

Radostaw Okulicz-Kozaryn

Uniwersytet Adama Mickiewicza

Samowyzszenie i strącenie w śmiech

Wędrowka ducha myśli Bolesława Biegasa
i *Mistrz Kłębek* Henryka Piątkowskiego

Wiosną 1910 roku, kiedy „długoletnia przyjaźń” Gustawa Gwozdeckiego z Bolesławem Biegasem znajdowała się w fazie szczególnie intensywnej, a sława Biegasa sięgała zenitu¹, powstał cykl pięciu jego akwafortowych wizerunków, jakby w uzupełnieniu napisanego rok wcześniej portretu literackiego, w którym został on nazwany „talentem dziwnym, potężnym, głębokim, niepojętym”². Pisząc o przyjacielu, Gwozdecki powoływał się na opinie tak wpływowych autorów, symbolistów, jak Gustave Kahn i Émile Verhaeren³. Ten ostatni, *notabene* uwieczniony przez Biegasa w brązie, przyjął go do swojego cechu od razu jako mistrza:

„Ty jesteś poetą, drogi mój Biegasie, rozmyślasz nad światem z prostotą i gruntownością jednocześnie, nie takie jest twe wejrzenie, jak innych; przedmioty, żywioły, pory roku przedstawiają się tobie jako żądze, twe sny zaludniają całą przyrodę [...].

Twe dzieła plastyczne to również poematy”⁴.

Początek XX wieku był dla zamieszkałego od 1901 roku w Paryżu Bolesława Biegasa czasem rosnącej popularności. Jej potwierdzenie stanowiło albumowe wydanie francuskie *Boleslas-Biegas. Sculpteur et peintre* w 1906 roku, a punkt kulminacyjny – wystawa indywidualna w 1911 roku. W tym samym roku w Polsce ukazał się album z obszernym wstępem Henryka Biegeleisena, zawierającym też omówienie twórczości literackiej artysty. Biegas bowiem był wszechstronny: przede wszystkim rzeźbił, ale też – z inspiracji Stanisława Wyspiańskiego – malował, projektował tkaniny, wykonywał meble, pisał poematy i dramaty, muzykował. Realizował ideał artysty integralnego, chociaż krytycy jego domorośłego warsztatu, gardzącego wszelkim profesjonalizmem, uważali, że to nie sztuka totalna, ale totalna kłęska. Do dziś w związku z inicjatywami



Il. 1. *Bolesław Biegas w pracowni*, [w:] H. Biegeleisen, *Biegas*, Lwów 1911, il. 43 nlb.

przywracającymi pamięć o artyście pojawiają się głosy oburzenia – np. Anny Król z krakowskiej Mangghi – na lansowanie jako „wydarzenia artystycznego” czegoś, co nosi ewidentne cechy kiczu i grafomaństwa, co zatem, jeśli w ogóle, powinno być przypominane w „szerszym kontekście”⁵, studiowane jako przypadek z dziejów gustu i bezguścia, sławy i zapomnienia, ubóstwienia artysty i dehumanizacji sztuki. Problem jednak

¹ A. Lipa, *Zaklinacz lalek*, Warszawa 2003, s. 150.

² G. Gwozdecki, *Bolesław Biegas*, „Praca” 1909, nr 17.

³ Ibidem, s. 521.

⁴ Ibidem, s. 522.

⁵ D. Karaś, *Twórca z opery mydlanej. Wywiad z Anną Król – historykiem sztuki*, „Gazeta Wyborcza” z 18 lutego 2009; „Dodatek Trójmiejski”.

w tym, że ściśle historyczny punkt widzenia nie oferuje wcale olimpijskiej perspektywy, w której wartości układają się same według właściwych proporcji. Przeciwnie, historyk literatury, sztuki, kultury staje wobec tego samego w istocie problemu, co współcześni dzieła strywializowanego smaku. Odczuwa on „szczególnego rodzaju niepokój”, który wyływa z agresywnej – jak to ujął José Ortega y Gasset – „dwuznaczności, niszczącej wszelkie wysiłki w kierunku przyjęcia wobec nich jasnej i konsekwentnej postawy”. W rezultacie nie potrafi rozstrzygnąć, czy ma do czynienia z objawem głębi, czy terrorem płyczny, i choć ma przed sobą wytwory fantazji, gubi dystans. Jak w gabinecie figur woskowych, współuczestniczy w melodramacie⁶.

