

JACEK JAŻWIERSKI
KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

UWAGI NA MARGINESACH *DZIEŁ* SIR JOSHUY REYNOLDSA: WILLIAMA BLAKE’A SPÓR Z REYNOLDSEM O SZTUKE

„BEZWZGLĘDNIE DZIĘKUJĘ BOGU, ŻE NIE JESTEM TAKI JAK REYNOLDS”

Żadne słowa nie oddają lepiej charakteru notatek, którymi William Blake opatrzył własny egzemplarz *Dzieł sir Joshuy Reynoldsa*¹, przechowywany obecnie w British Library. Poeta zdecydował się posłużyć pogardą wyrażoną w biblijnej modlitwie faryzeusza, wiedząc dobrze, że w oczach Boga nie przynosi ona usprawiedliwienia, by tym silniej odciąć się od wszystkiego, co prezentował sobą Reynolds, utożsamiony tu najwyraźniej z celnikiem². Dla natury głęboko, choć nie ortodoksyjnie religijnej, jaką był Blake, słowa te oznaczały ryzyko świadomego bluźnierstwa.

Marginalia powstały w 1807 r. w Londynie, w domu przy South Molton Street³ – chociaż niektóre z nich Blake prawdopodobnie kreślił już wcześniej w Felpham – jego wrogość wobec Reynoldsa pozostawała więc żywa jeszcze piętnaście lat po śmierci autora *Rozpraw o sztuce*. Zachował się tylko pierwszy z trzech tomów *Dzieł*, należących do poety, zawierający osiem z piętnastu rozpraw, które Reynolds jako prezydent Akademii wygłosił pomiędzy 1769 i 1778 r. Nie wiadomo, czy pozostałe tomy Blake również opatrzył komentarzami.

Notatki stanowiły dogodną okazję do wstępnego sformułowania przez Blake’a własnej teorii sztuki w obliczu oponenta, jakim był Reynolds⁴. Najwyraźniej potraktował on *Rozprawy* jako katalizator własnych poglądów, stąd bezkompromisowy i radykalny charakter komentarzy. Poglądy Blake’a miały przybrać pełniejszy kształt dwa lata później w *Descriptive Catalogue of Pictures*⁵, towarzyszącym wystawie, którą artysta bez sukcesu otworzył w sklepie swego brata. Do tego czasu, mimo nieustannej zmienności, stworzony przez niego system filozoficzno-religijny, jak i będąca jego częścią teoria sztuki, zdążyły nabrać wyrazistego kształtu. Blake napisał już większość najważniejszych utworów poetyckich: od *Pieśni niewinności i doświadczenia*, przez *Zaślubiny nieba i piekła*, *Amerykę* i *Europę*, aż po *Pierwszą księgę Urizena* oraz *Pieśń* i *Księgę Losa*; rozpoczął też prace nad *Miltonem* i *Jerozolimą*. Zmianie miała ulec poetycka mitologia, w którą ten system przyodział, ale jego zręby pozostały już niezmienione.

¹ Blake miał drugie wydanie *The Works of Sir Joshua Reynolds*, wyd. E. Malone, London 1798.

² Łk 18, 9–14.

³ *Marginalia* datowano początkowo na 1822 r. na podstawie słów „mając 63 lata”, które pojawiają się w tekście, potem różni autorzy przyjmowali czas ich powstania pomiędzy 1807 a 1809 r. Rok 1807 przekonująco podaje P. Ackroyd, *Blake*, tłum. E. Kraskowska, Poznań 2001, s. 336.

⁴ M. Eaves, *William Blake’s Theory of Art*, Princeton 1982, s. 42–43.

⁵ W. Blake, *A Descriptive Catalogue of Pictures, Poetical and Historical Inventions*, [w:] *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. D. Erdman, Berkeley–Los Angeles 1982, s. 526–566.

Pomimo wyteżonej pracy i ponawianych wysiłków Blake żył w poczuciu klęski, rozpaczy, pogłębiającym się zwątpieniu i rozdarciu. Marząc o „stanie niewinności” trwał w ciężkim „stanie doświadczenia”⁶. Zza *Marginaliów* wзира smutny obraz człowieka świadomego własnego geniuszu, ale przegranego, rozczarowanego życiem i pogrążającego się w nienawiści do świata. Ta frustracja i zazdrość miały bez wątpienia udział w kształcie, jaki przybrały marginalia, a z pewnością zabarwiły ich ton, nie są one jednak wyłącznie świadectwem zawiści i wrodzonej zapalczowości autora, lecz przede wszystkim są wyrazem skrajnej odmienności postaw Blake’a i Reynoldsa wobec życia, świata, religii i sztuki. Blake podjął próbę zarówno emocjonalnego, jak i intelektualnego uporania się ze zmorą wyłaniającą się z przeszłości. Toczył walkę z cieniem, wojnę z wcieleniem własnego przeciwieństwa. Spór ma więc wymiar podwójny: osobistej wrogości wobec człowieka i kierowanej przezeń instytucji oraz teoretycznej niezgody na wizję sztuki, którą głosił.

Antypatia, która z czasem przerodziła się w nieskrywaną nienawiść, sięgała czasów studiów Blake’a w Akademii. Pierwszy biograf artysty, Alexander Gilchrist, który miał jeszcze okazję rozmawiać ze znającymi go ludźmi, przytacza relację jednego z przyjaciół poety. Blake z wściekłością opowiadał, jak Reynolds, poproszony o opinię o kilku jego wczesnych rysunkach, polecił mu „pracować z mniejszą ekstrawagancją i większą prostotą, no i poprawić rysunek”⁷. Tej zniewagi – dodawał przyjaciel – Blake nigdy Reynoldsowi nie wybaczył.

„STRAWIWSZY WIGOR MŁODOŚCI I GENIUSZU POD UCISKIEM
SR JOSHUY I JEGO NAJEMNEJ BANDY CHYTRYCH ŁOTRÓW...”

Związki Blake’a z Akademią pozostają częściowo w sferze domysłów, jednak to, co wiemy, nie pozwala na sprowadzenie ich do jednostronnej wrogości, na którą wskazuje późniejszy Blake’owski język pogardy i wspomnienie ucisku, jakiego miał zaznać w kierowanej przez Reynoldsa instytucji. W rzeczywistości były one bardziej złożone, a ich historia toczyła się zmiennym rytmem. W 1779 r., po ukończeniu siedmioletniego terminu w warsztacie sztycharskim Jamesa Basire’a, Blake postanowił zostać kimś więcej niż rzemieślnikiem, czyli malarzem, i zapisał się do działającej od jedenastu lat Królewskiej Akademii Sztuk, z pewnością najpoważniejszej instytucji artystycznej w kraju. Nie jest całkiem jasne, jak długo do niej uczęszczał. Dawniej przyjmowano, że zrezygnował po kilku miesiącach, nowsze badania dowodzą jednak, że nie ma powodu przypuszczać, iż nie ukończył sześcioletniego cyklu nauki⁸, wiadomo bowiem, że wystawiał na corocznych wystawach w Akademii do 1785 r. Wygląda też na to, że Blake był najzdolniejszym studentem, w każdym razie jedynym, który malował olejne obrazy historyczne, będące solą akademickiego malarstwa, tak jak je widział i promował Reynolds. Jego akademickie ambicje doznały jednak zawodu: Blake nie wygrał londyńskiego odpowiednika *Prix de Rome* i nie wyjechał do Włoch. Od tej pory jego stosunek do Akademii, już wcześniej krytyczny, na co wskazuje relacja z rozmowy z George’em Moserem, kustoszem Akademii, będzie stał pod znakiem rozczarowań i wrogości. W 1796 r. Blake był prawdopodobnie brany pod uwagę jako kandydat na członka Akademii w charakterze Associate Engraver (A.E.), Rytownika Stowarzyszonego, ale ostatecznie przepadł. Zaważyła, być może, opinia Fuselego, że jest szalony, ale także jego niezależność jako rzemieślnika, który nie ograniczał się do reprodukcji cudzych obrazów, lecz rytował własne inwencje⁹. W latach 1799 i 1800 Akademia przyjęła jeszcze na wystawy dwa jego obrazy o tematyce biblijnej, ale późniejsze próby wystawienia dużych, historycznych scen, dokonywane pomiędzy 1804 a 1809 r., obliczone, być może, na ponowne otwarcie drogi do Akademii, zakończyły się niepowodzeniem, co musiało się przyczynić do ostatecznego pogłębienia frustracji artysty¹⁰. *Marginalia* przypadają więc na okres jego największych rozczarowań tą instytucją.

