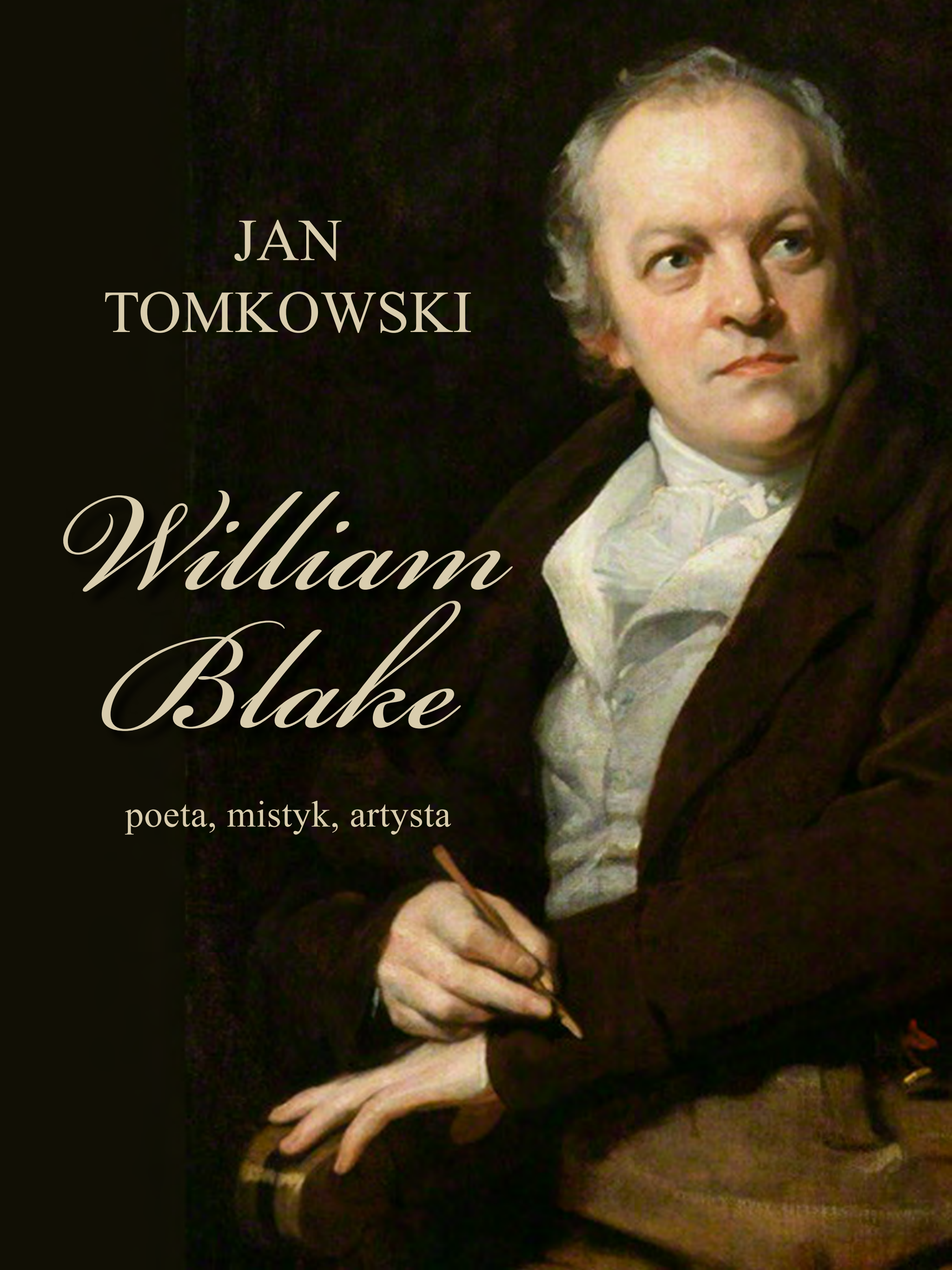
JAN
TOMKOWSKI

William Blake

poeta, mistyk, artysta



Nawigacja

(spis treści)

William Blake – poeta, mistyk, artysta

Kalendarium

Cztery razy o Blake’u

Słownik

Antologia

Galeria

William Blake
poeta, mistyk, artysta

Fear & Hope are — Vision
(Blake: *The Gates of Paradise*)

Znamy zaledwie kilka przykładów w dziejach literatury, świadczących o tym, że można być jednocześnie naprawdę wielkim pisarzem i wybitnym malarzem czy grafikiem. Norwid, Witkacy, Schulz – mimo wszystko w przypadku każdego z wymienionych poezje, dramaty, proza artystyczna przesłaniają jednak twórczość plastyczną. Trudno byłoby znaleźć historyka sztuki wierzącego, że akurat wymienione postacie zmieniły dzieje polskiego malarstwa.

Przypadek Williama Blake'a wygląda nieco inaczej, bo łatwo spotkać koneserów przemierzających muzea całego świata i zapełniających domowe biblioteczki albumami, którzy nigdy nie wzięli do ręki jego wierszy czy poematów, nie mówiąc już o tekstach teoretycznych. A przecież Blake jest również mistykiem, i to jednym z najbardziej zdumiewających w dziejach zachodniego chrześcijaństwa.

Zapomniany dziś malarz niemiecki Jakob Götzenberger napisał po powrocie do swej ojczyzny: „Widziałem w Anglii wiele talentów, lecz tylko trzech geniuszy — Coleridge'a, Flaxmana i Blake'a. Spośród nich Blake był największy".

Tak się jednak złożyło, że za życia Blake — podobnie jak Keats albo Norwid — nie doczekał się należnego uznania. Publiczność zachwycała się innymi artystami, z cała pewnością znacznie mniej wybitnymi. Nic więc dziwnego, że również Polacy odkryli go stosunkowo późno.

Być może zresztą słuszniej byłoby powiedzieć, że ten największy obok Szekspira i Miltona (i może Eliota?) poeta angielski czeka wciąż na odkrycie. Jakże zresztą inaczej wyobrazić sobie lekturę Blake'a i studiowanie jego obrazów? Można to robić chyba tylko w jeden sposób – odkrywając, odgadując znaczenia, rozszyfrowując sens symboli.

Obraz literatury angielskiej drugiej połowy XVIII i początków XIX wieku układali w naszym kraju poeci — najpierw twórcy epoki stanisławowskiej, a potem najwięksi z romantyków. Poeta na ogół chętniej niż akademicki filolog interesuje się postaciami niekonwencjonalnymi, zajmują go duchy zbuntowane, pociągają osobliwości, a nie tylko zjawiska najbardziej typowe dla danego prądu czy epoki.

Niestety, zasięg oddziaływania literatury angielskiej w Polsce ograniczył się we wspomnianym okresie do trzech nazwisk: Byrona, Scotta i nieszczęsnego mistyfikatora Jamesa Macphersona.

Niemal przez całe stulecie w utworach rodzimych autorów snuć się będą bohaterowie bajroniczni.

Poznamy ich łatwo po bladych obliczach, smutnych, ale zawziętych oczach, po milczeniu, które ukrywa wielką życiową tragedię. Jeszcze w drugiej połowie XIX wieku nasi poeci próbują kontynuować i rozwijać najbardziej obiecujący literacki wynalazek Byrona: romantyczny poemat dygresyjny. Tradycja bajronowska trwała w Polsce dłużej niż sam romantyzm, o czym świadczą choćby polemiki na łamach „Przeglądu Tygodniowego", organu warszawskich pozytywistów.
O ile Malczewskiego, Mickiewicza czy Słowackiego fascynowała w co najmniej równym stopniu legenda życia autora *Don Juana* — legenda, w której bunt i niepokój mieszał się ze skandalem — to wpływ Waltera Scotta ograniczył się do sfery zjawisk literackich. Przetłumaczono pokaźną liczbę utworów Scotta, a niektóre wątki w nich zawarte naśladowano albo parafrazowano. Najżywszym dokumentem owych prób pozostał naturalnie *Pan Tadeusz.*
Pieśni Osjana przekładali jeszcze poeci doby stanisławowskiej — Ignacy Krasicki i Franciszek Dionizy Kniażnin. Pełne tłumaczenie było jednak dziełem romantyka, Seweryna Goszczyńskiego. Na temat *Osjana* dyskutowano dosyć często, ale aura, jaką stwarzają poematy Macphersona, wydawała się zbyt egzotyczna dla twórców poszukujących własnego słowiańskiego rodowodu. Praktycznie nie zaistnieli w świadomości ówczesnego polskiego czytelnika angielscy poeci drugiej połowy XVIII wieku, wciąż mało znani są też nawet dzisiaj Wordsworth, Coleridge, Keats. Zapatrzeni w arcydzieła polskiego romantyzmu rzadko i niechętnie sięgamy po Burnsa i Shelleya. Taka sytuacja stawia przed każdym autorem piszącym na temat Blake'a dosyć szczególne zadania. Powinniśmy pamiętać, że obraz literatury angielskiej przełomu XVIII i XIX wieku, jaki narzucili nam romantycy, różni się znacznie od stanu rzeczy panującego na Zachodzie. Piśmiennictwo angielskie tej epoki posiada swoją specyfikę, z której charakteru czasem nie zdajemy sobie sprawy. W połowie osiemnastego wieku silne są jeszcze wpływy poetyki klasycystycznej, powstają nadal utwory w duchu Aleksandra Pope'a. William Collins i Thomas Gray uprawiają tradycyjne gatunki literackie, takie jak oda, satyra, sielanka, elegia, poemat opisowy. Patos i retoryka rządzą tym w dużej mierze martwym dla nas światem. Jednocześnie pojawiają się zapowiedzi romantyzmu czy raczej preromantyzmu. Pierwsze sygnały nowego kierunku to *Myśli nocne* Edwarda Younga, poezje Roberta Blaira oraz wspomniane wcześniej *Pieśni Osjana* Macphersona. W momencie, gdy ukazywały się te książki, w Polsce trwała jeszcze epoka Sasów, niezbyt obfita w dokonania artystyczne.
Odpowiednikiem naszych *Ballad i romansów* są w Anglii *Ballady liryczne* Wordswortha i Coleridge'a, opublikowane już w 1798 roku. Równie istotna jest data znacznie późniejsza: rok 1812, w którym czytelnicy poznają dwie początkowe pieśni *Wędrówek Childe Harolda.* Ekspansja romantyzmu w Anglii kończy się nadspodziewanie szybko, jeszcze za życia Blake'a. Również dlatego, że – jak przekonywał swego czasu Jarosław Marek Rymkiewicz – romantycy umierają młodo. W 1821 roku odchodzi przedwcześnie Keats, w 1822 — Shelley, w 1824 — Byron. Skrupulatni historycy literatury jako *terminus ante quem* przyjmują nieraz rok 1832, w którym umarł Walter Scott.
W literaturze polskiej granicę między klasycyzmem a romantyzmem zakreślają jasno wystąpienia poetów i krytyków. W Anglii jest inaczej. Nurt klasycyzmu nie posiada tu znamion epigońskich, więc poeta George Crabbe, współczesny romantykom, może liczyć na uznanie, choć kontynuuje bardzo tradycyjny model pisarstwa.
Elementy klasycystyczne odnajdziemy zresztą bez trudu w wierszach Keatsa albo Coleridge'a. Odmienne upodobania estetyczne nie stają się też powodem głębokich konfliktów i waśni. Klasyk Crabbe utrzymuje więc na przykład całkiem przyjazne stosunki z romantykiem Wordsworthem.

W tych owocnych dla kultury angielskiej latach następują głębokie przemiany w dziedzinie socjologii literatury. Są to przeobrażenia dość niekorzystne dla poezji trudnej, hermetycznej, wymagającej dużego wysiłku intelektualnego podczas lektury. W życiu literackim rośnie w XVIII wieku rola salonów, żywo rozwija się czasopiśmiennictwo. W teatrze dominują wzory molierowskie, publiczność poszukuje najczęściej rozrywki, którą zapewniają Olivier Goldsmith i Richard Sheridan. Z twórczością poetycką konkuruje skutecznie powieść, reprezentowana przez nazwiska wielkich mistrzów tego gatunku: Fieldinga i Sterne'a U schyłku osiemnastego stulecia zapanuje moda na romanse grozy. Wielką popularność osiągnie Ann Radcliffe, arcydziełem okaże się *Mnich* Lewisa.

Stosunkowo długie jak na owe czasy życie Blake'a pozwala umieścić jego postać nawet w dwóch epokach, osobliwe dzieło sprawia, że jakakolwiek decyzja w tej kwestii rodzi poważne wątpliwości. Pamiętając o niechęci autora *Jeruzalem* do oświeceniowego racjonalizmu wiąże się zwykle jego osobę z rewoltą romantyczną. Ale nie powinniśmy zapominać i o poważnych przecież różnicach. Blake'a daleki był romantyczny indywidualizm, obca — romantyczna poza. Trudno zauważyć w jego dziele czy biografii ślady romantycznych niepokojów ducha, które kończą się zwykle spleenem albo melancholią. Blake nie zadaje rozpaczliwych pytań, nie błąka się po świecie wypatrując znaków Boga. Należy do tych szczęśliwych istot, które wiedzą wszystko od samego początku.

Nic dziwnego, że Wordswortha czytał z prawdziwą przykrością. Tylko jedna siła potrafi uczynić człowieka poetą: Wyobraźnia, Boska Wizja. Wordsworth jej nie posiada, korzysta zatem z fałszywej inspiracji. To filozof („Człowiek Naturalny"), a nie poeta we właściwym znaczeniu tego słowa. Krytyczny osąd Blake'a może nas nieco zdumiewać, jako że akurat w *Preludium* Wordswortha spotykamy pewne wątki i sposoby myślenia znamienne dla całej mistyki europejskiej, a główna rola przypada tu właśnie Wyobraźni i Wizji.

Blake ilustrował *Nocne myśli* Younga i *Grób* Roberta Blaira, ale także sławną *Odę na śmierć ulubionej kotki, co utopiła się w naczyniu ze złotymi rybkami* Thomasa Graya. Ten ostatni utwór interpretował niejako *à rebours*. O ile bowiem oda Graya poprzestaje na wyliczeniu uroków wyglądu zewnętrznego zwierzęcia i wytknięciu jego dość przykrego charakteru, to Blake na swym rysunku przedstawił kota jako „czystego ducha", wprowadzając dosyć niespodziewanie sens mistyczny.

Z całą pewnością za ważniejsze musimy uznać polemiki, jakie William Blake toczył przez całe życie z filozofami Oświecenia. Newton, Wolter i Locke są dla niego myślicielami bardziej istotnymi niż angielscy Poeci Jezior. Słusznie więc chyba Wiesław Juszczak nazywa Blake'a człowiekiem wieku osiemnastego:

„Wbrew najwygodniejszym rozwiązaniom, w których się zaleca umieszczanie Blake'a na pograniczu dwu stuleci, jest on bezwzględnie człowiekiem wieku osiemnastego. Tego osiemnastego wieku, który się kończył wojnami napoleońskimi, by stulecie następne otworzyć tragicznym rozczarowaniem, jakie bohaterowie Stendhala wynoszą z bitwy pod Waterloo. Tego wieku, który był wiekiem wyniszczanym wojnami, był wiekiem wybuchu i klęski Wielkiej Rewolucji — a nie, jak następny, wiekiem mrocznego pokoju i rozproszonych, wobec poprzednich przewrotów nikłych, i szybko tłumionych powstań.

W wieku dziewiętnastym Blake mógł być zaledwie prekursorem czegoś. W osiemnastym jest prawdziwie sobą".

Na ogół nie zauważamy, że w wieku XVIII obok filozofów oświeceniowych żyli i działali także

wielcy wizjonerzy i mistycy chrześcijańscy: Tersteegen, Oetinger, Swedenborg, Saint-Martin. Blake jest chyba jedną z takich właśnie postaci — nieprzejednanych, skłóconych z własną epoką, broniących zażarcie raz przyjętego punktu widzenia.

William John Corthope, autor monumentalnej *History of English Poetry,* nazwał Miltona największym i zarazem ostatnim poetą średniowiecznej Anglii. Jest w tym określeniu nieco przesady, choć tłumaczyłoby ono może. dlaczego w kręgu zainteresowań Williama Blake'a, entuzjasty sztuki gotyckiej, tak wielką rolę odgrywa autor *Raju utraconego.* Trudno zresztą mówić o bezpośrednich zależnościach. Obydwu poetów łączy fascynacja biblijną Księgą Rodzaju, intryguje zagadka odkupienia, grzechu i genezy zła. Milton wybiera interpretację zasadniczo ortodoksyjną, choć Blake dostrzega w *Raju utraconym* także elementy poza nią wybiegające. Niewątpliwą zasługę Miltona stanowi odkrycie nieograniczonych możliwości hermeneutycznych tekstu biblijnego, ukazanie jego niezmierzonej głębi i poetyckich walorów. Niejednokrotnie też *Raj utracony* — obok ksiąg starotestamentowych proroków i *Ewangelii* — okazuje się kluczem otwierającym Blake'owskie szyfry. Obaj poeci przedstawiają świat, w którym trwa walka kosmicznych żywiołów i nieśmiertelnych mocy. Pewne obrazy zawarte w *Księdze Losa* przywodzą na myśl fragmenty trzeciej części Miltonowskiego arcydzieła. Warto też dodać, że w większości dojrzałych utworów Blake posługuje się białym wierszem, choć zdania, jakie buduje, są bardziej zwięzłe, swobodniejsze, wyzwolone od wersyfikacyjnych rygorów. Nie podziela też zamiłowania Miltona do retoryki, malarska wyobraźnia nakazuje mu preferować konkret, szczegół, barwę.

Próba zamknięcia poetyckiego dzieła Blake'a w ramach jakiegokolwiek prądu czy epoki wydaje się zatem przedsięwzięciem daremnym. Przekracza ono granice literatury, stając się najważniejszym ogniwem bogatej tradycji mistyki angielskiej, ciągle stosunkowo mało znanej w Europie. Tymczasem Wielka Brytania może się poszczycić wieloma znakomitymi autorami mistycznych tekstów. Już wiek czternasty przynosi kilka godnych odnotowania w skali światowej postaci, takich jak Julian z Norwich, Walter Hilton czy anonimowy autor traktatu *Chmura niewiedzy* (*Cloud of Unknowing*). Działa wówczas Richard Rolle, którego znawcy porównują nieraz z Blake'm. Dzieli ich jednak nie tylko bez mała pięć stuleci, ale także stosunek do ascezy, mimo że obaj zgodnie uznają miłość za warunek mistycznej iluminacji. Zdaniem obu wizja jest dana temu, kto kocha. Wszyscy mistycy przekazują tę samą treść, bowiem wszyscy pochodzą z tego samego kraju.

Badacze mistyki angielskiej nie pomijają zazwyczaj zjawiska tak złożonego jak twórczość siedemnastowiecznych poetów metafizycznych. Z tej perspektywy najważniejsi okazują się Henry Vaughan, Thomas Traherne i ewentualnie John Donne. Wszyscy poszukują wiedzy na drodze zapomnienia i marzą o powrocie do raju niewinności. Chrystus staje się dla nich symbolem zwycięstwa nad śmiercią, głoszą chwałę religii miłości i przebaczenia. Czasem utożsamiają miłość duchową z erotyzmem, zwłaszcza u Donne'a ekstaza mistyczna nie różni się na dobrą sprawę od rozkoszy, jaką może dać człowiekowi akt seksualny. Nie inaczej sądził William Blake.

Jednym z najważniejszych autorytetów mistyki angielskiej był żyjący na przełomie XVI i XVII wieku niemiecki wizjoner Jakob Böhme. John Pordage i Jane Leade dali początek ożywionej, trwającej jeszcze wiele lat po śmierci Blake a recepcji poglądów autora *Aurory.* W osiemnastym stuleciu inspirował on Henry'ego Brooke'a i Williama Lawa. Szczególnie ten ostatni czynił spore wysiłki, by hermetyczne teksty Böhmego uprzystępnić szerszej publiczności. Blake mógł sięgnąć do nich tym łatwiej, że przyswoił sobie system pojęć Paracelsusa, którym niemiecki wizjoner dość często operuje. Angielski poeta ważał zawsze Böhmego za myśliciela natchnionego i wyrażał się o nim z najwyższym szacunkiem.

Dokładnie tak jak Blake w *Zaślubinach Nieba i Piekła,* Böhme ukazywał pojęcia dobra i zła w nowym oświetleniu. „Tak" nie może istnieć bez „nie", rozwój odbywa się w wyniku ścierania się przeciwieństw, ale ta walka powoduje mękę wszystkich bytów. Dwa z trzech „principiów Bożego Objawienia" przypominają występujące w dziełach angielskiego poety kategorie boskości. O ile jednak Böhme, wychodząc od tajemnych znaczeń Biblii, tworzy łańcuchy abstrakcyjnych istnień, to u Blake'a stają się one konkretnymi postaciami. Osobliwa mitologia zastępuje mistyczną spekulację.
W Londynie spędził ostatnie lata Emanuel Swedenborg, w Anglii znalazł najwierniejszych uczniów i kontynuatorów skupionych wokół założonego w roku 1788 Nowego Kościoła i działającego do dziś Towarzystwa Swedenborgiańskiego. Blake studiował wnikliwie pisma szwedzkiego mistyka, notując własne uwagi na marginesach. Przewidział zresztą jego wielką karierę literacką. Napisał, że Swedenborg zasługuje zwłaszcza na uwagę malarzy i poetów. Jak się okazało — miał rację. Jego zdaniem „boski nauczyciel" poprawił wiele błędów Kościoła, chociaż sam mylił się w niejednej kwestii. Blake'owi trudno było pogodzić się z dążeniem do racjonalizacji mistycznej wizji, odrzucał teorię korespondencji i zawarty w traktatach Swedenborga obraz zaświatów. Natomiast niezbyt chyba trafnie uznał szwedzkiego mistyka za zwolennika idei predestynacji, za następcę Lutra i Kalwina Według angielskiego poety predestynacja była oczywiście pomysłem podsuniętym Kalwinowi przez szatana.
Dla zdecydowanej większości autorów mistycznych pisanie stanowiło prawdziwą mękę, zupełnie innego rodzaju niż twórcze cierpienia Flauberta albo Prousta. Chociaż zapełniali nieraz tysiące stron, trudno im było pozbyć się wątpliwości, czy dobrze spełnili swój obowiązek. Bogactwo wizji jakiej doświadczyli, wykluczało przecież możliwość opisu w jakimkolwiek ludzkim języku. Jak wypowiedzieć to, co już z natury wydaje się po prostu niewyrażalne?
Richard Rolle, jeden z tych którzy zdecydowali się przekazać świadectwo swych doznań, wyznawał w traktacie *Contra amatores mundi.* „Doprawdy, siły mnie opuszczają, gdy próbuję mówić o wiecznej miłości, ponieważ nie mogę wyrazić słowami, ponieważ nie potrafię pojąć jej własnym umysłem. Język zawodzi mnie, umysł nie wytrzymuje pracy, która przekracza możliwości ludzkiego intelektu".
Wypowiedź mistyczna stanowi w takich wypadkach rezultat kompromisu między niemożnością a potrzebą mówienia. Używając słów języka ludzkiego i łącząc je w zdania podług określonych prawideł gramatycznych. tworząc czytelną całość, akceptujemy zasady danego języka. Uznajemy je nawet wówczas, gdy zapewniamy, że język to zbyt ubogi, że dzieło mistyczne przynosi jedynie dalekie echo wizji, a nie jej precyzyjny opis.
Emmanuel Swedenborg, któremu pozwolono zgłębić tajemnice języka anielskiego, zmuszony był zapisywać relacje ze swych podróży w języku ludzkim, języku niższego stopnia. Według szwedzkiego wizjonera „kiedy Słowo Boga Mesjasza jest czytane, przenika ono każdego stosownie do jego stanu, na przykład do tych, którzy są w ciele, trafia za pośrednictwem sensu materialnego". Anielską mowę cechuje płynność, symultaniczność, ciągłość. W *Diariuszu duchowym* Swedenborg wspomina o swej bezradności: nie wszystko potrafił opisać, a sporządzone z wielkim wysiłkiem relacje „nie wyczerpywały bogactwa znaczeń". Mimo wszystko musiał pisać, jeśli chciał, by usłyszano jego głos — pisać nawet za cenę uproszczeń i zniekształceń.
Mistyka Blake'a zdąża jak gdyby w odwrotnym kierunku: stanowi akt odmowy komunikacji za wszelką cenę. Blake narzuca odbiorcy własny język, nowatorski, oryginalny, ale i hermetyczny, w oczach czytelnika niejednokrotnie stanowiący zuchwałe wyzwanie wobec zachodniej filozofii,

nauki, sztuki. Wbrew opinii dosyć powierzchownych interpretatorów jego poglądy nie tworzą w żadnym wypadku spójnego systemu. To raczej dynamiczna całość, która pulsuje ruchem, opierając się skutecznie próbom pełnego zadowalającego opisu. Odkładając po przestudiowaniu monumentalne prace wybitnych znawców Błake'a, owoc wieloletnich wysiłków filologów czy badaczy idei, mamy przeważnie poczucie niedosytu. Odnosimy wrażenie, że niejedno zostało tu pominięte, poddane retuszowi, wygładzone.

W *Jeruzalem* jeden z głównych bohaterów poematu Los, stwierdza: „Muszę stworzyć System albo zostanę zniewolony przez system innego człowieka". Słowa te interpretuje się często niewłaściwie, czyniąc z nich życiową dewizę samego Blake'a. Tymczasem, jak słusznie zauważył Northrop Frye, Blake nie zamierzał nigdy stworzyć zamkniętego „systemu myśli", pragnął raczej „walczyć z systemami, by wyzwolić od nich jednostki". Nigdy też nie ujął swych idei w postaci czytelnego dla ogółu katechizmu, co zwykli czynić reformatorzy religijni. Sądził bowiem, że każdy powinien znaleźć własną drogę do wizji.

Georges Bataille pisze nie bez racji, że „życie Blake'a wydaje się prawie banalne: było regularne i pozbawione nadzwyczajnych wypadków". Ta na pierwszy rzut oka nieważna i mało urozmaicona biografia zdaje się jakby stworzona do tego, by nie przesłaniała sprawy najistotniejszej: dzieła jedynego w swoim rodzaju, mistyki bez poprzedników i kontynuatorów. W niezbyt bogatym w zewnętrzne zdarzenia życiu dostrzegamy przecież (na co zwróciła uwagę Evelyn Underhill) liczne zwroty, załamania, ewolucje duchowe, a nawet doświadczenie mistycznej nocy.

Jeśli wierzyć świadectwom biografów, Blake doznał pierwszej wizji mistycznej jeszcze w dzieciństwie. Bóg zajrzał podobno przez okno do pokoju czteroletniego chłopca, określając w ten sposób jego przyszłe losy. Odtąd odwiedzali go bez przerwy mieszkańcy innych światów: wróżki, elfy, czarodzieje, giganci, aniołowie. Pojawiał się duch zmarłego w 1787 roku brata poety. Pośród tych niezwykłych gości Blake czuł się doskonale: o wiele pewniej niż Dante, chyba nawet lepiej niż Emanuel Swedenborg. Pod ich dyktando napisał nie tylko swe długie poematy: *Miltona* i *Jerusalem.* Mistyczne doświadczenie stało się jednocześnie nauką tworzenia, lekcją formy, odkryciem nowego języka poetyckiego.

Wśród wszystkich mistycznych epizodów Blake'a brak tego najważniejszego: porażającej wizji, która powoduje, że w jednej chwili przeobraża się cała osobowość człowieka, wizji graniczącej z szaleństwem, zmieniającej diametralnie obraz rzeczywistości. Mistykiem może stać się wybitny przyrodnik, zwykły szewc i ceniony poeta. W tym znaczeniu Blake nigdy nie stał się mistykiem, był nim zawsze, od urodzenia aż do śmierci:

Anioł patronujący memu narodzeniu
Rzekł: Mała istoto, stworzona z Radości & Wesela,
Idź kochać bez pomocy wszelkiej Ziemskiej Rzeczy.
(*Epigrams, Verses and Fragments from The Note-Book*)

W każdym z podanych przez nas przypadków istnieje opozycja między dziedziną dotychczasowej aktywności człowieka (nauka, literatura, rzemiosło, czasem kapłaństwo) a sferą mistyki. U Blake'a podobna trudność nie występuje, wszystko przebiega harmonijnie od samego początku, niknie granica oddzielająca mistykę od poezji.

Wczesne teksty, takie jak *All Religions are One* czy *There is no Natural Religion* zawierają wiele stwierdzeń, które spotykamy w ostatnich poematach Blake'a. Jednak porównanie utworów

takich jak na przykład *Poetical Sketches* i *Jerusalem,* odsłania głębokie różnice, ilustruje także sens wieloletnich wysiłków poety: mamy tu do czynienia nie tyle z ewolucją poglądów, co z próbą stworzenia nowej, mistycznej gramatyki. Wczesne poezje sprawiają wrażenie prostych, technicznie mało skomplikowanych. Ta prostota jest oczywiście pozorna, ale komplikacje, z jakimi możemy się tam zetknąć, nie zapowiadają w żadnym razie pułapek *Miltona* czy *Four Zoas*. *O* swych najważniejszych dylematach Blake mówi stosunkowo mało: chyba nie dlatego, że jeszcze o nich nie wie; brak mu raczej języka, przy pomocy którego mógłby wyrazić treść swych niesamowitych wizji.

Jean Hagstrum nazywa język mistycznych dzieł Blake'a „alegoryczno-obrazowym". Uwaga ta zdaje się dotyczyć zarówno poezji, jak i malarstwa. Manuskrypty Blake'a nasuwają raczej myśl o Księdze, spełniają marzenia kabalistów o tekście pozbawionym elementów przypadkowych, przesyconym barokowym bogactwem znaczeń. Każde słowo i każda litera zostały według Blake'a starannie przestudiowane, zanim znalazły się na właściwym miejscu. Poematy, których edycji (z reguły w ograniczonej liczbie egzemplarzy) dokonał sam autor, zawierają obok zasadniczego tekstu oraz ilustracji cały szereg elementów pomijanych przez zwykłe wydania. Są to niewielkie rysunki na interliniach, ozdobnie wykonane litery początkowych wersetów, kształt i kolor pisma, rozmieszczenie zdań na poszczególnych stronicach. Powstaje pytanie, czy utwory te wolno wydawać inaczej niż robił to sam Blake. Bowiem jeśli nawet w „zgięciach i załamaniach liter" Blake'owskiej Księgi nie odnajdziemy boskości, to kryją się tam z pewnością sensy i symbole, bez znajomości których proces lektury stanie się utrudniony.

