

MAŁGORZATA STĘPNIK

(UNIwersytet Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie)

PARADOKSY IMAGINACJI. WILLIAMA BLAKE’A METAFORYKA PRZESTRZENI

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł dotyczy metafor przestrzennych występujących zarówno w wizualnym, jak i literackim *oeuvre* Williama Blake’a. Owa złożona metaforyka nierozzerwalnie związana jest z jego oryginalnym systemem kosmologicznym, korespondującym z koncepcją człowieka jako kompletnej jedni, poniekąd wtopionego we Wszechświat – *homo maximus*. W Blake’owskiej mitologii Urthona – figurze satanicznej, wielkiemu Architektowi, przeciwstawia się Urthona – boska Wyobraźnia, siła kojarzona z poezją i intuicją.

Autorka opisuje owe znaczące Przeciwiężstwa (*Contraries*), włączając je w kontekst pojęć takich, jak diaboliczna (?) *symetria*, Newtonowska *gravitacja* (związana już choćby etymologicznie z powagą – łac. *gravitas*), *transgresyjność* (*a road of excess...*) czy wreszcie *liminalność*. Co więcej, wskazuje na szereg paradoksów znamionujących Blake’owski system, stworzony wszak przez człowieka wielowymiarowego, buntownika i outsidera. W obszar swych rozważań autorka włącza między innymi odniesienia do filozoficznych koncepcji Victora Turnera, Lamberta Wiesinga i Jeana Baudrillarda.

SŁOWA KLUCZOWE

William Blake, metaforyka przestrzeni, wyobraźnia, paradoks, gravitacja, liminalność

INFORMACJE O AUTORCE

Małgorzata Stępnik
Wydział Artystyczny
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
e-mail: m_stepnik@autograf.pl

Skąd wiesz, czy nie jest każdy Ptak, który swą drogę tnie powietrzną,
Światem rozkoszy nieobjętym, co więźnie w zmysłach twoich pięciu?¹

William Blake, *Zaślubiny Nieba i Piekła*

Sądy Nie-ostateczne

Święty bluźnierca William Blake niewątpliwie był – i w pewnym sensie nadal jest – człowiekiem paradoksu. Skądinąd zamiłowanie do paradoksów przysparza niezwykłego wdzięku angielskiej literaturze; dość wspomnieć o zgrabnych i mądrych frazach wychodzących spod pióra Oskara Wilde’a. W słynnym *Portrecie Doriana Graya* Wilde wkłada takie oto słowa w usta jednego z bohaterów, niejakiego pana Erskine’a: „Paradoksy chodzą tymi samymi drogami co prawda. Jeśli chcemy badać rzeczywistość, musimy jej wpieryw kazać tańczyć na linie. O prawdach można wydawać sąd dopiero wtedy, gdy się stają akrobatami”².

Sądzę, iż właśnie paradoks, jako forma literacka, odpowiada kondycji człowieka znajdującego się na granicy, na cienkiej krawędzi światów, gdzieś w wiecznym „pomiędzy” (*in between*). Stan graniczności, pozostawania w swoistym zwieszeniu przekłada się znakomicie na język alegorii, przypowieści i metafory.

Na czym zatem polegać miałby paradoksalny wymiar życiowej i twórczej postawy Blake’a? Otóż, żyjąc w wieku Rozumu, głupcami, a wręcz idiotami nazywał poeta jego czcicieli („The idiot Reasoner laughs at the Man of Imagination”³ – czytamy w *Miltonie*). Będąc dziedzicem potężnego Imperium, dumnego Albionu wabiącego przybyszy bielą klifów i pulsującym zgiełkiem londyńskiego serca, pochyłał się nad rzeczami najpośledniejszymi, widząc przemijalność wznoszonych przez ludzkość gmachów. Angażując się w sprawy wielkie, starając się przyczynić do pozytywnych reform w społecznej makro-

¹ W. Blake, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, tłum. W. Juszcak, Kraków 2001, s. 131. Słowa te brzmią w oryginale następująco: „How do you know but ev’ry Bird that cuts the airy way / Is an immense world of delight, clos’d by your senses five?”. *Poetry and Prose of William Blake*, ed. G. Keynes, London 1932, s. 192.

² O. Wilde, *Portret Doriana Graya*, tłum. M. Feldmanowa, Kraków 1995, s. 46–47.

³ W. Blake, *Milton*, [w:] *Poetry and Prose of William Blake*, wyd. cyt., s. 528.

skali, chciał jednocześnie zamknąć całe Uniwersum, rozległe imperium Wyobraźni, w nieskończenie małym ziarenku piasku, („To see a World in a Grain of Sand...⁴”). Rzecz jasna, nawiązując do strofy otwierającej *Wróżby niewinności* (*Auguries of Innocence*), podając ją tutaj w tłumaczeniu Zygmunta Kubiaka:

Zobaczyć świat w ziarenku piasku,
 Niebiosa w jednym kwiecie z lasu.
 W ściśniętej dłoni zamknąć bezmiar,
 W godzinie – nieskończoność czasu⁵.

Blake przyszedł na świat w roku Ostatecznego Sądu, w mistycznym uniesieniu oglądanym przez Emanuela Swedenborga. Zrazu przyjmując nauki szwedzkiego filozofa z żarliwą atencją, po latach odrzucił je – przynajmniej częściowo – jako poniekąd zbyt „anielskie”⁶; uznając przy tym, iż ów Sąd nad ludzkością i nad całym stworzeniem *de facto* dokonuje się co dzień. „Ostateczny” zdaje się znaczyć dla Blake’a tyle, co istniejący poza ziemskim śnieniem, poza pozorem czasu (Losa) i przestrzeni (Enitharmon).

Na obrazach dawnych mistrzów, w prostokątach płócien, tablic i fresków wyobrażających moment Sądu, widzimy zwykle postać Archanioła dzierżącego miecz i wagę⁷. Brzemień ciężkich (łac. *gravis*) grzechów znajduje analogię i potwierdzenie w surowej powadze (łac. *gravitas*) barwiącej anielskie oblicze. Potępieni zgodnie z logiką *gravitacji* opadają bezładnie w ciemną otchłań. Na zawsze. Blake’owskie kompozycje, dla odmiany, są niemal całkowicie pozbawione owego ciężenia; dodam – Newtonowskiego ciężenia. Znika w nich tradycyjny trójpodział „sceny”, ustępując miejsca wrażeniu cyrkulacji i niejako implozji, „wrzenia” wywołanego niezwykłą kondensacją elementów i przewagą diagonalnych kierunków⁸.

⁴ Tenże, *Auguries of Innocence*, [w:] *Poetry and Prose of William Blake*, wyd. cyt., s. 118.

⁵ [Online], <http://poema.pl/publikacja/22217-wyroczenie-niewinnosci> [dostęp: 7.11.2013].

⁶ Blake zarzuca Swedenborgowi, iż ten był w stanie rozprawić jedynie z Aniołami: „He conversed with Angels who are all religious, & conversed not with Devils who all hate religion”. *Poetry and Prose of William Blake*, wyd. cyt., s. 201.

⁷ W imaginariu Buonarrotiego to smutny i gniewny Chrystus zdaje się odgrywać rolę Sędziego.

⁸ Zdumiewające jest jednak to, w jaki sposób taka właśnie konstrukcja przestrzeni koresponduje z opisem jednego z mistycznych snów zawartym w dzienni-

W sądach wyłaniających się z imaginarium angielskiego mistrza nie ma odtraconych na wieki; dusze krążą, by doznać oczyszczenia, zanurzając się co prawda w mroku, lecz po to tylko, by z niego ulecieć. Grawitacja jest siłą opartą o linearną, matematyczną proporcję, jakże więc pozbawioną finezji, lotności (właściwej natomiast wyobraźni), *ergo* – jest siłą szatańską (tak samo jak szatańska jest stagnacja i bezruch: „W stojącej wodzie spodziewaj się trucizny”⁹ – ostrzega poeta na stronach *Zaślubin Nieba i Piekła*).

