

ANGIELSKI POETA O „WIELKIM POLSKIM LUMINARZU”.  
GEOFFREY HILL I CIEMNE ŚWIECIDŁO  
ALEKSANDRA WATA

JEAN WARD\*

W wierszu pod tytułem *Sobieski's Shield* w zbiorze *Canaan* z roku 1996, wybitny współczesny angielski poeta Geoffrey Hill, mianowany w czerwcu 2010 roku na stanowisko profesora poezji na Uniwersytecie Oxfordzkim, czyni wyraźną aluzję do historii Polski w Europie. Tytuł wiersza odsyła bowiem do nazwy konstelacji odkrytej przez Heweliusza w roku 1683<sup>1</sup>. Astronom nazwał ją „Scutum Sobiescanum” na cześć króla Polski Jana Sobieskiego, o którego zasługach w tym samym roku w bitwie pod Wiedniem słyszało każde polskie dziecko. Najczęściej jednak w kręgach anglojęzycznych gwiazdozbiór dziś nazywa się po prostu „Scutum” lub „The Shield”, z pominięciem imienia polskiego obrońcy chrześcijańskiej Europy. Gdy oryginalną łacinę tłumaczymy na angielski, otrzymujemy prowokujący tytuł wiersza Hilla. Podając w przekładzie pełną nazwę gwiazdozbioru Heweliusza, poeta wspomina o czymś, co w jego rodzimej kulturze jest nieznanne lub zapomniane. Odnosi się do utraconej wiedzy, a tym samym ironicznie odsyła do przeszłej rzeczywistości, której *lingua franca* był nie angielski, lecz łacina: czyli do *Christendom*<sup>2</sup>. Ten kierunek interpretacji wiersza potwierdza także jego zakończenie, zestawiające „Sobieski's Shield” [Tarcza Sobieskiego] razem z takimi pojęciami, jak: Justice, Equity [sprawiedliwość, słuszność i bezstronność sądu], które są niczym więcej, jak tylko „names” (angielskie słowo oznacza zarówno nazwy, jak i imiona) pozostającymi w ciemności albo co najwyżej w „slant light” [światle ukośnym]<sup>3</sup>.

\* Jean Ward – dr hab. prof. UG, Instytut Anglistyki, Uniwersytet Gdański.

<sup>1</sup> G. Hill, *Sobieski's Shield, Canaan*, Penguin, London 1996.

<sup>2</sup> Angielskie słowo, zawierające sufiks „dom”, czyli „teren podlegający czyjemuś rządowi”, lepiej oddaje istotę złożonego pojęcia, niż polski „świat chrześcijański”. Christendom, oczywiście, to część świata zamieszkanego przez chrześcijan, rozumiany przez opozycję do pogaństwa lub islamu. Jest także jednak pewnym ideałem dla tych czasów, w których powstało angielskie słowo, zakładających dążenie przynajmniej do struktur politycznych, prawnych i społecznych, które odpowiadają chrześcijańskiej wizji człowieczeństwa. W tym drugim sensie, pewnie zawsze był raczej ideałem, aczkolwiek szlachetnym, niż rzeczywistością, natomiast dziś także w pierwszym sensie praktycznie przestał istnieć.

<sup>3</sup> Por. bardzo trafną interpretację wiersza przedstawioną przez Petera Sangera: „*Sobieski's Shield: On Geoffrey Hill's The Enemy's Country* (1991) and *New & Collected Poems* (1994)”, „The Antigonish Review” nr 109. Web archive.

Trochę podobnie rzecz się ma z wierszem 108 z późniejszego tomu *Speech! Speech!*, gdzie poeta wspomina o obrazie nazwanym po angielsku *The Polish Rider* (Jeździec polski lub Lisowczyk)<sup>4</sup>. Obraz ten zwykle przypisuje się Rembrandtowi, aczkolwiek nie jest to atrybucja pewna, tak samo jak niepewne jest, kogo artysta przedstawił na swoim płótnie. Na te wątpliwości oraz na oddalenie Polski i jej spraw od Europy wskazuje nie tylko to, że w wierszu Hilla nie pojawia się nazwisko Rembrandta, ale także to, iż wzmiance o obrazie towarzyszy pytanie sugerujące, że jest bardzo mało prawdopodobne, by sam malarz (lub przedstawiony przez niego jeździec) kiedykolwiek był w Polsce [„When was he / ever in Poland”].

Nie są to jedyne wzmianki o Polsce w twórczości angielskiego poety. W swojej poezji a także, choć w mniejszym stopniu, w prozie, Hill nawiązuje do rozległych aspektów kultury i historii polskiej. Można wymienić tu np. aluzje do sanktuarium Matki Bożej Częstochowskiej<sup>5</sup> i do gestu Willy’ego Brandta, który w grudniu roku 1970 klęknął przed pomnikiem Getta w Warszawie<sup>6</sup>. Odniesienia do dziejów Polski, szczególnie do II wojny światowej, należą do powracających, uspołniających motywów tomiku *The Triumph of Love*<sup>7</sup>. Wymienione tu są: Wiśła i Morze Bałtyckie (XIII); nazwy polskich miast Wrocławia i Gdańska, podane ze znakami diakrytycznymi (LXXXVI) – o co w anglojęzycznym wydawnictwie trzeba się porządnie postarać – w kontekście wskazującym na znajomość ich skomplikowanej historii. W innym miejscu, gdzie mowa o obozach śmierci, znajdujemy niemiecką nazwę miasta Gdańska i jego głównej ulicy: „Langgasse, / in Danzig” (CIII). Joseph Conrad występuje pod swoim polskim nazwiskiem: Korzeniowski (XXXIV). Znajdujemy także wzmianki o ułanach (XV – choć może bardziej według legendy niż prawdy historycznej), o łamaniu kodu Enigma (XV) i o płonącym getcie warszawskim (LXXXV). Podobne motywy pojawiają się w późniejszym poemacie *The Orchards of Syon*, w którym wzmianka np. o „warszawskich kanałach ściekowych” sąsiaduje z aluzją do Czyścica i Piekła Dantego<sup>8</sup>.

W kontekście polskich odniesień w poezji Hilla nie sposób nie myśleć o problematyce, która zajmowała uwagę Czesława Miłosza. Hill z mistrzostwem wykorzystuje tradycyjne formy liryczne, np. sonet, ale jego poezja, tak jak poezja Miłosza, wyraźnie dąży do „formy bardziej pojemnej” – a wynika to, jak sądzę, z podobnego sposobu odbierania rzeczywistości. W porządnym, całościowym studium wątków polskich w poezji Hilla Miłosz musiałby zajmować poczesne miejsce, aczkolwiek sam Hill chyba nie zdaje sobie w pełni sprawy, jak jest bliski

<sup>4</sup> G. Hill, *Speech! Speech!*, Viking, London 2001.

