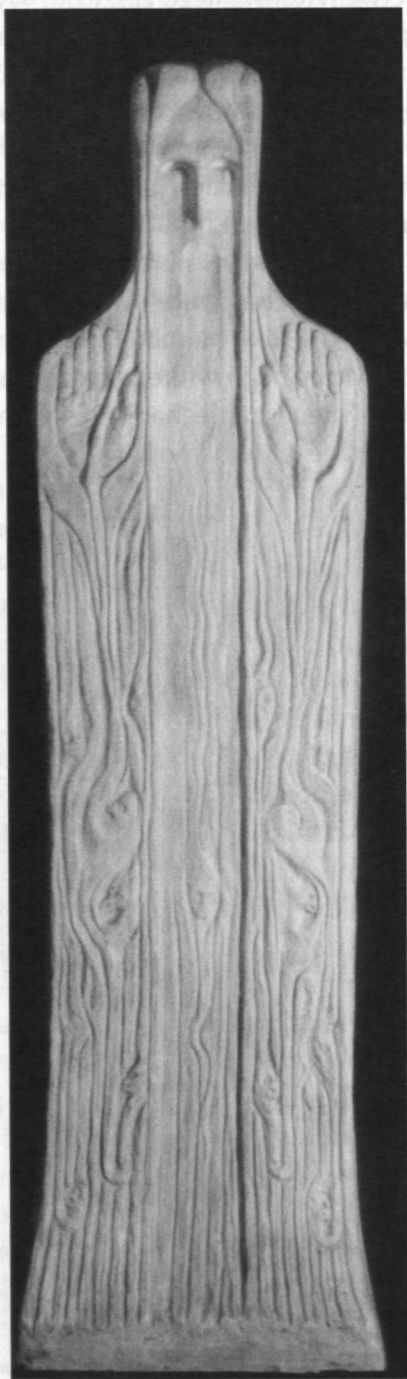
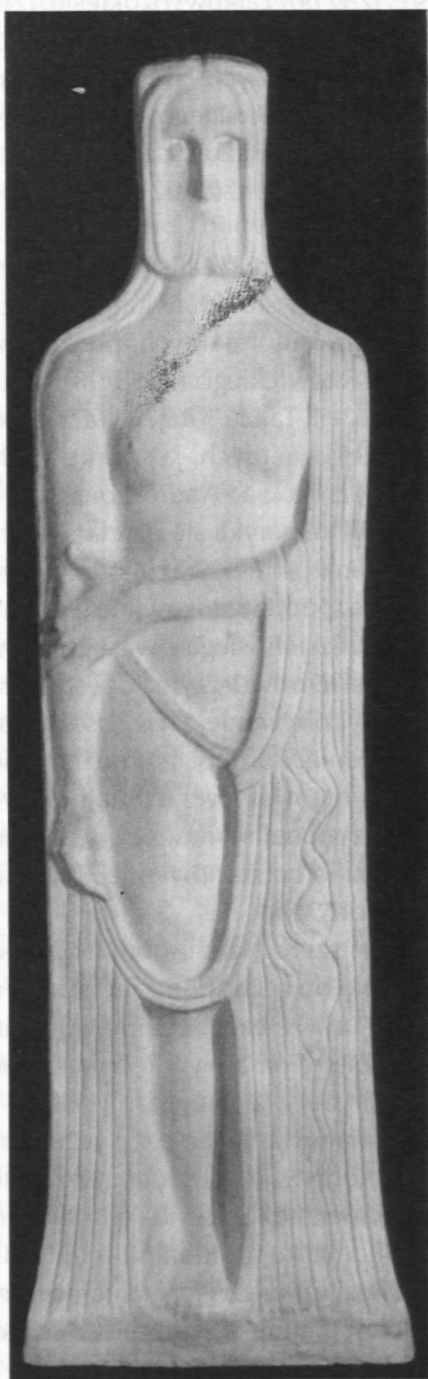
koncepcję rzeźby. Młody rzeźbiarz zetknął się ze sztuką Rodina za pośrednictwem Konstantego Laszczki. Wydaje się, iż w początkowym okresie, rzeźby twórcy *Wrót Piekieł*, jak i dzieła Viegelanda i Muncha wystawiane w Polsce⁵¹, reprodukowane w tygodniku ilustrowanym „Życie”⁵² i obszernie na jego łamach omówione przez Stanisława Przybyszewskiego, miały wpływ przede wszystkim na kształtowanie się, czasem aż nazbyt demonicznych, wizji Biegasa, takich jak *Potężny duch* (1898 r.), *Śmierć* (1902 r.) czy *Miłość śmierci* (1902 r.).

