

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Драган М. Пурешић

**ДИМЕНЗИЈЕ ВРЕМЕНА  
У ДЕЛУ ВИЛИЈАМА БЛЕЈКА**

докторска дисертација

Београд, 2016

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF PHILOLOGY

Dragan M. Purešić

**DIMENSIONS OF TIME  
IN THE WORK OF WILLIAM BLAKE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Драган М. Пурешич

**ДИМЕНЗИИ ВРЕМЕНИ  
В ТВОРЧЕСТВЕ УИЛЬЯМА БЛЕЙКА**

докторская диссертация

Белград, 2016

Ментор:

**проф. др Зоран Пауновић, редовни професор**

Филолошки факултет Универзитета у Београду

Чланови комисије:

Датум одбране:

*Захваљујем проф. др Зорану Пауновићу  
на подстицају, разумевању и подршци.*

# ДИМЕНЗИЈЕ ВРЕМЕНА У ДЕЛУ ВИЛИЈАМА БЛЕЈКА

## Резиме

Кроз анализу дела Вилијама Блејка разматра се питање времена и његових димензија, од њиховог уобичајеног поимања, у виду *прошлости*, *садашњости* и *будућности*, до њиховог сагледавања, кроз уметничко, песничко дело, у виду „безвремености“.

Истраживање се врши у три поглавља, као у три различите димензије: „Блејк у времену“, „Време у Блејка“, „Блејк ван времена“.

Прво поглавље представља поглед на Блејков живот и дело, као и дело његових савременика, у реалном *времену*, односно у добу романтизма у енглеској књижевности.

Друго поглавље представља бављење оним што је у Блејковом делу, било експлицитно било имплицитно, везано за *време*.

Треће поглавље представља стављање Блејковог дела, у вези са третманом *времена*, у шири историјски, идејни, креативни контекст.

Рад има за циљ да кроз истраживање дела Вилијама Блејка, које се у знатној мери врши кроз преводе његове поезије, представи схватање времена које није искључиво линеарно.

**Кључне речи:** димензије времена, дело Вилијама Блејка, прошлост, садашњост, будућност, „безвременост“, доба романтизма, енглеска књижевност, преводи

**Научна област:** наука о књижевности

**Ужа научна област:** поезија енглеског романтизма

**УДК:** 821.111.09 Блејк В.

82.0

## DIMENSIONS OF TIME IN THE WORK OF WILLIAM BLAKE

### Summary

Through an analysis of the work of William Blake one deals with the question of time and its dimensions, from their usual understanding, in the form of the *past*, *present* and *future*, to their realization, through an artistic, poetic work, in the form of “timelessness”.

The research has been carried out in three chapters, as in three different dimensions: “Blake in Time”, “Time in Blake”, “Blake outside Time”.

The first chapter is a view to Blake’s life and work, as well as to the work of his contemporaries, in a real *time*, i.e. in the Romantic period of English literature.

The second chapter covers that which in Blake’s work is related to *time*, either explicitly or implicitly.

The third chapter puts Blake’s work, regarding the treatment of *time*, into a broader historical, ideological, creative context.

The goal of this work is to present, through examining the work of William Blake – which has to a considerable degree been done through translations of his poetry – the idea of time which is not merely linear.

**Keywords:** dimensions of time, the work of William Blake, past, present, future, “timelessness”, Romantic period, English literature, translations

**Field:** literary science

**Specific field:** poetry of English Romanticism

**UDC:** 821.111.09 Блeйк В.

82.0

## САДРЖАЈ

<i>УВОД</i> .....	1
<i>БЛЕЈК У ВРЕМЕНУ</i> .....	13
<i>ВРЕМЕ У БЛЕЈКА</i> .....	72
<i>БЛЕЈК ВАН ВРЕМЕНА</i> .....	207
<i>ЗАКЉУЧАК</i> .....	218
<i>ЛИТЕРАТУРА</i> .....	224



## УВОД

„Пророчка“ компонента везује се за велике ствараоце и велика књижевна дела.<sup>1</sup> На који је начин она уткана у дело, како се испољава и шта означава, могло би се можда најподробније испитати управо кроз стваралаштво Вилијама Блејка, које представља један од најтранспарентнијих и најживописнијих примера у том смислу, с обзиром и на чињеницу да му се највећи број дела назива управо „пророчким књигама“<sup>2</sup>.

Реч „пророчко“ се у обичном говору најчешће користи у вези са *прорицањем, предвиђањем, предсказивањем*, свакако будућности; дакле, односи се на време. Ова се реч налази и у Библији, у чијој се уобичајеној интерпретацији користи у истом смислу.

Блејково схватање „пророчког“, међутим, не иде ка *прорицању*, већ ка *проницању* – долажењу до вечних истина снагом имагинације и њиховог преношења другима снагом инспирације; Блејковим речима речено, деловањем Поетског генија, као универзалне човекове суштине, одакле, као другостепене, извиру све остале човекове активности, укључујући и религије. За Блејка, пророк би био сваки искрен човек, с тим што су *профета* (пророк) и *поета* (песник) – једно;<sup>3</sup> у том смислу Блејк чита своју основну литературу – Библију – где реч

---

<sup>1</sup> Види: Е. М. Forster, *Aspects of the Novel*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1984

<sup>2</sup> *Пророчки* или *профетски* карактер Блејкових дела не односи се на линијско простирање кроз време, већ на сагледавање садашњости, тј. на дубински увид у њу, што омогућује да се у једној временској тачки пронађе оно што је заједничко за све тачке, оно што за дату тачку „важи у вечности“.

<sup>3</sup> S. Foster Damon, *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*, University Press of New England, Hanover and London, 1988, p. 331

„Поезија је изражавање људског искуства. Блејк је био један од највећих енглеских песника. Видео је улогу песника као улогу пророка: велики пророци били су песници, а велика поезија је пророштво, јер ови термини имају исто значење.

*профета*, чије се значење касније извитоперује и вулгаризује, стоји уместо речи *поета*, а Христос представља парадигму уметника, док Христов пут представља стваралачки пут, чија је сама срж управо време.

Филмски режисер Андреј Тарковски суштину сопственога рада дефинише „као вајање у времену. Као што вајар узима комад мермера и, непрестано свестан облика готовог дела, отклања све што није део те коначне визије – тако и редитељ, из 'комада времена' направљеног од огромног броја живих истина, сече и одбацује све што му не треба, остављајући само оно што ће бити састојак завршеног филма...“<sup>4</sup> За Тарковског је време истински основ филма,<sup>5</sup> а пореди га још са звуком у музици, бојом у сликарству, ликом у драми.

Филм је, као синкретичка уметност, донекле блиска ликовно-књижевној уметности Вилијама Блејка.

Блејково дело се чини блиским и стрипу.

Док се увија у канцама Мефистовог змаја, а Мефисто га последњи пут позива да начини избор и да му се повинује, Сребрни летач га презриво одбија речима да последњег пута нема, и да „*SVAKI ŽIVI ČOVEK... PRI SVAKOM SVOM UDAHU... BIRA IZMEĐU DOBRA I ZLA...*“, а затим се ослобађа и наставља борбу.<sup>6</sup>

---

Његов велики задатак било је истраживање и бележење тајни људске психе... а мисао, покренута страшћу, бит је његове поезије. Све док човек не схвати како му ради ум, не може се постићи мир и слобода. Тако је Блејк постао један од великих психолога, антиципирајући многа открића потоњих научника.“

“Poetry is the expression of human experience. Blake was one of the greatest English poets. He conceived the role of the poet to be that of the prophet: the great prophets were poets, and great poetry is prophecy, for the terms are interchangeable.

His 'great task' was to explore and record the mysteries of the human psyche... and thought, animated by passion, is the substance of his verse. Not until man understands the workings of his mind can peace and liberty be accomplished. Thus Blake became one of the great psychologists, anticipating many of the discoveries of later scientists.”

<sup>4</sup> Андреј Тарковски, *Вајање у времену*, прев. Владан Добривојевић, Књиге Обрадовић, Београд, 2014, стр. 80

<sup>5</sup> *Idem*, стр. 149

„Како се време осећа у кадру? Оно постаје приметно када осетите нешто значајно, истинито, што је изван догађаја на платну; када схватите, потпуно свесно, да оно што видите на платну није ограничено на своје визуелно описивање, већ је показатељ нечега што се простире ван оквира платна, у бесконачност; заправо, то је показатељ живота. Као бесконачност слике... филм је већи него што на први поглед изгледа – наравно, уколико је прави филм. И увек се испостави да има више мисли, идеја него што их је аутор свесно имао. И као што се живот непрестано креће и мења и свакоме је дозвољено да сваки одвојени тренутак тумачи и осети на сопствени начин, тако се и ствара слика, која верно бележи време које тече на филму, простире изван ивица оквира кадра, и живи у оквиру времена, уколико време живи у њему; овај двоструки процес је пресудно одређујући фактор филма.“

<sup>6</sup> „Моћ и награда“, scenario: Sten Li, crtež: Džon Bušema, tuš: Džo Sinot, *Srebrni letač 1*, прев. Darko Tuševljaković, Čarobna knjiga, Београд, 2012, стр.121

И речи, тј. тематика, и фигуре ликова који их изговарају неодољиво подсећају на речи и фигуре ликова Блејкових дела.

Поткрепу овог запажања налазимо код Питера Акројда, који, говорећи о утицају готских књижевних елемената на Блејка, каже: „Поређење у овом времену могло би се направити са модерним 'научнофантастичним' стриповима и популарном литературом уопште – где готски елемент истрајава у илустрацијама гигантских зликоваца и суперјунака, који се налазе у апстрактним пределима сличним Блејковим. А када у *Аханији* гомила готске ефекте – 'Безнадежна! Ужасна! Сенка смрти, / Невидна, бестелесна, незнана' – ближимо се накинђуреном језику савремене фантастике и њених звезда смрти и сила таме. Наравно, не би било паметно отићи у поређењу предалеко, јер постоји квалитативна разлика између Блејкових илуминираних књига и стрипова с краја двадесетог века. Али сличност постоји, макар делом у осећању отуђености или искључености из конвенционалног књижевног естаблишмента које многи писци фантастике осећају; савремени писци фантастике су такође склони политичком радикализму са урбаним сензибилитетом зачињеним занимањем за окултно. То је, дакле, оно што деле са Блејком. Али пре него што се запитамо шта је то што Блејка чини припадником двадесетог века, могли бисмо да размислимо шта је то што нас још увек чини припадницима осамнаестог.“<sup>7</sup>

У значајној и подстицајној књизи из области естетике, објављеној 1776. године – *Лаокоон или О границама сликарства и поезије*, немачког писца, драматичара и критичара Готхолда Ефраима Лесинга (Gotthold Ephraim Lessing, 1729–1781) – обрађује се однос између различитих језика, и то језика различитих уметности, сликарске и песничке. Лесинг полази од одређених запажања Јохана Јоакима Винкелмана (Johann Joachim Winckelmann, 1717–1768), немачког археолога и историчара уметности, који се у својим делима бавио старогрчком

---

<sup>7</sup> “A contemporary comparison might be made with the modern comics devoted to ‘science fantasy’, and genre fiction in general – the Gothic element persists there in the illustrations of gigantic villains and superhuman heroes, all of them placed in abstract landscapes not unlike those of Blake himself. And when in *Ahania* he piles on the Gothic effects – ‘Hopeless! abhorrd! a death-shadow, / Unseen, unbodied, unknown’ – we are close to the overwrought language of contemporary fantasy with its death stars and dark forces. Of course it would be unwise to press the comparison too far, since there is a qualitative difference between Blake’s illuminated books and the comics of the late twentieth century. But there is a resemblance, at least, which springs in part from the sense of alienation or exclusion from the conventional literary establishment that many writers of fantasy experience; modern writers of fantasy tend also to be political radicals with an urban sensibility not untouched by an interest in the occult. They might be seen, then, as sharing part of Blake’s consciousness. But before we ask what is so twentieth-century about Blake, we might consider what remains eighteenth-century about ourselves.”  
Peter Ackroyd, *Blake*, Vintage, London, 1999, p. 186

уметношћу. Као основно обележје грчких ликовних дела, Винкелман види племениту једноставност и мирну величину у ставу и изразу. По њему, то се изражава и на лицу Лаокоона (тројанског свештеника који је саветовао Тројанцима да у град не уводе дрвеног коња, због чега су, приликом приношења жртве Посејдону, змије удавиле Лаокоона и његова два сина, што су Тројанци протумачили као божију опомену, те довели коња унутар градских зидина, на основу чега је, године 40. пре нове ере, на острву Родосу настало чувено вајарско у мермеру које приказује смрт Лаокоона и његових синова, које убијају две змије), који, упркос најжешћем страдању, остаје релативно миран и достојанствен. Винкелман овакво држање приписује узвишеној природи и духу старих Грка. Лесинг признаје да Лаокооново лице изражава много мање бола и патње него што би се од човека у таквој ситуацији очекивало, али његово понашање приписује нечем другом. Најпре наглашава да суздраност није природна карактеристика старих Грка, што закључује по књижевним делима – Хомера, Софокла – која су испуњена јауцима, дреком, сузама, клетвама њихових јунака, који, дакле, слободно, чак и претерано, исказују своје страсти и осећања, по чему су људи од крви и меса. Затим каже да вајари који су створили скулптуру Лаокоона нису хтели да изразе јак бол на његовом лицу јер би се оно тиме изобличило и било ружно; зато су бол стишали до уздаха, у чему је Винкелман видео стоичко подношење патње. Вајари су могли да прикажу само један тренутак (јер ликовна уметност, за разлику од песничке, књижевне, која, као временска уметност, изражава радњу, може само да прикаже мировање), и он је морао да буде прихватљив са становишта естетике. Дакле, оно што је значајно јесте да Лесинг Лаокоона подређује специфичним естетичким захтевима и правилима различитих врста уметности, схватајући да се оно што је део књижевне уметности не може просто пресадити у ликовну, или обратно. Вајар може да прикаже несвакидашњу лепоту Јелене Тројанске у мермеру. За песника није довољно да у своме делу констатује да је Јелена прелепа. Хомер чини следеће: приказује одушевљење рационалне и хладне старости таквом лепотом. Да би песник успешно приказао лепоту, он, по Лесингу, треба да слика допадање, наклоност, љубав, усхит које лепота изазива...

Лесингова запажања су сасвим блиска XX веку, као веку покретних слика, када су, на пример, велика књижевна дела постајала неуспела, лоша филмска дела,

јер они који су их стварали нису водили рачуна о специфичном језику седме уметности, просто преносећи на платно књижевно дело са његовим специфичним језиком. Са друге стране, има примера великих филмова насталих из лоше књижевности. Има, затим, добрих песничких дела која, када се слију са музиком, губе вредност; као што има, самих за себе, тривијалних песничких дела која су у додиру са музиком значајна.

Ово, наравно, помињемо у вези са природом Блејковог дела, која је у највећој мери ликовно-књижевна (која се, дакле, истовремено исказује различитим језицима), али и у вези са превођењем, где такође говоримо о различитим језицима – овога пута једнородним, али свакако различитим системима са сопственим законитостима и специфичним начинима исказивања „истог“ – нарочито с обзиром на чињеницу да ће преводи песама, који су истовремено њихова својеврсна и значајна тумачења, бити саставни део овога рада, кроз који ћемо покушати да извршимо увид у поезију Вилијама Блејка, као и неких од његових савременика, али и да сагледамо само превођење поезије у светлу наше теме.<sup>8</sup>

Какогод, већина Блејкових дела се, дакле, већ по самој својој природи, исказаној истовремено различитим уметничким језицима, може назвати ликовно-књижевним, или, у контексту поменутих Лесингових разматрања, просторно-временским.

Блејк је у бакру гравирао текстове заједно са илустрацијама, посебном техником до које је сам дошао, затим их је отискивао (умножавао, у мањем броју примерака) и руком бојио (обезбеђујући тиме, са друге стране, сваком појединачном примерку његову особеност), покривајући тако, од почетне замисли до крајње реализације, цео поступак сам, у којем је свака појединачна компонента стварања од суштинског значаја, не само у вези са поменутиим различитим уметничким језицима, већ и у оквиру истог, попут, рецимо, бојења,<sup>9</sup> које чак само може да развуче танку нит између „праве“ ствари и оне која то није, између оног што је *исто* а ипак *различно*. Саме различите верзије Блејкових дела, са истом

---

<sup>8</sup> Сви преводи поезије у овом раду су моји, као и одређен број превода прозе – где то није случај, наведени су преводиоци.

<sup>9</sup> Довољно је погледати различито бојене Блејкове примерке *Песама невиности и искуства*, од којих је одређен број доступан на електронској адреси [www.blakearchive.org](http://www.blakearchive.org).

основом, омогућују нам да сагледамо улогу и значај коју одређена компонента целине има, а која нам се, сагледана одвојено, не чини кључном.

„Наравно, у основи није било ничег новог у комбиновању текста и илустрације на једној вешто осмишљеној страни, пошто је овај проблем решен временом од настанка ове уметничке дисциплине, иако би било тешко наћи примере у којима су текст и илустрација дело једног човека. Блејков метод у постизању жељеног ефекта је, ипак, у основи оригиналан по томе што је он линију и боју спојио као никада пре и што је створио нешто бриљантно попут сликаних страна средњовековних рукописа. У ствари, његов метод може да се дефинише као покушај да се поново дође до ефекта средњовековне стране, али у техници која дозвољава репродуковање.“<sup>10</sup>

Какви год били детаљи Блејковог поступка израде *илуминираних књига*, сигурно је то да он третира и текст и, условно речено, слику као део једне целине, с обзиром и на то да их представља путем истог медија, бакра.<sup>11</sup> Ово их доводи у

---

<sup>10</sup> Ентони Блант, „Прве илуминиране књиге“, прев. Ангелина Милосављевић, у: *Градац 95, 96, 97*, јули–децембар 1990, прир. Никола Шуица, стр. 94. На истој и 95. страни следи детаљан опис Блејкове оригиналне технике:

„Блејк је, најпре, на обичној бакарној плочи, прекривеној смоластом превлаком отпорном на киселину, исцртавао линије декоративног цртежа. Кад се плоча потопа и киселину, незаштићени делови бивају изједени, остављајући делове цртежа и превлаци рељефним. Ово је прилично различито од уобичајеног процеса гравирања, односно, ово је преношење технике дрвореза на бакарну плочу. Предност над гравиром је та да се са матрице може отискивати без великог притиска одговарајуће пресе, али изазива велике техничке тешкоће, јер, у уобичајеном поступку, киселина нагриза линију у бакру заштићеном воском, а у Блејковом процесу, где су танке линије рељефне, оне, током процеса, могу бити готово потпуно уништене. Међутим, ако се уместо обичне, сумпорне, користи азотна киселина, која нагриза мање-више вертикално, опасност се избегава.

Даља тешкоћа настаје са текстом. Ако је исписиван у воску као цртежи, требало га је исписати уназад. Изгледа да је Блејк овај проблем решио тако што би најпре исписао текст у воску на парчету хартије, које је првобитно прекривено гумаарабиком. Онда би загрејану бакарну плочу ставио преко папира и под притиском пренео текст. Када се папир уклони, текст остаје наопако оцртан у воску на плочи, тако да може да буде штампан исто као цртеж.

Пошто је плоча нагрижена, наношење боје представља велики проблем. Ако би се боја нанела обичним ваљком, он би неизбежно утонуо у већи део зоне, који би иначе требало да остане чист, тако да би резултат отискивања на овај начин био текст писан црним, уоквирен танком белом линијом, и осталом површином отиска црном. То се избегло бојењем негравираних плоче и преношењем боје са ове на рељефну површину гравираних, без великог притиска. Ово не само да оставља бела поља чистим, већ производи ефекат шара, који је толико карактеристичан за странице штампаних књига.

Овакав отисак је обично рађен у једној боји – црној, модрозеленој или златнобраон – иако је Блејк понекад мењао боју са једног краја плоче на други, што је било могуће извести у овом особеном процесу наношења боје. Отисци се довршавају акварелом, што резултира тиме да, иако су сви мање-више једнаки, сваки бојењем добија индивидуалан карактер.“

<sup>11</sup> „Обликовао је речи као да су слике његових идеја онолико колико су то илустрације поред њих; видео је речи као засебне предмете, не као прозирне ознаке значења. То су предмети за гледање, у које се улаже много труда и који у одређеном тренутку престају да буду тек посредник лирског изражавања и постају материјални попут било које друге бакрене слике. Али у процесу настанка

могућност да међусобно размењују особине (што се у Блејковим делима види и кроз буквално прерастање текста у слику), да се међусобно прожимају, као и да размењују места, односно своје „лесинговске“ улоге. Текст, дакле, може да се сагледа и као ликовна творевина, делујући тако двоструко – и смислом и визуелно – што значи да добија и одлике просторне уметности: спољашњу лепоту, статичност, заустављеност у времену (одлике које, наравно, исто тако могу бити везане за сам смисао)<sup>12</sup>. Са друге стране, да би се одржавала равнотежа и остваривала целина са таквим, „просторним“, текстом, илустрација мора да поприми неке нове особине и делимично преузме улогу носиоца темпоралности,<sup>13</sup> што, на пример, чини кроз вертикалне линије облика који се извијају и хрле у висину, затим кроз јарке боје, које такође доприносе утиску кретања, као и кроз композицију<sup>14</sup>.

---

они постају отпорни на конвенционално тумачење; не отплове са странице као што то бива у безброј песничких књига, чије речи се налазе негде између песника и читаоца, већ чврсто стоје у дивној изолованости јединственог уметничког предмета.“

“He was sculpting words as if they were as much images of his ideas as the illustrations beside them; he was seeing words as discrete objects, not as transparent signifiers of meaning. They are objects to be looked at, upon much care has been lavished, and at some point they cease simply to be the medium for lyric expression and become as materially based as any other copper image. But in the process of being formed, they become resistant to conventional interpretation; they do not float off the page in the manner of innumerable poetic volumes, with the words residing somewhere between the poet and the reader, but remain firmly based in the splendid isolation of a unique art-object.”

Peter Ackroyd, *Blake*, op.cit, p. 143

<sup>12</sup> Блејков је текст, што се односи првенствено на његове спевове, у великој мери *статичан*, у смислу да се састоји од представљања слика, тј. описивања бића која чине Блејков универзум – људски ум, у којем се безвремене представе вију попут мисли, а понекад изроне снажна осећања заогрнута ванредном поезијом, која нас одатле враћају у „време“, да би нас на сопствени начин одапела у „вечност“.

<sup>13</sup> „Na likovnom planu boja se javlja kao dominantno tehničko sredstvo, jer pored boje (ne računajući samu kompoziciju slike, koja nužno postoji), linija praktično predstavlja još jedino sredstvo u Blejkovom likovnom izrazu, dok su ostali „tehnički“ elementi, poput površine, mase, svetlosti, prostora i perspektive u velikoj meri potisnuti. Linija se, pored osnovne funkcije davanja konture predstavljenim oblicima, često koristi kao osnovno, a neretko i jedino sredstvo, pomoću kojeg Blejk postiže utisak višedimenzionalnosti, senčenja, iluzije mase, figuracije i fizionomije likova. Prostor, kao treći slikarski element, u Blejkovom likovnom izrazu važan je na neobičan način, svojim odsustvom.“

Boris Petrović, „Paleta Vilijama Blejka“, у: *Тхт – studentski časopis za književnost i teoriju književnosti 13/14*, 2007, str. 85

<sup>14</sup> „Blejkova kompozicija slike sastoji se u komponovanju svakog plana zasebno, pri čemu sama kompozicija ne postoji ni kao harmonični sklop svih planova, ni kao nadređeni, opštiji zakon koji stoji u osnovi postavke svakog plana, već se ostvaruje kao sinteza svih planova. Time se dobija osetan nesklad u tretiranju prostora i utisak pokretности, slobodnije rečeno, smetnje (koja se javlja prilikom posmatranja loše i nevešto komponovane slike), te umesto harmonične, skladne kompozicije vlada nemir i napetost.“

Ibid.



Слика 1. – „Цвет“, Песме невиности



Ентони Блант сматра да је савршен спој илустрације и текста постигнут на три отиска у *Песмама невиности*: „Цвет“, „Божанска слика“ и „Детиња радост“, где „пламене форме биљака и цвећа потпуно уоквирују текст и носе дух песме тако савршено да их није могуће одвојити од стихова. Ту је Блејк најзад створио тип илуминиране странице за коју се не може наћи паралела, осим најбољих рукописа позног средњег века.“<sup>15</sup>

Блејк, дакле, користи различите језике, укрштајући њихова својства и увезујући их на посебан начин, како би створио нову уметничку целину, која се од тих појединачних уметничких језика састоји и која их истовремено обухвата и превазилази.

Чини се да би ова, „временска“ врста осветљавања Блејковог дела, било у контексту његовог ликовно-књижевног рада било у контексту његове књижевне компоненте, могла да буде добра полазна основа и за наше (пре)испитивање сопственог поимања одређених појмова, првенствено оних који би се односили на уобичајено поимање времена, са његовим категоријама прошлости, садашњости и будућности. А с обзиром на суштински значај питања времена, тј. на чињеницу да оно у највећој мери одређује сва друга, те да временске границе, онако како су најчешће постављене, представљају темељ и свих других граница, проучавање начина на који се оне у делу Вилијама Блејка схватају, обрађују, превазилазе, могло би истовремено да нас упуту ка одговорима на кључна питања из области уметничког, књижевног стваралаштва и њиховог места у констелацији осталих човекових делатности.

Убедљивост Блејковог дела, исказана кроз занос и надахнуће које оно и данас (нарочито данас) изазива, као да наговештава потврду тога. На нама је да се његовој универзалности и свевремености овим радом покушамо, условно речено, и рационално приближити што је могуће више.

Сматрали смо неопходним да се барем дотакнемо целовитог Блејковог начина уметничког изражавања, тј. да укажемо на контекст у којем настаје и његова књижевност.

Наравно, нека помињање Блејковог ликовног дела у овом уводу буде назнака за нека нова, стручна, истраживања, а ми ћемо се у овом раду, по природи

---

<sup>15</sup> Ентони Блант, „Прве илуминиране књиге“, *op.cit.*, стр. 96

ствари, посветити првенствено Блејковом књижевном делу, имајући, свакако, на уму и све претходно речено.



Слика 2. – „Божанска слика“, *Песме невиности*

Истраживање ћемо вршити у три поглавља:

*Блејк у времену*

*Време у Блејка*

*Блејк ван времена*

У првом поглављу ћемо се првенствено бавити Блејком и његовим делом, као и делом његових савременика, у реалном времену, добу романтизма и његовом односу према претходном добу, као и месту у књижевноисторијској констелацији, чиме потврђујемо значај и спољашњих чинилаца, макар у виду „духа времена“, за, макар „тек“ подсвесни, развој уметника и његовог дела, његов избор тема и њихову обраду, експлицитну и имплицитну. Овде пажњу привлачи, и већ је на први поглед занимљива, и судбина Блејковог дела у сопственом времену, са једне стране, и у потоњем времену, са друге, из чега би се током истраживања такође могли извући релевантни закључци.

У другом поглављу бавићемо се Блејковим третманом, експлицитним и имплицитним, самог времена, тј. оним темама у његовом делу које су „временски“ релевантне и значајне.

Треће поглавље би представљало трагање за Блејком у различитим временима, односно у ванвременској зони.

У Закључку ћемо, по, условно речено, угледу на Увод, покушати рационално да уобличимо и објединимо сазнања до којих смо у истраживању дошли.

И самом структуром рада, како његове целине, тако и саставних делова, желели смо да допринесемо приближавању и расветљавању саме теме, односно њених елемената: „димензија времена“ и „дела Вилијама Блејка“.

У покушају да и структуру рада вежемо за тему, омеђићемо различиту материју, смештајући је у одговарајућа поглавља, која ће у својој разноликости бити јединствена и ићи ка теми, непрестано одржавајући равнотежу између рационалног и емоционалног, дискурзивног и интуитивног, аналитичког и синтетичког, научног и надахнутог.

Поглавља ће моћи да се читају и засебно и различитим редоследима, чиме ће давати и додатан, виши смисао, попут нашег новог схватања времена, које,

наслућујемо, више неће бити линеарно. Три поглавља могу на одређен начин да представљају три димензије времена: прошлост, садашњост, будућност. Сама чињеница да неће морати да се читају по реду, указиваће и на наш могући однос према времену.



Слика 3. – „Детиња радост“, *Песме невиности*

## БЛЕЈК У ВРЕМЕНУ

*Eternity is in love with the productions of time.*

Вилијам Блејк се родио **28. новембра 1757.** године, у центру Лондона, у породици занатлије (чарапара) и трговца, дисентера, као друго од петоро деце (ако не рачунамо двоје умрло у најранијем детињству, једно старије, друго млађе од Блејка). Крштен је **11. децембра** у Цркви Св. Џејмса на Пикадилију.

Да ли због изузетно развијеног и живог унутрашњег света, несвакидашњег отпора према ауторитету или (и) нечег другог – у сваком случају, не похађа редовну школу. Основна лектира му је Библија, и она представља темељ његовог стваралаштва.

Углавном се занима цртањем, па га, **1767.** године, уписују у једну лондонску цртачку школу, где проводи пет година. Требало је да обуку настави код неког од тадашњих познатих лондонских уметника, али га, **1772.** године, родитељи шаљу на граверски занат, као сигурнији пут, који траје наредних седам година.

Године **1779.** успева да се упише на Краљевску академију за сликарство, али је убрзо напушта, што је последица његове бескомпромисне реакције на тамошњи владајући класицистичко-академски укус, који га гуши и замагљује му визију.<sup>16</sup>

Исте године почиње да ради за лондонске издаваче као самостални гравер, илуструјући књиге, од чега је и зарађује за живот. У то време се дружи са уметницима Томасом Стодардом (Thomas Stothard), Џоном Флаксманом (John Flaxman), Џорџом Камберландом (George Cumberland). Флаксман га уводи у високо друштво лондонске интелигенције које се окупља у салону г-ђе Харијет Метју (Harriet Matthew).

---

<sup>16</sup> За Блејка је уметност *изражавајућа*, а не *подражавајућа* – она представља изражавање уметниковог унутрашњег бића, а не подражавање природе или ма каквог узора.

Године **1782.** Блејк се жени Лондонком Кетрин Баучер (Catherine Boucher), неписменом девојком, са којом, као искреним и оданим пратиоцем, временом и сарадником, проводи остатак живота, без деце и углавном у немаштини.

Под покровитељством Флаксмана и нових познаника, **1783.** године је штампана збирка Блејкових дела названа *Песничке цртице (Poetical Sketches)*. Иако се у овој почетничкој збирци Блејк претежно ослања на поезију претходника (углавном лиричара елизабетинског доба, затим Милтона и енглеских сентименталних песника), а и с обзиром на то да је чине песме написане у младости, чак и у доба дечаштва, задивљују њихова повремена оригиналност и снага. Поред песама, збирка садржи и једну драму – „Краљ Едвард Трећи“ (“King Edward the Third”) – драмске фрагменте и прозне текстове.

Године **1784.** умире му отац, а Блејк у суседству очеве куће отвара штампарију са ортаком; за шегрта узима вољеног, најмлађег брата Роберта, јединог члана породице са којим је близак. У то време пише сатиру *Острво на Месецу (An Island in the Moon)*, надахнут припадницима лондонског отменог друштва.

Крајем **1785.** године раскида ортаклук и сели се.

Године **1787.** умире му брат Роберт.

Године **1788.** настају три кратке серије афоризама: *Нема природне религије (There is No Natural Religion)*, у две верзије, и *Све религије су једно (All Religions are One)* – гравирањем текста и илустрација – као најранији примери Блејкових „илуминираних књига“, књижевно-ликовних дела, које и чине најзначајнији део његовог стваралаштва, односно као најранији примери Блејкове склоности ка афористичком, гномском начину изражавања, у којима представља идеју о Поетском генију као човековој универзалној суштини.

Године **1789.** написана је, и у рукопису остала, поема *Тирџел (Tiriel)*, чија је тема тиранија; настаје, у виду илуминиране књиге, и краћа поема под називом *Књига о Тели (The Book of Thel)*, у којој се Блејк бави „невиношћу“, њеном упитаношћу над светом „искуства“, њеним силаском у њега и бегом натраг у сопствени свет. Исте године Блејк штампа и песничку збирку *Песме невиности (Songs of Innocence)*, такође у карактеристичној комбинацији текста и илустрације.

Године **1790.** настаје прозна илуминирана књига *Венчање неба и пакла (The Marriage of Heaven and Hell)*. У том кратком, несистематичном прозном делу, које

је често на граници озбиљног и комичног (оно је делимично и пародирање дела шведског теозофа Емануела Сведенборга<sup>17</sup>), излаже се идеја супротности и њиховог јединства као неопходних људском животу. Ово дело, чија је највећа вредност управо његова инспиративност, садржи низ сажетих, прецизних, убедљивих и подстицајних исказа, којима се разбијају уврежене представе о добру и злу; садржи пословице, у којима Блејк, најчешће путем парадокса, осветљава најдубље истине; износи, односно понавља, своје схватање по којем је суштина човека Поетски геније (Имагинација), одакле, као другостепене, извиру све религије и филозофије, прилагођене различитим народима и слабостима сваког појединца; и, у складу са свим претходним, представља Христа, који, као сушта врлина, делујући нагонски, а не по правилима, крши свих десет заповести.

Блејк је **1791.** године написао спев, тј. први од његових седам планираних делова, под називом *Француска револуција (The French Revolution)*, у договору са једним лондонским издавачем; ово је још једно од малобројних Блејкових дела која није штампао сам. Изгледа, међутим, да дело није ни објављено, оставши у припреми за штампу. Спев, у којем је Блејк први и последњи пут употребио анапестни седмостопни стих, представља делимичну митолошку обраду догађаја везаних за Француску револуцију.

Године **1792.** умире му мајка.

Године **1793.** упознаје Томаса Батса (Thomas Butts), будућег пријатеља и патрона, који му у наредних тридесетак година редовно откупљује гравире, цртеже, слике. Те године настају спевови, у јампским седмостопним стиховима, у виду илуминираних књига, *Визије Албионових кћери (Visions of the Daughters of Albion)*, у којем се истинској чистоти и искреној љубави супротставља жеља за поседовањем и моћи, и *Америка (America)*, у којем је митолошки обрађена Америчка револуција. Исте године Блејк штампа и малу серију амблема названу *Za*

---

<sup>17</sup> Емануел Сведенборг (Emanuel Swedenborg, 1688–1772) био је један од водећих научника свога доба, у различитим областима, да би се у последњој трећини живота посветио теозофији. Био је веома популаран у Енглеској, где је основана и његова црква, 1787. године; у Лондону је основано и Теозофско друштво, са задатком да се преведу на енглески и популаришу Швеђанинова дела. Блејка је Сведенборг испрва привукао својом вером у „божанску природу човекову“, у могућност тренутног и непосредног успостављања везе између појавног и духовног света, као и у могућност сваког човека да дође до духовног откровења. Међутим, увидевши, у крајњој линији, Сведенборгову самозадовољност и претенциозност, које су му указале на ограниченост његовог учења, Блејк га одбацује, мада никад не доводи у питање његову инспиративност.

*децу: врата раја (For Children: the Gates of Paradise)*, којој годинама касније даје нов наслов – *За полове: врата раја (For the Sexes: the Gates of Paradise)*, донекле је мењајући и додајући опширнији текст, који треба да објасни њихово значење.

Године **1794.** настају илуминиране књиге *Европа (Europe)*, која је својеврсни наставак претходног спева и у чијим наративним деловима такође користи јампски седмостопни стих, и *Књига о Јуризену (The Book of Urizen)*, у којој прелази на анапестни триметар, која представља Блејково виђење Постања, које је истовремено и Пад, стање у које човека смешта бог разума – Јуризен (your reason), а у којем је човек, насупротив пређашњем стању потпуности, непрестано распарчан. У међувремену Блејк је написао песме које чине збирку под називом *Песме искуства (Songs of Experience)*, коју, те године, спаја са поменутиим *Песмама невиности* у заједничку збирку (такође са карактеристичном комбинацијом текста и илустрација) под насловом *Песме невиности и искуства*, и са поднасловом *показујући два супротна стања људске душе (Songs of Innocence and of Experience, Shewing the Two Contrary States of the Human Soul)*.

Године **1795.** ређају се илуминиране књиге: *Књига о Лосу (The Book of Los)* – спев који описује Стварање; *Књига о Аханији (The Book of Ahania)* – спев који представља Блејково виђење библијског Изласка, у виду неуспеле побуне против бога разума; *Песма о Лосу (The Song of Los)* – кратак спев који се састоји из два дела: „Африка“ и „Азија“. У *Књизи о Лосу* и *Књизи о Аханији* користи анапестни триметар, док у делу *Песме о Лосу* под називом „Африка“ користи слободни стих, а у делу који се зове „Азија“ такође користи триметар.

Године **1796.** израђује цртеже и гравире за *Ноћне мисли* Едварда Јанга.

Године **1797.** почиње да пише, у септаметрима, спев *Вала* или *Четири зоа (Vala or The Four Zoas)*, дело у много пута прерађиваном рукопису, које је настајало до **1803.** године, мада је и после тога спев често мењан (сам наслов је промењен **1804.** године), све до око **1808.** године, поставши у међувремену и извором идеја и стихова за наредна два спева. Блејк овде представља космичку историју Човека, од његовог пада и поделе до коначне обнове. Човек (Албион) живи у Вечности (Рају) и састоји се од четири „зоа“: *Тармас* (Тело, Чула), *Јуризен* (Разум), *Лува* (Осећања, Страст), *Уртон* (Имагинација). Наспрам сваког од ових ликова стоји одговарајући женски лик или еманација. У вечности, сви ови ликови, заједно са својим



еманацијама, чине јединство. Пад почиње нестанком јединства; „зоа“ се раздвајају, како међусобно, тако и појединачно (од својих еманација), и сваки део покушава да однесе превагу – све до Албионовог препорода, усклађивања свих супротности и повратка јединству.

Године **1798**. Флакман му обезбеђује посао илустровања поезије Томаса Греја. Прима наруџбине и од Батса.

Године **1799**. Флакман га упознаје са Вилијамом Хејлијем (William Hayley), тадашњим угледним песником и имућним патроном, који Блејка **1800**. године позива да се пресели у Фелпам, месташце на југоисточној обали Енглеске. Тада Блејк једини пут на дуже напушта родни град, и са супругом проводи наредне три године у Фелпamu, радећи за Хејлија безначајне граверске и друге послове и гушећи сопствену креативност.<sup>18</sup> Ту се посвађа са неким војником и избаци га из свог дворишта, а овај га затим оптужи за вређање краља.

Блејк се септембра **1803**. године враћа у Лондон, а наредне године, поново одлази у Фелпам, да би му се судило на основу поменуте оптужбе за изазивање побуне; бива ослобођен, понајвише захваљујући Хејлију.

Те године почиње рад на два велика спева, у септаметрима, *Милтон* (*Milton*) и *Јерусалим* (*Jerusalem*). Први спев настаје у наредном четворогодишњем периоду, као илуминирана књига у два дела, од првобитно замишљених дванаест, у којој песник Милтон силази на земљу и улази у самог Блејка, зарад исправљања сопствених грешака и преношења божанске истине, путем божанске инспирације, у циљу спасења човечанства. Други спев, илуминирана књига *Јерусалим*, у којем се пева о Паду, буђењу Човека и коначном уласку у Вечност, настаје у наредних петнаестак година. Године **1805**. Блејк израђује цртеже за поему *Гроб* Роберта

---

<sup>18</sup> У вези са односом са својим „добротвором“, Блејк је написао следеће: „Сумње су увек штетне; поготово кад сумњамо у пријатеље. Христос је сасвим јасан по том питању: ’Онај који није са мном, против мене је.’ Нема средине или међустања; и ако је човек непријатељ у мом духовном животу док се претвара да је пријатељ у мом материјалном, он јесте прави непријатељ. Али човек може да буде пријатељ у мом духовном животу док се чини да је непријатељ у мом материјалном, али не и обрнуто.“

“Doubts are always pernicious Especially when we Doubt our Friends Christ is very decided on this Point. ‘He who is Not With Me is Against Me’ There is no Medium or Middle state & if a Man is the Enemy of my Spiritual Life while he pretends to be the Friend of my Corporeal. He is a Real Enemy – but the Man may be the friend of my Spiritual Life while he seems the Enemy of my Corporeal but Not Vice Versa” (*The Letters – To Mr Butts, April 25. 1803* (Нав. према: *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 2008, p. 728))

Блера, по поруџбини издавача Роберта Х. Кромека (Robert Hartley Cromek), који их затим даје другом граверу, уместо да Блејк настави започети посао.

Године **1806.** Кромек од Стодарда наручује слику на тему Чосерових ходочасника.

Године **1807.** Стодардова слика је изложена, док Блејк, који је радио на исту тему, сматра да је покраден, за шта криви Кромека.

Године **1808.** израђује илустрације за Милтонов *Изгубљени рај*.

Године **1809.** у родној кући – сада кући старијег брата Џејмса – поставља изложбу својих слика. За ту прилику израђује *Описни каталог (A Descriptive Catalogue)*. Пролази готово незапажено, уз крајње негативну критику у новинама *The Examiner* браће Хант (Hunt).

И поред тога, или баш због тога, године **1810.** планира још једну изложбу. С тим у вези пише текст *Обраћање јавности (Public Address)*, као и опис и коментар своје слике *Страшни суд (The Last Judgment)*, данас изгубљене: *Визија Страшног суда (A Vision of the Last Judgment)*. Објављује гравире *Кентербериских ходочасника*, према претходно урађеној слици.

Настаје период затишја, што се поруџбина и послова тиче, и још већег сиромаштва. Углавном ради на спеву *Јерусалим*.

Године **1817,** или нешто раније, израђује цртеж *Лаокоона*, према познатој класичној скулптури, коју гравира, додајући касније текст којим изражава своје карактеристичне идеје и ставове, а који у виду сентенција испуњава простор око гравиране скулптуре.

Године **1818.** упознаје младог уметника и обожаваоца Џона Линела (John Linnell), и преко њега целу групу таквих људи, који се окупљају око њега и подржавају га у наредним годинама. Пише *Вечно јеванђеље (The Everlasting Gospel)*, у римованим дистисима, где износи своје виђење Христа (које се надовезује на оно из *Венчања неба и пакла*), приказујући га као бунтовника који, кршећи све постојеће законе, доноси човеку вечни живот кроз опроштење греха.

Године **1820.** завршава спев *Јерусалим*.

Године **1822.** штампа кратку драму у стиху *Авељев дух (The Ghost of Abel)*, коју посвећује Бајрону, чија је стихована драма *Каин (Cain)* сматрана неморалном и богохулном; у својој драми, Блејк одриче постојање греха и освете,

наглашавајући неопходност опростења. Штампана два кратка естетичка текста – *О Хомеровој поезији (On Homer's Poetry)* и *О Вергилију (On Virgil)*.

Године **1823.** по поруци Цона Линела почиње да ради илустрације за „Књигу о Јову“, са пропратним текстом.

Године **1825.** довршава „Књигу о Јову“, а за Линела ради и илустрације за Дантеову *Божанствену комедију*.

Умире **12. августа 1827.** године; за собом оставља још поетских и прозних дела у свескама (рукопис *Росети* и рукопис *Пикеринг* – названи по људима у чијем су поседу били), писмима, маргиналијама и др; као и цртежа, гравира, слика.

После Блејкове смрти, односно смрти његове супруге (**октобра 1831.** године), одређен број његових, и књижевних и ликовних, дела је изгубљен, изгледа чак намерно уништен, и то од стране пријатеља и поштоваоца из поменуте групе која је Блејка подржавала, уз то и аутора Блејкове биографије, Фредерика Татама (Frederick Tatham), код кога је завршио већи број Блејкових дела, а који је сматрао да нека од њих нису у складу са верским и моралним нормама, чиме је узет данак, незнано колики, од будућег доба.

Од тада се Блејково дело, или оно што је остало од њега, отискује у време и наставља да плови самостално, ка све топлијим и пријемчивијим водама, које ће га, истина полако, али неминовно, прихватити као изузетно, док ће судбина његова и његовог аутора у сопственом времену постати у будућем управо додатан показатељ те изузетности.



Слика 4. – Вилијам Блејк у Хампстеду, Џон Линел

Уколико Вилијама Блејка тражимо на временским координатама књижевноисторијских дела, налазимо га у периоду енглеског романтизма (односно раног романтизма, или, пак, предромантизма), једног од стваралачки најзначајнијих и најплоднијих периода, као и највећих преврата, у историји енглеске књижевности, који, оквирно, покрива крај XVIII и прву трећину XIX века. Као и за сваки преврат, и за овај су се стварали одређени услови.

Романтизам у књижевности се званично родио у Немачкој,<sup>19</sup> али су на немачке ствараоце значајан утицај извршила управо извесна померања у енглеском песништву, којима се донекле одступало од тадашњих (нео)класицистичких конвенција, које су подразумевале угледање на књижевност античке Грчке и Рима и строго поштовање правила рационалног стварања, уз непрестано задржавање мере и потискивање осећања и спонтаних порива.

Укратко, уопштено и шаблонски говорећи, док се поезија претходног доба заснива на разуму и овоземаљској стварности, рационалном бављењу универзалним темама и општим људским вредностима, савременим и градским животом, на подражавању класичних узора и поштовању прописаног, дотле (пред)романтичари уводе осећања, субјективна расположења, ирационално, интуицију, имагинацију, инспирацију, а баве се скривеним и тајанственим<sup>20</sup>, противречним, идеалним и бесконачним, окрећу се природи, сеоском животу, прошлости, и трагају за, у односу на претходно доба, новим изразом.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Треба рећи да се романтизам у свакој земљи одликује посебним условима настанка и развика, као и својим специфичностима, а слично важи и за припаднике овог покрета у оквиру једне земље.

<sup>20</sup> Zoran Gluščević, „Predgovor“, *Romantizam*, Obod, Cetinje, 1967, str. 11

„... zakon tajanstvenosti jednostavno se prenosi iz kosmičkih relacija na čisto ljudske. Mora da ostane, na kraju krajeva, nešto neodgonetnuto, nešto nedokučeno i nedokučivo, ne mogu se svi velovi skinuti, pogled mora da ide za beskrajnom perspektivom.

Ako pažljivo analizujemo ovaj romantičarski elemenat, otkrićeno u njemu trostruku tendenciju: tendenciju ka poništavanju svake fiksacije kreativnog procesa odnosno pretvaranje poezije u stalni dinamički proces; potrebu za slivanjem prošlog, sadašnjeg i budućeg u jedno odnosno poništavanje vremena i, najzad, težnju ka beskrajnom, beskonačnom.“

<sup>21</sup> Суштински, „klasicistička simbolika je rezultat jedne racionalne inspiracije koja je neprekidno u vlasti sopstvenih kriterijuma. Pošto je romantičarska uobrazilja doživela oslobađanje od racionalnih stega i uslovnosti pod pritiskom kompenzacionih mehanizama, dakle u težnji da se nedostaci realnog sveta nadoknade slobodnim izletom mašte u izmišljene svetove, u prošlost, u folklor ili slobodnu igru mašte, ona je daleko pokretljivija od klasicističke imaginacije, te je fond i inventar njenih simbola daleko više razmaknut preko okvira i ograničenja antičke inspiracije, sa kojom u prvom redu računa klasicizam...“

(*Idem*, str. 51–52)

Олга Хумо, „Скица нове димензије времена и нове идентификације у поезији романтичара“, *Летопис Матице српске*, год. 140, књ. 394, св. 5, нов. 1964, Нови Сад, стр. 447

У енглеској књижевности, песник Џејмс Томсон (James Thomson, 1700–1748), пореклом Шкот, чији спев *Годишња доба* (*The Seasons*, 1744), мада испеван у традицији класицизма (у смислу рефлексивности, уопштавања, морализаторског тона), означава почетак интересовања за природу у енглеској поезији тога времена, негује, условно речено, неку врсту интроспективне поезије, посматрајући у својим стиховима о природи повремено и себе сама, односно представљајући их у складу са сопственим расположењем и размишљањем, чиме наговештава једну од препознатљивих, мада знатно развијенијих, одлика романтичарског песништва, на коју је, између осталог, највише утицао Жан-Жак Русо (Jean-Jacques Rousseau, 1712–1778).

Поезија тзв. *гробљанских песника* такође је допринела одвајању од дотадашњег књижевног правца и проналажењу новог. Едвард Јанг (Edward Young, 1683–1765) аутор је спева од девет певања *Жалопојка, или ноћне мисли о животу, смрти и бесмртности* (*The Complaint, or the Night Thoughts on Life, Death, and Immortality*, 1745). Роберт Блер (Robert Blair, 1699–1746), шкотски песник, написао је песму *Гроб* (*The Grave*, 1743). Томас Греј (*Thomas Gray*, 1716–1771) аутор је песме *Елегија написана на сеоском гробљу* (*Elegy Written in a Country Churchyard*, 1750). Ово је поезија мисли о пролазности и смрти, очајања, ноћи, тајанствености, сете, жала, која, мада још увек у класицистичком калупу, доноси нове елементе и ствара залиху песничких слика које ће се користити у наредном периоду. Уз то, Едвард Јанг у свом делу *Размишљања о оригиналном стварању* (*Conjectures on Original Composition*, 1759), даје нове подстицаје, док разликује подражавање од оригиналног стварања и, указујући на Хомера и Шекспира, говори о стваралачкој слободи генија, који иде за надахнућем и ствара сопствена правила.

---

„Измењена схватања о поезији која су гајили енглески романтичари у односу на неокласичаре XVIII века показују се и у придавању не само позитивног већ и превасходног значаја машти у стваралачком процесу ... неокласичари су имали неповољно мишљење о асоцијацијама маште, сматрајући да оне сметају мисли да дође до свог циља. Такође ни емоцији није било места у неокласичарској поезији, пошто се мислило да она ремети непристрасност и универзалну важност песничког садржаја. Она је једино могла да постоји у виду прихваћених ‘страсти’ из неокласичарских трагедија, а никако као индивидуални тренутни доживљај. Ово обележје емоција има тек у зрелом романтизму, када машта добија улогу катализатора који омогућује субјекту да се идентификује с објектом, чиме објект постаје изазивач емоције. Идентификујући се с објектом, субјект плаче, дрхти, радује се – себе ради; оно што се дешава у објективном свету постаје његов лични доживљај према коме он не може остати хладан, јер је погођен његов инстинкт самоодржања.“

У Немачкој се тако формира и делује, у оквирном периоду од 1760. до 1785. године, антикласицистички, предромантичарски покрет, који је, кад је већ био у јеку, добио име *Sturm-und-Drang*;<sup>22</sup> он се попут бујице слио низ окамењени рационализам претходног периода, уздижући култ стваралачког генија и природе, уз нагло пробијање жестоких страсти, необуздане енергије и силовитих осећања.

Осим поменутих песника, другачију климу су стварали и нов период наговештавали песници са израженијом осећајношћу у односу на претходнике, попут сентименталиста Вилијама Колинса (William Collins, 1721–1759), Вилијама Купера (William Cowper, 1731–1800), Оливера Голдсмита (Oliver Goldsmith, 1730–1774), као и Томаса Чатертона (Thomas Chatterton, 1752–1770) и Џејмса Макферсона (James Macpherson, 1736–1796).

У вези са енглеским песништвом и самим романтизмом, у књижевноисторијској литератури често се наилази на три групе. Прву чине Вилијам Блејк (William Blake, 1757–1827) и Роберт Бернс (Robert Burns, 1759–1796), које називају предромантичарима или раним романтичарима. Другу групу чине Вилијам Вордсворт (William Wordsworth, 1770–1850) и Самјуел Тејлор Колриџ (Samuel Taylor Coleridge, 1772–1834), као прва или старија генерација енглеских романтичара, док Џорџ Гордон Бајрон (George Gordon Byron, 1788–1824), Перси Биш Шели (Percy Bysshe Shelley, 1792–1822) и Џон Китс (John Keats, 1795–1821), као друга или млађа генерација, припадају трећој групи. Уз њих су углавном представљени мање значајни (данас, и у односу на поменуте) песници тога периода, као што су: Волтер Скот (Walter Scott, 1771–1832), Роберт Сауди (Robert Southey, 1774–1843), Чарлс Лам (Charles Lamb, 1775–1834), Волтер Савиџ Ландор (Walter Savage Landor, 1775–1864), Томас Камбел (Thomas Campbell, 1777–1844), Томас Мур (Thomas Moore, 1779–1852), Џејмс Хенри Ли Хант (James Henry Leigh Hunt, 1784–1859), Џон Клер (John Clare, 1793–1864), Томас Худ (Thomas Hood, 1799–1845), Џорџ Дарли (George Darley, 1795–1846), Томас Лавел Бедоуз (Thomas Lovell Beddoes, 1803–1849) и др.

Са једне стране, постоји оправдање за сврставање Блејка и Бернса у прву групу, с обзиром на то да су најстарији; уз то, истиче се њихова изразита

---

<sup>22</sup> По истоименој драми (*Буря и навала*), из 1776. године, немачког драматичара Фридриха Максимилијана Клингера (Friedrich Maximilian Klingler, 1752–1831)

индивидуалност у животу и раду, њихова самониклост, самосвојност, изузетност, као оно што отежава њихову класификацију и подвођење под одређену, јасно дефинисану и строго омеђену, поетику. Сврставањем у групу „предромантичара“ или „раних романтичара“ указује се на то да они не припадају сасвим епохи романтизма, али да се још мање могу назвати припадницима претходне велике епохе, тј. класицизма, или поменутих међупериода и струјања који воде самом романтизму.

Роберт Бернс се појављује ниоткуда и доноси свежину свог шкотског краја, у искреним и једноставним песмама о сељачком животу, слободи, природи, љубави. Највећи део своје поезије написао је на шкотском дијалекту, који, и поред својих специфичности, није толико удаљен од стандардног енглеског да би био неразумљив; напротив, чини се да су Бернсове песме и својим језиком унеле неопходну новину и свежину у енглеску поезију тога доба (успут, песме које је испевао књижевним енглеским су му по правилу слабије). У сваком случају, и Енглези су их убрзо прихватили као своје. Оне и обухватају оно најбоље од шкотске песничке традиције и енглеске лирике. Пре Бернса су, у XVIII веку, песници Алан Ремзи (Allan Ramsey, 1686–1758) и Роберт Фергусон (Robert Fergusson, 1750–1774) већ радили на обнови шкотске народне лирике. Године 1786. објављена је у шкотском градићу Килмарноку једина Бернсдова (самостална) песничка збирка, под називом *Песме, углавном на шкотском дијалекту (Poems Chiefly in the Scottish Dialect)*. Бернс је касније састављао и уређивао антологије шкотских народних песама, које је често преправљао и дорађивао, тако да се не може утврдити шта је народно а шта његово, мада је то временом постало једно, и Роберт Бернс се у пуном и најбољем смислу речи зове народним песником.

Један део Бернсове поезије чине љубавне песме, које припадају групи музичких песама (*songs*), било да су написане на постојећу мелодију, било да су већ садржаном музичком компонентом и сопственом мелодичношћу природно себи прибавиле музичку пратњу. Али оне су већином заразне и заносне и због чистог и непатвореног љубавног осећања које их прожима, које је лично и доживљено, често представљено – спонтано и складно – уз и кроз свеже и непретенциозне слике природе, које га обогаћују и потцртавају.



Вилијам Блејк се, опет, попут класициста, занима за опште истине, али то у својој поезији, која јесте мисаона, не чини у виду рационалних излагања у римованим дистисима једног Поупа (Alexander Pope, 1688–1744), песника, критичара и изразитог представника енглеског класицизма. „Романтичарском“ је Блејк близак по томе што, у свом антирационализму, истиче примарни значај интуиције, инспирације, имагинације, али га од „романтичарског“ раздваја то што га не занима лични доживљај у ужем смислу, нити га занима природа на начин на који би се то од једног романтичара очекивало. Блејк се не разлива у љубави према природи, нити јој се препушта као уточишту, склоништу од света, исцелитељки, учитељици; за њега је она од другоразредног значаја, с обзиром на то да му је главно поље интересовања – човек („Где нема човека, природа је празна.“<sup>23</sup>), и то не конкретни човек, са сопственим доживљајем природе, већ човек у контексту света вечности, односно имагинације: „Овај свет имагинације јесте свет вечности. То је божанско наручје у које ћемо сви отићи после смрти земаљског тела. Овај свет имагинације јесте бескрајан и вечит, док је створени или земаљски коначан и временит. У том вечном свету постоје трајне стварности свега, чији одраз видимо у овом земаљском огледалу природе...“<sup>24</sup> Нешто касније додаје: „Уверавам вас да ја не гледам спољашњу творевину, и да је она за мене само сметња, а не дело. Она је попут блата са мојих ногу – није део мене... Не питам своје телесно или земаљско око за вид, ништа више него што бих за то питао прозор. Гледам кроз њега, а не њиме.“<sup>25</sup> Могло би се помислити да Блејк одбацује овај свет у корист неког другог света; међутим, он каже и ово: „Осећам да човек може да буде срећан на овом свету. И знам да је овај свет – свет имагинације и визије. Ја све што сликам видим у овом свету, али не види свако исто. У очима шкртице, новчић је лепши од сунца, а кеса излизана од новца има лепши облик од пуног грозда. Дрво које неког дира до суза радосница, у очима другог је зелена ствар која му стоји на путу. За неког

---

<sup>23</sup> “Where man is not nature is barren.”

*The Marriage of Heaven and Hell* (Нав. према: William Blake – The Complete Poems, ed. Alicia Ostriker, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1977, p. 185)

<sup>24</sup> “This world of Imagination is the World of Eternity it is the Divine bosom into which we shall all go after the death of the Vegetated body This World of Imagination is Infinite & Eternal whereas the world of Generation or Vegetation is Finite & Temporal There Exist in that Eternal World the Permanent Realities of Every Thing which we see reflected in this Vegetable Glass of Nature...”

*A Vision of the Last Judgment* (Нав. према: The Complete Poetry and Prose of William Blake, ed. David V. Erdman, op.cit, p. 555)

<sup>25</sup> “... I assert for My self that I do not behold the Outward Creation & that to me it is hindrance & not Action it is as the Dirt upon my feet No part of Me... I question not my Corporeal or Vegetative Eye any more than I would Question a Window concerning a Sight I look thro it & not with it.”

*Idem*, pp. 565–566

је природа сва смешна и наказна, а према таквом се ја у свом раду равнати нећу; а неко природу једва уопште и види. Али у очима човека имагинације, природа је имагинација сама. Какав је човек, тако и види.<sup>26</sup>

Блејк сматра да је све у оку посматрача,<sup>27</sup> по чему ни универзум није ништа друго до онај који га гледа (што би представљало увођење једног од кључних елемената романтизма – идентификацију субјекта са објектом – који песнику даје огромну сазнајну и стваралачку моћ).<sup>28</sup>

Блејк поставља себи као средишњи задатак:

„Да отворим вечите светове, да отворим бесмртне очи  
Човека ка унутра, у светове мисли: у вечност,  
Што се заувек шири у недрима Бога, Људској имагинацији.“<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> „... I feel that a Man may be happy in This World. And I know that This World Is a World of Imagination & Vision I see Every thing I paint In This World, but Every body does not see alike. To the Eyes of a Miser a Guinea is more beautiful that the Sun & a bag worn with the use of Money has more beautiful proportions than a Vine filled with Grapes. The tree which moves some to tears of joy is in the Eyes of others only a Green thing which stands in the way. Some See Nature all Ridicule & Deformity & by these I shall not regulate my proportions, & Some scarce see Nature at all But to the Eyes of the Man of Imagination Nature is Imagination itself. As a man is, so he sees...”

*The Letters – To Revd Dr Trusler, August 23, 1799* (Нав. према: *Idem*, p. 702)

<sup>27</sup> Northrop Frye, *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, Princeton University Press, Princeton, 1947, pp. 47–48

„Пошто су постојање и перцепција исто, човек постоји вечно на основу и у складу са својом перцепцијом вечности. Свако учење о личној бесмртности које је види било као опстанак појединца или утапање појединца у неки објективан облик општег бића, попут твари или силе или колективног сећања будућих нараштаја, опет је размишљање о вечном као о неодређеном.

Исти се принципи односе на простор. Универзум се у свим правцима протеже у неодређеност, и за физичко око он нема никакве границе ни облика. Све ово указује имагинацији на њену сопствену безначајност и беспомоћност. Ипак некако успевамо то да занемаримо и наставимо да бринемо своју бригу. Тиме показујемо да, што се наших живота тиче, има нечег у времену и простору што није стварно, као и нечег у нама што јесте.“

“Existence and perception being the same thing, man exists eternally by virtue of, and to the extent of, his perception of eternity. Any doctrine of personal immortality which conceives of it either as the survival of the individual or of the disappearance of the individual into some objective form of generalized being, such as matter or force or the collective memory of posterity, is again thinking of the eternal as the indefinite.

The same principles apply to space. The universe stretches out to indefiniteness in all directions, and to the fallen eye it is without any kind of limit or outline. All that this suggests to the imagination is the latter’s own insignificance and helplessness. Yet somehow we manage to shrug it off and go on with our own concerns. By doing so we indicate that as far as our lives go there is something about time and space that is not real, and something about us that is.”

<sup>28</sup> По Глушчевићу, „nestаjanje u beskrajnо aficira najsubjektivniju projekciju, *beskrajno* se automatski pretapa u subjektivno – toliko su oni u stvari bliski jedno drugom, toliko se lako jedno u drugo prelivaju da je, očigledno, beskraj nezamisliv bez subjekta, to jest on i postoji samo kao pokušaj subjektive projekcije i interpretacije, i taj njihov odnos upravo je jedan od romantičarskih pronalazaka.“

(Op.cit, str. 21)

<sup>29</sup> “To open the Eternal Worlds, to open the immortal Eyes

Of Man inwards into the Worlds of Thought: into Eternity

Ever Expanding in the Bosom of God, the Human Imagination”

*Jerusalem* (Нав. према: *William Blake – The Complete Poems*, ed. Alicia Ostriker, op.cit, p. 640, 5:18–20)

Односно да, изједначавајући Бога и Имагинацију,<sup>30</sup> подучи човечанство како да дође до рајског врта, засађеног у људском уму.<sup>31</sup>

Дакле, Блејк тај други свет види управо овде, на овом свету<sup>32</sup>: „Ви сигурно грешите кад кажете да се визије маште не могу наћи у овом свету. За мене је сав овај свет једна непрестана визија маште или имагинације, и ја сам поласкан када ми то кажу. Шта је то што толико издиже уметност Хомера, Вергилија и Милтона? Зашто је Библија забавнија и поучнија од ма које друге књиге? Није ли то зато што се обраћају имагинацији, која је духовни осећај, а тек посредно разумевању или разуму?“<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Zoran Gluščević, „Konačno i beskonačno kod romantičara“, *Izraz, časopis za književnu i umjetničku kritiku*, Sarajevo, knj. XV, god. VIII, br. 1, januar 1964, str. 13–14

„Engleski romantičari ubacuju u lanac pojmova o konačnom i beskonačnom i jedan novi elemenat: pojam imaginacije, reč koju je upotrebljavao još i Šekspir, koja označava graditeljsku stvaralačku fantaziju za razliku od fantazije uopšte, onu duhovno-intelektualnu silu koja stvara kako u prirodi tako i u ljudskoj svesti, upravo kroz nju.

Od početka nam se čini razumljivo i blisko ovo dovođenje u vezu sveta beskrajnog i sveta imaginacije, ono je u prvom svom, verovatno nesvesnom nastanku plod jednog psihičkog, prinudnog i spontanog mehanizma. Ako naime uprostimo za trenutak svu suptilizovanu i spiritualizovanu složenost značenja reči imagination kod engleskih romantičara, pa je svedemo na glagolsko značenje *imagine* (zamišljati, predstavljati), onda nam se psihološki nameće kao neminovno, spontano i sasvim prirodno što je tamo, u ljudskoj svesti ili podsvesti, iskrsla predstava o bliskoj vezi ova dva pojma: beskrajnosti i imaginacije. Gde bi se beskrajnost, nedostupna neposrednom, čulno-realnom iskustvu, mogla sigurnije smestiti do u svet misli, zamišljanja, predstavljanja, uobrazilje, imaginacije? Jedino je svet misli i predstave neograničen, jedino u njega mogu da se smeste svetovi po prostoru i kretanju beskrajni i večni, jedino su prostori imaginacije kadri da u prime u sebe pojam beskrajnog i beskonačnog.“

<sup>31</sup> Колриџ је на истом трагу када каже да што више посматра предмете у природи више му се чини да тражи симболички језик за нешто што у њему већ и одувек постоји него што открива нешто ново. (Види: *Coleridge's Notebooks. A Selection*, ed. Seamus Perry, Oxford University Press, Oxford, 2002, pp. 87–88)

<sup>32</sup> Говорећи о немачком теологу и филозофу Фридриху Шлајермахеру (Friedrich Schleiermacher, 1768–1834), Ридигер Зафрански каже: „Јединство са Богом или, боље, удео у боžанском није ствар nekog бесмртног живота после смрти. Оно не претпоставља ни приhvatanje nekog небеског законика. Оно је више participacija у вечном животу овде и сада. Besmrtnost, objašnjava on, није ништа друго до postati *jedno sa beskonačnim usred konačnosti i biti večan u jednom trenutku*.“

(Ridiger Zafranski, *Romantizam – jedna nemačka afera*, prevela Mirjana Avramović, Adresa, Novi Sad, 2011, str. 104)

„Religiozno iskustvo nije vezano za svrhu, recimo u tom smislu da obećava onostranu nagradu... Оно је iskustvo beskonačnog u konačnom trenutku. Оно је ispunjen trenutak, оно је живи живот и зато може да zrači oživljavajuće na ostale oblasti života. Оно не služi nikakvom cilju, оно је cilj. То му је zajedničko sa umetnošću, како је romantičari razumeju. I zato su i mogli da pohvalu *smislu i ukusu za beskonačno* dovedu u vezu sa svojom strašću prema umetnosti.“

(Idem, str. 106–107)

<sup>33</sup> „... You certainly Mistake when you say that the Visions of Fancy are not to be found in This World. To Me This World is all One continued Vision of Fancy or Imagination & I feel Flattered when I am told So. What is it sets Homer Virgil & Milton in so high a rank of Art. Why is the Bible more Entertaining & Instructive than any other book. Is it not because they are addressed to the Imagination which is Spiritual Sensation & but mediately to the Understanding or Reason...“

*The Letters – To Revd Dr Trusler, August 23, 1799* (Op.cit, pp. 702–703)

Већ се у самим досадашњим наводима Блејкових речи уочава оно што би се могло назвати противречностима, што се у случају романтичара, а нарочито у Блејковом случају, пре може назвати спајањем и уједињењем супротности, односно тежњом ка свеобухватности, усаглашавању свих облика живота, хармонији и целовитости, у оквиру једног ширег, не искључиво рационалног, приступа себи и свету.<sup>34</sup>

Олга Хумо каже да су енглески романтичари „хтели да дају песничку интерпретацију мистичној вези маште и емоције, чија је снага и евидентност пркосила рационалној логици, – са трансценденталним светом, мање одређеним од религиозног, али непобитним. У њему се, по тој концепцији, латентно крило решење свих оних супротности које су позитивне науке XVIII века оставиле нерешеним. Другим речима, на супрот ограниченом и несавршеном свету емпиријског мишљења, песници су нагостили могућност сазнавања, у тренутку песничког надахнућа, а без учешћа логичког мишљења, једног апсолутно хармоничног безвременског система, који утиче на све што постоји а такође и зрачи из свега што субјективно и објективно постоји, а открива се песнику под одређеним

---

<sup>34</sup> Александар Видаковић каже да „Блејк страсно проповеда да човек који допусти превагу у себи ма иједног елемента, било то осећајности, било то разума, самим тиме постаје непотпун, несавршен, пада са свог високог постоља и губи јединство своје духовне природе. Једина је имагинација та која може да наткрили све, да својом сједињујућом снагом усклади све супротности човекове душе, да му поврати духовно јединство. Блејк је, једном речју, пророк који проповеда религију имагинације: једино имагинативни живот може да задовољи човека, једино нас он може спасти из затвора себичности; без трансценденталне снаге имагинације чак је и љубав недовољна: Христос није ништа друго до Божанска имагинација – имагинација је та која рађа уметност.

Али баш зато што она обухвата све што у себи садржи васељенску целокупност, она се и не да појмити кроз један свој елемент, кроз *подељеног човека*, и Блејк њу проповеда кроз мит и символ, кроз уметничко средство које се никада не да у потпуности анализирати“.

(„Блејкова стогодишњица“, *Српски књижевни гласник*, књига XXII, бр. 2, 16. септ. 1927, стр. 459–460)

Говорећи, додуше, о техници тока свести, као средству за неке писце подесном и неопходном за изражавање унутрашњег живота, Олга Хумо гледа на њу са једне стране као на симптом фрагментизације у свести човека, а са друге као на покушај да се „fragmentizacija prevaziđe time što će se pokazati da čak ta haotična struja vremena i doživljavanja sadrži izvesne osobine trajanja, uzajamnog prožimanja, produženosti, jedinstva. Time bi se spasao човек kao ličnost, човек koji je izgubio veru svojih otaca u večnost i postojanost. Gledajući unazad svoj život, on ne sme da ga vidi lišenog svakog smisla i jedinstva, besciljnog, promašenog“.

(*Problem vremena kod Sterna i Prusta*, Naučna knjiga, Beograd, 1960, str. 10)

За Глушчевића то представља напор да се успостави „totalitet ljudske ličnosti, razbijen i rasparčan profesionalnom deformacijom i staleškim podeljenostima i ograničenjima. Pojam *beskonačnog* spušta se iz sfere astralne apstrakcije na realno društveno tlo i postavlja kao vaspitni entitet u borbi protiv stihije odljudjenja i otudjenja, s kojom se suočio moderan evropski човек na istorijskoj prekretnici iz osamnaestog u devetnaesti vek“.

(„Predgovor“, *Romantizam*, op.cit, str. 19)

околностима (песникове идентификације с објектом). Тај феномен остаје невидљив за рационално и практично око коме, додуше, није ускраћено да га накнадно, својим методима, расветли или учествује као неопходни чинитељ у његовом изражавању.<sup>35</sup> Сам Блејк каже: „Што је сада доказано, некад беше тек замишљено.“<sup>36</sup>

Блејк има крајње негативан став према савременој научној и филозофској мисли,<sup>37</sup> оличеним, за њега, у Бејкону,<sup>38</sup> Локу,<sup>39</sup> Њутну,<sup>40</sup> који за Блејка представљају „сатанско тројство“; *сатанско* – не зато што говори погрешне ствари, већ зато што ствари представља парцијално, издижући затим парцијалност на ниво целине, без трунке свести или бар интуиције о томе да је оно што се перципира – непотпуно, недовољно.

Тако се зло налази у парцијалности, тј. парцијалност, која је суштинска одлика „пакленог тројства“, представља потенцијално зло. Блејков покушај да у своме делу обједини, помири и уравнотежи различите делове људске душе

---

<sup>35</sup> „Скица нове димензије времена и нове идентификације у поезији романтичара“, *op.cit.*, стр. 447–448

<sup>36</sup> “What is now proved was once, only imagin’d.”

*The Marriage of Heaven and Hell* (*Op.cit.*, p. 184)

<sup>37</sup> На Блејка су, поред Сведенборга, значајан утицај извршили швајцарски лекар и алхемичар Парацелзус (1493–1541), и то, између осталог, својом вером у врховну моћ имагинације и схватањем односа између душе и тела, који нису два одвојена ентитета, и немачки мистик и визионар Јакоб Беме (1575–1624), пре свега својом вером у Бога који у себи садржи све антитетичке принципе, односно свеобухатним истраживањем и интеракцијом свих делова људске психе, као и величањем улоге имагинације, која представља стваралачку моћ. Сву тројицу помиње у *Венчању неба и пакла*. Парацелзус и Беме су одиграли још једну важну улогу у вези са Блејком: дали су морални ауторитет и његовој позицији, тиме што су показали „да и изгнаник може да буде визионар и да постоји сасвим други начин гледања на свет.“

(Види: Peter Ackroyd, *Blake*, *op.cit.*, p. 155)

<sup>38</sup> Франсис Бејкон (Francis Bacon, 1561–1626) везује знање за експерименталну методу, сматрајући да оно мора да се заснива искључиво на чињеницама до којих се долази експерименталним путем; а Блејк види пут на којем човека у животу води сумња уместо вере, односно разум уместо имагинације, као последицу управо тог Бејконовог материјалистичког становишта.

<sup>39</sup> Са својом емпиријском филозофијом пет чула, Џон Лок (John Locke, 1632–1704), поред Бејкона, представља још једну сталну Блејкову мету.

„По Локу, идеје до ума стижу из простора; по Блејку, простор је стање ума. Али, како пали човек око себе види само рушевине палог света које је произвео сам његов пад, простор је ниско стање ума. У вишим стањима, где свет у ком живимо није објективан већ створен, простор више није неодређено пространство већ облик онога што ми стварамо...“

“According to Locke ideas come from space into the mind; according to Blake space is a state of mind. But, as fallen man sees around him only the ruins of a fallen world which his own fall produced, space is a low state of mind. In higher states, where the world we live in is not objective but created, space is no longer an indefinite extent but the form of what we create...”

(Northrop Frye, *Fearful Symmetry*, *op.cit.*, p. 48)

<sup>40</sup> Исак Њутн (Isaac Newton, 1642–1727), са својом механицистичком, уређеном и непотпуном представом универзума, представља суштински логичан след доктрине Бејкона и Лока.

представља (једини могућ) покушај да се оствари Добро, које се налази у целини, у монади, независно од тога да ли се ради о зрнци песка или целом једном свету; које се, дакле, налази у обједињавању и обезвремењивању, у оном „једном трену у сваком дану који Сатана не може да нађе“,<sup>41</sup> док се Зло налази у раздвојеним деловима, односно у самој раздвојености, и не постоји ако му ништа није потчињено.<sup>42</sup> Оно је, стога, чешће и видљивије, али је Добро веће и јаче и може да га обухвата и мења. У крајњој линији, Зло је или распарчано Добро или саставни део Добра – самостално њега нема и представља тек привид.<sup>43</sup>

Другим речима, Блејк има изразито негативан став према материјализму, рационализму, механицизму, деизму, аналитичком разуму, заробљеном уму и празнини која га испуњава (*tabula rasa* у Локовој теорији<sup>44</sup> – по Блејку: „Познавање идеалне лепоте се не стиче, већ се рађамо са њим. Урођене идеје су у сваком човеку, рођене са њим; оне га истински и чине.“<sup>45</sup>), као и према потискивању и гушењу ма ког вида човекове енергије, нагона, снаге. Блејк се непрестано буну против ограничавања човекових могућности и слобода од стране савремене науке, организоване религије и разума, односно против „вредности“ које они намећу: лажних моралних начела и, у складу с њима, себичности, зависти, кажњавања,

---

<sup>41</sup> “There is a Moment in each Day that Satan cannot find”

*Milton*, 35: 42 (Нав. према: *William Blake – The Complete Poems*, ed. Alicia Ostriker, op.cit, p. 592)

<sup>42</sup> Види: Жан-Клод Каријер, „Пред сфингом“, *Крај времена, Градац*, Чачак, бр. 167–168, 2008, стр. 75, где се исто каже за време: „Време не постоји ако му ништа није потчињено.“

<sup>43</sup> K. G. Jung, *Aion*, preveo Zlatko Krasni, Atos, Beograd, 1996, str. 245–246

„Iako Dialogus questionum LXV nije autentičan Augustinov spis, on ipak jasno izražava njegov stav. Quaest. XVI: Будући да је Бог створио све добро и нема ништа што он није створио – откуд зло? Одговор: Зло није биће, већ је његова одлика одсуство доброг. Далје, добро може да постоји без зла, али зло не може без добра, и не може бити зла тамо где нема ни добра. Ако користимо израз ’добро’, онда хвалимо једно биће, а ако кажемо ’зло’, онда не коримо неко биће, већ неки недостатак који је супротстављен добром бићу.“

Mirča Elijade, *Istorija verovanjâ i religijskih učenja 3*, prevela Mirjana Zdravković, Bard-fin, Beograd, Romanov, Banja Luka, 2003, str. 45

„Počev od Vasilija Velikog, hrišćanski teolozi su taj problem rešavali opovrgavanjem ontološkog realiteta Zla. Vasilije je Zlo definisao kao ’odsustvo Dobra. Prema tome, Zlo nije neodvojivo od neke supstancije koja bi mu bila svojstvena, već se pojavljuje kvarenjem duše...’ Na sličan način, za Tita iz Bosre (umro 370), za Jovana Zlatoustog (oko 344–407), Zlo je značilo odsustvo Dobra... Avgustin preuzima ove iste argumente...“

<sup>44</sup> K. G. Jung, *Sećanja, snovi, razmišljanja*, prevela Dubravka Opačić-Kostić, Atos, Beograd, 1995, str. 344 „Dečija psiha u svom podsvesnom stanju sve je drugo osim *tabula rasa*: ona je već preduobličena na prepoznatljivo individualan način i poseduje, štaviše, sve izrazito ljudske nagone, kao i *a priori* date osnove viših funkcija.“

<sup>45</sup> “Knowledge of Ideal Beauty. is Not to be Acquired It is Born with us Innate Ideas. are in Every Man Born with him. they are truly Himself...”

*The Marginalia – Annotations to The Works of Sir Joshua Reynolds* (Нав. према: *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman, op.cit, p. 648)

надметања (чак и у сфери уметности, која је, за Блејка, са тим неспојива: „Не могу да замислим да се истински песници икако надмећу.“<sup>46</sup>), новца, лажне славе, односно описивања било каквих кругова и, затим, бесмисленог и безизлазног јурцања у њима, као и свеважећих закона, општих судова и погрешних представа о добру и злу.

Наспрам свега тога стоје речи које изговара Лос – који у Блејковим спевовима представља имагинацију, инспирацију, стваралачки дух, самог песника, онога који ствара у времену, чак време само: „Ја нећу да мерим и да вагам – мој посао је да стварам.“<sup>47</sup> Види се, дакле, да је Блејк већ изнео, и чак до крајности довео, неке основне романтичарске тежње и ставове.<sup>48</sup>

Наводећи у поменутом есеју Поупов опис Лондона, са једне стране, а, са друге, Блејков, у песми „Лондон“, и Вордсвортов, у песми „Састављено на Вестминстерском мосту 3. септембра 1802. године“, Олга Хумо закључује да друга двојица гледају, осећају, виде и сведоче о свему аутентичније него први.

---

<sup>46</sup> “I cannot think that Real Poets have any competition.”

*The Marginalia – Annotations to Wordsworth’s Poems* (Нав. према: *Idem*, p. 665)

<sup>47</sup> “I will not Reason & Compare: my business is to Create”

*Jerusalem* (Op.cit, p. 651, 10:21)

<sup>48</sup> Миодраг Павловић каже да је, у књижевноисторијском погледу, Блејк „један од првих и најснажнијих романтичара у енглеској поезији, но у праву су они који кажу да он стоји ван регуларне линије развоја у енглеској литератури. Његов утицај се добро осећа у енглеској поезији, нарочито у двадесетом веку, али он се појавио скоро ван икакве песничке традиције; ако прави алузије на Милтона и Библију, то показује његову зависност од ових извора само у погледу садржајних елемената; својим поетским изразом пак он открива тако велики степен самосталности да га то карактерише, по нашем мишљењу, као наивног уметника. Једног од највећих што су писали стихове. Наиван и кад негује мали лирски римовани облик, наиван кад хоће да да огромне, епске размере својим визијама. *Визију* је он прогласио основом свог стваралачког поступка, и по томе је био ултраромантичар: *визијом* по њему човек постиже свој идентитет, она је његово уметничко и морално вјерују, јер га доводи до сазнања истине о свету, и до пуне стваралачке моћи, у исти мах. Но у Блејковом *визионарству* било је нешто неуобичајено, што га је одвајало од романтичара: његов став према сопственим визијама је хладнокрван, оне се не збивају у неком врелом узбуђењу, него у прибраном, разумном стању свести... Тај парадокс *свакодневне визије* можемо решити можда тиме што ћемо претпоставити да *визија* код Блејка не дефинише само тренутак стваралачког, односно имагинативног откривања, него подразумева и оно што се после тог откривања устаљује: форму у којој га памтимо – његово преображење у симбол“.

