

Teksty Drugie 2006, 3, s. 176-181



Pomiędzy lumen a lux.

Sławomir Jacek Żurek

Ślawomir Jacek ŻUREK

Między *lumen* a *lux*

Kris Van Heuckelom (urodzony w 1976 roku) należy do najmłodszego pokolenia badaczy literatury polskiej. Ten niespełna trzydziestoletni Belg, sławista z Katholieke Universiteit Leuven, patrzy na literaturę i kulturę polską niejako z zewnątrz, żyjąc na co dzień poza jej kontekstem. Z jednej strony może się wydawać to przeszkodą, lecz z drugiej owo spojrzenie – bez obciążeń narodowych, nieobarczone bagażem wewnętrznych sporów – pozostaje atutem. Van Heuckelom opisuje literaturę polską niezwykle profesjonalnie, stosując z dużą zręcznością instrumentarium zarówno literaturoznawcze, jak i filozoficzno-teologiczne. Swoją pierwszą książkę, będącą rozprawą doktorską, poświęcił poezji Czesława Miłosza, wielkiego Polaka, Europejczyka i obywatela świata, żyjącego podobnie jak badacz jego spuścizny przez większość swego życia poza kontekstem polskiej kultury krajowej¹. Heuckelom przywołuje teksty literackie z różnych faz twórczości Miłosza, przyglądając się właściwie jednemu motywowi – światłu oraz problematyce postrzegania wzrokowego rzeczywistości, funkcjonujących, o czym można przekonać się po lekturze monografii, jako swoiste klucze do całego Miłoszowskiego świata.

Autor wychodzi w swej rozprawie – za Martinem Jayem i Hansem Jonasem – od kilku ważnych koncepcji wizualności w kulturze śródziemnomorskiej: tradycji arystotelesowskiej (patrzenie „okiem fizycznym”) i tradycji platońskiej (patrzenie „okiem duszy”). W tym pierwszym, jak pisze autor, najważniejsze staje się *lux* – „naturalne zjawisko, zmysłowo postrzegalne światło”, w tym drugim: *lumen* – „światło duchowe, o silnych nieraz konotacjach mistyczno-religijnych lub intelektualnych” (s. 13):

^{1/} K. van Heuckelom „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2004.

Rozróżnienie *lux* i *lumen* implikuje więc dualistyczne ujęcie pojęcia światła, przynajmniej w historii kultury zachodniej. [...] Motyw światła i doświadczenie wizualne pełnią także zasadniczą rolę w wyrażaniu przez Miłosza jego koncepcji poezji. „Patrzeć” na świat i jego opis w „świecie” są według niego głównymi obowiązkami poety. (s. 13)

Przekonanie to, które badacz ogłasza jako główną tezę swej rozprawy, ma swoje głębokie podstawy epistemologiczne. Jak pisał bowiem przytaczany przez autora inny badacz poezji Miłosza, Aleksander Fiut, „fundamentem poezji Miłosza jest niezłomna wiara, że świat istnieje niezależnie od najbardziej nawet subtelnych i wyrafinowanych spekulacji intelektu czy igraszek wyobraźni. O tym, że istnieje – świadczy bezpośrednio pięć zmysłów” (s. 21). Lecz dla Miłosza istnieć to nie tyle percypować, lecz (za Georgem Berkeleyem) samemu stawać się przedmiotem percepcji (*esse est percipi* – istnieć oznacza być postrzeganym) i to nie przez byle kogo, lecz samego Boga – to boska percepcja tworzy rzeczywistość. Przekonanie to najsilniej uzewnętrznia się w wierszu *Esse*, choć podmiot licznych utworów Miłosza ma w sobie zawarte to najgłębsze „boskie” pragnienie становienia rzeczywistości poprzez jej postrzeganie, przede wszystkim – wizualne. Chwilami nabiera ono wymiaru – zdaniem Van Heuckeloma – niemalże erotycznego pożądania, a „pragnienie to wypływa z miłości do tego, czego doświadczają zmysły, jego inspiracją jest Eros” (s. 24).

