

Piotr Bukowski

W przestrzeni przekładu : Czesława Miłosza i Emanuela Swedenborga tłumaczenia rzeczy ostatecznych

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (131), 122-136

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Piotr BUKOWSKI

W przestrzeni przekładu. Czesława Miłosza i Emanuela Swedenborga tłumaczenia rzeczy ostatecznych

|

Najlepszym wprowadzeniem w przestrzeń rzeczy ostatecznych, w której wyobrażenia Czesława Miłosza spotyka się z wyobraźnią Emanuela Swedenborga (1688-1772), wydaje się być refleksja na temat „drugiej przestrzeni”, którą poeta rozwija w tytułowym wierszu ze swego ostatniego zbioru poezji:

Czy naprawdę zgubiliśmy wiarę w drugą przestrzeń?
I znikło, przepadło i Niebo, i Piekło?

Bez łąk pozaziemskich jak spotkać Zbawienie?
Gdzie znajdzie sobie siedzibę związek potępionych?¹

Te pobrzmiewające dystansującą ironią retoryczne pytania przywołują jeden z najważniejszych tematów w twórczości Miłosza – refleksję nad kryzysem myślenia o rzeczach ostatecznych, będącym symptomem wielkiego kryzysu naszej „eschatologicznej” cywilizacji². Chodzi tu w szczególności o zjawisko, które określić można jako zanik wyobraźni eschatologicznej. Pisze o nim poeta w *Nieobjętej ziemi*:

¹ Cz. Miłosz *Druga przestrzeń*, w: tegoż *Wiersze*, t. 5, Znak-Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 169.

² Cz. Miłosz *Świadectwo poezji*, Kraków 2004, s. 43.

Bukowski W przestrzeni przekładu

Jest jeden tylko wielki temat. A jest nim koniec ery trwającej dwa tysiąclecia bez mała, kiedy religia zajmowała miejsce nadrzędne wobec filozofii, nauki i sztuki, co znaczy zapewne po prostu, że wierzono w Niebo i Piekło. Te znikły z wyobraźni i żaden poeta ani malarz nie potrafi na nowo Nieba i Piekła zaludnić (choć wzory Piekła są, tu na ziemi).³

Kryzys wyobraźni sięga, zdaniem Miłosza, bardzo głęboko: w innym fragmencie *Nieobjętej ziemi* stwierdza on wręcz, iż współcześnie słowa „życie wieczne” nie budzą żadnych wyobrażeń nawet u ludzi wierzących – stały się bowiem martwą formułą⁴.

Przywołane przez Miłosza pojęcie „drugiej przestrzeni” ma swe źródła w *Ziemi Ulro*, gdzie pojawia się jako „Swedenborgiańska druga przestrzeń”⁵. Jest ono ważnym punktem odniesienia poety w rozważaniach nad światem wyobraźni Williama Blake’a i Oskara Miłosza.

Nawiązując do Swedenborga, Czesław Miłosz komentuje w rozmowie z Ireneuszem Kanią tytuł swego tomu poetyckiego i otwierającego ów tom wiersza:

Wie Pan, tytuł *Druga przestrzeń* to jest wyraz ubolewania, że zgubiliśmy „drugą przestrzeń”, tzn. obrazy raju i piekła nie istnieją. Natomiast u Swedenborga mamy niesłychanie mocną i wyrazistą ich konstrukcję. Po Dantem i Miltonie to jest trzecia próba przedstawienia tego innego świata.⁶

Przywołani w tej wypowiedzi wielcy „konstruktorzy zaświatów” byli bohaterami znakomitego eseju Miłosza *O piekle*, który miał swój pierwodruk w paryskiej „Kulturze” w roku 1975. Warto poświęcić mu więcej uwagi.

Chcąc zaprezentować fundamentalne dla naszej kultury wizje przestrzeni pojęcia, Miłosz zdecydował się na formę „zwięzłego przewodnika do oznaczania różnych gatunków Piekła”⁷. Nie powinniśmy się jednak dać zwieść tym ironicznym określeniem, gdyż sens przedsięwzięcia Miłosza jest bardzo złożony. Przede wszystkim mamy tu do czynienia z próbą zdefiniowania mechanizmu tworzenia przestrzeni naszych eschatologicznych wyobrażeń. Otóż, jak twierdzi Miłosz, mitotwórcza działalność człowieka posługuje się przestrzenią, przekładając każdą ludzką myśl na trójwymiarowe obrazy, noszące „znamie danego momentu danej cywilizacji”⁸. Z premedytacją użyłem pojęcia „przekład” w miejscu, w którym

³ Cz. Miłosz *Nieobjęta ziemia*, w: tegoż *Wiersze*, t. 4, Znak-Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 74. Por. także fragment *Ubóstwo wyobraźni w Piesku przydrożnym*, w którym mowa jest o „erozji naszej wyobraźni religijnej” (Cz. Miłosz *Piesek przydrożny*, Znak, Kraków 1998, s. 34).

⁴ Cz. Miłosz *Nieobjęta ziemia*, s. 74.

⁵ Cz. Miłosz *Ziemia Ulro*, Znak-Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 190.

⁶ Cz. Miłosz, I. Kania, *Ciągle poszukujemy klucza*, w: S. Toksvig *Emanuel Swedenborg – uczone i mistyk*, przeł. I. Kania, Universitas, Kraków 2002, s. 8.

⁷ Cz. Miłosz, *O piekle*, w: tegoż *Ogród nauk*, Norbertinum, Lublin 1991, s. 101.

⁸ Tamże.

Komentarze

Miłosz mówi o „ujęciu” myśli w obraz. Otóż w świetle dalszego ciągu wywodu poety modyfikacja ta wydaje mi się uzasadniona.

Kształtowana przez naszą wyobraźnię przestrzeń osiąga swe apogeum, gdy przychodzi się nam zmierzyć z tajemnicą rzeczy ostatecznych. Tu, jak pisze Miłosz, zaintrygowane „obietnicą jakiegoś nie odkrytego prawa” władze umysłowe w twórczym zapale „dążą do kresu swoich możliwości”. Wyzwanie jest ogromne, gdyż rzeczywistość, którą chcą unaocznić pozostaje poza przestrzenią i czasem.