(„Визионар Вилјем Блејк“, *Политика* (Култура – уметност), 13. октобар 1957, стр. 3)

Никола Кољевић каже да је реч „о чудном путу једног песничког temperamenta koga su pre prekomerna prisustva nego odsustva odvojila od matice romantizma, sprečila ga da bude celim delom vođ nove generacije“ иако „njegovo delo potencijalno nosi skoro sve elemente romantičke avanture: prkos originalnosti, vizionarstvo i proročku čežnju pre svega“.

(„Aktuelna reč u Blejkovom delu“, *Književne novine*, br. 57, decembar 1957, str. 5)

ЛОНДОН

Свака прописна улица,  
Куд прописна Темза иде,  
Препуна је оних лица  
Где се бол и туга виде.

Крици људи грла јака,  
Деце, што од страха јече,  
Сваки глас и клетва свака  
Ланцем од окова звече.

Ојачара малих вика  
Ужас у цркве улива;  
Уздах тужног се војника  
Ко крв низ зид дворца слива.

Најјаче кроз ноћ се дижу  
Псовке проститутке младе,  
Које сузу чеда стижу  
И постељу брачну гаде.

LONDON

I wander throu' each charter'd street,  
Near where the charter'd Thames does flow.  
And mark in every face I meet  
Marks of weakness, marks of woe.

In every cry of every Man,  
In every Infants cry of fear,  
In every voice: in every ban,  
The mind-forg'd manacles I hear

How the Chimney-sweepers cry  
Every blackning Church appalls,  
And the hapless Soldiers sigh,  
Runs in blood down Palace walls

But most thro' midnight streets I hear  
How the youthful Harlots curse  
Blasts the new-born Infants tear  
And blights with plagues the Marriage hearse<sup>49</sup>

Ова Блејкова песма, из *Песама искуства*, жесток је крик против друштвених неправди, оличених у страшним сликама животне беде, као и против забрана које гуше индивидуалну слободу. Придев *пропис(а)на (charter'd)* из прве строфе може се схватити и као означавање (једног од) узрока стања у друштву које се затим описује у песми: све је, дакле, са једне стране, прописано и има своју законску и друштвено прихватљиву форму, док се, са друге стране, испољава у наказним појавама, које Блејк тако згуснуто а живописно представља.

САСТАВЉЕНО  
НА ВЕСТМИНСТЕРСКОМ МОСТУ  
3. СЕПТЕМБРА 1802. ГОДИНЕ

Да ли свет шта лепше да покаже има!  
Јадан је онај ко би могло лако  
Проћи призор величанствен тако:  
Град овај сада одору прима  
Лепоте јутра; у миру са свима.  
Броди, торњи, куле, цркве, од њих свако  
Шири се по земљи, и небо би такџ;  
Светлуцавог сјаја, у зраку без дима.  
Никада ни сунце лепше није дало  
Брду, стени, дољи, први зрак свој свежи;  
Никад се за такав спокој није знало!  
Док речица баш по вољи својој бежи;

COMPOSED  
UPON WESTMINSTER BRIDGE  
SEPTEMBER 3, 1802

Earth has not anything to show more fair:  
Dull would he be of soul who could pass by  
A sight so touching in its majesty:  
This city now doth like a garment wear  
The beauty of the morning; silent, bare.  
Ships, towers, domes, theatres, and temples lie  
Open unto the fields, and to the sky;  
All bright and glittering in the smokeless air.  
Never did sun more beautifully steep  
In his first splendour valley, rock, or hill;  
Ne'er saw I, never felt, a calm so deep!  
The river glideth at his own sweet will:

<sup>49</sup> *Songs of Innocence and of Experience* (Нав. према: *William Blake – The Complete Poems*, ed. Alicia Ostriker, op.cit, p. 128)



Све од кућа, Боже, ко да је заспало;  
И то цело моћно срце мирно лежи!

Dear God! the very houses seem asleep;  
And all that mighty heart is lying still!<sup>50</sup>

У овом сонету (Вордсворт је поново увео ову форму у енглеску поезију), из 1807. године, Вордсворту је, као изразитом песнику природе и рустичног, овога пута управо град, и то индустријски Лондон, послужио као инспирација. Вероватно и сам изненађен погледом на њега у рано јутро, Вордсворт га је овековечио у тренутку када град не показује своје главне одлике (ни дневне ни ноћне), већ је пре усклађен са природом, у свој достојанствености, миру и сјају.

Вилијам Ворсворт и Самјуел Тејлор Колриџ природно припадају истој групи, с обзиром на то да су се дружили и заједно радили (постоји и заједнички назив за њих двојицу, и песника Саудија – *језерски песници*, пошто су неко време боравили у Језерској области у северној Енглеској), што, међутим, не треба да наводи на закључак о њиховој песничкој сродности.

Збирка песама *Лирске баладе (Lyrical Ballads)*, коју је 1798. године Вордсворт објавио заједно са Колриџом, представља прекретницу у енглеској поезији, касније означену као званични почетак епохе романтизма. По Колриџу, њих двојица су поделили задатке према сопственим склоностима, па је Вордсворт (иначе аутор већег броја песама у збирци) обрађивао теме из обичног, свакодневног живота, дајући им драж новине и необичног, док је Колриџ приближавао несвакидашње и натприродно.

Друго, проширено, издање *Лирских балада* објављено је 1800. године и садржи додатне Вордсвортове песме, као и његов „Предговор“, написан као одговор критичарима који су исмејали језик и безначајност тема песама збирке. У њему су изнети теоријски ставови о песништву и песничкој дикцији, а сматра се манифестом енглеског романтизма.

Вордсвортов главни циљ је био да у песмама одабере ситуације и догађаје из обичног живота и да их представи језиком којим људи стварно говоре; истовремено је желео да ове обичне ствари обавије маштом, чиме би их приказао у неубичајеном виду, као и да их учини занимљивим, тражећи у њима основне законе људске природе. Обично је биран скроман и сеоски живот, јер ту, по

---

<sup>50</sup> *A Book of English Poetry*, collected by G. B. Harrison, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1950, p. 247–248

Вордсворту, „битне страсти срца налазе боље тле“, а и обједињују се са природом. Ови људи саопштавају једни другима своје мисли и осећања једноставно и спонтано, и такав је језик, за Вордсворта, знатно више филозофски од оног који песници у својој претенциозности користе.<sup>51</sup>

За Вордсворта је песништво највише филозофско од све књижевности, јер је његов циљ истина, не индивидуална и локална, већ општа, и делотворна, она која је своје сопствено сведочанство. Поезија је слика човека и природе. Песник разматра човека и природу као да су суштински прилагођени једно другоме, а ум човеков као да је природно огледало најлепших и најзанимљивијих својстава природе. Песник, за разлику од научника, пише само под једним ограничењем – да пружи непосредно задовољство – и изузев овог ограничења не постоји ниједан предмет који стоји између њега и оног што приказује. А то пружање задовољства је, по Вордсворту, лак задатак за оног који гледа на свет у духу љубави. Знање песника приања за људе као неопходан део егзистенције, као њихово природно и неотуђиво наслеђе, док је знање научника лично и индивидуално. Поезија је, за Вордсворта, прва и последња од свег сазнања.

Вордсворт каже да у песмама збирке има мало тога што се обично назива песничком дикцијом; и додаје да је уложено исто онолико труда да се она избегне, како би се језик приближио оном којим људи заиста говоре, колико се иначе улаже труда да се она створи. У том циљу избегнуте су окоштале фразе и говорне фигуре, које су до тада сматране саставним делом песничког језика. Вордсворт сматра да се језик добре песме, чак и најузвишенијег карактера, не мора ни по чему, сем по метрици, разликовати од језика добре прозе; за њега не постоји битна разлика између језика прозе и метричке композиције.

У трећем издању *Лирских балада*, из 1802. године, објављен је и „Додатак“, у којем Вордсворт, бранећи природни говор, признаје да се језик најранијих песника, као језик изузетних ситуација, разликовао од обичног језика, али додаје да су њиме људи заиста говорили. Најранији песници свих народа писали су из осећања изазваних стварним догађајима; дакле, писали су природно и осећали снажно, а језик им је био смео, и фигуративан, а вероватно му је рано била додата

---

<sup>51</sup> Језик књижевног класицизма био је различит од говорног, избегавајући сваку везу са свакодневицом.

и нека врста метра. Касније су људи, увиђајући утицај таквог језика и желећи да произведу исто дејство, мада ненадахнути истом страшћу, механички присвајали исте фигуре говора. Тако се постепено створио језик који се разликује од људског говора у ма којој ситуацији.

Вордсворт дефинише добру песму као спонтан излив снажних осећања човека који је обдарен изузетном осетљивошћу, а који је размишљао дуго и дубоко – јер мисли дотерују и воде непрекидне изливе осећања. Као још једну значајну одлику ових песама Вордсворт наводи то што осећање изражено у њима даје значај радњи и ситуацији, а не обратно.<sup>52</sup> У жељи да сопствена осећања приближи осећањима оних које описује, песник је у стању да се поистовети са њима. Нешто касније, Вордсворт додаје да поезија води порекло од емоције које се песник сећа у стању мировања. Затим се о тој емоцији размишља, све док мирно стање не ишчезне, а сама емоција постепено стварно не оживи у свести. То је, по Вордсворту, расположење у којем почиње успешно стварање поезије.

У једној од својих најпознатијих песама природе, „Сам ко облак небом плових...“, коју често насловљавају „Зеленкаде“ или „Нарциси“, објављеној у *Песмама (Poems, 1807)*, песник казује шта је доживео када је угледао мноштво златних зеленкада крај језера, као и шта му тај доживљај, односно његово призивање у свест, у животу значи (у складу са изнетим теоријским ставом да поезија, као спонтан излив снажних осећања, потиче од емоције које се песник сећа и о којој размишља у мирноме стању, све док то стање не нестане, уступивши место емоцији оживљеној у свести).

\*\*\*

Сам ко облак небом плових  
Над пашњаком белих стада;  
И погледом тад улових  
Мноштво златних зеленкада,  
Поред језера, у гају,  
На ветрићу где играју.

Ко звезде што светлост роде  
И трепћу по Путу млечном,  
Протежу се ту крај воде,  
У том реду вековечном:

\*\*\*

I wandered lonely as a cloud  
That floats on high o'er vales and hills,  
When all at once I saw a crowd,  
A host, of golden daffodils,  
Beside the lake, beneath the trees,  
Fluttering and dancing in the breeze.

Continuous as the stars that shine  
And twinkle on the milky way,  
They stretch'd in never-ending line  
Along the margin of a bay:

---

<sup>52</sup> Глушчевих каже да романтичари „prisvajaju emociju kao sredstvo individuacije ali i kao sredstvo spajanja sa kosmičkim okvirom, u koji sebe smešta romantični subjekt“ („Predgovor“, *Romantizam*, op.cit, str. 22)

Видех како, на хиљаде,  
Главом машу зеленкаде.

Вали крај њих плесали су,  
Ал' не у толиком сјају –  
А Песници тужни нису  
Када су у таквом крају!  
Зурио сам – нисам знао  
Шта ми је тај призор дао;

Јер сад, кад на каучу лежим,  
Докон или у мислима,  
Често духом њима тежим,  
Што тек у самоћи има;  
Срце је тад пуно среће,  
Са њим игра ово цвеће.

Ten thousand saw I at a glance  
Tossing their heads in sprightly dance.

The waves beside them danced, but they  
Out-did the sparkling waves in glee: –  
A Poet could not but be gay  
In such a jocund company!  
I gazed – and gazed – but little thought  
What wealth the show to me had brought;

For oft, when on my couch I lie  
In vacant or in pensive mood,  
They flash upon that inward eye  
Which is the bliss of solitude;  
And then my heart with pleasure fills  
And dances with the daffodils.<sup>53</sup>

Олга Хумо примећује да „у субјективном погледу, садашњи утисак, када су нарциси ‘блеснули’ пред унутрашњим оком песника и када он о томе пише, садржи и прошли тренутак када их је видео у стварности, па и транспозицију тог тренутка у један тренутак будућности који је песник замислио, предвидео, у тренутку самог доживљаја. На тај начин, присутна су три временска плана: тренутак када се субјект сећа, затим тренутак када је сам доживљај био садашњост, а који је прошлост у односу на тренутак сећања, и тренутак који је био будућност у време доживљаја и у време сећања на њега, када је песник предосећао шта ће за њега у даљем животу значити тај сусрет са зеленкадама.

Тиме песнички доживљај добија дубину и пуноћу у поређењу са једнодимензионалним и објективним третманом неокласичара, а добија и квалитет психолошког процеса који се креће и развија у времену.

Ефекат овакве суперпозиције различитих временских планова долази од тога што се, између тренутка сећања и тренутка доживљаја наталожило у субјекту цело оно сензибилно и друго искуство и зрење до кога је дошло у међувремену, тако да је личност која је доживела утисак и личност која га се сећа у исто време и идентична и друга, што исто тако даје дубину и психолошку истинитост импресији и њеном изразу. А само сећање није једно логично и рационално, утилитаристички ‘поручено’ сећање, већ спонтано, које нехотице, под непосредним утицајем једног садашњег утиска, а захваљујући функцији маште, ‘блесне’ у нашем унутрашњем свету. Тема песме је интиман доживљај, који се развија и достиже врхунац у оквиру

---

<sup>53</sup> *A Book of English Poetry*, collected by G. B. Harrison, op.cit, p. 239

песниковог ја, тако да је то песничка тема једне одређене врсте, али зато не мање стварна и песнички не мање значајна“.<sup>54</sup>

Увођење и преклапање различитих временских димензија у песми онда твори и ванвременску димензију (вечитог *сада*, вечног тренутка), која је срж песничког доживљаја, „када жива душа постајемо, док оком, смиреним снагом хармоније и радости, проничемо у живот ствари“, као што сам песник каже, што, по О. Хумо, „не постижемо неким емпиријским научним процесом, већ једино дејством надахнутог тренутка при доживљају лепоте...“<sup>55</sup> Временско преплитање, са једне, и „вечни тренутак“, са друге стране, налазе се и у песми (из које су горе наведени стихови) насловљеној „Стихови састављени неколико километара изнад Тинтернске опатије, приликом поновне посете обалама реке Вај за време једног путовање, 13. јула 1798. године“ (Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey, on Re-visiting the Banks of the Wye During a Tour, July 13, 1798), објављеној у *Лирским баладама* 1798. године, коју О. Хумо наводи као савршен пример обраде „теме додир субјекта, у тренутку екстазе, са трансценденталним светом...“<sup>56</sup> Ту се песник „после пет година одсуства враћа у предео необичне лепоте. Пејзаж је у међувремену добио тако рећи још једну временску димензију, јер су се садашњи и прошли тренутак запажања спојили у нов, богатији квалитет. Ово уношење два (па и три – будућност) временска плана у садашњи тренутак бића, уопште уношење димензије времена – субјективног, психолошког времена у поезију – једна је од особина романтичарске књижевности.“<sup>57</sup> У овом контексту треба поменути и Вордсвортову „Оду о наговештајима бесмртности из сећања на рано детињство“ (Ode on Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood) из *Песама* (*Poems*, 1807), као и спев *Прелудијум* (*The Prelude*, 1850).

Олга Хумо каже да је код „романтичара предуслов песникове емоционалне идентификације са објектом онај изузетни тренутак када неки садашњи подстрек (објект) изазове у субјекту (радом маште) асоцијације са садржајима који су се у прошлости наталожили у његовој подсвести, и тамо се примирили чекајући на знак који ће их пробудити и активизирати у стварању новог, сложенијег душевног

---

<sup>54</sup> „Скица нове димензије времена и нове идентификације у поезији романтичара“, *op.cit.*, стр. 450

<sup>55</sup> *Idem*, стр. 449

<sup>56</sup> *Idem*, стр. 448

<sup>57</sup> *Ibid.*

садржаја.<sup>58</sup> У ‘Тинтернској опатији’ тренутак садашњег доживљавања зато није издвојен чист, већ обогашен прошлим тренутком који је са садашњим идентичан просторно (пошто се посматра исти предео као и пре пет година, тако да је идентичност место доживљаја овде подстрек за садашњу емоцију), али не и временски. У песми о зеленкадама садашњи тренутак такође није дат чист, већ као акорд у коме учествују тонови прошлости и будућности. Али песници романтизма уносе у своју поезију (Кублај Кан, Китсове оде) и запажање да је тај свет маште, тај немогући свет у коме су и прошлост и будућност субјективна садашњост, у неизмирљивој супротности са светом стварности, или светом у коме смо навикли, за потребе нашег практичног мишљења, да садашњи тренутак себи представљамо без примеса прошлости и будућности. У песниковом свету маште, међутим, тај тренутак, психолошки верније, умногостручен је другим временским плановима. Али тај песнички свет је управо онај у коме ми најзад себе видимо као објект, као део објективног света, тако да наша свест о себи престаје бити линеарна и механичка, а постаје вишедимензионална и дијалектичка.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> За О. Хумо, Стерн, као и Пруст, „prevazilazi francuske romantičare (ali ne i engleske) u toj magiji evokacije prošlosti – oni je tretiraju kao sadašnjost u sadašnjem trenutku, utiskuju je u sadašnjost, i ne pričaju je kao sećanje. U tom pogledu i jedan i drugi ukidaju odnos subjekt–objekt, u kome je subjekt sadašnje ja a objekt – objekt pamćenja. Oni prošlost ne pričaju objektiviziranu, nego je iznose subjektiviziranu, kao realni sadašnji sadržaj svesti. Objektivizirano pričanje prošlosti je izjednačavanje uspomena s racionalnom misli, a subjektivno evociranje je iracionalno.“

(*Problem vremena kod Sterna i Prusta*, op.cit, str. 118)

<sup>59</sup> Године 1999. био сам мобилисан. После неколико дана проведених у матичној јединици, позвано је нас осам војника и речено нам је да идемо у специјалну, строго поверљиву мисију. У ситуацији већ довољно апсурдној, ово је најпре деловало као неслана шала, *скривена камера* или нешто слично. Неко од нас је упитао да ли смо то изабрани по казни или по заслуги. Речено нам је да су бирани одговорни људи. Наредног дана смо се са целокупном опремом сместили у комби и кренули. Убрзо схватамо да идемо на Фрушку гору. Дан је леп. Пролећни. Природа делује благо и питома. Мирно је. Пењемо се. Комби се креће полако вијугавим путем, док се преподневно сунце пробija кроз дрвеће. Повремено се указује плаветнило неба. Тихо је. Чује се само једнолични звук мотора. Све се успорава; а чула се изоштравају. Јасно примећујем разне детаље поред пута – кору дрвета, власти траве, сунчеве зраке – и све то добија јаче и дубље значење, не у смислу да шаље било какву поруку, већ у смислу да постоји (али да, исто тако, и не постоји, тј. да постоји кроз непостојање, и обратно), да је ту, сада, увек – то је порука. Чини ми се да ме моја појачана перцепција приближава самим стварима, и да ме истовремено одводи од њих. Чини ми се да све упијам у себе, а да се истовремено разлажем и постајем део свега тога. Крајња свеобухватност и крајња ништавност – заједно. У таквом стању није било ни прошлости ни будућности. Нема ничег пре, ничег после. Само свеprisутни садашњи тренутак. Нема зебње, страха. Населио ме је несвакидашњи мир.

СТИЖЕМО ДО РАСКРСНИЦЕ И ПУТОКАЗА КОЈИ КАЗУЈУ КУДА СЕ ИДЕ И КОЛИКО ИМА ДО ОДРЕДИШТА. ЗАСТАЈЕМО. Крећемо једним путем. Природа је и даље лепа. Мирна. Нигде никог. Само је све пуно нежне и пријатне сунчеве светлости. Не мислим ни на шта.

Указује се убрзо сунцем окупан призор уредних смеђих барака и зеленила, траве и дрвећа. Препознајем слику. За двадесет година ништа се није променило.

СТИГЛИ СМО, ДАКЛЕ, ДО МЕСТА КОЈЕ САМ ПРЕПОЗНАО КАО ДЕЧИЈЕ ОДМАРАЛИШТЕ У КОЈЕМ САМ БИО ДВАДЕСЕТ ГОДИНА РАНИЈЕ, НА НАГРАДНОЈ СЕДМОДНЕВНОЈ ЕКСКУРЗИЈИ, ЗА НАЈБОЉЕ ЋАКЕ. Све изгледа исто као и тад.

У тако продубљеној и сложенијој, објективнијој и реалнијој свести о себи лежи и позитиван значај тежње романтичара ка субјективности, њихово признавање вредности личних емоција и, у вези с тим, њихово истицање неопходне улоге маште у стварању песничке визије света.<sup>60</sup>

Године 1797. Колриџ је написао песму „Кублај-кан“, која је објављена 1816. године.<sup>61</sup> Колриџ се потрудио да пружи извесна „разјашњења“ везана за сам настанак песме, којој је дао поднаслов „Визија у сну – фрагмент“.

---

Спортски терени, околне шуме, баракe за спавање и пратећи објекти. Комби нас је довезао баш до оне баракe у којој смо као деца били смештени. У њој је неколико соба, са креветима на спрат, а сада нас уведе у ону у којој су пре двадесет година спавале девојчице.

Имам десет година и први пут сам на тако дугој екскурзији. Недељу дана. Дечаџи, девојчице. Преко дана – истраживање шуме, фудбал. Увече – дискотека у соби девојчица, уз музику из филма *Бриљантин*. Бирање. Брзи и спори плесови. Кад се то заврши, нас осморица одлазимо у собу преко пута, где спавамо, у креветима на спрат. Светло мора да се гаси у одређено време, а ја почињем, пред спавање, да препричавам филмове ужаса и страве. Најсвежији ми је један који се зове *Град који се ужасавао заласка сунца*, са главним ликом који има капуљачу на глави и преко лица, тешко дише, шепа и убија. Сви ћуте. Слушају напети. Погледам у прозор. Видим оног с капуљачом. Стоји. Само стоји. И гледа унутра. Ништа друго. Склоним поглед и викнем: „Ено га, на прозору!“ Остали вриште. Неки се затим смеју... Све док се опште узбуђење не утопи у чврст сан.

Сада таквог сна нема. Претходне ноћи је небо било светло од ракета које су га шарале. На све стране. Као у позоришту или циркусу. Фијук се претвара у прасак. Даљи или ближи. Најближи се, вероватно, не чује.

Ове ноћи је другачије. Исто се чује грмљавина, али природна. Починје киша. Скидам шлем и качим га о дршку ножа о појасу. Стављам на главу капуљачу са ветровке. На глави ми је и поткапа, приљубљена уз лице. Киша пада све јаче, а ветар дува у налетима. Идем у заклон – испод стрехе најближе баракe. Код прозора. Испред мене – мркли мрак. Окрећем се ка прозору. Кроз његове жалужине допире слаба светлост која у собу долази са оне стране стакленог горњег дела улазних врата. Обриси кревета на спрат. Крај наше сам баракe. Гледам у нашу, дечачку, собу. Стојим. Само стојим. И гледам унутра. Ништа друго. Са поткапом и капуљачом на глави. Јасно чујем глас: „Ено га, на прозору!“ Остали вриште. Неки се затим смеју...

Истовремено схватам да сам и тада, као дечак, негде знао да гледам себе кроз тај прозор. У ствари, схватам да су два сазнања, ово с ове стране прозора и оно са оне, једно(времено) и исто(времено). Не само да схватам да себе гледам као дечака и да дечак гледа мене (себе), него схватам да (је) и дечак то негде зна(о). Све је постало једно. Мислим, и било је и јесте једно, али се овим стапа у једну исту тачку, тренутак сасвим јасан и чист, без икакве надградње и стилизације, тренутак просветљења, (само)спознаје, препун муња и експлозије, и мира, са једне стране, и немира, позитивног жара, који осећам као дечак, из идиличног окружења ђачке екскурзије, са друге.

<sup>60</sup> „Скица нове димензије времена и нове идентификације у поезији романтичара“, *op.cit*, стр. 453–454

<sup>61</sup> Кублај-кан (1215–1294), унук Џингис-кана, ујединитеља монголских племена (1206) и великог освајача, био је монголски владар (1260–1294) и кинески цар (1279–1294). Ове земље су под њим доживеле знатан привредни и културни развитак. Кублај-канова освајања, као и освајања његовог деде, и других егзотичних фигура Истока, али и осталих делова тада недовољно познатог света, распаљивала су машту Енглеза, до којих су најчешће стизала путем извештаја и бележака са разних путовања. Издавач Ричард Хаклут (Richard Hakluyt, 1552–1616) сакупио је много таквих записа и, зачинивши их низом старијих бајковитих путописа, 1589. године објавио обимно путописно дело – у којем су описане главне енглеске пловидбе, путовања и открића у историји – које је затим имало велик број проширених издања. Издавач Самуел Перчас (Samuel Purchas, 1575–1626) објавио је 1625. године опширан наставак, у десет књига. Његови путописи један су од извора Колриџове песме, а то су и друге књиге, попут, на пример, путописа Вилијама Бартрама (William Bartram, 1739–1823).

У лето 1797. године, писац (Колриџ говори о себи у трећем лицу), тада болестан, повукао се у самотну сеоску кућу између Порлока и Линтона... Пошто се није добро осећао, прописан му је лек, од којег је заспао у фотељи у тренутку када је читао следећу реченицу или речи из Перчасових путовања, које иду отприлике овако: „Ту је кан Кублај наредио да се подигне дворац и величанствен врт: и тако је петнаест километара плодне земље опасно зидом.“ Писац је око три сата био у дубоком сну, барем што се спољашњих утисака тиче, и чврсто је убеђен да је током тог времена саставио најмање две до три стотине стихова; ако се састављањем уопште може назвати то када се слике појављују пред њим попут ствари, са истовременом производњом одговарајућих израза, без икаквог осећаја или свести о напору. Када се пробудио, изгледало му је да се јасно сећа свега, па је узео перо, мастило и папир и одмах записао стихове који су овде сачувани. На несрећу, у том тренутку га је због неког посла позвао један човек који је дошао из Порлока, и задржао га више од сата. По повратку у собу, схватио је, на своје велико изненађење и жалост, да је, иако се још увек некако нејасно и мутно сећао општег смисла визије, све друго, са изузетком неких осам или десет разбацаних стихова и слика, нестало попут слика на површини реке у коју се баџи камен, али, авај, без њеног обнављања:

Онда чари  
Више нема – света снова тако лепог  
Сад нестaje, са хиљаду тих кругова,  
Сваки оног другог квари. Стани мало,  
Јадно момче, што не смеш да дигнеш очи –  
Река опет равна биће, и опет ће  
Те визије да се врате! И гле, чека;  
Опет ти делићи мутни дивних форми  
Дрхтуре и склапају се; и још једном  
Огледалом вода бива.<sup>62</sup>

Ипак, из још увек преживелих сећања, писац често намерава да доврши то што му је првобитно, такорећи, било дато. Αῦριον ἄδιον ἄσω<sup>63</sup>: ал’ то сутра тек ће доћи.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Одломак из Колриџове песме “The Picture” или “Lover’s Resolution” (91–100)

<sup>63</sup> *Испеваћу лепицу песму сутра*. (Теокрит: *Идиле*)

<sup>64</sup> *Kublah Khan Or, A Vision in a Dream. A Fragment* (Нав. према: *The Norton Anthology of English Literature 2*, (7<sup>th</sup> edition), ed. M. H. Abrams, W. W. Norton & Company, New York, London, 1999, p. 439–440)

“In the summer of the year 1797, the Author, then in ill health, had retired to a lonely farm house between Porlock and Linton... In consequence of a slight disposition, an anodyne had been prescribed, from the effect of which he fell asleep in his chair at the moment that he was reading the following sentence, or words of the same substance, in *Purchas’s Pilgrimage*: ‘Here the Khan Kubla commanded a palace to be built, and a stately garden thereunto: and thus ten miles of fertile ground were inclosed with a wall.’ The author continued for about three hours in a profound sleep, at least of the external senses, during which time he has the most vivid confidence, that he could have composed less than from two to three hundred lines; if that indeed can be called composition in which all the images rose up before him as things, with a parallel production of the correspondent expressions, without any sensation or consciousness of effort. On awaking he appeared to himself to have a distinct recollection of the whole, and taking his pen, ink, and



„У напомени у рукопису Кублај-кана, Колриџ је дао прецизнији опис пророде свог 'сна': 'Овај фрагмент, уз још много више, неповратног, састављен, у некој врсти сањарења изазваног са два грама опијума, узетих због дизентерије, у сеоској кући између Порлока и Линтона ... у јесен 1797. године.'"<sup>65</sup>

#### КУБЛАЈ-КАН

Ксанаду је Кублај-кану  
 Двор постао леп ко зора,  
 Ту, уз реку, ко Алф знају,  
 Кроз пећине у бездану,  
 До тамнога мора.  
 Надалеко плодна поља,  
 Зидине и куле споља;  
 Врт многи блиста где поток врлуда,  
 Тамјановог све пуно је бокора,  
 И прастаро дрвеће је свуда,  
 А сја сунце усред ових гора.  
 Ал' гле! Дубоки тај понор ту пад ствара,  
 Преко кедрa, низ брдо зелено, којим  
 Место дивље, свето, погледу отвара,  
 Ко оно где жена крицима ноћ пара,  
 За демонским луда љубавником својим!  
 Из понора, са кипећом сталном буком,  
 Ко да земља дише брзо и са муком,  
 Моћан извор одједанпут скочи,  
 Изливима кратким које точи,  
 Међ којима пада као крупа,  
 Ил' ко жито по којем се лупа.  
 Сред камења тог, у трену и довека,

#### KUBLA KHAN

In Xanadu did Kubla Khan  
 A stately pleasure-dome decree:  
 Where Alph, the sacred river, ran  
 Through caverns measureless to man  
 Down to a sunless sea.  
 So twice five miles of fertile ground  
 With walls and towers were girdled round:  
 And there were gardens bright with sinuous rills,  
 Where blossomed many an incense-bearing tree;  
 And here were forests ancient as the hills,  
 Enfolding sunny spots of greenery.  
 But oh! that deep romantic chasm which slanted  
 Down the green hill athwart a cedarn cover!  
 A savage place! as holy and enchanted  
 As e'er beneath a waning moon was haunted  
 By woman wailing for her demon-lover!  
 And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,  
 As if this earth in fast thick pants were breathing,  
 A mighty fountain momentarily was forced:  
 Amid whose swift half-intermitted burst  
 Huge fragments vaulted like rebounding hail,  
 Or chaffy grain beneath the thresher's flail:  
 And 'mid these dancing rocks at once and ever

paper, instantly and eagerly wrote down the lines that are here preserved. At this moment he was unfortunately called out by a person on business from Porlock, and detained by him above an hour, and on his return to his room, found, to his no small surprise and mortification, that though he still retained some vague and dim recollection of the general purport of the vision, yet, with the exception of some eight or ten scattered lines and images, all the rest had passed away like the images on the surface of a stream into which a stone had been cast, but, alas! without the after restoration of the latter:

/Then all the charm

Is broken – all that phantom-world so fair  
 Vanishes, and a thousand circlelets spread,  
 And each mis-shape[s] the other. Stay awhile,  
 Poor youth! who scarcely dar'st lift up thine eyes –  
 The stream will soon renew its smoothness, soon  
 The visions will return! And lo! he stays,  
 And soon the fragments dim of lovely forms  
 Come trembling back, unite, and now once more  
 The pool becomes a mirror./

Yet from the still surviving recollections in his mind, the Author has frequently purposed to finish for himself what had been originally, as it were, given to him. Αὔριον ἄδιον ἄσω: but the to-morrow is yet to come."

<sup>65</sup> *Idem*, p. 439

"In a note on a manuscript copy of *Kublah Khan*, Coleridge gave a more precise account of the nature of this 'sleep': 'This fragment with a good deal more, not recoverable, composed, in a sort of reverie brought on by two grains of opium, taken to check a dysentery, at a farmhouse between Porlock and Linton ... in the fall of the year, 1797.'"

Одједанпут груне ова света река;  
 Па кривуда онда од места до места,  
 Тече кроз само њој дољу знану,  
 До пећина оних у бездану;  
 С буком у мртвоме океану неста.  
 И сред те буке Кублај јасно чује  
 Глас предака што рат најављује!  
 Сенка двора лепог тако  
 Лебди над таласом мора;  
 Ту је мого чути свако  
 Хук пећина и извора.  
 Такво чудо видети се не да,  
 Двор под сунцем и пећине леда!

Ја девицу са цимбалом  
 У визији видех једном;  
 Абисињанка је дева,  
 И уз цимбал она пева  
 О планини Абори.  
 Сад у мени кад би била  
 Мелодија, песма та,  
 Тако би ме опчинила  
 Да музиком гласном ја  
 Саздао бих двор сред зрака,  
 Шпиље ледне, двор сунчани;  
 Видела би душа свака,  
 Повикала, грла јака:  
 „Бежи од створења мрака!  
 Нек нас трострук круг сад брани!  
 Нико да га гледо није!  
 Јер тај медну росу пије,  
 И рајским се млекум храни.“

It flung up momentarily the sacred river.  
 Five miles meandering with a mazy motion  
 Through wood and dale the sacred river ran,  
 Then reached the caverns measureless to man,  
 And sank in tumult to a lifeless ocean:  
 And 'mid this tumult Kubla heard from far  
 Ancestral voices prophesying war!  
 The shadow of the dome of pleasure  
 Floated midway on the waves;  
 Where was heard the mingled measure  
 From the fountain and the caves.  
 It was a miracle of rare device,  
 A sunny pleasure-dome with caves of ice!

A damsel with a dulcimer  
 In a vision once I saw:  
 It was an Abyssinian maid,  
 And on her dulcimer she played,  
 Singing of Mount Abora.  
 Could I revive within me  
 Her symphony and song,  
 To such a deep delight 'twould win me,  
 That with music loud and long,  
 I would build that dome in air,  
 That sunny dome! those caves of ice!  
 And all who heard should see them there,  
 And all should cry, "Beware! Beware!  
 His flashing eyes, his floating hair!  
 Weave a circle round him thrice,  
 And close your eyes with holy dread,  
 For he on honey-dew hath fed,  
 And drunk the milk of Paradise."<sup>66</sup>

Ова чуд(ес)на песма је карактеристична по томе што нема развоја теме – што нема ни саме теме; у том смислу „изневерава очекивања“. Уз то, ако се ту о нечем и пева, први део песме убрзо бива пресечен другим, а затим се песма и завршава. Колриџ, са своје стране, даје за то рационално објашњење (иако је оно везано за ирационалне ствари) и својеврсно оправдање, приписујући све њеној фрагментарности као последици тога што су му остали стихови из сна, попут реке у песми, утекли и нестали „у мртвоме океану“, заронивши поново у тмину подвести, одакле се не могу свесно и вољно извући, јер правила свести и воље тамо не важе.

Објашњење у виду предговора песми било је неопходно у XIX веку, када је Колриџ, двадесетак година од њеног настанка, одлучио да песму објави; али, очигледно да ни објашњење није много помогло, с обзиром на то да је због

<sup>66</sup> *A Book of English Poetry*, collected by G. B. Harrison, op.cit, pp. 274–276

„фрагментарности“ и нејасноће, односно стога што је примана искључиво на рационалном нивоу (иако се ради о поезији, и то врхунској), песма негативно оцењивана и одбацивана, од стране тадашње критике и публике, као опијумска сањарија.

Међутим, и таква каква је (боље речено, управо таква каква је), њено је дејство дубинско, попут дејства музике<sup>67</sup>, које одводи другим путевима – до нових тема и обухватнијих сазнања – делујући на дубље слојеве свести или се чак директно обраћајући подсвести, истовремено показујући области и могућности песме као медијума.<sup>68</sup> Ово Колриџ није могао да постигне свесно и плански, него

---

<sup>67</sup> Музика је у стању да најбрже и најчешће *превазилази време*: „Najsnažniji muzički motivi u svetskoj muzici jesu oni u kojima se pokušava prikazivanje ovog *probijanja* vremena u vremenu, provaljivanje izvan vremena, gde na jedan ton pada takav naglasak da on resorbuje ostale delove melodije (koja kao celina predstavlja vreme; pojedine tačke, sabrane u celinu zahvaljujući našem Ja) i time *ukida* melodiju...“

(Oto Vajninger, *O krajnjim životnim svrhama*, prev. Branimir Živojinović, Paideia, Beograd, 2004, str. 74)

<sup>68</sup> У предговору З. Глушчевића у књизи *Romantizam* наилазимо на изузетно занимљива и подстицајна запажања о суштинској вези музике и романтичарске поезије:

„Najdublja suština romantike koreni se u totalnoj individualizaciji osećanja i sveta osećajnosti, i tu osećajnost, u krajnjoj liniji, romantika dovodi u vezu sa muzikom, sa tonovima, ona uviđa da se najdublja, najsuštastvenija strana sveta osećajnosti može adekvatno ili, tačnije, najadekvatnije izraziti kroz muzičku strukturu, to jest tonovima. Otuda se romantika, s jedne strane, ne može zamisliti bez divinizacije emocije, kao što je, s druge strane, muzika njen neodvojiv element.“

(Op.cit, str. 21–22)

„Kolridž je toliko odlučan i isključiv da prisustvo muzike ili smisla za muziku odnosno muzikalnost stihova uzima kao bitno i presudno merilo pesničke vokacije, kao osnov za razgraničavanje pesnika od nepesnika... Kolridž je muziku doveo u vezu sa imaginacijom, zapravo učinio je njenim proizvodom.“

(Idem, str. 23)

„Po nekim svojim bitnim svojstvima muzika je prirodna i neminovna dopuna, umetnički korelativ onom korozivnom elementu na kojem insistiraju romantičari i koji omogućava trajnu životnu i stvaralačku dinamiku. Muzika je jedina vrsta umetnosti koja je, po samoj definiciji, po izražajnim sredstvima kojima se situira, bačena u kretanje i čiju smrt, samonegaciju, i u bukvalnom smislu reči, prouzrokuje završenost. Muzika je, naime, umetnost trajanja, njen medijum je *vreme*, nešto što nije materijalno opipljivo, kao što je slučaj sa građom iz koje nastaju plastične umetnosti. Muzika postoji samo u neprekidnom kontinuitetu, samo u pokretu, samo u trajanju, u neprekidnoj i nenarušenoj sukcesiji, ne u trenutku koji i iz nje iščupan i izolovan kao sam sebi dovoljan. Izvrši li se prekid u tom procesu sukcesivnog kontinuiranja kojim se muzika situira kao umetnost, izaziva se negacija muzike kao umetnosti, bilo time što se značenje zaustavlja u celini, što se ubijaju zvuk i ton, čime se iz osnova izvodi negacija. U oba slučaja rezultat je isti. Otud je muzika kao umetnost idealno sredstvo za izražavanje osnovnog romantičarskog raspoloženja: unutarnjeg nemira, koji dobija snagu i širinu raspona od neodređenog telesnog nervoziteta do *čežnje* i maglovite predstave *beskonačnog*.“

(Idem, str. 30–31)

„Preostaje još samo misao o bekstvu i izgnanstvu iz sveta, pri čemu muzici pada u deo uloga spasonosnog pribežišta. Izbačen iz sveta konkretnosti, razočaran, otuđen – romantik pronalazi u muzici kompenzaciju za čitavu stvarnost iz koje je izgnan, upravo iz koje je sam sebe izгнао. On upire pogled u muziku kao u svet apstrakcije koji je potpuno lišen svake zemaljsko-životne iskidanosti i razbijenosti na pojedinačne fenomene, predmete, emocije. Samo u domenu opipljive stvarnosti, koja je razbijena na niz neusaglašljivih pojedinačnosti, moguće su disharmonija i nesreća: u svetu apstrakcije toga nema.“

(Idem, str. 32)

„I muzika i čovek vode poreklo od jednog čistijeg, spiritualnog sveta. Ovozemaljski život samo je jedna faza prljanja i zagađenja, od kojeg se ponovo treba očistiti zvucima muzike. Muzika se ne bavi pojedinačnim, efemernim, činjeničkim, ona je u dodiru sa samim životom i bićem, sa onim što je

је био „довољно слаб“ да се препусти дубинама несвесног, као и „довољно јак“ да из тог понурућа извуче (део) непоновљиве визије и да нам то пренесе, кроз – данас се то свакако може рећи – уметнички заокружену и целовиту творевину (па суштински нема потребе питати се каква би тек била целина од две до три стотине стихова, нити проклињати човека из Порлока).

„Кублај-кан“ има педесет и четири стиха, којим су представљене две визије: прва – са првих тридесет и шест стихова; друга – са преосталих осамнаест. Музика стихова – њихов ритам, дужина (односно њихове промене), сложена схема римовања, звук појединачних гласова који се понављају (алитерација и асонанца), звук егзотичних имена која се користе у песми – савршено је прилагођена садржају и духу слика које се дочаравају, а оне су тако јасне и сугестивне управо захваљујући несвакидашњој музичкој компоненти песме.

У првом се делу описује Кублај-канов дворца и све што га окружује, у свој величанствености, раскоши, лепоти, мирисности и окупаности светлости, али и оно што се налази испод: од демонских призора, преко бучних понора и ледних пећина, до необуздане и силовите реке, која куља и налази свој пут до таме океана у који гласно увире. Описује се, дакле, свет сушних супротности, свет раја и пакла, и имплицитно се указује на њихов саживот, чак њихову међусобну условљеност, њихово јединство. Описује се, у крајњој линији, ток стваралачке имагинације – сам стваралачки процес.

У другом делу се помиње девојка која уз пратњу музичког инструмента пева, а чија би музика и песма могле да инспиришу песника да снагом сопствене имагинације створи онакав сунчани дворца и онакве пећине леда, и успут изазове очекиване реакције људи, који уметничко стварање повезују са деловањем демонских сила.

У свом прозном књижевно-теоријском делу *Књижевна биографија (Biographia Literaria, 1817)*,<sup>69</sup> Колриџ је, између осталог, бранио Вордсворта од

---

esencijalno u postojanju. Jednu preegzistencijalnu vezu sa čovekom muzika potvrđuje i nanovo ostvaruje time što iz srca i grudi ljudskih odstranjuje ovozemnu prljavštinu, sve naslage ovozemnog, niskog, ništavnog: preko muzike se čovek ponovo vraća onom spiritualnom svetu iz kojeg je potekao, koja je njegova i jedina duhovna postojbina.“

(Idem, str. 36)

<sup>69</sup> Мада, у Колриџовом маниру, несређено и повремено замршено и недовољно јасно, ово дело заморног стила, у XXIV поглавља, једно је од најзначајнијих и најутицајнијих из области књижевне теорије и критике (поглавља XIII–XXII), захваљујући пре свега блесковима Колриџових генијалних

неутемељене критике, разјашњавао и допуњавао његове мисли, али и полемисао са њим и критиковао његове ставове, што би се, најшире, могло свести на Колрицову мисао да када би се неко правило могло дати споља, поезија не би била стваралаштво већ механичка вештина и уобличавање; а за стварање су, међутим, кључни управо закони имагинације, док су речи тек спољашњи изглед плода, мада се варљиви облик и боја могу вешто начинити; али, закључује Колриц, „гипсана бресква је хладна и тешка, и само је деца приносе устима“.

Један од најзапаженијих делова Колрицове књиге је онај (у XIII поглављу) у којем говори о имагинацији или еземпластичној моћи.<sup>70</sup> Притом, разликује примарну и секундарну имагинацију. Прва је свест човека о себи и сопственој егзистенцији; односи се на оно што је већ створено. Друга је одјек прве, односно различитог је степена и начина рада, али исте суштине. Она представља стваралачку моћ која „растапа, разлива, расипа, да би поново стварала“.<sup>71</sup> Својствена је, дакле, песницима, који разлажу свет на саставне делове, да би га поново склопили, доводећи делове у нов однос (преображавајући свет, стварајући нов).<sup>72</sup> Колриц помиње и трећу врсту активности – машту (*fancy*), која, међутим, нема креативног потенцијала и барата тек готовим чињеницама, што би била класицистичка варијанта улоге маште у песничком стварању.

За разлику од (класицистичке) маште, која подражава природу, дакле оно што види, романтичарска имагинација, ако ишта подражава, подражава стваралачки принцип (секундарна имагинација подражава примарну у њеном примарном импулсу), односно довршава стварање (примарне имагинације) започето у природи, гледајући на природу као на неостварену, недовршену унутарњост.

У наредном поглављу, Колриц каже да песничко дело, као производ имагинације, стоји наспрам научног јер непосредно има за циљ задовољство а не

---

проницања и увида у саму суштину одређених проблема. И у његовим предавањима (од којих су најважнија она о Шекспиру) и белешкама, сакупљеним и објављеним после његове смрти, налазе се оригинална запажања и инспиративне мисли.

<sup>70</sup> Сам Колриц је сковао ову реч, која означава моћ сједињавања и уобличавања.

<sup>71</sup> *From Biographia Literaria* (Нав. према: *The Norton Anthology of English Literature 2*, op.cit, p. 477) “It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate”

<sup>72</sup> Англосаксонска *Нова критика* је Колрицову теорију о секундарној имагинацији уградила у сопствене ставове.

истину.<sup>73</sup> То задовољство пружа како целина песме тако и сваки њен појединачни део. Њихов међуоднос, као и однос према целини, а и однос целине према деловима, чини песму таквом каква јесте. Ту сваки део има своју улогу и не може се променити а да се целина не наруши.<sup>74</sup> Трајно задовољство, по Колрицу, може да пружа само оно што у себи садржи разлог зашто је такво а не друкчије. Дакле, добра песма се не може превести на прозни језик, јер јој је смисао условљен специфичним међуодносима, склопом свих њених саставних делова.<sup>75</sup> По Колрицу, читаоца песме не сме на њено читање да подстиче радозналост, механички импулс, жеља да сазна шта ће се у песми догодити (њен садржај), већ то мора бити сама песма (њена форма) и сам чин читања.<sup>76</sup>

Прави песник „покреће целу људску душу... Разлива тон и дух јединства којим меша и, такорећи, стапа<sup>77</sup> једно с другим оном синтетичном и магичном моћи коју смо једину назвали имагинацијом. Ова моћ, покренута вољом и разумом, а под њиховом непрестаном мада благом и неприметном контролом ... види се у равнотежи или измирењу супротних или несагласних особина: истог с различитим, општег с конкретним; идеје са сликом; појединачног с типичним; осећања новог и свежег са старим и познатим предметима; неуобичајеног емотивног стања са неуобичајеним редом; увек будног расуђивања и чврсте прибраности са одушевљењем и осећањем дубоким и жестоком; и док меша и усклађује природно и вештачко, ипак подређује вештачко природи; поступак предмету; а наше дивљење према песнику нашој наклоности према поезији...

Конечно, разборитост је тело песничког генија, машта његова одећа, кретање његов живот, а имагинација његова душа, која је свугде и у сваком; и уобличава све у лепу и смислену целину.<sup>78</sup>

---

<sup>73</sup> Колриц додаје да песничко дело треба да има за крајњи циљ истину, моралну или интелектуалну.

<sup>74</sup> „И лепоту и заокруженост уметности – што је одлика ремек-дела – видим где год постаје немогуће издвојити или изабрати један посебан део, било садржаја било форме, без кварења целине. Јер у ремек-делу ниједан чинилац не може превасходити; не можете да ухватите уметника у његовој игри и да за њега уобличите његов крајњи циљ и смерање.“

(Андреј Тарковски, *Вајање у времену*, op.cit, стр. 57)

<sup>75</sup> Овакво схватање срећемо у XX веку у теорији песничтва критичара и песника Ајвора Армстронга Ричардса (Ivor Armstrong Richards, 1893–1979).

<sup>76</sup> Одјек и ове Колрицове мисли срећемо у XX веку, код руских формалиста, припадника *Нове критике*, структуралиста.

<sup>77</sup> *Stana (fuses)*, као, уосталом, цео пасус, показује да се Т. С. Елиот (Thomas Stearns Eliot, 1888–1965) напајао на Колрицовом врелу.

<sup>78</sup> *From Biographia Literaria* (Op.cit, pp. 482–483)

Колриц види лепоту као мирење противречности и њихово јединство, као безвремен и бескрајан склад, као тоталитет.<sup>79</sup>

Џорџ Бајрон, на чији је подстицај Колриц објавио „Кублај-кана“, најстарији је припадник млађе генерације енглеских романтичара и представља најпрепознатљивију и најпопуларнију фигуру не само енглеског, већ, и пре свега,

---

“The poet ... brings the whole soul of man into activity... He diffuses a tone and spirit of unity that blends and (as it were) *fuses*, each into each, by that synthetic and magical power to which we have exclusively appropriated the name of imagination. This power, first put in action by the will and understanding and retained under their irremissive, though gentle and unnoticed, control ... reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of the general, with the concrete; the idea, with the image; the individual, with the representative; the sense of novelty and freshness, with old and familiar objects; a more than usual sense of emotion, with more than usual order; judgment ever awake and steady self-possession, with enthusiasm and feeling profound or vehement; and while it blends and harmonizes the natural and the artificial, still subordinates art to nature; the manner to the matter; and our admiration of the poet to our sympathy with the poetry... Finally, good sense is the body of poetic genius, fancy its drapery, motion its life, and imagination the soul that is everywhere, and in each; and forms all into one graceful and intelligent whole.”

<sup>79</sup> На Колрица, који је неко време боравио у Немачкој, значајно је утицала немачка класична филозофија, са којом је упознао Енглезе. Његови се погледи у знатној мери поклапају са погледима Ф. В. Шелинга (Friedrich Wilhelm Schelling, 1775–1854), који се, опет, у свом учењу надовезује на Ј. Г. Фихтеа (Johann Gottlieb Fichte, 1762–1814).

У предговору у књизи *Romantizam* Зоран Глушчевић каже следеће: „Fihte оперише појмом бесkonaчног као нечим што najsuštastvenije спада у својину нашег бића, и већ је он *beskonačno* suprotstavio *ograničeno* као нужан функционални елемент, заправо *beskonačno* се код njega јавља са јасно израженом тенденцијом да се *ograniči*...“

Fihte формулише општу представу бескрајног, и већ на том ступњу карактеристично је да он *beskrajno* поима само као потребу да се *ograniči*, он као да drukčije не може ни да га замисли до као самоограничење. У ствари, строго психолошки узимајући, тако и jeste: *beskrajno* треба да се појави *ograničeno* да би нам постало *dostupno*.

Šeling иде даље на тај начин што ову од Fihteа формулисану шему примењује на подручје стваралачке активности, док је она код Fihteа била везана за појам опште продуктивности. Šeling је дао естетичку формулацију тог појмовног спрега дефинишући лепоту као ‘konačno приказивање бесkonaчног’.

Ово Šelingово shvatanje о spoju konaчног и бесkonaчног доживело је читаву једну еволуцију тумачења и даље разраде код романтичара. На примерима романтичарских теоријских текстова, макар само и фрагментарних, може се пратити процес постепеног конкретизовања овог Šelingовог prvobitно апстрактног и skroz романтичарског (у jezičko-појмовном смислу речи, не само у садржајном) универзалног става, који представља један од основних принципа романтичарске poetizације.

Šlajermaher је на особен начин egzakтно humanizовао појам бесkonaчног постављајући га као практичан ideal и као конкретну participацију у ukupном животу човековом, ističући ‘da svaki човек треба на sopstveni начин да прикаже ‘čovečanstvo’ како би се ostvarilo ‘у punоћи бесkrajности sve оно што може proisteći из njegovih nedara.’

Ovim су одлучно, zajedно са Šlegelом – iako, за разлику од njega, sasvim eksplicitно – романтичарском појму бесkonaчног dati realно-humanistički impulsi. Forma је još uvek апстрактна, заправо романтичарски карактер се ispoljava у тој апстрактној представи totalитета, у zahtevу за totalним развојем ljudске природе. Uski оквир романтичарског ograničаванја samoprevaziđen је romantično на тај начин што је апстрактно anticipован sav mogućni potencijal развоја који је latentно садржан у ljudској природи и ljudском duhu.

Time је појам бесkonaчног upućен на један niz realитета, на подручје egzakтног ljudског humanитета који се prostire у бесkonačnost. Evoluција sheme бесkonaчног razvijanja свих ljudских kvaliteta zamenila је prvobitну nebulozну представу бесkrajног као физикално-просторне или imaginarno-spiritualне kosmološke категорије. Izvijen из nedara najprisније ljudског, ovaj luk бесkonaчног opet се savio tamo odakle је и odapet.“

(Op.cit, str. 16–17)

европског романтизма. У његовом опусу могу се наћи вредни одломци из дужих дела, као и краће лирске песме са искреним осећањем и истинским заносом, који су изражени кроз оригиналне слике којима се прецизно погађа значајна тема, као, на пример, у песми „У лепоти ко ноћ ходи...“, написаној 1814. године, а објављеној наредне у збирци *Хебрејске мелодије (Hebrew Melodies)*, у којој се лепота представља као спој супротности („и таме и дана“) и њихова савршена равнотежа, изражена како у спољашњости тако и у њеном сагласју са унутрашњим животом, који указују једно на друго, истичући лепоту оног другог и творећи јединствену целину (која је и доброта), којој ништа не треба ни додати ни одузети и која се не може нарушити.

\*\*\*

У лепоти ко ноћ ходи,  
Без облака и звездана;  
У погледу том се згоди  
Добро и таме и дана,  
Ко блага се светлост роди,  
Дану гиздавом незнана.

Каткад зрак пропусти сену,  
Пола чари тад распрода  
Која краси косу њену  
Ил' лик, кад се светлу пода,  
Чији мир прича у трену  
О чистоти свог исхода.

Са тог лица, где се дене,  
Нежна, тиха, речитога,  
Драж – осмеси који плене,  
Сјај спокоја вечитога,  
И сталност доброте њене,  
И невиност срца тога!

\*\*\*

She walks in beauty, like the night  
Of cloudless climes and starry skies;  
And all that's best of dark and bright  
Meet in her aspect and her eyes:  
Thus mellowed to that tender light  
Which heaven to gaudy day denies.

One shade the more, one ray the less,  
Had half impaired the nameless grace  
Which waves in every raven tress  
Or softly lightens o'er her face;  
Where thoughts serenely sweet express  
How pure, how dear their dwelling-place.

And on that cheek, and o'er that brow  
So soft, so calm, yet eloquent,  
The smiles that win, the tints that glow,  
But tell of days in goodness spent,  
A mind at peace with all below,  
A heart whose love is innocent!<sup>80</sup>

Бајрон, међутим, у свом делу у целини суштински нема много заједничког са осталим енглеским романтичарима. Уколико се оставе по страни спољашње ствари, као што су романтичарска фигура Бајронових јунака (и поза самог Бајрона) – ватреног бунтовника, меланхоличног изгнанника, несрећног љубавника, тајанственог грешника – и Бајроново ванкњижевно увођење сензибилитета и духа новог доба, суочавамо се са класицистичким песником који романтичарском иронијом реагује на себе и свет око себе, с обзиром на то да зна да, без довољно

<sup>80</sup> *A Book of English Poetry*, collected by G. V. Harrison, op.cit, pp. 290–291



вере и снаге (или имагинације), ни свет ни он не могу бити бољи него што јесу. За разлику од других значајних песника овог периода, Бајрон се није бавио имагинацијом, ни теоријски ни практично.<sup>81</sup>

Бајронова запажања о поезији се могу наћи у његовим писмима. У једном, упућеном издавачу Џону Марију (John Murray, од 7. фебруара 1821. године),<sup>82</sup> Бајрон претпоставља вештачко природном,<sup>83</sup> јер сматра да је лепо управо оно прво, барем што се поетске сврхе тиче. Наводи тако пример конвоја ратних бродова, који је за њега поетичнија слика од неке творевине беживотне природе. Природа, по Бајрону, није издашна у лепотама; оне су ту широко разбацане и појављују се тек повремено, па их је тешко наћи. Бајрон успут позива Вордсворта и друге „песнике природе“ да сроче песму о голој природи, како би се потврдило да је без човекових руку дела она празна и не нарочито поетична; да би се дошло до поетичне творевине, песник мора да допуни природу својим радом.<sup>84</sup>

Године 1820. романописац и песник Томас Лав Пикок (Thomas Love Peacock, 1785–1866), Шелијев пријатељ, написао је шалозбиљан есеј под називом *Четири доба поезије* (*The Four Ages of Poetry*). Он полази од Вордсвортовог становишта да поезија води порекло од првобитног језика и мисли, али то чини само зато да би закључио да је она бескористан анахронизам у доба науке и технологије, те да је песник варварин у цивилизованој средини; поезију зато треба одбацили и заменити је озбиљним интелектуалним радом. Шели је, не толико због Пикока колико због многих других, чији је то став заиста био, одлучио да напише есеј у одбрану поезије, у три дела. Написао је, међутим, само први, 1821. године, под називом *Одбрана поезије* (*A Defence of Poetry*), који је објављен тек 1840. године. Ово прозно дело се одликује изузетном поетичношћу, а донекле је значајно и као књижевно-теоријска расправа.

---

<sup>81</sup> У писму брату Џорџу (17. септембар 1819. године) Џон Китс каже да је између Бајрона и њега огромна разлика, јер Бајрон описује оно што види око себе, док он (Китс) описује оно што замишља или види у себи, што је, по њему, најтежи задатак.

(Види: *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats*, Houghton Mifflin Company, Boston and New York, 1899, p. 399)

<sup>82</sup> Види: *The Works of Lord Byron, Complete in One Volume*, Francfort O. M, 1837, pp. 665–674

<sup>83</sup> Бајронова идеја да се лепота не налази у природи већ у човековом стварању, дакле оном што се може звати вештачким, блиска је Бодлеру (Charles Baudelaire, 1821–1867) и његовом књижевном кругу.

<sup>84</sup> То би могло да делује дисонантно у односу на романтичарску поезију (или, пре, Вордсвортову), мада се слаже са оним што о томе кажу Блејк и Колриџ.

Шели повлачи границу између разума и имагинације, везујући за разум набрајање већ познатих ствари и оцењивање разлика међу њима, а за имагинацију запажање њихових вредности и оцењивање сличности између ствари. Што се њиховог међуодноса тиче, разум је подређен имагинацији. Песништво Шели одређује као израз стваралачке имагинације, а песнике сматра творцима језика (који је метафоричан и овековечује дотад неуочене односе ствари – који је сâм песништво), и свих уметности, али и законâ, државâ; сматра их учитељима лепог, истинитог, доброг (као три вида једног). У ранијим временима песнике су звали законодавцима и пророцима, што је, по Шелију, суштински исправно, јер песник заиста обједињује оба. Шели наглашава да притом не мисли на пророка у грубом значењу речи, већ на песника као учесника у вечном, бескрајном и једном, односно на онога за кога време, простор и број не постоје; јер, остварујући увид у дубинске законе, по којима ствари треба средити да би биле боље, он у садашњости види будућност, односно има визију бољег друштва.

Шели прави разлику између песме, која је права слика живота израженог у вечној истини, рекли бисмо безвремена, и прозног дела, које представља низ издвојених чињеница повезаних временом, местом, околношћу, узроком и последицом.

Поезија спаја усхит са ужасом, радост са тугом, вечност са променом – сједињује све оно што је непомирљиво. Поезија скида са света вео познатог и обичног, и отвара поглед на лепоту.<sup>85</sup>

Песници су најморалнији људи, а примедбе на неморалност потичу од неразумевања начина на који поезија морално унапређује. Да би била морална, она не треба да буде дидактична, јер чини људе моралним на други начин: она шири границе човекове имагинације, изводећи га ван граница његове сопствене егзистенције, када се он поистовећује са другима. Како се ставља на место других, а њихове боли и радости постају његове сопствене, он кроз саосећање са целим светом, које је и љубав, савлађује саможивост.

Поезија доноси и задовољство и сазнање, мудрост, и представља запис најбољих и најсрећнијих тренутака најсрећнијих и најбољих умова, непризнатих законодаваца света.

---

<sup>85</sup> Овде би се могао препознати појам *онеобичавања* руских формалиста XX века.

У „Оди западном ветру“, песми насталој, по самом Шелију, „у шумици покрај реке Арно, код Фиренце, на дан кад је тај олујни ветар, који је у исто време благ и жесток, сакупљао испарења од којих лију јесење кише...“,<sup>86</sup> призива се западни ветар и низом слика у прве три строфе представља његово дејство на земљи (прва строфа), небу (друга строфа) и мору (трећа строфа). После вокативских строфа, у четвртој песник тражи од ветра да га дигне попут листа или облака, понесе са собом и тако ослободи овоземаљског терета, док у петој строфи жели да се ветар поистовети са њим и разнесе његове мисли, попут лишћа, по васиони, а затим распе, попут искри, његове речи међу људе, да подстакну дух промене и слободе и објаве пророчанство о препороду и победи над смрћу или над временом.<sup>87</sup> Испевана је у пет терцина (са по четири терцета и завршним римованим дистихом: aba bcb cdc ded ee).

#### ОДА ЗАПАДНОМ ВЕТРУ

Дивљи дивни даху јесени саме,  
 Западни ветре, с којим лишће свело  
 Лети, ко немирни дуси из таме,  
 Жуто, црно, црвено и бело,  
 Мноштва болешћу спутана; о ти,  
 Крилато семе што окрећеш смело  
 До постеље зимске, где чекају сни,  
 И као у хладном гробу леже,  
 Док пролећну трубу не чују сви,  
 Чији звуци по сненој земљи беже  
 (Бехаре тера на пашу ко стада),  
 Донесе боје и мирисе свеже,  
 Дивљи душе; што простором влада,  
 Уништава, чува; почуј сада!

Ти, чије струје сред стрмог обзора  
 Расуте облаке ко лишће носе  
 Опало с грања небеса и мора;  
 Анђели кише и муња то се  
 Шире сред плавог твог ваздушног вала,

#### ODE TO THE WEST WIND

O wild West Wind, thou breath of Autumn's being,  
 Thou, from whose unseen presence the leaves dead  
 Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing,  
 Yellow, and black, and pale, and hectic red,  
 Pestilence-stricken multitudes: O thou  
 Who chariotest to their dark wintry bed  
 The winged seeds, where they lie cold and low,  
 Each like a corpse within its grave, until  
 Thine azure sister of the Spring shall blow  
 Her clarion o'er the dreaming earth, and fill  
 (Driving sweet buds like flocks to feed in air)  
 With living hues and odours plain and hill:  
 Wild Spirit, which art moving everywhere;  
 Destroyer and Preserver; Hear, oh, hear!

Thou on whose stream, 'mid the steep sky's commotion  
 Loose clouds like earth's decaying leaves are shed,  
 Shook from the tangled boughs of Heaven and Ocean,  
 Angels of rain and lightning; there are spread  
 On the blue surface of thine airy surge,

<sup>86</sup> *Ode to the West Wind* (Нав. према: *The Norton Anthology of English Literature 2*, op.cit, p. 730)

“This poem was conceived and chiefly written in a wood that skirts the Arno, near Florence, and on a day when that tempestuous wind, whose temperature is at once mild and animating, was collecting the vapours which pour down the autumnal rains [Shelley's note].”

<sup>87</sup> Zoran Gluščević, „Predgovor“, *Romantizam*, op.cit, str. 38

„Odbijen od stvarnosti života i društva, sputan u spoljnjem izlivu gneva, nesposoban da se rastereti na nekom drugom sektoru spoljne sebe-objektivacije, romantik nalazi rasterećenje u svojoj uobrazilji fantastično potencirano reagujući na stvarnost i život da bi mogao, i sam uzdignut i potenciran do totaliteta, do giganta, ravnog njima, da ih podnese. Spremna da otpore prema sebi potencijalno doživi kao mitske i titanske sudare, da svakom svom sukobu da metafizičke razmere, stvaralačka imaginacija romantičara uvek zadržava mogućnost monumentalne ekspozicije svojih likova i događaja, uvek ostavlja otvorena vrata njihovom titanskom rasponu koji se pruža unedogled.“

Као са главе дигнуте косе  
 Једне жестоке, менадом се звала –  
 Увојци олује што ће доћи  
 С пучине до врха. Песмо жала  
 Године што мре, којој покров ноћи  
 Биће свод пространог гроба тада,  
 Наткриљеног скупљеном ти моћи  
 Паре, одакле ће све да пада,  
 Црна киша, ватра, туча, почуј сада!

Ти, што диже из тих летњих снова  
 Средоземље снено боје плаве,  
 Што сније од кристалних токова  
 Уз залив Баије и острво лаве;  
 Гледа дворце, куле у сновима,  
 Што с дрхтајем кроз талас се јаве,  
 Све у трави и у цветовима,  
 Лепим тако да и памет стане!  
 Ти, ког сила Атлантика прима,  
 Што се теби уклања на стране;  
 Међ цвеће и шуме морске када,  
 С лишћем свелим, глас твој најзад бане,  
 Сви од страха сёде изненада,  
 Свлаче се и дрхте; почуј сада!

Да сам мртво лишће које дижеш,  
 Ил' облаци што са тобом лете,  
 Да сам талас којег хитро стижеш,  
 О ти силни, ког ништа не смёте,  
 Да ти узем део снаге себи!  
 И да чак сам ко кад бејаш дете,  
 Што у лёту небом прави друштво теби,  
 Кад да ико попут тебе јури  
 Сањо нисам, борио се никад не би'  
 Ко сад кад се с тобом у молитви жури,  
 Ко лист ме ил' облак дигни лако!  
 На живота трњу крв ми цури!  
 Терет часа сад притиска јако  
 Једног ко ти, дивљег, гордог тако.

Дај да ти, ко шума, будем лира и ја;  
 Нек ми лишће као њено жути!  
 Хуком твојих моћних хармонија  
 И наш ће се јесењски тон чути,  
 Леп иако тужан. Душе, сини  
 Телом мојим! Буди ја, ти љути!  
 Мртве мисли свемиром ми вини,  
 Лишће свело ка рођењу нову!  
 Употреби ове песме чини,  
 Што ће спремно да се одазову,  
 Да с људима речи ми се зближе!  
 Кроз мене за снену земљу ову  
 Нек се труба твог пророштва диже!  
 После зиме дан пролећни стиже!

Like the bright hair uplifted from the head  
 Of some fierce Maenad, ev'n from the dim verge  
 Of the horizon to the zenith's height –  
 The locks of the approaching storm. Thou dirge  
 Of the dying year, to which this closing night  
 Will be the dome of a vast sepulcher,  
 Vaulted with all thy congregated might  
 Of vapours, from whose solid atmosphere  
 Black rain, and fire, and hail, will burst; oh, hear!

Thou who didst waken from his summer-dreams  
 The blue Mediterranean, where he lay,  
 Lull'd by the coil of his crystalline streams,  
 Beside a pumice isle in Baiae's bay,  
 And saw in sleep old palaces and towers  
 Quivering within the wave's intenser day,  
 All overgrown with azure moss and flowers  
 So sweet, the sense faints picturing them! Thou  
 For whose path the Atlantic's level powers  
 Cleave themselves into chasms, while far below  
 The sea-blooms and the oozy woods which wear  
 The sapless foliage of the ocean, know  
 Thy voice, and suddenly grow grey with fear  
 And tremble and despoil themselves: oh, hear!

If I were a dead leaf thou mightest bear;  
 If I were a swift cloud to fly with thee;  
 A wave to pant beneath thy power, and share  
 The impulse of thy strength, only less free  
 Than thou, O uncontrollable! If even  
 I were as in my boyhood, and could be  
 The comrade of thy wanderings over heaven,  
 As then, when to outstrip thy skiey speed  
 Scarce seem'd a vision, I would ne'er have striven  
 As thus with thee in prayer in my sore need.  
 Oh, lift me as a wave, a leaf, a cloud!  
 I fall upon the thorns of life! I bleed!  
 A heavy weight of hours has chain'd and bow'd –  
 One too like thee: tameless, and swift, and proud.

Make me thy lyre, ev'n as the forest is:  
 What if my leaves are falling like its own?  
 The tumult of thy mighty harmonies  
 Will take from both a deep autumnal tone,  
 Sweet though in sadness. Be thou, Spirit fierce,  
 My spirit! be thou me, impetuous one!  
 Drive my dead thoughts over the universe  
 Like wither'd leaves to quicken a new birth;  
 And, by the incantation of this verse,  
 Scatter, as from an unextinguish'd hearth  
 Ashes and sparks, my words among mankind!  
 Be through my lips to unawaken'd earth  
 The trumpet of a prophecy! O Wind,  
 If Winter comes, can Spring be far behind?<sup>88</sup>

<sup>88</sup> *A Book of English Poetry*, collected by G. B. Harrison, op.cit, pp. 303–305

И песма „Облак“ је својеврсна Шелијева химна обнове и неуништивости, путем непрестаних промена. Захтевне је форме: непарни стихови имају унутрашњу риму, док парни имају спољашњу, тј. римују се међусобно), са не баш мало стихова (84), па опет делује као да је испевана лако и у једном даху, што одговара суштини главног лика у песми. Поред свих песничких елемената, у песми се уочава и Шелијево познавање физике, односно природног тока кретања, кружења у природи, главног јунака, у свим његовим стањима и са конкретним појединостима.

#### ОБЛАК

Пљусак свеж донећу ожеднелом цвећу,  
 С морâ и потокâ;  
 И сену лаку за биљчицу сваку  
 Кад склопи ока.  
 Крила своја стресем, и кап донесем  
 Што пупољке буди;  
 Кад им се глава на мајци успава,  
 Док она на сунцу руди.  
 Бичем града завитлам тада,  
 Поља прекријем белином;  
 Кад нећу више, ја вратим кише,  
 И смејем се грмљавином.

Просипам снег којим прекривам брег,  
 Боровâ жека се чује;  
 Па ноћ целу на јастуку белу  
 У наручју спавам олује.  
 Горе на кулама дома мога сама –  
 Муња, кормилар мој;  
 У пећини стоји гром окован који  
 Урла, кида оков свој.  
 Над тлом, морем сваким, покретом лаким  
 Води ме њено око;  
 Док мами њу љубав духова сву,  
 Што иду кроз море дубоко.  
 И на брду, и гребену тврду,  
 Уз реку, поток плави,  
 Она где снује, дух вољени ту је,  
 У води ил' на трави;  
 А мене крепи Неба осмех лепи,  
 Док се у кишу све крави.

Румена зора, с оком метеора,  
 Шири пламена крила;  
 Седа на мене да пловидба крене  
 Пошто се Даница скрила.  
 Као што сине на врху планине,  
 Сред високог небеског краја,  
 Орао који се никог не боји,  
 Са крилима златнога сјаја.  
 А сутон кад дође, па зрак с мора пође,  
 Препун тоpline и плама,

#### THE CLOUD

I bring fresh showers for the thirsting flowers,  
 From the seas and the streams;  
 I bear light shade for the leaves when laid  
 In their noonday dreams.  
 From my wings are shaken the dews that waken  
 The sweet buds every one,  
 When rocked to rest on their mother's breast,  
 As she dances about the sun.  
 I wield the flail of the lashing hail,  
 And whiten the green plains under,  
 And then again I dissolve it in rain,  
 And laugh as I pass in thunder.

I sift the snow on the mountains below,  
 And their great pines groan aghast;  
 And all the night 'tis my pillow white,  
 While I sleep in the arms of the blast.  
 Sublime on the towers of my skiey bowers,  
 Lightning my pilot sits;  
 In a cavern under is fettered the thunder,  
 It struggles and howls at fits;  
 Over earth and ocean, with gentle motion,  
 This pilot is guiding me,  
 Lured by the love of the genii that move  
 In the depths of the purple sea;  
 Over the rills, and the crags, and the hills,  
 Over the lakes and the plains,  
 Wherever he dream, under mountain or stream,  
 The Spirit he loves remains;  
 And I all the while bask in Heaven's blue smile,  
 Whilst he is dissolving in rains.

The sanguine Sunrise, with his meteor eyes,  
 And his burning plumes outspread,  
 Leaps on the back of my sailing rack,  
 When the morning star shines dead;  
 As on the jag of a mountain crag,  
 Which an earthquake rocks and swings,  
 And eagle alit one moment may sit  
 In the light of its golden wings.  
 And when Sunset may breathe, from the lit sea beneath,  
 Its ardours of rest and of love,

Вечери тада црвенило пада,  
И с Неба спушта се тама;  
Па више не јездим, него се гнездим  
Као голубица сама.

Девојку ову што Луна је зову,  
По светлости знају,  
Којом ме мази када ме спази  
Док идем по ноћном крају.  
А када гране, где ногом стане,  
Што тек анђели чују,  
Ту поцепа лако мој кров танак тако,  
Где звездице извирују.  
Смешно ми буде кад плешу ко луде,  
Личе на рој златних пчела,  
Кроз окна ова мог ваздушног крова,  
Док реке и мора цела,  
Са неба што дође, кроз мене прође,  
Прекрива светлост бела.

Окружим место где сунчев је престо,  
Месечев бисером свијем;  
Вулкани не горе, а звезде се боре  
Док ветрима барјак свој вијем.  
Са рта на рт, ко мост подупрт  
Преко бурнога мора,  
Чврст и нов, ја стојим ко кров  
Којег држи пар гора.  
Под славолук скупа уз мене сад ступа  
Снег, ватра, ветрина стварна,  
А ваздушне силе крај мене се свиле –  
Тај славолук дуга је шарна;  
То плам сфера своје просипа боје  
Док смеје се земљица чарна.

А мене роде Земља и Воде,  
С Неба ми стиже храна;  
Пропушта ме кора обала и мора,  
Мењам се – смрт ми је страна.  
Кад после кише ни мрљице више  
Да се на небу појави,  
А ветрови, сунца зраци нови  
Свод ваздушни граде плави,  
Ја смејем се слатко што умрех накратко,  
Уз споменик свој, док се сушим;  
Ко дете из тела, ко утвара бела,  
Тад дижем се, опет га рушим.

And the crimson pall of eve my fall  
From the depths of Heaven above.  
With wings folded I rest, on mine æry nest,  
As still as a brooding dove.

That orb'd maiden with white fire laden,  
Whom mortals call the Moon,  
Glides glimmering o'er my fleece-like floor,  
By the midnight breezes strewn;  
And wherever the beat of her unseen feet,  
Which only the angels hear,  
May have broken the woof of my tent's thin roof,  
The stars peep behind her and peer;  
And I laugh to see them whirl and flee,  
Like a swarm of golden bees,  
When I widen the rent in my wind-built tent,  
Till the calm rivers, lakes, and seas,  
Like strips of the sky fallen through me on high,  
Are each paved with the moon and these.

I bind the Sun's throne with a burning zone,  
And the Moon's with a girdle of pearl;  
The volcanoes are dim, and the stars reel and swim,  
When the whirlwinds my banner unfurl.  
From cape to cape, with a bridge-like shape,  
Over a torrent sea,  
Sunbeam-proof, I hang like a roof, –  
The mountains its columns be.  
The triumphal arch through which I march  
With hurricane, fire and snow,  
When the Powers of the air are chained to my chair,  
Is the million-coloured bow;  
The sphere-fire above its soft colours wove,  
While the moist Earth was laughing below.

I am the daughter of Earth and Water,  
And the nursling of the Sky;  
I pass through the pores of the ocean and shores;  
I change, but I cannot die.  
For after the rain when with never a stain  
The pavilion of Heaven is bare,  
And the winds and sunbeams with their convex gleams  
Build up the blue dome of air,  
I silently laugh at my own cenotaph,  
And out of the caverns of rain,  
Like a child from the womb, like a ghost from the tomb,  
I arise and unbuild it again.<sup>89</sup>

Сонетом „Кад сам први пут читао Чапмановог Хомера“, из своје прве песничке збирке, из 1816. године, најмлађи од највећих енглеских романтичара друге генерације, Џон Китс, преноси нам своју одушевљеност првим читањем

<sup>89</sup> *Idem*, pp. 305–307

Хомерових дела<sup>90</sup> у слободном преводу елизабетинског драматичара Џорџа Чапмана (George Chapman, 1559–1634) и представља безвремени тренутак доживљен том приликом.

КАД САМ ПРВИ ПУТ ЧИТАО  
ЧАПМАНОВОГ ХОМЕРА

Свако царство злата радо ме је хтело,  
И краљевства видех, многе земље, града;  
Обиђох и многа острва запада,  
Где за Аполона барди творе дело.  
Чуо сам у причи за то море цело  
Где премудри Хомер суверено влада;  
Ипак то пространство упознах тек када  
Ја Чапмана зачух како збори смело:  
Бејаш тад ко онај – на небу широком  
Кад планету нову види једног трена;  
Ил' ко храбри Кортес<sup>91</sup>, кад орловским оком  
У Пацифик зуре – док посада нема  
Гледа се у чуду на брду високом –  
У муклој тишини, с врха Даријена<sup>92</sup>.

ON FIRST LOOKING INTO  
CHAPMAN'S HOMER

Much have I travell'd in the realms of gold,  
And many goodly states and kingdoms seen;  
Round many western islands have I been  
Which bards in fealty to Apollo hold.  
Oft of one wide expanse had I been told  
That deep-brow'd Homer ruled as his demesne;  
Yet did I never breathe its pure serene  
Till I heard Chapman speak out loud and bold:  
Then felt I like some watcher of the skies  
When a new planet swims into his ken;  
Or like stout Cortez when with eagle eyes  
He star'd at the Pacific – and all his men  
Look'd at each other with a wild surmise –  
Silent, upon a peak in Darien.<sup>93</sup>

Џон Китс је у својим писмима износио изузетно значајне и постицајне мисли о песничком раду.

У писму пријатељу Бенџамину Бејлију (Benjamin Bailey, од 22. новембра 1817. године)<sup>94</sup> Китс каже да је сигуран само у „светост осећања срца и истину имагинације. Оно што имагинација прихвати као лепоту, мора бити тако, постојало пре тога или не...“. Додаје да се „имагинација може упоредити са Адамовим сном<sup>95</sup> – пробудио се и видео да је стваран. Ово ме жарко занима и због тога што нисам досад видео да се ишта може стварно спознати логичким размишљањем“. С друге

<sup>90</sup> Што се Хомера тиче, Китсовој генерацији су били познати углађени преводи класициста Џона Драјдена (John Dryden, 1631–1700) и Александра Поупа (Alexander Pope, 1688–1744).

<sup>91</sup> Китс меша Кортеса и Балбоу, који је први видео Тихи океан (или му је у стиху напосто било потребно име од два слога).

<sup>92</sup> Даријен је део копна које спаја две Америке, са чијег се брда Балбои (овде Кортесу) указао Тихи океан.

<sup>93</sup> *Idem*, p. 327

<sup>94</sup> *Letters* (Нав. према: *The Norton Anthology of English Literature 2*, op.cit, p. 887)

“I am certain of nothing but of the holiness of the Heart's affections and the truth of Imagination – What the Imagination seizes as Beauty must be truth – whether it existed before or not... The Imagination may be compared to Adam's dream – he awoke and found it truth. I am the more zealous in this affair, because I have never yet been able to perceive how any thing can be known for truth by consequitive reasoning...”

<sup>95</sup> У *Изгубљеном рају* Џона Милтона (John Milton, 1608–1674) Адам сања стварање Еве – да би се пробудио и видео да је стварна.

стране, имагинација својим тихим и постојаним радом пружа изненадне визије, блеске увида у саму суштину ствари.

У писму својој браћи, Џорџу и Томасу Китсу (George and Thomas Keats, од 21. децембра 1817. године),<sup>96</sup> Китс каже да је „одлика сваке уметности њена интензивност, од које све непријатности нестају, јер су ту у блиској вези са лепотом и истином“. У истом писму Китс говори о *негативној способности (negative capability)*, као песниковој способности (а сматра да ју је Шекспир имао у изобиљу) „да буде у стању неизвесности, мистерије, сумње, а да не посеже за чињеницама и разумом...“. Убрзо затим каже да „код великог песника осећање лепоте надилази све друго, то јест, уклања све друго“.