<sup>5</sup> G. Hill, *The Orchards of Syon*, Penguin, London 2002, LVII. Do najważniejszych motywów tego tomiku należy sztuka Calderona *La vida es sueño*, której akcja umiejscowiona jest w Polsce.

<sup>6</sup> G. Hill, *A Treatise of Civil Power*, Penguin, London 2007, s. 160.

<sup>7</sup> G. Hill, *The Triumph of Love*, Penguin, London 1999.

<sup>8</sup> *The Orchards of Syon*, XXXIV.

Miłoszowi zarówno w myśleniu, jak i w poetyce. Owa bliskość jest szczególnie zauważalna w kwestii, która ciągle powraca w twórczości polskiego poety i znajduje dobitny wyraz w eseju *Niemoralność sztuki*: problem „grzechu pierworodnego” sztuki, jej nieuniknionego dystansu wobec cierpienia<sup>9</sup>. Wokół tego problemu nieustannie obraca się również poezja Hilla. Należy przy tym zauważyć, że pojęcie grzechu pierworodnego, owej „pra-pierwotnej katastrofy rodzaju ludzkiego”, by użyć cenionego przez poetę sformułowania Johna Henry’ego Newmana, jest w twórczości angielskiego poety kluczowe.

Zagadnienie zbieżności w myśleniu i poetyce Miłosza i Hilla, choć związane z tym, o czym teraz będzie mowa, jest dużo mniej oczywiste i wymaga obszerniejszego potraktowania, niż to, co można przedstawić w niniejszym skromnym przyczynku do dalszych rozważań. Skupimy się zatem na innym wątku w całym zawiłym zagadnieniu, jakim jest miejsce polskiej kultury w twórczości Hilla, a mianowicie: na poecie polskim, który w najbardziej jawny sposób jest obecny w jego pisarstwie, czyli nie na Miłoszu, lecz właśnie na Aleksandrze Wacie. Jeśli czegoś nie przeczytałam, w twórczości czysto poetyckiej Hilla nazwisko Wata pojawia się jako jedyne spośród nazwisk poetów polskich. Jedyne do jego twórczości zakodował Hill odniesienia, igrając z frazą *lumen obscurum*, używaną przez Wata dla określenia siebie samego, np. w wierszu z incipitem „Co ja na to poradzę”<sup>10</sup>. Ową frazę wybrał Tomas Venclova w pierwotnej, angielskiej wersji swojej monografii o Wacie jako najbardziej (obok „Black Sun” [Czarne słońce]) trafny przekład tytułu pośmiertnie wydanego zbioru polskiego poety *Ciemne świecidło* (Paryż 1968)<sup>11</sup>. Niewykluczone, że ukryte związki Hilla z Miłoszem są ważniejsze, ale nie można wydać takiego sądu bez uprzedniego zgłębienia znaczenia tego, co najbardziej oczywiste.

Dla anglistki i Angielki, wypowiedzanie się na łamach polskiego pisma literackiego o poezji polskiej jest przedsięwzięciem trochę ryzykownym. W niniejszych rozważaniach jednak nie będzie mowy bezpośrednio o żadnych twórcach polskich, tylko o tym, jakie piętno na twórczości poety innej narodowości i języka zostawił Aleksander Wat, zarówno jako osoba, jak i jako poeta. Te akurat ślady obecności w poezji Hilla pozostają w krytyce anglojęzycznej niezbadane, zaś w kontekście polskim prowadzą one po szlakach bodajże zupełnie nie uczęszczanych, skoro związanych z poetą angielskim, którego twórczość w niewielkim jak dotąd stopniu została przetłumaczona na polski<sup>12</sup>. Tak się składa, że fragmenty z poezji Hilla, które będziemy rozważać, powstały w ostatnich piętnastu latach

<sup>9</sup> C. Miłosz, *Ogród nauk*, Znak, Kraków 1998.

<sup>10</sup> A. Wat, *Wiersze śródziemnomorskie. Ciemne świecidło*, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 173.

<sup>11</sup> T. Venclova, *Aleksander Wat. Life and Art of an Iconoclast*, New Haven and London: Yale University Press 1996. Wyd. polskie: *Aleksander Wat obrazoburca*, przeł. J. Goślicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

<sup>12</sup> Istniejące przekłady zawdzięczamy Oli Kubińskiej oraz Jackowi Gutorowowi.

jego twórczości i zaden nie doczekał się jeszcze przekładu polskiego. Spośród tekstów, które staną się przedmiotem naszej uwagi tylko jeden wczesny wiersz, zacytowany pod koniec analizy, istnieje w polskiej wersji. Co prawda, nie ma w nim nazwiska Wata, niemniej jednak podpowiada on możliwy powód fascynacji Hilla postacią polskiego poety, jednocześnie wskazując, jakie miejsce w całościowym dziele autora zajmują intrygujące nawiązania do twórcy *Ciemnego świecidła*.

Pierwsza wzmianka o Wacie, którą się zajmiemy, znajduje się w wymienionym wyżej tomie *The Orchards of Syon* z roku 2002. Pojawia się w kontekście nasyconym odniesieniami do polskiej historii i kultury (LI). Na ogół są to odniesienia dla anglojęzycznego czytelnika niełatwe do rozszyfrowania, co samo w sobie jest już znaczące. Zanim jednak przejdziemy do szczegółowych rozważań, należy powiedzieć coś o tomie, do którego należy interesujący nas fragment. Sam tytuł tomu mówi wiele o problematyce i poetyce Hilla. Pierwsza zagadka pojawia się przy kwestii samej wymowy, ponieważ wcale nie jest oczywiste, jak ma brzmieć nazwa miejsca, które pisze się *Syon*. O tym jednak za chwilę.

Tytuł *The Orchards of Syon* wyraźnie odsyła do m i e j s c a, i to miejsca bardzo znaczącego. Paradoksalnie, jak zobaczymy, to, iż samo odczytanie tytułu na głos jest sprawą problematyczną, tylko wzmacnia jego wydźwięk. Miejsce przywołane w tytule jest właściwie palimpsestem (słowo, które wkrada się także do tekstu poematu). Syon to nazwa obecnie istniejącej posiadłości na brzegu Tamizy. Na ziemi, gdzie dziś stoi pałac, dawniej znajdował się słynny swego czasu klasztor, uważany za jeden z ważnych ośrodków oporu przeciw Henrykowi VIII w trakcie konfliktu wokół rozwodu króla z Katarzyną Aragońską<sup>13</sup>. Gdy klasztor został przejęty przez króla, jego mieszkańcy uciekli na kontynent. Tak się stało, że jako jedyna spośród angielskich wspólnot zakonnych, ta właśnie zachowała ciągłość działania aż po dziś dzień, choć jej członkom dane było powrócić do kraju dopiero w XIX wieku, i już nie do tego samego miejsca. (W międzyczasie opuszczony klasztor stał się świadkiem pewnego groteskowego wydarzenia: trumna z ciałem Henryka VIII została złożona w Syon w drodze do miejsca pochówku, jednak w nocy do ciała dobrały się psy, co niektórzy odczytali jako znak kary Bożej za spustoszenie klasztorów!<sup>14</sup>) Wybrany przez Hilla tytuł tomiku poetyckiego odsyła więc do czegoś, co, można powiedzieć, jednocześnie istnieje i nie istnieje, do miejsca, które w niezwykle sposób ukrywa w sobie utraconą przeszłość.

