

Wiesław Felski

Podmiot liryczny poezji Czesława Miłosza wobec liturgii katolickiej

I.

Przed laty pisano już o toposach eucharystycznych w poezji autora *Trzech zim*¹ i o zagadnieniach obrzędowości katolickiej w twórczości Czesława Miłosza². Niemniej od przywołanych ustaleń minęło kilkanaście lat; obecnie dysponujemy późniejszymi świadectwami literackimi, w sposób istotny uzupełniającymi obraz tematu liturgii katolickiej w jego dziele. W niniejszym szkicu przyjrzymy się motywowi liturgii, który stanowi jedną z podstawowych składowych wiary praktykowanej, śledząc „zmagania” podmiotu lirycznego, kontestacje, przemiany i próby zdefiniowania *loci communes* między religijnością indywidualną a wspólnotową.

Twórczość Czesława Miłosza, jak przyznaje sam poeta³, od początku była naznaczona specyficznym kontekstem religijnym. Bez wątpienia wyrosła z buntu przeciwko anachronicznej religijności potrydenckiej, przeciwko skostniałemu językowi teologii. W tej perspektywie symptomatycznym jest debiut poetycki noblisty — utwór *Kompozycja*, opublikowany w 1930 roku na łamach „Alma Mater Vilnensis”. Jego tematyka dotyczy mszy świętej, przedstawionej jako teatr pustych, niezrozumiałych gestów. Barokowy wystrój świątyni, formalny przepych rytu, szablonowe kazanie „mnicha w brązowym habicie”⁴ dotyczące wojny i grzeszności:

¹ Zob. B. Chrzastowska, *Otwarte niebo. Literackie świadectwa przeżywania Eucharystii*, Poznań 1992.

² Zob. J. Szymik, *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*, Katowice 1996, s. 355–363.

³ Por. T. Merton, Cz. Miłosz, *Listy*, Kraków 2003, s. 108.

⁴ Cytaty z utworów literackich Miłosza podaję za edycją: Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 1–5. Kraków 2001–2009.

kazanie ma o wojnie
 którą wiemy ze światem
 i długo bije we mnie echo:
 bracia moi śmierć jest wielkim grzechem —

nie sprzyjają doświadczeniu *sacrum*. *Kompozycja* jest z pewnością wyrazem — naturalnego dla okresu młodości — kryzysu wiary autora⁵, ale również stanowi preludeum jednego z wiodących tematów w twórczości wileńskiego poety⁶.

II.

Po napisaniu *Kompozycji* temat mszy świętej był długo nieobecny w twórczości Miłosza. W okresie powojennym motywy eucharystyczne pojawiły się wprawdzie w powieści *Dolina Issy*, i to w kontekście świętokradczym:

Kamienny stół sięgał Domciowi nieco powyżej pasa. Na środku chustki białł opłatek: ciało Boga. Przystąpiwszy do komunii świętej i stąpając ze skrzyżowanymi na piersiach rękami, uniósł go na języku i zaraz wypluł z ręczniczką. Teraz się przekona. Ujął sztydło i obrócił w dół, ku Bogu. Opuszczał powoli, znów podnosił. Uderzył. I trzymał ostrze w tej ranie, rozglądał się, pragnąc kary. Ale nic nie nastąpiło. Stado małych ptaszków mieniło się trzepotem lecąc nad rżysko. Żadnej chmurki. Schylił się i badał, czy z przebitego opłatka, pod sztydłem, nie wycieknie kropla krwi. Nic. Wtedy zaczął kłuć, rwąc biały krążek na strzępy⁷.

⁵ Autor niniejszego szkicu jest świadom konieczności metodologicznej separacji dzieła literackiego od tych tekstów, w których można postawić znak równości między „ja mówiącym” a samym pisarzem, jednak w przypadku Miłosza w wielu miejscach kreacja podmiotu lirycznego jest zbliżona do postaw poety, dlatego przywoływane będą w przypisach fragmenty z innych, niepoetyckich, prac noblisty, które mogą stanowić pewne dopowiedzenie, ilustrację, rozwinięcie: „Obecność na mszy świętej była obowiązkowa, ale kiedy kościoły w mieście nie dawały pewności nadzoru, wobec tego urządził [ks. Chomski — przyp. W. F.] w naszym gmachu kaplicę, gdzie jego podopieczni zaznaczali na listach nieobecnych krzyżykiem. Pełnomocnicy rekrutowali się z jego przybocznej gwardii: Sodalitacji Mariańskiej. Co kwartał przystępowano do spowiedzi i Komunii. W okresie wielkanocnym odbywały się długie rekolekcje. Żeby uniknąć kłamstw i wykrętów, nasz teokrata oparł wgląd w czystość dusz na zdrowej podstawie: wprowadził dowody na piśmie. Przystąpiwszy do spowiedzi, otrzymywało się skrawek papieru z pieczęcią, który należało oddać prefektowi” (Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 2001, s. 259).