Porażka wtedy – pisze Miłosz – jest nieunikniona, ale zaszczytna, i nawet nasuwa przypuszczenie, że dzieła wyobraźni działają na nas tym silniej, im bardziej są przekładem pewnej wymykającej się treści. Dwa słowa: „ogień wieczny”, w Ewangelii już są zresztą przekładem i dają początek dalszym przekładom. Pierwsze rozrasta się i zagęszcza w coś materialnego, drugie też się „uprzestrzenia” jako następstwo chwil, czyli punktów na linii.⁹

Przyjrzyjmy się bliżej tej koncepcji. W jej świetle nasza fascynacja eschatologicznymi narracjami Dantego, Milтона i Swedenborga wiąże się z faktem, iż dokonują one sugestywnego przekładu wymykającej się czasoprzestrzennym ramom myśli o zaświatach. Lecz o jakiego rodzaju przekład tu chodzi? W jakim sensie owa „wymykająca się” eschatologiczna „treść” poddaje się operacji przekładu?¹⁰

„Treść” ta wydaje się istnieć poza kręgiem naszego doświadczenia, jawiąc się jako myśl o radykalnie innej rzeczywistości. I właśnie ów stan „inności” wyrażony zostaje za pomocą języka, odnoszącego się do doczesnych, bliskich nam przedmiotów i doświadczeń. Ten fundamentalny problem znany jest teologom, zagłębiającym się w trudnej, naznaczonej sprzecznościami problematyce eschatologii. „Całą rzeczywistość tamtego świata można opisywać tylko z pomocą doświadczeń i obrazów zaczerpniętych z tego świata” – pisze Josef Finkenzeller¹¹. Wychodząc z tego założenia, niemiecki teolog formułuje następnie ogólną zasadę hermeneutyki wypowiedzi eschatologicznych: „nasze ziemskie obrazy i porównania są w stanie jedynie przybliżyć nam rzeczywistość tamtego świata, nie mogą natomiast jej ukazać w sposób wyczerpujący”. Ziemskie obrazy zaświatów są skażonym doczesnością, preliminarzym w swej istocie przekładem (translatem) myśli o innej rzeczywistości, która istnieje poza tym, co nam znane¹².

⁹ Tamże.

¹⁰ W innym kontekście (analogii pisania i tłumaczenia) przywołuje komentowany tu fragment Ryszard Nycz w *Sylwach współczesnych* (Univeristas, Kraków 1996, s. 86).

¹¹ J. Finkenzeller *Eschatologia*, przeł. W. Szymona, red. S. Kijas, „M”, Kraków 1995, s. 230.

¹² Por. pojęcie „myśli o rzeczywistościach «ostatecznych»” w nauczaniu Jana Pawła II (R. Righetto *Życie pozagrobowe. Dziesięć rozmów o rzeczach ostatecznych*, przeł. J.M. Głogoczowski, WAM, Kraków 2005, s. 106). Zob. także C.S. Lewisa uwagę o „przekładzie” wielkości Boga „na język świata materialnego” w tegoż *Chrześcijaństwo po prostu*, przeł. P. Szymczak, Media Rodzina, Poznań 2002, s. 156.

Sformułowana przez Miłosza koncepcja przekładu „wymykającej się treści” eschatologicznej na język obrazowy staje się lepiej zrozumiała w kontekście hermeneutycznej nauki o tłumaczeniu (*interpretatio*) „innej” myśli, „niewidzialnego logosu” (Filon) na „zewnątrzny” język¹³. Eschatologiczna myśl („treść”) – nieostra, niesprecyzowana myśl o innej rzeczywistości, o życiu wiecznym „po drugiej stronie” – domaga się przekładu na język związanej czasem i przestrzenią wyobraźni. W kontekście teologii katolickiej myśl ta koncentruje się wokół dostępnej człowiekowi jedynie za pośrednictwem objawionego Słowa „istoty rzeczy”, w praktyce „niewyobrażalnej” (w odniesieniu do nieba zakładającej na przykład niepojętą przez nas jedność, koniunkcję¹⁴). Wynikiem jej przekładu są obrazy i porównania, unaoczniające eschatologiczne prawdy¹⁵. Są one „projekcją w przyszłość tego, czego człowiek jako chrześcijanin doświadcza w łasce jako swojej teraźniejszości”¹⁶. I tak myśl o stanie wiecznego zbawienia tłumaczona jest na język wyobraźni przestrzennej, przybierając choćby formę koncepcji „miejsca w bycie samego Boga”¹⁷.

Miłosza fascynują wielcy „tłumacze” eschatologicznej myśli na język przestrzennej wyobraźni. W eseju *O piekle* sięga on po dzieła Dantego, Milтона i Swedenborga. W kontekście *Boskiej komedii* intryguje go fakt, iż Dantejski przekład eschatologicznej treści, będący „nieuniknioną transpozycją przestrzenną”, jawi się w owym dziele w „skrajnej, drobiazgowo wypracowanej postaci”¹⁸. Tworzy on „niesamowitą topografię”, przestrzeń, której budulcem jest „mieszanka wyobrażeń chrześcijańskich z historią i mitologią grecko-rzymską”¹⁹. Miłosz zwraca tu uwagę na trwałość antycznego, czyli, rzecz można, klasycznego języka wyobraźni: „Czy [...] obecność antyku po upadku Rzymu”, pyta autor, „nie była bardziej trwała, niż podają podręczniki, przynajmniej w jednej dziedzinie: unaocznienia, wizualiza-

13 J. Grondin *Wprowadzenie do hermeneutyki filozoficznej*, przeł. L. Łysień, WAM, Kraków 2007, s. 35, 39 i 40. Por. także L. Joachimowicz *Wstęp*, w: Filon Aleksandryjski *Pisma*, t. 1, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył L. Joachimowicz, Pax, Warszawa 1986, s. 23.

14 Zob. J. Ratzinger *Śmierć i życie wieczne*, przeł. M. Węclawski, Pax, Warszawa 1986, s. 151, 213, 258.

15 Zob. H. Szmulewicz *Po tamtej stronie życia. Zarys eschatologii*, Biblos, Tarnów 2003, s. 131.

16 K. Rahner *Podstawowy wykład wiary. Wprowadzenie do pojęcia chrześcijaństwa*, przeł. T. Mieszkowski, Pax, Warszawa 1987, s. 349.

