

# Уметности Вилема Блејка

Ентони Блант

□

Блејк је своје слике описао као „Визије Вечности“. Другим речима, оне су за њега визуелни израз начела коначне истине као што су и његове песме израз истих идеја у речима. Из тога следи да, иако реагујући на чисто формалне квалитете његових уметничких облика можемо осетити велико задовољство, било који покушај да се оде корак даље, да се разуме чему је стремио или да се оцењују његова достигнућа, мора почети неним анализама његових општих начела не само о уметности већ и о религији, моралу, филозофији и политици.

Било какав покушај санимања његових идеја је изазивање катастрофе, зато што је Блејкова мисао сложена и често нејасна у свом изразу, а његов симболизам, као и сва вредна симболика, неприметно се мењао као и проблеми и идеје које је изражавао. Ипак има извесних основних начела којих се Блејк, чини се, чврсто држао целог живота, а варијације у нагласку који је стављао на њих могу се до извесне мере навестити у процесу проучавања његовог развоја.

Његов приступ проблему уметности и филозофије је већ назначен у ономе што нам он сам говори о својим најранијим радовима. Од филозофа проучавао је Бекона и Лок и мрзео их, од поезије читао је песнике елизабетанског периода са ентузијазмом и Поупа без наклоности, у визуалним уметностима презирао је холандске и фламанске натуралисте и дивио се готичким гробовима у Вестминстерској опатији и гравирама по Рафаелу и Микеланђелу. И тако од самог почетка Блејк иступа као антирационалиста и антиавгустинац, са приоритетом на оним уметничким облицима који најдиректније наглашавају духовни садржај и са наклоношћу на свим оним елементима интелектуалног живота што га окружују и који су водили на романтичарском покрету.

После кратке обуке у школи цртања и као гравер, 1778, када му је била двадесет једна, отишао је на Краљевску академију. Тај спој није био идеалан. Било му је одређено да прецртава антику, коју је

подносио, и живот, који му је био потпуно одбојан, говорећи насније да је „смрдео на смртност“. Имао је један разговор са Рејнолдсом, који му је рекао „да ради са мање екстраваганције а са више једноставности и да поправи своје цртање“, чиме је код Блејка изазвао мржњу која никад није избледела. Други разговор је био са Мозером, који је тада управљао школом и који га је саветовао да копира Рубенса а не „ова стара, тврда, крута и сува недовршена уметничка дела“, што се односило на Блејкове дубоко поштоване узорне, Рафаела и Микеланђела.

Мада су његови рани ставови били независни, Блејкови први радови су изузетно конвенционални. Иако су нени од њих, као на пример „Испаштање Џејн Шор“ и „Искушење краљице Матилде“, за њега имали посебно симболично значење — у овом случају као протест против тада важећег морала — њихов прави стил је изузетно благ. У ствари, у овом раном стадијуму своје сликарске каријере Блејк делује као члан сликарске групе — Бери, Мортимер, Ромни (у својим тематским цртежима), Фисли и Фленсмен — који, мада су се разликовали од Рејнолдса и тренутне праксе Академије у одређеним детаљима учења, чинили су то у оквирима усвојених правила. У својим радовима оличавали су бројне аспекте нових донтрина, као на пример сублимне или питорескне, класичне или неоготичке, али у њима није било ни трага револуционарној жестици Блејкових зрелих година.

Од ових раних радова само један открива Блејков уметнички потенцијал, а то је бакропис ког најчешће зову „Радостан Дан“, датиран 1780, од ког је насније извео бојене матрице са натписом који је цртежу давао значење у смислу његове личне митологије и претварао фигуру у Албиона, симбол човека. У својој оригиналној форми може упућивати на идеју Сведенборга који божанску људскост идентификује са излазећим сунцем. (Ово је сугестија гђице Кетлин Рејн, која ми је скренула пажњу и на друге Блејко-



ве алузије на раније писце које сам и користио у овом тексту.) С друге стране, оно може представљати ништа компликованије него фигуру младости која симболизује Зору која истерује Мран, и у том случају се вероватно односи на стихове Блејновог раног комада „Едвард III“, у коме, јутро уочи битке код Кресија, један енглески витез говори другом:

Бистро јутро  
 Смеша се нашој војсци, а витешно  
сунце
 Дотрчава са брда као млади херој  
 У битку, а златне му се локне њишу  
 Ликујући.

Али ма које да је право значење, „Радостан Дан“ има једну ретку одлику која је од темељног значаја у Блејној уметности. То је увек и прецизно навођено као једна од свенијих и најспонтанијих концепција, у којој средиште инспиративног жара као да гори у чистоти; а опет фигура је највероватније узета директно из ранијег модела. Та поза се налази још у древној бронзи, једна од њих је урезана у опусима који приказују налазе код Херкуланума, публиковане 1767-71, са којима је Блејн сигурно био упознат; а такође се појављује на гравирама које приказују системе пропорција код писаца 16. и 17. века, пре свега Скамоција. Ово је само рани пример онога што ће постати уобичајено код Блејна, јер већина његових најцењенијих слика — чан и „Старац Дана“ — су сачињени од реминисценција других и понекад релативно тривијалних слика или гравира. Блејново памћење је било испуњено ликовима виђеним у радовима других уметника а које је он користио у својим. Бунвално стотине таквих примера се могу навести, али уметник је ове ликове комплетно упио и дао им тако снажан лични облик у својој репродукцији да носе потпун печат оригиналности. У ствари, баш као што су његове песме потхрањиване учењима Милтона или Бемеа, тако су му и цртежи обогаћени проучавањем радоза из прошлости.

Сви револуционари су у много чему традиционални, па је тако Блејн у најбољем смислу речи академик, строжији можда него његови омражени ривали са Краљевске Академије; и несвесно је радио као велики уметници италијанске ренесансе којима се искрено дивио.

„Радостан Дан“ је у овом раном периоду скоро самосталан пример Блејнове снаге у визуелној уметности, и поред тог цртежа нема слике нити гравуре која се може упоредити са стиховима из „Песничких Цртица“. Било би, ипак, погрешно закључити, као што се често говорило, да су стихови његов природан начин изражавања и да у линији и боји никад није био више од аматера који се неуспешно рве са тешкоћама технике и сницирања. Овај став је заснован на неразумевању Блејнових намера у сликарству; оно претпоставља да је његов циљ био репродуковање материјалног света који види око себе. Ово је управо супротно од оног чему је тежио: „Треба ли слика да се сведе на одвратни напор копирања приказа углавном смртних и кварљивих твари а не да буде, као што су поезија и музика, уздигнута до сопствене праве сфере проналазаштва и визионарске појмовне моћи? Не, тако неће бити! Сликање, као и поезија и музика, постоји и ликује кроз бесмртне мисли.“

Кроз живот, Блејнов сликарски стил се мењао у складу са променама у његовим религиозним и филозофским ставовима, али његова концепција улоге и природе уметности битно се не мења. То је визионарска концепција у основи и тачно одсликава његово схватање поезије.

Блејн је мрзео све оне мислиоце који су порицали постојање истине изван моћи људског разума. Његов аргумент је да човек путем својих чула може урадити више од опажања физичног света. Разумом може поредити и разумјивати оно што је опазио путем чула, али само разумом не може отићи даље. Човек, међутим, поседује другу способност, коју Блејн назива Песнички или Пророчки Геније, која му омогућава да наслути вечну истину,



или другим речима, да опажа бескрај. „Онај ко види бескрај у свим стварима види Бога. Онај ко види само разум види само себе.“

За Блејка овај Песнички или Пророчки Геније је извор све истине и све лепоте. Пре свега, то је извор сване истинске филозофије и религије, било ког узора или вероисповести: „Ниједан човек не може мислити, писати или говорити из срца, већ мора тежити истини. Према томе, све филозофске секте проистичу из Песничког Генија прилагођеног слабости сване индивидуе... Све религије... имају један извор... Песнички Геније.“

Поред тога, Песнички Геније врши функцију маште. По Блејку, овим својством он се супротставља разуму који за њега има чисто негативну или рестриктивну функцију. Разум је уздржавање, а за Блејка уздржавање је неморално. Надаље, овај облик уздржавања Блејк често идентификује са конвенционалном религијом, било да је то мојсијевство или ненадахнути англиканизам његовог доба. У „Венчању Неба и Панла“, из 1794, он пише:

„Све библије и свете књиге биле су узрок следећих Заблуда:

1. Да Човек има два стварно постојећа начела, тј. Тело и Душу.
2. Да је Снага звона зло само од Тела; и да је Разум, зван Добро, само од Душе.
3. Да ће Бог мучити Човена у Вечности што слуша своје Снаге.