Blake był jedynym może człowiekiem w historii literatury i historii mistyki, który podjął ryzyko skonstruowania własnej, „indywidualnej" mitologii, w dodatku na tak ogromną skalę. Dziesiątki, a później setki postaci, figur i alegorii zapełniają poematy angielskiego autora. Większość z nich to twory wyobraźni, pojawiają się również osoby historyczne, bohaterowie biblijni, postacie znane z historii kultury. Uporządkowanie Blake'owskiego kosmosu jest dla badacza koniecznością, choć zabieg to pod każdym względem dyskusyjny i arbitralny, skoro świat ów cechuje niestałość, płynność, brak chronologii. Łatwo zrozumieć intencje badaczy, którzy starali się wskazać jeden tekst, jeden poemat przynoszący klucz do pozostałych dzieł. W opinii wielu historyków literatury taką rolę ma spełniać *Vala, or the Four Zoas,* obszerny utwór napisany między 1795 a 1804 rokiem. Wychodząc od jego lektury, Northrop Frye, autor głośnej książki *Fearful Symmetry*, sporządził wykres, który z pewnymi zastrzeżeniami służyć może jako przewodnik po mitologii angielskiego poety:

Imię wieczne	Luvah	Urizen	Tharmas	Urthona
Imię czasowe	Orc	Szatan	Cherubin	Los
Emanacja	Vala	Ahania	Enion	(Enitharmon)
Jakość	Miłość	Wiedza	Siła	Wyobraźnia
Zoa	Byk	Lew	Orzeł	Człowiek
Zmysł	Nos	Oko	Język	Ucho
Część ciała	Lędźwie	Głowa	Serce	Nogi

Metal	Miedź	Złoto	Srebro	Żelazo
Pozycja	Centrum	Zenit	Obwód	Nadir
Część natury	Gwiazdy	Słońce	Księżyc	Góry
Element	Ogień	Powietrze	Woda	Ziemia
Duchy elementarne	Geniusze	Elfy	Nimfy	Gnomy
Kraj	„Rodzenie”	Eden	Beulah	Ulro
Miejsce	Gleba	Miasto	Ogród	Podziemia
Zawód	Tkacz	Rolnik	Pasterz	Kowal
Sztuka	Malarstwo	Architektura	Poezja	Muzyka
Planeta	Mars	Merkury	Wenus	Ziemia
Strona świata	Wschód	Południe	Zachód	Północ
Pora roku	Wiosna	Lato	Jesień	Zima
Pora dnia	Ranek	Południe	Zachód	Noc
Wiek	Dzieciństwo	Dojrzałość	Starość	„Śmierć”
Synowie Losa	Palamabron	Rintrah	Theotormon	Bromion
Emanacja	Elynittria	Ocałythron	Oothoon	
Miasto	Londyn	Verulam	York	Edynburg
Ewangelista	Łukasz	Marek	Jan	Mateusz
Kolor	Czerwień	Biel	Zieleń	Błękit
Siła	Miłość	Wiara	Nadzieja	Wizja
Występek	Nienawiść	Wątpienie	Rozpacz	Ciemnota
Rzeka Edenu	Pison	Hiddekel	Gihon	Eufrat

Schemat ten — pomijając figury, które zawdzięczają swe istnienie wyobraźni poety — przypomina podobne tablice opracowywane przez dawnych alchemików, astrologów i mistycznych badaczy natury, pełni jednakże odmienną funkcję. W astrologii czy alchemii świat był w gruncie rzeczy

statyczny, każdy element jego architektury otrzymywał swe niepowtarzalne miejsce, ściśle określone miały być również relacje i operacje na tych elementach. U Blake'a to, co najważniejsze, wyraża się w opozycjach, dynamicznym działaniu, walce czterech fundamentalnych jakości. Poczwórne uniwersum o wiele łatwiej opisać przyjmując za punkt wyjścia przeciwieństwa (Urizen — Los, Urizen — Orc, Bromion — Theotormon, Eden — Ulro) niż analizując osobno każdą z postaci czy kategorii.

W pewnym uproszczeniu całe dzieło Blake'a opowiada o konflikcie Rozumu *(Reason) i* Wyobraźni *(Imagination)*. Autor *Jerusalem* uważał klęskę zadufanego w sobie oświeceniowego rozumu za fakt dowiedziony. Polemizował z filozofami, przyrodnikami i matematykami. Skrajna krytyka rozumu, wiedzy i nauki otwierała nieraz drogę tezom na pierwszy rzut oka demagogicznym, w rodzaju tej, jaką znajdujemy na marginesie dzieła Thorntona: „Chrystus & jego Apostołowie byli Analfabetami; Kaifasz, Piłat i Herod byli Uczonymi".

Wielokrotnie w dziejach chrześcijaństwa wypowiadano pochwałę niewiedzy, kreślono apologię prostaczka oświeconego przez Boga. Nigdy jednak nie potępiono rozumu dla zapewnienia centralnego miejsca wyobraźni. Sądzić możemy nawet, że religia i ludzka wyobraźnia dadzą się pogodzić ze sobą w bardzo nielicznych sytuacjach. Fundament religii, dogmat, ogranicza przecież wolność czy raczej dowolność, twórczą swobodę, która cechuje wyobraźnię, imaginację, fantazję. Jedynie religia bez dogmatów mogłaby zostać nazwana religią wyobraźni, lecz ortodoksja nadałaby jej miano herezji. Blake trafnie przeczuł zatem, że herezja to sprawa wyobraźni.

Warto zwrócić uwagę, że jeszcze za życia Blake'a dokonała się istotna zmiana w pojmowaniu przez filozofów roli wyobraźni. Jeszcze George Berkeley uczył, że dzieła imaginacji znamionuje nietrwałość, a co gorsza okazują się one przyczyną rozlicznych złudzeń i omamień. U Kanta wyobraźnia zmienia się już w instrument syntezy, jedno z trzech podmiotowych źródeł poznania. Schelling umieszcza twory wyobraźni pomiędzy skończonym i nieskończonym, realnym i idealnym, w jego wersji *„Einbildungskraft"* łączy Absolut i to, co ograniczone. Idący śladem Kanta Coleridge uzna wyobraźnię za tę władzę człowieka, która pozwala jednoczyć i interpretować symbole świata naturalnego. Zdaniem Coleridge'a właśnie wyobraźnia daje nam klucz do uniwersum. Shelley nazywa ją „boską siłą kreacyjną". Do tych wątków odwoła się w drugiej połowie XIX wieku Coventry Patmore.

Blake odrzuca akceptowany przez filozofów związek wyobraźni z pamięcią („Wyobraźnia nie ma nic wspólnego z pamięcią"), a termin z zakresu teorii poznania przekształca w kategorię religijną. „Oko Wyobraźni" stwierdza całą połowiczność rzeczywistości materialnej, zaś odkrywając istnienie innej realności kieruje się ku wieczności. Wyobraźnia jest sposobem oglądania świata, jest także rajem zapewniającym niezmienne trwanie każdej rzeczy, jest wreszcie boskim ciałem Jezusa obecnym we wszystkich ludziach. Blake nawiązuje tym samym do *Archidoxis* Paracelsusa, zgadza się na porównanie Wyobraźni do słońca opromieniającego całą naturę, przyjmuje niezwykły pomysł, iż niebo jest niczym innym jak Wyobraźnią.

Do tak oryginalnie zastosowanego pojęcia angielski poeta dodaje drugie — Wizja (*Vision*). „Mieć Wizję" znaczy dla niego o wiele więcej niż „posiadać natchnienie", „doznać olśnienia", „zostać zainspirowanym". Wizja równa się życiu w prawdzie, przekreśleniu fałszu, osiągnięciu już na ziemi stanu bliskiego świętości. Nie ma istotnej różnicy między twórczością i egzystencją. Brak Wizji — uprawnione byłoby porównanie go do braku łaski — doprowadził do powstania fałszywych rodzajów poezji, takich jak Alegoria czy Przypowieść. Wyjaśniając charakter swej *Wizji Sądu Ostatecznego,* Blake zauważał:

„Sąd Ostateczny nie jest Przypowieścią czy Alegorią, lecz Wizją. Przypowieść czy Alegoria są całkiem odmiennym & niższym rodzajem poezji. Wizja albo Wyobraźnia jest Reprezentacją tego, co żyje Wiecznie, Rzeczywiście i Niezmiennie. Przypowieść czy Alegorię Tworzą córki Pamięci. Wyobraźnię otaczają córki Inspiracji, które wszystkie razem zwane są Jeruzalem".
Dla Blake'a religia była w gruncie rzeczy tym samym, co Sztuka. Biblia okazywała się Kodeksem Sztuki, Jezus i apostołowie — Artystami, modlitwa — studiowaniem Sztuki (wiele cennych uwag na ten temat przynoszą aforyzmy z *Laokoona).* Już w krótkim traktacie *Wszystkie religie są Jednością,* pochodzącym prawdopodobnie z 1788 roku, zarysowuje się oryginalna teoria „Geniuszu Poetyckiego". Poetycki Geniusz, identyfikowany z Wyobraźnią, nabierał cech dość nieoczekiwanych — był kreatorem, a także autorem Pisma Świętego, pozostając mimo wszystko swego rodzaju wzorem człowieczeństwa.
Poezja i religia mają zatem wspólne źródło: Bóg dał początek sztuce pisania, Poetycki Geniusz obdarował ludzkość religią. Blake przeprowadzał operację dokładnie odwrotną do tej, którą podjęli poeci romantyczni i modernistyczni, nadający twórczości rangę religii, sakralizujący poetę i jego dzieło. Autor *Miltona* pragnął natomiast wykazać „artystyczny" charakter i rodowód religii, zwłaszcza chrześcijaństwa.
Identyfikacja sztuki i wiary, co więcej, przekonanie, że poza obszarem działalności artystycznej religia staje się niemożliwa, miało daleko idące konsekwencje dla oceny chrześcijaństwa dokonywanej przez Blake'a. Z jednej strony sądził on, że wszystkie religie ludzkości pochodzą z tego samego źródła, a zatem wszystkie są poniekąd uprawnione. Z drugiej odróżniał religie fałszywe, pozorne, głoszące kult „Boga tego świata", posługujące się systemem nakazów i zakazów. Na potępienie zasługuje każda religia oddzielająca „sacrum" od człowieczeństwa. W najdawniejszych wiekach szukano boskości w „drzewach i kamieniach". Ci, którzy mylnie pojmują przesłanie nauki chrześcijańskiej, również uprawiają kult Boga jako istoty transcendentnej.
Z punktu widzenia większości filozofów oświeceniowych religia przypominała moralność. Niektórzy tylko pod tym warunkiem skłonni byli doceniać jej wartość. Dla Blake'a religia, podobnie jak poezja, powinna być „niemoralna" — co należy chyba rozumieć: „pozbawiona przesłania moralnego". Poeta stwierdzał przekornie, że „Najznakomitsza Poezja jest Niemoralna, Najznakomitsze charaktery — Grzeszne". Judaizm, religię surowego prawa moralnego i gniewnego Boga Starego Testamentu, uważał za anachronizm. Za swoich najgroźniejszych przeciwników uznał angielskich deistów. Pod tym określeniem rozumiał nie tyle kierunek filozofii angielskiej, który reprezentowali na przykład Toland, Bolingbroke czy Joseph Priestley, co poglądy trzech dawniejszych myślicieli: Bacona, Locke'a i Newtona.
Chłodny intelektualizm Bacona kłócił się zapewne z żywiołową wizją Blake'a. Odpychały poetę wyrafinowane abstrakcje Locke'a, nie dowierzającego snom i fantazjom, przyznającego rozumowi prawo do osądzania objawienia. Głównym obiektem ataku stała się jednak Newtonowska „pojedyncza" wizja uniwersum. Doprawdy, trudno wyobrazić sobie dwa bardziej odmienne obrazy rzeczywistości od tych, które kreują: Newtonowska fizyka, matematyka, mechanika i astronomia oraz niespokojna wyobraźnia Blake'a. Świat Newtona upodabnia się do matematycznego modelu, stanowi niemal całkowicie materialny, precyzyjny mechanizm. Prawo powszechnego ciążenia i prawa ruchu regulują zachowanie wszystkich ciał. Kosmos jest odwieczny, rola Boga sprowadza się do pierwszego impulsu. Każde zjawisko może zostać wytłumaczone drogą eksperymentu, doświadczenia i indukcji.
Pod koniec życia Newton, na pół niewidomy, pracujący tylko w zaciemnionym pokoju, zapragnął

wyjaśnić tajemnicę początku wszechrzeczy. Uzbrojony w linię, cyrkiel oraz znajomość prawideł matematyki i astronomii, snuł plany rekonstrukcji uniwersalnej chronologii, ustalał rok wyprawy Argonautów. Blake musiał wiedzieć o tych próbach, przedstawiając Newtona jako nagiego mężczyznę siedzącego na skale, usiłującego za pomocą cyrkla wymierzyć i zamknąć w granicach naukowego poznania cały wszechświat. Uniwersum Newtona było nie tylko fałszywe, ale również — martwe. Sceptycyzm uczonego kojarzył się poecie z szatańskim zwątpieniem Urizena. Zgoła inaczej brzmiała zapisana w Ewangeliach nauka Chrystusa:

Rozum mówi „Cud": Newton mówi „Wątpię"(...)
Wątpić! Wątpić & nie wierzyć bez eksperymentu:
O tym myślał Jezus, Kiedy powiedział
„Tylko Wierz! Wierz & Próbuj! "
(*Epigrams, Verses*...)

Deizm, materializm, „religia naturalna" odbierają człowiekowi zdolność widzenia „Nieskończoności we wszystkich rzeczach", przynoszą błędny obraz świata, ugruntowują etykę egoizmu. Blake nie jest jednak obrońcą wiary w stylu osiemnastowiecznych krytyków libertynizmu. Polemizuje z deizmem, ale także z Kościołem, który — jak powiada — „krzyżuje Chrystusa głową w dół". Przełomowy dla ewolucji religijnych poglądów Blake'a poemat *The Marriage of Heaven and Hell* idzie jeszcze dalej. Oznacza on odrzucenie ortodoksji w ogóle, niezależnie od tego, czy ma ona charakter protestancki, katolicki czy swedenborgiański. Słusznie zatem Dawid Wagenknecht uważa Blake'a za „radykalnego chrześcijanina".
Odrzucając judaizm, katolicyzm, protestantyzm, a także formy religijności typowe dla schyłku XVIII stulecia, Blake ustanawia religię powszechnego i bezwarunkowego przebaczenia. Wnioski, jakie wyprowadza poeta z lektury Nowego Testamentu, mogłyby wprawić w zdumienie niejednego teologa. Oto Bóg, powodowany miłosierdziem, które jest nieskończone i tajemnicze, wyrzekł się władzy ustanowienia praw moralnych. Od tej chwili dekalog stał się fałszywą nauką, księgą Urizena, instrumentem represji. Z przedmowy do *The Everlasting Gospel* dowiadujemy się, że Platon i Cicero byli prekursorami idei przebaczenia, wiele budujących przykładów —pomimo zapowiedzi sądu i kary — przynosi Stary Testament (Dawid, Józef, Hiob). Ostatecznie jednak przebaczenie stanowi „największe duchowe odkrycie Chrystusa", najważniejszą i zdaniem Blake'a jedyną naukę Ewangelii.
Idea powszechnego i bezwarunkowego przebaczenia zmierza nieuchronnie do spiętrzenia mistycznych paradoksów. Natura ludzka jest daleka od świętości, grzeszna, egoistyczna. Luter myli się jednak nazywając ją obcą czy nawet wrogą w stosunku do Boga. W tym ujęciu akt przebaczenia nie ma nic wspólnego z doktryną łaski Lutra czy ideą predestynacji Kalwina, którą poeta surowo potępił. Bóg Kalwina, wyrastający daleko ponad człowieczeństwo, dokonujący jeszcze przed stworzeniem świata niepojętych dla rozumu ludzkiego wyborów, był dla autora *Miltona* nie do przyjęcia.
Przy całej różnorodności obrazu istoty boskiej, jaki kreślą twórcy różnych odłamów mistyki heterodoksyjnej, dwie tendencje wydają się niemal typowe. Chodzi o ideę rozszczepienia boskości na zespół sił antagonistycznych (ten pomysł zawdzięczamy Böhmemu) oraz skłonność do płynnego ujmowania zakresu boskości. Blake przywołuje niekiedy gnostycką wiarę w istnienie dwóch Bogów: „Boga tego świata". Boga prawa, gniewu i zemsty, demiurga wrogiego człowiekowi,

oraz Boga miłości i przebaczenia, Jezusa. W *The Gates of Paradise* Bogiem tego świata okazuje się szatan, w wierszu pod znamiennym tytułem *To Nobodaddy* wspomina się o „milczącym & niewidzialnym Ojcu Zazdrości". Cechy gnostyckiego Jehowy i archonta, budowniczego świata, posiada demoniczny Urizen.
Jak się zdaje, pomysły bliskie fantazjom Markiona Pontyjczyka lub Cerdona nie powinny przesłaniać zasadniczego faktu, że w niektórych kwestiach teologicznych Blake pozostaje wiernym uczniem Emanuela Swedenborga. Trzy osoby Trójcy Świętej stają się — dokładnie jak w tekstach szwedzkiego mistyka — trzema aspektami bóstwa. Jezus to „miłosierny Jehowa", który przyjmuje w niebiańskim państwie imię Ducha Świętego. Teologia Blake'a wykorzystuje zasadniczo dwie kategorie: Bóg-człowiek i Bóg-poza człowiekiem. Tylko pierwszy jest prawdziwym Bogiem, drugi (Bóg tego świata, Bóg Starego Testamentu, „Niczyj-Ojciec", Urizen i wszelki Bóg, który karze za grzechy) jest zawsze uzurpatorem bądź tworem ludzkiej iluzji. Wezwanie Blake'a powtarza zatem apele wielkich mistrzów mistyki niemieckiej: Johana Taulera, Sebastiana Francka, Valentina Weigla, Angelusa Silesiusa:

Nie szukaj ponad niebiosami ojca niebiańskiego,
Tam Chaos mieszka & odwieczna Noc & Og & stary Anak.
(*Milton*)

W niewiele lat po Kancie, który wykazał daremność tworzonych przez stulecia dowodów na istnienie Boga, Blake sformułował własny dowód. Jak było do przewidzenia, odwołał się nie do rozumu, lecz do Wyobraźni. Wizja, objawienie, doświadczenie mistyczne odgrywają kluczową rolę w tych spekulacjach. Mistyka przekracza granice poznania zmysłowego i rozumowego. Tajemnicza siła nakazuje człowiekowi opuścić mechanizm świata rzeczy, królestwa proporcji i podążyć ku Nieskończonemu. Impuls zostaje udzielony przez Boga, ale nie powinniśmy sądzić, że przychodzi z zewnątrz: „Jesteś człowiekiem, Bóg jest niczym więcej".
Idea doskonałej unii człowieka z Bogiem przywodzi na myśl mistyczne pomysły Mistrza Eckharta i jego niemieckich uczniów. Być może jeszcze silniej od nich podkreśla Blake nierozdzielny i bezwarunkowy charakter owego związku. Według Eckharta zdarza się, że Bóg „umiera" w duszy ludzkiej. Autor *Jerusalem* nie dopuszcza takiej możliwości. Grzech należy do innego porządku i nie narusza w żaden sposób łączności człowieka z Bogiem. Skoro Chrystus jest Bogiem miłosierdzia, przebaczającym wszystkie bez wyjątku występki, nie zachodzi ewentualność potępienia czy kary. Co więcej, człowieka właśnie, a nie Boga uznaje Blake za fundament mistycznej unii. To człowiek dokonuje wyboru: albo dostrzega w sobie „fantom ziemi & wody", albo też „nasze własne serca są Betlejem, gdzie się Jezus rodzi" (ta ostatnia metafora mogłaby wyjść spod pióra Francka lub Weigla).
Bóg Blake'a nie przypomina pod żadnym względem osoby wielkiego zegarmistrza, który zaplanował i puścił w ruch maszynerię świata, Boga scholastyków i filozofów, mądrego starca czy — na odwrót — abstrakcji wywiedzionej z doświadczeń nauk przyrodniczych. Na marginesie traktatu George'a Berkeleya zanotował Blake niezwykle ważne zdanie: „Bóg nie jest Matematycznym Diagramem". Próba opowiedzenia innym o najgłębszych tajemnicach bóstwa nie budziła w poecie lęku. Nie oznacza to przecież, że ów wysiłek kończył się zawsze powodzeniem, że prowadził do rozjaśnienia wszystkich wątpliwości. Oto jeden z intrygujących przykładów. W *Miltonie* i *Jerusalem* spotykamy osobliwą kontynuację metafory z Księgi Zachariasza. Biblijny

prorok mówi o siedmiu lampach, które przypatrują się od wieków całej ziemi (Za 4.10). Każda lampa oznacza jedno boskie oko. Blake sądzi, że pierwszym okiem Boga był Lucyfer, szóstym — Jehowa, siódmym — Jezus, lecz pamiętajmy, że w poczwórnym uniwersum Blake'a Bóg ma jeszcze ósme oko...

W pismach Blake'a człowiek otrzymuje wymiar boski, wymiar kosmiczny (widać to zwłaszcza w poematach takich jak *Vala*). Najważniejszą część wizji doznanej w Felpham stanowiła nie wędrówka w zaświaty, lecz objawienie ludzkiej treści świata, swoiste „uczłowieczenie" wszystkiego, co żyje. Myśl XVIII-wieczna, zarówno filozoficzna, jak naukowa, zmierza do zamknięcia, „zmniejszenia" uniwersum. Świat wyjaśniony i wytłumaczony, pozbawiony tragicznych dylematów, nie budzi lęku. Wszystko da się z lepszym czy gorszym skutkiem przewidzieć. Dla Blake'a akceptacja oświeceniowego obrazu rzeczywistości oznacza stan uwięzienia. Naturalnym i uzasadnionym pragnieniem człowieka jest ogarnięcie wszystkiego — „Nic prócz Wszystkiego nie może zadowolić Człowieka". Być może podobny aforyzm mógłby liczyć na uznanie Woltera czy Diderota, rozumieliby przecież jego wymowę zgoła inaczej niż autor *Miltona.*

Symbolem potęgi człowieczeństwa czyni Blake Albiona, głównego bohatera *Four Zoas* i *Jerusalem.* Albion to uniwersalny Bóg-Człowiek, ogarniający wszystkie rzeczy boski mikrokosmos. Oddziałują na niego (a raczej działają w nim) cztery siły odpowiadające czterem figurom Blake'owskiej mitologii: Tharmas, Luvah, Urthona, Urizen. Stan boskiej harmonii nie polega — podobnie jak u Böhmego — na unicestwieniu któregoś z antagonistów, ale na osiągnięciu jedności:

Cztery Potężne Jedności są w każdym Człowieku;
Doskonała Unia
Nie może Istnieć inaczej niż z Uniwersalnego
Braterstwa Edenu,
Uniwersalny Człowiek, Któremu Chwała Zawsze i na
Wieki Wieków. Amen.
(*Vala, or the Four Zoas*)

Poematy Blake'a mówią o naruszeniu odwiecznej równowagi, o upadku, po którym musi nadejść odkupienie. Kolejne utwory rozpatrują najrozmaitsze warianty owego zdarzenia, a z upływem lat eschatologia wypiera to, co historyczne. Każdy z nas powtarza tragedię Albiona opisaną w *Jerusalem,* każdy ma prawo do nadziei, każdy — tak jak bohater *Vala, or the Four Zoas* — zostanie w końcu zbawiony.

W Blake'owskiej wizji Sądu Ostatecznego płonie pożerający ogień, lecz trawi on nie ludzkie ciała, a ludzkie błędy. Oczyszczenie przebiega łagodnie, nie dochodzi do podziału na zbawionych i potępionych. Jest pewnym paradoksem, że uniwersum Blake'a, tak dynamiczne, targane sprzecznościami, wspaniałe w gigantycznym rozmachu wojen i katastrof, zmierza do spokoju i wszechogarniającej jedności. Św. Jan, św. Augustyn, a także ich XVIII-wieczni kontynuatorzy, Bengel i Oetinger, zapowiadają, że na końcu dziejów objawią się wszystkie tajemnice, a niebo stanie się otwarte niczym księga dostępna dla wszystkich. U Blake'a nie ma chórów anielskich, rajskiej architektury, olśniewających kolorów mistycznej róży.

Jedna z najczęściej powtarzanych sentencji Blake'a głosi, że „wszystko, co żyje, jest święte". Moglibyśmy dodać, że wszystko, co żyje, jest ludzkie, a tym samym — wieczne. Zanurzone w wieczności byty nie podlegają niszczącym transformacjom, zachowując niezmiennie swoją

Tożsamość (*Identity*). Nie chodzi, jak sądzę, o neoplatońską wiarę, iż przywędrowały one z innego, lepszego świata i zostały zamknięte w ciałach. Dla Blake'a kreacja nabiera bez porównania głębszego sensu, staje się aktem miłosierdzia — działaniem boskim.
Myśl, że przed stworzeniem nie było niczego poza Bogiem, uważa Blake za „najbardziej szkodliwą ideę, jaka pojawiła się kiedykolwiek w ludzkim umyśle". Wersja ta ogranicza genezę rodu ludzkiego do bytowania w czasie i przestrzeni, wprowadza i zapowiada nieobecny w wizji poety element nicości. Widzialność wyłania się z wieczności i zasadniczo w wieczności pozostaje. Kreacja jest co prawda upadkiem, ale bynajmniej nie z powodu zetknięcia ducha ze sferą nieczystej materii. Polega ona na serii kosmicznych rozpadów, „oddzieleń", z których każde wywołuje cierpienie spowodowane pamięcią o dawnej jedności. Inaczej niż we wszystkich niemal mitologiach świata, u Blake'a kosmos zamienia się w chaos. Rozdzielone byty stają się sobie obce. Światło zostaje odłączone od ciemności, ziemia od nieba, dobro od zła, dusza od ciała, życie od śmierci, mężczyzna od kobiety. Jakub Böhme opisał w *Aurorze* ten stan upadku, gdy wszystkie rzeczy pogrążają się w „gniewie i wściekłości". Także William Law przeczuwał, że każda jakość złączona z Bogiem jest początkowo dobra i łagodna, zło pojawia się dopiero w momencie rozszczepienia.
Proces kreacji można badać z różnych punktów widzenia, nie ma on zresztą u Blake'a ani jednolitego przebiegu, ani też jednego sprawcy. *The First Book of Urizen* i *The Book of Ahania* sugerują, że był on równoznaczny z końcem wieku pogodnej harmonii. Bezpośrednim inspiratorem stworzenia widzialności jest Urizen, najbardziej może zagadkowa, a zarazem tragiczna postać Blake'owskiej mitologii. Urizen, jeden z Wiecznych, bezcielesny reprezentant Rozumu, mądrości i prawa, stał się zbuntowanym kreatorem. Jego praca wyzwala działanie groźnych żywiołów, wprowadza do uniwersum nieporządek, tyranię i mękę.
W pewnym sensie nie mogło być inaczej. Pozostawiony sam sobie rozum zawsze zmierza do pewnej oschłości serca, tłumi instynkty ciała, ogranicza szaleństwa wyobraźni. Spośród czterech Wiecznych Urizen jest postacią najbardziej osobliwą, najmniej związaną z innymi. Podobnie jak Lucyfer Böhmego i Szatan Miltona, dąży do ustanowienia rządów autokratycznych: władzy jednego prawa, jednego króla, jednej religii". W planie ludzkim, zwłaszcza z perspektywy końca XVIII wieku, dyktatura rozumu wydawała się najbardziej prawdopodobna.
Urizen upodabnia się nieraz do zbłąkanego demiurga, gnostyckiego archonta; Blake przedstawia go zazwyczaj z cyrklem w dłoni. Instrument ten służy do odmierzania wyodrębnionej z Wieczności przestrzeni, ale również do zadawania tortur (przeobraża się wtedy w obcęgi kata). Inne atrybuty Urizena to miara, waga, kwadrant, kompas. Architekt i geometra jest jednocześnie bezwzględnym prawodawcą: jego rylec rzeźbi w materii czterech alchemicznych metali litery kodeksu praw. Księgi ze złota, srebra, żelaza i miedzi narzucają światu system moralności będący dziełem rozumu. Kreacja, którą Blake uważa zawsze za pracę żmudną, wymagającą straszliwego wysiłku ze strony Wiecznych, kończy się katastrofą.
Stwórczy akt Urizena nie wyczerpuje całego procesu kreacji. Blake wspomina wielokrotnie o aktywności trzech pozostałych Wiecznych *(Eternals)*. Z reguły proces twórczości kojarzy mu się z jakąś konkretną formą ludzkiej pracy. O ile Urizen przywodzi na myśl architekta czy budowniczego, to inne figury mitologiczne wykonują na przykład czynności kowala albo tkacza. Niezależnie od tego, jaki kształt przyjmuje stworzenie, niesie ono mękę osobie kreatora i staje się źródłem przyszłych nieszczęść. Warsztat tkacki, kuźnia, wszechświat jako plac budowy zmieniają się w izbę tortur. Nie inaczej wygląda stworzenie człowieka na obrazie Blake'a *Elohim stwarzający Adama.* Potworny, olbrzymich rozmiarów Jehowa, którego ciało stanowi przedłużenie niebios,

pochyla się nad leżącym na ziemi Adamem. Kreacja oznacza akt przemocy: skrzydlaty Bóg bierze człowieka w posiadanie i odnosząc zwycięstwo w nierównej walce, przytwierdza jego stopy do ziemi. Warto zwrócić uwagę, że pokonany spoczywa w pozycji ukrzyżowanego Chrystusa oraz że jego stopy oplata wąż.

W obrębie wieczności kreacja przybiera formułę emanacji, którą jednak trudno rozumieć na wzór Plotyna czy jego uczniów. *Księga Ahanii* opowiada o męce i bólu, a nawet rozpaczy stwórcy i kreowanego bytu. Poemat Blake'a można czytać na wiele sposobów. Dostrzegamy w nim dramat rozumu, który sięga po zwycięstwo nad tym, co utajone, instynktowne, zakazane, a z punktu widzenia prawa religijnego — po prostu grzeszne. Samuel Damon Foster, autor głośnego *Blake Dictionary,* wobec którego każdy piszący o Blake'u czuje się dłużnikiem, znajduje w dziełach angielskiego poety wyraźne antycypacje teorii Freuda. W tym wypadku chodzi o triumf, pozorny zresztą, *„superego"* nad *„id".* Blake wypowiedział jednak swą ideę w języku bardziej wieloznacznym niż system pojęciowy psychoanalizy, włączając ją do ogólnej wizji procesu zbawienia.