17 J. Ratzinger *Śmierć i życie wieczne*, s. 254. Zob. też H. Urs von Balthasar *Eschatologia w naszych czasach*, przeł. W. Szymona, WAM, Kraków 2008, s. 47. O problemie tłumaczenia „stanów (duszy)” na „miejsca eschatologiczne” zob. H. Szmulewicz *Po tamtej stronie życia*, s. 115 i 144.

18 Cz. Miłosz *O piekle*, s. 85.

19 Tamże, s. 86-87.

Komentarze

cji i czy – na odwrót – chrześcijaństwo z całej swojej tradycji nie było niechętnie przekładowi prawd wiary na obrazy?²⁰

Z kolei *Raj utracony* jest, zdaniem Miłosza, dziełem na wskroś dziwnym, poniekąd bardziej nawet intrygującym niż *Boska komedia*. „Imaginacyjna przestrzeń” Johna Milтона, choć posiada wyraźną wertykalną strukturę ze swą „górami” i swym „dołem”, jest jednak, w oczach poety, w przeciwieństwie do wyrazistej, „dotykanej” przestrzeni Dantego – „rozchwiana i niewymierna”²¹. Przekład Milтона zdaje się być, jak sugeruje Miłosz, tłumaczeniem na kapryśny, fantastyczny język baśni, język puszający się teatralnymi efektami²².

Ze znacznie bardziej skomplikowanym przypadkiem tłumaczenia myśli o zaświatach na język przestrzennej wyobraźni mamy do czynienia w pismach szwedzkiego uczonego i mistyka Emanuela Swedenborga. Dochodzi tam bowiem do interioryzacji eschatologicznej przestrzeni. „Tak więc Piekło” – pisze Miłosz – „kiedyś, jak u Dantego, stykające się z wymiarem fizyki i astronomii, zostaje u Swedenborga przesunięte całkowicie *wewnątrz* człowieka”²³. Miłosza intryguje ta odważna translokacja zaświatów, a także ich ontologiczny status. Warto w tym kontekście rozjaśnić logikę Swedenborgiańskich zaświatów, nie tracąc z oczu dyskursu Miłosza.

Swedenborg przekłada myśl o zaświatach na język, który wyraża „rzeczywistość fizykalną”, „rzecz zmysłowe”, przywołując je jako odpowiedniki „świata duchowego, a więc świata wartości”²⁴. Nie znaczy to wszakże, iż w owym porządku symbolicznym anulowane zostaje niejako dosłowne znaczenie zmysłowej rzeczywistości. „Piekło i Niebo u Swedenborga”, pisze Miłosz, „są rzeczywiste, dla tego że symboliczne, czyli wyrażając się inaczej, utkane z k o r e s p o n d e n c j i”²⁵.

U źródeł Swedenborgiańskiej teorii korespondencji leży nauka o odpowiednikach, której zrab uczony wypracował jeszcze przed swym przełomem mistycznym, trudząc się nad wielką przyrodniczo-filozoficzną syntezą *Regnum animale*²⁶. Zgodnie z nią to, co materialne, ma zawsze swą przyczynę w tym, co duchowe. Rzeczy naturalne odsyłają nas do swej przyczyny w sferze duchowej, do swych duchowych odpowiedników. W tym sensie „wszystko co istnieje w zmysłowym świecie jest śladem, znakiem” obecności Boskiego sensu.²⁷

20 Tamże, s. 87. Por. także Cz. Miłosz *Rozmowy polskie 1979-1998*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 417.

21 Tamże, s. 94-95.

22 Zob. tamże, s. 95-96.

23 Tamże, s. 99.

24 Cz. Miłosz, *O piekle*, s. 99.

25 Tamże.

26 Zob. I. Jonsson *Visionary scientist. The effects of science and philosophy on Swedenborg's cosmology*, Swedenborg Foundation, West Chester 1999, s. 109-110.

27 L. Bergquist *Swedenborgs hemlighet. Om ordets betydelse, änglarnas liv och tjansten hos Gud. En biografi*, Natur och Kultur, Stockholm 1999, s. 188.

Jak funkcjonuje zasada korespondencji w domenie rzeczy ostatecznych? Otóż to, czym jest i czym będzie po śmierci życie człowieka określa jego relacja do źródła życia, którym jest Bóg. Ze źródła tego bije Boskie dobro i Boska prawda, do których wszystko we wszechświecie się odnosi – to swoiste centrum systemu korespondencji. „Dla tych – pisze Swedenborg – którzy je przyjmują wiarą i życiem, niebo istnieje, ci natomiast, którzy je odrzucają albo zagłuszają, przemieniają je na piekło, dobro na zło, a prawdę na fałsz, ci zatem przemieniają żywot na śmierć”²⁸. Oto więc sam człowiek, kierując się własną wolą, sytuuje się w (duchowej) przestrzeni, która koresponduje z jego wolą (miłością) – w przestrzeni nieba bądź piekła. Dlatego właśnie Swedenborg powtarza, iż niebo i piekło znajdują się wewnątrz, a nie na zewnątrz kogoś. Opisywaną przezeń niebiańską i infernalną przestrzeń wypełniają symboliczne odpowiedniki stanów wewnętrznych aniołów i złych duchów. Czesław Miłosz bardzo sugestywnie opisuje funkcjonowanie takich zaświatów w *Ziemi Ulro*:

Stany wewnętrzne człowieka zależne od orientacji jego woli (miłości) przybierają kształt wzięty z doznań zmysłowych na naszej ziemi, ale nie istnieją żadne „obiektywne” zaświaty, tzn. „obiektywne” jest tylko czyjeś dobro lub zło. „Jaki jesteś tak i widzisz”: ponieważ cała przyroda składa się ze znaków, teraz znaki niejako usamodzielniają się i składają się na alfabet radości albo udręki. Przestrzeń Swedenborga jest w e w n ę t r z n a.²⁹

Swedenborg pisze, że wszystkie przedmioty w niebie są „przedstawieniami”, czyli reprezentacjami, „ponieważ odpowiadają wnętrzu, a więc także przedstawiają je”. I dodaje:

A ponieważ zmieniają się stosownie do stanu wnętrza aniołów, dlatego nazywają się wyobrażeniami, chociaż rzeczy, które pojawiają się przed oczyma aniołów w niebie i dostrzegane bywają ich zmysłami, tak żywo się pojawiają i są dostrzegane jak te, co na ziemi przez człowieka, a nawet o wiele jaśniej, wyraźniej i dokładniej.³⁰

Podobnie i w piekle, jako że w zaświatach, czyli w „świecie duchowym”, wszystko, co widać „jest pochodzenia duchowego” i pojawia się „przed oczyma duchów i aniołów”³¹. Kluczową w tym kontekście rolę odgrywa konstytuujące przestrzeń widzenie – ta dominacja percepcji wzrokowej tłumaczy plastyczną przestrzenność zaświatów Swedenborga³².