Али, према овима, следеће Супротности су Истините:

1. Човек нема Тело засебно од Душе; јер оно што се зове Тело јесте део Душе који се одликује са пет Чула, главним пролазима Душе у овом добу.
2. Снага је једини живот, и она је од Тела; а Разум је међа, или спољашњи обим Снаге.
3. Снага је Вечно Уживање.“

Овде налазимо, као додатан страствености тврдњи Блејковог веровања у енергију и слободу, даљу мисао чак веће важности у вези са његовим схватањима умет-

ности. Чула могу бити „главни пролази Душе“, или другим речима, главни покретачи маште; а међу чулима за Блејка најважније је око. Али чула могу служити машти само ако се правилно користе. Односно, око не може помоћи машти ако се користи углавном да опажа материјални свет; мора се користити да гледа кроз материјални свет у вечну истину чији је само симбол. Ово је што Блејк подразумева својом познатом фразом да се мора „гледати КРОЗ а не СА оном“, идеја коју он проширује у другом прослављеном и провокативном одломку:

„За Себе тврдим да не посматрам спољашње Стварање и да је за мене то препрена а не Акција; то је као прљавштина на мојим стопалима, Никакав део Мене. 'Шта', биће Питано, 'нада Сунце излази, зар не видиш округли ватрени диск некако налику на Гвинеј?' О, не, не, видим Безбројно друштво Небесног мноштва што кличе, 'Свети, Свети, Свети је Господ Бог Свемоћни.'“

Блејнове тврдње по овом питању поненад се чине недоследне, али заиста нису такве. Поненад је нестрпљив да нагласи чињеницу да је могуће кроз материјални свет гледати у свет иза; у другим тренуцима он је сакрхан тежином тог дела и може говорити о материјалном свету скоро са мржњом. У коначној синтези духовно и материјално ће се стопити и проблем неће постојати, баш као што ће и машта и разум у коначном стању бити синтетизовани. Али у нашем садашњем „подељеном“ стању отпор међу њима је борба од основне важности.

Иза Блејнове визионарске концепције уметности лени његова идеја о супротности између стања Невиности и Искуства. Човек се рађа са свешћу о бескрајном које проистиче из његовог претходног постојања у бескрајном. Али тај осећај бесконачности полако се уништава образовањем и наметањем забрана створеним моралним и религиозним правилима (у његовој митологији ово постаје борба између Лоса и Уризена). Да се пробију ове забране и поново успостави веза са бес-



крајним, човек има само једно оружје — енергију или машту — којима поману чула. Нене од „Пословица Панла“ илуструју овај став:

Пут претераности води двору мудрости.  
 Типри гнева мудрији су но коњи поуне.  
 Нинад не знаш шта је доста, ако не  
 познаш шта је више но доста.  
 Преобилност јесте Лепота.  
 Исус је био сушта врлина и деловао  
 је по нагону, не по правилима.

И тако је Блејк изградио своју донтрину на систему контраста између оних ствари које се односе на бескрајно а исправне су и оних ствари које се односе на коначно а погрешне су. Извор свега оног на страни бескрајног је машта или Песнички Геније. Извор коначног је негативна способност разума, која за Блејна значи уздржавање и материјализам. На пољу моралног и религиозног бескрајност узима облик Христовог јеванђеља: Љубав према Богу и ближњем овом. Коначно подразумева сав конвенционални морал и све успостављене религије, које следе писмо а занемарују дух. У политици, бескрајно значи потпуну слободу и Блејк, који је подржавао америчку револуцију и француску у раном периоду, овде иступа као строг и доследан анархиста. С друге стране, коначно је отеловљено у свим формама тираније, у моћи јаног над слабим, и у праву кажњавања. У уметностима, бескрајно је маштовита уметност и она која тежи да буде симбол истине; коначно представља натурализам, који је ограничен опажањем чула, и класицизам, који Блејк идентификује са рационалном уметношћу: „грчка уметност је математичка форма, готска уметност је нива форма.“

Примена овог учења на уметност сликања може се видети у Блејновим маргиналијама на Рејнолдсовим „Дискурсима“ и предговору сопственој неуспешној изложби 1809. године. Рејнолдсов аристокеловски став о односу уметности, природе и маште природно је изазвао Блејна

на жестоко супротстављање. Када Рејнолдс пише: „Овај велики идеал савршенства и лепоте не треба транити на небесима. . . Они су у нама и свуда око нас“, Блејк љутито шкраба по маргини: „Лаж! лаж!“, а касније додаје свој позитивни став: „Све Форме су Савршене у Песниновом Уму“ — и исто би рекао за уметника — „али оне нису Апстраховане нити састављене из Природе већ из Маште“, и снажније: „Човек који нинада у своме Уму и Мислима није путовао у Рај, Није Уметник.“

У то да је Блејк на овај начин често путовао у Рај не треба сумњати, нити се може оспорити да је његов ум визионарски у највишем степену. Али природа његових визија је била предмет многих спекулација, ретко над плодноносних. Ово је делом због одређених Блејкових изјава које воде у заблуду. Он говори о стварању слика једноставним копирањем призора које је видео, исто као што говори о писању без преправни неких својих песама слушајући динтирање духова, понекад двадесет или тридесет редова у једном даху. С друге стране, докази у виду сачуваних рукописа показују да, колико год да је Блејку претходно дух могао издинтирати, он је засигурно узимао слободу нормалну за песнике да преађује и редигује оно што је првобитно записао. Исто тако постоје цртежи који доказују да је своје композиције израђивао на сасвим уобичајен начин, мењајући позу, преађујући однос међу фигурама, и често уводећи у прилично касној фази цитат неког старијег уметника. Цртеж „Стварање Еве“ је пример како је лабаво и директно направио прву „визију“ и како је касније развијана до пуне прецизности и зрелости акварела. С друге стране, за „Сањање“ постоји груба скица оловком која не само што је много слободнија у форми него нема ни трага рафаеловској фигури испружених руку (из лође „Мојсије и Пламтећи Жбун“), која у финалном отиску затвара композицију при врху.

Укратко, иако морамо прихватити чињеницу да је Блејк био изузетно нада-



рен снагом маштовите визуализације и да је највероватније био и неуобичајено склон пранси да му дођу читави, наизглед комплетни, редови стихова; било би опасно његовој имагинацији приписати оне скоро надљудске квалитете који су тако често спомињани — често, наравно, са закључком да је био луд — а неопходно је подсетити да иако је често „путавао на Небо“, то је било „у својим Мислима и Размишљањима“.

Ремен-дело Блејнових раних година су „Песме Невиности“, написане и илустроване његовим специјалним поступком гравирања 1789. Ово није прилика за процену вредности лепоте његових песама, које се и иначе убрајају међу најлепше стихове на енглеском језику, већ је важно нагласити чињеницу да оне нису планиране да стоје саме, и да унарашавање странице допуњује стихове исто као и илустрације на средњовековним рукописима. Блејнове репродукције за његове илустроване књиге допуњују текст који илуструју. Довитљиви цртеж детета и звери у песми „Јагње“, форме пламене биљке у „Бехару“ и „Детињој радости“, и чак архаична укоченост у цртежу уз „Велики четвртан“, имају циљ не само да одраже карактер песме, већ да пруже независан паралелан израз ауторових идеја.

Илустрације уз „Песме Искуства“ из 1794. нису ништа мање верне у одржавању расположења израженог у њима. Лагане форме „Бехара“ постају укочене и трновите гране у „Болесној ружи“, а „Јагње“ замењује „Тигар“. Поређење две насловне стране је довољно да дочара промену расположења. „Недужност“ приказује мајку која своје двоје деце подучава читању испод дрвета, чије се гране разиграно увијају преко странице, формирајући тако лишћем слова која чине реч „песме“. Насловна страна „Искуства“, слика два положена и укочена леша које оплакују младић и девојка. Текст чине два снажна реда, који се понављају кроз круте хоризонтале архитектуре и фигура у цртежу испод њега. Као и увек код Блејна, статични хоризонтални цртежи симбо-

лишу тугу и људску несавршеност, а понрет, најчешће увис, сугерише људску срећу и наду у постизање спасења.

Док је писао „Песме невиности“ и „Песме искуства“, Блејк је био повезан са активном групом радикала која се састајала у кући Џозефа Џонсона, продавца књига. Преко њега упознао је Тома Пејна, за ког је касније тврдио да га је спасао од хапшења, др Прајса, који је провоцирао Бернова „Размишљања о француској револуцији“, Џозефа Прислија, Годвина, Мери Вулстоункрафт, и Холкрофта, секретара Лондонског дописног друштва. Политички, Блејк је био свесрдни симпатизер идеала ове групе, нарочито њиховог ентузијазма за америчку и француску револуцију. У ова два покрета видео је афирмацију енергије и слободе, и разбијање социјалних и религиозних ограничења. Често се говорило да је његово подржавање ове групе било емотивно и непрактично и да ипак није био истински заинтересован за политику, али Дејвид Ердман је недавно показао да ране песме и прозни радови откривају Блејнова снажна осећања у корист идеја једнакости и против рата, чак још од дана на да је писао „Песничке Цртице“. Ове идеје су неизбежно постале одређеније у песмама као што су „Песма Слободи“ и „Француска Револуција“, написане 1791.

Блејк се, ипак, у једној битној црти одувек разликовао од својих радикалних пријатеља. Сви су они били строги рационалисти и многи од њих деисти, који су се противили не само спољним формама англиканизма, већ основним начелима хришћанства. Блејнова религија је можда имала више елемената који су технички речено јеретички, али његово страствено веровање у Христово јеванђеље је један од најпостојанијих фактора у његовом целокупном интелектуалном развоју.

Година 1794. је година велике кризе за енглеске радикале. Терор је многе од њих убедио да француска револуција, у коју су полагали велике наде, води резултатима које нису одобравали, и многим члановима су се срушиле илузије. Подјед-



нано важне ефенте имала је и кампања репресије против било ког облика радикализма коју је организовала Питова влада у паници од догађаја у Француској. Најоштрије нападнута организација била је Лондонско дописно друштво, чији су водећи представници затворени или протерани, али и остали чланови Џонсоновог кружона били су угрожени. Неки, као Пејн, извукли су се бекством; остали, чији су интереси у основи били више интелектуални него политички, извукли су се на разне начине. Годвин је остатак свог живота посветио искључиво спекулативном писању где је анархистичке државе приазивао толико идеалним да их је чак Питова влада сматрала безопасним; Мери Вулстоункрафт се окренула корисном радом и лечењу мањих социјалних зала.