W Blake'owskiej mitologii stworzenie widzialności okazuje się koniecznym elementem planu soteriologicznego. Główna rola przypada teraz Losowi, który podejmując dzieło Urizena działa przecież w odmiennej intencji. Mroczne królestwo śmierci przeobraża się w niedoskonały jeszcze, ale powracający do życia „świat rodzenia". Widzialność chroni się w kosmicznej powłoce, *Mundane Egg.* Dla alchemików jest to symbol optymistyczny, oznacza bowiem skupienie zarodków wszystkich rzeczy, które podniesione zostaną wkrótce na wyższy stopień bytowania.

Wiele poematów Blake'a zapełniają postacie szatańskie. Jakkolwiek cały system mistyczny angielskiego poety wiedzie nieuchronnie do stwierdzenia, że demon nie istnieje (przynajmniej w rozumieniu manichejskim), to przecież demoniczność przejawia się tu w najrozmaitszych formach. Podpis pod *Nine Grotesque Heads* przynosi interesującą opinię: „Wszyscy Geniusze są Tak różni. Demony są różne. Aniołowie są zawsze jednakowi". Jako malarz i rysownik starał się uchwycić tę tajemniczą różnorodność. Wyjąwszy biblijnego węża uprawiającego miłość oralną z pierwszą kobietą, Ewą, oraz Czerwonego Smoka (stary symbol alchemiczny), szatan przybiera najczęściej ciało pięknego i okrutnego młodzieńca, zaś oznaką jego prawdziwej natury są jedynie skrzydła nietoperza. Pisząc o różnorodności demonów Blake ma chyba na myśli jeszcze coś innego: tezę, iż zło nie jest absolutne, że jest stanem, następstwem przemijającego błędu.

Tym samym żadnej z czterech centralnych figur czy ich emanacjom nie powinniśmy przypisywać demoniczności w sensie stałego atrybutu. Najwięcej cech tego rodzaju wykazują Urizen i Luvah. Pycha zbuntowanego Rozumu, pragnienie dyktatury i totalnego zniewolenia rodu ludzkiego, a wreszcie nieposkromiona ambicja i żądza władzy czynią z „fałszywego boga" istotę diabelską. Podobnie jak biblijny szatan, Urizen jest uzurpatorem, zaś rozum i prawo, a także obietnica powszechnego ładu to najpoważniejsze kusicielskie instrumenty w rękach ślepego starca. Upadek Urizena przypomina pod każdym względem strącenie Lucyfera. Wizja Blake'a dopuszcza przecież jeszcze jedną odmianę demona, z punktu widzenia soteriologii bardziej nawet istotną — to Luvah. Jak pamiętamy, Szatan Miltona nie znał różnicy między miłością a nienawiścią. Luvah, „Książę Miłości i Nienawiści", włada najsilniejszymi spośród ludzkich emocji. Jego szatańska natura ujawnia się najpełniej w poemacie *Vala, or the Four Zoas,* gdzie zawiera przymierze z Urizenem. Element Miłości znika, zdominowany przez diabelski instynkt Nienawiści. A jednak właśnie taki szatan, reprezentant Duchowych Energii, może okazać się rewelatorem, misję taką przyjmuje demon w *The Marriage of Heaven and Hell.*

Nastawiony polemicznie wobec Swedenborga, któremu aniołowie opowiedzieli o tajemnicach zaświatów, William Blake postanowił zaufać demonom. Dwa rozdziały poematu noszą wymowne tytuły: *Głos Diabła* i *Przysłowia Piekieł,* lecz wypowiadają poglądy dobrze znane z innych utworów. „Biblia Piekielna" Blake'a okazuje się próbą rewizji chrześcijańskich przesądów i stereotypów. Przyjęcie terminologii tradycyjnej myśli teologicznej w jej najbardziej skrajnej i uproszczonej wersji prowadzi do zaskakujących wyników. Powstaje ciąg opozycji: Dobro — Zło, Rozum — Energia, Niebo — Piekło, Bóg — Szatan. Poeta, stając po stronie Energii, twórczej aktywności i swobody pozbawionej represji, musi wybrać Szatana. Tak przynajmniej sądzić będą owi „nabożni", przeciw którym został skierowany poemat. Zauważmy, że demony przedstawione w tym tekście nie noszą typowych znamion diabelskich: nie czynią zła, grzechu, nie burzą boskich ani ludzkich budowli. Prezentują natomiast ideę usprawiedliwienia egzystencji dwóch przeciwieństw, co więcej, nauczają nawet o Bogu:

„Boga chwalić jest to: Czcić dary jego w innych ludziach, a każdemu z nich cześć oddawać według geniuszu jego, i miłować najbardziej ludzi największych; ci, co wobec największych zawiść czują i spotwarzają ich, nienawidzą Boga; albowiem innego Boga nie ma".

Odpowiedź anioła nie sięga wyżyn retoryki:

„Bałwochwalco! czyż Bóg nie jest Jeden? a czyż nie jest on widzialnym w Jezusie Chrystusie? i czy Jezus Chrystus nie potwierdził prawa dziesięciorga przykazań? i czyż ludzie wszyscy nie są głupcami, grzesznikami, nie są niczym? (Dwa ostatnie cytaty w przekładzie Wiesława Juszczaka).

W *The Marriage of Heaven and Hell* najbardziej mylące są nazwy, sugerujące nieokreślone bliżej sympatie Blake'a dla satanizmu. Nie należy mimo wszystko sądzić, że dopuszczając szatana do głosu i szkicując zarys „Biblii Piekielnej", Blake aprobował demoniczność „w ogóle", a tym bardziej nadawał jej charakter wiecznej, wrogiej Bogu esencji. Nawet wspaniałe, bezlitosne i zdawałoby się wszechpotężne demony przedstawione na ilustracjach do Księgi Hioba mają swe ograniczenia.

W wizjach autora *Jerusalem* niepojęty jest nie tyle Bóg, co przeciwieństwa, rozszczepienia skrajności. Cytowany często wiersz *Tygrys* pozostawia bez odpowiedzi pytanie, czy ta sama siła mogła stworzyć Tygrysa i Baranka. Odwołując się do innych tekstów, mamy prawo sądzić, że „pełna grozy symetria" byłaby nie do pomyślenia bez istoty takiej jak Baranek — i na odwrót. W planie boskim przewidziany został gniew i przebaczenie, u Blake'a wszystko jest konieczne, a każdy byt uzasadniony.

Tygrys świadczy również o tym, że Blake nie utożsamia nigdy widzialności z naturą, a zwłaszcza „natury" z tym, co „naturalne". W *The Book of Thel,* a jeszcze silniej w *Auguries of Innocence* zarysowuje się obraz natury uduchowionej: wszystko, co żyje, zawiera w sobie cząstkę boskości i duchowej siły. W *The Book of Thel* dominuje pejzaż prawie sielankowy, z którym kontrastuje niepokój tytułowej bohaterki poematu. *Auguries of Innocence* mówią o okrucieństwie i jego konsekwencjach. Świat ludzki, przyroda i zaświaty tworzą tu jedną całość, rządzoną tymi samymi prawami.

Głosząc pochwałę i szacunek dla każdej żywej istoty, Blake nie pragnął bynajmniej usprawiedliwienia materii. Malowane przez niego postacie przerażają właśnie swoją cielesnością, brakiem uduchowienia czy raczej poważną dysproporcją między dwiema sferami bytu ludzkiego. Widzimy wyraźnie całą architekturę ciała: mięśnie, ścięgna, żebra, żyły. Tak nie malowano w końcu XVIII ani na początku XIX wieku. Zbliżone wizje niepokoiły pod koniec życia Słowackiego, jego duchy również „ubierały się w ciało", pozostając istotami bezcielesnymi.

Stosunek Blake'a do ciała ludzkiego daleki jest od jednoznaczności. W *The Marriage of Heaven and Hell* zwalczał on tradycyjny chrześcijański dualizm ciała i duszy, który zastąpi później przeciwstawieniem ciała „śmiertelnego" (naturalnego, zmysłowego i pozornego) — ciału „wiecznemu" (wyobraźni).
Ciało naturalne uważa Blake za szatę, „ubranie dla ducha", lecz jednocześnie widzi w nim przeszkodę, zapowiedź śmierci i błędu. Od tej zasady nie ma wyjątków, nawet ciało dziecka napełnia odrazą:

Radość dziecka jest piękna, lecz jego anatomia
Okropna, Upiorna & Śmiertelna; niczego w niej nie znajdziesz
Prócz Śmierci, Rozpaczy & Wiecznej Melancholii
(*Vala, or the Four Zoas*)

Ciało naturalne atakuje Blake z wielu powodów — najważniejszy to zapewne fałszywa wizja rzeczywistości, jaką wprowadza. W Wieczności wszystko egzystuje inaczej, podczas gdy ciało postrzega rzeczy w ich ziemskiej kondycji. Dlatego poznanie wymaga przezwyciężenia zmysłowości, redukcji przez „odłączenie" *(cast off)* „tego" świata. Według Blake'a tego rodzaju operacji dokonali w przeszłości wielcy artyści: Rafael, Michał Anioł, starożytni rzeźbiarze.
Zwrot ku ciału ziemskiemu oznacza dla bytu upadek. Ilustracje do *Księgi Enocha* pokazują upadłych aniołów obcujących z przedstawicielkami rodu ludzkiego. Nie należy przecież sądzić, że opowiadając się po stronie „Ciała Wiecznego" Blake niczym purytański kaznodzieja potępiał cielesność i związane z nią popędy. Wręcz przeciwnie, w akcie seksualnym dostrzegał nie tylko zaspokojenie instynktu biologicznego, ale i doznanie niebiańskiej radości. Jedynie połączenie elementu męskiego i żeńskiego gwarantuje powodzenie, zerwanie tego związku potęguje degradację.
„Morze Czasu i Przestrzeni" konstytuują dwa elementy: męski — Los i kobiecy — Enitharmon. Dlatego „Los jest przez śmiertelnych zwany Czasem, Enitharmon — zwana Przestrzenią". W poematach Blake'a, z których każdy odnosi się do Wieczności, nie odczuwa się w zasadzie działania czasu. Wieczność zachowuje każdą minutę, każde zdarzenie; przeobrażając się w „ruiny czasu", jednoczy wszystkie epoki. *Pieśń Losa* przypomina niektóre dzieła Hansa Memlinga, na przykład turyńską *Pasję i Siedem radości Marii,* o ile potrafimy je oglądać zapominając choć przez chwilę o intencjach twórcy. W poemacie Blake'a Adam znajduje się jeszcze w ogrodzie Edenu, gdy Noe ląduje już na szczycie Araratu, a gdzieś w dole trwa współczesna rewolucja. Spojrzenie poety łączy elementy czasu mitycznego i historycznego w kompletną wizję. Powraca nieustannie pamięć o Złotym Wieku pokoju, opowieść o szczęśliwej, lecz utraconej Arkadii.
Teogonię Blake'a można omawiać rozpoczynając od unii czterech Wiecznych *(Eternals),* lecz punktem wyjścia może być równie dobrze pierwotny stan człowieka. Niezależnie od tego, jaką wybierzemy perspektywę, mówić będziemy o tym samym. W sensie historycznym czas przyjmuje postać kolistą: upadek i odkupienie, budowanie i burzenie, emanacja i zanikanie wypełniają na przemian koło czasu. Blake krytykował antyczną personifikację czasu jako starego Chronosa. Czas był dla niego wiecznie odnawiającym się młodzieńcem o imieniu Los, kreatorem wolnym od niszczących i nieodwracalnych przeobrażeń.
Na jednym z rysunków Blake'a widzimy Chrystusa przeprowadzającego dwoje dzieci poprzez strumień czasu. Płynące postacie kierują się ku rzece życia, pozostawiając za sobą świat niewinności

i świat doświadczenia. Egzystencja w czasie i przestrzeni okazuje się dla nich wstępem do nowego rodzaju bytowania. Tajemnica misterium pasyjnego zdaniem Blake'a polega na zwycięstwie człowieka nad czasem, przemijaniem i śmiercią. Od tej chwili egzystencji ludzkiej przysługuje wymiar wieczny. Nicość ogarnia jedynie cienie — to co naprawdę nigdy nie istniało, lecz było iluzją, złudą, fantazją.

Śmierci wprawdzie nie ma, ale toczy się przedziwna gra, odprawiany jest nieprzerwanie rytuał śmierci. W Blake'owskiej krainie czarów Thel zadaje nagle najmniej stosowne pytanie. Córka Serafinów zamiast kontynuować swą wędrówkę po niebie, postanawia wyjaśnić tajemnicę śmierci. Obłok, Konwalia, Robak i Glina tworzą grono jej nauczycieli. Najbardziej groteskowo, wręcz niedorzecznie, brzmi wytłumaczenie fenomenu śmierci, jakiego udziela Obłok: stając się „pożywieniem dla robaków" człowiek usprawiedliwia swoje śmiertelne ciało, realizuje swoje przeznaczenie.

W *The Book of Thel* najbardziej zdumiewa epilog. Spełniając prośbę Grudki Gliny Straszliwy Odźwierny uchyla drzwi i Thel otrzymuje rzadki przywilej obejrzenia własnej mogiły. Dochodzą stamtąd słowa bólu i skargi, nie mówi się przecież o unicestwieniu. Kluczem do całego poematu zdaje się być zresztą dziewictwo Thel, lęk przed śmiercią kryje może obawę przed aktem seksualnym, niepokój o los własnego ciała oznacza podświadomy strach przed defloracją. Ważniejsze, że akurat w krainie śmierci Thel poznaje, iż tajemnica umierania jest jednocześnie tajemnicą życia wiecznego.

W historii rodzaju ludzkiego śmierć pojawia się po raz pierwszy w momencie zabójstwa Abla. Blake narysował Adama i Ewę stojących nad wykopanym grobem oraz w oddali uciekającego Kaina. Całą scenę oświetla czerwone, przerażające słońce. Komentarz do tego obrazu znajdujemy w *The Ghost of Abel,* bodaj ostatnim z ukończonych dzieł literackich poety. Dedykowane Byronowi krótkie misterium — autor nazwał swój utwór po prostu *Objawienie* (*Revelation*) — stanowi zapewne najdziwniejszą interpretację biblijnej przypowieści, jaka kiedykolwiek powstała. Kain nie bierze udziału w skąpej raczej „akcji", główny konflikt przebiega między parą pierwszych ludzi a Jehową. Doświadczenie śmierci sprawia, że ludzie czują się oszukani, nie chcą słuchać więcej głosu Boga. Z grobu przemawia duch zabitego, żądając zemsty w myśl zasady „życie za życie". Ponieważ Jehowa, Bóg przebaczenia i miłosierdzia, nie kieruje się ideą zemsty czy kary, duch Abla przyłącza się do Szatana, zwolennika krwawej ofiary. „Kto odbierze życie Kainowi, musi także Umrzeć", ostrzega Jehowa.

Tymczasem ludzki sąd o śmierci kształtuje niewiedza. Jedna z bardziej znanych prac Blake'a, *Drzwi śmierci,* pokazuje grób jako sześcienną budowlę, do której prowadzą otwierające się do wewnątrz staroświeckie drzwi z zamkiem i kołatką pośrodku. Drzwi są lekko uchylone: stary, zmęczony, wsparty na kiju człowiek stawia stopę na progu. Nie potrafimy dojrzeć, co mieści się za tajemniczymi drzwiami. W każdym razie na szczycie grobowca siedzi nagi młodzieniec z twarzą zwróconą ku niebu. Ukryte drzwi wiodą zatem z krainy śmierci do nowego życia. Podobny rysunek *Drzwi śmierci,* przedostatni z cyklu *For the Sexes: The Gates of Paradise* usuwa postać młodzieńca. Stary człowiek podąża tu prosto w ciemność. Wątpliwości potęguje podpis pod szesnastym, zamykającym dzieło rysunkiem — reminiscencja z *Księgi Hioba* (17.14): „Powiedziałem do Robaka: Jesteś moją matką i moją siostrą". Jednakże, jak stwierdziliśmy na przykładzie *The Book of Thel,* robak pożerający ludzkie ciało to istota pożyteczna, nieświadomy uczestnik gry, której stawką byłoby zmartwychwstanie:

Co jest Zrodzone ze Śmiertelnego Rodu
Musi strawić Ziemia,
Aby powstało od Rodzenia wolne.
(*To Tirzah*)

Czasem śmierć porównywana jest — jak u wielu romantycznych poetów — do głębokiego snu. Podobieństwu śmierci i snu poświęcili wspaniałe stronice między innymi Słowacki i Novalis. U Blake'a odkrywamy je dopiero na poziomie Edenu, a więc w regionach Wieczności:

W Edenie Kobiety śpią zimą w miękkich jedwabnych zasłonach
Utkanych własnymi rękami, by skryły je w ciemnym grobie;
Lecz Mężczyźni nieśmiertelni żyją odnowieni przez śmierć kobiet; w miękkich
Rozkoszach umierają & odnawiają się wiosną przy muzyce & pieśniach.
(*Vala, or the Four Zoas*)

Cyklom śmierci, umierania i zmartwychwstania poddaje się cała historia rodzaju ludzkiego i historia poszczególnych narodów. To interesujące, że spojrzenie Blake'a na świat przełomu XVIII i XIX wieku nie nosi znamion europocentryzmu. Na ilustracji do *The Song of Los* widnieją cztery symboliczne harfy — cztery kontynenty, z których każdy otrzymuje określone miejsce w historiozofii autora *Jerusalem.* Literackim echem obu rewolucji: francuskiej i amerykańskiej są trzy poematy — *The French Revolution* (1791), *America, a Prophecy* (1793) i *Europa, a Prophecy* (1794). Zainteresowanie poety dla idei rewolucji politycznej ogranicza się właściwie do tych tekstów, stosunkowo wczesnych i nie tak doniosłych jak choćby *Vala czy Milton.* Blake, który z radością włożył czapkę jakobina, rozczarował się szybko na wieść o okrucieństwach rewolucyjnego terroru. Czyż zresztą ci, którzy objęli władzę, nie byli uczniami Urizena? Dalsze księgi *The French Reuolution* nie powstały, ale myśl o rewolucji, co prawda mniej konkretnej i nie dotyczącej aktualnych wypadków, przenika także inne dzieła.
The French Revolution łączy zdarzenia historyczne, wizje i proroctwa w jeden ciąg. Posępny, katastroficzny nastrój zapowiada Apokalipsę: „Śmierć wylęgła się nad Europą: obłok i wizja zstępują nad pogodną Francję". Odbywa się, przy aprobacie niebios, wielka ceremonia śmierci, przyzywane są duchy dawnych królów, na ziemię spada deszcz ognistej siarki. Przeważająca część akcji poematu rozgrywa się w gabinecie królewskim, częściej oglądamy sceny narady niż sceny walki. Opozycje nocy i dnia, porządku i chaosu dominują w całym tekście. Rządy ostatniego króla, poprzedzające rewolucyjny wybuch, powodują, że Francję ogarnia wielki sen. Rewolucja staje się przebudzeniem, siedem zburzonych wież Bastylii nosi u Blake'a wymowne nazwy: Strach, Ciemność, Krew, Religia, Porządek, Przeznaczenie, Bóg. W *America, a Prophecy* występuje już Orc, jedna z ważniejszych i najbardziej aktywnych figur Blake'owskiej mitologii. W Wieczności miejsce Orca zajmuje Luvah, symbol wielkich namiętności. Do krainy czasu i przestrzeni Orc przybywa jako syn Losa i Enitharmon, zaś jego narodziny przebiegają w atmosferze niesamowitości i grozy. *The First Book of Urizen* wspomina, że w chwili poczęcia w łonie Enitharmon zagnieździł się Robak, który zmienił się następnie w Węża, aby na koniec przyjąć postać dziecka.
Z dalszej części poematu dowiadujemy się, że rodzice przykuli swe dziecko do skały. Jaka była przyczyna gniewu? Autor mówi dosyć niejasno, że jakiś pas uciskał biodra Losa: zrywany nocą, oplatał go znowu w dzień. Ten sen większość znawców radzi czytać po freudowsku: Orc posiadł

Enitharmon, tak namalował go zresztą Blake — złączonego w kazirodczym uścisku z własną matką. Czerwony, ognisty Orc wydaje nam się prawdziwym *„terrible boy”*. W *America, a Prophecy* pada sugestia, że pożera on także dzieci Enitharmon, własnych braci lub synów:

Czy nie jesteś Orcem, który w Węża postaci
Stoi w drzwiach Enitharmon, by pożerać jej dzieci?
Bluźnierczy Demon, Antychryst, nienawidzący Dostojeństwa
Miłośnik dzikiej Rebelii, winowajca wobec Praw Boga.

Ten portret ducha rewolucji przypomina z pewnością wizerunek współczesnego anarchisty, byłoby jednak błędem sądzić, że Orc przeciwstawia się wyłącznie władzy Losa. Jego największym rywalem jest Urizen i w tym starciu sympatia Blake’a znajduje się po stronie Orca reprezentującego ognistą radość i wolność (wolność „od”, jak powiedziałby współczesny filozof). Ostatnie słowo należy jednak nie do zbuntowanego syna Losa, lecz do Jezusa. Krwawa rewolucja Orca zmienia się w duchową i świętą rewolucję inspirowaną przez Boga.
The Song of Los przedstawia historię ludzkości jako dzieje postępującego zniewolenia. Plan eschatologiczny nasuwa myśl o upadku, po którym nadchodzi wyzwolenie. W całej swej twórczości William Blake wypowiada się przeciwko wszelkiej represji: atakuje krępujące Wyobraźnię ograniczenia, potępia przejawy represji w polityce, religii, filozofii, moralności, sztuce. Również XVIII-wieczny, a mówiąc dokładniej, oświeceniowy system myślenia i poznawania świata jest przez niego odczuwany jako represyjny, stąd bierze się niezwykle radykalny bunt przeciwko współczesności.
Uniwersum Blake’a oddziela się coraz bardziej od głównych nurtów kultury europejskiej tego okresu, zmierza wyraźnie do zamknięcia ze wszystkich stron, przechodzi w leibnizowską monadę. Wycieczki w świat przypominają raczej „Intelektualne Wojny” niż usiłowania nawiązania dialogu. Jeśli nawet potrafimy dziś wskazać genezę niektórych pomysłów angielskiego poety, to w dalszym ciągu pozostaje największa z zagadek: mistyczna gramatyka Blake’a. Pojedyncze nazwiska — Chaucer, Milton, Böhme, Swedenborg — nie wyjaśniają jej w stopniu wystarczającym. Podobnie lektura *Ulissesa* Jamesa Joyce’a nie staje się łatwiejsza po przeczytaniu powieści Edouarda Dujardina *Wawrzyny już ścięto*.
Herbert Read szuka malarskich mistrzów Blake’a w osobach artystów gotyku. Kathleen Raine i George Mills Harper dopuszczają wpływ myśli neoplatońskiej, D.G. Gillham wymienia najważniejsze lektury poety: Biblia, zwłaszcza księgi Izajasza, Ezechiela i Objawienie św. Jana, Paracelsus, Böhme, Vaughan, Swedenborg, Lavater, Milton. Pisma większości wymienionych autorów należą do kanonu dzieł mistycznych, ale Blake skorzystał z nich w stopniu wręcz minimalnym. Thomas Stearns Eliot ubolewa nad skłóconym ze wszystkimi, pogrążonym w „prywatnych” spekulacjach geniuszem. Wypowiedź autora *Ziemi jałowej, z* gruntu niesłuszna, skłania jednak do postawienia pytania, czy możliwa i uprawniona jest mistyka operująca indywidualnym, jedynym w swoim rodzaju kodem, który znajduje się na granicy czytelności. Wolno zresztą wątpić, by hermetyczność, niezrozumiałość, a nawet „prywatność” była celem pisarstwa Blake’a.
Wyzwany do boju świat skorzystał z rady Epikteta, który uczy, że najłatwiej pozostać niezwyciężonym nie przystępując do żadnej walki. Taktyka okazywała się skuteczna jeszcze kilkadziesiąt lat po śmierci autora *Jerusalem.* Dzisiaj dramatyczna próba odzyskania wiedzy przy

pomocy wyobraźni skłania nas do największego szacunku. Blake zrezygnował z uczniów, sławy, powodzenia, popularności. Podejrzewam nawet, że z tak zwaną ludzkością nie chciał mieć nic wspólnego. Z jej całego dorobku pozostawił kilka obrazów i kilka książek, głównie zresztą po to, by je uzupełnić albo poprawić. Niczym biblijny Adam pragnął ujrzeć i nazwać każdą rzecz na nowo, inaczej niż patrzyła na nią filozofia, przyrodoznawstwo, a nawet medycyna (układ nerwowy na przykład zwie się u Blake'a *Allamanda*). Obywał się bez czytelników i krytyki, nie troszczył o następców. Wiedział, że i tak przyjdą, by zagubić się w ogromnym labiryncie, którego on sam był i pozostanie jedynym gospodarzem.

Kalendarium

1757
William Blake urodził się w Londynie, na Broad Street 28 przy Golden Square, 28 listopada, jako drugie z pięciorga dzieci Jamesa i Catherine (z domu Harmitage). Ojciec poety zajmował się handlem, posiadał niewielki sklep z wyrobami trykotarskimi. O pochodzeniu Jamesa Blake'a wiemy niewiele. Utrzymująca się niegdyś legenda, jakoby był on nieślubnym synem irlandzkiego szlachcica nazwiskiem O'Neil, nie znalazła potwierdzenia. Przyszły poeta miał czterech braci i siostrę. Losy rodzeństwa nie były raczej szczęśliwe. Najstarszy, James, poszedł w ślady ojca, przejmując sklep. John zmarł młodo; jego życie określają biografowie jako „rozpustne". Robert, najbliższy sercu Williama, wykazujący wielkie zdolności artystyczne, umarł w dwudziestym pierwszym roku życia. Richard zmarł jeszcze w dzieciństwie. O siostrze Blake'a wiadomo jedynie, że nigdy nie wyszła za mąż.

1761
Pierwsza wizja mistyczna: czteroletni chłopiec spotyka Boga.
Kolejna wizja: Blake dostrzega obraz „drzewa aniołów".

1767
Wstępuje do szkoły plastycznej Henry'ego Parsa, wybierając zawód zgodny ze swymi zainteresowaniami i uzdolnieniami.

1768
Prawdopodobnie w tym albo następnym roku pisze swój pierwszy wiersz.

1772
W sierpniu rozpoczyna naukę w pracowni Jamesa Basire'a, rytownika londyńskiego.

1773
Wykonuje sztychy rzeźb i nagrobków znajdujących się w Opactwie Westminsterskim. Jest to jednocześnie początek intelektualnej edukacji poety. Czyta wówczas Burke'a, Locke'a, Bacona, a także Winckelmanna w przekładzie Fuselego. Fascynuje go już w tym okresie sztuka gotycka.

1778
Zbliża się do kręgu osób nieortodoksyjnie myślących o religii, poznaje między innymi Johna Flaxmana.

1780
Spotyka ilustratora Thomasa Stotharda, który przedstawia go malarzowi Henry'emu Fuselemu. Początek przyjaźni z Fuselim. W Royal Academy, gdzie od roku studiuje, wystawia swoją pierwszą pracę plastyczną.

1781
Nie odwzajemniona miłość do Polly Wood — „żywej, małej dziewczynki". Po chorobie wraca do zdrowia w Battersea, gdzie poznaje Catherine Sophie Boucher, niepiśmienną córkę ogrodnika.

1782
18 sierpnia w Battersea bierze ślub z Catherine i przenosi się na Green Street 23. Chociaż małżeństwo pozostanie bezdzietne, Catherine okaże się doskonałą
żoną, dzielnie znoszącą niedostatek, wykazującą wiele zrozumienia dla osobliwych niekiedy pomysłów męża. „Ta kobieta uczyniła go szczęśliwym" (Crabb Robinson). Zaprzyjaźniony malarz John Flaxman przedstawia
Blake'a pani Mathew, żonie pastora, kobiecie o dużych ambicjach intelektualnych. Artysta zaczyna bywać w jej salonie.

1783
Staraniem przyjaciół poety (Flaxman, Hathew) ukazuje się — podpisany inicjałami W. B. — tom jego najwcześniejszych wierszy: *Szkice poetyckie* (*Poetica Sketches*). Zamieszczone w nim utwory powstały przypuszczalnie w latach 1769-1780. „Żaden chyba poeta nie wydał tak cennego zbioru juweniliów" — napisze po latach angielski historyk literatury George Sampson.

1784
Po śmierci ojca Blake i jego wspólnik, terminator James Parker, otwierają przy Broad Street 27 sklep z rysunkami i sztychami, jednakże przedsięwzięcie nie
przynosi spodziewanych zysków.
Prawdopodobnie w tym roku pisze satyryczny poemat *Wyspa na księżycu* (*An Island in the Moon*). Znajdzie się w nim pierwsza wzmianka na temat projektowanych ksiąg iluminowanych, a także najwcześniejsze utwory spośród *Pieśni Niewinności.*

1787
Śmierć brata Roberta. Blake porzuca pracę w sklepie i przenosi się na Poland Street 28.

1788
Podejmuje pierwsze próby powielania tekstu iluminowanego nową metodą, polegającą w największym uproszczeniu na pokrywaniu werniksem i trawieniu kwasem miedzianej płytki, która służy następnie jako rodzaj matrycy drukarskiej. Sam Blake twierdzi, iż szczegóły owej techniki przekazał mu podczas jednej z mistycznych wizji duch zmarłego brata.

Pisze teksty: *Religia Naturalna nie istnieje* (*There Is No Natural Religion*) i *Wszystkie Religie są jednością* (*All Religions Are One*), w których dowodzi, że człowiek zawsze tęskni do nieskończoności. Symbolizuje ją głos Poetyckiego Geniuszu, „ducha proroczego", który dał początek wszystkim religiom. Tym samym kontakt człowieka z rzeczywistością nie ogranicza się do wiedzy, której dostarcza zmysłowe poznanie świata.
Na przełomie tego i następnego roku czyta aforyzmy Johanna Kaspara Lavatera oraz *Mądrość Anielską* Emanuela Swedenborga, swoje uwagi zapisuje na marginesach.

