

Wprowadzenie

I nadał Czas oraz Obroty Przestrzeni Sześciu Tysięcy Lat.
Nazwał ją Boską Analogią [...]

J, pl. 85, w. 6–7*

Od czasu pierwszego wydania dzieł Blake’a, przygotowanego przez Edwina Johna Ellisa i Williama Butlera Yeatsa w 1883 roku, czyli ponad pięćdziesiąt lat po śmierci artysty, powstała olbrzymia literatura dotycząca jego wyjątkowej twórczości literackiej i plastycznej. Współczesna kultura uczyniła z Blake’a jedną ze swoich ważniejszych ikon. W biograficznych informacjach na jego temat sensacje związane z niezwykłymi doświadczeniami duchowymi przeplatają się z refleksjami o hermetyczności¹ jego sztuki oraz trudnym charakterze i ekscentryzmie artysty, co może uzasadniać, czy wręcz usprawiedliwiać, zepchnięcie go na margines przez współczesnych i potomnych.

Blake całkowicie odrzucał racjonalistyczne oświeceniowe założenia filozoficzne swojego czasu, wyrastające z klasycznego dziedzictwa. Nie zamykał się jednak w kręgu zjawisk marginalnych, lecz aktywnie uczestniczył w głównym nurcie intelektualnym epoki. Mimo to prawdziwie brzmią słowa historyka sztuki, który pisząc o jego twórczości, stwierdza, że aby w pełni ją docenić, należałoby się odwołać do innej tradycji niż ta dominująca wówczas w Europie: „wartość prac Blake’a została doceniona natychmiast w krajach, gdzie znane są Upaniszady i gdzie takie teksty, jak *Sutra Diamentowa* czy *Mathnawi* Dżalaluddina Rumiego były poważnie i powszechnie studiowane”². Jednak Blake, mimo swojej otwartości na tradycję mistyczną innych kultur, jest przede wszystkim żarliwym

* Wykaz skrótów stosowanych w książce – zob. strona 430.

chrześcijaninem, choć radykalizm niektórych jego stwierdzeń nie wszyscy są w stanie zaakceptować³.

Niniejsza książka odnosi się w większym stopniu do twórczości malarskiej i graficznej Blake'a, jednakże oddzielenie jego sztuki od poezji, filozofii czy religii jest praktycznie niemożliwe. Tworząc bowiem sztukę, Blake jednocześnie tworzył filozofię i objaśniał (czy wyznawał) religię; ostateczną perspektywą jego dążeń jest pełnia człowieczeństwa albo ukazanie drogi wiodącej do osiągnięcia tej pełni, która uległa zatraceniu wraz z odejściem starożytnej sztuki i mądrości. Najwłaściwsze wydaje się traktowanie dorobku artystycznego Blake'a w całości jako „sztuki złożonej” (*composite art*)⁴, w której istotna jest nie tylko korespondencja między poszczególnymi sztukami, ale również dążenie do syntezy na poziomie intelektualnym czy też uczynienie ze sztuki instrumentu duchowej iluminacji⁵. Sztuka Blake'a ma cel soteriologiczny, próbuje uleczyć pozbawione spójności organy duszy, przywrócić im utraconą jedność⁶, co dla tego artysty stanowi nadrzędną funkcję wyobraźni, o której zapomniał świat współczesny.

W podtytule książki znajdujemy odniesienie do sztuki starożytności. Istotą zagadnienia nie są jednak liczne zapożyczenia z antyku, choć starałem się je dość dokładnie udokumentować. Twórczość Blake'a należałoby traktować tak, jak on sam ją pojmował, a więc jako odnowienie sztuki starożytności, czyli – jak to jest określane – „tradycyjnej doktryny sztuki”. Doktryna ta obejmuje wszystkie przejawy sztuki Wschodu i Zachodu, z wyjątkiem stosunkowo krótkiego odcinka dziejów nazywanego epoką nowożytną (od renesansu do chwili obecnej). Myślowym zapleczem tradycyjnej doktryny sztuki jest zadziwiająco spójny system wyobrażeń, obecny we wszystkich starożytnych cywilizacjach, który nazywany też bywa „filozofią wieczystą” (*perennial philosophy*); Blake używa określenia „Wieczna Ewangelia”⁷.