Metaforyka przestrzeni ma u Blake’a szczególne znaczenie, trudno jedynie orzec – na ile uświadomione. O ile bowiem ruch pionowy kojarzy się u niego z niebezpiecznym zanurzeniem w otchłań Rozumu, z nieubłaganą geometrią przyczyny i skutku, a być może także z wertykalną, tedy i hierarchiczną wizją relacji społecznych, o tyle poruszanie się w planie horyzontalnym oznacza dlań wejście na pożądaną „drogę ekscesu”, łamanie reguł konieczne do osiągnięcia mądrości. „The road of *excess* leads to the palace of wisdom”¹⁰ – czytamy w *Proverbs of Hell*. Eks-ces implikuje trans-gresywność. Wszak, „tygrysy gniewu mądrzejsze są niż tresowane konie”¹¹.

Co najistotniejsze, Blake’owski *Sąd Ostateczny* – nie tylko w postaci grafik i malowideł, ale też obfitych opisów katalogowych – jest czymś znacznie wykraczającym poza ramy tego, co nazywamy interpretacją tematu ikonograficznego. Jest on raczej swoistą *reprezentacją*, fragmentem duchowej rzeczywistości dostępnej tylko w na-

ku Swedenborga (z 9 kwietnia 1744 roku): „Widziałem, jak wszystko się w jakiś sposób otwiera i jakby unosi, i chowa się w nieskończoności, jak gdyby w centrum, gdzie była sama miłość, a stamtąd rozprzestrzenia się wkoło i znów w dół; a więc przez nieogarniony ruch okrężny z centrum, którym jest miłość, dokoła i z powrotem”. E. Swedenborg, *Dziennik snów*, tłum. M. Kalinowski, Poznań 1996, s. 49. Widzenia tego dostąpił Swedenborg zaraz po najważniejszej, przełomowej wizji, kiedy ukazał mu się uśmiechnięty Chrystus (w czasie Wielkanocy, z 6 na 7 kwietnia). Zob. tamże, s. 38. Zob. też B. Andrzejewski, *Emanuela Swedenborga droga ku mistyce i teozofii*, [w:] E. Swedenborg, *Dziennik snów*, wyd. cyt., s. 122–123.

⁹ W. Blake, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, wyd. cyt., s. 133.

¹⁰ Tenże, *The Marriage of Heaven and Hell (Proverbs of Hell)*, wyd. cyt., s. 192 [podkr. M. S.]. W tłumaczeniu Wiesława Juszcza zdanie to brzmi następująco: „Droga nadmiaru prowadzi do pałacu mądrości”. Chcąc jednak podkreślić ów przestrzenny, niejako horyzontalny aspekt, zastosowałam bardziej dosłowne tłumaczenie. Tenże, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, wyd. cyt., s. 131.

¹¹ Tamże, s. 133. W oryginalnym brzmieniu: „The tygers of wrath are wiser than the horses of instruction”. Tenże, *The Marriage of Heaven and Hell (Proverbs of Hell)*, wyd. cyt., s. 194.

technionym oglądzie. Jest momentem realności, przesłoniętej ułudą, jaką stwarza ludzka, jakże niedoskonała percepcja. Jak wyznaje Blake w obszernym komentarzu do dzieła z 1810 roku: „Sąd Ostateczny stanowi jedną z tych Zdumiewających Wizji. Oddałem go takim, jakim go ujrzałem” (The Last Judgement is one of these Stupendous Vision. I have represented it as I saw it)¹².

To wizja dość optymistyczna, pokrywająca się w pewnej mierze z ideą Apokatastazy, czyli wielkiego Przywrócenia. (O powinowactwach łączących koncepcje poety z myślą św. Grzegorza z Nyssy pisze szerzej Czesław Miłosz w *Ziemi Ulro*¹³). Pełne pokory – oczywiście właściwie pojmowanej – przekonanie Blake’a o świętości „wszystkiego, co żyje”, przywodzi na myśl postawę franciszkańską, do której jeszcze nawiążę, mówiąc o pojęciu „wspólności” (Victor Turner). „For Everything that lives is Holy” – te piękne słowa wieńczące *Zaślubiny Nieba i Piekła* z pewnością zainspirowały Allena Ginsberga, wyraźne jest bowiem ich echo w *Skowycie*; a także w innych utworach bitnika, na przykład w *Sutrze słonecznikowej*, napisanej pod wpływem mistycznego widzenia lub po prostu w stanie halucynacji. W swej wierze w nie-karzącego, nieskończenie miłującego Boga, który jest, jak czytamy w tekście *Jerusalem*, „bratem i przyjacielem”¹⁴, bliski jest też Blake tańczącym i śpiewającym chasydom. Ponoć zresztą umierał śpiewając.

Pisząc te słowa, dziwię się nagłej intensywności ostatniego z przywołanych skojarzeń. Jakże wielka jest siła podświadomości... Wszakże Blake urodził się w dzielnicy Soho przy Broad Street 28. Londyńska Broad Street 28 jest zaś lubelską ulicą Szeroką (ang. *broad*, czyli „szeroki”), gdzie pod numerem 28 zamieszkiwał, dwanaście lat starszy od angielskiego poety, Jakub Izaak Horowitz zwany Widzącym – żydowski mistyk i wizjoner. Zresztą czy jakkolwiek wizjoner mógłby przyjść na świat przy ulicy Wąskiej? Oto piękna ilustracja dla pojęcia określanego przez Anglików mianem *serendipity*.

Przywołany przeze mnie wyżej obraz, rzecz by można: Nie-ostatecznego Sądu, stanowi właściwie pretekst do ukazania sylwetki Blake’a jako artysty wychodzącego poza ramy wyobraźniowości i mentalności swojej epoki; człowieka balansującego lub inaczej jeszcze –

¹² Cytowany fragment pochodzi z opisu katalogowego dzieła, sporządzonego przez samego Blake’a. *Poetry and Prose...*, wyd. cyt., s. 829 [tłum. M. S.].

¹³ Zob. Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 1994, s. 176.

¹⁴ „I am not a God afar off, I am a brother and a friend”. W. Blake, *Jerusalem*, [w:] *Poetry and Prose...*, wyd. cyt., s. 552.

tańczącego na granicy światów, samo-wtrącającego się niejako w stan nie-dookreśloności czy też – idąc za słowami Tadeusza Sławka – w „aporetyczną szczelinę”.¹⁵ Jak każdy genialny twórca, miał on świadomość znaczącego nieprzystawania do swoich czasów, odrębności wydającej wspaniałe owoce, ale i mocno „uwierającej”. Mówi o tym nader wyraźnie w ostatniej linijce wiersza wieńczącego list do Thomasa Buttsa: „Zazdroszczą mi, gdy wzbudzam ekscytację; gardzą mną, gdy cichnę” (When I Elate I am Envy'd, When Meek I'm despised)¹⁶. To zdanie przywodzi na myśl słowa słynnego songu-manifestu Johna Lennona; mam na myśli frazę z *Working Class Hero*: „They hate you when you're clever and despise a fool”.

Transgresje, których dopuszczał się Blake w swej wspaniałej twórczej pysze (równoważonej pokorą potrzebną głębszemu spojrzeniu), związane były zarówno z rzeczywistością duchową, jak i konkretem warunków politycznych i ekonomicznych (hasła *Liberté – Egalité – Fraternité* miłe były jego sercu). Jawi mi się on zresztą raczej jako rewolucjonista niżli ewolucjonista¹⁷. Rewolucyjne predylekcje znajdują niejako odzwierciedlenie w układzie przestrzennym jego utworów plastycznych (wspomniane już wrażenie rotacyjnego ruchu (ang. *to revolve*), nierzadko też wynikająca stąd symultaniczność scen zastępująca linearną konstrukcję opowieści).