Jeśli owa utracona przeszłość w jakikolwiek sposób dochodzi do głosu, to właśnie w nazwie miejsca, którą ustanowiono w czasach, gdy tak właśnie wy-

<sup>13</sup> Tutaj na przykład Thomas More odbył spotkanie z tak zwaną „Holy Maid of Kent”, natchnioną wieśniaczką, która zapowiadała wielkie nieszczęście, jeśli król rozwiedzie się z żoną. Zob. Peter Ackroyd, *The Life of Thomas More*, Random House, New York 1998, s. 336–337, 343.

<sup>14</sup> A. Dodson, *The Royal Tombs of Great Britain. An Illustrated History*, Duckworth, London 2004, s. 91.

glądała pisownia słowa, które dziś zapisujemy „Zion” [Syjon]. Klasztor został ufundowany w piętnastym wieku przez króla Henryka V, który w ten sposób chciał wyrazić wdzięczność Bogu za pomyślną wyprawę krzyżową. Dziś jednak skojarzenie z Syjonem, *civitas Dei*, nie jest wcale oczywiste. Pisownia „Syon” sugeruje współczesnemu czytelnikowi inną wymowę i skojarzenie z archaicznym wariantem Syjonu – podobnym do tego, jakiego używał Milton w *Raju utraconym* – pojawia się dopiero na drugim planie. Zresztą w poemacie Hilla odnajdziemy wyraźne odniesienia do twórczości Milтона oraz wiele innych wskazówek, łącznie z aluzją do zniszczonego klasztoru oraz do obrazu raju w poezji Gerarda Manleya Hopkinsa (Goldengrove); sprawia to, że tekst Hilla należy czytać w świetle koncepcji utraconego Edenu. Palimpsestowa wymowa tytułu poematu jest chwytem typowym dla poezji Hilla: zapis pozwala na zachowanie dwuznaczności, częściej wieloznaczności, tymczasem czytając wiersz na głos, czytelnik musi wybrać któryś z możliwych wariantów wymowy. Oczywiście problem ten nie odnosi się wyłącznie do poezji Hilla, niemniej jednak właśnie u tego poety zjawisko to występuje w takim natężeniu, iż można niekiedy dojść do wniosku, że nie da się jego wierszy w ogóle czytać na głos. Być może tylko przez słuch wewnętrzny można usłyszeć jej harmonię – lub może bardziej prawidłowo: dysharmonię.

Tak więc sam tytuł tomu *The Orchards of Syon* jest ważnym kluczem do poetyki Hilla. Powróćmy jednak do interesującej nas części poematu. Tom dzieli się na 72 części (pieśni?), których formy Hill jednak nie nazwał, a tylko opatrzył rzymskimi cyframi. Część LI otwiera fraza napisana większą czcionką i samymi wielkimi literami (ten sposób zapisu sugeruje podobieństwo z początkiem rozdziału w jakimś średniowiecznym manuskrypcie). Jest to, odpowiednio do typograficznej aluzji zapisu, fraza łacińska: *Lumen obscurum*. Po frazie tej następuje dwukropki i zdumiewające stwierdzenie: „Latin would be my guess” – strzeliłbym, że to łacina! W ten humorystyczny sposób poeta daje do zrozumienia, jak daleko odeszliśmy od świata, w którym łacińska fraza nie mogłaby stać się przedmiotem domysłów czy domniemań. Można ten zabieg skojarzyć także z tytułem tomu, odsyłającym właśnie do straconego świata. W następnym wersie, równie zdumiewająco, kontynuuje poeta: „like *atemwende*”. Czyli w ograniczonym świecie językowym, w którym głos poety się rozlega, niemieckie słowo *atemwende* wcale nie okazuje się bardziej rozpoznawalne niż łacina. Wszystko jedno, czy to łacina, czy język niemiecki: w obu wypadkach zasadniczą cechą jest obcość:

LUMEN OBSCURUM: Latin would be my guess.  
Like *atemwende*.  
[LUMEN OBSCURUM: strzeliłbym, że to łacina.  
Jak *atemwende*.]

Otwierająca tę część poematu fraza „lumen obscurum” jest pozbawiona kontekstu, który by wskazał, jak ją zrozumieć. Innymi słowy: na jej ciemność nie

pada żadne światło. Gdy pojawia się po raz drugi w tej samej części, tym razem zapisana kursywą, funkcjonuje już w jakimś kontekście, choć niezbyt oczywistym. Tym razem bowiem pojawia się w połączeniu z wyraźnym odniesieniem do Aleksandra Wata: „Wat’s posthumous *lumen / obscurum* holds fast” [pośmiertne *lumen obscurum* Aleksandra Wata trzyma się mocno]. Należałoby jednak przy tym zaznaczyć, że stopień „wyraźności” tego odniesienia zależy od odbiorcy: angielskiemu czytelnikowi nazwisko to niewiele mówi, tym bardziej że podane jest bez imienia. Na domiar złego, do momentu, gdy pojawia się nazwisko polskiego poety, czytelnik zetknął się już z dość oszołamiącą ilością mniej lub bardziej oczywistych odniesień do wielu języków: łaciny, niemieckiego (przez słowo *atemwende*, którego przynależność językowa jednak nie jest podana), oraz także, pośrednio, do polskiego, a wreszcie do języków semickich i cygańskich. Co znamienne, są to języki ludów najbardziej przez III Rzeszę skrzywdzonych w czasie II wojny światowej. Zaś przy końcu tej niezwyklej listy pojawia się zaproszenie, by w ogóle zrezygnować ze słów i wyrażać marzenia w języku migowym.

Teraz następuje coś niesłychanie intrygującego. Poeta obiecuje, że w odpowiedzi na owe bezgłośnie wyrażone marzenie poda wers z Ewangelii, który ma stanowić „our chalk mark” [znak pisany kredą jako punkt odniesienia]. Wers ten, będący cytatem z Ewangelii i jednocześnie lejtmotywem całego poematu, brzmi: „Gdzie skarb Twój, tam i serce Twoje”, i tym pełnym cytatem poeta kończy część LI. „Adres” cytatu jednak został podany wcześniej – i, co doprawdy zastanawiające, nie przy pomocy angielskiego imienia Ewangelisty, Matthew, lecz jego polskiej wersji: Mateusz! Ale to jeszcze nie wszystko w dziwacznej mieszance językowych i kulturowych odniesień zainicjowanej przez frazę „*lumen obscurum*”, ani też nie koniec zawitych aluzji do polskiej historii.