Блејново решење је вероватно најсличније Годвиновом. Његовим речима, повукао се из политичких активности и посветио „духовној борби“. Ипак, не сме се претпоставити да је икада постао реакционар. Његове симпатије су увек биле на страни прогреса, чак иако више није веровао да се то може постићи политичким путем. Тако, када је 1799. бискуп Вотсон написао „Извињење Библији“ у облику напада на Тома Пејна, Блејн у својим коментарима на маргинама показује да нимало не сумња у то на чијој је страни и завршава закључком: „Том Пејн је бољи хришћанин него сам Бискуп.“

Блејнов став о узалудности политике је изражен у више пасуса његове прозе и стихова. У једном, он критикује Христа говорећи: „Није смео да нападне Владу, није требало да се меша у такве ствари“; у другом он прасна са типичном сатиричном жестином: „Заиста ми је жао што видим моје Сународнике како се брину због Политине. Кад би Људи били Мудри, ни Најпроизвољнији Владари им не би могли наудити. Ако нису мудри, Најслободнија влада је присиљена да буде Тиранија. Владари ми изгледају као Будале. Доњи дом и Горњи дом ми личе на Будале; мени изгледају да су нешто Друго поред Људског Живота.“ Најзад, два од

његових најдирљивијих стихова у „Сивом налуђеру“ изражавају позитивну страну гледишта:

Ал' залуд Мач и залуд Лук  
Што никад рату не скончају пут.  
Пустињакова молитва и удовина суза  
Свет од страха ослободит могу саме,  
Јер Суза је интелектуална Ствар  
И уздах, мач је што носи анђелски  
краљ.

И горка Јена јада  
Мученика,  
стрела је из луна  
Свемоћника.\*

Иако је Блејн коначно нашао решење својих проблема у веома личном облику религије, који се, уопштено говорећи, може назвати мистичним, тај процес је био дуг и болан, и током тих шест година, од 1794—1800, пролазио је кроз мрачни период и менталне тортуре. Његове наде у политичку слободу су испариле, његови пријатељи су патили и били растерани, а он сам је живео у беди без наде у напредак или признање. Суморност ових година се огледа у такозваним Књигама из Ламбета, названим по његовом новом месту пребивања. Блејн је био толико обузет проблемом зла да је спремно прихватио идеје оних мислилаца, било да су то гностици, манихејци или неоплатонисти, који су задржали да уместо једног коначног начела добра постоје два коначна принципа, један добра, други зла, и да је Творац материјалног света био Демидург а не највиши Бог. Принцип добра Блејн поистовећује са Христом, а принцип зла са Јахвеом из Старог завета, који се у његовој митологији често појављује у лину Уризена. Према Блејну, Јахве-Уризен је одговоран за Стварање, што је било злодело, означивши пад са бескрајног на коначно, дело које се понавља симболично у Адамовом паду и појединачно кроз рођење сваког човена. Његов главни извршитељ био је Мојсије, окрутни спуталац маште који је измислио зла ог-



раничења у виду десет заповести. Овај песимизам је централна тема Књига из Ламбета, а танође и њених илустрација које су најтуробније које је Блејк икад створио. Оне постигну, ипак, већу снагу израза у збирци обојених цртежа издатој око 1795. „Набунодоносор“ је симбол деградације човека у материјализму. Њутн показује да човек, разумом, може гледати само доле према земљи, а не горе према Небу. У „Елои ствара Адама“, Творац је Јахве-Уризен, а око Адамове ноге је уплетен црв-змија, симбол смртности. Блејк пародира библијско стварање Човека према Божјем лику у „Бог суди Адаму“ где његов сурови угњетачки Бог из Старог завета поново, слично Уризену, намеће свој закон остарелом Адаму. Оно фигура пламте јалове ватре „Вечног гнева“, и масиван полукруг поново даје тему наметања материјалне воље. Осећај суморности је очигледан не само кроз симболе, већ и у нападним, претрпаним шарама и тмурним бојама „Набунодоносора“ и „Стварања Адама“. Њутн, који представља разум, а тиме степен изнад царства чула, је племенитији у својим облицима (позајмљен директно од Микеланђела) и у преливању боја чија је намера, наоко је приметила гђица Рејн, да покаже да је филозоф посађен у воду, уобичајени симбол материјализма код неоплатониста.

Ако „Бог суди Адаму“ открива Блејнову снагу у представљању кретања пламена, „Сажаљење“ са подједнаком јачином показује његову способност да наслика другу елементарну силу, налет ветра. Композиција илуструје речи из говора у коме Макбет, пола у страху, пола понајични због својих намера, разматра последице Данкановог убиства:

А милост, ко наго новорођенче  
На вихру јурећ', ил' ко херувим  
На ваздушном трначу јашући  
Невидљивом, дело ће страхотно  
У око свако дувати, док сузе  
Не удаве ветар.

Није баш јасно које значење Блејк уноси у Шекспиров текст, али његово излагање

је бунвално до последњег детаља, и формално, композиција се мора сврстати међу његове смелије креације. Својим уобичајеним бескомпромисним методом засновао је свој цртеж на низу скоро непрекинутих хоризонтала. Коњи и херувим, приморани да се повинују овој крутој структури, бљесак дуж композиције, људске фигуре у вијугавом покрету, скоро као пливајућем, коњи, са ногама ишчупаним из зглобова. Испод лежи мртва мајка, савршено водоравна, али непокретна. Централни догађај — херувим подиже дете док је мати у ропцу — је наглашен тако што чини једини покрет који пресеца хоризонтале које се понављају, а учињен је чак снажнијим тиме што га носи дијагонала косе, чврсто и нереалистично изложена ветру као и брада у „Старцу Дана“. Типично је за Блејка да тако једноставном методом постигне један од својих најупадљивијих ефеката.

После 1800, светлост која даје одбљесне у „Сажаљењу“, постаје јаснија, и Блејнов боравак у Фелфаму од 1800. до 1803. означава почетак дубоке промене.

Ова промена ће се први пут осетити у поетичном писму написаном Батсу октобра 1800, а још јасније у писму Хејлију од 23. октобра 1804, где се посебно односи на сликање: „Изненада, дан после посете Трушесијској галерији слика, поново сам био обасјан светлошћу коју сам уживао у младости, и која је за мене тачно двадесет година била заклоњена вратима и прозорским напцима.“

Најважнији спев испеван у Фелфаму је „Милтон“, и његова основна доктрина, признавање чулних вредности и помирење материјалног и духовног света, је до извесне мере резултат читања тог песника. У извесном смислу ова промена је само један од нагласана али је то не чини ништа мање важном. Блејк је одувек веровао да је могуће видети кроз материјални универзум све до вечне истине која је иза, али његова моћ је годинама од њега заклањана.

Његов став према Милтону је мешавина слагања и неслагања. Мрзео је свес-



ног пуританца у песнику а волео несвесног хедонисту. Волео је Милтона који је створио Луцифера и описао чулне радости Раја, а мрзео Милтона који је написао укорне говоре арханђела Рафаела. „Разлог што је Милтон писао спутано када је писао о Анђелима и Богу, а слободно о Ђаволима и Паклу, је зато што је био истински Песник али на Ђавољој страни а да то није ни знао“, писао је Блејк у „Венчању Неба и Пакла“, и није случајно што је у „Изгубљеном рају“ изабрао да илуструје посебно сцене као што су „Пад анђела“ и оне које представљају Адама и Еву у Рају. Блејково представљање ових сцена носи највећи могући лични печат али је у исто време ролски бунвално у интерпретацији текста. Никада ниједан други илустратор није са таквим интензитетом приказао описе као што су:

Друга (стабла), чије је воће сјало  
златном љусном  
Висећ' с грана...

или:

... Са сваке стране Анантус и друго  
мирисно грмље  
Грађаше зелени зид; прелепо цвеће  
сво,  
Перунина свих боја, јасмин и руже  
Нуђаше пуполне своје кроз грање  
чинећ'  
Мозаик; под стопама љубичице,  
Шафран и зумбул множином својом  
Урашаваху тло живље, с више боја  
но камен  
Кад реси ма који знамен.\*

Блејк се вратио у Лондон крајем 1803, и године које су уследиле биле су у знану непренидне борбе. Његови разни планови да задобије признање јавности, пропали су. Кромем је осујетио његов план да изгавира илустрације за Блеров „Гроб“ и упропастио његов пројекат за постизање успеха са „Кентерберијским ходочасницима“; а његова самостална изложба 1809. била је тотални фијаско и успела да изазове ништа више до једну непри-

јатељску критику. Али и поред ових неуспеха, Блејково расположење је мање суморно него пре његове посете Фелфаму. нашао је задовољство у свом сликању, иако су његови нупци били ограничени на мали круг пријатеља, а поврх свега био је обузет састављањем и илустровањем свог великог дела „Јерусалим“, на ком је радио скоро двадесет година.

