

PRZEMYSŁAW MICHALSKI  
Instytut Neofilologii  
Uniwersytet Pedagogiczny  
im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

## DYSTOPIE PHILIPA LARKINA

**Słowa kluczowe:** Larkin, dystopia, utopia, poezja, religia

**Keywords:** Larkin, dystopia, utopia, poetry, religion

### Uwagi wstępne

Wszelkie rozważania na temat utopii, antyutopii oraz dystopii trzeba zacząć od doprecyzowań terminologicznych i definicyjnych uściśleń. Jednocześnie należy mieć świadomość, że rozważania takie mogłyby same w sobie stanowić treść osobnego eseju, konieczna jest więc skrótowość i zwięzłość. Przede wszystkim warto zwrócić uwagę na rzecz dość oczywistą, to znaczy na chronologiczne i etymologiczne pierwszeństwo utopii; zarówno antyutopia, jak i dystopia to negatywne odbicia utopii, ich upiorne cienie lub groteskowe trawestacje.

Choć terminy „antyutopia” oraz „dystopia” są często używane wymiennie, istnieje między nimi istotna, choć subtelna, różnica<sup>1</sup>. Jak podaje *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej* Andrzeja Niewiadowskiego i Antoniego Smuszkiewicza, antyutopia to utwór „zbliżony do dystopii i często niesłusznie z nią utożsamiany, ponieważ podobnie jak dystopia prezentuje zawsze negatywny obraz porządku społecznego. O ile jednak dystopia wywodzi swoje wizje bezpośrednio z tendencji rozwojowych współczesnej autorowi rzeczywistości, o tyle antyutopia wyprowadza je z przesłanek utopijnych”<sup>2</sup>. Tak więc dystopia przedstawia „koszmarną, choć logicznie uzasadnioną, wewnętrznie spójną i niekiedy dość prawdopodobną wizję przyszłej egzystencji człowieka”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Cf. Michael D. Gordin, Helen Tilley, Gyan Prakash, *Utopia and Dystopia beyond Space and Time*, in *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*, ed. Michael D. Gordin, Helen Tilley, Gyan Prakash (Princeton: Princeton University Press, 2010), 1-2.

<sup>2</sup> Andrzej Niewiadowski, Antoni Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1990), 250.

<sup>3</sup> Ibidem, 262. Smuszkiewicz w artykule *W kręgu współczesnej utopii* dopowiada, iż dystopie to „czarn[e] wizje przeszłości, które wynikają z krytycznej postawy wobec aktualnej rzeczywistości

Dwie cechy zawarte w definicji dystopii wydają się istotne. Po pierwsze, mimo iż dystopie są najczęściej umiejscowione w przyszłości, nie zrywają one bynajmniej więzi łączących ich z dniem dzisiejszym. Przeciwnie: to właśnie poprzez nakreślenie potencjalnie tragicznych skutków dzisiejszych działań i zaniechań kładą one *de facto* nacisk na stan obecny, ujawniając pewne struktury i zachowania, które mogą doprowadzić do przyszłej katastrofy. Po drugie, wspólnym mianownikiem wizji dystopijnych jest głęboki pesymizm dotyczący zarówno obecnych trendów cywilizacyjnych, jak i natury ludzkiej w ogólności. Pesymizm ten występuje oczywiście również w antyutopiach i jest częściowo odpowiedzialny za fakt, że tak często traktuje się je jako określenia w pełni synonimiczne.