Opis i analizę wszelkich transgresji, jakich dokonywał autor *Pieśni niewinności i doświadczenia*, mógłby doprawdy pomieścić jedynie potężnych rozmiarów tom, naruszanie granic stanowiło wszakże kluczową zasadę jego twórczości. Z konieczności zatem w kolejnej partii rozważań odwołam się jedynie do wybranych wątków, a mianowicie 1. do zderzenia piekielnej geometrii Rozumu z transgresyjną i zbawiającą siłą Wyobraźni oraz 2. do pojęcia liminalności w kontekście „wspólności” i rytuałów przejścia.

Należy stwierdzić nade wszystko, iż całe uniwersum myśli Blake'a jest ruchome, płynne i oparte na współbrzmieniu przeciwieństw (*con-*

¹⁵ „Blake umieścił doświadczenie wyobraźni w aporetycznej szczelinie między trzeźwością rozumu (tak zasadniczym dla klasycznej angielskiej filozofii *common sense*) a dewiacją, odejściem myśli w stronę, którą pragmatyczne użycie języka nazywa szaleństwem”. T. Sławek, *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake'a*, Katowice 2001, s. 23.

¹⁶ Cytowane zdanie pochodzi z listu do Thomasa Buttsa, przyjaciela i mentora artysty. *Poetry and Prose...*, wyd. cyt., s. 1081 [tłum. M. S.].

¹⁷ Czesław Miłosz nazywa Blake'a wręcz „poetą furii”. Cz. Miłosz, wyd. cyt., s. 171.

traries). Inteligentna gra, jaką toczy z nami wczytującymi się w jego dzieła (lub je oglądającymi), sprawia, że sami błądzimy, nie zauważając, kiedy każda kolejna teza zamienia się w swą antytezę. Sprzeczności jednak łączą się w harmonijną jednię, tak jak najbardziej kontrastujące ze sobą barwy dopełniają się do neutralnej szarości. Przecież jak mówi poeta: „Przeciwstawność to Przyjaźń prawdziwa”¹⁸. Z mocy przeciwieństw, z energii wszechrzeczy wyłania się Blake’owski Człowiek Kosmiczny (*the Universal Man*),¹⁹ ludzko-boska forma (*the Human form Divine*), pokrewna idei *homo maximus*. W poemacie *Vala, or the Four Zoas*²⁰, spisywanym w latach 1795–1804, a ostatecznie opatrzonym datą 1797 roku, czytamy:

Four Mighty Ones are in every Man; a Perfect Unity
Cannot exist but from the Universal Brotherhood of Eden, The Universal Man,
To Whom be Glory Evermore. Amen²¹.

Ów cytat, inspirowany fragmentami z Ewangelii św. Jana, mówiącymi o bliskości Boga i Człowieka (co poeta starannie odnotowuje w przypisach), można przełożyć następująco:

Czworo Potężnych jest w każdym Człowieku; Doskonała Jednia
Nie może istnieć poza Kosmiczną Bracią Edenu, Kosmicznym Człowiekiem,
Któremu niech będzie Chwała na Wieki. Amen.

Cztery potęgi, o których mowa – liczba ta jest dla Blake’a szczególnie istotna i powtarza się refrenem w wielu jego pismach – to cztery Zoa: Urthona, czyli boska Wyobraźnia, Urizen – Rozum i szatański Architekt, Luvah (lub Orc), symbolizujący sferę emocji, oraz cielesny i rzec by można haptyczny Tharmas. Zoa są personifikacjami sił współtworzących „pełną” istotę ludzką (człowieka w ziemskim bytowaniu pozostającego w stanie dezintegracji), a zarazem sił reprezentu-

¹⁸ W. Blake, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, wyd. cyt., s. 141.

¹⁹ Sądzę, iż „człowiek kosmiczny” (ang. *universe*) jest o wiele bardziej adekwatną translacją niżli „człowiek uniwersalny” (ang. *universal*). Ta druga wersja wiedzy nas bowiem w zupełnie inne rejony skojarzeń, a mianowicie do renesansowego *l'uomo universale*.

²⁰ Tytułowa Vala w mitologii Blake’a jest tożsama z Naturą; jest z nią połączony Luvah (Orc), symbolizujący sferę emocji i uczuć.

²¹ W. Blake, *Vala, or the Four Zoas*, [w:] *Poetry and Prose...*, wyd. cyt., s. 278 [tłum. M. S.].

jących kompletny wszechświat²². Powstać miały one bowiem w wyniku rozpadu (upadku) Albiona, istoty będącej onegdaj jednią. Owe domeny, opisane też między innymi w poematach *Milton* i *Jerusalem* czy też w innej profetycznej księdze, zawierającej tekst i barwne akwaforty – *The Book of Urizen*, łączą się z symboliką żywiołów i stron świata, jak również z czwórpodziałem dziedzin sztuki (na malarstwo, architekturę, poezję i muzykę). Ponadto, każdej z Zoa przyporządkowane są konkretne władze zmysłowe oraz osobne żeńskie Emanacje, (na przykład dopełnienie wyobraźni jako męskiego aspektu – Urthona – stanowi przestrzeń, Enitharmon). Poświęcę teraz osobną uwagę owemu szczególnie kontrastowemu współbrzmieniu Imaginacji i Rozumu.

Przedziwna symetria

Tyger! Tyger! burning bright
 In the forests of the night,
 What immortal hand or eye
 Could frame thy fearful symmetry?
 [...]
 And what shoulder, & what art,
 Could twist the sinews of thy heart?
 And when thy heart began to beat,
 What dread hand? & what dread feet?
 [...]²³

²² Klarowne streszczenie Blake'owskiej koncepcji czterech Zoa odnaleźć można u Czesława Miłosza. Zob. Cz. Miłosz, wyd. cyt., s. 172. Opisy i eksplikacje znaczeń czterech Zoa znajdujemy w różnych utworach Blake'a, na przykład w I księdze *Miltona*: „W Chaosie pogrążone cztery te Wszechświaty wkoło Jaja Ziemińskiego trwają: / Na Północy Jeden, zwany Urthona: / Jeden na Południu, zwany Urizen: / I na Wschodzie Jeden, zwany Luvah: / a na Zachodzie Jeden, Tharmas zwany; / One są Cztery Dzoa, co stały wokoło Tronu Boskiego”. W. Blake, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, wyd. cyt., s. 54.

²³ Tenże, *Songs of Innocence and Experience*, [w:] *Poetry and Prose...*, wyd. cyt., s. 73. Drugą z cytowanych strof wybrałam też ze względu na słowa, które później będą brzmiały echem w autokomentarzu do twórczości Samuela Palmera – jednego z najzdolniejszych uczniów Blake'a. Palmer używa określenia „twisted sinews” (skręcone żyły), opisując inspirujące go i przenoszone na obrazy motywy flory. Zob. J. Piper, *British Romantic Artists*, London 1946, s. 30.

Przytoczony tu we fragmencie *Tygrys (Tyger)* jest bodaj najczęściej cytowanym utworem poetyckim Blake'a, wielokrotnie przekładanym na język polski. W najpiękniejszej, przynajmniej moim zdaniem, translacji autorstwa Stanisława Barańczaka te strofy brzmią następująco:

Tygrysie, błysku w gąszczach mroku:
 Jakiemuż nieziemskiemu oku
 Przyśniło się, że noc rozświetli
 Skupiona groza twojej symetrii?
 [...]