⁶ Zob. A. Franaszek, *Wieczne światło zatrzymanego czasu*, w: *Czesław Miłosz In Memoriam*, red. J. Gromek, Kraków 2002, s. 20.

⁷ Cz. Miłosz, *Dolina Issy*, Kraków 1993, s. 85.

Opis czynu Domcia charakteryzuje się podniosłą atmosferą, poetyką bliską stylowi hieratycznemu. Uważnie, pieczołowicie wykonywane gesty sprawiają, że całe wydarzenie nabiera charakteru *quasi*-sakralnego, swoistej liturgii *au rebours*. „Przebijanie Boga szydłem” staje się namaszczonego obrzędem, choć pustym, nieskutecznym, ponieważ Bóg milczy, nie dał się „sprowokować”:

Bo choćby bić się z ojcem, choćby kij na nim połamać albo do niego strzelić, to lepiej, niż kiedy prawować się nie ma z kim. Ogarnął go smutek sieroctwa, podwójnego sieroctwa. Więc nikogo, nikogo, żeby o coś poprosić. Sam, zupełnie sam⁸.

Eksperyment kończy się całkowitym fiaskiem. „Nic” jest najgorszą z możliwych reakcji Stwórcy. Jego milczenie budzi poczucie żalu, opuszczenia, obojętności. Jednocześnie jest także dowodem, że nauka Kościoła o Bożym gniewie i o Jego karze rozmija się całkiem z realnym, empirycznym doświadczeniem. Skoro rzeczywistość przeczy teorii, wówczas mocno nadwyrężona zostaje wiarygodność treści przekazywanych podczas kazań czy katechezy. Bóg, który skazuje ludzi na swoje milczenie, zjawi się też u Miłosza między innymi w wierszu *Oeconomia divina*, choć przy nieco odmiennym rozłożeniu akcentowanych wniosków.

Motyw mszy świętej w powojennej liryce poety pojawia się dopiero w latach sześćdziesiątych. W *Rozmowach na Wielkanoc 1620* (z tomu *Król Popiel i inne wiersze*) eucharystia jest zasygnalizowana w kontekście różnic między poszczególnymi wyznaniem, ale to przywołanie należałoby interpretować jedynie w kategorii decorum. *Jakże znosileś* (z tomu *Miasto bez imienia*) koncepcją prezentacji liturgii katolickiej przypomina *Kompozycję*; powtarza się tu motyw barokowego przepychu, przerostu formy obrzędowej, jednak można zauważyć i pewne *novum*. Msza nie jest już zaledwie pustym teatrem — pod ozdobnym kostiumem liturgicznym można „dojrzeć” Boga, przemówić do Niego:

Jakże znosileś, Jezu, te wszystkie feretrony,
Jedwabie skąd ratunku płacząc wyglądają,
Błachy srebrne i złote którym ognie palą,
Marmur, ich kolanami z wieku na wiek drążony? [...]

Jaka studnia kwilenia, gałganów i piszczeli!
Jaka wieża ciśniętych w powietrze lamentów!
I kto z klamorem dzwonków, słońcem sakramentów
Między nimi a tobą przechadzać się ośmieli?

⁸ *Ibidem*, s. 86.

Obecność Jezusa w formach obrzędowych jest w tym kontekście zamaskowana, zagłuszona. Świat przedstawiony rozpada się na dwie nieprzystające do siebie rzeczywistości. Dewocja, płytka religijność i przepych liturgii kontrastują z prostotą człowieczeństwa Jezusa⁹. W *Jakże znosiłeś* ironiczna krytyka tradycyjnej obrzędowości jest główną osią konstrukcyjną utworu, lecz równocześnie wyczuwa się tętniące „pod skórą” wiersza napięcie, stan oczekiwania, przeczucie przesilenia, intuicyjne przeświadczenie o nadchodzącym przełomie. Wprawdzie nadal uczestnicy liturgii chowają się za „klamorem dzwonek” i „słońcem sakramentów”, ale coraz powszechniejsza staje się świadomość archaiczności kulturowanego kostiumu obrzędu.