Последње године његовог живота, с практичне стране, нису биле ништа срећније од оних по повратку у Лондон. У ствари, од 1820, па до смрти 1827, он је добротом Линела и Варлија само био спасаван од правог гладовања. Али духовно, то је био период мира и тријумфа. Коначно је нашао обожаваоце — Палмера, Калверта, Ричмонда — који су, иако малобројни, били пуни ентузијазма и разумевања у признавању његовог генија; али изнад свега, он је постигао душевни мир и развио донтрину која му је давала сатисфакцију. Ово учење је изложено кроз илустрације и текст његовог великог спева „Јерусалим“ и у гравирама за „Књигу о Јову“. У претходном периоду Блејк се до извесне мере опоравио од своје опседнутости злом света, али овај процес је сада отишао степен напред. Стварање више није сматрао за потпуно зло дело, зато што се у Стварању подразумевало искупљење човена кроз љубав Христову и његову смрт на Крсту. Још једном, ипак, једно дело је морао понављати свани појединац, и свани човек је морао да осећа љубав према ближњем, да опрашта грехе, и да себе жртвује за друге.

Блејк је, ипак, и даље свестан проблема зла, и бројни су мрачни пасуси и слике у „Јерусалиму“. Ништа не може бити више узнемиравајуће него страна на којој три фигуре, као Судбине, изгледају као да преду нити од утробе Човена. На другом листу, авет, застрашујуће чудовиште са крилима слепог миша, лебди над уснулом фигуром Јерусалима, али овде је ужас умањен цртежом у врху исте стране где онесвешћеног Албиона придржава Христ, из нога исијавају зраци светла. Остали цртежи су чиста али веселија фран-



тазија — љиљан на коме се грле двоје заљубљених, сунцокрет на који се ослања индијска богиња, и бинови Персеполиса са људским главама, који сви показују да је Блејк неке од својих ликова, а исто тако и идеја, примио из источних цивилизација.

Не неким странама осећај оптимизма је снажнији. Велики лун Стоунхенџа може симболисати материјалистичку религију, али огроман простор неба и тла обећава боље ствари. Фигура Лоса који крстари светом са сунцем у једној руци је поновно обећање коначног испуњења човекове судбине.

Проблем песме и његово решење су изложени у два Блејнова најдирљивија цртежа. Проблем извири у разговору између Албиона, који симболише Човена, и Христа разапетог на Дрвету Зла:

Исус рече: „Би ли ти волео оног ко  
никад не умре  
За тебе, ил' инад умро, за оног ко није  
умро за тебе?  
И да Бог умро није за Човена и да  
себе није дао  
Вечно Човеку, Човек ни бе постојао;  
јер Човек је Љубав  
Као што Бог је Љубав; свако добро-  
чинство за другог је мала Смрт.  
У Божанском Лику, нити може Човек  
постојати осим кроз Братство.“

На цртежу који илуструје овај пасус, Албион, виђен с леђа, стоји испружених руку подражавајући позу разапетог Христа и погледа упртог у њега. Бљештавило зрачи из Христа и скоро уништава воће на Дрвету Зла за које је прикован. Поза Албиона не само да одражава Христову, већ скоро у потпуности следи ону из Блејновог „Радосног дана“ изгавирану четрдесетак година раније, идеју зоре и победе над тамом. Блејк ју је у међувремену прештампао и додао натпис: „Албион је ускрснуо тамо где се родио у Мину са робовима: Дајући себе за Народе плесао је плес Вечне Смрти“, тако идентификујући фигуру са Албионом. Чињеница да у последњим година-

ма Блејк поново узима један од најснажнијих симбола, створен у његовој младости, је симболична за однос између две фазе његове каријере. Немогуће је вратити се у стање невиности, али Блејк је прошао кроз искуство на новом разумевању бескрајног које је одувек сматрао примарним циљем маштовитог човека. Стање Блејковог ума у овим последњим годинама је ближе стању у ком је био када је писао „Песничке Цртице“ него иједном у међувремену.

Повратан ранијем стилу, и душевном стању, одржава се у бојама које је Блејк користио да илуструје многе странице „Јерусалима“. У неким цртежима, као што су „Авет лебди над Јерусалимом“ или „Три Судбине“, Блејк користи мрачне, непрозирне боје ламбетског периода где доминирају тамноцрвена, тамноплава и црна, али у многим другим случајевима враћа се веселим светлим бојама ранијих дана. „Стоунхенџ“, на пример, је у потпуности представљен бледим небескоплавим, провидно жутим и хладно зеленим тоновима. Многи листови имају само мале нити декорације које се простиру дуж ивица странице, понекад пропраћене сићушним фигурама људи или животиња, али они су опрани веселим тоновима бледоплаве, ружичасте и лимунжуте, као код оних копија „Песама Невиности“ које је Блејк бојио када их је први пут штампао.

Решење проблема који су толико година мучили Блејна дато је на страни 99. „Јерусалима“, „Поновно сједињење Душе са Богом“. Тема је коначна синтеза свих елемената у Човену и његово постизање савременог јединства после проласка кроз „подељено“ стање живота на земљи; и, као толико пута, Блејк је употребио формулу јуришног покрета и вијугавих арабески да пренесе постигнути осећај перфекције.

Донтрина која је инспирисала „Јерусалим“ истом је снагом изложена у илустрацијама „Књиге о Јову“. Као и обично, Блејк адаптира свој оригинал да одговара његовим идејама. Оригинална Књига о Јову је изношење проблема зла без реше-



ња. У ламбетском периоду Блејн би можда био задовољан овим поступком, али последњих година свог живота није могао а да га не сматра неадекватним. Објашњење ове верзије приче је дато у два реда угравираних при дну прве стране:

Слово убија,  
Дух даје живот.

Односно, Јов је згрешио следећи правила конвенционалне религије а не живећи у истинском духу хришћанске љубави. За то бива кажњен, и само што је почео да увиђа своју заблуду када је у Три Тешитеља (Свети дух — прим. прев.) препознао свој сопствени грех увеличан хиљаду пута и тако учињен очигледним. Прекретница настаје у говору Елијују, који почиње са „Ја сам најмлађи, а ви сте старци, зато се бојаж.“ Елијуј је тај — а чињеница да је млад је, наравно, значајна — који наведе Јова да разуме свој грех. Од ове тачке надаље, целокупни тон слика се мења. Међу раним сликама, најубедљивије су оне најужасније, „Сатана мучи Јову Децу“, „Сатана мучи Јова Болним Приштемима“, „Три Тешитеља се ругају Јову“, или „Јов преплашен Визијама.“ Страна која илуструје „Елијујев говор“ има изузетну одлику мира и тишине. Елијуј лично, први род „Радосног дана“, стоји насупрот ноћног неба, баршунастог у својој гравири и протканог крупним петокраним звездама. Наспрам њега седе Три Тешитеља, ћутљиви и погнути, уз грађевину која личи на фрагмент Стоунхенџа и симболише конвенционалну религију. Победа инспирације над материјализмом је представљена чудесним осећањем мира.

Касније слике су можда сувише познате да би захтевале опис; Јовово поновно откривање светла — а оно се може скоро изједначити са Блејновим — је изражено у „Кад пјеваху заједно Звијезде Јутарње“, где Блејн користи понављање покрета са истим ефектом као и код упираних руку Тешитеља на ранијој страни, али са супротном намером. Овде Јутарње

Звезде симболишу осећај радости, који је централна тема композиције, и једноставним поступком приказивања двеју фигура чије су руке одсечене ивицама листа, Блејн као да сугерише да њихов узвик радости одјенује у бескрај. Јовово коначно схватање поруке коју му је Бог послао прено Елијуја је оличено на слици где он стоји пред разбукталом олтаром у пози разапетог Христа (или је то Албион?), молећи за Тешитеље.

Последње године Блејновог живота су углавном биле посвећене серији анварела и цртежа који илуструју Дантеа, од којих је изгравирао седам. Збуњује Блејнов избор Дантеа као теме за илустрације у овим годинама јер, како његове белешке показују, из основа се није слагао са многим Дантеовим идејама, нарочито са његовим ставом о казни и, анализирајући илустрације, јасно је да је у неким случајевима материјално мењао смисао песника. Морамо претпоставити да се, као и у случају са Милтоном, дивио гласу пророка који је чуо код Дантеа, чак и ако се разилазио са њим по многим тачнама.

Довољно изненађујуће, он посвећује две трећине серије Панлу и једну трећину Чистилишту и Рају, али рад је пренинула његова смрт и могуће је, да је наставио, да би додао још илустрација двома последњим одељцима. Није безначајно да, од релативно малог броја слика које су биле потпуно завршене и дотеране, велики проценат илуструје Чистилиште и Рај.

Домет Блејнове маштовитости и технике испољен је у потпуности у Дантеовим илустрацијама. Више него у „Њизи о Јову“, он доказује да је из свог проучавања Микеланђела и средњовековне уметности развио тип људске фигуре која савршено задовољава потребе његове визионарске уметности. То да су оне произвољне у цртању и понекад неумерене у размери, и јесте и није тачно. Стубасти облици Дантеа и Вергилија, на пример, упоређени са гестикულიрајућим и ужаснутим фигурама око њих, саопштавају онај смисао одвојености и повучености



који је Блејн намеравао да да два централним фигурама у песми.

У свом третирању простора Блејн је подједнако одважан. У „Данте и Вергилије прилазе граду Дису“, величина Панленог језера је сугерисана на најједноставнији начин и чак без употребе перспективе. Исто тако, тешко је видети како Блејн даје утисак огромне висине литице у „Хомеру и Древним песницима“ која би била оно сто метара висока ако би се мерила висином фигура. У неким цртежима простор је представљен серијом ланова који пресецају воду, али иако служе да одреде простор, не нарушавају узнемиравујући ефекат који он ствара. Понекад, а нарочито код илустрација Чистилишта, Блејнове фигуре имају скамењену и непокретну крутост, као код „Капанеуса“. У другим случајевима, оне јуришају и нидају једна другу, као у „Киамола муче Ђаволи“ или „Збуњени Ђаволи се боре“, метод који је у „Пакленом језеру“ доведен скоро до номичног.