„Poeta jest więc dla Miłosza przede wszystkim «kimś kto widzi»” (s. 25). Stąd też w poezji tego twórcy, jak słusznie stwierdza autor omawianej monografii, „malarstwo stanowi bardzo ważny punkt odniesienia” jednakże nie „w zakresie tematyki, ale w obszarze metody artystycznej przedstawiania rzeczywistości” (s. 27). Heuckelom określa tę strategię – za Adamem Mickiewiczem i samym autorem liryku *Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada* – metodą „widzę i opisuję”, cytuje przy tym Elżbietę Kiślak, która nazywa Miłosza „poetą oka”. Przywołuje także Jana Błońskiego, który widzi w artyście kogoś, kto w poezji powtarza rzeczywistość, by w ten sposób „umacniać świat w bycie”. Oczywiście widzenie to zarówno w ujęciu Błońskiego, Kiślak, jak i Van Heuckeloma nie tylko odnosi się do teorii *mimesis*, lecz ma także swoje reperkusje w pamięci, wyobraźni czy świecie doznań wewnętrznych artysty – widzieć znaczy także „posiadać wgląd” w transcendencję.

Skąd u Miłosza taka właśnie opcja, skąd to zapotrzebowanie na bycie obserwatorem i to zarówno świata, jak i zaświatów? Belgijski polonista wskazuje tu przede wszystkim na wpływ spokrewnionego z poetą francuskiego mistyka Oskara Miłosza, dla którego podstawą całej kosmogonii była u swych źródeł neopłatońska i kabalistyczna koncepcja *transmutatio* (łac. *metamorfoza*), rozumiana jako powstanie świata poprzez przemianę „owego niefizycznego, duchowego, boskiego światła w światło fizyczne. To fizyczne światło zostało z kolei przetransformowane w energię, z której powstała materia wszechświata” (s. 33). Artysta, widząc i opisując, posiłkuje się dwojakim rodzajem światła – *lumen* (wyższym), gdy sięga ku transcendencji i *lux* (niższym) – gdy pozostaje na poziomie obserwacji świata fizycznego, co potwierdza główną tezę rozprawy. Idąc za Oskarem, Czesław – zdaniem Van

Heuckeloma – zdawał sobie sprawę, że owo *lumen* zawarte jest także w *lux*, stąd by uchwycić oba światy jednocześnie najlepiej „patrzyć w promień od ziemi odbity”, pozostać programowo między *lumen* a *lux*. Ta strategia poetycka Czesława ma swoje konsekwencje eschatologiczne, gdyż „przy końcu czasów nastąpi odwrotny ruch: świat materialny przejdzie dzięki transmutacji w światło duchowe, czyli wejdzie znowu w sferę boskości” (s. 38). Poeta poprzez kreację tekstu antycypuje ten ruch boski, w jego dziele *lux* na powrót staje się *lumen*.

Kris Van Heuckelom obserwuje motyw światła i problematykę wizualności w poezji Czesława Miłosza w porządku chronologicznym. Zaczyna od Miłosza-katastrofisty, u którego motyw ten staje się mocą destruktywną: „Poeta zrywa z klasyczną symboliką światła jako znaku życia, wprowadza motyw «palącego światła» jako siły niszczącej” (s. 53). W tej części książki widoczne jest, iż dla badacza kosmogonia ściśle wiąże się z antropologią – w tym ujęciu człowiek w poezji przedwojennej Miłosza przechodzi od *brevis lux* (łac. „krótkotrwałe światło”) swojego życia do *perpetua nox* (łac. „wieczna noc”) śmierci. Jest trybem w wielkiej ontologicznej maszynie natury.

Niewątpliwie najlepszą część omawianej monografii stanowi szkic „*Patrzyć w promień od ziemi odbity*”. *Poszukiwanie transcendencji w immanencji i zachowanie pamięci rzeczy*, będący *de facto* analizą prymarnego motywu poematu *Świat (poema naiwne)* napisanego przez Miłosza w czasie wojny. Uwaga Van Heuckelom skupia się tu nie tyle na wąsko pojętej lustracji wizualności, co na oglądzie procesów poznawczych dzieci – głównych bohaterów utworu. Już na tym poziomie wskazuje on pierwszą różnicę dzielącą wcześniejsze wiersze artysty od poezji okupacyjnej. Choć widać i w niej ścisły związek między wizualnością a epistemologią, to jednak twórczość okupacyjna zyskuje nowy wymiar wspierany metafizyką tomistyczną. Autor monografii w konsekwentnym wywodzie, na przykładzie kolejnych części ze *Świata* pokazuje Miłosza odkrywającego dzięki promieniom *lux* ukryte w bytach iskry *lumen* – wzrok poety ogarnia rzeczywistość dzięki tytułowemu tajemniczemu promieniowi.