²⁸ E. Swedenborg *O Niebie i jego cudach, również o Piekło według tego co słyszano i widziano*, red. na podst. wyd. londyńskiego z r. 1880 D. Kielczyk, wpraw. B. Smoleń, Warszawa [1993], s. 41.

²⁹ Cz. Miłosz *Ziemia Ulro*, s. 167.

³⁰ E. Swedenborg *O Niebie i jego cudach*, s. 97. W oryginale: „repræsentativa” i „apparentic” (E. Swedenborg *De Coelo et ejus Mirabilibus et de Inferno ex Auditibus & Vists*, Londoni MDCCLVIII, s. 68).

³¹ Tamże, s. 304.

³² Zob. M. Sawicki *Niebiański topos Emanuela Swedenborga*, „Pismo Literacko-Artystyczne 1987 nr 10, s. 48.

Komentarze

Reprezentacje, o których pisze Swedenborg, są indywidualne, jakkolwiek skorelowane ze sobą według ogólnej zasady korespondencji. Jego zaświaty są więc przekładem myśli o niebie i piekle (wiecznym ruchu ku dobru i wiecznym trwaniu w złu) na symboliczny język, kreujący przestrzenie wyobrażeniowe, które polaryzują się według wertykalnej, aksjologicznej osi dobra i prawdy oraz zła i fałszu. Przestrzenie te mają charakter relacji, są one, jak zauważa Mieczysław Sawicki, „relacjami pomiędzy boskością-człowieczeństwem, która jest miłością i prawdą a wnętrzami aniołów i duchów”. A zatem „przestrzenie Nieba i Piekła to stosunki wewnątrz duchów z Boską Miłością, z Panem, który jest Człowiekiem”³³.

Swedenborg jawi się w tym świetle jako jeden z ostatnich wielkich tłumaczy myśli eschatologicznej na „obrazy przestrzenne”. Wraz z zanikiem tych obrazów rozwiewa się wiara w niebo, piekło i czyściec³⁴. W Swedenborgiańskim przekładzie, czytany w dobie kryzysu religijnego, widzieć można ratunek dla zanikającej wyobraźni religijnej. Ukazując nam mnogość i różnorodność przestrzeni wyrażanych w symbolicznym, opartym na analogii języku – ową wielość wewnętrznych (za)światów – Swedenborg zachęca do spojrzenia na przestrzenie naszych wyobrażeń pod kątem eschatologii. Budzi w nas myśl o rzeczach ostatecznych, zachęca do uważnego „czytania” wewnętrznych przestrzeni człowieka w kontekście „świata duchowego, a więc świata wartości”³⁵.

„Religia”, pisze Miłosz w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco*, „ma swoją własną krainę niewyraźnego”³⁶. Krainę, której istotę przybliżyć można tylko za pomocą symbolicznego kodu. Posługujący się językiem analogii przekład Swedenborga rzuca wyzwanie Nieprzekładalnemu. I tak swym heterodoksyjnym myśleniem o rzeczach ostatecznych Swedenborg w efekcie wzmocnił chrześcijaństwo, gdyż religijne symbole muszą, jak przekonuje Miłosz, „ciągle odradzać się w wyobraźni, zyskując nową soczystość i krwistość”³⁷. Muszą kształtować przestrzeń, domenę, w której „wypowiada się” religia³⁸.

||

Czesław Miłosz nie tylko uważnie czytał Swedenborga (i jego nieortodoksyjnych uczniów – Blake’a i Oskara Miłosza), ale także pisząc, podejmował dialog ze Swedenborgiańską nauką o rzeczach ostatecznych. Autor *Ziemi Ulro* badał w swej

³³ Tamże, s. 52.

³⁴ Zob. Cz. Miłosz *Metafizyczna pauza*, w: tegoż *Historie ludzkie*, „Zeszyty Literackie” 2007 nr 5, s. 15.

³⁵ Cz. Miłosz *O piekle*, s. 99.

³⁶ Cz. Miłosz *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Wydawnictwo Literackie–Znak, Kraków 2000, s. 81.

³⁷ Tamże, s. 81-82.

³⁸ Zob. Cz. Miłosz *Autoportret przekorny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 346.

poezji granice i możliwości przekładu „wymykającej się” treści eschatologicznej. Badał więc także możliwości symbolicznego języka, zdolnego wykreować obrazy przestrzenne, u w i d o c z n i ć niebo, piekło i czyściec. Język Swedenborga był tu dla Miłosza bodaj najważniejszym punktem odniesienia.

Niezwykle istotny jest kontekst pojawiających się w dziełach Miłosza eschatologicznych spekulacji czy raczej ich tło. Jest to sytuacja kryzysu, podobnego do tego, o którym pisał Swedenborg, głosząc swą naukę w czasie, gdy ludzie zatracili, jego zdaniem, zmysł korespondencji, tracąc tym samym „metafizyczną orientację”. Zauważał on, iż współcześni mu „oświeceni” ludzie, kierując się wolną wolą, odwracają się od Boga, źródła wszechobejmującej „zgodności”, korespondencji, odrzucając tym samym swe boskie człowieczeństwo. W wierszu *Œconomia divina* (1973) ów „kryzys podstaw”, czyniący z Ziemi królestwo Blake’owskiego Urizena domyślony zostaje do końca – Bóg pozostawia człowieka bez znaków i proroków, pozwalając mu korzystać z wolnej woli bez ograniczeń³⁹. Dając człowiekowi pełną suwerenność. W tej sytuacji rzeczywistości zaczyna jakby brakować spoiwa, przestaje ona być ze sobą tożsama, wyobcowuje się, staje się nieuchwytna, widmowa:

Z drzew, polnych kamieni, nawet cytryn na stole
Uciekła materialność i widmo ich
Okazywało się pustką, dymem na kliszy.
Wydziedziczona z przedmiotów, mrowiła się przestrzeń.⁴⁰

Oto świat traci swe uzasadnienie, oddzielony od Bytu Powszechnego, zastyga w niby-bycie⁴¹. Dlaczego? Gdyż w tym ujęciu postrzegane zmysłowo rzeczy nie odsyłają już, mówiąc językiem Miłosza – czytelnika Swedenborga, do „rzeczywistości duchowej”, do wartości. „Rzeczywistość fizykalna”, jest – jak powiada Miłosz w kontekście Swedenborgiańskiej eschatologii – „znacząca”⁴². Jeśli pozbawimy ją znaczenia, stanie się dla nas obca, nieczytelna; stanie się zatem nieludzka („Litery ksiąg srebrniały, chwiały się i nikły”).