Блејнови највећи домети у илустрацијама Дантеа леже, ипак, у приказивању сањалачног покрета. Округли Папа је обешен, наглавачке, у пламтећој и провидној јами, док Данте и Вергилије протрчавају изнад њега. Апостоли, Петар и Јован, лебде као на онвирима витрана из 13. века, док разговарају са Дантеом и Беатричком. У „Кругу пожудних“ пламена река скупља жртве похлепе у вртлог који, мада необјашњив разумом, тачно саопштава песникову намеру. У јаном контрасту са главним догађајима је група са десне стране: један пламен у коме су Паоло и Франческа, крута форма онесвешћеног Дантеа, погнута фигура Вергилија, и на небу изнад, онвир који показује двоје љубавника у првом сједињењу. Још магичније по ефекту је Блејново представљање „Луђија носи уснулог Дантеа“. Фигура Луђије лебди нагоре једва додирујући обод планине врхом прста. Иза је тамно небо, осветљено огромним звездама које је Блејн волео али које су овде постављене на мрежу зрака који

се не могу приписати ни Сунцу ни Месецу. Композиција „Беатриче се обраћа Дантеу из Кола“ мање је нападна у својим покретима, али ништа мање сањива у атмосфери. Фантастичан метод употребе акварела у малим, усредсређеним додирима, који у „Округлом Папи“ даје унасавјући блесак унаренем мору, овде је употребљен да дочара блиставост кола, четири звери и саму Беатриче.

По овим крајње обрађеним композицијама треба вредновати Дантеову серију, али чак и недовршене скице на необјашњив начин имају ухваћен дух песме и показују да, колико год се Блејн није слагао са Дантеом по питањима доктрине, признавао је у њему једног од великих отелотворења Песничког Генија.

Песнички Геније је био водећа сила у целом Блејновом животу, који је био управљен једином циљу — стварању песама и слика које ће у савршеној форми оличавати његову свест о бескрајном. Поезија, сликарство и религија за њега нису засебне активности; оне су различите манифестације вечне људскости и све извиру из Песничког Генија. Ниједна од њих није мање важна од других; ниједна не би могла постојати без других. Реченице које онвирују фигуру „Лаокоона“ на гравирима из циклуса рађеног око 1820, изражавају његова најдубља убеђења о овоме и могу се сматрати за његов кредо по питањима сликарства, поезије и религије:

Песник, Сликар, Музичар, Архитекта:  
Човек или Жена ко није једно од тих,  
није Хришћанин.

Мораш напустити Очеве и Мајке и  
Куће и Земље ако они стоје на путу  
Уметности.

Молитва је Учење Уметности.

Похвала је Пракса Уметности.

Блиско и све односеће према

Уметности.

Спољна Церемонија је Антихрист.



Вечно Тело Човека је Машта, то је сам Бог, Божанско Тело, Исус: ми смо његови Чланови. Манифестује се у његовим Уметничким Делима (У Вечности Све је Визија).

Превела са енглесног  
Ванда Б. Вуковић

## Прве илуминиране књиге

Ентони Блант

□

Стваралаштво Виљема Блејка је, између 1789. и 1798. године, нашло израз у новој дисциплини, бакропису, који је, од сада готово искључиво, користио за илустровање дела других уметника и сопствених дела, што је била новина.<sup>1</sup> Прва година овог периода, 1789, обележена је настанком **Песама Невиности** и **Књиге о Тели**, у којима је Блејк, на комплетан и зрео начин, увео нови метод штампања илуминација.

Истина је да је извршио два прелиминарна попушаја у новој техници у памфлетима под називом **Нема природне религије** и **Све религије јесу једна**, оба вероватно штампана 1788. године<sup>2</sup>, али су ови једва нешто више од варијанти књиге са емблемама, познате од XVI века, и популарисане у Енглеској често штампаном збирком песника Кворлса.

У **Песмама** и **Тели**, Блејк доноси нешто сасвим ново и слично процесу настанка књиге. 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 и текст и илустрација дело једног човека. Блејков метод у посизању 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.

Техника коју је у ову сврху открио захтева детаљан опис<sup>3</sup>. Блејк је, најпре, на обичној бакарној плочи, прекривеној смоластом превлаком отпорном на киселину, исцртавао линије декоративног цртежа. Кад се плоча потопи у киселину, незаштићени делови бивају изједени, остављајући делове цртежа у превлаци рељефним. Ово је прилично различито од уобичајеног процеса правирања, односно, ово је преношење технике дрвореза на



бакарну плочу. Предност над правиром 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 бакару заштићеном воском, а у Блејновом 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 Блејн овај проблем решио тако што би најпре исписао текст у воску на парчету хартије, које је првобитно прекривено гумиарабином. 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<sup>4</sup>.

Пошто је плоча нагринена, 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, уонвирен 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<sup>5</sup>.

Овакав отисак је обично рађен у једној боји — црној, модрозеленој или златнобраон — иако је Блејн понекад мењао боју са једног краја плоче на други, што је било могуће извести у овом особеном процесу наношења боје. Отисци се довршавају анварелом, што резултира тиме да, иако су сви мање-више једнани, сваки бојењем добија индивидуалан карактер. Даље, пошто је Блејн чувао матрице својих књига, и често штампао и бојио

отиске много година по гравирању, отисци међусобно могу да се разликују у високом степену. У случају **Песама Невиности**, на пример, рани примерци су једноставно обојени врло светлим тоновима, један танак премаз је био довољан за било коју фигуру или декоративни елемент<sup>6</sup>, дон су касније верзије обично третиране богатијим и тамнијим колоритом, који је Блејн последњих година више волео, и оне су изведене у техници коју Блејн у млађим данима није користио, а која изазива ефекат шара.

Отисци **Песама Невиности** веома варирају у карактеру и квалитету, што је аргумент у прилог тези да је цела књига штампана знатно дуго, и да је рад започет пре 1789. године, када је књига датирана. На њеним страницама, фигуралне композиције су замишљене као независне од текста, и заузимају читаву њихову површину. Оне су вероватно биле прве штампане. У основи су блиске Блејновим књигама са емблемама из 1788. године; фигуре су врло конвенционалне у стилу и мало се разликују од оних које се налазе на илустрацијама савремених уметника, као што је био Стотард. Још једна чињеница иде у прилог поменутој тези, а то је да збирка садржи три песме које се јављају у Блејновој сатири **Острво на Месецу**, која је вероватно настала око 1787. године<sup>7</sup>. Чак и на овим, конвенционалнијим, остварењима постоје типично блејновски детаљи. Фигуре у другој илустрацији песме „Звонни зденац“, на пример, осликане су у савременој одећи, али поседују етеричност и таласасту линију, за разлику од дела Блејнових савременика; у „Песми која се смеје“ израз је више неокласичан, али је покрет једнако личан; и поворка деце, у облику фриза, у песми „Велики Четвртак“ поседује једну невешту строгост, коју нико у Блејново време не би ризиковао. И у свим овим остварењима видимо нежне, кривудавае форме цвећа, лишћа или увојака лозице, које ће постати типичне за Блејнове најбоље илустрације.



У другој групи остварења спој текста и декорације је потпунији. „Пастир“ умногоступно подсећа на Стотарда, посебно на његове бакрописе за Мармонтела, али фантастичне форме дрвећа и силуете оваца су типични за Блејна; и, овде се сцена насликана на доњој половини странице пружа према горе и почиње да уоквирује текст песме. У неким другим случајевима јединство је постигнуто другачије. У илустрацији Увода, „Свирајући долинама“, текст је уоквирен бордуром од преплета граничица које формирају овална поља, што је решење преузето из неких типова средњовековних рукописа у којима су низови сцена смештени у поља међусобно повезана мотивом преплета<sup>8</sup>.

Савршени спој текста и илустрације је постигнут на три отиска, која су морала бити последња штампана: „Бехар“, „Детиња радост“ и „Божанска слика“. Овде 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.

Једнако остварена у потпуном јединству, иако у донекле другачијем склопу, јесте насловна страна **Песама**, на којој је представљена мајка са двоје деце, коју учи да читају, како седе испод дрвета, чије гране се плету око речи наслова. Оно што је овде ново јесу слова употребљена за реч „Песме“, која се претварају у облике лишћа, или носе мале фигуре, на начин који ће бити широко коришћен у деветнаестом веку, али који је сигурно био врло редан, а можда и јединствен, у време објављивања **Песама**<sup>9</sup>.

**Књига о Тели** представља исту фазу у развоју Блејна као илустратора. Фигура саме Теле је још увек стотардовска, и, осим у једном случају, текст и илустрација су међусобно врло оштро одвојени. Изузетак је насловница, на којој се речи наслова развијају у лишће и цвеће, као оне у **Песмама**, уоквирене гранама дрве-

та, скоро нинеског по финоћи, док је доња половина стране испуњена цвећем, као што је оно у „Детињој радости“, из ког исначу мајушна створења као из бајни.