Tom *Kroniki* zawiera kilka wierszy, w których odniesienia liturgiczne stanowią istotny element świata przedstawionego. W *Pierwszym wykonaniu* (1913) msza święta wobec żywiołowości baletu Igora Strawińskiego jawi się jako statyczny kontrapunkt:

Rozwiewa się, zostawiając nam ciemne katedry
Z barwną wodą witrażu i dzwonkiem na Podniesienie

Pulsująca dionizyjską ekspresją muzyka *Święta wiosny* kontrastuje z rutynowymi, bezrefleksyjnie wykonywanymi gestami liturgicznymi.

W wierszu *Stare kobiety* tytułowe postacie są przedstawione w dekoracji kościelnej, w suponowanym kontekście sprawowanej eucharystii:

Zgięte artretycznie, w czerni, na nogach–patykach,
Posuwają się o lasce przed ołtarz, tam gdzie Pantokrator
W zorzy złożonych promieni podnosi dwa palce.

Utwór jest wzruszającym holdem złożonym starszym kobietom, matkom naszym, „którym nie odpłaciliśmy nigdy”. W przestrzeni i atmosferze liturgicznej szukają one pocieszenia, wsparcia, czułości. Podmiot liryczny dyskretnie, powściągliwie opisuje ich zachowanie w kościele, ale nie wydaje osądów, daleki jest od krytycznej czy też ironicznej oceny, ogranicza się rejestrowania wydarzenia. Do podobnego motywu kobiet w kościele kilka lat później powróci Janusz Stanisław Pasierb w wierszu *Stare kobiety w kościele*, być może zainspirowany utworem Miłosza.

W omawianym tomie można wskazać jeszcze inne dwa utwory, gdzie występują wyraziste przywołania liturgiczne. W wierszu *Z nią*, zamykającym cykl *Dla Heraklita*, ponownie został wykorzystany obraz starszej, schorowanej kobiety, tym razem ukonkretniony — jest nią matka poety. Heroiczną postawę miłosierdzia Weroniki Miło-

⁹ Por. B. Chrzastowska, *Otwarte niebo...*, *op. cit.*, s. 147–148.

szowej autor *Zniewolonego umysłu* wspomina podczas niedzielnej mszy świętej, w dniu swoich siedemdziesiątych czwartych urodzin:

Te biedne, artretyczne spuchnięte kolana
 Mojej mamusi w nieobecnym kraju.
 Myślę o nich w dzień moich siedemdziesiątych czwartych urodzin,
 Słuchając wczesnej mszy u Mary Magdalene w Berkeley.
 Czytanie tej niedzieli z Księgi Mądrości,
 O tym, że Bóg nie uczynił śmierci
 I nie raduje się zagładą żywych.
 Czytanie z Ewangelii według Marka:
 O dziewczeczce, do której rzekł: „Talitha, kum!”.

Wspomniane fragmenty z Pisma Świętego to autentyczne czytania mszalne z trzy-nastej niedzieli zwykłej roku liturgicznego „B”, które tego dnia były proklamowane w całym Kościele katolickim. Miłosz relacjonuje ich treść, używając słownictwa archaicznego, takiego, jakiego sam używał przy własnym przekładzie ksiąg biblijnych. Na uwagę również zwraca wyrażenie „słuchać mszy świętej”. Tak o uczestnictwie na eucharystii mówiono do Soboru Watykańskiego II; po reformie liturgicznej, która mocno akceptowała aktywny udział wiernych, przyjęło się mówić raczej: „być na” lub „uczestniczyć w” mszy świętej. Ten wiersz jest świadectwem przemiany postawy podmiotu lirycznego; w *Kompozycji* kontestował sztafaż liturgiczny anachroniczny wobec współczesności, a obecnie zdaje się robić krok w tył, próbując bronić obrzędu przed nadmiernym unowocześnieniem.