Część LI poematu odsyła w sposób najbardziej wyrazisty do myśli o strasznych cierpieniach, które stały się udziałem ludzi zamieszkujących Polskę podczas II wojny światowej<sup>15</sup>. Po zdaniu rozkazującym: „Mów szeptem”, następuje opis małego miasteczka u stóp Karpat, które poeta nazywa – bardzo nietypowo – Ostracizm. Owa dziwna nazwa sprawia czytelnikowi podobny kłopot, jak tytuł całego tomu. Czy należy ją wymawiać, by tak rzec, po angielsku czy po polsku? Bo niby to angielskie słowo, ale zapisane – ze szczyptą właściwej poecie skłonności do językowej prowokacji – na granicy poprawności ortograficznej. Końcówka „izm” jest wątpliwa zarówno w ortografii amerykańskiej, jak i brytyjskiej; w obu systemach lepiej by było napisać „ostracism”. W związku z tym, przynależność językowa wyrazu nie jest zupełnie jasna. Oscyluje pomiędzy angielskim i polskim; z jedną drobną zmianą byłoby to już nie dziwacznie napisane angielskie słowo, lecz poprawnie napisane słowo polskie. Oczywiście, słowa tego nie zapisujemy zwykle z wielkiej litery, niemniej przy pewnej dozie elastyczności

<sup>15</sup> Niewykluczone, że słowo „Syon” w tytule poematu ma także kojarzyć się z cierpieniami narodu żydowskiego związanymi z II wojną światową. Oprócz postaci Wata, w poemacie pojawia się jeszcze jedna postać pochodzenia żydowskiego: kompozytor Bela Bartok.

można by uznać je za dość wiarygodną nazwę dla jakiejś polskiej miejscowości. Tak więc można się zastanowić, czy przypadkiem nie należy wymawiać go np. z akcentem na drugiej sylabie zamiast na pierwszej, co byłoby naturalne w wypadku angielskiej wymowy. Natomiast jego „znaczenie” – już ani angielskie, ani polskie, ale jakby międzynarodowe i odsyłające do greki – doskonale pasuje do opisu wyobrażonej miejscowości, gdzie o zmroku wszyscy chowają się w domach, starając się nie myśleć o szalejącym wokół terrorze wojny, dzielącym jednych od drugich.

Odwołując się jednocześnie do znanego epizodu z czasów wojny, poeta wspomina, przez dwa odpowiednio „szyfrowane” odniesienia („whatever’s cryptic is Polish” [cokolwiek szyfrowane, to polskie]; „through enigmatic channels” [kanałami enigmatycznymi]) – o kluczowym udziale polskich kryptologów w łamaniu niemieckiego kodu Enigma. A chociaż ta wzmianka odnosi się do innych wydarzeń, poeta dzięki niej kontynuuje podjętą już na samym początku części LI dyskusję nad językiem. Odniesienie do kodu Enigmy bowiem można uznać za kolejną w tej części poematu aluzję do kwestii ludzkiej mowy: ten kod to jeszcze jeden „język”, należący do tych, których zwykłą mowę, nie wymienioną *explicite* przez poetę, reprezentuje słowo „atemwende”.

To wszystko tworzy przedziwną mieszankę odniesień, która zdaje się dobrze ilustrować stwierdzenie „zaszyfrowane” w samym tekście poematu, a mianowicie: cokolwiek zagadkowe, enigmatyczne, to polskie! Ale czyżby ten żart, w przywołanym wojennym kontekście może mało taktowny, był wszystkim, co można z tak skomplikowanej struktury poetyckiej wywnioskować? Sądzę, że nie. Otóż odwołując się do eseju Mariana Stali, „Od czarnego słońca do ciemnego światełka”<sup>16</sup>, można by zinterpretować część LI poematu Hilla w inny jeszcze zaskakujący sposób: z funkcjonujących w „uniwersum kulturowym” sensów potrójnej metafory *lumen obscurum* (światło, ciemność, światło-ciemność), dostępny twórcy tego poematu i jego czytelnikowi jest tylko sens, który z polskim poetą, Aleksandrem Watem, się kojarzy. Cóż za paradoks: właśnie takie skojarzenie, jak wspomniano wyżej, jest raczej poza horyzontem możliwości odbiorcy angielskiego, więc podjęta przez Hilla próba odtworzenia sensu jest dla niego niedostępna! W tym jednak cała rzecz, tak jak w wypadku przywołania postaci Sobieskiego, cytowanym na początku tych rozważań.

Oksymoroniczna metafora otwierająca tę część poematu, *lumen obscurum*, została pozbawiona pierwotnego kontekstu, jak była wyżej mowa. Wyłania się na początku nie z cywilizacji skojarzonej z łaciną, lecz z językowej i kulturowej próżni, w której można jedynie domyśleć się, skąd pochodzi i co znaczy. Teraz staje się na nowo rozpoznawalna, ale w zupełnie innym kontekście: w skojarzeniu z postacią Wata, reprezentanta skomplikowanej i mało rozumianej przez odbiorcę anglojęzycznego polskość. Bo oczywiście Hill zakodował (celowo używam

<sup>16</sup> M. Stal a, *Chwile pewności*, Znak, Kraków 1991.

tego słowa) odniesienie do pośmiertnie wydanego zbioru, w którym polski poeta żydowskiego pochodzenia zebrał wiersze ze wszystkich okresów swej twórczości. *Ciemne świecidło*, jak wspomniałam, monografista Wata, Tomas Venclova, tłumaczy używając tego łacińskiego zwrotu, który znajduje się w jednym z wierszy zbioru. W poemacie angielskiego poety Wat, jego twórczość (i razem z nim Polska), staje się zatem symbolem, wcieleniem tej antycznej frazy. *Lumen obscurum*: w angielskim odczuciu, na które niewątpliwie wpłynie znaczenie słowa „obscure” (o czym za chwilę będzie mowa), to może nie tyle „ciemne światło”, lecz, o parę stopni bardziej optymistycznie, światło w ciemności, światło nikłe, ale niegasnące, pomimo to że, jak mówi poeta, jest on „invisible to most” [niewidoczne dla większości]. Tak jak wszystko, co polskie, jest ono mało znane, zagadkowe, enigmatyczne.