Najbardziej w nurt rodinowskiemu impresjonizmu realistycznego wpisuje się rzeźba portretowa Bolesława Biegasa. Artysta uprawiał ją nieprzerwanie, niejako na marginesie swych poszukiwań formalnych, poczynając od wykonanego w drewnie portretu księdza Rzewickiego (1895/96), aż do całkowitego zaniechania działalności twórczej. Także tutaj wyraźnie widoczna jest nierówność warsztatu. Obok dzieł wybitnych, jak portrety Olgi Boznańskiej, Emila Verhaerena, Eliasa Miecznikowa, André Fontanais’a, Karla Boësa czy Pana B. (Gustawa Baumfelda) napotyka się dzieła średniej klasy, czasem całkiem nieudane. Portrety dobre, pełne wyrazu, odkrywcze, zawierające wnikliwą charakterystykę modelu, podporządkowane jego psychice to przede wszystkim wizerunki osób bliskich Biegasowi – artystów, naukowców i ludzi związanych ze środowiskiem twórczym. Częstym zabiegiem stosowanym przez rzeźbiarza jest wydobywanie głowy osoby portretowanej z nie do końca obrobionego kamienia. Portrety mierne, zmanierowane powstawały wtedy, gdy artysta zbyt folgował swej fantazji (portret pana Kobidzkiego), bądź gdy nie łączyły go z modelem mocne więzi emocjonalne. Wiele studiów portretowych powstało na zamówienie. Tych kilka znakomitych świadczy o wysokiej klasie artysty.

Począwszy od 1903 roku Biegas tworzył szereg rzeźb-pomników poświęconych muzykom i poetom. Zaliczają się do nich m.in.: Richard Wagner, Hektor Berlioz, Jan Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Charles Baudelaire oraz wyodrębniająca się większa grupa rzeźb – projektów pomnika Fryderyka Chopina.

Z bogatej scenerii, z fali, bądź z płomienia wylania się zazwyczaj portretowo opracowana postać artysty o skupionym, natchnionym wyrazie twarzy. Linie – rozmigotane i rozedrgane momentami przenikają i przechodzą w rozedrgane płaszczyzny, momentami kontrastują z nimi. W rytmicznie spiętrzonych masach pojawiają się postacie symboliczne wymodelowane w reliefie. Pomimo piętrzenia się powierzchni panuje tu jednolitość świadcząca o panowaniu rzeźbiarza nad całością.

Początek dwoistości twórczej bóstwa, 1908, awers i rewers



Ciekawy i chyba najbardziej secesyjny jest pomnik Baudelaire'a. Dynamicznie wijąca się, tworząca głębokie zakola i rozrywająca bryłę linia będąca przedłużeniem włosów widocznej w masie u dołu głowy kontrastuje ostro ze sztywną i wertykalną, filigranowo-płaską figurką. Kulminacja napięcia następuje w miejscu bezpośredniego zetknięcia się przeciwstawnych sił. Dynamiczna linia wciąga w swą orbitę głowę figurki anektując jej przestrzeń. Całość ma dekoracyjny charakter.

Pomnik Richarda Wagnera przyciąga uwagę ze względu na pomysł i kompozycję. Schematycznie naszkicowana postać kompozytora i rozwiana połącz jego płaszcz stają się harfą, z której on sam wydobywa dźwięki snujące się w jego pochylonej w skupieniu głowie. Mocno wysunięty, rwący w górę płomień, w który przemienia się obudowa instrumentu, równoważony jest przez grupę zasłuchanych twarzy-widm wynurzających się u dołu u stóp tego niezwyklego instrumentu.