Innym miejscem, gdzie występuje motyw liturgiczny jest, *Wykład V* z cyklu *Sześć wykładów wierszem*:

Słodko w ławce kościelnej śpiewać z innymi
 Dziękować za to, że dalej razem jesteśmy,
 Za dar wtórzenia Słowu, teraz, od wieków.

Wiersz jest teologicznym rozmyśleniem o tajemnicy zmartwychwstania, która stanowi punkt zbieżny wszystkich wyznań chrześcijańskich. W tym kontekście pojawia się, na zasadzie dygresji, dopowiedzenia, ilustracji, obraz liturgicznego, „słodkiego” doświadczenia *communio*. Uczestnictwo w eucharystii (katolickiej?) dla podmiotu lirycznego nie jest przymusem, spełnieniem obowiązku, ale wypływa raczej z wewnętrznej potrzeby, tęsknoty, pragnienia przeżycia wspólnoty.

W *Obrzędzie* (tom: *Tō*) przedstawiona jest *in brevis* historia zmagania podmiotu lirycznego dotyczących liturgicznego wyznawania wiary. Punkt newralgiczny stanowi kwestia form obrzędowych oraz pytanie, czy jest niezbędnie konieczna „procedura ry-

tualna” w spotkaniu człowieka z Bogiem. W utworze, zbudowanym jako dialog, przedstawione są rozterki i wątpliwości odnoszące się do tych kwestii:

Tacy tedy klękamy w naszym kościele,
Pośród kolumn zwieńczonych złotym akantem
I strojnych aniołów, których cienkie trąbki
Obwieszczają za dużą dla nas wieść.

Uwaga nasza krótka, mówi Berenika.
Moja myśl wraca, liturgii na przekór,
Do lustra, łóżka, telefonu, kuchni,
Niezdolna unieść miasta Jeruzalem
Sprzed dwóch tysięcy lat, i krwi na krzyżu. [...]

A może zacniemy adorować kamień,
Zwyczajny polny kamień, samo jego Bycie,
I odprawimy modły, nie otwierając ust?

Berenika, współtowarzyszka dialogu, potwierdza trudności, jakich doświadcza podmiot liryczny: „uwaga nasza krótka” nie potrafi się skupić na liturgii, która wymaga koncentracji. Czy to wina „przeładowania” gestów rytualnych, czy wyraz słabości ich współwykonawcy, jego niewystarczającego wysiłku? Nie sugeruje się tu żadnej odpowiedzi, jedynie zostaje sygnalizowana kwestia rozdarcia między ułomnością natury ludzkiej a „innością” sfery *sacrum*. Wiersz kończy się propozycją alternatywną, aby rozpocząć poszukiwania medium transcendentnego w otaczającej przyrodzie, jednak nie jest to postulat kategoryczny a raczej opcjonalny. Wiersz kończy się zawieszeniem, zawahaniem, bez rozstrzygającego wskazania.

W tomie *Druga przestrzeń* motywy liturgiczne przewijają się w cyklu wierszy *Ksiądz Seweryn* jako oczywisty kontekst pracy duszpasterskiej bohatera lirycznego. Maskę kapłana służy poecie do prezentacji intrygującej, aczkolwiek realnej, sugestii — nie tylko zwykli wierni mają problem z akceptacją rytualności, ale również ci, którzy są aktywnie w nią zaangażowani. Może to wynikać z doświadczenia przesilenia, „kryzysu powołania” lub z poczucia swej małości wobec przetłumaczalnego na kod doczesny *misterium*.

III.

Obok bezpośrednich przywołań kontekstu eucharystycznego należy również wskazać na takie miejsca w dziele poetyckim Miłosza, w których brzmia swoiste „echa” liturgiczne, jak na przykład fragmenty pieśni czy psalmów wykorzystywanych podczas nabożeństw. W *Pieśni* (z tomu *Trzy zimy*) po raz pierwszy rejestrujemy takie odwołania