Omawiany fragment to nie jedyne miejsce w poezji Hilla, gdzie pojawia się nazwisko Wata. W tytule swoich rozważań odwołałam się do wcześniejszego poematu *The Triumph of Love*, w którym parokrotnie przywołana zostaje postać polskiego poety. Część XV zaczyna się od przypomnienia Brytanii, iż jej „cud przeżycia” podczas II wojny światowej – jak przyznano, choć niechętnie, dodaje poeta – jest zasługą „nieprzewidywalnych polskich wirtuozów”, którzy złamali kod Enigma. Część XV *The Triumph of Love*, inaczej niż omawiany wyżej fragment z *The Orchards of Syon*, nie zawiera bezpośredniej aluzji do *Ciemnego świecidła* Wata, natomiast kończy się grą słów wokół frazy *lumen obscurum*:

Lumen is a measure of light.  
Lumens are not luminaries. A great  
Polish luminary of our time is the obscure  
Aleksander<sup>17</sup> Wat.  
[Lumen jest miarą światła.  
Lumeny to nie luminarze. Wielki  
Polski luminarz naszych czasów to – mało znany?/trudny?  
Aleksander Wat]

„Obscure” w języku angielskim w tym wypadku może znaczyć zarówno „mało znany” (tak jak polscy kryptologowie) jak i „trudny, wyszukany, wymagający wysiłku intelektualnego i rozległej wiedzy” (jak praca kryptologów). Wydaje się więc, iż Wat, „wielki polski luminarz naszych czasów”, jako poeta mało znany w świecie anglosaskim i niełatwy w odbiorze, to wirtuoz polskiej – choć nie tylko – poezji, tak jak kryptolodzy okazali się wirtuozami polskiej – choć nie tylko – matematyki.

Pod jakim względem jest więc Wat dla angielskiego poety „wielkim luminarzem naszych czasów”? Kontekst kazałby szukać odpowiedzi na to pytanie w wirtuozerii jego poetyki. Pisząc o „nowej poetyce” Wata, Venclova stwierdza:

<sup>17</sup> Co nie bez znaczenia, tutaj, jak wszędzie, imię poety jest napisane poprawnie po polsku.



„Poezja, która byłaby w stanie wchłonąć całość doświadczenia dwudziestego wieku, siłą rzeczy musiałaby postawić na myśl”<sup>18</sup>. Całkiem możliwe, że Hill odnajduje w postaci Wata pewnego rodzaju sojusznika, sam bowiem wielokrotnie narażony był na krytykę rzekomej „nieprzystępności” (inaccessibility – po polsku zarówno niedostępność, jak i nieprzystępność) swojej poezji. Mówi o tym w jednym z wywiadów:

Słowo „accessible” jest w porządku w swoim miejscu, to znaczy, toalety publiczne powinny być „accessible” dla ludzi na wózkach, ale o ile słowo to jest [tu] całkiem na miejscu, to okazuje się zupełnie NIE na miejscu w dyskusji nad sztuką. Nie ma powodu, by dzieło sztuki było od razu „accessible”, na pewno nie w takim znaczeniu, jakie ludzie zwykle mają na myśli. W moim przekonaniu, trudna poezja jest jak najbardziej demokratyczna, ponieważ na tyle szanuje odbiorcę, by założyć, że jest człowiekiem inteligentnym. Bardzo dużo dzisiejszej poezji populistycznej traktuje ludzi, jakby byli głupcami. I to idzie w parze z procesem zapominania o tradycji<sup>19</sup>.

Podaję, że można by znaleźć wiele punktów wspólnych, zbliżających poetykę Wata do poetyki Hilla. Sama fraza *lumen obscurum*, będąca oksymoronem (dla angielskiego czytelnika może w innym natężeniu, niż dla polskiego, zależnie od tego, jak sugerowałam wcześniej, na ile wczytuje się w nią angielskie znaczenie „obscure”), wpisuje się w katalog ulubionych środków ekspresji angielskiego poety. Co więcej, dokładnie to samo połączenie przeciwieństw, światła z ciemnością, pojawia się w twórczości Hilla, choćby w obrazie londyńskiego Big Bena jako „dark lantern” [ciemna latarnia] w wierszu zamykającym zbiór *Canaan*. Wiersz Wata z *Ciemnego świecidła*, w którym występuje tytuł tomiku w jego przekładzie na łacinę, zawiera także inny środek dobrze znany czytelnikom Hilla: przerwanię stosowaną w sposób zupełnie niespodziewany (nienasy/-cony), bo zamiast oddzielać jeden wyraz od drugiego w obrębie zdania, oddziela części jednego słowa. Można ten zabieg odnaleźć na przykład w poemacie *The Orchards of Syon*: „the sub-/conscious does well by us” [pod-/świadomość dobrze nam służy]<sup>20</sup>. Połączenie „symboliki rodem ze Starego Testamentu z dwudziestowiecznymi *trivia*” w *Ciemnym świecidle* jest dla Venclovy „niepowtarzalne”<sup>21</sup>; lecz w poezji Hilla monografista Wata znalazłby wiele podobnych zestawień. W zamyśle np. zbioru *Canaan*, współczesna Europa, a w szczególności Anglia, jest „ciemnym krajem” Filistynów, zaś w tekście wierszy tu zebranych, język Psalmisty miesza się z realiami politycznymi Anglii lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

Venclova wiąże oksymoroniczne połączenie światła z ciemnością w poezji Wata z motywem Kalwarii (zaćmienie słońca symbolizuje Ukrzyżowanie), który

<sup>18</sup> T. Venclova, dz. cyt., s. 303.

<sup>19</sup> R. Potts, *The Praise Singer*, „The Guardian”, 10 sierpnia 2002, s. 16.

<sup>20</sup> Por. doskonałą interpretację wiersza Wata z cyklu *Nokturny* [w:] *Czytać i pisać* Kazimierza Nowosielskiego (Polnord, Gdańsk 2009 s. 84–94), w której autor zwraca szczególną uwagę na sposób spożytkowania przez poetę środka przerzutni.

<sup>21</sup> T. Venclova, dz. cyt., s. 424.

uważa za główną oś jego dojrzałej poezji, odsłaniającej przejęcie poety cierpieniem<sup>22</sup>. Motyw Męki Pańskiej, według Venclovy, staje się w twórczości Wata coraz ważniejszy<sup>23</sup>. Podobnie, jeśli przyrzeć się rozwojowi drogi poetyckiej Hilla, warto zwrócić uwagę na powracające motywy związane z Krzyżem i męczeństwem, od przewartościowanego „Canticle for Good Friday” [Śpiew na Wielki Piątek] w debiutanckim tomiku *For the Unfallen* z roku 1959, przez poemat *The Mystery of the Charity of Charles Péguy* (1983)<sup>24</sup> po zbiór *Canaan* (1996). Kolejna cecha, którą Venclova odnajduje w późnej poezji Wata, czyli wzmocnienie cech metafizycznych i barokowych (razem ze spotęgowaniem groteski i absurdu pochodzenia surrealistycznego)<sup>25</sup>, jest także bardzo ważnym elementem w szeregu podobieństw z poezją Hilla. Venclova uważa metafizycznych twórców baroku i kontrreformacji za najważniejszych literackich przodków poezji Wata powstałej po roku 1957<sup>26</sup>, zaś upodobanie Hilla do owej tradycji poetyckiej było nie tylko zauważane, ale także nieraz ostro krytykowane<sup>27</sup>. Wzmianka dotycząca odczytania Wata w twórczości Johna Donne’a i T. S. Eliota oraz jego zasług w kontekście polskim dla ponownego odkrycia poezji metafizycznej przez wiek dwudziesty<sup>28</sup>, pasuje autora *Ciemnego świecidla* w kręgu zainteresowań bardzo bliskich Hillowi. Poemat *The Orchards of Syon*, na przykład, jest przesiąknięty subtelnymi aluzjami do poezji Eliota i do dzieł średniowiecznego poety, którego autor słynnego eseju *Poeci metafizyczni* uważał za największego z poetów metafizycznych wszech czasów<sup>29</sup>, czyli Dantego. Wreszcie, powołując się na rozważania Herlinga-Grudzińskiego, Venclova konstatuje, iż przekonanie o konieczności transcendencji połączone z głębokim wątpieniem co do jej dostępności zbliżało Wata do Eliota i poetów baroku<sup>30</sup>. Zbliża go to także do Hilla, który w zbiorze *Tenebrae*<sup>31</sup> daje wyraz silnej inspiracji poetami barokowymi, a cały tom zamyka lamentem nad utratą dostępu do transcendencji.