Лепота је сама себи довољна, као врхунска вредност по себи, која превазилази, обухвата и садржи све друго, а песникова негативна способност – која стоји наспрам позитивне, оне која је уобичајена и важи за већину људи (и подразумева позитивне услове законâ разума) – огледа се управо у песниковом неубичајеном, беспоговорном и лакоm препуштању лепоти и безграничној вери у њу (јер зна да су она и истина једно). Будући да је наоружан негативном способношћу, песник се не осећа несигурно и изгубљено у негативним условима – док лебди у безваздушном простору без рационалне потпоре и умирујућих објашњења – напротив.

У писму издавачу Џону Тејлору (John Taylor, од 27. фебруара 1818. године)<sup>97</sup> Китс каже да „поезија треба да изненади благом прекомерношћу а не необичношћу; читаоцу треба да се чини као израз његових сопствених најузвишенијих мисли и да изгледа готово као присећање“.

Врхунац Китсовог краткотрајног стваралаштва представљају његове оде (њих шест), написане 1819. године и објављене наредне, у његовој трећој, последњој књизи песама.

---

<sup>96</sup> *Letters* (Op.cit, pp. 889–890)

“... the excellence of every Art is its intensity, capable of making all disagreeables evaporate, from their being in close relationship with Beauty & Truth... *Negative Capability*, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason... With a great poet the sense of Beauty overcomes every other consideration, or rather obliterates all consideration.”

<sup>97</sup> *Idem*, p. 891

“... Poetry should surprise by a fine excess and not by Singularity – it should strike the Reader as a wording of his own highest thoughts, and appear almost a Remembrance...”



Једна од њих је „Ода славују“. Према казивању Китсовог пријатеља, у пролеће 1819. године славуј је направио гнездо покрај куће, а Китс је непрестано тихо уживао у његовој песми; једног јутра је узео столицу и сео под дрво, где је провео пар сати, пишући песму. Она има осам строфа од по десет стихова, са схемом риме *ababcdecde*. Песник слуша славујеву песму, која му, представљајући истовремено његову сопствену имагинацију, показује идеални свет лепоте и постојаности, који стоји наспрам пролазног света немира, болести и смрти, и буди у њему жељу да му се потпуно и заувек препусти.<sup>98</sup> Човеку (песнику) дата је могућност (једина) да стваралачком имагинацијом превазиђе ограниченост и пролазност и досегне бескрај и безвременост, оличене у лепоти.

#### ОДА СЛАВУЈУ

Срце жига, сан ми отупио  
 Чула, ко да узех ког отрова,  
 Или да сам баш нанскап пио  
 Пре минута – заборав ме скова.  
 Од зависти према теби није,  
 Већ ме преплављује срећа твоја,  
 Што ти, вило лакокрила тако,  
 С места где те крије  
 Зелен-буква и сенке без броја,  
 Певаш о лету гласно и лако.

О, да ми је гутљај вина које  
 У скровишту одлежа дубоком,  
 А од тамо где све зелено је,  
 С игром, песмом, под Сунчевим оком.  
 О, да ми је пехар топлот југа,  
 То истинско, рујно надахнуће,  
 Са венчићем што трепће са стране,  
 Око уста – круга;  
 Па да пијем, ишчезнем из куће,  
 И са тобом одем међу шумске гране.

Одем баш далеко, да се смести  
 У заборав што тебе не мори,  
 Стални умор, немир и болести,  
 С којима се свако овде бори;  
 Где се старост мучи до свог краја,

#### ODE TO A NIGHTINGALE

My heart aches, and a drowsy numbness pains  
 My sense, as though of hemlock I had drunk,  
 Or emptied some dull opiate to the drains  
 One minute past, and Lethe-wards had sunk:  
 'Tis not through envy of thy happy lot,  
 But being too happy in thy happiness, –  
 That thou, light-wingéd Dryad of the trees,  
 In some melodious plot  
 Of beechen green, and shadows numberless,  
 Singest of summer in full-throated ease.

O for a draught of vintage! that hath been  
 Cool'd a long age in the deep-delvéd earth,  
 Tasting of Flora and the country-green,  
 Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth.  
 O for a beaker full of the warm South,  
 Full of the true, the blushful Hippocrene,  
 With beaded bubbles winking at the brim  
 And purple-stainéd mouth;  
 That I might drink, and leave the world unseen,  
 And with thee fade away into the forest dim:

Fade far away, dissolve, and quite forget  
 What thou among the leaves hast never known,  
 The weariness, the fever, and the fret  
 Here, where men sit and hear each other groan;  
 Where palsy shakes a few, sad, last grey hairs,

<sup>98</sup> Zoran Glušćević, „Predgovor“, *Romantizam*, op.cit, str. 37

„Romantiku je, psihološki, stalo najviše do toga da konkretan svet, svet ispunjen određenim i pojedinačnim bolom, zameni jednim apstraktnim, neodređenim i nedokučivim ushićenjem i čežnjom, jednim zanosom u kome će sve pojedinačno-paćeničko, zajedno sa čitavom materijalnom pozadinom društvenih odnosa koja ga uslovljava, morati da zamre i jednom zauvek nestane.“

Где и младост бледи и нестаје,  
Где ко мисли – иде путем туге,  
Оловног очаја,  
Где Лепоте очи кратко сјаје  
И Љубави никад нема дуге.

Стани! Стани! Јер до тебе ја ћу,  
Не кочијом Баха и другарâ,  
Крилима се поезије даћу,  
Мада мозак збуњује, умара:  
Већ са тобом сад ноћ сва је блага,  
И краљица Луна је на трону,  
Док око ње звезде јата праве;  
Светлости ни трага,  
Сем што небо каткад шаље с ветром ону  
Кроз зелене тмине, стазе вијугаве.

Ја не видим цвеће ни код ногу,  
Ни од чега мирис је са грана,  
Ал' у мраку да погодим могу  
Којој биљци арома је дана:  
Трава, честар, дрво воћног краја,  
Лишћем покривене љубичице,  
И та дивља ружа и глог бели;  
Деца средњег маја,  
Сока пуне, мирисне ружице,  
Где мушица да сврати пожели.

У мраку те слушај; многи пут сам био  
Готово заљубљен у смрт лаку;  
Призиво је нежно и у риме слио  
Да ми узме дах и снагу сваку;  
Смрт би раскош била, сад се чини,  
Без бола се у ноћ отиснути,  
Док ти душу ту изливаш своју  
У таквој силини!  
Ти би пево, не бих мого чути  
Тад посмртну дивну песму твоју.

Ти бесмртна птицо, за смрт ниси!  
Да те згазе зар си икад дала?  
Глас што слушај ноћи ове ти си  
Цару, луди од давнина слала.  
Можда иста песма нађе место  
У чежњивом срцу Руте, док на  
Туђу земљу пада суза њена;  
Песма што је често  
Крај опасних мора очарала окна,  
У вилинској земљи, што је остављена.

Остављена! Сама реч звон ствара  
Да од тебе доведе ме себи!  
Збогом! Машта не може да вара  
Тако добро – многи рекли не би.  
Збогом! Збогом! Чили химна туге  
Преко поља ту и уз поток сам,  
Па уз брдо, да се сјури с њим  
До долине друге.

Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies;  
Where but to think is to be full of sorrow  
And leaden-eyed despairs;  
Where Beauty cannot keep her lustrous eyes,  
Or new Love pine at them beyond to-morrow.

Away! away! for I will fly to thee,  
Not charioted by Bacchus and his pards,  
But on the viewless wings of Poesy,  
Though the dull brain perplexes and retards:  
Already with thee! tender is the night,  
And haply the Queen-Moon is on her throne,  
Cluster'd around by all her starry Fays;  
But here there is no light  
Save what from heaven is with the breezes blown  
Through verdurous glooms and winding mossy ways.

I cannot see what flowers are at my feet,  
Nor what soft incense hangs upon the boughs,  
But, in embalmed darkness, guess each sweet  
Wherewith the seasonable month endows  
The grass, the thicket, and the fruit-tree wild;  
White hawthorn, and the pastoral eglantine;  
Fast-fading violets cover'd up in leaves;  
And mid-May's eldest child,  
The coming musk-rose, full of dewy wine,  
The murmurous haunt of flies on summer eves.

Darkling I listen; and for many a time  
I have been half in love with easeful Death,  
Call'd him soft names many a mused rhyme,  
To take into the air my quiet breath;  
Now more than ever seems it rich to die,  
To cease upon the midnight with no pain,  
While thou art pouring forth thy soul abroad  
In such an ecstasy!  
Still wouldst thou sing, and I have ears in vain –  
To thy high requiem become a sod.

Thou wast not born for death, immortal Bird!  
No hungry generations tread thee down;  
The voice I hear this passing night was heard  
In ancient days by emperor and clown:  
Perhaps the selfsame song that found a path  
Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,  
She stood in tears amid the alien corn;  
The same that oft-times hath  
Charm'd magic casements, opening on the foam  
Of perilous seas, in faery lands forlorn.

Forlorn! the very word is like a bell  
To toll me back from thee to my sole self!  
Adieu! the fancy cannot cheat so well  
As she is fabled to do. Deceiving elf,  
Adieu! adieu! thy plaintive anthem fades  
Past the near meadows, over the still stream,  
Up the hillside; and now 'tis buried deep  
In the next valley-glades:

Визија је то? Ил' на јави сан?  
Неста песме те! Будан сам ил' спим?

Was it a vision, or a waking dream?  
Fled is that music: – do I wake or sleep?<sup>99</sup>

„Ода о грчкој урни“ (Ode on a Grecian Urn) написана је и објављена кад и претходна песма. Урна којој је ода посвећена (онаква какву ју је Китс у целости описао у песми) плод је Китсове имагинације и пре представља детаље са неколико урни, као и слика и скулптура. Песма има пет строфа од по десет стихова, схеме римовања сличне оној у „Оди славују“.

У урни, у чијем су мермеру овековечени разни призори из људског живота, Китс је пронашао савршено средство за преношење своје жудње за непролазношћу и сталношћу у овом свету промене.

#### ОДА О ГРЧКОЈ УРНИ

Нетакнута невесто тишине,  
Ти посвојче спорости и мира,  
Хроничарко шуме, која сине  
Цветном причом што најслађе дира;  
Каква повест лишћем обавија,  
Ту кроз Темпе, аркадијске доље,  
Те облике богова ил' људи?  
Ко су они? Ко даме зле воље?  
Ко ту јури? Ко то кога вија?  
Ко то свира? У заносу људи?

Звук је чујан сладан, ал' још слађи  
Нечујан је; па засвирај стога  
Не чулноме уху, већ пут нађи  
До духовног, без тона је свога;  
Младости у гају, што другујеш  
С песмом, увек бићеш у зеленом;  
Ти што љубиш, љубиш ал' замало,  
Због тог никад немој да тугујеш;  
Мада ти се сада није дало,  
Волећеш је вечно, с краси њеном.

Срећне, срећне крошње! С ваших грана  
Лист никада опасти не може;  
Бодри свирче, ком је туга страна,  
Песме ти се нове стално множе;  
Срећне, срећне, још љубави срећне!  
Увек топле, која обећава,  
Неуморне и заувек свеже,  
Што од страсти дели се несрећне,  
Која срце тугом испуњава,  
Док од ватре телу је све теже.

#### ODE ON A GRECIAN URN

Thou still unravish'd bride of quietness,  
Thou foster-child of silence and slow time,  
Sylvan historian, who canst thus express  
A flowery tale more sweetly than our rhyme;  
What leaf-fring'd legend haunts about thy shape  
Of deities or mortals, or of both,  
In Tempe or the dales of Arcady?  
What men or gods are these? What maidens loth?  
What mad pursuit? What struggle to escape?  
What pipes and timbrels? What wild ecstasy?

Heard melodies are sweet, but those unheard  
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;  
Not to the sensual ear, but, more endear'd,  
Pipe to the spirit ditties of no tone:  
Fair youth beneath the trees, thou canst not leave  
Thy song, nor ever can those trees be bare;  
Bold Lover, never, never canst thou kiss,  
Though winning near the goal – yet, do not grieve;  
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,  
For ever wilt thou love, and she be fair!

Ah, happy, happy boughs! that cannot shed  
Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;  
And, happy melodist, unwearied,  
For ever piping songs for ever new;  
More happy love! more happy, happy love!  
For ever warm and still to be enjoy'd,  
For ever panting, and for ever young;  
All breathing human passions far above,  
That leaves a heart high-sorrowful and cloy'd,  
A burning forehead, and a parching tongue.

<sup>99</sup> *A Book of English Poetry*, collected by G. B. Harrison, op.cit, pp. 327–330

На поворку жртвену ти лице!  
 Ком олтару, тајанствени попе,  
 Јуницу ту водиш, која риче,  
 Док се сапи под венцима топе?  
 Какав градић поред мора то је,  
 Или у планини, ил' крај реке,  
 Празан тако док свечано свиће?  
 Вечно, граде, улице ће твоје  
 Тихе бити; чак ни душе неке  
 Да исприча зашто тако биће.

Грчка вазо, са складношћу правом,  
 С девом врелом и мушкарцем хладним,  
 С грањем шумским, угаженом травом;  
 Тиха нам се с умом играш јадним  
 Ко и вечност: приказане ледно!  
 Временом ће старост с миром лећи,  
 Ти остаћеш испод овог неба,  
 Друже људи, којима ћеш рећи:  
 „Лепота и истина су једно!“  
 И то вам је све што знати треба.

Who are these coming to the sacrifice?  
 To what green altar, O mysterious priest,  
 Leads't thou that heifer lowing at the skies,  
 And all her silken flanks with garlands drest?  
 What little town by river or sea shore,  
 Or mountain-built with peaceful citadel,  
 Is emptied of its folk, this pious morn?  
 And, little town, thy streets for evermore  
 Will silent be; and not a soul to tell  
 Why thou art desolate, can e'er return.

O Attic shape! Fair attitude! with brede  
 Of marble men and maidens overwrought,  
 With forest branches and the trodden weed;  
 Thou, silent form, dost tease us out of thought  
 As doth eternity: Cold Pastoral!  
 When old age shall this generation waste,  
 Thou shalt remain, in midst of other woe  
 Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,  
 'Beauty is truth, truth beauty,' – that is all  
 Ye know on earth, and all ye need to know.<sup>100</sup>

У писму пријатељу Ричарду Вудхаусу (Richard Woodhouse, од 27. октобра 1818. године),<sup>101</sup> говорећи о (себи као) песнику, каже да „он није он; он нема своје ја; он је све и ништа. Он нема карактера...“. Песник ужива и у лошем и у добром, и у ниском и у узвишеном, па „са истим уживањем ствара и једног Јага и једну Имогену.<sup>102</sup> Оно што шокира врлог филозофа, одушевљава камелеонског песника... Песник је нешто најнепоетичније што постоји; пошто нема идентитета, он непрестано испуњава друга тела...“, која су поетична и које краси непроменљивост, коју песник нема, јер нема идентитета.<sup>103</sup>

Ова идеја се може надовезати на ону о *негативној способности*, с обзиром на то да би и песникова безличност, променљивост, способност излажења из себе, односно уживљавања у друго, спадали у оне „негативне“ активности и стања за које је потребна Китсова *негативна способност*.

<sup>100</sup> *Idem*, pp. 330–331

<sup>101</sup> *Letters* (Op.cit, pp. 894–895)

“... it is not self – it has no self – it is every thing and nothing – It has no character... It has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen. What shocks the viruous philosop[h]er, delights the camelion Poet... A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity – he is continually in for – and filling some other Body...”

<sup>102</sup> Китс види Шекспира као ствараоца са изузетно развијеном *негативном способношћу*, која се огледа у његовом потпуном стваралачком уживљавању у ликове сопствених драма.

<sup>103</sup> Идеју о песниковој безличности, имперсоналности, чак о трајном саможртвовању, поништавању сопствене личности налазимо у XX веку код Т. С. Елиота.

Она би, на први поглед, могла да се учини неспојивом са појмом „субјективног“ песника (што је најчешће синоним за „романтичарског“) и да призове појам „објективног“ песника (поготово што сâм Китс, говорећи о „безличном“ песнику, и себи као таквом, овом типу супротставља „вордсвортовски или егоистично узвишени“ тип)<sup>104</sup>. Тако би се могло закључити да су енглески (пред)романтичари прешли цео пут, од једног до другог пола, од крајње „субјективности“ до крајње „објективности“: са Блејком (који у себе прима цео универзум),<sup>105</sup> преко Бернса и Вордсворта (који у себе примају природу, како би кроз њу изразили сопствена осећања и расположења), Колриџа (који у себи довршава стварање природе), Бајрона (раздираног противречностима), до Шелија (и његове емпатије) и Китса (и потпуног поништавања сопствене личности и идентификације са другим).

Међутим, ако се пажљивије погледа, видеће се да тај њихов стваралачки процес није једносмеран и да се код ових песника, што у пракси што у теорији, може уочити и стваралачка активност која иде у супротном смеру од наведеног, по чему би се могло закључити да је та активност као једносмерна – ирелевантна.<sup>106</sup>

Оно што је битно и заједничко за ове ствараоце на њиховом путу јесте идентификација субјекта и објекта, било да се врши у субјекту било да се врши у објекту. У сваком случају, песник постаје оним што пева.<sup>107</sup> А та идентификација, као предуслов стваралачког сазнања и аутентичног стваралачког рада, омогућена је *имагинацијом*,<sup>108</sup> коју су промовисали управо песници доба које је названо

---

<sup>104</sup> *Letters* (Op.cit, p. 894)

“... the wordsworthian or egotistical sublime...”

<sup>105</sup> *Негативном способношћу* би се могла назвати и Блејкова способност да у себе прими цео универзум.

<sup>106</sup> Љубо Малник, *Избег од времена*, Службени лист СРЈ, Београд, 1995, стр. 98

„За Индијце је карактеристичан и један партикуларан ретроспективни начин мишљења, што има за последицу и специфичан однос према времену, или је, можда, схватање времена узроковало такав начин мишљења. Ако се ради о неком следу догађаја, о узроку и последици, за њих је природно да се они анализирају тако што се пође од последице ка узроку. При том се сматра да су узрок и последица непосредно присутни у нашем уму и да је било који њихов след природан, односно и узрок може бити последица, а последица узрок. Овакво схватање узрочно-последичних веза искључује потребу за временом, а самим тим и потребу за његовим мерењем.“

<sup>107</sup> *There is No Natural Religion* (Нав. према: *William Blake – The Complete Poems*, ed. Alicia Ostriker, op.cit, p. 76)

„Зато Бог постаје као што смо ми, да бисмо ми били као што је он.“

“Therefore God becomes as we are, that we may be as he is”

<sup>108</sup> Карактеришући имагинацију, Глушчевић каже да у њој „i nigde drugde, sem u samom božanstvu (otuda je imaginacija ravna božanstvu, ili, u jednoj romantičarskoj interpretaciji, otuda je ona оруђе

романтизмом – једног креативног, на које се често гледа и као на златно, рајско доба, када је време стало (јер је ванвременско управо у креацији, стваралаштву)<sup>109</sup>: „Човек преживљава смрт свог природног дѐла као свеукупност својих имагинативних делâ, као људску креацију коју је саздао независно од природе. Кад Блејк каже ’Вечност је у љубави са производима времена’, мисли и на то да свака имагинативна победа извојевана на овом свету, од стране уметника, или профете, или мученика, или оних који тријумфују у самопожртвовању, доброты, истрајности, јесте трајна реалност, док су тријумфи неимагинативних изгубљени.“<sup>110</sup>

У том је добу радило неколико истинских стваралаца, који су напосто (ис)користили пуне могућности поезије као медијума, представљајући „дубљу стварност“, допустивши да им у поезију нагрне све оно што је дотад ретко био песнички елемент – оно ирационално и несвесно, које чини огроман део људске личности. Нису, међутим, мењали свој рационални део за то, па су им творевине спој супротних одлика људске психе, која се управо ту, прешавши пут ка духовном јединству, у тренутку указује у свој пуноћи и складу.<sup>111</sup>

Како је стваралачка активност као једносмерна ирелевантна, и време као једносмерно могло би да буде ирелевантно, а категорије прошлости, садашњости

---

delujućeg božanstva), sadržane su sve stvari u njihovim večnim oblicima, dakle u onom stanju koje je njihova esencijalna, ne pojavna, prolazna i vremenita sadržina.“

(Zoran Gluščević, „Konačno i beskonačno kod romantičara“, op.cit, str. 15)

<sup>109</sup> Harold Bloom, *Blake's Apocalypse. A Study in Poetic Argument*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1970, p. 86

„У стваралаштву притисак мереног времена нестaje, јер ’Вредна пчела нема времена за тугу’ и ’Часови глупости се мере сатом, али часове мудрости ниједан сат не може да измери.’“

“In creation the oppressiveness of clock time vanishes, for ‘The busy bee has no time for sorrow’ and ‘The hours of folly are measur’d by the clock; but of wisdom, no clock can measure.’”

<sup>110</sup> “The man survives the death of the natural part of him as the total form of his imaginative acts, as the human creation out of nature which he has made. When Blake says, ‘Eternity is in love with the productions of time,’ he means in part that every imaginative victory won on this earth, whether by the artist, the prophet, the martyr, or by those who achieve triumphs of self-sacrifice, kindness and endurance, is a permanent reality, while the triumphs of the unimaginate are lost.”

Northrop Frye, *Fearful Symmetry*, op.cit, p. 47

<sup>111</sup> Незахвално је подводити целовито уметничко дело, односно уметника, под „покрет“, „правац“, „школу“, под спољашњу одредницу, јер то неминовно представља покушај обухватања већег мањим.

и будућности, у њиховом линеарном следу, са узрочно-последичном нити која их прожима,<sup>112</sup> у стваралачком процесу не би морали да важе.<sup>113</sup>

У свом познатом и пријемчивом, свакако проницљивом и подстицајном, истовремено и научном и надахнутом есеју *Традиција и индивидуални талент*,<sup>114</sup> Т. С. Елиот констатује да ниједан песник или уметник нема целовито значење сам за себе, те да се ни његов значај не може одредити док се он не сагледа у контексту претходника. Међутим, нужност да се он прикључи том поретку *није једнострана*, и оно што се догађа приликом настанка новог уметничког дела истовремено се дешава и са свим уметничким делима која му претходе, која су, са своје стране, дотад чинила идеалан и потпун поредак, који затим бива измењен појавом новог дела, управо зато да би се одржао ред и после увођења новине. Елиот истиче да садашњост мења прошлост онолико колико прошлост управља садашњошћу.

Везујући се за ово Елиотово колико рационално толико и ирационално гледиште, можемо рећи да би чак и спољашње одреднице живота Вилијама Блејка, које су, свакако, у нераскидивој вези са унутрашњим, могле да потврде наведено, с обзиром на чињеницу да он и његово дело бивају одбачени и занемарени у сопственом времену, а другачије сагледани и превредновани у потоњем.

Интересовање за Блејка оживљава тек међу прерафаелитима (припадницима сликарске и књижевне групе у Енглеској, настале средином 19. века), пре свих браћом Росети (Dante Gabriel Rosseti, 1828–1882; William Michael Rosseti, 1829–1919). Године 1863. објављена је Блејкова биографија, *Живот Вилијама Блејка (Life of William Blake)*, аутора Александра Гилкрита (Alexander Gilchrist, 1828–1861),

---

<sup>112</sup> “Each thing is its own cause & its own effect”

*The Marginalia – Annotations to Lavater* (Нав. према: *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman, op.cit, p. 601)

“Identities or Things are Neither Cause nor Effect They are Eternal”

*The Marginalia – Annotations to the Works of Sir Joshua Reynolds* (Op.cit, p. 656)

<sup>113</sup> Olga Humo, *Problem vremena kod Sterna i Prusta*, op.cit, str. 8

„Romantizam je, pošavši korak napred od klasicističkog Osamnaestog veka sa njegovim prostornim poimanjem vremena, razvio istoriski smisao u književnosti. Mesto da na prošlost gleda kao na gomilu okamenjenih događaja bez uzajamnog delovanja i odnosa koji se menjaju i razvijaju, romantizam traži onu silu koja pokreće istoriju, bilo i u idealističkom smislu, on traži unutrašnju dinamiku istorije i uvodi novo osećanje za istorisko i vremensko otstojanje... Prošlost na jedan nov, stvaralački način prodire u sadašnjost i stvara plodonosno osećanje kontinuiteta u civilizacijama. Uporedo s tim i u prošlosti se otkrivaju razvojni elementi koji nose u sebi klicu naše sadašnjosti. Prolazeći kroz razne stepene razvitka društvene formacije i pojedinci ne ostavljaju za sobom mrtve i zatvorene krugove vremena – jedni se prelivaju u druge.“

<sup>114</sup> “Tradition and Individual Talent”, *T. S. Eliot: Selected Prose*, ed. John Hayward, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1953, pp. 21–30

која, уз каснији допринос уметника попут Свинберна (Algeron Charles Swinburne, 1837–1909), који 1868. године објављује своју књигу о Блејковом животу и раду,<sup>115</sup> ствара погодну атмосферу за ширење интересовања за Блејково дело, које у наредном периоду постепено излази из таме. Тај процес достиже врхунац 1893. године, када Блејков велики поштовалац, ученик и следбеник Вилијам Батлер Јејтс (William Butler Yeats, 1865–1939) објављује његово целокупно дело (мада, мора се додати, уз честе произвољне измене оригиналног текста, што је традиција у вези са Блејковим делом која почиње са Д. Г. Росетијем).

Дакле, потоње време баца другачију светлост на прошло, у којем Вилијам Блејк зарађује за живот као самостални гравер, радећи по поруцибини и углавном илуструјући књиге за лондонске издаваче; ради вредно и непрестано, али му је тешко да то чини по ма каквом спољашњем диктату и да не следи сопствену уметничку визију, па свој занат све чешће ставља у њену службу. Упоредо са овим послом, црта, слика и пише; гравира текстове заједно са илустрацијама, посебном техником до које је сам дошао, затим их отискује (умножава, у мањем броју примерака) и руком боји (обезбеђујући тиме, са друге стране, сваком појединачном примерку његову особеност), покривајући тако цео поступак сам, од почетне замисли до крајње реализације, и изражавајући се истовремено кроз више медија. Међутим, тешко успева да прода своја дела (углавном их откупљују добростојећи пријатељи, првенствено из жеље да му материјално помогну), јер се она битно разликују од свега на шта је тадашња публика навикла и што може да прихвати, док их критика, са своје стране, или игнорише или оцењује крајње неповољно, често као дела поремећеног, лудог човека или, пак, генија, али болесног.<sup>116</sup> Сви они

---

<sup>115</sup> *William Blake: A Critical Essay*, John Camden Hotten, London, 1868

<sup>116</sup> Види:

Alexander Gilchrist, *Life of William Blake*, ed. Ruthven Todd, rev. ed, J. M. Dent, London, 1945, p. 243

Samuel Foster Damon, *William Blake: His Philosophy and Symbols*, Houghton Mifflin Company, Boston and New York, 1924, p. 246

Northrop Frye, *Fearful Symmetry*, op.cit, p. 411

Peter Ackroyd, *Blake*, op.cit, pp. 304, 311

У часопису *Градина* (бр. 9, стр. 44–53) за септембар 1980. године налази се текст Љилане Богоеве, под називом „У трагању за идентитетом: пример Вилијама Блејка и Вилијама Батлера Јејтса“, у којем ауторка покушава да кроз везу између два песника утврди шта се то променило и „допринело томе да у многим савременицима које данас славимо одајемо признање блејковским идејама и истинама“. Наиме, рођен тридесет и осам година после Блејкове смрти, „Јејтс је целог свог живота непрестано осећао, откривао, каткад и измишљао сличности између својих и Блејкових идеја и ставова; четири године које је у младости провео припремајући за штампу Блејкова сабрана дела омогућиле су му да увиди до које мере, и поред минулих деценија, Блејково виђење света



оцењују једног човека и понашање које се данас не би називало ни ексцентричним ни чудним, што, да употребимо речи које би, да се не намећу као сасвим умесне, могле да заличе на фразу, заиста више говори о самом том добу него о човеку – Блејку.<sup>117</sup>

---

представља својеврсно предвиђање многих кључних проблема нашег савременог тренутка. Иако песничке љубави и друговања овакве врсте нису ретки, случај Блејка и Јејтса је занимљив зато што су уметника који је био Јејтсов животни узор у XVIII веку сматрали лудим, док су Јејтса, идејног следбеника тог ‘лудака’, у нашем веку за живота почаствовали Нобеловом наградом, и сматрају га једним од највећих песника данашњице“.

<sup>117</sup> Harold Bloom, *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1971, pp. xxi–xxii

„Књижевност рестаурације и њени августовски наследници – цела линија неокласициста од Драјдена преко Адисона, Поупа и Свифта до њеног заштитника Самјуела Џонсона – представљали су реакцију на најнемирније доба у историји Енглеске, време грађанског рата, религијске борбе и потпуне промене филозофског и научног погледа на свет. Доба Кромвела и Милтона је са једног становишта славни врхунац елизабетинског доба ренесансе и реформације, али са традиционалнијег становишта био је то бруталан и анархичан пад сређеног друштва у хаос побуне и секташтва, проузрокован неумереном духовничком гордошћу и првобитним грехом грађанске и црквене ароганције и непослушности. Поуп и Свифт, а затим и Џонсон, противили су се свакој новини, свакој назнаци различитог мишљења, сваком екстремном гледишту у етици, политици, метафизици или уметности. Августовски страх од лудила, тако јак у Свифта и Џонсона, игра значајну улогу у овом супротстављању, које иде толико далеко да напада оно што Џонсон назива *опасним преовладавањем имагинације*. Свифт је, у својим каснијим годинама, полудео; Џонсон се томе опасно приближио. Песници доба осећајности – рецимо од 1740. до 1770. године – реаговали су на Поупа и Џонсона и желели да се врате интелектуалној и естетичкој смелости Милтона, са последицама, барем што се њиховог живота тиче, које су потврдиле Џонсонова меланхолијска упозорења. Чатертон се убио са седамнаест; Купер, Колинс, Кристофер Смарт и други провели су године у лудницама, као и романтичарски песник Џон Клер после њих; док су песници попут Греја и Бернса завршили у дубокој меланхолији или тешкој друштвеној изолацији. Дух који је походио ове генерације био је страх од психичке енергије и убеђење да смрт у животу чека сваког песника који се преда имагинацији.

Као појава, ова доминанта средине осамнаестог века и страх од стваралачког лудила, или „ризична равнотежа“, како је то назвао један критичар, још увек нису разјашњени, а не треба да покушавамо да судимо о оном што не можемо да разумемо. Али ову појаву треба да имамо на уму ако хоћемо да разумемо Вилијама Блејка, најздравијег од свих песника, кога су сумњивом иронијом књижевне историје савременици сматрали лудим, а сматрају га и неки од наших, који за своје незнање немају никаквог оправдања.“

“Restoration literature and its Augustan successors – the whole line of neoclassicists from Dryden through Addison, Pope, and Swift down to its rear-guard fighter, Samuel Johnson – were in reaction against the most disordered age of England’s history, a time of civil warfare, religious struggle, and a complete change in the philosophical and scientific world view. The age of Cromwell and Milton is from one standpoint the glorious culmination of the Elizabethan age of Renaissance and Reformation, but from a more traditional standpoint it was a brutal and anarchic collapse of a settled society into a chaos of rebellion and sectarianism, brought about through overweening spiritual pride and the original sin of civil and ecclesiastical arrogance and disobedience. Pope and Swift, and Johnson afterward, set themselves against every innovation, every mark of dissent, every extreme position in ethics, politics, metaphysics, or art. The Augustan fear of madness, so strong in Swift and Johnson, plays a considerable part in this opposition, which goes so far as to attack what Johnson calls *the dangerous prevalence of the imagination*. Swift, in his later years, went mad; Johnson came dangerously close to it. The poets of the age of sensibility – say 1740 through 1770 – reacted against Pope and Johnson and sought to return to the intellectual and aesthetic daring of Milton, with results in their lives, at least, which bore out Johnson’s melancholy warnings. Chatterton killed himself at seventeen; Cowper, Collins, Christopher Smart, and others spent years in asylums for the insane, as the Romantic poet John Clare was to do after them; while poets like Gray and Burns ended in deep melancholy or profound social alienation. The spectre haunting these generations was

Иако се може рећи да је био део уметничких кругова Лондона и да је познавао ствараоце тога доба, све је то суштински далеко од њега.<sup>118</sup> Не правећи, са једне стране, никаквог компромиса у свом стваралаштву, а, са друге стране, не сналазећи се добро у свакодневном животу и практичним стварима, Блејк до краја

---

the fear of psychic energy, and the conviction that death-in-life awaited any poet who indulged his imagination.

As a phenomenon, this mid-eighteenth-century prevalence and fear of creative madness, or “perilous balance” as one critic has called it, has still not been solved, and what we cannot understand we need not attempt to judge. But we need to keep this phenomenon in mind if we are to understand William Blake, the sanest of all poets, who by the dubious irony of literary history was considered mad by some of his contemporaries, and is still considered so by some of ours, who have no excuse for not knowing better.”

<sup>118</sup> Samuel Foster Damon, *William Blake: His Philosophy and Symbols*, op.cit, pp. 242, 243

„Тешко је објаснити зашто Блејк није био познатији у своје доба. Изгледа да је долазио у додир са многима од познатих и утицајних; они су увек препознавали његов геније; али су га увек готово одмах заборављали...

Шта се десило са одушевљењем свих тих људи? Блејк се није нимало трудио да га искористи. А они су са своје стране обично гледали на фасцинантност овог или оног Блејковог дела као на пуку необичност која је првенствено привлачна. И тако је Блејк заобилажен као нешто изузетно; али ексцентрично, и не од кључног значаја.“

“It is a curious puzzle to explain why Blake was not better known in his own day. He seems to have come into contact with many of the famous and influential; he always won some recognition of his genius from them; and he was always forgotten almost at once... .

What became of the enthusiasm of all these people? Blake made no effort to utilize it. And they in their turn usually looked upon the fascination of this or that work of Blake’s as merely a curiosity which happened to be primarily appealing. And so Blake was passed by as something extraordinary; but eccentric, and not of ultimate importance.”

Jacob Bronowski, *William Blake – A Man Without a Mask*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1944, pp. 26–27

„Наравно, највеће недоумице одувек су биле недоумице Блејковог померања језика. Када је Блејк из Фелпама назвао Батса *Драгим пријатељем мојих анђела*, Батс је одговорио: *Не могу одмах да одредим јесам ли или нисам почастован титулом коју сте ми тако љубазно доделили. Сигурно се сећате потешкоћа које сам непрестано имао у разазнавању да ли су ваши анђели црни, бели или сиви.*

Ово је одлична шала, али и лукава шала. А то је и оно у чему су добри читаоци тог времена, Вордсворт, Колриџ, Лам, видели Блејково лудило и због чега су га називали лудим. То је оно због чега су га сами пријатељи сматрали намерно чудним. Они нису сумњали у широки замах његове мисли; Вордсворт није погрешно када је видео *нешто у лудилу овог човека што ме занима више од нормалности лорда Бајрона или Волтера Скота*. И нису сумњали у то да Блејк говори оно што мисли. Али су сумњали у то да је његов језик, ма како лично на њихов, исти као њихов. А ако Блејк не говори њиховим језиком, може ли да им се обраћа?“

“Of course, the largest puzzles in Blake have always been the puzzles of his shifting language. When Blake from Felpham called Butts the *Dear Friend of My Angels*, Butts answered, *I cannot immediately determine whether or no I am dignified by the Title you have graciously conferred on me. You cannot but recollect the difficulties that have unceasingly arisen to prevent my discerning whether your Angels are black, white, or grey.*

This is heavy fun, but it is shrewd fun. And it is the ground on which good readers of the time, Wordsworth, Coleridge, Lamb, found Blake maddening and called him mad. It is the ground on which Blake’s own friends thought him wilfully awkward. They did not doubt the great sweep of his thought; Wordsworth did not miss that when he found *something in the madness of this man which interests me more than the sanity of Lord Byron and Walter Scott*. And they did not doubt that Blake spoke what he thought. But they doubted whether his language, however like theirs, was the same as theirs. And unless Blake spoke their language, could he speak to them?“

живота остаје, сем за ужи круг људи, непризнат или непознат стваралац, у коме још дуго после тога готово нико није препознао врхунског уметника.<sup>119</sup>

Говорећи о Блејку,<sup>120</sup> Т. С. Елиот истиче једну нарочиту искреност, „која је, у свету сувише уплашеном да би био искрен, нарочито застрашујућа. То је искреност против које се заверио цео свет, јер је непријатна. Блејкова поезија садржи непријатност велике поезије.“

---

<sup>119</sup> У свом недовршеном роману *Њеточка Њезванова* Ф. М. Достојевски обрађује, по обичају, изузетно занимљиву, дубинску тему. Један од главних ликова је талентован виолиниста, који, међутим, свој таленат непрестано сахрањује избором неповољних услова за његов развој, од фантазирања и потхрањивања нереалних жеља, одржавања и распламсавања нејасне идеје о будућем успеху, која га пре окива него што га тера да јој стреми, преко неуредног живота, нерада и генерално негативног животног става, до уништавања других. У таквим околностима живот га управо одводи од циља. Како, међутим, он сам, из овог или оног разлога, бира овакве услове, схватамо да је његов дубински циљ супротан од прокламованог. Он, дакле, не жели да постане врхунски виолиниста, јер већ унапред, подсвесно, зна да није довољно добар. Тако практично ставља свој живот у службу остварења свог дубинског циља – тражења оправдања и ослонаца на који ће пренети одговорност за неумитни неуспех.

(Анализирајући себе самог, мислим понекад да сам остао на овим просторима, тј. у овим друштвеним околностима, (и) због тога што слутим да сам таквог менталног склопа да ме негативни услови чине бољим, а да би позитивни услови пре извукли из мене нешто лоше.)

Наравно, овде не правимо директну и потпуну паралелу између јунака Достојевског и Блејковог живота и рада, јер таква паралела није ни могућа, барем што се резултата Блејковог рада тиче; али је сама матрица иста: и Блејк је, можемо претпоставити, интуитивно тражио најповољније услове за остварење свог циља и „испуњење сопствене животне мисије“ (рецимо, да постане *безвремен*), а то су, парадоксално, можда били управо они „негативни“ услови у којима је живео – који су му омогућили да сачува базичну искреност и доследност – док би га другачији услови, могуће, одвукли од тога.

Из наведеног би се могао извући закључак да свако у одређеној мери „бира“ животне услове који му највише одговарају, којима ће остварити свој циљ, ма какав он био. Са друге стране, циљ никад није усамљен – увек их је више: неки су сплетени, па, у односу на себе појединачно, граде један сасвим нов и препознатљив квалитет; неки су сакривени иза других, па човек најчешће има тенденцију да у свему тражи преовлађујућу и пресудну улогу једног јединог, што може додатно да замагли слику.

У сваком случају, могло би се закључити и то да у човековом животу постоји дубинска водиља, која се највећим делом провлачи кроз нагомилано подсвесно искуство и која га води „у сусрет његовој судбини“, што би, опет, могло да наведе на закључак да је све завршено пре него што је и почело.

У питању је, међутим, још једно згушњавање и сажимање, попут (без)временског, у тачку где се „судбина“ и „случај“ преклапају, стапају, и од дотадашњих смерова, по којима су се разликовали, постају иста тачка, у којој није могуће одвојити једно од другог, и у којој, парадоксално, истовремено делују оба.

<sup>120</sup> T. S. Eliot, “Blake”, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Alfred A. Knopf, New York, 1921, pp. 137–143.

“... which, in a world too frightened to be honest, is peculiarly terrifying. It is an honesty against which the whole world conspires, because it is unpleasant. Blake’s poetry has the unpleasantness of great poetry.”

“These circumstances – not his supposed inspired and untaught spontaneity – are what make him innocent.”

“There was nothing of the superior person about him. This makes him terrifying.”

“... this is what makes him eccentric, and makes him inclined to formlessness.”

“... was a framework of accepted and traditional ideas which would have prevented him from indulging in a philosophy of his own, and concentrated his attention upon the problems of the poet.”

Елиот пре свега тражи објективне околности које су омогућиле ову искреност, а налази их у Блејковој слободи да се образује онако како је сам хтео, као и у његовом изучавању граверског заната, који је, истовремено, значио и одустајање од било какве друштвене каријере; није било ни додатних искушења, у виду амбиција родитеља или жене, друштвеног стандарда и успеха и сл. Управо „ове околности, а не његова наводна надахнута и самоникла спонтаност, јесу оно што га чини невиним“.

Елиот види Блејка као ствараоца који зна шта га занима, који је усредсређен, који нема страха, који види и разуме, и који стога преноси саму суштину, односно оно што се може представити а што не треба објашњавати. Сам је био го и видео је човека голог. Све је посматрао из сопственог средишта. Није га се тицало зашто би Сведенборг, кога је прихватио а затим одбацио из неких својих разлога, био апсурднији од Лока. Свему је прилазио отворена ума, незамагљена јавним мњењем.

Елиот закључује први део есеја о Блејку речима: „У њему није било ничег од супериорног човека. То га чини заштрашујућим.“ (Ово би, у циљу потпуног осветљавања ове проблематике, требало преформулисати у: ... *ничег од оног што подразумевамо под супериорним човеком.*)

У другом делу говори о Блејковим ограничењима, које види као још један плод истих околности, другу страну исте ствари, која у једном тренутку вине у висине, док у другом повуче на земљу. Говори, дакле, о опасностима којима се голи човек излаже. Пошто у свом раду ни од кога није зависио, нити је кога подражавао, чак ни себе сама, његова филозофија, визије, увид, техника, били су његови сопствени, због чега им је придавао више значаја него што треба, а „то је оно што га чини ексцентричним и склоним занемаривању форме“.<sup>121</sup>

Блејк је, по Елиоту, био способан да увелико схвата људску природу, имао је изузетан и оригиналан осећај за језик и његову музику, као и дар за визију, али

---

<sup>121</sup> Миодраг Павловић каже: „Оно што је Блејк имао да каже у поезији, захтевало је облик епа, а пошто тај облик није успео да савлада, може се рећи да је Блејков песнички подухват на крају крајева збиља неуспех: неуспех у надрастању сопственог лирског талента... Или је то можда само једна страна проблема, један начин гледања на неку дубљу напетост која карактерише како Блејкову тако и новију европску поезију. Синтеза човека којој је Блејк тежио, није била постигнута, и зато еп није могао бити написан. Да је успео у свом настојању да напише еп, он би се надовезао на класичну традицију седамнаестог века – неуспехом је међутим постигао да се на њега надовежу песници деветнаестог и нашег века. Отуд је Блејк... један од оних који је наговестио облике будуће песничке свести. Противречност схватања која је исповедао доказује то не мање убедљиво.“  
(„Визионар Вилјем Блејк“, op.cit)

није марио за безлично расуђивање, здрав разум и научну објективност, којима би контролисао своје дарове.

Оно што је његовом генију недостајало „био је оквир прихваћених, традиционалних идеја, које би га спречиле да се преда својој некој филозофији и које би му усмериле пажњу на песничке проблеме.“

Закључци попут Елиотовог су могући (чак и оправдани и пожељни) зато што Блејково дело непрестано прелази границе саме поезије,<sup>122</sup> не толико због тога што се Блејк изражава различитим врстама уметности, комбинујући их, већ зато што задире у различите области човековог деловања – филозофије, теологије, антропологије, психологије, етике, политике итд, обрађујући их, међутим, не појединачно, већ у целини, кроз јединствену визију, која својом обухватношћу, јасноћом, искреношћу, природношћу, уз напор и снагу за обједињавање и уравнотежавање, представља управо оно што у његовом делу задивљује, улива поверење и подстиче. Можда је један од суштинских разлога Блејкове победе над временом баш у томе што није био само песник, већ све од горе наведеног, што га је приближило савременом свету и његовој расточености, као и тежњи да поврати јединство, те поставило на место које мало ко заузима. Блејкова се поезија, дакле, не завршава сама у себи, омеђавањем у сопственом забрану, у „лепоти“ описа природе, у уживању те врсте и слично, чак ни у доношењу „непромењивих“ судова и „коначних“ закључака, већ у отварању и покретању човекових снага, његовом активирању и пружању могућности да сам сагледа себе и сопствени положај.

---

<sup>122</sup> Сам Елиот, на другом месту, у есеју „Шели и Китс“, каже да се на Блејка не односи оно што се односи на *песника* уопште, те да је Блејк напросто користио поезију да искаже своје визије. (Види: T. S. Eliot, “Shelley and Keats”, *The Use of Poetry & The Use of Criticism*, Harvard University Press, 1986, p. 78)

Какогод, Вилијам Блејк, који је стварао крајем 18. и почетком 19. века,<sup>123</sup> може се сматрати ствараоцем 20. века,<sup>124</sup> у којем је његово дело постало познато и у којем се коначно примило, нашавши погодније тле за развој, док је књижевна и друга јавност почела да сазрева за њега, схватајући да оно чини темељ савременог погледа на свет и представља могућ пут у једном растрзаном, располућеном, подвојеном, шизофреном веку, на чијим вратима стоје др Џекил и г. Хајд; веку без чврстог упоришта, који непрестано трага за тачком ослонца, а која му сваки пут изнова измиче, или се, ако га сачека, испостави да је – у свој својој „лепоти“ – *јалова, гњила*.

\*\*\*

Побојох се мог ветра бес ће  
Да сатре цвеће лепо, прâво,  
Па сам сунцем сјао жешће,  
А ветар сам зауздаво.

Али лепа прâва цвета  
На дрвећу није било,  
Јер све оно се расцвета  
Лепо, ал' јалово, гњило.

\*\*\*

I feared the fury of my wind  
Would blight all blossoms fair & true  
And my sun it shind & shind  
And my wind it never blew

But a blossom fair or true  
Was not found on any tree  
For all blossoms grew & grew  
Fruitless false tho fair to see<sup>125</sup>

Све се то огледа и у знатном утицају који је Блејк извршио на велик број стваралаца, већ поменутог В. Б. Јејтса, затим Д. Х. Лоренса (David Herbert Lawrence, 1885–1930), Џојса Керија (Joyce Cary, 1888–1957), Олдуса Хакслија (Aldous Huxley,

<sup>123</sup> Бела Хамващ, *Невидљиво збивање. Silentium*, прев. с мађарског Сава Бабић, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 143–144

„Пре 18. stoleћа није се знало за тип порекнутог и криво схваћеног песника, а за последњих двест година уопште и није било истинског песника који није пропатио поруге и прогоне и оваква понижења и коначно овакав слом.

Песнику је тек релативно касно пало на ум, крајем века, будући да се ситуација обрнула због промене односа с народом, да он јавност више не сме да пожели. Напротив, мора да тражи заштиту како би избегао додир с публиком, популарност, додир с обичним човеком. Ко то не зна, њега ништа није могло спасти од срамне пропасти. Ко је знао, он је створио сопствени метод да би себе одвојио од народа. Морао је на неки начин да буде недоступан и недодирљив. Јавност је требало држати на одстојању. Скривао се и живео у тајности; писао је тешко разумљивим језиком; уздизао се у високи духовни свет; налазио специфичну и личну симболику. Песништво је чувало такву мистерију унутар које је требало да остане и само су посвећени знали за њега. За тајну су чак сазнавали, и они који су је могли сазнати, тек накнадно, после песникове смрти. Као да се није смело знати код ога и где гори свети пламен. Трбало је сакрити пламен пред олошем који је тражио смрт за свакога ко га је узнемиравао у његовом тоњењу у мочвару.“

<sup>124</sup> На нашим просторима је Блејка први поменуо (1905. године) др Светислав Стефановић, који је наредних година и писао о њему и преводио његова дела (*види*: Драган Пурешкић, *Вилијам Блејк на српскохрватском језичком подручју у XX веку*, магистарски рад).

<sup>125</sup> *Notebook Poems and Fragments* (Нав. према: *William Blake – The Complete Poems*, ed. Alicia Ostriker, op.cit, p. 139)

1894–1963), Хенрија Милера (Henry Miller, 1891–1980), Лоренса Дарела (Lawrence Durrell, 1912–1990), Алена Гинсберга (Allen Ginsberg, 1926–1997), да се задржимо само на неким познатијим именима, и то само из света књижевности, и то само англоамеричке, која су у Блејку видела свог духовног оца), а и у чињеници да га сматрају, на пример, претечом Фројда и Јунга,<sup>126</sup> као и надреалистичког и других покрета и праваца, којих је 20. век свакако био пун.<sup>127</sup>

У том веку настао је знатан број дела о животу и раду Вилијама Блејка, у којима се обрађују најразличитији аспекти његове уметности и дају њена најразноврснија тумачења, док је углавном свим тим делима заједничко полазиште да је по одређеним својствима, као што су оригиналност, универзалност, суштаственост, речју – безвременост, Блејкова уметност без премца.<sup>128</sup>

Видимо да је Блејково дело надиграло сопствено време покренувши процес у којем потоње време утиче на оно које је прошло (говорећи језиком линеарног времена), односно у којем садашњост утиче на прошлост, или, из перспективе прошлог, у којем будуће утиче на садашње, или, да скратимо, у којем се линеарне временске категорије сажимају у једну тачку, доступну у сваком тренутку.

---

<sup>126</sup> Marko Grčić, *Blake. Vječno evanđelje*, GZH, Zagreb, 1980, str. 185

„Simboli kojima se Blake služi u *proročkim knjigama* nikad nisu jednoznačni. Tko god čita toga pjesnika, valja da ima na umu da se on njima služio samo zato da izrazi najdublje uvide u ljudsku dušu, uvide za koje nije nalazio podestan i gotov jezik u književnosti svojega doba. Stvari o kojima je on govorio bole su toliko nove i prevratničke da je većina njegovih suvremenika osjećala nagonску odvratnost prema njima. Većina njih postala je danas, zahvaljujući Freudu i Jungu, i dubinskoј psihologiji, sastavni dio svakidašnjega iskustva mnogih prosvijećenih, ako ne već i prosvijetljenih, ljudi. Blakeu služi na čast što ih je anticipirao.“

<sup>127</sup> Ivanka Kovačević, „Viljem Blejk“, *Engleska književnost 2*, ur. Veselin Kostić, Svjetlost, Sarajevo, 1983, str. 90

„Posle ravnodušnosti kojom je bio okružen za života i umerenog interesovanja koje je pobuđivala njegova poezija u XIX veku, Blejka izvlače iz zaborava avangardisti XX veka. Oni su u njemu mogli naći podsticaja jer su osnovni stavovi ovog pesnika u skladu sa vladajućim aksiološkim principima, što jeste bitna odrednica avangardizma... Avangardistima ga čini srodnim i njegov odnos prema vremenu; kod njega se prošlost, sadašnjost i budućnost presecaju u jednoј tački van objektivnog vremena.“

<sup>128</sup> Љиљана Богоева, „У трагању за идентитетом: пример Вилијама Блејка и Вилијама Батлера Јејтса“, *Градина*, септ. 1980, бр. 9, стр. 46

„Блејку, који је одбијао да суделује у обневиделости и заблуди свога века и стога сматрао себе становником вечности, чињеница да је ‘откривен’ и рехабилитован постхумно не би била ниоткакве личне важности... Блејку би било важно, међутим, да је овај преокрет, који га је од настраног особењака претворио у великана енглеске уметности, истински знак да је апокалипса вредности о којој је у својим визијама сањао заиста отпочела. Чињеница је, међутим, да су Блејковом ‘васкрсењу’ допринели уметници, испрва пре-рафаелити, затим сам Јејтс, данас читава плејада оних чија су дела надахнута његовим идејама. Ако је Блејкова најдубља жеља била да човечанство схвати да су уметност и живот исто, да уметност живи вредностима и креативношћу живота, општа криза уметности данас указује на то да Блејка износимо из заборав не да би се придружио тријумфалном испуњењу својих визија, већ да би његовим делима поткрепили глас опомене, или можда, предавши се лепоти и луцидности његових дела, за часак избегли суочавање са властитом немоћи.“

## ВРЕМЕ У БЛЕЈКА

*To see a World in a Grain of Sand  
And a Heaven in a Wild Flower  
Hold Infinity in the palm of your hand  
And Eternity in an hour*

За човека коме је Библија први и основни извор сазнања,<sup>129</sup> у крајњој линији за хришћанина, и то оног који жели да схвати шта је хришћанство у самој сржи, пре него што је постало организована религија, Исус Христос свакако представља средишњу фигуру. С обзиром на то да „Исус није Нус већ Логос“,<sup>130</sup> значило би то

---

<sup>129</sup> Peter Ackroyd, *Blake*, op.cit, p. 13

„Кажу да нема ничег у Блејковом делу што се већ не може наћи у Библији; претерују, али тиме наглашавају значајну чињеницу. Његова поезија и сликарство су прожети библијским мотивима и сликама...“

“It has been said that there is nothing in Blake’s work which is not first to be found in the Bible; it is an overstatement, but it does emphasize an important truth. His poetry and painting are imbued with biblical motifs and images...”

<sup>130</sup> Northrop Frye, *Fearful Symmetry*, op.cit, p. 52

„Свети дух је говорио кроз профете, што значи да наставља да говори кроз уметнике профетске имагинације. ‘Инспирација’ коју уметници имају јесте зато дах или дух Бога који обитава у уметнику и који јесте уметник. Таква је инспирација једини доказ који имамо о постојању духовне силе веће од нас самих...“

О чему је говорио Свети дух који је говорио кроз профете? Профетовао је Месију; односно, видео је Бога као човека и схватио да ’Бог постаје као што смо ми, да бисмо ми били као што је он.’ Код Милтона је овај Месија производ пет чула јер је створио пали свет са његовим сунцем у облику новчића. Такав креативни принцип јесте Нус, разум или математичко устројство, аутоматизам којим природа одржава ону сталност која је спречава да нестане у непостојању. Овај Нус се представља не као Син већ као Отац, седокоси ’Вековечни’ који шири свој шестар (обрати пажњу на математички симбол) на почетној илустрацији *Европе*. Исус није Нус већ Логос, убедљива Реч која непрестано претвара несвестан трими универзум у нешто лепо и интелигентно. Стога су Син и Свети дух једно. А овај Син или Дух је и универзални Човек којим се уобличавају наше распршене имагинације, а кога видимо као Оца.“

“It was the Holy Spirit that spoke by the prophets, which means that it continues to speak by the artists who have prophetic imaginations. The ‘inspiration’ which artists have is therefore the breath or spirit of God which dwells in the artist and is the artist. Such inspiration is the only proof we have of the existence of a spiritual power greater than ourselves...”

What did the Holy Spirit that spoke by the prophets speak about? It prophesied the Messiah; that is, it saw God as man and understood that ‘God becomes as we are, that we may be as he is.’ In Milton this Messiah is a ratio of the five senses because he created the fallen world with its guinea-sun. Such a creative principle is a Nous, a reason or mathematical order, the automatism by which nature maintains enough permanence to keep from dissolving into nonexistence. This Nous is to be visualized as a Father rather than a Son, a hoary ‘Ancient of Days’ such as stretches out his compasses (notice the mathematical symbol) in the frontispiece to *Europe*. Jesus is not a Nous but a Logos, a compelling Word who continually recreates an unconscious floundering universe into something with beauty and intelligence. The Son and the Holy Spirit



да бисмо и ми, као филолози, могли да будемо најзаинтересованији, у вези са Блејковим делом, управо за Христа, односно за оно што Христос у Блејковом делу представља.

Блејк Библији прилази активно и стваралачки,<sup>131</sup> проничући у њено духовно значење,<sup>132</sup> које затим жели да пренесе путем сопствених спевова; иде до Христа као до самог извора, желећи да дође до његове суштине, самим тим и истинске поруке, и да га таквог приближи људима. У историји књижевности такве су потраге тешке и стога што обично имају негативни предзнак и одјек, било да се дочекују као назадне<sup>133</sup>, било да се дочекују као богохулне<sup>134</sup>; док нас оне саме, снагом своје имагинације, буде, бацајући сасвим ново светло на стару тематику, и враћају

---

are therefore the same thing. And this Son or Spirit is also the universal Man who is the unified form of our scattered imaginations, and which we visualize as a Father.”

<sup>131</sup> Marko Grčić, „William Blake“, *100 pjesnika svijeta*, ur. Antun Šoljan, Mladost, Zagreb, 1984, str. 286 „Njegovo prevrednovanje Biblije, osobito Novog zavjeta i Kristova odnosa prema starozavjetnom Jahvi, nije samo manje ili više zanimljiv hir ekscentrična pjesnika, nego bitan prinos razumijevanju djelovanja mehanizama naše civilizacije.“

<sup>132</sup> Говорећи о Јовану Богослову, Нортроп Фрај каже да он види „својим духовним телом, а духовно тело је најдубље потиснут елемент искуства“.

(Нортроп Фрај, *Велики код(екс)*, прев. с енглеског Новица Милић и Драган Кујунџић, Просвета, Београд, 1985, стр. 174)

<sup>133</sup> Достојевски у вези са својим романом *Браћа Карамазови* каже следеће: „Хуље ме задирују због моје тобожње непросвећене и назадњачке вере у Бога. Ти глупаци међутим ни у сну нису никад уснили такво порицање Бога какво је изражено у ’Великом инквизитору’, и у претходним главама, а на шта цела књига даје одговор. Ако верујем у Бога, не чиним то као глупак (као фанатик). Они хоће да ме уче, и смеју се мојој ограничености! Њихова глупост сањати не може о снази одрицања толикој колику сам ја претурио преко главе. И ти хоће мене да уче!“

(*Литерарни написи* – 35. књига *Изабраних дела* Ф. М. Достојевског, прев. с руског Људмила Михаиловић, Народна просвета, Београд, 1933, стр. 193–194)

<sup>134</sup> У роману *Последње искушење* Никоса Казанцакиса (1883–1957), Крићанина кога је анатемисала и Православна и Католичка црква, на једном месту разговор воде Христос и Јуда, док га Христос убеђује да овај треба да га изда:

– *Опрости ми, Јудо, брате мој – говорио је Исус – али тако треба.*

– *Још једном те питам, равни, зар нема другог пута?*

– *Не, Јудо, брате мој; и ја бих то желео, до сад сам се и ја томе надао и чекао; али овај; не, други пут не постоји; стигао је свршетак века; срушиће се овај свет, краљевина Нечастивог; доћи ће царство небеско; ја ћу га донети; како? Умирући? Другог пута нема. Не узрујавај се, Јудо, брате мој; за три дана ћу васкрснути.*

– *То ми говориш да би ме утешило, да би ме натерао да те издам, а да ми се не поцепа срце; кажеш да сам издржљив, да би ме охрабрио; не, што се више ближимо језивом тренутку, не, не могу да издржим, мој равни!*

– *Можеш, Јудо, брате мој; нек ти Бог да снаге, онолико колико ти недостаје, јер треба; треба да ја будем убијен а ти да ме издаш; нас двојица треба да спасимо свет; помози ми.*

*Јуда је сагао главу, и ускоро рекао:*

– *Да ти треба да издаш свога учитеља, да ли би то учинио?*

*Дуго је Исус остао замишљен; па је напосок рекао:*

– *Не – рече – бојим се да не бих могао; зато ми се Бог и смиловао и доделио ми лакшу дужност: да будем разапет.*

(Никос Казанцакис: *Последње искушење*, прев. с грчког Измина-Јелена Радуловић, Просвета, Београд, 1996, стр. 398–399)

полазишту, представљајући недвосмислене изразе крајње посвећености и бескомпромисности у својој хуманости.<sup>135</sup>

Прво дело у којем Блејк говори о Христу јесте прозно дело *Венчање неба и пакла*, мада суштину оличену у Христу можемо делимично препознати и раније, у синтагми „Поетски геније“, односно ономе што она за Блејка означава, која се појављује у прозним трактатима *Све религије су једно*, експлицитно, и *Нема природне религије*, имплицитно, а која се, уосталом, налази и у *Венчању неба и пакла*, где пророк Језекиљ говори о Поетском генију као првом начелу, из којег су изведена сва остала.

Поетски геније јесте истински, унутрашњи човек, одакле извире спољашњи облик – као што је свим људима заједнички спољашњи облик (свакако, у безброј варијација), тако им је заједнички и Поетски геније. Из Поетског генија, као универзалног, извиру и све филозофије, које представљају његова различита испољавања, путем свог прилагођавања слабостима или специфичностима појединачних људи и поднебља. То важи и за религије, које настају као последица различитог прихватања Поетског генија, који се свугде зове и Профетским духом.<sup>136</sup>

Реч *профетско* односно *пророчко*, као што је већ поменуто у уводном делу рада, Блејк не користи у смислу *прорицања* него *проницања* – долажења до општих истина снагом имагинације и њиховог преношења другима снагом инспирације – деловањем Поетског генија, чији је глас сама искреност, „који самим собом чини истинитим оно што се изговара“.<sup>137</sup> За Блејка је, дакле, пророк сваки искрен човек,

---

<sup>135</sup> Ромило Кнежевић, „Истинска уметност ствара вечност“, *Културни додатак Политике* од 11. априла 2015. године, стр. 7

„Хришћанство је вера у богочовека Христа. Зато сваки појам који, попут теистичког појма свемоћи, полази само од Бога мора бити погрешан. Не треба говорити искључиво о божанској већ и богочовечанској вечности и не само о божанском стварању непропадљивог и сакраменталног, већ о богочовечанским сакраментима. Човек изграђује свој део вечности овде и сада сваки пут када од Божијих имена за ствари створи нова имена још непостојеће лепоте. Вечност је непрекидно богочовечанско стварање нове лепоте. Хришћанска мисао никада није оправдала људско стваралаштво као преображавање које пролазно чини светим, непролазним и вечним. Црквене институције су све мање место где обитава дух богочовечности. Судбина хришћанства данас зависи од храбрости да се доврши ренесансна визија религије као вере не само у Бога већ и у човека.“

<sup>136</sup> Види: *All Religions are One* (Нав. према: *William Blake – The Complete Poems*, ed. Alicia Ostriker, op.cit, p. 76)

<sup>137</sup> Samuel Foster Damon, *William Blake: His Philosophy and Symbols*, op.cit, p. 37

“The voice of this Genius is sincerity, which of itself makes its utterances true.”

Нортроп Фрај, *Велики код(екс)*, op.cit, стр. 41–42

али су *профета* и *поета* – исто<sup>138</sup>; у том смислу види и Библију<sup>139</sup>, где би уместо речи *профета*<sup>140</sup>, чије се значење временом извитоперује и вулгаризује,<sup>141</sup> требало да стоји реч *поета*. Сам Блејк у свом делу каже:

„Древни песници су све што је чулима доступно оживљавали боговима или генијима, надевајући му имена и улепшавајући га одликама шума, река, планина, језера, градова, народа и свега што су њихова увећана и бројна чула могла да приме.

Нарочито су проучавали генија сваког града и земље, подређујући га његовом духовном божанству; све док није створен систем који су неки искористили да подјарме

---

„Заправо, могли бисмо се приближити значењу речи *Бог* у Библији кад бисмо је схватили као глагол, и то не као глагол једноставно утврђеног постојања, него као глагол који имплицира процес што се врши сам од себе. То би подразумевало покушај да смислимо како да се вратимо концепцији језика у којој су речи биле моћне речи и првенствено преносиле осећај сила и енергија, а не аналогна физичких тела. А то би у извесној мери био повратак метафоричком језику примитивних заједница... Али то би се и на чудан начин временски подударило са постајнштајновском физиком, где се атоми и електрони више не замишљају као ствари, него као трагови процеса. Бог је можда изгубио функцију као субјект или објект предиката, али можда није толико мртав колико сахрањен у мртвом језику.“

<sup>138</sup> То како је песник истовремено и пророк, у ма ком значењу те речи, показује можда најбоље управо пример Вилијама Блејка, који је у својим делима наговестио много онога чиме ће се свет бавити знатно касније.

<sup>139</sup> За Блејка је Библија највеће поетско дело, узор и основа истинске уметности.

<sup>140</sup> Мада је већина Блејкових дела позната као „пророчке књиге“ (prophetic books), што се односи на његове спевове, и краће, чак и на *Венчање неба и пакла*, треба рећи да је сам Блејк тек два своја спева назвао пророштвима, у њиховом поднаслову: *America a Prophecy* и *Europe a Prophecy*. Ни ова два спева, међутим, нису „пророштва“ у очекиваном значењу те речи, већ у, за Блејка, библијском значењу – значењу духовнога гледања на савремене догађаје. Самјуел Фостер Дејмон каже да та два спева „нису била пророштва у уобичајеном смислу, јер су писана на основу чињеница; али јесу пророштва у песничком смислу јер бележе вечиту формулу свих револуција.“

“... were not prophecies in the conventional sense, as they were written after the facts; but they are prophecies in the poetic sense because they record the eternal formula for all revolutions.“

(S. Foster Damon, *A Blake Dictionary*, op.cit, p. 335)

*William Blake. Пророчке књиге*, прир. и прев. с енглеског Марко Грчић, Матика хрватска, Загреб, 2004, стр. 296

„Pod riječju *proroštvo* Blake, dakako, nije razumijevao navješćivanje budućih događaja u vremenu. On je imao na umu nešto teže: *vječne arhetipe* koji upravljaju svakim prevratom.“

<sup>141</sup> *The Marginalia – Annotations to An Apology for the Bible by R. Watson* (Нав. према: *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman, op.cit, p. 617)

„Пророци у модерном смислу речи никад нису постојали. Јона није био пророк у модерном смислу јер се његово пророчанство о Ниневији није остварило. Сваки искрен човек је пророк; он изражава мишљење и о приватним и о јавним стварима. Дакле, ако поступиш тако и тако, последице ће бити такве и такве. Он никад не каже да ће се нека ствар десити без обзира на то шта урадиш. Пророк је онај који види а не онај који произвољно одређује. Човекова је кривица што му Бог не чини добро; јер Он даје и праведнима и неправеднима, али неправедни одбијају дар.“

“Prophets in the modern sense of the word have never existed Jonah was no prophet in the modern sense for his prophecy of Nineveh failed Every honest man is a Prophet he utters his opinion both of private & public matters/Thus/If you go on So/the result is So/He never says such a thing shall happen let you do what you will. a Prophet is a Seer not an Arbitrary Dictator. It is mans fault if God is not able to do him good. for he gives to the just & to the unjust but the unjust reject his gift”

Блејк је познавао Томаса Пејна (Thomas Paine, 1737–1809), писца, филозофа, политичара, револуционара, борца за независност Америке, чије је деистичко дело *Доба разума* (*The Age of Reason*, 1794) било повод да бискуп Р. Вотсон напише *Одбрану Библије*, чије су маргине пуне Блејкових бележака, у којима, иако суштински презире деизам, брани Пејна и оне његове ставове са којима се слаже; један од њих се односи на Пејново схватање по којем је реч *профета* била библијска реч за *поету*, а горе наведени текст је Блејков одговор на Вотсонов негативни коментар.

народ, одвојивши духовна божанства од онога на шта се односе. Тако је настало свештенство, које је одабирало облике обожавања из песничких прича, да би коначно објавило да су то наредили богови.

Тако су људи заборавили да сва божанства пребивају у људским грудима.<sup>142</sup>

У вези са Христом, у *Венчању неба и пакла* се каже:

„Титани који су овом свету дали облик чулног постојања, а сада као да у њему живе оковани, уистину су узрочници његовог живота и изворници свега што се дешава. Али окови представљају лукавство слабих и кротких умова који могу да се одупру нагону, што је у складу са изреком да је слаб у храбрости јак у лукавству.

Тако је један део бића плодотворан, а други прождирачи. Прождиращ сматра да Плодотворац треба да буде окован; али греша, јер посматра само делиће постојања, замишљајући их као целе.

Али ни Плодотворац не би био Плодотворац кад Прождиращ не би, попут мора, примао вишак његових плодова.

Неко ће рећи: 'Није ли Бог једини Плодотворац?'

Ја одговарам: 'Бог чини и јесте само кроз постојећа бића, људе.'

Ове две врсте људи одувек је било на земљи, и оне треба да су непријатељи. Ко год покушава да их измири, тежи да уништи живот.

Религија јесте покушај да се оне измире.

Напомена: Исус Христос није желео да их сједини, него да их раздвоји, као у причи о овцама и козама. Као што рече: 'Нисам дошао да донесем мир, него мач.'<sup>143</sup>

Дакле, улога Христа се види другачије у односу на уобичајену представу о њој,<sup>144</sup> што долази до врхунца у следећем одломку:

---

<sup>142</sup> "The ancient Poets animated all sensible objects with Gods or Geniuses, calling them by the names and adorning them with the properties of woods, rivers, mountains, lakes, cities, nations, and whatever their enlarged and numerous senses could perceive.

And particularly they studied the genius of each city & country, placing it under its mental deity.

Till a system was formed, which some took advantage of & enslav'd the vulgar by attempting to realize or abstract the mental deities from their objects; thus began Priesthood.

Choosing forms of worship from poetic tales.

And at length they pronounced that the Gods had orderd such things.

Thus men forgot that All deities reside in the human breast."

*The Marriage of Heaven and Hell* (Op.cit, p. 186)

<sup>143</sup> "The Giants who formed this world into its sensual existence and now seem to live in it in chains, are in truth. the causes of its life & the sources of all activity, but the chains are, the cunning of weak and tame minds. which have power to resist energy, according to the proverb, the weak in courage is strong in cunning.

Thus one portion of being, is the Prolific. the other, the Devouring: to the devourer it seems as if the producer was in his chains, but it is not so, he only takes portions of existence and fancies that the whole.

But the Prolific would cease to be Prolific unless the Devourer as a sea recieved the excess of his delights. Some will say, Is not God alone the Prolific? I answer, God only Acts & Is, in existing beings or Men.

These two classes of men are always upon earth, & they should be enemies; whoever tries to reconcile them seeks to destroy existence.

Religion is an endeavour to reconcile the two.

Note. Jesus Christ dod not wish to unite but to separate them, as in the Parable of sheep and goats! & he says I came not to send Peace but a Sword."

*The Marriage of Heaven and Hell* (Op.cit, p. 189)

<sup>144</sup> Владета Поповић, *Кроз енглеску књижевност*, Издавачка књижарница Рајковића и Ћуковића, Београд, 1929. стр. 54–55

„Видех једном једног ђавола у пламену, који се диже испред анђела који је седео на облаку. Ђаво изусти ове речи: 'Славити Бога значи поштовати његове дарове у другим људима, у сваком према сопственом генију, и највеће људе волети највише. Они који великим људима завиде или их клеветају, мрзе Бога; јер другог Бога нема.'

Чувши ово, анђеолово поплаве, али, савлађујући се, постаде жут и, коначно, бео, па ружичаст, а онда, смешећи се, одговори: 'Ти, идолопоклониче! Зар није Бог један! И зар није видљив у Исусу Христу! И није ли Исус потврдио десет заповести! И нису ли сви други људи будале, грешници и ништавила!'

Ђаво одговори: 'Истуцај будалу у ступи са житом, и нећеш истрести глупост из ње. Ако је Исус Христос највећи човек, треба да га волиш највише. А сад слушај како је он то потврдио десет заповести! Зар није, исмевајући Сабат, исмевао сабатског бога! Убио оне који су убијени због њега! Поштедео закона жену ухваћену у прељуби! Одвлачио друге од рада да би ишли за њим! Лажно сведочио када је одбио да се брани пред Пилатом! Пожелео туђе када се молио за своје ученике и када је од њих тражио да отресе праšину са својих ногу на оне који одбију да их приме у кућу! Кажем ти, ниједна врлина не може да постоји ако се не прекрши ових десет заповести. Исус је био сушта врлина и деловао је нагонски, а не по правилима.<sup>145</sup>

Када ђаво ово изрече, ја погледах анђела, а он испружи руке обгрливши пламен који га прогута, и ускрсну, поставши Илија.

Напомена: Овај анђеолово, који је сада ђаво, мој је изузетан пријатељ. Често заједно читамо Библију у њеном пакленском или ђаволском смислу, са којим ће се и свет упознати ако буде био добар.

Имам и Библију Пакла, са којом ће се свет упознати хтео не хтео.<sup>146</sup>

---

„Блејк је за слободан изражај свемоћне енергије која спава у човеку, а против свега што јој не да да се пробуди. То што тиња у подсвести човечјег бића Блејк мисли да је Исус дошао да разбукти, а да су многи од његових неразумних следбеника угасили. Отуда, из презирања према религиозној конвенционалности, која прима речи Христове али не и Христов дух, Блејк изврће значење речи, и Паклом назива оно што се разуме под Рајем, а ђаволом оно што разуме под речју анђеолово. Васкрсавање истинског духовног живота Блејк назива васкрсавањем пакла; јер се људи боје правога духовног живота као пакла.“

<sup>145</sup> Oto Vajninger, *O krajnjim životnim svrhama*, op.cit, str. 126–127

„Mного шта указује на то да је jednosmernost vremena izraz etičnosti života. *Nemoralno je dvaput reći isto*: bar tako oseća човек koji sebi postavlja najviši moralni zahtev i svestan je da је izgubljen ako mu се ne povinuje.

Tako је i Hristos osećao: najdublji i istovremeno najstroži propis jevanđelja (propis koji po strogosti još prevazilazi Kanta) sadržan је u onim rečima na koje се nikad nije obraćala pažnja (*Jevanđelje po Mateju* 10, 19): 'Ne brinite se kako ćete ili šta ćete govoriti; jer će vam се u onaj čas dati šta ćete kazati.'

Jer: ako kažem što sam naumio da kažem, ja brišem vreme koje се nalazi između onog trenutka premiшljanja i novog trenutka koji zahteva radnju; postupam lažno prema novom trenutku, uzimam ga, naime, kao da је identičan s ranijim; i time sam u isti mah determinisan, budući da sam се determinisao jednim ranijim trenutkom, empirijskom kauzalnošću. ne postupam više *slobodno*, iz celine svoga Ja, ne trudim се više da *iznova* nađem ono što је ispravno; a ipak sam stvarno drukčiji nego u onom predašnjem trenutku, bar sam za taj trenutak *bogatiji*; i nisam više sasvim identičan sa predašnjim.“

<sup>146</sup> "Once I saw a Devil in a flame of fire, who arose before an Angel that sat on a cloud. and the Devil uttered these words.

The worship of God is. Honouring his gifts in other men each according to his genius, and loving the greatest men best, those who envy or calumniate great men hate God, for there is no other God.

The Angel hearing this became almost blue but mastering himself he grew yellow, & at last white pink & smiling. and then replied,

Thou Idolater, is not God One? & is not he visible in Jesus Christ? and has not Jesus Christ given his sanction to the law of ten commandments and are not all other men fools, sinners, & nothings?

The Devil answer'd; bray a fool in a mortar with wheat. yet shall not his folly be beaten out of him: if Jesus Christ is the greatest man, you ought to love him in the greatest degree; now hear how he has given his sanction to the law of ten commandments: did he not mock at the Sabbath, and so mock the Sabbath's God?

У књизи у којој обрће устаљене вредности (што чини и тридесетак година касније, у недовршеном делу *Вечно јеванђеље*), како би, свакако у додиру са суштином, подстакао и покренуо, проветрио устајало и продубио површна гледишта, Блејк, као што видимо, на крају износи свој посебни начин читања Библије (који би се могао назвати и *дубинским читањем* или, једноставно, *читањем с разумевањем*), а и најављује представљање сопствене.<sup>147</sup>

Поменуто *Вечно јеванђеље*<sup>148</sup> чине стихови настали од 1818. године, разбацани, у виду фрагмената у римованим дистисима, претежно у јампском тетраметру, донекле површно обрађених и недотераних, писаних, у различитим временским периодима, тамо где је још било места у Блејковој бележници, мада и на посебним листовима. У сваком случају, сви фрагменти доносе Блејково радикално, дубинско и употпуњено, виђење Христа и тумачење његових поступака.

Фрагменти углавном почињу питањима попут ових: Да л' је Исус чедан био / И чедности ког учио; Да л' је Исус кротак био / Да л' се кротким ком чинио; Да л' је Исус смиран био / О смерности говорио... Путем уводног питања и одричног одговора који се намеће кроз давање „негативних“ примера, Блејк жели да превазиђе и одбаци стару, окошталу моралност, која је кроз вековно таложње

---

murder those who were murderd because of him? turn away the law from the woman taken in adultery? steal the labor of others to support him? bear false witness when he omitted making a defence before Pilate? covet when he pray'd for his disciples, and when he bid them shake off the dust of their feet against such as refused to lodge them? I tell you, no virtue can exist without breaking these ten commandments, Jesus was all virtue, and acted from impulse. not from rules.

When he had so spoken: I beheld the Angel who stretched out his arms embracing the flame of fire & he was consumed and arose as Eliah.

Note. This Angel, who is now become a Devil, is my particular friend: we often read the Bible together in its infernal or diabolical sense which the world shall have if they behave well

I have also: The Bible of Hell: which the world shall have whether they will or no.”

*The Marriage of Heaven and Hell* (Нав. према: *William Blake – The Complete Poems*, ed. Alicia Ostriker, op.cit, pp. 193–194)

<sup>147</sup> Њу чине *Књига о Јуризену*, као и *Књига о Лосу* и *Књига о Аханији*, које представљају Блејкову својеврсну обраду библијских *Књига Мојсијевих*, односно Блејково виђење *Постања* и *Изласка*.

Блејк, међутим, убрзо одустаје од поменуте „библијске“ серије, претапајући своје замисли у спев *Вала*, који после неког времена знатно мења, дајући му чак и нов наслов (*Четири зоа*), али и он остаје недовршен и несређен, а његови делови постају материјал за потоње спевове, *Милтон* и *Јерусалим*.

Као све што је живо, и Блејкове су мисли мењале облик, а идеје које су навирале вукле су на различите стране; тако су се и ови задаци, као многи други такве врсте – са унапред одређеном концепцијом – показали преамбициозним и у одређеном нескладу са стваралачким принципом, који не може да се држи задатих оквира, па се прелива и испарава, недовољно јасних обриса и контура.

<sup>148</sup> Наслов је из „Откривења Јовановог“ (14:6): „И видјех другог анђела гдје лети посред неба, који имаше вјечно јеванђеље да објави онима који живе на земљи, и свакоме племену и језику и кољену и народу.“

изгубила свој садржај и смисао, чинећи тек празну љуштуру. Блејк се, међутим, не залаже за неморал или антиморал. Напротив, он је итекако моралан; штавише, моралан је нагонски, дубински и суштински, и отуд настаје овај сукоб. Блејк сматра да истинске моралности не може бити ако се не раскрсти са старом, јер стара, таква каква је, долази још само споља и намеће се човеку. Религија, са својом организованом, „земаљском“ компонентом, тешко може да приђе човеку другачије него споља, погрешним путем, чинећи и саму ту моралност лажном, као и оног који је прихвата. Према томе, до истинске моралности се тешко може доћи кроз религију, јер моралност не може бити плод споља наслеђеног или наметнутог,<sup>149</sup> већ само проживљеног и изнутра стеченог. Моралност се стиче првенствено кроз уметност – кроз оно што, у крајњој линији, представља основу и крвоток религије док ова не окошта и не претвори се у своју супротност.

У вези са тим, може се поменути Блејково дело *Лаокоон*, које је гравирао на основу цртежа познатог класичног вајарског дела који је израдио око 1817. године, додајући касније (1826. године) текст у виду сентенција у слободном простору око гравираних скулптура.<sup>150</sup> Једна од њих каже да би, да је хришћанство моралност, Спаситељ био Сократ. Друга каже да хришћанство треба да буде уметност (истинска моралност) а не новац (организована религија), који је његово проклетство. Даље, за било који ужитак новац је непотребан. Тамо где су назори новца, не може да напредује уметност, већ само рат. Истинска хришћанска љубав не зависи од новца, који је Сатана, или Разум, или Корен добра и зла у означавању греха. Уметност је Дрво живота, које стоји наспрам Дрвета спознаје добра и зла, или Дрвета тајне, или Дрвета смрти, на којем је Христос и разапет.

---

<sup>149</sup> Невезано само за религију, већ и за свакодневно животно искуство, човек има тенденцију да уопштава, да стварима прилази споља, са већ изграђеним погледима и ставовима, да размишља тромо и праволинијски, да изједначава теорију и праксу, као две активности које не морају да имају везе једна са другом, иако се једна на другу односе. Када је друго по реду дете требало да ми се роди, најискреније сам размишљао о томе да се љубав према првом детету тада дели. Када се родило, схватио сам најпростију ствар – да сам погрешно рачунску операцију: размишљао сам о дељењу уместо о множењу.