do hymnów przebłagalnych i wezwań litanijnych. Natomiast *Veni Creator*, datowane na 1961 rok, choć opublikowane dopiero w tomie *Miasto bez imienia* w roku 1969, jest ewidentnym nawiązaniem do jednego z najstarszych liturgicznych hymnów chrześcijańskich — napisanego według tradycji w IX wieku przez Rabanusa Maura i do dziś wykonywanego podczas liturgii i ważnych wydarzeń religijnych. Miłoszowe *Veni Creator*, napisane na początku jego pobytu w Stanach Zjednoczonych, gdzie rozpoczyna się nowy etap w życiu poety, nowa epoka w jego twórczości, jest literackim wyrazem poczucia zagubienia i niezdecydowania autora *Doliny Issy*¹⁰ w obcej mu formacji kulturowej. Doświadczenie bezsilności i niemożności swobodnego kształtowania własnych losów wobec Historii oraz chęć nadania głębszego sensu swojej sytuacji życiowej skłaniają podmiot mówiący do przyzywania Ducha Świętego, do szukania pomocy z Nieba¹¹.

„Encyklopedią lektur i wzruszeń”¹² poezji Czesława Miłosza z lat siedemdziesiątych można nazwać zbiór *Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada*. Tom składa się z licznych aluzji literackich, z których *gros* jest podane nie wprost, lecz kryje się za kamuflażem konwencji. Większość z nich — w tym także liturgicznych — z powodzeniem już rozszyfrowano¹³. Na nasze potrzeby, jako egzemplifikację, przywołajmy utwór *Lauda*, którego tytuł ewokuje incipit psalmu 112 (numeracja Wulgaty): *Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini*. Ów psalm w liturgii przedsoborowej był śpiewany podczas nieszporów poprzedzających mszę świętą. Mimo reformy posoborowej, Miłoszowi — w dziele literackim — bliższa jest, choć nie bez zastrzeżeń, tradycja trydencka, czemu niejednokrotnie daje świadectwo w esejach czy rozmowach¹⁴.

¹⁰ Zob. L. Neuger, „*Veni Creator*” Czesława Miłosza. *Próba lektury*, w: *Poznawanie Miłosza 2*, cz. 1: *Poezja (1980–1998)*, red. A. Fiut, Kraków 2000, s. 230–245.

¹¹ Lata sześćdziesiąte były dla Miłosza okresem duchowej pustyni, poczucia osamotnienia i zapomnienia. Osobliwe doświadczenie *kenosis* stało się czynnikiem zwrotnym w jego stosunku do Kościoła. Od tej pory próbował szukać własnej formuły obecności w katolicyzmie. Ważna w tym okresie była korespondencja z Thomasem Mertonem; to on utwierdził poetę w zainteresowaniach religią i podsunął mu chrystologiczny klucz rozumienia zła. Ich korespondencja jest świadectwem głębokiej ciemności duchowej i niemocy, jakich doświadczał poeta. W listach znajdujemy również liczne świadectwa ilustrujące stosunek poety do reformy liturgicznej, mającej miejsce w Kościele po Soborze Watykańskim II: „Msza tutaj w Newman, jest czymś w rodzaju gimnastyki: wstań, uklęknij, usiądź, jak musztra wojskowa. Zmuszam się do chodzenia do kościoła” (T. Merton, Cz. Miłosz, *Listy*, *op. cit.*, s. 108); „Reforma liturgiczna. Tak. Ale msza po angielsku to błąd. Po co «protestantyzować» Kościół w tych jego aspektach, gdzie to najmniej uzasadnione” (*ibidem*, s. 149). Od lat sześćdziesiątych następuje przemiana w stosunku Miłosza do liturgii katolickiej. Opuszcza pozycję kontestatora i przyjmuje postawę defensora, obrońcy tradycyjnych form eucharystycznych przed nadmierną i nieuzasadnioną modernizacją rytu.

¹² Por. J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 102.

¹³ Zob. J. Dudek, „*Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada*”: europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza, Kraków 1991.

¹⁴ Zob. Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 2000, s. 291; *idem*, *Rozmowy polskie 1979–1998*, Kraków 2006, s. 251–251, 303.

Innym wierszem, gdzie przywołana zostaje pieśń śpiewana często podczas uroczystej mszy świętej, jest *Dlaczego?* z tomu *Na brzegu rzeki*:

Dlaczego nie wzniesie się hymn potężny
Dziękczynienia i wiekuistej chwały? [...]

Zapomniano odśpiewać *Te Deum* i słać Pana Zastępów.
W milczeniu wymawiane jest imię Ukrytego Boga.

Nikt nie maluje Mocarza w błyszczącej zbroi,
Który przechadza się w obłokach nad polem bitwy.

