

Михајло И. Стаменковић^{1*}

Универзитет у Београду – Филолошки факултет,
студент докторских студија
Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет,
студент докторских студија

КА ТЕОРИЈСКО-СТВАРАЛАЧКОМ СУСРЕТУ НИКОЛАЈА ХАРТМАНА И ВИЛИЈАМА БЛЕЈКА

Циљ овог истраживања огледа се у успостављању визије делимичног подударана четворочланих архитектура код Вилијама Блејка (William Blake) и Николаја Хартмана (Nicolai Hartmann). Наиме, оно што се уз поштовање епохалних и позиционих разлика, првог као уметника, а другог као естетичара, да наћи код обојице – одговарајуће архитектуре поретка битка, људских психосоматских моћи и система уметности – показује донекле подударну четворострукост. То је врста подударана која се за благонакљону свест појављује једино из даљине, јер оно је слабо тј. неокковано подударана. Подударана видљиво са висине, из дубине. Овај рад фигурира и као својеврсна преамбула нашим претходним применама Хартманових стратификација естетских предмета песничке и ликовне уметности на Блејков поетско-пластични хибрид. У његовом резултату указујемо на древну јудеохришћанску егзегезу као на могућу заједничку нит дотичних архитектура код обојице. Налазимо да је венчавање Хартмана и Блејка – на основу даље „породичне сличности“ њихових система и теорија стваралаштва – могуће једино као унија којом се чува егзистенцијална различитост. Можда тек онако како се ентитети стапају усноликој машини. Тим пре што се у индивидуалним системима Хартмана и Блејка право уметничко виђење – перцепција другог реда, као сам стваралачки чин слободе – отвара управо кроз вратнице свима заједничке имагинације, која, усупрот тој својој универзалној заједничкости, функционише као стално друкчији беспролазни пролаз саме егзистенције сваког човека понаособ.

Кључне речи: имагинација, четвороструко виђење, четири слоја, систем уметности, анагогија

^{1*} Контакт подаци: stamenkovicmihajlo151@gmail.com

1. Виђење киселином

[F]irst the notion that man has a body distinct from his soul is to be expunged; this I shall do by printing in the infernal method by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid. If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is, infinite. For man has closed himself up, till he sees all things through narrow chinks of his cavern.

(Blake 1906: 25–26)

Inferno Француске револуције, па миленијум слободе. С тим што треба бити врло опрезан спрам дословног тумачења Блејковог „утопизма“, како у назначеном „следу“ догађаја тако и у сваком временском следу. Блејк познаје различита поимања времена (и простора), а за њега је битније оно које надилази уобичајену статичку, линеарну представу времена, тј. пресудно је „имагинативно“ време које суштински одудара од темпоралних (и спацијалних) параметара просто утопистичке литературе. Блејково имагинативно време је флексибилно и уметнички бива савијано од стране магова културне историје; оно улази у склоп двоструке противречности, тј. оно је само флексибилно а резистентно, док је земаљско време схваћено као нешто хаотично а механички уређено (уп. June 2015: 6, 35–36):

To live the past again is Satanic, while living the past forward is visionary. [...] being unable to choose his own past, one still always have the choice of whether to be immersed in the eternal hell of repetition or to be liberated into eternity. [...] From a truly eternal perspective, all events happen simultaneously and all space is the same infinite space.

То је уједно разлог с којег се овде не бавим социополитичком херменеутиком Блејковог стваралаштва, упркос томе што је Блејк иначе захвалан и захвалнији за такав тип егзегезе, односно уопште за егзегезу. Нека би се тај аспект радије сам од себе евентуално појавио у наспрам Хартмана релевантном амалгаму Блејковог стваралаштва, стваралачке методологије и уметничке технике. Вредно је оно што се у назначеном оквиру само од себе појављује за виђење, односно за перцепцију вишег реда и редова. Ма колико дубоко нешто лежало унутар „позадине“ (*Hintergrund*) уметничког дела, илити у начину његовог извођења, то не значи ништа ако је недовољно транспарентна његова телесна пут, тј. ако је за то непрозиран његов „предњи план“ (*Vordergrund*) или неки од средњих слојева. Таква је осовина Хартманове естетичке терминологије и такав сиче његовог приступа. Блејк, пак, насупрот сваке транспаренције смишљено обитава у глувој тами иза светског пожара, и тако, с намерним опскуритетом, зачиње ова проза.

Прилог 1 приказује пример Блејковог мултимедијалног дизајна. Блејкова иновативна техника рељефног гравирања тј. илуминиране штампе настала је као научно-технолошка надградња средњовековних илуминираних рукописа. Заједнички негатив песме и слике исписује се антикорозивним средством директно на површину бакарне плочице, која сепровлачи кроз киселину, те се нагризањем, издубљивањем необележених делова метала, уздижу пројекцијски слојеви, који, премазани мастилом, остављају отисак на папирној равни будућих страница илуминиране књиге (уп. Стаменковић 2020).

Као што се да видети, (ал)хемијска природа Блејковог граверског поступка и позива јесте паклена и насилна – јер тако се рађа у лепоти ако се држи почело супротности. Блејка у његовим стиховима налазимо надвијеног изнад блештаве површине бакарне плоче, у којој себе огледа као моћни враг, где ватром киселине, која овде нагриза аутопортрет самог чина гравирања, скида површинске слојеве како са „мртве“ физичке материје, тако и са живе, душевне, духовне катаракте људско-божанске перцепције, све не би ли се појавио баш бескрај сам:

When I came home, on the abyss of the five senses, where a flat-sided steep frowns over the present world, I saw a mighty Devil folded in black clouds hovering on the sides of the rock; with corroding fires he wrote the following sentence now perceived by the minds of men, and read by them on earth: –
 'How do you know but every bird that cuts the airy way
 Is an immense world of delight, closed by your senses five?'

(Blake 1906: 11–12)

Посебно је питање колико су штампарске измаглице пенушаваог сношаја, између агенса и радне материјалне површине, биле директно психотропно инспиративне. Сам Блејк, пак, тврди да почиње имати визије још у раном детињству. С друге друге стране, *Дорси* (The Doors) су према дотичном наводу о „вратима перцепције“ и добили име. Ту је Хаксли (Aldous Huxley) посредовао на Блејковом трагу, а један је цео црвен пламен-прамен тако настројене субкултуре, „чистио врата перцепције“ на металу муњевитих неуронских коловоза, употребом друкчије врсте синтетичке киселине, те за себе налазио посебан вид, посебну визију халуциногеног излаза у (ванграматички) инфинитив. Данас то, скупа са сличним супстанцама, чини члан низа роба у служби индустрије и тржишта „забаве“, са циљем и постигнућем тога да се промишљај, машта, пробој и свака револуција угуше и пре сваке помисли о њиховом стварном затањању. Но, сви ти засебни родови светске књижевности, уметности и „културе“, различито су огрезали у глобалистичко-капиталистичку патологију – њих пратити даље представља опасност од дигресије, наркофилије и суицида.