1789
Używając wypracowanej przez siebie techniki artystycznej dokonuje edycji *Pieśni Niewinności* (*Songs of Innocence*). Tworzy poemat *Tyriel*, wydany dopiero w 1874 roku oraz *Księgę Thel* (*The Book of Thel*), jeden ze swych najpiękniejszych poematów. Opisuje w nim wędrówkę Thel, córki serafinów, poszukującej wyjaśnienia swego przeznaczenia i rozwiązania tajemnicy bytu.
Zbliża się do kręgu wyznawców nauki Emanuela Swedenborga.
Rozpoczyna prace nad *Zaślubinami Nieba i Piekła* (*The Marriage of Heaven and Hell*), w dziele tym zarysuje wyraźnie główne tezy swojej mistycznej wizji rzeczywistości. Uznaje zatem dobro za pierwiastek bierny, poddany rozumowi, zaś zło za pierwiastek czynny i manifestację energii. Egzystencja ludzka opiera się na współdziałaniu sił opozycyjnych względem siebie. „Bez przeciwieństw nie ma postępu". Polemizując z ortodoksyjną teologią chrześcijańską i mistyką Swedenborga dość prowokująco określa swoją koncepcję jako „szatańską".
Daje publicznie wyraz swoim sympatiom dla rewolucji francuskiej.

1791
Za pośrednictwem Josepha Johnsona składa do druku alegoryczny poemat zatytułowany *Rewolucja Francuska* (*The French Revolution*), nawiązujący do aktualnych wydarzeń politycznych. Do publikacji jednak nie dochodzi.

1792
Umiera matka poety.
Blake ostrzega przed aresztowaniem radykalnego pisarza i myśliciela Thomasa Paine'a, który ucieka do Dover, a następnie przedostaje się do Francji.
Pisze *Pieśń o Wolności* (*Song of Liberty*).

1793
Przenosi się na Hercules Buildings 13 w Lambeth (przedmieście Londynu). Rozpoczyna pracę nad uporządkowaniem swych mistycznych wizji. Pierwsze teksty świadczące o wysiłkach tego rodzaju: *Wizje Cór Albionowych* (*Visions of the Daughters of Albion*) oraz *Ameryka: proroctwo* (*America: a prophecy*) — w tym ostatnim utworze Blake deklaruje poparcie dla rewolucyjnego zrywu narodu amerykańskiego. Łącząc swobodnie plan rzeczywisty z symbolicznym, umieszcza obok siebie postacie Waszyngtona, Franklina, Paine'a i figury mitologiczne (Orc, Urthona, Urizen).
Publikuje małą książeczkę pod osobliwym tytułem *Dla Dzieci: Bramy Raju* (*For Children: The Gates of Paradise*).
Spotyka mecenasa i opiekuna Thomasa Buttsa.

1794
Edycja *Pieśni Doświadczenia* (*Songs of Experience*) stanowiących swoiste dopełnienie, a zarazem kontrast dla wcześniejszych *Pieśni Niewinności.*
Powstają kolejne „prorocze poematy z Lambeth": *Pierwsza Księga Urizena* (*The First Book of Urizen*) i *Europa* (*Europe*). *Pierwsza Księga Urizena* pokazuje losy tytułowego bohatera, który odłączywszy się od trzech pozostałych „Wiecznych" stał się twórcą opartego na zniewoleniu i represji „świata śmierci". *Europa,* zapis mistycznej wizji, głosi zasadę wieczności każdego bytu. Opowiada też o próbach tłumienia rozkoszy przez ustanowienie trwających osiemnaście wieków „rządów kobiety". Rewolucji rzeczywistej odpowiada rewolta duchowa, w następstwie której człowiek poznaje smak wolności i nieskończoności.

1795
Pisze teksty dopełniające i rozwijające poprzednie wizje, takie jak *Księga Ahanii* (*The Book of Ahania*), *Księga Losa* (*The Book o f Los*), *Pieśń Losa* (*The Song of Los*). W pierwszym z wymienionych przedstawia dalsze dzieje Urizena, rzecznika prawa, rozumu i surowej moralności, który uznając swe żądze (symbolizowane przez Ahanię) za grzech, stara się je przezwyciężyć. Urizen walczy też z własnym synem, ognistym Fuzonem, który zostaje
pokonany „Skalą Dziesięciu Przykazań" i ukrzyżowany na drzewie wiedzy. Niezwykle skomplikowana Księga Losa stanowi nową wetsje pierwszego rozdziału biblijnej księgi Rodzaju. Blake opowiedział tu o męce Losa stwarzającego w ciągu sześciu dni widzialne uniwersum — „człowieczą Iluzję". Kontynuacją tego poematu zdaje się być *Pieśń Losa* opisująca dzieje rodu ludzkiego od Adama aż po Sąd Ostateczny. Człowiek został ujarzmiony przez fałszywe religie, do których Blake zalicza także deizm. Droga do wyzwolenia i zmartwychwstania wiedzie poprzez rewolucję.
Rozpoczyna pracę nad swoją mistyczną summą, poematem *Vala albo Cztery Zoa* (*Vala, or the Four Zoas*), potrwa ona trzynaście lat (do 1808 roku). Ten monumentalny utwór łączy wszystkie Blake'owskie mity w jedną całość. Fabularne ramy narracji wyznacza upadek i zmartwychwstanie Albiona. Cztery „jakości" (Zoa) obecne w każdym człowieku znalazły się w konflikcie. Intelekt zwraca się przeciwko Duchowi, prawo przeciwko żądzy, ziemski świat (Ulro) przeciw wieczności (Eden). Wybawienie przynosi Albionowi Jezus staczający zwycięską walkę z Rahabem, symbolizującym „fałszywy kościół tego świata".
Pracuje nad projektami ilustracji do *Nocnych myśli* Younga. Tworzy swe najbardziej znane dzieła malarskie: *Newton* i *Elohim stwarzający Adama.*

1797
Brak zamówień. Tworzy kolejne prace w technice akwareli.

1799
W sierpniu pisze list do Truslera, w którym odsłania mistyczną genezę swoich dzieł, inspirowanych przez „Geniusza albo Anioła". Stwierdza wprost: „Muszę iść tam, dokąd on mnie powiedzie".

1800
Przenosi się do Felpham koło Bognoru w hrabstwie Sussex. Mieszka u Williama Hayleya, który zamówił u niego szereg prac malarskich. W październikowym

liście do Thomasa Buttsa opisuje szczegóły wizji mistycznej, jakiej doznał nad brzegiem morza.

1801
Zajmuje się malowaniem miniatur. W maju donosi Buttsowi: „Miniatura stała się w moich oczach Boginią".

1802
W listopadowym liście do Buttsa opisuje mistyczną wizję, podczas której ujrzał duchy ojca i braci. „Umarli pojawiają się na ścieżce mego życia."

1803
Zaczyna pisać *Miltona.* Także ten obszerny poemat jest wizją, dziełem natchnionym, w którym Blake stara się zebrać własne zapatrywania na temat sztuki i religii. Obok figur mitologicznych znanych z wcześniejszych tekstów, w *Miltonie* pojawia się sam autor *Raju Utraconego.* Blake mówi o nim, że należąc do stronnictwa szatana, wybrał mimo wszystko stronnictwo Boga.
Sprzeczka z dragonem Armii Królewskiej, w wyniku której wydano nakaz aresztowania poety pod zarzutem podburzania do buntu.
We wrześniu Blake powraca do Londynu.

1804
W następstwie ubiegłorocznego incydentu odbywa się w Chichester rozprawa sądowa. Blake zostaje uniewinniony.
Rozpoczyna pracę nad *Jeruzalem (Jerusalem)*. Na tle dziejów Albiona oraz jego synów i córek kreśli historię upadku ludzkości (sen Ulro), przejścia przez stan śmierci i przebudzenia do nowego życia. Kolejne fragmenty ilustrują wielkie błędy popełnione przez człowieka w przeszłości (akceptacja Prawa Moralnego, Triumf Rozumu, zwycięstwo Kobiecej Woli, ukształtowanie fałszywego chrześcijaństwa). W zakończeniu Jezus zbawia jednak Albiona, a wszystkie byty staja się jednością („Odnowienie Wieczności").
W grudniu pisze list do Hayleya, w którym wspomina o powinnościach społeczeństwa wobec artysty-wizjonera. „Przyjąć Proroka jako Proroka jest obowiązkiem, który – o ile zostanie zaniedbany – Pomszczony będzie Surowiej niż Jakikolwiek inny Grzech i Niegodziwość."

1807
Ilustruje *Raj utracony* Miltona.

1808
Kończy akwarelę *Sąd Ostateczny.*

1809
W domu brata Jamesa przy Broad Street organizuje wystawę własnych dzieł. Nie odnosi sukcesu, krytykuje go między innymi poeta Robert Southey. Bezcennym dokumentem z wystawy jest Katalog opisowy (*Descriptive Catalogue*) zawierający liczne opinie Blake'a o malarstwie.

1811
W życiu Blake'a rozpoczynają się tak zwane „lata ciemności", o których prawie nic pewnego nie wiadomo. Nie zachowała się także korespondencja z tego okresu.

1816
Ilustruje *Raj odzyskany* Miltona, pracę zakończy po dwóch latach.

1818
W czerwcu przesyła Dawsonowi Turnerowi listę swoich prac wraz z cennikiem.
Kończy Wieczystą Ewangelię (*The Everlasting Gospel*), w której przedstawia własną wizję nauki chrześcijańskiej. Opowiada się niezmiennie za religią miłosierdzia i przebaczenia.

1820
Prawdopodobnie w tym roku albo wcześniej pisze dwa krótkie teksty prozą o charakterze artystycznych manifestacji. Są to: *O poezji Homera* (*On Homer's Poetry*) i *O Wergiliuszu* (*On Virgil*). Głosi w nich tezę o wyższości sztuki gotyckiej nad sztuką klasyczną, odrzuca przekonanie o moralnym czy wręcz moralizatorskim charakterze wielkiej poezji. Wyraża się z niechęcią o cywilizacji antycznej nazywając Grecję i Rzym „państwami wojny".

1821
John Linnell, młody artysta i wielbiciel sztuki Blake'a, zleca mu wykonanie ilustracji do *Księgi Hioba.*
Poeta przenosi się do domu przy Fountain Court 3, Strand.

1824
Kończy pracę nad ilustracjami do *Księgi Hioba,* zaczyna ilustrować *Boską Komedię* Dantego.
Pierwsze objawy kamicy żółciowej — choroby, która stanie się prawdopodobnie przyczyną śmierci artysty.

1825
Nasilenie choroby. Rysuje leżąc w łóżku. W przeczuciu zbliżającej się śmierci pisze do Linnella: „Wielcy Ludzie umierają na równi z małymi. Wierzę, że każda śmierć poprawia Status Tego, Który Odchodzi".

1826
W marcu opublikowane zostają ryciny do *Księgi Hioba.*

1827
W kwietniu pisze do Cumberlanda: „Byłem u Bram Śmierci i wróciłem". 12 sierpnia po południu umiera — śpiewając. Pochowany zostaje pięć dni później.

Cztery razy o Blake'u

Mój Blake

Zdarza się, że pewne książki bierzemy do ręki po prostu za wcześnie. Słabo znając język włoski próbujemy mierzyć się z Dantem, nudzi nas *Faust*, bo opanowaliśmy za mało niemieckich słówek, a ciężka solidna gramatyka, pełna odmian regularnych i wyjątków jakoś nie stała się naszym sojusznikiem. Podobną lekkomyślnością byłoby rozpoczynanie znajomości z literaturą XX wieku od arcydzieł Borgesa czy Lezamy Limy, którymi zachwycała się nasza lepiej oczytana koleżanka. Sięgnęliśmy do *Krytyki czystego rozumu* z nadzieją, że dowiemy się czegoś o życiu, a tu… kategorie, terminy, definicje. Dreszcz emocji wcale nie większy od tego, który towarzyszył nam, gdy musieliśmy otworzyć podręcznik do algebry.

Każda książka ma swój czas i swoje wymagania. Już na studiach polonistycznych czytałem Blake'a i nie rozumiałem, dlaczego to taki wielki poeta. Ale nie rozumiałem w ogóle, o czym pisze. I śmiem twierdzić, że wcale lepiej ode mnie nie był zorientowany ani mój asystent, ani moi przemądrzali koledzy trzymający grzecznie palce w górze, w oczekiwaniu aż zostaną poproszeni do odpowiedzi (ja sam nie zgłaszałem się nigdy, uważając podobną manifestację za niegodną prawdziwego intelektualisty).

Jak to dobrze, że powróciłem do Blake'a, gdy przeczytałem już Swedenborga i mistyków niemieckich, gdy opublikowałem kilka esejów, a moja angielszczyzna wystarczała do lektury prostszych poematów angielskiego wizjonera. Bez tego bagażu doświadczeń Blake byłby dla mnie tylko jednym z europejskich poetów, jakimś dopełnieniem Byrona i Scotta.

Jak to dobrze, że kiedy mogłem wreszcie wybrać się do Anglii, to jechałem nie do Londynu Dickensa czy Eliota, lecz mistycznego miasta Swedenborga i Blake'a. A moje zainteresowania, czego oczywiście nie byłem w stanie przewidzieć, otwierały mi niejedne drzwi.

Kiedy jechałem pierwszy raz do Londynu, mój ówczesny przyjaciel, wybitny neurolog i wielokrotny stypendysta, stanowczo odradzał mi tę podróż. Sam zapamiętał Londyn jako miasto szczególnie niebezpieczne, pełne rzezimieszków i kobiet lekkich obyczajów, rzekomych fryzjerów biegających po ulicy z brzytwą w dłoni i przekupnych urzędników gotowych pozbawić petenta jeśli już nie życia, to na pewno większości stypendialnych dochodów.

W wyobraźni mojego przyjaciela Londyn był wciąż miastem Fieldinga i Swedenborga, prawdziwym piekłem dla każdego uczciwego człowieka. Może się zdarzyć, mówił, że istotnie nie zawrócą cię już na granicy (a kontrole są bardzo szczegółowe i na przykład igła z nitką znaleziona w bagażu może sprawić, że zatrzymają cię jako krawca wjeżdżającego na teren Zjednoczonego Królestwa w celach zarobkowych). Może nawet zdążysz odebrać pierwszą część stypendium. Ale potem na pewno spotka cię coś złego, na przykład wpadniesz do Tamizy.

Nie byliśmy jeszcze w Unii, dopiero zaczynaliśmy czuć się Europejczykami, ale wola porozumienia

wydawała mi się silniejsza niż kiedykolwiek. I sympatia, i życzliwość, które z upływem lat i napływem nowych gości wyraźnie słabły. Na szczęście ten czas jeszcze nie nastał i nic jeszcze o nim wówczas nie wiedzieliśmy. Przyjechałem do Londynu, by studiować mistyków i byłem szczęśliwy chodząc po śladach Williama Blake'a, odwiedzając jego kolejne adresy.

Jak wrócę do Polski, nikt mi nie uwierzy, że opowiadałem o wizjach angielskiego poety jego rodakom. Słuchają cierpliwie, umieją słuchać, a we właściwym momencie podsuwają mi brakujące słowa. Doktor Kirby pyta o szanse mistycyzmu w Polsce. Potem siadamy z Simonem w kąciku, by porozmawiać o grzechu. Tłumaczę, że grzech wydaje się nieunikniony, ale Bóg jest przyjacielem grzeszników. To powinien był wymyśleć Dostojewski w mrocznej Rosji, ale dużo wcześniej pisał na ten temat Blake, a przed nim Julian z Norwich – pierwsza angielska pisarka, która zamknęła się w swej pustelni, by rozmawiać z Bogiem.

Pracuję w muzeach i bibliotekach, prawie codziennie odwiedzam prześlicznie położoną nad Tamizą Tate Gallery, po drugiej stronie rzeki widzę Lambeth, gdzie powstały pierwsze prorocze poematy Blake'a. Teraz artysta ma w Tate swoją salę, a sąsiednią zajmują prace jego uczniów i naśladowców. Patrząc na dzisiejszy stan rzeczy, trudno wprost uwierzyć, że za życia był postacią znaną tylko nielicznym. Dziś jest najczęściej komentowanym angielskim poetą – po Szekspirze rzecz jasna i może po Miltonie.

Zachowało się niewiele wizerunków Blake'a, a ten najważniejszy , choć zapewne nie najbardziej ekspresyjny, trafił w końcu do National Portrait Gallery, jednego z najsmutniejszych muzeów Londynu. Snułem się tam pomiędzy portretami władców, premierów, ministrów, członków rodziny królewskiej i wielu innych dostojnych Anglików. Zabawnie prezentuje się jeszcze tu chyba tylko Byron w stroju albańskim – ten niekonwencjonalny portret namalował Thomas Phillips jakieś dziesięć lat po śmierci poety. I temu samemu malarzowi zawdzięczamy najbardziej znany dziś portret Williama Blake'a – chłodny i bez wyrazu.

A przecież musiał być ekscentrykiem, postacią trochę dziwaczną dla otoczenia, może nawet niekiedy bulwersującą? Poeta, malarz, grafik, a przy tym mistyk i sympatyk rewolucji o ekstremistycznych poglądach.

Tęsknił do stabilizacji, o czym świadczą najlepiej kolejne adresy. Niespokojny duch – ktoś taki jak Rilke na przykład – potrafił zmieniać miejsce pobytu parę razy do roku. W porównaniu z autorem *Elegii duinejskich* Blake jest wzorem stateczności. W ciągu całego swojego życia przeprowadzał się nie więcej niż pięć czy sześć razy. Rzadko opuszczał Londyn i właściwie prawie cały czas krążył po tej samej okolicy. Przyszedł na świat w domu na Broad Street 28 przy Golden Square, tam spędził dzieciństwo i młodość. Dopiero po ślubie przeniósł się na nieodległą Green Street 23. Jakiś czas później próbował otworzyć sklep z rycinami i sztychami na swojej starej ulicy pod numerem 27. Potem mieszkał na Poland Street 28, parę lat w Lambeth i Felpham (hrabstwo Sussex). Zapisuję jeszcze ostatni adres: 3 Fountain Court, The Strand.

Pamiętam, że gdy jakiś czas temu próbowałem zaprezentować wizjonerskie dzieło Williama Blake'a publiczności złożonej z młodych (i nieco starszych) literatów, spotkało mnie przyjęcie nader chłodne. Poematy klasyka literatury angielskiej zestawiano najchętniej z twórczością siedzących obok kolegów, mających w dorobku jeden albo dwa tomiki. Cóż chcecie, poeci chętniej sami piszą wiersze niż je czytają (po co mi pióro cudze, gdy mam na biurku własny komputer?). Nie znając Coleridge`a, Wordswortha ani Novalisa, porównywali Blake'a z Kowalskim i Nowakówną (oboje utalentowani i już z nagrodami…). Stałem się wyrozumiały, gdy stosunkowo niedawno młoda recenzentka rozpatrywała twórczość Aischylosa, Pascala i Nietzschego w kontekście

dokonań pewnej modnej w ostatnich miesiącach piosenkarki rockowej, skandalizującej bohaterki tabloidów. Porównujemy ostatecznie to, co znamy, a jak mi tłumaczono, wokalistkę w kusym odzieniu znają wszyscy w Polsce (bo już we Francji Pascal wydaje się jednak bardziej znany niż „nasza" artystka).

Blake jest poetą wymagającym: jego geniusz nie dopuszcza flirtów z leniwą publicznością, odrzuca ułatwienia, emocjonalne mielizny, romantyczny ekshibicjonizm. Autor *Pieśni niewinności* wierzy, że nie ma żadnej różnicy między sztuką pojmowaną jako akt wyobraźni (*Imagination*) a Wizją (*Vison*) poczętą z inspiracji mistycznej. Ten najbardziej oryginalny twórca w dziejach heterodoksyjnej mistyki zachodniej okazuje się również zdumiewająco nowoczesnym artystą. Jego teksty nasuwają myśl o Księdze, której istotną częścią są obrazy, rysunki i miedzioryty. Niczym kabalista Blake zapewnia, że przestudiował starannie każde słowo, każdą literę, a nawet każdą kreskę swego dzieła. Stanowi ono doskonałe połączenie poezji, myśli religijnej i filozoficznej oraz malarstwa i grafiki. Czy zatem poematy Blake'a wolno w ogóle wydawać w postaci zubożonej – bez ozdobnych inicipitów i rysunków na interliniach, bez kolorów? Wydawać tak, jak wydaje się tysiące lepszych i gorszych liryków?

Pierwsze próby przyswojenia Blake'a polskiej publiczności zawdzięczamy pisarzom Młodej Polski – powoływał się na niego w ostatnich latach życia Stanisław Brzozowski. Czy zdążył angielskiego poetę dokładnie przeczytać, trudno powiedzieć. W każdym razie Blake nie zdołał się u nas zadomowić – chyba również z tego powodu, że trudno było znaleźć dla niego miejsce na mapie literackich prądów. Jej kontury kreślili przecież już wielcy polscy romantycy. To oni zdecydowali, że przez sto lat Polacy zachwycali się twórczością Goethego i Schillera, a lekceważyli Novalisa i Hölderlina. To również dzięki nim za najwybitniejszych angielskich romantyków uważamy ciągle Byrona i Waltera Scotta – opinia, która zadziwiłaby Brytyjczyków rozkochanych w poezjach Wordswortha, Coleridge`a i Keatsa.

Polscy studenci (a czasem nawet ich profesorowie) uważają Blake'a za romantyka. Ta z gruntu fałszywa ocena wcale mnie nie dziwi: równie często nazywają przecież romantykiem Goethego. Przywykliśmy bowiem cenić jedynie romantyczne dziedzictwo, lekceważąc schematycznie pojmowany, niesłusznie sprowadzony do płytkiego racjonalizmu, duchowy dorobek XVIII wieku. Blake jest (obok Swedenborga i Saint-Martina) jego wybitnym reprezentantem. I podobnie jak szwedzki mistyk i francuski myśliciel reprezentuje duchowość obcą oświeceniowemu materializmowi czy deizmowi.

Wystarczy przyjrzeć się uważnie życiorysowi Williama Blake`a, by dojść do wniosku, że niewiele znajdziemy w nim elementów charakterystycznych dla biografii romantycznego poety.

Całe życie największego z angielskich mistyków wydaje się jakby podporządkowane jednemu celowi – stworzeniu absolutnie niepowtarzalnego dzieła, objaśniającego historię, teraźniejszość i przeznaczenie zarówno człowieka, jak i kosmosu. A chociaż biografia ta nie obfituje w znaczące wydarzenia, miłosne czy polityczne awantury, sensacyjne intrygi czy załamania kariery, mimo wszystko opisać ją ciągle trudno. Próbowali już tej sztuki Swinburne, Symons i Mona Wilson. Ich ustalenia weryfikuje obecnie Peter Ackroyd.

Pełni podziwu dla skrupulatności, z jaką przygląda się zachowanym dokumentom, nie możemy przecież zaakceptować bez oporów wyłaniającego się z gąszczu faktów wizerunku poety. Biograf akcentuje materialną stronę działalności Blake'a, utrwala postać rzemieślnika w brudnym fartuchu, z rękami noszącymi ślady fizycznej pracy, uwikłanego w doraźne spory i awantury z otoczeniem. Z wyraźnym dystansem odnosi się natomiast do mistycznych wzlotów, najczęściej zamykając

swe rozważania w kręgu konkretów – zdumiewająco przyziemnych.
Wszystko to pewnie prawda, ale jednak prawda szczegółu, która w tym akurat przypadku okazuje się dosyć zwodnicza. W gruncie rzeczy bowiem cenimy dziś Blake'a nie za rzemieślniczy kunszt czy malarski talent (na tych polach znalazłby paru poważnych konkurentów). Przedmiotem naszego podziwu nie jest też stworzony przez niego obraz Londynu przełomu XVIII i XIX wieku ani finezyjny warsztat poetycki. Blake powołał do istnienia uderzający oryginalnością gigantyczny system mistyczny, stworzył własną mitologię, osobliwy język opisujący zagadki uniwersum. Tę budzącą respekt konstrukcję Ackroyd traktuje nie bez dystansu, proponując interpretacje na ogół trafne, ale bardzo ostrożne i najczęściej pozbawione polotu. Inna sprawa, czy najrzetelniejszy biograf może rywalizować z takimi sławami jak Jacob Bronowski, Northrop Fry czy Samuel Damon Foster?
William Blake prawie nie opuszczał Londynu, a przecież jego mistyczna wizja ogarnia cały świat znany Europejczykom na przełomie XVIII i XIX wieku. Czy to nie paradoks, że ci, którzy niewiele podróżowali, często potrafili dostrzec znacznie więcej od wytrwałych obieżyświatów?
A z drugiej strony, jeśli ktoś da wiarę mistykowi, że już w dzieciństwie dane mu było oglądać w zaświaty, to czy po takich doświadczeniach warto było jeszcze podróżować i zwiedzać? Bo jeśli widziało się niebo i piekło, to co można zobaczyć jeszcze nad Tybrem, nad Sekwaną, nad Renem?

Tygrys

Prawdopodobnie każdy Anglik, choć trochę obeznany z literaturą ojczystą, słysząc nazwisko Blake'a, uśmiechnie się ze zrozumieniem i bezbłędnie wyrecytuje:

Tiger! Tiger! burning bright
In the forests of the night.

Mój przyjaciel twierdzi złośliwie, że w wypadku przeciętnego Anglika wiedza o Blake'u zaczyna się i kończy właśnie na owym dwuwierszu, ale może nie jest to stan rzeczy aż tak bardzo katastrofalny, jak by się mogło zdawać. Inaczej niż znana każdemu Polakowi Mickiewiczowska inwokacja, która nie zapowiada w żadnym razie choćby kosmicznych otchłani *Dziadów*, początek *Tygrysa* prowadzi nas w samo centrum stworzonego przez Blake'a mistycznego systemu, formułuje z miejsca fundamentalne pytania obecne w całej twórczości angielskiego poety.
Tygrys był kilka razy tłumaczony na polski, między innymi przez Zygmunta Kubiaka i Jerzego Pietrkiewicza. Przytoczę tu mniej znany, ale trafiający chyba w sedno problematyki oryginału przekład Romana Klewina:

O Tygrysie, w gęstwinie nocy
Gorejący, jakiej mocy
Nieśmiertelna dłoń lub oczy
Mogły stworzyć twej symetrii grozę?

W jakiej głębi czy nieba oddali

Twoich oczu ogień się palił?
Na jakich skrzydłach wzniósł się płomień
I jakie go chwyciły dłonie?

I czyje ramię, jaką magią,
W tym sercu nerwy mogło nagiąć?
I kiedy serce bić zaczęło,
Co dłoń, co łapy trwogą zdjęło?

I jakiż młot? Łańcucha człony?
I w jakim tyglu żądz twych płomień?
Jakież kowadło? Jakie cęgi
Ciebie strasznego mogły sięgnąć?

I kiedy z gwiazd rój strzał się cisnął,
A niebo spadło łzą rzęsistą,
Czy rad był Bóg? I czy być może,
Że Ciebie i Baranka stworzył?

O Tygrysie, w gęstwinie nocy
Gorejący, jakiej mocy
Nieśmiertelna dłoń lub oczy
Śmiały stworzyć twej symetrii grozę?