### Larkinowskie rozumienie dystopii jako „złego miejsca”

Niewątpliwie podobny pesymizm znajdujemy w znakomitej większości wierszy Philipa Larkina (1922–1985), choć w dziele angielskiego poety dotyczy on raczej losów jednostek niż dziejów całych społeczeństw. Można by co prawda stwierdzić, że towarzyszące Larkinowi przez całe życie poczucie porażki i niespełnienia jest jedynie idiosynkratycznym sposobem odczuwania świata, który nie może rościć sobie żadnych pretensji do ogólności – a utopie i dystopie są zawsze obrazami społeczeństw lub cywilizacji, choć z powodów fabularno-dramatycznych są one najczęściej ukazane poprzez losy konkretnych jednostek (jak u Orwella czy Huxleya). Istotny jest jednak ekstrapolacyjny potencjał sposobu przedstawienia świata w wierszach Larkina. Podobnie jak fabularyzowane utwory dystopijne kreślą wizje przyszłych społeczeństw na podstawie obecnych przesłanek, bohaterowie Larkina nabierają cech bardziej ogólnych, stając się w ten sposób symbolem człowieka jako takiego, emblematem natury ludzkiej i jej nieprzewidywalnych konfliktów. Jego wiersze nie tylko opisują poszczególne przypadki losowe, lecz także są obrazem ludzkiej egzystencji *per se*<sup>4</sup>.

Jeśli chodzi o wspomniane wcześniej zakorzenienie dystopii w teraźniejszości wraz z jej nakierowaniem na przyszłość, można powiedzieć, że poezja Larkina wraz z jej tradycyjnie angielskim empiryzmem jest wyraźnie zakorzeniona w *hic et nunc*, jako że bohaterami większości jego utworów są zwyczajni, współcześnie żyjący ludzie. Z drugiej strony, przyszłość jest u Larkina obecna przede wszystkim w postaci nicującego działania czasu i nieuchronności śmierci. Można bez trudu znaleźć w jego dziele cały szereg fatalistycznych wypowiedzi i opisów,

---

i jej tendencji rozwojowych oraz z pesymistycznego stanowiska wobec możliwości jakiegokolwiek poprawy istniejącego stanu rzeczy” (*Fantastyka*, no. 6 (1985): 58); cf. Artur Czesak, *Dystopia*, <http://poradnia.pwn.pl/lista.php?id=6639> (acc. 12.03.2014).

<sup>4</sup> Używając terminologii wprowadzonej przez Martina Heideggera można powiedzieć, że poprzez opis losów jednostkowych lub poszczególnych sytuacji Larkin ujawnia ontologiczne struktury bytu.

których wspólnym komponentem jest właśnie świadomość nieustannie zbliżającego się unicestwienia. Zwłaszcza *Alba*, ostatni ważny wiersz poety, napisany przez Larkina po śmierci matki, stanowi swego rodzaju przewodnik po różnorodnych określeniach nicości. Pierwsza myśl budzącego się o świcie bohatera lirycznego tego utworu dotyczy nieuchronności śmierci:

Na razie widzę to, co jest właściwie zawsze:  
Nie znająca spoczynku śmierć, w tej chwili bliższa  
O cały jeden dzień, śmierć, która poza myślą  
O tym, jak, gdzie i kiedy sam będę umierał,  
Nie pozwala na inne. Jałowe pytania,  
Lecz groza śmierci, groza umierania  
Ciągłe na nowo błyska, dech w piersi zapiera<sup>5</sup>.

Tak więc dla Larkina dystopia to nie tyle niepokojąca wizja przyszłości, ile jak najbardziej realne i teraźniejsze doświadczenie przebywania w „złym miejscu”, przy czym termin ten należy rozumieć jak najszerzej; „złe miejsce” to nie zniszczone podczas wojny Coventry, w którym poeta spędził dzieciństwo, czy ponure Hull, gdzie pracował przez wiele lat jako bibliotekarz. Nie chodzi również o pogrążoną w wieloletnim kryzysie powojenną Anglię. Dla Larkina życie jako takie – niezależnie od jego konkretnego umiejscowienia w przestrzeni i czasie – jest właśnie doświadczeniem przebywania w „złym miejscu”.