 Skąd prężna krew, co życie wwierca
 W skręcony supel twego serca?
 Czemu w nim straszne tętno bije?
 Czyje w nim moce? kunszty czyje?
 [...] ²⁴

Zatem kim jest bohater jednej z *Pieśni Doświadczenia (Songs of Experience)*? Czy pochodzi on z niebieskich przestworzy Imaginacji, czy raczej z mroków Urizenowej głębi? („In what distant deep or skies...”). Czy możliwe jest, że u f o r m o w a ł a go ta sama dłoń, która nadała postać niewinnemu Barankowi? („Did he who made the Lamb make thee?”) ²⁵. Celowo wspominam o „formowaniu”, jako że czynność ta jest w systemie Blake'a przymiotem boskim. W poemacie Milton postać autora *Raju utraconego* „dopowiada” niejako ciało

²⁴ *Zwierzę słucha zwierzeń: małe bestiarium z angielskiego albo: Trzydzieści sześć wierszy trzydziestu sześciu poetów zwracających się do lub mówiących o mniej więcej tyluż zwierzętach, a to: Pchłach, Psach, Pająkach, Skowronkach, Jeźach, Nietoperzach, Bykach, Słowikach, Sokolach, Pszczolach, Muchach, Ropuchach, Myszach, Tygrysach i innych Stworzeniach*, wybór i tłum. S. Barańczak, Warszawa 1992, s. 67. Dla porównania przytaczam pierwszą strofę wiersza w tłumaczeniu Jolanty Kozak i Krzysztofa Puławskiego: „Tygrys, Tygrys, gorejący / Żywym żarem w dżungli nocy / Jakaż ręka nieśmiertelna / Twój straszliwy kształt poczęła...” (tłum. J. Kozak; W. Blake, *Wiersze i poematy*, red. K. Puławski, Izabelin 1997, s. 37); „Tygrys! Tygrys! jasno płoniesz / W puszczech nocy – czyje dłonie / Czyje oczy nieśmiertelne / Mogły stworzyć twą symetrię...” (tłum. K. Puławski; tamże, s. 39).

²⁵ W. Blake, *Songs of Innocence and Experience*, [w:] *Poetry and Prose...*, wyd. cyt., s. 73. Barankowi, dla odmiany, poświęca poeta wiersz mieszczący się w zbiorze *Pieśni Niewinności (Songs of Innocence)*. W tym wypadku jako czytelnicy nie mamy wątpliwości, że stwórcą łagodnego zwierzęcia jest „ten, który sam mieni się Barankiem” („He is called by the name, / For he calls himself a Lamb”). Tamże, s. 53.

Urizena, rzeźbiąc je, nakładając „czerwoną glinę z Sochoł” na metalową konstrukcję²⁶. A zatem: formująca siła wyobraźni *versus* zimny, martwy konstrukt rozumowych dowodzeń.

Czy „skupiona groza symetrii” wzorów znamionujących sierść dumnego zwierzęcia ma się nam kojarzyć z geometryczną, „matematyczną świętością” Rozumu, czyli diabła (*Satan's Mathematic Holiness*)²⁷? W pewnym sensie symetryczny wymiar posiada Sprawiedliwość. A przecież to ją właśnie – obok Umiarkowania, Roztropności i Męstwa – nazywa poeta w innym miejscu żelaznym filarem szatańskiej tyranii²⁸. Z drugiej strony czyż samo istnienie tak niepojęcie pięknego zwierzęcia nie jest cudem boskiego (na)tchnienia? To chyba dobrze, że Blake nie zostawia nam jednoznacznej odpowiedzi.

W kontekście powyższych rozważań zdumiewać może symetria niewielkich rozmiarów kompozycji z 1805 roku, należącej do cyklu *Bible Gallery*, a opatrzonej tytułem *Aniołowie nad ciałem Jezusa w grobie* (*The Angels hovering over the body of Christ in the Sepulchre* lub *Christ in the Sepulchre guarded by Angels*; akwarela i rysunek, w zbiorach Victoria and Albert Museum). Boscy wysłannicy pochyleni nad Jezusem, emanujący spokojem i sennie pulsującym światłem, tworzą wyraźny, symetrycznie osadzony trójkąt, a jednocześnie ich smukłe ciała układają się w zarys gotyckiego łuku. Nastrój żałoby miesza się w owej wizji z podniosłą radością, której próżno by szukać w obrazach martwego Chrystusa Hansa Holbeina młodszego czy nawet Andrei Mantegni. Wpisanie kompozycji w formę trójkąta może być nawiązaniem do Trójcy Świętej (zabieg formalny bardzo popularny zwłaszcza w dobie lubiącego się w liczbach renesansu), natomaist zacytowanie formy gotyckiej wolno nam odczytywać jako hołd złożony wzorom sztuki rodzimej, dalekim od greko-rzymskich tradycji.

Powróćmy jednak do Blake'owskiej personifikacji Rozumu. Otóż we wspomnianym już poemacie *Vala, or the four Zoas* Rozum-Szatan występuje również pod imieniem „boskiego Architekta” (*the Architect divine*) wznoszącego swój potężny pałac. Jego córki i synowie wyposażeni w kompasy dzielą głębię (onegdaj niemierzalną):

²⁶ Tenże, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, wyd. cyt., s. 53.

²⁷ Tenże, *Milton, [w:] Poetry and Prose...*, wyd. cyt., s. 529.

²⁸ Tenże, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, wyd. cyt., s. 87.

I wystąpili Budowniczy. Najpierw, boski Architekt plan swój odsłania.
 Niezwykle rusztowania wzniesione by objąć nieskończoność,
 Gmach wyrósł czworoboczny, nieba linią wymierzone,
 Stożki i kuby więżą żywioly skończoności spoiwem²⁹.

Sądzę, że opis pałacu Urizena przedstawiony z detalami w innej partii cytowanego poematu – konstrukcja tegoż gmachu opiera się na rytmie liczb 3, 4 i 12 – jest nawiązaniem do apokaliptycznej wizji św. Jana, do obrazu Niebieskiego Jeruzalem ujrzanego przezeń na Patmos (*Apokalipsa św. Jana*, 21,9–21,27). Wielkiemu domostwu Urizena można by poświęcić zresztą osobny rozdział. Interesujące jest na przykład, jak jego prosty i logiczny układ odpowiada duchowi architektury modernistycznej, programowo pozbawionej zdobień i lokalnych odniesień, korespondującej doskonale z ideą racjonalizmu (a właściwie: racjonalności), której Blake lękał się na długo przed Maksem Weberem. Modernizm nosi wszak nierzadko w rozmaitych swych odmianach akcent utopii społecznej; weźmy jako przykład choćby twórczość radzieckich konstruktywistów, Adolfa Loosa kojarzącego ornament ze zbrodnią (esej pt. *Ornament i zbrodnia* z 1908 roku), Mondrianowski neoplastycyzm albo też przerażający w wymowie manifest Marinettiego. Czyż wszelkie utopie przykrawające człowieka do miary idei, choćby najwznioślejszych, nie są dziełem szatańskim? Słowo *reason*, czyli „rozum”, w języku angielskim oznacza także „powód” bądź „rację”. Rzeczy źle się mają, gdy zaczyna chodzić o powód, by coś (w ogóle) istniało, lub też nadrzędną rację komuś (jakiejś grupie, klasie, kaście etc.) przypisywaną.

Blake, jak już wspomniałam, wypowiada się przeciw swoistej tyranii sprawiedliwości, mając zapewne na myśli bezwzględna i w jakiś sposób mechaniczną sprawiedliwość wagi. (Wracamy więc do motywu Sądu). W końcu, „jedno prawo dla Lwa i Wołu to ucisk”, jak mówi poeta w *Zaślubinach Nieba i Piekła*³⁰. Podejrzewam, że pisząc o „prawie lwa”, miał on na względzie artystę jako personę wolną, bo

²⁹ Tenże, *Vala, or the Four Zoas*, [w:] *Poetry and Prose...*, wyd. cyt., s. 309 [tłum. M. S.].