⁶ Por. W. Juszcza k, *‘Laokoon’ Blake’a*, [w:] i d e m, *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979, s. 94.

⁷ A. Gilchrist, *Life of William Blake*, t. 1, London 1880, s. 314.

⁸ A. Ward, *“Sr Joshua and His Gang”*. *William Blake and the Royal Academy*, „Huntington Library Quarterly”, 52, 1989, No. 1, s. 78.

⁹ *Ibidem*, s. 82–83.

¹⁰ *Ibidem*, s. 84.

„A ILE DOSTAŁ BARRY?”

Mimo że w 1807 r. minął rok od śmierci Jamesa Barry’ego, a Henry Fuseli nie miał już cierpliwości do „szaleństw” i arogancji swego protegowanego – który nie bez własnej winy tracił kolejne zamówienia i szanse na wypłynięcie na rynku sztuki – i przestał utrzymywać z nim kontakty, Blake wracał do niesprawiedliwości, jakie spotykały jego przyjaciół, zapewne dlatego, że sam również uważał się za ofiarę niezrozumienia i niewydolności społeczno-politycznej organizacji systemu sztuki, którego architektem, w jego oczach, był Reynolds¹¹. Przyjaźń Blake’a z Barrym i Fuselim datuje się na lata jego pobytu w Akademii, a obaj artyści byli dlań źródłem stałej zachęty do zajmowania się poważnymi tematami historycznymi, poetyckimi i religijnymi, a także odwagi w stosowaniu wzniosłego, lecz niemodnego stylu Michała Anioła. Bulwersująca Blake’a sprawa Barry’ego i Towarzystwa Zachęty Sztuk, Rzemiosł i Handlu nie była aż tak jednoznaczna, jak to wynika z *Marginaliów*. Po upadku inicjatywy dekoracji katedry św. Pawła freskami, w której Barry (zresztą wspólnie z Reynoldsem) brał czynny udział, artysta zaproponował Towarzystwu w 1777 r. ozdobienie ich siedziby w Adelphi cyklem malowideł ściennych, licząc na zyskanie rozgłosu raczej niż pieniędzy, mimo że wówczas rzeczywiście był bez grosza. Zachował się list do George’a Saville’a, wiceprezesa towarzystwa, w którym artysta prosił o pożyczkę 200 funtów na poczet honorarium, obiecane na zakończenie dwuletniej pracy nad malowidłami, która w rzeczywistości miała trwać lat siedem¹². Blake pyta też o niepowodzenie *Milton Gallery* – zespołu kilkudziesięciu obrazów, obecnie w większości zaginionych, które Fuseli malował w latach 1790–1799 i które mimo dwukrotnego wystawienia, w 1799 i 1800 r., nie znalazły uznania¹³ – antycypując w ten sposób klęskę własnej wystawy z 1809 r.

Jednak materialne niedostatki przyjaciół były niczym w porównaniu z sytuacją samego Blake’a. Pod względem społecznym, politycznym, a zwłaszcza finansowym Blake i Reynolds należeli do dwóch różnych światów. Za ilustrację tej przepaści, będącej źródłem głębokich frustracji poety, niech wystarczy zestawienie kilku liczb. W latach 80., kiedy panowie się znali, Reynolds żądał za namalowanie portretu od 50 do 200 funtów, w zależności od rodzaju i formatu, a miał regularnie od 100 do 150 pozujących rocznie. Słowa Johnsona, że „gromadzi pieniądze tysiącami”, nie miały więc w sobie nic z retorycznej przesady. Reynolds zmienił swoje studio portretowe w świetnie prosperujące przedsiębiorstwo, nie może zatem dziwić, że w oczach Blake’a portreciści nie mieli nic wspólnego ze sztuką. W 1804 r. poeta prosił w liście Williama Hayleya: „Sir, będę gorąco wdzięczny za przekazanie dziesięciu funtów Pańskiemu Marzycielowi”¹⁴. W czasie gdy powstawały *Marginalia*, dzięki mecenasowi Thomasa Buttsa, artysta otrzymywał 70 do 100 funtów rocznie, co pozwalało mu związać koniec z końcem¹⁵. Jego kłopoty finansowe nigdy się jednak nie skończyły. W 1822 r. młody przyjaciel Blake’a, malarz John Linnell, wystarał się dlań w Akademii o jednorazową zapomogę w wysokości 25 funtów. Tak wyglądała różnica dzieląca sukces od porażki.

„CAŁA TA KSIĄŻKA SŁUŻY CELOM POLITYCZNYM”

Zainteresowanie Blake’a polityką nie miało wymiaru praktycznego, lecz było formą emocjonalnego i intelektualnego zaangażowania, które z czasem zyskało wymiar mistyczny. Jako demokrat i republikanin, a po trosze anarchista, był on entuzjastycznym zwolennikiem rewolucji francuskiej, chociaż terror jakobinów znacznie ten zapał ostudził. Wyrazem jego poglądów politycznych był nigdy nie dokończony i nie wydany Miltonowski poemat *Rewolucja francuska*, a także *Ameryka*, w której historia wojny kolonialnej przybrała postać rewolucyjnego proroctwa. Doczesną potęgę imperium brytyjskiego Blake miał za nic i uważał, że o sile narodu przesądza duchowa jakość poezji i sztuki, był więc, rzecz można, imperialistą ducha.

¹¹ D. Bindman, *The Politics of Envy: Blake and Barry*, [w:] *James Barry, 1741–1806: History Painter*, ed. T. Dunne, W.L. Pressly, Farnham 2010, s. 120.

¹² *The Works of James Barry*, t. 1, London 1809, s. 253–256. Pełny opis malowideł wraz z historią ich powstania i towarzyszącą korespondencją znajduje się *ibidem*, v. 2, s. 300–474. Zob. też W.L. Pressly, *Barry’s Murals at the Royal Society of Arts*, [w:] T. Dunne, *James Barry 1741–1806. The Great Historical Painter*. Katalog wystawy, Crawford Art Gallery, Cork, 22.10.2005–4.03.2006, s. 47–55.

¹³ D. Irwin, *Fuseli’s Milton Gallery: Unpublished Letters*, „The Burlington Magazine”, 101, 1959, No. 681, s. 436–440.

¹⁴ *The Letters of William Blake*, ed. G. Keynes, Oxford 1980, cyt. za Ackroyd, *op. cit.*, s. 303.

¹⁵ Ackroyd, *op. cit.*, s. 313.