Venclovy opis „barokowych” cech późnej poezji Wata (giętkość formalna, eliptyczny i zwięzły język, cięta ironia oraz skłonność do łączenia pojęć abstrakcyjnych z obrazami zmysłowymi<sup>32</sup>) można by odnieść w tym samym stopniu do

<sup>22</sup> T. Venclova, dz. cyt., s. 418.

<sup>23</sup> T. Venclova, dz. cyt., s. 424.

<sup>24</sup> Oba z wymienionych utworów znajdują się [w:] G. Hill, *Collected Poems*, dz. cyt.

<sup>25</sup> T. Venclova, dz. cyt., s. 418.

<sup>26</sup> T. Venclova, dz. cyt., s. 300.

<sup>27</sup> Zob. np. Christine Pagnouille, *Music Alone Survives? Collapsing Faith in Some Sonnets* by G. M. Hopkins and Geoffrey Hill, „Cahiers Victoriens et Eduoardiens” 42 (1995), s. 91–107.

<sup>28</sup> T. Venclova, dz. cyt., s. 301.

<sup>29</sup> T. S. Eliot, *Poeci metafizyczni*, przeł. Maciej Żurowski, [w:] T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, red. Magda Heydel, Znak, Kraków 1998. Myśli przedstawione w tym esej rozwinął autor w wykładach zebranych i opracowanych przez Ronald Schucharda pod tytułem *The Varieties of Metaphysical Poetry*, Faber and Faber, London 1993.

<sup>30</sup> G. Herling-Grudziński, *Czysta czerń*. Cyt. T. Venclova, dz. cyt., s. 297.

<sup>31</sup> G. Hill, *Tenebrae* (1978), [w:] *Collected Poems*, Penguin, London 1985.

<sup>32</sup> T. Venclova, dz. cyt., s. 301. Z wymienionych cech, „ciętą ironię” podaję za oryginałem (s. 207), ponieważ w przekładzie polskim nie występuje. Venclova utrzymuje, iż cechą definiującą

poezji Hilla, a także i do Eliota, z którym Venclovie owa skłonność się zresztą kojarzy. Umiejętność łączenia abstrakcji z konkretem, którą określiłam kiedyś metaforycznie jako połączenie fizyki z metafizyką, uważając tę cechę za typową dla poezji Eliota<sup>33</sup>, charakteryzuje twórczość nie tylko Eliota i, jak pisze Venclova, Wata, ale także Hilla, poety uważanego zresztą nierzadko za następcę twórcy *Ziemi jałowej*<sup>34</sup>. Słowa „Jam o ruiny me te wsparł ułomki”<sup>35</sup> mogły służyć także za motto dzieła Hilla. Gdy Konstanty Jeleński, podkreślając erudycję Aleksandra Wata, określa go mianem „poety pamięci” i „wskrziesicielem najwyszukańszego konceptu z doby baroku”<sup>36</sup>, podaje on opis pasujący również do Hilla, poety, który wytrwale zgłębia kopalnie wiedzy zapomnianej lub niedocenionej, zadając sobie wiele trudu, by sprowokować ponowne przebudzenie pamięci zbiorowej.

Pomimo tych wszystkich obiecujących tropów porównawczych podejrzewam jednak, że głównego znaczenia twórczości Aleksandra Wata dla Geoffreya Hilla należy szukać gdzieś indziej, niż w jego poetyce. W tomie *A Treatise of Civil Power* [Traktat o władzy publicznej], znalazł się wiersz zatytułowany *In Memoriam: Aleksander Wat*<sup>37</sup>. Hill zdradza tutaj dokładną wiedzę na temat śmierci poety, a osobisty ton, jakim zwraca się do adresata jest znamienity i przejmujący. Wiersz zaczyna się od słów: „O mój bracie”. Dwuznaczność frazy „you have been well taken” [zostałeś dobrze „zdjęty”, jak na zdjęciu, lub „wzięty”, jak ktoś zabrany przymusowo do szpitala lub aresztu] łączy się z sugestią, iż przyczyną tragedii poety jest jego pisarstwo: „and by the writing hand most probably” [i najprawdopodobniej ręką, którą piszesz]. Ową sugestią potęguje uwagę, że na zdjęciach wydaje się, iż poeta pisał lewą ręką, tą nieszczęśliwą, którą pewnie zapisał także prośbę, by nie ratować go po próbie samobójczej: „Do nothing to revive me”. Przejmujące także jest wczucie angielskiego poety w cierpienie Wata:

the unendurable to be assigned  
no further, voice or no voice

Niełatwo jest wyjaśnić wieloznaczność związaną z użyciem słowa „assigned”. Jak często w poezji Hilla, interpunkcja pełni tutaj niezwykle istotną funkcję. Gdyby nie przecinek po słowie „further”, zdanie byłoby dużo bardziej jedno-

---

baroku i równocześnie charakterystyczną dla wielu wierszy Wata jest *discordia concors*. Polega ona na jednoczesnym rozwijaniu dwóch przeciwstawnych tematów, które na końcu utworu zderzają się, otwierając drogę do rozwiązania konfliktu, jednakże przy zachowaniu pewnego elementu dwuznaczności (s. 319).

<sup>33</sup> J. Ward, *T. S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Universitas, Kraków 2001.

<sup>34</sup> Zob. np.: P. Levi, *Geoffrey Hill*, „Agenda” 1992, 30, nr 1–2, s. 46–49.

<sup>35</sup> T. S. Eliot, *The Waste Land*. W oryginale: *These fragments I have shored against my ruins*. Przeł. Adam Pomorski, *Thomas Stearns Eliot. W moim początku jest mój kres*, Wyd. Świat Książki, Warszawa 2007, s. 71.

<sup>36</sup> K. Jeleński, cyt. za: T. Venclova, dz. cyt., s. 297.