Then rose the Builders. First the Architect divine his plan Unfolds.
 The wondrous scaffold rear'd all round the infinite,
 Quadrangular the building rose, the heavens squared by a line,
 Trigons & cubes divide the elements in finite bonds.

³⁰ Tenże, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, wyd. cyt., s. 144.

czerpiącą ze źródła Imaginacji niezamkniętej w żadnych granicach. Nie tylko artystę. W moim odczuciu ów szlachetny lew symbolizować może także kogoś, kto wybacza. Odpuszczenie win jest aktem najwyższej wolności; kto wybacza, nie postępuje bowiem ani logicznie, ani racjonalnie. Tylko prawdziwie wolny człowiek może sobie pozwolić na taką ekstrawagancję. Albo sam Bóg. Blake pragnął Boga, który nie trzyma się zasad – tak właśnie pisał o Zbawicielu-Jezusie, który działał wiedziony impulsami, a nie regułami („Jesus was all virtue, and acted from impulse, not from rules”)³¹.

Szatan – Urizen przezeń wyobrażony jest natomiast „Newtona Pantokratozem” i „Młynarzem Wieczności”³², kimś o surowym obliczu, najsurowszym jednak dla samego siebie, bo samoskazyjącym się na niewolę, samouwikłanym „w łańcuchy myśli zamknięte”³³. Nawet gwiazdy, „stworzone niczym złoty łańcuch, po to, by wiązały ciało Ludzkie z niebem chroniąc je od upadku w Otchłań”, nie są nigdy wolne. Blake z niejakim współczuciem opisuje los tych „ognistych piramid, sześciątów i gładkich (*unornamented*) bloków”, podróżujących ku bezkresowi „ścieżkami wytyczonymi podług liczby wagi i miary”³⁴.

Nie mam wątpliwości, że postać znana nam z frontyspisu księgi *Europa. Proroctwo* jest raczej Urizenem-Rozumem-Szatanem niż miłującym Bogiem³⁵. (Jeśli zaś miałyby być Bogiem, to – jak twierdzą niektórzy komentatorzy *oeuvre*s Blake’a – byłby to starotestamentowy Jahwe; akt stworzenia zaś należałoby wówczas interpretować jako działanie negatywne, bo dezintegrujące, wręcz atomizujące pierwotną

³¹ Tenże, *Marriage of Heaven and Hell*, [w:] *Poetry and Prose...*, wyd. cyt., s. 202.

³² Tenże, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, wyd. cyt., s. 22–23.

³³ Tamże, s. 20.

³⁴ Tenże, *Vala, or the Four Zoas*, [w:] *Poetry and Prose...*, wyd. cyt., s. 313 [tłum. M. S.].

Thus were the stars of heaven created like a golden chain to bind the Body of Man to heaven from falling into the Abyss [...] Travelling in silent majesty along their order'd ways in right lined paths outmeasur'd by proportions of manner, weight and measure, mathematic motion wondrous along the deep in fiery pyramid, or Cube, or unornamented pillar square of fire, far shining, travelling along even to it's destin'd end.

³⁵ W. Blake, *Bóg stwarzający Wszechświat (The Ancient of Days)*, akwarela, trawienie reliefowe, 1821 (?), 23,6 x 17 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum.

jedność)³⁶. Znamienne, że także *Newton* wyobrażony na jednej z barwnych monotypii Blake'a dzierży w dłoni cyrkiel. Uczony pochłonięty czynnością odmierzania zdaje się nie zauważać, że przebywa w mroku morskich głębin³⁷. (Pomnik Newtona autorstwa Eduarda Paolozziego, wzniesiony w 1995 roku przy British Library, powstał z bezpośredniej inspiracji rzeczoną grafiką).

Potęga Wyobraźni

Co może uczynić z tym światem, jakże brutalnie odmierzonym i podzielonym, Wyobraźnia; ta, którą poeta nazywa „Widzeniem i Plennością Boską”? Otóż przywraca nam ona właściwe *nomen omen* krążenie, oddech (łac. *inspiratio, inspirare*) oraz wolność szaleństwa³⁸. Obdarza głębią spojrzenia tych, którzy przywykli do wydawania generalizujących sądów, nadaje wrażliwość chłodnemu wzrokowi empirysty. (Sądzę, iż doskonały przykład komentarza w tej materii stanowi obraz Josepha Wrighta *An Experiment on a Bird in the Air Pump*, pochodzący z 1768 roku, znajdujący się w zbiorach National Gallery w Londynie). Blake'owska Imaginacja jest Poezją, Natchnieniem i jednocześnie pięknym w swej nieracjonalnej miłości Jezusem-Zbawicielem.

Praca wyobraźni przeciwstawia się zasadzie *mimesis*. Naśladowca bowiem stwarza kopie, cienie rzeczy, nie zaś pierwowzory (według Platona mamy tu do czynienia z czymś nawet bardziej niegodnym, bytowo rozcieńczonym – z kopia kopia). Co więcej, imitator bazuje na niedoskonałej, złudnej percepcji i pamięci uporczywie porządkującej chaos informacji. Moim zdaniem perfekcyjna imitacja rzeczywistości nie jest możliwa, jako że niepodobna odwzorować chaos, będący wszakże jej i s t o t ą. Imitować możemy *de facto* jedynie naszą per-

³⁶ Zob. A. Konopacki, *William Blake*, Warszawa 1987 (strony nienumerowane).

³⁷ W. Blake, *Newton*, monotypia barwna, pióro, akwarela, 1795, 46 x 60 cm, Tate Gallery, Londyn.

³⁸ Jak mówi poeta, wyobraźnia przez ludzi jej pozbawionych nazywana jest „szaleństwem i bluźnierstwem”. W. Blake, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, wyd. cyt., s. 96. W innym miejscu czytamy (tamże, s. 118):

Ja tu przychodzę w Samozniewoleniu i we Wspaniałości Natchnienia,
Aby się pozbyć Dowodów Rozumu przez Wiarę w Zbawiciela,
Aby się pozbyć pamięci marnych łachmanów przez Natchnienie,
Aby się pozbyć Bacona i Locke'a oraz Newtona z sukni Albionowej [...]

cepcję, nie świat rzeczy jako takich, ponieważ zatem cytujemy coś, co już jest li tylko cytatem. Można też, jak się zdaje, założyć, że – zważywszy na złudność naszych doznań i schematyzm pamięci – każdy obiekt bądź zjawisko wyobrażone istnieje w bardziej realny sposób niż to, co jest przedmiotem naszych spostrzeżeń.

Blake miał w pogardzie zarówno bezwzględność naturę, jak i jej imitatorów. Zdawał sobie również sprawę, iż „każda rzecz, w którą można uwierzyć, jest jakimś obrazem prawdy”³⁹. Uwierzyć, nie zobaczyć⁴⁰. Jak stwierdza Tadeusz Sławek w swym znakomitym *opus* poświęconym Blake’owskiemu *U-bywaniu*: „Działanie wyobraźni jest [...] w istocie metamorfozą «kopii» w «oryginał» i często bywa niedostrzegalnym działaniem, od którego podskórnie drży powierzchnia pozornie trwałego i znieruchomiałego przedmiotu”⁴¹.

Przyznanie imaginacji owej niezwyklej mocy kreowania bytów niejako bardziej realnych niż tkanka postrzeganej rzeczywistości wiedzie nas w kierunku fenomenologicznej teorii obrazu. Owo ujęcie kwestionuje bowiem zasadę podobieństwa obrazu-objektu do pierwowzoru jako konstytutywną (a co za tym idzie, podważa zasadę samego istnienia pierwowzoru, czyli denotatu). Lambert Wiesing w interesującym studium poświęconym fenomenologicznie zorientowanemu obrazoznawstwu pisze o dziełach kreujących „sztuczną rzeczywistość”, otwierających „widok na rzeczywistość wolną od fizyki”⁴². I znów dodałabym: od fizyki Newtonowskiej.