Z jego punktu widzenia Reynolds był typowym reprezentantem *ancien régime'u*, prezydentem Królewskiej, bądź co bądź, Akademii, z obowiązku i przekonania wspierającym polityczne *status quo* stworzone przez *Glorious Revolution*. Zderzenie na poły anarchicznego, a zawsze radykalnego republikanizmu z konserwatyzmem nie dawało szans na porozumienie. Blake'a szczególnie frustrowała bezsilność wobec splotu sztuki, polityki i finansów, w który próbował uderzyć żądaniami demokratyzacji sztuki¹⁶. „Nie potrzebujemy szczodrości – wołał – chcemy sprawiedliwej zapłaty, ceny proporcjonalnej do wartości naszej pracy i powszechnego popytu na sztukę”. Idea rozpowszechnienia malarstwa i stworzenia zapotrzebowania na sztukę wśród niższych warstw społeczeństwa objawiała się między innymi w pomysłach powołania galerii narodowej, ponawianym począwszy od lat 70. (*nota bene* gorąco wspieranym przez Reynoldsa), który miał się urzeczywistnić dopiero w 1824 r. utworzeniem National Gallery¹⁷.

Z demokratyzacją polityki i sztuki wiązała się swoboda obyczajowa, choć Blake znajdował dla niej oparcie raczej we własnej nieortodoksyjnej religijności. Artysta wierzył, że jako sprawa czysto cielesna, erotyka leży poza sferą moralności, a ta nie musi iść w parze z artystycznym geniuszem – stąd zaskakująca, być może, pochwała rozwiązłości, którą próbował uzasadniać postawą Rafaela: „Malarze słyną z rozpusty i wyuzdania”. Mieszkając w Lambeth, oboje z żoną mieli ponoć zwyczaj paradować po ogrodzie w stroju Adama i Ewy¹⁸; Blake głosił też wspólnotę żon¹⁹, chociaż wszystko wskazuje na to, że owo „wyuzdanie” pozostawało w sferze teorii, nie praktyki. We wszystkich tych dziedzinach dochodziła do głosu energia życiowa, będąca dla Blake'a emanacją ducha w ciele, lecz objawiająca się również jako siła wyzwalamąca w sferze intymnej i społecznej: seksualna z pochodzenia, a rewolucyjna w skutkach²⁰ – jej impulsów, zdaniem Blake'a, nie należało ograniczać ani politycznie, ani społecznie, ani obyczajowo. Wcieleniem tak rozumianej energii w mitologicznym systemie poety był Orc.

„WSZYSTKO TO FAŁSZ I SPRZECZNOŚCI”

Teoria artystyczna i estetyczna zawarta w *Rozprawach o sztuce* była skomplikowana, momentami zawila, niekiedy zaś wikłała się w sprzeczności i aporie, które Reynolds z trudem próbował godzić, tworząc ostatecznie klasyczny majstersztyk równowagi i umiaru²¹, wymagający jednak od czytelników pewnej dozy dobrej woli. Blake do takich czytelników nie należał. W jego czarno-białej wizji świata nie było miejsca ani na subtelności, ani na kompromisy. Sprzeczności w *Rozprawach*, które jako pierwszy z satysfakcją odnotowywał, dotyczyły jednak z reguły albo rozbieżności pomiędzy ich zawartością i malarstwem Reynoldsa, były więc projekcją jego praktyki w teorię, albo wynikały z niezrozumienia przez Blake'a wieloznaczności pojęcia „natura”, którym Reynolds posługiwał się trojako: na oznaczenie otaczającego świata, jego uogólnionego przez umysł obrazu, będącego wzorcem i normą dla sztuki, wreszcie niezmiennego standardu ludzkiego rozumu. Blake miał skłonność wszystkie trzy sprowadzać do pierwszego. Część ataków Blake'a rzeczywiście chybiała celu z powodu przesadnej zapalczywości autora oraz zbyt mało subtelnych narzędzi, za pomocą których próbował zdyskredytować Reynoldsa, większość jednak znajduje realne podstawy w skrajnie odmiennych poglądach obu artystów. Najogólniej rzecz biorąc, Reynolds świadomie utrzymywał się w tradycji klasycznej, w której ideał umiaru, powściągliwości i dyscypliny kazał szukać racjonalnego złotego środka pomiędzy skrajnościami. Blake odwrotnie: grał na przeciwstawnych skrajnościach, które jednoczyły się dlań na płaszczyźnie mistycznej.

¹⁶ M. Schorer, *William Blake. The Politics of Vision*, New York 1959, s. 155.

¹⁷ D.V. Erdman, *Blake. Prophet Against Empire. A Poet's Interpretation of the History of His Own Times*, Princeton 1977, s. 43–44.

¹⁸ Ackroyd, *op. cit.*, s. 157.

¹⁹ *Ibidem*, s. 93.

²⁰ M. Paley, *Energy and Imagination. A Study of the Development of Blake's Thought*, Oxford 1970, s. 10 i 16.

²¹ Zob. np. M. Macklem, *Reynolds and Ambiguities of Neo-Classical Criticism*, „Philological Quarterly”, 31, 1952, s. 383–398; J. Mahoney, *Reynolds's 'Discourses on Art': The Delicate Balance of Neoclassic Aesthetics*, „British Journal of Aesthetics”, 18, 1978, No. 2, s. 126–136.

„A CÓŻ ROZUM MA WSPÓLNEGO Z MALARSTWEM?”

Zasadniczą oś sporu pomiędzy Blakiem i Reynoldsem, kluczową dla zrozumienia *Marginaliów*, można opisać jako zderzenie mistycyzmu z racjonalizmem i empiryzmem, albo duchowego monizmu ze zdroworozsądkowym materialno-umysłowym dualizmem²², choć Blake był skłonny traktować swego adwersarza jednowymiarowo jako materialistę i naturalistę. Zderzenie było więc całkowite i nie pozostawiało miejsca na kompromis. Oznaczało zamianę jednego systemu wartości przez inny, w oczach Blake’a fałszywego przez prawdziwy.

Zarówno dla Blake’a, jak i dla Reynoldsa, choć ten pierwszy starał się tego nie dostrzegać, zasadniczym narzędziem tworzenia był umysł artysty, różnica dotyczyła jednak całej reszty: istoty procesu twórczego, jego źródeł, norm, celu, wreszcie władzy umysłu odpowiedzialnej za artystyczne działania. Dla Reynoldsa, opierającego się jeszcze na renesansowym przekonaniu, że źródłem i sprawdzianem sztuki jest natura, tworzenie oznaczało jej idealizację w racjonalnym i empirycznym procesie uogólniania. Blake, dla którego jedyną realnością był wewnętrzny świat ludzkiego umysłu²³, z zasady gardził naturą i przeciwstawiał jej wizję, dzięki której wyobraźnia dociera do ponadmysłowego źródła sztuki. Wszelkie jego teorie opierały się na głębokiej, religijnej wierze w istnienie pierwotnego świata duchowego, który upadł w akcie stworzenia, ugrzązł w materii i potrzebuje zbawienia. Dla niego „człowiek, który nigdy nie podróżował myślami w zaświaty, nie jest artystą”.

Teoria sztuki i estetyka Reynoldsa rzeczywiście znajdowała bezpośrednie oparcie w empirycznej filozofii Johna Locke’a, sytuowała się w racjonalnej tradycji Francisa Bacona i wspierała poglądami przyjaciela, Edmunda Burke’a. Wszystkich trzech, do spółki z Newtonem, Blake uznawał za wskrzesicieli epikureizmu, który sprowadzał do materialnego zainteresowania doczesnością, a w konsekwencji ateizmu. „Wszyscy oni kpią z natchnienia i wizji” – pisał. W jego dwubiegunowym systemie religijno-filozoficznym rozum był częścią świata materialnego. Blake’owski bóg materializmu, Urizen, wziął nazwę od słów *your reason*²⁴ i był Szatanem w upadłym świecie zmysłów, a w *Ameryce* – ucieleśnieniem opresji władzy. Temu Locke’ańskiemu rozumowi poeta przeciwstawiał duchową jasność wyobraźni oraz siłę wrodzonego geniuszu.