Który mówi: moja jest pomsta, moje karzące ramię,
Ja wybieram dzień i godzinę tysiąclecia.

Byliśmy bezpieczni za tarczą Jego opieki,
Biegły ku nam nieszczęścia, ale nas nie przemogły.

Te Deum to jeden z najstarszych hymnów chrześcijańskich, powstał prawdopodobnie w V wieku (autorstwo przypisuje się Nicetasowi z Remezjany) i do dziś jest wykonywany podczas uroczystej liturgii katolickiej. W swojej strukturze zawiera poszczególne artykuły wyznania wiary, a jego końcowa część to wybór konkretnych fraz biblijnych, zaczerpniętych głównie z Księgi Psalmów. *Dlaczego?* jest podobnie utrzymany w poetyce psalmicznej. Poeta wykorzystuje „werset biblijny”¹⁵ i liczne odwołania do psalmów, do tego stopnia, że zacytowany fragment można odbierać w konwencji mowy centonowej.

IV.

Z perspektywy motywów liturgicznych odrębne miejsce w dorobku poetyckim Miłosza zajmuje *Druga przestrzeń*. Zbiór wierszy, w którym dominuje aura eschatologiczna, jest próbą podsumowania wszystkich podnoszonych przezeń kwestii teologicznych i religijnych zmagają poety. Podmiot liryczny przechodzi powolną, aczkolwiek progresywną przemianę w kierunku osvajania się z „estetyką obrzędową”. Odsłania akceptowalny przez niego styl religijności, która miałaby być ekspresją nie tyle rozu-

¹⁵ Pojęcie wersetu biblijnego nie jest precyzyjne. Miłosz używa go na określenie najwierniejszego sposobu odtworzenia poezji biblijnej (np. w: *idem, Ogród nauk*, Lublin 1986, s. 208–209). W rzeczywistości werset biblijny jest wtórny do hebrajskiego oryginału, jest raczej pomysłem tłumacza niż cechą charakterystyczną poetyki starotestamentalnej (zob. J. Frankowski, *Biblijne przekłady Miłosza*, „Więź” 1984, nr 1, s. 35–55; A. Kulawik, *O wersecie biblijnym*, „Ruch Literacki” R. 40: 1999, nr 1, s. 19–30).

mu, co wyobraźni, bardziej aktem serca, rytuału i pamięci¹⁶. Szczytowym wyrazem tej transformacji jest oczywiście *Traktat teologiczny*, a zwłaszcza ostatnie jego fragmenty, które mogą zaskakiwać czytelnika odmienną od dotychczasowej postawą podmiotu lirycznego wobec obrzędowości:

Mieście wyrozumiałość dla ludzi słabej wiary.

Ja też jednego dnia wierzę, drugiego nie wierzę.

Ale jest mi dobrze w modlącym się tłumie.

Ponieważ oni wierzą, pomagają mi wierzyć

W ich własne istnienie, istot niepojętych.

(22. *Mieście wyrozumiałość*)

Po raz pierwszy podmiot mówiący w dziele poetyckim Miłosza przyznaje, że jest mu „dobrze w modlącym się tłumie”. Co prawda wątpliwości pozostają, wiara jest doświadczeniem dynamicznym, zmiennym, ale pomocnym wydaje mu się świadectwo innych, którzy „pomagają wierzyć”. Nie można mówić o całkowitej asymilacji, o solidarności z tłumem, ale wyraźnie widać tendencję ku przyswajaniu tych motywacji, jakimi kierują się „inni” biorący udział w procesji. Wciąż wyczuwalny jest wyraźny wewnętrzny opór mówiącego, dystans, który sprawia, że wiarę pojmuje bardziej w horyzoncie indywidualistycznym. Nadal dominującą relacją jest bardziej „ja i Bóg” niż „my i Bóg”; pozostali uczestniczy wydarzenia liturgicznego pozostają na drugim planie, jako tło dopełniające, uzupełniające, a nie równorzędne i współpracujące.