Sztuka w tym tradycyjnym rozumieniu jest czymś zupełnie różnym od tego, co obecnie uważa się za sztukę. I właśnie ta opozycja była główną przyczyną napięcia i nieporozumień pomiędzy Blakiem a współczesnymi mu artystami i odbiorcami sztuki; nieporozumienie to w jakiejś mierze trwa do dzisiaj⁸.

Sztuki współczesnej – pisze Coomaraswamy – nie sposób opisać, odwołując się do filozofii, ponieważ jest ona zaadto „piękna”, by być stosowana, i zbyt „znacząca”, by znaczyć cokolwiek⁹. Natomiast tradycyjne piękno związane było z poznaniem i sztukę obowiązywała „naukowa” precyzja wyrażania treści religijnych lub poznawczych, wobec których pełniła ona funkcję jedynie użytkową. Dawny styl sztuki tworzył system, jak uważał Winckelmann, i jeszcze Schelling utrzymywał, że styl indywidualnego artysty jest tym, czym system myślowy dla filozofa¹⁰. Jednak w najnowszych dziejach sztuki artyści, których przekaz wykracza poza sensualne walory materii malarskiej, są oceniani jako twórcy usiłujący „literaturą” wyrównywać niedostatki ekspresji wizualnej czy akademickiej wiedzy¹¹.

Tytułowe pojęcie „analogii” jest kluczową figurą odnoszącą się do sztuki w tradycyjnym ujęciu. Jest to zasada formalna i ontologiczna zarazem. Pitagorejski „złoty podział”, obowiązujący w sztuce klasycznej, odpowiada wielkiej analogii – tożsamości Tego Samego i Innego, jedności w różnorodności¹². Dotyczy ona odpowiedniości wyższego i niższego świata, makrokosmosu i mikrokosmosu, ustanowienia istotnej relacji ontologicznej pomiędzy boską całością a jej elementami, która w kulturach tradycyjnych jest ustanawiana jako relacja pomiędzy aktem rytualnym a boskim prototypem. Jej istotą jest rodzaj działania, znaczącej komunikacji, wytwarzającej symboliczny język. Podkreślić należy, że korzenie każdej dziedziny sztuki (nie tylko teatru, jak się to powszechnie zauważa) tkwią w świadomości religijnej oraz rytuale i dlatego pojęcie tradycyjnej sztuki, czy też „estetyki uroczystej”, dotyczy transmisji wiedzy religijnej lub metafizycznej, której sztuka ta jest przekaznikiem. W tym sensie sztuka klasyczna przestrzega kanonu, który nakazuje ścisłość w przekazie tych treści. Ścisłość pozbawiona swego zakorzenienia zdaje się czczym formalizmem. „Arytmetyczny” i „geometryczny” kanon Greków legł u podstaw estetyki nowożytnej, przy czym zapomniano jednak, że czynniki formy, proporcji i rytmu są w istocie e m a n a c j a m i liczby jako zasady metafizycznej (współbrzmienia części i całości), a nie narzędzia miary. Architektura współczesna pitagorejczykom i religii eleuzyjskiej miała charakter inicjacyjny; podobnie w średniowieczu

architektów i mistrzów kamieniarskich obowiązywało wtajemniczenie. Kanon ustalał ściśle reguły doświadczenia, które nazywamy przeżyciem artystycznym. Blake pisze o rygorach własnej sztuki, które jednak przeciętny odbiorca w jego epoce dawno przestał rozumieć: „Jak poezja nie dopuszcza, by jedna litera była bez znaczenia, tak samo malarstwo nie może przedstawić ziarenka piasku czy źdźbła trawy bez określonego sensu, a cóż dopiero Plamy czy Znak” (WE, s. 62).