Motyw harfy pojawia się raz jeszcze w zawierającym nadzwyczajny ładunek ekspresji projekcie pomnika Chopina z 1908 roku, zatytułowanym *Harfa natchnienia*. Dzieło ma tak złożoną i różnorodną strukturę, iż ma się wrażenie, że składa się na nie kilka rzeźb złączonych w jedną całość. Kłęcząca, ukryta częściowo za instrumentem postać gra na harfie będącej przedłużeniem ciała nagiego mężczyzny, jedną dłonią podpierającego swą w skupieniu pochyloną głowę, drugą – wysuniętą do tyłu – tworzącego ramę instrumentu. Z tej podstawy skonstruowanej z przodu przez ową ramę harfy oraz falę włosów mężczyzny, z tyłu przez spiętrzone ciała personifikacji różnych stanów ducha, wyłania się skierowana w ekstatycznym uniesieniu ku przestworzom, otulona obficie pofałdowanym płaszczem postać kompozytora. Inspiracją dla tego dzieła mogła być strona tytułowa *Die Lieder von Traum und Tod* do *Teppich des Lebens* Stefana George'a wykonana w 1899 roku przez Melchiora Lechtera.

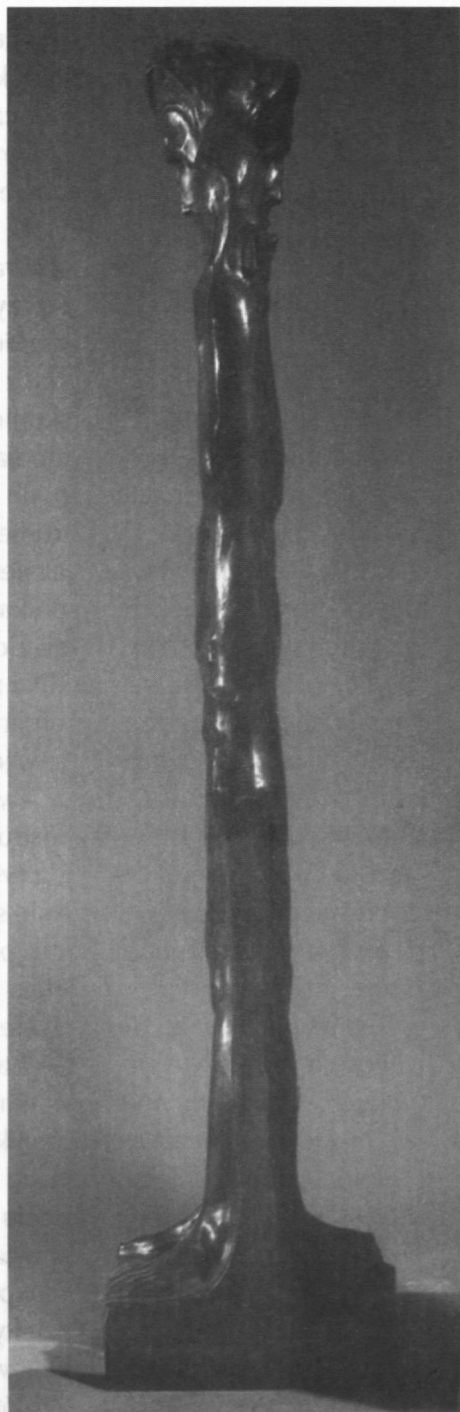
Chopin był ulubionym muzykiem Biegasa. Około 1909 roku stworzył on kilka projektów konkursowych pomnika kompozytora. Rzeźby te są atektoniczne, pełne dynamiki, spierających się sił, skłębionych ludzkich sylwetek. Nie przystają one do tradycyjnego modelu pomnika. Najczęściej publikowano pełną wyrazu *płaskorzeźbę* – przedstawienie Chopina zasłuchanego w natchnieniu, pochylonego nad klawiaturą stworzoną z ludzkich palców. Ekspresję tego dzieła potęgują zdeformowane kształty wyodrębniających się w tle, zastygłych w ekstazie masek. W swych pomnikowych dziełach Biegas stworzył formy wymagające szerokiej przestrzeni. Wpłótł w nie *zdematerializowane ciała ludzkie, ciała – tchnienia, ciała – porywy*⁵³.