<sup>150</sup> Види: *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman, op.cit, pp. 272–275



Laocoön

Слика 5. – Лаокоон



Христос је парадигма уметника. Цео Христов пут представља Стваралачки пут – деловање Божанске имагинације,<sup>151</sup> која је Вечно тело човеково,<sup>152</sup> а која се испољава у уметничким делима.<sup>153</sup>

Блејк овде каже и то да мушкарац и жена који нису песници, сликари, музичари, градитељи, нису ни хришћани. Позива људе да оставе очеве и мајке, куће и имања, само ако стоје на путу уметности; јер сав човеков посао јесте – уметност. Библија је велики законик уметности; молитва је проучавање уметности, а слављење је њено стварање. Насупрот томе је спољашњи обред, који је антихрист.

То је врхунац експлицитног и сажетог изношења Блејковог схватања Христа, са једне, и уметности, са друге стране, још значајнијег стога што је изнето пред крај живота, представљајући доследан идејни ток који остаје непомућен, снажан и убедљив.

Христос је суштински садржај сваког човека и облик свих људи заједно – људскост сама, која је, самим тим, божанска – Бог који је постао „као што смо ми,

---

<sup>151</sup> Cecil Maurice Bowra, *The Romantic Imagination*, Oxford University Press, Oxford and New York, 1995, p. 34

„За Блејка, Бог и имагинација су једно; тј. Бог је стваралачка и духовна моћ у човеку, и без човека идеја Бога нема смисла.“

“For Blake, God and the imagination are one; that is, God is the creative and spiritual power in man, and apart from man the idea of God has no meaning.”

<sup>152</sup> Сем Лаокоона, види: *The Marginalia – Annotations to Lavater's Aphorisms on Man* (Op.cit, p. 663)

„Имагинација или божанско тело у сваком човеку“

“Imagination or the Divine Body in Every Man”

<sup>153</sup> Уметничко дело подразумева аутентичност, оригиналност, целовитост. С друге стране, „Hristos predstavlja obrazac unutarnje integralne ličnosti svakog hrišćanina. Ali, istorijski tokovi doveli su do imitatio Christi, usled čega pojedinac ne sledi svoj sopstveni put prema celovitosti, već pokušava da imitira put kojim je išao Hristos.“

(K. G. Jung, *Sećanja, snovi, razmišljanja*, op.cit, str. 279)

да бисмо ми били као што је он“, једини који се жртвује за човека,<sup>154</sup> Бог љубави, саосећања и праштања.<sup>155</sup>

Што се, да се вратимо на њега, *Вечног јеванђеља* тиче, испред уводног фрагмента Блејк је написао следеће:

„Нема ниједне моралне вредности коју је Исус донео а да је Платон и Цицерон нису донели пре њега. Шта је то онда Христос донео? Опроштење грехова. Оно сâмо јесте Јеванђеље и оно јесте Живот и Бесмртност које је расветлио Исус...“<sup>156</sup>

Затим се пита исто и у почетним стиховима:

Јеванђеље ово шта је?	What can this Gospel of Jesus be
Живот који вечно траје?	What Life & Immortality
Шта је Исус свету дао	What was it that he brought to Light
Што већ Платон није знао?	That Plato & Cicero did not write

да би нешто касније рекао:

Баш кад Исус рече мени:	It was when Jesus said to Me
„Греси су ти опроштени.“	Thy Sins are all forgiven thee

---

<sup>154</sup> *Jerusalem* (Op.cit, p. 842, 96:19–28)

„Зар не може човек да постоји без тајанственог  
Жртвовања себе другом, је ли то пријатељство и братство...  
Исус рече: 'Да ли би волео неког ко никад није умро  
За тебе или икад умро за неког ко никад није умро за тебе?  
А да Бог није умро за Човека и дао себе  
Вечно за Човека, Човека било не би! Јер Човек је Љубав  
Као Бог што је Љубав: свака доброта за другог јесте мала смрт  
У Слици божанској, а Човека нема без братства.“

“Cannot Man exist without Mysterious  
Offering of Self for Another, is this Friendship & Brotherhood...  
Jesus said. Wouldest thou love one who never died  
For thee or ever die for one who had not died for thee  
And if God dieth not for Man & giveth not himself  
Eternally for Man Man could not exist! for Man is Love:  
As God is Love: every kindness to another is a little Death  
In the Divine Image nor can Man exist but by Brotherhood”

<sup>155</sup> Northrop Frye, *Fearful Symmetry*, op.cit, p. 52

„Коначно откровење хришћанства јесте, стога, не да је Исус Бог, већ да је Бог Исус.“

“The final revelation of Christianity is, therefore, not that Jesus is God, but that God is Jesus.”

Види: *The Laocoön* (Нав. према: *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman, op.cit, p. 274)

„БОГ је Исус.“

“GOD is Jesus”

<sup>156</sup> “There is not one Moral Virtue that Jesus Inculcated but Plato & Cicero did Inculcate before him what then did Christ Inculcate. Forgiveness of Sins This alone is the Gospel & this is the Life & Immortality brought to light by Jesus...”

*The Everlasting Gospel* (Нав. према: *William Blake – The Complete Poems*, ed. Alicia Ostriker, op.cit, p. 848)

Хришћанске се трубе оре  
У Христово име зборе:  
„Од зла сваког опроштаја  
Отворе се Врата Раја.“

The Christian trumpets loud proclaim  
Thro all the World in Jesus name  
Mutual forgiveness of each Vice  
And oped the Gates of Paradise<sup>157</sup>

Блејк сматра да је суштинска новина коју доноси Христос – опроштење греха. Зашто баш то? Шта то уопште може да значи? Поготово у контексту наше теме?

Христово „опроштење грехова“ представља есенцијалну промену у приступу човеку и животу, у приступу Богу, својеврсну духовну револуцију која потиरे цео претходни систем заснован на сагрешењу и прописаној казни.<sup>158</sup>

Христос поступке људи сагледава другачије него што су они сагледавани дотад. Сагледава их у контексту вечности, тако истовремено указујући на то да људска перцепција (чија су врата „непрочишћена“) није била довољна да би се вечност спознала<sup>159</sup> – због тренутног недостатка прегледа, што је последица Пада, коју Христос може да поништи, указујући управо на такве ствари.

Пре Христа није било могуће покајати се, јер није било опроштења. Није било опроштења, није било покајања – само греха и казне. Човек је живео у садашњости, са грехом иза себе и казном испред себе: ако је учинио нешто лоше, чекала га је прописана казна, често у виду смрти, али не иницијацијске, већ бесмислене, црне; дакле, није живео у садашњости која је „вечна“ – која нема прошлости (у виду греха) и будућности (у виду казне).<sup>160</sup>

---

<sup>157</sup> *Idem*, p. 849

Види и: *For the Sexes. The Gates of Paradise*, “Prologue”, *idem*, p. 861

<sup>158</sup> Види: S. Foster Damon, *A Blake Dictionary*, *op.cit.*, p. 141

<sup>159</sup> *Jerusalem* (*Op.cit.*, p. 733, 49:21–22)

„Те визије Вечности, због сужене перцепције,  
Сад су слабе визије Времена и Простора, у браздама смрти“  
“The Visions of Eternity, by reason of narrowed perceptions,  
Are become weak Visions of Time & Space, fix'd into furrows of death”

<sup>160</sup> *Vala, or The Four Zoas* (Нав. према: William Blake – The Complete Poems, ed. Alicia Ostriker, *op.cit.*, p. 444, 121:19–22)

„Иди, тâмо [сећања] будућности, ја ћу те избацити  
Из мојих небеса ума и марити нећу више за [сећање] будућност;  
Одбацујем сад [сећање] будућност, напуштам то ништавило  
Које створио сам, јер, гле, будућност је ту у трену!“  
“Then Go O dark [remembrance] futurity I will cast thee forth from these  
Heavens of my brain nor will I look upon [remembrance] futurity more  
I cast [remembrance] futurity away & turn my back upon that void  
Which I have made for lo futurity is in this moment”

Реч *сећање* стајала је прво, па је замењена речју *будућност*, што може да указује или на драстичну разлику међу њима или на незнатну; какогод, у односу на *вечни тренутак* опадају обе.

Постојао је само овај свет, са позорницом на којој су се играла божанска бића, удаљена од човека, иако делови његове психе. Пре Христа знало се, дакле, само за један свет, којег карактерише управо трагање за грехом, оптужбе за грех и кажњавање због греха, што је, с друге стране, подразумевало постојање „моралних врлина“, баш оних које Блејк жигоше као негативне.

Могућност опроштења подстиче признање, које представља почетак метаморфозе починиоца, кроз покајање.<sup>161</sup> Свакако, све почиње од сазнања да могућност опроштења постоји, чиме се немили догађај временом обухвата и постаје део шире слике; престаје да буде изолован, парцијалан и додаје му се нешто позитивно, што му даје другачији изглед и смисао – не остаје обележен само оним негативним, већ бива уравнотежен људскошћу.

Доношењем опроштења, Христос показује да постоји и други свет – свет духа, свет у ком нема граница, вечни свет, имагинација<sup>162</sup>; и то не толико у смислу да показује да тај свет постоји, колико у смислу да је зрео – и то толико да може да утиче на материјални свет, толико да своје законе може да прелива у њега, толико да може да превагне над материјалним светом, толико да може да га одуховљава, доносећи му, у овом случају, убеђење да се не завршава све са оним што сада види, већ да је то тек део целокупне слике – да постоји нешто веће од оног што се перципира.

У опраштању греха, дакле, долази до срећног споја духовног и материјалног света, јер опроштај представља оруђе вечности у времену, као што телесни Исус (оваплоћени Бог) представља оруђе вечности (духовног) у времену (у материјалном); опроштај представља спону између два света, чинећи га једним, у виду доласка Бога на земљу, као Христа, који доноси вечност<sup>163</sup>, као оно што је

---

<sup>161</sup> Oto Vajninger, *O krajnjim životnim svrhama*, op.cit, str. 126–127

„Fenomen *kajanja* спаја прошлост и будућност (он је прави израз једносмерности времена): он *potvrđuje* прошлу кривичу, али као *prošlost*, и *negira* је као *budućnost*, то јест, он јој супротставља волју за поправљањем у будућности.“

<sup>162</sup> Aleksandar Bjelogrić, „Blejk na pragu novog doba“, *Nevidljivi arhipelag*, Praizvorni život, Beograd, 1994, str. 19

„Imaginacija dokida linearnu vremensku perspektivu, sjedinjava vreme i čini sadašnji trenutak većitim...“

<sup>163</sup> *Литерарни написи* – 35. књига *Изабраних дела* Ф. М. Достојевског, op.cit, стр. 174–175

„... ја изјављујем (опет *zasada* недоказано) да се љубав према човечанству не да замислити, нити схватити, да је *sasvim nemoguћа без вере у бесмртност људске душе*. Они пак, који од човека узимају веру у његову бесмртност, и ту веру желе да замене смислом у виши циљ живота: ’Љубав према човечанству’, ти, велим ја, дижу руку сами на себе; јер, уместо љубави према човечанству у срцу које је изгубило веру, усађују само зачетак мржње према човечанству. Не мари што ће мудраци

пренето из света духа, имагинације, у овај свет, оно што у овом свету има облик опроштења греха.<sup>164</sup>

Христов пут је двосмеран, јер спаја време и вечност, осмишљавајући тако обоје: вечност се испољава кроз време, док време налази свој излаз у вечности.<sup>165</sup>

Шта је потребно за опроштење? Потребно је искрено покајање, које је истовремено и свест о томе да опроштење постоји. Потребно је затим да друга страна кајање може да препозна – да се издигне изнад ситуације и сагледа је из више перспективе, да стекне више сазнање – што јој, парадоксално, омогућава починилац греха. А онда се сам опростилац враћа и по починиоца, и искупљује обојицу. Дакле, жртва се преко починиоца спасава, а онда спасава и њега. Предуслов за све ово јесте да човек види себе као део свега, односно види све као

---

гвоздених појмова да слегну раменима на такво моје тврђење. Та мисао је мудрија од њихове мудрости, и ја чврсто верујем да ће она некада у човечанству постати аксиом.

Ја чак тврдим, и слободан сам да то и искажем, да је љубав према човечанству *као идеја*, једна од најнесхватљивијих идеја за људски ум. Баш као идеја. Њу једино може правдати осећање. А то осећање је једино могуће при истовременом уверењу у бесмртност људске душе. (И то кажем без објашњења.)

На крају, јасно је ово: самоубиство, после губитка идеје о бесмртности, постаје ствар савршено неизбежна, чак и неопходна, за свакога онога ко се мало уздигне над животињама. Напротив, бесмртност, обећавајући вечни живот, јаче везује човека са земљом. У томе, на изглед, лежи противуречност: ако већ има тако много живота, то јест, осим земаљског још и бесмртни живот – чему онда ценити толико земаљски живот? Али излази баш напротив: само са вером у своју бесмртност човек схвата разумни циљ свој на земљи. Без убеђења у своју бесмртност кидају се везе човека са земљом, постају тање, трулије, а губитак вишег животног смисла (ма се он осећао и у облику несвесне туге), несумњиво води у самоубиство. Из овога следује обратан морал мога октобарског чланка: 'Ако је уверење у бесмртност толико потребно за човеков живот, онда је оно нормално стање човечанства; а кад је тако, онда бесмртност људске душе *несумњиво и постоји*'. Једном речи идеја о бесмртности је живот, живи живот, његова крајња формула, и главни извор истине и правилног сазнања за човечанство."

K. G. Jung, *Sećanja, snovi, razmišljanja*, op.cit, str. 321

„Ако shvatimo i osetimo da ovde ovom životu već imamo vezu sa beskonačnim, naše želje i snovi se menjaju. U krajnjoj liniji, mi nešto vredimo samo zbog suštine koju otelovljujemo, i naš život je promašen ukoliko je ne otelovljujemo. U našim odnosima sa drugim ljudima takođe je ključno pitanje to da li je u tom odnosu izražen element beskonačnosti.“

*Idem*, str. 336

„Besmisao lišava život njegove potpunosti, i stoga je jednak bolesti. Smisao omogućuje da mnogo toga, ako ne i sve, bude podnošljivo. Nikakva nauka neće nikada biti u stanju da zameni mit, niti se mit može shvatiti pomoću bilo koje nauke. Ne radi se o tome da je Bog mit, već o tome da mit predstavlja otkrovenje boženskog života u čoveku. Nismo mi ti koji izmišljamo mit, već se, naprotiv, mit obraća nama kao Reč Božija.“

<sup>164</sup> Rudolf Štajner, *Rozenkrojcerska ezoterika*, prevela sa engleskog Nada Škondrić, Antoposofski kulturni centar, Beograd, 2004, str. 24

„Ono čemu se teži na fizičkom planu kao za *moralnim* zakonom, to je *prirodni* zakon u duhovnom svetu.“

<sup>165</sup> *Jerusalem* (Op.cit, p. 796, 75:21–22)

„Али Исус, пролазећи кроз централне зоне Смрти и Пакла, Отвара Вечност у Времени и Простору; победоносан у Милости.“

“But Jesus breaking thro’ the Central Zones of Death & Hell  
Opens Eternity in Time & Space; triumphant in Mercy”

део себе: и тог што чини зло, њему самом – посматра као део себе. Мора постојати искрена вера да се чине ствари које су више, које припадају свету духа; вера која ће чинити да човек буде испуњен изузетном снагом потребном за превазилажење супротности између греха и казне. Ко ту чини први корак? Починилац или жртва? Први корак свакако чини Христос, који доноси могућност опроштења и указује на постојање другог света, који постоји истовремено у истом, дотад познатом. Пре тога, покајања<sup>166</sup> није било; оно није имало смисла. Христос је донео његов пар, његову другу страну (опроштење), и на тај га начин осмислио, истовремено превазишавши супротност између греха и казне.<sup>167</sup>

Сада се човеку пружа могућност да се покаје и прихвати живот, уместо дотадашње смрти, али само покајање подразумева својеволјно умирање и одустајање од било каквих спољашњих разлога. Толика мора да буде његова снага. Оно онда, истовремено, бива и опроштење, јер све друго тада постаје неважно: било каква добит и корист, било какав будући циљ; оно се не везује за будућност, већ за „вечну садашњост“, „вечни тренутак“ – и управо се у том стању налази оно што би се могло назвати „добити“.

*Опростити* значи да нешто није (толико) важно, јер постоји више гледиште и шире сагледавање ствари;<sup>168</sup> да је све (донекле) и игра, да је сам живот својеврсна иницијација, где човек мора да умре да би оживео, истински оживео,<sup>169</sup> где мора да буде уверен да умире, да би задобио вечни живот (што се не може учинити калкулантски, уз вагање и мерење), где ће бити спреман да умре не мислећи на било какве разлоге, где, најзад, праве смрти нема...

Опроштење би било и препознавање *Добра* као оног што обухвата *Зло*; или *Добра* као вечности, а *Зла* као времена, с тим што и *Зло* постаје *Добро* када је његов део.<sup>170</sup> *Зло* је условност, самим тим што је парцијално; *Добро* је безусловност.

---

<sup>166</sup> *The Marginalia – Annotations to Lavater's Aphorisms on Man* (Op.cit, p. 592)

„Опроштење непријатељима може доћи само по њиховом покајању.“

“forgiveness of enemies can only come upon their repentance”

<sup>167</sup> С обзиром на то да долази из света вечности, опроштење представља и превазиђене супротности овога света – супротности греха и казне.

<sup>168</sup> Наравно да је све итекако важно, али је ствар у томе што није једино, што је део веће целине, што је, дакле, тек део нечега, као што је време део вечности, као што је зло део добра – самим тим и вечно, самим тим и добро.

<sup>169</sup> Матеј 10:39: „Који чува живот свој, изгубиће га, а који изгуби живот свој мене ради, наћи ће га.“

<sup>170</sup> С тим у посредној вези би се могле навести следеће Блејкове речи:

„Човек је двоструко биће: један способан за зло и други способан за добро. Онај који је способан за добро није способан и за зло, али онај који је способан за зло, способан је и за добро.“

Дакле, покајањем, које подразумева искрену<sup>171</sup>, базичну промену, мења се став према учињеном, и оно бива обасјано другачијим светлом, тј. оно постаје „карика у ланцу *доброте*“ и добија своју смислену функцију. Али се човек искрено може покајати (што се једино и рачуна) тек тако што ће бити спреман да својевољно умре. А након такве, иницијацијске, смрти, бива промењен, погледи су му другачији (као што је прошлост другачија): не мења се ништа око њега, већ се мења он (а самим тим и све око њега)<sup>172</sup>, схватајући да је вечност у њему самом.

Опроштењем се каже да је неко кога су сматрали лошим, у својој суштини – добар. Шта је идејна основа тога?

По Блејку, човека треба посматрати у његовој суштини, разликујући га од стања у којем се налази док греши.<sup>173</sup> Сама суштина је света, каква је и суштина свега што живи,<sup>174</sup> и божанска, што је већ поменути Поетски геније. Са друге

---

“Man is a twofold being. one capable of evil & the other capable of good that which is capable of good is not also capable of evil. but that which is capable of evil is also capable of good.”

*The Marginalia – Annotations to Lavater’s Aphorisms on Man* (Op.cit, p. 594)

<sup>171</sup> Као што је и свако уметничко дело плод искренности, представљајући управо врхунски чин покајања и искупљења.

<sup>172</sup> „Јер око што мења се, мења све“

“For the eye altering alters all”

*Poems from the Pickering Manuscript*, “The Mental Traveller” (Нав. према: William Blake – The Complete Poems, ed. Alicia Ostriker, op.cit, p. 501)

<sup>173</sup> Ово је једно од основних полазишта савремене психологије.

*Jerusalem* (Op.cit, p. 735, 49:65–75)

„Ипак они су недужни и грех се мора приписати само

Стању у које су ушли, како би се могли избавити:

Сатана је стање смрти, а не људско постојање:

А Лува је назван Сатаном јер је ушао у ово стање,

Свет где човек природни је непријатељ човеку,

Јер Зло се ствара као стање, да би људи

Могли непрестано да се избављају...

Научите зато... да разликујете Вечног човека

... од оних стања ил’ светова кроз које дух путује:

То једини је начин опроштења непријатељима“

“Yet they are blameless & Iniquity must be imputed only

To the State they are enterd into that they may be deliverd:

Satan is the State of Death, & not a Human existence:

But Luvah is named Satan, because he has enterd that State.

A World where Man is by Nature the enemy of Man

Because the Evil is Created into a State, that Men

May be deliverd time after time evermore...

Learn therefore... to distinguish the Eternal Human

... from those States or Worlds in which the Spirit travels:

This is the only means to Forgiveness of Enemies”

<sup>174</sup> *A Song of Liberty* (Нав. према: William Blake – The Complete Poems, ed. Alicia Ostriker, op.cit, p. 195)

„Јер све што живи је свето!“

“For everything that lives is Holy“

стране, стање је грешка, пролазна, у коју човек, који је вечан, упада и из које излази.<sup>175</sup> Стање је Сатана.<sup>176</sup> Каже се да је неко, у тренутку када је починио недело, био у посебном С(а)тању, али да је његов божански део неуништив, чист и вечан, и да је то оно што је важно.<sup>177</sup> А да би се то схватило, мора да постоји поступак којим ће се указати на вечност, с једне стране, и на ефемерност временских категорија, с друге. Тај је поступак управо опроштење, које представља активно, емоционално учешће у времену.

„Опроштење грехова“, поред тога што представља излазак из одређеног стања и спирање његових остатака са човека, представља и прелазак воље од себичности, егоизма, сујете до – имагинације.<sup>178</sup> Под опроштењем грехова Блејк подразумева ослобађање снаге имагинације и стварање услова који омогућавају блудници да „иде и не греша више“, насупрот беди и жаловости фарисејских покушаја да се блудничење искорени тако што ће се блуднице побити. Опроштење грехова које је пратило Христово лечење кљастих, слепих и поседнутих (што се у Јеванђељима назива „чудима“) подразумева знатне цивилизацијске помаке у комбинацији са одговарајућим развојем визије њихове употребе.<sup>179</sup>

Христос је пружио могућност искупљења, јер доноси опроштај грехова. Штавише, све је грехе преузео на себе и за њих на овом свету најстрашнијим мукама и физичком смрћу платио. Христос је пружио могућност да се иде

---

Види и: *Visions of the Daughters of Albion*, 8:10; *America*, 8:13; *Vala, or The Four Zoas*, 34:80 (Нав. према: *William Blake – The Complete Poems*, ed. Alicia Ostriker, op.cit, pp. 206, 213, 318)

<sup>175</sup> *Milton* (Op.cit, p. 585, 32:22–38)

„Разликуј зато стања од појединаца у тим стањима.

Стања се мењају: али се појединачни идентитети никада не мењају нити нестају“

“Distinguish therefore States from Individuals in those States.

States Change: but Individual Identities never change nor cease”

<sup>176</sup> Луцифер каже: „Ми нисмо појединци већ стања: комбинације појединаца“

“We are not Individuals but States: Combinations of Individuals”

*Milton* (Op.cit, p. 584, 32:9)

*Vala, or The Four Zoas* (Op.cit, p. 425, 115:23–25)

„Постоји стање које се зове Сатана; научи да правиш...

Разлику између стања и појединаца у тим стањима.

Стање звано Сатана никада се не може искупити, у целој вечности“

“There is a State namd Satan learn distinct to know...

The Difference between States & Individuals of those States

The State namd Satan never can be redeemd in all Eternity”

<sup>177</sup> *Jerusalem* (Op.cit, p. 759, 61:52)

„Свака је блудница некад била девица, сваки злочинац вољено детенце“

“Every Harlot was once a Virgin: every Criminal an Infant Love”

<sup>178</sup> Види: Northrop Frye, *Fearful Symmetry*, op.cit, p. 298

<sup>179</sup> *Idem*, p. 393



испочетка, као што у сваком тренутку пружа ту могућност, јер каже да свако ко се покаје, може да задобије вечни живот. Опроштење, које Христос доноси, јесте у самом покајању.

Човек може у животу чинити ствари и не марити за њих, а може и да се замисли над њима, над сваким тренутком свога живота, да потражи узроке, разлоге својих поступака, и сагледа све другачије, на све гледа другим очима. Тада он ту прошлост мења, као што и она њега мења, делујући сада на садашњост на други начин. И тако се човек слободно креће кроз време, односно пребива у вечној садашњости, где је увек све *сада* и *ту*, а дотадашње временске категорије нестају, јер уопште није важно где се шта налази: садашњост може бити тамо где је прошлост, будућност тамо где је садашњост, прошлост тамо где је будућност...

Опроштење грехова, као што се види, представља „времеплов“, временску машину, дакле – средство за путовање кроз време, самим тим и средство за превазилажење времена, догод о времену говоримо као о линеарном следу *прошлост–садашњост–будућност*; опроштење грехова представља уплив вечности у овај линеарни след.<sup>180</sup> Суштина вечности јесте да је све доступно у сваком тренутку. Сваким својим потезом човек може да утиче на све остало: на све што је било, јер се у њему сажима све то, и он томе може дати сопствену боју и тон. Тиме утиче и на све што ће бити, на шта, у линеарном следу, наравно, може да утиче неко други, ко дође после. Али оно што је сваки човек урадио у односу на прошлост већ је урадио из вечне перспективе. У сваком случају, постоји могућност да се у сваком тренутку направи избор, што, наравно, подразумева највећу слободу, а истовремено и највећу одговорност.

Опроштење грехова би, као што видимо, био начин деловања на прошлост,<sup>181</sup> односно претварања прошлости у садашњост, чиме се делује и на

---

<sup>180</sup> Неко би могао да каже: „Па зар се исто тако не могу и *добре* ствари из прошлости 'кварити' из садашњости – тиме што ће се рећи да *нису добре*.“ Наравно да не, јер то неће бити истинито, јер ће *добра* ствар, будући целина, остати *добра*, и ту неће бити шта да се одузима или додаје. Код *лоше* ствари опраштамо јој њену *парцијалност*, и својим опроштајем је уклапамо у *целину*. Оно што је потпуно, остаје исто и на њега опроштење не мора да делује, нити може, јер то у самом себи садржи искупљење – то је у самом себи вечно и на њега не делује временски сноп светлости опроштења.

<sup>181</sup> Мирча Елијаде, *Слике и симболи*, превео с француског Душан Јанић, ИКЗС, Сремски Карловци, Нови Сад, 1999, стр. 103

„Настојећи да преиначи подсвесно и на крају да га 'прочисти', 'сагори' и 'уништи', јоги настоји да се *ослободи сећања*, то јест да *укине дело Времена*. Ово, уосталом, није нека посебност индијских техника. Познато је да и такав мистик какав је био Мајстер Екхарт непрестано говори да 'више нема великих препрека за Сједињење са Богом осим Времена', да 'Време не допушта човеку да спозна

будућност, да не кажемо – чиме се изједначавају прошлост и будућност: оно што се чини (у садашњости), трансформише прошлост, која представља и будућност. Дакле, будућност у себи носи прошлост обележену чином у садашњости – опроштењем греха. У том тренутку, тренутку обједињавања, тренутку целине, будућност постаје прошлост промењена снагом садашњости.<sup>182</sup>

Искрено покајање подразумева прогледавање, превладавање страха и одустајање од лажног себе – превазилажење сујете и себичности – сагледавање дубинских разлога и узрока, као и прелазак на виши ниво, у другу дименизију; подразумева базичну и неповратну промену, која обухвата другачије поимање времена, тј. победу над коначношћу, над смрћу, односно њиховим старим схватањем. Због тога искрено покајање подразумева опроштење. Оно га у себи самом садржи.<sup>183</sup>

Све ово пружа уметност, њено доживљавање, да не помињемо њено стварање. Као што смо рекли, уметност је врхунски чин покајања и искупљења која, како је то Елиот у свом есеју изнео, јесте у стању да превреднује дела у прошлости, односно прошлост саму. Оно што се ствара, утиче на већ створено.

Може се закључити да се, у контексту наше теме, опроштење односи на неколико битних ствари:

---

Бога', итд. Овде није наодмет подсетити да архаична друштва периодично 'уништавају' свет да би га могла 'поново створити' и тако живети у једном новом Свету без 'греха', што ће рећи без 'повести', без *сећања*. Многи периодични ритуали имају за циљ колективно 'чишћење' грехова (помоћу јавне исповести, жртвеним јарцем, итд.), што у крајњој линији представља *укидање прошлости*."

<sup>182</sup> Андреј Тарковски, *Вајање у времену*, op.cit, стр. 58

„... ја желим да подвучем да се време у контексту моралних последица у суштини враћа уназад. Време не може нестати без трага јер је оно субјективна, духовна категорија; и време које смо проживели се утискује у нашу душу као искуство згуснуто у том времену.

Узрок и последица су међусобно зависни, гледајући унапред и ретроспективно. Једно рађа друго са неумољивом нужношћу која би била кобна за нас ако бисмо били у стању да откријемо све повезаности одједном. Веза између узрока и последице, тј. прелаз из једног стања у друго, јесте облик постојања времена, то је начин којим се време материјализује у свакодневним радњама. Али пошто је довео до последице, узрок се не одбацује као употребљена позорница после ватромета. Када постоји било каква последица, ми се непрестано враћамо њеним изворима, њеном узроку, другим речима ми враћамо време путем савести. Узрок и последица могу, у моралном смислу, бити повезани ретроактивно; човек онда делује као што је некада у својој прошлости."

<sup>183</sup> *Браћа Карамазови I* – 17. књига *Изабраних дела* Ф. М. Достојевског, прев. с руског Јован Максимовић, Народна просвета, Београд, 1933, стр. 95

„Ничега се не бој, и никада се не бој, и не тугуј. Само нек покајања код тебе не понестане – а Бог ће ти све опростити. Јер нити има таквога греха, нити га може бити на овој земљи, да га Бог не би опростио искреном покајнику. Нити је човек кадар да учини тако велик грех, да превазиђе бесконачну Божију љубав."

- 1) опроштење указује на постојање још једног света, поред материјалног – света духа, који се са становишта материјалног света зове вечним, а који се управо у материјалном свету реализује, представљајући уплив вечности у време;
- 2) у покајању је истовремено и опроштење, што указује и на однос времена и вечности, тј. на природу саме вечности;
- 3) опроштењем се утиче на прошлост – она се тиме може мењати, чиме се превазилазе временске димензије материјалног света.

Опроштење у себи садржи превазиђене супротности (греха и казне), кроз њихово болно сагледавање и кроз њихово спајање, ма колико наизглед непомирљиве биле, што би већ представљало показатељ да су „врата перцепције прочишћена“, да је нестало илузије која нас дели од истинске стварности, тј. да смо размакли вео онога што смо досад сматрали стварношћу. Говорећи о употреби симбола као спајању безвременог и временог, који се управо у симболу стичу, и поистовећујући га са самом природом поезије, С. Ф. Дејмон назива Блејков начин стварања симболистичким и каже: „Све што је видео, откривало му је своју унутрашњу суштину, што је, опет, представљало откривење истине. Само се на овај начин (*коришћењем симбола*) истини могло прићи. Изида се не може видети без вела, јер је прекрива сáмо смртно око. Велике се тајне не могу изрећи; сáме су им речи маска.“<sup>184</sup>

У уста пророка Исаије, на питање како се усудио да тако отворено тврди да му се Бог обратио, Блејк ставља следеће речи: „Ја Бога нисам ни видео ни чуо, ограниченем телесном свешћу, али су моја чула открила бесконачно у свему...“<sup>185</sup> Да би се све указало бесконачним – онаквим какво уистину јесте – неопходно је прочистити врата перцепције.<sup>186</sup> У вези са тим треба нагласити да за Блејка

<sup>184</sup> “Everything he saw revealed to him his inner essence, which was in turn the revelation of a truth. Only through this method could Truth be approached. Isis cannot be seen unveiled, for the mortal eye itself is her vesture. The great secrets cannot be told; the very syllables are their mask.”

Samuel Foster Damon, *William Blake: His Philosophy and Symbols*, op.cit, p. 65

<sup>185</sup> “I saw no God. nor heard any, in a finite organical perception; but my senses discover'd the infinite in every thing...”

*The Marriage of Heaven and Hell* (Op.cit, p. 186)

<sup>186</sup> *Idem*, p. 188

„Када би се врата перцепције прочистила, човеку би се све указало онаквим какво јесте, бесконачним.“

“If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is, infinite.”

Блејкова синтагма *врата перцепције* (*the doors of perception*) наслов је дела Олдуса Хакслија из 1954. године, у којем Хаксли говори о свом искуству у вези са узимањем мескалина, као и о улози дроге у савременом друштву. Хаксли резонује на следећи начин: „Наше доба је, између осталог, доба

прочишћавање *врата перцепције*<sup>187</sup> нема везе са *вештачким рајем*, са проширивањем видика опојним средствима; штавише, суштински се коси са тим.<sup>188</sup> Одлике Блејкове визије у том смислу јесу аутентичност, природност и чистота, са једне, и јасноћа, односно Блејкова способност да је преноси, верно и често, са друге стране. Љиљана Богоева констатује да је данас трагање за алтернативним решењима, у које убраја и Блејков живот и дело, постало неопходност, али да трагања у која се човечанство упушта, врло често постају нове странпутице.<sup>189</sup>

---

аутомобила и експлозије популације. Алкохол је некомпатибилан са безбедношћу на путевима, а његова производња, као и производња дувана, више милиона ари најплодније земље осуђује на апсолутну неплодност. Проблеми који настају због алкохола и дувана не могу да се, о томе не треба ни причати, реше прохибицијом. Залупањем сада толико популарних Врата у Зиду не можемо да се ослободимо универзалне и увекприсутне потребе за самопревазилажењем. Једини исправан правац деловања је отварање неких других, бољих врата у нади да ће се људи приволети да замене своје старе лоше навике новим и мање штетним. Нека од ових других, бољих врата би била социјалне и технолошке природе, друга религиозне или психолошке, трећа опет прехрамбене, образовне, спортске. Али, нема сумње да ће остати потреба за честим хемијским предасима од неподношљивог сопства и одвратног окружења. Оно што нам је потребно јесте нека нова дрога која ће ослободити и утешити нашу напашену врсту, а да при том не нанесе већу штету на дуге, него што доноси добра на кратке стазе.“

(Oldous Haksli, *Vrata percepcije & Raj i pakao*, prev. s engleskog Vesna Podgorac i Branislava Jurašin, Esotheria, Beograd, 1997, str. 53–54)

Разматрајући утицај мескалина, Хаксли каже: „Из онога што сам раније прочитао о искуствима са мескалином, био сам унапред убеђен да ће ме то опојно средство одвести, макар на само неколико сати, у ону врсту унутрашњег света какву описује Блејк. Међутим, то што сам очекивао није се одиграло. Мислио сам да ћу да лежим и затворених очију посматрам визије шарених геометријских слика, оживљене архитектуре украшене драгуљима и лепе као из бајке, предела са полубожанским ликовима, симболичких драма које непрестано трепере на самој ивици коначног откривења. Међутим, било је очигледно да нисам узео у обзир посебности моје менталне поставке, као ни чињенице моје нарави, обуке и навика.“

(*Idem*, str. 15–16)

Потакнут овом Хакслијевим књижицом, Џим Морисон (Jim Morrison, 1943–1971) својој групи даје име *The Doors*.

<sup>187</sup> Samuel Foster Damon, *William Blake: His Philosophy and Symbols*, op.cit, pp.101–102

„Али мада у Вечности пола нема, овде у овом свету полност игра веома важну улогу. Не само да држи човекова чула отвореним, и покреће имагинацију, и уклања сопственост, *већ представља и пролаз у Вечност*, једини отворен пролаз за човека који не ствара поезију, слике или музику!“

“But even though in Eternity there is no sex, yet here in this world sex has a very important function. It not only keeps man’s senses open, his imagination stirred, and his Selfhood in abeyance; *it is actually a way into Eternity*, the only way left open to the man who has no creative power in poetry, painting, or music!”

Блејк у *Венчању неба и пакла* каже да ће се свет указати бесконачним подстицањем чулног уживања. (Види: *The Marriage of Heaven and Hell* (Op.cit, p. 188))

<sup>188</sup> Samuel Foster Damon, *William Blake: His Philosophy and Symbols*, op.cit, p. 102

„Верујем да Блејк није истицао полни чин само зарад њега самог. Мислим да је схватио да он изазива одговарајуће ментално стање у ком се пише поезија или замишљају слике. Идеални услови за ово јесу сасвим опуштено тело и подстакнут ум. Проблем са дрогама и алкохолом је у томе што углавном са телом умртвљују и ум.“

“I believe that Blake was not emphasizing the sexual act entirely for its own sake. I think he found that it also induced the proper mental state in which to write poetry or imagine pictures. The ideal conditions for this are a perfectly relaxed body and a stimulated mind. The trouble with drugs and alcohol is that they generally deaden the mind with the body.”

<sup>189</sup> „У трагању за идентитетом: пример Вилијама Блејка и Вилијама Батлера Јејтса“, op.cit, стр. 50

Оно што је највећа илузија наших чула јесу управо време и простор, који нас наводе на помисао о постојању почетка и краја.<sup>190</sup> Блејк у вези са тим каже: „Многи сматрају да је пре Стварања све било Празнина и Хаос. Ово је најштетнија идеја која може да падне на памет јер одузима Библији сву узвишеност и ограничава постојање на Стварање и Хаос, на Време и Простор које види телесно, материјално око, и препушта оног који такву идеју гаји неверујућим демонима. Вечност постоји и све ствари у Вечности, независно од Стварања, које беше чин Милости.“<sup>191</sup> „Милост“ се може односити на

---

„Када је Блејк, рецимо, говорио да су сви извори у нама мислио је да и напори којима се до њих може доћи и загађена вода прочистити, морају бити само наши и у нама. Када је говорио о потреби ширења чула и измени свести он није замишљао Рембоово спуштање у креативни пакао, нити пут свих оних који данас беже од себе да би неко своје друге и боље Ја нашли у халуциногенима, алкохолу и опијуму. Био је против сваке врсте насиља па и против насилног разарања скучености осакаћених чула... Човеку су остале исте потребе које је и Блејк имао, али му је нестало снаге да се на Блејков начин бори за њихово испуњење. А Блејков начин било је убеђење да се само дубоким размишљањем, расуђивањем, саосећањем и љубављу може стварати нов пут за потврђивање и прихватање живота.“

У вези са овим могле би се навести следеће речи С. Ф. Дејмона о Блејку: „У њему не налазимо никаква одбацивања, никаква гадна искушења, страшна изгладњивања и шибања духа и тела, никакав култ прљавштине; баш ништа болесно нити аскетско, чак ни склоност ка величини или самосажалењу. Нормалан живот, *узвишен*, био је његов идеал. Увек се држао овога света. Чак су му и екстазе долазиле саме. Није оставио никакве системе медитације или магијске церемоније за призивање божанства; молитва је била његов једини начин. А на врхунцу екстазе, у подвести му је: 'Како да други ово виде?'"

“In him we find no rejections, no disgusting temptations, terrible starvings or lashings of mind or flesh, no cult of filth; nothing morbid or ascetic whatsoever, not even a disposition towards solemnity or pitiful self-accusations. The normal life, *hightened*, was his ideal. He never lost his grip on this world. Even his extasies came uninvoked. He left no systems of meditation of magical ceremonies to invoke deity; prayer was his sole method. And at the highest moments of the ecstasy, he puzzles in the back of his mind: 'How can I make other men see this?'"

(Samuel Foster Damon, *William Blake: His Philosophy and Symbols*, op.cit, p. 37)

<sup>190</sup> Northrop Frye, *Fearful Symmetry*, op.cit, p. 46

„Време које се мери сатом ментални је кошмар попут свих апстрактних појмова. Као неопипљива садашњост која нестаје између неопозиве прошлости и непознате будућности, оно је извор свих наших идеја о судбини и узрочности. Оно подразумева неумитан проток неизбежног низа догађаја у којем је све последица узрока који сежу унатраг до непознатог Бога као Првог узрока и простиру се у будућност која би била сасвим предвидива да није превише компликована. Његов једини могући симбол, не само за Блејка већ и за оне који у такво време верују, јесте ланац, који је и симбол ропства. У најбољем случају време је 'милост Вечности'; његова брзина чини услове нашег палог стања подношљивијим.“

“Clock time is a mental nightmare like all other abstract ideas. An impalpable present vanishing between an irrevocable past and an unknown future, it is the source of all our ideas of fate and causality. It suggests an inexorable march of inevitably succeeding events in which everything is a necessary consequence of causes stretching back to an unknown God as a First Cause and stretching on into a future which would be completely predictable if it were not too complicated. Its only possible symbol not only for Blake but even for those who believe in it is the chain, which is also a symbol of slavery. At best time is 'mercy of Eternity'; its swiftness makes more tolerable the conditions of our fallen state.”

<sup>191</sup> “Many suppose that before the Creation All was Solitude and Chaos This is the most pernicious Idea that can enter the Mind as it takes away all sublimity from the Bible & Limits All Existence to Creation & to Chaos To the Time & Space fixed by the Corporeal Vegetative Eye & leaves the Man who entertains such an Idea the habitation of Unbelieving Demons Eternity Exists and All things in Eternity Independent of Creation which was an act of Mercy”

*A Vision of the Last Judgment* (Op.cit, p. 563)

следеће ствари, на сваку у зависности од сопственог гледишта: 1) на колико-толико подношљиве услове у „тамници палоба стања“<sup>192</sup> и 2) на то да иако не може да се врати у првобитно стање, човек има могућност да га поново створи; што би значило да, уколико се ове две ствари слију у једну, ту „подношљивост“ треба искористити за стварање.

У својој књизи о Блејку, Нортроп Фрај каже следеће: „Стога је сваки чин имагинације, свако сједињење постојања и перцепције – временско-просторни комплекс, не време плус простор, већ време пута простор, такорећи, у којем време и простор какве знамо нестају, као што нестају водоник и кисеоник кад постану вода. То је оно што речи ’вечан’ и ’бесконачан’ у Блејка значе. Вечност није бескрајно време, нити је бесконачност бескрајан простор: то су сасвим другачије менталне категорије...<sup>193</sup> Духовни свет који се види као свет сталног поретка, којег симболишу непромењиви математички међуодноси, није свет вечан већ просторан из ког је време напросто одстрањено. И, да изнесемо и антитезу, духовни свет који се види као свет сталног трајања јесте свет апстрактног времена, из којег су ’гранична линија’ или просторне границе постојања напросто одстрањене. Локовац може да замисли вечност и бесконачност само на један или оба од ових начина: зато и користи две речи за исту ствар, једну за време а другу за простор. Али његове две категорије немају ништа са стварном бесконачношћу и вечношћу; нити он, заправо, има њих две: све што има јесте неодређеност, што је супротно од бесконачног или вечног, и једна од најстрашнијих речи у Блејковом симболизму.“<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> Milton (Op.cit, p. 565, 24:72–73)

„Време је милост Вечности; без брзине Времена,  
Које је брже од свега: све би било вечна мука“  
“Time is the mercy of Eternity; without Times swiftness  
Which is the swiftest of all things: all were eternal torment”

<sup>193</sup> P. D. Uspenski, *Novi model univerzuma*, preveo Goran Bojić, Metaphysica, Beograd, 2002, str. 524

„Ми koristimo tu reč ne razumevajući njeno pravo značenje. Mi smatramo da je ’večnost’ beskrajno produženje vremena, dok ’večnost’ zapravo znači drugu dimenziju vremena.“

<sup>194</sup> “Consequently every act of the imagination, every such union of existence and perception, is a time–space complex, not time plus space, but time times space, so to speak, in which time and space as we know them disappear, as hydrogen and oxygen disappear when they become water. This is what the words ‘eternal’ and ‘infinite’ mean in Blake. Eternity is not endless time, nor infinity endless space: they are the entirely different mental categories... A spiritual world which is visualized as a world of unchanging order, symbolized by the invariable interrelations of mathematics, is not an eternal world but a spatial one, from which time has simply been eliminated. And, to complete the antithesis, a spiritual world visualized as one of unchanging duration is a world of abstract time, from which the ‘bounding outline’ or spatial limits of existence have been eliminated. The Lockian can conceive of eternity and infinity only in either or both of these ways: that is why he uses two words, one suggesting time and the other space, for the same thing. But his two categories have nothing to do with real infinity and eternity; nor, in fact, has he two of them: all he has is the indefinite, which is the opposite of the infinite or eternal, and one of the most sinister words in Blake’s symbolism.”

Northrop Frye, *Fearful Symmetry*, op.cit, p. 46

Блејк се грозио неодређености, разливености – визија, слика, идеја и свега што по њему мора да има јасну граничну линију, тј. облик, што га и одређује, а што, узгред, никако не треба поистовећивати са било каквом статичношћу или фиксираношћу.

За Блејка „дух и визија нису, као што модерна филозофија мисли, облак паре или *ништа*: они су организованији и прецизније изражени од свега што смртна и пролазна природа може да произведе. Онај који не замишља у јачим и бољим цртама и у јачем и бољем светлу него што његово пролазно смртно око може да види, не замишља уопште.“<sup>195</sup> Блејк јасно каже: „Велико и златно правило уметности, као и живота, јесте ово: што јаснија, оштрија и чвршћа гранична линија, то боље уметничко дело; а што мање изражена и оштра, то већи доказ слабог имитирања, плагирања и неспретности... Изостави ову линију и изостављаш сам живот; све се поново претвара у хаос...“<sup>196</sup> У вези са овим се стално острвљује на Рубенса, Рембранта, Тицијана, Коређа, а хвали Микеланђела, Рафаела, Дирера.

Инсистирање на линији<sup>197</sup> као темељној компоненти сликарства и других делатности Блејк вероватно дугује сопственом мукотрпном занату,<sup>198</sup> али и убеђењу да нејасни облици, разливеност боја, игра светлости и сенке и друге

---

<sup>195</sup> “A Spirit and a Vision are not, as the modern philosophy supposes, a cloudy vapour or a nothing: they are organized and minutely articulated beyond all that the mortal and perishing nature can produce. He who does not imagine in stronger and better lineaments, and in stronger and better light than his perishing mortal eye can see does not imagine at all.”

*A Descriptive Catalogue* (Нав. према: *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman, op.cit, p. 541)

<sup>196</sup> “The great and golden rule of art, as well as of life, is this: That the more distinct, sharp, and wirey the bounding line, the more perfect the work of art; and the less keen and sharp, the greater is the evidence of weak imitation, plagiarism, and bungling... Leave out this line and you leave out life itself; all is chaos again...”

*Idem*, p. 550

<sup>197</sup> „Јер линија или црта не ствара се случајно. Линија је линија у својим најситнијим деловима. Права или крива, она је она и не може се мерити ничим нити према било чему другом.“

“For a Line or Lineament is not formed by Chance a Line is a Line in its Minutest Subdivisions Strait or Crooked It is Itself & Not Intermeasurable with or by any Thing Else”

*The Letters – To George Cumberland, 12 April 1827* (Нав. према: *Idem*, p. 783)

<sup>198</sup> Peter Ackroyd, *Blake*, op.cit, p. 36

„Речи су за њега били предмети створени у металу, и могло би се рећи да су му технички захтеви његовог заната – потреба за наглашеном линијом, на пример, и значај ситних појединости – помогли да осмисли цео метафизички систем.“

“Words were for him objects carved out of metal, and it could be said that the technical requirements of his trade – the need for strong outline, for example, and the importance of minute particulars – helped him to formulate an entire metaphysical system.”

„неодређености“ додатно доприносе замагљивању ионако замагљене људске перцепције.<sup>199</sup>

У вези са „прочишћењем њених врата“, наводимо изузетно занимљив и постицајан књижевни пример Блејкове склоности ка афористичком, гномском начину изражавања. „Рећ је овoga пута о Blejkovoj programskoj pesmi, onoj koja poetski ukazuje na puteve pročišćenja vrata percepcije, sačinjenoj od proročanski ushićenih tvrdnji da je sve ono za čime tragamo – dobrotа, lepota, ljubav, sloboda – zapravo skriveno u nama. Onaj ko pronikne u jurodivu, prividno detinjastu jednostavnost ovih stihova, uspeće da shvati dobar deo suštine Blejkovog pogleda na svet.“<sup>200</sup>

#### ЗНАМЕЊА НЕВИНОСТИ

У зрнци песка видети свет  
И бескрај на руке длану  
И небо кроз један дивљи цвет  
И вечност у једном дану

У кавезу тић тугује  
Па се небо бесом трује  
Голубарника препун што је  
У целом се паклу боје.  
Пас крај газде што скапава  
Пропаст земље предочава.  
Коњ кога канџија дражи  
Људску крв од неба тражи.  
Врисак ловљенога зеца  
Влакно мозга ти пресеца.  
Када је рањена шева  
Више анђео не пева.  
Певац што у борбу креће  
Плаши сунце излазеће  
Сваки урлик вука, лава  
Душу из пакла спасава.  
Дивљи јелен што тумара  
Душу од бриге одмара.  
Јагње општи сукоб рађа  
Ал' кољача ослобађа.

#### AUGURIES OF INNOCENCE

To see a World in a Grain of Sand  
And a Heaven in a Wild Flower  
Hold Infinity in the palm of your hand  
And Eternity in an hour<sup>201</sup>

A Robin Red breast in a Cage  
Puts all Heaven in a Rage  
A dove house filld with doves and Pigeons  
Shudders Hell thro all its regions  
A dog starvd at his Masters Gate  
Predicts the ruin of the State  
A Horse misusd upon the Road  
Calls to Heaven for Human blood  
Each outcry of the hunted Hare  
A fibre from the Brain does tear  
A Skylark wounded in the wing  
A Cherubim does cease to sing  
The Game Cock clipd & armd for fight  
Does the Rising Sun affright  
Every Wolfs & Lions howl  
Raises from Hell a Human Soul  
The wild deer wandring here & there  
Keeps the Human Soul from Care  
The Lamb mususd breeds Public strife  
And yet forgives the Butchers Knife

<sup>199</sup> Northrop Frye, *Fearful Symmetry*, op.cit, p. 50

„Повлачење линије истиче стварност одређене ствари наспрам разливених уопштавања која се неодређено шире по површини мисли. Линија је стога и кретање и циљ: у ком код уметничком медију, линија не постоји ни у времену ни у простору, већ у њиховом вечном и бескрајном јединству.“

“Drawing a line asserts the reality of the particular thing against the liquid generalizations which expand indefinitely over the surface of thought. A line, therefore, is both movement and purpose: whatever the medium of the art, the line exists neither in time nor space, but in their eternal and infinite union.”

<sup>200</sup> Zoran Paunović, „Vilijam Blejk, duh koji hoda“, *Vreme*, 2. avgust 2007, br. 865, str. 69

<sup>201</sup> Чувени уводни стихови одсликавају тежњу ка спајању микрокосмоса и макрокосмоса, ограниченог и бесконачног, тренутног и вечног, до чега се стиже кроз очишћена врата перцепције.



Шишмиш кад се вече спусти  
 Неверника ум напусти.  
 Хук је сове што се чује  
 Страх оног што не верује.  
 Ко царићу кад науди  
 Тога нек не воле људи.  
 Ко је вола разјарио  
 Вољен никада не био.  
 Дечка што муву убија  
 Мрежа паука обавија.  
 Муком гундеља се слади  
 Па вечито кућу гради.  
 Гусеница једна с листа  
 Мајчина је туга иста.  
 Мољца, лептира не дирај  
 Јер се свету ближи крај.  
 Ко за битку спрема ата  
 Неће проћи рајска врата.  
 Храни гладног пса и мачку  
 На глад своју стављаш тачку.  
 Мушици што пева лети  
 Клеветника отров прети.  
 Отров гуштера и змије  
 Зној са ногу Зависти је.  
 Отров у пчелињем меду  
 Налик уметника једу.  
 Сјајан плашт и рите сиве  
 Шкрца су отровне гљиве.  
 Истину из злобе кажи  
 И све надмашићеш лажи.  
 Одувек је тако само  
 За тугу и радост знамо  
 И кад ово ми спознамо  
 Кроз свет мирно корачамо.  
 А туга и радост ткају  
 Одору души у рају;  
 Испод туга свих куљају  
 Радости у своме сјају.  
 Није беба од пелена;  
 Кроз сва ова се времена  
 Ради, порађа се жена;  
 Сељак то зна сваког трена.  
 Све се сузе у бескрају  
 У детенцад претварају;  
 Мудре жене их хватају  
 Срећи њиховој враћају.  
 Мекет, рик и лавез су вал  
 Што запљусне небески жал.  
 Дете што под прутом плаче  
 Светићу се, записаће.  
 Просјака рите вијоре  
 Рите од небеса творе.  
 Војник што оружјем влада  
 Сунце одузет напада.  
 Новчић сиромаша више  
 Вреди од новаца кише.  
 Из радничких руку пара  
 Имовину шкрца ствара.

The Bat that flits at close of Eve  
 Has left the Brain that wont Believe  
 The Owl that calls upon the Night  
 Speaks the Unbelievers fright  
 He who shall hurt the little Wren  
 Shall never be belovd by Men  
 He who the Ox to wrath has movd  
 Shall never be by Woman lovд  
 The wanton Boy that kills the Fly  
 Shall feel the Spiders enmity  
 He who torments the Chafers sprite  
 Weaves a Bower in endless Night  
 The Catterpillar on the Leaf  
 Repeats to thee thy Mothers grief  
 Kill not the Moth nor Butterfly  
 For the Last Judgment draweth nigh  
 He who shall train the Horse to War  
 Shall never pass the Polar Bar  
 The Beggars Dog & Widows Cat  
 Feed them & thou wilt grow fat  
 The Gnat that sings his Summers song  
 Poison gets from Slanders tongue  
 The Poison of the Snake & Newt  
 Is the sweat of Envys Foot  
 The Poison of the Honey Bee  
 Is the Artists Jealousy  
 The Princes Robes & Beggars Rags  
 Are Toadstools on the Misers Bags  
 A truth thats told with bad intent  
 Beats all the Lies you can invent  
 It is right it should be so  
 Man was made for Joy & Woe  
 And when this we rightly know  
 Thro the World we safely go  
 Joy & Woe are woven fine  
 A Clothing for the Soul divine  
 Under every grief & pine  
 Runs a joy with silken twine  
 The Babe is more than swadling Bands  
 Throughout all these Human Lands  
 Tools were made & Born were hands  
 Every Farmer Understands  
 Every Tear from Every Eye  
 Becomes a Babe in Eternity  
 This is caught by Females bright  
 And returnd to its own delight  
 The Bleat the Bark Bellow & Roar  
 Are Waves that Beat on Heavens Shore  
 The Babe that weeps the Rod beneath  
 Writes Revenge in realms of death  
 The Beggars Rags fluttering in Air  
 Does to Rags the Heavens tear  
 The Soldier armd with Sword & Gun  
 Palsied strikes the Summers Sun  
 The poor Mans Farthing is worth more  
 Than all the Gold on Africs Shore  
 One Mite wrung from the Labrers hands  
 Shall buy & sell the Misers Lands

А када га неко пази  
 Целом земљом он пролази.  
 Ко се вери деце руга  
 Руга му се старост дуга.  
 Тај што дете сумњи учи  
 Нек у трулом гробу чучи.  
 Ко детињу веру цени  
 И пакао и смрт плени.  
 Старца ум и ум детета  
 Два су различита света.  
 Испитивач лукав тако  
 Никад неће знати како.  
 Онај сумњу што подгрева  
 Светло знање сагорева.  
 Најјачи се отров зове  
 Ловор круне Цезарове.  
 Људски род највише ружи  
 Копча што за оклоп служи.  
 Кад драгуљи плуг украсе  
 Завист миру тад клања се.  
 То када се цврчак јави  
 Сумњи одговор је прави.  
 Лет орла и стаза мрава  
 Филозофа засмејава.  
 Који сумња у шта гледа  
 Никад вери се не преда.  
 Сунце, Месец, да сумњају  
 Не би били у свом сјају.  
 Добро је бити у страсти  
 Ал' лоше у њеној власти.  
 Курва и коцкар где раде  
 Те државе срећу граде.  
 Улицама блуднице зов  
 Енглеској старој тка покров.  
 И поклич и клетва плешу  
 По Енглеске своје лешу.  
 Сваке ноћи, сваког дана  
 Неког стиже туга сама.  
 Сваког дана, сваке ноћи  
 Неко ће радости поћи  
 Неко ће радости поћи  
 Неко ће бескрајној ноћи.  
 Лаж постане истинита  
 Кад се само око пита  
 Рођено у ноћи да умре у ноћи  
 Кад сјај души склопи очи.  
 Божју светлост виде очи  
 Убогих душа у ноћи.  
 Да л' је људска слика знана  
 Онима у царству дана?

Or if protected from on high  
 Does that whole Nation sell & buy  
 He who mocks the Infants Faith  
 Shall be mock'd in Age & Death  
 He who shall teach the Child to Doubt  
 The rotting Grave shall neer get out  
 He who respects the Infants faith  
 Triumphs over Hell & Death  
 The Childs Toys & the Old Mans Reasons  
 Are the Fruits of the Two seasons  
 The Questioner who sits so sly  
 Shall never know how to Reply  
 He who replies to words of Doubt  
 Doth put the Light of Knowledge out  
 The Strongest Poison ever known  
 Came from Caesars Laurel Crown  
 Nought can deform the Human Race  
 Like to the Armours iron brace  
 When Gold & Gems adorn the Plow  
 To peaceful Arts shall Envy Bow  
 A Riddle or the Crickets Cry  
 Is to Doubt a fit Reply  
 The Emmets Inch & Eagles Mile  
 Make Lame Philosophy to smile  
 He who Doubts from what he sees  
 Will neer Believe do what you Please  
 If the Sun & Moon should doubt  
 Theyd immediately Go out  
 To be in a Passion you Good may do  
 But no Good if a Passion is in you  
 The Whore & Gambler by the State  
 Licencd build that Nations Fate  
 The Harlots cry from Street to Street  
 Shall wave Old Englands winding Sheet  
 The Winners Shout the Losers Curse  
 Dance before dead Englands Hearse  
 Every Night & every Morn  
 Some to Misery are Born  
 Every Morn & every Night  
 Some are Born to sweet delight  
 Some are Born to sweet delight  
 Some are Born to Endless Night  
 We are led to Believe a Lie  
 When we see not Thro the Eye  
 Which was Born in a Night to perish in a Night  
 When the Soul Slept in Beams of Light  
 God Appears & God is Light  
 To those poor Souls who dwell in Night  
 But does a Human Form Display  
 To those who Dwell in Realms of day<sup>202</sup>

„Непрочистићена“ перцепција рађа склоност ка једностраном и праволинијском мишљењу и деловању, и историја човековог света почива управо

<sup>202</sup> *Poems from the Pickering Manuscript* (Op.cit, pp. 506–510)

на раздвајању – уживања и бола, радости и туге, љубави и мржње, добра и зла, живота и смрти – односно искључивању једног дела у име другог. Чак и ако раздвојени делови промене своје дотадашње улоге, тежи се апсолутизовању другог дела и потпуном окретању од првог. У сваком случају, једна се страна потискује.

Поменута склоност рађа погрешан, непотпун начин поимања света. А када је свет непотпун, и питања која се постављају у вези са њим су таква, што, опет, рађа непотпуне одговоре.<sup>203</sup> Тако се остаје пред непознатим, а то изазива страх. Страх поново раздваја и множи се у раздвојеним деловима. Све се ово одиграва једновремено, тако да би се страх могао назвати управо „непрочишћеном“ перцепцијом, а „непрочишћена“ перцепција страхом.

У сваком случају, главно оружје страха је време, као основно својство створеног, „палог“ света – оно линеарно, инертно, које намеће питања о почетку и крају, „вртећи се“ у свом праволинијском току са својим категоријама *прошлости*, *садашњости* и *будућности*. Тим се временом мери само прелазак са једне на другу страну, прелазак који је испуњен страхом од друге стране – страхом од смрти. Тако страх бива и узрок и последица и нов узрок... У таквом устројству, прожетим извитопереним временом, испуњеним искривљеним представама, суштина остаје прекривена и повремено се јавља тек као одјек или одблесак; па настаје, на пример, идеја о путовању кроз време, о сазнавању прошлости и будућности. Али како је та идеја само одјек или одблесак суштине, она представља једну затворену, просту представу до чијег остваривања не може да дође. Страх увек посматра споља и

---

<sup>203</sup> P. D. Uspenski, *Novi model univerzuma*, op.cit, str. 383–384

„У обичном животу ми мислимо у тезама и антитезама; увек је све 'да' или 'не', 'не' или 'да'. Мислећи другачије, мислећи помоћу знакова ствари, разумео сам основне грешке нашег менталног процеса.

У стварности свуда и у сваком случају била су само три елемента. То нису били само 'да' и 'не', већ 'да', 'не' и још нешто поред тога. И баš је природа тог 'трећег' елемента, недоступна разумевању, чинила уобичајено резоновање непгодним и захтевала промену основног метода. Видео сам да је решење свих проблема увек дошло од трећег, непознатог елемента, то ће рећи, дошло је са треће и непознате стране, и да је без тог трећег елемента немoguће доћи до исправног решења.

Dakle, kad bih postavio neko pitanje, veoma često bih počinjao da vidim da je samo pitanje postavljeno pogrešno. Umesto da dā neposredni odgovor na moje pitanje, 'svest' kojoj sam se obraćao počela bi da okreće moje pitanje i preokreće ga, pokazujući mi šta je pogrešno. Postepeno sam video što je bilo pogrešno. Čim bih jasno razumeo šta je bilo pogrešno u mom pitanju, video bih odgovor. Ali, odgovor je uključivao treći element koji nisam mogao da vidim ranije, jer je moje pitanje увек било изграђено само на два елемента, тези и антитези. Formulisaо sam то себи на следећи начин: да сва теškoća лежи у постављању питања. Ако бисмо могли да питања постављамо исправно, требало би да знамо одговоре. Исправно постављено питање у себи садржи одговор. Али, одговор уопште неће лиčiti на оно што оčekујемо, он ће увек бити на другом нивоу, на нивоу који није укључен у обично питање.“

покушава да дође до нечега негирањем његове супротности (које је најпре сам раздвојио). Он жели да дође до вечног и непромењивог одбацивањем тренутног.

Страх врши и друга раздвајања. Његова је подела на добро и зло, које, појединачно, ставља у положај апсолутних, примарних категорија, на основу којих даје коначне судове, врши морална уопштавања и поставља циљеве. Страх ствара затворен круг и налази смисао увек изван, упирући се да га заустави и веже за себе. Страх, наравно, увек има амбицију да влада, и то на свој специфични начин:

„Послушајте, о кћери, глас мој! Послушајте мудрости речи!  
Тако ћете владати над свима. Нек морална вам дужност на језику буде,  
Али срца тврђа од камена млинског...  
Ситним лукавствима приморајте бедне да живе о кори хлеба:  
Смешите се кад се мрште, мрштите се кад се смеше, а кад неко блед је  
Од рада и глади, ви реците да је здрав и срећан;  
Кад му деца оболе, нек умру: довољно их сад већ  
Има, и превише, без овога земља ће нам брзо бити  
Преплављена. Желите ли бедне умерити,  
Дајте с помпом сваку кору хлеба; препредено  
Величајте дарове мале; натерајте га да их зажели, а онда са помпом дајте!  
Кажите: 'Он смеје се!', кад му уздах чујете; бледом кажите да румен је.  
Помињите умереност: реците да незасит је, да се обезнањује  
Од жестоког пића, мада знате да је хлеб и вода све што може  
Себи да приушти. Ласкајте му жени, децу сажаљевајте, да све  
Нашој вољи подредимо, ко керове што се дресирају.“<sup>204</sup>

Његово велико дело је и раздвајање на полове, мушки и женски, у оквиру којих се он затвара. И полови остају на својим позицијама, са којих теже да одбаце, односно савладају и заробе, један другог.

---

<sup>204</sup> “Listen O Daughters to my voice Listen to the Words of Wisdom  
So shall [you] govern over all let Moral Duty tune your tongue  
But be your hearts harder than the nether millstone...  
Compell the poor to live upon a Crust of bread by soft mild arts  
Smile when they frown frown when they smile & when a man looks pale  
With labour & abstinence say he looks healthy & happy  
And when his children sicken let them die there are enough  
Born even too many & our Earth will be overrun  
Without these Arts If you would make the poor live with temper  
With pomp give every crust of bread you give with gracious cunning  
Magnify small gifts reduce the man to want a gift & then give with pomp  
Say he smiles if you hear him sigh If pale say he is ruddy  
Preach temperance say he is overgorgd & drowns his wit  
In strong drink tho you know that bread & water are all  
He can afford Flatter his wife pity his children till we can  
Reduce all to our will as spaniels are taught with art”  
*Vala, or The Four Zoas* (Op.cit, pp. 376–377, 80:2–21)

Овакви се плодови расцветавају из супротности овога света, где се, у најбољем случају, прелази пут од њиховог појединачног доживљавања, преко болног заједничког спознавања, до њиховог обухватања и обједињавања.<sup>205</sup>

Блејково дело у знатној мери настаје захваљујући манихејском наслеђу, односно побуни против њега као културе о строгој, црно-белој подели добра и зла, а која се, чини се, већ генетски усађује у човека, који се, међутим, током свог живота само уверава у супротно, гледајући ствари, око себе и у себи, које на тим основама не може себи да објасни, а које му уз то задаје бол: како да прихвати неминовно губљење невиности, каљање чистоте, нестанак лепоте (сем да се „запути у обор и извали међу свиње“); како да прихвати злостављање, несрећу, беду; како да прихвати нестанак, смрт? Мора да тражи излаз превладавањем манихејске логике, изналагањем нових основа, нових објашњења, новог света, у којем ће лепота бити сачувана, али не тако што ће се чувати од додира са калом (јер то није могуће), већ тако што ће кроз њега (п)остати лепа.

Блејково превладавање манихејског наслеђа води до остављања за собом строго омеђених категорија добра и зла, као изведених и релативних, и до њиховог подређивања стваралачком – *Имагинацији*. Етичко за Блејка проистиче из стваралачког, и он је у том смислу проповедник религије уметности.

После почетног трагања за темама и формом којом ће дати садржај изразити, код Блејка се кристалишу два аутентична главна тока: један је песнички, лирски, а други је, условно речено, филозофски, који чине дела која се популарно називају *пророчким књигама*; ту се може поменути и комично-пародијска црта, која прати поједина дела, од почетног *Острва на Месецу*, преко *Венчања неба и пакла*, до појединих сатирично-саркастичних стихова. Све ово није строго омеђено, па се филозофија налази и у песмама, као што се поезија налази у „доктринарним“ делима, а нешто од свега тога је, опет, прожето поменутиим комичним нитима, које уносе дозу амбиваленције у све. Са друге стране, целокупно Блејково дело, без обзира на привидно различите садржаје и форме, од кратких лирских песама и друге поезије, преко прозних дела и афоризама, укључујући и писма и маргиналије,

---

<sup>205</sup> K. G. Jung, *Sećanja, snovi, razmišljanja*, op.cit, str. 342

„Kao što celokupna energija proističe iz suprotnosti, tako i psiha, takođe, poseduje svoju unutarnju polarnost, koja predstavlja nužan preduslov za njenu životnost, kao što je davno shvatio Heraklit. I s teorijskog i praktičnog stanovišta polarnost je svojstvena svemu što je živo.“

до дугих „пророчких“ књига, представља тежњу за Јединством, као и његово остварење кроз одржавање равнотеже између супротстављених сила које постоје у човеку и свету који га окружује. Блејково обухватање свега, па и наизглед противречних ствари, које, опет, за Блејка постоје истовремено, не представљајући међусобне негације,<sup>206</sup> последица је управо поменуте тежње за успостављањем Јединства, односно за повратком њему, које све време постоји у Блејковој визији, која је, с једне стране, кристално јасна и чиста, а коју он, с друге стране, неуморно и непрестано прати.

Тема која га у почетку окупира јесте *невиност*, али очигледно наилази на јаз између „земаљске“ и „небеске“ невиности, односно схвата да првој невиности нешто недостаје када се упореди са другом. То покушава да опише у *Књизи о Тели*, из 1789. године, краћој поеми, у комбинацији текста и илустрације, у којој приказује младу девицу Телу, чија невиност, међутим, по природи ствари, почива на незнању и страху, а која у додиру са светом искуства бежи натраг у сопствени. Дакле, Блејк још увек трага за правом невиношћу, јер Телина то није.

Исте године објављује песничку збирку под називом *Песме невиности*, у традицији амблемских књига, сликовница, песмарица, публикација за децу, која је требало да буде његов бестселер,<sup>207</sup> који би му, као аутору свих сегмената настанка овог ликовно-књижевног дела, доносио лепу зараду; он ју је објавио и са том намером, вероватно преваходно са том, мада га је скривена (и од њега самог) уметничка намера одвела на другу страну.

---

<sup>206</sup> *Jerusalem* (Op.cit, p. 668, 17:33–34)

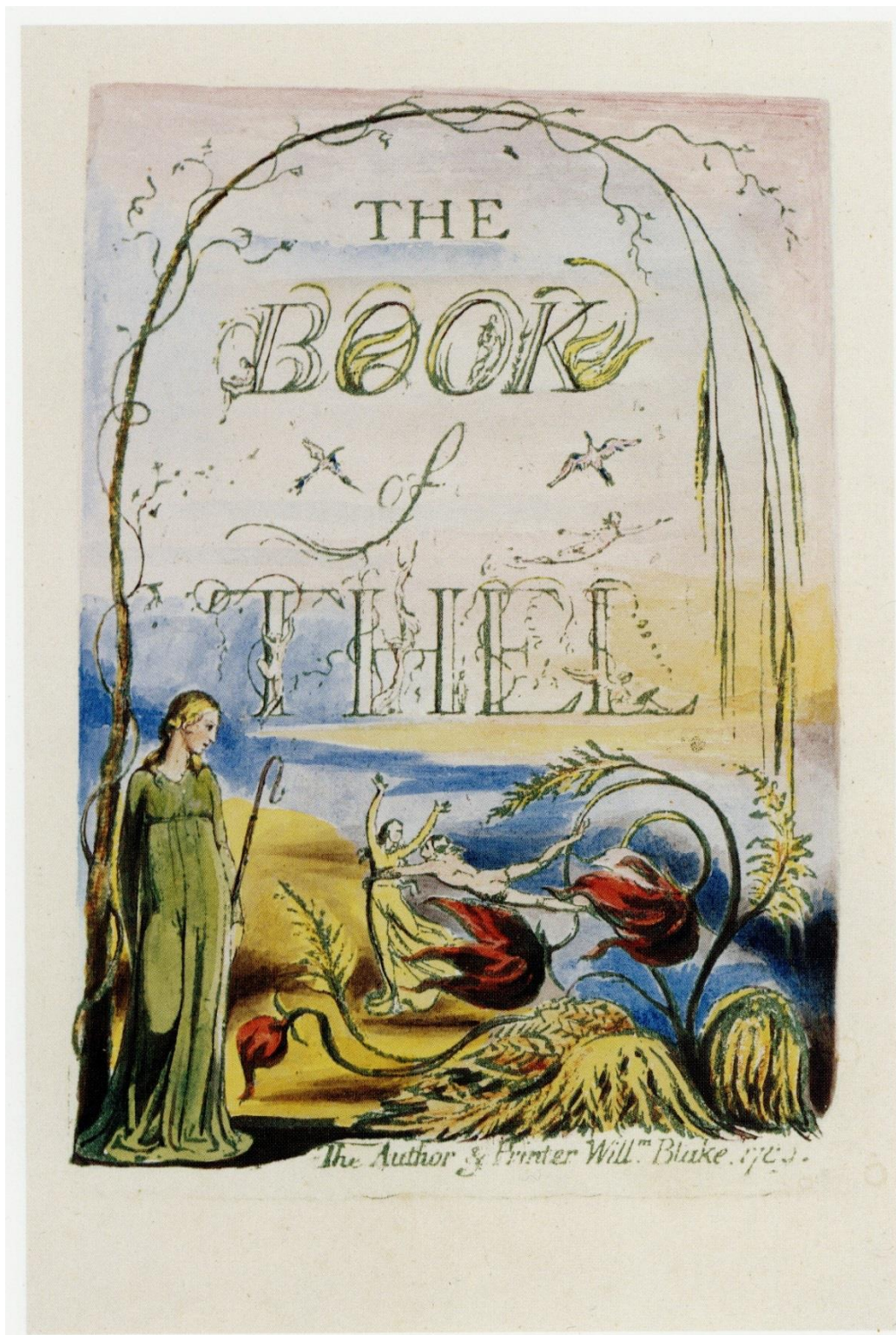
„Негације нису супротности; супротности заједнички постоје,  
Али негације не постоје...“

“Negations are not Contraries; Contraries mutually Exist:  
But Negations Exist Not...”

Česlav Miloš, *Zemlja Ulro*, prevod sa poljskog Petar Vujičić, *Dečje novine*, Gornji Milanovac, 1986, str. 150

„Jer neće shvatiti Blejka onaj ko zaboravlja njegovu uzdignutu do uloge principa borbu suprotnosti... Suprotnost ipak on najodlučnije razlikuje od negacije, koju osuđuje. Nema kod Blejka dijalektičke trijade, teze poricane i rađajuće sintezom, niti pohoda takve trijade u vremenu. Suprotnosti su zato da bi bile, da bi se uzajamno jačale kroz *conjunctio oppositorum*, i zato Blejkovo nebo, jednako puno delatnosti kao kod Svedenborga, počiva na izgladivanju suprotnosti ali promenjenih, oslobođenih od egoističke volje, ili biti spasen znači sada i uvek učestvovati u 'Intelektualnom Ratu'...”

<sup>207</sup> *Песме невиности* јесу Блејково најпродаваније дело, и он их је штампао готово до краја живота, али далеко од тога да се од њене продаје, као и од продаје било ког свог другог дела, обогатио.



Слика 6. – „Насловна страна“, *Књига о Тели*

Чине је песме, заједно са илустрацијама, у којима, могло би се на први поглед рећи, Блејк покушава да дочара стање невиности кроз чистоту, милину, топлину, сигурност и безбрижност света детињства, често виђеног оком самог детета, са, у пасторалној традицији, благом и питомом природом која га окружује и очинском фигуром Бога, који бди над њим. Ове идиличне слике углавном су прожете саосећањем, љубављу, вером у доброту, људскост, заједништво.

У овој збирци, међутим, има неколико песама и стихова који се могу наћи у ранијим Блејковим делима,<sup>208</sup> где се налазе у нешто другачијем контексту, па би се већ и по томе могло закључити да збирка није плод најчистије инспирације и да сенка која се над живот полако са временом надноси, и овде већ постоји: да би се о невиности писало, она, изгледа, мора бити сагледана са становишта искуства, које је проживљено и стечено или се барем назире.

Има, такође, чистих песама, које дочаравају сигурност, безбедност, ушушканост, али је већина сама по себи амбивалентна. Налазимо у њима донекле скривену, благо речено, иронију (која би могла да потиче од почетне ауторове чистоте помешане са сазнањем о неумитности промене). Вероватно је, још док их је стварао, Блејк имао подсвесно сазнање о томе да је оваква „невиност“ само део целокупне слике; као и што је имао одређену дистанцу према њима – није могао да буде сасвим урођен у такав свет и да га прихвата здраво за готово; у противном, кад боље размислимо, не би га ни рекреирао.

Какогод, током тих година, Блејк је искрен према себи и, стичући животном искуство, пише о ономе што осећа и доживљава, и о чему размишља.

Године 1790, створио је већ помињано дело *Венчање неба и пакла*, које и насловом одражава Блејкову поетику супротности и њиховог јединства. У њему јасно каже:

„Без супротности нема напретка. Привлачење и одбијање, разум и нагон, љубав и мржња, неопходни су људском животу.

Из ових супротности настаје оно што религиозни називају Добро и Зло. Добро је пасивно и потчињава се Разуму. Зло је активно и извире из Нагона.

Добро је Небо. Зло је Пакао.“<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> Попут три песме које се налазе у *Острву на Месецу*, а које у *Песмама невиности* постају: „Изгубљени дечачић“, „Весели четвртак“, „Дадиљина песма“; као и песме записане у примерку *Песничких цртица*, која у *Песмама невиности* постаје „Смешљива песма“.

<sup>209</sup> “Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence.



Ова прозна „пророчка књига“ пуна је силовитих и бистрих бујица, које подлокавају темеље грађевине која се састоји од конвенционалних моралних назора, беживотних представа и јалових теорија.<sup>210</sup> Део ових бујица јесу и снажне и упечатљиве пословице (пакла), које ове особине и епифанијску компоненту дугују управо својој свеобухватности, парадоксалности, тј. спајању и обједињавању супротности.<sup>211</sup> Неке од њих кажу:

„Пут неумерености води у дворац мудрости.“  
„Загњури у реку оног који воли воду.“  
„Кад би будала истрајала у својој глупости, постала би мудра.“  
„Прекомерна туга се смеје, прекомерна радост плаче.“  
„Радост оплођује, туга рађа.“  
„Никад не знаш шта је доста док не знаш шта је више него доста.“  
„Најбоље је вино најстарије, најбоља је вода најновија.“  
„Шта је ваздух птици или море риби, то је презир презреноме.“<sup>212</sup>

---

From these contraries spring what the religious call Good & Evil. Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing from Energy.  
Good is Heaven. Evil is Hell.”

*The Marriage of Heaven and Hell* (Op.cit, p. 181)

<sup>210</sup> Peter Ackroyd, *Blake*, op.cit, p. 156

„Али је важно имати на уму да Блејк никад није стајао дуго иза једног става или гласа; у *Венчању* уме да буде и нападан и подсмешљив, и шалив и озбиљан, непрестано скачући са теме на тему као да не жели да се скраси ни на једној посебној тачки. ’Упитах тад Језекиља зашто једе балегу и тако дуго лежи на десном и левом боку. Он одговори: „Из жеље да оспособим људе да појме бесконачност.““

“But it is important to remember that Blake never sustained one attitude or tone for very long; in the *Marriage* he can be both strident and mocking, playful and serious, continually veering from theme to theme as if he did not want to settle upon any specific point. ‘I then asked Ezekiel. why he eat dung, & lay so long on his right & left side? he answerd. the desire of raising other men into a perception of the infinite.’”

<sup>211</sup> K. G. Jung, *Sećanja, snovi, razmišljanja*, op.cit, str. 345

“Antitetičku ili polarnu prirodu psihe i njenih sadržaja potvrdila je psihološka praksa.

Ukoliko je, dakle, dinamička koncepcija psihe ispravna, svi iskazi koji teže da prekorače granice psihičke polarnosti – iskazi povodom metafizičke realnosti, na primer – moraju biti paradoksalni ukoliko teže bilo kakvoj verodostojnosti.”

<sup>212</sup> *The Marriage of Heaven and Hell* (Op.cit, pp. 183–185)

“The road of excess leads to the palace of wisdom.”

“Dip him in the river who loves water.”

“If the fool should persist in his folly he would become wise”

“Excess of sorrow laughs. Excess of joy weeps.”

“Joys impregnate. Sorrows bring forth.”

“You never know what is enough unless you know what is more than enough.”

“The best wine is the oldest, the best water the newest.”

“As the air to a bird or the sea to a fish, so is contempt to the contemptible.”



Слика 7. – „Насловна страна“, Венчање неба и пакла

Блејк интуитивно иде ка томе да је *Добро* управо у обједињавању, у смислу складног саживота, свега што постоји, што подразумева спајање онога што је човек сам раздвојио, користећи стару терминологију за погрешне ствари, називајући тако човекову енергију *Злом*, а пасивност *Добром*. Блејк то најпре обрће, како би пре свега раздрмао, пробудио и скренуо пажњу на те ствари, мада зна да и једно и друго, само за себе, представља оно што би се суштински, ако користимо уобичајену терминологију, али не и уобичајени смисао речи, могло назвати „злим“. Њихова изведеност и релативност видљива је чак и у свакодневном искуству, где оно што се назива *Добром* лако роди оно што се назива *Злом*, а оно што се назива *Злом* лако роди оно што се назива *Добром*. Самим тим, све се код Блејка завршава у венчању две супротстављене стране, што карактерише готово целокупно његово дело, у којем он тежи управо обједињавању супротности, у смислу њиховог позитивног заједничког постојања.