„Określony sens” nie jest tu żadnym walorem przedmiotu czy mniej lub bardziej trafnym jego ukazaniem, lecz znaczeniem duchowym. Dlatego pewien rodzaj nawrócenie (*metanoia*), zmiana nastawienia są konieczne, by sens dzieła został odkryty. Tak jak poprzez rytuał przechodzimy od sfery *profanum* do sfery *sacrum*, tak również swoista inicjacja jest niezbędna, aby przejść z obszaru codziennych postrzeżeń i doznań do dziedziny kontemplacji¹³.

To właśnie kanoniczność sztuki uznaje się zatem za właściwość charakterystyczną dla podejścia tradycyjnego; jest to podstawowa zasada sztuki nazywanej religijną, w której religia nie stanowi tylko tematu, dobrego jak każdy inny, lecz jest samą istotą. Jurij Łotman określa sztukę kanoniczną mianem „paradoksu informacyjnego”, przekazuje ona bowiem „to, co znane”, zamiast dostarczać odbiorcy wciąż nowych informacji, jak to czyni sztuka współczesna. Zmianie natomiast ma podlegać świadomość odbiorcy, a nie informacyjna treść sztuki. Przekaz kanoniczny – jak pisze Łotman – „przeorganizowuje już znajdującą się w jego [odbiorcy] świadomości informację, przekodowuje jego osobowość”¹⁴. W ten sam sposób Blake mówi o przemianie percepcji, będącej treścią jego wizji: „Czy kiedy słońce wschodzi – pytają mnie – nie widzisz płonącego dysku, przypominającego Gwineę? Och nie; widzę niezliczone Zastępy Niebieskie i słyszę wołanie: Święty, Święty Bóg Wszzechmogący. Nie pytam mego Cieleśnego czy Organicznego Oka inaczej niż Okna zawierającego Widok; patrzę przez nie, a nie nim” (WE, s. 69).

Przekaz artystyczny nie jest powiadomieniem, jak w wypadku zwykłej komunikacji, lecz u swych podstaw zachowuje inicjacyjny charakter. Jego treść stanowi rodzaj doświadczenia ponadindywidualnego, nie jest więc ono przekazywane komuś

przez kogoś¹⁵. By odebrać „przekaz”, widz bądź czytelnik musi to uczynić w sposób analogiczny do tego, co zostało zawarte w procesie twórczym; musi więc w jakimś zakresie zmienić sam siebie:

[...] każde miejsce tego głazu
widzi cię. Musisz życie swoje zmienić.¹⁶

W tym zdaniu z wiersza Rilkego, którego temat stanowi archaiczna rzeźba przedstawiająca tors Apollina, zawarte jest przekonanie o nadrzędności dzieła względem indywidualnego podmiotu. Istota przekazu artystycznego polega bowiem na przekroczeniu granic podmiotu i przedmiotu w akcie transmisji¹⁷. Zatem inaczej niż w sztuce nowożytnej, dzieło, a nawet narzędzie jest czymś więcej niż artysta, jako że symbolizm przekracza indywidualność¹⁸. Nie oznacza to umniejszenia wartości twórcy, a jedynie przeświadczenie, że tak zwana „indywidualna ekspresja” jest poziomem mentalnym odpowiednio niższym od tego, na którym następuje rzeczywisty akt twórczy.

Istotna komunikacja pomiędzy jednostką a całością bytu, wyrażona językiem symbolicznych analogii, stanowi, można powiedzieć, podstawę wszelkiej komunikacji, również wówczas, gdy się tej podstawy nie dostrzega; człowiek komunikuje się z innymi ludźmi w takim stopniu, w jakim jest w stanie komunikować się z całością bytu, metafizyczna odpowiedniość stanowi medium języka – pierwotny logos. To, co tworzy podstawę, stanowi „ciało”, u Blake’a – Ciało Boskiej Analogii.