Tylko ktoś bardzo naiwny mógłby dopatrzeć się w tym wierszu zwykłej reminiscencji z przechadzki po ogrodzie zoologicznym. Tylko ktoś bardzo prostoduszny powiedziałby, że wyraża on jedynie zadumę nad różnorodnością świata: zdziwienie, że Stwórca obdarza życiem tak rozmaite istoty. Tego rodzaju lektura musiałaby pomijać wiele zagadkowych szczegółów, ortografii nie wyłączając. Wiersz Blake'a czytać należy w kontekście w dwóch cyklów poetyckich zatytułowanych *Pieśni Niewinności* i *Pieśni Doświadczenia*. *Pieśni Niewinności* przywodzą na myśl sielankowe obrazy Złotego Wieku, jakie spotkać możemy u wielu autorów mistycznych, choćby Oetingera czy Novalisa. Niezwykle prosty kodeks moralny gwarantuje powszechny ład panujący w owej krainie. Cztery naczelne wartości: Miłosierdzie, Litość, Pokój i Miłość, królują w sercu każdego człowieka. Dzięki nim ziemia staje się rajem, w którym niepotrzebne są już jakiekolwiek inne prawa. Blake był zdania, że owe wartości stanowią esencję człowieczeństwa, a nie na przykład rezultat lęku przed karą wieczną albo doczesną. Stąd „Miłosierdzie ma serce ludzkie", a „Litość - ludzką twarz". Miłość utożsamił poeta z „człowieczym kształtem boskości".
Nad światem opisanym w *Pieśniach Niewinności* unosi się błogosławieństwo Boga, łagodnego i życzliwego ludziom Stwórcy. Chrystus, Dobry Pasterz, uśmiecha się, spoglądając na szczęście wszystkich istnień. Boskość symbolizuje tu Baranek, choć z drugiej strony Blake przywołuje także postać Dzieciątka.
W *Pieśniach Doświadczenia* mistyczny krajobraz Złotego Wieku ulega gwałtownej metamorfozie. Milczący i nieobecny Bóg nie daje już prawa do nadziei, modlitwa nie usuwa cierpienia. Cztery cnoty główne z *Pieśni Niewinności* zastąpiły ich przeciwieństwa. Do głosu doszły teraz: Nieczułość,

Zemsta, Wojna i Nienawiść. Oglądamy zabitego Baranka i udręczone dziecko.
Stan Doświadczenia wprowadza dylematy, od których wolny był stan dziecięcej Niewinności. Człowiek zdobywa gorzkie owoce wiedzy, poznaje jednak mękę ograniczenia. Rozkosze, jakich dostarczyć może miłość, zostały stłumione przez pełną pruderii moralność. Jeden z liryków zawiera obraz niezwykle charakterystyczny dla poglądów autora. Promienie słoneczne oświetlają nagie ciała chłopca i dziewczyny, którzy na moment znaleźli się w rajskim ogrodzie. Im większe szczęście stało się ich udziałem, tym boleśniejszy będzie powrót między ludzi, traktujących akt miłosny jako upadek. Fałszywa etyka nakazuje potępić również taniec, śpiew, muzykę - wszystko, co stanowi wyraz ludzkiej radości. W tym ponurym świecie milczenie przerywa tylko jęk skargi. W Ogrodzie Miłości przechadzają się kapłani w czarnych szatach, układający listę kolejnych zakazów.
Surowe prawo określa model życia każdej jednostki. Dominować w nim powinna praca i modlitwa do budzącego przestrach Boga. Dozwolone są jedynie „tajemne nocne rozkosze". Za popełniony błąd, wybór fałszywej drogi, człowiek płaci niezmiernie wysoką cenę. Przyjęcie iluzji powoduje utratę wizji. Ludzkość nie pojmuje już sensu boskich znaków, nie rozumie mowy aniołów, a zaprzeczając istnieniu Baranka, mimo woli popada w ateizm.
Kontrast między światami z *Pieśni Niewinności* i *Pieśni Doświadczenia* ilustrują najlepiej przemiany, jakim podlega natura. W utworach z pierwszego cyklu zachwycamy się bujną zielenią, podziwiamy żyzną ziemię i jej dary. Najważniejszą porą roku okazuje się tu wiosna, porą dnia - wschód słońca i jasne południe. W *Pieśniach Doświadczenia* czyste barwy ciemnieją, zapada ponura zimowa noc, życie zdaje się zamierać.
Symboliczne zwierzęta, Baranek i Tygrys, odgrywają podstawową rolę w Blake`owskiej mitologii. O ile sens pierwszej z figur nie budzi wątpliwości, to druga kryje w sobie niejedną zagadkę. W *Pieśniach Niewinności*, zgodnie z mistyczną ideą Złotego Wieku, tygrys należy do zwierząt łagodnych. *Pieśni Doświadczenia* ujawniają jego drugą naturę. Tygrys łączy w sobie pierwiastki najzupełniej sprzeczne: jest zaprzeczeniem miłości, ale nie zaprzeczeniem mocy, zaprzeczeniem dobra, ale nie zaprzeczeniem energii. W tym wierszu Blake po raz pierwszy dokonał zamachu na spójny szereg wartości tradycyjnie akceptowany przez naukę chrześcijańską.
Szczególnie tajemniczo wygląda więź łącząca Tygrysa i jego twórcę. Przeciwstawiony Barankowi Tygrys mógłby się okazać symbolem „innego" Boga. Ostatecznie nawet autorytet Dionizego Pseudo-Areopagity usprawiedliwiałby taką koncepcję. Dionizy wyjaśnia, że nie jest rzeczą niestosowną przedstawiać byty niebiańskie pod osłoną najpodlejszych emblematów. Materia zachowuje przecież ślady boskiej piękności, a te prowadzą nas na trop czystych form pierwotnych. Jako dowód Dionizy cytuje odpowiedni fragment Księgi Ozeasza, gdzie dzikie zwierzęta stają się figurami boskiej potęgi. Biblijny prorok wymienia jednak lwa, panterę i niedźwiedzicę. Tygrysa brak w owym wyliczeniu.
Myślę, że to nie przypadek. Blake był pilnym czytelnikiem Biblii, a co ważniejsze - wierzył, że Pismo nie może kłamać. Tygrys nie jest oczywiście Bogiem, nie jest także boską figurą, choć narodził się w wyniku niezrozumiałego dla nas aktu boskiej woli. „Kowadło", „młot", „łańcuchy" przypominają, że Tygrys narodził się w kuźni. U Blake'a sztuka kowalska jest sztuką boską albo też Bogu przypisywaną. W późniejszych tekstach opiekuje się nią „boski Urthona", otrzymujący w krainie czasu i przestrzeni imię Losa. Związek Tygrysa z boskością wydaje się zatem nie do podważenia.
Dla chrześcijańskiej ortodoksji Bóg jest doskonałą jednością, wolną od jakiejkolwiek wewnętrznej

walki, rozdarcia, przeciwieństw. Taki Bóg jest przede wszystkim łagodnie pulsującym światłem, które opisywali z wielkim znawstwem mistycy średniowiecza. Jakub Böhme, niemiecki wizjoner działający na przełomie XVI i XVII wieku, zniszczył ten pełen harmonii obraz. Jego zdaniem istnieją trzy principia boskiego objawienia, podobnie jak trzy osoby Trójcy Świętej. Bóg „pojmowany według pierwszego principium" jest ogniem, „pojmowany według drugiego principium" - światłem. Ten „pierwszy" Bóg obdarza nas gniewem, wściekłością, srogą karą, ten „drugi" daje nam miłosierdzie, dobroć, obietnicę zbawienia. Dostrzegamy w takim rozróżnieniu echa gnostyckich spekulacji, w których przeciwko groźnemu Bogu Prawa i Proroków występuje Syn Boży, Bóg litości i przebaczenia.
Böhme nie miał pewności, czy Bóg „pojmowany według pierwszego principium" jest w ogóle Bogiem. Mówił na ten temat dosyć niejasno, radził, by istotę boskości opisywać raczej na podstawie drugiego principium. Blake znał doskonale poglądy niemieckiego mistyka i - jak wolno przypuszczać - wyprowadził z nich ostateczne konsekwencje.
Tygrys Blake'a mógł być ogniem, ale nigdy - światłem. Zwróćmy uwagę, że metafory związane z tym właśnie żywiołem zajmują w tekście uprzywilejowane miejsce. Tygrys w ogniu się rodzi i ogniem pozostaje. Jest ogniem, który nigdy nie wygasa, w dodatku mistycznym ogniem oddzielonym od świata. Reprezentuje zatem boską sprawiedliwość w najokrutniejszej postaci: sąd bez miłosierdzia, karę bez przebaczenia, gniew bez litości.
„Przerażająca symetria" („fearful symmetry") dotyczy naturalnie nie tyle materialnego kształtu Tygrysa, co symetrii grzechu i kary. W sensie głębszym Blake ma też może na myśli kamienne tablice dekalogu, które jego malarska wyobraźnia utożsamia z drzwiami wiodącymi do wnętrza grobu. Zdaniem angielskiego poety Bóg ułożył wprawdzie kodeks dziesięciu przykazań, ale powodowany miłosierdziem unieważnił go i ukrył przed ludzkością. Odnaleziony przez kapłanów dekalog, „kształty ciemnej złudy", podniesiony został do rangi obowiązującego powszechnie prawa.
Tym samym sfałszowano również obraz Boga, zastępując Chrystusa, „Przyjaciela grzeszników", surowym Sędzią i Najwyższym Prawodawcą. Blake ma odwagę stwierdzić, że osiemnaście wieków chrześcijaństwa okazało się wielką i tragiczną pomyłką.
Tygrys podpowiada, na czym ów błąd polegał, ale prawdy jeszcze nie odsłania, podstawowe pytanie eschatologiczne pozostaje tymczasem bez odpowiedzi. Być może (ale nie dysponujemy w tej kwestii żadnymi dowodami) istnieje oprócz Baranka-Chrystusa jeszcze inny Bóg, który upodobał sobie krwiożerczego Tygrysa. Być może (znów możemy polegać wyłącznie na domysłach) Bóg stwarza nie tylko dobro, ale i zło. Być może wreszcie kreacyjna potęga przysługuje również demonom. Jednoznacznego rozstrzygnięcia Blake nie dokonał, ale właśnie dramatyczna niepewność decyduje w dużej mierze o walorach utworu takiego jak *Tygrys*.
Niewiedza prowadzi do zdziwienia, zdziwienie kończy się ujawnieniem wątpliwości. Bo czyż to możliwe, by ten sam Bóg karał i przebaczał, srożył się i miłował? Czy możliwe, by był jednocześnie ogniem i światłem, twórcą piekła i budowniczym raju? Czy wreszcie mógłby - nie będąc demonem - odczuwać radość, widząc, jak okrutna kara dosięga grzeszników.
Ostatnia zwrotka wydaje się mechanicznym powtórzeniem pierwszej, co usypia niestety czujność czytelników, a nawet niektórych tłumaczy. A przecież sam Blake uprzedzał lojalnie, że w jego tekstach ważna jest każda litera! Końcowy werset pierwszej strofy brzmi w oryginale: „Could frame thy fearful symmetry". W ostatniej natomiast zwrotce słowo „could" znika bez śladu, zastąpione przez „dare". Czysta potencja staje się graniczącą z bluźnierstwem realizacją. Prawdziwy Bóg

mógł stworzyć Tygrysa, ale ośmielił się go stworzyć ktoś inny.
Lasy ciemności, „lasy nocy” („forests of the night”) z pierwszej strofy są być może niezgłębioną otchłanią bóstwa, w której istnieć może wszystko - nawet święty i sprawiedliwy gniew. Ale identyczna metafora użyta w zakończeniu utworu kojarzy się już z „ciemnym lasem” Dantego. Znalazłszy się w stanie zagubienia, człowiek oddala się od Boga i ustanawia religię strachu zamiast religii miłości; przyjmuje diabelską naukę o istnieniu kary za grzech. W tajemniczej wizji Blake’a nie było miejsca dla sądu, piekła czy boskiego gniewu. Jego zdaniem autentyczny chrystianizm polega na powszechnym i bezwarunkowym przebaczeniu.
Naprawdę istnieje więc tylko Baranek, krwiożerczy Tygrys rodzi się zaś w umysłach fałszywych proroków.

Kwartet stworzenia

Zarówno w mistyce chrześcijańskiej, jak i w kabale żydowskiej czy spekulacjach pitagorejczyków, liczba cztery odgrywa niezwykle istotną rolę.
Zdaniem Pitagorasa kryje ona w sobie prawdziwą świętość, symbolizowaną przez doskonały kwadrat. Według kabalistów oznacza harmonię ziemskiego porządku i jego niewzruszonych praw.
Najczęściej czwórka odnosi się do świata
widzialnego: istnieją cztery elementy (żywioły), cztery pory roku, cztery strony świata. Symbolika chrześcijańska dodaje do tego wyliczenia czterech Ewangelistów i cztery ramiona krzyża. Wspomnieć też warto o wizji biblijnego proroka Ezechiela, w której ukazują się cztery tajemnicze osoby obdarzone głowami człowieka, lwa, wołu i orła. Zwolennicy niektórych herezji uzupełniają ponadto obraz Trójcy Świętej o czwartą istotę — szatana.
Poczwórne jest również uniwersum Williama Blake’a. poczwórna — natura człowieka oraz wszelkiego bytu. Cztery principia, nadrzędne siły albo jakości, określa poeta tajemniczą, wymyśloną przez siebie nazwą: Cztery Zoa. Niezwykle trudno znaleźć polski (jak również angielski) odpowiednik dla tego terminu, wymykającego się wszystkim definicjom. Zoa są jak gdyby czterema aspektami stworzenia, a może i boskości, a także czterema władzami obecnymi w każdym człowieku, wreszcie — czterema osobami, centralnymi postaciami mitologii Blake’a.
Byłoby zbytnim uproszczeniem odczytywać poematy Blake’a na podobieństwo średniowiecznych alegorii. Sam poeta deklarował się zresztą jako przeciwnik sztuki alegorycznej. Wymyśleni przez niego bohaterowie działają zresztą w oderwaniu od filozoficznych schematów: buntują się, toczą wojny, zawierają sojusze, ukazują coraz to nowe rysy charakteru i odmienna naturę. Taki zabieg nadaje Blake’owskim symbolom mglistą niejednoznaczność, ale także dynamiczną wielowymiarowość.
Cztery Zoa uwalniają się od wszelkich kryteriów oceny etycznej czy estetycznej. Nie odnoszą się do nich kategorie dobra i zła, porządku i chaosu, użyteczności czy piękna. Wiadomo, że na początku dziejów, a mówiąc ściślej — przed stworzeniem świata — tworzyły zgodny kwartet duchowych sił, „unię”,
która uległa zakłóceniu. Upadek jest jednak stanem przejściowym. Zoa znajdą się znów w równowadze, a człowiek odkryje właściwą drogę wiodącą do Edenu.
Jakkolwiek wszystkie Zoa są konieczne, bodaj najwięcej sympatii okazał Blake Utrhonie, który w krainie czasu i przestrzeni przybiera imię Losa. Artysta przedstawił go jako nagiego młodzieńca,

rzecznika radosnej energii. Tę postać otaczają niemal zawsze promienie słoneczne. Słońce jest bowiem planetą Losa, a jego imię — anagramem łacińskiego słowa „sol" (słońce).
Utrhona kieruje umysł ludzki ku najambitniejszym celom, rządzi obszarem Wyobraźni i Wizji. Stłumienie swobodnej wyobraźni twórczej przez materialistyczną filozofię oświeceniową stanowiło zdaniem Blake'a jeden z największych błędów popełnionych w przeszłości przez człowieka. Los łączy poezję i religię, czyli dziedziny bliskie samemu Blake'owi. Jako stwórca świata staje się jednak kowalem, który pracując w „kuźni", nadaje trwała formę rozbitemu uniwersum.
Mroczne królestwo śmierci zmienia się wówczas w niedoskonały jeszcze, ale wracający powoli do życia „świat rodzenia". Wysiłek ten ocenia poeta dość różnie. Los wykuwa bowiem „materialne" słońce, namiastkę albo iluzję słońca duchowego, światła prawdy. Można jednak sądzić, że w planie soteriologicznym takie działa nie okazuje się krokiem naprzód, przybliża bowiem zbawienie wszystkich istnień.
Ponieważ w rozdartym, targanym sprzecznościami uniwersum nic nie może być doskonałe, także Los nie jest wolny od udręki. Pierwotnie element żeński tworzył z każdym Zoa niepodzielną całość. Teraz odłącza się od niego, co rzecz jasna prowokuje nieuchronny konflikt. Enitharmon, emanacja, a w planie mitologicznym — „małżonka" Losa, symbolizuje duchową piękność, Inspirację. Działając niezgodnie ze swą misją, Enitharmon ustanawia rządy oparte na dominacji kobiety, buduje własne królestwo. Zdaniem Blake'a trwa ono osiemnaście wieków — czyli tyle, ile liczy ich sobie chrześcijaństwo. Zwiedziony przez kapłanów człowiek uznaje seks za wyraz grzesznego instynktu, akceptuje kult niewinności i celibatu, tłumi pożądanie bądź szuka sposobów jego sublimacji.
Los to najbardziej zrównoważony spośród Czterech Wiecznych, jego przeciwieństwem zdaje się być porywczy Luvah, „Książe Miłości i Nienawiści", władający najsilniejszymi z ludzkich emocji. Los sprawuje władzę nad słonecznym Edenem, najwyższą i najszczęśliwszą z krain opisanych przez Blake'a. Luvahowi przypada w udziale księżycowe Beulah. Jego emanacją jest Vala, symbol natury i naturalnej piękności. Spośród sztuk najbliższa mu muzyka, spośród części ludzkiego ciała— serce. W stanie upadku każdy byt odsłania zresztą swą mroczną stronę — szatańskie skłonności Luvaha ujawniają się szczególnie wyraźnie w obszernym poemacie *Vala albo Cztery Zoa*. Element miłości zostaje tu zdominowany przez diabelski pierwiastek nienawiści. W tej postaci Luvah przywodzi na myśl Szatana z *Raju utraconego* Miltona, który również nie znał różnicy między miłością a nienawiścią. U Blake'a symbolizuje on potężną duchową energię, która może działać w różnych kierunkach i z rozmaitym skutkiem.
Bezpośrednim inspiratorem stworzenia świata widzialnego był trzeci z Wiecznych, Urizen — postać równie tajemnicza, co tragiczna. Bezcielesny reprezentant rozumu, mądrości i prawa wyzwolił działanie groźnych żywiołów, wprowadzając do uniwersum chaos, terror i rozpacz.
Inaczej bowiem niż we wszystkich niemal mitologiach świata, u Blake'a kosmos zamienia się w chaos. Rozdzielone byty stają się sobie obce; światło odłącza się od ciemności, ziemia od nieba, dobro od zła, dusza od ciała, życie od śmierci, mężczyzna od kobiety.
Wydaje się, że bunt Urizena spowodowała pycha, która tak często towarzyszy zadufanemu w sobie rozumowi. Niezdolny do miłości, odtrąca radość, przyjemność, a także rozkosz seksualną, symbolizowaną przez Ahanię. Rzecznik pruderyjnej moralności, surowy prawodawca, pojmuje całkiem fałszywie pojęcie grzechu. Jego dzieło kontynuują królowie u kapłani, narzucający ludzkości represyjną moralność.
Trzeci z Wiecznych posługuje się własnymi księgami, jak również kamiennymi tablicami dekalogu.

Jehowa, jedyny Bóg (utożsamiany przez Blake'a z Chrystusem) ułożył wprawdzie tekst dziesięciu przykazań, lecz powodowany miłosierdziem, ukrył je przed człowiekiem. Urizen wręczył je natomiast Mojżeszowi na Górze Synaj. Odtąd dekalog stal się częścią szatańskiej nauki.
Los był radosnym młodzieńcem, Urizen jest ponurym starcem, dążącym do utrwalenia władzy „Jednego prawa, jednego króla, jednej religii". Niczym osiemnastowieczny uczony stara się uporządkować wszechświat za pomocą cyrkla, miary, wagi i kompasu. Przypomina architekta czy też budowniczego, który podjął się zadania ponad siły. Wierzy w potęgę liczb, prawideł naukowych i spisanych reguł, krępujących energię życia. Stworzony przez niego jednowymiarowy świat Ulro to kraina okrutnego prawa, sprawiedliwości bez miłosierdzia i przebaczenia, ucisku i represji. Urizen upodabnia się w wizji Blake'a do Boga Starego Testamentu, gnostyckiego archonta, a nawet szatana.
Ostatni z Czterech Zoa zwie się Tharmas i panuje w królestwie zmysłów. Rozum, wyobraźnia i namiętności nie wyczerpują bogactwa istoty ludzkiej, która posiada jeszcze fizyczne ciało, według Blake'a stanowiące część, a nie przeciwieństwo czy instrument duszy. Postać Tharmasa jest dość trudna do opisania, zwłaszcza że Blake poświęcił jej nieco mniej uwagi niż pozostałym Wiecznym. Wolno nazwać Tharmasa ojcem siły i płodności, ale także — „najłagodniejszym synem niebios". Jest on ponadto dobrym pasterzem opiekującym się ziemią uprawną, czuwającym nad procesami rośnięcia i dojrzewania. Poeta przedstawiał go zwykle jako uskrzydlonego młodzieńca, udzielającego swej siły Losowi. W następstwie upadku zrodziła się emanacja Tharmasa, Enion — symbol instynktu macierzyńskiego.
Czterem Wiecznym podporządkowuje Blake cztery żywioły wchodzące w skład natury. Ziemia należy do Losa, który jako kowal rządzi królestwem minerałów. Ogień, przez poetę uważany za substancję pierwotniejszą niż światło i inne odmiany materii, przypada Luvahowi. Urizen posługuje się w swych pracach zazwyczaj materią skamieniałą, zastygłą, wygasłą, pozbawioną życia. Ponieważ jednak ma olbrzymie skrzydła (u Blake'a są one stałym atrybutem demonów), „zasnuwające nieba nad kontynentami", sprawuje władzę nad powietrzem Królem wód okazuje się w tej sytuacji Tharmas, są to zresztą wody na ogół dość łagodne, mimo że tajemnicze, zamieszkane przez nimfy.
Mistyczny system Blake'a byłby zapewne jedynie poetycką grą, urzekającą próbą opisania świata, gdyby nie fakt, że za jego pośrednictwem odbywa się prawdziwa rewolucja duchowa Przełamane zostają typowe dla europejskiego myślenia schematy. Bogata tradycja, na którą składają się przemyślenia greckich mędrców, Ojców Kościoła, scholastyków i filozofów nowożytnych, poddana zostaje gruntownej krytyce. Czytelnik Blake'a ma prawo czuć się mocno zaskoczony i nieco zagubiony. Wszak edukacja wpoiła mu szacunek dla logiki dwuwartościowej (prawda-nieprawda), dwuwartościowej etyki (dobro-zło), nawet dwuwartościowej estetyki (piękne-brzydkie). Teraz dowiaduje się, że fundamentalne kategorie są co najmniej cztery, ale szczerze mówiąc jest ich nieskończenie więcej.
Blake wydał może najbardziej konsekwentną w dziejach walkę dualizmowi myśli europejskiej. Chrześcijaństwo nauczyło nas wiary, ze mimo wszystko dusza jest czymś lepszym aniżeli ciało — tymczasem Blake umieścił ciało w obrębie duszy. Także pojęcia grzechu i cnoty uległy znamiennej metamorfozie. W wizji angielskiego mistyka Chrystus przeobraził się w „przyjaciela grzeszników", miłosiernego Jehowę odpuszczającego wszystkie bez wyjątku winy. U Blake'a ogień piekielny trawi ludzkie błędy, lecz żaden człowiek nie zostaje potępiony.
Już starożytni usiłowali nauczyć nas prawidłowego posługiwania się rozumem i systematycznego

poskramiania namiętności. Blake antyczną mądrość odrzucił. Ale z drugiej strony nie zgadzał się także z romantykami, którzy pragnęli obalić dyktaturę rozumu, wprowadzając kult uczucia.
Jeśli William Blake nie został zamordowany w majestacie prawa ani zamknięty w klinice psychiatrycznej (podobne „wyróżnienia" jakże często spotykają ludzi myślących niekonwencjonalnie), to chyba głównie dlatego, że mało kto znał jego poglądy. Ponadto spisywał swoje genialne przemyślenia językiem starannie zaszyfrowanym. wymagającym od czytelnika nie tylko inteligencji, ale i jakiejś mistycznej zgoła intuicji.
Los, Luvah, Urizen, Tharmas, popełniamy fatalny błąd poddając się władzy którejkolwiek z tych postaci. Naszym zadaniem jest bowiem zniszczenie wszelkiej władzy i wszelkiej dyktatury. Ale nic chodzi też o zasadę „złotego środka", polegającą na utrzymaniu w równowadze dążeń namiętności, rozumu i ciała. Blake nie przepadał za Arystotelesem, zaś grecki umiar był mu najzupełniej obcy. Idzie więc raczej o to, by każda z czterech sił osiągnęła swą pełnię bez szkody dla pozostałych. Czy nie wymaga to cudu? Mam wrażenie, że tak. Ale ostatecznie mistyk mógł wierzyć, że na końcu dziejów zabrzmi zgodny chór wszystkich głosów…

Fuseli i Blake

Zacząłem pisać o Fuselim może dwadzieścia lat temu w Londynie, czyli mieście jak najbardziej odpowiednim, by poznawać artystę zadomowionego od dawna w Tate Gallery. Jechałem zresztą do Anglii raczej po to, by studiować Blake'a i wcześniejszych mistyków angielskich, choćby Julian z Norwich. W Polsce bardzo trudno było o materiały dotyczące szwajcarskiego mistrza – Było ich wówczas znacznie mniej niż publikacji dotyczących Williama Blake'a, którego wówczas tłumaczyłem i komentowałem.
Podobne trudności w dzisiejszych czasach to już przeszłość. Jeśli nie w bibliotekach, to przynajmniej w sieci znajdziecie właściwie wszystko – reprodukcje obrazów, reprintowe edycje tekstów sprzed lat, komentarze w wersji elektronicznej. Można odbywać wirtualna podróż, bo istotnie dzieła artysty rozproszone są po muzeach całego świata i tylko najzamożniejsi koneserzy mogą sobie pozwolić na ich oglądanie w oryginale.
Przypuszczam, że Fuseli należał do tego rzadkiego w końcu gatunku ludzi, którzy wszędzie czują się jak u siebie w domu. Mógł mieszkać w Szwajcarii, Anglii, Italii albo w Niemczech, narzekając niekiedy na drobne niedogodności życia codziennego, ale nie odczuwając tęsknoty, która w przypadku wielu emigrantów paraliżuje ambitne plany i nie pozwala nawet cieszyć się pięknem otoczenia. Niegdyś powiedziano by o nim, że był kosmopolitą, dzisiejszy badacz można uznać go za wzorowego Europejczyka.
Co ciekawsze, to samo dotyczy duchowej ojczyzny artysty. Jak sam wyznawał, równie dobrze jak po angielsku, mógłby pisać po włosku czy po francusku. Tylko myśleć potrafił jedynie „po niemiecku". Zdumiewająca wszechstronność pozwalała mu zajmować się literaturą, malarstwem, rysunkiem, estetyką, tłumaczeniami z niemieckiego, pracą dydaktyczną. Tacy twórcy rzadko osiągają niekwestionowany i trwały sukces, choć przez całe życie towarzyszy im uznanie ze

strony publiczności i krytyków.
W rozmaitych opracowaniach Fuselego zalicza się coraz częściej do grona malarzy romantycznych, przywołując zwykle jedną z wersji *Nightmare*. A jednak do otoczenia Caspara Davida Friedricha i Ottona Rungego szwajcarski artysta chyba nie pasuje. Trzeba poznać przynajmniej setkę płócien, drugie tyle grafik, przeczytać wykłady, eseje i aforyzmy, by dojść do wniosku, że Fuseli romantykiem nie był, chociaż oczywiście dziś to pojęcie znaczy już bardzo niewiele.
Podobnie traktuje się zresztą Blake'a, poetę i malarza znacznie trudniejszego, może najtrudniejszego wśród tych wszystkich, którzy żyli na przełomie XVIII i XIX wieku. Gruntowna znajomość dzieła rozwiałaby wiele nieporozumień, ale w obecnych warunkach nie oczekujmy cudów. Moim zdaniem, zarówno Fuseli, jak i Blake, należą do całkiem licznego kręgu oświeceniowych wizjonerów, takich jak Emanuel Swedenborg, Louis Claude de Saint-Martin czy Johann Caspar Lavater. Wiąże ich wcale niemało z klasycyzmem w estetyce i dążeniami osiemnastowiecznej filozofii w myśleniu, ale zgodnie odrzucają ciasny materializm. W racjonalistycznej epoce również zdarzają się zjawiska niewytłumaczalne i choćby z tego powodu nie wszyscy skłonni są ufać nauce, rozumowi, eksperymentom i niezmiennym prawom natury.
W Tate Gallery, którą odwiedzałem początkowo głównie dla Blake'a i znacznie mniej znanych od niego artystów, są obaj – razem, obok siebie, jak niegdyś na Broad Street. Fuseli mieszkał wtedy pod numerem 1, a Blake chyba trochę dalej, przy Golden Square. Byli sąsiadami, ale już w sztuce wiodło im się rozmaicie. Fuseli był dzieckiem szczęścia i został profesorem malarstwa w Royal Academy, Blake uważany za dziwaka i ekscentryka pozostał na marginesie.
Porównanie biografii dwóch artystów żyjących w tym samym czasie i w tym samym mieście doprowadzić nas może ostatecznie do niezbyt pouczającej konkluzji, iż twórcą zostaje się za sprawą przypadku albo talentu, podróżując nieustannie albo mieszkając przez całe życie w jednym miejscu, zdobywając salony albo stroniąc od towarzystwa. Nie ma reguł obowiązujących bez wyjątku wszystkich.
Johann Heinrich Füssli urodził się 6 lutego 1741 roku w Zurychu, jako drugi syn malarza portrecisty Johanna Caspara, w rodzinie artystów, ludzi pióra i uczonych. Podawana często data 7 lutego to prawdopodobnie dzień chrztu. Cudowne dziecko, już w wieku ośmiu lat nie tylko doskonale rysował, ale miał cierpliwość, by kopiować obrazy i posągi. Pasjonował się także entomologią. Wkrótce zaczął pochłaniać dzieła Homera, Dantego, Szekspira, Miltona, a ze współczesnych filozofa Rousseau i powieściopisarza Richardsona. Mimo to przeznaczony został do stanu duchownego, miał zostać pastorem kościoła zwingliańskiego. Od roku 1756 uczył się w Collegium Carolinum, gdzie zaprzyjaźnił się z Lavaterem i nauczył władać przynajmniej sześcioma językami (niektórzy mówią nawet o dziesięciu!).
Plany rodzinne pokrzyżowała edycja pamfletu, w którym młody człowiek wraz z przyjaciółmi oskarżał władze Zurychu o korupcję. Buntownik musiał wyjechać w długą podróż, początkowo do Augsburga, Berlina i Lipska. W 1764 roku po raz pierwszy ujrzał Londyn – miasto, w którym spędzić miał więcej niż połowę życia. W kręgu jego znajomych znaleźli się szkocki powieściopisarz Tobias Smollett i szwajcarska malarka Angelika Kauffmann. Nie tracił czasu i jeszcze zanim wybrał się do Paryża, ogłosił angielski przekład sławnego dzieła Winckelmanna pod tytułem *Rozważania o malarstwie i rzeźbie Greków*. Chodzi tu o bodaj najważniejszy manifest klasycyzmu w dziedzinie sztuk pięknych, co winni wziąć pod uwagę ci wszyscy, którzy dziś uznają szwajcarskiego artystę za „pierwszego romantycznego malarza".
W Paryżu spotkał Jana Jakuba Rousseau, którego pisma zdążył już wcześniej poznać, co pewnie

ułatwiło nawiązanie kontaktu: „Spędziłem z Rousseau kilka godzin i byłem tak szczęśliwy, jak tylko człowiek być może". W Londynie Joshua Reynolds zachęcił go do namalowania pierwszego obrazu o tematyce biblijnej. Przedstawiał Józefa tłumaczącego tajemnicze sny nawiedzające egipskiego faraona. Kto w połowie XVIII wieku myślał poważnie o uprawianiu malarstwa, musiał wybrać się do Włoch, co najmniej na kilka miesięcy, a najlepiej na kilka lat. Przybyszowi z Zurychu pobyt w Italii zabrał niemal całą dekadę! W tym czasie mieszkał głównie w Rzymie, ale zwiedził także Florencję, Genuę, Neapol, Wenecję, Pompeje. To wówczas przybrał ostatecznie nazwisko Fuseli i angielskie brzmienie imion John Henry. Jednak w niektórych starszych źródłach i opracowaniach spotkać można rozmaitą pisownię: Fuessli, Fusseli, Fuzely, a nawet Fusole!

W 1779 roku osiedlił się na stałe w Londynie, zaczął wystawiać w Royal Academy, zdobywając niemal od razu rozgłos pierwszą wersją obrazu *Nightmare* ukazującą śpiącą kobietę dręczoną przez nocne zjawy. Współpracował z Lavaterem, ilustrował jego słynne dzieło poświęcone fizjonomice, a później przetłumaczył *Aforyzmy o człowieku*. W 1787 roku poznał Blake'a: interesująca dla obu stron przyjaźń raczej nie przetrwała próby czasu. Jesienią następnego roku został członkiem Akademii. Popularny i lubiany przez studentów, z powodzeniem wykładał, pisał, malował i wystawiał swoje prace aż do śmierci, która nadeszła 16 kwietnia 1825 roku. Pochowano go z honorami w londyńskiej katedrze świętego Pawła.