Године 1793. Блејк објављује спев *Визије Албионових кћери*, у којем и сама невиност добија додатан садржај. У немогућности да прихвати Телину „пасивну“ невиност, која је неодржива, он у овој илуминираној књизи разматра шта је невиност прожета искуством, које сигурно долази и тирански се намеће. Блејк покушава да тој невиности да перспективу и дубину, односно смисао, као и могућност одржања и преживљавања у свету.

Док девојка Утун иде вољеноме Теотормону (који представља Жељу, која, када се потисне, постаје Љубомора), обљуби је Бромјон (који представља Мисао, Интелект, Закон). Утун, за разлику од Теле, иде слободно у сусрет искуству, сматрајући, ако уопште и размишља о томе, да су искреност и чистота њених осећања, безазленост, доброта и отвореност према животу оно што је штити и чува у свету, и полазећи од тога да је и тај свет исти такав, што, међутим, није случај; напротив.

#### МЕКА ПАХУЉА

Изађох једном на снежни дан  
Са пахуљом да се поиграм.  
Играла се и топила сасвим,  
А зима то назва грехом страшним.

#### SOFT SNOW

I walked abroad in a snowy day  
I asked the soft snow with me to play  
She played & she melted in all her prime  
And the winter called it a dreadful crime<sup>213</sup>

---

<sup>213</sup> *Notebook Poems and Fragments* (Op.cit, p. 149)

Теотормон, и поред отворене и искрене љубави Утун према њему, не може ово да превазиђе и својом их љубомором и негативним осећањима доводи у безизлазан положај. Не може да се помири са тим да је нема само за себе, и без обзира на Утун саму, која га воли, одбацује је. Форма, наслеђени морал, померена психа и погрешан порив односе превагу. Утун, чија је љубав остала нетакнута, мада јој је тело „оскрнављено“, жали због таквог стања ствари (Теотормонове реакције) и излива своју жалост упечатљивим речима:

„Кличем: Љубав! Љубав! Љубав! Срећна, срећна љубав, слободна ко планински ветар!  
Може ли то љубав бити која другог пије као сунђер воду,  
Која му љубомором засењује ноћи, јецајима дане,  
Плете око њега старости мрежу, седу, мрачну,  
Док му се очима не смучи плод што пред њима виси?  
То је љубав према себи самом што завиди свима, грозан скелет  
С очима ко лампе који звера са ледене постеле брачне.“<sup>214</sup>

Блејк полази од положаја жене у мушком свету и долази до питања слободне љубави и сексуалности у контексту истинске невиности.<sup>215</sup> Његов став се може свести на оно што је рекао још у једној од пословица пакла у *Венчању неба и пакла*: „Душа слаткога заноса никада не може бити укаљана“<sup>216</sup> (јер јој управо њен слатки занос већ обезбеђује пун смисао и значење, који тај занос и јесу).

---

<sup>214</sup> “I cry, Love! Love! Love! happy happy Love! free as the mountain wind!  
Can that be Love, that drinks another as a sponge drinks water?  
That clouds with jealousy his nights, with weepings all the day:  
To spin a web of age around him. grey and hoary! dark!  
Till his eyes sicken at the fruit that hangs. before his sight.  
Such is self-love that envies all! a creeping skeleton  
With lamplike eyes watching around the frozen marriage bed.”

*Visions of the Daughters of Albion* (Op.cit, pp. 205–206)

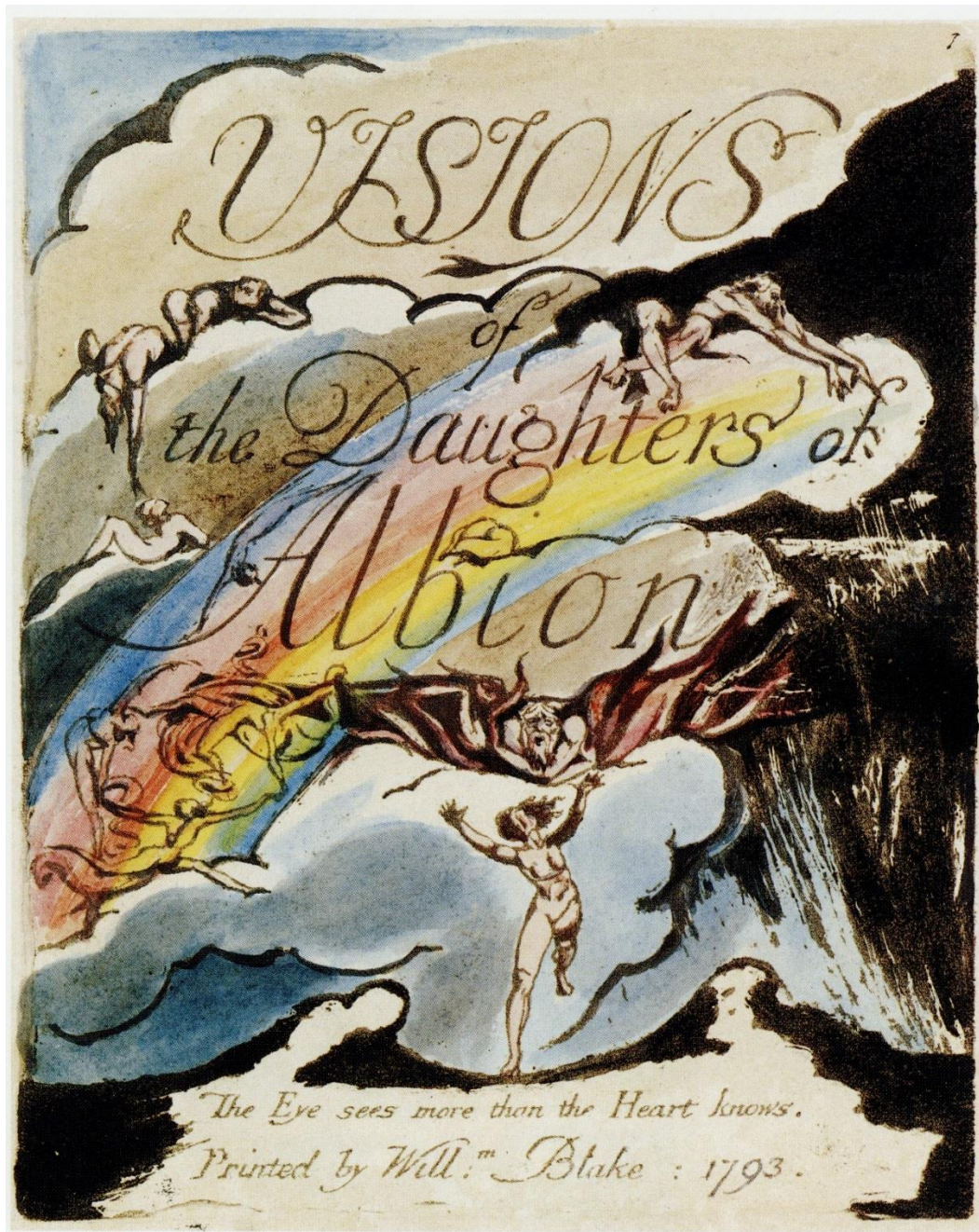
<sup>215</sup> Блејк се дружио са политичким мислиоцем Вилијамом Годвином (William Godwin, 1756– 1836) и његовом женом Мери Вулстонкрафт (Mary Wollstonecraft, 1759–1797), борца за женска права и слободе и аутора књиге *Одбрана права жена* (*Vindication of the Rights of Women*, 1792), која се појавила баш у време када је могла да изврши утицај на Блејка и подстакне га на писање сопственог спева, мада извор његове приче сеже даље у прошлост. Блејк га је нашао у Макферсоновом *Осијану*, у причи о девојци Ојтони, која се нађе у сличној ситуацији. Њен вољени не може да поднесе „губитак њене части“, а сама Ојтона коначно налази смрт у самоубилачкој акцији. Блејку очигледно нису сасвим јасни нити по вољи ови пориви и исходи, па покушава да представи и разреши сукоб у сопственом делу.

Блејков однос према јунакињи овог спева појачан је његовим изузетно израженим осећањем за правду, у сваком њеном виду, осетљивости у вези са тлачењем било кога и било где. Блејков је основни порив да слободно живи и изражава се све што постоји, без икаквих разлика, без икаквих наметања и присила. Све што представља препреку на путу остваривања овог циља, јесте оно што треба зауставити.

<sup>216</sup> “The Soul of sweet delight, can never be defil’d”

*The Marriage of Heaven and Hell* (Op.cit, p. 185)

Види и: *Visions of the Daughters of Albion* (Op.cit, p. 197, 1:9); *America* (Idem, p. 213, 8:14)



Слика 8. – „Насловна страна“, *Визије Албионових кћери*

Што се мушке стране тиче, и Бромјон и Теотормон, као две стране исте себичности и посесивности, представљени су као тирани: први је силује, а други је онда – мада га она воли – више не жели, јер је за себе хоће „чисту“; један је на силу, против њене воље, чини „блудницом“, а други је, као „такву“, одбацује. У основи се слика жене кроз овакву мушку психу прелама кроз порив да је, с једне стране, „оскрнави“, „укаља“, „унизи“, односно да је, са друге, са „презиром“ или „гађењем“ одбаци.

„Магдаленизација“ и „мадонизација“ жене биле би тако две стране исте, погрешно креиране и управљене мушке енергије, која се или своди на почетно трагање за невиношћу која није продуктивна, једе саму себе и, самим тиме, не постоји, или се своди на посесивност, љубомору, себичност – другим речима: на „везивање среће за себе“ и – уништавање живота.<sup>217</sup>

„Мадонизација“, као идеализација жене, била би последица суштинског трагања за таквом женом искључиво у себи, док би „магдаленизација“ била последица немогућности да се таква жена пронађе у спољашњем свету. Ови негативни процеси представљају, дакле, немогућност мушкарца да изађе из себе, да превазиђе сопствену себичност и суочи се са стварним светом – представљају, у неку руку, Телину невиност, кукавичку и јалову.

Слика жене у мушкој психи тако непрестано прелази пут од „анђеоске“ до „демонске“, од непокретног, беживотног бића до сметње, супарника, непријатеља, који својим моћима представља опасност по саме основе његовог постојања.

Иако је и само Блејково стваралаштво рудник поетских илустрација у вези са изнетим, не можемо а да овде не наведемо песму „La Belle Dame Sans Merci“ Блејковог млађег савременика Китса, који ју је написао у писму упућеном брату, 21. априла 1819. године. Наслов, који значи „Лепа дама без милости“, преузео је из

---

<sup>217</sup> Robert Grejvz, *Bela boginja. Istorijaska gramatika pesničkog mita*, prevod Nevena Mrđenović, Dosije i Službeni list SCG, Beograd, 2004, str. 477

„Може се чути prigovor kako i muškarac ima isto pravo na božanstvenost kao i žena. To je tačno samo u izvesnom smislu; on je božanstven ne sam za sebe nego samo u paru sa njom. Jer je Oziris, duh Nove godine, uvek ljubomoran na Seta, duha Stare godine, i obratno; on ne može istovremeno biti i jedan i drugi, osim takvim umnim naporom koji bi uništio njegovu ljudskost, što je osnovna mana apolonskog i jahveovskog kulta. Muškarac je polu-bog: uvek jednom nogom u grobu; žena je božanstvena, jer uvek sa obe noge stoji na istom mestu, na nebu, ili u Podzemnom svetu, ili na ovoj zemlji. Muškarac joj zavidi i obmanjuje sebe u pogledu svoje savršenosti, čineći sebe tako osobom dostojnom sažaljenja; jer, ako je on božanstven, ona nije čak ni polu-boginja – ona je samo njegova nimfa, i njegova ljubav prema njoj se pretvara u prezir i mržnju.“

једне средњовековне поеме. Стих песме, њена рима, као и дијалoшка форма, такође имају свој корен у народној балади. У складу са тим, и језик је донекле архаизован. Тема се провлачи кроз митове, легенде, бајке, баладе – о витезу кога уништава љубав према фаталном, анђеоcко-демонском, женском бићу.

LA BELLE DAME SANS MERCI

„Шта те мори, о витеже,  
Сам док лугаш, бледа лица?  
Шаш језерски већ је свенô,  
Нема птица̂.

„Шта те мори, о витеже,  
Испијеног, тужног тако?  
Веверичин амбар пун је,  
Поже свако.

„Видим љиљан ту на твоме  
Орошеном челу врелом,  
И образе твоје беле  
С ружом свелом.

„Ту је сретох у пољима,  
Даму саму – прелепа је;  
Косе дуге, лака хода,  
Очи сјаје.

„Исплетох јој цветни венац,  
Да јој се на главу спусти;  
Гледала ме ко да воли,  
Уздах пусти.

„Посадих је на мог ата,  
Очи су ми на њој биле;  
Нагнула се и певала  
Песму виле.

„Нађе укусно корење,  
Мед и ману, ту крај себе,  
На језику чудном рече:  
’Волим тебе.’

„Одведе ме својој шпиљи,  
Плаче, дрхти попут прута;  
Пољубих јој очи сјајне  
Чет’ри пута.

„И у сан ме тад уљуља,  
И сан усних – сад се чини,  
Последњи што икад сањах –  
На падини.

LA BELLE DAME SANS MERCI

‘O what can ail thee, knight-at-arms,  
Alone and palely loitering?  
The sedge has wither’d from the lake,  
And no birds sing.

‘O what can ail thee, knight-at-arms!  
So haggards and so woe-begone?  
The squirrel’s granary is full,  
And the harvest’s done.

‘I see a lily on thy brow  
With anguish moist and fever-dew,  
And on thy cheeks a fading rose  
Fast withereth too.’

‘I met a lady in the meads,  
Full beautiful – a faery’s child,  
Her hair was long, her foot was light,  
And her eyes were wild.

‘I made a garland for her head,  
And bracelets too, and fragrant zone;  
She look’d at me as she did love,  
And made sweet moan.

‘I set her on my pacing steed  
And nothing else saw all day long,  
For sidelong would she bend, and sing  
A faery’s song.

‘She found me roots of relish sweet,  
And honey wild and manna-dew,  
And sure in language strange she said  
“I love thee true.”

‘She took me to her elfin grot,  
And there she wept, and sigh’d full sore,  
And there I shut her wild wild eyes  
With kisses four.

‘And there she lulled me asleep,  
And there I dream’d – Ah! woe betide!  
The latest dream I ever dream’d  
On the cold hill’s side.

„Видех краљеве, ратнике,  
Под бледилом смртним скрите;  
'La belle Dame sans Merci' – вичу,  
'Зароби те!'

'I saw pale kings and princes too,  
Pale warriors, death-pale were they all;  
They cried – "La belle Dame sans Merci  
Hath thee in thrall!"

„Чељуст ме упозорава,  
Ко да слуша: 'Јаче зини!'  
Пробудих се, видех да сам  
На падини.

'I saw their starv'd lips in the gloam  
With horried warning gaped wide,  
And I awoke and found me here  
On the cold hill's side.

„Због тог овде обитавам  
И сам лутам бледа лица,  
А језерски шаш је свенô,  
Нема птица̂.“

'And this is why I sojourn here  
Alone and palely loitering,  
Though the sedge is wither'd from the lake  
And no birds sing.'<sup>218</sup>

У свести се обликују стереотипи – две одвојене врсте жена, које се онда и у реалности разврставају у два табора: оне које ће све учинити *за тебе* и оне које ће све учинити *теби*;<sup>219</sup> оне две врсте које су се, на пример, некада у филмовима приказивале као „плавуша“ (архетипска доброта, пасивност, послушност, подређеност мушкарцу) и „црнка“ (архетипска злоћа, активност, борбеност, самосталност); мада, мора се рећи, затим долази и до развитка и усложњавања овог поједностављеног односа, па се „црнка“ (рецимо Ава Гарднер) показује – сем као занимљивија, страственија, борбенија – и као рањивија, за љубав и њено давање способнија, од „плавуше“ (рецимо Грејс Кели, или Дебре Кар), која се показује недовољно „пунокрвном“...<sup>220</sup> Могло би се, са једне стране, закључити да су и за Блејка постојале две врсте жена.

У сваком случају, поред осталих супротности, и супротност *мушко–женско* једна је од доминантних у вези са Блејком и његовим делом, што, опет, има своје дубље исходиште. Говорећи о митовима, Мирча Елијаде износи две кључне ствари: „1) Као *prvo*, они *pokazuju* *polarnost*, *suprotnost* *između* *dva* *božanska* *lika* *koja* *proizlaze* *iz* *jednog* *te* *istog* *načela*, а који се у мноштву митова измирују у ешатолошком *illud tempus*; 2) као *drugo*, они *otkrivaju* *coincidentia oppositorum* у дубокој структури божанства, које се наизменично или čak у исто време *pokazuje* као *dobronamerno* и *zastašujuće*, *kreativno* и *pogubno*, *solarno* и

<sup>218</sup> *A Book of English Poetry*, collected by G. B. Harrison, op.cit, p. 332–334

<sup>219</sup> "There is nothing she wouldn't do for you, or to you."

*The Outlaw*, directed and produced by Howard Hughes, written by Jules Furthman, starring Jack Buetel, Jane Russel, Walter Huston, Thomas Mitchell, 1943

<sup>220</sup> *Mogambo* (*смпакт* на свахилију), directed by John Ford, produced by Sam Zimbalist, written by Wilson Collison (drama), John Lee Mahin (scenario), starring Clark Gable, Ava Gardner, Grace Kelly, 1953

*The Night of the Iguana*, written, directed and produced by John Huston, based on the play by Tennessee Williams, starring Richard Burton, Ava Gardner, Deborah Kerr, 1964



slično zmiji (drugim rečima, aktuelno i potencijalno). U tom smislu možemo reći da mit mnogo dublje nego racionalističko iskustvo otkriva samu strukturu božanstva, koja 'prevazilazi' sva obeležja i miri u sebi sve protivnosti.<sup>221</sup>

Према забелешци Блејковог биографа Александра Гилкрита,<sup>222</sup> као и породичног пријатеља Фредерика Татама,<sup>223</sup> Блејк је у младости дружељубивост и отвореност једне девојке протумачио као простор за озбиљну везу, тј. за брак. Када је видео да се она тако понаша и према другима и да га назива будалом кад јој се на то пожалио, преостало му је само да, попут Колрицовог морнара, прича своју причу онима спремним да је чују. Могуће је да се на тај догађај односи управо ова песма из рукописа:

\*\*\*

Не изричи љубав своју,  
Што се с речју не везује,  
Јер кад путује благ ветар,  
Не види се и не чује.

Ја изрекох, изрекох је,  
Рекох јој свег срца јад,  
У хладном страху дрхтећи;  
Ах, она онде тад.

Само што ме напусти,  
Путник један прође,  
Невидљиво, нечујно;  
И она му дође.

\*\*\*

Never pain to tell thy love  
Love that never told can be  
For the gentle wind does move  
Silently invisibly

I told my love I told my love  
I told her all my heart  
Trembling cold in ghastly fears  
Ah she doth depart

Soon as she was gone from me  
A traveler came by  
Silently invisibly  
O was no deny<sup>224</sup>

Као израз Блејковог чуђења и боли што одбија њега а тако се лако даје другом, који се притом и не труди, ова би песма могла да буде и израз Блејкове почетне дубинске тежње да приђе жени и да је „зароби“, дакле оне тежње коју је касније сагледавао код других као спутавање љубавног осећања, као узрок патње.<sup>225</sup>

---

<sup>221</sup> Mirča Elijade, *Rasprava o istoriji religija*, preveo s francuskog Dušan Janić, Akademska knjiga, Novi Sad, 2011, str. 487

<sup>222</sup> Alexander Gilchrist, *Life of William Blake*, op.cit, pp. 31–32

<sup>223</sup> *The Letters of William Blake together with His Life by F. Tatham*, Methuen, London, 1906, pp. 16–17

<sup>224</sup> *Notebook Poems and Fragments* (Op.cit, p. 134)

Успут, песма је послужила Тенесију Вилијамсу као подстицај за писање драме *Лето и дим* (*Summer and Smoke*), из 1948. године.

<sup>225</sup> Robert Grejvz, *Bela boginja*, op.cit.

„Žena obožava dečaka a ne odraslog muškarca: on je dokaz njene božanstvenosti, njegove zavisnosti od njenog života. Međutim, ona je strastveno zainteresovana za odrasle muškarce, jer je ta ljubav-mržnja koju

Интересантно је, међутим, да он о таквим стварима пише и раније. Представљање амбивалентности љубавног осећања налазимо још у његовој почетничкој збирци песама *Песничке цртице*, из 1783. године, и то у „Песми“,<sup>226</sup> у којој се на двојакост љубави указује на митско-симболички начин – кроз мит о птици коју љубав затвара у свој златни кавез.

ПЕСМА

SONG

Што пољима слатко газих,  
И кушах сав понос лета,  
Кад љубави принца спазих  
Где се зраком сунца шета.

How sweet I roam'd from field to field,  
And tasted all the summer's pride,  
'Till I the prince of love beheld,  
Who in the sunny beams did glide!

Украси ми ружом лице,  
Косу прекри љиљанима,  
Проведе ме кроз баштице  
Где свих златних чари има.

He shew'd me lilies for my hair,  
And blushing roses for my brow;  
He led me through his gardens fair,  
Where all his golden pleasures grow.

Мај ми росом крила скваси,  
Феб распали занос прави,  
Свиленом ме мрежом скраси,  
У свој златни кавез стави.

With sweet May dews my wings were wet,  
And Phoebus fir'd my vocal rage;  
He caught me in his silken net,  
And shut me in his golden cage.

Воли да га пој мој смири,  
Па се, уз смех, са мном дружи,  
Па ми златно крило шири,  
Неслободу моју ружи.

He loves to sit and hear me sing,  
Then, laughing, sports and plays with me;  
Then stretches out my golden wing,  
And mocks my loss of liberty.<sup>227</sup>

А пише о сличном и знатно касније: песма која почиње стихом „Што Купидон беше дечак“ настала је у периоду између 1808. и 1812. године, што би указивало на то да су се проблеми мушко–женске неусклађености и различитих полних колосека провлачили кроз добар део живота.

\*\*\*

\*\*\*

Што Купидон беше дечак,  
И што дечак он је био?  
Морао је бити дева,  
Како сам ја то схватио.

Why was Cupid a Boy  
And why a boy was he  
He should have been a Girl  
For ought that I can see

---

Oziris i Set osećaju jedan prema drugome, prema njenom mišljenju – dokaz njene božanstvenosti. Ona pokušava da udovolji obojici, ali to može samo ako ubije jednoga od njih, a muškarac to želi da vidi kao dokaz njene fundamentalne dvoičnosti, a ne kao dokaz svoje sopstvene protivurečne želje prema njoj.“

<sup>226</sup> Релевантан извор каже да ју је Блејк написао са непуних четрнаест година.

Види: Benjamin Heath Malkin, *A Father's Memoirs of His Child*, Longman, Hurst, Rees, and Orme, London, 1806, p. xxxiv

<sup>227</sup> *Poetical Sketches* (Нав. према: William Blake – *The Complete Poems*, ed. Alicia Ostriker, op.cit, p. 26)

Јер он гађа својим луком,  
Дева својим оком гађа;  
И што више ми плачемо,  
Њихова је срећа слађа.

For he shoots with his bow  
And the Girl shoots with her Eye  
And they both are merry & glad  
And laugh when we do cry

Да Купидон буде дечак  
Купидон Дева изуме;  
Јер док не постане човек,  
Дечак ништа не разуме.

And to make Cupid a Boy  
Was the Cupid Girls mocking plan  
For a boy cant interpret the thing  
Till he is become a man

А тад је већ бригом сломљен,  
И израђаван од стрела,  
Па проводи цео живот  
Вадећи их из свог тела.

And then hes so piercd with care  
And wounded with arrowy smarts  
That the whole business of his life  
Is to pick out the heads of the darts

Грчка љубав према рату  
Смести љубав у дечака,  
А Жену у кип камени,  
И нестаде радост свака.

Twass the Greeks love of war  
Turned Love into a Boy  
And Woman into a Statue of Stone  
And away fled every Joy<sup>228</sup>

Какогод, у вези са оним одбијањем, тако га је чула и једна девојка која је, саслушавши причу, рекла да га најискреније *жали* (*pity*), на шта јој је он одговорио да је због тога воли. То је била Кетрин Баучер, Блејкова будућа жена, а почетак ове везе, која је трајала до краја Блејковог живота, делује, на први поглед, помало бизарно и неразумљиво, и поред знатне дозе самосажалења коју налазимо у претходно наведеној песми. Међутим, ако покушамо да се ставимо у Блејкову ситуацију, из које је могао у тренутку да сагледа девојчину простодушност и искреност њених речи, и ако, уз то, глагол *pity* разумемо као *саосећајати*, можемо доћи до праве основе и правог разлога због ког би једна особа могла да пожели да буде са другом. Додајмо томе и белешку коју је Блејк написао на маргини свог примерка књиге *Афоризми о човеку* швајцарског песника, филозофа и теолога Јохана Каспара Лаватера (Johann Kaspar Lavater, 1741–1801), код афоризма који гласи: „Жена чија покретачка страст није сујета, превазилази сваког мушкарца истих способности.“<sup>229</sup> Блејк је дописао: „Такву жену обожавам.“<sup>230</sup>

Наравно, не треба се претерано везивати за биографске податке, који су, уз то, често на нивоу анегдота, попут оне да је у једном тренутку Блејк дошао на идеју да у своју брачну заједницу доведе још једну жену; рекао је супрузи шта му је на

<sup>228</sup> *Notebook Epigrams and Satiric Verses* (Нав. према: *Idem*, p. 625)

<sup>229</sup> “A woman whose ruling passion is not vanity, is superior to any man of equal faculties.”  
*The Marginalia – Annotations to Lavater’s Aphorisms on Man* (Op.cit, p. 593)

<sup>230</sup> “Such a Woman I adore”

уму, што је она уз сузе одбила – и он се повукао.<sup>231</sup> Уколико се нешто слично и догодило, чини се да је то пре била последица Блејковог покушаја експериментисања на основу сопствених теорија,<sup>232</sup> него последица аутентичне жеље.<sup>233</sup> Јер, како сам каже у *Венчању неба и пакла*: „Они који обуздавају жељу, чине тако јер им је довољно слаба да се обузда; а онај који је обуздава, разум, заузима њено место и влада неодлучнима.“<sup>234</sup>

Можда га је само занимало како би то изгледало када би човек давао и узимао љубав на сваком кораку; када би неспутано волео различите жене; када би се спајао са њима где год пожели. С друге стране, питао се да ли се здраво могу превазићи негативне појаве у браку, у односу између жене и мушкарца, попут посесивности, себичности, љубоморе, које, по њему, не дозвољавају љубави да буде слободна, каква би морала бити.

Све је то било првенствено везано за имагинацију и покушај остваривања сопствене целовитости: „Božanska Vizija, Imaginacija, osećaj punine i svejedinstva...

---

<sup>231</sup> Види: Samuel Foster Damon, *William Blake: His Philosophy and Symbols*, op.cit, p.100

<sup>232</sup> Idem, p. 98

„Не можемо да претеремо у уверавању да је Блејк, један од најчеститијих људи, писао како је писао не зато што је био прееротичан већ зато што је чистом снагом мисли покушавао да разреши највећу светску загонетку и коначно је смести у вечни склад универзума. Био је међу првима који су славили пристојност – светост – секса; а његова је доктрина била преко потребна у осамнаестом веку. Чак и сад постоји снажна тенденција да се љубав сматра подељеном на два вида, један добар и један лош, духовни и физички. Блејк је признавао оба, називао оба добрим, и инсистирао на њиховом уједињењу. Физички чин је, тврдио је, потпуно чист; док су његови духовни исходи већи него што ико може да замисли.“

“We cannot insist too strongly that Blake, one of the most pure-souled of men, wrote as he did, not because he was over-erotic, but because he was trying by the sheer power of thought to unknot the world’s weightiest enigma, and to place it definitely in the eternal harmony of the universe. He was among the very first to celebrate the decency – the holiness – of sex; and his doctrine was sadly needed in the eighteenth century. Even now there is a strong tendency to consider love as divided into two aspects, one good and one bad, the spiritual and the physical. Blake recognized both, called them both good, and insisted on their union. The physical act, he claimed, was entirely clean; while its spiritual results were greater than any one imagined.”

<sup>233</sup> Idem, p. 101

„Блејково етичко учење на тему секса своди се онда на ово: да сваки мушкарац и жена имају право на за себе најбољу заједницу; да брак не треба да буде ограничење; заправо, да је ма какво ограничење веома опасно; те да ће такве заједнице једнога дана бити сасвим могуће. Оно што их сад онемогућава јесу љубомора љубавника, лицемерје вољене особе и друштвени прогон. Они, а не сексуални нагон, истински су злочини, и стварни узрочници патње.“

“Blake’s ethical teachings on the subject of sex resolve, then, to this: that every one is entitled to the most ideal union which he or she can find; that marriage should be no restriction; indeed, that any restriction is very dangerous; and that such unions some day will be quite possible. What prevents their possibility now is the jealousy of the lover, the hypocrisy of the beloved, and the persecution of society. These, and not the sex-impulse, are the true crimes, the real causes of suffering.”

<sup>234</sup> “Those who restrain desire, do so because theirs is weak enough to be restrained; and the restrainer or reason usurps its place & governs the unwilling.”

*The Marriage of Heaven and Hell* (Op.cit, p. 182)

ostvarljiv je samo ukoliko se strasti, porivi i svekolike iracionalne duševne snage potpuno oslobode i pomire sa razumskim, logički uređenim svetom... Imaginacija podrazumeva oslobođenje čovekovih natčulnih moći i nužnost da se pandemonijum erotskih nagona<sup>235</sup>, u najširem smislu te reči, skupa sa stvaralačkim, nebeskim Erosom, potpuno razobruči i samoispuni.<sup>236</sup>

С обзиром на то да се питање довођења друге жене итекако тичало и његове супруге, било му је јасно да о томе не може да одлучи сам, ако је одговоран као људско биће, тј. ако заиста жели да буде слободан. Зашто? Зато што може да буде слободан само ако је свеобухватан, тј. ако, у овом случају, у одлуку укључи оба пола, која чине његова жена и он. Ако се други пол не слаже са његовом идејом, он ће то саслушати и испоштовати, не зато што је послушан и кротак (као такав не би оно ни помислио, а камоли питао), већ зато што, на крају крајева, зна да тај глас стиже из веће дубине него његово питање (које је, могуће, добило управо жељени одговор).<sup>237</sup>

У сваком случају, помињемо све ово пре свега јер се чини да су се фрустрације те врсте, колике год да су уистину биле, испољавале и налазиле одјека у Блејковим делима, као у овој песми, која је постала део *Песама искуства*:

МОЈА ЛЕПА РУЖА

Један цвет ми би дариван,  
Каквог још не виде свет;

MY PRETTY ROSE TREE

A flower was offerd to me;  
Such a flower as May never bore.

---

<sup>235</sup> Фуснота није део наведеног текста.

Marko Grčić, „Na Trgu dobre smrti“, *Provincia deserta*, Kolo Matice hrvatske, Zagreb, 1970, str. 98 „Ne govorim o erotskom koje pripomaže zaboravu, nego o erotskom kao snazi kojoj je seks, tijelo, požuda itd. tek akcidentalna manifestacija i koja se može rasvijetliti samo u punini života. Ta je snaga, možda, temelj opstanka, taman bezdan preko kojega praminjanju sjene naših života. Nije slučajno što su s njom povezane najstarije zabrane i jezive kazne na ovom i onome svijetu, što ona sije paničan strah u um koji kuša razastrijeti i osušiti ljuske u kojima je zaštićen, da bi dosegaо nešto od toga nevidljivog praognja, što leluja našim vizijama i od kojega igra srce u čovjeka, od kojega se plode živine, i biljke cvatu i daju plod, od kojega se gibaju planete, pokojnici kao pčele odlaze u prašinu a novi potomci neprekidno mile iz prašine, od kojega nastaje Bog i strah od njega, od kojega se suše stare misli i otpadaju poput pepela bez snage, koji žrtvuје naše pojedinačno ako mi nismo žrtvovali sami sebe.“

<sup>236</sup> Aleksandar Bjelogrić, „Blejk na pragu novog doba“, op.cit, str. 17, 19

<sup>237</sup> Samuel Foster Damon, *William Blake: His Philosophy and Symbols*, op.cit, p. 98

„Његов став према сексу није био одређен било каквим ненормалностима темперамента, већ потрагом за највишим идеалом, који је постао суштински део његовог филозофског система. Када се ухватио укоштац са овим највећим проблемом... решио га је онако како је решавао све такве проблеме: идеал је најшира могућа слобода мисли и деловања која је у складу са срећом свих.“

“His attitude towards sex was determined not by any aberrations of temperament, but by a search for the highest ideal, which became an essential part of his philosophic system. When he attacked this greatest of problems... he answered it as he answered all such problems: that the ideal is the broadest possible freedom of thought and action which is consistent with the happiness of all.”

Ал' ја лепу ружу имам,  
И одбих тај слатки цвет.

Онда одох ружи мојој,  
Да је гледам како руди;  
Ал' у љубомори својој,  
Ружа само трње нуди.

But I said I've a Pretty Rose-tree.  
And I passed the sweet flower o'er.

Then I went to my Pretty Rose-tree;  
To tend her by day and by night.  
But my Rose turned away with jealousy:  
And her thorns were my only delight.<sup>238</sup>

Када смо већ код цвећа, у *Песамa невиности* налазимо свежу и лепу минијатуру „Цвет“, са, по неким мишљењима, сексуалним конотацијама.

#### ЦВЕТ

Врапчићу весели,  
Лишћа зеленог,  
Цвету срећном свџм  
Ти си налик стрели,  
Док тражиш стан бели  
На грудy мом.

Црвендаћу драги,  
Лишћа зеленог,  
Цвету срећном свџм  
Јавља се плач благи,  
Црвендаћу драги,  
На грудy мом.

#### THE BLOSSOM

Merry Merry Sparrow  
Under leaves so green  
A happy Blossom  
Sees you swift as arrow  
Seek your cradle narrow  
Near my Bosom.

Pretty Pretty Robin  
Under leaves so green  
A happy Blossom  
Hears you sobbing sobbing  
Pretty Pretty Robin  
Near my Bosom.<sup>239</sup>

Насупрот њој би могла да стоји „Болна ружа“ из *Песамa искуства*.

#### БОЛНА РУЖА

О ружо, болна си!  
Црв што невидљив ту је,  
Долете у ноћи  
Стравичне олује,

Нађе ти постелу  
Румене среће;  
И мрачна тајна љубав  
Живот ти разнеће.

#### THE SICK ROSE

O Rose thou art sick.  
The invisible worm,  
That flies in the night  
In the howling storm:

Has found out thy bed  
Of crimson joy:  
And his dark secret love  
Does thy life destroy.<sup>240</sup>

Бројна су тумачења ове кратке песме, а већина их се креће линијом додира невиности и искуства, или узвишеног и ниског, или духовног и телесног, или небеског и земаљског, односно руже и црва, првенствено у сексуалном чину, чији је резултат, за разлику од прве песме, у постојећим околностима ноћи, олује, таме,

<sup>238</sup> *Songs of Innocence and of Experience* (Op.cit, p. 126)

<sup>239</sup> *Idem*, pp. 107–108

<sup>240</sup> *Idem*, pp. 123–124

тајновитости: скрнављење, прљање, разарање, уништавање – уместо слободе, светлости, радости и стварања.

Оно што је речено за „Болну ружу“ може да важи и за следећу песму, из рукописа, поготово када се узме у обзир то да Блејк на неким цртежима представља женске гениталије у виду светилишта, цркве.

\*\*\*

Видех цркву сву од злата,  
Нико у њу ни да крочи;  
Пред њом многе што наричу,  
Моле, бришу сузне очи.

Видех змију где се диже  
Међ два бела стуба врата;  
Како гура, гура, гура,  
Развали шарке од злата.

И дуж стазе прелепе, што  
Бисером, рубином блиста,  
Слуз је своју развлачила  
До бела олтара чиста;

Бљујући свој отров ту,  
По хлебу и вину све;  
Запутих се тад у обор,  
Међу свиње извалих се.

\*\*\*

I saw a chapel all of gold  
That none did dare to enter in  
And many weeping stood without  
Weeping mourning worshipping

I saw a serpent rise between  
The white pillars of the door  
And he forcd & forcd & forcd  
Down the golden hinges tore

And along the pavement sweet  
Set with pearls & rubies bright  
All his slimy length he drew  
Till upon the altar white

Vomiting his poison out  
On the bread & on the wine  
So I turned into a sty  
And laid me down among the swine<sup>241</sup>

Видимо на сваком кораку да самог Блејка раздиру противречности; али је похвално то што се он непрестано бори, покушавајући креативно да их разреши, а, уколико и има на уму идеал, труди се да он остане у служби живота, а не обратно; труди се да у њему не види циљ, сам по себи, већ пре путоказ, средство у којем је истовремено и циљ.

Неумесно је питање да ли циљ оправдава средство. Треба се питати да ли средство оправдава циљ. Ниједан се циљ не може сматрати важнијим од средства. Сам Блејк каже да „велики циљеви никад не траже средства већ их спонтано производе.“<sup>242</sup> Дакле, средство је већ у циљу – средство је циљ.<sup>243</sup> Свако ко

<sup>241</sup> *Notebook Poems and Fragments* (Op.cit, p. 136)

<sup>242</sup> “Great ends never look at means but produce them spontaneously”

*The Marginalia – Annotations to Lavater’s Aphorisms on Man* (Op.cit, p. 595)

<sup>243</sup> Northrop Frye, *Mit i struktura*, prevela Maja Herman Sekulić, Sarajevo, Svjetlost, 1991, str. 142

„Pravo ’nebo’ nije sjajni grad, već snaga koja stvara takve gradove.“

(Да ли је тако Бог наша вера у њега?)

Ако вере има – Бог постоји?

Ако нема – не постоји?

поставља циљеве – на пример, циљ будућег општег добра – лажно се представља, одуговлачи и понижава, уништава живот претпостављајући опште и апстрактно појединачном и конкретном.<sup>244</sup> Штавише, циљеви не постоје, јер краја нема. Пут је бесконачан, пулсира без престанка у својим променама, сталним преливањима једног облика у други и њиховој узајамности.

Препуштајући се томе, човек се стапа са основним принципом свега постојећег. Зна да је све *сад* и *ту*, да је све спојено, да се у тренутку стиче све што је било и што ће бити, да се прошлост и будућност уливају у једно (или, да престају да постоје).<sup>245</sup> Тада нема места за питање попут оног *Како је постало „нешто“?* и његовог „праволинијског“ одговора *„Нешто“ је постало из „ништа“*. и питање *А како је постало „ништа“?*, које је „праволинијски“ следило, и одговор којег није било. Таква питања нису смисленија од некадашњег *Где је крај Земље?*. „Ништа“ јесте дало „нешто“, али је и „нешто“ дало „ништа“. Ниједна ствар не постоји сама за себе; постоји тек у односу на другу; односно, једна њена супротност постоји тек у односу на другу њену супротност. Све се заснива на двојности, на пулсирању и мењању, у преласку из једне супротности у другу, и та двојност представља крајњи домет опажања појавног света, или „троструку визију“.

У таквом устројству, до непромењивости се стиже управо променом. Одређена ствар у једном тренутку засија. У другом тренутку, ако сама остаје иста, губи сјај. Саму промену треба предупредити. Наравно, променом. Када би се човек

---

*Ако вера гради Бога, шта гради веру?*

*Бог који је вера која је Бог.*)

<sup>244</sup> *Jerusalem* (Op.cit, p. 745, 55:60–64)

„Који би да чини добро другом, то мора у конкретним појединостима;

Опште добро је изговор ниткова, лицемера и ласкавца:

Јер уметност и наука постоје само у детаљно организованим појединостима

А не у уопштеним демонстрацијама рационалне моћи.

Бесконачно се налази само у јасном и одређеном идентитету.“

“He who would do good to another, must do it in Minute Particulars

General Good is the plea of the soundrel hypocrite & flatterer:

For Art & Science cannot exist but in minutely organized Particulars

And not in generalizing Demonstrations of the Rational Power.

The Infinite alone resides in Definite & Determinate Identity”

Овим Блејк казује све о многим религијама, идеологијама, друштвеним системима, који се темеље управо на линеарном кретању времена.

<sup>245</sup> *Idem*, p. 661, 15:8 –9

„Видим Прошлост, Садашњост, Будућност како заједно постоје

Преда мношћом...“

“I see the Past, Present and Future existing all at once

Before me...”



мењао у односу на саме промене, могао би да остане исти.<sup>246</sup> Јер тада би се понашао у складу са суштином, која је апсолутна, непромењива (у својим променама).<sup>247</sup>

Саме промене могле би се назвати непрестаним усклађивањем, уравнотежавањем. Ниједно својство, ниједна особина нису сувишне у оквиру складне целине; оне ту имају своје место и допринос: себичност, посесивност, љубомора постају део великодушности, пожртвованости, храбрости... И управо је неопходно постојање оних првих, како би могле да се превазиђу претакањем у друге, односно како би постале уравнотежене другим састојцима.

Можемо и у том контексту да посматрамо „Бусен и камичак“ из *Песамa искуства*, песму у којој се приказују две супротстављене врсте љубави – оне окренуте другом и оне окренуте себи – карактеристичне, у свом неуравнотеженом виду, за различите особе; али и две различите врсте љубави као оне које истовремено и заједнички постоје, непрестано се преливајући једна у другу, тј. као саставне делове онакве љубави каква би, у одређеном, складном, односу, требало да постоји у сваком.

#### БУСЕН И КАМИЧАК

„Љубав себи не угађа,  
Нити се за себе стара,  
Већ за другог радост рађа,  
Усред пакла небо ствара.“

Тако пева бусен земље  
Кога гази стока сва,  
Ал' камичак с потока  
Ове ретке испева:

#### THE CLOD & THE PEBBLE

Love seeketh not Itself to please,  
Nor for itself hath any care;  
But for another gives its ease,  
And builds a Heaven in Hells despair.

So sang a little Clod of Clay,  
Trodden with the cattless feet:  
But a Pebble of the brook,  
Warbled out these metres meet.

<sup>246</sup> *Dečak iz vode: Monografija Milana Mladenovića*, priredio Flavio Rigonat, Lom, Beograd, 2011, str. 37  
„kako da ostanem isti?

kako da sačuvam  
sebe od promene,  
samo putem promene“

(из песме „Модро и зелено“)

<sup>247</sup> Lešek Kolakovski, „Pohvala nedoslednosti“, *Nevolje s đavolom*, izbor i prevod s poljskog Biserka Rajčić, Logistika, Beograd, 2007, str. 219

„Nedoslednost je pokušaj prestane obmane bića, s obzirom na to da ovo neprekidno pokušava da se nalazi u alternativnim situacijama, između dvoja vrata, od kojih su oba samo ulazna, odnosno nijedna ne dopuštaju izlazak... Ovo obmanjivanje bića, ovi pokušaji pomirenja neizlečivih antagonizama, pokušaji zaobilazjenja fatalnih 'ili-ili' suprotnih vrednosti – sve to nije rezultat trenutnog haosa u ljudskom životu koji će s nastankom nove ere biti uklonjen, već je rezultat prirode čovekove stvarnosti, čije antinomije nas neprekidno prate. Te antinomije možemo izbeći nedoslednošću.“

„Љубав само себе воли,  
И с другим је себе ради,  
Радује се туђој боли,  
Пакао сред неба гради.“

Love seeketh only Self to please,  
To bind another to its delight;  
Joys in anothers loss of ease,  
And builds a Hell in Heavens despite.<sup>248</sup>

Док су саставни делови целине уравнотежени, чинећи општи склад, свака појединачна особина има своју улогу и место. Проблем настаје, међутим, уколико дође до сатанског или јуризеновског „искакања из лежишта“, односно до тога да једна особина постане доминантна у односу на друге и покаже намеру да се наметне осталима и да над њима влада. Тада се она одваја од свих других и, отелотворена у својој једностраности, претвара се у чудовиште. И, наравно, онемогућава даље несметано складно функционисање дотадашње целине, што затим доводи до распада Вечности и до Пада.

У Блејковој космогонији, која је, заправо, антропогонија, ову улогу игра Јуризен (Your reason), бог Разума,<sup>249</sup> који има одлике и палог анђела<sup>250</sup>, па и старозаветног бога, Јехове; у сваком случају, некога ко је сушта супротност Христу.

Поред Јуризена (разума), дотадашњу савршену целину чине још и Тармас (тело), Лува (осећања, страст) и Уртонa (дух, имагинација).<sup>251</sup> Уртонa се никад не

<sup>248</sup> *Songs of Innocence and of Experience* (Op.cit, pp. 118–119)

<sup>249</sup> Ово је Блејк свакако повезивао и са веком у којем је рођен, чија се прва половина назива и „добом рационализма“.

Česlav Miloš, *Zemlja Ulro*, op.cit, str. 156

„Nauku i filozofiju osvetljavala su tri zločinačka imena: Bekon, Lok i Njutr. Između njih i teologâ iskvarenog hrišćanstva više ipak nije bilo razlike: svi su oni klečali pred Urizenom, bogom ovoga sveta. Drugim rečima, Blejk je utvrđivao čvrstu vezu između slike svemira kao mehanizma i religije kao moralnog kodeksa: i u jednom i u drugom slučaju u prvi plan je isticano uopštenje, tako da je gubilo svaku važnost ono što je pojedinačno, bilo da je to jedan trenutak u vremenu, neponovljiv i neistovetan sa drugim trenucima, ili boja ili oblik ove a ne druge neke biljke ili život ovoga a ne drugoga nekog čoveka. Jer Urizen je božanstvo redukcije, i on sve svodi na količinske odnose.“

<sup>250</sup> Idem, str. 154, 155, 159

„Urizen, Razum, pao je zbog nadmenosti i odvojio se od *Tharmasa*, *Luvaha* ili *Urthone*, ili, postali su mu svojstveni bestelesnost, nedostatak osećanja, i što je najvažnije, nedostupno mu je vrelo svih delovanja Mašte, podsvest. Urizen je stoga snabdeven odlikama koje se vekovima pripisuju Sotoni. Samotnost i hladnoća: snaga uma i jednostrana sposobnost služenja apstrakcijom; očaj i zavist prema biću kadrom da sjedini četiri zavađena elementa ili čoveku...

... punoća laži u njegovo (*Блејково*) време počivala je na tome što je Urizen bio štovan kao pravi Bog – i od strane hrišćanskih Crkava i od strane filozofa, koji su, lišavajući se Isusa, zadržali Tvorca kao Velikog Časovničara.

... Pali čovek ili idolopoklonik Urizena zamišlja večnost kao vreme kome nema kraja. Takva večnost, koja se sastoji iz časovničkih sekundi tone bez prestanka u nebiće i proteže se bez kraja u budućnost, slažući se zajedno u lanac uzrokâ i posledica, sve do smeštenog negde na početku Prvog Uzroka, lažnog boga deistâ.“

<sup>251</sup> *Vala, or The Four Zoas* (Op.cit, p. 274, 3:6–8)

„Четири су Моћника у сваком Човеку: савршено јединство  
Постоји само у Универзалном рајском братству,  
Универзалном човеку.“

“Four Mighty Ones are in every Man: a Perfect Unity

види у Времену, где постаје Лос – отелотворење креативне енергије, стваралац, п(р)о(ф)ета.<sup>252</sup> Он је творац Сунца (Сол) и видљивог универзума, онај који свему даје облик и стално постојање.<sup>253</sup> Ствара и Време, стварајући у Времену, бивајући и сам Време.

Ови ликови се затим и даље деле, у виду својих еманација: Јуризенoва је Аханија (задовољство), Тармасова је Енијон (полни нагон), Лувина је Вала<sup>254</sup> (природна лепота), а Лосова – Енитармон (духовна лепота, стваралачка инспирација).

Од свих ликова, Лос и Енитармон имају најважније улоге како у временско-просторном свету тако и у његовом односу са светом вечности. У вези са тим, Чеслав Милош износи неколико значајних закључака: „Čovek je izašao iz postojbine i teži za povratkom u postojbinu: njegova postojbina jeste Eden, večni Raj, večni Zlatni Vek, a pesnik-prorok taj povratak oglašava i približava. Od četiri večite komponente ljudske prirode, čija je zavađenost izazvala Pad, predvodnik u tom povratnom putu može da bude samo *Urthona*,

---

Cannot Exist. but from the Universal Brotherhood of Eden  
The Universal Man.”

<sup>252</sup> Milton (idem, p. 557, 22:15–23)

„Ја сам онај тајанствени профета који је пре шест хиљада година  
Пао са свог места у Вечним грудима. Шест хиљада година  
Прошло је. Враћам се! И Простор и Време повинују се мојој вољи.  
Ја у шест хиљада година идем горе и доле: јер ниједан тренутак  
Времена није изгубљен, ниједан догађај Простора пролазан.  
Већ све остаје: сваки састојак тих шест хиљада година  
Остаје трајан. Иако на Земљи, где је Сатана  
Пао и био прогнан, све ствари нестају и више се не виде,  
Не нестају од мене и мојих, чувамо их од првог до последњег.“  
“I am that Shadowy Prophet who Six Thousand Years ago  
Fell from my station in the Eternal bosom. Six Thousand Years  
Are finishd. I return! both Time & Space obey my will.  
I in Six Thousand Years walk up and down: for not one Moment  
Of Time is lost, nor one Event of Space unpermanent.  
But all remain: every fabric of Six Thousand Years  
Remains permanent: tho’ on the Earth where Satan  
Fell, and was cut off all things vanish & are seen no more  
They vanish not from me & mine, we guard them first & last.”

<sup>253</sup> Тако даје облик Јуризену, јер да би се лаж и грешка разобличили, морају се најпре уобличити.  
*Jerusalem* (idem, p. 654, 12:13)

„Дајући тело Лажи, да се може вечно одбацити.“  
“Giving a body to Falshood that it may be cast off for ever.”

<sup>254</sup> Harold Bloom, “Commentary”, *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman, op.cit, p. 948

„Име јој вероватно потиче од речи ’вео’ (veil), јер она у једном виду представља вео привида којег појавни свет поставља између човека и стварности.“  
“Her name is presumably founded on the word ‘veil’, since in one aspect she represents the veil of illusion interposed by the phenomenal world between man and reality.”

Mašta. U svetu vremena i prostora predstavlja je *Los*, koji je samo vreme, isto kao što njegova verenica *Enitharmon* jeste sam prostor. U manihejskim doktrinama stvaranje sveta jeste „čin milosti“, jer bez njega pred-kosmički Pad ne bi mogao da bude ispravljen. Tako i kod Blejka, *Los*, vreme, ima funkciju isкупitelja. *Los* ipak nije apsolutno vreme, koje se odnosi samo na čoveka i koje očovečuje, kao što ni *Enitharmon* nije apsolutni Njutnov prostor. Po mome mišljenju *Los* je ritam koji ima izvor u pulsiranju ljudskog srca, i zato deluje kao kosmički pesnik, spasavajući, kroz uključivanje u ritam, i najsitniji trenutak i najsitniju stvar od bespovratnog prolaženja,<sup>255</sup> iskivajući od njih neuništive oblike.“<sup>256</sup>

Међусобни односи свих ових ликова су променљиви и сложени: они рађају једни друге, излазе једни из других, боре се међусобно, сарађују, спајају се, преливају се једни у друге... Деца Лоса и Енитармон су: Ринтра (гнев), Теотормон (жеља), Бромјон (мисао), Паламаброн (сажаљење)...

Необичност имена Блејкових ликова, којих у његовом делу има подоста, одмах привлачи пажњу. Често се поставља питање због чега је Блејк измишљао имена, уносећи на тај начин додатну забуну у своје већ довољно замршено и херметично штиво, а није користио постојећа, на пример из познатих митологија, попут грчке, јер се чини да би тако олакшао и себи и читаоцу.<sup>257</sup>

Овакав став, који се креће линијом од простих констатација<sup>258</sup> до добро аргументованих примедби<sup>259</sup>, јесте, међутим, ипак пре последица (тренутног)

---

<sup>255</sup> Фуснота није део наведеног текста.

*Jerusalem* (Op.cit, pp. 659–660, 13:66, 14:1)

„Јер постоји све, и ниједан уздах, осмех, суза,

Влас ил’ честица прашине, не могу да нестану.“

“For every thing exists & not one sigh nor smile nor tear,

One hair nor particle of dust, not one can pass away.”

<sup>256</sup> Česlav Miloš, *Zemlja Ulro*, op.cit, str. 157–158

<sup>257</sup> Miljenko Mandžo, „Anakronizam prema svakom vremenu“, *Zadarska revija*, ožujak–travanj 1973, br. 2, str. 180

„Privatna mitologija, svakako svjedočanstvo ogromne moći imaginacije, izdvaja Blakea iz njemu suvremenog romantizma, i čini od njega pjesnika koji ni iz čega, pomoću mašte, pokušava stvoriti svoj svijet. To je, naravno, značilo i udaljavanje od svog vremena i od svakog drugog vremena, jer što je uzlet okomitiji na horizontalu življenja to se umjetnost sve više približava šutnji. A neke su Blakeove pjesme upravo na toj liniji.“

<sup>258</sup> Ivanka Kovačević, „Viljem Blejk“, *Engleska književnost 2*, op.cit, str. 98

„Neskroman je i sam Blejkov poduhvat da kao pojedinac stvori čitavu jednu mitologiju.“

<sup>259</sup> Marko Grčić, „William Blake“, *Forum*, Zagreb, knj. XIV, br. 9–10, 1967, str. 554

„Arhetipski motivi i imena drevnih mitova podliježu stanovitoj zakonitosti na koju pojedinac ne može mnogo utjecati... Mitsko nužno sadrži kolektivne predodžbe kojima se pojedinac može služiti tako da ih, već gotove, modificira prema svojim potrebama i nagnućima, a da one i dalje očuvaju elemente kolektivnoga. Mit je kolektivna tvorevina, a ne plod pojedinačne vizije. Ostaje otvoreno pitanje zašto se Blake nije poslužio kršćanskim mitskim predodžbama, kao što se Dante poslužio filozofijom Tome Akvinskoga i drugih skolastičara.“ Мада, мора се рећи, сам Грчић одмах додаје (јер му је у питању

недовољног удубљивања у ствари и, самим тим, суштинског неразумевања Блејковог дела. Оно о чему је Блејк писао било је сасвим ново и непознато; није на било који начин дотад било уобличено. С обзиром на оригиналност самог дела, као најприродније наметнуло се и коришћење необичних и оригиналних имена, која, са своје стране, могу да скрећу пажњу на материју која својом новином у одређеној мери може и да одбија (мада, исто тако, могу додатно да одбијају и сама имена). Но, у сваком случају, оригиналност именâ је овде саставни део свеукупне оригиналност дела.

Међутим, овде кључно питање свакако није у смањивању или избегавању напора приликом крчења књижевног текста, већ пре свега у чињеници што би стара имена, коришћена за већ познате ствари, могла да одвлаче пажњу на погрешну страну и муте чисту и јасну визију, најпре ствараочеву па читаочеву, и доводе их у ситуацију у којој се непознато објашњава познатим а да се непознато притом и не дотиче. Сматрамо, дакле, сасвим оправданим то што у Блејковом делу свака новина има и ново рухо.

Помињање грчке митологије није случајно, с обзиром на то да распарчани делови човекове личности отелотворени у ликовима Блејкових јунака у одређеној мери подсећају на богове грчког пантеона, који су се такође односили на појединачне човекове особине, својства, активности.<sup>260</sup> Блејк према таквим творевинама има крајње негативан однос, препознајући у њима тенденцију да се отму, постану независни и раде против човека; да владају њиме уместо да му служе. А какви богови, такве и музе. Оне су кћери Мнемосине, богиње Сећања, и, као

---

био садржан и одговор): „Moglo bi se odgovoriti da je ono što je on propovijedaо bilo u opreci sa svim iskustvima što ih je upoznaо evropski duh prije njega.“

Да би у једном свом каснијем тексту о Блејку, Грчић констатовао да Блејкове *пророчке књиге* „nisu kaotичне како се činilo prvim proučavateljima; moderna egzegeza pokazuje koherenciju cjeloga Blakeova djela, te je očitо da je ono povezano na dubljim stvaralačkim razinama, koje se danomice otkrivaju.“

(Marko Grčić, „William Blake“, *100 pjesnika svijeta*, op.cit, str. 285)

<sup>260</sup> *A Descriptive Catalogue* (Op.cit, p. 536)

„Грци, а после њих и модерни, пропуштају да покоре богове Пријамове. Ови богови су визије вечних атрибута, или божанских имена, који кад се уздигну у богове, постају разорни по људски род. Они треба да су слуге, а не господари човека, или друштва. Они треба да су створени да се жртвују за човека, а не да се човек приморава да се жртвује за њих; јер кад су одвојени од човека и људског рода, који је Исус Спаситељ, лоза вечности, они су лопови и побуњеници, они су разарачи.“

“The Greeks, and since them the Moderns, have neglected to subdue the gods of Priam. These Gods are visions of the eternal attributes, or divine names, which when erected into gods, become destructive to humanity. They ought to be the servants, and not the masters of man, or of society. They ought to be made to sacrifice to Man, and not man compelled to sacrifice to them; for when separated from man or humanity, who is Jesus the Saviour, the vine of eternity, they are thieves and rebels, they are destroyers.”

такве, другоразредне у односу на кћери Надахнућа, које окружују Имагинацију<sup>261</sup>: „Нико не може да верује да су било Хомерова митологија било Овидијева настале у Грчкој односно Риму; нити ће било ко веровати да су грчке статуе остварења грчких уметника. Можда је *торзо* једино оригинално постојеће дело; сва остала су очито копије, прецизне додуше, већих делâ азијских родоначелника. Грчке су музе кћери Мнемосине, или Сећања, а не Инспирације или Имагинације, и стога нису аутори тако узвишених креација.“<sup>262</sup> Према томе, класична уметност<sup>263</sup> није плод надахнућа (*вечитог сада*) већ сећања (*прошлости* односно *времена*).<sup>264</sup> А сећање стоји насупрот надахнућу као што подражавање стоји насупрот аутентичном стваралаштву.<sup>265</sup> Штавише, Блејк сећање сматра стањем,<sup>266</sup> па и хаосом,<sup>267</sup> што говори о томе да он у свом стваралаштву живи у *садашњости*, у *вечитом сада*, које обухвата све време, свих „шест хиљада

---

<sup>261</sup> *A Vision of the Last Judgment* (Op.cit, p. 554)

„Имагинација је окружена кћерима Надахнућа, што се заједно зову Јерусалим.“

“Imagination is Surrounded by the daughters of Inspiration, who in the aggregate is calld Jerusalem”

<sup>262</sup> “No man can believe that either Homer’s Mythology, or Ovid’s, were the production of Greece, or of Latium; neither will any one believe, that the Greek statues, as they are called, were the invention of Greek Artists; perhaps the Torso is the only original work remaining; all the rest are evidently copies, though fine ones, from greater works of Asiatic Patriarchs. The Greek Muses are daughters of Mnemosyne, or Memory, and not of Inspiration or Imagination, therefore not authors of such sublime conceptions.”

*A Descriptive Catalogue* (Op.cit, p. 531)

<sup>263</sup> *On Virgil* (idem, p. 270)

„Рим и Грчка пождерали су уметност и уништили је. Ратничка држава никада не може да роди уметност. Она ће да отима и пљачка и гомила на једном месту, и да преводи и преписује и купује и продаје и критикује, али неће стварати.“

“Rome & Greece swept Art into their maw & destroyd it a Warlike State never can produce Art. It will Rob & Plunder & accumulate into one place, & Translate & Copy & Buy & Sell & Criticise, but not Make.”

<sup>264</sup> Овакав став мора да је подстакнут и Блејковим негативним односом према добу које је његовом непосредно претходило, а које је свој стваралачки идеал налазило у подражавању делâ античке уметности.

<sup>265</sup> *The Marginalia – Annotations to Wordsworth’s Poems* (idem, p. 666)

„Имагинација нема везе са Сећањем.“

“Imagination has nothing to do with Memory”

<sup>266</sup> *Milton* (Op.cit, p. 586, 32:34)

„Имагинација није стање; она је сáмо људско постојање, Наклоност или љубав постаје стање када је одвојено од имагинације, Сећање је стање увек...“

“The Imagination is not a State: it is the Human Existence itself  
Affection or Love becomes a State, when divided from Imagination  
The Memory is a State always...”

<sup>267</sup> *Jerusalem* (Op.cit, p.741, 54:8)

„... хаос који је сећање...“

“... Chaos which is the Memory...”

година“,<sup>268</sup> на колико је, како се мислило, орочен свет, који је, према тадашњем веровању, створен 4004. године пре нове ере.<sup>269</sup>

„Али други Лосови синови граде Тренутке и Минуте и Сате  
И Дане и Месеце и Године и Доба и Ере, чудесна здања;  
Сваки Трен има диван од злата за привремен одмор  
(Тренутак је једнак откуцају била),  
А између свака два Тренутка стоји по Кћи Бјуле,  
Да мајчинском бригом крепи диванске спаваче.  
И сваки Трен има шатор боје неба и од свиле,  
Сваки Сат капију златну резбарену са вештином,  
Дан и Ноћ – зид од месинга, дијамантска врата,  
Сјајна ко камење драго, украшена како треба,  
Сваки Месец – висок балкон сав од сребра,  
А Година непробојно утврђење са кулама,  
Свако Доба – ушанчено, уз мостове од сребра и злата,  
Сваких седам Доба окружено пламеном оградом,  
А седам Доба обухвата две стотине Година.  
Чувани су Трен и Минут, Сат, Дан, Месец и Година.  
Њих саздаје моћна рука Чет’ри елемента,  
Док Анђели провиђења ту стражаре стално.  
Свако Време што је краће од удара била  
Једнако је оној Ери од шест хиљада Година.  
У тој Ери Песник посао обави; и тад сви се  
Догађаји Времена започну, осмисле се тада,  
У једном Тренутку: једном откуцају била.“<sup>270</sup>

---

<sup>268</sup> *The Marriage of Heaven and Hell* (Op.cit, pp. 187–188)

„Како чујем у Паклу, тачно је оно древно предање по којем ће свет нестати у пламену после шест хиљада година; јер је херувиму са пламеним мачем наређено да тада напусти стражу код Дрвета живота. А кад то учини, цели ће свет изгорети и показати се бесконачним и светим, док се сада показује коначним и кварним.“

“The ancient tradition that the world will be consumed in fire at the end of six thousand years is true. as I have heard from Hell.

For the cherub with the flaming sword is hereby commanded to leave his guard at tree of life, and when he does, the whole creation will be consumed, and appear infinite. and holy whereas it now appears finite & corrupt.”

<sup>269</sup> Прорачун је, на основу Библије, направио англикански надбискуп Џејмс Ашер (James Ussher, 1581–1656)

<sup>270</sup> “But others of the Sons of Los build Moments & Minutes & Hours  
And Days & Months & Years & Ages & Periods; wondrous buildings  
And every Moment has a Couch of gold for soft repose,  
(A Moment equals a pulsation of the artery)  
And between every two Moments stands a Daughter of Beulah  
To feed the Sleepers on their Couches with maternal care.  
And every Minute has an azure Tent with silken Veils.  
And every Hour has a bright golden Gate carved with skill.  
And every Day & Night, has Walls of brass & Gates of adamant,  
Shining lilke precious stones & ornamented with appropriate signs:  
And every Month, a silver paved Terrace builded high:  
And every Year, invulnerable Barriers with high Towers.  
And every Age is Moated deep with Bridges of silver & gold:  
And every Seven Ages is Incircled with a Flaming Fire.  
Now Seven Ages is amounting to Two Hundred Years

Видимо из овог поетичног одломка колико су Време и Вечност ипак међусобно прожети, „у љубави“, и испреплетени: „Блејково откровење није тек догађај на крају времена, већ један који се непрестано остварује у тренуцима људског надахнућа.“<sup>271</sup> Схватимо да заиста нема Вечности без Времена, Надахнућа без Сећања, што је, уосталом, у потпуном складу са Блејковом поетиком супротности и њиховог јединства и превазилажења. Тако би се могло рећи да Надахнуће пре представља *врхунац* Сећања, као што Вечност представља *врхунац* Времена, тј. рефлексiju универзума у људском уму, који су, истовремено, једно исто.

Блејков универзум је искључиво универзум човека, његове психе, његове свести и подсвести.<sup>272</sup> Какви су природа и устројство тог универзума? Они би се можда најбоље могли оцртати кроз три Блејкове „пословице пакла“<sup>273</sup>:

„Што је сада доказано, некад беше тек замишљено.“

„Једна мисао испуњава неизмерност.“

„Све у шта је могуће веровати, слика је истине.“

---

Each has its Guard. each Moment Minute Hour Day Month & Year.

All are the work of Fairy hands of the Four Elements

The Guard are Angels of Providence on duty evermore

Every Time less than a pulsation of the artery

Is equal in its period & value to Six Thousand Years.

For in this Period the Poets Work is Done: and all the Great

Events of Time start forth & are conciev'd in such a Period

Within a Moment: a Pulsation of the Artery.”

Milton (Op.cit, pp. 576–577, 28:44–63; 29:1–3)

<sup>271</sup> “Blake’s apocalypse is not merely an event at the end of time, but one which is constantly realized in the moments of human inspiration.”

John Beer, *Blake’s Visionary Universe*, Manchester University Press, Manchester, 1969, p. 295

<sup>272</sup> Блејк своје ликове представља на микро- и на макроплану, у чему се препознаје непосредни утицај Парацелзуса, за кога је, уз то, имагинација, као човеково духовно тело, највиша човекова функција, која управља физичким.

Theophrastus Paracelsus, *Živa baština*, prijevod Daniela Tkalec, Scarabeus, Zagreb, 2004, str. 13

„Promislite samo kako je čovjek veliko i plemenito stvoren i u kojoj veličajnosti moramo pojmiti njegovu strukturu! Nema te glave koja bi bila kadra izmisliti građu njegova tijela i mjeru njegovih vrlina; valja ga shvatiti jedino kao preslik makrokozmosa, Velike kreature. Tek tada postaje bjelodano što se u njemu nalazi. Jer kako izvana, tako i iznutra; ono što ne postoji vani, ne postoji ni u čovjeku. Vanjsko i unutarnje jedna su stvar, jedna konstelacija, jedna influencija, jedna konkordancija, jedno trajanje... jedan plod.“

K. G. Jung, *Sećanja, snovi, razmišljanja*, op.cit, str. 330

„Naša psiha je ustrojena u skladu sa strukturom univerzuma, i ono što se odigrava u makrokosmosu takođe se odvija u beskrajno malim i najličnijim oblastima psihe.“

<sup>273</sup> *The Marriage of Heaven and Hell* (Op.cit, p. 184)

“What is now proved was once, only imagin’d.”

“One thought. fills immensity.”

“Every thing possible to be believ’d is an image of truth.”



Ове пословице су суштински сродне, јер говоре о безвремености тог универзума, као основној разлици у односу на физички, просторно-временски, универзум, чија највећа брзина – брзина светлости – не може да се пореди са брзином мисли, за коју, опет, простор и време не важе; за коју се, самим тим, брзина не може ни везати; и која је, као таква, кадра да испуни неизмерност. Овакав однос могао би да одслика и разлику између интуитивног, песничког знања и дискурзивног, научног знања, које ионако увек мора бити парцијално, временито, па никада не може да испуни неизмерност.<sup>274</sup>

Друге две пословице су практично исте – две стране једног. Разликују се само уколико их временски одређујемо: тада прва, за разлику од друге, има и димензију прошлости, јер оно што је *сада* доказано, било је *некад* тек замишљено; на њу се надовезује друга пословица, *вечне садашњости*, која каже да је све у шта је могуће веровати (могло би се рећи: што је могуће замислити), слика истине. Обе, дакле, говоре о истом, из различитих визура: прва из визуре времена (научног сазнања), друга из визуре вечности (вере). И обе су потпуно тачне, истините, чак „научно доказане“, а односе се на примат и безвременост Имагинације<sup>275</sup>, „вечног тела човековог“<sup>276</sup>, „Бога самог“<sup>277</sup>, „божанског тела“<sup>278</sup>, „што је Исус, кога чинимо

---

<sup>274</sup> Николај Берђајев, *Смисао стваралаштва*, превео Небојша Ковачевић, Бримо, Београд, 2001, стр. 17–18

„Наука није стваралаштво већ покораване, њен елемент није слобода, већ нужност. Биће очигледно да је наука старозаветна по својој религијској суштини и да је повезана са грехом. Наука никада није била и не може бити ослобођење људског духа. Наука је увек била израз заточеништва човека у нужности и посвећено сазнајно покораване последицама греха, који је човек починио. Наука по својој суштини и свом циљу увек сазнаје свет са аспекта нужности и категорија нужности је основна категорија научног мишљења као оријентативног прилагођавања одређеном стању бића. Наука не увиђа слободу у свету. Наука не зна за коначне тајне, зато што је наука безбедно сазнање. Зато наука не познаје Истину, већ само истине. Истина науке има значај само за посебна стања бића и за појединачна сналажења у њему.“

<sup>275</sup> *The Ghost of Abel* (Нав. према: *William Blake – The Complete Poems*, ed. Alicia Ostriker, op.cit, p. 864)

„Природа нема облик, али Имагинација има. Природа нема склад, али Имагинација има. Природа није натприродна и распада се: Имагинација је вечност.“

“Nature has no Outline, but Imagination has. Nature has no Tune, but Imagination has. Nature has no Supernatural & dissolves: Imagination is Eternity”

<sup>276</sup> *The Laocoon* (Нав. према: *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman, op.cit, p. 273)

“The Eternal Body of Man is The Imagination.”

<sup>277</sup> *Ibid.*

“God himself”

<sup>278</sup> *Ibid.*

“The Divine Body”

сви ми<sup>279</sup>, где све постоји у свом вечном облику.<sup>280</sup> Ово би се могло закључити „пословицом пакла“ која гласи: „Истина се никад не може изрећи тако да се разуме а да се у њу не верује.“<sup>281</sup> То, опет, призива Аристотелов став, у вези са епским песништвом, да „više treba uzimati ono što nije moguće, ali je verovatno, nego ono što je moguće, ali neverovatno.“<sup>282</sup> А то би, опет, могло да означи давање примата *вери* а не *знању*, што би, на први поглед, било чудно с обзиром на то да долази од Аристотела; мада од њега долази и став да уметност није „копија копије“, како је види Платон, већ суштинско понављање првобитног стварања, што би могло да се веже за Колрицову *секундарну имагинацију*.<sup>283</sup>

---

<sup>279</sup> *Ibid.*

„that is... Jesus we are his Members”

<sup>280</sup> *Jerusalem* (Op.cit, p. 781, 69:25)

„Јер све ствари постоје у људској имагинацији.“

“For All things Exist in the Human Imagination”

*Laocoon* (Op.cit, p. 273)

„Све што видимо је визија... трајна у имагинацији.“

“All that we See is Vision... Permanent in The Imagination...”

<sup>281</sup> *The Marriage of Heaven and Hell* (Op.cit, p. 185)

“Truth can never be told so as to be understood, and not be believ’d.”

<sup>282</sup> Аристотел, *О песничкој уметности*, превод, предговор и објашњења Милош Н. Ђурић, Dereta, Београд, 2002, стр. 101

<sup>283</sup> Милош Н. Ђурић, „Предговор“, idem, стр. 49, 50

„Као што се види, Аристотел говори о песнички приказаној радњи као обрасцу, идеалу, типу радњи у којима не долазе до израза поједина лица и поједина времена, него оно опште што припада множини лица и времена. Као Платон, и Аристотел држи да је уметност подражавање. Само док Платон сматра да уметност подражава природу и људе ропски, и зато је осуђује, Аристотел мисли да уметност може и да је дужна подражавати стварност природну и људску, али начином који ствара типове, парадигме...

Sasvim u duhu svoje definicije Аристотел учи да уметност prevazilazi kopiju stvarnosti i da prikazuje prirodnu i људску стварност kakva treba da bude, tj. kako она одговара својој истинској идеји. Уметност не приказује оно што се realno dogodilo, или што се догађа, или што постоји, него оно што би се могло dogoditi, што је potpuna јединствена celina, u којој се pojedinačne радње i pojedinačni догађаји podudaraju једни s другима i nužno, tj. по закону узрочности i последиčnosti, по закону могућности i вероватности, извиру једни iz других. Својим уметничким стваралаштвом – а то је прavi смисао Аристотелова израза ‘podražavanje’ – уметник *preobražava konkretan lik*, i то је оно што уметност чини više философском od историје i dostojanstvenijom od relне, konkretне природе. Уметност приказује парадигму која prevazilazi стварност, она је puno овapлоћење типа, идеала, парадигме. Уметник је стваралац; он, као природа, *stvara* ствари...

Sve to pokazuje da уметнички *prikazana радња nije ‘slika slike’, ‘senka senke’, kao što uzima Platon, nego praobrazac свих радњи koje nose isti karakter*. Dakle, уметнички *prikazana радња* isto је што i Platonova идеја, samo што она, по Аристотелу, не постоји pre или izvan материјално-појавних ствари, него samo u njима или s njима, kao njihova суштина, od које one добијају облик.“

Међутим, различите визуре<sup>284</sup> стварају одређену разлику, која се огледа у томе што се замишљена представа<sup>285</sup> никада сасвим не поклапа са својом реализацијом, која је често чак тешко препознатљива, понекад и накарадна, иако та реализација заиста представља својеврсно остварење те првобитно замишљене представе.<sup>286</sup> Све постоји, најпре, у Имагинацији, у свом безвременом, вечном облику, док у свом реализованом, телесном виду представља несавршен, пролазан облик идеалног, „покретну слику вечности“<sup>287</sup>.

„Небо је бесмртна шатра коју дижу синови Лоса;  
Сав простор што човек види уоколо дом је његов,  
Док стоји на своме крову, ил' у врту на брдашцу  
Дванаест метара високом, то је његов универзум.<sup>288</sup>  
А на рубу сунце диже се и зађе, облаци ту  
Спуштају се да се сретну с равном земљом и са морем,  
Звездано се небо не простира даље већ ту стаје  
Са свих страна, а два пола окрећу се на стубу од злата.  
И да дом свој сад помери, помера му се и небо  
Где год пође, а суседство оплакује тај губитак:  
Такав простор јесте Земља, таква њена димензија.  
Што се тиче лажне слике коју има ко размишља,  
Кугле једне што се врти у празнини – то привид је.  
Микроскоп за ово не зна, ни телескоп. Они  
Објект не мењају, само орган посматрачев.  
Јер све веће од црвеног зрнца човекове крви  
Визија је и ствара је Лосов чекић,  
А све мање од црвеног зрнца крви отвара се

<sup>284</sup> Milton (Op.cit, p. 569, 26:10–12)

„... Ово су синови Лоса! ово визије Вечности!  
Ал' изгледа видимо тек обруб њихове одеће  
Кад телесним оком те чудесне визије гледамо.“  
“... These are the Sons of Los! These the Visions of Eternity  
But we see only as it were the hem of their garments  
When with our vegetable eyes we view these wond'rous Visions”

<sup>285</sup> Ово би могао да буде и Платонов свет идеја или идеалних представа, који је очигледно архетип своје врсте.

<sup>286</sup> Да ли се, на пример, представа митског „укидања времена“ и сталне доступности сваког тренутка може покlopити са реконструкцијом сваког тренутка у сајберспејсу? Или представа „посматрања прошлости и будућности“ са, рецимо, ДНК анализом и другим сличним научним достигнућима? Да ли смо могли да очекујемо или макар наслутимо, онда када то још нисмо знали, начин на који се размножавамо, живимо, ходамо Земљом... Када би нам сад неко рекао да смо све то тек сањали, можда бисмо му одмах, са олакшањем, поверовали. Јер, очигледно, наш дом је (и) негде другде. Где? У духу који се није оваплотио, који није реализован у материји, који није померен, у тачки у којој сагледавамо *све*, а не *парцијално*. Пут до те тачке, који је и тачка сама, јесте уметност.

<sup>287</sup> Платон време дефинише као „покретну слику вечности“.

Види: Platon, *Тимај*, превод Марјанца Ракић, Eidos, Урњајска Ванја, 1995, стр. 84

<sup>288</sup> Мирча Елијаде, *Свето и профано*, превео с француског Зоран Стојановић, ИКЗС, Сремски Карловци, Нови Сад, 2003, стр. 92

„... за људска боравишта се сматра да се она збиља налазе у Центру Света и да она, на микрокосмичком плану, пресликавају Универзум.“

Ка Вечности, наспрам које ова Земља није друго него сенка;  
Црвено је зрнце неуморно сунце које ствара Лос  
Да измери Време, Простор, сваког јутра за смртног човека.<sup>289</sup>

С обзиром на свет који је искључиви предмет његовог интересовања, као и на начин на који тај свет представља, Блејк је морао утицати и на ауторе који су се у потоњем времену у својим делима окретали од спољашњег света ка унутрашњем, са свим техникама које такво пребацивање тежишта подразумева, попут, рецимо, специфичног третмана времена, као последице супротности „објективног“ и „психолошког“ времена, који се огледа у: разбијању хронолошког приповедања; знатном сажимању ирелевантних периода и радњи „објективног“ времена, с једне, и наглашавању и продубљивању психолошки значајних момената, с друге стране; слободном мешању различитих токова свести, подсвести, снова. У вези са тим, наводимо значајно запажање С. Ф. Дејмона: „Можда се Блејков највећи допринос књижевним методама налази у овом спеву (*Четири зоа*): његов изум технике сна. Био је то и узрок највеће пометње међу његовим ранијим критичарима. Ова техника уништава утисак непрекидног и логичног приповедања. Омогућава уплитање многих нити, нагле промене теме, стална понављања, нејасна упућивања, изненадне упаде, чак и праве противречности. Кључне се сцене изостављају; друге се шире ван сваке мере. Али ова

---

<sup>289</sup> “The Sky is an immortal Tent built by the Sons of Los  
And every Space that a Man views around his dwelling-place:  
Standing on his own roof, or in his garden on a mount  
Of twenty-five cubits in height, such space is his Universe;  
And on its verge the Sun rises & sets. the Clouds bow  
To meet the flat Earth & the Sea in such an orderd Space:  
The Starry heavens reach no further but here bend and set  
On all sides & the two Poles turn on their valves of gold:  
And if he move his dwelling-place, his heavens also move,  
Wher’eer he goes & all his neighbourhood bewail his loss:  
Such are the Spaces called Earth & such its dimension:  
As to that false appearance which appears to the reasoner,  
As of a Globe rolling thro Voidness, it is a delusion of Ulro  
The Microscope knows not of this nor the Telescope. they alter  
The ratio of the Spectators Organs but leave Objects untouched  
For every Space larger than a red Globule of Mans blood,  
Is visionary: and is created by the Hammer of Los  
And every Space smaller than a Globule of Mans blood, opens  
Into Eternity of which this vegetable Earth is but a shadow:  
The red Globule is the unwearied Sun by Los created  
To measure Time and Space to mortal Men. every morning.”  
*Milton* (Op.cit, pp. 577–578, 29:4–24)

техника је најближа нашим дубљим менталним процесима, а то је био Блејков идеал – потпуна слобода имагинације.<sup>290</sup>

Свесни смо свакако да је и пре Блејка било писаца који су у поменутом смислу, свако на свој начин, утирали пут „отварању очију ка унутарњем“, а затим и специфичном третману времена у књижевном делу – одмах се намећу, барем што се енглеске књижевности тиче, Самјуел Ричардсон (Samuel Richardson, 1689–1761), Хенри Филдинг (Henry Fielding, 1707–1754), Лоренс Стерн (Lawrence Sterne, 1713–1768) – али сматрамо да се Блејков допринос овде, макар у виду значајног посредног подстицаја за писце овога тока који су стварали касније, никако не може занемарити.