<sup>37</sup> G. Hill, *A Treatise of Civil Power*, dz. cyt.

znaczne: temu, co nie do zniesienia już nie będzie się przydzielano głosu. Słowo „assigned” w sensie: „przypisane, przydzielone” można także odnieść do zadania Wata jako poety, który swoją twórczością wyraża to, co nie do zniesienia. W ten sposób wprowadza się obraz samobójcy-poety jako kogoś, kto nie mógł już znieść ciężaru swego zadania. Nie jest to jednak jedyny możliwy sposób odczytania przytoczonego fragmentu. Interpretacji przeczy to, że przy takim znaczeniu słowa „assigned” nie powinien występować przecinek przed dopełnieniem, czyli „voice” (oraz, że dopełnienie powinno pojawić się razem z rodzajnikiem: „a voice”). Tak więc drugie, bardzo przewrotne możliwe znaczenie także zostaje wyrażone; albo jeszcze dosłowniej: dochodzi do głosu (właśnie tak!). Forma czasownikowa „assigned” wiąże się z rzeczownikiem „assignation”, czyli umówione spotkanie miłosne, zwykle między ludźmi nie połączonymi małżeństwem. Może więc wiersz również sugeruje, iż poeta rezygnuje ze spotkań z tym, co nie do zniesienia; lecz owych spotkań, które były dla niego powodem nieznośnego cierpienia, sam szukał, pragnął ich i, być może, w jakiś niezrozumiały sposób nawet je kochał. Pewnie na tym nie kończy się wieloznaczność omawianego utworu.

Próbując dotrzeć do sedna zainteresowania angielskiego poety życiem i twórczością Wata, do którego tak przejmująco osobiście odnosi się w omawianym wierszu, wracam myślami do jednego z wczesnych tekstów Hilla, zawartego w jego drugim tomie poetyckim z roku 1968, *King Log*<sup>38</sup>. Wiersz nosi tytuł *September Song* i doczekał się on dwóch przekładów na język polski, pióra Jacka Gutorowa (*Wrześniowa piosenka*) oraz Oli Kubińskiej (*Wrześniowa pieśń*), opublikowanych razem w kwartalniku „Kresy”<sup>39</sup>. W utworze tym nie ma żadnych otwarcie polskich odniesień, ani tym bardziej aluzji do Aleksandra Wata. Jednak wart zastanowienia jest już fakt, że jako jeden z bardzo niewielu utworów Hilla wiersz ten przypadł do gustu aż dwójgu polskich tłumaczy. Mogę tylko oczywiście domniemywać, co wzbudziło ich zainteresowanie, ale nie jest wykluczone, że zbiega się to w pewien sposób z tematyką podjętą w niniejszej dyskusji. Chciałabym zamknąć swoje refleksje krótkim rozważaniem na temat tego utworu, ponieważ, jak sądzę, wskazuje on na podstawową różnicę egzystencjalną między życiem Geoffreya Hilla a życiem Aleksandra Wata – różnicę, która mimo wszystko sprawia, że angielski poeta myśli o poecie polskim jako o kimś mu bliskim.

*September Song* to wiersz odnoszący się, jak można sądzić, do losu żydowskiego dziecka w trakcie II wojny światowej. Nosi osobliwy podtytuł, który brzmi jak parodia napisu na kamieniu nagrobnym, tym bardziej że daty podano przy pomocy samych cyfr, w sposób urzędowy, nieludzki: „born 19.6.32 – deported [nie „died”] 24.9.42”<sup>40</sup>. Interesujący aspekt interpretacji ujawnia się już w przekładzie samego podtytułu, ponieważ struktura języka polskiego wymaga dookreślenia

<sup>38</sup> G. Hill, *Collected Poems*, dz. cyt.

<sup>39</sup> „Kresy” nr 37, 1/1999, s. 134–135.

<sup>40</sup> Por. C. Ricks, *The Force of Poetry*, Oxford University Press, Oxford 1987, s. 302.

płci w formach przymiotnikowych. Gutorow, decydujący się na płęć żeńską osoby, do której „napis” się odnosi, tłumaczy zatem: „urodzona 19.06.1932 – deportowana 24.09.1942”. Kubińskiej udaje się w podtytule przechytryć wymóg językowy w oto taki właśnie sposób: „data urodzenia 19.6.32 – data deportacji 24.9.42”. Ponieważ jednak w tekście samego wiersza pojawiają się czasowniki w czasie przeszłym, ona zmuszona jest w końcu zdecydować się, czy chodzi o dziewczynkę, czy o chłopca. Właściwości języka przekładu decydują więc, że dziecko, którego anonimowość w oryginale obejmuje nawet płęć, w wersji polskiej nie może zostać tylko dzieckiem; musi zostać ono przedstawione albo jako dziewczynka, albo jako chłopiec. Przekład Gutorowa wybiera pierwsze rozwiązanie, przekład Kubińskiej drugie, a w jednym i w drugim wypadku tragiczna anonimowość dziecka z konieczności zostaje jakby umniejszona. Porównanie z przekładami jednak uwydatnia to, co naprawdę niezwykle w wierszu Hilla: w jego tak straszliwie anonimowo brzmiącym podtytule zaszyfrowany został znak autobiograficzny! Poeta ukrył w nim aluzję do części najbardziej osobistej wiedzy, wiedzy, której nie zawiera nigdy żadna oficjalna „nota o autorze”: czyli wiedzy nie tylko o roku, ale i o dokładnej dacie urodzin. Hill jednak nie przekształcił rzeczywistości na rzecz sztuki, co czyni ten chwyt jeszcze bardziej przejmującym. Pierwsza data wymieniona w podtytule wiersza, to dzień po jego własnych urodzinach, 18 czerwca 1932 roku<sup>41</sup>.

W wywiadzie z roku 2008 poeta opowiada, że zwiedzając wystawę dziecięcych rysunków z obozu hitlerowskiego Theresienstadt, zwrócił uwagę na dziewczynkę, która urodziła się dzień po nim, a została wywieziona 24 września 1942<sup>42</sup>. Hill wyznaje, że czuł się, jakby znalazł siostrę (zatem według historycznego źródła utworu, rozwiązanie Gutorowa jest właściwe). Dlatego w odniesieniu do wiersza *September Song*, w którym utrwalone zostało przeżycie tak bardzo osobiste, nie waham się mówić raczej o głosie poety niż o podmiocie lirycznym. (Podobnie Czesław Miłosz, uznając „bezwstydną autobiografizm” poezji Wata, na przekór teorii literackiej pisze: „świadomie nie mówię: podmiot liryczny!!”<sup>43</sup>.) Nie zmienia tu nic fakt, że poezja Hilla jest równie odległa od poezji określanej

<sup>41</sup> Dodatkowa ciekawostka spleciona przez historię: właśnie w dniu swych urodzin w roku 2010 Hill został wybrany na profesora poezji na Uniwersytecie Oxfordzkim.