У Стаменковић (2020, 2021) истраживао сам последице примене онтичко-естетског раслојавања на Блејков особен уметнички спој слике и речи, односно разматрао сам интеракције екстрахованих слојева. Истраживање које овде спроводим мотивисано је том претходном применом Хартманове феноменолошке естетичке методе на ограничен узорак из Блејковог стваралаштва. Циљ овог рада, сходно томе, састоји се у пројектовању условне, делимичне конвергенције између њихових приступа и резултата. За његово остварење потребно је стећи подробнији увид у Блејкову визију перцепције и светова њоме раслојених (поглавље 2), затим утврдити начин на који њих двојица у значајним моментима слојевито конвергирају (поглавље 2 и 3) и напослетку указати на могући заједнички именитељ те конвергенције (поглавље 3).

У овом поглављу неопходно је најпре у најкраћем изложити резултате моја два (изнад поменутога) претходна истраживања, при чему је релевантан удео изложеног Хартмановог учења пре свега ослоњен у његовој *Естетици* (2004).

На исечку Блејковог корозивног стваралаштва датом у Прилогу 1 могу се, дакле, на Хартмановом трагу разликовати слојеви реалног предњег плана и иреалне позадине, а друга се потом даље раслојава по сопственом закону. Предњи план се посматра као уметнички успешно обликован ако је транспарентан за слојевито појављивање даљих хетерогених, дубинских садржаја.

По Хартману, оно естетски главно у уметностима јесте приказивање помоћу појавног односа (*Erscheinungsverhältnis*) који се креће у низу слојева. Слојеви естетског предмета принципијелно прате онтичке слојеве опште категоријалне анализе (в. Прилог 2–4). Естетски предмет показује иста четири онтичка слоја као и структура реално постојећег света: чулна ствар, живот, душа, духовни свет. С тим што је у одговарајућим естетским пројекцијама сваки од онтичких слојева даље разложен у особене естетске слојеве, и то врло различито у различитим уметностима. Хартман дели позадинске слојеве на спољашње и унутрашње. Сходно датој уметности, односно врсти материје у којој се врши обликовање, долази до варијабилног распоређивања спољашњих слојева позадине естетског предмета међу општим онтичким слојевима, те Прилогу 2 приказујем сложене односе тих слојева у случају приказивачких уметности, тј. песничке и ликовне уметности.

Хартман унутрашње слојеве позадине дели на средње и крајње. Сходно датој уметности, долази до варијабилног распоређивања средњих слојева позадине естетског предмета међу општим онтичким слојевима, као што сам приказао у Прилогу 3. Док, као што је то илустровано у Прилогу 4 у случају приказивачких уметности, напослетку наступа потпуни идентитет крајњих унутрашњих слојева естетског предмета

сваког врхунског уметничког дела – без обзира на род уметности. Према томе, сва слојевита изградња у оквиру појавног односа важи и за неприказивачке уметности (које немају сиже):

[у музици] У спољним слојевима се врло брзо достиже граница онoga што се акустички [тј. чулно-физички] одједном може чути; с one стране те границе gomilaju се, затим, веће музичке јединице, које као такве нису више чулно date. Тек иза тога појављује се даљи поредак слојева друге врсте, међу којима душевно далеко претеже; али ни ту не недостaje слој живота, као ни слој духовнога, који се даље разлаже. Ту, у унутрашњим слојевима, лако се може препознати онтички поредак слојева, али не тако лако у спољашњим слојевима. Разлог за ово друго је у томе што се обликовање врши у сасвим другачијој материји – и без претензије на приказивање. Mutatis mutandis исто важи и за архитектуру, где је heterogenost још grublja. Општи слојеви бића света нису свуда тако лако препознатљиви као у песништву, али у целини они се ипак могу идентификовати. Najвише се још колебају и одступају слојеви предњег плана, који управо стоје тако јакo под законом естетске материје, да онтички основни закон слојева ишчезава иза њихове особености.

(Hartman 2004: 434)

Посебно бих, пак, овде истакао архитектуру. На основу структура и садржаја Прилога 2–4 налазим да је, код Хартмана, у свакој успелој уметности увек суштински на делу управо изградња тј. архитектура уметничког дела као естетског предмета. Сва велика уметност се, као степенаста грађевина слојева, уздиже ка идентитету најдубљих слојева идејног, опште људског – по Хартману се у позадини људске суштине увек налази оно морално-метафизичко Нешто. То тумачим као Хартманову анагошку верзију архитектонског пројекта Блејкове Науке изградње јединства све успеле и велике уметности, о којој ће више речи бити у наредном поглављу.

Након приступног сажимања резултата претходних истраживања Хартман у текућем контексту све више делује као особена, феноменолошка киселина, која на дотичном колажу, унутар мундијалне мандале уметности, као каква некорозивна (мета)есенција (сирће или суштина?), као линкејски поглед пун љубави и духа, без икаквог реалног изједања, пролази кроз чулно-опажајне површинске слојеве уметничких предмета и, посредством предметних међуслојева, долази до највиших метафизичких седимената, који се појављују у најдубљој позадини свих претходних ступњева. Његов учинак делује легитимно и мирољубиво: заснован је на законима нанизане фундираности и транспарентности слојева. Притом нема сврхе, смисла, слуха уметнику или естетичару пребацивати због метафизике „највише дубине“. Њихов се посао и огледа у томе да – унутар саме животне чулности – учине да се за перцепцију другог реда појави оно натчулно, вечно, бесконачно. Поготову ако је естетичар међу уметницима

Блејк, а уметник међу естетичарима Хартман. Такав је мој правац њиховог спајања, скупа са оријентацијама које њих уједно и деле: стапа се посебан „рај“ естетичко-аналитичке рецепције са њему саобразним „паклом“ стваралачке имагинације. Ипак за Блејка сва аналитика припада анђелима, с тим што је то код њега мишљено као нужност и осуда:

[I] in my hand brought the skeleton of a body, which in the mill was Aristotle's Analytics. So the Angel said: 'Thy phantasy has imposed upon me, and thou oughtest to be ashamed.' I answered: 'We impose on one another, and it is but lost time to converse with you whose works are only Analytics.' Opposition is true Friendship. I have always found that Angels have the vanity to speak of themselves as the only wise; this they do with a confident insolence sprouting from systematic reasoning.