Rozdział „*Blask na wodach czarnej rzeki*”. *Soteriologiczna koncepcja poezji* traktuje o wszystkim, co istnieje na ziemi właśnie dzięki *lux*, przede wszystkim w otaczającym nas pejzażu. Tak opisane to zostało w przywoływanym przez Van Heuckeloma końcowym fragmencie pierwszej strofy *Notatnika* Miłosza:

Mówi się: to jest
I umiejętność żadna ani dar
Sięgnąć nie mogą poza to, co jest,
A niepotrzebna pamięć traci siłę.

Jednak elementem najtrwalszym z tego, co widzimy, jest nie to, co zdołamy dostrzec i zapamiętać, lecz znowu paradoksalnie – światło, byt niematerialny. Potwierdzenie znajduje się szczególnie w fenomenie pejzażu drugoplanowego (i jego znaczeniu dla całości obrazu), o którym rzadko kto myśli. Dalej autor monografii przechodzi do problematyki czasu, akcentując jego momentarność:

Motyw „czarnej rzeki”, jako symbol przemijania, można odnieść tutaj do symboliki „czarnej ziemi” z przedwojennej poezji Miłosza. „Czarna rzeka” podobnie jak „czarna ziemia” wchłania w siebie *brevis lux* życia. W *Notatniku* i we wcześniejszej poezji Miłosza oba te symbole wskazują jednak pewne różnice w ujmowaniu problematyki przemijania. W jego przedwojennej poezji istnienie i śmierć bytów pojmowane były przede wszystkim w aspekcie biologicznym, jako naturalny proces powstawania życia z „czarnej ziemi” i powrót do niej w momencie śmierci. W *Notatniku* przemijanie ukazywane jest w perspektywie czasu. Poeta akcentuje krótką chwilę trwania bytów. *Brevis lux* ich istnienia zapala się ciągle na rzece czasu i znika w jej „czarnych wodach”. (s. 87)

Van Heuckelom zwraca uwagę na miłość poety do światła, które dzieli na niskie – słońce na Litwie, i wysokie – słońce w Kalifornii. Niskie słońce jest tu symbolem rodzinnego kraju, a „wyraz miłości do tego światła oznacza właściwie miłość do ojczyzny” (s. 90).

W tym rozdziale książki belgijski badacz także poszukuje pochodzenia opozycji wysokie światło (*lumen*) – niskie światło (*lux*) w źródłach późnośredniowiecznych, szczególnie we włoskiej poezji Dantego, a nawet w starożytnych opisach stanów mistycznych przeżywanych przez św. Augustyna, za którym – jak stwierdza – młody Miłosz zapragnął wchodzić w głąb swej istoty. Autor *Notatnika* stara się dostrzec wzajemny związek *lux* i *lumen*, i ich rzeczywiste znaczenie. To właśnie, co niskie, niedoceniane, pozwala nam wędrować w świecie poety, dostrzegając byty (także wysokie, niematerialne) w ich indywidualności.

Dalej Van Heuckelom odnajduje u Miłosza nawiązania do apokatastazy w jej teologicznym rozumieniu, jednakże wątku tego nie rozwija. *Notabene*, wyjaśniając to pojęcie, dokonuje – moim zdaniem – zbyt daleko idącego *uproszczenia*². Nie rzutuje to jednak na dalsze rozważania, dotyczące już kwestii nie tyle teologiczno-filozoficznych, ile literaturoznawczych:

Teologiczne pojęcie apokatastazy ma w twórczości Miłosza także znaczenie metaforyczne, odnosi się mianowicie do ocalającej roli poezji. Poeta powinien również dokonywać w swoich dziełach swoistej apokatastazy przemijającej rzeczywistości. Intertekstualna dymensja koncepcji apokatastazy w poezji Miłosza jest bardzo szeroka. (s. 96)