Te rozważania z kolei prowadzą nas do pojęcia symulacji, a tym samym do nazwiska bodaj największego spośród jej teoretyków – Jeana Baudrillarda. W kontekście obiegowo już znanych koncepcji, wyłożonych w takich dziełach jak *Symulakry i symulacja* czy też *Wymiana symboliczna i śmierć*, Blake’owska apoteoza imaginacji jawi się jako prorocstwo. W *Zbrodni doskonałej (La Crime Parfait)*, 1995), jednym z ostatnich swych dzieł, Baudrillard głosi stan swoistego „nadmiaru rzeczywistości”, rzeczywistości pęczniejącej i nieznośnie uległej

³⁹ Tamże, s. 133.

⁴⁰ Jakkolwiek niektórzy sądzą, że już samo widzenie przez swą intencjonalność posiada moc (s)twórczą. Na przykład James Elkins stwierdza, iż „widzenie jest metamorfozą, nie mechanizmem (seeing is a metamorphosis, not mechanism)”, w widzeniu bowiem tkwi siła, pragnienie i intencjonalność. J. Elkins, *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*, New York, 1996, s. 11–12 [tłum. M. S.].

⁴¹ T. Sławek, wyd. cyt., s. 333.

⁴² Zob. L. Wiesing, *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 3, 31, 140.

wobec hipotez, wyprodukowanej w dobie nowoczesności jako symulacyjny model⁴³. Czyż symulacja jako projekt (i projekcja), odwołując się do słynnej metafory – jako mapa wyprzedzająca terytorium, nie jest w jakiś sposób realna? I odwrotnie: czy rzeczywistość spełnionych symulaków – projektów społecznych, utopii etc. – nie jest tylko woalem uludy? Zdaniem francuskiego filozofa antytezą dla rzeczywistości stanowi nie tyle symulacja (ona *de facto* jest szczególną jej formą), ile iluzja. Tę właśnie złudność świata definiuje uczony jako „ukazywanie rzeczy takimi, jakimi są, mimo że same nie istnieją”⁴⁴. Istnieją zaś gdy – przypomnę cytowane wyżej słowa Blake’a – można w nie uwierzyć.

Bardziej wnikliwe prześledzenie konstelacji łączących myśl obydwu wizjonerów (bo można tak powiedzieć i o tym znad Sekwany), zwłaszcza analiza owych nader zawiłych relacji: rzeczywistość – symulacja – iluzja, znacznie wychodziłoby poza ramy niniejszego tekstu. Postanowiłam jedynie zasugerować możliwy kierunek porównań. W każdym razie Blake – choć dostrzegający zło tego świata – daleki był od skrajnego pesymizmu znamionującego współczesnego nam filozofa, wedle którego ostatnim dziś przejawem duchowości jest ironia⁴⁵, a ostatnim reliktem twórczości – rytuał (zob. *Spisek sztuki*).

„Ponadmysłowość” w utworach wizualnych

Z pewnością na znacznie szersze omówienie zasługiwałaby również niezwykła estetyka obrazów i grafik Blake’a, stanowiąca odzwierciedlenie jego oryginalnego systemu kosmologicznego; estetyka, której kluczową zasadę stanowi transgresyjność, naruszanie i przekraczanie konwencji zarówno w warstwie formalnej, jak i tematycznej. Z konieczności jedynie w sposób pobieżny wspomnę o kilku wątkach. Otóż sądzę, iż nazwać można ów Blake’owski program – niezbyt wyraźnie rozrysowany, wszak artysta niechętny był regułom – pozazmysłowym lub ponadmysłowym. (Zdaję sobie sprawę, że brzmi to jak oksymoron. Oto kolejny Blake’owski paradoks).

Styl artysty osadzony był na kilku różnych eskapizmach, nade wszystko zaś na wielkiej ucieczce poza drzwi podstępnej percepcji,

⁴³ J. Baudrillard, *Zbrodnia doskonała*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008, s. 81.

⁴⁴ Tamże, s. 26.

⁴⁵ Tamże, s. 92.

nadającej światu złudnie skończony wymiar. W często przytaczanym passusie, do którego teraz się odnoszę, prorok Ezechiel wspomina o „ograniczeności organicznego postrzegania”⁴⁶. Z kolei w tekście pt. *Milton* czytamy o niedoskonałości człowieczego oka, które niczym „ciasny krąg, jakże zwarte jest i ciemne”⁴⁷. Dalszą konsekwencją wyjścia poza zmysłową, fizykalną percepcję – a przecież w wieku Rozumu rozkwitło właśnie zainteresowanie optyką – jest wspomniana już pogarda wobec mimetyzmu, pogłębiona stylizacja i skłonienie się w stronę Logosu.

Logos jest zresztą niejako naturalną ojczyzną wygnańców, waga-bundów, outsiderów. Tekst jest swoistym przenośnym muzeum historii, ojczyzną diasporystów, Wiecznych Tułaczy. Dobrze oddaje to już sam tytuł eseju George’a Steinera: *Our Homeland. The Text*, zamieszczonego na łamach kwartalnika „Salmagundi” w 1985 roku. Wspominam o tym, jako że sztuka Blake’a stanowi zarówno idealną egzemplifikację pojęcia *the Englishness* (Nikolaus Pevsner, Sir Peter Ackroyd), jak i – w paradoksalny znowuż sposób – wpisuje się w kategorię, której można by nadać miano *the Jewishness* (Ronald B. Kitaj i jego diasporyczne manifesty).

Kwestionując rozumowe, dyskursywne dochodzenia i zdroworozsądkowe (*common sense*) podejście do rzeczywistości, artysta uciekał w domenę snu. Oniryczny charakter wizji zbliża jego dzieło do malarstwa Johanna Heinricha Füssliego, z którym zresztą się przyjaźnił. (Warto w tym kontekście porównać na przykład *Hekate* z 1795 roku z najbardziej znanym płótnem Szwajcara, *Marą senną* z roku 1781)⁴⁸. Poetyka snu, wyłączającego (nad)kontrolę umysłu i odsłaniającego niekiedy cenestezyjne głębie duszy, łączy się z kolei z cielesną zmysłowością. Nagie ciało jako motyw jest wszechobecne w utworach Blake’a, jakkolwiek zdaje się pozbawione erotycznego zabarwienia, zupełnie jak niezmysłowe jawią się ciała u Buonarrotiego (na którym zresztą Anglik się w dużej mierze wzorował).

Michał Anioł jest bodaj jedynym artystą Południa, którego dzieło kształtuje wizualną wrażliwość Blake’a. (Być może idzie tu o duchowe pokrewieństwo outsiderów wyrastających ponad miarę swoich epok?) Wszak południowy kierunek świata jest kojarzony przez poetę

⁴⁶ W. Blake, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekla*, wyd. cyt., s. 135.

⁴⁷ Tamże, s. 25.

⁴⁸ W. Blake, *Hekate*, 1795, monotyp barwny, Tate Gallery, Londyn; J. H. Füssli, *The Nightmare (Mara senna)*, 1781, olej na pł., Institute of Art, Detroit.

z domeną Urizena, kolebką „głupich Greckich i Łacińskich niewolników miecza” i miejscem rozprzestrzeniającej się od nich „zarazy”⁴⁹. W najwyższej pogardzie ma on włoskich mistrzów pędzla, zwłaszcza żarliwą zmysłowość Tycjana. Tę szczególną, nieerotyczną nagość w pracach Anglika można by było zapewne opisać w kategoriach *sacrum*; z czym nie spotkamy się raczej w sztuce włoskiej, hiszpańskiej czy francuskiej, w której bujna erotyka występuje nierzadko pod pretekstem ukazania historycznego czy mitologicznego tematu.