Дезинтеграцијом личности и додатном поделом распарчаних делова на „мушки“ и „женски“ део, односно на *Сабласт* и *Еманацију*, ствари се додатно уситњавају а њихови односи усложњавају: „Обједињена личност је обједињена визијом којој је омогућено да кроз њу исијава; самољубље је исто што и постављање унутрашње баријере. Оно ствара нову силу, сопственост, која стоји између визије и њеног слободног испољавања. Како сопственост почиње да добија сопствени живот, преузимајући за сопствене потребе енергију појединца, постаје, у Блејковој терминологији, ’сабласт’; имагинација која преостаје зове се ’еманација’.<sup>291</sup>

Сабласт (Spectre) представља *рационалност* ове раздвојености.<sup>292</sup> Одвојена од Еманације, своје супротности, Сабласт губи способност саосећања и стварања,

---

<sup>290</sup> “Perhaps Blake’s greatest contribution to literary methods occurs in this poem: his invention of the dream technique. It was also the cause of the greatest confusion among his earlier critics. This technique destroys the effect of a continuous and logical narrative. It permits the tangling of many threads, abrupt changes of subject, recurrent repetitions, obscure cross references, sudden intrusions, even out-and out contradictions. Crucial scenes are omitted; others are expanded out of all seeming proportion. But this technique is closest to our deeper mental processes, and it was Blake’s ideal – complete freedom of the imagination.”

S. Foster Damon, *A Blake Dictionary*, op.cit, p. 143

<sup>291</sup> John Beer, *Blake’s Visionary Universe*, op.cit, p. 39

“The unified personality is unified by the vision which is allowed to shine through it; self-love is equivalent to the setting up of an inward barrier. It creates a new force, the selfhood, which stands between the vision and its free expression.

As the selfhood begins to assume a life of its own, appropriating to its own use the energies of the individual, it becomes, in Blake’s terminology, the ‘spectre’; the imagination which remains is called the ‘emanation’.

<sup>292</sup> *Jerusalem* (Op.cit, p. 793, 74:10–13)

„Сабласт је разумска моћ Човека; а кад се одвоји  
Од Имагинације, и затвори ко челиком међу ствари  
Од Сећања, тад саставља законе и морал  
Да сатре Имагинацију!“

“The Spectre is the Reasoning Power in Man; & when separated  
From Imagination, and closing itself as in steel, in a Ratio  
Of the Things of Memory, It thence frames Laws & Moralities

и постаје негација.<sup>293</sup> Постаје самосвест у негативном смислу – у смислу одвојености од целине и постављања наспрам ње, односно у смислу губитка свести о сопственој улози у целини, као и у смислу обузетости собом, самољубља, сујете, себичности, самовоље, што би се све заједно могло назвати Сопственошћу (Selfhood). Из наведеног произлази да врховна Сабласт и врхунска Сопственост јесте Сатана,<sup>294</sup> који каже: „Ја сам Бог, о Синови Људи! Ја сам ваша Моћ разумска!“<sup>295</sup> Овде се најпре мисли на разум у контексту његове тежње да се наметне и влада – дакле, у контексту његове једностраности и неуравнотежености осећањима и људскошћу – а не на његове позитивне особине или на разумност; напротив.

Еманација, „женски“ део целине, сада неуравнотежен „мушком“ страном, жели да спроводи и наметне искључиво сопствену вољу, која, као таква, у јединству не постоји.<sup>296</sup> Карактерише је жеља да се мушка љубав према жени<sup>297</sup> искористи да се подјарми мушкарац – коме се путем женске посесивности и љубоморе ускраћује

---

To destroy Imagination!”

*Idem*, p. 650, 10:13–15

„... то је разумска моћ,

Апстрактна моћ што приговара, што све поништава

То је Сабласт Човекова...”

“... it is the Reasoning Power

An Abstract objecting power, that Negatives every thing

This is the Spectre of Man...”

<sup>293</sup> *Milton* (Op.cit, p. 603, 40:32–36)

„Постоји негација и постоји супротност.

Негацију мораш уништити да спасеш супротности.

Негација јесте Сабласт, разумска моћ у Човеку;

То је лажно тело, кора на мом бесмртном

Духу; Сопственост, што се мора одстранити и заувек уништити“

“There is a Negation, & there is a Contrary

The Negation must be destroyd to redeem the Contraries

The Negation is the Spectre; the Reasoning Power in Man

This is a false Body: an Incrustation over my Immortal

Spirit; a Selfhood, which must be put off & annihilated alway”

<sup>294</sup> *Jerusalem* (Op.cit, p. 690, 29:17–18)

„Тако је Албиону говорила Сабласт, која је Велика сопственост,

Сатана, ког славе ко Бога Моћници на Земљи.“

“So spoke the Spectre to Albion, he is the Great Selfhood

Satan: Worshipd as God by the Mighty Ones on the Earth”

<sup>295</sup> “I am God O Sons of Men! I am your Rational Power!”

*Idem*, p. 742, 54:16

<sup>296</sup> *A Vision of the Last Judgment* (Op.cit, p. 562)

„У Вечности нема тако нечег као што је Женска воља.“

“There is no such thing in Eternity as a Female Will”

<sup>297</sup> *Jerusalem* (Op.cit, p. 826, 88:37)

„Човека што цени Жену, презираће Жена.“

“The Man who respects Woman shall be despised by Woman”

слобода на све што би могло да му одвуче пажњу, чак и слобода на сопствени рад – да му се одузме идентитет<sup>298</sup> и да се господари<sup>299</sup> у охолости.<sup>300</sup>

Ови негативни мушко-женски односи приказани су првенствено у односу Лоса и Енитармон, мада и других ликова,<sup>301</sup> односно њихових негативних страна у постојећим условима опште раздвојености и неуравнотежености, у којима „мушки“ и „женски“ принцип постају међусобне негације, тежећи да потпуно пониште једно друго.

Тако долазимо и до крајности изведеног „женског“ принципа оличеног у Енитармон (између осталог, персонификацији стваралачке инспирације), еманацији Лоса (између осталог, персонификацији ствараоца):

„Срећа жене јесте смрт њеног највољенијега  
Од љубави према њој  
Усред мукâ љубоморе и напада обожења.“<sup>302</sup>

---

<sup>298</sup> *Idem*, p. 693, 30:25–28

„Шта је Човек? Ко то зна! Али Жена шта је?  
Да моћ има над Човеком од колевке до трулога гроба.  
Трон постоји у сваком Човеку, а то трон је Бога;  
Тaj је Жена присвојила и Човека нема више!“  
“What may Man be? who can tell! but what may Woman be?  
To have power over Man from Cradle to corruptible Grave.  
There is a Throne in every Man, it is the Throne of God  
This Woman has claimd as her own & Man is no more!”

<sup>299</sup> *Idem*, p. 825, 88:16–21

„Ово је Женин свет; њој не треба нека  
Сабласт да је брани од Човека. Ја створићу тајна места,  
Мушка им наденути имена, Мерлин и Артур.  
Свијам трострук Женски храм за морални закон,  
Да оног ко Исуса воли, Женска љубав ужасава,  
Док и сам Бог не постане Мушко што се Женском клања.“  
“This is Womans World, nor need she any  
Spectre to defend her from Man. I will Create secret places  
And the masculine names of the places Merlin & Arthur.  
A triple Female Tabernacle for Moral Law I weave  
That he who loves Jesus may loathe terrified Female love  
Till God himself become a Male subservient to the Female.”

<sup>300</sup> *Idem*, p. 823, 87:16

„Нек усхит Човеков је Љубав, ал’ Женин нек Охолост буде.“  
“Let Mans delight be Love; but Womans delight be Pride.”

<sup>301</sup> Нортроп Фрај, „Потрага и циклус у *Финегановом бдењу*“, *Песничка митологија*, превела Тања Булатовић, Књижевна реч, Београд, 1999, стр. 218

„U padu, Albion је napustio svoju stvaralачku моћ zbog razmišljanja o svojoj kreaciji, која се затим одваја од njega i postaje за njega eksterna ženska природа, она која kinji, мучи i коју Blejk naziva Vala.“

<sup>302</sup> “The joy of woman is the Death of her most best beloved

Who dies for Love of her

In torments of fierce jealousy & pangs of adoration”

*Vala, or The Four Zoas* (Op.cit, p. 317, 34:63–65)

Тај је исказ изузетно поетичан у својој сажетој и крајњој немилосрдности, у тоталном поништавању супротног пола кроз екстатично, садомазохистичко уживање у разлозима сагоревања и пропасти. И управо нам његова поетичност указује на могућност изласка из овог „ћорсокака“ односа између два пола. Како Енитармон персонификује и духовну лепоту односно стваралачку инспирацију, као што Лос представља ствараоца, схватамо да „срећа жене“ и треба да буде управо оно што Енитармон каже, као што схватамо и то на који начин Жена и Мушкарац могу да доскоче својим „земаљским природама“, како би, обједињени, били јачи од свега, па и себе самих: не треба да их пренебрегавају и одбацују, већ да их „упрегну“ како би их користили стваралачки, како би их користили у заједничком и вишем интересу. Узрок проблема је у нарушавању склада, односно раздвајању, распарчавању целине, а полови, ма које врсте, који, сами за себе, често показују своју негативну, чак накарадну страну, тек су последица тога.

Уз то, „будући да у божанству постоје сви атрибути, вероватно је да се у њему ујединјују оба пола. Боžанска андрогиност је тек архаична formula боžанског двојединства у филозофским (*esse – non esse*) или пак теолошким категоријама (откривено или неоткривено). Нју је религиозно-митолошко мишљење изразило у биолошким категоријама (двopolност). Да се архаична онтологија изражава у биолошком смислу следи из много примера. Ипак, не треба под утицајем spoljnог, видљивог sloја тih изрза терминологију мита shvatати у dosловном, svetовном (’savременом’) смислу. Реч ’жена’ у миту или у обреду никад није само ’жена’: она отелотворује неко космолошко наçело. Stoga боžанска андрогиност, veoma çesta у mitovima и verovanjima, има ’теоријско’, metafiziçко значење. Takве formule zapravo у биолошком смислу треба да изразе sapostojанje противности, космолошких наçела у samом божанству (на пример мушко и женско).“<sup>303</sup>

У оба пола Блејк види „затворене“ особине које вуку надоле – посесивност, љубомору, себичност, користољубље, тајновитост, лицемерје – наспрам особина које и жене и мушкарце чине великим, као што су великодушност, пожртвованост, храброст, отвореност, неспутаност, слободарство, а које су, као „отворене“ и стваралачке, управо оне које воде ка превазилажењу полних разлика и њиховом сливању у складну целину, што је једна од ствари која се дешава у Вечности.<sup>304</sup>

<sup>303</sup> Mirçа Eliјade, *Rasprava o istoriji religija*, op.cit, str. 489

<sup>304</sup> *Jerusalem* (Op.cit, p. 836, 92:13–18)

„... Пол мора да нестане и престане



\*\*\*

Љубав не зна шта је мана,  
Свака јој је туга страна,  
Крилата је, неспутана,  
У слободи одгајана.

Лаж, са тајном повезана,  
Опрезна је и спутана,  
Само јој је корист знана,  
У ланце је окована.

\*\*\*

Love to faults is always blind  
Always is to joy inclin'd  
Lawless wingd & unconfind  
And breaks all chains from every mind

Deceit to secesy confind  
Lawful cautious & refind  
To every thing but interest blind  
And forges fetters for the mind<sup>305</sup>

У универзуму простора и времена, Жена и Мушкарац се виде као два одвојена ентитета: Жена као Простор, а Мушкарац као Време.<sup>306</sup> То значи да су у Вечности Простор и Време – једно.

Са библијским митом као позадином, могли бисмо рећи да Време и Простор најпре постоје обједињени, чинећи нераздвојиву целину. Затим Простор постаје засебан ентитет. Самим тим је и Време целина за себе. Жена тка три димензије Простора, а Мушкарац кује три димензије Времена.

Раздвојени, онакви какве их, рецимо, Њутн види, и Простор и Време се обесмишљавају; јер они су суштински једно исто, међусобно инхерентне особине, а посебни – само су последица погрешне, непотпуне перцепције.

„Сад четвороструку визију примам,  
И четвороструку визију имам;  
Таква ми је у највећој моћи,  
Трострука у благој Бјулиној ноћи,

“Now I a fourfold vision see  
And a fourfold vision is given to me  
Tis fourfold in my supreme delight  
And threefold in soft Beulah's night

---

Да постоји, кад дигне се Албион из свог грозног мира...  
Кад им се сви злочини, све казне, оптужбе за грех,  
Љубоморе, освете, убиства, свирепости у лаж увијене,  
Јаве само у спољашњој сфери замишљеног простора, времена,  
У сенци могућности коју вечно даје опште опроштење.“

“... Sex must vanish & cease

To be, when Albion arises from his dread repose...

When all their Crimes, their Punishments their Accusations of Sin:  
All their Jealousies Revenges, Murders, hidings of Cruelty in Deceit  
Appear only in the Outward Spheres of Visionary Space and Time,  
In the shadows of Possibility by Mutual Forgiveness forevermore”

<sup>305</sup> *Notebook Poems and Fragments* (Op.cit, p. 148)

<sup>306</sup> *A Vision of the Last Judgment* (Op.cit, p. 563)

„Али Време и Простор су стварна бића, мушко и женско; Време је Мушкарац, Простор је Жена...“  
“But Time & Space are Real Beings a Male & a Female Time is a Man Space is a Woman...”

*Milton* (Op.cit, p. 564, 24:68)

„Смртници Лоса зову Време, Енитармон зову Простор.“  
“Los is by mortals nam'd Time Enitharmon is nam'd Space”

А двострука увек. Нек Бог нас поштеди  
Једноструке визије што Њутн је следи!“

And twofold Always. May God us keep  
From Single vision & Newtons sleep”<sup>307</sup>

Блејкова је визија четворострука, каква је Имагинација, односно Вечност, која у себе укључује *три димензије Времена и Простор*, као његову *четврту димензију*, односно *три димензије Простора и Време*, као његову *четврту димензију*.<sup>308</sup>

Свет једноструке визије Блејк назива *Улро (Ulro)*, који би могао да буде пандан паклу. Изнад њега је двоструки свет субјекта и објекта, материјални свет, назван *Генерација (Generation)*. Затим долази троструки свет љубавника и њихових заједничких креација, свет подсвесног, назван *Бјула (Beulah)*. Сва три се садрже у четвороструком *Рају (Eden)*, стваралачком свету „обједињене имагинације коју у Библији симболизују четири ’зоа’ или створења око престола или кола Бога, што описују Језекиљ и Јован.“<sup>309</sup>

---

<sup>307</sup> *Poems from Letters – To Thomas Butts, 22 November 1802* (Нав. према: *William Blake – The Complete Poems*, ed. Alicia Ostriker, op.cit, p. 485)

<sup>308</sup> Говорећи о временско-просторном четворству или целини, К. Г. Јунг каже и следеће: „Ако се овај quaternion posmatra sa stanovišta trodimenzionalnosti prostora, onda se vreme može shvatiti kao četvrta dimenzija. Ако, пак, четворство posmatramo sa stanovišta tri kvaliteta vremena (prošlost, sadašnjost, budućnost), onda se statični prostor u kojem se odvijaju promene stanja mora dodati kao četvrti izraz. У оба случаја четvrто представља нешто инкомесурабилно другачије, што нам је, међутим, потребно ради наизменичног одређивања једног и другог. Тако простор меримо временом и време простором... Просторно vremenski quaternion представља архетипски услов и могућност физикалне спознаје уопште. Он је међу психичким четворствима shema poretka par excellence. По својој структури он одговара психолошкој shemi funkcija.“

(К. Г. Jung, *Aion*, op.cit, str. 220–221)

<sup>309</sup> “... the unified imagination symbolized in the Bible by the four ‘Zoas’ or living creatures around the throne or chariot of God, described by Ezekiel and John.”

(Northrop Frye, *Fearful Symmetry*, op.cit, p. 50)

Harold Bloom, “Commentary”, *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman, op.cit, p. 948

„Главни извор Блејковог мита о четири зоа налази се у првој глави Књиге пророка Језекиља. Језекиљева је визија, којом књига почиње, ватреног облака или силоног ветра са севера, усред чега је нешто ’као четири животиње’. Заједно, ’бијаху налик на човјека’ и доносе Језекиљеву визију Божије лепоте. Та се визија обнавља у Откровењу Св. Јована Богослова, глава 4, где се четири Језекиљева створења преводе грчким ’зое’. Схвативши овај облик множине као једину на енглеском, Блејк је сачинио множину ’зоа’ за четири створења која заједно чине Албиона, човека његовог мита.“

“The ultimate source for Blake’s myth of the four Zoas is in the first chapter, the Book of the Prophet Ezekiel. Ezekiel’s vision, opening his book, is of a fiery cloud or northern whirlwind, in the midst of which appears ‘the likeness of four living creatures’. Together, ‘they had the likeness of a man’, and serve to introduce Ezekiel’s vision of God’s glory. That vision is renewed on the Revelation of St John the Divine, chapter 4, where the four living creatures of Ezekiel are translated by the Greek ‘Zoa’. Taking this plural form as an English singular, Blake formed the plural ‘Zoas’ for the four living creatures who together make up Albion, the man of his myth.”

Време даје смисао Простору, и тако, осмишљавајући самог себе, добија сопствени. Простор бива обременен значењем, Временом, које се, добивши медијум, захваљујући Простору, који се покренуо, захваљујући Времену, запутило ка Вечности, заједно са Простором. Дакле, на путу до Вечности Време осмишљава себе стварајући Простор који је оно само.

Да је Време градивни материјал Простора (што се лако може схватити преко смењивања двадесет четири филмске сличице у секунди, које твори илузију покрета, тј. простора, или, још лакше, преко паоца на точковима, који, када се брзо окрећу, творе илузију површине, тј. простора), може се видети захваљујући оном што је, „као давно замишљено, сада доказано“: као што је поменуто на почетку овог поглавља, атоми и електрони постајнштајновске физике више се не замишљају као честице, дакле као Простор, већ као трагови процеса, дакле као Време. Још привлачнија је у том смислу дуална природа светлости, са својом материјалном и духовном компонентом, „научно“ присутна релативно одскора, а „замишљена“ ко зна када.

Ако бисмо све ово објашњавали у терминима „духа“ и „материје“, могли бисмо рећи да наспрам Духа (Вечности) стоји Материја (Простор-време). Сусрет Духа и Материје раздваја тј. рађа Простор и Време, при чему се Дух у Простору очитује као Време, а Материја остаје Простор. Време је, дакле, спој Вечности и Простора. И управо тако, Време је и једно и друго.

На том нивоу можемо Простор посматрати као материјални свет, а Време као духовни. Простор би представљао наша материјална чула, нашу перцепцију, док би Време представљало покушај његовог осмишљавања. Време би на том нивоу било смисао; било би замишљени Бог (Бог ког смо замислили). А покушај схватања Времена био би покушај схватања Бога кроз однос Простора и Времена. Неко то покушава тако што их раздваја.<sup>310</sup> Неко то, међутим, покушава кроз њихово обједињавање. А онда се из те позиције, прожетости материјалног духовним – позиције животног и конкретног, а не мртвог и апстрактног – дакле из позиције света прожетог смислом, који, самим тим, и омогућава трагање за његовим смислом и сагледавање тог смисла – трага за значењем те целине, која би

---

<sup>310</sup> Религије углавном уче, или се, пре, тако схватају, да одбацивањем „овога света“ треба задобити „онај, други, свет“, који се сматра вечним односно суштом супротношћу овом, који је пролазан, пун недоследности, патње...

превазилазила дотадашњи смисао, која би превазилазила Време (или би, другим речима, представљала покушај истовременог укидања Времена и очувања смисла). Превазилажењем Времена се иде ка Вечности, оствареном Богу, где су дотадашње супротности превазиђене, јер су пре тога, у виду „неба“ и „пакла“, „невиности“ и „искуства“, Времена и Простора, биле „венчане“.

Како се пракса разликује од теорије, која је, сама за себе, странпутица, јер представља замишљену представу која личи на смисао, али није везана за Простор, па, самим тим, није целовита, нити, онда, истинита, треба погледати како се то конкретно спроводи, овде – у Блејковом делу, које нам казује да су супротности производ наше перцепције, чија је одлика непотпуност, а да се њеном променом, тј. измењеним стањем свести, мења и свет око нас, јер је, на крају крајева, он оно што је у нама.<sup>311</sup>

Пошто је, очигледно, остало нејасно шта *невиност* јесте, и да ли, као таква, у свом „земаљском виду“ уопште постоји, Блејк, идући за испуњењем визије, наставља потрагу за њом на други начин: покушава да је „преоре“, односно везује је за *искуство*. Дакле, за разлику од своје јунакиње Теле, која бежи од живота, враћајући се у своје првобитно стање, Блејк се опредељује за борбу, чинећи парадоксалну ствар: да би се приближио истинској невиности, иде ка њеној супротности – искуству.<sup>312</sup> Наставља, дакле, потрагу спајањем наизглед супротних ствари, наслућујући да оне морају да постоје истовремено – као опречности које се,

---

<sup>311</sup> P. D. Uspenski, *Novi model univerzuma*, op.cit, str. 169

„Vreme nije stanje postojanja univerzuma, već jedino stanje opažanja sveta našim psihičkim aparatom, koji svetu nameće stanje vremena, jer inače psihički aparat ne bi bio u stanju da ga pojmi... Ako razmišlja o beskonačnosti, on je predstavlja izvan sebe samog. U stvarnosti je beskonačnost unutar njega...”

<sup>312</sup> Anita Kontrec, „Konceptija nevinosti i iskustva u pjesništvu Williama Blakea“, *Književna smotra*, br. 56, Zagreb, 1984, str. 72

„Stanje nevinosti predstavlja svijet prije pada/grijeha, dok stanje iskustva predstavlja svijet nakon pada. I nevinost i iskustvo su neophodni stadiji u ciklusu ljudskog razvoja, ali nijedno od tih stanja ne predstavlja stanje potpuno razvijene ljudskosti. Prava ljudskost se postiže na višoj razini, integracijom nevinosti i iskustva u stanje „više nevinosti“ u kojem se ponovno uspostavlja jedinstvo, ili, bolje rečeno, istovjetnost Boga i čovjeka...”

Nevinost koja predstavlja svijet prije pada vrsta je prvotnog jedinstva Boga i Čovjeka; ona je čovjeku bila dana i on nje nije bio svjestan niti je bio odgovoran za nju. Čovjekov grijeh prouzročen je kušanjem ploda s drva spoznaje i taj grijeh uvodi ga u svijet iskustva. Iskustvo se sastojalo u svijesti o gubitku, osjećaju krivice, strahu i nesigurnosti, a izravna je posljedica pada čovjekova smrtnost. Međutim, zahvaljujući padu, čovjek je stekao osjećaj odgovornosti, samosvijesti i osjećaj nužnosti da pronade načine kako da uspostavi svoj vlastiti ljudski identitet i dostojanstvo. Ti su osjećaji bili osnova s koje se čovjek ponovno počeo približavati Bogu, želeći s njime uspostaviti jedno novo, smislenije iskustvo. To je osnovna struktura kretanja nevinosti preko iskustva u stanje više nevinosti.“

међутим, не потиру, већ воде даље (не у будућност, већ, пре, у дубину). Тако упловљава у нешто наизглед дубље и тамније воде истога мора, које се називају *искуством*.

У снажном и поетичном пасажу пева *Вала, или Четири зоа* казује која је цена *искуства*:

„Која је цена искуства? Купују ли га људи песмом;  
Или мудрост на улици плесом? Не, то купује се по цени  
Свега што човек има: куће, жене, деце.  
Мудрост се продаје на пустој пијаци где купаца нема  
И на јаловој њиви где сељак узалуд оре за хлеб.

Лако је ликовати на летњем сунцу,  
И у берби, и певати на колима пуним жита;  
Лако је говорити о стрпљењу несрећнима,  
Помињати законе разборитости бескућнику,  
Слушати крик гладног гаврана у зимско доба,  
Кад је црвена крв пуна вина и јагњеће мождине.

Лако је смејати се бесној непогоди,  
Слушати зими завијање пса пред вратима, рику вола у кланици,  
Видети по бога у сваком ветру и благослов у свакој бури,  
Чути звуке љубави у олуји што ломи нам дом непријатеља,  
Радовати се пропасти што му прекрива поља, болести што му децу коси,  
Док нам маслине и лоза певају са врата, а деца нам носе воће и цвеће.

Тад се јаук и туга сасвим забораве, као и роб који меље у млину,  
И оковани заробљеник, и јадник у затвору, и војник на пољу  
Док смрсканих костију јечи међу срећнијима мртвим.

Лако је радовати се у шатрама изобиља;  
Тако би то и код мене могло, али са мном тако није!<sup>313</sup>

---

<sup>313</sup> “What is the price of Experience do men buy it for a song  
Or wisdom for a dance in the street? No it is bought with the price  
Of all that a man hath his house his wife his children  
Wisdom is sold in the desolate market where none come to buy  
And in the witherd field where the farmer plows for bread in vain

It is an easy thing to triumph in the summers sun  
And in the vintage & to sing on the wagon loaded with corn  
It is an easy thing to talk of patience to the afflicted  
To speak the laws of prudence to the houseless wanderer  
To listen to the hungry ravens cry in wintry season  
When the red blood is filld with wine & with the marrow of lambs

It is an easy thing to laugh at wrathful elements  
To hear the dog howl at the wintry door, the ox in the slaughter house moan  
To see a god on every wind & a blessing on every blast  
To hear sounds of love in the thunder storm that destroys our enemies house  
To rejoice in the blight that covers his field, & the sickness that cuts off his children

Године 1794, Блејк уобличава песничку збирку под називом *Песме искуства*, која представља својеврсну противтежу *Песмама невиности*, с обзиром на то да су јој песме у молском тоналитету, приказујућу тамнију страну живота, односно оно што доноси искуство, а затим повлачи луцидан, да не кажемо генијалан, мада истовремено и најочигледнији потез: две збирке, које, условно речено, дели петогодишњи размак, спаја у јединствену целину, којој даје заједнички наслов *Песме невиности и искуства*, показујући два супротна стања људске душе, дајући тако и песмама самих појединачних збирки, сада у ширем контексту, додатно и ново значење и дубљи смисао.<sup>314</sup>

---

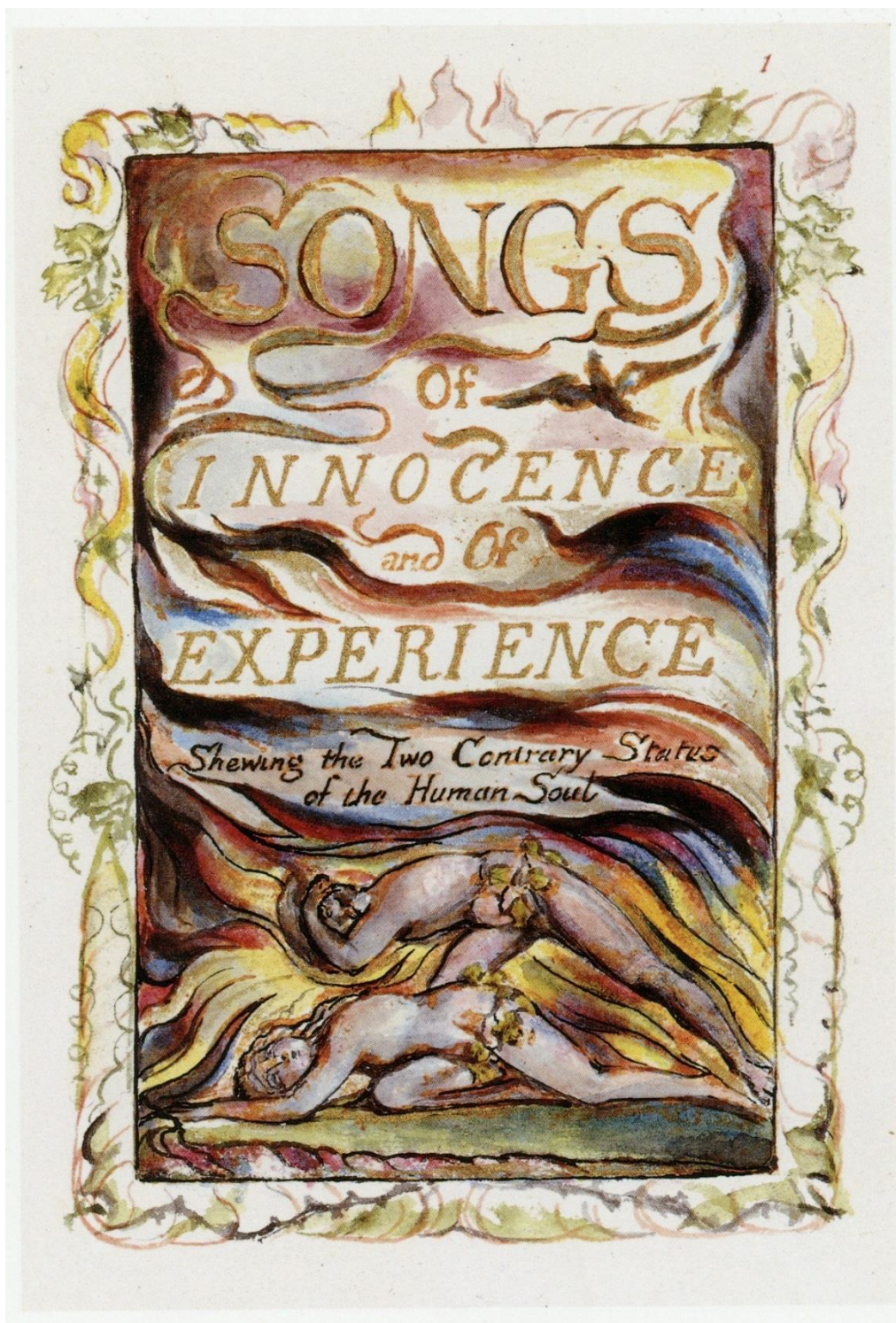
While our olive & vine sing & laugh round our door & our children bring fruits & flowers

Then the groan & the dolor are quite forgotten & the slave grinding at the mill  
And the captive in chains & the poor in the prison, & the soldier in the field  
When the shatterd bone hath laid him groaning among the happier dead

It is an easy thing to rejoice in the tents of prosperity  
Thus could I sing & thus rejoice, but it is not so with me!"

*Vala, or The Four Zoas* (Op.cit, pp. 319–320)

<sup>314</sup> *Песме невиности* и *Песме искуства* и чине, суштински, једну заједничку збирку, која не може да побегне од саме себе. Она је, практично, од самог почетка, макар несвесно, тако и писана. То и јесу песме једне збирке: истински песник не може да пева само о једном делу занемарујући други (за који зна, или га макар наслућује).



Слика 9. – „Насловна страна“, *Песме невиности и искуства*

Наравно, идеја супротности и њиховог јединства, мишљење кроз противречности, не потичу од Блејка, нити је он први који је ову идеју песнички обрадио.<sup>315</sup> Међутим, ова идеја је истовремено природно изникла из њега самог и била истински проживљена,<sup>316</sup> што му је и омогућило да толико обухвати и тако далеко оде у њеној песничкој обради, као и да сазда једну од занимљивијих уметничких творевина у историји.<sup>317</sup>

Да не би остао са половичном невиношћу, крњом невиношћу, невиношћу из незнања, „неорганизованом“ невиношћу, Телином невиношћу, или, са друге стране, невиношћу која је, у додиру са искуством, осуђена на пропаст и патњу, Блејк наслућује да мора да узме у обзир целокупну слику и обухвати све, не би ли ову ситуацију позитивно разрешио.

Придодавањем друге збирке првој Блејк практично жели, сем приказивања живота у његовој пуноћи, да додатно оголи невиност, да је сецира, види од чега се она заиста састоји и спозна јој суштину, јер се из самих *Песама невиности* то најбоље не види, или, прецизније, не подудара се сасвим са „очекивањима“. Јер,

---

<sup>315</sup> Песничку обраду ове идеје налазимо, рецимо, код Милтона, који контрастира различита, супротна расположења у песмама које стоје једна наспрам друге (“L’Allegro” и “Il Penseroso”).

<sup>316</sup> Peter Ackroyd, *Blake*, op.cit, pp. 48–49

„Имао је свеску у којој је екпериментисао са својим потписом – као пред урезивање у плочу – и усавршавао драгоцену вештину ’огледалског писања’ или писања уназад. То је, наравно, омогућавало да се, када се отисну, урезане речи читају унапред, на уобичајени начин, али је његово стално писање уназад имало додатан значај по његову каснију уметност. Можда има неке везе то што човека који течно пише у оба смера, занимају идеје ’опречности’ и ’супротности’; и чак размишља о природи ’писања’ самог.“

“He kept a notebook in which he experimented with his signature – as if he were about to engrave it upon a plate – and practiced the invaluable art of ‘mirror writing’ or reverse writing. This of course allowed the engraved words, when printed, to read forwards in the customary fashion, but his habitual practice in writing backwards had a further significance for his own later art. It is perhaps not unreasonable that a man who can write fluently in both directions might be intrigued by the concepts of ‘oppositions’ and ‘contraries’. He might even contemplate the nature of ‘writing’ itself.”

<sup>317</sup> Idem, p. 143

„Ово су, међутим, супротности на више начина, јер су многе од *Песама искуства* урезане на другој страни бакарних плоча *Невиности*. Два супротна стања могла су се држати, као предмет, у руци. То је, наравно, био начин да се штеди бакар, а тиме и новац, али указује и на Блејково врло практично и материјално баратање визијом. Супротности и опречности се налазе свуда – не само што је *Искуство* урезано на полеђини *Невиности*, већ Блејк користи и различиту калиграфију и различит метод бојења. Било је можда чак и примерака спојених збирки у којима *Искуство* претходи *Невиности*.“

“These are opposites in more than one sense, however, since many of the *Songs of Experience* are etched upon the other side of the copper plates for *Innocence*. Two contrary states could be held, as an object, in the hand. It was of course a way of saving copper, and therefore money, but it also indicates Blake’s very practical and material handling of his vision. There are contraries and oppositions at every turn – not only is *Experience* etched on the back of *Innocence*, but Blake used a different calligraphy and a different method of printing colour. There may even have been copies of the combined volumes in which *Experience* preceded *Innocence*.”



иако добијају друго значење спајањем са *Песмама искуства*, види се да ни њихово основно значење није сасвим „чисто“: надноси се већ над њима самима некаква сенка која је, што се њиховог аутора тиче, можда тек несвесно постојала. Осећа се, као што је раније у тексту наговештено, да њихова невиност није „права“.

Могло би се рећи да је Блејк и саме *Песме невиности* писао са становишта искуства, тако да је овим спајањем збирки заправо потврдио суштински начин настанка прве збирке, чиме и саму природу ове невиности, која се, као што смо рекли, разликује од замишљене, која, опет, као таква, у појавном облику и не постоји, будући самодоволна, несвесна себе и, самим тим, несагледива. „Права“ невиност не би ни могла о себи да пише. А она која није „права“, мора бити сагледана са становишта искуства. Заправо, свет невиности је реакција на свет искуства. Потребно је да постоји свет искуства да би се створио свет невиности, мада то овде изгледа обрнуто, с обзиром на то да су најпре настале *Песме невиности*; међутим, и оне су производ света искуства, у смислу да представљају одговор на њега, док саме песме искуства просто представљају његов опис, опис света искуства, служећи да укажу на исходиште и самих песама невиности.

Дакле, *Песме невиности*, у вези са својим називом, нису аутентичне, јер оне такође почивају на искуству – оне настају са становишта искуства. Међутим, сам порив за њихово стварање указује на постојање стања истинске невиности, које је неухватљиво, непрепознатљиво, течно, пролазно, тренутно, вечно.

Да би свет невиности могао да се спозна као такав, он мора да се сагледа из визуре искуства, односно времена: само се кроз искуство спознаје невиност, тј. само се кроз време спознаје вечност.<sup>318</sup> Неопходно је, тако, извршити поделу, укрстити визуре, и на тај начин доћи до истинског сагледавања ствари.

Ово је уметнику свакако блиско, с обзиром на то он тежи истини, односно свеобухватности; тако и Блејк не може а да не обасја свет са друге стране, па и *Песме невиности*, концепцијски, постају оно што заиста јесу – песме непотпуне невиности, песме назнаке невиности, песме невиности прожете искуством, песме невиности сагледане кроз искуство. У том смислу, збирка би се могла звати *Песме*

---

<sup>318</sup> Rudolf Štajner, *Istok u svetlosti Zapada*, preveo Josif Korać, Antroposofski kulturni centar, Beograd, 2008, str. 12  
„Jer što se tiče ljudskog rada, večnost je rođenje onoga što sazreva u vremenu.“

*искуства*, док би у поднаслову могло да стоји: *подстакнуте истинском невиношћу* (*која се не може непосредно приказивати*). Та се невиност мери боли због стања у земљи искуства, тугом, бесом – свим негативним осећањима која постоје у односу на супротност невиности. А тиме се невиност изграђује, невидљива а, опет, видљива. Она се не приказује у песмама невиности; оне су ту тек као назнака, смерница, док истинску невиност треба тражити управо у песмама искуства. Суштински, збирке би међусобно могле да промене имена, као што су својевремено међусобно размењивале поједине песме. *Песме невиности* заиста јесу *Песме искуства*, док су *Песме искуства* – *Песме невиности*.

У сваком случају, *Песме невиности* стоје овде као лук који се затеже и избацује стрелу, коју представљају *Песме искуства*, која затим погађа мету; а мета је *истинска невиност*. Или, у нашем случају – *истинска вечност*.

Већ је речено да су неке од песама које су постале део *Песама невиности* настале раније, у другом контексту и са донекле другачијим призвуком. Што се тиче песама које су део *Песама искуства*, њих четири („Изгубљена девојчица“, „Пронађена девојчица“, „Ђак“, „Глас древнога барда“) биле су најпре део *Песама невиности*, да би затим постале део *Песама искуства*. Песме „Терси“ у неким примерцима нема. Такође, редослед песама се разликује у појединачним примерцима. Данас постоји још двадесет један познати примерак *Песама невиности* и двадесет седам познатих примерака *Песама невиности и искуства*. Изгледа да *Песме искуства*, за разлику од *Песама невиности*, никад нису објављиване самостално, већ само у комбинацији са *Песмама невиности*. Ниједан од познатих примерака *Песама невиности* нема исти редослед песама, док је у седам постојећих примерака заједничке збирке редослед песама исти.<sup>319</sup>

Збирка *Песме невиности и искуства* садржи, у највећем броју примерака, четрдесет пет песама: деветнаест у *Песмама невиности* и двадесет шест у *Песмама искуства*. Одређен број песама из прве збирке има свој пар у другој: неки су парови повезани контрастним садржајем и истим насловом, неки само контрастним садржајем, неки само истим насловом, неки контрастним насловом, неки оквиром... Неки се парови налазе у једној истој збирци. Одређен број песама постоји сам за себе, са контрастима у себи самима. Према томе, Блејков паралелизам није строго

---

<sup>319</sup> Види: *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman, op.cit, pp. 790–791

спроведен, што, чини се, његовој поетици супротности даје додатну животност и уверљивост.

Средишњи, а можда и најпознатији, пар збирке свакако је „Јагње“–„Тигар“. У првој песми, пуној озарености и милине, представља се сусрет детета и јагњета, који су истовремено оличења Христа.

#### ЈАГЊЕ

Јагњешце, ко створи те?  
Да ли знаш ко створи те?  
Даде ти живот и иће,  
На пољу, уз поточиће;  
Даде ти одећу бајну,  
Твоју меку вуну сјајну;  
Даде ти тај гласић лепи,  
Што долине све окрепи?  
Јагњешце, ко створи те?  
Да ли знаш ко створи те?

Јагњешце, ја учим те!  
Јагњешце, ја учим те!  
Он се тим именом кити,  
Зове се Јагње ко и ти,  
Што је кротко, што је благо,  
Што постаде дете драго;  
Ја сам дете, јагње си ти,  
Његово нас име кити.  
Јагњешце, Бог чува те!  
Јагњешце, Бог чува те!

#### THE LAMB

Little Lamb who made thee  
Dost thou know who made thee  
Gave thee life & bid thee feed.  
By the streams & o'er the mead;  
Gave thee clothing of delight,  
Softest clothing wooly bright;  
Gave thee such a tender voice,  
Making all the vales rejoice:  
Little Lamb who made thee  
Dost thou know who made thee

Little Lamb I'll tell thee,  
Little Lamb I'll tell thee:  
He is called by thy name,  
For he calls himself a Lamb:  
He is meek & he is mild,  
He became a little child:  
I a child & thou a lamb,  
We are called by his name.  
Little Lamb God bless thee.  
Little Lamb God bless thee.<sup>320</sup>

У другој збирци је представљена сушта супротност јагњету – тигар, који, као свеж и некоришћен симбол, оставља знатно дубљи утисак, пружајући песнику могућност да кроз опис стварања тајанствене звери громогласно слави моћ и снагу њеног творца, наговештавајући да би он могао да буде вечита, неуништива сила која је у својој величини у стању да створи и Тигра и Јагње и остане нераскидива веза између њих, мирећи их у себи и остварујући јединство односно истовремено постојање њихових супротности.

---

<sup>320</sup> *Songs of Innocence and of Experience* (Op.cit, p. 106)



Слика 10. – „Јагње“, Песме невиности

Стварање Тигра представља стварање материјалног света, слања на земљу страха и дивота, таме и светлости са топлотом, громовних муња и воде. Материјални свет у виду Тигра додатак је Јагњету, оваплоћењу духовног света у материјалном свету.

ТИГАР

Тигре, тигре, пламни сјају  
У мрачноме шумском крају,  
Ко је то, што смрћу влада,  
Творац твога страшног склада?

Ког пространства далекога  
Беше ватра ока твога?  
Којим се крилима вину?  
Која рука ватром сину?

Која спретност, које силе,  
Исткаше ти срца жиле?  
А кад срце тући стаде,  
Шта ли му то снагу даде?

Ког чекића, ког окова,  
Пећи, што ти мозак скова?  
Над наковњем стисак који  
Могаше да се не боји?

Кад почеше звезде сјати,  
Сузом по небу капљати,  
Да л' он виде своје дело?  
Створи л' он и Јагње бело?

Тигре, тигре, пламни сјају  
У мрачноме шумском крају,  
Ко је то, што смрћу влада,  
Смели творац страшног склада?

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?<sup>321</sup>

Песма „Тигар“, као једна од најпознатијих, највише тумачених и превођених, песама на енглеском језику, своје дејство остварује не нарочито сложеним песничким средствима, представљајући карактеристични блејковски спој релативно једноставне форме и најдубљег садржаја. У двадесет и четири стиха, груписана у шест катрена, са схемом риме *аабб*, поставља се низ реторских питања, којима песник описује процес стварања тигра и истиче запањеност пред страшним складом величанствене звери и страхопоштовање према њеном творцу.

---

<sup>321</sup> *Idem*, pp. 125–126



Слика 11. – „Тигар“, Песме искуства

Песма има много тумачења, често супротних, више или мање релевантних, чини се и произвољних, тако да говоре више о самим тумачима него о песми, доприносећи истовремено замућивању првобитног чистог утиска који она оставља и општег смисла који преноси, те одводећи од јединственог доживљаја који читалац или слушалац има приликом сусрета са њом. Додатна тумачења везана су за ликовну компоненту песме, на којој је представљен тигар који сасвим одудара од описа тигра у самој песми, због чега су неки тумачи, попут, рецимо Харолда Блума,<sup>322</sup> имали потребу да то оправдавају, мање-више натегнутим објашњењима (рецимо, стањем превазиђених супротности, у којем звер добија људски лик). Чини се да Питер Акројд, у односу на апологетске ставове у вези са тумачењем ликовне компоненте овог Блејковог дела, има, у контексту своје књиге о Блејку, не само уравнотежен већ и врло значајан став, који има и знатно шири смисао.<sup>323</sup>

Што се књижевне компоненте ове Блејкове творевине тиче, могло би се рећи да би њено најбоље тумачење могао да буде управо њен веран превод.

Реч *верно* се, међутим, често употребљава у вези са превођењем а да се на уму има верност у простом смислу, верност на коју се мисли када се каже да преведена песма која је лепа не може бити верна, а она која је верна не може бити лепа; дакле, на верност неспојиву са лепотом; на верност која је дословност и на лепоту која се везује само за један елемент, за непосредно значење или за спољашњост, док се занемарује њена музика, ритам, атмосфера, природа – који казују више од непосредног значења.

У вези са наведеним, постоји и дубљи, потпунији и исправнији приступ превођењу поезије – када се говори о трострукој верности<sup>324</sup>: 1) верности значењу оригинала; 2) верности музици оригинала; 3) верности духу сопственог језика.<sup>325</sup>

---

<sup>322</sup> Види: Harold Bloom, *Blake's Apocalypse*, op.cit, pp. 137–138

<sup>323</sup> Peter Ackroyd, *Blake*, op.cit, p. 147

„Такође је гравирао и обојио представу тигра, која је, у датом контексту, бесмислено смешна; има сав изражај пуњене играчке, са блесавим осмехом на лицу, и можда се може посматрати као ироничан контраст драматичном призивању песничког гласа. Међутим, могла би напосто да буде пример његове неспособности да представи било шта друго сем људског облика.“

“He also etched and colour-printed the image of a tiger, which, in the context, is ludicrously comic; it has all the expressiveness of a stuffed toy, with a silly grin upon its face, and can perhaps be seen as an ironic foil to the dramatic invocation of the poetic voice. It might, however, be simply an example of his inability to depict anything other than the human form.”

<sup>324</sup> Види: dr Ranka Kuić, *Antologija engleske romantičarske poezije*, Naučna knjiga, Beograd, 1989, str. 1–3.

<sup>325</sup> Уколико их, теоријски, посматрамо одвојене, прва врста верности је најчистија и најјаснија и може да се постигне најлакше. Друга и трећа могу бити проблематичне, поготово што имају

У преводу „Тигра“ у овом раду, може се рећи да је верност значењу оригинала остварена, уколико се занемари нешто слободнији превод појединих стихова, попут трећег стиха прве односно последње строфе, тј. синтагме *што смрћу влада*, која је ту првенствено ради риме, али доприноси и атмосфери тајанствености и моћи, која обавија како страшно биће тако и његовог творца, суштински не одступајући од значења оригинала; и у четвртом стиху треће строфе превод је слободнији, због риме и постизања одговарајуће дужине и звучног дејства стиха.

Треба рећи и то да је мало превода ове песме на наш језик у којима је испоштована реч *dare* из последње строфе оригинала, у смислу да је преведена или уопште узета у обзир. Последња строфа ове песме је у преводима најчешће идентична првој, с обзиром на то да се њих две разликују само по тој једној речи. На ово треба обратити пажњу због значења те речи, чија употреба баца додатно светло на проблематику песме.

Наиме, Творац ствара једно биће. У првој се строфи у вези са тим поставља питање ко је тај творац. На крају песме, после описа тог бића, не поставља се више питање ко је творац, ко је *могао* (*could*) тако нешто да створи, већ ко је *смео*, ко се *усудио* (*dare*) да сазда такво биће – што би могло да имплицира да је то биће чак моћније од свог творца (или да му је барем равно), било сâмо, било у комбинацији са Јагњетом, које се помиње у претходној строфи. И ту песник, једним јединим стихом, упућује на много шири контекст, спајајући тако ову песму са песмом „Јагње“ и доводећи у везу ова два симбола, уз то им проширујући значење. То, дакле, чини у петој, претпоследњој, строфи, која је преломна у садржинском смислу, у којој на завршетак стварања, затим на Творца у другом контексту, као и на Јагње са, имплицитно, свим његовим особинама, указује и самом променом ритма, те се она, у односу на остале строфе, одликује спорашћу и мирноћом. Постаје јасно да је страшно биће из чудесне ковачнице сушта супротност Јагњету, чиме, опет, и Јагње добија шири смисао. Традиционалном терминологијом речено,

---

тенденцију да се остварују на рачун других, па преводилац мора да изналази путеве, често врло необичне и неочекиване, преношења форме из једног језичког система у други, имајући притом на уму да не преноси пуку форму, већ оно што она собом носи, а што се у различитим језицима исказује на различите начине. Пошто се сусреће са одређеним потешкоћама, као последицом разлика између језичких система, преводилац најпре мора да постави здраве и јаке темеље за своју конструкцију, како би се са тим потешкоћама успешно носио и изашао на крај. Мора да пође од чињенице да *исто није исто*.



Тигар би представљао *зло*, док би Јагње представљало *добро*; блејковском терминологијом *зло* би означавало и неспутану енергију, стваралачки порив, снагу која је изнад моралних категорија; неком другом терминологијом речено, оно би могло да означава дионизијско према аполонијском, или пакленско према рајском, или подсвесно према свесном итд.

Што се друге врсте верности тиче, она се остварује уз неопходне модификације, које се везују за специфичности посебних, појединачних језика, а које се морају извршити да би дошло до дубинског музичког поклапања, које не мора имати везе са површинским поклапањем. Песма се, дакле, састоји од шест строфа од по четири стиха. У строфама се римују први и други, односно трећи и четврти стих, што је у преводу испоштовано. Сви стихови превода су осмерачки, са највише трохеја (метричка стопа од два слога, од којих је први наглашен а други ненаглашен), за разлику од доминантних трохејских *седмераца* оригинала. Наиме, преношење песме у наш језички систем оригиналним седмерцима не би било адекватно (што се може видети у неким преводима „Тигра“); стих од седам слогова је у овом случају кус и неприкладан (Тигре, тигре, сјаш ко плам / Усред ноћних гора сам...), одузимајући са своје стране песми њен митски призив и крћећи јој атмосферу тајанства и моћи, који се у преводу преносе и продужавањем оригиналног седмерца за један слог. Уз то, у енглеском језику постоји знатно већи број једносложних речи него у српском; на њима се енглеска поезија увелико и гради, нарочито у вези са последњом речи у стиху. Са друге стране, не постоји одговарајући број једносложних речи у српском језику, а и од оног што постоји, морају се одузети једносложне речи које у песми због граматичких наставака постају вишесложне (чега у енглеском језику нема), што још више сужава избор. У сваком случају, први наведени разлог је био пресудан за употребу вишесложних (углавном двосложних) речи на крају сваког стиха превода.

Поменутом митском призвуку доприноси и одговарајућа атмосфера исконске и мистичне ковачнице, са ритмичним ударцима тешког чекића, искрењем, струјањем енергије, као у трећој строфи, што је дочарано и адекватном алитерацијом, тј. понављањем звука одређених гласова; у преводу су то праскави сугласници *t* и *ð* (*тући, стаде, ита, то, даде*) и фрикативни сугласник *s* (*спретност, силе, исткаше, срца, срце, стаде, снагу*)...

Коначно, трећа се верност остварује ако се преведена песма чита као да је првобитно написана на језику превода.

Три врсте верности су, наравно, нераздвојиви делови јединствене верности, односно лепоте, једне преведене песме. И, наравно, не само једне песме, већ свега онога што се око ње, попут концентричних кругова, шири.

Јединство збирке, иако, као што је већ поменуто, у својој реализацији ненаметљиво и непретенциозно спроведено, остварује се, условно речено, својеврсном интертекстуалношћу, која и практично премрежава збирку, односно остварује се, као што смо видели у претходној песми, одређеним поступком аутоцитатности, који се провлачи кроз збирку као заједничка нит и једна од њених кључних и специфичних одлика, и подиже могућности изражавања на знатно виши ниво, омогућујући сажимање и изоштравање значења појединачних песама и саме збирке у целини.

На још једно оличење Христа наилазимо у *пастир*у из истоимене пасторалне песме, која сасвим добро одсликава атмосферу прве збирке, повезујући стање невиности са осећањем заштићености, сигурности, мира и спокојства, што је постигнуто и употребом анапестне стопе (која се састоји од три слога, од којих су прва два ненаглашена а трећи наглашен), дотад ретко коришћене у енглеској поезији (док у поезији на нашем језику ове стопе готово да ни нема).

#### ПАСТИР

Како слadak пастиров је пут;  
Јер он лута од јутра до мрака,  
И по цели дан прати то стадо,  
А похвала реч му је свака.

Он чује јагњаци невини зов,  
И оваца тај глас нежни чује;  
Они су мирни док их он пази –  
Знају да њихов пастир сад ту је.

#### THE SHEPHERD

How sweet is the Shepherds sweet lot,  
From the morn to the evening he strays:  
He shall follow his sheep all the day  
And his tongue shall be filled with praise.

For he hears the lambs innocent call.  
And he hears the ewes tender reply.  
He is watchful while they are in peace.  
For they know when their Shepherd is nigh.<sup>326</sup>

Наспрам ове песме, и њеног спокојства и заштићености у заједници, могла би да стоји песма „Лондон“, наведена у претходном поглављу.

---

<sup>326</sup> *Songs of Innocence and of Experience* (Op.cit, p. 105)

Очигледан пример спајања по начелу супротности у овој збирци налази се у песми „Божанска слика“, из прве збирке, и њеном пару под називом „Људска суштина“, из друге. У првој се песми величају општепризнате људске вредности и врлине, попут сажалења, самилости, доброте, љубави према ближњем, што би могло да се узме здраво за готово и не доводи у питање. Када се, међутим, дође до њеног пара, који почиње стиховима који кажу да *сажалења не би било да некога бедним не чинимо, а да ни милости било не би кад би сви били срећни ко ми*, видици се шире, прелази се на виши ниво – схватамо да тек спојене, песме добијају пуно значење, а ми нову полазну основу. Занимљиво је да поред ове две песме постоји и трећа, од њих најбоља и најефектнија, са истим насловом као и она из *Песама невиности* – „Божанска слика“. Она је замишљена да буде део *Песама искуства* и стоји наспрам свог истоименог пара из *Песама невиности*, али ју је Блејк из неког разлога изоставио.

#### БОЖАНСКА СЛИКА

Окрутност је људског срца,  
А завист је људског лика,  
Тајност има људско рухо,  
Ужас је људског облика.

Људски облик, ковачница,  
Људско рухо, гвожђе врело,  
Људски лик, пећ закључана,  
Људско срце, њено ждрело.

#### A DIVINE IMAGE

Cruelty has a Human Heart  
And Jealousy a Human Face  
Terror, the Human Form Divine  
And Secrecy, the Human Dress

The Human Dress, is forged Iron  
The Human Form, a fiery Forge.  
The Human Face, a Furnace seal'd  
The Human Heart, its hungry Gorge.<sup>327</sup>

„Дадиљине песме“ су посебно занимљиве, с обзиром на то да им се преклапају и сами стихови, показујући нам колико су контрастирана стања слична, колико су јединствена, тек другачије осветљена. У првој се описује неодољива безбрижност деце у игри, чији је сведок дадиља, која и сама ужива у томе.

#### ДАДИЉИНА ПЕСМА

Кад гласови деце се чују са поља  
И смех се са брда чује,  
Срце моје тада мирно је,  
И све друго мирује.

#### NURSE'S SONG

When the voices of children are heard on the green  
And laughing is heard on the hill,  
My heart is at rest within my breast  
And every thing else is still

<sup>327</sup> *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman, op.cit, p. 32

„Хајд’ кући сад, децо, јер сунце је зашло; Then come home my children, the sun is gone down  
Сутра се играјте, дању! And the dews of night arise  
Хладна ноћ долази, кући се полази, Come come leave off play, and let us away  
Па се радује свитању.“ Till the morning appears in the skies

„Још мало нас нека, јер данак још чека, No no let us play, for it is yet day  
А ником се не спава; And we cannot go to sleep  
И свод се над нама још ори птицама, Besides in the sky, the little birds fly  
Оваца су пуна брда сва!“ And the hills are all covered with sheep

„Хајд’ онда у игру, док дан је још ту; Well well go & play till the light fades away  
После нека се леже!“ And then go home to bed  
Дечија цика и кикот и вика The little ones leaped & shouted & laugh’d  
Брдима свим се разлеже. And all the hills ecchoed<sup>328</sup>

„Дадиљина песма“ из *Песма искуства*, чији се наслов у оригиналу разликује од наслова њеног пара из прве збирке по томе што нема апострофа, састоји се од две строфе, од којих свака почиње истим стиховима као претходна песма. Подударањем стихова се, у односу на њен пандан, још више истиче тамни, тајанствени и готово застрашујући тон који другој песми дају остали њени стихови (а истиче се и готово истоветност два стања, која су само другачије осенчена; у питању су, дакле, нијансе). Док ноћ лагано пада, у земљи искуства, мисли више нису ведре; сећајући се сопствене младости и невиности, сопственога пролећа и дана, дадиља зна да следе зима и ноћ, који су искуство, са којима долази скривање, претварање, лагање, других и себе. Истовремено, иста стопа, анапестна, служи да дочара супротне ствари: спокојство и мир, у првој песми, а злокобност и немир, у другој.

#### ДАДИЉИНА ПЕСМА

#### NURSES SONG

Кад гласови деце се чују са поља  
И жамор из долинице,  
Младости моје ја тада се сетим,  
па ми побледи лице.

When the voices of children, are heard on the green  
And whisperings are in the dale:  
The days of my youth rise fresh in my mind,  
My face turns green and pale.

„Хајд’ кући сад, децо, јер сунце је зашло; Then come home my children, the sun is gone down  
Сутра се играјте, дању!“ And the dews of night arise  
Пролеће и дан вам пролазе ко сан, Your spring & your day, are wasted in play  
Зима вам и ноћ – у скривању. And your winter and night in disguise.<sup>329</sup>

<sup>328</sup> *Songs of Innocence and of Experience* (Op.cit, p. 114)

<sup>329</sup> *Idem*, p. 123

Збирку чине и песме које, саме за себе, не спадају у изузетна остварења, било због површне обраде садржаја било због недовољне бриге за форму; али у контексту целе збирке и оне добијају дубљи смисао и остварују свој значај као део веће целине. Могло би се рећи: саме за себе, одвојене, јесу „зле“, али у оквиру свеобухватног, потпуног *Добра*, овде збирке, добијају своју улогу и место, и постају „добре“.

Међутим, неке од песама, саме за себе, било у оквиру збирке било ван ње, спадају у ремек-дела, као већ поменути чудесни спој једноставне форме и дубоког садржаја. Таква је, на пример, раније наведена песма „Бусен и камичак“.

У песми „Терси“ говори се о супротстављености материјалног и духовног света. *Терса* је библијско име, а овде означава како смртну мајку човекову, тако и Мајку природу. Стихови из прве и последње строфе који се понављају, односе се на Исусове речи упућене мајци: „Шта је мени до тебе, жено?“<sup>330</sup>, чиме се наглашава разлика између земаљског, смртног тела и духовног, вечног тела човековог.<sup>331</sup>

#### ТЕРСИ

Све што смртно рођено је,  
Земљи даје тело своје,  
Да се смрти ослободи;  
Па шта с тим што ти ме роди!

Срам и гордост створише нас,  
Живели смо тек један час;  
Ал' милошћу смрт поста сан,  
И тешки рад нам отад знан.

Ти мајко смртног дела мог,  
Окрутни творче срца тог,  
Варљивим си ми сузама  
Чула сва прекрила сама;

Од земље ми језик дала,  
Смртном животу предала;  
Исус мене ослободи;  
Па шта с тим што ти ме роди!

#### TO TIRZAN

Whate'er is Born of Mortal Birth,  
Must be consumed with the Earth  
To rise from Generation free;  
Then what have I to do with thee?

The Sexes sprung from Shame & Pride  
Blow'd in the morn: in evening died  
But Mercy changd Death into Sleep;  
The Sexes rose to work & weep.

Thou Mother of my Mortal part  
With cruelty didst mould my Heart,  
And with false self-deceiving tears,  
Didst bind my Nostrils Eyes & Ears.

Didst close my Tongue in senseless clay  
And me to Mortal Life betray:  
The Death of Jesus set me free,  
Then what have I to do with thee?<sup>332</sup>

Још једна од упечатљивих „самосталних“ песама је „Ах сунцокрете“, из *Песама искуства*, позната по специфичној музици стихова, који су у потпуном

<sup>330</sup> Јеванђеље по Јовану, 2:4

<sup>331</sup> На самој слици исписане су речи из Прве посланице Коринћанима (15:44), односно други део реченице: „Сије се тијело тијелесно, а устаје тијело духовно.“

<sup>332</sup> *Songs of Innocence and of Experience* (Op.cit, p. 132)

складу са садржајем, а која се остварује управо анапестном стопом, којом се успешно дочарава специфично кретање сунцокрета (чему доприноси и нарочита реченична структура – која је отворена, која се не завршава). Сунцокрет је (попут човека) везан за земљу, за телесно, за време, док, истовремено, уморан, прати кретање сунца (стоји, а креће се – креће се, а стоји), жудећи за ослобођењем у сваком смислу, за духовним, за вечним, у немогућности да се потпуно оствари на земљи; мада већ сама његова жудња, обасјана сунцем, представља (пут у) ослобођење.

#### АХ СУНЦОКРЕТЕ

Ти, кога време умара,  
Што бројиш кораке звезде,  
Тражећи климу пуну чара  
Где путници више не језде;

Где се од чежње младости свеле,  
И под снегом девица бледа,  
Из гроба свог дижу јер желе  
Тамо где мој сунцокрет гледа.

#### AH! SUN-FLOWER

Ah Sun-flower! Weary of time,  
Who countest the steps of the Sun:  
Seeking after that sweet golden clime  
Where the travelers journey is done.

Where the Youth pined away with desire,  
And the pale Virgin shrouded in snow:  
Arise from their graves and aspire,  
Where my Sun-flower wishes to go.<sup>333</sup>

„Врт љубави“, из *Песама искуства*, такође говори о одређеним стегама, које убијају љубав, укидају слободу и покорављају дух. И овде је употребљена анапестна стопа, која призива кретање мртвачке поворке и, са последња два леонинска стиха (стиха са унутрашњом римом), дочарава музику једноличне звоњаве звона капеле, којом се „прославља“ церемонија кићења трњем.

#### ВРТ ЉУБАВИ

Ја одох у Љубави врт  
И видех што никад до тад;  
Сад нека капела је ту  
На месту где играх се млад.

И стоји у капији кључ,  
И „Не смеш“ над вратима пише;  
Па погледах Љубави врт  
Да ли још цвећа је више.

Ал' пуно ту гробова беше,  
Уместо цвећа су плоче,

#### THE GARDEN OF LOVE

I went to the Garden of Love.  
And saw what I never had seen:  
A Chapel was built in the midst,  
Where I used to play on the green.

And the gates of this Chapel were shut,  
And Thou shalt not writ over the door;  
So I turn'd to the Garden of Love,  
That so many sweet flowers bore.

And I saw it was filled with graves,  
And tomb-stones where flowers should be:

<sup>333</sup> *Idem*, p. 126

И попови многи, у поворци, строги,  
Што трњем ме ките и жеље ми хите.

And Priests in black gowns, were walking their rounds,  
And binding with briars, my joys and desires.<sup>334</sup>

Ова би песма могла да има свој пандан у песми под називом „На ливади одјека“, из *Песама невиности*, која својим крајем као да је најављује, што још једном показује да ни песме невиности, саме за себе, у својој амбивалентности нису „чисте“.

#### НА ЛИВАДИ ОДЈЕКА

Сунце се помаља  
И небеса поздравља.  
Звоне звона среће  
Да здраве пролеће.  
Из грмља све пева,  
Ту дрозд, тамо шева;  
Све гласније оне  
Уз сва звона што звоне.  
Пуна игре је сада  
Та одјека ливада.

А стари седи Џон  
Баш није бризи склон;  
Под храстовим дрветом  
Са старим је светом.  
Срећни нас гледају,  
Па се присећају:  
„Баш оваква радост  
Украси нам младост,  
Коју памти од тада  
Та одјека ливада.“

Ал' деца се уморише,  
Па весела нема више.  
Док се сунце спушта,  
Игра се напушта.  
У мајчина су се крила  
Скоро сва дечица свила;  
Ко у гнезду тићи  
У сан ће отићи.  
Нема игре сада  
Ова мрака ливада.

#### THE ECCHOING GREEN

The Sun does arise,  
And make happy the skies.  
The merry bells ring  
To welcome the Spring.  
The sky-lark and thrush,  
The birds of the bush,  
Sing louder around.  
To the bells cheerful sound.  
While our sports shall be seen  
On the Ecchoing Green.

Old John with white hair  
Does laugh away care,  
Sitting under the oak,  
Among the old folk,  
They laugh at our play,  
And soon they all say.  
Such such were the joys.  
When we all girls & boys,  
In our youth-time were seen,  
On the Ecchoing Green.

Till the little ones weary  
No more can be merry  
The sun does descend.  
And our sports have an end:  
Round the laps of their mothers,  
Many sisters and brothers,  
Like birds in their nest,  
Are ready for rest;  
And sport no more seen,  
On the darkening Green.<sup>335</sup>

Не може а да се не примети иронија у „Ојачару“ из *Песама невиности*. У Енглеској Блејковог времена, деца су обављала тешке и опасне послове, међу којима и посао ојачара.

---

<sup>334</sup> *Idem*, p. 127

<sup>335</sup> *Idem*, pp. 105–106

## ОЦАЧАР

Кад ми умре мати, бејах врло млад;  
И отац ме продаде иако тад  
Једва знао сам да плачем, шмрк, шмрк;  
Па сад чистим оцак мрк, у чађи ми хрк.

А овде је са мном и Том један мали,  
Што је плакао кад су руно му шишали;  
Ја му рекох: „Томе, ћути, нека их;  
Барем нећеш имати власи чађавих.“

И тако га умирих; а исту ноћ ту  
Том је ово видео јасно у свом сну:  
На хиљаде чистача, Дик, Нед, Џек и Џо,  
У мртвачке сандуке би закључано;

Ал' са кључем сјајним анђео се спусти,  
Па отвори сандуке и све их тад пусти.  
Низ зелено поље весели стрчаше;  
Обасјани сунцем, у речи се спраше.

Па се голи и чисти, без свог терета,  
Попеше ветром изнад овог света.  
А анђео рече: „Ако ћеш слушати,  
Бићеш срећан, Томе, Бог ће те чувати.“

Том се тад пробуди. Премда беше тама,  
Кренусмо на посао с нашим четкама.  
То јутро беше хладно, али Том пун среће;  
Оном дужност што врши, лоше бити неће.

## THE CHIMNEY SWEEPER

When my mother died I was very young,  
And my father sold me while yet my tongue,  
Could scarcely cry weep weep weep weep.  
So your chimneys I sweep & in soot I sleep.

Theres little Tom Dacre, who cried when his head  
That curl'd like a lambs back, was shav'd, so I said.  
Hush Tom never mind it, for when your head's bare,  
You know that the soot cannot spoil your white hair.

And so he was quiet, & that very night,  
As Tom was a sleeping he had such a sight,  
That thousands of sweepers Dick, Joe Ned & Jack  
Were all of them lock'd up in coffins of black

And by came an Angel who had a bright key,  
And he open'd the coffins & set them all free.  
Then down a green plain leaping laughing they run  
And wash in a river and shine in the Sun.

Then naked & white, all their bags left behind,  
They rise upon clouds, and sport in the wind.  
And the Angel told Tom if he'd be a good boy,  
He'd have God for his father & never want joy.

And so Tom awoke and we rose in the dark  
And got with our bags & our brushes to work.  
Tho' the morning was cold, Tom was happy & warm,  
So if all do their duty, they need not fear harm.<sup>336</sup>

Песма има свој пар у истоименој песми друге збирке, у којој се отворено  
жигошу узроци таквог стања у друштву.

## ОЦАЧАР

У снегу нешто црно, мало,  
Шмрк, шмрк, тужно је плакало.  
„Што си без оца, мајке своје?“  
„Сад се у цркви моле обоје.

Зато што на пољу нађох срећу,  
У снегу, кроз игре дуге,  
Дадосе ми смрти одећу,  
Научише ме песму туге.

И што певам, играм, весела лика,  
Верују да су ме наградили;  
И славе Бога, Краља, Свештеника,  
Што су нам на беди рај саградили.“

## THE CHIMNEY SWEEPER

A little black thing among the snow:  
Crying weep, weep. in notes of woe!  
Where are thy father & mother? say?  
They are both gone up to the church to pray.

Because I was happy upon the heath.  
And smil'd among the winters snow:  
They clothed me in the clothes of death.  
And taught me to sing the notes of woe.

And because I am happy. & dance & sing.  
They think they have done me no injury:  
And are gone to praise God & his Priest & King  
Who make up a heaven of our misery.<sup>337</sup>

<sup>336</sup> *Idem*, p. 108

<sup>337</sup> *Idem*, p. 123



Сличан утисак, попут песме „Оџачар“ из *Песамa невиности*, оставља песма „Велики четвртак“ из исте збирке, у којој је описано годишње окупљање око шест хиљада деце из лондонских сиротишта, сваког првог четвртка у мају, која су, предвођена црквеним службеницима, ишла улицама Лондона до Цркве Светог Павла, како би исказивала побожност и захвалност својим добротворима. На то се излива сва горчина истоимене песме из друге збирке.

#### ВЕЛИКИ ЧЕТВРТАК

Призору се овом диве  
У земљи што плодна је?  
Деци, што у беди живе,  
Хладна, шкрта рука даје?

Је л' тај дрхтави глас песма?  
Је ли радост песма та?  
А толико деце бедно?  
То је земља сиромаштва!

Никад сунце им не сија.  
Поља су им пуста само.  
Стазе су им пуне трња.  
Вечита је зима тамо.

Јер где год да сунце сија,  
И где год да киша пада,  
Тамо дете не гладује,  
Нити беда тамо влада.

#### HOLY THURSDAY

Is this a holy thing to see,  
In a rich and fruitful land,  
Babes reduced to misery,  
Fed with cold and usurous hand?

Is that trembling cry a song?  
Can it be a song of joy?  
And so many children poor?  
It is a land of poverty!

And their sun does never shine.  
And their fields are bleak & bare.  
And their ways are fill'd with thorns.  
It is eternal winter there.

For where-e'er the sun does shine,  
And where-e'er the rain does fall:  
Babe can never hunger there,  
Nor poverty the mind appall.<sup>338</sup>

По наведеним примерима видимо да повезивање песама по начелу супротности није ни униформно ни једнозначно. Парови се везују по различитим основама, а могло би се констатовати да оно што остаје као значајно и трајно јесте сама идеја повезивања по датом принципу. Заправо, још значајније од тога јесте спајање дубинске, суштинске и свеобухватне идеје и њене непотпуне, несавршене, „земаљске“ реализације, у чему би се могао видети спој „духа“ и „материје“, „вечности“ и „времена“, што се, наравно, никако не може извести вештачки, већ мора бити аутентично, животно.

Одређен број песама, од којих су неке већ поменути или наведене, нема свог пара, већ у себи садржи супротности, па представља, такорећи, у себи обједињен

---

<sup>338</sup> *Idem*, p. 119

пар или пар у малом. Неке су саме за себе лоше, немарно урађене, делују чак сувишно и непотребно. Ипак, као што смо рекли, свака од њих, у већој целини, под кровном замисли, добија своје место и смисао.

Има, опет, оних које као саме себи довољне можда изгледају неприкладно у својој самосталности, мада ипак својим присуством збирку оправдавају.

Произлази одавде да би „на свом месту“ биле оне песме које су „половичне“, које своју другу половину непосредно налазе у другој збирци, попут „Детиње радости“, из прве, и „Детиње туге“, из друге збирке. У првој се песми у две строфе описује новорођенче од два дана као непатворена и отелотворена радост, као и преливање те радости на родитеља. У другој песми се, такође у две строфе, описују бол и мука родитеља приликом порођаја и непријатности сусрета новорођенчета са материјалним светом.

#### ДЕТИЊА РАДОСТ

„Ја немам име!  
Стар сам тек два дана.“  
Како ћу те звати?  
„Срећа краси ме,  
Радост ми име.“  
Нек те радост прати!

Слатка радости!  
Радости стара два дана!  
Радост ћу те звати.  
Твој осмех сја  
Док ти певам ја.  
Нек те радост прати!

#### INFANT JOY

I have no name  
I am but two days old. –  
What shall I call thee?  
I happy am  
Joy is my name, –  
Sweet joy befall thee!

Pretty joy!  
Sweet joy but two days old.  
Sweet joy I call thee:  
Thou dost smile.  
I sing the while  
Sweet joy befall thee.<sup>339</sup>

#### ДЕТИЊА ТУГА

Мајка стење, отац гласан!  
Искочих у свет опасан;  
Го, немоћан, грла јака,  
Као ђаво из облака.

Очеве ме руке стежу  
У пелене да ме вежу.  
Најбоље је, плачан схватим,  
Да на груду мајке патим.

#### INFANT SORROW

My mother groand! my father wept.  
Into the dangerous world I leapt:  
Helpless, naked, piping loud;  
Like a fiend hid in a cloud.

Struggling in my fathers hands:  
Striving against my swaddling bands:  
Bound and weary I thought best  
To sulk upon my mothers breast.<sup>340</sup>

---

<sup>339</sup> *Idem*, p. 115

<sup>340</sup> *Idem*, p. 129

Има песама које су остале без своје друге половине, па су послужиле тек за изградњу атмосфере. Једна од њих је „Успаванка“ из *Песама невиности*, са својим ликом Христа, који бди над новорођенчетом, као и над целим светом.

УСПАВАНКА

Слатки сни сад сенку праве  
Око лепе мале главе;  
Сни ко јава: поток спава,  
А месец га обасјава.

Сладак сан на перју меку  
Твом челу тка круну неку;  
Сладак сан с анђелом благим  
Над дететом мојим драгим.

Слатки осмеси у ноћи  
Над моју ће срећу доћи;  
Мајчини осмеси мили  
Целу ноћ би испунили.

Нека јецај и уздах  
Не терају санка дах;  
Нека сада осмех лаки  
Испуни по јецај сваки.

Спавај, спавај, срећно дете;  
Спаваш и ти, цели свете;  
Спавај, спавај, срећно, ти,  
Док ту над тобом мајка бди.

Слатко дете, твој је лик  
На пресветло лице налик;  
Слатко дете, творац тако  
Некада је за мноштво плакао,

Кад је био дете мало  
Што је за нас све плакало.  
Његов лик те увек теши  
Лицем што се с неба смеши,

Теби, мени, нама свима,  
Колико год деце има;  
Он детету осмех даје  
И спокоју свет предаје.

A CRADLE SONG

Sweet dreams form a shade,  
O'er my lovely infants head.  
Sweet dreams of pleasant streams.  
By happy silent moony beams.

Sweet sleep with soft down,  
Weave thy brows an infant crown.  
Sweet sleep Angel mild,  
Hover o'er my happy child.

Sweet smiles in the night,  
Hover over my delight.  
Sweet smiles Mothers smiles  
All the livelong night beguiles.

Sweet moans, dovelike sight,  
Chase not slumber from thy eyes.  
Sweet moans, sweeter smiles.  
All the dovelike moans beguiles.

Sleep sleep happy child.  
All creation slept and smil'd.  
Sleep sleep. happy sleep.  
While o'er thee thy mother weep

Sweet babe in thy face,  
Holy image I can trace.  
Sweet babe once like thee  
Thy maker lay and wept for me

Wept for me for thee for all.  
When he was an infant small.  
Thou his image ever see.  
Heavenly face that smiles on thee.

Smiles on thee on me on all,  
Who became an infant small,  
Infant smiles are his own smiles.  
Heaven & earth to peace beguiles.<sup>341</sup>

У Блејковој бележници, међутим, налази се истоимена песма, која је, очигледно, требало да се нађе у *Песмама искуства*, као пар претходне, али је Блејк у збирку није уврстио.

---

<sup>341</sup> *Idem*, p. 110

Посматра женско дете које спава у колевци, и у њему види назнаке особина за које сматра да ће пратити то дете у будућем животу, а на шта би могле да се вежу оне наведене песме у вези са односом према женском полу.

Сама чињеница, међутим, да песму није укључио у збирку, указивала би на то да му се ово читавање особина одраслих у дете учинило претераним и неумесним, тј. да га је сагледао као застрањивање, овога пута у виду накардног споја светова невиности и искуства; мада су стихови засигурно последица искреног и стваралачког порива да се допре до што већих дубина људске психе.

#### УСПАВАНКА

Спавај, спавај, сан ће доћи,  
Сањаћеш радости ноћи;  
Спавај, спавај, у твом сну  
Туге седе и плачу.

Слатко дете, у твом лику  
Милих жеља видим слику,  
Осмехе, радости тајне,  
Мале дечје варке бајне.

Кад ти такнем руке нежне,  
Смешке мамим неизбежне,  
Преко лица, преко груди  
Где срдашце твоје руди.

О лукавства та што лазе,  
Кроз срдашце ти пролазе.  
Када се срдашце прене,  
Тада страшна муња крене.

Из твог ока, са твог лица,  
Где младости ниче клица,  
Варке трају, смешке дају,  
Спокоју свет не предају.

#### A CRADLE SONG

Sleep Sleep beauty bright  
Dreaming oer the joys of night  
Sleep Sleep in thy sleep  
Little sorrows sit & weep

Sweet Babe in thy face  
Soft desires I can trace  
Secret joys & secret smiles  
Little pretty infant wiles

As thy softest limbs I feel  
Smiles as of the morning steal  
Oer thy cheek & oer thy breast  
Where thy little heart does rest

O the cunning wiles that creep  
In thy little heart asleep  
When thy little heart does wake  
Then the dreadful lightnings break

From thy cheek & from thy eye  
Oer the youthful harvests nigh  
Infant wiles & infant smiles  
Heaven & Earth of peace beguiles<sup>342</sup>

И овде је последњи стих исти као у паралелној песми (уз ограду да ова, као што је речено, није ушла у другу збирку). Разликују се по речци *to* односно *of*, које завршним стиховима дају супротна значења; разлика која би, својом незнатношћу, могла да указује на природу супротности, које својом блискошћу и готово потпуним поклапањем истовремено одводе у сва супротна смера.

Неке се песме у збирци повезују тиме што им садржај чини сан, и тај је оквир једино што их спаја. У првој песник сања да лежи у трави и посматра мрава који се

<sup>342</sup> *Notebook Poems and Fragments* (Op.cit, pp. 137–138)

изгубио и који брине шта му је са децом. Стиже, међутим, „ноћна стража“ у виду свица, и, уз помоћ бубе, води мрава кући. Тиме се осећај сигурности и заштићености проширује и продубљује, јер се везује и за најмања и најнезнатнија створења.

#### САН

Једном сан ми истка сен  
За јастук благословен;  
Као, кревет ми је трава,  
У којој тад спазим мрава;

Тужног свог и суморног,  
Од лутања уморног,  
Који, под сплетеним грањем,  
Започе са кукањем:

„Плачу ли сад моја деца?  
Да ли њихов отац јеца?  
Сигурно ме траже само  
И лутају тамо-амо.“

И обузе баш ме јад,  
Ал’ се свитац јави тад:  
„Који јадан створ то зове  
Будну стражу ноћи ове?”

„Ја сам ту да светлост дам,  
Бубу кући испраћам;  
Бубе звук ти сада прати,  
Па се лепо кући врати.“

#### A DREAM

Once a dream did weave a shade,  
O’er my Angel-guarded bed,  
That an Emmet lost it’s way  
Where on grass methought I lay.

Troubled wilder and forlorn  
Dark benighted travel-worn,  
Over many a tangled spray  
All heart-broke I heard her say.

O my children! do they cry  
Do they hear their father sigh.  
Now they look abroad to see,  
Now return and weep for me.

Pitying I drop’d a tear:  
But I saw a glow-worm near:  
Who replied. What wailing wight  
Calls the watchman of the night.

I am set to light the ground,  
While the beetle goes his round:  
Follow now the beetles hum,  
Little wanderer hie thee home.<sup>343</sup>

Њен пар по сну је песма „Анђео“. Песник сања да је жена којој се нуди љубав. Она, међутим, своју лицемерно крије. Када буде за њу спремна, прекасно је, јер је у међувремену остарила, и више није време за њу: пропуштен је прави тренутак, због друштвених конвенција, страха, сујете...

#### АНЂЕО

Усних сан; шта значи, не знам:  
Краљица млада био сам;  
Анђео ме штитио,  
Ја се тугом китио.

Плакао сам дан и ноћ;  
Стизао је у помоћ.