Skoro nagle zabrało zasady, jeśli byty nie łączą, nie wiąże już nic korespondencji, we „wrzawie języków” umiera „mowa”, która nie kłamie, ginie „wszelka symboliczna działalność człowieka” (A. Fiut)⁴³. Sens traci ludzka skarga, nieuzasadnione stają się wreszcie oczekiwanie, lęk i nadzieja, które związane są z rzeczami ostatecznymi.

³⁹ Warto zwrócić uwagę na podobieństwo tytułu wiersza Miłosza do tytułu jednej z najważniejszych przyrodniczych prac Swedenborga – *Œconomia Regni Animalis* (1741-1747).

⁴⁰ Cz. Miłosz *Œconomia divina*, w: tegoż *Wiersze*, t. 3, Wydawnictwo Literackie–Znak, Kraków 2003, s. 100.

⁴¹ Zob. J. Prokop *Antynomie Miłosza*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1985, s. 236.

⁴² Cz. Miłosz *O piekło*, s. 99.

⁴³ A. Fiut *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 121.

Komentarze

Ludzie, dotknięci niezrozumiałą udręką,
Zrzucali suknie na placach żeby sądu wzywała ich nagość.
Ale na próżno tęsknili do grozy, litości i gniewu.

Kryzys dotyka także sfery wyobrażeń eschatologicznych. Sens traci grzech: nie ma wygnania z raju, więc i nie ma perspektywy powrotu. Owa „wymykająca się” eschatologiczna „treść”, o której pisał Miłosz, wciąż dręczy ludzi, lecz materializujący ją i uprzestrzeniający język traci swe uzasadnienie w obliczu nieobecności Boskiej wieczności w świecie. Świat zmysłowy, świat wypełniających przestrzeń rzeczy i duchowy „świat wartości” nie „współodpowiadają” sobie⁴⁴. Eschatologiczny przekład pozbawiony zostaje swej podstawy, stając się nieznaczącym reliktem przeszłości.

Jeśli istnieje ktoś, kogo uznać można za powołanego do przewyciężenia owego kryzysu wyobrażeń eschatologicznych, to jest tym kimś poeta. On bowiem odnajduje łączącą myśli i rzeczy zasadę i stara się wysłowić ją w języku, który rzuca wyzwanie temu, co nienazwane. Miłosz zwraca uwagę na to, że poeta ma zmagając się z Wielkim Kryzysem teologii do zaofierowania coś niezwykle cennego: „Poezja dwudziestego wieku, w tym co w niej najbardziej istotne, jest zbieraniem danych o rzeczach ostatecznych w kondycji ludzkiej, i wypracowuje po temu swój język, który teologia może wykorzystać lub nie”⁴⁵. Teologia XX wieku, a konkretnie ta jej gałąź, która zajmuje się hermeneutyką wypowiedzi eschatologicznych, nie wykorzystwała wprawdzie bezpośrednio języka literatury, ale za to podjęła refleksję nad specyfiką obrazowego, symbolicznego dyskursu eschatologii. Podsumowując myśl eschatologiczną drugiej połowy XX wieku Raymond Winling podkreśla, że „badania dotyczące języka obrazowego i symbolicznego odsunęły w znacznym stopniu nieufność, jaka ciążyła na tej formie wyrazu”. Tak więc „po epoce hermeneutyk redukcyjnych nastąpiła era hermeneutyk twórczych, które podkreślają epifaniczną rolę języka symbolicznego oraz prawa właściwe funkcjonowaniu języka przekazującego świat wyobraźni”⁴⁶. W ten sposób myślenie teologiczne zbliża się do symbolicznego języka poezji.

Spójrzmy teraz na inny „eschatologiczny” utwór Miłosza, na opublikowany przezeń w *Kronikach* wiersz, zatytułowany *Jak powinno być w niebie* (1986). Pojawia się tam obraz „nadziemskiego” ogrodu, który został „dany wyobraźni” poety; to obraz raju – materialny, bo widziany, przeżyty: „Jak powinno być w niebie wiem, bo tam bywałem. / U jego rzeki. Słyszac jego ptaki”⁴⁷. Umysł poety wciąż szuka ukrytych korespondencji, poszukuje języka przekładu, „dążąc, ścigając bez ustanku / Nazwę i formę”. Siłą napędową tego ukierunkowanego na przekład dążenia

44 Tamże.

45 Cz. Miłosz *Piesek przydrożny*, s. 35.

46 R. Winling *Teologia współczesna 1945-1980*, przeł. K. Kisielewska-Sławińska, Znak, Kraków 1990, s. 443.

47 Cz. Miłosz *Jak powinno być w niebie*, w: tegoż *Wiersze*, t. 4, Kraków 2004, s. 156.

Bukowski W przestrzeni przekładu

jest fascynacja rzeczami ostatecznymi, które „niepokoją obietnicą jakiegoś nie odkrytego prawa”⁴⁸:

[...] Myślę, że ruch krwi
Tam powinien być dalej triumfalnym ruchem
Wyższego, że tak powiem, stopnia. Że zapach lewkonii
I nasturcja i pszczoła i buczący trzmiel,
Czy sama ich esencja, mocniejsza niż tutaj,
Muszą tak samo wzywać do sedna, w sam środek
Za labiryntem rzeczy. Bo jakżeby umysł
Mógł zaprzestać pogoni, od Nieskończonego
Biorąc oczarowanie, dziwność, obietnicę?

Więc być może życie – w swym ruchu i swej emanacji – zostaje w niebie maksymalnie spotęgowane, zagęszczone do samej esencji, która odpowiada czemuś, co jest poza nią samą, koresponduje z Istotą poza „labiryntem rzeczy”⁴⁹.