Działanie, które ma uwolnić człowieka od dolegliwości egzystencji, przypomina magię homeopatyczną. Czas i przestrzeń są odbiciem wieczności, zatem egzystencja jako puste odbicie, naśladowanie prawdziwego świata jest toksyczna; to jednak, co ona odbija, stanowi lekarstwo. Bóg Stwórcy otwiera ranę świata, Bóg Zbawca przykłada kojący balsam (zob. WE, s. 68). Zasada analogii działa więc w tym wypadku w taki sposób, że odrzucając odbicie, uzyskujemy poznanie nieprzejawionego „wzoru”, który jest odbijany. Poprzez destrukcję powierzchownych identyfikacji i przywiązań, za cenę pewnej ofiary i cierpienia, osiągamy prawdziwą tożsamość; otrzymujemy świadomo-

mość tego, co trwałe i nieskończone, przez rozkład tego, co nietrwałe i skończone, gdyż – jak pisze Blake – „Nieskończoność wyłącznie przebywa w Skończoności i Określa Tożsamość” (J, pl. 55, w. 64)¹⁹.

Zamiast „język” możemy użyć słowa „kod”. Kod bywa skomplikowany lub niejasny i dlatego jego odczytanie może stanowić „sztukę”, wymagającą tego, o czym już mówiliśmy – wtajemniczenia lub inicjacji. Dostęp do wiedzy, której posiadanie jest „darem”, udzielonym lub zdobytym, niewątpliwie koresponduje z sensem sztuki, jaki tu przedstawiam. To również ma na myśli Blake, wypowiadając znaną sentencję: „Stary i Nowy Testament jest Wielkim Kodem Sztuki. [...] Całą Ludzką powinnością są Sztuki i Ogarniająca jedność” (CW, s. 777).

Sztuką, której wyrazem jest Biblia, staje się transformacja duszy, czyli zbawienie – przekuwanie treści upadłego życia, regenerowanie ich, tak by przybrały formy duchowe. Kowalem pracującym w tej sferze jest Blake’owski Los, uosobienie twórczego ducha, nieustannie podejmujący wysiłek regeneracji i podtrzymania duchowej jedni. Podobną metaforą, popularną w kręgach neoplatonickich, jest wyobrażenie rzeźbiarza wykuwającego posąg w opornym gładzie, nadającego bezkształtnej materii znamiona idealnego piękna, artysty wydobywającego istniejące z nieistniejącego²⁰.

Rzeźbiarz posługuje się dłutem i młotkiem (pobijakiem), które reprezentują uniwersalne funkcje *psyche*. Dłuto kształtuje oporny kamień, wyobrażający pierwotną materię (*hyle*), zarazem jednak jego precyzyjne cięcia są posłuszne kreatywnym impulsom, wyrażanym przez uderzenia młotka. Jeśli zinterpretujemy tę metaforę jako odzwierciedlenie relacji pomiędzy umysłem a światem zjawisk, to dłuto będzie odpowiadało rozróżniającej świadomości, nadającej rzeczom „kontur”, natomiast młotek będzie znakiem działania woli, czy też duchowej energii, niezbędnej do przejawienia się czegokolwiek. Możemy w tym obrazie odczytać głęboki sens Schopenhauerowskich pojęć woli i przedstawienia, tworzących całość świata.

Jednakże na poziomie przedstawienia porządek kreacji zostaje odwrócony, tak jak pieczęć odbita w wosku lub glinie. Zasada inwersji stanowi drugie kluczowe pojęcie tej książki: analogią

świata pełnego jest świat pusty, tak jak odbiciem wypukłego jest wklęsłe. To podstawowe wyobrażenie platońskiej filozofii, przeniesione z bardziej archaicznego gruntu obrazowych symboli. Mowa tu przede wszystkim o obrazie jaskini i opisie „wklęsłej ziemi”, jaki znajduje się w *Fedonie*.