Pomniki muzyków łączą się ściśle poprzez swą nastrojowość z samą muzyką. Można tu mówić o swego rodzaju zjawisku synestezji. Formy rzeźbiarskie działają także na zmysł słuchu, wywołują złudzenie jakoby do odbiorcy dochodziły tony melodii.

W swoim traktacie o sztuce Biegas poświęcił wiele miejsca inspirującemu działaniu muzyki i literatury. Z traktatu wyczytać można również ideowy i formalny program twórcy. Do symbolizmu doprowadziło go stosowanie zasady nie krępowania ducha formami i dążenia do poznania tego co niepoznawalne oraz wizja artysty pracującego w oparach marzeń. Efektem zastosowania w praktyce hasła nawołującego do niszczenia monotonii szkolnej formy, poszukiwania nowego wyrazu, było deformowanie rzeczywistości w rzeźbie, stawiające dzieła artysty na pograniczu ekspresjonizmu, mające swój rodowód w kierunku na wskroś formalnym, jakim była secesja, a w szczególności w jej wiedeńskiej odmianie.

Życie Bolesława Biegasa i tworzona wokół rzeźbiarza aura stanowią wraz z jego twórczością dzieło totalne w wyrazie – zgodne z duchem epoki.

Nasuwają się pytania. Czy mamy tu do czynienia z prowokacją i pazerstwem, czy z autentycznym talentem? Ze sztuką ocierającą się o kicz,



Spokój medytacji, 1912

czy z geniuszem? Czy dzieła Biegasa wymagają tego swoistego komentarza, jaki stanowiło jego życie, czy też potrafią obronić się przed zapomnieniem dzięki niezaprzeczalnym wartościom w nich tkwiącym?

Z jednej strony Biegas ulega duchowi epoki i tworzy dzieła czasem dość mierne, przeładowane dekadencjo-mistycyzującymi elementami, graniczące z kiczem, czasem kompozycje filigranowe i zachwycające zwiewnością i płynnością form. Z drugiej strony poszukuje on nowego słownika form prostych.

Wybór odlewów gipsowych jako materiału i wędrówka w stronę schematyzacji formy są świadomą decyzją artysty. Uproszczenia widoczne w najbardziej nowatorskim nurcie geometryzująco-linearnym należą do tych, które syntetyzują wielość obserwacji, a nie do tych ujawniających brak umiejętności. Biegas posiadał niewątpliwy talent rzeźbiarski, jego program ideowy skierował go jednak coraz bardziej w stronę płaszczyzny, aż do całkowitego zaniechania rzeźby na rzecz malarstwa.

W ostatnich latach wzrasta zainteresowanie Bolesławem Biegasem wśród badaczy i na rynku sztuki. Z pewnością przyczyniły się do tego dwie retrospektywy jego dzieł; w 1992 roku w paryskim Trianon de Bagatelle oraz w 1997 roku w Muzeum Mazowieckim w Płocku. Po zamknięciu płockiej wystawy większość eksponatów została przekazana w depozyt Muzeum Mazowieckiemu. W ten sposób po latach częściowo zrealizowano wolę artysty – jego dzieła trafiły do ojczyzny.

Walory artystyczne tkwiące w najlepszych pracach Bolesława Biegasa wpisują go na stałe do historii sztuki europejskiej, pozwalając zapomnieć o wielu próbach nieudanych, będących częścią tej bardzo obszernej i wciąż jeszcze nie zbadanej twórczości, którą warto się bliżej zainteresować.

ANEKS

List do Bolesława Biegasa przechowywany w zbiorach PTHL w Paryżu przypisany Adolfowi Baslerowi⁵⁴

Paryż, dn. 25 wrz. 1902.

Kochany Bolesławie!