Ten konsekwentnie pesymistyczny *Weltanschauung* można przedstawić za pomocą pewnej struktury. Choć na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że Larkin ulega pokusie łatwego nihilizmu i ogranicza się do biernego opisu nieuniknionych niepowodzeń i porażek życiowych, uważna lektura jego wierszy ujawnia pewien głębszy horyzont rozumienia świata<sup>6</sup>. Najogólniej mówiąc, w jego utworach istnieje pewne napięcie między pragnieniem rzeczywistości idealnej (utopijnej) oraz przymusem życia w rzeczywistości skrajnie niedoskonałej (dystopijnej). Wizja świata idealnego istnieje niejako w tle jego wierszy jako przypomnienie radykalnej i nieusuwalnej niedoskonałości tego, co obecne. Oczywiście, powtarzające się odniesienia do tej idealnej sfery dowodzą jedynie psychologicznej potrzeby wiary w taki obszar bytu, nie są jednak w żaden sposób dowodem jego istnienia w sensie ontologicznym<sup>7</sup>. Według Larkina o poczuciu tragiczności życia

<sup>5</sup> Stanisław Barańczak, „Alba”, *Tygodnik Powszechny* („Kontrapunkt”) 19.11.2000.

<sup>6</sup> O ile pasywna kontemplacja założeń utopijnych jest prawie niemożliwa (gdyż w pojęcie utopii wydaje się być wpisana pewna dynamika wezwania do realizacji jej postulatów), można bez trudu oddać się biernej kontemplacji beznadziei dnia dzisiejszego bez podejmowania żadnych działań w celu zmiany tego stanu rzeczy. W poezji Larkina często znajdujemy taką pasywną kontemplację rzeczywistości, w której człowiek nie może w żaden sposób poczuć się zadowolony.

<sup>7</sup> Innymi słowy, nie do końca jest jasny status ontologiczny tego wzoru, którego świat prawdziwy jest jedynie zmaconym cieniem i krzywym odbiciem. Larkin nie lokuje go ani w przeszłości, czy to rozumianej w sensie dziejów ludzkości, czy też w życiu jednostkowym, zarówno swoim własnym,

decyduje połączenie dwóch cech: z jednej strony tęsknota za innym, pełniejszym życiem, z drugiej strony przekonanie, że tęsknoty tej nie można urzeczywistnić, jako że życie jest tylko „najpierw nudą, a potem trwogą”<sup>8</sup> – jak mówi bohater wiersza *Dockery i Syn* w aforystycznym skrócie. Larkin niewątpliwie zgodziłby się z pesymistycznym stwierdzeniem Leszka Kołakowskiego, iż w to, że „[życie] nie jest nieuchronną porażką można wierzyć tylko *mala fide*. Można, rzecz jasna, rozproszyć życie w przygodności codziennej, ale i wtedy jest ono tylko rozpaczliwym i nieustającym pragnieniem życia, a w końcu żalem, że się nie żyło”<sup>9</sup>.

Wydaje się, że utworem, który najlepiej tę strukturę rozdziału między idealnością i rzeczywistością oddaje przy pomocy metaforycznego skrótu, jest wiersz *W domu jest tyle smutku*:

W domu jest tyle smutku. Po kolejnej zdradzie  
Tych, którzy zeń odeszli, wewnątrz wciąż się ludzi,  
Że znęci ich z powrotem. Parkiet wciąż się kładzie  
Pod stopy, które znikły. Ograbiony z ludzi,  
Dom nie umie się zdobyć, by przeboleć kradzież

I wrócić do pierwotnych prób trafienia w to, jak być powinno,  
Dawno chybionych. Widać jeszcze ślady po nich:  
Spójrz na te zdjęcia w ramkach, sztuce. To pianino  
Z nutami pod siedzeniem stołka. Ten wazonik<sup>10</sup>.

Warto zwrócić uwagę na dwie pary binarnych opozycji, które stanowią kompozycyjny kręgosłup wiersza. Pierwsza dotyczy kontrastu między tym, co zewnętrzne, a tym, co wewnętrzne, przy czym jedynie w przestrzeni pustego obecnie wnętrza domu można by (było) zrealizować projekt utopijnej harmonii, podczas gdy przestrzeń zewnętrzna w pewnym stopniu synonimuje ucieczkę, rozczarowanie i pogodzenie się z dominacją dystopii. Druga para kontrastów ma charakter temporalny, gdyż dotyczy kontrastu między przeszłością i teraźniejszością. Przeszłość, jako swego rodzaju przestrzeń do przyszłej realizacji utopii, obecna jest jedynie w formie śladu, zarówno w postaci bliżej niesprecyzowanych „prób trafienia w to, jak być powinno / Dawno chybionych”, jak i w metonimicznym szeregu: „zdjęcia w ramkach, sztuce. To pianino / z nutami pod siedzeniem stołka.