Blake’a interesuje bardziej nagie ciało jako symbol witalności, nieustannego cyklu życia, łączności człowieka z resztą ożywionego świata (*vide* na przykład *Krąg zmysłowości. Francesca i Paolo*, przedmowa z cyklu ilustracji do *Boskiej komedii* Dantego, 1827, British Museum). Jest to rys charakterystyczny dla imaginariów Północy. Zaznacza się on wyraźnie w obszarze modernistycznej wyobraźni. Mam na myśli na przykład obrazy Edvarda Muncha (zwłaszcza *Metabolizm* z 1899 roku, w zbiorach Munch Museet w Oslo), kręgi życia Gustava Vigelanda zdobiące Frognerparken, wreszcie przedziwne, intrygujące rzeźby islandzkiego mistrza – Einara Jónssona.

Mrużąc oczy i postaciując rojowisko form, możemy dostrzec niekiedy w Blake’owskich kompozycjach zarys drzewa. Czy jest to nawiązanie do germańskiej mitologii – do Ygdrassila, czyli symbolu witalności? Tak czy inaczej, przymknięcie powiek pozwala nam chyba, w sposób paradoksalny, zobaczyć w mglistych zarysach okruczeństwa tajemnicy (ang. *mist* to ‘mgła’, *mystery* – ‘tajemnica’).

Graficzne i malarskie dzieło Blake’a mocno koliduje z gustami epoki, antycypując za to romantyczną melancholię, finezyjny linearyzm *art nouveau*, wreszcie – poetykę surrealistycznych snów. Być może też dałoby się zinterpretować jego plastyczną twórczość w odniesieniu do tak zwanych psychopatologicznych teorii twórczości⁵⁰; symptomatyczne jest bowiem zarówno samo niezwykle nagromadzenie form, jak i rytmiczna, niejako maniacka powtarzalność pewnych

⁴⁹ W. Blake, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, wyd. cyt., s. 15.

⁵⁰ Miłosz z właściwą sobie swadą pisze o Swedenborgu: „Jeżeli wyprawa Swedenborga w głąb słów zatrąca chwilami o szaleństwo, tak że Jaspers zaliczył go do okazowych schizofreników, sprowadzenie wszechświata do operacji logicznych ludzkiego języka u Hegla może być szaleństwem tym bardziej zjadliwym, że ukrytym pod pozorami nienagannego rozumowania, jak to bywa u wariatów «zimnych», w których systemach wszystko tak żelaznie zwarte, że ani szczytyny”. Cz. Miłosz, wyd. cyt., s. 167.

elementów. Czyż jednak geniusz i szaleństwo nie są stronami tej samej monety?

Na koniec tej części rozważań zacytuję słowa Johna Pipera z niewielkiej, ale niezwykle wpływowej książeczki zatytułowanej *British Romantic Artists*, która stanowi właściwie obowiązkową i z pewnością wciąż ulubioną lekturę angielskich artystów (po raz pierwszy wydaną w 1942 roku). Otóż najistotniejszą bodaj partię opisu Blake'owskiego dzieła można przełożyć następująco:

Blake nigdy nie poddawał się regułom ustanawianym przez innych. Przez całe swe życie zwykł był łamać normy zwyczajności, z korzyścią dla swej sztuki. Stanowił on rzadki przykład kogoś, kto potrafi żyć pełnią. W najogólniejszych zarysach jego sztuka bardzo dobrze wpisywała się w ducha epoki, wyrażanego w twórczości artystów takich, jak Fuseli, Flaxman, Barry czy Romney [...]. Blake czerpał to, co najpośledniejsze, z „gotyckiego odrodzenia” i włoskiego *decadentismo*, po czym – nie w sposób płynny, lecz dzięki nieskończonej cierpliwości – przeobrażał te elementy, które były istotne i poniekąd niezbędne; adaptował je do swych dzieł. Jego nieliczne, małe drzeworyty, ilustrujące szkolny tekst „Imitacji pierwszej eklogi Wergiliusza”, tchną energią życia. Ilustracje wykonane przezeń do własnych wierszy są bujne i zarazem delikatne. Nie istnieje żaden opis, który mógłby w sposób adekwatny oddać dzieła Blake'a. Żaden sposób ich odczytania nie jest sensowny; prawomocna może być jedynie postawa ich akceptacji⁵¹.

Rytuały przejścia i „wspólność”

Na końcu niniejszych rozważań chciałabym jeszcze skupić się na koncepcji człowieka jako – posłużę się sformułowaniem niezrównanego Tadeusza Sławka – „bytu liminalnego”⁵², czyli przejściowego, gra-

⁵¹ „Blake never obeyed rules made by anyone else. He broke ordinary rules all his life, with profit to his art. He was rare simply in his capacity to live fully. In its general cast his art was very much of the period, related to that of Fuseli, Flaxman, Barry, and Romney [...]. Blake picked up the rags and tags of the Gothic Revival and the Italian Decadence and without fluency, but with infinite patience transfigured them into works that were vital and necessary. His few small woodcuts for the school text of Philip's *Imitation of Virgil's first Eclogue* burst with life. His hand-coloured prints that illustrate his own poems are tender and exuberant. No word-description of Blake's art is adequate; no approach to it is reasonable but the approach of acceptance”. J. Piper, wyd. cyt., s. 28 [tłum. M. S.].

⁵² Warto w tym kontekście przytoczyć słowa Tadeusza Sławka: „Nie przypadkiem granica, *limes*, *peras* i wszelkie jej postaci (nie tylko takie, jak drzwi,

nicznego (łac. *limen*), znajdującego się w stanie przejścia między różnymi stadiami życia, w odniesieniu do Blake'a powiedzieć można – tańczącego na cienkiej krze dzielącej poziomy świadomości.

Określenie zastosowane przez Sławka skłoniło mnie do uważniejszej lektury słynnego *Procesu rytualnego* autorstwa Victora Turnera (*The Ritual Process. Structure and Anti structure*, 1969), w którym angielski uczony poddaje obserwacji i analizie stadia rozmaitych *rites de passage*⁵³, szczególną wagę przywiązując właśnie do fazy liminalnej lub inaczej mówiąc – marginalnej.

Jak stwierdza Turner: „byty liminalne nie przebywają ani tam, ani tu”⁵⁴; przechodząc w inny obszar kulturowy, podróżując na krawędzi światów łączą w sobie ambiwalentne cechy: kobiecość i męskość, umiłowanie poezji i ubóstwa, świętość i pospolitość etc. – w zależności o opisywanego *casusu*. Co istotne – w planie ogólnym, nie zaś jednostkowym – rytuały przejścia są niejako klamrą spinającą dwa różne modele ludzkich relacji (społeczności): hierarchiczną i jednocześnie zróżnicowaną strukturę *societas* oraz pozbawioną strukturalnych ram *communitas*, „wspólnotę, a nawet komuniję równych jednostek, które poddają się władzy starszyzny plemiennej”⁵⁵.

W fascynującym dziele Turnera prześledzić można konstelacje myślowe łączące zambijski lud Ndembu, Aszanti z Ghany, religijne ruchy millenarystyczne, kulturę zen, św. Franciszka i Mahatmę Gandhiego, a także przedstawicieli *beat generation* i hippisów⁵⁶. Wspól-

wrota, otwór jaskini, zasłona, lecz także linia obrysowująca przedmioty konturem) przewijają się tak często w metaforyce oraz ikonografii Williama Blake'a. W wielkim uproszczeniu moglibyśmy powiedzieć, że człowiek Blake'a jest bytem liminalnym, którego nie można zrozumieć inaczej, jak tylko jako byt znajdujący się w przejściu, nieustannie stojący w obliczu granicy i w drodze do innych form każdą granicę przekraczający. Człowiek jest istotą «bezgranicznie» oddaną granicy, a to z kolei oznacza, że jest bytem amorficznym”. T. Sławek, wyd. cyt., s. 32.