„CZŁOWIEK RODZI SIĘ JAK ZASIANY OGRÓD.
ŚWIAT JEST ZBYT UBOGI, BY WYDAĆ CHOĆBY JEDNO ZIARNO”

Reynolds, pragnący zrationalizować sprawę sztuki, konsekwentnie odmawiał racji bytu wszelkim artystycznym roszczeniom wobec nadprzyrodzonego natchnienia i wrodzonego geniuszu, upatrując w nich zagrożenia dla prawidłowego przebiegu artystycznej edukacji młodzieży i rozwoju angielskiej szkoły malarstwa w ogóle. W końcu sens istnienia akademii opierał się na przekonaniu, że sztuki można się nauczyć, a nauka ta sprowadza się do nabywania umiejętności, poznawania reguł i kształtowania smaku, a nie, jak chciał Blake, do odkrywania własnego geniuszu²⁵.

Reynolds, pragnący oprzeć sztukę na zdrowych zasadach doświadczenia i rozumu, próbował ograniczyć dowolność geniusza, poddając jego działania racjonalnej i historycznej interpretacji. Stałość rozumu, przesądzająca o istocie ludzkiej natury, gwarantowała niezmienną estetycznych podstaw sztuki, obowiązujących w równej mierze starożytnych Greków i Rzymian, jak nowoczesnych Włochów, Francuzów i Anglików. Geniusz natomiast wpisywał się w historyczny mechanizm rozwoju i podlegał zmienności: odkrywał nowe, lepsze reguły, które w procesie doskonalenia sztuki traciły walor genialności i stawały się powszechną własnością możliwą do nabycia w trakcie edukacji.

Reynolds nie traktował poważnie idei natchnionego geniusza, ale jednocześnie bał się dowolności efektów wszelkich irracjonalnych teorii twórczości. Jako prezydent Akademii zmierzał do jasno wytkniętego celu, jakim było posadowienie rodzącej się szkoły malarstwa angielskiego na wzorach kontynentalnej *maniera grande*. Wzór był ustalony i nie miał nic wspólnego z wizją, a droga do jego osiągnięcia

²² F. Will, *Blake's Quarrel with Reynolds*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 15, 1957, No. 3, s. 347.

²³ *Ibidem*, s. 341.

²⁴ J. Bronowski, *William Blake and the Age of Revolution*, New York 1965, s. 13–14.

²⁵ Will, *op. cit.*, s. 344.

wiodła przez mozolny i w pełni racjonalny proces upodabniania własnego malarstwa do dawnych wzorów, uczynienia ich częścią własnej sztuki, uwewnętrznienia, by tak rzec, zewnętrznego ideału. Projekcja wewnętrznej wizji geniusza mogła ten historyczny proces wyrzucić do góry nogami. Dla Reynoldsa ludzie pokroju Blake'a byli więc niebezpiecznymi ekscentrykami, wkładającymi kij w szprychy rozwoju sztuki, zmierzającej w jego planach od naśladowania natury do jej uogólniania.

Ponieważ Blake sam uważał się za geniusza, wizjonera i proroka nawiedzanego przez wizje wieczności, a także głęboko wierzył w istnienie wrodzonej idei piękna, pogardliwy i prześmiewczy ton Reynolds dotykał go do żywego. To tu jego wrogość sięgała zenitu. To podczas lektury tych fragmentów miotał przekleństwa i inwektywy. To jako poniżony prorok odwoływał się do Salomona. Z perspektywy artysty-geniusza, człowieka ducha, który dzięki wizji i wyobraźni bezpośrednio partycypuje w religijnej pojętej wieczności, Reynolds wyglądał na zaprzeczenie artysty, kunktatora, który albo uogólnia naturę, albo najzwyczajniej w świecie kradnie cudze inwencje.

„WSZYSTKIE CZASY SĄ RÓWNE.
ALE GENIUSZ ZAWSZE JEST PONADCZASOWY”

Blake dzielił z Reynoldsem przekonanie o przydatności przeszłości dla terażniejszości i konieczności naśladowania sztuki dawnej, obaj mieli jednak odmienne wizje zarówno historii, jak i sposobów jej wykorzystania. Reynolds wyznawał Pliniuszowo-Vasariańską koncepcję postępu i upadku sztuki, a klasyczny smak i norma natury nie pozwalały mu uznać znacznej części wytworów artystycznych za choćby poprawne, a już na pewno nie sztuki gotyckiej, będącej wcieleniem upadku i estetycznego barbarzyństwa.

Blake dla odmiany nie wierzył w historyczny postęp, posuwał się niekiedy do zaprzeczenia historyczności czasu²⁶, a historia ludzkości jawiła mu się jako niezmiennie trwanie w upadku. „Gdyby sztuka stale postępowała naprzód, coraz lepsi Michałowie Aniołowie i Rafaelowie następowałiby jeden po drugim”. W tej mistycznej perspektywie zmienność była powierzchowna i pozorna, a wszystkie czasy były rzeczywiście sobie równe. „Wieki mijają i przychodzą nowe, odmienne dla wzroku śmiertelnych, lecz dla wiecznych zawsze jednakie. Ta sama tożsamość powraca wciąż w zwierzętach, roślinach, minerałach i ludziach. Nie rodzą się nowe jestestwa. Przypadek tylko podlega zmienności; substancja nie zmienia się i nie zamiera”²⁷. Dla Blake'a historia albo zatacza krąg nadziei i zdrady (przykładem losy rewolucji francuskiej), albo – jeśli spojrzeć na ten krąg historii z zewnątrz za pomocą wyobraźni – jest spiralą umożliwiającą człowiekowi przeskoczyć do świata transcendencji²⁸. Ostatecznym wyzwoleniem z tej cykliczności będzie apokalipsa, ale tymczasem z pułapki historii pozwala się uwolnić także wyobraźnia²⁹. Człowiek pozbawiony wyobraźni staje się więźniem historii, dobrowolnym penitencjariuszem świata iluzji.

Również sięganie do początku, w głąb pradawnej przeszłości pozwala człowiekowi zbliżyć się do wieczności³⁰. Złoty Wiek ludzkości – królestwo wyobraźni – był jednak starszy od starożytności klasycznej, w której umieszczał go Reynolds. W dziedzinie mitologii Blake dawał pierwszeństwo Biblii nad mitami Greków i Rzymian, a w dziedzinie twórczości artystycznej wierzył w istnienie zaginionej, doskonałej sztuki hebrajskiej, której posągi antyczne były wprawdzie świetną, ale tylko kopią³¹. Dla Blake'a greckie Muzy były „córkami – pogardzanej przezeń – Pamięci”, a nie natchnionej wyobraźni³²; Grecy mogli więc jedynie „przypomnieć sobie” prazródło wielkiej sztuki, ale nie mogli jej stworzyć. Wyprzedzając z kolei wszystkich angielskich wielbicieli wieków średnich od Pugina przez Ruskina po prerafealitów, Blake uważał średniowiecze za epokę żywą, a sztukę gotycką za przejaw wiecznej egzystencji³³.

²⁶ N.M. Williams, *Ideology and Utopia in the Poetry of William Blake*, Cambridge 1998, s. 135–140, Cambridge Studies in Romanticism 28.

²⁷ Blake, *A Descriptive Catalogue...*, s. 532.