(Blake 1906: 37)

Пратећи Блејкове паклене кораке спајам га с Хартманом – али то значи са неумитним супротстављањем. Тако ми изгледа да је код Блејка сложена устројеност физичко-материјалних тела сачињена као бескрајно мноштво корица душе. Тела сама, и „мртва“ и „жива“, коре су душе, тј. својеврсни предњи планови.

1. Man has no Body distinct from his Soul. For that called Body is a portion of Soul discerned by the five senses, the chief inlets of Soul in this age.
2. Energy is the only life, and is from the Body; and Reason is the bound or outward circumference of Energy.
3. Energy is Eternal Delight. Those who restrain desire, do so because theirs is weak enough to be restrained; and the restrainer or reason usurps its place and governs the unwilling.

(Blake 1906: 8–9)

Оваква места уједно садрже и назначено супротстављање. На трагу те опозиције, пак, последњи навод илуминира језгро оног што Драинац (1999: 52) подвлачи у *Истини о песништву*, са посебно занимљивим опонирањем Ничеа (Friedrich Nietzsche):

Поетско визионарство, то је када човек без гњурачког звона сиђе у сопствене дубине, – у дубине ствари и људи, где су сви хоризонти бели као стакло. Сви цветови извучени одатле постају храна као ваздух. Они који су измислили практичне философске системе, ти још нису објаснили философију. Тако је и са песништвом: они који су свели поезију на блебетање о пролазним људским радњама, ти су и најдаље од праве поезије. Права поезија се апсолутно не може замислити без изједначења са вечношћу. Сора каже да се 'Ниче с муком испео на једну планину, на врху које се Блејк игра'. Вилијем Блејк, тај 'људи енглески гравер' и највећи

песник света, 'изјављивао је да су његове књиге диктирали духови, да је он само понављао њихове речи, и да је само писао за њих'.

Драинац (1999: 52)

Међутим, и за Блејка и за Хартмана пресудно је исто: права, продорна (рендген) перцепција, опажање вишег реда и редова. Перцепција која прозира у стратосфере испод кожа свих (уметничких) бића света и изнад свих опажаја чула свакодневице. Перцепција која ломи корице насушних хлебова и пита о суштинској истини.

2. Блејкова визија уметничке визије

Блејк устима старозаветног пророка објављује да први принцип перцепције јесте „поетски геније“. Његовом вођењу Блејк се цео препушта, а поима га доста широко:

Then Ezekiel said: "The philosophy of the East taught the first principles of human perception; some nations held one principle for the origin, and some another. We of Israel taught that the Poetic Genius (as you now call it) was the first principle, and all the others merely derivative, which was the cause of our despising the Priests and Philosophers of other countries, and prophesying that all Gods would at last be proved to originate in ours, and to be the tributaries of the Poetic Genius [...]"

(Blake 1906: 23)

Поетски геније се стога одређује као општељудска „способност сагледавања вечитог космичког духовног света као делујућег унутар самог материјалног света“ (Blake 2000: 194).² То је у резонанци с Хартмановим односом појављивања. Поетског генија овде схватам и као доживотно и вечно, пратеће и саветодавно, присуство божанског духа, као у латинског *genius* или хеленског *δαίμων*. Може се рећи да Блејк тиме процењује властиту особеност, каналишући унутрашњег поетско-ликовног Сократа:

I find more and more that my Style of Designing is a Species by itself, and in this which I send you have been compell'd by my Genius or Angel to follow where he led; if I were to act otherwise it would not fulfil the purpose for which I alone live.

(Blake 2000: ix)

У мери у којој човек од духа који визије има такође и гласове чује – најприродније место речима песме јесте унутар сликарског дела. То је магијска формула Блејковог стваралаштва, његов *sui generis* „стил дизајнирања“. Блејк слива легуру имагинације и енергије у калуп за израду

² Из напомене Вудкока (Bruce Woodcock), приређивача дотичног избора Блејкових песма.

кључа визионарског и стваралачког ослобађања: имагинација сузбија штетна дејства ограничене свести, машта се супротставља доминацији коју разум остварује путем „окова скованих за ум“ или „окова што патворе дух“, опонира тиранији закона што утерују сужени назор на живот (уп. Blake 2000: xiii). Блејкову омиљену критичко-песничку фигуру, *mind-forged manacles*, овде схватам као окове које разум кује за ум/дух/машту, да би тако оковани ум свуда потурао као потпуно веродостојну кривотворену духовну монету – као ментално јемство ропства.

Такође у стиховима, Блејк пружа егземплар и експликацију сопствене четвороструке визионарске перцептивне моћи:

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,
 And twofold always. – May God us keep
 From single vision, and Newton's sleep!
 (Blake 2000: 148)

Чланове тако раслојене перцепције изложени су у врсти „Ступњеви или редови перцепције“ табеле у оквиру Прилога 5. Визија првог слоја и реда, *single vision* или „Њутнов починак“, јесте чулна перцепција стварности као чисто материјалног процеса, која (се) исцрпљује у емпиризму/рационализму; *дупло виђење* укључује симултано сагледавање света, и телесним оком, и унутрашњим очима имагинације; *троструко виђење* на претходном даље гради и надодаје телесну свесност осталих чула, сексуалности, инстинкта, итд.; *четворострука визија* досеже космички ниво пророчког барда, који господари над све три димензије времена, спајајући их у јединствен опажај свеукупне повести као сценско-јуридичког извођења вечите борбе између енергија живота и рестриктивних сила смрти (уп. Blake 2000: xiii; Marsh 2012: 17). Држимо да опажај то јесте саме духовне драме јестања, начелно саобразно Хартмановом аршину.

Разуме се да то код Блејка није дискурзивно разрађена теорија, него више неко созерцање суштински припадно сухом енергичком заносу. Једино „систем“ стваралачког ентузијазма, у ритму фриза јарчеве фруле кроз коју дахће песма жудње за вечним животом – као сва слика, реч, музика и грађевина свега. Код Блејка ни појава система није без противречности:

[Блејк описује своју поему *Milton*:] 'Allegory address'd to the Intellectual powers, while it is altogether hidden from the Corporeal Understanding, is My Definition of the Most Sublime Poetry'. [а Вудкок наставља:] Obscurity was not a problem for Blake, since demand for explanation was a criterion of the rational mind: read with visionary imagination, his poems would be transparently

clear. He felt that his mythic method was absolutely necessary if he was to be an individual artist: as the representative of imagination, Los, grandly asserts in Jerusalem [Блејкова поема],

‘I must Create a System, or be enslav’d by another Man’s;
I will not Reason and Compare: my business is to Create’

(Blake 2000: xvi)