Trudną do zaprzestania „pogoń” za adekwatną nazwą i formą dla owej „wymykającej się treści”, jaką jest fascynująca i tajemnicza eschatologiczna obietnica, rozumieć można jako swoiste powołanie zadomowionego w wieku XX poety-tłumacza, który buduje, czy raczej odbudowuje przestrzeń wyobraźni⁵⁰.

Z przestrzennym konceptem esencji istnienia Miłosz eksperymentował już wcześniej, choćby w *Nieobjętej ziemi*, sytuując go w wymiarze czasowym:

Zmartwychwstanie. Wszystkie rzeczy dotykalne, materialne, jak się to mówi, zmieniają się w światło i tam ich kształt zostaje przechowany. [...] Niepojętą mocą są wtedy same esencje. I esencja każdej ludzkiej istoty bez tego, co na niej narosło, bez wieku, choroby, szminki, przebrań, udawań.⁵¹

Zauważmy zamykający ową refleksję trop Swedenborgiański: esencja „nagiej” ludzkiej osoby, bez biologicznej, ale i przede wszystkim mentalnej „narośli” („szminka”, „przebrania”, „udawania”) odsyła wyraźnie do eschatologicznego przekładu myśli o obietnicy prawdy, jaką jest rozwinięta przez autora *De coelo* nowa wizja sądu szczegółowego, którego istotą jest obnażenie (zdemaskowanie) u czło-

48 Cz. Miłosz *O piekle*, s. 101.

49 Por. M. Zaleski *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2005, s. 159.

50 Por. Miłosza refleksję na temat „budowania słownej przestrzeni” oraz „budujących lektur” w *Ziemi Ulro* (s. 174-175)

51 Cz. Miłosz *Wiersze*, t. 4, s. 106.

52 E. Swedenborg *O Niebie i jego cudach*, s. 240 f. Eschatologiczna obietnica prawdy, przełożona na język wyobraźni Swedenborga, pojawia się także w 19. „ustępie” *Traktatu teologicznego* (2001), gdzie przedstawiony zostaje obraz sądu szczegółowego, postrzeganego przez pryzmat Swedenborgiańskiej koncepcji „miłości panującej” (Cz. Miłosz *Traktat teologiczny* (19. *No tak, trzeba umierać*), w: tegoż *Wiersze*, t. 5, s. 239).

Komentarze

wieka jego „miłości panującej”. U Swedenborga owa miłość integruje niebiańskie i piekielne społeczności w zaświatach⁵².

Niezwykle inspirującym elementem eschatologicznego przekładu Swedenborga jest zawarty w nim twórczy potencjał – impuls, który wyzwala wyobraźnię. Poeci, następcy Baudelaire’a, podchwycili, jak zauważa Miłosz, ideę „korespondencji pomiędzy światem zmysłowym i duchowym, nadając im nazwę symboli”⁵³. Na gruncie Swedenborgiańskiej doktryny ukonstytuowali „symboliczny szyfr, za którego pomocą istoty ludzkie miały komunikować jedne drugim swoje momenty ośnień, otarcia się o nieprzenikalny rdzeń bytu”⁵⁴. W kontekście eschatologicznym obrazowy, symboliczny język może oczywiście nawiązywać do mniej lub bardziej skonwencjonalizowanych, zakorzenionych w Piśmie i tradycji konceptów, lecz może również przybrać kształt wysoce subiektywny, indywidualny. Sam Swedenborg wskazał tu drogę (zwłaszcza w swoich literackich *Memorabiliach*)⁵⁵, którą odważnie podążył później William Blake. Indywidualnie kształtowane obrazy – tworzone według nieraz nieprzejrzystych dla odbiorcy zasad korespondencji – pozostają często nieostre, niedoprecyzowane, oddziałując na nas swą epifaniczną mocą – sugestią, iż uobecnienia się w nich jakaś eschatologiczna obietnica⁵⁶. Ilość i różnorodność takich poetyckich przekładów ograniczona jest tylko wyobraźnią twórców – nawet w ramach jednej twórczości takie objawienia rzeczy ostatecznych mogą powracać wielokrotnie.

Niezwykle oryginalnego przekładu „eschatologicznej treści”, przekładu, zainspirowanego Swedenborgiańskim tłumaczeniem zaświatów, dokonał Czesław Miłosz w wierszu *Po drugiej stronie* (1964). Mottem utworu jest cytat z dzieła *O Niebie i Piekło*, w którym Swedenborg opisuje, jak jawiły się mu piekielne rubieże, kiedy w towarzystwie anioła dane mu było zwiedzać zaświaty. Brzmi on następująco:

Niektóre piekła mają wygląd domów i miast zrujnowanych przez ogień, gdzie infernalne duchy czają się w ukryciu. W mniej dotkliwych pieklach można widzieć nędzne rudery, niekiedy w rzędach tworzących rodzaj miasteczek z ulicami i zaułkami.⁵⁷

Jest to fragment paragrafu 586 *De coelo et ejus mirabilibus et de inferno ex auditis et visis*, przełożony przez Miłosza z angielskiego tłumaczenia tej najpopularniejszej pracy Swedenborga. W rozdziale *O widoku, położeniu i wielorakości piekieł*

53 Cz. Miłosz *Abecadło*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 47 (hasło „Anielska seksualność”).

54 Cz. Miłosz *Liturgia Efraima*, w: tegoż *Historie ludzkie*, s. 24.

55 Zob. O. Lagercrantz *Emanuel Swedenborg. Poemat o życiu w zaświatach*, przeł., oprac. i post. P. Bukowski, Świat Literacki, Warszawa 2003.

56 Por. Ch. Taylor *The sources of the self. The making of the modern identity*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.) 1989, s. 436.