²⁸ Paley, *op. cit.*, s. 122–123.

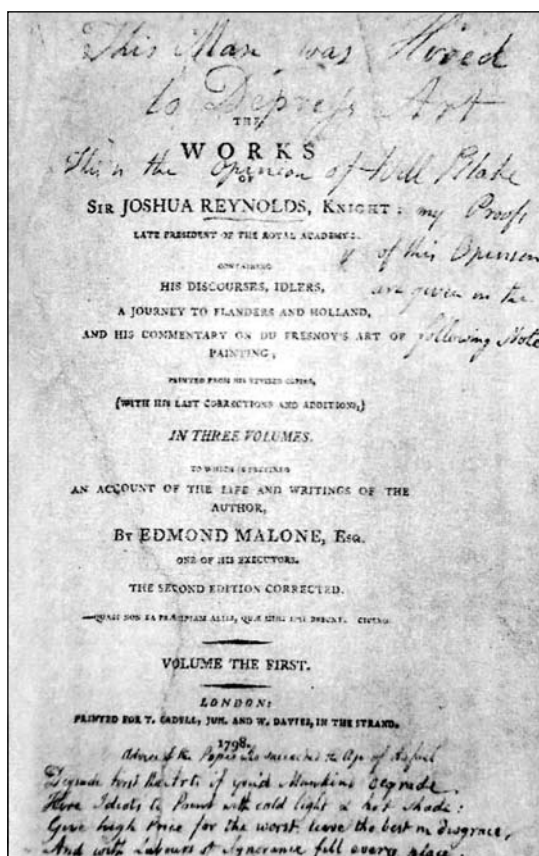
²⁹ *Ibidem*, s. 171.

³⁰ Juszcak, *op. cit.*, s. 99.

³¹ A. Blunt, *Blake's Pictorial Imagination*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 6, 1943, s. 197. Zob. też Juszcak, *op. cit.*, s. 95–96 i 99–102.

³² Blake, *A Descriptive Catalogue...*, s. 531.

³³ Blunt, *op. cit.*, s. 196.



Joshua Reynolds, *Dziela*, t. 1, Londyn 1798, frontyspis z notatkami Williama Blake'a

„WYKONANIE JEST RYDWANEM GENIUSZA”

Akademia opierała się na zasadzie, której trzymała się konsekwentnie, że prawdziwa sztuka, czyli malarstwo, rzeźba i architektura, są czymś znacznie więcej niż rzemiosło. Są czymś lepszym, bo nie sprowadzają się do fizycznej, ręcznej pracy, lecz operują myślą jak literatura. Akademia miała dobry powód do wykluczenia rytownictwa, mianowicie jasne wyznaczenie granicy pomiędzy sztuką i rzemiosłem, w sytuacji gdy w Anglii wszelką sztukę traktowano jak rzemiosło. Polityka ta służyła więc sztuce, ale dokonywała się kosztem ludzi takich jak Blake – rytowników z artystycznymi ambicjami. Dlatego przeciwstawienie myślenia wykonaniu było dla Blake'a szczególnie bolesne, ponieważ wypychało znakomitą część jego pracy poza granice sztuki, zwłaszcza że rytował głównie własne inwencje³⁴. Niedocenywanie „mechanicznego” wykonania godziło więc w istotę Blake'owskiej sztuki.

Gilchrist przytacza jeszcze jedną rozmowę Blake'a z Reynoldsem. Prezydent miał zagadnąć młodszego artystę: „Słyszałem, że gardzi pan naszą sztuką malarstwa olejnego”. Blake odparł: „Nie, sir Joshua, nie gardzę, po prostu wolę freski”³⁵. To, co Blake nazywał freskiem, było w rzeczywistości jego własną techniką, polegającą na malowaniu temperą na zagipsowanej desce³⁶. Dwa takie obrazy ze scenami biblijnymi Akademia przyjęła na wystawy kolejno w roku 1799 i 1800³⁷, potem Blake wystawił jeszcze siedem „fresków” na zakończonej niepowodzeniem prywatnej wystawie w 1809 r.³⁸ Dla Blake'a malarstwo olejne było równoznaczne z empiryczną namacalnością naturalizmu, fresk zaś otwierał przestrzeń dla wyobraźni

³⁴ Blake uważał, że rytownictwo jest „rysowaniem na miedzi, tak jak malarstwo powinno być rysowaniem na płótnie i niczym więcej.” S. Hyde, *Printmakers and the Royal Academy Exhibitions, 1780–1836*, [w:] *Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780–1836*, ed. D. Solkin, New Haven–London 2001, s. 117.

³⁵ Gilchrist, *op. cit.*, v. 1, s. 95.

³⁶ Blake anonował ją w katalogu wystawy w 1809 r. jako zapomniany i teraz przywrócony dawny sposób malowania sprzed czasów Van Dycka, *A Descriptive Catalogue...*, s. 527.

³⁷ Ward, *op. cit.*, s. 83.

³⁸ N. Fry, *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, wyd. 2, Princeton 1949, s. 409.

i wizji. Poglądy Reynoldsa na ten temat były w zasadzie zbliżone: on również, chociaż z innych pozycji, uważał, że największe dzieła malarstwa stworzono *al fresco*, dostrzegał też i krytykował zasadniczą różnicę pomiędzy wielkim stylem fresków Rafaela a jeszcze piętnastowieczną suchością i sztywnością, wręcz gotyckością jego obrazów olejnych³⁹. Blake w przeciwieństwie do Reynoldsa (bo ten przynajmniej w 1780 r. namalował plafon w dawnej Sali Akademii w Somerset House przedstawiający Teorię) nie miał okazji malować na ścianie, potępiał więc go za niezawiniony brak w praktyce malarskiej, któremu sam próbował sprostać, malując jedynie namiastki ściennych malowideł.

„UOGÓLNIAC ZNACZY BYĆ IDIOTĄ”

Uogólnianie było formułą, którą Reynolds zaadaptował jako empiryczną interpretację procesu idealizacji natury, będącego od czasów Albertiego jednym z zasadniczych problemów teoretycznych malarstwa. Przekonanie o konieczności idealizowania natury opierało się na Platońskim braku wiary w doskonałość świata zmysłowego, zwłaszcza pod względem piękna, i znajdowało uosobienie w opowieści o malarzu Zeuksisie, który tworząc w Krotonie wizerunek Heleny, zespolił w bliżej nie określony sposób pięć najpiękniejszych dziewcząt w jeden doskonale piękny obraz. Interpretacje mitu o Zeuksisie wyznaczają zmienne dzieje pojęcia idealizacji natury, w których na przemian dochodziły do głosu tradycja empiryczna i neoplatońska. Reynolds był kontynuatorem tej pierwszej, wyznaczonej teoriami Albertiego i Belloriego. Rozwiązanie zaproponowane przez Albertiego miało urzekającą siłę obiektywizmu: uśrednione arytmetycznie pomiary wielu rzeczywistych modeli dawały matematycznie idealny kanon ludzkich proporcji, utożsamiany z doskonałym pięknem. Bellori miał nadać tej doktrynie klasyczną formułę, ugruntowując psychologiczny charakter artystycznego procesu idealizacji: artysta dokonywał umysłowej syntezy zmysłowych doświadczeń i ten mentalny obraz, zaczerpnięty z natury i zamieniony w dzieło sztuki, miał ostatecznie przewyższać swym pięknem każdy z jej pojedynczych wytworów. W Belloriańskiej interpretacji poczynił Zeuksisa proces zachodzący w twórczym umyśle artysty wciąż jednak spowijała zasłona niezrozumienia i to właśnie Reynolds podjął próbę jego redefinicji, posługując się narzędziami nowej, Locke'ańskiej psychologii. W jego przekonaniu umysł artysty dokonywał uogólnienia obserwacji natury na wzór empirycznego procesu poznawczego, w którym wyobrażenia zamienia materiał danych zmysłowych w ideę rzeczy. Wykorzystując nowoczesną epistemologię do rozwiązania dawnego problemu, Reynolds stał się ostatnim teoretykiem, którego myśl respektowała dwa najistotniejsze renesansowe przeświadczenia: że sztuka jest poznaniem natury i że jej celem jest doskonalenie otaczającego nas świata.