Za życia propozycje artysty budziły nie tylko zachwyt, ale też – inaczej niż np. dość powszechnie wielbione malarstwo Arnolda Böcklina – sporo wątpliwości, niekiedy zaś zdecydowany sprzeciw. Biegas wraz ze swymi zwolennikami uchylał się jednak od zajęcia stanowiska wobec kontrowersji wokół jego drogi twórczej, stroniąc zarazem od wszelkich bieżących sporów artystycznych. Zastępował się ogólnikami o służbie dla powszechnego dobra sztuki, podsycał opinię o swym samorodnym talencie i spontanicznym samorozwoju. Eksploatował przy tym historię swojego tragicznego dzieciństwa i trudnego życia, uciekając w powtarzaną przy każdej okazji łzawą legendę nadwrażliwca, a jednocześnie budując wokół siebie mit płomiennego ducha, przybysza z wyższego świata, władcy czy zdobywcy tajemnic. Tak pisał w ogłoszonym po francusku artykule programowym *Le Criterium de l'Art (Kryterium sztuki)*:

„Sztuki skojarzone są ołtarzem duszy ludzkiej, nad nimi unosi się sfinks, patrząc w tajemniczą przyszłość.

Artysta, obdarzony łaską natchnienia, przedziera się przez ciemność, zwalcza przeszkody, wkracza myślą w dal, łamie zapyry dzielące go od źródeł zaświatów; tam zdąża owiany marzeniem, poszukując ogniska siły tajemniczej⁷.

Na autoportrecie, znanym zarówno publiczności francuskiej, jak i polskiej, rondo cyganeryjnego kapelusza otacza głowę artysty jak aureola; czarna aureola.

Ze względu na to, że o dyskusji z tak uzbrojonym przeciwnikiem mowy być nie mogło, argumenty zaczęła wypierać parodia i drwina – jak w recenzji poematu Biegasa *Wędrownka*

⁶ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, [w:] idem, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, wyb. i wstępem opatrzył S. Cichowicz, Warszawa 1980, s. 300.

⁷ B. Biegas, [*Kryterium sztuki*, inc.:] *Fale przeznaczenia rzuciły mnie na twardy bruk miastowy*, przeł. K. Parnasowa, [w:] H. Biegeleisen, *Biegas*, Lwów 1911, s. 33. Oryginał: Boleslas-Biegas, *Le Criterium de l'Art*, [w:] *Boleslas-Biegas. Sculpteur et peintre. Album*, Paris [b.r.w.], s. 6–7.



Il. 2. Bolesław Biegas, *Autoportret*, [w:] H. Biegeleisen, *Biegas*, Lwów 1911, il. 1 nlb.

ducha myśli, opublikowanej przez Tadeusza Jaroszyńskiego w „Tygodniku Ilustrowanym”:

„Dobroduszością w swej prostocie odznaczają się na przykład *Pałace zacczarowane*, gdzie wieże i facjaty przechodzą w kształty głów ludzkich. I nic więcej, na tym kończy się cała fantazja, a jest tych „pałaców” kilka. Widziałem niegdyś zupełnie identycznie pomyślane... pierniki. Takie same głowy koronowały owe elewacje, wycięte z ciasta, tak samo placki te były podziurawione niby oknami, umieszczonymi byle gdzie, bez uwzględnienia warunków konstrukcyjnych [...]. Nie chcę bynajmniej posądzać artysty, że ograbił z pomysłu piernikarza – było to snadź tylko proste spotkanie w owej wędrownce kosmicznej⁸.

Parodia, drwina, trawestacja znalazły następnie zastosowanie w pamflecie na rzeźbiarza, ogłoszonym w czasie jego największych sukcesów, jako przeciwwaga dla jego *exegi monumentum*. Utwór ten to wymaginowana, choć niepozabawiona zaczepienia w świecie realnym biografia twórcy, wyprowadzająca nieoczekiwane, z pewnością przezeń niepożądane konsekwencje z jego autokreacyjnych praktyk. Nawet w owej próbie wyznaczenia *Kryterium sztuki* nie umiał nie wskazać na siebie i nie sprowadzić wywodu na poziom odpowiednio ustylizowanej opowieści o wypadkach swojego życia: „Fale przeznaczenia rzuciły mnie na twardy bruk miastowy; tam z nieśmiałością podniosłem wzrok ku zimnym murom akademii sztuk⁹.”