Niewysoki, a zdaniem innych średniego wzrostu, wyróżniał się siwymi włosami, które podobno pudrował. Trudno było nie zauważyć przenikliwego spojrzenia niebieskich oczu. Zwolennik fizjonomiki zwróciłby jeszcze uwagę na wysokie czoło i orli nos. Badacz charakterów dodałby, że był podobno bojaźliwy, nieśmiały, próżny, a niekiedy trudny w kontaktach z otoczeniem. Może i dlatego, że mówił z wyraźnym akcentem (co zauważył nieoceniony Hazlitt), ponadto lubił żartować i przeklinać. Hazlitt uważał wprawdzie, że głoszone przez Fuselego idee są równie pokrętne i zawiłe jak jego artykuły, mimo wszystko obaj zgadzali się co do tego, że w sztuce geniusz i wyobraźnia liczą się bardziej niż teorie i reguły.

Ponieważ dbał o to, by poznać możliwie wszystkich najsławniejszych i najciekawszych ludzi epoki, zachowało się sporo wypowiedzi, z których możemy zbudować portret nie pozbawiony sprzeczności. „Ekstremista we wszystkim" – pisze o Fuselim serdeczny przyjaciel i współpracownik, Johann Caspar Lavater. A Goethe w liście do Herdera z 1775 roku dodaje z podziwem: „Co za ogień i szaleństwo ma w sobie ten człowiek!". Przyszłość miała pokazać, że w ocenie autora *Fausta* niekoniecznie chodziło o komplement.

Na wewnętrzne rozdarcie artysty zwrócił uwagę jeden z uczniów Fuselego: „Znalazłem w nim pomieszanie literatury, sztuki, sceptycyzmu, niedelikatności, bluźnierstwa i grzeczności. Przypominał mi Archimago z *Faerie Queene* Spensera". Porównanie dla szwajcarskiego mistrza niespecjalnie korzystne, jako że chodzi o skomplikowaną wprawdzie, ale niezbyt pozytywną postać złego czarnoksiężnika.

Ubierał się zawsze bardzo starannie, czego na pewno nie da się powiedzieć o Blake'u. Zachowało się kilka portretów, lecz niezrównany wydaje się autoportret wykonany około 1780 roku. Przedstawia on artystę ukrywającego twarz w dłoniach. Moim zdaniem, choć to oczywiście tylko indywidualne odczucie, w oczach Fuselego widać dziki strach.

Mary Woolestonecraft, matka autorki powieści *Frankenstein*, uważała mimo wszystko, że jest bardzo przystojny. „Podziwiam Fuselego jako artystę i kocham jako człowieka". Niestety, teściowa Shelleya kochała bez wzajemności, bo Fuseli nawet nie chciał otwierać jej listów.

Ożenił się późno, a jego wybranką została Sophia Rawlins. Gdy szli do ślubu, panna młoda liczyła

sobie dwadzieścia pięć lat, pan młody – prawie dwa razy tyle. Najważniejsze wizerunki pani Fuseli znajdują się w Szkockiej Galerii Narodowej i w Auckland, w Nowej Zelandii. Reprezentuje typ urody chłodnej, a niekiedy ekscentrycznej. Uczesana dziwacznie, pozbawiona ciepła i uśmiechu, sprawia wrażenie osoby raczej nieprzystępnej. Jakie może mieć sny? Rysunek wykonany piórkiem przedstawia śpiącą młodą kobietę, której spokoju nie zakłócają żadne zjawy. Ale może to tylko pozory?

W najsławniejszym swoim dziele zatytułowanym *Nightmare* artysta spróbował przedstawić zarówno osobę śniącą, jak i treść snu, co zachwyciło Jeana Starobinskiego. Ostatecznie jednak ta interpretacja odwołuje się do psychoanalitycznej metody wyjaśniania, co budzić dziś musi pewien niedosyt. To prawda, że w jednym z najbardziej odkrywczych aforyzmów Fuseli nazwał sen najsłabiej zbadaną dziedziną sztuki, ale stwierdzenie to pozostało bez wielkich konsekwencji dla jego późniejszych tekstów teoretycznych.

Samuel Damon Foster, autor wspaniałego *Blake Dictionary*, był przekonany, że twórca William Blake, twórca *Miltona* i *Jerusalem* znał doskonale odkrycia, które niespełna sto lat później świat związał z nazwiskiem Zygmunta Freuda. Słyszałem nieraz opinie, że wielcy alchemicy posiedli znajomość techniki rozszczepiania atomu, lecz wiedzę swą rozsądnie ukryli przed otoczeniem. Trudno tego dowieść, nie odwołując się do problematycznych hipotez i intuicji, która niekiedy zawodzi. Fuseli nie dysponował z całą pewnością freudowskim kluczem, a penetrując oniryczne krainy, zmierzał chyba w innym kierunku niż wiedeński psychiatra.

Chyba nie zawsze był szczery i lojalny, zwłaszcza w stosunku do kolegów, którym powodziło się nieco gorzej. Podczas gdy Blake miał odwagę napisać, że Fuseli to „jedyny człowiek w Londynie, który nie przyprawia mnie o mdłości", jego przyjaciel wypowiadał się znacznie bardziej powściągliwie, a ceniąc wysoko talent szalonego wizjonera, dystansował się od jego mistycznych idei.

Kiedy w 1786 roku Boydellowie przystępowali do „największego przedsięwzięcia artystycznego epoki", próbując stworzyć na Pall Mall muzeum prezentujące motywy szekspirowskie w malarstwie i grafice, zaproszenie powędrowało tylko do Fuselego. Blake'a oczywiście pominięto, choć sam twórca *Nightmare* uważał go za malarza wybitniejszego.

Obaj interesowali się Miltonem. Na przełomie XVIII i XIX wieku *Raj utracony* należał do najchętniej ilustrowanych utworów. Imponującą wizję plastyczną tego poematu zaproponował niedoceniany przez współczesnych William Blake, znacznie lepiej niż Fuseli operujący kolorem, a w dodatku swobodniej wędrujący po obszarach mistycznej wyobraźni.

Dla potrzeb Milton Gallery Fuseli stworzył dzieło bardziej kameralne, redukując liczbę uczestników biblijnego dramatu. Nie pokazał rozkoszy Edenu ani kosmicznych otchłani. Podczas aktu stworzenia Ewy śpiący Adam ulatuje ku niebu, lecz działający Stwórca przywodzi na myśl bardziej posąg jaśniejący światłem niż wszechmocnego demiurga. Na jednym z obrazów ujrzymy piekło i Belzebuba we własnej osobie. Diabeł przypomina jednak groteskowego tytana, a piekielne czeluście – starodawny piec hutniczy.

Nic więc dziwnego, że szatan z Milton Gallery pojawia się w postaci nagiego młodzieńca o przejmującym spojrzeniu, jednak nie bardziej okrutnego niż ludzie zadający sobie ból i śmierć z najbardziej błahych powodów. Niektórym kojarzy się z postacią greckiego boga albo herosa, z czym wolno się chyba nie zgodzić. Szatan Fuselego mógłby z powodzeniem wmieszać się w tłum nagich postaci i nierozpoznany podążyć na Sąd Ostateczny. Śmiała teza, którą zaryzykowałby chyba jedynie artysta lekceważący ustalenia religijnej ortodoksji.

Pracowity jako malarz i grafik, Fuseli pozostawił również dość obfity dorobek literacki, choć jego wykłady i artykuły o sztuce czytane są dziś zapewne znacznie rzadziej niż eseje Hazlitta, nie mówiąc już o poematach i manifestach estetycznych Williama Blake'a. Współcześni cenili sobie najwyżej *Aforyzmy o sztuce* – nieduży zbiorek wywodzący się z notatek spisywanych początkowo jedynie na własny użytek.
Dziś Fuseli należy do malarzy stosunkowo mało znanych, natomiast Blake budzi znacznie większe zainteresowanie. Nie tylko jako poeta, ale i malarz czy grafik, a zwłaszcza myśliciel. Tak więc podróżując do Anglii nie musiałem wyjaśniać nikomu, nawet pracownikowi obsługi lotniska, kim jest autor *Tygrysa*. O Fuselim nie słyszeli nawet niektórzy londyńscy intelektualiści.
Sława za życia nie gwarantuje niczego, ale sława po śmierci chyba nie przynosi wymiernych korzyści zmarłemu. A nieśmiertelność, której zazdrościmy czasem największym, to kategoria mglista i niepewna…

Słownik

Blake zupełnie inaczej niż większość pisarzy chrześcijańskich interpretuje zarówno pewne terminy religijne czy pojęcia filozoficzne, jak i losy biblijnych postaci, nadając zupełnie nowy sens symbolom i tworząc oryginalne interpretacje, które dla czytelnika dopiero rozpoczynającego lekturę mogą okazać się kompletnym zaskoczeniem. Niewielki słownik powinien przyjść z pomocą mniej zaawansowanym.

ABRAM (ABRAHAM)
Biblijny mąż z chaldejskiego miasta Ur wyznawał zdaniem Blake'a druidyzm, czyli prymitywną religię krwawej ofiary. Opuszczenie Chaldei z rozkazu Boga oznacza dla Abrama (pierwotne imię Abrahama) nowy etap wiary, który otwiera również nową epokę w dziejach kultury żydowskiej. Dlatego uciekającego otacza płomień boskiej inspiracji.

ADAM
Według Starego Testamentu, pierwszy człowiek, zdaniem Blake'a dziewiętnasty syn Losa i Eniharmon, a także pierwszy prorok stworzony przez Losa. Niekiedy Adam występuje także jako młodszy brat Szatana. Po upadku Adam stał się Człowiekiem Naturalnym, a nie Duszą czy Wyobraźnią. Symbolizuje zatem stan bliski śmierci. W świecie rządzonym przez Urizena zamienia się w szkielet.

AFRYKA
Pierwszy z czterech kontynentów otacza poeta szczególną sympatią i współczuciem. Utożsamia go z kolebką cywilizacji, akcentując znaczenie Egiptu. Ponieważ jednak Afryka znalazła się we władzy Urizena, stała się imperium rzeczywistego i symbolicznego niewolnictwa.

AHANIA
Emanacja Urizena, zrodzona niczym grecka Atena z głowy Zeusa. Symbolizuje radość, przyjemność, a także rozkosz seksualną. Z tego względu surowy prawodawca Urizen, rzecznik pruderyjnej moralności, oddala ją od siebie i nazywa Grzechem. *Księgę Ahanii* wypełnia w znacznej mierze skarga tytułowej bohaterki – samotnej i opuszczonej. Jej późniejsze dzieje rozwija obszerny poemat *Vala albo Cztery Zoa.*

ALPY
Wiążą się z Rousseau i Wolterem, którzy w opinii Blake'a byli przede wszystkim myślicielami inspirującymi dla ideologów rewolucji francuskiej. Toczące się nad Alpami obłoki zapowiadają jej wybuch.

ANGLIA
W poematach Blake'a staje się prawdziwym królestwem mistycznym, podobnie jak Izrael w Biblii. Symbolizują je dwie nazwy, odpowiadające zresztą dwóm postaciom stworzonej przez wizjonera mitologii: Albion i Britannia. W ujęciu Blake'a Britannia jest emanacją Albiona, dzieli się zaś na Jeruzalem i Valę. Zdaniem niektórych badaczy Anglia w stanie upadku to „kobieta cienia" opisana w poemacie *Europa.*

ANIOŁ ALBIONU
Podobnie jak w tekstach innych mistyków europejskich, także w poematach Blake'a każdy naród posiada swojego anioła (duchowego przewodnika). W *Europie* Anioł Albionu (czasem występujący w liczbie mnogiej) zostaje pokonany i znajduje schronienie w Verulam, stając się siłą rzeczy sojusznikiem Urizena. Jego wrogiem okazuje się więc Orc.

ANTAMON
Piąty syn Losa i Enitharmon, symbol męskości, artysta-rzeźbiarz posługujący się krystaliczną i zastygłą formą. Właściwą mu pozycją jest południe, partnerką – zmysłowa Leutha. To Antamon obdarza Mahometa „Biblią zmysłów", czyli Koranem.

ARABIA
W poemacie Jeruzalem słowo to oznacza jeden z trzydziestu dwóch wymienionych tam narodów. W *Księdze Ahanii* – krainę, gdzie wznosi się góra Synaj.

ARARAT
Szczyt (a właściwie wygasły wulkan o dwóch szczytach), na którym spoczęła arka Noego. W wizji poety stanowi przeciwieństwo góry Synaj, na której Mojżesz otrzymał kamienne tablice dekalogu.

ARISTON
Postać niejasna. Bywa kojarzony ze słynnym z urody królem Sparty, a także bogiem Posejdonem. Mniej prawdopodobne wydaje się, że Blake ma na myśli greckiego filozofa, ucznia stoików o tym samym imieniu.

ARYSTOTELES
Blake wyrażał się dość krytycznie o tym greckim filozofie, upatrując w nim dalekiego przodka deistów. Atakował także jego poetykę i teorię dramatu.

ATLAS
Według mitologii greckiej olbrzym Atlas został zmieniony w skałę, która otrzymała jego imię. Góra Atlas, która znajduje się w Afryce północno-zachodniej, stała się według Blake'a miejscem uwięzienia Orca. Tym samym jego los przypomina tragedię Prometeusza, który z wyroku Zeusa przykuty został do skały w górach Kaukazu.

AZJA
Ostatni z czterech wymienionych przez Blake'a kontynentów nie został dotąd ogarnięty płomieniem rewolucji i pozostaje we władzy pogańskich bogów. Poeta wylicza ich imiona: Baal, Asztarte, Chemosh, Moloch, Dagon, Tammuz, Rimmon, Ozyrys, Izyda, Horus, Belial, Saturn, Jowisz, Rea. Świątynie Azji to prawdziwe synagogi szatana, symbolizujące terror i ucisk. Z drugiej jednak strony, sztuka Azji okazuje się wzorem i źródłem dla dokonań artystów starożytnej Grecji i Rzymu.

BELLEROFONT
W mitologii greckiej wnuk Syzyfa. Ujarzmił skrzydlatego Pegaza, zabił Chimerę, wreszcie zbuntował się przeciwko bogom i został oślepiony z wyroku Zeusa. Historię Bellerofonta opowiedział Homer w VI pieśni *Iliady*.

BIAŁA WYSPA
Oznacza Wielka Brytanię względnie samą tylko Anglię. Określenie to ma źródło w poetyckiej nazwie ojczyzny Blake'a (Albion – od łacińskiego słowa „albus", czyli biały, od białych skał Dover).

BRAHMA
Abstrakcyjne bóstwo indyjskie, w *Pieśni Losa* czerpie inspirację od Rintraha, a pośrednio – od Urizena. Brahma jako bóg obcy i daleki człowiekowi nie mógł być z pewnością odpowiednikiem Boga z mistycznej wizji Blake'a.

CHALDEA
Kraina w południowej i środkowej Babilonii, uważana tradycyjnie za ojczyznę nauk tajemnych, zwłaszcza alchemii i astrologii. Stamtąd – otoczony płomieniami inspiracji – wyrusza Abram (Abraham).

DĄB
Symboliczne drzewo kultowe starożytnych druidów, kapłanów celtyckich, którzy właśnie w dębowych gajach odprawiali krwawe ceremonie. Dąb symbolizuje także Anglię. W wizji Blake'a na dębie ukrzyżowany został Chrystus, to samo drzewo wybiera dla siebie na kryjówkę Urizen. Pod dęben zasiada wreszcie Eno, by zaśpiewać pieśń.

DRZEWO TAJEMNICY
Drzewo śmierci, któremu przeciwstawia się wiecznie zielone i wiecznie rozkwitające drzewo życia. Według Blake'a, na drzewie tajemnicy ukrzyżowany został Chrystus, a także Fuzon. Niektórzy interpretatorzy utożsamiają je z drzewem wiadomości dobrego i złego. W *Księdze Ahanii* staje się ono labiryntem niosącym mękę Urizenowi.

DZIECKO
Tajemnicze Dziecko pojawiające się w Europie jest (w myśl interpretacji Samuela Damona Fostera) Jezusem, którego narodziny zapowiadają agonię natury („bezimiennej kobiety cienia").

EDEN
Najwyższa z czterech krain (a zarazem stanów duszy ludzkiej) opisanych przez Blake'a. Pozostałe to Ulro, „Rodzenie" i Beulah. Eden to symbol życia wiecznego, ogród Boga, Królestwo Niebieskie, słoneczne i męskie w odróżnieniu od księżycowego i kobiecego Beulah. Mieszkają tu ludzie obdarzeni wizją, korzystający z radości wyobraźni.

EGIPT
Zgodnie z mistyczną wykładnią Biblii oznacza niewolę albo niewolnictwo (z uwagi na cierpienia Izraela). Blake utożsamia niekiedy Egipt z Afryką. Kraj ten oznacza wówczas ziemię Ulro, jednowymiarowy świat abstrakcyjnej refleksji przywodzący na myśl piekło. Z drugiej strony twórczy bunt Fuzona okazał się dla Egiptu źródłem duchowej energii i umożliwił powstanie wysoko rozwiniętej cywilizacji.

ELF
Na ogół w mitologii Blake'a są podporządkowane Urizenowi, jednak w Europie rzecz przedstawia się inaczej. Pojawiający się tam elf głosi poglądy samego poety: wyzwolenie przez seks, świętość i wieczność każdego życia, pochwałę radości.

ELYNITTRIA
Druga córka Losa i Enitharmon. Emanacja Palamabrona. Tolerancyjna żona. Jej atrybutami są srebrny łuk i strzała. Późniejsze dzieje Elynittrii opowiedział Blake w poemacie *Milton*.

ENITHARMON
Emanacja Losa, utożsamiana także z przestrzenią, symbol kobiecej woli. Matka Orca, w nocy należała do męża, w dzień do syna. Oddzielona od Losa, buduje własne królestwo, w którym pierwszoplanowa rola przypada kobiecie. Ponieważ zdaniem Blake'a kobieca wola jest iluzją, rządy Enitharmon oznaczaja upadek ludzkości. Poeta stwierdzał przekornie, że człowiek, który stara się oczarować kobietę, winien być przez kobietę wzgardzony. Dzieło, jakiego dokonuje Enitharmon, wiąże się z ewolucją poglądów na miłość: uznaniem seksu za grzech, kultem niewinności i celibatu, sublimacją pożądania bądź jego tłumieniem.

ENO
Prastara matka, która dostrzega wieczność we wszystkich rzeczach. Rozpoczyna pieśń w Księdze Losa i Vala albo Cztery Zoa, wspominając wydarzenia Złotego Wieku. Pełni rolę nieco podobną

do starców w utworach wielu romantyków. Frye zwraca uwagę, że Eno, mieszkanka Beulah, jest Córką Inspiracji, w przeciwieństwie do muz, które Blake uważał za Córki Pamięci.

ETHINTHUS
Takie imię nosi ósma córka Losa i Enitharmon, emanacja Manathu-Varcyon. Symbol śmiertelnego ciała względnie miłości zredukowanej do aktu fizycznego. Dlatego jednym z jej atrybutów okazuje się robak zamieszkujący ludzkie groby.

EUROPA
Trzeci z opisywanego przez poetę cyklu czterech kontynentów zajmuje pozycję na Północy. Europa kojarzy się przede wszystkim z wypadkami wielkiej rewolucji francuskiej. Blake atakuje klasyczne źródła kultury europejskiej i fałszywie pojęte chrześcijaństwo (osiemnaście wieków zniewolenia).

FILOZOFIA PIĘCIU ZMYSŁÓW
Identyfikowana z filozofią Newtona i Locke'a, którzy otrzymali ją od Urizena. Symbol ograniczenia i fałszywej wiedzy. Blake przeciwstawia takiej filozofii poznanie rzeczywistości za pomocą wizji i wyobraźni.

FRANCJA
Jako kraj rewolucji, znajduje się we władzy Luvaha (w obrębie czasu i przestrzeni reprezentuje go Orc). Warto zwrócić uwagę, że porewolucyjne sympatie Blake'a osłabły znacznie z upływem czasu, jako że nie podzielał on przekonania o słuszności krwawego terroru.

FUZON
Syn Urizena, utożsamiany z elementem ognia. *Księga Ahanii* opowiada o jego buncie przeciwko ojcu. Ukrzyżowanie Fuzona niektórym badaczom przywodzi na myśl losy Chrystusa i Prometeusza, jednak te zbieżności wydają się raczej powierzchowne. Zbuntowany Fuzon nosi bowiem cechy dyktatora (rydwan jest u Blake'a symbolem władzy królewskiej), ogłasza się także jedynym Bogiem. Przypomina więc raczej patriarchę i tyrana niż ducha rewolucji, Orca. W późniejszych tekstach poety Fuzon się nie pojawia.

GREAT GEORGE STREET
Ulica w południowej części Londynu, rozpoczyna się przy Parliament Square, a kończy przy St. James Park.

GRECJA
Blake uważał kulturę antyczną za wtórną wobec kultur wschodnich. Sztuce greckiej, głoszącej kult matematycznej formy abstrakcyjnej, przeciwstawiał „żywą" formę sztuki gotyckiej. Grecja — podobnie zresztą jak Rzym – była dla niego „państwem wojny."

HAR
Szesnasty syn Losa i Enitharmon, symbol „samouwielbienia". W *Tyrielu* pojawia się jako ojciec rodzaju ludzkiego, odpowiednik biblijnego Adama (jego partnerką jest Heva). W *Księdze Thel*

„doliny Hara” oznaczają królestwo niewinności. Gdzie indziej Har reprezentuje samego Losa, stając się rzecznikiem religii przebaczenia i ówczesnej poezji ocenianej przez Blake’a jako „dekadencka.”

HEVA
Zbliżona do biblijnej Ewy, partnerka Hara. W *Pieśni Losa* staje się wraz z Harem symbolem ludzkości, która utraciła zdolność prawidłowego poznania świata.

HOMER
Największy poeta epicki starożytności był przez Blake’a oceniany niejednolicie. *Iliadę* i *Odyseję* czytał on symbolicznie, a doceniając geniusz artystyczny ich autora, potępiał fałszywy kodeks moralny („kodeks wojny”), który Homer miał narzucić Grekom.

JERUZALEM
Oprócz miasta w Palestynie, będącego religijną stolicą Izraela, oznacza zdaniem Samuela Damona Fostera: l) emanację Albiona zrodzoną w następstwie rozdzielenia Britannii na Jeruzalem i Valę, 2) wszelkiego rodzaju inspirację względnie córki inspiracji, 3) Boską Wizję obecną w każdym człowieku, 4) Święte Miasto Pokoju, w którym przebywa doskonała społeczność, 5) mistyczną unię z Bogiem, 6) wolność.

JEZUS
U Blake’a Bóg i Artysta w jednej osobie. Misterium pasyjne przynosi nie tylko zwycięstwo nad śmiercią, ale również przekroczenie granic percepcji, akt artystyczny. Jezus jest ponadto najwyższym, miłosiernym Sędzią, twórcą religii powszechnej tolerancji i przebaczenia. W *Europie* pojawia się przypuszczalnie pod postacią tajemniczego dziecka. W *Pieśni Losa* poruszony tragedią Oothoon, przyjmuje Ewangelię od Theotormona.

JUDA
Starożytne państwo w Palestynie. Być może Oothoon krążąca nad Judą i Jeruzalem oczekuje objawienia religii przebaczenia, dzięki której mogłaby odzyskać miłość Theotormona.

y

KAMIEŃ NOCY
Fundament fałszywej wiedzy i despotycznej władzy. Samuel Damon Foster identyfikuje Kamień Nocy z druidyczną doktryną zemsty (zapewne z uwagi na kamienne budowle druidów), można jednak przyjąć szersze znaczenie tego symbolu.

KAPŁANI
Zarówno pogańscy, jak i chrześcijańscy są dla Blake’a przedstawicielami fałszywej religii, zwolennikami represji. Poeta opowiadał się natomiast za chrześcijaństwem wyobraźni i wizji, wiarą, która nie wymaga żadnych pośredników, bowiem Chrystus mieszka w każdym z nas.

KOBIETA CIENIA
Identyfikowana z Valą bądź naturą znajdującą się w stanie upadku, pełną dzikości i nienawiści. Córka Urthony i Enitharmon. W *Europie* jej wypowiedź przedstawia sytuację początkową, która

zmieni się w znaczącym stopniu wraz z pojawieniem się kolejnych synów i córek Enitharmon (postępujące rządy kobiety).

KOLORY
Symbolika barw dość konsekwentna zwłaszcza w poetyckich tekstach jest znacznie mniej przestrzegana w dziełach plastycznych Blake'a. Czerwień odnosi się zazwyczaj do rewolucji (Orc), a także do wielkiej żądzy i namiętności (Luvah). Zieleń to barwa natury widzialnej, cielesnej (Tharmas), błękit przypada Losowi. Bardziej skomplikowane kolorystycznie jest otoczenie Urizena. Ahania przypisuje mu na ogół biel, jasność, światło, jednak w poszczególnych poematach ten rzecznik rozumu ukazuje się raczej w sąsiedztwie czerni (mroczne lasy i strumienie, posępne obłoki). Niekiedy Urizenowi podlega też barwa żółta albo złota (złote Verulam). Z kolei Enitharmon wybiera kolor perłowosrebrzysty. Niektórzy badacze łączą wizję Blake'a z symboliką barw Jakuba Böhmego. Mistyk niemiecki wymienia cztery podstawowe kolory spotykane w naturze: niebieski, czerwony, zielony, żółty. Czerń nie jest kolorem właściwym, lecz ciemną zasłoną Tajemnicy, biel należy natomiast do Boga.

KOŁO
W wizji angielskiego poety czas, historia, dzieje każdego człowieka mają postać kolistą. Pierwotny ład przerywa upadek, po którym następuje wyzwolenie i powrót do stanu harmonii. Z drugiej jednak strony koło symbolizuje także fałszywą teorię deistów, w myśl której wszechświat to nieustannie obracająca się maszyneria, zaprojektowana i puszczona w ruch przez Boga.

KRÓLOWIE
Podobnie jak kapłani, również królowie są w dziełach Blake'a symbolem despotyzmu. Ich okrutnym rządom kładzie kres rewolucja. W *Pieśni Losa* królowie Azji wzywają Urizena, by przyszedł im z pomocą.

KRYSZTAŁOWY DOM
Symbol miłosnych złudzeń, którego władczynią jest Enitharmon, wprowadzająca „rządy kobiet", zmierzające do tłumienia naturalnych instynktów.

KSIĄŻĘ STRAŻNIK ALBIONU
Badacze rozpoznają w nim przeważnie angielskiego króla Jerzego III. Dążący do umocnienia władzy królewskiej monarcha stał się dla Blake'a symbolem despotyzmu. Nieudolnymi posunięciami w polityce kolonialnej doprowadził do wybuchu rewolucji amerykańskiej. W poematach Blake'a, takich jak *Europa* czy *Ameryka*, mamy naturalnie do czynienia z wizją, a nie relacją historyczną.

KSIĘGI URIZENA
Odgrywają podobna role jak kamienny dekalog, lecz zostały wykonane z czterech alchemicznych metali. Najważniejsza z nich, miedziana, mówi o zasadach rządzących stosunkami międzyludzkimi. Srebrna formułuje ograniczenia, jakim powinna rzekomo podlegać ludzka miłość. Złota zawiera wykład fałszywej mądrości, zaś żelazna jest po prostu kodeksem wojny. Wszystkie cztery księgi stworzył Urizen, skopiowali je i rozpowszechnili królowie oraz kapłani.

LASY WIECZNOŚCI
Powstały z Drzewa Tajemnicy, rozprzestrzeniając się po całym globie. Symbolizują błąd i zagubienie ludzkości.

LEUTHA
W poemacie *Vala albo Cztery Zoa* jest emanacją Bromiona, gdzie indziej okazuje się partnerką Antamona, Palamabrona bądź Szatana. Symbol seksualnej żądzy, jej atrybutami są Doliny Rozkoszy (kobiece narządy płciowe), zerwany kwiat kojarzony niekiedy z defloracja i tęcza nadziei.

LOCKE
W opinii Blake'a John Locke, jeden z największych filozofów angielskich był uczniem Urizena, propagatorem ateizmu względnie Religii Naturalnej.
Nazwisko Locke'a w wielu tekstach poety pojawia się w sąsiedztwie Bacona i Newtona.

LONDYN
Stolica Anglii jest jednym z czterech brytyjskich „miast katedralnych" znajdujących się we władzy Czterech Wiecznych. Londynem rządzi demoniczny Luvah, symbol wielkich namiętności. Może dlatego Londyn okazuje się w wizji Blake'a miastem upadłym.

LOS
Czwarty z Nieśmiertelnych, Los, który w obrębie wieczności przybiera imię Urthona, pełni w mitologii Blake'a ogromnie istotną rolę. Małżonek Enitharmon, ojciec Orca, duchowy nauczyciel Albiona, reprezentant i sojusznik Chrystusa. Symbolizuje wyobraźnię, wizję, poezję. Wolno go uznać go za jednego z twórców wszechświata. Jest budowniczym czasu i artystą, który powołał do życia Golgonoozę, miasto sztuk. Jego właściwym warsztatem pracy okazuje się „kuźnia", gdzie Los przywiązuje materialne słońce do kręgosłupa Urizena, wykonuje „łańcuch zazdrości" dla Orca i nadaje trwałą formę rozbitemu uniwersum.

ŁAŃCUCH
Stały atrybut Losa, mistrza sztuki kowalskiej, który – zazdrosny o swą małżonkę Enitharmon – przykuwa swego syna Orca „łańcuchem zazdrości" do skały.

MAHOMET
Twórca islamu otrzymał od Antamona „Biblię zmysłów", czyli Koran. Blake, jak się zdaje, oceniał pozytywnie stanowisko mędrców muzułmańskich w kwestiach dotyczących życia seksualnego.

MANATHU-VARCYON
Zgodnie z tekstem *Europy* — partner Ethinthus, symbol seksualnego pożądania. W poemacie *Vala albo cztery Zoa* pojawia się natomiast jako kobieta, córką Losa i Enitharmon.