jak i bohaterów lirycznych swoich wierszy. Odrzuca romantyczny obraz dzieciństwa jako raju niewinności i upragnionej spontaniczności; dla Larkina dzieciństwo to „zapomniana nuda”, a wiersz *Pamiętam, pamiętam* jest sardonyczną dekonstrukcją stereotypowych wyobrażeń o dzieciństwie. Również z przyszłością nie wiąże Larkin żadnych nadziei: odrzuca zarówno utopie religijne (Nowe Jeruzalem, *apokatastasis*), jak i świeckie (na przykład te o proveniencji marksistowskiej).

<sup>8</sup> Philip Larkin, *44 wiersze*, trans. et ed. Stanisław Barańczak (Kraków: Wydawnictwo ARKA, 1991), 85.

<sup>9</sup> Leszek Kołakowski, „Odwet sacrum w kulturze świeckiej”, in idem, *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań* (Kraków: Znak, 2006), 244.

<sup>10</sup> Philip Larkin, *44 wiersze*, 61.

Ten wazonik” – pełne melancholii *enumeratio* przedmiotów, które są jedynie zbiorem nieistotnych pamiątek po dawnych marzeniach i planach.

Konsekwencją tak negatywnego obrazu kondycji ludzkiej jest fakt, iż próby zorganizowania jednostkowej egzystencji to jednocześnie starania o zapewnienie sobie zespołu środków analgetycznych, które mogłyby osłabić lub tymczasowo przesłonić świadomość skończoności życia i bezgranicznej obojętności świata na losy jednostki<sup>11</sup>. W wierszu *Potrzeby* poeta określa te środki znieczulające jako przykłady „[k]osztownego wysiłku odwracania oczu od śmierci”<sup>12</sup>. Jednocześnie tytuł drugiego tomiku jego wierszy, który ukazał się w roku 1955 – *The Less Deceived* (czyli „mniej oszukani”) można odczytać jako *sui generis* światopoglądową deklarację poety<sup>13</sup>. Może on sugerować, że jedyna mądrość, jaka jest dla nas osiągalna, polega na zdzieraniu kolejnych warstw złudzeń, naiwnych oczekiwań, nieuzasadnionej nadziei, itp. Nie po to jednak, by dotrzeć – w duchu fenomenologicznej redukcji, która w końcu ukazuje nam niezmiennie jakości danego przedmiotu – do jakiegoś twardego jądra lub zespołu niepodważalnych prawd, na których można by się oprzeć. Można być jedynie „mniej oszukanym”, gdyż usuwanie złudzeń to proces ciągły i asymptotyczny; można się tylko w mniejszym lub większym stopniu (samo)oszukiwać, po czym oszustwa te przed sobą samym bezlitośnie demaskować, lecz życie pozbawione wszelkich złudzeń, czyli egzystowanie z nieustanną świadomością pośmiertnej pustki i doczesnej porażki, byłoby niemożliwością.

## Miłość i erotyka jako analgetyki

W dziele Larkina można znaleźć cały szereg środków i zabiegów analgetycznych, których celem jest odsunięcie od siebie bolesnej świadomości skończoności bytu ludzkiego, lecz ograniczmy się tylko do omówienia dwóch z nich na przykładzie wybranych utworów. Pierwszym, pozornie skutecznym sposobem, który tymczasowo przynajmniej pozwala przezwyciężyć poczucie obcości świata, jest stworzenie relacji miłosnej z drugą osobą. Niezależnie od tego, czy w postaci subtelnego spełnienia platońskiego mitu o rozdzielonych połówkach, w różnorodnych formach romantycznych, czy też jako złączenie przede wszystkim erotyczne,

<sup>11</sup> Mizantropia Larkina wydaje się być pod tym względem bliska mizantropii Pascala; w końcu *divertissements* francuskiego filozofa to również zespół środków przynoszących tymczasowe i złudne ukojenie.