Oczywiście w ten sposób Biegas uruchamiał i odnosił do siebie legendę romantycznego geniusza, ale też pewne elementy przeprowadzonej przez niego autokreacji przypominały, co

⁸ T. Jaroszyński, [rec.: B. Biegas, *Wędrownka ducha myśli*], „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 30, s. 592.

⁹ B. Biegas, [*Kryterium sztuki*], s. 33. Oryginał: Boleslas-Biegas, *Le Criterium de l'Art...*, s. 5.

zauważano współcześnie, fabuły pozytywistycznych opowiadań tendencyjnych z poniewieranym, acz niezwykle utalentowanym dzieckiem w roli głównej. W istocie, Bolesław Biegalski – tak brzmiało jego nazwisko – był pólserotą, chłopcem ogromnie biednym, a przy tym niezwykle uzdolnionym. Jego losy naprawdę toczyły się tak, jakby reżyserował je jakiś pisarz filantrop, z tym że tragiczne zakończenie zostało – jak w wariacie znanym z *Sierocęj doli* Bolesława Prusa¹⁰ – zamienione na rozwiązanie szczęśliwe, skądinąd zawsze pożądane. Biegalskim najpierw zaopiekował się proboszcz z jego rodzinnego Koziczyna w Ciechanowskiem, ksiądz Aleksander Rzewnicki, a następnie inni protektorzy, wśród nich – dla kontrastu – antyklerykał, znany dziennikarz i pisarz, Aleksander Świętochowski¹¹. Ciekawe jednak, że Biegas nie eksponował specjalnie (albo: specjalnie nie eksponował) owego szczęśliwego przełomu; zapewne chciał być od początku do końca dziełem rąk własnych, a raczej własnego – naznaczonego nieusuwalnym piętnem tragizmu – losu.

Na poły literackie koleje życia prowokowały do tego, by z powrotem włożyć je między książkowe okładki. Artysta na ogół opowiadał o swoim losie nie inaczej, jak w sposób zmetaforyzowany, wysoce zagadkowy: „Ciężkim trudem jest – pisał wytrawny filolog, Henryk Biegeleisen – rozbiór tych utworów. Zdania, myśli stoją jak szeregi szańców warownych lub podziemnych krużganków – każdą myśl, każde słowo zdobywać trzeba natężonym domysłem”¹².

Autobiograficzna sztuka pod tytułem *Graczak* (wydana w 1905 roku), którą Biegas zaczął pisać w roku 1901, a skończył w dwa lata później, w dużym stopniu trzyma się realiów, ale już następne, pochodzące z różnych lat utwory dramatyczne: *Księżyc, Owczarek i Lechit*¹³, *Bramir, Saturn* i cykl *Orfida*, a także dwie pseudofilozoficzne próby z debiutanckiego tomu *Przeszłość i przyszłość*¹⁴ oraz poemat prozą *Wędrówka*

¹⁰ *Sieroca dola* jest tu przykładem szczególnie poręcznym, ponieważ w pierwodruku gazetowym ma zakończenie tragiczne, zmienione następnie przez pisarza w trakcie przygotowywania wersji książkowej na szczęśliwe.

¹¹ O pomyślnej, choć kontrowersyjnej akcji charytatywnej Świętochowskiego, zainicjowanej felietonem *O geniuszach ubogich i Bolesławie Biegalsie* („Prawda” 1896, nr 43), zob. M. Brykalska, *Aleksander Świętochowski. Biografia*, t. 1, Warszawa 1987, s. 464–465.

¹² H. Biegeleisen, *Biegas...*, s. 14.

¹³ Wydane jako dyptyk *Owczarek. Lechit* (Warszawa 1906) „obrazy dramatyczne” rozpoczynają się we wnętrzach chaty i pracowni, podobnie jak akty I i III *Graczaka*, ale akcja ich obu, a zwłaszcza *Lechita*, w którym obok postaci ludzkich i Sfinksa występują cztery upersonifikowane Kompozycje oraz Złudzenie Miłości, rozgrywa się w świecie dużo bardziej wyabstrahowanym.