MOJŻESZ
Jeden z wielkich proroków żydowskich, według *Pieśni Losa* przyjął na górze Synaj „kształty ciemnej złudy", czyli dziesięć przykazań. Zdaniem Blake'a prawdziwym ich autorem był nie Bóg, lecz Urizen.

NEWTON
Angielski fizyk, matematyk, astronom i filozof żyjący na przełomie XVII i XVIII wieku, odkrywca praw dynamiki i prawa powszechnego ciążenia. Zdaniem Blake'a, usunął ze świata Boga, człowieka, życie i duszę. Poeta uważał Newtona za zwolennika materializmu, przedstawił go siedzącego na skale z cyrklem w dłoni (atrybut Urizena). Mimo systematycznych polemik, Blake nie odmawiał uczonemu wielkości. Na końcu dziejów pojawia się on jako jeden z trzech najwybitniejszych reprezentantów wiedzy (obok Bacona i Locke'a).

NOE
W wizji Blake'a arka oznacza wyobraźnię, dzięki której w świecie dotkniętym „potopem materializmu" człowiek może znaleźć ocalenie. Samuel Damon Foster wyjaśnia, że znane z Pisma Świętego słowa „biały jak śnieg" padające w *Pieśni Losa* odczytywać należy: „Okrył się trądem."

OCALYTHRON
Pierwsza córka Losa i Enitharmon, emanacja Rintraha. Zgodnie z tekstem *Europy* symbolizuje zazdrość.

ODYN
Skandynawski bóg wojny, okrutny i bezlitosny, został zdaniem poety zainspirowany przez Sothę. Tym sposobem dokonała się sublimacja żądzy przeobrażonej w pęd do niszczenia i zabijania.

OGIEŃ
Pełni dosyć zróżnicowane funkcje w tekstach Blake'a, który zdaje się sądzić, że ogień był czymś pierwotniejszym niż światło i pozostałe części materii (do takiego wniosku upoważnia zapewne lektura *Księgi Losa).* Władzę nad płomieniami sprawują Wieczni, przede wszystkim Luvah. Także Los jako kowal używa ich do przetapiania metali. Urizen natomiast posługuje się zazwyczaj materią skamieniałą, zastygłą, wygasłą. Ogień żądzy kojarzy się natomiast z rewolucją, którą wznieca Orc. Inny charakter posiada ogień boski (Chrystus u Blake'a — inaczej niż na przykład w tekstach Böhmego — jest nie tylko światłem, ale również ogniem. Trawi on ludzkie błędy, a ujawniając swą potęgę, staje się ogniem inspiracji.

OOTHOON
Córka Losa i Enitharmon, emanacja Theotormona, symbol seksualnej radości i wolności. Zgodnie z wersją zamieszczoną w *Wizjach Cór Albionowych,* została zgwałcona przez Bromiona (symbol bytu zwierzęcego). Ponieważ należała do innego partnera, Theotormon odrzucił jej miłość. Zgodnie z interpretacją Gillhama, Oothoon oznacza „niewinną i skrzydlatą radość płynącą ze spontanicznego przeżywania świata".

ORC
Pierworodny, a według innej wersji jedyny syn Losa i Enitharmon. Jego imię pochodzi prawdopodobnie od anagramu łacińskiego słowa „cor" (serce), co oznacza, iż został zrodzony z serca swej matki. Rodowód Orca jest zresztą bardzo skomplikowany, bowiem okazuje się on zarazem — podobnie jak Los — jednym z Nieśmiertelnych, reprezentantem Luvaha w krainie czasu i przestrzeni. Jego postać symbolizują nieposkromione płomienie żądzy oraz barwa

czerwona, kolor krwi i rewolucji. Mimo że jak najbardziej słusznie przeciwstawia się okrutnym rządom Urizena, posiada jednak cechy szatańskie (Enitharmon nazywa go w *Europie* „Zjeżonym Demonem"). Dziełem Orca są wszystkie krwawe rewolucje na ziemi.

OWIDIUSZ
Rzymski poeta zaliczony został do wzgardzonych „klasyków", jakkolwiek Blake interesował się jego twórczością i podczas pisania zaglądał niejednokrotnie do jego dzieł, zwłaszcza *Metamorfoz.*

PALAMABRON
Syn Losa i Enitharmon, symbolizuje żal, pasję, gniew, a także sympatię dla uciśnionych. Pojawia się zwykle w parze z Rintrahem. Uczestniczy pośrednio w dziele zniewolenia ludzkiego umysłu, inspirując narodziny filozofii greckiej.

PITAGORAS
Zgodnie z rozpowszechnionym w czasach Blake'a poglądem, Pitagoras był przede wszystkim twórcą mistyki liczb, odgrywającej ważną rolę w teozofii. Poeta przeciwstawiał jednak mistyce powiązanej z nauką — mistykę wizji, co różniło go na przykład od Novalisa i innych romantyków.

PLATON
Chociaż w całej twórczości Blake'a znaleźć można ślady zainteresowania filozofią Platona, a także koncepcjami jego uczniów i kontynuatorów, starożytny myśliciel nie mógł być akceptowany bez zastrzeżeń przez poetę. Krytyce podlegała zwłaszcza aprobata wojny, a także „abstrakcyjny" charakter refleksji Platona.

POTOP
W alegorycznej interpretacji Biblii, jakiej dokonuje Blake, oznacza ekspansję filozofii materialistycznej i Religii Naturalnej.

PROROCTWO
Poematy Blake'a często noszą podtytuł „Proroctwo" *(*na przykład *Europa, Ameryka),* właściwie wszystkie utwory pochodzące z tak zwanego „okresu Lambeth" uznaje się za księgi prorocze. Spośród czterech Nieśmiertelnych misję proroka bierze na siebie zwykle Los (jako Wieczny Prorok), za proroków uważał też poeta cały szereg biblijnych i historycznych postaci.

RATIO
Używając tego terminu Blake odwołał się świadomie do jego wieloznaczności, która wyklucza możliwość prawidłowego przetłumaczenia za pomocą jednego polskiego słowa. W języku angielskim „ratio" oznacza proporcję, stosunek, w łacinie — rozum, osąd, metodę. Pisząc o „ratio" poeta ma na myśli fałszywy ogląd rzeczywistości, który cechuje daleko posunięty racjonalizm, scjentyzm, poznawczy obiektywizm. Przeciwieństwem „ratio" jest wizja, tak jak przeciwieństwem refleksji skrępowanej rygorami naukowymi — wieczne życie.

RELIGIA NATURALNA
Zdaniem Blake'a religia, o słuszności której mogłyby nas przekonać rezultaty poznania czysto

zmysłowego. Taka religia w opinii poety jednak nie istnieje, źródłem wiary jest bowiem mistyczne objawienie, do którego dochodzi się za pomocą wyobraźni, a nie zmysłów. Pod pojęciem religii naturalnej Blake rozumiał czasem deizm utożsamiany z poglądami Newtona, Locke'a, Woltera.

RINTRAH
Syn Losa i Enitharmon, „aspekt Orca", symbol słusznego gniewu proroka. Pojawia się już w Zaślubinach Nieba i Piekła. Wszędzie występuje jako władca względnie przywódca (król ognia, słoneczny książę, „lew" – król zwierząt).

ROBAK
Jakkolwiek Frye identyfikuje robaka z upadłym wężem, nie ma wątpliwości, że Blake mówiąc o „robaku sześćdziesięciu zim" ma na myśli człowieka. Ta metafora pochodzi rzecz jasna z biblijnej Księgi Hioba. *Jeruzalem* świadczy natomiast, że poeta uważał ją za część nauki szatańskiej. W *Pieśni Losa* królowie Azji nazywają poddanych „śmiertelnymi robakami", podobnym określeniem posługuje się w *Europie* Enitharmon.

ROUSSEAU
Pojawia się zazwyczaj w parze z Wolterem. Blake widzi w nim co prawda jednego z duchowych przywódców rewolucji francuskiej, ale z drugiej strony posądza go o deizm i dlatego surowo zwalcza. Atakuje także przy okazji formułę literacką *Wyznań* i fałszywą wiarę Rousseau w dobroć „naturalnego człowieka".

RZYM
Cywilizacja, jaką stworzyli Rzymianie, nie zyskała aprobaty Blake'a. Jej ducha wyraża — zdaniem poety — *Eneida* Wergiliusza i zawarta w tym dziele pochwała wojny.

SOKRATES
Blake uważał filozofa ateńskiego za prawdziwego proroka, lecz jednocześnie zarzucał mu milczącą akceptację wojny i niesprawiedliwych stosunków społecznych.

SOTHA
Dziewiąty syn Losa i Enitharmon, patron wojny uznawanej przez poetę za wynaturzoną formę rozładowania naturalnych popędów. W *Europie* Socha i Thiralatha tworzą ostatnią parę postaci wezwanych przez Enitharmon dążącą do ustanowienia „rządów kobiety".

STRAŻNIK TAJEMNYCH SZYFRÓW
Zdaniem wybitnego znawcy tekstów Blake'a, Davida Erdmana, za tym określeniem okryje się kanclerz lord Edward Thurlow, brytyjski polityk konserwatywny, przeciwnik reform.

STRONY ŚWIATA
Liczba cztery stanowi podstawę konstrukcji uniwersum opisanego przez Blake'a: istnieją cztery światy, cztery kontynenty, cztery jakości, cztery Zoa, a także cztery strony świata. Te ostatnie należy oczywiście pojmować symbolicznie, a nie zgodnie z prawidłami geografii. Południem (zapewne z uwagi na zniewolenie Afryki) rządzi Urizen, choć bardziej zgodna z jego naturą byłaby

mroźna, surowa Północ (Europa we władzy Losa). Stronę zachodnią (Ameryka) wybiera Tharmas, Wschód (Azja) — Luvah. Stronom świata podporządkowane są cztery miasta katedralne Anglii: Edynburg (Północ), Verulam (Południe), Londyn (Wschód) i York (Zachód), a także wspomniane w *Pieśni Losa* „Kościoły (Północ), Szpitale (Zachód), Zamki (Południe) i Pałace (Wschód).

STWORZENIE
Blake odrzucał mitologiczną wersję stworzenia świata z chaosu czy też z nicości. Sądził, że wszystkie byty są wieczne, a to, co nazywamy kreacją, jest w rzeczywistości rozdzieleniem. Kolejne stany stworzenia wyznaczają: odłączenie światła od ciemności, ziemi od nieba, wody od lądów, człowieka od Boga (stworzenie Adama), mężczyzny od kobiety (stworzenie Ewy), dobra od zła (spożycie zakazanego owocu), człowieka od szczęścia (wygnanie z raju), duszy od ciała (zabójstwo Abla), człowieka od innych ludzi (Wieża Babel).

SYNAJ
Miejsce, gdzie Mojżesz otrzymał „kształty ciemnej złudy", czyli kamienne tablice dekalogu. Zgodnie z *Księgą Ahanii* góra Synaj to zatruta skała, której Urizen użył w walce ze swym synem Fuzonem.

SYNOWIE LOSA
Według jednej z wersji, pierwszym i ostatnim synem Losa i Enitharmon był Orc, według innej — Rintrah, Palamabron, Theotormon i Bromion (wszyscy czterej są „aspektami" Orca). W poemacie *Vala albo Cztery Zoa* Los posiada dwudziestu sześciu synów, ostatnimi z nich byli: Adam, Dawid, Salomon, święty Paweł, Konstantyn, Karol Wielki, Luter i Milton.

SYNOWIE URIZENA
Początkowo byli nimi Tyriel, Utha, Grodna i Fuzon symbolizujący cztery żywioły: powietrze, wodę, ziemię i ogień. Blake nie rozwinął tego mitu w późniejszych tekstach. Synowie Urizena wzniecający w Europie bunt przeciwko Losowi posiadają chyba odmienną naturę i reprezentują raczej interesy swego ojca.

ŚWIĄTYNIA WĘŻA
Oznacza fałszywy kościół deizmu, kojarzy się też (z uwagi na celtycki kult węża) z wiarą druidów. Powstanie „świątyni węża" oznacza rozpowszechnienie błędnego obrazu Boga (staje się On despotycznym władcą), świata (zamienionego w mechanicystyczne uniwersum), człowieka i zaświatów.

THEOTORMON
Syn Losa i Enitharmon, symbol wynaturzonej żądzy, zazdrości i niechęci do życia seksualnego. Jego imię kojarzy się z „gniewem Boga". Nieszczęśliwy, ale despotyczny, w swej pasji do rozumowania abstrakcyjnego przypomina Urizena Zgodnie z interpretacją Gillhama Theotormon, purytański mąż jest także fałszywym filozofem, racjonalistą w duchu Platona, Kartezjusza czy Leibniza.
THIRALATHA (DIRALADA)
Córka Losa i Enitharmon, emanacja Sothy. Symbol erotycznego marzenia kobiety, które nie może być zaspokojone. Zajmuje pozycję północną. Jej los symbolizuje ostatnią część wielkiego dzieła

podjętego przez Enitharmon.

TRISMEGISTOS
Legendarny mędrzec egipski Hermes Trismegistos uważany za twórcę nauk tajemnych i autora *Tablicy Szmaragdowej*. Blake widział w nim rzecznika filozofii „eksperymentalnej", a nie mistyka czy wizjonera.

URIZEN
Jeden z Wiecznych, najważniejsza obok Losa postać w mitologii Blake'a. Jego imię pochodzi od fonetycznego zapisu angielskiego słowa „reason" oznaczającego rozum. Wyobcowany, wynaturzony rozum staje się w człowieku władzą intelektualną oderwaną od wyobraźni, emocji, namiętności, naturalnych instynktów. Zdaniem Blake'a Urizen jako pierwszy oddzielił się od pozostałych Wiecznych, naruszając tym samym istniejącą dotąd Unię Czterech Zoa (jego czyn przywodzi na myśl bunt i upadek Lucyfera). Świat stworzony przez Urizena to kraina okrutnego prawa, sprawiedliwości bez miłosierdzia, tyranii i represji. Rzecznik rozumu upodabnia się tym samym do Boga *Starego Testamentu* albo nawet szatana. Blake przedstawiał zwykle Urizena jako ślepego starego człowieka. Jego atrybutami są księgi wykonane z czterech metali, cyrkiel, miara, kwadrant, rylec, gęsie pióro. Walkę z Urizenem podejmują przede wszystkim Los i Orc, a w *Księdze Ahanii* — Fuzon.

URTHONA
W krainie czasu i przestrzeni przybiera imię Losa, symbolizuje wieczność, wyobraźnię, wizję. Warto zwrócić uwagę, że Czterej Wieczni odpowiadają
osobom Trójcy Świętej (czyli boskim „aspektom" Jezusa). Urthona koresponduje wówczas z Duchem Świętym.

VERULAM
W czasach Rzymian najważniejsze miasto na południu Anglii, stopniowo utraciło znaczenie. Położone w hrabstwie Hertfordshire, nigdy nie posiadało katedry, choć w wizji Blake'a zalicza się do czterech miast „katedralnych". Rządzą nim Urizen i Rintrah, dlatego właśnie tutaj została wzniesiona „świątynia węża".

WĄŻ
Symbol wieloznaczny. W zależności od kontekstu oznaczać może zło, grzech, hipokryzję, uwielbienie materialnej natury, fałszywe kapłaństwo (z uwagi na wiarę druidów).filozofię materialistyczną, wreszcie – symbol falliczny. Wąż, który w *Księdze Ahanii* walczy z Urizenem, odgrywa jeszcze inną rolę. Blake uważał zawsze, że żądze, które nie zostały zaspokojone, stają się źródłem trucizny. Być może dlatego pragnąc zwyciężyć Fuzona używa wężowego jadu.

WERGILIUSZ
Największy epicki poeta starożytnego Rzymu nie należał nigdy do ulubionych autorów Blake'a. Symbolizuje ekspansjonistyczne dążenia „państwa wojny".

WIDMO
W wyniku „rozdarcia” lub też „rozdzielenia” człowieka powstaje żeńska emanacja i męskie widmo, które jest bytem niepełnym, skupiającym racjonalne siły umysłu.

WOLTER
Blake nazywał go „nietolerancyjnym inkwizytorem” i „hipokrytą”, uznając za zwolennika materializmu i deizmu. Mimo wszystko miał świadomość, że idee głoszone przez Woltera, jakkolwiek zasadniczo błędne, przyczyniły się do wybuchu rewolucji francuskiej.

ZMYSŁY
Blake przeciwstawia poznaniu z pomocą zmysłów — poznanie poprzez wizję. O ile pierwsze odsłania wszystkie nasze ograniczenia, to drugie okazuje się drogą ku nieskończoności i wieczności. Powstanie prawdziwej religii umożliwiło zatem objawienie, a nie filozofia czy nauka. Z drugiej jednak strony zmysły są jakby „oknami duszy ludzkiej”. Taką rolę przypisuje im poeta w *Zaślubinach Nieba i Piekła* oraz *Europie.* Pierwszym zmysłem wymienionym w *Europie* jest węch, drugim — słuch, trzecim — smak, czwartym — wzrok. Piątym, najściślej powiązanym ze sferą życia seksualnego, jest dotyk. Dlatego „przez piąte okno człowiek wyjść może, kiedy zechce”. W świecie znajdującym się w stanie upadku także zmysły podlegają ograniczeniom (symbolizowanym przez proces „kurczenia się”).

Antologia

The Tyger

Tyger Tyger, burning bright,
In the forests of the night;
What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies.
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand, dare seize the fire?

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?
What the hammer? what the chain,
In what furnace was thy brain?

What the anvil? what dread grasp,
Dare its deadly terrors clasp!

When the stars threw down their spears
And water'd heaven with their tears:
Did he smile his work to see?
Did he who made the Lamb make thee?

Tyger Tyger burning bright,
In the forests of the night:
What immortal hand or eye,
Dare frame thy fearful symmetry?

The Book of Thel

THEL'S MOTTO
Does the Eagle know what is in the pit?
Or wilt thou go ask the Mole:
Can Wisdom be put in a silver rod?
Or Love in a golden bowl?

I
The daughters of Mne Seraphim led round their sunny flocks.
All but the youngest; she in paleness sought the secret air.
To fade away like morning beauty from her mortal day:
Down by the river of Adona her soft voice is heard:
And thus her gentle lamentation falls like morning dew.

O life of this our spring! why fades the lotus of the water?
Why fade these children of the spring? born but to smile & fall.
Ah! Thel is like a watry bow. and like a parting cloud.
Like a reflection in a glass like shadows in the water.
Like dreams of infants. like a smile upon an infants face,
Like the doves voice, like transient day, like music in the air;
Ah! gentle may I lay me down, and gentle rest my head,
And gentle sleep the sleep of death. and gentle hear the voice
Of him that walketh in the garden in the evening time.

The Lilly of the valley breathing in the humble grass
Answer'd the lovely maid and said: I am a watry weed,
And I am very small, and love to dwell in lowly vales;
So weak, the gilded butterfly scarce perches on my head.

Yet I am visited from heaven and he that smiles on all.
Walks in the valley and each morn over me spreads his hand
Saying, rejoice thou humble grass, thou new-born lilly flower,
Thou gentle maid of silent valleys. and of modest brooks;
For thou shalt be clothed in light, and fed with morning manna:
Till summers heat melts thee beside the fountains and the springs
To flourish in eternal vales: then why should Thel complain,

Why should the mistress of the vales of Har, utter a sigh.

She ceasd & smild in tears, then sat down in her silver shrine.

Thel answered. O thou little virgin of the peaceful valley.
Giving to those that cannot crave, the voiceless, the o'ertired.
Thy breath doth nourish the innocent lamb, he smells thy milky garments,
He crops thy flowers. while thou sittest smiling in his face,
Wiping his mild and meekin mouth from all contagious taints.
Thy wine doth purify the golden honey, thy perfume,
Which thou dost scatter on every little blade of grass that springs,
Revives the milked cow, & tames the fire-breathing steed.
But Thel is like a faint cloud kindled at the rising sun:
I vanish from my pearly throne, and who shall find my place?"

"Queen of the vales," the Lily answered, "ask the tender cloud,
And it shall tell thee why it glitters in the morning sky,
And why it scatters its bright beauty thro' the humid air.
Descend, O little cloud, & hover before the eyes of Thel."

The Cloud descended, and the Lily bowd her modest head,
And went to mind her numerous charge among the verdant grass.

II

"O little Cloud," the virgin said, "I charge thee tell to me,
Why thou complainest not when in one hour thou fade away:
Then we shall seek thee but not find; ah, Thel is like to Thee.
I pass away, yet I complain, and no one hears my voice."

The Cloud then shew'd his golden head & his bright form emerg'd,
Hovering and glittering on the air before the face of Thel.

"O virgin, know'st thou not our steeds drink of the golden springs
Where Luvah doth renew his horses? Look'st thou on my youth,
And fearest thou because I vanish and am seen no more,
Nothing remains? O maid, I tell thee, when I pass away,

It is to tenfold life, to love, to peace, and raptures holy:
Unseen descending, weigh my light wings upon balmy flowers,
And court the fair eyed dew, to take me to her shining tent:
The weeping virgin trembling kneels before the risen sun,
Till we arise link'd in a golden band, and never part,
But walk united, bearing food to all our tender flowers."

"Dost thou O little Cloud? I fear that I am not like thee;
For I walk through the vales of Har and smell the sweetest flowers,
But I feed not the little flowers; I hear the warbling birds,
But I feed not the warbling birds; they fly and seek their food;
But Thel delights in these no more, because I fade away,
And all shall say, 'Without a use this shining woman liv'd,
Or did she only live to be at death the food of worms?'"

The Cloud reclind upon his airy throne and answer'd thus:

"Then if thou art the food of worms, O virgin of the skies,
How great thy use, how great thy blessing! Every thing that lives
Lives not alone, nor for itself; fear not, and I will call
The weak worm from its lowly bed, and thou shalt hear its voice.
Come forth, worm of the silent valley, to thy pensive queen."

The helpless worm arose, and sat upon the Lily's leaf,
And the bright Cloud saild on, to find his partner in the vale.

III

Then Thel astonish'd view'd the Worm upon its dewy bed.

"Art thou a Worm? Image of weakness, art thou but a Worm?
I see thee like an infant wrapped in the Lily's leaf;
Ah, weep not, little voice, thou can'st not speak, but thou can'st weep.
Is this a Worm? I see thee lay helpless & naked, weeping,
And none to answer, none to cherish thee with mother's smiles."

The Clod of Clay heard the Worm's voice, & raisd her pitying head;
She bow'd over the weeping infant, and her life exhal'd
In milky fondness; then on Thel she fix'd her humble eyes.

"O beauty of the vales of Har! we live not for ourselves;
Thou seest me the meanest thing, and so I am indeed;
My bosom of itself is cold, and of itself is dark,

But he that loves the lowly, pours his oil upon my head,

And kisses me, and binds his nuptial bands around my breast,
And says: ‘Thou mother of my children, I have loved thee
And I have given thee a crown that none can take away.’
But how this is, sweet maid, I know not, and I cannot know;
I ponder, and I cannot ponder; yet I live and love.”

The daughter of beauty wip’d her pitying tears with her white veil,
And said: “Alas! I knew not this, and therefore did I weep.
That God would love a Worm, I knew, and punish the evil foot
That, wilful, bruis’d its helpless form; but that he cherish’d it
With milk and oil I never knew; and therefore did I weep,
And I complaind in the mild air, because I fade away,
And lay me down in thy cold bed, and leave my shining lot.”

“Queen of the vales,” the matron Clay answered, “I heard thy sighs,
And all thy moans flew o’er my roof, but I have call’d them down.
Wilt thou, O Queen, enter my house? ‘tis given thee to enter
And to return: fear nothing, enter with thy virgin feet.”

IV

The eternal gates’ terrific porter lifted the northern bar:
Thel enter’d in & saw the secrets of the land unknown.
She saw the couches of the dead, & where the fibrous roots
Of every heart on earth infixes deep its restless twists:
A land of sorrows & of tears where never smile was seen.

She wanderd in the land of clouds thro’ valleys dark, listning
Dolours & lamentations; waiting oft beside a dewy grave,
She stood in silence, listning to the voices of the ground,
Till to her own grave plot she came, & there she sat down,
And heard this voice of sorrow breathed from the hollow pit:

“Why cannot the Ear be closed to its own destruction?
Or the glistning Eye to the poison of a smile?
Why are Eyelids stord with arrows ready drawn,
Where a thousand fighting men in ambush lie?
Or an Eye of gifts & graces, show’ring fruits and coined gold?
Why a Tongue impress’d with honey from every wind?
Why an Ear, a whirlpool fierce to draw creations in?
Why a Nostril wide inhaling terror, trembling, and affright?
Why a tender curb upon the youthful burning boy?
Why a little curtain of flesh on the bed of our desire?”

The Virgin started from her seat, & with a shriek

Fled back unhinderd till she came into the vales of Har.

The Book of Ahania

Chap: I

1: Fuzon, on a chariot iron-wing'd
On spiked flames rose; his hot visage
Flam'd furious! sparkles in his hair & beard
Shot down his wide bosom and shoulders.
On clouds of smoke rages his chariot
And his right hand burns red in its cloud

Moulding into a vast globe, his wrath
As the thunder-stone is moulded.
Son of Urizens silent burnings

2: Shall we worship this Demon of smoke,
Said Fuzon, this abstract non-entity
This cloudy God seated on waters
Now seen, now obscur'd, King of sorrow?

3: So he spoke, in a fiery flame,
On Urizen frowning indignant,
The Globe of wrath shaking on high
Roaring with fury, he threw
The howling Globe: burning it flew
Lengthning into a hungry beam. Swifdy

4: Oppos'd to the exulting flam'd beam
The broad Disk of Urizen upheav'd
Across the Void many a mile.

5: lt was forg'd in mills where the winter
Beats incessant; ten winters the disk

Unremitting endur'd the cold hammer.

6: But the strong arm that sent it, remember'd
The sounding beam; laughing it tore through
That beaten mass: keeping its direction

The cold loins of Urizen dividing.

7: Dire shriek'd his invisible Lust
Deep groan'd Urizen! stretching his awful hand
Ahania (so name his parted soul)
He siez'd on his mountains of Jealousy.
He groand anguishd & called her Sin,
Kissing her and weeping over her;
Then hid her in darkness in silence;
Jealous tho' she was invisible.

8: She fell down a faint shadow wandring
In chaos and circling dark Urizen,
As the moon anguishd circles the earth;
Hopeless! abhorrd! a death-shadow,
Unseen, unbodied, unknown,
The mother of Pestilence.

9: But the fiery beam of Fuzon
Was a pillar of fire to Egypt
Five hundred years wandring on earth
Till Los siezd it and beat in a mass
With the body of the sun.

Chap: II

1: But the forehead of Urizen gathering,
And his eyes pale with anguish, his lips
Blue & changing; in tears and bitter
Contrition he prepar'd his Bow,

2: Form'd of Ribs: that in his dark solitude
When obscur'd in his forests fell monsters,
Arose. For his dire Contemplations
Rush'd down like floods from his mountains
In torrents of mud settling thick
With Eggs of unnatural production
Forthwith hatching; some howl'd on his hills
Some in vales; some aloft flew in air

3: Of these: an enormous dread Serpent
Scaled and poisonous horned
Approach'd Urizen even to his knees
As he sat on his dark rooted Oak.

4: With his horns he push'd furious.
Great the conflict & great the jealousy
In cold poisons: but Urizen smote him

5: First he poison'd the rocks with his blood
Then polish'd his ribs, and his sinews
Dried; laid them apart till winter;
Then a Bow black prepar'd: on this Bow,
A poisoned rock plac'd in silence:
He utter'd these words to the Bow:

6: O How of the clouds of secresy!
O nerve of that lust form'd monster!
Send this rock swift, invisible thro'
The black clouds, on the bosom of Fuzon

7 So saying, In torment of his wounds,
He hent the enormous ribs slowly;
A circle of darkness! then fixed
The sinew in its rest: then the Rock
Poisonous source! plac'd with art, lifting difficult
Its weighty bulk: silent the rock lay.

8. While Fuzon his tygers unloosing
Thought Urizen slain by his wrath.
I am God. said he, eldest of things!

9: Sudden sings the rock, swift & invisible
On Fuzon flew, enter'd his bosom;
His beautiful visage, his tresses,
That gave light to the mornings of heaven
Were smitten with darkness, deform'd
And outstretch'd on the edge of the forest

10: But the rock fell upon the Earth,
Mount Sinai, in Arabia.

Chap: III

1: The Globe shock; and Urizen seated
On black clouds his sore wound anointed
The ointment flow'd down on the void
Mix'd with blood; here the snake gets her poison

2: With difficulty & great pain; Urizen
Lifted on high the dead corse:
On his shoulders he bore it to where
A Tree hung over the Immensity

3: For when Urizen shrunk away
From Eternals, he sat on a rock
Harren; a rock which himself
From redounding fancies had petrified
Many tears fell on the rock,
Many sparks of vegetation;
Soon shot the painted root
Of Mystery, under his heel:
lt grew a thick tree; he wrote
In silence his bock of iron:
Till the hornd plant bending its boughs
Grew to roots when it felt the earth
And again sprung to many a tree.

4: Amaz'd started Urizen! when
He beheld himself compassed round
And high roofed over with trees
He arose but the sterns stood so thick
He with difficulty and great pain
Brought his Books, all but the Book
Of iron, from the dismal shade

5: The Tree still grows over the Void
Enrooting itself all around
An endless labyrinth of woe

6: The corse of his first begotten
On the accursed Tree of MYSTERY:
On the topmost stem of this Tree
Urizen nail'd Fuzon's corse.

Chap: IV

1: Forth flew the arrows of pestilence
Round the pale living Corse on the tree

2: For in Urizens slumbers of abstraction
In the infinite ages of Eternity:

When his Nerves of Joy melted & flow'd
A white Lake on the dark blue air
In perturb'd pain and dismal torment
Now stretching out, now swift conglobing.

3: Effluvia vapor'd above
In noxious clouds; these hover'd thick
Over the disorganiz'd Immortal,
Till petrific pain scurfd o'er the Lakes
As the bones of man, solid & dark

4 The clouds of disease hover'd wide
Around the Immortal in torment
Perching around the hurtling bones
Disease on disease, shape on shape,
Winged screaming in blood & torment.

5: The Eternal Prophet beat on his anvils
Enrag'd in the desolate darkness
He forg'd nets of iron around
And Los threw them around the bones

6: The shapes screaming flutter'd vain
Some combin'd into muscles & glands
Some organs for craving and lust
Most remain'd on the tormented void:
Urizens army of horrors.