<sup>12</sup> Philip Larkin, *44 wiersze*, 25.

<sup>13</sup> Tytuł ten ściągnął na siebie gniew Czesława Miłosza. Jak pisze Miłosz: „Jest w Anglii poeta Philip Larkin, który miał czelność zatytułować swój tom wierszy *The less deceived*, nie domyślając się wcale, że elegancki towarzyski sceptycyzm jest obrzydliwością w poezji możliwej jedynie jako gra o pełną stawkę”. Czesław Miłosz, *Prywatne obowiązki* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001), 233.

związek miłosny z inną osobą pozwala zapomnieć o dystopijności świata. Jak pisze Leszek Kołakowski w *Obecności mitu*, samym rdzeniem poczucia obcości świata jest przeświadczenie, że jedynym uczuciem, jakie świat na nas „kieruje” (o ile w ogóle możemy przypisać mu jakąś intencjonalność) jest stosunek bezgranicznej obojętności. Dlatego też najlepszym środkiem oddalającym tę świadomość całkowitej obojętności świata jest czuła i uważna obecność Innego. Pojawia się ona przede wszystkim w dwóch postaciach: jako niedająca się empirycznie zweryfikować wiara religijna (w znaczeniu zaufania do osobowo ujętej transcencji, a nie poprzez akt intelektualnej akceptacji pewnego zespołu dogmatów) oraz ucieczka w intymność miłosnej relacji z drugą osobą<sup>14</sup>.

Jednak w rzeczywistości ten stan idealnej jedności pozostaje projektem utopijnym, podczas gdy prawdziwe relacje kochanków są raczej bolesnym przypomnieniem o niemożności ucieczki z dystopii<sup>15</sup>. Być może najbardziej jednoznacznym wyrazem niewiary Larkina w możliwość przewyciężenia poczucia obojętności świata poprzez miłosne zniesienie doświadczenia oddzielenia jest wiersz *Rozmowa w łóżku*:

Rozmowa w łóżku – trudno żeby było prościej,  
Tak długą ma tradycję wspólne leżenie w pościeli:  
Emblemat dwojga ludzi w stanie zupełnej szczerości.

A jednak coraz więcej czasu upływa w milczeniu.  
Za oknem wiatr to wznawia, to wstrzymuje pościg  
Za strzypami spłoszonych chmur, w odległym cieniu

Pod horyzontem czają się dachy osiedli.  
Nic z tego nie dba o nas. Nic nie powie czemu  
Właśnie teraz gdy taki nas dystans oddzielił

Od naszej osobności, coraz oporniej przybywa  
Na pomoc mowa czuła a jednocześnie prawdziwa  
Lub choćby nie nieczuła i nie nieprawdziwa<sup>16</sup>.

Podobnie jak we wcześniej omówionym wierszu *W domu jest tyle smutku*, Larkin umieszcza idealną przestrzeń spełnienia (której symbolem jest tutaj nie tylko erotyczne złączenie, ale również późniejsza rozmowa) „gdzie indziej”, chociaż znowu owo „gdzie indziej” umiejscowione jest w wymiarze symboliczno-mitycznym raczej niż przestrzennym czy czasowym. Mimo że opisana sytuacja zakorzeniona jest w konkretnym empirycznym przeżyciu, można ją bez trudu podnieść do rangi ogólności. Dlatego też pierwsza strofa wspomina o długiej

<sup>14</sup> Cf. Leszek Kołakowski, *Obecność mitu* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2003), 73-85.

<sup>15</sup> Znana książka Stanisława Barańczaka o poezji Zbigniewa Herberta jest zatytułowana *Uciekinier z utopii*. Podobny esej o poezji Larkina powinien raczej nosić tytuł *Mieszkaniec dystopii*.