Pali się – nie rozumiem już wcale, jak możesz rozmawiać jeszcze z takimi filistrami, jak Świętochowski. A tu dowiaduję się, że jeździsz po nich i znosisz najspokojniej w świecie głupstwa, które ci mówią. Postępek w do-

datku Świętochowskiego, który pisze do pani Trütschlowej, by przestała się opiekować Tobą jest napiętnowania godny. Mam ochotę list urągający napisać do Świętochowskiego, którego wartość literacko-artystyczną dawno już oceniłem. Jeśli sobie co robisz, jeśli cierpisz z powodu nich, toś głupi tylko. I mój drogi, Tobie dzieckiem być nie wolno więcej, nie wolno uchodzić już za tego wychowanka zarozumiałych kołtunów doktoryzowanych z pod Ciechanowa. Pamiętaj, że centrum sztuki światowej, współczesnej i tej co była, wcale ci nie schlebając oceniło Twoją sztukę – bo w Paryżu się nie schlebia. Nie łudźmy się więcej – a powiedzmy sobie z ręką na sumieniu, że Paryż i tylko Paryż decydować może o tem, co jest sztuką, a co nie. Wiesz o tem, że ja ci nie kadzę, mówię ci wprost „to mi się podoba, a to nie” bez względu na to, czy Ci sprawię zadowolenie, czy nie. Jeśli bym się zajął Tobą, to wiedz, że z większą świadomością i większym znawstwem niż społecznik Świętochowski to czyni ganiąc Cię i /.../. – Ale mój drogi jak Ci nie wolno z jednej strony przyjmować wszystkiego od Świętochowskiego, bo sztuka Twoja należy już do świata artystycznego, a świat artystyczny to nie pan Świętochowski, redaktor Prawdy – ale ci Włosi, Francuzi, Niemcy, Anglicy, którzy się zainteresowali Twoją sztuką, bo mają sztukę od wieków wieków we krwi, – a nie jak Polacy, naród początkujący i małpujący jeszcze stare wzory. Mój drogi – jedyną potęgą Polski jest chłop – i szczyć się, żeś chłopem! Zaciśnij zęby, wymocuj rękę swą i stwórz to dzieło, na które wszyscy czekamy. Reszta to furda!

Ale z drugiej strony – mój drogi – powinieneś z godnością artysty wstrząsać też ramionami, słysząc lub czytając cielęce zachwyty o twem dziele. Pamiętaj, że tylko dlatego, by być taktownym, wykreśliliśmy z Kurjera Warszawskiego i Słowa Polskiego wszystko o Rodinie – a to ci tylko dla taktu! A teraz chcesz, by Niewiadomskiego artykuł o twoim Chrystusie przetłumaczyć, gdzie zestawia go z Mojżeszem Michała Anioła⁵⁵. Tu sam Ci przypominam, że niejedno dzieło Twoje wstrząsnęło mnie może więcej do głębi niż niejeden pomnik Michała Anioła, a to dlatego, żeś mi bardziej bliski i dlatego Cię czuję więcej. Ale nie zapominam mój drogi, że Mojżesz Michała Anioła to dzieło całego życia tego olbrzymiego ducha, wobec którego ja maluczki kajać się muszę. Nie zapominaj mój Bolku, żeś jest artystą i jako taki czcić musisz więcej niż ktokolwiek pamięć wielkich duchów, pamięć tej wielkiej tradycji tak greckiej, jak chrześcijańsko katedralnej, jak Michała Anioła – jak Egiptu, Indyi bez naśladowania ich, bo to przeszłość, ale liczenia się z nimi i z tem, co wnieśli już do sztuki nie dającego się więcej obalić. Dlatego mój drogi bądź zimnym wobec cielęcego zachwyty

takiego Niemojewskiego, bo to jest cięłą w gruncie rzeczy, bardzo uczciwe, szczere, nawet artystyczne,... [Tekst niepełny, brak zakończenia].

PRZYPISY

¹ Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. Zofii Ostrowskiej-Kęłłowskiej w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim. Stypendium Funduszu Pomocy Niezależnej Literaturze i Nauce Polskiej umożliwiło przeprowadzenie badań w Paryżu.