Етерична светлост и грациозна лепота форми илустрација **Теле** и **Песама Невиности** су директан одраз расположења песама и стања Блејновог духа у овој фази његовог стварања. Током читавог живота, његова филозофија се заснивала на варијанти веровања, заједничког мистицизма, да пре рођења човек живи у савршеном и бесконачном постојању, и да је његов долазак на овај свет ненаврста пада са бесконачног на коначно. У младости, међутим, сећања на првобитно стање остају у човеку, док на крају не буду потиснута образовањем и наметањем правила и конвенција. У време настанка **Песама Невиности**, Блејк је још увек био свестан своје директне везе са бесконачним, и живео у имажинацији, у њеном пуном и готово неометаном миру. Његов земаљски живот није био без тешкоћа, и он је био свестан политичких и социјалних проблема који су постојали у свету<sup>10</sup>; али још увек није био огорчен њима и његова вера у њихово решење је била жива. У **Тели** је проблем пада основна тема, и онлевање душе да уђе у материјални свет је описано са извесном меланхолијом; али нагласак је још увек пре на могућностима контакта са бесконачним, него на границама коначног, и тон је релативно оптимистички. Зато је природно што је у овом раном, срећном, периоду свог стварања, Блејк за декорацију својих песама користио таласасте форме пламенова или биљака, и боје које су, иако једноставне, свеже и веселе.

Ова фаза није потрајала, и са почецима француске револуције, Блејнова мисао добија озбиљнији тон. Међутим, револуција је, на свом почетку, била за Блејна симбол ослобођења од старог поретка. Она се борила за уништење тираније и празноверја, и Блејк је био међу онима који су се предано молили да до сличног ослободилачког покрета дође и у Енглеској.



Степен његовог личног познанства са водећим радикалима свог времена, као што су били Гудвин, Холкрафт и Пајн, је преувеличан;<sup>11</sup> али нема сумње да је симпатисао њихове идеје, пошто се оне одржавају у делима која су настала после **Песама Невиности** и **Теле**: у **Француској револуцији** и **Венчању Неба и Пакла**. Прво од ова два нас се овде не тиче директно, пошто је Блејн намеравао да га штампа на уобичајен начин, а не по свом методу, и објави преко књижара Џозефа Џонсона, познатог радикала<sup>12</sup>; али дело је значајно због излагања историје првих година француске револуције, на начин који јасно показује да је Блејн у ово време био убеђени јанобинац. **Венчање Неба и Пакла** је штампано уобичајеним Блејковим процесом и, иако не улази у ред најуспешнијих остварења, садржи Блејкове најузбудљивије и најнешће објаве вере у револуцију. Нигде није изнео са таквим песничким ентузијазмом веру у енергију као средство за ослобођење од окова конвенција, лажног морала и разума — за њега је то већ било негативно знање и антитеза имагинације — и човекову могућност да поново успостави везу са вечном и бесконачном, које су његова природна домовина, али од којих је одсечен ограничењима овоземаљског света. Неколико изрека Пакла из **Венчања** биће довољно да да слику о расположењу дела:

Пут неумерености води у палату  
 мудрости.  
 Онај који жуди, а не ради, гаји беду.  
 Затвори су саграђени камењем  
 Закона, бордели камењем  
 Религије.  
 Бунар сакупља: фонтана разлива.  
 Тигрови гнева су мудрији од коња  
 поуке.  
 Као што гусеница полаже јаја на  
 најлепше лишће, тако свештенин  
 проклиње најлепша уживања.  
 Изобиље је Лепота.  
 Доста! или Превише.

Дух ових изрека је изражен у контрасту између две илустрације на почетку и на крају последњег поглавља књиге. Прва приказује наог младића, од кога се гранају зраци светлости, симбол човека у његовом слободном и имагинативном стању; друга показује прубу и готово протескнну фигуру Набукодносора у његовом лудилу, слику човека на његовом најнижем ступњу деградације, када је допустио да његова машта буде уништена материјализмом и рационалношћу. Касније ће Блејн поново искористити ову фигуру да би од ње начинио једно од својих најупечатљивијих остварења.

Та револуционарна енергија која је централна тема **Венчања** улива живот насловној страни књиге. Форме су још увек криволинијске, као у декорацијама **Песама Невиности** и **Теле**, али се сада оне протежу преко страница са жестином која је у видном контрасту са расположењем и светлошћу ранијих илустрација. Тон је озбиљнији него пре, али поменута илустрација још увек изражава убеђење да ће енергија победити и да ће се човек ослободити<sup>13</sup>.

Теме обрађене у **Венчању Неба и Пакла** су садржане у три дела настала тоном 1793. године. **Визије нџери Албионових** су протест против фрустрација проузрокованих конвенционалним правилима сенсуалног морала и напад на саму институцију брака, са становишта да сенсуални односи треба да се заснивају на осећањима и импулсима, а не да буду одређивани правилима. **Врата Раја** садрже исти протест у форми емблема и доносе неке доктрине које ће бити од великог значаја за Блејнову мисао: идеја да је обострано опроштење греха једини извор праве среће; и контраст између Христове доктрине љубави у Новом завету и строгог Мојсијевог закона у Старом. **Америна** се бави првим стадијумом револуционарног покрета у који је Блејн тако страшно веровао, али је написана онда када је он већ почео да бива разочаран његовом другом фазом. Ипак, ово дело се разликује од **Француске револуције** по



томе што није само пуно излагање догађаја, већ је делимично писано алегоријама које је Блејн почео да развија, па се тако, Вашингтон и Том Пајн јављају као Јуртона и Орн.

Мале емблеме **Врата Раја** нису од великог значаја, али **Визије** и **Америна** означавају прелаз између енергије **Венчања** и славе каснијих, Књига из Ламбета. Насловна страна **Визија** садржи виталност **Венчања**, па чак и понешто од светла **Теле**, али тон се ускоро мења злокобним фигурама (...) или стравом странице која представља Уртону и Бромиона, окренуте леђима једно другом, и везане ланцима, док Теотормон очајава иза њих, групу која симболише фрустрације изазване брачним везама. У **Америци** је расположење мрачније. При врху једног отиска је представљен орао који само што није прождрао тело једне жене, а при дну, давленик кога комадају рибе. Ова атмосфера је ублажена местимичном појавом нагог младића, који се јавља и у **Венчању Неба и Пакла**, и љупком представом два детета, која спавају уз великог рундавог овна, испод једног дрвета савијених грана, у готово кинеском маниру, наиво се већ појавило на насловној страни **Теле**.

Најлепши ликовни израз овог периода Блејновог стваралаштва се налази у збирци **Песме Искусства**, завршеној 1794. године, али вероватно писаној и штампаној тоном две-три претходне године. У многим случајевима, теме су паралелне онима у **Песмама Невиности** али у другачијем, мрачнијем, расположењу — „Тигар“ уместо „Јагњета“, „Болесна ружа“ уместо „Бехара“, „Детиња туга“ уместо „Детиње радости“ — а исто се може рећи и за илустрације. Насловна страна **Искусства** сумира Блејново позније расположење, као што по **Невиност** чини за раније. Два леша, старијег мушкарца и жене, на мртвачним колима, чине средишњи мотив, док се око њих крећу две млађе фигуре у жалости. Веселе паласасте форме „Невиности“ су уступиле место строгим хоризонталама фигура мртвих, попут облика на готичном гробу; доња полови-

на стране је испуњена једноставном представом архитектонске позадине. Чак и писмена употребљена за речи наслова одражавају промену расположења: једноставна латинска слова у опреци са фантастичним биљним декорацијама претходних. Контраст између декорације „Болесне руже“ и „Детиње радости“ је једнако речит. Блејн још увек користи мотиве биљана, али је сада грана руже, наоружана протесним великим трњем, попут зубала тестере, угласта и готово груба. Сама ружа која вене се разликује, колико се може замислити, од живог цвета у песми „Детиња радост“. Чак и нада понавља решење коришћено у претходној књизи, оно добија сасвим другачији нарантер. „Бан“, на пример, на десној страни садржи мотив преплета који је Блејн употребио у уводу **Невиности**, али, уместо да складно теку по површини, гране су изломљене, остављајући утисак неvezаности, док су првобитне биле углађене и сливене. Ано су најбоља остварења прве збирке илустрације песама са највише ведрог расположења, у познијој су то или оне у песмама са највише горчине, као што је „Отров-дрво“, или она свечане ноћи Увода. „Супротна стања људске душе“ су у декорацији једнако јасна и експресивна, као и сами текстови песама.

Године 1793. и 1794. су године кризе за Блејна и радикале са којима је био у вези. Септембарски масакри 1792. и погубљење краља и краљице 1793. године, за којим је уследио Терор, учинили су да они, чија је подршка револуцији комбинована са хуманитаризмом, озбиљно промене своје мишљење. Даље, реакција Питове владе на нова кретања у Француској довела је до грубе репресије радикализма у Енглеској и распада покрета. Нени су, као Пајн, побегли у Француску; ненима је суђено, и иако је Холкрафт избегао пресуду, многи његови пријатељи су били осуђени на депортацију.

Интелентуалци, чланови странке, нашли су различите излазе из разочарења које су осећали због губитка вере у револуцију, и распада њиховог покрета. Ме-



ри Вуленкрафт се посветила пропаганди против социјалних неправди и борби за женска права, а Гудвин је остатак живота провео у размишљању и стварању анархистичне Утопије.

Блејново решење је умногоме било слично Гудвиновом. Он се одрекао политичке активности и окренуо „душевној борби“, тражећи филозофско и религијско решење проблема света, пре него циљајући на моментално побољшање човековог стања на земљи. Своје одрицање од вере у револуционарну активност, најизразитије је исказао у „Сивом налуђеру“, написаном неколико година касније:

Ал' залуд Мач и залуд Лун  
Што нинад рату не скончају пут.  
Пустињакова молитва и удовина суза  
Свет од страха ослободит' могу саме,

Јер Суза је интелектуална Ствар  
И уздах, мач је што носи анђеоски  
Краљ.