<sup>42</sup> *Geoffrey Hill 'Le poème, "moulin mystique"', wywiad z Anne Mounic, Paryż, marzec 2008.* <http://www3.sympatico.ca/sylvia>. „Owa dziewczynka, urodzona 19 czerwca 1932 roku, a deportowana 24 września 1942 roku naprawdę istniała. Gdy oglądałem wystawę rysunków dziecięcych z Theresienstadtu, zauważyłem, iż data jej urodzin padła jeden dzień po mojej. Ja urodziłem się 18 czerwca 1932 roku. Pod obrazem widniały jej imię i nazwisko, ale zapomniałem o nich. Ponieważ jestem jedynakiem, wydawało mi się wówczas, że w tej dziewczynce, która została wywieziona do obozu koncentracyjnego w roku 1942, znalazłem siostrę”. Później dodał Hill w postłowie przesłanym do Anne Mounic, że gdy myślał po udzielonym wywiadzie o tej sprawie, imię i nazwisko dziewczynki nagle odezwały mu się w pamięci, ale już ich nie ujawni, żeby nie wykorzystywać więcej bezbronności dziecka, niż już uczynił przez ten wiersz.

<sup>43</sup> C. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Wyd. „Pojezierze”, Olsztyn 1990, s. 50, 57.

jako konfesyjna, jak poezja Eliota, który najgłośniej w swej teorii poetyckiej bezosobowości protestował przeciw utożsamieniu poety z podmiotem lirycznym.

Druga data w osobliwym wierszowym napisie nagrobnym wyznacza rozpoczęcie tragedii, która ogarnęła życie nieznanego, bezimiennego dziecka, rówieśniczki poety, która miała nieszczęście urodzić się w innym miejscu i okolicznościach, niż on sam. Można by więc odczytać w tajemniczych, wieloznacznych słowach umieszczonych w nawiasie<sup>44</sup> w samym wierszu („Napisałem / elegię dla siebie / to prawda” – przekład Gutorowa) między innymi oto takie znaczenie: wiersz to pieśń żałobna, nie tylko upamiętniająca anonimowe dziecko zamordowane w obozie śmierci, ale także pozwalająca dostrzec w tym dziecku pewnego rodzaju *alter ego* autora – Hilla. (Według wymowy wiersza translatorskie rozwiązanie Kubińskiej jest zatem właściwe). *September Song* wyraża ból poety, którego okoliczności urodzenia nie skazały wprawdzie na przedwczesną śmierć, ale na to, żeby stał się bezsilnym świadkiem okrucieństw dwudziestego wieku. (Tu oczywiście jesteśmy w kręgu problemów, które nurtowały także Miłosza). Być może właśnie ten ból wyjaśnia, dlaczego Hill interesuje się tak szczególnie Watem. Wat bowiem to nie tylko świadek historii, ale człowiek, który na własnej skórze odczuł jej okrucieństwa, choć sam Wat ze swoim perfekcjonizmem pewnie myślałby inaczej. Nie uważałby, że jego kwalifikacje do pisania o nieludzkim czasie są dużo lepsze, niż Hilla. Jak pisze Tadeusz Sucharski, niespełnionym marzeniem Wata było napisać dzieło, w którym, wzorem Hercena, dałby świadectwo „procesu odbijania się historii w człowieku, który przypadkiem trafił na jej drogę”<sup>45</sup>. A jak stwierdził w *Moim wieku*, żeby takie dzieło napisać, „trzeba być nie tylko świadkiem, ale trzeba być większym, niż ja byłem, o wiele większym uczestnikiem historii”<sup>46</sup>. Dobrze uchwycił poczucie Wata, iż swoją osobą i życiem nie przystaje do tego zadania Czesław Miłosz, przypominający sobie w wierszu *Krawat Aleksandra Wata* „jego zdumienie, kiedy próbuje ogarnąć swój los”, gdy Miłosz stoi „z magnetofonem” i „młodzieniec z prowincji / miał, okazuje się, złożyć świadectwo”<sup>47</sup>. Dręczące poczucie bezradności, nawet niestosowności jest, uważam, podobne do tego, które także dochodzi często do głosu w poezji Hilla.

Być może Wat interesuje zatem Hilla nawet bardziej jako osoba niż tylko jako poeta. Wpisuje się bowiem w cały pochód ludzi niezrozumianych, o trudnym charakterze, cierpiących często duchowo lub fizycznie, którzy wypełniają karty poezji Hilla: Augustus Welby Pugin, Charles Péguy, William Law, William Cobbett... Może dlatego właśnie to Wat występuje w jego poezji, natomiast w prozie angielskiego twórcy znajdziemy wzmianki o Miłoszu (są one zdawko-

<sup>44</sup> Tak jak często w poezji Hilla, treści jak najbardziej istotne, kluczowe są przewrotnie umieszczone w nawiasach.

<sup>45</sup> T. Sucharski, *Polskie poszukiwania „innej” Rosji*, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 290–291.

<sup>46</sup> A. Wat, *Mój wiek*, część druga, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 195.

<sup>47</sup> C. Miłosz, *Wiersze*, tom 5, Wyd. Znak, Kraków 2009.

we, bo oparte na wybiórczej lekturze jego dzieł), lecz Hill nie pisze o Polaku jako osobie, tylko jako pisarzu i myślicielu. W swej prozie Hill omawia idee, choć zawsze z wielkim wyczuciem sytuacji osobistych, w poezji zaś skupia uwagę na konkretnych ludziach, którzy przez swą odmienność, wyjątkowość, odwagę, swoje doświadczenia i cierpienia, wyróżniają się. A wobec polskiego poety Aleksandra Wata, poezja Hilla ujawnia nie tylko podziw, nie tylko współczucie, ale także przedziwne przeświadczenie pokrewieństwa dusz. W tym przede wszystkim widziałabym znaczenie postaci Aleksandra Wata dla twórczości angielskiego poety.

A na zakończenie, taka oto myśl: „wielki polski luminarz naszych czasów”, tak samo jak król, od którego gwiazdozbiór „Scutum Sobiescanum” otrzymał swą nazwę, pozostaje *lumen obscurum* w dziejach kultury Europy, lecz być może za sprawą poezji Geoffreya Hilla troszkę bardziej *lumen*, troszkę mniej *obscurum*.

Jean Ward

AN ENGLISH POET ON ‘THE GREAT LUMINARY’:  
GEOFFREY HILL AND ALEKSANDER WAT’S *LUMEN OBSCURUM*

Summary

Geoffrey Hill’s verse contains a wide range of Polish motifs. This article examines those passages in his work that allude to Aleksander Wat and his poetry. A careful analysis of the references to the figure of Wat in Hill’s later work reveals notable similarities in the two poets’ approach. However, it appears that Hill, greatly troubled by the question Miłosz called the “immorality of art”, is more interested in Wat’s life than in his poetics. Wat, a man badly bruised by the hand of history, belongs to a type common in Hill’s poetry, of which the suffering and misunderstood French poet Charles Péguy is a better-known example. Hill’s poetry expresses admiration and sympathy towards Wat, as well as a strange sense of spiritual kinship.