² Poseł Prawdy, *O geniuszach ubogich i Bolesławie Biegasie*, [w:] „Prawda” 1896, nr 43, s. 510.

³ L. Ręgowicz, *Dzieje krakowskiej ASP*, Lwów 1928, s. 112.

⁴ Por.: P. Krakowski, *Rzeźba krakowskiej ASP*, [w:] *175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, pod red.: J. L. Ząbkowski, Kraków 1994, s. 107-128; s. 118.

⁵ B. Biegas, *Wszechświat Sztuki*, manuskrypt zachowany w zbiorach PTHL w Paryżu w Archiwum Bolesława Biegasa. Karty manuskryptu nienumerowane.

⁶ G. Baumfeld, *Boleslas Biegas*, [w:] „Illustrierte Kunstrevue” 1901, nr 13, s. 6.

⁷ List znajduje się w Archiwum Bolesława Biegasa w zbiorach Polskiego Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu.

⁸ Por.: X. Deryng, *Elementy biografii Bolesława Biegasa*, [w:] *Bolesław Biegas (1877-1954) rzeźba – malarstwo. Katalog wystawy w Muzeum Mazowieckim w Płocku*, red.: K. Budkiewicz, Płock 1997, s. 21.

⁹ J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1969 – Aneks III – Konkursy i ich laureaci, s. 188, 189; *Notatki literackie i artystyczne*, [w:] „Prawda” 1901, nr 42, s. 514; „Kuryer Warszawski” 1901, nr 341, wyd. wiecz., s. 4.

¹⁰ Ch. Maurice, *A propos du statuaire Biegas*, [w:] *Boleslas Biegas, Sculpteur et Peintre*. Album, wyd. przez: L. Theuvenay, Paris 1906, s. 18; Albert Trachsel (1863-1929) malarz, architekt, pisarz szwajcarski. W 1897 r. opublikował w wydawnictwie „Mercure de France” album zawierający fantazje architektoniczne pt. *Les fêtes réelles*.

¹¹ Por.: F. Schmalenbach, *Jugendstil. Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst*, Würzburg 1935, rozdz. I – *Terminologie des Flächenraumes*, s. 3-11.

¹² Por.: *Rzeźbiarz spod włościńskiej strzechy*, [w:] „Zorza” 1896, nr 45, s. 713-714.

¹³ „Głos Płocki”, Płock 1909, nr 53, s. 2; cyt. za: *Bolesław Biegas (1877-1954) rzeźba – malarstwo, Katalog wystawy w Muzeum Mazowieckim w Płocku*, red.: K. Budkiewicz, Płock 1997.

¹⁴ W Archiwum Bolesława Biegasa w Paryżu zachowały się dwa albumy z wycinkami

prasowymi zbieranymi przez artystę.

¹⁵ Por.: E. Niewiadomski, *O rzeźbach Biegasa*, [w:] „Kraj” 1902, nr 25, s. 286; A. Salmon, *Orginaux, Excentriques et Visionnaires*, [w:] *L’Aire de la Butte. Les Editions de la France*, Paryż 1945, s. 55, cyt. za: *Bolesław Biegas...*, Katalog wystawy, Płock 1997, op. cit., s. 54.

¹⁶ S. Gierszyński, *Un sculpteur polonais*, [w:] *Boleslas Biegas, Sculpteur et Peintre*. Album, wyd. L. Theuvenay, Paris 1906.

¹⁷ A. Basler, *Boleslas Biegas. Sculpteur*, [w:] *Boleslas Biegas, Sculpteur...*, op. cit., s. 1-6; wersja polska artykułu ukazała się wcześniej – A. Basler, *Bolesław Biegas (Szkic)*, [w:] „Przegląd Tygodniowy” 1902, nr 31, s. 394.

¹⁸ List znajduje się w Archiwum Bolesława Biegasa w zbiorach PTHL w Paryżu. Patrz aneks.