Doktryna, którą Reynolds musiał uważać za udaną próbę estetycznego pogodzenia umysłu z naturą, w mistycznych kategoriach Blake'a wciąż oznaczała tylko naturalizm, gdyż nie sięgała zaświatów. Ale dla niego nawet Wordsworth był naturalistą: „Dostrzegam w Wordsworcie Człowieka Natury, stale powstającego przeciw Człowiekowi Duchu”⁴⁰ – pisał. Blake odrzucał zarówno samą zasadę idealizacji natury, jak i racjonalną i empiryczną tradycję, w której umieszczał ją Reynolds, a sam proces sprowadzał do jego najprostszej postaci, którą w teorii Reynolds'a zajmowała tak zwana forma centralna. Forma centralna była, na wzór Albertiański, uśrednionym kształtem wielu różnych przedmiotów jednego gatunku, który przyzwyczajenie rozpoznawało jako piękny. Jako empirycznie pojęta abstrakcja od konkretności natury forma centralna grzeszyła dla Blake'a niejasnością obrazu pamięciowego, z którym utożsamiał on Locke'ańskie idee⁴¹, i oznaczała iluzję prawdy. „W umyśle poety – notował Blake – wszystkie formy są doskonałe, z tym tylko, że nie biorą się z abstrahowania albo zespalania kształtów natury, lecz pochodzą z wyobraźni”. Świat wyabstrahowany przez umysł z własności rzeczy materialnych Blake nazywał Urlo – piekłem.

³⁹ J. Reynolds, *Pisma o sztuce. Wybór*, wstęp M. Poprzęcka, tłum. i oprac. J. Jaźwierski, Warszawa 2007, s. 54–55.

⁴⁰ W. Blake, *Annotations to Wordsworth's 'Poems'*, [w:] *The Complete Poetry and Prose...*, s. 665.

⁴¹ Fry, *op. cit.*, s. 15.

„WYOBRAŹNIA JEST WIECZNOŚCIĄ”

W pierwszych ośmiu rozprawach narzędziem idealizacji był dla Reynoldsa rozum; później miała go zastąpić wyobraźnia. W *Rozprawie XIII* Reynolds wręcz zbliżył się do koncepcji intuicyjnego poznania prawdy, w której powolność rozumu miała ustąpić pierwszeństwa przenikliwości uczucia i wyobraźni. Wprawdzie notatek Blake'a do tego tekstu, jeśli istniały, nie znamy, nietrudno jednak przewidzieć jego dezaprobatę. Reynolds bowiem posługiwał się Locke'ańskim, czysto operacyjnym modelem wyobraźni, dostosowanym do wypełniania funkcji estetycznych przez Josepha Addisona. Ponieważ dla Locke'a w umyśle nie było niczego, co by tam nie trafiło przez zmysły, twórcze możliwości wyobraźni ograniczały się do dokonywania modyfikacji zapamiętanych obrazów świata zewnętrznego, między innymi zamiany natury w sztukę w procesie idealizacji.

Tej biernej, mnemonicznej i odtwórczej wyobraźni Blake przeciwstawiał aktywną i twórczą. „Wyobraźnia nie ma nic wspólnego z pamięcią”⁴² – pisał. „Duch i wizja nie są, jak zakłada współczesna filozofia, mglistym oparem albo zgoła niczym. Ich porządek wyraża się dokładniej niż cokolwiek, co potrafi zrodzić śmiertelna natura. Kto okiem wyobraźni nie widzi silniej, dokładniej i jaśniej niż okiem śmiertelnym, nie widzi niczego”⁴³. Wyobraźnia – pojęta nie jako narzędzie umysłu służące artystycznej obróbce surowego materiału zmysłowej obserwacji, lecz jako niezależne, samowystarczalne i absolutne źródło inwencji – zanegowała przydatność natury dla sztuki. Anthony Blunt pisze, że Blake zastąpił arystotelesowską klasyczną teorię mimesis neoplatońską doktryną tworzenia z wyobraźni⁴⁴. Blake wyznawał: „Przedmioty natury zawsze osłabiały i wciąż osłabiają, tłumią i zacierają jasność mej wyobraźni”⁴⁵.

Wyobraźnia zastąpiła też rozum jako wyznacznik istoty człowieczeństwa; dla Blake'a to ona przesądzała o tożsamości człowieka, o jego jestestwie. Dlatego artyści obdarzeni wyobraźnią mają własną tożsamość, mierni artyści zaś, jak Rembrandt, Rubens czy Reynolds, są plagiatorami, którzy zamiast wyobraźni mają pamięć nabitą wzorami.

Wyobraźnia prowadzi człowieka do zbawienia. Według Blake'a, człowiek w akcie stworzenia, będącym upadkiem w materię, utracił pierwotną duchową integralność i trwa w rozdarciu pomiędzy sprzecznymi władzami własnego umysłu. Odrodzenia tej pierwotnej jedności może dokonać tylko wyobraźnia⁴⁶. Sztuka posługująca się wyobraźnią staje się narzędziem tak pojętego zbawienia i zastępuje zbawcze działanie religii.

Wyobraźnia wreszcie, dzięki wizji, objawia człowiekowi wieczność; Blake niekiedy wręcz utożsamiał ją z Bogiem – jej figurą stał się, specyficznie pojęty, Jezus Chrystus. Czytając *Marginalia* trudno jednak niekiedy oprzeć się wrażeniu, że kult czy religia wyobraźni były dla Blake'a formą ucieczki przed wrogim światem, schronieniem przed trudnościami prowadzenia realnego życia w „wiecznym mieszkaniu wizji”.

„W KŁAMSTWO WIKŁAMY SIĘ, GDY OKIEM,
A NIE PRZEZ OKO SPOGLĄDAMY”⁴⁷

Dla Blake'a pierwszeństwo świata duchowego nad naturą oznaczało, że jakość wewnętrznego widzenia ma moc kreowania zewnętrznej rzeczywistości, a nie odwrotnie, jak chciał Locke, Burke czy Reynolds. „Jakie oko, taki przedmiot”. Niewiara w obiektywne istnienie rzeczywistości kazała mu upatrywać w aktywnej wyobraźni również organu percepcji świata, zmieniającego dane zmysłowe w uporządkowane widzenie w akcie przypominającym stwórczy akt Boga⁴⁸. Wyobraźnia tworzy świat w procesie widzenia, a jej funkcja percepcyjna i kreacyjna ulegają scaleniu⁴⁹.

⁴² Blake, *Annotations to Wordsworth's 'Poems'*, s. 666.

⁴³ Blake, *A Descriptive Catalogue...*, s. 541.

⁴⁴ Blunt, *op. cit.*, s. 208.

⁴⁵ Blake, *Annotations to Wordsworth's 'Poems'*, s. 665.

⁴⁶ Paley, *op. cit.*, s. 143.

⁴⁷ Fragment wiersza *Wróżby niewinności*, [w:] W. Blake, *Poezje wybrane*, tłum. Z. Kubiak, Warszawa 1972, s. 109.