W literackim zastosowaniu owej koncepcji szczególnie ważna była dla Miłosza postać Williama Blake’a. Van Heuckelom przywołuje ją w rozważaniach z pogranicza filozofii, teologii i literaturoznawstwa, tropem angielskiego pisarza i grafika, który zawierzył apokatastazie rozumianej jako „wieczne istnienie Form [...] – nieśmiertelnych kształtów każdego bytu” (s. 96-97). W tych kosmicznych i wieczystych procesach odnowy (restytucji) szczególną rolę odgrywa pamięć uzupełniana przez ludzką wyobraźnię. Miłoszowa idea poetyckiej apokatastazy opiera się na przekonaniu, że „niskie światło” – przemijające ziemskie *lux* – powinno znaleźć swą ponadczasową dymensję w poezji. Poetyckie słowo, siła pamięci i wy-

^{2/} Por. T. Gadacz *Apokatastaza*, w: *Encyklopedia religii*, t. 1, PWN, Warszawa 2001, s. 283-284.

obraźni mogą przywrócić poszczególnym bytom w niepowtarzalnych chwilach ich istnienia całą konkretność, wyrwać je z ciemności niebytu i ukazać znowu w świetle. (s. 100)

Dalsze rozważania autora monografii (rozdział „*Poszczególne istnienie odbiera nam światło*”. *Napięcie między jednością a indywidualnością*) prześwietlają zdecydowanie już późniejsze teksty Miłosza, w których widać „bezpośrednie ukierunkowanie na «wysokie światło» jako symbol transcendencji” (s. 103). Człowiek w poezji Miłosza chciałby patrzeć na świat jak Bóg, jednak czuje w tym miejscu swoją ograniczoność, wiedząc, że jest skazany na postrzeganie jedynie po wielokroć już wspomnianego „promienia od ziemi odbitego”. Lecz w tym miejscu Van Heuckelom otwiera nową perspektywę, posiłkując się w swych dalszych wywodach aparatem pojęciowym zapożyczonym z filozofii tomizmu. A że jest on skuteczny, można przekonać się, obserwując autorską analizę liryków *Esse* czy *Heraklit*. Autor odkrywa owo przywołane w tytule rozdziału napięcie między jednością a indywidualnością. Idzie jeszcze dalej, w kierunku modernizmu i rozważań metafizycznych Ignacego Witkiewicza, by ostatecznie dojść do konkluzji:

Poczucie indywidualności uniemożliwia doświadczenie jedności. Główną przeszkodą w doznawaniu jedności jest światło umożliwiające wizualną percepcję świata, która uświadamia odrębność i różnorodność bytów. (s. 114-115)

Człowiek więc poprzez umożliwiające kontakt z Drugim *lux* uświadamia sobie własną inność, i niemożność doświadczenia z nim jedności. W tych ontologicznych rozważaniach Miłosz wyłania się nam jako „ekstremalny pesymista”, szukający w pięknie świata pocieszenia dla swej tragicznej sytuacji egzystencjalnej (niemożność wejścia w jedność z innym niż ja). Jednak, co widać w dalszych obserwacjach, „młodzieńcza idealizacja świata jest iluzją. [...], świat poddany jest bowiem prawu przemijania i cierpienia”. Poeta pyta czy można przejść do przekonania, że „piękno świata jest znakiem istnienia miejsca «gdzie nie ma tęsknoty», że istnieje metafizyczny porządek, a więc możliwość ostatecznego ocalenia” (s. 119). Po raz kolejny widać tu wpływy Oskara Miłosza, widzącego w boskim *fiat lux* „transmutację boskiego światła (*lumen*) w światło fizyczne i krew” (s. 119). Ten sposób rozumienia eschatologii najmocniej uzewnętrznia się, zdaniem Van Heuckeloma, w *Ziemi Ulro*:

„gołe światło” ludzkiego *ratio* przeczy widzeniu „barw” świata jako ucieleśnieniu zmysłowego piękna oraz „mowie”, czyli poezji, która wyraża fascynację tym pięknem i chce go ocalić w słowach, nie wykluczając równocześnie możliwości ocalenia go w wysokim *lumen* transcendencji (apokatastaza). [...]