Zasada inwersji charakteryzuje stan świadomości, który można by określić jako „perspektywę doczesną”. Świadomość, postrzeganie jest skutkiem działania czegoś nieprzejawialnego. Ojczyzną światła jest głębia mroku²¹. Jednak w wymiarze życia praktycznego, które jest życiem powierzchni, może pojawić się złudzenie lub uzurpacja, że wizja (świadomość) jest sprawcza i kształtująca. Świadome Ja, będące naprawdę jedynie narcystycznym odbiciem, a więc epifenomenem duszy, może starać się spełniać funkcję aktywną. Lecz w tym momencie dłuto, które znajdowało się w lewej dłoni rzeźbiarza, przechodzi do prawej dłoni, młotek zaś z prawej przenosi się do lewej. To, co jest z istoty bierne (żeńskie), staje się aktywne, natomiast aktywne (męskie) staje się bierne.

Wewnętrzna siłą kreacji Blake określa mianem wyobraźni, siłą zewnętrzną i pasywną zaś nazywa rozumem. Rozum odzwierciedla zasadę bierną (*Female Will*), ale działa tak, jakby był aktywny. Tym samym percepcja staje się, zgodnie ze słowami Blake’a, „widmowa”. W ludzkich osiedlach i na uniwersytetach – jak pisze Blake w *Miltonie* – rządzą więc „najemnicy” i „imitatorzy”, którzy zamieniają wewnętrzną aktywność na zewnętrzną wojnę, wprowadzają „porządek” będący w istocie destrukcją (WE, s. 35).

Powyzsza metafora odzwierciedla rzeczywistą przeciwstawność, która charakteryzuje mentalność nowożytnego człowieka. Pewne zjawiska będące z natury czy z definicji epifenomenami, w toku dziejów jawią się jako czynniki sprawcze. Takim czynnikiem jest forma w ujęciu Platońskim (archetypy Junga są po platońsku rozumianymi ideami), powszechnie jednak rozumienie formy zbliża się do pojęcia materialnego szablonu czy schematu. Formą staje się odcisk, a nie rzecz odciskana, co jest właśnie odwrotnością platońskiej idei i zarazem stanowi treść jego przypowieści o ludziach w jaskini. Formą staje się odcisk, mogący wytwarzać imitacje nieprzejawionego oryginału²². Ta

możliwość odtwarzania, pojmowana jako wytwarzanie, określa istotę intelektualnej bezpłodności.

Przykładem podobnej inwersji jest marksistowska koncepcja bazy i nadbudowy. Nadbudowa (świadomość) jest traktowana jako epifenomen procesów społecznych i ekonomicznych. W rzeczywistości jednak procesy te stanowią wyraz, przejaw ludzkich dążeń i potrzeb, same są więc epifenomenami. Materialiści uważają świadomość za wytwór materii, chociaż materia (*hyle*), według pojęć starożytnej filozofii, jest po prostu tym, co podlega kształtowaniu, w czym formy i kształty mogą się uwidaczniać. Skoro tak, to powinniśmy w tym, co pojmujemy jako „materię”, widzieć jedynie odbicie procesów podstawowych, by przywrócić sens źródłowy. Być może najnowsza fizyka przywraca to starożytne znaczenie materii. Jak pisze Matila Ghyka: „elektrony i samoidukcja stają się epifenomenami, bramy zaś pseudomaterialnego «noumenu», dawnej *hyle* bądź *materiae primae*, są kabalistycznymi siatkami bądź matrycami czystych liczb Heisenberga”²³.