Што се Блејковог двоструког односно вишеструког виђења компаративно тиче, Хартман често слично говори о унутрашњем погледу, односно о чулном опажају (перцепцији) и вишим облицима опажаја.³ Блејково дупло виђење представља такође прелазни темељ дубинске надградње, која сеже све до потпуно изграђене четворострукости, којом се обухвата укупност свих ступњева искуства, укључујући сексуално и космичко. Држим да двоструко виђење фигурира као доминанта песничке уметности, док је једнострано виђење једнострукости, које сагледава базични предњи план,⁴ пуко материјално виђење телесних очију, тесно повезано са сцијентистичким рационализмом и лимитираном перцепцијом, премда оно чини и полазну/обликовну доминанту сликарства. Троструко виђење, као сигнатура, онда припада музици; оно отпочиње у *Beulah*, у царству отварања цвасти телесне свесности осталих чула, а тиме и слуха. На концу осет додир треба да је бесконачан, као и код Аристотела (уп. June 2015: 93–94), а нарочито са монументалном архитектуром. При томе и Хартмана вазда затичемо у зидању вавилонских кула близнакиња – битка и уметности. Стога одговарајућа Блејкова места читам наглашено у сусрет Хартмановом естетичко-онтолошком раслојавању, указујући на садржински донекле сличну четворочлану раслојеност, односно на сличне четворочлане архитектуре уметности.

Назначени Блејкови слојеви и редови перцепције одговарају, дакле, њима издвојеним онтичким регијама естетски перципираног бића, а те регије су изложене у врсти светова (односно ступњева искуства јединственог света) табеле дате у Прилогу 5. Четири света или ступња припадају Блејковом систему (уп. June 2015: 9, 10):

³ На тој линији в. (Hartman 2004: 120–121, 130, 189, 193, 205, 209, 437) о чулном опажају и вишим облицима опажаја, другом опажају, карактеру естетског погледа, идеалном погледу, чулном виђењу и боји, посредованом вишем погледу, сликарском пулсу чулног виђења.

⁴ Предњи план у свакој од уметности која реално или иреално доспева у визуелни медиј, тј. у праву или тек у појављујућу опажајност. Уп. (Stamenković 2020: 302): „У ефекту, управо рељефним паралелизмом између таквих предњих планова (реални првог, а онај иреални другог) слике и песме постиже се само Блејково *дупло виђење*: здружена двострука визија спољашњег телесног ока и унутрашњег ока маште. Где реалном предњем плану слике одговара једностраност чулно-материјалног *једноструког виђења*, док се са првим слојем позадине песме отвара и први корак у Блејкову перцепцију вишег реда. А потоњим се ‘виђењем’, управо, ‘иста’ ‘ствар’ не само истовремено види као иста и различита већ и (као) истовремено на мноштво различитих начина различита.“

Ulro је најнижи ниво појединачности и појединца, као безнадежно изолованог у властитости непрестане рефлексije сећања на остварене перцепције, односно домен непрестаних генерализација и апстракција таквих сећања. То је Блејков Пакао. Као свет од пуког чула и тела одговара Хартмановом физичко-материјалном онтичко-естетском слоју.

Generation, заједнички свет, произвођење као рађање, као свет пада, односно свет поделе на субјект и објект, организам и околину, одговара ступњу (индивидуалног и групног) живота – а то ће рећи Хартмановом органском слоју. *Beulah* – у старозаветном контексту значи „венчани“/ „married“ – као однос родне груде према њеном народу. „Женствено“ царство љубави, које пружа благ и угодан починак синовима Едена. Еквилибријум истине свих супротности, које је уједно стога, као место савршенства из свачијег надања, неизбежно конотирано заблудом и монотонијом. Регија која је повезана са сексуалношћу и чини тек капију уласка у *Eden*. Одговара Хартмановом слоју душевности, као што души припада рај.

Eden, највиши/најдубљи слој, није стапање оних који воле и оних који су вољени, већ јединство творца и створења, енергије и форме, уделотворавања и облика – дејствовање без престанка. У њему „зло“ јоште опстоји у динамичко-контрарној равнотежи с „добрим“. *Eden* се осваја и држи једино менталним бојем без престанка, сталним пробијањем кроз логику супротности, упорним саживљавањем са оним што се доима као неподношљиво.⁵ *Eden, Eternity, Imagination* и *Heaven*, синонимни су у Блејковим илуминираним књигама. То, пак, одговара Хартмановом духовном онтичко-естетском слоју.

⁵ Занимљиво нам је како Блејков хришћански старт, преко (нео)платонистичких примеса, завршава тако блиско *chán*-будизму. Уп. (Mumon 1980: 9–10): „Да би се изучио зен морају се прећи препреке које су поставили стари учитељи. Просветљење долази онда када су сви мисаони путеви затворени. Ако се препреке не пређу и мисаони путеви нису затворени, онда сте као дух запетљан у коров и травуљину. Шта је, дакле, та препрека? Управо ова реч ‘Му’ [која, између осталог, значи и ‘ништа’], која је у ствари улаз у зен, и зато се ова књига зове ‘Непролазни пролаз’. [...] Ако желите [да прођете кроз такав пролаз], онда морате да усредсредите цело тело, свих три стотине и шездесет костију и осамдесетчетири хиљада пора, на питање: шта је Му? Мислите на њега и дању и ноћу. Не сматрајте га обичним одрицањем; не сматрајте га ништавилом, супротношћу постојања. Све док се не осетите као да сте прогутали усијану гвоздену куглу коју, ни уз највећи напор, не можете да испљунете. Тада ће сва ваша ранија, бескорисна и погрешна знања ишчезнути. После извесног времена, као воћка која зри, ваша субјективност и објективност природно ће се сјединити. Знаћете то, али само за себе; као неми човек који је уснуо сан који не може никоме да исприча. Када доспете у то стање, моћи ћете да затресете небо и заљуљате земљу. [...] Чак и ако се наћете на прагу живота и смрти, бићете слободни. Бићете свој господар на свих шест стаза постојања и у сва четири облика живота.“ *Четири облика живота...*

Четворостепене лествице перцепције и перципираних регија бића паралелне су међу собом, али и са четвороструким раслојавањем фундаменталних психосоматских моћи човека, код Блејка поетски митологизованих у виду четири *Zoa*, те приказаних у врсти психосоматских диспозиција табеле Прилога 5. *Tharmas* је отелотворење телесних чула, *Urizen* разума, *Luvah* љубави-страсти, а *Urthona* имагинације-мудрости. Сваки члан/ступањ из себе одаје по једну еманацију, сопственог женског парњака и сваки поседује по једну неименовану мушку утвару, односно саможиви део подељене личности пада који би да загосподари целином. *Eden* се, пак, задобија када *Zoa* и њихове еманације несебично коегзистирају у хармонији. Четири *Zoa* обитавају у сваком човеку. Блејкова визија искупљеног човечанства тиче се поновног обједињења моћи чулности, мишљења, осећања и интуиције управо у датом човеку, у појединцу који, пролазећи кроз „светско јаје“ (в. Прилог 6), коначно стиче бесконачну четвороструку визију у чину екстатичног развејавања ланаца и стега „вегетативног ока“.