¹⁴ *Bóg-Świat i Obraz sztuki życia*, napisane w Ciechanowie i datowane na październik i listopad 1901 roku; B. Biegas, *Przeszłość i przyszłość*, Kraków 1902, s. 3–12 i 13–20; tom ten zawiera też „dramatragedię” *Księżyc*.

ducha myśli, mówią o wewnętrznym procesie samopoznania, czyli wtajemniczenia w jakieś ezoteryczne, wysoce abstrakcyjne procesy duchowe. Tymczasem wspomniany wyżej pamflet ujmuje biografię artysty w formę powieści rozwojowej, w zasadzie realistycznej, choć z dodatkiem rozbudowanych wątków fantastyczno-groteskowych, fragmentów satyrycznych i zawaśniackich publicystycznych natarć i „szarż”¹⁵. Wszystko to zresztą, łącznie z uwagami autotematycznymi, uwydatniającymi fikcyjność przedstawianych zdarzeń, mieści się doskonale w tradycji oświeceniowej, z której korzystał m.in. Bolesław Prus we wspomnianej *Sierocęj doli*.

Związki te nie powinny dziwić. Twórca powieści-pamfletu na Biegasa to Henryk Piątkowski, krytyk sztuki, kolekcjoner i malarz z kręgu monachijczyków, urodzony w 1853 roku, a więc należący do drugiego pokolenia pozytywistów¹⁶. Utwór zatytułowany *Mistrz Kłębek* zaczął się ukazywać w połowie lipca 1909 roku w „Głosie Warszawskim”, a w postaci książkowej został opublikowany w 1910 roku.

Ryszard Nycz w szkicu *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku XX wieku* sytuuje *Mistrza Kłębka* w obrębie satyryczno-groteskowego pisarstwa, w jakie obfitował schyłek Młodej Polski. Odnotowuje zarazem, że „*Mistrz Kłębka* Henryka Piątkowskiego – satyrę na czołowe postaci Młodej Polski, na chłopomaństwo, mit »pierwotności« twórcy, a przede wszystkim pamflet na Bolesława Biegasa, [...] uważano [...] za dzieło spóźnione, ośmieszające dawno już zwyciężonego przeciwnika”¹⁷.

Z jednej strony więc zakusy parodystyczne starego już autora współgrały z dążeniami pisarzy młodszych – Adolfa Nowaczyńskiego, Tadeusza Żeleńskiego-Boya, Romana Jaworskiego, Stanisława Antoniego Muellera, Tadeusza Dąbrowskiego, z drugiej jednak – inaczej, niż ustalił Nycz – moment ataku na Biegasa i reprezentowane przez niego tendencje został wybrany z wyczuciem czasu. Krytyka cyganerii młodopolskiej wcale nie wydaje się spóźniona, ponieważ *Mistrz Kłębek* stanowi całościową krytykę modernizmu jako prądu radykalnie zrywającego z kanonami sztuki europejskiej. W końcowych partiach powieści

¹⁵ Autor – jak napisał jeden z recenzentów – „szarżował tu i ówdzie, ponoszony werwą satyryczną”; T. Jeske-Choiński, *Henryka Piątkowskiego: Mistrz Kłębek, „Literatura i Sztuka”* [dodatek do „Dziennika Poznańskiego”] 1910, nr 44, s. 696.

¹⁶ Na temat autorów należących do tej formacji zob. *Wokół twórczości drugiego pokolenia pozytywistów polskich*, red. A. Mazur, Opole 2004.

¹⁷ R. Nycz, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku XX wieku (do I wojny światowej)*, [w:] idem, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 241–242.

modernizm zostaje zdemaskowany jako blaga, a w jego miejsce rozkwita neorenesans. Tytułowy bohater utworu, domorosły rzeźbiarz, wykreowany na gwiazdę nowej sztuki, wraca na wieś do zajęć gospodarskich. Nie zaraża się wprawdzie tężcem przy pielieniu rzepy – jak Witkacowski Tymbeusz – przeciwnie, wie dzie szczęśliwe życie rodzinne, ale całą swoją wcześniejszą karierę zmuszony jest uznać za pomyłkę.