⁴⁸ Paley, *op. cit.*, s. 25.

⁴⁹ R.F. Gleckner, *Blake's Religion of Imagination*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 14, 1956, No. 3, s. 363.

Zatem mimo pogardy, jaką dla niej żywił, Blake nie odrzucał całkowicie percepcji zmysłowej – w przypadku artysty byłoby to nierozsądne. Jak wyjaśnia Northrop Fry, „wizjonerem jest ten, kto przeszedł przez widzenie do wizji, a nigdy ten, kto unika patrzenia, nie wyćwiczył się w jasnym postrzeganiu, albo buduje uogólnione obrazy z zasobów własnej pamięci. Uwidaczniać znaczy tworzyć. Artysta jest *par excellence* człowiekiem starającym się przekształcić percepcję w kreację, widzenie w wizję. [...] W świecie pamięci nie widzimy niczego; w świecie wzroku widzimy to, co widzieć musimy; w świecie wizji widzimy to, co chcemy zobaczyć”⁵⁰. Prawdziwe widzenie oznacza więc duchową transformację widzenia zmysłowego w wizję, które realizuje się w sztuce w postaci symbolu.

Jak na mistyka przystało, Blake odrzucał racjonalne procedury indukcji czy dedukcji i zastępował je myśleniem symbolicznym⁵¹. Symboliczne wcielanie wizji w obraz zastąpiło racjonalne i empiryczne uogólnianie natury, w którym Blake upatrywał niebezpieczeństwa alegorii w stylu Rubensa⁵². Alegoria była dlań uogólnieniem natury, symbol – objawieniem wieczności, umożliwiającym upadłemu człowiekowi kontakt z prawdą⁵³.

W perspektywie symbolicznej prawdziwe widzenie Rafaela i każdej wielkiej sztuki oznacza więc zdolność, po pierwsze, dostrzeżenia w niej symbolu wieczności i, po drugie, ożywienia tego symbolu treścią własnej wyobraźni mającej moc przeobrażania percepcji rzeczy materialnych w wizję nieskończoności. Jak pisze Leopold Damrosch, „poezja i malarstwo nic nie znaczą, dopóki czytelnik lub widz nie potrafi nadać im życia za pomocą wyobraźni, biorącej udział w procesie tworzenia symboli i patrzenia przez nie na świat, który tylko częściowo odsłaniają”⁵⁴. Sztuka jako narzędzie wyobraźni ma zdolność transformacji doświadczenia w symbol wieczności.

„WZNIOSŁOŚĆ IDEI OPIERA SIĘ NA PRECYZJI WYOBRAŻENIA”

Reynolds, za Burkiem⁵⁵, upatrywał w ogólności i niejasności wyobrażeń źródła artystycznej wzniosłości. Niejasność otwierała pole dla pracy wyobraźni, potrafiącej uzupełnić braki zewnętrznej percepcji obrazami dobytymi z pamięci. Tak działa wyobraźnia w trakcie czytania poezji: wypełnia selektywny i nieprecyzyjny opis treścią własnego doświadczenia, z tym tylko, że wyobrażenie pozostaje równie ogólne i pozbawione szczegółów jak poetycki pierwowzór. Tak Reynolds wyobrażał sobie wspólnotę wielkiego stylu malarstwa i wzniosłej poezji Homera.

Blake przeciwnie: niejasność pojmował jako skutek abstrahowania od konkretności natury bądź niezdolność widzenia w wyobraźni. Wyobraźnia jako wizja, a więc postać duchowego widzenia była dlań obdarzona natychmiastową i intuicyjną jasnością i wyrazistością. Przekonanie to Blake dzielił zarówno z Longinosem, jak i teoretykami końca XVI wieku, którzy neoplatońską skłonność do polegania na wizji wyobraźni kosztem natury uzupełnili koniecznością jej wyraźnego wyrażenia. Federico Zuccari pisał na przykład: „[...] ogólnie biorąc wewnętrzny rysunek jest ideą i formą umysłu przedstawiającego wyraźnie i jasno rzecz przezeń rozumianą, będącą zarazem jego celem i przedmiotem”⁵⁶.

Wyrazistość wizji nie wymagała od artysty żadnych modyfikacji, wymagała natomiast wyraźnej formy artystycznej. „Czy poecie wolno wątpić w wizje Jehowy?” – pytał Blake w prologu do *The Ghost of Abel*. „Naturze brak konturu; wyobraźnia go ma. Naturze brak melodii; wyobraźnia ją ma! [...] Wyobraźnia jest Wiecznością”⁵⁷. Klarowny linearyzm i dokładny, konturowy rysunek były dla Blake’a narzędziem komunikowania w sztuce wyrazistości wizji i jej prymarnej prawdziwości wobec iluzji świata zewnętrznego, do której odmalowania lepiej nadawał się kolor i miękkość światłocienia. Linia artysty była znakiem

⁵⁰ Fry, *op. cit.*, s. 25 i 26.

⁵¹ Th. Ribot, *Essay on the Creative Imagination*, tłum. A. Baron, Chicago 1906, s. 221–222.

⁵² H. Adams, *The Blakean Aesthetics*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 13, 1954, No. 2, s. 237.

⁵³ L. Damrosch, Jr., *Symbol and Truth in Blake's Myth*, Princeton 1980, s. 28.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 76.

⁵⁵ E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757 (*Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, Warszawa 1968).

⁵⁶ F. Zuccari, *Idea malarzy, rzeźbiarzy i architektów* [1607], tłum. J. Białostocki, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wybr. i opr. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 474.

⁵⁷ W. Blake, *The Ghost of Abel. A Revelation in the Visions of Jehovah*, [w:] *The Complete Poetry and Prose...*, s. 270.

zbawczego działania sztuki; kolor i światłocień oznaczał trwanie w złudzeniu materii⁵⁸. Dzięki szczególności obrazu to, co wieczne, mogło objawić się w poszczególnym.

„TO KUPIECKA ANGLIKÓW I WENECJAN SZANTA
Z MICHAŁEM ANIOŁEM NA USTACH MALOWAĆ REMBRANDTA”⁵⁹

Michał Anioł i Rafael byli wspólnymi bohaterami Reynoldsa i Blake’a – obaj dzielili silną predylekcję do ich klasycyzmu i wzniosłości. Jednak Blake’owi, który uważał się za ich prawdziwego naśladowcę (ten tytuł do sławy skłonny był dzielić tylko z Barrym), trudno było ścierpieć, że Reynolds w *Rozprawach* głosi pochwałę ich rysunku i czystości idei. Problem naśladowania Michała Anioła i Rafaela oraz dyskusja wokół wartości rysunku i koloru ujawniają selektywność i stronniczość, z jaką Blake czytał Reynoldsa, a także paradoksalność postaw obu artystów. Blake zarzucał Reynoldsowi, że nie rozumiał malarstwa Michała Anioła i Rafaela, bo miał smak czy – jak wolał mówić – oko wypaczone skłonnością do Wenecjan i Flamandów, których brał za wzór we własnym malarstwie.

Blake miał rację. Reynolds rzeczywiście nie stosował we własnych obrazach nauk wypowiedzianych w Akademii, czego był świadomy. Ale też rzadko miał okazję malować obrazy inne niż portrety, a w tej dziedzinie, mimo udanych prób podwyższenia stylu do rangi malarstwa historycznego, siłą rzeczy trudno było osiągnąć szlachetność i wzniosłość na miarę Michała Anioła, zwłaszcza że tradycję angielskiego *face painting* ustalił kolorysta i naturalista Van Dyck, a ponad sto lat po jego śmierci każdy Anglik chciał mieć portret *in Vandyck habit*. Podobieństwo do natury, pewna doza miękkości i harmonii, sprawiająca przyjemne wrażenie, a niekiedy bogactwa i splendoru – wszystkie te ustępstwa na rzecz „stylu ozdobnego”, jak Reynolds go nazywał, były nieodłączną częścią malarstwa portretowego. W tej niekonsekwencji Blake dostrzegał niebezpieczeństwo rozprzężenia prawdziwej sztuki i stylu wielkiego, którego na równi z Reynoldsem był zwolennikiem⁶⁰.