<sup>16</sup> Philip Larkin, *44 wiersze*, 75.

tradycji „wspólne[go] leżeni[a] w pościeli”. W rzeczywistości idealnej, zasygnalizowana w tytule, na pozór banalna czynność rozmowy w łóżku stanowi swego rodzaju pieczęć, która podkreśla intymną więź kochanków; namacalny znak ich zażyłości, tego, co język angielski określa jako *togetherness*. Larkin podkreśla równocześnie obojętność świata zewnętrznego: inni ludzie i świat natury, synekdochicznie reprezentowani poprzez „dachy osiedli” oraz wiatr, goniący po niebie „za strzępami spłoszonych chmur”, pozostają obcy i obojętni na ich los. Tym większe znaczenie powinien mieć ten rzadki moment prawdziwej intymności. Jednak zamiast upragnionej rozmowy przynosi on jedynie ciszę – dojmujące przypomnienie niemożliwości ucieczki od samotności i obojętności świata. W końcówce wiersza widzimy charakterystyczne dla Larkina cofnięcie się, obniżenie głosu, zaniżenie oczekiwań wobec rzeczywistości: skoro nie można liczyć na słowa, które byłyby jednocześnie czułe i prawdziwe, pozostaje wybór między szczerością i uczciwością. Okazuje się jednak, że nawet ten rodzaj rozmowy jest niemożliwy; pozostaje jedynie złowroga cisza, podkreślająca emocjonalny dystans kochanków i ich monadyczne samozamknięcie pomimo fizycznej bliskości<sup>17</sup>.

Nie bez znaczenia są tu semantyczne dwuznaczności i gry słowne oryginału, trudne do oddania w przekładzie. Sam wybór czasownika „*lie*”, który można przetłumaczyć jako „leżeć” lub „kłamać”, stawia pod znakiem zapytania szczerość związku, skoro drugi wers oryginału („*lying together there goes back so far*”) może sugerować trwającą od dawna grę kłamstwa, oszustwa i iluzji<sup>18</sup>. Z kolei rzeczownik „*nothing*” może oznaczać metafizycznie rozumianą nicność, która pojawia się wielokrotnie w utworach Larkina jako synonim śmierci. Z powodu pewnych gramatycznych idiosynkrazji języka angielskiego (tzw. zasada pojedynczego przeczenia) trudno dwuznaczność tego wersu oddać w przekładzie. Polski tłumacz musi dokonać wyboru między zdaniem z dwoma elementami przeczącymi (tak jak to robi Barańczak w swoim przekładzie: „nic nie powie czemu”) lub zdaniem twierdzącym: „Nic [nicność] powie [pokaże] czemu, etc.”. W tej drugiej interpretacji owo „*nothing*” zyskuje status nicującej aktywności, a poczucie miłosnego niespełnienia i obojętności świata wyłaniają się jako akcydensy głęboko ukrytej, podświadomej antycypacji śmierci. Jak bowiem pisze Kołakowski w przywołanej wcześniej książce: „Antycypacja śmierci wykrywa fenomen obojętności jako *quidditas* świata, ponieważ w niej właśnie świat w całości, pod wszystkimi względami i w stopniu granicznym zmuszony jest niejako wtajemniczyć nas w swoją obojętność”<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Dramatyczny rozdział między bliskością erotyczną i emocjonalną jest oczywiście jednym z tematów *Ziemi jałowej* Eliota, zwłaszcza drugiej i trzeciej części poematu.

<sup>18</sup> Utrzymaną w zupełnie innym tonie realizacją tego tematu jest 138 sonet Szekspira, w którym para kochanków celowo prowadzi podobną grę. Jej przebieg oraz cele są jednak całkowicie odmienne od ponurej wizji Larkina.

<sup>19</sup> Leszek Kołakowski, *Obecność mitu*, 77.

Oskarża się czasem Larkina o cynizm i upodobanie do łatwego nihilizmu<sup>20</sup>. Jednak uniwersum, jakie wyłania się z jego wierszy, nie jest wcale nihilistyczne, jeśli przez nihilizm rozumiemy zanegowanie obiektywnego istnienia wartości. Świat Larkina jest światem głęboko naznaczonym pesymizmem, który trzeba jednak odróżnić od nihilizmu. To ważne rozróżnienie najlepiej chyba widać w dwóch utworach: *Piosenki miłosne po latach* oraz *Leczenie wiarą*. Oba pochodzą z tomiku *The Whitsun Weddings*, który ukazał się w roku 1964.