Zgodnie z pryncypiami starożytnej filozofii umysł działa w taki sposób, że bierne uświadomienie (recepja) następuje pod wpływem aktywnego impulsu. W rzeczywistości aktywny impuls (wola) i uświadomienie są jednocześnie, a zdarzenie to nazywamy percepcją. Dlatego Blake mówi o duchowej regeneracji człowieczeństwa poprzez „otwarcie wrót percepcji”, a nie poprzez jakiś rodzaj wiedzy filozoficznej, naukowej czy religijnej. Jednakże tendencja nazywana zachodnim racjonalizmem wyznacza odmienną perspektywę, powstała bowiem jako „przejęcie władzy” przez świadomość. Świadomość zaczyna sprawować władzę, uznając wytwarzające ją impulsy wewnętrznej energii za swoje własne. Zwrot ten następuje wraz z platońskim utożsamieniem ukrytej *psyche* z myślącym Ja (*nous*); fakt ten jest przełomowy dla zachodniej filozofii.

Aprioryczne kształtowanie wizji przenikliwie dostrzegął Kant i jego transcendentalne formy doświadczenia odzwierciedlają to, co wcześniej przedstawiliśmy za pomocą metafory dłuta i młotka. Zdolność syntezy, która poprzedza widzenie, nazywał on „ślepą, choć niezbędną funkcją duszy”²⁴. Sformułowanie to jest bardzo trafne: oznacza, że struktura musi poprzedzać wi-

dzenie, co jest odczytaniem platońskiego rozróżnienia na pierwotne idee i wtórne odbicia. Owa „ślepa, choć niezbędna funkcja duszy” nazywana jest przez Kanta wyobraźnią. W związku z takim pojmowaniem wyobraźni mówi się często o pokrewieństwie koncepcji Blake’a z filozofią Kanta. Jednak mimo powierzchownego podobieństwa różnica jest zasadnicza.

Kant mówi, że synteza będąca produktem wyobraźni może stać się źródłem poznania dopiero poprzez funkcję intelektu²⁵. Oznacza to, że uświadomienie (wizja) zostaje oderwane od swego korzenia, którym jest impuls wyobraźni, i podporządkowane abstrakcyjnemu podmiotowi. Operacja ta charakteryzuje racjonalną umysłowość, którą Blake zobrazował poprzez demoniczną „osobowość” Urizena.

Kantowskie przejście od percepcji do apercpcji oznacza inwersję. Trzy syntezy Kanta, zawierające w sobie możliwość wszelkiego doświadczenia²⁶, ilustrują podporządkowanie wyobraźni władzy pojęć, kiedy to dłuto rozróżnienia zostaje przełożone do prawej ręki i bierne staje się aktywne. Apercpcja nie jest bowiem syntezą *a priori*, lecz *a posteriori*; to posłużenie się tym, co zostało już poznane.

Blake, pozostając w przymusowym odosobnieniu i izolacji, ostentacyjnie umieszcza się na marginesie epoki nowożytnej: jego poetycka metafizyka jest zaprzeczeniem klasycznej metafizyki, a jego sztuka ignoruje przyjęty kanon estetyczny. Garstka młodych entuzjastów, którzy towarzyszyli mu pod koniec życia i dla których był on wzorem, nieprzypadkowo nazywała sama siebie *The Ancients*.

Blake mógłby może zostać postawiony – ze względu na pojemność swojej wizji – obok takich postaci, jak Platon, Konfucjusz czy Jakob Böhme, ale mimo jego sławy w podręcznikach literatury przyznaje mu się mniej więcej tyle miejsca, co Wordsworthowi lub Coleridge’owi, a w historii sztuki znacznie mniej niż Reynoldsowi czy Constable’owi. On sam jednak uważał siebie wyłącznie za artystę²⁷. Natomiast najwyżej stawiał sztukę i powołanie artysty miało dla niego sens religijny, pokrewny misji biblijnych proroków czy apostołów²⁸.