Pan Pichoń, właściciel „pierwszorzędnego zakładu pogrzebowego”, bohater opowiadania Romana Jaworskiego zatytułowanego *Trzecia godzina*, należącego do zbioru *Historie maniaków* z 1910 roku, zasługuje na nazwę „Charon moderny”. Także w *Mistrzu Kłębku* modernizm – jak twierdzi Teodor Jeske-Choiński – znajduje pochówek. Jeżeli jednak Jaworski przerzuca zużyte zasady artystyczne na drugi brzeg wyobraźni, by dać im nowe życie, to Piątkowski zamierza je definitywnie pogrzebać. Jest w tej powieści satysfakcja przedstawiciela starszej formacji, że oto młodsza już się przeżyła i – jak mu się zdawało – odchodzi w niebyt. W 1920 roku – akcja przenosi się w przyszłość – nikt już nie chce o Kłębku słyszeć, a w 1960 roku umiera on w zapomnieniu.

Powieść Piątkowskiego jest najciekawsza wtedy, gdy autor daje upust swym skłonnościom satyrycznym, zdolnościom krytycznym, jak też inwencji twórczej, nieliczącej się z ograniczeniami mimetyzmu. Jest w tym pewna wyjątkowa, choć bynajmniej nie wyjątkowa w utworach z kluczem sprzeczności między pretekstowym charakterem fabuły oraz dezynwolturą w konstruowaniu postaci a ich zamierzonym odniesieniem do realnych pierwowzorów wraz z próbą wyświechtania procesów psychicznych zachodzących w bohaterach, zwłaszcza w najważniejszym z nich. Tu zresztą uwidacznia się właściwy pozytywistycznej formacji Piątkowskiego rys scjentyzmu – potrzeba uogólniania obserwacji, formułowania praw. To jednak nie razi, lecz na odwrót – nadaje dociekaniom pisarza charakter niezobowiązujących rozważań. Gorzej z konsekwencją w budowie: powieść zaczyna się hojnym gestem, wskutek czego rozbudzone oczekiwania czytelnika zostają w kolejnych jej partiach w dużym stopniu zawiedzione. Na początku pierwszej części, zatytułowanej *Wychowanek Chimery*, w umiejętnie odrealnionej, jasełkowej scenerii zawiązują się losy nowo narodzonego Franciszka Kłębka, ale choć narracja nadal prowadzona jest w stylu prześmiewczym, to świat powieściowy gubi ów wymiar fantastyczny, normalnie, by tylko raz po raz dopuszczać do głosu wystanników nadprzyrodzonego porządku. Najpierw więc przy kołysce chłopca pojawiają się wieszczki: wiedzy, poezji, abstrakcji, czyli filozofii, muzyki, sztuk plastycznych i praw-

dy, ale zakłęcie tej ostatniej nie trafia do jego uszu. Pierwsza poleca mu zostać spirytystą, druga dekadentem, trzecia kabalistą, czwarta „muzykiem przyszłości”, czyli wagnerystą, piąta zaś symbolistą¹⁸. Nieświadomy tego mały Franuś urwisuje do szóstego roku życia, kiedy kazano mu wraz z innymi dziećmi paść gęsi, a potem też nierogaciznę.

Pewnego razu na kartoflisku dociera do niego zza pleców tajemnicze wołanie po imieniu, biblijnie trzykrotne, długo nie może zlokalizować źródła dźwięku, aż wreszcie, w sytuacji jak z obrazów Jacka Malczewskiego:

„w aureoli kłębiącego się dymu obaczył rzecz niepojętą dla siebie: jakaś poczwara, nie poczwara, jakaś kobieta, nie kobieta, cudactwo jednym słowem.

Głowę ci miała niewieścią – rumianą, białą twarz, włosy rude, aż czerwone. Szczęrzyła do Franusia zęby w szerokim uśmiechu, a zielonymi oczami świdrowała, że aż skry zdały się sypać.

Bieluchne ramiona wyciągnęła przed siebie i dużymi tęczowymi skrzydłami, co od ramion w górę wyrastały, poruszała! Głowę na bok przechyliła i zaczęła się śmiać, a rękami mamić do siebie. Ale cóż z tego mamienia, kiedy chłopak ujrzał na końcu palców pazury, jak u kota, które, chowały się i wychodziły. A gdy spojrzy niżej... zdrętwiała! Kobieta zaczyna włosem ciemnym porastać, a dalej to już wierz pręgowaty, kot zupełny. Usiadł na zadnich łapach i ogonem bije o ziemię.