57 Cz. Miłosz *Po drugiej stronie*, w: tegoż *Wiersze*, t. 3, Kraków 2003, s. 18.

szwedzki wizjoner wyjawia, iż zgodnie z wolą Pana mógł, „mimo istniejących zamaskowań”, przeniknąć wzrokiem najmroczniejsze piekła. To, co w nich zobaczył, było odpowiednikami „zła i fałszu”, w których trwały złe duchy. Oglądane przezeń piekła miały wygląd jaskiń, nor, ciemnych lasów, pustyń, a także miast i domostw – zwykle strawionych przez ogień (odpowiadający „nienawiści i zemście”), brudnych, skażonych moralnym zepsuciem. Piekła te miały charakter materialnych korespondencji duchowych treści, na które Swedenborg, obdarzony Łaską, mógł spojrzeć okiem Pana, władającego zarówno niebem, jak i piekłem. „Na świecie duchowym, czyli na świecie, gdzie znajdują się duchy i anioły, widać podobne rzeczy, co na świecie przyrodzonym, czyli tam, gdzie są ludzie i to do tego stopnia podobne, że co do zewnętrznego oblicza nie ma żadnej różnicy” – wyjaśnia Swedenborg⁵⁸. Dodaje jednak, że wszystko to jest zawsze „pochodzenia duchowego” i pojawia się „przed oczyma duchów i aniołów”. Wywód ten zamyka konkluzją:

Ponieważ takie istnieje podobieństwo świata duchowego i świata przyrodzonego, to człowiek po śmierci, ledwie co innego zna, jak tylko to, że się znajduje na świecie, na którym się urodził, i z którego wyszedł; dlatego nazywają też śmierć tylko przeniesieniem się z jednego świata na świat podobny.⁵⁹

Iluzja ta bierze się z nieświadomości: w świecie przyrodzonym człowiek zatracił umiejętność czytania, czy też tłumaczenia tego, co widzi – zatracił „umiejętność zgodności”⁶⁰. Nie jest świadom tego, że wszystko, co istnieje „wyraża” Boga-Człowieka (inaczej rzecz ujmując: Boga-w-Człowieku), na płaszczyźnie woli, miłości i rozumu.

Również w wierszu Miłosa pojawia się wizja śmierci jako przeniesienia się „z jednego świata na świat podobny”. Towarzyszy jej także motyw nieczytelności świata, niepewności, co kryje się za postrzeganą rzeczywistością. Ale zacznijmy od początku, a początkiem jest tu nagła, nieoczekiwana śmierć: „Kiedy obsuwałem się krzycząc aaa aa. / Do końca nie wierzyłem, że jak innych, mnie”. Potem ma miejsce zmiana scenerii: „Następnie szedłem po koleinach / w wyboistym bruku”. Po rozłączeniu się z ciałem duch, jak uczy Swedenborg, „jest człowiekiem i podobną takowemu posiada postać”, a także „wszelki zmysł, wszelką pamięć i myśl, wszelkie uczucie, które posiadał na świecie”⁶¹. Podobnie podmiot w wierszu Miłosa. Podczas swej wędrówki po drugiej stronie, widzi on rzeczy – lecz są to w istocie niby-rzeczy, wypełniające iluzoryczną przestrzeń⁶².

58 E. Swedenborg *O Niebie i jego cudach*, s. 304.

59 Tamże.

60 Tamże, s. 74 i 76.

61 Tamże, s. 225 oraz 228.

62 Por. A. Fiut *Moment wieczny*, s. 31.

Komentarze

Drewniane baraki,
Albo jednostopa kamieniczka w polu chwastów,
Działki kartofli ogrodzone kolczastym drutem.
A grali w niby-karty i był zapach niby-kapusty
I niby-wódka, niby-bród i niby-czas.

Ów przemierzany przez podmiot „kraj”, nie zna zdziwienia, ani kwiatów: „Pelargonie w blaszankach uschnięte / pozór zieleni zakryty lepkiem pyłem”. Cóż to więc za kraj? W rozmowie z Renatą Gorczyńską Czesław Miłosz przyznaje, iż w wierszu *Po drugiej stronie* pisał o Swedenborgiańskim piekle, w którym „świadomość emanuje nie tylko z ludzi, ale z wszystkiego: z krajobrazów, z całego otoczenia.” I dodaje: „Tu akurat jest świadomość bardzo skromnego piekła”⁶³. Uwagą, iż w jego opisie piekło przybiera postać „jakiegoś nędznego przedmieścia”, Renata Gorczyńska prowokuje Miłosza do refleksji na temat Swedenborgiańskich wątków u Fiodora Dostojewskiego:

W *Zbrodni i karze* Swidrygajłow opowiada, jak sobie wyobraża życie po śmierci jako karę. Dziwi się, dlaczego ludzie wyobrażają sobie jakieś wielkie, niesłychanie groźne Piekło. A to pewnie jest taka łaźnia zakopcona, jedna izdebka z pajakami. Podejrzewam, że Dostojewski wziął tę ideę od Swedenborga. Ponieważ taki jest stan umysłu grzesznika, to tak będzie całą wieczność. A w moim wierszu to taka Polska prowincjonalna, jak u nas na Litwie mówią, taka zaskoruzła. Garnek może być zaskoruzły, zaschnięty, że nie można go domyć.⁶⁴

Ową zastygającą w bezruchu niby-przestrzeń, którą przemierza podmiot wiersza można zatem postrzegać jako przekład „mentalnego piekła”. Jednak, inaczej niż u Swedenborga, nie otrzymujemy tu żadnej „instrukcji” w postaci czytelnych zasad „zgodności”, czyli korespondencji między rzeczywistością duchową a zmysłową. Do swego symbolicznego świata Swedenborg stworzył swoisty „klucz hieroglificzny”⁶⁵, Miłosz zaś – wbrew pozorom – nie dopuszcza nas do tajemnicy swojego przekładu. Wiemy jedynie, iż wprowadza nas w świat projekcji, których materialną podstawą jest, jak sam twierdzi, jakaś swojska „zaskoruzła” prowincja. Ciąg symbolicznych obrazów gęstnieje: byty wylaniają się z nieistnienia i, balansując na jego krawędzi, ulegają niepokojącym metamorfozom, których sensu nie sposób dociec.

Patrzyłem na chude psy. Wydłużały i kurczyły pyski
Zmieniając się z kundli w charty, to znów w jamniki,
Na zaznaczenie, że są niezbyt psami.

⁶³ R. Gorczyńska „*Podróżny świata*”. *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 178-179.

⁶⁴ Tamże, s. 179. Na temat Swedenborgiańskich tropów w twórczości Dostojewskiego zob. także Miłosz *Dostojewski i Swedenborg*, przeł. M. Heydel, w: Cz. Miłosz, *Historie ludzkie*, s. 99-116.

⁶⁵ Por. E. Swedenborga *Clavis Hieroglyphica* (ok. 1742).