¹⁹ Por.: *Sztuki Plastyczne*, [w:] „Chimera” 1901, z. 1, s. 162; L. Hevesi, *Acht Jahre Sezession*, Wien 1906, s. 320; R. Baudouin de Courtenay, *Bolesław Biegas. Uwagi dyletanckie*, [w:] „Kraj” 1900, nr 9, s. 138-139; K. Rakowski, *Wystawa rzeźb Biegasa*, [w:] „Kraj” 1902, nr 25, s. 286-287.

²⁰ Por.: E. Niewiadomski, *O rzeźbach Biegasa*, [w:] „Kraj” 1902, nr 25, s. 285-286; Nemo, *W pracowni Biegasa*, [w:] „Kraj” 1902, nr 23, s. 261; Nemo, /b. t./, [w:] „Kraj” 1902, nr 28, s. 312; A. Salmon, *Orginaux, Excentriques et Visionnaires*, [w:] *Lair de la Butte*, Paris, Les Editions de la Nouvelle France, 1945, s. 94-95, cyt. za: *Boleslas Biegas*, Katalog wystawy w Trianon de Bagatelle, Paryż 1992, s. 55.

²¹ Trudno określić miejsce i czas spotkania. Do listów Rodina do Biegasa, o których wspomina Xavier Deryng dotychczas nie udało się dotrzeć; por.: Deryng, *Elementy...*, op. cit., s. 25.

²² M. Domański, *Koziczyńskie ścieżki Bolesława Biegasa*, [w:] „Pięć Rzek” 1967, nr 2, s. 10; por. też: opis anonimowego autorstwa zamieszczony w Paris Midi w lipcu 1912 r., [w:] Album de Collections: *Le sculpteur Boleslas Biegas est un jeune homme blond aux cheveux abondants, à l’oeil candide et qui ressemblerait à Maxime Gorki, s’il ne ressemblait tant au Schounard de la Vie de Bohême*.

²³ M. Domański, op. cit.

²⁴ A. Salmon, *Orginaux...*, op. cit.

²⁵ Dossier Dzikowski: Archiwum Bolesława Biegasa w zbiorach PTHL w Paryżu.

²⁶ por.: korespondencja z Idą Łoś dotycząca wydawania dramatów, Archiwum Bolesława Biegasa w zbiorach PTHL w Paryżu, także: T. Jaroszyński, *Nowe książki Wędrowka ducha myśli*, [w:] „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 29, s. 591, 592.

²⁷ M. Płażewska, *Warszawski Salon Krywulta (1880-1906)*, [w:] „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1966, X, s. 297-422, tam: *Indeks wystawców i wykaz dzieł wystawionych* – Biegas – s. 365.

²⁸ Por.: X. Deryng, *Le primitivisme de Boleslas Biegas. L'antichambre du Bateau-Lavoir*, [w:] Tenże, *Boleslas Biegas. Sculptures – Peintures*, Katalog wystawy w Trianon de Bagatelle, s. 17-54.

²⁹ M. Domański, *Z zagadnień treści i formy rzeźby Bolesława Biegasa*, [w:] „Biuletyn Historii Sztuki” 1970, nr 1, s. 324-335; s. 329.

³⁰ Por.: B. Bielawski, *Twórczość rzeźbiarska Bolesława Biegasa do 1914 r.*, [w:] *Sztuka około 1900. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków, grudzień 1967, Warszawa 1969, red.: J. Białostocki, s. 249-267; s. 254.

³¹ S. Solomine, *Une Sculpture de la pensée*, [w:] *L'Avant-Garde Russe et la Synthese des Arts*, wyd. przez: G. Conio, Saint Petersburg 1903, s. 159-160.

³² X. Deryng, *Le Sphinks de 1902 de Boleslas Biegas au Musée d'Orsay*, [w:] „La Revue du Louvre et des Musées de France”, Paris 1988, nr 1, s. 53-56.

³³ Por.: M. Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt und die Stilkunst Jan Toorops*, [w:] *Klimt Studien*, Salzburg 1978, s. 146-215.

³⁴ L. Hevesi, *Acht Jahre...*, op. cit., s. 374.

³⁵ X. Deryng, *Le Sphinx de 1902...*, op. cit.

³⁶ Bisanz-Prakken, op. cit., s. 170.