И горна Јена Јада  
Мученина,  
Стрела је из лука  
Свемоћнина.

Али, до овога Блејн није дошао одједном, и неколико следећих година ће бити у депресији, из које се делимично повратио после 1800. године, када је открио коначно мистично решење проблема којима је био заокупљен.

Песме које је писао током ових година, а које је назвао Књиге из Ламбета, по свом новом пребивалишту, су најтужније и најмрачније у целом његовом опусу, како у тексту, тако и у илустрацијама. Блејново горно сазнање о светском злу одвело га је до дуалистичног веровања о постојању првобитног принципа зла, ког је назвао Уризен (од грчког *ὄριζεν* одредити границу), а који је поистовећен са Јахвеом из Старог завета, супротно Христу из Новог, кога је идентификовао са принципом добра. Ову основну разлику је продубио додајући Уризену-Јахвеу

атрибуте разума, строгости и закона, као супротности имагинацији, слободи и љубави према ближњем, које је приписао Христу. Тема Књига из Ламбета је борба између разума и имагинације, и у овој фази стварања, Блејн пре песимистички сагледава исход ове борбе, и радије слика страву човекове ситуације у владајућем рационализму и материјализму, него што разматра могућности поновног откривања слободе помоћу одговарајућег деловања имагинације.

Књиге из Ламбета се разликују од ранијих Блејнових илуминираних радова по томе што у њима илустрације заузимају значајније место. На странама које садрже текст песама, денорација заузима више простора него раније, и свана књига садржи изврстан број описана без текста. У ствари, могло би се рећи да, док у ранијим књигама Блејн своје идеје изражава текстом, и неке од илустрација које заузимају целу страну оличавају идеје које нису потпуно изражене у самим песмама, иако Књиге из Ламбета садрже нека од Блејнових најмање успешних дела, најбоља од њих, као „Древно доба“ из **Европе**, или неке странице из **Уризена**, представљају његову уметност у њеном највећем сјају и много су расношнији израз његових идеја него високопарне песме.

Најраније од ових дела је вероватно **Европа**. Она садржи два отиска по имену „Беда“ и „Глад“, који су јединствени међу илустрацијама Блејнових Пророчних књига по томе што је уметник насликао ове личности у савременој одећи и окружењу, скоро као да је илустровао приче Мери Вуленкрафт. Али, уопштено говорећи, илустрације у Књигама из Ламбета су мрачне и алузивне, као и саме песме. Змија материјализма, која се јавља у **Венчању Неба и Памла**, претећи се пружа преко насловнице **Европе**. На једној илустрацији из **Уризена** видимо божанство зла заробљено у воде материјализма, док на другој, **Лос**, његов противник и отелотворење Песничког Генија, јауче усред пламена у који га је затворио Уризен.



На трећем отиску је приказан ембрион, који је створио Уризен, у облику скелета склупчаног као у материци; утисан страве се протеже кроз сваку страницу ове књиге. Неке су стварно застрашујуће, неке су гротескне, а неке су илустрације у свом претеривању на самој граници комичног, али све носе одређено убеђење, а најбоље су и најдирљивије.

Остале Књиге из Ламбета, **Песма Лоса**, **Књига Лоса** и **Књига Аханије**, све штампане 1795. године, мало додају ономе што је Блејк постигао у декорисању **Европе** и **Уризена**, а најлепше остварење из овог периода је насловна страна **Европе** — „Древно доба“ коју смо већ помињали у једном другом контексту. Она остаје један од Блејкових најимпресивнијих исказа о томе шта је у овом тренутку било његова основна преокупација: схватање о стварању као грешном чину, и ствараоцу, Јахвеу-Уризену, као принципу зла, који присиљава човена да живи ограничен живот разума, супротно од слободног живота имагинације. Шестари које колосална фигура држи усмерене према црној празнини испод себе, за Блејка нису симбол успостављања поретка у хаосу, већ свођење бесконачног на коначно.

Идеје изражене на насловници **Европе** Блејк је разрадио у серији остварења насталих током 1795. године, која је, десет година касније, купио Блејков пријатељ и покровитељ, Томас Батс, и од којих су најзначајнија сада у Галерији Тејт. Ова остварења, размера већих од оних из раних 1790-тих, штампана су у специјалној техници, коју је пронашао уметник, која има везе са његовим методом илуминирања књига, али је у основи варијанта монотипиче. Она су отискивана на следећи начин: Блејк би црном бојом нацртао контуре цртежа на комаду дебелог картона, вероватно изводећи и моделаације и друге детаље. Ове би, затим, под slabим притиском, пренео на хартију, а онда би обојио цео цртеж на картону и поново га отиснуо поврх постојећег цртежа на хартији. Овако добијен отисак је покривен шарама, као неке од његових

штампаних књига, али је њима много богатији. Крајњи резултат је дотеран акварелом, мада он овде игра много мању улогу него у штампаним књигама. Често се наводи, по тумачењу Татама, да су ови отисци рађени уљаном бојом, али када се узме у обзир позната Блејнова одбојност према уљу, ова је тврдња неприхватљива, а оглед је показао да исти ефекти могу да се добију употребом јајне темпере.

Постоје оправдани разлози за претпоставку да је Блејк ове отиске замислио као серију. Сви су били штампани у кратком временском периоду, и у формату и техници су мање-више једнаки. Штавише, све представе се могу довести у везу са Блејковим интерпретацијама ране људске историје, која је изложена у Књигама из Ламбета. Прва у овом низу је „Бог ствара Адама“<sup>14</sup>. Ово је Блејнова верзија стварања човена као грешног чина, и Бог је Јахве-Уризен, попут фигуре на насловној страни **Европе**. Његово „стварање“ човена се састоји од свођења његовог живота у бесконачности на ограничен и коначан живот овог света, што је представљено змијом, Блејковим симболом материјализма, обавијеном оно Адамове ноге.

Следећа три отиска се баве падом и његовим тренутним последицама. Представа „Сатана линује над Евом“, иако је веома ретна, сама говори за себе, а изгубљени отисак „Бог суди Адаму“, који је Блејк поменуо у једном писму<sup>15</sup>, бавио се тренутком пред изгон из Раја, који је у европском сликарству много заступљенија тема.

Затим долази још једна веома ретна библијска тема, „Ламех и његове две жене“. Прича је, на начин на који је изложена у четвртој глави Постања, готово неразумљива, али чињеница да је Ламех убио човена, што је јасно, евидентно је централна тема Блејковог интересовања, и, као и „Смрт Азељева“, која је позније његово остварење у темпери и акварелу, симболише смрт као једну од последица Пادا.



Још једна од последица Пада, болест и патња, јесте тема „Лазарове куће“, иако се овом приликом Блејн више окренуо Милтону него самој Библији. У једнаестој књизи **Изгубљеног Раја**, Арханђел Михаило показује Адаму последице његовог дела, прво смрт у причи о Каину и Авељу, а онда болест и патњу у славном опису Лазарове куће.

Још један описак који није узет директно из Библије изгледа обрађује исту тему. То је композиција под називом „Хената“. За њега се обично каже да илуструје или **Манбета** (чин трећи, сцена пета, или чин четврти, сцена прва), или Паков последњи монолог у **Сну летње ноћи**, али се он, у ствари, мало односи на било који од ова два, осим што се у Паковом монологу она помиње као „трострука Хената“, каквом ју је Блејн и представио. Она је окружена злообним бићима — магарцем, који једе лишће драча, извица назубљених као у крила слепог миша (који је код Блејна увек симбол зла), совом, и животињом од које се види само глава, али која изгледа као нени огроман гуштер — дон јој над главом кружи створење са ђаволским лицем и крилима шишмиша, које још више упозорава. Сама Хената држи руку на отвореној књизи. У ствари, изгледа да је она приказана као богиња некромантије, чијом се заштитницом сматрала у антици<sup>16</sup>. У овом случају она представља сујевеље, још један аспект доминације Уризена, које је оличено кроз свештенство установљене религије.

Ако је ово тумачење исправно, „Њутн“ и „Набукододосор“ би сачињавали неку врсту трилогије са „Хенатом“. Њутн је личност коју је Блејн често наводио, заједно са Лоном, као представника Уризенове религије разума на земљи. Њутн је приказан како седи на дну мора држећи шестар, што се односи на Уризена, његове представе на насловници **Европе** и у **Уризену**, где је приказан загнуран у воде материјализма. „Набукододосор“ симболише следећи ступањ човекове деградације. „Њутн“ приказује човека како напушта имагинацију у корист разума; у

„Набукододосору“, разум је нестао и човек се у потпуности потчинио диктату чула<sup>17</sup>.

Остварење названо „Милосрђе“ је алузивније. Врло прецизно илуструје стихове из **Манбета**:

А милост, ко наго новорођенче  
на вихру јурећ', ил' ко херувим  
на ваздушном трначу јашући  
невидљивом, дело ће страхотно  
у око свако дувати, док сузе  
не удаве ветар.\*

Ова представа може да се доведе у везу са Енитармоном, фигуром из Блејнове сопствене митологије, која је поистовeћена са милосрђем и женским принципом. Енитармон се родила на једном од ступњева дељења јединственог четвороструког човека, које оличава Пад човеков са његове бесноначне егзистенције. Њу је створио Лос, и она је постала његова еманација. Према Блејну, она је доминирала у једној раној фази људске историје, и тако се уклапа у серију која је илуструје.