Reynolds, patrząc wstecz na historię ostatnich trzystu lat malarstwa, próbował ogarnąć całość, niczego bezwzględnie nie odrzucając, za to porządkując szkoły artystyczne hierarchicznie według ich udziału w procesie uogólniania natury, biorąc pod uwagę czystość wielkiego stylu jako dydaktycznego wzoru dla rodzącej się szkoły malarstwa angielskiego. Taką czystością odznaczały się szkoły rzymska i florencka uosabiane przez Rafaela i Michała Anioła. Szkoły naturalistyczne i kolorystyczne, a więc wenecka, flamandzka i holenderska, stały niżej w hierarchii, ale mogły osiągnąć artystyczną doskonałość na miarę ograniczonych celów, jakie przed sobą stawiały. Skromny relatywizm Reynoldsa dawał o sobie znać w przekonaniu, że dobry obraz podrzędnej szkoły jest lepszy od miernego obrazu szkoły najwyższej. Jednak sir Joshua, wbrew temu, co raz po raz zarzucał mu Blake, z akademickiej katedry konsekwentnie głosił potrzebę dążenia do stylu wielkiego i nie mieszania go z żadnym innym.

Radykalizm Blake’a nie pozwalał nawet na tak ograniczoną elastyczność, a jego estetyczny manicheizm kazał mu wyrzucić poza granice sztuki wszystko, co czystością rysunku i wzniosłością idei nie przypominało stylu Michała Anioła i Rafaela, a przynajmniej jego interpretacji ich sztuki. „Sztuka florencka i wenecka nie mogą współistnieć” – pisał w 1809 r. w liście do Oziasa Humphreya⁶¹. A nawet: „Sztuka florencka i rzymska nie dojdzie do głosu, póki nie zniszczy się weneckiej i flamandzkiej”⁶². Dla niego Wenecjanie nie byli artystami.

Pierwszy paradoks polega na tym, że w niektórych miejscach *Marginaliów* Blake przerasta Reynoldsa bezkompromisowością klasycyzmu i akademizmu⁶³. Reynolds rzeczywiście adaptował wzory weneckie i flamandzkie, ale traktował to jako odstępstwo od klasycznej doktryny, którą głosił. Kiedy więc Blake zarzucał mu, że „pogrąża sztukę” w koloryzmie i miękkim światłocieniu, potępiał go za te odstępstwa, a nie za treści kanoniczne. Gdy Reynolds pisał: „Mocny i określony kontur stanowi jeden z wyznacz-

⁵⁸ Eaves, *op. cit.*, s. 27.

⁵⁹ Fragment wiersza *Florencka niewdzięczność*, [w:] *The Complete Poetry and Prose...*, s. 512.

⁶⁰ R. Murray, *Working Sir Joshua: Blake's Marginalia in Reynolds*, „British Journal of Aesthetics”, 17, 1977, No. 1, s. 89.

⁶¹ *The Complete Poetry and Prose...*, s. 770.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ E. Wind, *Blake and Reynolds*, [w:] *idem, Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth-Century Imagery*, J. Anderson, Oxford 1986, s. 81–85.

ników wielkiego stylu w malarstwie. I [...] kto posiadał znajomość właściwego kształtu, jaki każda rzecz w naturze winna mieć, z zamiłowaniem da wyraz tej wiedzy, malując wszystkie swe dzieła z poprawnością i precyzją”, Blake przyjmował tę opinię z największą aprobatą („Szlachetne zdanie!”), ale jednocześnie nie traktował jako doktryny, lecz jako wybryk stojący w sprzeczności z jego rzeczywistym przekonaniem („Oto zdanie, które burzy całą tę książkę”), podczas gdy w samej książce sprzeczności takiej nie było.

Drugi paradoks polega na tym, że Blake’owska pochwała rysunku dobrze wpisywała się w klasycyzm *Rozpraw o sztuce*. Linia Reynolds’a była narzędziem rozumu porządkującego chaos natury w sztuce, linia Blake’a – objawieniem wizji zrodzonej w wyobraźni artysty. W obrazach miał to być podobny, uogólniający kształty przedmiotów kontur – zresztą w przypadku Blake’a na modłę rytowniczą raczej płaski, bliższy puryzmowi Johna Flaxmanna niż pełnemu wigoru, chwytającemu bryłę rysunkowi Michała Anioła⁶⁴. Jeżeli Reynolds nie trzymał się zaleceń, które głosił, to Blake w znacznej mierze realizował program, który potępiał. Największym, być może, paradoksem jest więc to, że jego malarstwo i grafika były lepszym wypełnieniem doktryny zawartej w *Rozprawach o sztuce* niż portrety ich autora. Blake, w przeciwieństwie do Reynolds’a, miał odwagę wprowadzać w życie jego nieco utopijną, bo spóźnioną wizję malarstwa. Chcąc nie chcąc, pozostał więc uczniem Reynolds’a. Obok Barry’ego zapewne najlepszym.

ANNOTATIONS TO REYNOLDS’ “DISCOURSES”:
WILLIAM BLAKE’S QUARREL WITH REYNOLDS ON ART

Abstract

William Blake’s annotations to the first volume of *The Works of Sir Joshua Reynolds* prove an excellent and at the same time fascinating source of knowledge about his views on art. They depict Blake as a rebel against the established rules in English artistic life of the late 18th and early 19th centuries. The poet identifies their origin in the beliefs and artistic policies of the first President of the Royal Academy, Sir Joshua Reynolds. This article, a commentary to the translated version of *Annotations*, at its core primarily attempts to highlight theoretical and artistic issues, but does not shy away from biographical, social and political topics necessary to an understanding of Blake’s artistic and personal views.

Relations between the two adversaries, strained ever since Blake’s studies at the Royal Academy in the first half of the 1780s, took on a mythical character of enmity after Reynolds’ death. Blake was the first to criticize the highly regarded *Seven Discourses on Art* by Reynolds, where – not always fairly – he saw proof of theoretical contradictions and the decline of art. The clash between Reynolds’ aesthetic rationalism and empiricism and Blake’s mysticism precluded the possibility of agreement. When discussing both artists’ views on art it is difficult to avoid a whole series of such incompatible contrasts: spirit *versus* matter, vision *contra* reason, genius and inspiration *versus* science and work, creative imagination *contra* generalization of nature and imitation of artistic designs, historical relativism *versus* axiological universalism, religious fatalism *contra* belief in progress, political radicalism *versus* conservatism, moral freedom *versus* courtly and bourgeois morality, the Bible *versus* Greek mythology, Middle Ages *contra* classicism, symbol *contra* allegory, clarity of objects *versus* colour harmony, and drawing *versus* colour.

All this does not mean, however, that the dispute between Blake and Reynolds was free of paradoxes and ambiguities and that his mind was completely detached from the academicism and classicism of official English art. On the contrary. This article tries to show that, like any radical rebel, Blake largely belonged to the world from which he tried to break away, that his art grew out of 18th-century categories and can best be understood as such.

(trans. by Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek)

⁶⁴ Bronowski, *op. cit.*, s. 25–26.