#### THE ANGEL

I Dreamt a Dream! what can it mean?  
And that I was a maiden Queen:  
Guarded by an Angel mild;  
Witless woe, was ne’er beguil’d!

And I wept both night and day  
And he wip’d my tears away

<sup>343</sup> *Songs of Innocence and of Experience* (Op.cit, pp. 115–116)

Плакао сам ноћ и дан,  
И своју срећу крио сам.

And I wept both day and night  
And hid from him my hearts delight

И одлете он од мене;  
Зоре посташе румене.  
Суза неста и страх преста,  
Наоружах га сместа.

So he took his wings and fled:  
Then the morn blush'd rosy red:  
I dried my tears & armd my fears,  
With ten thousand shields and spears.

Дође анђео један дан;  
Залуд, ја наоружан;  
Јер младост је пролетела,  
На глави ми коса бела.

Soon my Angel came again:  
I was arm'd, he came in vain:  
For the time of youth was fled  
And grey hairs were on my head.<sup>344</sup>

Даље, контрастне песме, барем по догађајима које описују, представљене су у оквиру исте „половине збирке“; тако се, на пример, „Изгубљени дечачић“ и „Пронађени дечачић“ налазе заједно у *Песмама невиности*, док се „Изгубљена девојчица“ и „Пронађена девојчица“ заједно налазе у *Песмама искуства*. Са друге стране, и у њима се види да контраст између *невиности* и *искуства* није једнозначан, те да би нешто што је везано за „тугу“ могло да припада свету *невиности*, а нешто што је везано за „радост“ – свету *искуства*; јер дечак или девојчица најпре морају да се изгубе да би били пронађени. Блејк то, очигледно, решава тако што обе песме ставља у исту „половину“ збирке; једино што ни он сам није баш сигуран коју „половину“ да изабере, с обзиром на то да су, као што смо рекли, „две девојчице“ биле и саставни део *Песмама невиности*.

#### ИЗГУБЉЕНА ДЕВОЈЧИЦА

#### THE LITTLE GIRL LOST

У добу будућем,  
Сада предсказујем,  
Земља ће се дићи  
Из сна и отићи

In futurity  
I prophetic see,  
That the earth from sleep,  
(Grave the sentence deep)

Да пронађе трага  
Свога творца блага;  
Дивљина ће бити  
Башта што се кити.

Shall arise and seek  
For her maker meek:  
And the desart wild  
Become a garden mild.

А у клими југа,  
Где су лета дуга,  
Лепа Лика мала  
Сама је лежала.

In the southern clime,  
Where the summers prime,  
Never fades away;  
Lovely Lyca lay.

Дуго је лутала,  
Птице је слушала.  
Седам лета стара,  
Лика проговара:

Seven summers old  
Lovely Lyca told.  
She had wanderd long,  
Hearing wild birds song.

<sup>344</sup> *Idem*, pp. 124–125

„Дођи, слатки сну,  
Под ову грану.  
Брину л’ отац, мати:  
’Где ће Лика спати?’

У дивљини тамо  
Дете вам је само.  
Како ли ће спати  
Кад јој плаче мати?

Мати кад тугује,  
Нек је Лика чује,  
А кад спава мати,  
И Лика ће спати.

Ти ноћи смркнута,  
Ту где нема пута,  
Дигни месец свој  
И сан обасјај мој.“

Заспала је тако,  
А звери полако,  
Из пећина дошле,  
Малој Лики пошле.

Краљевски лав стао,  
Дете угледао;  
Све више прилази,  
Земљу свету гази;

И звери остале  
Око Лике мале.  
Тад лав стари стане,  
Златном гривом мане;

Па јој груди лизну,  
А њој на врат склизну,  
Пламеног ока му,  
Суза која кану.

Лавица јој скину  
Малену хаљину.  
Тако Лику малу  
Однесу заспалу.

#### ПРОНАЂЕНА ДЕВОЈЧИЦА

Родитељи ходе  
А бриге их воде;  
Дивљине их тама  
Дозива сузама.

Sweet sleep come to me  
Underneath this tree;  
Do father, mother weep. –  
‘Where can Lyca sleep’.

Lost in desert wild  
Is your little child.  
How can Lyca sleep,  
If her mother weep.

If her heart does ache,  
Then let Lyca wake;  
If my mother sleep,  
Lyca shall not weep.

Frowning frowning night,  
O’er this deart bright,  
Let thy moon arise,  
While I close my eyes.

Sleeping Lyca lay;  
While the beasts of prey,  
Come from caverns deep,  
View’d the maid asleep

The kingly lion stood  
And the virgin view’d,  
Then he gambold round  
O’er the hallowd ground:

Leopards, tigers play,  
Round her as she lay;  
While the lion old,  
Bow’d his mane of gold.

And her bosom lick,  
And upon her neck,  
From his eyes of flame,  
Ruby tears there came;

While the lioness,  
Loos’d her slender dress,  
And naked they convey’d  
To caves the sleeping maid.<sup>345</sup>

#### THE LITTLE GIRL FOUND

All the night in woe  
Lyca’s parents go:  
Over vallies deep,  
While the desarts weep.

---

<sup>345</sup> *Idem*, pp. 119–121

Болни, пуни туге,  
Због потраге дуге,  
Седми дан већ газе  
Све те дивље стазе.

Седму ноћ спавају  
У том мрачном крају;  
Па сањају дете  
Где му мујке прете;

Како слепо лута  
Сред опасна пута,  
Плачно, слабо, гладно,  
Преплашено, јадно.

Пробуди се жена,  
Дрхтећи сва снена;  
Бол је целу слама,  
И не може сама.

Тад је муж њен узео,  
Док је лила сузе;  
Ал' се лав појави,  
Па их заустави.

Није било куда,  
Морали су туда;  
Лав их не пропусти,  
Гриву на њих спусти.

Па их онда њуши,  
А њих страх већ гуши;  
Ал' престаше муке  
Кад им лизну руке.

Погледаше тада,  
И ту изненада  
Духа угледаше,  
Што у злату сјаше.

На глави му круна,  
Коса, као струна,  
Низ леђа се спушта;  
Већ их страх напушта.

„За мнош“, рече тада,  
„Не плачите сада;  
У дворцу је моме  
Лика у сну своме.“

Па кренуше затим  
Све до Лике за њим;  
Видеше где лежи  
Крај тигра што режи.

И колико знамо,  
И данас су тамо;

Tired and woe-begone,  
Hoarse with making moan:  
Arm in arm seven days,  
They trac'd the desert ways.

Seven nights they sleep,  
Among shadows deep:  
And dream they see their child  
Starv'd in desert wild.

Pale thro pathless ways  
The fancied image strays,  
Famish'd, weeping, weak  
With hollow piteous shriek

Rising from unrest,  
The trembling woman prest,  
With feet of weary woe;  
She could no further go.

In his arms he bore,  
Her arm'd with sorrow sore;  
Till before their way  
A couching lion lay.

Turning back was vain,  
Soon his heavy mane,  
Bore them to the ground;  
Then he stalk's around,

Smelling to his prey.  
But their fears allay,  
When he licks their hands;  
And silent by them stands.

They look upon his eyes  
Fill'd with deep surprise:  
And wondering behold,  
A spirit arm'd in gold.

On his head a crown  
On his shoulders down,  
Flow'd his golden hair.  
Gone was all their care.

Follow me he said,  
Weep not for the maid;  
In my palace deep,  
Lyca lies asleep.

Then they followed,  
Where the vision led:  
And saw their sleeping child,  
Among tigers wild.

To this day they dwell  
In a lonely dell



Не чују урлике,  
Нит се плаше рике.

Nor fear the wolfish howl  
Nor the lions growl.<sup>346</sup>

Овде је очигледно достигнута „виша“ невиност, оличена у „слози људи и звери“: „И вук ће боравити с јагњетом, и рис ће лежати с јаретом, теле и лавић и угојено живинче биће заједно, и мало дијете водиће их.“<sup>347</sup>

Дакле, песме попут ових не налазе своје право место ни у једној од две збирке, односно налазе га равноправно у обе, представљајући садржај који би се могао назвати *искусственом невиношћу*, која би заправо можда била управо оно што чини суштину заједничке збирке, која, међутим, као таква, постоји тек кроз две збирке које су њени саставни делови, а којима појединачне песме, са оваквом концепцијом збирке, морају припадати. Можда би управо песме попут ових припадале тој трећој, „апстрактној“ збирци, чије је постојање омогућено и условљено постојањем конкретних, појединачних збирки, које њу чине, иако не сасвим.

Сличан „раскорак“ можемо наћи у песми „Ноћ“, која припада *Песмама невиности*, а која би, по „логици“ претходне две песме, исто тако могла да се нађе у *Песмама искуства*, односно, још пре, у тој трећој збирци.

НОЋ

На западу сунце тоне,  
И вечерња звезда сја;  
Птице су у гнезду своје,  
Своје морам наћи ја.  
Месец попут цвета  
На куполи света,  
У заносу тихом,  
Ноћ дарује осмехом.

Збогом, шумо и ливадо,  
Где су јагњад бела,  
Ту где пасе срећно стадо,  
И стазице анђела  
Што благослов дају  
И радост стварају  
Пупољку и цвету  
И свем живом свету.

Код сваког их гнезда има,  
Птице где спавају;  
Код пећина са зверима,

NIGHT

The sun descending in the west  
The evening star does shine.  
The birds are silent in their nest,  
And I must seek for mine,  
The moon like a flower,  
In heavens high bower;  
With silent delight,  
Sits and smiles on the night.

Farewell green fields and happy groves,  
Where flocks have took delight;  
Where lambs have nibbled, silent moves  
The feet of angels bright;  
Unseen they pour blessing,  
And joy without ceasing,  
On each bud and blossom,  
And each sleeping bosom.

They look in every thoughtless nest,  
Where birds are covered warm;  
They visit caves of every beast,

<sup>346</sup> *Idem*, pp. 121–123

<sup>347</sup> Исаија 11:6

Да и њих чувају.  
А кад неког мучи јад,  
Па не спава зато тад,  
На главу му спусте сан,  
Дочекају са њим дан.

Кад тигар и вук урлају,  
Анђели тад сузе роне,  
Да глад од њих одагнају,  
Од оваца их склоне.  
А кад звер жестока је,  
Анђели најбрижније  
Сваку душу примају  
За нови свет спремају.

А велики лав ће тамо  
Златне сузе лити;  
Јауке жалиће само,  
Крај стада ће бити;  
И рећи ће: „Несташе  
Све јарости наше,  
Благошћу његовом,  
У свету нам новом.

Па крај тебе, јагње мало,  
Лежим ја и сањам  
Оног ком си име дало,  
Што за тебе моли сам.  
У реци живота,  
Гриве ми дивота  
Опрана, ко злато сја,  
Док ту стадо чувам ја.“

To keep them all from harm;  
If they see any weeping,  
That should have been sleeping  
They pour sleep on their head  
And sit down by their bed.

When wolves and tigers howl for prey  
They pitying stand and weep;  
Seeking to drive their thirst away,  
And keep them from the sheep.  
But if they rush dreadful;  
The angels most heedful,  
Receive each mild spirit,  
New worlds to inherit.

And there the lions ruddy eyes  
Shall flow with tears of gold:  
And pitying the tender cries,  
And walking round the fold:  
Saying: wrath by his meekness  
And by his health, sickness,  
Is driven away,  
From our immortal day.

And now beside thee bleating lamb,  
I can lie down and sleep;  
Or think on him who bore thy name,  
Grase after thee and weep.  
For wash'd in lifes river,  
My bright mane for ever.  
Shall shine like the gold.  
As I guard o'er the fold.<sup>348</sup>

И у песми „Мала скитница“, из *Песама искуства*, долазимо до места где су супротности помирене, у замишљеном прожимању и саживоту две различите институције, црквене и кафанске.

#### МАЛА СКИТНИЦА

Мајко драга, у цркви је хладно,  
А у крчми је лепо, пријатно, топло.  
Где му је драже, ко још да каже,  
Ако не жели небу лаж да каже.

Кад би у цркви мало пива дали,  
И ватрицу топлу, душу да разгали,  
Цели би нам дан црква била стан,  
Не бисмо лако одлазили ван.

С парохом бисмо певали, пили,  
Ко пролећне птице тад бисмо били.

#### THE LITTLE VAGABOND

Dear Mother, dear Mother, the Church is cold.  
But the Ale-house is healthy & pleasant & warm;  
Besides I can tell where I am use'd well,  
Such usage in heaven will never do well.

But if at the Church they would give us some Ale.  
And a pleasant fire, our souls to regale;  
We'd sing and we'd pray, all the live-long day;  
Nor ever once wish from the Church to stray,

Then the Parson might preach & drink & sing.  
And we'd be as happy as birds in the spring:

<sup>348</sup> *Songs of Innocence and of Experience* (Op.cit, pp. 112–113)

А ти, смерно дамо, што си увек тамо,  
Не би знала за пост и за казне само.

And modest dame Lurch, who is always at Church,  
Would not have bandy children nor fasting nor birch.

И Бог би ко отац био срећан тад  
Што су му и деца пуна среће сад.  
Не би врагу судио, нит пијанца кудио,  
Већ га љубио и пићем га нудио.

And God like a father rejoicing to see,  
His children as pleasant and happy as he:  
Would have no more quarrel with the Devil or the Barrel  
But kiss him & give him both drink and apparel.<sup>349</sup>

Затим, поред поменутих „Дечачића“ из *Песамa невиности*, у *Песмама искуства* налазимо још једног „Изгубљеног дечачића“, чији се наслов у односу на онај песме из *Песамa невиности* разликује по употреби неодређеног уместо одређеног члана, у енглеском оригиналу, односно употребе неодређеног уместо одређеног придевског вида, у српском преводу. Песма говори о забрани искреног и слободног мишљења.

#### ИЗГУБЉЕН ДЕЧАЧИЋ

#### A LITTLE BOY LOST

„Нико се ко сам не воли,  
Нит се ико цени тако,  
Нит се може замислити  
Већи од себе икако.

Nought loves another as itself  
Nor venerates another so.  
Nor is it possible to Thought  
A greater than itself to know:

„Како онда ја да волим  
Свога оца, браћу више?  
Волим их кок птице ове  
Што мрвице опколише.“

And Father, how can I love you,  
Or any of my brothers more?  
I love you like the little bird  
That picks up the crumbs around the door.

Свештеник чу дете ово;  
Жарко за косу зграби га  
И повуче за капутић;  
Све задиви ова брига.

The Priest sat by and heard the child.  
In trembling zeal he seiz'd his hair:  
He led him by his little coat:  
And all admir'd the Priestly care.

И с олтара високога  
„Гледајте ђавола“, рече,  
„Што сам суди о истини  
Свете тајне нам највеће!“

And standing on the altar high,  
Lo what a fiend is here! said he:  
One who sets reason up for judge  
Of our most holy Mystery.

Родитељи сузе лију;  
Узалуд их дете зове.  
Скинуше му тад одећу,  
Бацише га у окове.

The weeping child could not be heard.  
The weeping parents wept in vain:  
They strip'd him to his little shirt.  
And bound him in an iron chain.

И спалише ту у цркви;  
Већ је многе пекла она.  
Зар се такве ствари чине  
На обали Албиона<sup>350</sup>!

And burn'd him in a holy place;  
Where many had been burn'd before:  
The weeping parents wept in vain.  
Are such things done on Albions shore.<sup>351</sup>

<sup>349</sup> *Idem*, p. 127

<sup>350</sup> *Албион* је старо и песничко има за Енглеску; у Блејковим спевовима и за заспалог дива, Човека који своје *пало* стање треба да замени *вечним*.

<sup>351</sup> *Songs of Innocence and of Experience* (Op.cit, p. 130)

Слично томе, налазимо у *Песмама искуства* још једну „Изгубљену девојчицу“, која такође говори о забранама и ограничавању слободе.

ИЗГУБЉЕНА ДЕВОЈЧИЦА

*Младости будућности,  
Знај, док ово читаш ти,  
У прошлом се добу том  
Љубав звала злочином.*

У време бајно,  
У лето трајно,  
Младост је чила  
На сунцу била,  
И ту се гола веселила.

Једном млад је пар  
Испунио жар,  
У сам цик зоре,  
Баш кад је горе  
Светлост прошла кроз ноћне прозоре.

Па се играју  
У лепом крају,  
Далеко од свих,  
Родитеља тих;  
И убрзо страх напусти их.

Сложише се тад  
Да се нађу кад  
На тај лепи дан  
Тих се спусти сан,  
Кад уморни путник тражи себи стан.

Девојчурак млад  
Пође оцу тад,  
Али његов лик  
Поприми облик  
Који јој измама страха крик.

„Она, где си ти!  
Одговори ми!  
О стрепње хладне,  
О бриге гадне,  
Што ти оцу седе косе јадне!“

A LITTLE GIRL LOST

*Children of the future Age,  
Reading this indignant page:  
Know that in a former time,  
Love! sweet Love! was thought a crime.*

In the Age of Gold,  
Free from winters cold:  
Youth and maiden bright,  
To the holy light,  
Naked in the sunny beams delight.

Once a youthful pair  
Fill'd with softest care:  
Met in garden bright,  
Where the holy light,  
Had just remov'd the curtains of the night.

There in rising day,  
On the grass they play:  
Parents were afar:  
Strangers came not near:  
And the maiden soon forgot her fear.

Tired with kisses sweet  
They agree to meet,  
When the silent sleep  
Waves o'er heavens deep;  
And the weary tired wanderers weep.

To her father white  
Came the maiden bright:  
But his loving look.  
Like the holy book,  
All her tender limbs with terror shook.

Ona! pale and weak!  
To thy father speak:  
O the trembling fear!  
O the dismal care!  
That shakes the blossoms of my hoary hair<sup>352</sup>

Видимо из свих ових примера да је Блејков приступ остваривања почетне замисли – обједињавања песама по начелу супротности – крајње растерећен и широк, да не кажемо – еклектичан. Очигледно је да почетна замисао ту не може

---

<sup>352</sup> *Idem*, pp. 131–132

сасвим да одреди ток реализације; у супротном, имали бисмо пред собом неприродну творевину, која, самим тим, не би била у стању да основну идеју изнесе; имали бисмо пред собом, на пример, „Вечност“, као апстрактну идеју, која није „пропуштена“ кроз „Време“ и која, самим тим, остаје „скамењена“ и „мртва“.

У вези са димензијама времена, заједничку збирку бисмо могли назвати, са становишта стварања њених саставних делова: *Песме прошлости и садашњости*, што би онда значило да су музе прве збирке – кћери Сећања, а друге – кћери Надахнућа; јер, као што смо рекли, *невиност* у овом, „временском“, процесу не може бити аутентична. Оно што се зове *будућношћу* нашло би се евентуално у њиховом споју, што би, све заједно, чинило обједињени *вечни тренутак* уметничког стварања и доживљаја.

Њихов се заматак налази у боли и патњи *искуства*, које се огледа управо у *сећању*, које тако постаје *невиност*. Уметност подразумева активан однос према овоме, „непрестану менталну борбу“. У уметничком се процесу превазилази прошлост, јер се она активно укључује у садашњост. Самим тим, уметношћу се превазилази сећање,<sup>353</sup> које постаје део садашњег тренутка. То, опет, значи, да су и прошлост и сећање неопходни у овом процесу, и то Блејк добро зна, мада би се, првенствено због његовог става, који личи на искључив и бескомпромисан, могло помислити да то није тако.

Дакле, нема „вечног тренутка“ без сећања – тек када тренутак буде оплођен прошлошћу, он може да постане „тренутак вечности“, тренутак инспирације, открочења; с тим што говоримо о садашњости прошлих тренутака (када су и они *били и јесу* у вези са вечношћу), тј. о вечности прошлих тренутака, и њиховом повезивању вечношћу у њима самима, где сећање постаје предвиђање (смер опет постаје ирелевантан; то кретање је увек двосмерно), на крају крајева, где „постоји све, и ниједан уздах, осмех, суза, / Влас ил’ честица прашине, не могу да нестану.“

Блејк практично представља стваралачки концепт, где се кроз спој супротности долази до потпуног стања, где се прошлост и садашњост срећу, стичу у будућности као вечном тренутку, где се кроз појавно и мерљиво долази до оног што то (још увек) није. Као што је за мерење неопходно утврдити две координате,

---

<sup>353</sup> Peter Ackroyd, *Blake*, op.cit, p. 9

„Сећање је за Блејка вид времена и као такво део палог света...“

“Memory was for Blake an aspect of time and thus part of the fallen world...”

које се затим у једној тачки укрштају, тако је неопходно поћи од нечега што имамо (садашњост), које онда одређујемо у односу на нешто чега се сећамо (прошлост) – то је, дакле, прошлост обременена садашњошћу и садашњост обременена прошлошћу. Резултат тога треба да буде будућност у виду вечног тренутка. Невиност представља сећање, а сећање је одређено и садашњошћу, тј. искуством. Дакле, невиност представља прошлост виђену оком садашњости. А будућност је платно које чека пројекцију. Ако је филм добар, платно ће се запалити и изгорети, и сагледаћемо стварност, у свим њеним димензијама. Ако није, филм ће наставити да се приказује унедоглед, и гледаћемо „стварност“ у мањем броју димензија.

Блејков „животни“, „земаљски“, „временски“ приступ креирању збирке не везује се само за спајање песама по начелу супротности у погледу њиховог садржаја, већ и за друге елементе, попут, рецимо, стилско-техничких одлика версификације, који такође показују да се Блејк не држи строго и круто било каквих правила и форме.

Треба подвући да се, као и по осталим карактеристикама своје поезије, Блејк и по формалним одваја од песничке праксе претходне епохе – класицизма – која се огледа првенствено у беспрекорним јампско-пентаметарским римованим дистисима. Блејк се у најранијем стваралачком раду везује за форму лиричара елизабетинског доба, као и Милтона и енглеских сентименталних песника, па за народну лирику, баладну форму, да би затим, непрестаним иновацијама, тражећи најпогоднији и најприроднији начин за изражавање садржаја, отишао даље у решавању питања прозодије, те коначно наговестио модерне песничке форме.

Још у својој првој песничког збирци Блејк експериментише на пољу метрике, па поред утврђених форми које са својим течним стихом и правилном римом призивају звонку елизабетинску лирику (попут оне, раније наведене, под називом „Песма“, која почиње стиховима „Што пољима слатки газих“), већ постоји и одређен број песама које имају слободнију форму, разноврснији ритам и, мада углавном писане бланкверсом, нагињу ка ономе што се назива модерним слободним стихом („Вечерњачи“).

#### ВЕЧЕРЊАЧИ

Светлокоси анђеле вечери,  
Сад, док сунце на планине леже,

#### TO THE EVENING STAR

Thou fair-hair'd angel of the evening,  
Now, while the sun rests on the mountains, light

Пали бакљу љубави; своју круну  
Стави, и смеши се постељи нашој!  
Љубавима нашим; док навлачиш  
Тамну завесу неба, распи своју  
Росу по цвећу што сад склапа очи  
У сан. Нек западни твој ветар спава  
На језеру; тишином збори оком  
Сјајним и спери сумрак сребром. Сад  
Повући ћеш се; и вук ће се чути  
И лав ће у мрачној шуми да светли:  
Руна наших стада покрива ти  
Света роса: заштити их утицајем.

Thy bright torch of love; thy radiant crown  
Put on, and smile upon our evening bed!  
Smile on our loves; and, while thou drawest the  
Blue curtains of the sky, scatter thy silver dew  
On every flower that shuts its sweet eyes  
In timely sleep. Let thy west wind sleep on  
The lake; speak silence with thy glimmering eyes,  
And wash the dusk with silver. Soon, full soon,  
Dost thou withdraw; then the wolf rages wide,  
And the lion glares thro' the dun forest:  
The fleeces of our flocks are cover'd with  
Thy sacred dew: protect them with thine influence.<sup>354</sup>

Блејкови непосредни претходници углавном су користили јампску стопу (која се састоји од два слога, од којих је први ненаглашен а други наглашен), која и представља најприроднију стопу енглеске версификације. Блејк је, поред јампске, коју налазимо, на пример, у песми „Божанска слика“, користио и друге стопе – трохејску (која се састоји од два слога, од којих је први наглашен, а други ненаглашен), у песмама „Јагње“, „Тигар“, а затим и, пре њега у енглеској поезији ретко коришћену, анапестну стопу (која се састоји од три слога, од којих су прва два ненаглашена а трећи наглашен), у песмама „Ах, сунцокрете“, „Врт љубави“. Блејк, иначе, најчешће слободно меша стопе, тако да му већина песама у том смислу није чиста, па се о одређеној стопи у погледу њене заступљености у некој Блејковој песми може углавном говорити само као о доминантној. Понекад се различите стопе толико смењују, да се не може рећи која преовладава, као у „Смешљивој песми“ или у два „Оџачара“ (смена анапеста и јамба).

#### СМЕШЉИВА ПЕСМА

Кад се шуме смеју гласом радости  
И скакуће поток, све се смејући;  
Кад се ветар смеје с нама веселима,  
А зелено брдо смеје се са свима;

Кад се луг живихан смеје с ливадам  
И смеје се скакавац у призору том;  
Кад и Мери и Сузан и Емили  
Слатким уснама певају Ха, Ха, Хи;

Кад се смеју у хладу шарене птице,  
Где су нам на столу разне посланице;  
Весело тад живи и буди са мном ти,  
Да певамо ту слатку песму Ха, Ха, Хи.

#### LAUGHING SONG

When the green woods laugh, with the voice of joy  
And the dimpling stream runs laughing by,  
When the air does laugh with our merry wit,  
And the green hill laughs with the noise of it.

When the meadows laugh with lively green  
And the grasshopper laughs in the merry scene,  
When Mary and Susan and Emily,  
With their sweet round mouths sing Ha, Ha, He.

When the painted birds laugh in the shade  
Where our table with cherries and nuts is spread  
Come live & be merry and join with me,  
To sing the sweet chorus of Ha, Ha, He.<sup>355</sup>

<sup>354</sup> *Poetical Sketches* (Op.cit, p. 23)

<sup>355</sup> *Songs of Innocence and of Experience* (Op.cit, p. 109)

Понекад се наглашено супротстављају два метра, као у наведеној „Ноћи“, у чијим строфама иза четири јампска стиха долазе четири анапестна.

Негде је, опет, то супротстављање, јампских и анапестних стихова, готово неприметно, природно, као, на пример, у „Гласу древнога барда“.

#### ГЛАС ДРЕВНОГА БАРДА

Младости заносна, амо!  
Погледај зору што сину,  
Тек рођену истину.  
Сенке разума, сумње неста  
И подвалâ; свађа преста.  
Глупост лавиринт велики је,  
Корење јој стазу крије.  
Колико их паде тамо!  
Целу се ноћ спотичу о кости мртвих;  
И знају за опрезност само;  
И водили би друге када то треба њих.

#### THE VOICE OF THE ANCIENT BARD

Youth of delight come hither:  
And see the opening morn,  
Image of truth new born  
Doubt is fled & clouds of reason  
Dark disputes & artful teasing.  
Folly is an endless maze,  
Tangled roots perplex her ways,  
How many have fallen there!  
They stumble all night over bones of the dead;  
And feel they know not what but care;  
And wish to lead others when they should be led.<sup>356</sup>

Дакле, и у погледу коришћења стопа Блејк остаје доследан томе да не постоји правило којег се слепо и по сваку цену треба држати, поготово не зарад њега сама („Онај који никада не мења мишљење, личи на устајалу воду, и гаји гмизавце у уму“) <sup>357</sup>.

И стихове је користио са истом слободом као и стопе, испробавши све дужине, од двостопног до седмостопног стиха, мада му је, што се лирике тиче, најомиљенији четворостопни стих, односно тетраметар.

За Блејкову риму се, што се слободе употребе и непоштовања правила тиче, може рећи слично претходно наведеном, што за последицу има да се код Блејка, још у првој песничкој збирци, разазнаје тежња за превазилажењем риме, ослобађањем од ње, као могућа последица уверења да би могла да одврати пажњу од онога што се говори, или да „успава“, или да макар неће дати никакав позитивни допринос општем изразу; што је пут који ће касније водити стиховима који чине Блејкове спевове.

<sup>356</sup> *Idem*, p. 133

<sup>357</sup> *The Marriage of Heaven and Hell* (Op.cit, p. 191)

“The man who never alters his opinion is like standing water, & breeds reptiles of the mind.”

Lešek Kolakovski, „Pohvala nedoslednosti“, op.cit, str. 218

„Nedoslednost je, jednostavno, skrivena svest o suprotnostima sveta.“



Тако у *Песничким цртицама*, поред песама са правилним римама, има и оних без рима („Пролећу“, „Лету“, „Јесену“, „Зими“ итд), као и оних са неправилним римама. На пример, у песми названој „Песма“, која почиње речима „Тек стигла с роснога брда...“, налазимо већи број неправилних рима (*year-car; shade-head; feet-light; sky-joy*), које је, узгред, у односу на правилне риме, понекад исто тако тешко наћи, ако не и теже.

Сличне риме налазимо и у *Песмама невиности и искуства*, као у песми „Пролеће“ (*girl-small; lick-neck; kiss-face*), или у раније наведеној песми „Сан“ (*hum-home*), као и у раније наведеној песми „Изгубљена девојчица“ (*afar-near, fear*).

#### ПРОЛЕЋЕ

Фрулу дај,  
Муку крај.  
Птица жар,  
То је чар.  
Славуј ту,  
У долу.  
Шеве лет,  
Срећан свет.  
Весело, весело, у сусрет лету.

Малишан,  
Насмејан.  
Цурица,  
Слатка сва.  
Певаш ти,  
И петли.  
Дечји глас,  
Срећан час.  
Весело, весело, у сусрет лету.

Јагњешце,  
Ево ме.  
Лизни ми  
Вратић ти.  
Чупнем ту  
Вуницу.  
Љубим сво  
Лишце то.  
Весело, весело, сусрећемо лето.

#### SPRING

Sound the Flute!  
Now it's mute.  
Birds delight  
Day and Night.  
Nightingale  
In the dale  
Lark in Sky  
Merrily  
Merrily Merrily to welcome in the Year

Little Boy  
Full of joy.  
Little Girl  
Sweet and small,  
Cock does crow  
So do you.  
Merry voice  
Infant noise  
Merrily Merrily to welcome in the Year

Little Lamb  
Here I am,  
Come and lick  
My white neck.  
Let me pull  
Your soft Wool.  
Let me kiss  
Your soft face.  
Merrily Merrily we welcome in the Year<sup>358</sup>

Блејк иде дотле да понекад напросто понови једну реч (таутолошка рима) уместо да нађе праву риму, као у већ наведеној „Малој скитници“, где понавља реч

<sup>358</sup> *Songs of Innocence and of Experience* (Op.cit, pp. 113–114)

*well* (а у којој, успут, „римује“ и значењски, односно по супротности: *cold–warm*) или у „Ђаку“, где понавља реч *appear*.

ЂАК

„Волим да устанем у зору, лети,  
Када са сваког дрвета пева,  
И кад ми ловчев зов долети,  
Кад са мнош зацвркуће шева;  
О, каква слатка врева!“

Али кад крену у школу у јутро то,  
Одмах свака радост оде,  
Док их прати око окрутно,  
Малишани дан проводе  
Уз уздах ког стрепње роде.

„Па седим погнуте главе тако,  
Часове зебње проводим тада;  
У књизи не видим радост никако,  
Седећи у школи када  
По њој та досадна киша пада.“

Зар се птица, што за радост се роди,  
Из кавеза песмом јави!  
Шта ће дете ког страх води,  
До крила да остави,  
Младост да заборави!

„Оче, мајко, кад пупољак расти неће,  
Јер је откинут, одуван,  
И кад остане нежно цвеће  
Без радости за свој пролећни дан,  
Уз тугу и страх ужасан,

Како да лето нама радост створи,  
Како да се воће појави,  
Како да скупимо што туга разори,  
Да се родна година слави,  
Љутита зима кад се појави?“

THE SCHOOL BOY

I love to rise in a summer morn,  
When the birds sing on every tree;  
The distant huntsman winds his horn,  
And the sky-lark sings with me.  
O! what sweet company.

But to go to school in a summer morn  
O! it drives all joy away;  
Under a cruel eye outworn,  
The little ones spend the day,  
In sighing and dismay.

Ah! then at times I drooping sit,  
And spend many an anxious hour.  
Nor in my book can I take delight,  
Nor sit in learnings bower,  
Worn thro' with the dreary shower

How can the bird that is born for joy,  
Sit in a cage and sing.  
How can a child when fears annoy,  
But droop his tender wing,  
And forget his youthful spring.

O! father & mother, if buds are nip'd,  
And blossoms blown away,  
And if the tender plants are strip'd  
Of their joy in the springing day,  
By sorrow and cares dismay,

How shall the summer arise in joy  
Or the summer fruits appear  
Or how shall we gather what griefs destroy  
Or bless the mellowing year,  
When the blasts of winter appear.<sup>359</sup>

Понављање боље звучи када се појави у виду рефрена, као у песми „Јагње“ (*thee*) или у песми „Туђа туга“ (*be*).

ТУЂА ТУГА

Зар за туђу бол да знам,  
А да не знам бол и сам?  
Зар да знам за туђи јад,  
А не пружим помоћ тад?

ON ANOTHERS SORROW

Can I see anothers woe,  
And not be in sorrow too.  
Can I see anothers grief,  
And not seek for kind relief.

<sup>359</sup> *Idem*, pp. 132–133

Зар плач неки да чујем,  
Да с тугом не другујем?  
Зар да отац не хаје  
За дечије јецаје?

Зар ће мајка да гледа  
Сузне очи свог чеда?  
Не, то бити не може;  
Никад бити не може.

Зар да он, што види све,  
Јад царића поднесе,  
Слуша бригу птичице  
И страхове дечице,

Да крај гнезда не дође  
Све док туга не прође,  
Да не бди над креветом  
И плаче са дететом,

Да не пробди ноћ и дан  
Бришући све сузе нам?  
О, то бити не може;  
Никад бити не може.

Свима радост он даје,  
Мало дете постаје;  
Постаје човек болан,  
Јер осећа бол и сам.

Не мисли да уздахом  
Не јављаш се творцу твој.  
Не мисли да сузу ти  
Творац твој сад не види.

Он нам радост своју да,  
Да нам тугу одагна;  
А плач његов престане  
Тек кад туга нестане.

Can I see a falling tear,  
And not feel my sorrows share,  
Can a father see his child,  
Weep, nor be with sorrow fill'd.

Can a mother sit and hear,  
An infant groan an infant fear –  
No no never can it be.  
Never never can it be.

And can he who smiles on all  
Hear the wren with sorrows small,  
Hear the small birds grief & care  
Hear the woes that infants bear –

And not sit beside the nest  
Pouring pity in their breast,  
And not sit the cradle near  
Weeping tear on infants tear.

And not sit both night & day,  
Wiping all our tears away.  
O! no never can it be.  
Never never can it be.

He doth give his joy to all.  
He becomes an infant small.  
He becomes a man of woe  
He doth feel the sorrow too.

Think not, thou canst sigh a sigh,  
And thy maker is not by.  
Think not, thou canst weep a tear,  
And thy maker is not near.

O! he gives to us his joy,  
That our grief he may destroy  
Till our grief is fled & gone  
He doth sit by us and moan<sup>360</sup>

Понекад, као у већ наведеној песми „Успаванка“, Блејк ради римовања слободно употреби, на пример, глаголски облик у трећем лицу једине презенте (*beguiles*) уместо, како би требало, трећег лица множине (*beguile*).

С обзиром на то да је једна од главних одлика Блејковог дела у целини његова подстицајност, могло би се закључити да су и ове риме, у крајњој линији, у тој служби, попут осталих поменутих Блејкових искакања и преливања („Бунар садржи, извор прелива“)<sup>361</sup>.

<sup>360</sup> *Idem*, pp. 116–117

<sup>361</sup> *The Marriage of Heaven and Hell* (Op.cit, p. 184)

“The cistern contains: the fountain overflows”

Ипак, велик део Блејкове лирике је у том смислу конвенционалан, што је, опет, могло би се рећи, у складу са наведеним одступањима – јер да би и та одступања имала смисла, мора да постоји чврста подлога, од које може да се одскочи. Одступања могу да имају своје уметничко оправдање, уколико имају од чега да одступе. Уз то, она су, у Блејковом конкретном случају, и последица уверења да је занатско, или ма које спољашње савршенство – једнострано, те само по себи беживотно, и, као такво, странпутица (Блејк би рекао – антихрист). При том, не мора да значи да Блејк овај наук представља свесно кроз форму својих песама. То пре чини интуитивно, обезбеђујући му тако, кроз аутентичност, још већу вредност.

Истовремено, на поменута одступања се може гледати као на логичну последицу Блејковог непристајања на ма који или ма чији систем. Наравно, све се то може схватити и као пука последица: Блејкове недовољне бриге за формалне елементе поезије; аутоматског писања; недостатка стрпљења, самодисциплине, формалног образовања и сл. Међутим, у неким његовим песмама из рукописа, било оних које су тамо и остале било оних које су постале део *Песама невиности и искуства*, дакле, било у недовршеним било у довршеним делима, наилазимо на разне варијанте, промене, тражења најпогодније речи, стиха, риме, што показује да он јесте трагао, у процесу настанка својих дела, за најпогоднијом формом за исказивање садржаја, успевајући да у својим најбољим песмама оствари онај јединствени спој једноставне форме и дубоког, слојевитог значења. У вези са тим, Иванка Ковачевић у својој студији о Блејку каже да иако се савршена природност Блејкових најбољих лирских песама чини производом врхунске инспирације, не треба сматрати да се Блејк ослањао искључиво на свој таленат и да их није брижљиво дотеривао.<sup>362</sup> Као што је већ наведено, ово се јасно може видети, између осталих, на примеру песме „Тигар“.

Блејк у својој лирици, како из збирке *Песме невиности и искуства* тако и из рукописа, задржава и правилну риму као значајно техничко средство. Поред римовања углавном једносложних речи на крају стихова у строфама од по четири (следећих схема: *абаб*, *аабб*, *абцб*), дакле спољашњих рима, налазимо и леонинске стихове, дакле стихове са унутрашњим римама (као у песмама: „Оцачар“,

---

<sup>362</sup> Ivanka Kovačević, „Viljem Blejk“, *Engleska književnost 2*, op.cit, str. 94

„Изгубљени дечачић“, „Пронађени дечачић“, „Успаванка“, обе „Дадиљине песме“, „Анђео“, „Љиљан“, „Врт љубави“, „Мала скитница“), којима, углавном при крају или на самом крају песме, потцртава, наглашава изречено и појачава утисак.

#### ПРОНАЂЕНИ ДЕЧАЧИЋ

Дечачић изгубљен у риту  
Бледо светло виде;  
Суза му крете, ал' Бог види дете;  
Ко отац у белом иде.

Пољуби га, за руку узе,  
Одведе мајци Бог.  
Што је уз тугу, кроз дољу дугу,  
Сузна звала синчића свог.

#### THE LITTLE BOY FOUND

The little boy lost in the lonely fen,  
Led by the wand'ring light,  
Began to cry, but God ever nigh,  
Appeard like his father in white.

He kissed the child & by the hand led  
And to his mother brought,  
Who in sorrow pale, thro' the lonely dale  
Her little boy weeping sought.<sup>363</sup>

#### ЉИЉАН

Трн свој даје скромна ружа,  
Рог свој кротка овца пружа;  
А љиљан се бели љубави весели;  
Нит му трн нит му рог лепоту дели.

#### THE LILLY

The modest Rose puts forth a thorn:  
The humble Sheep, a threatening horn:  
While the Lilly white, shall in Love delight,  
Nor a thorn nor a threat stain her beauty bright<sup>364</sup>

Уколико би се правила равнотежа између два става, могло би се рећи да Блејк неке своје песме напросто није дотеривао, док друге јесте; као што за неке није смислио наслов, па, на пример, у *Песничким цртицама* има седам песама које носе наслов „Песма“, док је за неке песме, као што је, у рукопису, „Хришћанска трпељивост“, наслов и мењао, тј. смишљао нов, која у *Песмама невиности и искуства* добија наслов „Отровно дрво“.

#### ОТРОВНО ДРВО

Побеснех на друга свог;  
То рекох, нешта беса мог.  
Побеснех душмана рад;  
То не рекох, бес процва гад.

Ноћу, дању, уз свој страх,  
Сузама га заливах;  
Осмесима сунчах злим,  
Лукавствима свакаквим.

#### A POISON TREE

I was angry with my friend:  
I told my wrath, my wrath did end.  
I was angry with my foe:  
I told it not, my wrath did grow.

And I watered it in fears.  
Night & morning with my tears:  
And I sunned it with smiles.  
And with soft deceitful wiles.

<sup>363</sup> *Songs of Innocence and of Experience* (Op.cit, p. 109)

<sup>364</sup> *Idem*, p. 126

Дан и ноћ је растао  
И јабуком настао.  
А душман је, кад је виде,  
Добро знао куда иде.

And it grew both day and night.  
Till it bore an apple bright.  
And my foe beheld it shine.  
And he knew that it was mine.

Ушуња се у мој врт  
Кад ноћ прекри сваки прт.  
Зором тамо срећан зајох –  
Под крошњом га мртвог најох.

And into my garden stole.  
When the night had veild the pole;  
In the morning glad I see;  
My foe outstretchd beneath the tree.<sup>365</sup>

Употреба интерпункције код Блејка наизглед је сасвим произвољна (често је и нема, и то не само у делима из рукописа, већ и у објављеним), као и његов правопис уопште и граматичка правила (што у преводу нема потребе пратити); то, опет, у Блејковом случају, за читаоца може бити подстицајно, у складу са његовим делом у целини.

Да је Блејк приликом стварања *Песамa невиности и искуства* ишао на формално савршенство, значило би то да делу прилази споља и да даје примат апстрактној идеји, уместо да иде изнутра – да полази од ситних и непосредних појединости, саставних делова целине, који је и изграђују.

У вези са тим, Блејк каже: „Опште знање је удаљено знање; у појединостима се налазе мудрост и срећа“.<sup>366</sup>

Каже и ово: „Уопштава идиот. Само је препознавање појединачног одлика вредности. Општа знања су она знања која имају идиоти.“<sup>367</sup>

И, коначно: „Шта је опште знање? Постоји ли тако нешто? Строго говорећи, све знање је посебно.“<sup>368</sup>

О односу општег и појединачног Блејк говори и у кратком тексту *О Хомеровој поезији* (1820): „Сваки спев мора нужно да буде савршена целина, а зашто је Хомеров нарочито такав, не бих знао да кажем: он прича причу о Белерофону и изоставља Парисову пресуду, и то је не тек део, већ један од главних делова Хомерове теме. Али када

---

<sup>365</sup> *Idem*, pp. 129–130

<sup>366</sup> *A Vision of the Last Judgment* (Op.cit, p. 560)

“General Knowledge is Remote Knowledge; it is in Particulars that Wisdom consists & Happiness too.”

<sup>367</sup> *The Marginalia – Annotations to the Works of Sir Joshua Reynolds* (Op.cit, p. 641)

“To Generalize is to be an Idiot. To Particularize is the Alone Distinction of Merit. General Knowledges are those Knowledges that Idiots possess.”

<sup>368</sup> *Idem*, p. 648

“what is General Knowledge is there Such a Thing Strictly Speaking All Knowledge is Particular”

је дело јединствено, оно је и у деловима онакво какво је у целини; торзо је јединствен колико и Лаокоон“.<sup>369</sup>

Са друге стране, управо би Блејково стално залагање за посвећивање нарочите пажње непосредним животним појединостима (*minute particulars*)<sup>370</sup> било у супротности са произвољностима које на том плану налазимо у његовој поезији, управо у вези са њеним саставним деловима.

Али, и тиме, као да нас учи да не размишљамо „праволинијски“, већ да су баш непрестана „искакања“ и „одскакања“ непоходан предуслов „правилног“ начина размишљања, који подразумева изграђивање „парадоксалног склада“, што би представљало и жив пример преливања Блејкове поетике истовременог постојања и допуњавања супротности на шири план.<sup>371</sup>

---

<sup>369</sup> *On Homer's Poetry* (Нав. према: The Complete Poetry and Prose of William Blake, ed. David V. Erdman, op.cit, p. 273)

“Every Poem must necessarily be a perfect Unity, but why Homer's is peculiarly so, I cannot tell; he has told the story of Bellerophon & omitted the Judgment of Paris, which is not only a part, but a principal part, of Homer's subject.

But when a Work has Unity, it is as much in a Part as in the Whole: the Torso is as much a Unity as the Laocoon.”

<sup>370</sup> *Jerusalem* (Op.cit, p. 833, 91:18–21)

„Тај што би да види Бога, видеће га у његовој деци,  
Најпре, пријатељству и љубави; па у Божјој породици, усред које  
Исус биће; дакле, тај што жели визију да има, савршено Цело,  
Имаће је у саставним деловима, окупљеним...”

„He who would see the Divinity must see him in his Children  
One first, in friendship & love; then a Divine Family, & in the midst  
Jesus will appear; so he who wishes to see a Vision; a perfect Whole  
Must see it in its Minute Particulars; Organized...”

*Idem* (p. 834, 91:29–30)

„Ал' животност општих облика је у појединостима: а свака је  
Појединост човек, члан божански божанског Исуса.“

“But General Forms have their vitality in Particulars: & every  
Particular is a Man; a Divine Member of the Divine Jesus.”

<sup>371</sup> Lešek Kolakovski, „Pohvala nedoslednosti“, op.cit, str. 224–225

„I odmah se javlja pitanje: da li doista možemo proklamovati načelo nedoslednosti na savršen način, odnosno dosledno. Da li postoji oblast događanja ljudskog života u odnosu na koju ćemo primenjivati potpunu doslednost, dospevajući time u suprotnost koja se protivi našem odricanju. Na to pitanje moramo odgovoriti pozitivno. Oblast takvih događanja postoji. Takva događanja nazivamo elementarnim situacijama.

*Elementarne situacije su one u kojima zamire taktika, to jest ljudske situacije prema kojima naš moralni odnos ostaje nepromenjen, bez obzira na okolnosti u kojima se te situacije ostvaruju. Ako čovek umire od gladi, a mogu da mu dam da jede, onda ne postoji nikakav skup okolnosti u kojima bi bilo ispravno reći: 'taktički je bolje dopustiti da umre'; ili, ako ne mogu da mu pomognem, da kažem: 'taktički je bolje prećutati njegovu smrt izazvanu glađu'... U elementarnim situacijama vrednosti nedoslednosti prestaju da igraju ulogu. ovde iznenada susrećemo svet sa dve vrednosti. Na taj način naša pohvala nedoslednosti je i nedosledna; vrednost nedoslednosti ima određene granice u kojima je ona važna, a to su granice u kojima je stvarnost ispunjena suprotnostima – ali do izvesne mere (sve vreme govorimo o stvarnosti vrednosti, a ne o stvarnosti koja je predmet teorijskog mišljenja). Jer, ako se udubimo opazićemo da biti dosledan u nedoslednosti znači zatvoriti se činom (upražnjavanje određene doslednosti) nečeg, čija je afirmacija (tj.*

Уз то, могао би, за оне који ово, као недовољно „јасно омеђено“ и „убличено“ (што су, парадоксално, опет Блејкови термини), не желе да узму у обзир, бити користан и закључак Марка Грчића, који, ценећи и волећи Блејково дело (чији је знатан део и превео на свој језик) и пишући о њему из очигледног осећања суштинске блискости, даје својеврсну формулу превазилажења „антиномија“ у Блејковом делу следећим речима: „Blakeova nas koncepcija čovjeka, ako je pokušamo izvesti iz njegovih stihova i prozних ulomaka i prevesti je u neki suvisao sustav ideja, zbunjuje nejedinstvenošću, a često i protuslovljima. No Blake nije bio filozof nego, u prvom redu, pjesnik, i nije toliko mario da iznosi ideje koliko da izrazi, u raznim dobima života, svoje uvide neposrednošću vizije. Kad, koliko-toliko, upoznamo cjelokupno njegovo djelo, osjećamo u pozadini svakoga stiha, rečenice ili crteža *jedinstvenost vizije*. Čim ga pokušamo rastumačiti analizom, gubimo se u *protivurječjima*. Taj je paradoks neizbježiv, i ja sam sklon pripisati ga ograničenjima vlastitoga duha.“<sup>372</sup>

Блејкови *minute particulars* означавају непосредне, конкретне, животне појединости, као саставне делове таквих већих, чија суштина, у складу са општим преливањем облика и садржавању већег у мањем, чини суштину и оних првих,<sup>373</sup> што је и предуслов за прелазак из једне у другу димензију, за прелазак из Времена у Вечност.

---

afirmacija nedoslednosti) sadržina tog čina, a to znači naći se u nemogućoj situaciji, u antinomiji. Budimo onda nedosledni i u samoj nedoslednosti – ili, drugim rečima, primenjujmo načelo nedoslednosti prema voj samoj. Međutim, neko nam može zameriti da upravo tada primenjujemo nedoslednost u krajnjem vidu i da na taj način potpunu nedoslednost ostvarujemo upražnjavajući nedoslednost – jer, ako smo uvek nedosledni, naša nedoslednost će biti potpuno dosledna, tako da uvek ne bismo bili nedosledni; s obzirom na to da ograničavamo nedoslednost, tj. ako stalno nismo nedosledni, tek tada postajemo apsolutno nedosledni. Drugim rečima – došli smo do najkласичnije antinomije klasa: dosledna nedoslednost nije dosledna nedoslednost (jer sama nedoslednost u načelu isključuje nedoslednost); nedosledna nedoslednost zapravo je dosledna nedoslednost. Stoga predlažemo očuvanje načela doslednosti kao vrednosti: upražnjavajući načelo nedoslednosti na nedosledan način.“

<sup>372</sup> „William Blake“, Marko Grčić, *Forum*, juli–decembar 1979, knj. 38, br. 7–8, str. 176, прештампано у: Blake, William: *Vječno evanđelje*, Zagreb, GZH, 1980, str. 32–33.

<sup>373</sup> Leopold Damrosch, Jr., *Symbol and Truth in Blake's Myth*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1980, p. 17

„Оно што је Блејк желео – попут Колрица и других романтичара који су хтели да заснују идеализам без одбацивања истинског доприноса емпиризма – била је теорија општег у посебном. Блејк не 'обара' дуализам. Он не прихвата погрешну врсту дуализма – ону испражњене душе, са једне стране, и испуњеног објекта, са друге – дуализма у ком се ништа среће са ништа.“

“What Blake wanted – like Coleridge and the other Romantics who sought to establish idealism without abandoning the real contributions of empiricism – was a theory of the universal in the particular. Blake does not ‘subvert’ dualism. He refuses the wrong kind of dualism – that between the evacuated soul, on the one hand, and the phenomenalized object, on the other, a dualism of nothing meeting nothing.”



У контексту наше теме, били би то производи Времена,<sup>374</sup> као истовремено и производи наше тренутне перцепције, која је, због поменуте суштине, ипак праћена и свешћу о својој непотпуности и недовољности. Како је „Вечност у љубави са производима Времена“, они свакако чине пут који води у Вечност, што значи да се нипошто не смеју занемарити.<sup>375</sup>

У односу на Бога, те би појединости били људи; у односу на људе – њихова деца; у односу на живот – његове радости, нарочито испољавање љубави; у моралној сфери – опроштење,<sup>376</sup> у уметности – само дело, његово настајање и постојање,<sup>377</sup> у науци – чињенице до којих се долази. Укратко, те би појединости биле стварност која нас окружује.<sup>378</sup>

Залагањем за непосредне појединости, Блејк се залаже за сам живот, у његовом појавном облику: могло би се рећи, за људе, који Бога чине – самим тим и за Бога; самим тим за људе; самим тим за Бога; самим тим...

„Ратови су наши – ратови живота, и љубавне ране,  
Тим копљима интелекта, крилатим стрелама мисли,  
Заједничким у љубави и у гневу непрестаном,  
Живимо ко један човек; скупљајући наша чула,  
Ми видимо мноштво тада; кад ширимо, ми видимо једно,  
Један човек – цела породица; а једнога тог човека  
Зовемо Исусом Христом: он у нама, ми у њему  
Живимо у правом складу у земљи живота, Рају,  
Дајући и примајући, праштајући међусобно.“<sup>379</sup>

---

<sup>374</sup> Simon Jarvis, “Thinking in Verse”, *British Romantic Poetry*, ed. James Chandler and Maureen N. McLane, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, p. 107

„Ово... нису чисте емпиријске датости, већ пре мускулатура духовнога тела. Непосредне појединости су нам познате јер представљају нас, не тело које 'имамо', већ које јесмо.“

“These... are not the sheer givenness of empiricism, but rather the musculature of the spiritual body. Minute particulars are known because they are us, that body which we do not ‘have’, but are.”

<sup>375</sup> *The Marginalia – Annotations to The Works of Sir Joshua Reynolds* (Op.cit, p. 650)

„Жртвуј делове. Шта остаје од целине?“

“Sacrifice the Parts. What becomes of the Whole”

<sup>376</sup> Уопштавањем се постављамо наспрам живота, када теорија постаје важнија од праксе. Уместо конкретном, посвећујемо се апстрактном, када губимо разумевање за људско, а самим тим и простор за опроштење.

<sup>377</sup> Уметник полази од сопствених средстава, појединачних, и ствара појединачно дело, које се развија органски, изнутра, са унутрашњим разлогом, никако споља, наметнуто, накалемљено.

<sup>378</sup> Види: S. Foster Damon, *A Blake Dictionary*, op.cit, p. 280

<sup>379</sup> “Our wars are wars of life, & wounds of love,  
With intellectual spears, & long winged arrows of thought:  
Mutual in one anothers love and wrath all renewing  
We live as One Man; for contracting our infinite senses  
We behold multitude; or expanding: we behold as one,  
As One Man all the Universal Family; and that One Man  
We call Jesus the Christ: and he in us, and we in him,

За разлику од највећег дела лирике, Блејку је у „пророчким књигама“ била потребна другачија врста стиха – она која би могла дуго да се понавља а да не изазове монотонију или замор,<sup>380</sup> као и да буде способна да носи најразноврсније мисли и осећања – дакле, врста стиха која би Блејку значила оно што је његовим великим претходницима, попут Марлоа, Шекспира, Милтона, значио неримовани јампски пентаметар.

У вези са тим, пишући у уводном делу свог спева *Јерусалим* о стиху којим је испеван, Блејк каже: „Кад су ми ови стихови први пут диктирани, сматрао сам монотону каденцу попут Милтонове и Шекспирове и свих писаца енглеског бланкверса, ослобођену окова риме, неопходним и незамењивим делом стиха. Али убрзо сам схватио да је у устима правог говорника оваква монотонија не само неприкладна, већ и да представља окове попут саме риме. Стога сам унео разноврсност у сваки стих, како у погледу каденце тако и броја слогова. Свака реч и свако слово су проучени и стављени на одговарајуће место: снажни стихови одређени су за снажне делове, благи и тихи за благе и тихе, а прозаични за мање важне делове, а сви су једни другима неопходни...“<sup>381</sup>

Ово би се могло сматрати својеврсним манифестом слободног стиха. Блејк иде дотле да кроз сталну промену стиха негира метричку стопу и дође до онога што би се звало ритмичком прозом, и да тако поетизује, обезвремени живот.

Иначе, слободни стих Блејк користи у „Теми“ *Венчања неба и пакла*, из 1790. године, што је један од првих примера употребе слободног стиха у енглеској поезији уопште.

---

Live in perfect harmony in Eden the land of life,  
Giving, receiving, and forgiving each others trespasses.“  
*Jerusalem* (Op.cit, p. 699, 34:14–22)

<sup>380</sup> Ivanka Kovačević, „Viljem Blejk“, op.cit, str. 98

„Uz to je pesnik krajnje nametljiv sa svojim rešenjima koja nudi u bučnim stihovima. Čitalac se zamori od njegovog povišenog tona, od prejake grmljavine, bezdana, sagorevanja u pepeo. Čak i njegov veliki poštovaalac Kazin kaže da Blejk često trešti kao pokvarena gramofonska ploča.“

<sup>381</sup> “When this Verse was first dictated to me I consider’d a Monotonous Cadence like that used by Milton & Shakespeare & all writers of English Blank Verse, derived from the modern bondage of Rhyming; to be a necessary and indispensable part of Verse. But I soon found that in the mouth of a true Orator such monotony was not only awkward, but as much a bondage as rhyme itself. I therefore have produced a variety in every line, both in cadences & number of syllables. Every word and every letter is studied and put into its fit place: the terrific numbers are reserved for terrific parts – the mild & gentle, for the mild & gentle parts, and the prosaic, for inferior parts: all are necessary to each other...”

*Jerusalem* (Op.cit, p. 637)

## ТЕМА

Ринтра урличе и тресе своје ватре  
у бременитом зраку;  
Гладни облаци висе над понором.

Некада благ, и на опасној стази,  
Праведник се држао свога пута у  
Долини смрти.  
Руже су биле засађене тамо где расте трње.  
А у јаловој пустари  
Певале су медоносне пчеле.

Затим се засади опасна стаза,  
И река и извор беху  
На свакој литици и гробу,  
А избледеле кости  
Прекри црвена земља.

Све док нитког не напусти угодне стазе  
Да би ходио опасним и отерао  
Праведника у јалова поднебља.

Сада подмукла змија иде  
У кроткој понизности.  
А праведник бесни у дивљини  
Где лавови лутају.

Ринтра урличе и тресе своје ватре  
у бременитом зраку;  
Гладни облаци висе над понором.

## THE ARGUMENT

Rintrah roars & shakes his fires  
in the burdend air;  
Hungry clouds swag on the deep

Once meek, and in a perilous path,  
The just man kept his course along  
The vale of death.  
Roses are planted where thorns grow.  
And on the barren heath  
Sing the honey bees.

Then the perilous path was planted:  
And a river, and a spring  
On every cliff and tomb;  
And on the bleached bones  
Red clay brought forth.

Till the villain left the paths of ease,  
To walk in perilous paths, and drive  
The just man into barren climes.

Now the sneaking serpent walks  
In mild humility.  
And the just man rages in the wilds  
Where lions roam.

Rintrah roars & shakes his fires  
in the burdend air;  
Hungry clouds swag on the deep.<sup>382</sup>

Блејк је своје „пророчке књиге“ писао углавном у дугом стиху, од седам стопа, библијске реторичности, са ритмом који одржава стих у повишеном тоналитету, дочаравајући величину (у ма ком смислу) онога што се опева.

У својим најранијим „пророчким књигама“, спевовима *Књига о Тели* (1789) и *Тиријел* (1789), Блејк користи седмостопни стих, који је у првом од ових спевова доминантно јампски.

У спеву *Француска револуција* (1791) Блејк је, први и последњи пут, употребио анапестни седмостопни стих.

У следећим спевовима, *Визијама Албионових кћери* (1793), *Америци* (1793), као и у наративним деловима *Европе* (1794), Блејк користи јампски седмостопни стих, да би у потоњим спевовима прешао на анапестни триметар: *Књига о Јуризену*

<sup>382</sup> *The Marriage of Heaven and Hell* (Op.cit, p. 180)

(1794), *Књига о Аханији* (1795), *Књига о Лосу* (1795), док у делу пева *Песма о Лосу* (1795) под називом „Африка“ користи слободни стих, да би у „Азији“ такође користио триметар.

У своја три последња, највећа пева – *Вала* или *Четири зоа* (1803), *Милтон* (1808) и *Јерусалим* (1818) – Блејк се враћа септаметрима.

Како Блејк, дакле, уз јединство на нивоу садржаја, тежи и ка остварењу јединства садржаја и форме, може се рећи да и верификациона средства дају свој допринос остваривању Блејкове опште тежње.

Основна Блејкова тежња јесте преношење Истине (превазилажење Времена), у коју он остварује увида снагом имагинације. С друге стране, Истина се не може отворено представити. У једном писму Блејк пише: „Кажете да ми је потребан неко ко ће да објасни моје идеје. Али требало би да знате да је оно што је велико – нужно нејасно слабим људима. Оно што се може отворено представити идиоту, није вредно моје пажње. Најмудрији стари сматрали су оно што није сувише изричито најпогоднијим за подучавање, јер буди способности за деловање. Поменућу Мојсија, Соломона, Езопа, Хомера, Платона“.<sup>383</sup>

Истовремено, „онај који не може да препозна Истину, није је ни вредан“.<sup>384</sup>

У преношењу Истине, Блејк користи слике и симболе, као средства помоћу којих је могуће искусити оно што се не да потпуно разумети. Користи универзални језик, онај који би свако могао да разуме, којим се преноси суштина; дакле, песнички језик, на супрот оном којим се већина људи служи – површинском, оном којим се тешко и тек делимично преноси већина појмова, разних облика свести и подсвести, интуиције, оном који самом себи представља препреку.

Блејк у својим лирским песмама, сажетим и једноставним по форми, а емоционално снажним и набијеним значењем, користи и добро познате, конвенционалне симболе, дакле амблеме, као што су јагње, ружа, љиљан, али и нове симболе, који и остављају најдубљи утисак, попут тигра, као супротности

---

<sup>383</sup> “You say I want somebody to Elucidate my Ideas. But you ought to know that What is Grand is necessarily obscure to Weak men. That which can be made Explicit to the Idiot is not worth my care. The wisest of the Ancients consider’d what is not too Explicit as the fittest for Instruction, because it rouses the faculties to act. I name Moses, Solomon, Esop, Homer, Plato.”

*The Letters – To Revd Dr Trusler, August 23, 1799 (Op.cit)*

<sup>384</sup> “He who does not Know Truth at Sight is unworthy of Her Notice.”

*The Marginalia – Annotations to The Works of Sir Joshua Reynolds (Op.cit, p. 659)*

јагњету, или сунцокрета, који стално погледом прати сунце, док је заувек везан за земљу.

У својим дужим песничким делима, Блејк је, коришћењем оригиналне митологије и симбола, представљао сопствене увиде у људску душу, изражавајући нешто што је дотад било неистражено и за шта није постојао адекватан језик. Дакле, стварао је и сопствени језик (или сопствени систем: „Морам да створим систем, или да будем роб туђег“<sup>385</sup>), како због непостојања одговарајућег тако и због суштине истинске уметности, чија одлика, и природна компонента, јесте оригиналност, с обзиром на то да увек доноси ново, тј. да доноси новим, често и на рачун разумевања ње саме.

У једном писму Блејк каже: „Алегорија која се обраћа интелектуалним снагама, док је потпуно скривена од материјалног разумевања, моја је дефиниција најузвишеније поезије.“<sup>386</sup>

На другом месту, опет, каже: „Страшни суд није прича или алегорија већ визија. Прича или алегорија је сасвим другачија и нижа врста поезије, док визија или имагинација представља оно што вечито постоји, стварно и непромењиво.

---

<sup>385</sup> “I must Create a System, or be enslav'd by another Mans”

*Jerusalem* (Op.cit, p. 651)

Morton Paley, *The Traveller in the Evening*, Oxford University Press, Oxford and New York, 2003, p. 1  
„Чувене Лосове речи као његова сопствена изјава, које то и јесу ако на прави начин разумемо шта 'систем' у овом контексту значи. Блејк је стварао систем још од средине деведесетих година 18. века. Две велике пионирске критичке књиге о Блејку – *Вилијам Блејк: филозофија и симболи* С. Ф. Дејмона и *Страшна симетрија* Нортропа Фраја – у великој мери су посвећене истраживању значења и структуре његовог дела – што је подухват преко потребан јер су многи некад мислили да их оно и нема. Међутим, за неке је читаоце показивање да Блејкова митологија има кохерентно значење подразумевало то да је Блејк створио непромењив, сталан систем симболизма чији су сви делови међусобно повезани и који није подложен променама. Ничег даљег од истине. Блејков систем никад није био постојан или, како би он то могао да каже, 'окамењен'. Непрестано је текао, развијао се, мењао.“

“Los's famous words are usually taken as a statement on Blake's part, and so they are if we rightly understand what 'a System' in this context means. Blake had been in the process of creating a System ever since the mid-1790s. Two of the great pioneer works of Blake criticism – S. Foster Damon's *William Blake: His Philosophy and Symbols* and Northrop Frye's *Fearful Symmetry* – are largely devoted to exploring its meaning and structure – an enterprise particularly necessary because many once believed it had none. However, for some readers the demonstration that Blake's mythology had a coherent meaning implied that Blake had created a fixed, sustained framework of symbolism all the parts of which were interrelated, and which was not subject to change. Nothing could be further from the truth. Blake's System was never stable or, as he might have said, 'petrified'. It was continually in progress, evolving, changing.”

<sup>386</sup> “Allegory addressd to the Intellectual powers while it is altogether hidden from the Corporeal Understanding is My Definition of the Most Sublime Poetry.”

*The Letters – To Thomas Butts, July 6, 1803* (Op.cit, p. 730)

Причу или алегорију стварају кћери Сећања. Имагинацију окружују кћери Надахнућа...<sup>387</sup>

Блејк је или под различитим терминима подразумевао исте ствари или је мењао мишљење о алегорији. Какогод, о алегорији говори углавном онако како то чини у другом наводу. Сажимајући Блејкове ставове у вези са тим, С. Ф. Дејмон каже: „Алегорија настаје у интелекту и тражи емоционалну форму. Символично представљање, међутим, јесте књижевно средство при којем психолошке реалности стижу из подсвести и узимају чулну форму. Алегорија је загонетка, која пропада ако се не реши; симболика је сан, који пропада ако му је целокупно значење очигледно. Алегорија је за поезију оно што је догма за религију.

Колико знам, Блејк је први енглески критичар који их је разликовао.<sup>388</sup>

Могло би се рећи, што се алегорије и симбола тиче, да код Блејка постоји и једно и друго, кроз природан прелазак једнога у друго. Јер Блејкови ликови јесу алегоријски – у смислу да се кроз њих нешто представља, да упућују на нешто друго – као што су алегоријске и представе античких богова, који, у људском облику, представљају мудрост, лепоту, рат, победу; ту се, дакле, апстрактно представља кроз конкретно, при чему је та веза чврста, тј. ликови и њихова значења су тачно одређени и фиксирани, и не могу се мешати у смислу да се једном лику да недовољно јасно или друго или више значења. И Блејкови ликови имају свој алегоријски оквир, представљајући различите особине и активности људског ума. Међутим, они га и превазилазе, с обзиром на то да су ретко кад једнозначни и „чисти“; они истовремено могу да представљају и нешто друго: када, рецимо, Милтон у истоименом спеву улази у Блејка, видимо у томе Блејково навлачење на себе алегоријског руха. Међутим, Блејк остаје и Блејк у овом поступку, који је код њега, попут осталог, двосмеран и потпун. И можда управо у овоме можемо да

---

<sup>387</sup> “The Last Judgment is not Fable or Allegory but Vision Fable or Allegory are a totally distinct & inferior kind of Poetry. Vision or Imagination is a Representation of what Eternally Exists. Really & Unchangeably. Fable or Allegory is Formd by the Daughters of Memory. Imagination is Surrounded by the daughters of Inspiration...”

*A Vision of the Last Judgment* (Op.cit, p. 554)

<sup>388</sup> “Allegory is conceived in the intellect and seeks emotional form. Symbolism, however, is a literary device in which psychological realities rise from the subconscious and take sensorial form. Allegory is a riddle, which fails unless it is solved; symbolism is a dream, which fails if its entire meaning is obvious. Allegory is to poetry what dogma is to religion.

As far as I know, Blake was the first English critic to distinguish between the two.”  
S. Foster Damon, *A Blake Dictionary*, op.cit, p. 17

сагледамо најдубљи разлог сасвим нових имена која Блејк надењује јунацима својих дела, као и да на прави начин сагледамо привидну противречност Блејкових ставова у вези са алегоријом.

Алегорија би се могла посматрати и као аполонијска моћ, док би симболичко приказивање представљало дионизијску. Прва би тежила ограничењу у времену и простору, а друга превазилажењу времена и простора. Није потребно посебно наглашавати неопходност обе.<sup>389</sup>

Симболичко је и Блејково недовршено, несређено и негравирано дело (остало у рукопису) најпре названо *Вала* па *Четири зоа*, које представља покушај да се целокупно људско искуство обухвати једним спевом. Одуставши, како је већ поменуто, од претходне замисли (и њене делимичне реализације) да сопственим спевовима представи ново тумачење Библије, Блејк одлучује да све своје митове, односно све оно што има да каже, изнесе у оквиру једне грандиозне песничке творевине. Сама замисао је таква да и њен аутор често залута у непрегледним пољима њеног остварења, водећи, свакако, за собом и читаоца; а та су поља она унутрашњег човековог света, који не мора да има јасну и чврсту структуру, па га чине наративни дисконтинуитети, нагле промене визуре, понављања и остале карактеристике безвремених предела и попришта овог универзума. Блејк је, очигледно сметнувши са ума сопствену изреку да је Вечност у љубави са производима Времена, занемарио чињеницу да му је за приказивање Вечности у делу неопходна чвршћа, временска, нит.

Окосницу овог дела чини пад и успон Албиона, који представља Човека (човечанство), а садржај свега првенствено чини борба између његових, у том паду раздвојених, већ поменутих саставних делова, као и њихових сабласти и њихових

---

<sup>389</sup> Фридрих Ниче, *Рођење трагедије*, превела с немачког Вера Стојић, Дерета, Београд, 2001, стр. 192

„И тако аполонска обмана испољава оно што јесте, обавијање стварног диониског дејства копреном која га покрива за све време трајања трагедије; а то дејство је ипак толико моћно да на крају и саму аполонску драму потисне у једну сферу где она проговара диониском мудрошћу и где саму себе и своју аполонску очигледност пориче. Тако би се тешки однос аполонског и диониског начела у трагедији заиста могао симболично представити братским савезом оба божанства: Дионис говори Аполоновим језиком, а Аполон на крају Дионисовим, чиме је постигнут највиши циљ трагедије и уметности уопште.“

Idem, стр. 193–194

„Трагички мит може се разумети само као сликовито представљање диониске мудрости помоћу аполонских уметничких средстава; мит одводи свет појава до границе где овај самог себе пориче и покушава да побегне натраг у недра истините и једине стварности.“

еманација. Албионовој обамрлости (што је стање у којем се он налази током највећег дела пева) кумује Вала, која представља, физичку, природну лепоту, Природу саму, односно одвојену Женску вољу. Сем космичке историје, која је и историја човекове психе, у спеву се налазе и одједи савремених друштвено-историјских догађаја, пропуштених кроз сито „безвременог“.

У сваком случају, Блејк после више година диже руке од овога пева, који, међутим, остаје рудник за наредна два, а многи се слажу у томе да је „материјал“ управо овог пева најпоетичнији, најживљи и најобухватнији.

У вези са својим даљим радом, Блејк у једном писму каже: „Али нико не може да зна духовна дела мог трогодишњег дремања на обалама океана ако их не види у духу или ако не прочита мој дуги спев који та дела описује, јер сам у ове три године саставио огроман број стихова на једну велику тему, сличну Хомерове Илијаде или Милтоновог Изгубљеног раја, са ликовима и средствима сасвим новим за становнике Земље (са изузетком неких ликова). Пишем овај спев по непосредном диктату, дванаест или понекад двадесет или тридесет стихова одједном, без претходне замисли, чак и против своје воље. Време за писање тако постаје непотребно, а огроман спев, који се чини резултатом дугорочног рада, настаје без рада или размишљања. Помињем ово да укажем на велики разлог мог доласка овде.“<sup>390</sup> Могуће је да Блејк ово помиње како би оправдао сопствени уметнички поступак у спеву *Милтон*, поступак који се везује за *превазилажење времена*, у виду „знатне радње“ која се одиграва у тренутку, као што се, рецимо, „цела радња“ романа *Уликс* Џејмса Џојса одиграва тек у једном дану.

У истом писму у којем каже да алегорију сматра најузвишенијом поезијом, Блејк најављује свој велики спев којим ће се „будућим генерацијама обраћати кроз узвишену алегорију.“<sup>391</sup> Додаје: „Могу да га хвалим јер не мислим да сам ишта

---

<sup>390</sup> “But none can know the Spiritual Acts of my three years Slumber on the banks of the Ocean unless he has seen them in the Spirit or unless he should read My long Poem descriptive of those Acts for I have in these three years composed an immense number of verses on One Grand Theme Similar to Homers Iliad or Miltons Paradise Lost the Persons & Machinery intirely new to the Inhabitants of Earth (some of the Persons Excepted) I have written this Poem from immediate Dictation twelve or sometimes twenty or thirty lines at a time without Premeditation & even against my Will. the Time it has taken in writing was thus renderd Non Existent. & an immense Poem Exists which seems to be the Labour of a long Life all producud without Labour or Study. I mention this to shew you what I think the Grand Reason of my being brought down here”

*The Letters – To Mr Butts, April 25, 1803* (Op.cit, pp. 728–729)

<sup>391</sup> “... to speak to future generations by a Sublime Allegory...”

*The Letters – To Thomas Butts, July 6, 1803* (Op.cit, p. 730)



друго до записничар; аутори су у Вечности. Сматрам ово највећим спевом који на свету постоји.<sup>392</sup>

Ово је најјава спева *Милтон*, а можда и, заједно са њим, спева *Јерусалим*, који су, вероватно, део једне исте велике замисли, која је сазрела током Блејковог трогодишњег боравка у месту Фелпам, на југоисточној обали Енглеске. Блејк своје дело најављује у писму из 1803. године, године повратка у Лондон, а оба спева имају на почетној страни годину 1804.

Спев *Милтон* би се могао посматрати и као својеврстан прелудијум спева *Јерусалим*. Уосталом, једна од Блејкових најпознатијих песама, која је саставни део предговора спеву *Милтон*, којег је, узгред, Блејк после изоставио из спева, популарно је названа управо „Јерусалим“. Предговор почиње Блејковим нападом на „фалсификована“ и „изопачена“ античка књижевна дела, која, иако се говори супротно, немају ништа са узвишеношћу Библије, коју окружују кћери Надахнућа, тј. која је плод стваралачке инспирације, за разлику од првих, која су окружена кћерима Сећања. У даљем тексту предговора Блејк позива младе људе новог доба да препознају лаж, које има свуд окол и која је агресивна, да се боре против ње и залажу увек за оно што је утемељено у Истини односно Вечности. Предговор се завршава поменутом песмом.

---

<sup>392</sup> “I may praise it since I dare not pretend to be any other than the Secretary the Authors are in Eternity I consider it as the Grandest Poem that This World Contains.”

*Ibid.*



Слика 12. – „Насловна страна“, *Милтон*

\*\*\*

Да ли оних стопа икад  
По енглеској земљи беше?  
И енглеска да ли поља  
Свето јагње кад видеше?

Да л' сијаше лик Божији  
Иза и наших облака?  
Да л' се Јерусалим диже  
Сред сатанског овог мрака?

Дајте ми лук од злата мој!  
Дајте ми жеља стреле све!  
Дајте копље! Облаци, стој!  
Дајте кочије ватрене!

С умном борбом стати нећу,  
Нит ће мач мој миран бити,  
Јер морамо Јерусалим  
Сред Енглеске изградити.

\*\*\*

And did those feet in ancient time.  
Walk upon Englands mountains green:  
And was the holy Lamb of God,  
On Englands pleasant pastures seen!

And did the Countenance Divine,  
Shine forth upon our clouded hills?  
And was Jerusalem builded here,  
Among these dark Satanic Mills?

Bring me my Bow of burning gold:  
Bring me my Arrows of desire:  
Bring me my Spear: O clouds unfold!  
Bring me my Chariot of fire!

I will not cease from Mental Fight,  
Nor shall my Sword sleep in my hand:  
Till we have built Jerusalem,  
In Englands green & pleasant Land.<sup>393</sup>

Страна Блејковог пева завршава се речима: „Камо да сав народ Господњи постану пророци. *Четврта књига Мојсијева, Гл. 11:29*“<sup>394</sup>

Могуће је да је и овај спев у замисли био знатно амбициознији подухват у односу на реализовани, с обзиром на то да је на његовој насловној страни изгледа првобитно стајало „Поема у 12 књига“, што је затим, камуфлажом цифре 1, претворено у „Поему у 2 књиге“, која, у оба случаја, има „да осветли путеве Божије људима“.

Џон Милтон је за Блејка највећи енглески песник, такорећи књижевни узор, коме Блејк свакако прилази стваралачки. Са Милтоном је, још од својих раних дана, осећао суштинску повезаност и блискост.<sup>395</sup> Могле би се повући многе паралеле између њихових дела; уз то, Блејк је илустровао готово сва Милтонова, а створио је и спев под називом „Милтон“, и то из два главна разлога: сматрајући да је Милтон чинио грешке за живота, хтео је да га врати на Земљу, како би га искупио, а затим, са њим у себи, као поетском инспирацијом, искупио и цело човечанство.

Између осталог, Милтон је сматрао разум врховном човековом способношћу, док је на имагинацију гледао као на секундарну. Самим тим, зазирао

---

<sup>393</sup> *Milton* (Op.cit, p. 514)

<sup>394</sup> *Ibid.*

<sup>395</sup> *The Letters – To Mr John Flaxman, 12 Sp. 1800* (Op.cit, p. 707)

„Милтон ме је волео у детињству и показао ми лице.“

“Milton lov'd me in childhood & shew'd me his face”

је од ирационалне снаге полности, што значи да она за њега није ни могла представљати надахнуће. Ово се везује за његов лоши и неразрешени однос са женама – у којима није видео духовну лепоту и стваралачку инспирацију, већ, чини се, искључиво средство за обављање „земаљских“ послова и дужности – а од којих је, у животу, био у браку са три<sup>396</sup>; имао је исто толико кћери, све из првога брака, са којима такође није био у добрим односима.<sup>397</sup> Тако је на Земљи остала његова, од њега још увек одвојена, шестострука еманација, са којом треба да се измири и споји, како би, поништене сопствености и остварене потпуности, био прави становник Вечности, у којој се, мерено „земаљским“ временом, налази већ цео век. Сада подстакнут и вођен истинском потребом за Женом, тј. љубављу према њој, Милтон се у Вечности пита:

„Шта ћу ту пре Страшног суда, без еманације своје?  
Са кћерима сећања уместо са кћерима надахнућа?  
У својој сам сопствености ја Сатана, ја сам онај Зли!  
Он је моја Сабласт!“<sup>398</sup>

---

<sup>396</sup> Године 1642. оженио је Мери Пауел (Mary Powell), која је после месец дана брака побегла натраг својима, не желећи да се врати мужу. Он је хтео развод; међутим, енглески правни систем је био такав да га није могао добити, па је написао низ расправа о проблему брака и развода уопште. После три године, она му се ипак враћа, највероватније на наговор родитеља, којима је он, као истакнути републиканац, у то време био потребан из политичких разлога, с обзиром на то да су они били ројалисти. Са супругом је живео до 1652. године, када их је раставила њена смрт, док је рађала трећу кћер (имали су и једног сина, који је, међутим, умро у првој години живота). Милтон се још двапут женио: године 1656. са Кетрин Вудкок (Katherine Woodcock), која је умрла 1658. године (са којом је имао кћер, која је такође умрла у првој години живота) и са Елизабет Миншел (Elizabeth Minshull), 1663. године, која га је надживела. Иначе, Милтон је од 1652. године био сасвим слеп, па је своја дела, укључујући највећа, стварао тако што их је диктирао – можда Блејк и због тог каже да је и њему самом овај спев диктиран.

<sup>397</sup> S. Foster Damon, *A Blake Dictionary*, op.cit, p. 307

„Почетне тешкоће са првом супругом надахнуле су његову велику књигу о разводу; своју другу супругу волео је барем до граница великог сонета; трећа супруга била му је тек кућна помоћница. Добро је познато како су његове три кћери малтретирале свог великог оца...

Милтонова Ева само је помоћник; Адам се плаши надахнућа њоме. А Милтонова Далила представља изузетну анализу сатанске женске воље.“

“His honeymoon difficulties with his first wife had inspired his great tome on divorce; he loved his second wife at least to the extent of a great sonnet; his third wife was merely a housekeeper. It is well known how his three daughters mistreated their great father...

Milton's Eve is only a helpmate; Adam fears the inspiration she might give. And Milton's Dalila is a marvelous analysis of the Satanic Female Will.”

<sup>398</sup> “What do I here before the Judgment? without my Emanation?