Blake tworzy artystyczny kod²⁹, własną mitologiczną symbolikę i fabułę, która wyraża jego chrześcijańską wiarę w sposób

bardzo odległy od konwencjonalnych formuł i wyobrażeń. Jak pisze Jan Tomkowski, „biblijna hermeneutyka, jaką uprawia Blake, może przyprawić o zawrót głowy niejednego teologa, ma ona bowiem niewiele wspólnego ze wszystkim, co w tej dziedzinie wymyślono” (MŚB, s. 38). Powierzchnowe wrażenie z lektury Blake’a potwierdza podobną opinię. Ale symboliczne konstrukcje tego artysty, mistyka i poety nie są fantazją, nie są chimerami wyzwolonej i pozbawionej dyscypliny wyobraźni, lecz przeciwnie – bardzo ściśle korespondują ze wszystkim, co w tej dziedzinie wymyślono. W tej książce starałem się tego dowieść i szczegółowo to udokumentować. Blake pojmował siebie jako biblijnego chrześcijanina i mówił, że wszystko, co wie, zgodne jest z Biblią³⁰. Czy jednak opieranie religii na sztuce i wyobraźni może być zgodne z koncepcjami teologów lub z jakimkolwiek ortodoksyjnym wyznaniem³¹?

Sztuka Blake’a pełni funkcję poznawczą, ale zupełnie inaczej niż to na ogół pojmujemy. Nie jest to wzbogacanie i wypełnianie świadomości nowymi informacjami czy doświadczeniami, lecz próba jej przekształcania, której efektem ma być w pełni zintegrowana jaźń czy też prawdziwa duchowa tożsamość człowieka.

Z tego powodu dzieło Blake’a wydaje się wielu osobom całkowicie niekomunikatywne, mamiące tylko i wyjaławiające umysł³². Bo też w istocie myślenie konceptualne, odnoszące się do niezależnego od świadomości bytu i przyrody, jest tutaj systematycznie negowane i zwodzone na manowce. Jednakże „tłem” sztuki Blake’a jest konkretnie istniejący wszechświat, a nie jakiś widmowy produkt fantazji³³. Jego symbole i wyobrażenia odnoszą się do tradycyjnego Modelu, jak to czasami bywa określane, który znalazł swoje odbicie w twórczości różnych artystów starożytności i średniowiecza³⁴. Cokolwiek może być w ten sposób nazwane, stanowi rzeczywistość, w której świadomość zostaje zintegrowana ze swoim obiektem lub przekształcona w pewien rodzaj sztuki.

Świadomość człowieka wyraża się w dążeniu ku jedności i integracji lub w regresie ku wielości i chaosowi. Te dwa kierunki wyznaczają dwa kręgi istnienia, dwie różne drogi, dwie różne postawy, dwa sposoby życia, dla których każdy element

widzialnej natury jest swoistym znakiem. Model jest więc pracującym organizmem. Wszechświat jest totalnością życia, które się przejawia w swoich jednostkach. Jego opisanie stanowi treść Blake'owskiej wizji.

Sztuka przedstawia jakąś wizję świata i w tym sensie odnosi się do rzeczywistości. Czytelność tych odniesień decyduje o jej wartości. Jednak, jak pisze o tym Lewis, już kultura średniowiecza ma w dużym stopniu książkowy, czy też uczony charakter, więc książki odnoszą się do innych książek³⁵. W ten sposób Model, struktura archetypiczna, powoli zanika, wypierana przez naukowy paradygmat, literatura i sztuka zaś zostają ograniczone i zamknięte w pewnym modelu wyłącznie osobistym czy arbitralnym, co staje się poniekąd określeniem ich dziedziny. Jednak sam mechanizm odniesienia do czegoś, co jest „wiedzą” dzieła sztuki, w jakiejś mierze został zachowany. Eliade nazywa to prawem „zachowania materiału”, będącego konsekwencją degradacji sensu, przez którą rozumieć należy „zapomnienie sensu pierwotnego”³⁶.