³⁷ Ibidem, s. 148.

³⁸ Ibidem, s. 175.

³⁹ W „Życiu” reprodukowano obraz, który powstał w latach 1892-1897 – tzw. „Duży” *Sfinks*.

⁴⁰ Por.: M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1984, s. 88; F. Schmalenbach, op. cit., s. 24, 35.

⁴¹ A. Sieradzka, *Początek działalności „Wiener Werkstätte” i narodziny stylu Art Deco w Wiedniu w latach 1903-1907*, [w:] „Ikonotheka” 1998, nr 13, s. 189-201, s. 194; J. Wiercińska, *Secesja. Grafika*, Warszawa 1991.

⁴² *Ręce myślicieli/Siła* – 1907 r. oraz *Życie/Przestrzeń* – przed 1910 r., będące również rzeźbami dwustronnymi, tak bardzo odbiegają od pozostałych zarówno pod względem formy, jak i treści, iż nie zostały zaliczone do cyklu.

⁴³ J. Auboyer, *Sztuka Indii*, Warszawa 1975, s. 27; przykładowo: Hari-hara łączy Siwę i Wisznu. Ardhanari przedstawia Siwę – męski element postaci i jego „siłę twórczą” – Siakti – element żeński.; Ibidem.

⁴⁴ J. Auboyer, *Sztuka Indii*, op. cit., s. 12.

⁴⁵ M. Eliade, *Przeżycia światłości mistycznej* [w:] *Mefistofeles i Androgyn*, Warszawa 1994, s. 13 – 77; s. 29.

⁴⁶ Por.: Ibidem.

⁴⁷ Por.: X. Deryng, *Le primitivisme...*, op. cit.

⁴⁸ Termin „słowianofilstwo” wyjaśnia Joanna Filipczyk Topolnicka w artykule *Wrócić do Słowian koryta – o ideach słowianofilskich w malarstwie polskim XIX i pierwszej poł.*

XX wieku, [w:] *Dzieła i Interpretacje*, Wrocław 1995, nr 3, s. 15-51.

⁴⁹ Por.: F. Schmalenbach, *Jugendstil...*, op. cit., s. 26.

⁵⁰ Została ona uszkodzona przez pocisk podczas Powstania Warszawskiego. Por.: *Bolesław Biegas...*, *Katalog wystawy Płock 1997*, op. cit., s. 74.

⁵¹ *Piekło i Szatan* Vigelanda wystawione w Krakowie w 1899 r. stały się przyczyną skandalu; por.: X. Deryng, *Elementy...*, op. cit., s. 20; dzieła Muncha można było oglądać w roku 1901 w Salonie Krywulta.

⁵² „Życie”. Tygodnik ilustrowany literacko-artystyczno-naukowy, wyd. i red.: L. Szczeptański, Kraków 1897-1900 r.

il.: Vigeland – *W świat* – nr 40 i 41 1898 r., *Adam i Ewa* – nr 42 1898 r., *Nad przepaścią* – nr 43 1898 r., *Szatan* – nr 7 1899 r.

il.: Munch – *Upiór*, *Krzyk*, *Symbol* nr 40 i 41 1898 r.

il.: Rodin – *Brzeg* i *Fala* nr 11 1899 r.

Począwszy od nr 42 1898 r. w tygodniku drukowano fragmenty *Na drogach duszy* St. Przybyszewskiego, w których pisarz przedstawiał czytelnikom sylwetki E. Muncha i G. Vigelanda.

⁵³ M. Sterling, *Pomniki Biegasa*, [w:] *Przegląd krytyki artystycznej i literackiej 1909*, nr 9.

⁵⁴ List nie był do tej pory opracowany ani publikowany. Na podstawie analizy treści oraz stylu pisma autorka artykułu proponuje przepisać go Adolfowi Baslerowi.

⁵⁵ A. Niemojewski, „*Chrystus*” *Biegasa*, [w:] „*Prawda*” 1902, nr 30; Niemojewski w swym artykule sklasyfikował sztukę Biegasa na równi, a nawet postawił ją wyżej niż dzieła Michała Anioła.