Bukowski W przestrzeni przekładu

Świat ten przypomina (obecną wszak w *Dzienniku snów* Swedenborga⁶⁶) symboliczną rzeczywistość snu, którą August Strindberg – uczeń szwedzkiego wizjonera i jeden z wynalazców literackiego modernizmu – uczynił materia swych onirycznych, nasyconych motywami eschatologicznymi dramatów: *Do Damaszku, Gry snów, czy Sonaty widm*⁶⁷.

Niezwykle istotny jest w tym kontekście motyw nieczytelności tego świata i związanej z nią (ontologicznej) niepewności. Chodzi bowiem o to, „żeby nikt nie zgadł gdzie jest i dlaczego”. By błądził – dosłownie i przenośnie. Być może docieramy tu do sedna tego bardzo oryginalnego przekładu owej „wymykającej się treści”, jaką jest myśl o rzeczach ostatecznych. Czy nie jest nim fałsz, w ujęciu bli skim Swedenborgowi? Fałsz, będący zmaterializowanym – „uprzestrzennionym” i „uczasowionym” stanem umysłu kogoś, kto przedkłada zmyślenie nad prawdę. Symbolika owego poetyckiego fałszu nie poddaje się jednak jednoznacznej wykładni. Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem, zapowiadany już przez literackie *Memorabilia* Swedenborga, które nader często miał unaoczniać nam jego eschatologiczny dyskurs, wprowadzając nas w konfuzję swym gęstym, często nieprzejrzystym symbolicznym językiem. U Miłosza symbol zdaje się opisywać doświadczenie pod wieloma względami nieprzetłumaczalne, wcielające się w zrodzony w artystycznej wyobraźni obraz, który w przestrzeni rzeczy ostatecznych nabiera mocy epifanii.

Refleksja na temat „kraju”, do którego człowiek wkracza po śmierci towarzyszyła Miłoszowi aż do najpóźniejszego okresu życia i twórczości. Poeta wracał do sugestywnego przekładu myśli o zaświatach, jaki znalazł w *De coelo* Emanuela Swedenborga, w którym to dziele szwedzki mistyk głosi, iż „każdego po śmierci czeka własne życie”. W Swedenborgiańskiej eschatologii po śmierci każdy staje się obrazem swej miłości panującej, gdyż każdy niejako czuje i widzi tą miłością. Miłosz, podejmując w swych późnych tekstach temat śmierci i tego, co czeka nas „po drugiej stronie”, eksperymentuje ze Swedenborgiańskim przekładem: rekontekstualizuje go i modyfikuje, wpisując w swój bogaty w symbole dyskurs. Eschatologiczna przestrzeń Swedenborga łączy i przenika się z przestrzenią wspomnień poety, geografia zaświatów z geografią Kresów. Tak dzieje się w wierszu *Werki* z tomu *Druga przestrzeń*, napisanym w Werkach pod Wilnem, w październiku 2000 roku. Tu wileński krajobraz przywołuje myśli o umarłych i ich „nieznajomej krainie”:

Jej geografia, mówi Swedenborg, nie da się przenieść na mapy,
Ponieważ tam, każdy jaki był, tak i widzi.
A nawet zdarzają się pomyłki, na przykład wędrujesz
I nie wiesz, że już jesteś po drugiej stronie.⁶⁸

⁶⁶ Zob. E. Swedenborg *Dziennik snów 1743-1744*, przekł., przedm. i przyp. M. Kalinowski, Rebis, Poznań 1996, s. 33.

⁶⁷ Zob. A. Strindberg *Gra snów*, w: tegoż *Dramaty*, wyb. i przekł. Z. Łanowski, Poznań 1976, s. 365.

⁶⁸ Cz. Miłosz *Werki*, w: tegoż *Wiersze*, t. 5, s. 174.

Komentarze

Owa ontologiczna niepewność, o której już mówiłem w kontekście wiersza *Po drugiej stronie*, staje się teraz punktem wyjścia refleksji na temat odbieranego zmysłowo świata: „Tak i ja, może tylko śnię te rudozłote lasy, / Błysk rzeki, w której pływałem za młodu”.

Czy widziany przez poetę świat nie jest już za-światem? Powraca tutaj także motyw snu – utkanej z marzeń rzeczywistości, która często zwodzi nas swym realizmem. A jest ona zwykle projekcją ukrytej wewnętrznej woli, jej przekładem na język symboli. Projekcjami są również symboliczne światy, w których żyją Swedenborgiańskie duchy. Lecz zasady tego przekładu są łatwiej uchwytnie, gdyż dysponujemy hermeneutycznym kluczem, jakim jest układany przez autora *De coelo* słownik korespondencji. Wydaje się jednak, iż w wierszu Miłosza mowa jest nie tyle o krajobrazach „wyśnionych” w zaświatach, ile o wędrownicy w „drugiej przestrzeni”, w najszerszym znaczeniu tego konceptu. Można ją bowiem rozumieć jako przestrzeń eschatologicznej wyobraźni, przestrzeń przekładu myśli o rzeczach ostatecznych na kryjący w sobie epifaniczną moc język poezji⁶⁹.

Czasy, kiedy „nadzieja zbladła i jest tak osłabiona, że nie łączą się z nią żadne obrazy” rzucają wyzwanie nowoczesnemu poecie, zbieraczowi i tłumaczowi „danych o rzeczach ostatecznych”⁷⁰. Czesław Miłosz przyjął to wyzwanie i, zainspirowany myślą Swedenborga, wypracował język, zdolny wyrazić paradoksy eschatologicznej nadziei współczesnego człowieka.

Abstract

Piotr BUKOWSKI
Jagiellonian University (Kraków)

Translational space. How do Czesław Miłosz and Emanuel Swedenborg translate the Last Things

The article offers a description of a concept, as outlined by C. Miłosz, of translation of thoughts on the Last Things into a language of spatial imagination. The Polish poet has found the most intriguing example of such translation in the writings of Emanuel Swedenborg. In the Swedish scholar and mystic's concept, eschatological space is interiorised. Humans situate themselves within a (spiritual) space of Heaven or Hell that corresponds with their will. In Mr. Bukowski's view, tracking Swedenborg, Miłosz penetrated in his poetry the limits and potential of (a) translation of the 'evading' eschatological contents. Thus, he also investigated the potential of a language capable of creating spatial images, visualising Heaven, Hell and Purgatory.

⁶⁹ Por. R. Winling *Teologia współczesna*, s. 443.

⁷⁰ Cz. Miłosz *Piesek przydrożny*, s. 30.