A mami wciąż, a przymila się, a szepcze cicho:

Nie bój się Franuś! Chodź!”¹⁹.

Zjawia ta towarzyszy głównemu bohaterowi podczas estetycznych uniesień i życiowych zwrotów na pierwszym etapie jego artystycznej kariery. W jednym z rozdziałów, wiedzona siłami swej kociej natury, przybywa do Warszawy marcować się z innymi mitologicznymi bestiami. Wtedy właśnie ślad po niej ginie, aż wreszcie, gdy oszołomiony nieustannymi sukcesami Kłębek postanawia dowieść swego geniuszu także na polu muzycznym, staje przed nim nie znana mu „rudowłosa kocica z tęczowymi skrzydłami...”, ale „cap z małą głową”²⁰ – towarzysz, jak się przedstawił, wszystkich jego poczyną, zwiastun kłęski. Jeżeli zjawia w kocio-kobiecy kształcie była upostaciowaniem Tajemnicy²¹, to jako istota satyropodobna wyobraża już tylko

¹⁸ H. Piątkowski, *Mistrz Kłębek. Powieść*, Warszawa 1910, s. 3–4.

¹⁹ Ibidem, s. 14.

²⁰ Ibidem, s. 374–375.

²¹ Tak ciekawie interpretuje jej znaczenie Piątkowski: „Złotowłosa Chimera przedstawiała dla mało jeszcze giętkiego umysłu Franusia tę wyższość nad szumem uczuć, drgających w głębi jego duchowej samowiedzy, że była konkretnym obrazem tajemnicy, która go otaczała jakby mgłą nieprzeniknioną” (s. 18).



Il. 3. Jacek Malczewski, *Wspomnienie młodości*, 1890 r., olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Krzysztof Wilczyński/Studio Ligier

Blagę²². Muzyka Kłębka niejako dopełnia długotrwałego procesu zamieniania nieuchwytnych uczuć w pozory sztuki. Pierwsze takie przekształcenie nastąpiło pewnego zimowego dnia, kiedy miejscowy proboszcz spostrzegł między chatami:

„olbrzymią bryłę śniegową, jakby umyślnie postawioną. Zdziwiony, ujrzał rzeczywiście ze śniegu ulepionego bałwana, lecz w formie swej tak niezwykłego, że stanął, by bałwanowi się przypatrzeć. [...]

Bryła przedstawiała coś w rodzaju Sfinksa, dziwnie, naiwnie pojętego. [...] Potwór siedział na tylnych łapach, jak one lewki, sprzedawane na jarmarkach i odpustach, z gwizdawkami²³.

Przedstawiając Sfinksa w postaci bałwana, Piątkowski boleśnie zakpił z Nowej Sztuki, w której wyobrażenie to zajmowało poczesne miejsce, podrywał przy tym z Malczewskiego, ale przede wszystkim wyśmiewał upodobania artystyczne Biegasa. Równocześnie młodopolską sfinksomanię wziął sobie za cel Brzozowski, traktując imię tej istoty jak nazwę gatunkową: „sfinks stał się ostatecznie przeciętnym domowym zwierzęciem. Waruje, aportuje, łasi się, biega po zaliczki, a w piękne dni da się oprowadzać na różowej wstążeczce [...]. Człowiek, który nie ma do rozporządzenia przynajmniej pół tuzina sfinksów, musi być ostatecznym nędzarzem²⁴.

W twórczości Biegasa sfinksy występują nader licznie – w rzeźbie, poczynawszy od dzieła z 1902 roku eksponowanego w Musée d’Orsay, w malarstwie i literaturze. Zagadkowość i za-