Pytanie o status ontologiczny zmysłowego piękna jest kluczowym problemem w dylemacie światopoglądowym poety. (s. 120)

Kwestie natury estetycznej rodzą u Miłosza, co podkreśla Van Heuckelom, dylematy etyczne. Poeta, interpretując rzeczywistość, sięga po różne doktryny, począwszy od manicheizmu, a skończywszy na szeroko rozumianej tradycji racjo-

nalistyczno-materialistycznej. Ostatecznie jednak stwierdza, że wszystkie one są w swej istocie zawsze skrajne. Dlatego też w *Jasnościach promienistych* dochodzi do ostatecznego rozumienia etyki za św. Tomaszem i przyjęcia światopoglądu chrześcijańskiego. Jest to jednak postawa u swych fundamentów zawsze dialogowa, bowiem poecie trudno „zaakceptować podobną do Tomaszowej postawę dążącą do skoncentrowania się jedynie na *lumen*. Wyznaje, że rzeczywistość ziemską, chociaż przemijająca, przedstawia dla niego wielką wartość” (s. 138). Dlatego też człowiekowi nie wolno wyrzec się ziemskiej rzeczywistości, nawet w imię „absolutnego pragnienia”. Przekonanie to Miłosz uzewnętrznia wielokrotnie: począwszy od *Poematu naiwnego*, aż po wiersze późne, np. w zakończeniu tomu *Kroniki* czy cyklu *Heraklit*.

Ciekawe są obserwacje Van Heuckeloma dotyczące inspiracji poezji Miłosza mistyką żydowską. Sam poeta odsyła czytelnika do nauki podolskiego mistyka Baal-Szem-Tova, którego doktryna staje się konieczna przy właściwym zrozumieniu wiersza *Bryczką o zmierzchu* oraz znaczenia obecnej w nim postaci Króla Jaśniejącego. Według autora tego liryku, idącego za tą nauką, „świat nie jest niczym innym jak tylko iluzją wywołaną magicznym zabiegiem «Jaśniejącego»” (s. 141). By zrozumieć istotę relacji pomiędzy „światami” *lumen* i *lux* potrzebna jest umiejętność „czystego patrzenia” jako „zasada percepcji świata i procesu twórczego artysty”. „W tym celu musi on uwolnić się od subiektywnych przeżyć, wniknąć w istotę przedmiotu, przekraczając barierę własnego «ja»” (s. 141). „Czystemu patrzeniu”, pozostającemu na granicy doświadczenia mistycznego, towarzyszy u Miłosza pamięć, pełna miłości relacja do obserwowanego obiektu oraz świadomość śmierci:

Miłosz swą koncepcję „czystego patrzenia” identyfikuje w większym stopniu z metodą Cézanne’a niż z teorią estetyczną Schopenhauera, któremu chodziło przede wszystkim o dotarcie przez artystę do istoty przedmiotu, do jego czystej formy, a nie o określony moment jego istnienia. (s. 148)

Monografię Van Heuckeloma kończą cztery szkice poświęcone Miłoszowemu widzeniu Boga i *sacrum* (*Wnętrze „Eterna Margarita”. Wstępowanie w sferę światła; Apokatastaza a światło. Ocalenie poszczególnych bytów; Esse est percipi. Wszystkowiedzące oko; „Bez oczu zapatrzony w jeden jasny punkt” Pogodzenie jedności z wielością*). Miłosz, według badacza, transfiguruje znane z topiki europejskiej znaczenia, przypisując Bogu w relacji do człowieka, odwrotnie niż na przykład w *Pieśni nad Pieśniami* – aspekt żeński. Do totalnego zjednoczenia pierwiastka żeńskiego (Boga) i męskiego (człowieka) dochodzi po śmierci fizycznej tego drugiego (np. w wierszu *Sala*). Owa jedność dokonuje się na drodze transmutacji światła, rozumianej bardziej jako wstąpienie męskości w żeńskość, niż ich przemianę czy androgeniczność (*Osobny zeszyt, Zmartwychwstanie*). Zresztą stan ten (wstąpienie) dotyczy, zdaniem Miłosza, nie tylko człowieka, ale w ogóle wszystkich bytów. Wszystko bowiem ogarnia „Oko Opatrzności”, w świetle którego cały kosmos wraz ze swoją metafizyką nabierają nowych, nieprzemijalnych sensów.