И Блејков појам имагинације подлеже сличном четвороструком инклузивном раслојавању, саобразном четвороспратној визији реалности. Најниже стоји немаштовита перцепција будале, једнострано виђење. Потом следи маштовита перцепција дуплог виђења, а затим стваралачка имагинација. На концу блиста свеобухватно „Тело Маште“, као највиша заједница ствараоца и створеног (в. June 2015: 96). Блејк у *Милтону* изричито тврди да машта није некакво стање, већ људска егзистенција као таква.

Све у свему, свуда је на делу приметна делу итерација четворострукости целине, односно методска изграђеност „система“. Блејк жели Истинском Науком, тј. управо Архитектуром – као науком која није „дрво смрти“, већ сама уметност изградње – да збаци лажну науку Бекона, Лока и Њутна:

But in Eternity the Four Arts: Poetry, Painting, Music,
And Architecture which is Science: are the Four Faces of Man.
Not so in Time & Space: there Three are shut out, and only
Science remains thro Mercy: & by means of Science, the Three
Become apparent in Time & Space, in the Three Professions
Poetry in Religion: Music, Law: Painting, in Physics & Surgery:
That Man may live upon Earth till the time of his awaking,
And from these Three, Science derives every Occupation of Men.

(Blake, 1907: 24)

У вечности, четири уметности само су лица истог Човека, лица човечанства. А то читам као да одговара назначеном Хартмановом утврђивању конвергенције и крајњег идентитета разнородних

уметничких дела у њиховим естетско-појавним идеалним тј. идејним слојевима општељудског.

Наука као таква, као сама уметност изградње, припада бесконачном пољу отворених могућности и тим прираштајем шири плућа човечије креативности низ небројано друмова спознајног испитивања (уп. June 2015: 85). Предлажем следеће читање Блејкове Истинске Науке, као Архитектуре (и у основном и у изведеном смислу речи). Била би то и архитектура као уметност самог Научног система знања. Ако бих правио алузије назвао бих је архитектонику чисте имагинације. Блејкове илуминиране књиге онда би фигурирале као инстанце архитектуре практичке имагинације. Архитектура као Наука уметности треба да извуче остале уметности из стања Пада, из стања (рас)Пада, те да их собом обједини. Таква Наука-Архитектура заправо је уметност уметности. Блејкова илуминирана књига себе тиме представља као материјализацију Науке-Архитектуре, којом се читаоцу пружају конкретна средства постигнућа четвороструке визије, односно спасења (уп. June 2015: 86). Научна изградња Блејковог стваралаштва подразумева стога етажну технологију градње илуминиране књиге, при чему таква књига уједно чини и последњи ступањ, тј. архитектуру у ужем смислу, и све-садржатељство претходних ступњева музике, поезије и сликарства: рељефно гравирање, у бакру киселином, музикалних речи и слика, штампање мастилима на хартији, ручно бојење и коричење. Ако уопште узмем, дакле, Архитектура као Наука уметности представља варијабилну архитектонику сваке истински стваралачке имагинације, а то ће рећи, у највишем, мултиверзумску анатомију Тела Маште.

Блејкову Архитектуру, према томе, у Прилогу 5 табеларно организујем и излажем као систем посуновраћене или рекурзивне основности, фундираности, носивости – а тиме и, макар мистичке, транспарентности. Архитектура тако чини и целину матрице, тј. укупност квадратне решетке, и уједно у њој, тј. у себи, она фигурира као највиши, завршни, почетни део/ступањ: у ступњу архитектуре, у 16., четири на квадрат, квадрату матрице, као последњем и првом моменту научне изградње уметности, вечно се понавља целокупна архитектонска структура система. Ступњем архитектуре захвата се и њена властита укупна структуралност, те моменат архитектуре уједно чини довршетак, понављање, почетак и идеју целине. Бескрајно кретање у себи врхунске хомеомерије или савршене монаде. Архитектура фракталне итерације.

Овакав појам архитектуре собом обухвата однос сликарства, поезије и музике, тј. идентитет свих врхунских уметничких дела без обзира на род уметности коме припадају. Као код Хартмана. За Блејка су уметности једно те исто у вечности, а то ће рећи: у идеалном, идејном, општељудском (као код Хартмана). Као такве оне чине апсолутни *Ungrund* идентитет, односно додатни, могући прикључак ка Шелингу (Friedrich W. J. Schelling).

As a true Poet, Blake must have been well aware of how the act of creation ought to be one which encompasses writing, music, and image – the three aspects corresponding to naming, breaths, and forms as stated by Emerson, ‘The condition of true naming, on the poet’s part, is his resigning himself to the divine aura which breathes through forms, and accompanying that.’ The question of hierarchy among these three elements will yield no answer, since despite their difference in terminology and in human conception, they are essentially one and the same in eternity.

(June 2015: 89)

3. Блејк-Хартман идентитет у разлици

У претходном поглављу, дакле, установио сам да испитиваним корелативним односом владају врло сличне и карактеристичне четворочлане архитектуре. При том Блејк свесно, намерно, романтичарски митологизује, а Хартман демистификује применом феноменолошке редуције и анализе. Ја бих, пак, на основу даљег праћења дотичних корелација, предложио да архитектуре обојице, свака на свој начин, чине наставке једног типа и низа – оног коме припада и традиција средњовековне и ренесансне егзегезе. Корелације (заједно с Дантеовом илустрацијом), које оним претходно успостављеним додајем у овом поглављу, сумиране су у Прилогу 7.

Поједини истраживачи Блејковог дела налазе да библијска тема пада и искупљења чини црвену нит која прожима целину његовог опуса: наговештена је у *Songs of Innocence and of Experience*, сатирички поправљена и изоштрена у *The Marriage of Heaven and Hell*, симболички испробана у мањим пророчанствима, до краја скицирана у *The Four Zoas*, извршена у поемама *Milton* и *Jerusalem* (Jose 2017: 60-61).

Using his interpretation of the Bible from Genesis to Revelation as a mode, he [Блејк] looks back to man’s origin as to a garden newly planted and sown, and forward to his consummation as to a city ‘prepared as a bride adorned for her husband’ (Rev. xxi:2). According to the four-fold method of interpreting scripture, Jerusalem is literally the earthly city, allegorically the body of the faithful, *morally* the believer, and *anagogically* the heavenly city of the Redeemed.