Jednak proces przemiany postępuje. Co jest jego katalizatorem? Podmiot liryczny przekonuje się do sensowności wspólnego obrzędu nie na skutek intelektualnej refleksji ani przeświadczenia o aksjologicznej ważności. Dominująca wydaje się kategoria estetyczna. Piękno Maryi sublimuje freudowskie libido „to”¹⁷, przewycięża dychotomię między cielesnym apetytem a duchowym zachwytem. Można zapytać, czy maryjność podmiotu lirycznego jest uzasadnionym kluczem do zrozumienia jego powrotu do wiary obrzędowej? Badacz sugeruje, że tak:

Maryjność pozostaje w dziele literackim Miłosza szyfrem i symbolem świata zsakralizowanego oraz zbawczo ukierunkowanych sensów, którym warto i trzeba nasycać rzeczywistość¹⁸.

¹⁶ Por. P. Lisicki, *Żywoć w sobie sprzeczny*, „Arcana” 2002, nr 6 (48), s. 36–37.

¹⁷ Por. M. Masłowski, *Religia Miłosza*, „Pamiętnik Literacki” R. 98: 2007, nr 4, s. 52–55.

¹⁸ J. Szymik, *Mariologiczne intuicje Miłosza*, w: *idem, Teologia. Rozmowa o Bogu i człowieku*, Lublin 2008, s. 102.

W powyższej perspektywie interpretacyjnej szczególnie przekonująco brzmią następujące wersety:

Jakbyś chciał przypomnieć, że piękno jest
Jednym z komponentów świata. [...]

Obowiązkiem poety, który nie powinien schlebiać
Ludowym wyobrażeniom
Ale pragnie pozostać wiernym Twojej niedocieczonej intencji
Ukazywania się dzieciom w Lourdes i Fatimie.

(23. *Piękna Pani*)

Doświadczenie piękna, które — przywołując Dostojewskiego — zbawi świat, jest głównym bodźcem dla podmiotu lirycznego w podjęciu decyzji o uczestniczeniu w kulcie obrzędowym. To świadomy i dobrowolny wybór, choć niepozbawiony wątpliwości:

Pod swoją brzydota, pięknem ich praktyczności,
Są czyści, w ich gardłach, kiedy śpiewają,
Pulsuje tętno zachwytu. [...]

Naturalnie jestem sceptyczny, ale razem śpiewam,
Pokonując w ten sposób przeciwieństwo
Pomiędzy prywatną religią i religią obrzędu.

(22. *Miejcie wyrozumiałość*)

Opozycja między zbiorowym obrzędem a indywidualną religijnością nie zostaje przezwyciężona. Podmiot mówiący nie potrafi (nie chce?) zrezygnować ze swoich racji, jednak dzielące różnice są osobliwie omijane. Wspólny śpiew wznosi się wzwyż, ponad nasze doczesne definicje wiary. Przeciwieństwo jest pokonane, kiedy łączy nas ten sam kierunek ku pięknu nie–ziemskiemu. Pragnienie doświadczenia ekstatycznego zachwytu, dotknięcia niebiańskiego *katharsis*, mimo że ukonkretniają się u każdego odmiennie, są tymi rzeczywistościami, które stanowią *loci communes* dla pragmatyzmu tłumu¹⁹ i „kociej religijności”²⁰ podmiotu lirycznego.

¹⁹ „Uczestnicząc we Mszy zaprzeczamy raz jeszcze światu bez sensu i bez litości, wkraczamy w wymiar, gdzie liczy się dobroć, miłość i przebaczenie. Gdyby do uczestnictwa w Mszy trzeba było mieć mocną wiarę i świadomość, że w naszym życiu postępujemy tak, jak tego wymaga nasza religia, wszyscy wierni chodzący do kościoła zasługiwaliby na miano hipokrytów i faryzeuszy. Naprawdę jednak mocna wiara jest rzadkim darem, a co do czynów, liturgia przypomina, że wszyscy jesteśmy grzesznikami. Pobyt w kościele nie jest więc dla wybranych. O chodzeniu do kościoła przesądzają p o t r z e b y i s t o t y l u d z k i e j [wyróżn. — W. F.], i znajomość katechizmu albo nawet rozeznanie w tak zwanych prawdach wiary nie są tu najważniejsze, choć wskazane” (Cz. Miłosz, *Abecadło*, Kraków 2001, s. 180).

²⁰ „Ostatnia niedziela była Palmowa. W kościele St. Mary Madgalene doznałem raz jeszcze zanurzenia się w wieki ludzkości, jakiejś identyfikacji z milionami mężczyzn i kobiet uczestniczących w mszy

V.