⁵³ Trzy zasadnicze fazy rytuałów przejścia: separację, marginalizację (fazę liminalną) i fazę włączenia, uprzednio rozpoznał i opisał Arnold van Gennep.

⁵⁴ V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dzurak, Warszawa 2010, s. 116.

⁵⁵ Tamże, 117.

⁵⁶ Jak zauważa Turner, bitnicy i hippisi „Podkreślają raczej relacje między ludźmi, stosunki między osobami, niż powinności społeczne, a seksualność traktują bardziej jako wielopostaciowe narzędzie bezpośredniej *communitas* niż jako podstawę trwałej, ustrukturuwanej więzi społecznej. Szczególnie elokwentnie o wolności seksualnej wypowiadał się poeta Allen Ginsberg. Nie brakuje tu «sakralnych» cech często przypisywanych *communitas*. Przejawiają się one w częstym używaniu terminów religijnych typu «święty» czy «anioł» do opisu człon-

nym rysem znamionującym stany graniczne, momenty zawiązywania się organicznego i amorficznego *communitas*, jest poszukiwanie „doświadczenia przekształcającego”. Zgodnie ze słowami wybitnego antropologa:

Bardzo pasuje w tym miejscu często czyniona etymologiczna homologia pomiędzy rzeczownikami «egzystencja» i «ekstaza»; «egzystować» to stać na zewnątrz – tj. na zewnątrz całościowej struktury pozycji, które jednostka zwykle zajmuje w systemie społecznym. Egzystować to być w ekstazie⁵⁷.

W ekstazie mistycznej lub też, jak w wypadku hippisowskich komun, narkotycznej. Innym razem jeszcze bycie w ekstazie oznaczać może stanie na zewnątrz materialnej powszedniości, marnego pyłu spraw, sięganie w dziedzinę snu. Rozdział opatrzony tytułem *Communitas i myśl symboliczna* dotyczy właśnie św. Franciszka, który „podobnie jak inni wizjonerzy i poszukiwacze *communitas*”, interpretował sny i na ich podstawie podejmował ważne życiowe decyzje⁵⁸. Skądinąd do nocnych marzeń przywiązywał również szczególną wagę papież Innocenty III (a może taktycznie udawał, że tak jest?). W każdym razie sen o mnichu w brunatnym habicie podtrzymującym upadający kościół, który miał się przyśnić Innocentemu, pięknie wyobraził na swym fresku Giotto di Bondone.

Obrazowy styl myślenia prezentowany przez św. Franciszka jest, jak konstatuje Turner, „bardzo charakterystyczny dla wielbicieli egzystencjalnej *communitas* i bezpośrednich relacji między ludźmi”⁵⁹. Zamiłowanie do obrazów i przypowieści wyklucza abstrakcję, która okazuje się „wrogiem żywego kontaktu”⁶⁰. Podobnie jak generalizacja, dodałby zapewne Blake. Znamienne, że w tym samym rozdziale pojawia się właśnie postać Blake’a, którego Turner nazywa „wielkim literackim interpretatorem *communitas*”⁶¹. Znamienne też, że pewną dozę uwagi poświęca autor innemu jeszcze wizjonerowi, Allenowi Ginsbergowi, który w każdym istnieniu widział świętość i – inspiro-

ków własnej grupy i w zainteresowaniu buddyzmem zen. Formuła zen «wszystko jest jednym, jedno jest niczym, nic jest wszystkim» bardzo dobrze wyraża globalny, pozbawiony struktury charakter, który wcześniej rozpoznawaliśmy w *communitas*”. Tamże, s. 129.

⁵⁷ Tamże, s. 148.

⁵⁸ Tamże, s. 151.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Tamże.

wany mistycznymi odwiedzinami angielskiego poety – wołał we wspomnianej już *Sutrze słonecznikowej*: „Doskonałe piękno słonecznika! Doskonałe wspaniałe ukochane istnienie słonecznika!”⁶².

Franciszek jest moim ulubionym świętym. Pewna w tym zasługa geniuszu Giotta – choć, rzecz jasna nie tylko – którego *Kazanie do ptaków* (*La Predica agli uccelli*), jeden z fresków zdobiących wnętrze bazyliki w Asyżu, potrafi dogłębnie wzruszyć. Święty nie przemawia, wbrew tytułowi – nie głosi kazania, lecz po prostu, w czułym pochyleniu mówi do braci mniejszych. I być może mówi słowami wieki później spisanyymi przez Blake’a:

Skąd wiesz, czy nie jest każdy Ptak, który swą drogę tnie powietrzną,
Światem rozkoszy nieobjętym, co więźnie w zmysłach twoich pięciu?⁶³

THE PARADOXES OF IMAGINATION. SPATIAL METAPHORICS IN WILLIAM BLAKE’S WORKS

ABSTRACT

This article is concerned with the spatial metaphors used both in the visual and the literary oeuvre of William Blake. This sophisticated metaphoric is inextricably connected with his original cosmological system, which, in turn, corresponds to the concept of the human being as a complete unity, so to say, homo maximus merged with the Universe. In Blakean mythology, Urizen – as a satanic figure, the great Architect, is contrasted with Urthona – the divine Imagination, the force associated with poetry and intuition.

The author seeks to describe these significant Contraries, putting them in the context of notions such as: diabolic symmetry, Newtonian gravity (even etymologically related to sour seriousness – Latin *gravitas*), transgressiveness (a road of excess...), and, last but not least: liminality. What is more, the author underlines the paradoxical nature of the Blakean system, a system created by a multidimensional personality, a rebel and a sheer outsider. The text contains numerous references to, for example, Victor Turner’s, Lambert Wiesing’s and Jean Baudrillard’s philosophical concepts.

KEY WORDS

William Blake, spatial metaphoric, imagination, paradox, gravity, liminality

⁶² A. Ginsberg, *Utwory poetyckie*, tłum. B. Baran, Kraków 1984, s. 45.

⁶³ W. Blake, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, wyd. cyt., s. 131.

BIBLIOGRAFIA

1. Baudrillard J., *Zbrodnia doskonała*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008.
2. Blake W., *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, tłum. W. Juszczyk, Kraków 2001.
3. Blake W., *Wiersze i poematy*, red. K. Puławski, Izabelin 1997.
4. Elkins J., *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*, New York 1996.
5. Konopacki A., *William Blake*, Warszawa 1987.
6. Miłosz Cz., *Ziemia Ulro*, Kraków 1994.
7. Piper J., *British Romantic Artists*, London 1946.
8. *Poetry and Prose of William Blake*, ed. G. Keynes, London 1932.
9. Sławek T., *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake'a*, Katowice 2001.
10. Swedenborg E., *Dziennik snów*, tłum. M. Kalinowski, Poznań 1996.
11. Turner V., *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dźurak, Warszawa 2010.
12. Wiesing L., *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012.
13. Wilde O., *Portret Doriana Graya*, tłum. M. Feldmanowa, Kraków 1995.
14. *Zwierzę słucha zwierzeń: małe bestiariusz z angielskiego albo: Trzydzieści sześć wierszy trzydziestu sześciu poetów zwracających się do lub mówiących o mniej więcej tyluż zwierzętach, a to: Pchłach, Psach, Pająkach, Skowronkach, Jeżach, Nietoperzach, Bykach, Słowikach, Sokolach, Pszczołach, Muchach, Ropuchach, Myszach, Tygrysach i innych Stworzeniach*, wybór i tłum. S. Barańczak, Warszawa 1992.

Małgorzata Stępnik