(Jose 2017: 60–61)

Овде ваља обратити посебну пажњу на анагошко тумачење – тумачење у смислу духовног уздигнућа и уздигнућа ка духовном. Дотични успон навише у дубину духа доминира и код Блејка и код Хартмана. Осим тога Хартманов онтички слој душевног, и то као слој душевног у оквиру естетског предмета датог уметничког дела, јесте управо слој моралног обликовања. Овде је присутна и дословност као код Хартмановог физичко-материјалног предњег плана, који припада првом онтичком слоју.

А збирно је заједничка и приврженост односу појављивања – невидљивог кроз видљиво, иреалног у реалном. Илустративан је пример Хуга од св. Виктора (Hugonis de S. Victore). Он разликује просту алегорију, којом је невидљиви чин тек означен или само представљен видљивим чином, од анагогије, као посебне врсте алегорије, која представља оно сагледавање навише којим се на основу видљивог сам невидљиви чин отвара, открива.⁶ Овако схваћеном анагогијом, дакле, оно невидљиво перципира се у најживљем чулном присуству – кроз опажајно, у опажајном.

То, пак, има порекло у патристичкој стратификацији тумачења, компаративно изложеној у табели „Теорија ступњева интерпретације или значења код ранохришћанских коментатора Библије“ у Прилогу 7. Средњовековни учењаци упражњавали су четири категорије интерпретације или значења, зачете у патристичким коментарима (в. одредницу *Allegory* у Strayer 1989):

- 1) дословно или историјско тумачење збивања дата приче;
- 2) типолошко или алегоријско тумачење, којим се повезују збивања из прича Старог завета са збивањима из Исусовог живота (Нови завет);
- 3) трополошко или морално тумачење, које се тиче упута на исправно делање у садашњости, као поука приче;
- 4) анагошко тумачење, управљено према „будућим“ збивањима хришћанске историје, према страшном суду, паклу, рају, тј. према пророчанствима.

Познато је, међутим, да је Блејк с пијететом илустровао односно илуминирао и Божанску комедију. А Данте след ступњева интендираних ефеката Божанске комедије – коју стога назива полисемантичким уметничким делом – илуструје (в. Прилог 7) следећом варијантом истог четвороструког метода интерпретације:

[T]he sense of this work is not simple, rather it may be called polysemantic, that is, of many senses; the first sense is that which comes from the letter, the second is that of that which is signified by the letter. And the first is called the literal, the second allegorical or moral or anagogical. Which method of treatment, that it may be clearer, can be considered through these words: 'When Israel went out of Egypt, the house of Jacob from a barbarous people, Judea was made his sanctuary, Israel his dominion' (Douay-Rheims, Ps. 113.1-2). If we look at it from the letter alone it means to us the exit of the Children of Israel from Egypt at the time of Moses; if from allegory, it means for us our redemption done by Christ; if from the moral sense, it means to us the conversion of the soul from the struggle and misery of sin to the status of grace; if from the anagogical, it means the leave taking of the blessed soul from the slavery of this corruption to the freedom of

⁶ „Et est simplex allegoria, cum per visibile factum aliud invisibile factum significatur. Anagoge, id est sursum ductio, cum per visibile invisibile factum declaratur“ (Hugonis 1854: 12).

eternal glory. And though these mystical senses are called by various names, in general all can be called allegorical, because they are different from the literal or the historical.

(Alighieri 1319)

Хартман, аналитички уземљен, особеним начином кореспондира Блејк-Дантеовом неоплатонички опојном небу. За Хартмана сва уметност остаје присно везна за стварност. У свеукупној уметности огледа се постојеће, тако да сва уметност мора претендовати на животну истину, будући да она „ima tendenciju da vidi onako kako vidimo u životu: kroz spoljašnju pojavu, konkretno, opražajno, delimično opet pokriveno i prikriveno pojavom“ (Hartman 2004: 433). То је највидљивије у приказивачким уметностима, уметностима са сижеом, које приказују помоћу појавног односа који се креће у низу слојева. Неприказивачке уметности, музика и архитектура, сличном појавном стратификацијом, и код Хартмана довршавају грађевину система уметности.

С тим у вези је на почетку овог рада истакнуто као кључно то да се по Хартману онтички слојеви, припадни реалном предмету, морају понављати и у естетским слојевима дела сваке уметности. Сви (успешно) уметнички приказани предмети садрже исти онтички поредак слојева, тј. уколико се приказани предмет уздиже у више слојеве, он уз себе задржава и све ниже, и то по закону узастопне фундираности: нижи слојеви носе, виши су ношени.

У приказивачким уметностима скоро свака материја допире до људске сфере, а пошто човек има сва четири слоја, то се ови морају опет појавити у приказивању онога што је људско. [...] Ми видимо, чујемо, сазнајемо у животу душу и дух око нас само посредством материјално-физичког слоја бића, за који смо једино везани директно нашим чулима. И као што је у животу све друго дато већ посредовано, тако је и у уметности. Уметност управо то користи. То је онтички смисао појавног односа.

(Hartman 2004: 434)

То се код Хартмана тиче депенденције структуре, где се полази од материјално-физичког слоја бића као од незаобилазне основе (за појављивање следећег слоја, који је основа појављивања наредног итд.). Томе саобразно, чак и Блејк мора поћи од оног што у постојању одговара чулној једностраности *single vision* – он се само гнуша насиља опште наметнутог, уобичајеног остајања на том ступњу, њега заправо саблазни превласт дословног тумачења.

Хартман препознаје уједно и депенденцију појављивања. По њој, обратно, највиши слој, унутрашње-појављујући идеални слој, чини оно најбитније – према том слоју, његовог, повратно кроз цели низ међуслојева,

појављивања ради, бира се и одређује врста и начин обликовања самог материјално-физичког слоја уметничког предмета, тј. његовог предњег плана (в. Hartman 2004: 187–189). А то је оно што овде читам као Хартманову анагогију. Кључно је то што се појављује, али је кључно да се оно појави унутар вихора самог живописног чулног опажања. Кључно је остајање у слици. У самој слици слике и у слици речи, а то ће, преведено у Блејков особен тип изградње стваралаштва, рећи: у музици њиховог узајамног односа. И за Блејка је, дакле, кључно такво појављивање и досезање четвороструке визије космичко-духовног.

Blake argues for human freedom partly because of his belief that humans are divine. In *The Marriage*, he asserts decisively that 'All Deities reside in the Human breast' [Blake 1906: 21]. For Blake, 'God only Acts an Is, in existing beings or Men' [Blake 1906: 29], all of whom are endowed with the potential for [...] 'Poetic Genius' [...], the capacity to see the eternal cosmic spiritual world in action within the material world.