With the daughters of memory, & not with the daughters of inspiration?

I in my Selfhood am that Satan: I am that Evil One!

He is my Spectre!”

*Milton* (Op.cit, p. 540, 14:28–31)

Тако Милтон, попут Сатане, креће пут Земље кроз космос, који, као у неком научнофантастичном делу, или чак савременом научном погледу, приказује своју суштину; па се, на том путовању, које је, истовремено, путовање кроз психу, упознајемо са природом бескрајности:

„Природа бескрајности је ова: да све има свој  
Сопствени Вртлог,<sup>399</sup> и кад једном путник у Вечности  
Овај Вртлог прође, види где се за њим он унатраг  
Врти, и у куглу се претвара, попут сунца,  
Ил’ месеца, или величанства звезданог свемира,  
Док он даље иде својим чудесним путем ка земљи,  
Ил’ обличја људског, старог му и доброг пријатеља.  
Како око човеково види и исток и запад, што му вртлог  
Обухвата; и север и југ са небеским сводом целим;  
И сунце и месец види што му окружују  
Житна поља и долине површине петсто ари;  
Тако је и земља равна бесконачна, а не како види  
Слаби путник који стоји у Месеца сени;  
Тако је и небо вртлог кроз који се прошло већ, док је земља  
Вртлог један кроз који ће тек да прође путник у Вечности.“<sup>400</sup>

Укратко, природа бескраја односила би се на поклапање и идентификацију субјекта и објекта: „Проћи кроз вртлог у овом смислу значи видети објект становишта објекта... Ако, као Милтон, улазите у свет објекта долазећи из вишега света, где су субјект и објект стваралац и стваралачко дело, тада сваки објект на који наилазите испуњава вашу визију; док га најпре гледате одвојеног, а онда у њега

---

<sup>399</sup> Рене Декарт (René Descartes, 1596–1650), француски филозоф и научник, изнео је 1644. године тезу по којој празног простора не може бити, тј. да је сваки простор испуњен материјом, која, самим тим, због испуњености простора, не може слободно да се креће и простира, што за последицу има њено кружно кретање, у виду вртлога, чиме се објашњавала „сфера утицаја“ материјалног тела, односно гравитација.

<sup>400</sup> “The nature of infinity is this! That every thing has its  
Own Vortex; and when once a traveller thro’ Eternity  
Has passd that Vortex, he perceives it roll backward behind  
His path, into a globe itself infolding; like a sun:  
Or like a moon, or like a universe of starry majesty,  
While he keeps onwards in his wondrous journey on the earth  
Or like a human form, a friend with whom he livd benevolent.  
As the eye of man views both the east & west encompassing  
Its vortex; and the north & south, with all their starry host;  
Also the rising sun & setting moon he views surrounding  
His corn-fields and his valleys of five hundred acres square.  
Thus is the earth one infinite plane, and not as apparent  
To the weak traveller confin’d beneath the moony shade.  
Thus is the heaven a vortex passd already, and the earth  
A vortex not yet pass’d by the traveller thro’ Eternity.”  
*Idem*, p. 542, 15:21–35

улазите, пролазите кроз спољашњи круг вира који се пружа према вама и долазите до вакуума у средишту. Ако погледате назад када прођете средиште, ковитлац је кружан и, коначно, затворена кугла, када сасвим изађете из објекта.<sup>401</sup> Може бити и људског облика: „У присуству вољене особе, свет објекта је сасвим близу и препознаје се као пријатељски и људски. У присуству непријатеља, или у самоћи, он се откотрља далеко“<sup>402</sup>, у виду кугле њутновског универзума.

Нортроп Фрај, на кога се Харолд Блум у свом опису и позива, закључује следеће: „Блејк каже да у вечности све има оно што он назива ’вртлогом’, спиралу или купу постојања. Кад са оба ока погледамо објект, рецимо књигу, стварамо у нашем уму угао гледања где је апекс са супротне стране. Књига стога има вртлог постојања који постаје ментална стварност у нашем уму. Кад се Милтон спушта из вечности у време, схвата да мора да прође кроз апекс своје купе вечите визије, што је као да покуша да види књигу са гледишта књиге, локовске замисли стварне књиге као оне изван ума, на којој се заснива визија палог света. То га изокреће, а из његове нове перспективе купа се окреће унатрашке и од њега у облику кугле. Зато смо окружени универзумом удаљених кугли и нисмо у стању да видимо да је земља ’бесконачна раван’. Али у вечности су ум или тело који опажају, свеprisутни, и отуд су у вечности те кугле унутар тела.“<sup>403</sup> Фрај још каже да је имагинација способност обртања пале перспективе света, као и сједињења са свим што постоји.

Милтон затим стиже у област времена и простора.

---

<sup>401</sup> “To pass *through* a vortex in this sense is to see an object from the object’s own point of view... If, like Milton, you are entering an object-world from a higher world where subject and object are creator and creation, then every object you encounter comes to enclose your vision; in seeing it as first separate, and then entering it, you pass from the outer ring of the whirlpool it extends towards you to the vacuum at its center. If you look behind you once you are past that center, the eddy is circular, and at last an enclosed globe, once you are altogether clear of the object.”

Harold Bloom, *Blake’s Apocalypse*, op.cit, p. 325

<sup>402</sup> “In the presence of a beloved person, the object-world is very close and can be seen as friendly and humanized. In a hostile presence, or in solitude, it can roll far away...”

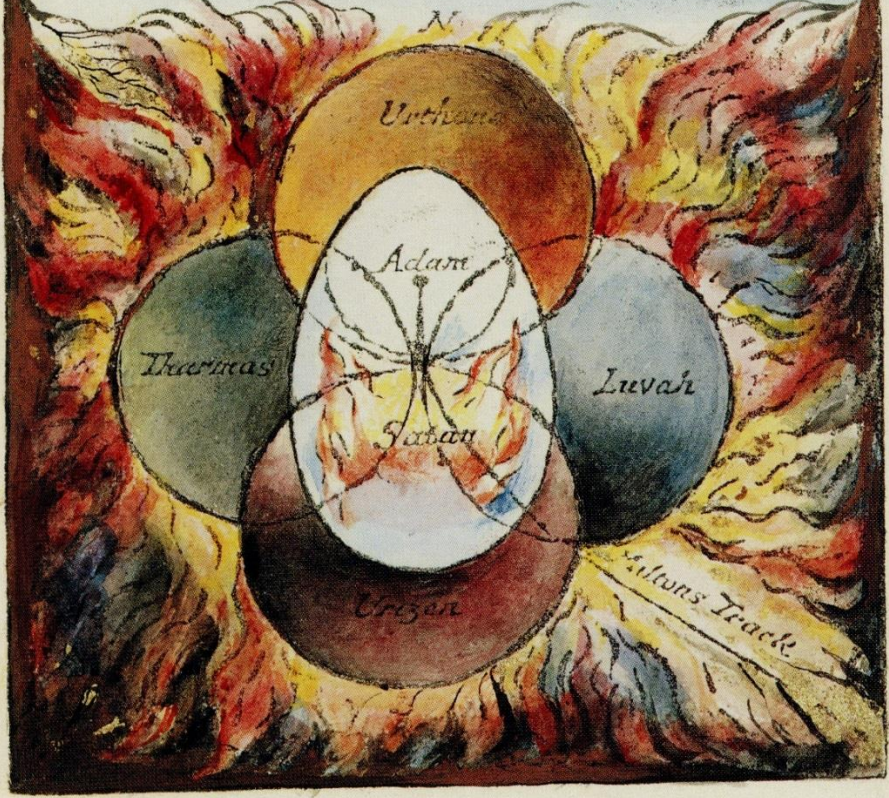
Ibid.

<sup>403</sup> “Blake says that everything in eternity has what he calls a “vortex”, a spiral or cone of existence. When we focus both eyes on one object, say a book, we create an angle of vision opening into our minds with the apex pointing away from us. The book therefore has a vortex of existence opening into its mental reality within our minds. When Milton descends from eternity to time, he finds that he has to pass through the apex of his cone of eternal vision, which is like trying to see a book from the book’s point of view; the Lockian conception of the real book as outside the mind on which the vision of the fallen world is based. This turns him inside out, and from his new perspective the cone rolls back and away from him in the form of a globe. That is why we are surrounded with a universe of remote globes, and are unable to see that the earth is “one infinite plane.” But in eternity the perceiving mind or body is omnipresent, and hence these globes in eternity are inside the body.”

Northrop Frye, *Fearful Symmetry*, op.cit, p. 350

And the Divine Voice was heard in the Songs of Beulah Say  
 When I first Married you, I gave you all my whole Soul  
 I thought that you would love my loves & joy in my delights  
 Seeking for pleasures in my pleasures O Daughter of Babylon  
 Then thou wast lovely, mild & gentle, now thou art terrible  
 In jealousy & unlovely in my sight, because thou hast cruelly  
 Cut off my loves in fury till I have no love left for thee  
 Thy love depends on him thou lovest & on his dear loves  
 Therefore I shew my Jealousy & set before you Death  
 Behold Milton is reputed to Redeem the Female Slave  
 From Death Eternal; such your lot, to be continually Redeem'd  
 By death & misery of those you love & by Annihilation  
 When the Sixfold Female perceives that Milton annihilates  
 Himself; that seeing all his loves by her cut off; he leaves  
 Her also; intirely abstracting himself from Female loves  
 She shall relent in fear of Death; She shall begin to give  
 Her maidens to her husband; delighting in his delight  
 And then & then alone begins the happy Female joy  
 As it is done in Beulah, & thou O Virgin Babylon Master of Whores  
 Shalt bring Jerusalem in thine arms in the night watches; and  
 No longer turning her a wandering Harlot in the streets  
 Shalt give her into the arms of God your Lord & Husband.

Such are the Songs of Beulah in the Lamentations of Ololon



Слика 13. – Из спева Милтон

„Најпре Милтон виде Албиона на прастарој стени,  
Смртно бледог, испруженог и хладног ко зима,  
А обличја дивовскога савршене лепоте  
У свечаној смрти; док Времена и Простора море  
Тутњи око стене, коју обавијају травуљине смрти.  
Лебдећи над грудом хладним, тада се у вртлог спусти  
Према груду смртном Милтон, што би доле, оде горе.“<sup>404</sup>

Милтон се са Земље види као звезда репатица или комета, а затим на Земљу пада, попут јунака свог највећег пева, у виду звезде падалице или метеора.

Блејк каже:

„Тад га на зениту видех ко звезду што пада,  
И спушта се право, брзо, попут ласте ил’ чиопе,  
И у лево ми стопало, ту код пете, уђе.“<sup>405</sup>

Милтон, дакле, улази у Блејка, мада, како каже нешто касније, Блејк у том тренутку још увек не зна да је то Милтон.

„Али нисам знао да је то Милтон, јер не зна човек  
Шта с другима дешава се, све док Простор и Време  
Не открију тајне Вечности.“<sup>406</sup>

Међутим, са Милтоном у себи, Блејк се „буди“ и чула му се изоштравају.

„Сав се овај свет земаљски указао на стопалу,  
Ко сјајна сандала вечна од камења драгог, злата;  
Сагнух се и причврстих је за ход даљи у Вечности.“<sup>407</sup>

---

<sup>404</sup> “First Milton saw Albion upon the Rock of Ages,  
Deadly pale outstretchd and snowy cold, storm coverd;  
A Giant form of perfect beauty outstretchd on the rock  
In solemn death: the Sea of Time & Space thunderd aloud  
Against the rock, which was inwrapped with the weeds of death  
Hovering over the cold bosom, in its vortex Milton bent down  
To the bosom of death, what was underneath soon seemd above.”  
*Milton* (Op.cit, p. 542, 15:36–42)

<sup>405</sup> “Then first I saw him in the Zenith as a falling star,  
Descending perpendicular, swift as the swallow or swift;  
And on my left foot falling on the tarsus, enterd there”  
*Idem*, p. 543, 15:47–49

<sup>406</sup> “But I knew not that it was Milton, for man cannot know  
What passes in his members till periods of Space & Time  
Reveal the secrets of Eternity”  
*Idem*, p. 553, 21:8–10

<sup>407</sup> “And all this Vegetable World appeard on my left Foot,  
As a bright sandal formd immortal of precious stones & gold:  
I stooped down & bound it on to walk forward thro’ Eternity.”



Долазе му стваралачка снага и одлучност, у виду Лоса, који такође улази у Блејка.

„... док сам причвршћивао сандале  
Да бих даље ишао кроз Вечност, спустио се Лос до мене.  
И стајаше Лос крај мене, као страшно жарко сунце, иза  
Мојих леђа; ја ужаснут окренем се, видим  
У жестокој сјајној ватри где Лос стоји; ал' се сагну  
И причврсти ми сандале... дрхтао сам  
Јако од страха и ужаса...  
... али ме пољуби и пожелe здравља.  
С њим постадох један човек, добих већу снагу;  
Касно беше за повратак. Уђе Лос у моју душу  
И обузе мене целог! Дигох се пун јара, снаге.“<sup>408</sup>

Милтонова шестострука еманација зове се Ололон и представља пуно испуњење његових истинских стремљења и жеља, његову жену у Вечности. Она је најпре приказана у различитим облицима: као рајска „река, млечна и бисерна“, као облаци кроз које се Исус појављује, као „круг ватрени“, као „мноштва“...

У свом „вечном облику“ види се у Блејковом врту у Фелпаму, као „девица од дванаест година“, у рано јутро, док се шири мирис дивљег тамјана, а шеве започињу свој лет и песму; једна од њих, на свом узлету, среће Ололон, која се у том тренутку<sup>409</sup> спушта у врт, а на коју наилази Блејк, љубазно јој се стављајући на

---

*Milton* (Op.cit, p. 554, 21:12–14)

<sup>408</sup> “... what time I bound my sandals

On; to walk forward thro' Eternity, Los descended to me:

And Los behind me stood; a terrible flaming Sun: just close

Behind my back; I turned round in terror, and behold.

Los stood in that fierce glowing fire; & he also stoop'd down

And bound my sandals on... trembling I stood

Exceedingly with fear & terror...

... but he kissed me, and wishd me health.

And I became One Man with him arising in my strength:

Twas too late now to reced. Los had enterd into my soul:

His terrors now posses'd me whole! I arose in fury & strength.”

*Milton* (Op.cit, pp. 556–557, 22:4–14)

<sup>409</sup> *Commentary by Harold Bloom, The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman, op.cit, p. 925

„Важно је имати на уму да је то Тренутак стварног доласка Ололон у наш свет, удар била у којем је Блејков рад као песника завршен. Тренутак је сакривен од чисто сатанског емпиријског погледа, иако је то тренутак у контексту простора и времена.“

“It is important to remember that the Moment is that of Ololon's actual arrival in our world, a pulsation of the artery in which Blake's work as poet is done. The Moment is hidden from the merely Satanic vision of empiricism, even though it is a moment within the context of space and time. “

располагање као кћери Бјуле<sup>410</sup>, тј. кћери Надахнућа, или музи, позивајући је успут у своју кућу, да му утеши болесну супругу. Ололон, међутим, пита за Милтона, изражавајући притом осећање сопствене одговорности због њихове одвојености односно његовог напуштања Вечности.

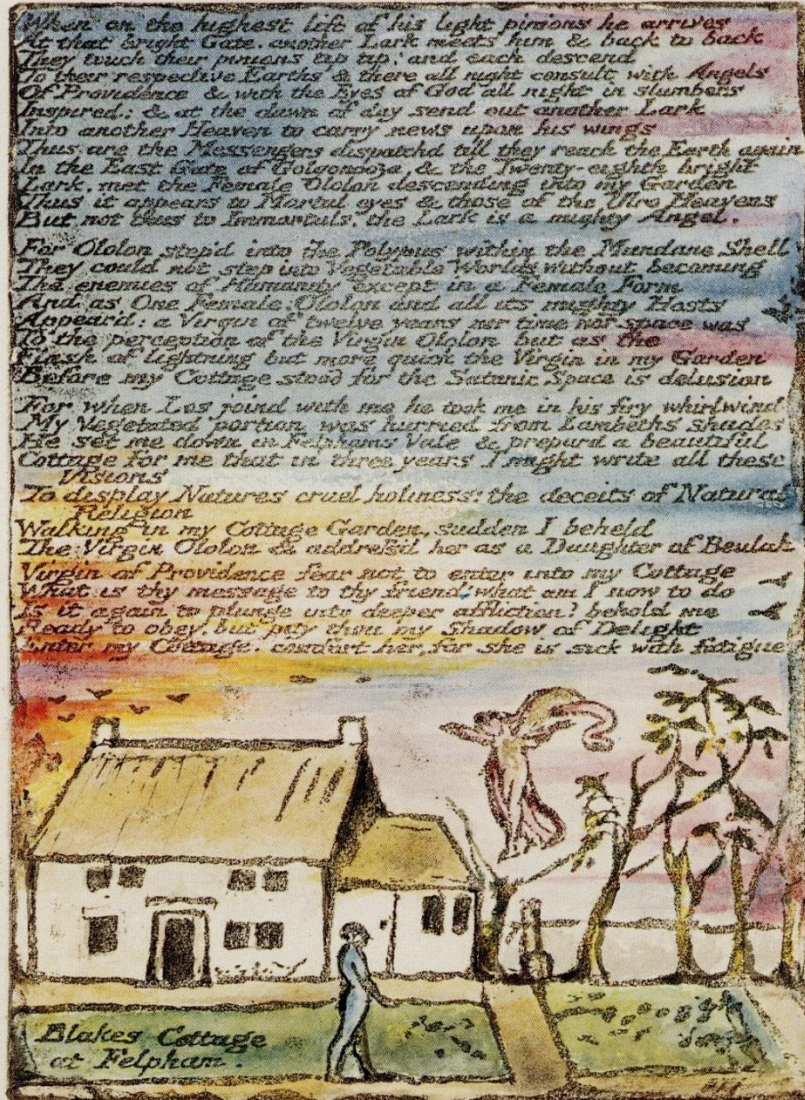
Милтон је чује и појављује се, ослобађајући се терета сатанске сопствености, као што се Ололон лишава свог, у чину искрене и несебичне преданости и самопожртвовања.<sup>411</sup>

---

<sup>410</sup> *Milton* (Op.cit, p. 580, 30:1–14)

„Постоји место где супротности су истините;  
То место се зове Бјула, пријатна и дивна сена,  
Где расправа нема, због оних што спавају.  
Ту синови и кћери Ололон спустише се,  
У месецом обасјану Бјулу, у свечаном жалу  
За Милтоном; од чуда занемеле беху кћери Бјуле,  
Препуне љубави, нежне благонаклоности.  
Бјула се заувек гради око Вечности; и виде је  
Становници Раја око себе на све стране.  
Али њени становници Бјулу виде на кораку сваком,  
Ко вољено дете мало у наручју мајке своје,  
У љубави, нежности и милости слаткој. Али  
За синове Раја, месечева боравишта Бјуле  
Пријатан су одмор од велике Вечности.“  
“There is a place where Contrarities are equally True  
This place is called Beulah, It is a pleasant lovely Shadow  
Where no dispute can come, Because of those who Sleep.  
Into this place the Sons & Daughters of Ololon descended  
With solemn mourning, into Beulahs moony shades & hills  
Weeping for Milton: mute wonder held the Daughters of Beulah  
Enrapturd with affection sweet and mild benevolence  
Beulah is evermore Created around Eternity; appearing  
To the inhabitants of Eden, around them on all sides.  
But Beulah to its Inhabitants appears within each district  
As the beloved infant in his mothers bosom round encircled  
With arms of love & pity & sweet compassion. But to  
The Sons of Eden the moony habitations of Beulah,  
Are from Great Eternity a mild & pleasant Rest.”

<sup>411</sup> Бела Хамваш, *Хришћанство. Scientia sacra II*, превео Сава Бабић, Дерета, Београд, 1999, з. корица  
„Уз присуство истинске жене и најудаљеније ствари одједном постају блиске и достижне. Уз присуство истинског мушкарца и најмање разумљиве ствари постају јасне и разумљиве.“



Слика 14. – Из спева Милтон

Ололон истовремено довршава пут који води од невиности Теле, преко невиности Утун, до „организоване“ невиности, која се ослобађа „негативне сексуалности“ као средства борбе за једностраним поништавањем пола, уравнотежавајући је и преображавајући у средство за афирмацију пола и тиме за њихово истинско сједињење, које одликује креативна, животворна борба.<sup>412</sup>

„Иако нам људска моћ може да издржи жестоке нам борбе  
Пријатељства, не може нам сексуална: већ бежи у Улро.<sup>413</sup>  
Отуд нам страхоте наше у Вечности!“<sup>414</sup>

И њих двоје се, чисти – у својој спремности да мисле једно на друго, да се отворе једно према другом, да иду једно другом у сусрет, да спасу једно друго, чиме и себе – збацивши све облике једностраности и условности, сједињују; као што се, истовремено, сједињују Бог и Човек док Исус улази у Албионове груди.

Од силине доживљаја Блејк пада у несвест, на тренутак се простревши по стази у врту; а онда му се душа враћа у првобитно, „смртно“ стање, са уплашеном супругом, која се, очигледно опорављена, налази поред њега. Истовремено, шири се мирис дивљег тамјана, и узлеће шева, која уз гласну песму поздравља дан.

Блејк целу „радњу“ пева практично доживљава у једном тренутку, а да би дочарао ову тренутност и једновременост свега о чему много дуже пева, Блејк користи одређене књижевне технике, односно гради специфичну структуру свог књижевног дела.

---

<sup>412</sup> Nikolaj Berđajev, *Jakob Beme*, preveo s ruskog Mirko Đorđević, Gradac, Čačak, 2003, str. 49–50

„Seks je savršeno sublimiran i ujedno u njemu nema onog odsustva okriľaćenosti i suhosti koje su posledica aseksualnog načina razmišľanja. Beme ne teži negativnoj aseksualnosti koja je svojstvena anemičnim, asketskim učenjima, već pozitivnoj devičanskoj celovitosti, to jest preobraženju pola, preobraženju čoveka kao seksualnog, razdvojenog bića. Devičanstvo nije aseksualnost – ono je *oboženi* pol. Integralnost i punoća nisu povezani s negacijom pola, već s njegovim probraženjem, sa zadovoljenjem čežnje pola za integralnošću. u tome je uistinu smisao ljubavi koji ni sam Beme nije dovoljno razotkrio.“

<sup>413</sup> Супротно томе, „сексуална трострукост мора да постане људска четворострукост“, тј. да из Бјуле, уместо у Улро, прелази у Вечност.

“... the sexual threefold must become the human fourfold.”

(Harold Bloom, *Blake's Apocalypse*, op.cit, p. 359)

*Milton* (Op.cit, p. 518, 4:5)

„Сексуална је трострука, људска четворострука.“

“The Sexual is Threefold: the Human is Fourfold.”

<sup>414</sup> “Altho’ our Human Power can sustain the sever contentions

Of Friendship, our Sexual cannot: but flies into the Ulro.

Hence arose all our terrors in Eternity!”

(*Milton*, op.cit, p. 605, 41:32–34)

Како је сам рекао у оном писму, пише без било какве припреме и размишљања. Чини се да ипак пре мистификује сопствени књижевни поступак, можда га тако унапред оправдавајући и на неки се начин ограђујући од евентуалног неуспеха, с обзиром на то да представља новину, нешто што је неиспитано, за шта се не зна како ће и да ли ће уопште бити прихваћено: Блејк скаче са теме на тему, мења визуре, занемарује хронолошку нит, која и не може да постоји с обзиром на то да је доживљај тренутан.

Та тренутност има свој оквир, у виду шеве и њене песме, којом доживљај почиње и завршава се, која истовремено представља и песникову инспирацију и заокружену песничку целину, а која сам доживљај, попут лајтмотива, испуњава, јављајући се више пута током целог спева. Тиме све бива обједињено нечим тако неухватљивим као што је песма птице, и мирис, нечим што је, опет, својом тренутношћу кадро на нас пребаци у безвременост, указујући тиме и на суштину онога о чему се пева, као и на Блејков однос према суштини уметничког стварања. Ово дело јесте „и аутобиографија самог спева, студија психологије стварања; попут Џојсовог *Уликса*, ово је књига чија је тема њена сопствена композиција.“<sup>415</sup>

Блејков спев *Јерусалим*, са поднасловом *еманација дива Албиона*, обухвата Човеков пад (раздвајањем Албиона и његове еманације), његов пролазак кроз Вечну смрт (током Албионове заведености другачијим женским принципом, оличеним у Вали) и улазак у Вечни живот (поновним спајањем и међусобним прожимањем Албиона и његове еманације Јерусалим – која је и Христова невеста – која представља Слободу), у виду очовечавања и овековечавања свега постојећег, у виду венчавања Времена и Вечности.

„Сви облици људски препознати, чак и дрво, метал, земља, камен, сви  
Облици људски препознати, док живе и одлазе, враћају се уморни  
У животе планетарне Годинâ, Месеци, Данâ и Часова, да почину,  
А онда се будећи у Грудима његовим, у Животу Бесмртности.  
Знам како им Еманације се зову: име им је Јерусалим!“<sup>416</sup>

---

<sup>415</sup> “It is also the autobiography of the poem itself, a study of the psychology of creation; like Joyce’s *Ulysses*, it is a book whose subject is its own composition.”

S. Foster Damon, *A Blake Dictionary*, op.cit, p. 277

<sup>416</sup> “All Human Forms identified even Tree Metal Earth & Stone, all  
Human Forms identified, living going forth & returning wearied  
Into the Planetary lives of Years Months Days & Hours reposing  
And then Awakening into his Bosom in the Life of Immortality.  
And I heard the Name of their Emanations they are named Jerusalem”  
*Jerusalem* (Op.cit, p. 847, 99:57–61)



Слика 15. – „Насловна страна“, Јерусалим

## БЛЕЈК ВАН ВРЕМЕНА

*He who binds to himself a joy  
Does the winged life destroy  
But he who kisses the joy as it flies  
Lives in eternity's sun rise*

Иако укоренењено у хришћанској култури и прожето хришћанском вером, Блејково дело се у знатној, понекад и већој, мери слаже са суштинским компонентама других култура и религија,<sup>417</sup> што само може додатно да укаже на дубину Блејковог извора, са једне, и природу самих религија, са друге стране, као што се истовремено може везати за Блејкову идеју да све религије извиру из *Поетског генија*, а да разлике међу њима представљају тек последицу њиховог прилагођавања различитим појединцима и срединама; односно да разлике међу њима нису суштинске већ површинске.

Блејк, заправо, показује своју приврженост „песничкој“ компоненти религије, могло би се рећи њеној истинској „духовној“ компоненти, којој свакако даје предност у односу на њену „материјалну“ компоненту, оличену у „рационалном“, „математичком“, дакле „прорачунатом“, приступу њеној материји, као и у, затим, њеној „земаљској преради“. Самим тим, Блејку су ближи „подземни“, „скривени“, „мистички“ токови религија, који, опет, међу собом

---

<sup>417</sup> Kathleen Raine, *William Blake*, Oxford University Press, New York and Toronto, 1970, p. 56

„Хришћанство, барем у својим популарним облицима, никад није сасвим разумевало оно што Јунг назива амбивалентношћу архетипова. Ниједна психичка енергија, или расположење душе, нису тек добри или тек лоши; које ће се лице видети зависи од околности. То је истина која се добро разуме у махајанистичком будизму, чија божанства имају своје мирољубиве и љутите видове; као и у хиндуизму, где Кали и Шива имају своја блага и страшна лица; или у религији античке Грчке; или у јеврејској мистичкој традицији кабалистичког дрвета сефирота. Беме, можда најдубљи од свих хришћанских мистика, разумео је ову истину, а Блејк га је следио.“

“Christianity, in its popular forms at all events, has never sufficiently understood what Jung has called the ambivalence of the archetypes. No psychic energy, or mood of the soul, is merely good or merely evil; the face turned depends upon circumstances. This is a truth well understood in Mahayana Buddhism, whose deities have their peaceful and angry aspects; and also in Hinduism, where Kali and Shiva have their mild and their terrible faces; or in the ancient Greek religion; or in the Jewish mystical tradition of the Cabbalistic Tree of the Sephiroth. Boehme, perhaps more profoundly than any other Christian mystic, had understood this truth, and Blake followed him.”

показују знатне сличности, које би се, у својој инспиративности и животворности, са једне, и универзалности, са друге стране, заједно могле назвати управо „песништвом“.

На пример, у вези са суфизмом, као „најпознатијим мистичким обликом ислама“, <sup>418</sup> односно суфијским песником Целалудином Румијем, Мирча Елијаде каже следеће: „Uloga Rumija u obnovi islama je ogromna. Njegova su dela bila citana, prevođena i komentarisana širom muslimanskog sveta. Ta izuzetna popularnost još jednom dokazuje značaj umetničkog stvaralaštva, naročito pesništva, u produbljivanju verskog života.“ <sup>419</sup>

Са друге стране, налазимо у Блејковом делу, рецимо, суштинска поклапања са кабалистичком традицијом, као још једним „мистичким“ током званичне религије, овога пута хебрејске. Приликом расветљавања кабалистичког система познатог под називом *Дрво живота*, које свакако представља приказ људске свести, каже се да се тај систем темељи „на складном сједињавању супротности у сврху очитовања.“ <sup>420</sup> Међутим, истиче се да се такво поимање супротности оштро „разликује од дуализма и Аристотела и Бејкона. Општи аксиом аристотеловске логике јесте да је свакој ствари супротстављена нека друга ствар. На тај начин, свака теза има своју антитезу, сваки је објект супротстављен неком субјекту, истина је супротстављена лажи, а добро злу. То поимање двојности у ствари је темељ наше свакодневне логике, а битна је разлика између супротности у томе што су ове друге у складној равнотежи. Њихова је природа или позитивна или негативна, или се ради о мушком или о женском полу. Али резултат њихова сједињавања увек је стваралачка делатност.“ <sup>421</sup> Додаје се да се аристотеловска логика коси са интуитивним увидом Платона, „који је стварање схватао кабалистички“, <sup>422</sup> а чије се схватање заснива „на идеји монизма, односно на основном јединству свега што постоји, што је дијаметрално опречно дуализму аристотеловске логике. Једино кабала може разликовати те супротности у њиховом основном смислу да се

---

<sup>418</sup> Mirča Elijade, *Istorija verovanjâ i religijskih učenja 3*, prevela Mirjana Zdravković, Bard-fin, Beograd, Romanov, Banja Luka, 2003, str. 107

<sup>419</sup> Idem, str. 128

<sup>420</sup> *Kabala. Tajna nauka drevnih Hebreja*, priredila Viktorija Lux, Prosvjeta, Zagreb, 1982, str. 19

<sup>421</sup> *Ibid.*

<sup>422</sup> *Ibid.*



супротности сједињују у сврху коначног очитовања. Такво схватање ставља кабалу у подручје интуитивне логике, тј. у складно јединство логике и интуиције.<sup>423</sup>

Да ова преклапања нису тек последица суштинске блискости хришћанства и јудаизма, са једне, и хришћанства и ислама, са друге стране, може се видети и по заједничким цртама са другим, „даљим“ религијама.

Говорећи о иранским веровањима и религијским идејама, односно Злу и есхатолошкој функцији Времена, М. Елијаде каже:

„Prema mazdejskoj teologiji, vreme ne samo da je neophodno za Stvaranje, već ono omogućuje uništenje Ahrimana, kao i iskorenjivanje Zla.<sup>424</sup> U stvari, Ormuzd je i stvorio Svet da bi pobedio i uništio Zlo. Dakle, već i sama kosmogonija pretpostavlja postojanje jedne eshatologije i soteriologije.

Zbog toga, kosmičko Vreme nije više cirkularno, već linearno: ono ima svoj početak i imaće kraj. Vremensko trajanje je indirektna posledica Ahrimanovog napada. Stvaranjem linearnog i ograničenog vremena kao intervala u kojem će se voditi borba protiv Zla, Ormuzd mu je istovremeno dao smisao (eshatologiju) i jednu dramatičnu strukturu (neprekidna borba do konačne pobeде). Другим речима, ограничено Време које је он створио има значење *svete istorije*.<sup>425</sup>

Нешто касније каже се и следеће:

„Pre transponovanja Stvaranja iz duhovnog (*menok*) u materijalno (*getik*) stanje, Ormuzd pita Fravaše (duhovi koji su prvobitno boravili na Nebu) da li prihvataju telesno postojanje na zemlji, kako bi se borili protiv sila Zla, i Fravaši pristaju. To je potvrda vezanosti za telesni život, za rad i, u krajnjoj liniji, za materiju, što je specifična crta Zaratustrine poruke.<sup>426</sup>

Слично налазимо и у Елијадеовим закључцима у вези са хиндуизмом, где се каже да, и поред тога што се историјски свет и време схватају као пука илузија,

---

<sup>423</sup> *Idem*, str. 20

<sup>424</sup> Лос ствара Јуризена, дајући тако облик Злу, како би се оно могло сагледати и одстранити. Наравно, чим се врати на прави пут, Јуризен поново постаје становник Вечности, као што то постају и Бејкон и Њутн и Лок, који, с обзиром на то да су сагледани као супротности а не као негације, језде небесима заједно са Милтоном, Шекспиром и Чосером.

*Jerusalem* (op.cit, p. 844, 98:9)

„Безбројне кочије Свемогућег појавише се на Небесима  
И Бејкон и Њутн и Лок, и Милтон и Шекспир и Чосер“

“The innumerable Chariots of the Almighty appeared in Heaven  
And Bacon & Newton & Locke, & Milton & Shakspear & Chaucer”

<sup>425</sup> Мирча Елијаде, *Istorija verovanja i religijskih učenja 2*, prevela Mirjana Perić, op.cit, str. 249

<sup>426</sup> *Idem*, str. 250

привид, *tâua*, чији се вео мора поцепати превазилажењем времена и спознајом *безвременог, апсолутног*,<sup>427</sup> „напуштање света није једина одлука коју један Индијац има право да донесе када открије бескрајно, циклично време. Како данас постаје јасније, Индија није познавала искључиво негацију и потпуно одбацивање света. Полазећи увек од догме о темељној нестварности Космоса, индијска мисао је развила и правац који не води нужно ка аскетизму и напуштању света. Такав, на пример, пут проповеда Кришна у *Bhagavad Giti*.<sup>428</sup> Тај је пут представљен у причи о Вишнуу и Индри,<sup>429</sup> у којој се успоставља равнотежа између два животна става, у смислу „да није увек нужно да се одустане од властите историјске ситуације и да

---

<sup>427</sup> Мирча Елијаде, *Слике и симболи*, op.cit, стр. 80–81

„Чувеном испоснику Наради, који је бескрајним трпљењима стекао Вишнуову милост, јавио се бог и обећао да ће му испунити сваку жељу. 'Покажи ми магијску моћ твоје *tâue*', затражио је Нарада. Вишну је прихватио и позвао га за собом. Убрзо, пошто су се нашли на пустом путу обасјаном сунцем, Вишну, осетивши жеђ, замолио је Нараду да оде неколико стотина метара даље, у једно сеоце, и донесе му воде. Нарада пожури и покуца на врата прве куће на коју је наишао. Врата му отвори прелепа девојка. Испосник ју је дуго гледао да би на крају и заборавио зашто је дошао. Ушао је у кућу, где су га девојчини родитељи примили уз поштовање какво се указује свецу. Време је пролазило. Нарада се оженио девојком и спознао ужитке брака и муке сељачког живота. Прошло је дванаест година: Нарада је у међувремену добио троје деце, а наком смрти свог таста постао и власник имања. Но у току дванаесте године страшни пљускови изазвали су поплаву у крају у којем је живео. у току једне ноћи стока се подавила, а кућа срушила. Једном руком придржавајући жену, а другом држећи двоје деце, док му је оно најмлађе седело на рамену, Нарада се с муком пробрјао кроз воду. Али, терет је био претежак: посрнуо је, и малишан је пао у воду; Нарада је оставио друго двоје деце да би спасао најмлађе, но већ је било касно; бујица га је већ била далеко однела. Док је Нарада тражио малог, вода му је прогутала друго двоје деце, а убрзо и жену; и сам је пао, и бујица га је онесвесћеног понела попут комада дрвета. Када се, избачен на неку стену, освестио, сетио се несрећа које су га снашле и почео да јеца. Но изненада је зачуо познати глас: 'Дете моје! Где је вода коју је требало да ми донесеш? Чекам те више од пола сата!' Нарада се осврнуо и уместо бујице која је све уништила угледао пуста поља која су сијала под сунцем. 'Да ли сад схваташ тајну моје *tâue*', упитао га је Бог.

Нарада очито није могао да потврди како је све схватио; ипак, сазнао је једну битну ствар, а то је да се Вишнуова космичка *tâua* очитује кроз време.“

<sup>428</sup> Idem, стр. 77–78

<sup>429</sup> Idem, стр. 78–79

Стекавши, захваљујући Вишнуу, сазнање о ништавности свога положаја у појавном свету, „Индра напушта своје звање бога-ратника и повлачи се у планине да би се предао најстрожем испосништву. Другим речима, он је на путу да извуче одређени закључак из открића нестварности и испразности света, то јест онај закључак који му се чини јединим. Он се налази у истом положају као и принц Сидарта, непосредно након што је напустио своју палату и своје жене у Капилавастуу и одао се болним трпљењима. Но, питање је да ли је један Краљ Богова, један ожењени мушкарац имао право да тако поступи на основу једног метафизичког открића и нису ли његово повлачење и испосништво можда угрозили равнотежу света. Наиме, убрзо након тога, Индрина жена, краљица Саси, очајна што ју је муж оставио, моли за помоћ њиховог свештеника-саветника Брхаспатија. Држећи Саси за руку, Брхаспати прилази Индри и дуго му говори не само о врлинама контемплативног живота, већ и о важности делатног живота, живота који се потпуно остварује у овом свету. Индра тако долази до другог открића: схвата да свако треба да следи властите пут и остварује властито позвање, што у крајњој линији значи да треба да испуњава своју дужност. Како је његово позвање и дужност да настави да буде Индра, он се враћа свом идентитету, те се без охолости и уображаности упушта у јуначке пустоловине, схвативши испразност сваке 'ситуације', макар то била и 'ситуација' Краља Богова...“

се узалудно тежи за сједињењем са универзалним Бићем. Битно је, наиме, да се стално имају на уму перспективе Великог Времена, и да се и даље испуњавају своје дужности у историјском времену. Управо је ту поруку у *Bhagavad-Giti* Кришна дао Арјуни.<sup>430</sup>

Својеврстан закључак наведеног налазимо у Елијадеовим речима којима констатује да нам мит о цикличном и бесконачном Времену, распршујући привиде које плете историјско време, истовремено открива и непостојаност, односно онтолошку нестварност Света, и пут нашег ослобођења: „Човек се, наиме, може спасити од веза *tâue* или контемплативним путем, одустајући од света, предајући се испосништву и одговарајућим мистичким техникама, или, пак, делатним путем, остајући у овом свету, но не уживајући више у 'плодовима својих дела'... И у првом и у другом случају важно је да се не верује *искључиво* у стварност облика који се рађају и развијају у Времену: никада не треба губити из вида да су такви облици 'истинити' само у свом референтном оквиру, док су у онтолошком смислу лишени супстанце... Време може постати спознајно средство у том смислу што је довољно да неку ствар или биће пренесемо на план космичког Времена, па да одмах увидимо њихову нестварност."<sup>431</sup> Дакле: „Индија не познаје само два могућа стања с обзиром на Време – стање незналице који живи искључиво у трајању и привиду и стање мудраца или јогија који настоји да 'изађе из Времена' – већ и треће, посредно стање, стање онога који настављајући да живи у властитом (историјском) времену, задржава могућност да уђе у Велико Време, не губећи никада свест о нестварности историјског времена."<sup>432</sup>

У сваком случају, до Вечности се не стиже одбацивањем већ прихватањем, обухватањем свега; дакле, не ни одбацивањем, рецимо, патње, већ њеним прихватањем, уз истовремену свест, макар тињајућу, о њеној пролазности, тј. њеног постојања као „стања“, односно уз свест о потреби урођености у овај свет и свега што је део њега, са једне стране, и истовремене измештености из њега, са друге.

---

<sup>430</sup> Idem, стр. 79

<sup>431</sup> Idem, стр. 79–80

<sup>432</sup> Idem, стр. 105

Turning his back to the Divine Vision, his Spectrous  
 Chaos before his face appeared: an Unformed Memory  
 Then spoke the Spectrous Chaos to Albion darkning color  
 From the back & loins where dwell the Spectrous Dead  
 I am your Rational Power O Albion & that Human Form  
 You call Divine, is but a Worm seventy inches long  
 That creeps forth in a night & is dried in the morning sun  
 In fortuitous concurrence of memorys accumulated & lost  
 It plows the Earth in its own conceit it overwhelms the Hills  
 Beneath its winding labyrinths, till a stone of the brook  
 Stops it in midst of its pride among its hills & rivers  
 Battersea & Chelsea mourn London & Canterbury tremble  
 Their place shall not be found as the wind passes over  
 The ancient Cities of the Earth remove as a traveller  
 And shall Albions Cities remain when I pass over them  
 With my deluge of forgotten remembrances over the table



So spoke the Spectre to Albion, he is the Great Selfhood  
 Satan, Worship'd as God by the Mighty Ones of the Earth  
 Having a white Dot call'd a Center from which branches out  
 A Circle in continual gyrations, this became a Heart  
 From which sprang numerous branches varying their motions  
 Producing many Heads three or seven or ten, & hands & feet  
 Innumerable at will of the unfortunate contemplator  
 Who becomes his food such is the way of the Devouring Power  
 And this is the cause of the appearance in the frowning Chaos  
 Albions Emanation which he had hidden in Jealousy  
 Appeared now in the frowning Chaos prolific upon the Chaos  
 Reflecting back to Albion in Sexual Reasoning Hermaphroditic  
 Albion spoke, Who art thou that appearest in gloomy pomp  
 Involving the Divine Vision in colours of autumn ripeness  
 I never saw thee till this time, nor beheld life abstracted  
 Nor darkness unmingled with light on my furrow'd field  
 Whence camest thou, who art thou O loveliest, the Divine Vision  
 Is as nothing before thee, faded is all life and joy

Vala replied in clouds of tears Albions garment embracing  
 I was a City & a Temple built by Albions Children  
 I was a Garden planted with beauty I allured on hill & valley  
 The River of Life to flow against my walls & among my trees  
 Vala was Albions Bride & Wife in great Eternity  
 The loveliest of the daughters of Eternity when in day-break  
 I emanated from Luvah over the Towers of Jerusalem  
 And in her Courts among her little Children offering up  
 The Sacrifice of fanatic love, why loved I Jerusalem  
 Why was I one with her embracing in the Vision of Jesus  
 Wherefore did I loving create love, which never yet  
 Unmingled God & Man when thou & I hid the Divine Vision  
 In cloud of secret gloom which beheld involve me round about  
 Know me now Albion, look upon me I alone am Beauty  
 The Imaginative Human Form is but a breathing of Vala  
 I breathe him forth into the Heaven from my secret Cave  
 Born of the Woman to obey the Woman O Albion the mighty  
 For the Divine appearance is Brotherhood, but I am Love

Слика 16. – Из спева Јерусалим

У вези са наведеним, износи се још једна, мало пре поменутог, компонента којом се битно приближавамо Блејковом делу, а која се односи на „*нужност превазилажења супротности, укидања поларности која карактерише човекову ситуацију, и то као услов за достизање крајње стварности*“. Ананда Комарасвами каже: 'Онај који жели да пређе из овог света у други, или обратно, мора то учинити у једнодимензионалном и невременском интервалу који раздваја повезане, али опречне силе, између којих се може проћи само у једном тренутку...'

И заиста, за индијску мисао људско стање је одређено постојањем супротности, док је ослобођење (укидање људског стања), исто што и неусловљено стање које превазилази супротности, или другим речима оно стање у којем се супротности подударују.<sup>433</sup>

Такво се стање често приказује кроз „неке очито безизлазне ситуације. Тако јунак једне иницијацијске приче мора проћи кроз место 'где се сусрећу дан и ноћ', или пронаћи врата у зиду који их нема, или попети се на Небо кроз пролаз који се отвара само на тренутак, проћи између два жрвња која се непрекидно окрећу, између две стене које се свако мало додирују, између чељусти неког чудовишта, итд.<sup>434</sup>

#### ОСМЕХ

Постоји осмех љубави,  
И осмех лажи постоји,  
А и осмех свих осмеха,  
Што осмеха та два споји.

И мргода мржње има,  
И мргода охолости,  
Мргод мргода постоји,  
Који ти заледи кости;

Којег би да заборавиш  
Јер срчану срж пробада;  
И од свих осмеха икад,  
Тaj једини један тада,

Што од колевке до гроба  
Само једном бива, знај,  
Када једном се појави,  
Невољи је свакој крај.

#### THE SMILE

There is a Smile of Love  
And there is a Smile of Deceit  
And there is a Smile of Smiles  
In which these two Smiles meet

And there is a Frown of Hate  
And there is a Frown of disdain  
And there is a Frown of Frowns  
Which you strive to forget in vain

For it sticks in the Hearts deep Core  
And it sticks in the deep Back bone  
And no Smile that ever was smild  
But only one Smile alone

That betwixt the Cradle & Grave  
It only once Smild can be  
But when it once is Smild  
Theres an end to all Misery<sup>435</sup>

<sup>433</sup> Idem, стр. 96

<sup>434</sup> Idem, стр. 95–96

<sup>435</sup> *Poems from the Pickering Manuscript* (Op.cit, p. 498)

За досезање вечности, неопходне су, дакле, опречности овога света, кроз чије се трење указује искра вечности; за сагледавање целине, неопходна је крња, непотпуна перцепција, са својим непрочишћеним вратима, са којих се, њиховим чишћењем, сагледава вечни хоризонт.

До *вечног тренутка* стиже се управо из времена; јер у времену се налази *повољни тренутак*: да би се изашло из времена, мора се у њему најпре бити.

Хришћанство је, као временски линеарна религија „ушло у историју да би је укинуло; највећу наду хришћана представља други долазак Христов, који ће ставити тачку на читаву Историју. С одређеног становишта, за сваког хришћанина, овај свршетак и вечност, која ће доћи после њега – поново пронађени рај – могу *већ сада* почети да се остварују. *Будуће време*, а које је Христос најавио, већ је приступачно; за онога који га освоји историја престаје да постоји.“<sup>436</sup>

Елијаде констатује да „ово парадоксално претварање Времена у Вечност није искључиво власништво хришћанства“, већ да је везано и за Исток: „*Ksana* одговара ономе што се назива *kâiros*: обоје могу да постану 'повољан тренутак' посредством којег се 'излази из времена' и ступа у вечност...“<sup>437</sup>

Елијаде каже: „*Ksana*, то јест тренутак, служи за мерење времена. Ова реч има значење и 'повољног тренутка' (*opportunity*), а по Буди се управо путем таквог 'повољног тренутка' може изаћи из времена. Буда, наиме, саветује 'да се не губи тренутак', јер ће жалити 'они који пропусти тренутак'. Он честита монасима који су ухватили свој тренутак... а жали оне 'за које је тренутак прошао'...“<sup>438</sup>

У Блејковој бележници налазимо следеће стихове:

\*\*\*

Онај што трен пре времена узме,  
Сигурно брисаће кајања сузе;  
Ал' онај што трен пропусти када,  
Брисаће вечито сузе јада.

\*\*\*

If you trap the moment before its ripe  
The tears of repentance you'll certainly wipe  
But if once you let the ripe moment go  
You can never wipe off the tears of woe<sup>439</sup>

---

<sup>436</sup> Мирча Елијаде, *Слике и симболи*, op.cit, стр. 200

<sup>437</sup> Ibid.

<sup>438</sup> Idem, стр. 93–94

<sup>439</sup> *Notebook Poems and Fragments* (op.cit, p. 153)

„То значи да је, након дугог пута кроз космичко Време и пролажењем кроз безбројна постојања, просветљење тренутно. 'Тренутно просветљење' ... значи да се поимање Стварности одвија *изненадно*, попут *муње*... Било који тренутак, било која *ksana*, може постати 'повољни тренутак', парадоксални часак, који прекида трајање и преноси будистичког свештеника у *nunc stans*, у вечну садашњост. Ова вечна садашњост више није део времена, трајања; она је квалитативно различита од наше световне 'садашњости', од непостојане садашњости која се једва пробија између два не-ентитета – прошлости и будућности – и која ће се зауставити нашом смрћу. 'Повољни тренутак' просветљења може се упоредити са муњом која доноси објаву, или са мистичком екстазом која се парадоксално продужује изван времена.<sup>440</sup>

Различити су прикази подударана супротности, а оно „је још боље приказано сликом тренутка (*ksana*) који се претвара у 'повољни тренутак'. *Ниједан одломак световног Времена се наизглед нимало не разликује од невременског тренутка досегнутог просветљењем*. Да бисмо исправно схватили структуру и функцију једне такве слике треба се присетити дијалектике светог: један обичан предмет може на парадоксалан начин да постане хијерофанија, реципијент светог, остајући и даље део свог космичког окружења (*свети* камен остаје и даље обичан камен, итд.).<sup>441</sup>

Можемо да закључимо да се то подудара са ситуацијом човека који је свестан Великог времена, а који притом обавља своју дужност у Малом времену.

До вечности се не стиже се одбацивањем, већ прихватањем и обухватањем. Дакле, не ни одбацивањем патње, већ њеним пригрљивањем. Потребна је, са једне стране, уроњеност у овај свет и све оно што у њему постоји и, са друге стране, истовремена измештеност из њега.

*Повољни тренутак* могао би, у својој крајности, да буде и тренутак чије назнаке налазимо у опису стања које непосредно претходи епилептичком нападу, који даје Достојевски у свом делу *Идиот*, „све те муње и блесци највишег самоосећања и самосвести, па дакле и највишег битисања<sup>442</sup>; тренутак највише

---

<sup>440</sup> Мирча Елијаде, *Слике и симболи*, op.cit, стр. 94

<sup>441</sup> Idem, стр. 97

<sup>442</sup> *Идиот II* – 11. књига *Изабраних дела Ф. М. Достојевског*, прев. с руског Јован Максимовић, Народна просвета, Београд, 1933, стр. 23

хармоније и лепоте, који „човеку даје нечувено, дотле неслућено осећање употпуњености и мере, измирења и узбуђеног молитвеног сливања са највишом синтезом живота“<sup>443</sup>; тренутак за који „човек слободно може дати сав свој живот“<sup>444</sup>, без обзира на „отупелост, душевни мрак, идиотство“<sup>445</sup> који следе; тренутак у којем „некако постаје јасна она необична еванђелска реч: *да времена више неће бити*“<sup>446</sup>; тренутак у којем није стигао да се пролије Мухамедов оборени крчаг с водом „док је њему пошло за руком да у том истом трену ока разгледа сва Алахова обитавалишта“<sup>447</sup>.

*Повољни тренутак* могао би да буде тренутак смрти – *када нечије време дође*, доводећи до *повољног тренутка*.

#### ЈУТРО

Да Западну стазу нађем  
И за Врата гнева зађем,  
Идем путем својим.  
Слатка милост мене води,  
Која благи јецај роди;  
У освиту дана стојим.

Од ратова копља, мача,  
Нежна суза сад је јача;  
И она их стиже.  
И уз звуке тихог плача,  
Зора је од страха јача;  
Сунце се подиже.

#### MORNING

To find the Western path  
Right thro the Gates of Wrath  
I urge my way  
Sweet Mercy leads me on  
With soft repentant moan  
I see the break of day

The war of swords & spears  
Melted by dewy tears  
Exhales on high  
The Sun is freed from fears  
And with soft grateful tears  
Ascends the sky<sup>448</sup>

Свакако, *повољни тренутак*, као избалансиран скуп и прави спој<sup>449</sup> свих потребних предуслова за остваривање потпуности, представља управо оправдање самог *времена*, а могло би се рећи и узрок и покретач *времена* као замишљене дуже нити која на *повољни тренутак* указује и која до њега, условно речено, води, као

<sup>443</sup> *Ibid.*

<sup>444</sup> *Idem*, стр. 24

<sup>445</sup> *Ibid.*

<sup>446</sup> *Ibid.*

<sup>447</sup> *Idem*, стр. 25

<sup>448</sup> *Notebook Poems and Fragments* (Нав. према: *William Blake – The Complete Poems*, ed. Alicia Ostriker, op.cit, p. 493)

<sup>449</sup> Да ли прави спој рађа прави тренутак или прави тренутак рађа прави спој? Управо то питање указује на пуноћу и свеобухватност. Једно јесте друго. Једно представља испољавање другог. Без једног нема другог.



до тачке у којој се све укршта и у коју све стаје, а коју зовемо *вечношћу*, којој се кроз *уметност* – у њеној парадоксалности, односно свеобухватности – непрестано враћамо.

ВЕЧНОСТ

Тај што срећу за себе везује,  
Криллати живот подрезује;  
Ал' онај што срећу у лету целива,  
У освиту вечности пребива.

ETERNITY

He who binds to himself a joy  
Does the winged life destroy  
But he who kisses the joy as it flies  
Lives in eternity's sun rise<sup>450</sup>

---

<sup>450</sup> *Notebook Poems and Fragments* (op.cit, p. 153)

## ЗАКЉУЧАК

Време за Блејка представља крајње субјективну категорију, дакле оно што је сасвим супротно поимању времена, рецимо, Њутна или Лока, који га схватају као нешто што објективно постоји, независно од било чега на шта се односи – а односи се на све.

Са друге стране, Блејк такво становиште, против којег се бори свом силином, ипак, на крају крајева, уважава као неопходну супротност сопственом – јер ни оно не би могло да постоји без „њутновског“ времена, које, иако може да се сматра тек ограничењем и илузијом наших чула, може да представља и полигон за сагледавање вечности, која, у Блејковом случају, бива обухваћена „четвороструком визијом“, која би се могла дефинисати као спајање просторних димензија са временом, или увезивање „видљивог“ и „невидљивог“, или умножавање (без)временских димензија, које за собом остављају дотадашње димензије линеарног времена.

Као што смо видели, идеал Блејка и његових романтичарских савременика било је, кроз изједначавање субјекта и објекта, управо сагледавање свега у тренутку, што се може означити као тежња за превазилажењем времена односно досезањем вечности.<sup>451</sup>

Са друге стране, код песника *вечно* мора бити везано за *временско*, ако ни кроз шта друго а оно кроз однос форме и садржаја, језика и значења, конкретног и апстрактног. Њихово „поклапање“ код песника представља „вечни тренутак“, за

---

<sup>451</sup> Cecil Maurice Bowra, *The Romantic Imagination*, op.cit, p. 290

„Суштина романтичарске поезије јесте да се у хватању пролазног трена радости отворе врата вечног света.“

“The essence of Romantic poetry is that in catching the fleeting moment of joy it opens the doors to an eternal world.”

koјим Блејк иде кроз различита књижевна дела (која су углавном истовремено и ликовна) – од кратких лирских песама строге форме до дугих спевава готово слободног стиха.

Код Блејка налазимо и поклапање у још једном смислу или на још једном нивоу: наиме, он идентификује песништво, односно уметност, са религијом, самим Богом – Исусом Христом, који доноси опроштење греха, као плод обухваћених и превазиђених супротности,<sup>452</sup> између, у крајњој линији, Човека и Бога,<sup>453</sup> што представљају и лепота, љубав и саосећање, а што је управо оно што доноси и истинска уметност, оличена у Исусу Христу, чији пут представља Стваралачки пут – деловање Божанске имагинације, која човека одваја од времена безвременошћу лепоте, рађајући притом љубав и саосећање.

Ова поетска основа чини Блејково дело суштински блиским и другим религијама.

Уметност, дакле, не само да указује на суштину, већ је суштина сама. Потврда уметничког дела јесте занос који оно изазива. Постојање тог заноса никада се није могло оповргнути, јер истинско уметничко дело не зависи од времена, мада га садржи, у виду двојности које га прожимају: занос је увек представљао срећу, али не срећу у простом смислу, већ ону која почива на истој количини радости и туге.

У односу на свет, као и на самог себе, уметнику су се наметали тешко прихватљиви одговори; тешко прихватљиви не само на нивоу разума, већ и емоционално, интуитивно – одговори против којих се бунило цело његово биће.

Пошто је испред њега било нешто што није могао да промени, он је полазио од себе самог, препуштајући се животу, урањајући у њега, силовито, потпуно, чиста

---

<sup>452</sup> C. G. Jung, *Psihologija i alkemija*, prevela Štefanija Halambek, Naprijed, Zagreb, 1984, str. 28

„Bez doživljaja oprečnosti nema iskustva cjelovitosti pa tako ni unutrašnjeg pristupa svetim likovima. Zbog toga kršćanstvo s pravom ustrajava na grešnosti i istočnom grijehu sa očiglednom namjerom da, bar izvana, u svakom pojedincu otvori ponor sveopće oprečnosti.“

<sup>453</sup> K. G. Jung, *Psihološke rasprave*, preveo Tomislav Bekić, Matica srpska, Novi Sad, 1984, str. 181

„Hristos je živeo jedan konkretan, jedinstven i ličan život, koji, međutim, istovremeno po svim bitnim crtama ima arhetipski karakter... U samim jevanđeljima su činjenični izveštaji, legenda i mit ispletени u jednu celinu, koja i čini smisao jevanđelja; ali jevanđelja gube taj svoj karakter celine u istom trenutku kada pokušamo da pomoću kritičkog skalpela odvojimo individualno od arhetipskog... Individualno je uvek 'istorijsko', jer je strogo vezano za vreme; odnos tipa pak prema vremenu je indiferentan. Koliko je život Hrista u velikoj meri arhetipski, u isto tolikoj meri on predstavlja život arhetipa. Pošto je ovo poslednje nesvesna pretpostavka svakog pojedinca, to se njegovim otkrivenim životom istovremeno otkriva i tajni, nesvesni život svakog pojedinca, tj. ono što se zbiva u životu Hrista, zbiva se uvek i svuda.“

срца и отворена ума, мењајући се, идући од једне до друге своје супротности искрено и без страха, не пренебрегавајући ниједан део свога бића, грабећи слободно из сопствених дубина, пуштајући да несвесно буде готово свесно,<sup>454</sup> повремено застајући, мерећи и поредећи дубине са видљивим делом, и то не само своје, већ и туђе, кроз уметност и уживо, захватајући огроман део живота који се не може спознати само разумски (чак понајмање разумски).

Тако је дошао до суштинске двојности, покушавајући истовремено да кроз своје дело утврди њен смисао и начин живљења у складу са њом.

Изражавао се сликама и симболима, као средствима помоћу којих је могуће искусити оно што се не може потпуно разумети. Користио је универзални језик, онај који би свако могао да разуме, којим се преноси суштина, насупротив језику којим се већина људи служи, површинском, оном којим се тешко и само делимично преноси већина појмова, разних облика свести и подсвести, интуиције...

Тако је указао и на потребу да се раскрсти са нејасноћама и заблудама чији су узроци језичке природе.

Али за то најпре треба променити начин мишљења, па ће се и језик, као његов одраз, променити – када је мишљење једнострано, непотпуно, и језик захвата само једну страну.

Треба да дође до промене језика, као заједничког средства изражавања, у језик уметности; али пре тога, човек треба да постане свестан онога што ће њиме изражавати: треба да постане свестан двојности овога света, која ће се новим језиком, у којем *парадокс* неће означавати оно што је неприродно и чудно, већ оно што је свеобухватно и потпуно, називати *целином*.

И преношење песме из једног језичког система у други може бити стваралачки чин, уколико се, наравно, ради о преношењу уметничког дела. Ако је сама првобитна целина уметничко дело, задатак преводиоца јесте да створи целину која ће не само одређеним језиком, већ, првенствено, језиком уметности пренети оно што је тим језиком представљени у првобитној целини. Ту се преводилац не суочава само са појединачним језицима, већ и са универзалним језиком, који може да буде разумљив свима, јер не познаје границе, с обзиром на то да се осећања,

---

<sup>454</sup> Idem, str. 76

„Kako forme nesvesnog ne spadaju ni u kakvo određeno vreme, dakle kako su prividno večne, to one daju jedno osobeno osećanje bezvremenosti kada se svesno realizuju.“

хтења, мисли људи битно не разликују, ма колико се наизглед разликовали појединачни језици којима се служе. Језиком уметности се песма исправно преноси у други језички систем.<sup>455</sup>

Тада преводилац пред собом има дело песника са којим је суштински повезан, и ту долази до најсрећнијег споја, у којем кроз преводиоца проговара песник чије се дело преводи.

Такво превођење песме је у истом рангу као и њено стварање – са једне стране лакше а са друге теже од њега, с тим што иста ствар и олакшава и отежава рад преводиоца у стваралачком поступку. Стварање је теже утолико што његова целина настаје први пут – док преводилац пред собом већ има створену целину; али га управо то и ограничава, јер је у стваралачком поступку везан оригиналним делом: с обзиром на међусобне разлике језучких система, он мора да изналази нове путеве да би дошао до универзалног нивоа и исказао исту ствар у новој целини. Универзални ниво јесте ниво језика музике или слике, а овде је у односу на те врсте уметности теже доћи до тог нивоа, с обзиром на то да се преводилац суочава са обичним, појединачним и различитим, језицима. Дешава се да са њима нема много муке, и он релативно лако успева да се пребаци на ниво универзалног. Није, међутим, увек тако, због чега се превођење поезије често проглашава *немогућом мисијом*, при чему се сама поезија чак дефинише као оно што се управо приликом превођења губи.

Мора се рећи да се превођење често не може адекватно извршити уколико универзалног нивоа нема. Ако сама песма у оригиналу не поседује универзални ниво, до њега се ни у новој целини неће доћи, тј. остаје се на нивоу појединачних, обичних језика – онога што постоји искључиво ради себе, што остаје у својим оквирима, што не трансцендира, што не представља или указује на нешто друго, што иде странпутицама и упада у сопствене замке приликом преношења у други језички систем, што се у самом себи завршава. Тада је превођење тешко или немогуће извршити; а могло би се додати да у том случају стварне потребе за

---

<sup>455</sup> Marko Grčić, „Jeronimova dilema“, *Provincia deserta*, Kolo Matice hrvatske, Zagreb, 1970, str. 13 „Dakle, ako se upitamo što je prevodljivo u jeziku, možemo, iako neodređeno, odgovoriti da je prevodljivo ono u čemu se dva jezika dodiruju u bilo kojem sloju svojih struktura. Što se tiče umjetnine, prevodljivo je ono što je univerzalno ukorijenjeno u čovjekovu identitetu, a neprevodljivo ono što je usko pojedinačno u samom jeziku. Nema neprevodljivih bitnih elemenata u bilo kojem pjesničkom djelu.“

превођењем и нема. Кома је потребан превод дела које ни у оригиналу ником не недостаје.

Док се песничке творевине без универзалног нивоа опирају превођењу, код оних које га имају то није случај. Свакако је потребно времена и труда да се дође до правог решења, али оно увек постоји. А поступак је следећи: језиком са којег се преводи, преводилац стиже до слике, музике, атмосфере (до оног што је универзално), које затим с мером (у односу на оригинал) рекреира средствима језика на који преводи. Појединачни језици служе као средство – да се дође до слике, музике, атмосфере, те да се они пренесу; а преводилац мора имати снагу имагинације потребну да, путем језика са којег преводи, себи представи стварност песме коју преводи, да би, затим, путем језика на који преводи, ту стварност представио онима за које преводи.

С обзиром на то да истинско уметничко песничко дело дозвољава своје преношење универзалним језиком, може се закључити да је преводилачки процес својеврстан тест и показатељ уметничког у делу. Доказ да је дело истински уметничко јесте управо његова преводивост, када обични језици представљају савладиву препреку за верно преношење песме у други језички систем.

И приликом превођења се непрестано има на уму непрекидна веза између супротности; између појединачног и универзалног језика; између „слова“ и „духа“, „воска“ и „печата“; између распарчаности и потпуности, где се потпуност препознаје тежњом ка њеном остварењу и даје јој смисао; између „тренутног“ и „вечног“, где „тренутак задобија пуноћу својим одјеком у вечном, као што је и вечност непотпуна без пролазног царства слободе и личног избора, без оног тренутка који на, по свему судећи, једино боравак на земљи прибавља“<sup>456</sup>. Управо ова веза представља *лепоту* (која је, по Ничеу, једино оправдање постојања света, а која ће, по Достојевском, свет спасти). Када ова веза прожима преведено дело, оно испуњава своју функцију и може се назвати добрим (пре)носиоцем.

У наизглед једноставној и спонтано изливеној песми Блејк проговара универзалним језиком баш кроз њено брушење, тј. кроз предан рад на њеном појединачном језику, на њеном тексту – рад који се огледа у бројним променама које је на њему извршио, а које се, као део процеса настанка песме, могу пратити

---

<sup>456</sup> Srđan Vučinić, *Radanje kentaura*, Arhipelag, Beograd, 2009, str. 35

кроз неколике њене варијанте, сачуване у Блејковој бележници.<sup>457</sup> Ту се сасвим добро види колико једна једина реч (да не говоримо о целим стиховима), макар се семантички подударала са другом, претходно употребљеном, може да утиче – својим обликом, звуком, конотацијама – на општи утисак који песма као целина оставља. Све се то односи и на настанак дела тиком преводачког процеса.

Приликом превода, песму смо најпре посматрали као целину, а тако је и преводили, како би се на крају створио општи утисак који одаје нова целина, а који је најсличнији утиску који одаје целина у оригиналу.

То се, опет, постиже комбиновањем свих елемената песме и њиховим усклађивањем, јер се целина, која се везује за преводиоца-уметника и која у превођењу, у крајњој линији, представља оно што је непреводиво, ипак састоји од појединачних елемената, на које, разложене, преводац делује занатски. То се, дакле, постиже усклађивањем уметника и занатлије у самом преводиоцу, који треба да усклади обе стране и изнедри оно најбоље, остварајући јединство појединачних, разнородних елемената песме, с једне, и њене целине, с друге стране.

Не треба априорно одбацити ниједан приступ, ниједан преводачки поступак, већ их све узети у обзир, чувати и, у одређеном тренутку, делимично или потпуно, применити; као што се ничег не треба слепо и беспоговорно држати.

Прописаних свеважећих правила за стварање нема. Оно што важи за једну целину, не важи за другу. Тако се никад до краја не могу прописати ни правила за превођење. И управо у тој немогућности, која долази после одређених закономерности и односа који се могу дефинисати, налазимо онај отворени, немерљиви, необјашњиви део – за који је потребна *негативна способност* – који представља прелазак из *временског у ванвременско*.

---

<sup>457</sup> Види: Michael Phillips, *William Blake. The Creation of the Songs. From Manuscripts to Illuminated Printing*, The British Library, London, 2000, pp. 62–64, 67–68

## ЛИТЕРАТУРА

Берђајев, Николај: *Смисао стваралаштва*, превео Небојша Ковачевић, Београд, Бримо, 2001

Блант, Ентони: „Прве илуминиране књиге“, прев. Ангелина Милосављевић, *Градац* 95, 96, 97, Чачак, јули–децембар 1990

Богоева, Љильана: „У трагању за идентитетом: пример Вилијама Блејка и Вилијама Батлера Јејтса“, *Градина*, Ниш, бр. 9, септембар 1980

Видаковић, Александар: „Блејкова стогодишњица“, *Српски књижевни гласник*, Београд, књига XXII, бр. 2, 16. септ. 1927

Даничић, Ђура и Вук Стеф. Карацић, прев.: *Библија или Свето писмо Старога и Новога зајета*, Београд, Британско и инострано библијско друштво, 1993

Достојевски, Ф. М.: *Њеточка Њезванова и три приче* – 9. књига *Изабраних дела*, превели Људмила Михаиловић и Јован Максимовић, Београд, Народна просвета, 1933

Достојевски, Ф. М.: *Идиот II* – 11. књига *Изабраних дела*, превео Јован Максимовић, Београд, Народна просвета, 1933

Достојевски, Ф. М.: *Браћа Карамазови I* – 17. књига *Изабраних дела*, превео Јован Максимовић, Београд, Народна просвета, 1933

Достојевски, Ф. М.: *Литерарни написи* – 35. књига *Изабраних дела*, превела Људмила Михаиловић, Београд, Народна просвета, 1933

Елијаде, Мирча: *Слике и симболи*, превео Душан Јанић, Сремски Карловци, Нови Сад, ИКЗС, 1999

Елијаде, Мирча: *Свето и профано*, превео Зоран Стојановић, Сремски Карловци, Нови Сад, ИКЗС, 2003

Казанцакис, Никос: *Последње искушење*, превела Измина-Јелена Радуловић, Београд, Просвета, 1996



Каријер, Жан-Клод: „Пред сфингом“, *Крај времена, Градац*, Чачак, бр. 167–168, 2008

Кнежевић, Ромило: „Истинска уметност ствара вечност“, *Културни додатак Политике*, 11. април 2015

Малник, Љубо: *Избег од времена*, Београд, Службени лист СРЈ, 1995

Ниче, Фридрих: *Рођење трагедије*, превела Вера Стојић, Београд, Дерета, 2001

Павловић, Миодраг: „Визионар Вилјем Блејк“, *Политика* (Култура–уметност), Београд, 13. октобар 1957

Поповић, Владета: *Кроз енглеску књижевност*, Београд, Издавачка књижарница Рајковића и Ћуковића, 1929

Пурешић, Драган: *Вилијам Блејк на српскохрватском језичком подручју у XX веку*, магистарски рад, 2008

Тарковски, Андреј: *Вајање у времену*, прев. Владан Добривојевић, Београд, Књиге Обрадовић, 2014

Фрај, Нортроп: *Велики код(екс)*, превели Новица Милић и Драган Кујунџић, Београд, Просвета, 1985

Фрај, Нортроп: „Потрага и циклус у *Финегановом бдењу*“, *Песничка митологија*, превела Тања Булатовић, Београд, Књижевна реч, 1999

Хамваш, Бела: *Хришћанство. Scientia sacra II*, прев. Сава Бабић, Београд, Дерета, 1999

Хамваш, Бела: *Невидљиво збивање. Silentium*, прев. Сава Бабић, Београд, Службени гласник, 2012

Хумо, Олга: „Скица нове димензије времена и нове идентификације у поезији романтичара“, *Летопис Матице српске*, Нови Сад, год. 140, књ. 394, св. 5, нов. 1964

Aristotel: *O pesničkoj umetnosti*, prevod, predgovor i objašnjenja Miloš N. Đurić, Beograd, Dereta, 2002

Berđajev, Nikolaj: *Jakob Beme*, preveo Mirko Đorđević, Čačak, Gradac, 2003

Bjelogrić, Aleksandar: „Blejk na pragu novog doba“, *Nevidljivi arhipelag*, Beograd, Praizvorni život, 1994

Elijade, Mirča: *Istorija verovanjâ i religijskih učenja 2*, prevela Mirjana Perić, Beograd, Bard-fin, Banja Luka, Romanov, 2003

Elijade, Mirča: *Istorija verovanjâ i religijskih učenja 3*, prevela Mirjana Zdravković, Beograd, Bard-fin, Banja Luka, Romanov, 2003

Elijade, Mirča: *Rasprava o istoriji religija*, preveo Dušan Janić, Novi Sad, Akademska knjiga, 2011

Glušćević, Zoran: „Konačno i beskonačno kod romantičara“, *Izraz, časopis za književnu i umjetničku kritiku*, Sarajevo, knj. XV, god. VIII, br. 1, januar 1964

Glušćević, Zoran: „Predgovor“, *Romantizam*, Cetinje, Obod, 1967

Grčić, Marko: „William Blake“, *Forum*, Zagreb, knj. XIV, br. 9–10, 1967

Grčić, Marko: „Na Trgu dobre smrti“, *Provincia deserta*, Zagreb, Kolo Matice hrvatske, 1970

Grčić, Marko: „Jeronimova dilema“, *Provincia deserta*, Zagreb, Kolo Matice hrvatske, 1970

Grčić, Marko: *Blake. Vječno evanđelje*, GZH, Zagreb, 1980

Grčić, Marko: „William Blake“, *100 pjesnika svijeta*, ur. Antun Šoljan, Zagreb, Mladost, 1984

Grčić, Marko, prir. i prev.: *William Blake: Proročke knjige*, Zagreb, Matica hrvatska, 2004

Grejvz, Robert: *Bela boginja: Istorijska gramatika pesničkog mita*, prevela Nevena Mrđenović, Beograd, Dosije i Službeni list SCG, 2004

Haksli, Oldous: *Vrata percepcije & Raj i pakao*, preveli Vesna Podgorac i Branislava Jurašin, Beograd, Esotheria, 1997

Humo, Olga: *Problem vremena kod Sterna i Prusta*, Beograd, Naučna knjiga, 1960

Jung, C. G.: *Psihologija i alkemija*, prevela Štefanija Halambek, Zagreb: Naprijed, 1984

- Jung, K. G.: *Psihološke rasprave*, preveo Tomislav Bekić, Novi Sad: Matica hrvatska, 1984
- Jung, K. G.: *Sećanja, snovi, razmišljanja*, prevela Dubravka Opačić-Kostić, Beograd, Atos, 1995
- Jung, K. G.: *Aion*, preveo Zlatko Krasni, Beograd, Atos, 1996
- Kolakovski, Lešek: „Pohvala nedoslednosti“, *Nevolje s đavolom*, prevela Biserka Rajčić, Beograd, Logistika, 2007
- Koljević, Nikola: „Aktuelna reč u Blejkovom delu“, *Književne novine*, Beograd, br. 57, decembar 1957
- Kontrec, Anita: „Konceptija nevinosti i iskustva u pjesništvu Williama Blakea“, *Književna smotra*, Zagreb, br. 56, 1984
- Kovačević, Ivanka: „Viljem Blejk“, *Engleska književnost 2*, ur. Veselin Kostić, Sarajevo, Svjetlost, 1983
- Kuić, Ranka: *Antologija engleske romantičarske poezije*, Beograd, Naučna knjiga, 1989
- Li, Sten: „Moć i nagrada“, *Srebrni letač 1*, prev. Darko Tuševljaković, Beograd, Čarobna knjiga, 2012
- Lux, Viktorija, prir.: *Kabala: Tajna nauka drevnih Hebreja*, Zagreb, Prosvjeta, 1982
- Mandžo, Miljenko: „Anakronizam prema svakom vremenu“, *Zadarska revija*, Zadar, br. 2, ožujak–travanj 1973
- Miloš, Česlav: *Zemlja Ulro*, preveo Petar Vujičić, Gornji Milanovac, Dečije novine, 1986
- Paracelsus, Theophrastus: *Živa baština*, prijevod Danijela Tkalec, Zagreb, Scarabeus, 2004
- Paunović, Zoran: „Vilijam Blejk, duh koji hoda“, *Vreme*, br. 865, 2. avgust 2007
- Petrović, Boris: „Paleta Vilijama Blejka“, *Txt – studentski časopis za književnost i teoriju književnosti 13/14*, Beograd, 2007
- Platon: *Timaj*, prevod Marjanca Pakiž, Vrnjačka Banja, Eidos, 1995
- Rigonat, Flavio, prir.: *Dečak iz vode: Monografija Milana Mladenovića*, Beograd, Lom, 2011
- Štajner, Rudolf: *Rozenkrojcerska ezoterika*, prevela Nada Škondrić, Beograd, Antroposofski kulturni centar, 2004

Štajner, Rudolf: *Istok u svetlosti Zapada*, preveo Josif Korać, Beograd, Antroposofski kulturni centar, 2008

Uspenski, P. D.: *Novi model univerzuma*, preveo Goran Bajić, Beograd, Metaphysica, 2002

Vajninger, Oto: *O krajnjim životnim svrhama*, preveo Branimir Živojinović, Beograd, Paideia, 2004

Vučinić, Srđan: *Rađanje kentaura*, Beograd, Arhipelag, 2009

Zafranski, Ridiger: *Romantizam – jedna nemačka afera*, prevela Mirjana Avramović, Novi Sad, Adresa, 2011

- Abrams, M. H., ed. *The Norton Anthology of English Literature 2*, New York, London: W. W. Norton & Company, 1999
- Ackroyd, Peter. *Blake*. London: Vintage, 1999
- Beer, John. *Blake's Visionary Universe*. Manchester: Manchester University Press, 1969
- Bloom, Harold. *Blake's Apocalypse: A Study in Poetic Argument*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1970
- Bloom, Harold. *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1971
- Bowra, Cecil Maurice. *The Romantic Imagination*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1995
- Bronowski, Jacob. *William Blake: A Man Without a Mask*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1944
- Damon, Samuel Foster. *William Blake: His Philosophy and Symbols*. Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1924
- Damon, S. F. *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*. Hanover and London: University Press of New England, 1988
- Damrosch, Leopold, Jr. *Symbol and Truth in Blake's Myth*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980
- Eliot, T. S. "Blake", *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. New York: Alfred A. Knopf, 1921
- Eliot, T. S. "Tradition and Individual Talent", *T. S. Eliot: Selected Prose*, ed. John Hayward, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1953
- Eliot, T. S. "Shelley and Keats", *The Use of Poetry & The Use of Criticism*. Harvard University Press, 1986
- Erdman, David V., ed. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2008
- Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1984
- Frye, Northrop. *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. Princeton: Princeton University Press, 1947
- Gilchrist, Alexander. *Life of William Blake*. London: J. M. Dent & Sons, 1945

Harrison, G. B., ed. *A Book of English Poetry*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1950

Jarvis, Simon. "Thinking in Verse", *British Romantic Poetry*, ed. James Chandler and Maureen N. McLane, Cambridge: Cambridge University Press

Malkin, Benjamin Heath. *A Father's Memoirs of His Child*, London: Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1806

Ostriker, Alicia, ed. *William Blake: The Complete Poems*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1977

Paley, Morton. *The Traveller in the Evening*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2003

Perry, Seamus, ed. *Coleridge's Notebooks: A Selection*. Oxford: Oxford University Press, 2002

Phillips, Michael. *William Blake: The Creation of the Songs. From Manuscripts to Illuminated Printing*. London: The British Library, 2000

Raine, Kathleen. *William Blake*. New York and Toronto: Oxford University Press, 1970

Swinburne, Algernon Charles. *William Blake: A Critical Essay*. London: John Camden Hotten, 1868

*The Complete Poetical Works and Letters of John Keats*. Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1899

*The Letters of William Blake together with His Life by F. Tatham*. London: Methuen, 1906

*The Works of Lord Byron, Complete in One Volume*. Francfort O. M, 1837

[www.blakearchive.org](http://www.blakearchive.org)

Све илустрације у раду преузете су из књиге:

*William Blake: The Complete Illuminated Books*. With an introduction by David Bindman. London: Thames & Hudson, in association with The William Blake Trust, 2001

## БИОГРАФИЈА АУТОРА

Драган Пурешић је рођен 29. маја 1969. године у Руми. Дипломирао је на Катедри за англистику Филолошког факултета у Београду, где је и магистрирао, одбранивши рад под називом *Вилијам Блејк на српскохрватском језичком подручју у XX веку*. Запослен је у Народној библиотеци Србије. Преводи са енглеског и на енглески, првенствено поезију. Године 2011. добио је награду Удружења књижевних преводаца Србије „Милош Н. Ђурић“ за књигу *Поезија енглеског романтизма* у издању Платоа из Београда.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а ДРАГАН ПУРЕШИЋ

број уписа \_\_\_\_\_

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

ДИМЕНЗИЈЕ ВРЕМЕНА  
У ДЕЛУ ВИЛИЈАМА БЛЕЈКА

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 15.4.2016.

Драган Пурешкић



Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске  
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора ДРАГАН ПУРЕШИЋ

Број уписа \_\_\_\_\_

Студијски програм НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ

Наслов рада ДИМЕНЗИЈЕ ВРЕМЕНА У ДЕЛУ ВИЛИЈАМА БЛЕЈКА

Ментор Проф. др ЗОРАН ПАУНОВИЋ

Потписани ДРАГАН ПУРЕШИЋ

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

**Потпис докторанда**

У Београду, 15. 4. 2016.

Драган Пурешић

Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

ДИМЕНЗИЈЕ ВРЕМЕНА  
У ДЕЛУ ВИЛИЈАМА БЛЕЈКА

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 15.4.2016.