7: Round the pale living Corse on the Tree
Forty years flew the arrows of pestilence

8: Wailing and terror and woe
Ran thro' all his dismal world:
Forty years all his sons & daughters
Felt their skulls harden; then Asia
Arose in the pendulous deep.

9: They reptilize upon the Earth.
10: Fuzon groand on the Tree.

Chap: V

1: The lamenting voice of Ahania
Weeping upon the void.

And round the Tree of Fuzon:
Distant in solitary night
Her voice was heard, but no form
Had she: but her tears from clouds
Eternal fell round the Tree

2: And the voice cried: Ah Urizen! Love!
Flower of morning I weep on the verge
Of Non-entity; how wide the Abyss
Between Ahania and thee!
3: I lie on the verge of the deep.
I see thy dark clouds ascend,
I see thy black forests and floods,
A horrible waste to my eyes!

4: Weeping I walk over rocks
Over dens & thro' valleys of death
Why didst thou despise Ahania
To cast me from thy bright presence
Into the World of Loneness

5: I cannot touch his hand:
Nor weep on his knees, nor hear
His voice & bow, nor see his eyes
And joy, nor hear his footsteps, and
My heart leap at the lovely sound!
I cannot kiss the place
Whereon his bright feet have trod,
But I wander on the rocks
With hard necessity.

6: Where is my golden palace
Where my ivory bed
Where the joy of my morning hour
Where the sons of eternity, singing

7: To awake bright Urizen, my king!
To arise to the mountain sport,
To the bliss of eternal valleys:

8: To awake my king in the morn!
To embrace Ahanias joy
On the bredth of his open bosom:
From my soft cloud of dew to fall

In showers of life on his harvests.

9: When he gave my happy soul
To the sons of eternal joy:
When he took the daughters of life.
Into my chambers of love:

10: When I found babes of bliss on my beds
And bosoms of milk in my chambers
Fill'd with eternal seed
O! eternal births sung round Ahania,
In interchange sweet of their joys.

Swell'd with ripeness & fat with fatness
Bursting on winds my odors,
My ripe figs and rich pomegranates
In infant joy at thy feet
O Urizen, sported and sang;

12: Then thou with thy lap full of seed
With thy hand full of generous fire
Walked forth from the clouds of morning
On the virgins of springing joy,
On the human soul to cast
The seed of eternal science

13: The sweat poured down thy temples
To Ahania return'd in evening
The moisture awoke to birth
My mother-joys, sleeping in bliss.

14: But now alone over rocks, mountains
Cast out from thy lovely bosom:
Cruel jealousy! selfish fear!
Self-destroying: how can delight,
Renew in these chains of darkness
Where bones of beasts are strown
On the bleak and snowy mountains
Where bones from the birth are buried
Before they see the light.

FINIS



Galeria

Spis ilustracji

1. Portret Williama Blake'a z 1807 r. autorstwa Thomasa Philipsa
2. Los i Orc (1792-1793?)
3. Stronica z tekstem oraz ilustracją do wiersza „Tygrys" ze zbioru „Pieśni doświadczenia" (1794)
4. Ilustracja do poematu „Księga Thel" (1794)
5. Frontispis poematu „Europa" (1794)
6. Okładka „księgi Urizena" (1794)
7. Przykład łączenia tekstu z ilustracją w dziełach Blake'a (1794)
8. Ilustracja do „Księgi Urizena (1794)
9. Newton (1795?)
10. Bóg osądzający Adama (1795)
11. Łazarz (1795)
12. Hekate (1795)
13. Litość (1795)
14. Ilustracja do poematu „Księga Losa" (1795)
15. Ilustracja do poematu „Księga Ahanii" (1795)
16. Ilustracja do poematu „Pieśń Losa" (1795)
17. Ilustracja do poematu „Four Zoas" (1797)
18. Ilustracja do poematu „Jeruzalem" (1804)
19. Nabuchodonozor (1805)
20. Wielki Czerwony Smok i Słonecznica (1805)
21. Złożenie do grobu (1805)
22. Strona tytułowa poematu „Milton" (1811)
23. Milton i duch Platona (1816)
24. Szatan kuszący Chrystusa obietnica królestwa ziemskiego (1816?)
25. Duch pchły (1819-1820)
26. Hiob i jego rodzina po odzyskaniu majątku (1821)
27. Rozpacz Hioba (1826)
28. Ciało Abla tworzone przez Adama i Ewę (1826)
29. Papież praktykujący symonię – ilustracja do „Boskiej Komedii" Dantego (1827)
30. Beatrycze zwracająca się do Dantego – ilustracja do „Boskiej Komedii" Dantego (1827)



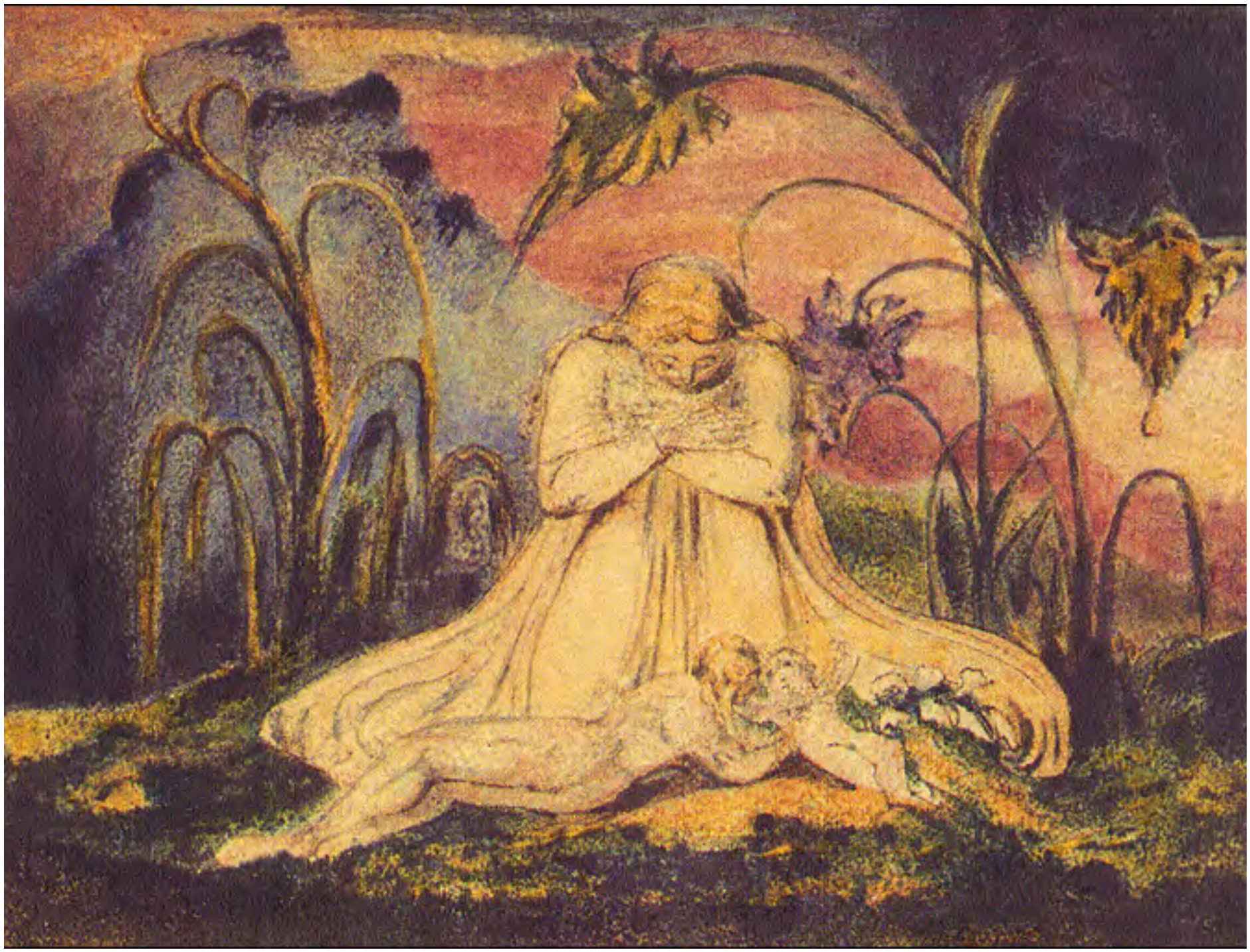
Portret Williama Blake’a z 1807 r. autorstwa Thomasa Philipsa



Los i Orc (1792-1793?)



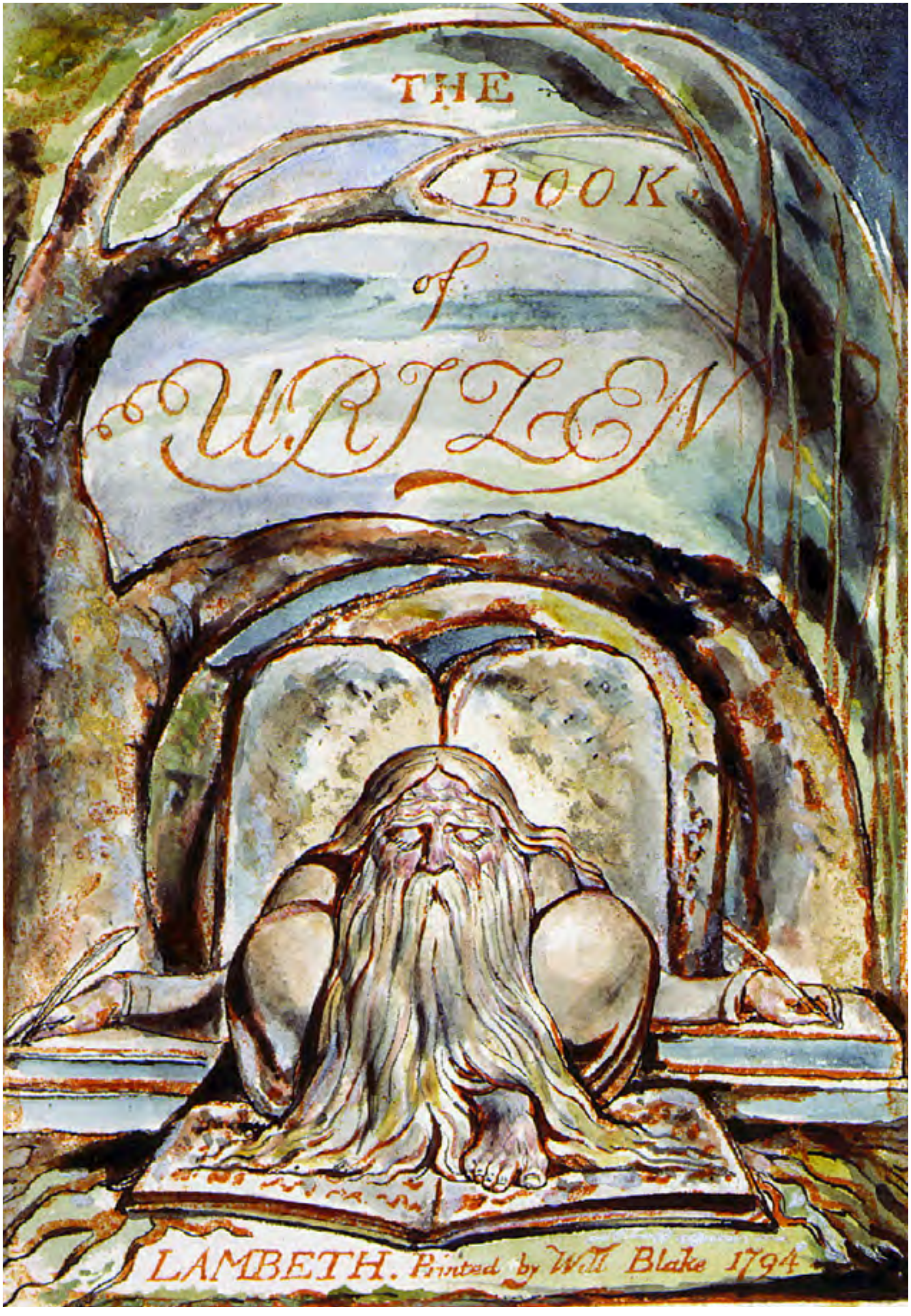
Stronica z tekstem oraz ilustracją do wiersza
„Tygrys” ze zbioru „Pieśni doświadczenia” (1794)



Ilustracja do poematu „Księga Thel” (1794)



Frontispis poematu „Europa” (1794)



Okładka „księgi Urizena” (1794)

7. From the caverns of his jointed Spine
Down sunk with fright a red
Round globe hot burning deep
Deep down into the Abyss:
Panting: Conglobing. Trembling
Shooting out ten thousand branches
Around his solid bones.
And a second Age passed over.
And a state of dismal woe.

8. In harrowing fear rolling round:
His nervous brain shot branches
Round the branches of his heart
On high into two little orbs
And fixed in two little caves

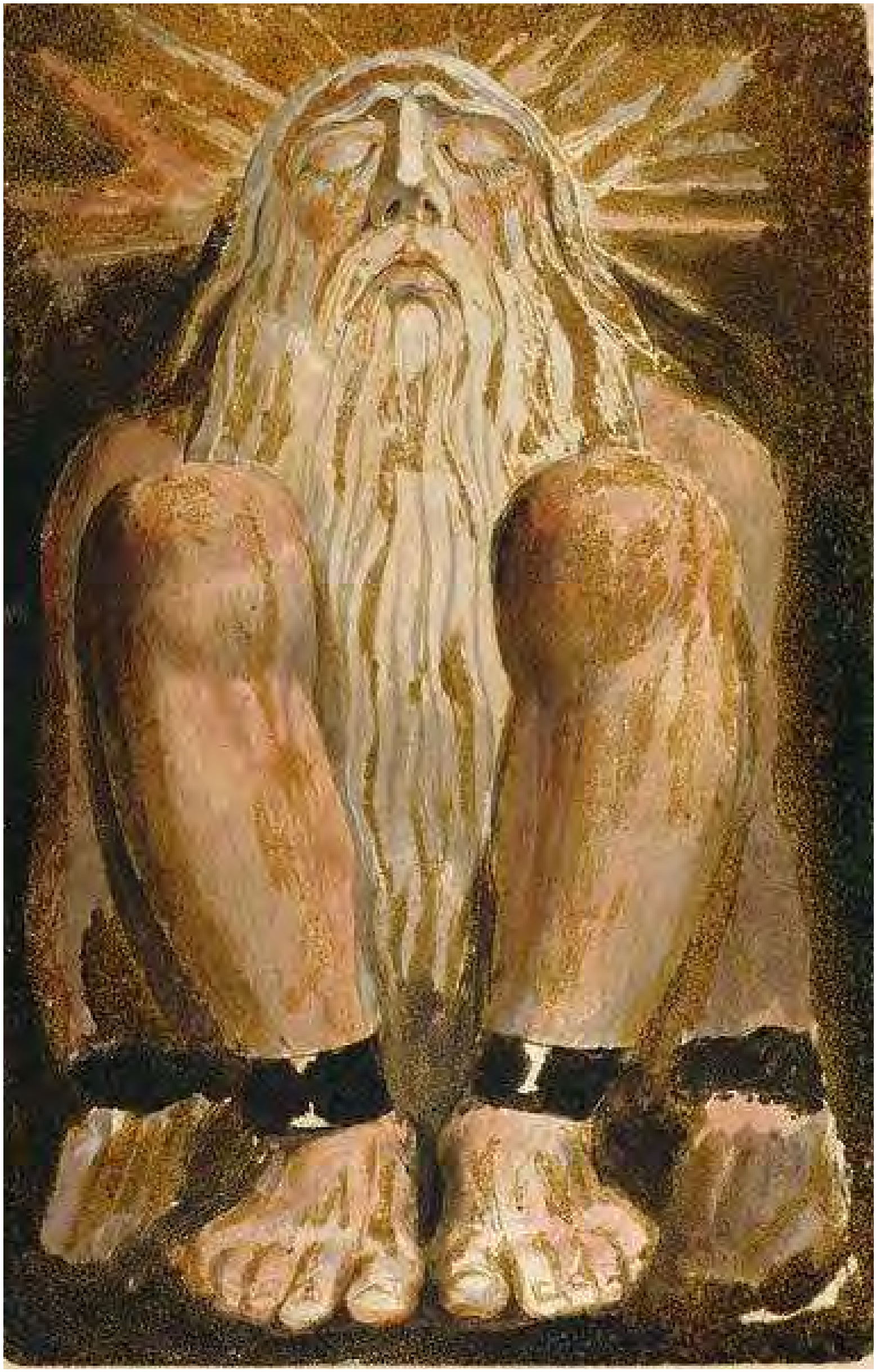
Hiding carefully from the wind.
His Eyes beheld the deep.
And a third Age passed over:
And a state of dismal woe.

9. The pangs of hope began.
In heavy pain striving. struggling:
Two Ears in close volutions.
From beneath his orbs of vision
Shot spiring out. and petrified
As they grew. And a fourth Age passed
And a state of dismal woe.

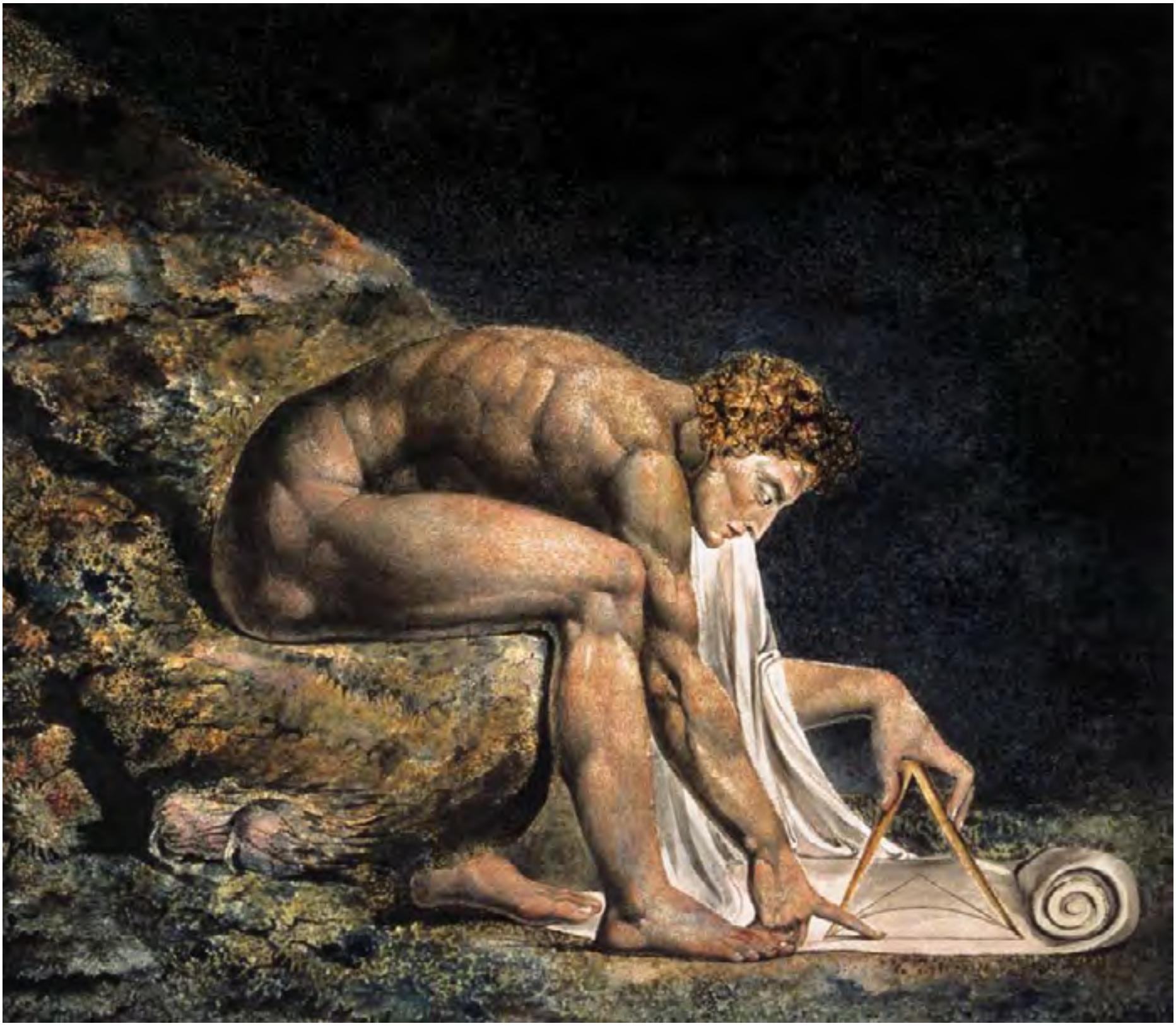
10. In ghastly torment sick;
Hanging upon the wind;



Przykład łączenia tekstu z ilustracją w dziełach Blake’a (1794)



Ilustracja do „Księgi Urizena (1794)



Newton (1795?)



Bóg osądzający Adama (1795)



Łazarz (1795)



Hekate (1795)



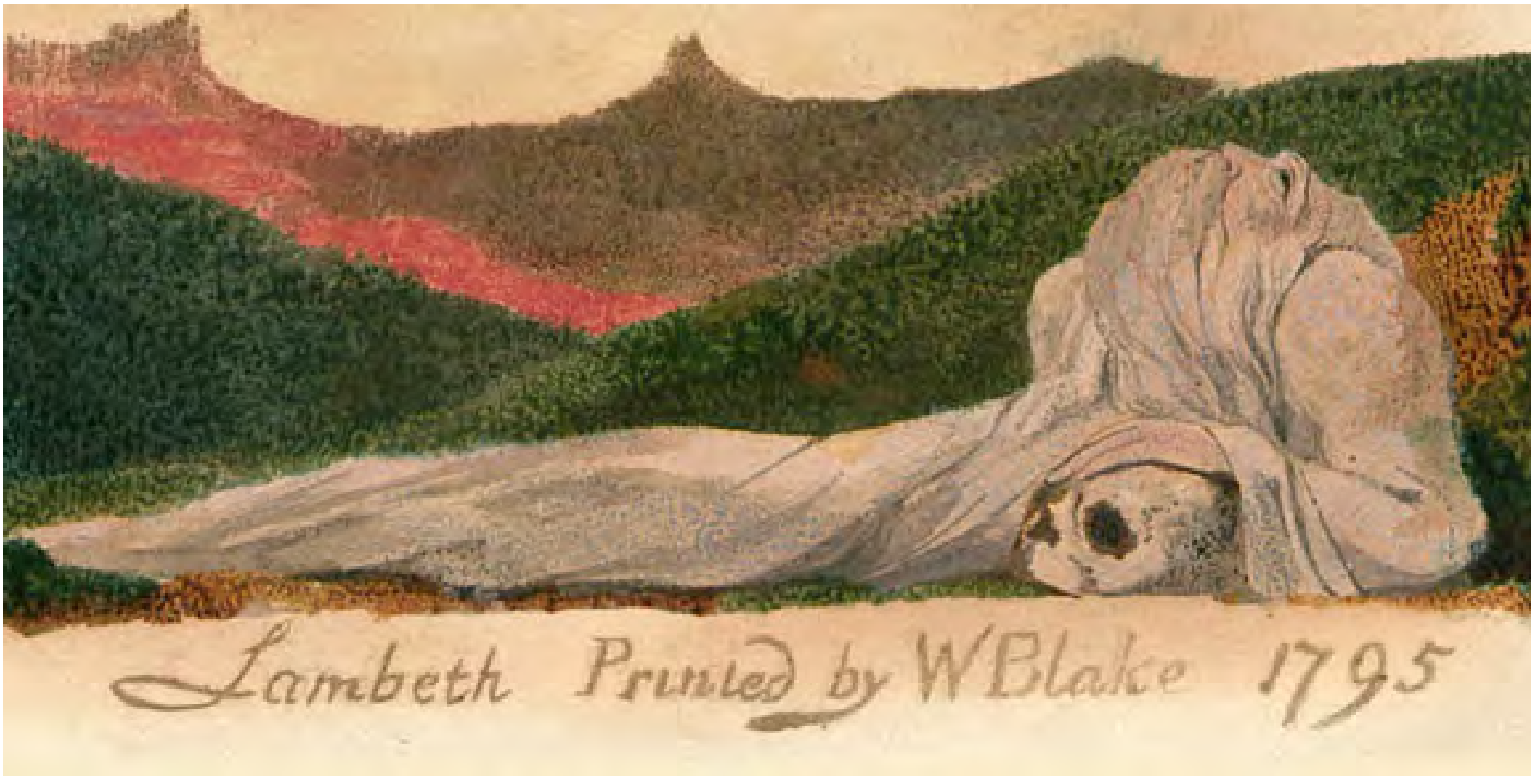
Litość (1795)



Ilustracja do poematu „Księga Losa” (1795)



Ilustracja do poematu „Księga Ahanii” (1795)



Ilustracja do poematu „Pieśń Losa” (1795)

His Spectre driv'n by the Starry Wheels of Albions sons, black and
Opake divided from his back; he labours and he mourns!

For as his Emanation divided, his Spectre also divided
In terror at those starry wheels: and the Spectre stood over Los
Howling in pain: a blackning Shadow, blackning dark & opake
Cursing the terrible Los; bitterly cursing him for his friendship
To Albion, suggesting murderous thoughts against Albion.

Los rag'd and stamp'd the earth in his might & terrible wrath!
He stood and stamp'd the earth! then he threw down his hammer in rage &
In fury: then he sat down and wept, terrified! Then arose
And chaunted his song, labouring with the tongs and hammer:
But still the Spectre divided, and still his pain increas'd!

In pain the Spectre divided: in pain of hunger and thirst:
To devour Los's Human Perfection, but when he saw that Los



Ilustracja do poematu „Jeruzalem” (1804)



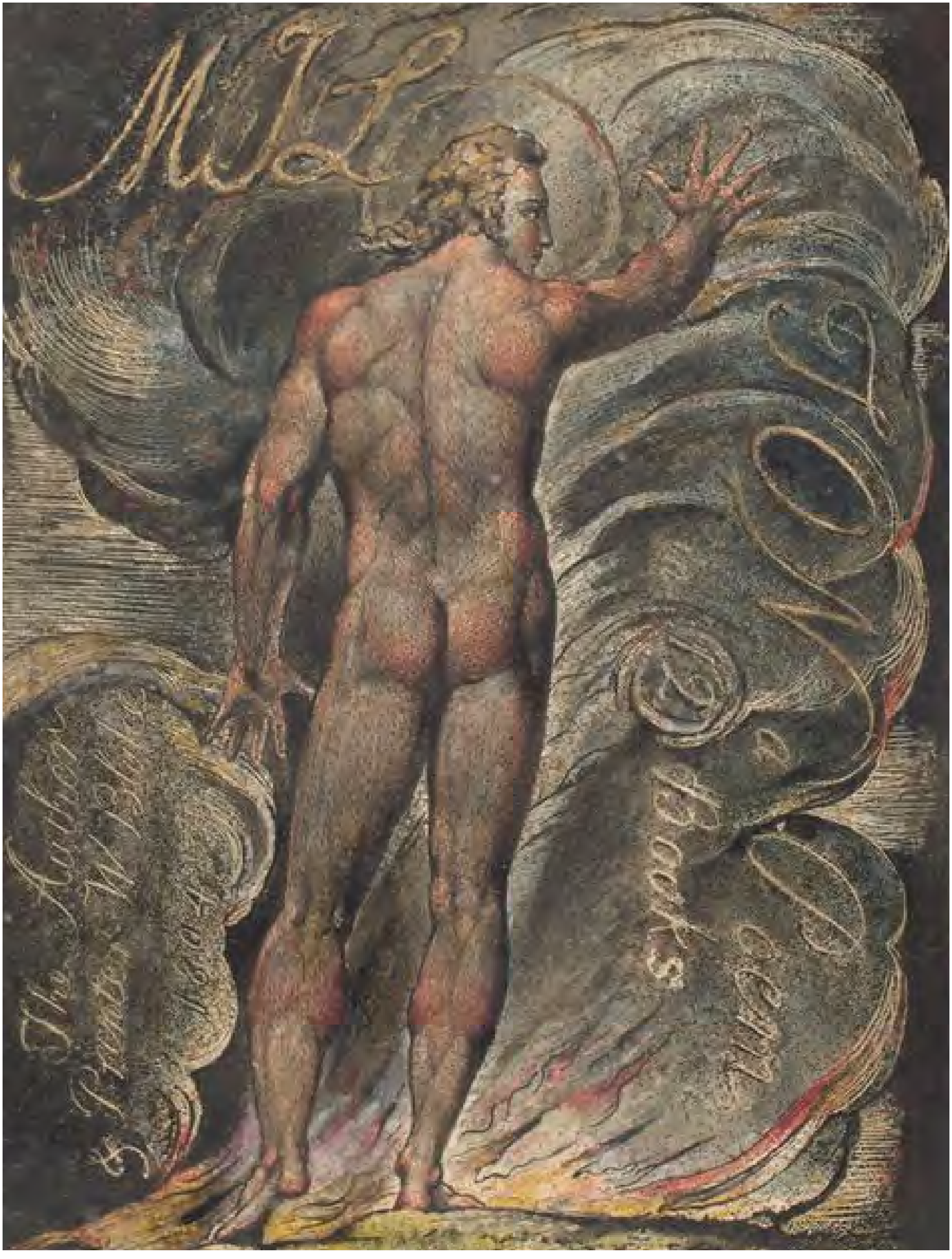
Nabuchodonozor (1805)



Wielki Czerwony Smok i Słonecznica (1805)



Złożenie do grobu (1805)



Strona tytułowa poematu „Milton” (1811)



Milton i duch Platona (1816)



Szatan kuszący Chrystusa obietnicą królestwa ziemskiego (1816?)



Duch pchły (1819-1820)



Rozpacz Hioba (1826)



Ciało Abla tworzone przez Adama i Ewę (1826)



Papież praktykujący symonię – ilustracja do „Boskiej Komedii” Dantego (1827)



Beatrycze zwracająca się do Dantego – ilustracja do „Boskiej Komedii” Dantego (1827)

Jan Tomkowski

William Blake – poeta, mistyk, artysta

Published by FJ Press, Toronto 2016

ISBN 978-1-928190-01-1

© FJ Press 2016
© Jan Tomkowski 2016