W Kościele katolickim eucharystia jest najważniejszym „wydarzeniem liturgicznym”, uczestnictwo w niej to podstawowe kryterium wskazujące na stopień religijności, zaangażowania duchowego, miarę pobożności. Ponieważ konfesyjność jest rzeczywistością dynamiczną i wymykającą się spod kategorycznych definicji, stanowi wdzięczną materię dla każdego artysty zainteresowanego tematami niedookreślonymi, mglistymi, lokującymi się „pomiędzy” dwiema rzeczywistościami. Również dla Miłosza kwestia religijności obrzędowej okazała się nośnym motywem jego twórczości. Podmiot liryczny przechodził przemianę od klasycznej postawy kontestacji i odrzucenia pobożności zbiorowej ku próbie odnalezienia własnej tożsamości we wspólnotowym świadectwie wyznawanej wiary.

„Ja mówiące” wierszy noblisty nie jest zainteresowane rozwiązaniami prostymi. Nie chce odejść z Kościoła, szukać prywatnej religijności i obrzędowości, ale z drugiej strony pragnie zachować własną, wypracowaną osobno formułę relacji z Bogiem. Nie doświadczając wiary pewnej i niewzruszonej, świadomie wybiera postawę „pomiędzy” wierzącymi a niewierzącymi. Uznaje uczestnictwo we wspólnocie liturgicznej za ważny element życia religijnego, lecz własny udział lokuje w asekuracyjnym dystansie:

W pewnej odległości postępuję za Tobą, wstydząc się podejść bliżej. [...]

Chciałem być taki jak wszyscy, a dostałem goryczy odłączenia.
Myślałem, że będę wśród równych, a zbudziłem się obcy.
Przyglądając się obyczajom, jakbym przywędrował tu z innego czasu,
winien odstępstwa od wspólnoty w obrzędzie.

Może to prawda, że Ciebie w skrytości kochałem.
Ale bez większej nadziei, że będę przy Tobie jak oni.
(*Odległość*, z tomu *Hymn o perle*)

Obrona metodologiczna nieufność ma jeszcze inny cel: sondowanie, na ile byłoby realne przełamanie dualizmu ortodoksja–heterodoksja. Czy można pozostać „heretykiem”, a jednocześnie przynależać do wspólnoty wierzących. Podmiot liryczny poszukuje, przy równoczesnej deklaracji wierności Kościołowi, takiej formuły kumulującej

w ciągu wieków, co jednak jest trudne do ujęcia w słowach. Było w tym też jakby przecucie, że Chrystus jest dlatego, że w każdym jest dolna granica bólu, opuszczenia i że ja w moim egoizmie nie potrafię wejść w tego bliźniego. A nawet ile razy pomyślę o pełnym współczuciu, ogarnia mnie panika, bo gdzie tam mnie, kocjemu egoiście, myśleć o tym. A naprawdę ta kociość jest mi droga” (Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 2001, s. 280).

szereg jego doświadczeń i wyborów duchowych, w której możliwe byłoby zachowanie własnej „wolności dla herezji”²¹.

Na koniec — porównanie liturgiczne. W starożytnym chrześcijaństwie przestrzenią, w której zbierali się uczestnicy eucharystii, z różnych przyczyn niepozostający w pełnej jedności z Kościołem, był portyk, przedsionek bazyliki (we współczesnych kościołach często zredukowany do kruchty). Wydaje się więc uzasadnione określenie postawy podmiotu lirycznego w dziele literackim Czesława Miłosza jako wyboru „religijności portykalnej” — z małą korekta, że w tym konkretnym przypadku nie chodzi o oddalenie od centralnego miejsca sakralnego, lecz bardziej o otwartość na obie rzeczywistości: tę „wewnątrz” i tamtą „na zewnątrz”.

²¹ „Można trzymać się ortodoksji, w sensie przestrzegania jej nakazów, a jednocześnie odczuwać gorącą sympatię do pewnych rzeczy, które są heterodoksyjne. Ortodoksja i dogmatyzm, które w oczach ludzi niereligijnych równają się represyjnej władzy, w tym rozumieniu odwrotnie: wytyczają obszar wolności herezji” (D. Davie, *Z kresów chrześcijaństwa. Mandelsztam i Miłosz*, „NaGłos” 1996, nr 23, s. 31).