(Blake 2000: 194)

Будући да Блејк најпре приказује оно људско, четири Хартманова онтичка слоја нужно се показују и у Блејковим приказањима. А поврх тога, видели смо, као паралелни фантом подударана, преко дотичних Хартманових слојева лебди Блејкова четворострука визија – четвороструко расплинутих: ступњева бића, њихових перцепција, људских психосоматских моћи, грађевине уметности. Као мрља боје на сликарском платну. Као мрља на песничкој хартији. Као мрља мастила у запису речи мрља.

Блејк-Хартман идентитет је само летимична, делимична, условна, начелна – иреална појава. Али она је ипак ту. Сличност-у-супротности се увек појављује. Ствар је ипак у томе што је таква појавна сличност суштинска. Опсежнијим проучавањем Блејковог процеса гравирања, те херменеутиком његових песничких приказа тог процеса – и то унутар самих мултимедијалних страница у којима се потоњи окончава – та сличност издубљује се до узвишења.⁷ До анагогије.

Стога ако и венчав Хартмана и Блејка, чиним то строго према аршину *Венчања раја и пакла*. Према мерној јединици која није помирење и губљење супротности у браку хомогеног стапања, него мера препознавања тога да се истински однос једнакости може остварити једино између различитих и испуњених егзистенција, које, и у појављујућем споју, остају да јесу оне саме.

⁷ Суштину амбијента и процеса штампања, *Printing house in Hell*, сагледану из угла стваралачке имагинације, Блејк је опевао (Blake 1906: 27, 28), односно штампао и сликао (након тако опеване технике рељефног гравирања), што је такође доступно на: <http://www.blakearchive.org/copy/mhh.h?descId=mhh.h.illbk.15>

Литература

- Драинац, 1999: *Дела. Том 4: Силазак с Олимпа*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Стаменковић 2020: Михајло Стаменковић, Релефни паралелизам предњих планова и спољашњих слојева позадина у сликом илуминираној песми, у: Драшкић Вићановић, И. и др. (ур.), *Слика и реч*, Београд: Естетичко друштво Србије, 291–316.
- Стаменковић 2021: Михајло Стаменковић, Хартман и Блејк случај: опадање релефа у пројекцијском укрштању паралелних равни средњих слојева позадина сликом илумиране песме, необјављени рукопис.
- Алигијери 1319: Alighieri, Dante. *Epistle to Can Grande della Scala*, <https://faculty.georgetown.edu/jod/cangrande.english.html>, 10. 09. 2020.
- Блејк 1906: W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, Boston: John W. Luce & Co.
- Блејк 1907: W. Blake, *Milton*, London: Chiswick Press.
- Блејк 2000: W. Blake, *The Selected Poems of William Blake* (ed. B. Woodcock), Ware: Wordsworth Editions.
- Хартман 2004: N. Hartman, *Estetika*, Beograd: Dereta.
- Хуго од св. Викотра 1854: Hugonis de S. Victore, *Patrologia Latina. Vol. 175: Opera Omnia I*, Paris: Apud J.-P. Migne editorem seu Petit-Montrouge, <https://books.google.co.uk/books?id=JoXYAAAAAAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>, 12. 09. 2020.
- Хозе 2017: Chiramel Paul Jose, Blake's Songs, Their Introductions and the Bible, *English Language and Literature Studies*, 7 (2), 43–64, DOI:10.5539/ells.v7n2p43.
- Џун 2015: Pham Xuandung June, William Blake's Illuminated Books – The Ultimate Reality (Research Master Thesis), Paris: University Paris Diderot.
- Марш 2012: N. Marsh, *William Blake: The Poems*, Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Мумон 1980: Ekaj Mumon, *Mumonkan: zbirka zen koana*, Beograd: Grafos.
- Стрејер 1989: J. R. Strayer, *Dictionary of the Middle Ages. Vol. 1*, New York: Charles Scribner's Sons.

**TOWARDS A THEORETIC-CREATIVE MEETING
OF NICOLAI HARTMANN AND WILLIAM BLAKE**

S u m m a r y

The rather specific goal of this investigation is to establish a vision of partial correspondence between fourfold architectures belonging to William Blake and Nicolai Hartmann respectively. It is all too easy to point out the differences in regards to epochs and positions they are imbued with, one as an artist and the other as an aesthetician. However, we propose to have found an overlapping fourfold structure they exhibit throughout. This would be the structure belonging to the respective architectures of ontological ordering of worlds, of human psychosomatic abilities, and of systems of arts. It is a sort of structural correspondence that can be discerned only from afar and by the consciousness assuming the right disposition. It is weak i.e. unfettered correspondence. It can only be seen from up high or from down deep. This study also functions as a specific preamble for our previous applications of Hartmann's stratifications of aesthetic objects, viewed separately as proper to literary and visual arts, to Blake's unique poetry-plastic hybrid. In result of the study we expose an ancient mutual strain of exegesis that seems to underline the architectures in question. Based on our claim of further "family resemblance" existing between their systems and theories of creativity, we find that the marriage of Hartmann and Blake is possible only as the union that preserves the existential differentiation – perhaps exactly in a way entities merge through the medium of dreamlike imagination. Especially if within the individual system belonging to each party the true artistic vision, i.e. the second order perception as the creative act of freedom itself, opens directly as the passage through the same mutually shared imagination, which, in spite of its universal commonality, functions as the always different gateless gate of the very existence of every particular human being.

Key words: imagination, fourfold vision, four layers, system of arts, anagoge

Прилози

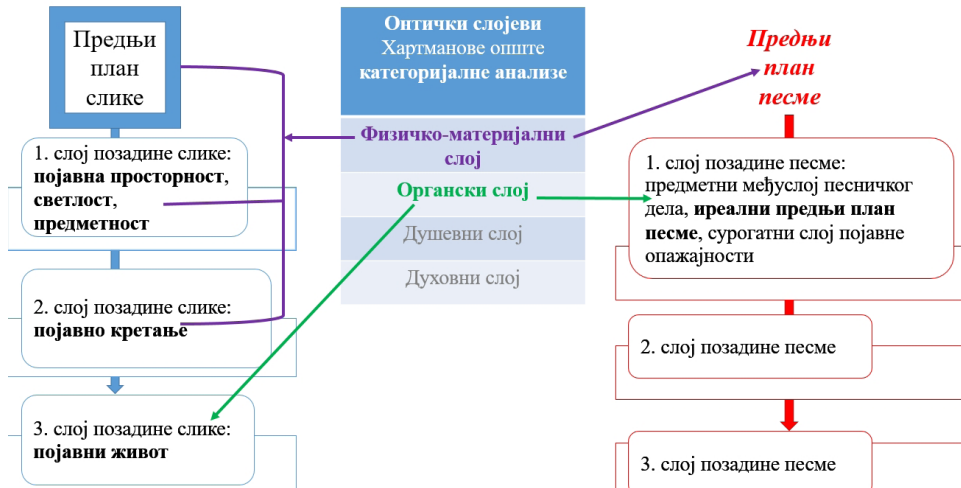
Прилог 1

Приказ Блејковог дизајна „Little black boy“, припадног илуминираној збирци песама *Songs of Innocence and of Experience (showing the Two contrary states of the Human Soul)*, из 1794⁸