У „Рути“ се Блејн враћа Библији, али се, изгледа, поново бави истом темом. Прича о Рути која одбија да напусти своју свекрву Наоми, дон се Орфах враћа Моабу, је очигледно илустрација на тему милосрђа, и, пошто је у причи главна јунакиња жена, то се веома добро уклапа у Блејнову идентификацију милосрђа са женским принципом.

Однос представе „Илије“ према целој групи је нешто другачији. За Блејна су старозаветни пророци, као песници старих времена, били отеловљење имагинације, и прича о Илијином одласку на небо у огњеним кочијама је очигледно симбол кочија надахнућа, а пад његове хаљине на Елишу је знак континуитета песничке традиције. Међутим, атмосфера композиције је мрачна и мора се схватити као слика тужног положаја песника у свету којим управља Јахве-Уризен, и друштву у коме владају рестриктивна правила његовог слуге Мојсија. У овом се ос-



тварењу може препознати нада, али је она у сенци трагедије живота песника, што је јасан одраз Блејновог стања у то доба.

Последњи отисак је најмрачнији. У већ поменутом писму, Блејн га назива „Добри и зли Анђели“. Он је називан и „Лос“, „Енитармон и Орн“ (Орн је син Лоса и Енитармоне, и дух револуције), и ово је вероватно исправан назив, па ако је тако, чудно је што га Блејн, пишући Батсу, помиње под поједностављеним насловом. Али, у сваком случају, илустрација представља један од аспеката човекове трагедије под старим божанским законима. Слепа мушка фигура, на левој страни, која излеће из пламена, али са оковом на једној ноzi, сигурно у извесном смислу симболише енергију и имагинацију ограничене разумом. Овде је развијена груба представа из **Венчања Неба и Панла**, чије је значење и тамо, на жалост, непознато.

Ова серија отисана се мора сматрати највеличанственијим изразом идеја које је Блејн изложио у Књигама из Ламбета. Они су много импресивнији од било које илустрације самих књига, јер поседују величину и једноставност које је Блејн једва постигао на површинама мањих размера — један изузетан је насловница **Европе** — и јасноћу цртежа која је ретка на претходним остварењима. Ови отисци своју снагу делимично дугују једноставној композиционој схеми: хоризонталама које се понављају у представама „Милосрђе“ и „Сатана линкује над Евом“, полукругу сунца иза представе Бога у композицији „Бог ствара Адама“, квадрату огњених кочија у „Илији“, или симетрији фигуре Смрти у „Лазаревој кући“. Монотонија и празнина, које би могле да се појаве употребом овано једноставних средстава, избегнуте су богатством текстуре, коју је Блејн постигао специјалном техником и вештим распоредом детаља унутар композиције. Резултат је спој јачине и контроле, ретке у Блејновом делу, и може се, са чисто уметничке тачке гле-

дишта, установити да су ово његове најуспешније композиције.

У ово време је Блејн начинио и серију малих отисака велике лепоте, данас у Британском музеју, који су произведени комбиновањем метода који су коришћени за штампање књига и монотипичног процеса отискивања великих формата. Ове мале графике су отиснуте са матрица Књига из Ламбета, али садрже само илустрације, без текста. Такође се од одговарајућих отисака у књигама разликују по томе што су матрице бојене као и велики отисци, тако да је богата и „шарена“ текстуре добијена преко целе површине, а не само у контурама, као што је случај са самим књигама. Резултат је ефекат лепоте драгуља која се више не може наћи у књигама; и странице **Теле**, на пример, започињу употребу боје сасвим новог интензитета. Обојени отисак „Радостан дан“ је начињен истим процесом, али његово расположење и његова оптимистична тема наговештавају да је настао касније, вероватно после 1800. године, нада је Блејн почео да се опоравља од потиштености периода Ламбета.

Током 1790-тих се Блејново сликарство фундаментално мењало. У првој половини деценије, његово најбоље дело се садржало од илустрација страница његових књига. Као што је већ речено, оне све више добијају на значају, док у, познијим, Књигама из Ламбета, често заузимају целу страну, искључујући текст. У серији отисака у боји из 1795. године, иде корак даље, и по први пут добија низ композиција које се не односе ни на један текст, али које континуирано излажу филозофски проблем. Од сада, па надаље, Блејн ће све чешће користити овај метод, иако су отисци у боји из 1795. године у извесном погледу једнаки. Остале серије цртежа, слина, анварела или графика увек илуструју одређено дело — Библију или песме које је Блејн волео; али за дела из 1795. године изгледа да је користио различите изворе — Библију, Милтона, Шекспира, и енглеску истори-



ју — који су сви били прилагодљиви одређеном филозофском проблему који га је тренутно окупирао.

### Превела са енглеског Ангелина Милосављевић

### Напомене

<sup>1</sup> Точом ових година није насликао ниједан значајнији анварел, а низ остварења насталих 1795. године у комбинованој техници је, у основи, варијанта једног типа штампе.

<sup>2</sup> Тачни датуми настанка ових публикација нису познати. Мора да су штампане пре, много успешније, „Песаме“, али после 1787. године, јер је Блејк рекао да му је овај метод „релефног бахрописања“ открио његов мртви брат Роберт, који му се јавио у сну. Блејкове изјаве ове врсте су понекад биле маштовите, али се, у овом случају мора нагласити да је до открића дошао после братовљеве смрти, 1787. године.

<sup>3</sup> Тачан метод није био познат дон С. В. Хајтер, Хуан Миро и Рутвен Тод нису извршили неколине експерименте којима су добили исте ефекте као Блејк. Ове огледе је забележио Хајтер у књизи *New Ways of Gravure*, London 1949, p. 85 ff, и Тод у *Print Collector's Quarterly*, XXIX, 1948, 25 ff.

<sup>4</sup> У ствари, текст је, без сумње, био штампан први, јер би, у супротном, притисак могао да оштеди декорацију.

<sup>5</sup> Само један фрагмент једне Блејкове матрице је сачуван (у колекцији Лесинг Розенвалд), и он показује да му је задавало доста мукe да изгладна површину матрице коју је излонио дејству киселине, а која је, у ствари, глатка и равна као негравирани плоча. Ово је смањивало могућност да се штампарска боја ухвати на ивицама ових површина.

<sup>6</sup> У примерку илустрације „Бехара“ који се чува у Розенвалд-колекцији, Блејк је користио само једну нијансу зелене, готово једнаку оној која се може наћи у неним француским рукописима (е. г. *Lectionary of St. Martial of the tenth century in the Bibliotheque Nationale*, MS Lat. 5901).

<sup>7</sup> „Мали изгубљени дечак“, „Дадиљина песма“ и „Велики Четврта“. Четврта, „Песма која се смеје“, илустрована у истом маниру, пронађена је прва записана на једној од празних страна *Песничких Цртица* и због тога је, вероватно, такође једна од раних песама.

<sup>8</sup> Најближа паралела се може наћи у „Лози Јесејевој“ у енглеском рукопису из тринаестог века у Музеју сер Џона Соана.

<sup>9</sup> Често су га користили илустратори у периоду романтизма, као Грандвил и Доре, и касније, Кејт Гринавеј и цртачи листа Панч.

<sup>10</sup> Дејвид Ердман је у свом тексту *«Blake: Prophet against Empire»*, показао да је у својим раним делима Блејк изразио више политичне свести него што се претпостављало.

<sup>11</sup> Ердман је, у наведеном тексту, то подробније излонио (*ibid.* pp. 139—47).

<sup>12</sup> У ствари, ова књига се нинад није појавила, и позната је само из пробног отиска.

<sup>13</sup> Постоји сумња оно тачног датума **Венчања**. На једном отиску, страна број три је датована у 1790. годину, а и друге указују на овај датум; али нени су аутори склони да ову годину узму пре као почетак, него завршетак рада (види: Keynes, *Blake's Illuminated Books*, p. 35), и да је дело углавном завршено оно 1793. године. Ја сам тешко верујем да је тако. Али, у то време, Блејкова вера у француску револуцију је била веома уздрмана, и у три књиге штампане те године, његова интересовања су, изгледа, била сасвим другачија. У главном, повероваћу да је **Венчање** могло да буде завршено 1791. године, отприлике у време **Француске револуције**, која му је, у извесном смислу паралела, излажући догађаје савремене револуције, која ће, Блејк се још увек надао, остварити принципе изнете у **Венчању**.

<sup>14</sup> Обично је називана „Елохим ствара Адама“, али је једном приликом, када је поменуо, Блејк назвао једноставније: „Бог ствара Адама“.

<sup>15</sup> *Letters of William Blake*, издање Keynes, стр. 150.

<sup>16</sup> Блејкови ставови о магији и чуду су изложени у једној од његових маргиналних беланана у **Апологији** бискупа Вотсона, написаног 1798, три године после настанка „Хенате“, и могуће је да у „Хенати“ он напада оно што је сматрао погрешном концепцијом чуда, коју је излонио Вотсон и „свештеници“, као „пресудан чин силе божје над неверником“. идеју супротну Христовом исказу чуда као нечега што је засновано на вери.

<sup>17</sup> „Набуодоносор“ је очигледно замишљен као прави пандан „Нутну“, и ова паралела се протеже и на денор. Позадину „Набуодоносора“ није лако одгонетнути, али у **Венчању Неба и Памла**, он је приказан насрам три дебла, која вероватно симболизују вегетативни свет, а испреплетене форме иза Храља на великом отиску могу да представљају лишће, које би, у том случају, носило исту симболику.

<sup>18</sup> В. Шенспир, **Манбет**, прев. др Светислав Стефановић, Београд 1939, стр. 21.