myślenie udzielają się obficie wszystkim przedstawianym przez artystę bytom, łącznie z tym Najwyższym, „wiecznie groźnym w zadumie swej²⁵; tak dzieje się w *Wędrowce ducha myśli*. Szukając w tym poemacie określenia tytułowej „myśli”, autor nazywa ją „sfinksem dziesięciogłowym”, który „jest osiłą wszechpotężnego świata²⁶. Stąd sfinksową naturę, w różnym natężeniu i różnych odmianach, mają istoty napotymane podczas wędrówki po duchowym kosmosie, np. mieszkańcy Saturna, kiedy „patrz, jak dwa sfinksy, w nieskończoność [...], przytuleni piśzcotami... szepczą słowa miłe, drogie, zapatrzeni, zadumani [...]”²⁷. Tajemnicze w intencji są też oczywiście lądy zamieszkałe przez te istoty, jak i zaobserwowane na „gwieździe nowego życia” – „wieże z wyciągniętymi rękami” oraz wszystkie zdobięce ten poemat *Pałace zaczarowane*, w których Tadeusz Jaroszyński, porównując je z domkami z ciasta – by przypomnieć cytowaną już recenzję – nie zechciał dostrzec koncepcyjnej głębi, a „snadź tylko proste spotkanie w wędrówce kosmicznej”. Ten rysownik i pisarz, przedstawiciel artystów wszechstronnych, autor powieści z ich życia zatytułowanej – czego nie sposób tu nie wspomnieć – *Chimera*, mimo wszystko cenil Biegasa jako rzeźbiarza, zdyskwalifikował natomiast jego malarstwo. Z kolei o „*Wędrowce ducha* [...] po bezkresach bezmiernych”, o tych relacjach „z widzianych tam dziwów prozą lub białym wierszem” sformułował opinię na wzór dobrego pedagoga, który rozwiewa złudzenia, a nie odbiera nadziei: „Była to literatura dzieciennie niemal naiwna, uboga myślowo i bardzo niezręczna

²² Ibidem, s. 375.

²³ Ibidem, s. 26.

²⁴ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, oprac. tekstu, nota wydawcy J. Bahr, współpraca S. Góra, Kraków 1997, s. 360; we fragmencie tym autor poddaje krytyce przede wszystkim Micińskiego i Irzykowskiego jako twórców „galicyjskich”, ale moda na sfinksy była przecież wówczas powszechna.

²⁵ B. Biegas, *Wędrowka ducha myśli*, Kraków 1904, s. 143.

²⁶ Ibidem, s. 90–91.

²⁷ Ibidem, s. 75–76.

w formie, ale ujmująca tą właśnie żywiołową bezpośredniością i szalonym rozmachem rozigranej fantazji”²⁸.

Henryk Piątkowski, który o intelektualną i artystyczną niedojrzałość obwinał nie tylko Biegasa, ale także jego protektorów, nie zachowywał już tych względów. Im również wytykał ubóstwo wyobraźni. Z pewnością zapędzał się w swojej krytyce za daleko, ale niejednokrotnie dokonywał trafnych obserwacji i wydawał sądy warte zastanowienia. Jednak nawet gdyby jego pamflet uznać za dzieło całkowicie chybione i absolutnie krzywdzące, to w syntetycznych pracach o Bolesławie Biegasie nie powinno się pomijać *Mistrza Kłębka*. Tymczasem o Piątkowskim ani słowem nie wspomina nawet najpoważniejsza monografia twórcy autorstwa Xaviera Derynga. Wprawdzie w *Mistrzu Kłębku* nie pojawia się w ogóle nazwisko Biegasa, ale dla badacza epoki nie może być tajemnicą, kto był pierwowzorem głównego bohatera tego utworu, ponieważ nie było to tajemnicą dla współczesnych artystów. Jakkolwiek niektórzy

zachowywali dyskrecję, inni nie ukrywali, o kim to historia. Dlaczego jednak zatajać ten fakt dzisiaj? Dlaczego nie mierzyć się z dwuznacznością sztuki Biegasa?

Self-elevation and collapse into laughter. *Wędrówka ducha myśli* by Bolesław Biegas and *Mistrz Kłębek* by Henryk Piątkowski

(summary)

Wędrówka ducha myśli – Voyage of the Spirit of Mind (1904) is a poetic account by a Young Poland painter and sculptor Bolesław Biegas, which can be regarded as his “autogenesis”. *Mistrz Kłębek* – Master Kłębek (Ball of Wool) of 1910 is a pamphlet of artistic myths of modernism by a naturalist painter Henryk Piątkowski, deriding especially Bolesław Biegas’s demeanor. Their confrontation helps to discover mechanisms of deification of the artist.

Tłumaczenie Piotr Kopszak

²⁸ T. Jaroszyński, *Ad absurdum*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 10, s. 192.