Прилог 2

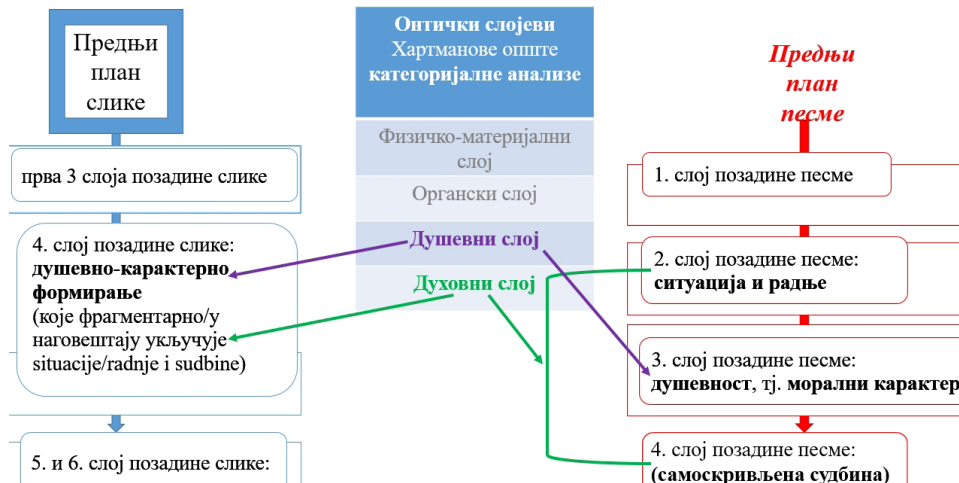
Приказ односа предњих планова и спољашњих слојева позадина слике и песме



⁸ Дизајн доступан на адресама: <http://www.blakearchive.org/images/songsie.z.p9.100.jpg>, <http://www.blakearchive.org/images/songsie.z.p9.100.jpg>

Прилог 3

Приказ односа кореспондентних средњих (унутрашњих) слојева позадина слике и песме



Прилог 4

Приказ односа кореспондентних крајњих (унутрашњих) слојева позадина слике и песме



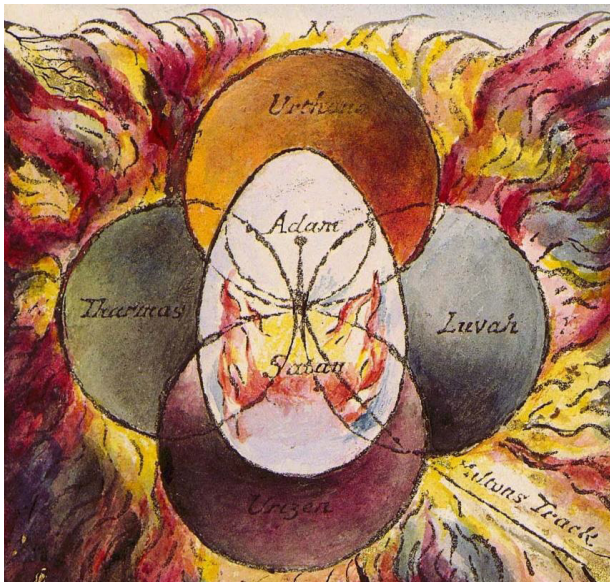
Прилог 5

Табеларни прикази Блејкове и Хартманове „архитектуре“, односно њихове корелације

Блејкова АРХИТЕКТУРА, у смислу Науке (изградње) уметности				
Уметности јединственог система (изградње)	13 Painting	14 Poetry	15 Music	16 ARCHITECTURE
Митологизоване психосоматске диспозиције/моћи	9 <i>Tharmas</i> телесна чула – чулност	10 <i>Urizen</i> разум – мишљење	11 <i>Luvah</i> љубав – страст – осећања	12 <i>Urthona</i> имагинација – мудрост – интуиција
Ступњеви или редови перцепције	5 <i>single vision</i> базична (чулна) перцепција стварности као чисто материјалног процеса	6 <i>twofold vision</i> симултано сагледавање телесним очима и унутрашњим очима имагинације	7 <i>threefold vision</i> укључивање телесне свесности: осталих чула, сексуалности, инстинката, ...	8 <i>fourfold vision</i> опажај пелине повести као спенско-јуридичког извођења борбе живота и смрти
Светови одн. ступњеви искуства света, тј. регије естетски опаженог бића	1 ULRO најнижи ниво чулно-материјалне телесности, ниво појединца и појединачности	2 GENERATION ниво заједничког света пада и поделе на субјекат/објекат, организам/околину	3 BEULAH свет дубљих психосоматских диспозиција, способности, моћи	4 EDEN стубањ стапања творца и створења, енергије и форме – непрестано дејствовање
Хартманови онтички слојеви:	Физички	Органски	Душевни	Духовни

Прилог 6

Блејков дизајн четири Зоа и „светског јајета“, израђен у склопу поеме Милтон



Прилог 7

Корелација релевантних четворочланих архитектура и Дантеова илустрација њеног интерпретативног кључа

Хартманови оптичко-естетски слојеви, чулно опажање наспрам перцепције виших редова	Нивои „виђења“ код Блејка	Теорија ступњева интерпретације или значења код ранохришћанских коментатора Библије
Физичко-материјални	single vision	(1) ДОСЛОВНО/ИСТОРИЈСКО тумачење
Органски	twofold vision	(2) TIPOLOŠKO/ALEGORIJSKO тумачење
Душевни	threefold vision	(3) ТРОПОЛОШКО/МОРАЛНО тумачење
Духовни	fourfold vision	(4) АНАГОШКО тумачење

Дантеов пример тумачења следећих Библијских стихова (*Epistle to Can Grande della Scala*, 1319):
 „When Israel went out of Egypt, the house of Jacob from a barbarous people, Judea was made his sanctuary, Israel his dominion“

(1) ДОСЛОВНИ смисао:	Физички излазак Јевреја из Египта под Мојсијевим вођством
(2) АЛЕГОРИЈСКИ смисао:	Наше искупљење које је обављено Христом
(3) МОРАЛНИ смисао:	Преображење душе из запалости у трвење и јад греха у светлост Милости
(4) АНАГОШКИ смисао:	Душа напушта ропство трудежи овог света и ступа у слободу вечне славе