Bohaterką liryczną pierwszego z nich jest samotna wdowa, która podczas sprzątania mieszkania znajduje kolekcję nut dawno zapomnianych piosenek<sup>21</sup>. Dźwięk znajomych niegdyś melodii oddziałuje na nią niczym magdalena na Prousta – kobieta doświadcza naglego przebłysku przeszłości i wspomnienia młodości, której towarzyszyła „pewność czasu, który wciąż czekał w zapasie, / Gdy grała te melodie po raz pierwszy”. Ostatnia zwrotka podkreśla dystans między dawnym oczekiwaniem czy wręcz pewnością przyszłego spełnienia oraz poczuciem nieuchronnego rozczarowania i zawodu:

To, ten blask, określany przez wytarte słowo  
 „Miłość”, wskrzesił w niej jeszcze  
 Raz swój jasny początek, gwiazdę, co nad głową  
 Obiecywała wtedy rozwiązanie, gładki  
 Tok wszystkiego, niezmienny porządek, i szczęście.  
 Ułożyć nuty w stos, strzepnąć z okładki  
 Łzę – nie jest łatwo, gdy się ociągać z przyznaniem,  
 Że nic z tego nie stało się i już nie stanie<sup>22</sup>.

Larkin nie neguje bynajmniej w nihilistycznym duchu obiektywnego istnienia miłości lub jej transformatywnego potencjału, twierdzi jedynie, że nadzieja, iż kiedyś nastanie „niezmienny porządek i szczęście”, należy do dziedziny utopii, czyli do sfery idealnej, ale w praktyce nie dającej się zrealizować. Według Larkina istnieje jedynie naiwna wiara w przyszłe szczęście oraz bolesna świadomość, że wiara ta była próżna. Życie można podzielić na „jeszcze nie” oraz „już nie”, brakuje w nim jednak momentu spełnienia. Chwila uświadomienia sobie, że ono już nigdy nie nadejdzie, jest gorzkim ukoronowaniem życiowej mądrości,

<sup>20</sup> Zarzuty o płaskość, ponurość, nihilizm, wulgarność, mizantropię, pławienie się w depresji i negatywności itp. były nieraz wysuwane przez angielskich krytyków (np. James Wood nazwał Larkina „biurokratą frustracji”, Peter Ackroyd „wulgarnym bigotem”, a dla Bryana Appleyarda poeta z Hull to postać „prowincjonalna i groteskowa”). Również badaczki feministyczne potępiały nieraz Larkina, zwłaszcza za jego mizoginizm; cf. Stephen Regan, „Introduction”, in *Philip Larkin*, ed. Stephen Regan (New York: St. Martin's Press, 1997), 1-6. W Polsce najbardziej surowym i nieprzejednanym krytykiem Larkinowskiego ujęcia rzeczywistości był oczywiście Miłosz; cf. Jerzy Jarniewicz „Dlaczego Miłosz nie lubi Larkina?”, in idem, *W brzuchu wieloryba* (Poznań: Rebis, 2001), 49-59.

<sup>21</sup> W rzeczywistości była nią matka poety, która pobierała w młodości lekcje gry na pianinie; cf. Andrew Motion, *Philip Larkin. A Writer's Life* (London: Faber and Faber, 1993), 279-280.

<sup>22</sup> Philip Larkin, *44 wiersze*, 56.



zerwaniem kolejnej warstwy złudzeń. Zachodzi sytuacja paradoksalna w swej tragiczności i tragiczna w swej paradoksalności: to, co najbardziej upragnione, jest jednocześnie tym, co jest niedostępne w stopniu absolutnym.

Tytuł „Leczenie wiarą” mógłby sugerować utwór o tematyce religijnej. Jednak wydarzenie opisane w wierszu, czyli seans przeprowadzony przez bliżej nieokreślonego terapeuty, jest jedynie pretekstem do przedstawienia po raz kolejny pesymistycznej wizji życia, które jest potencjalnie otwarte na spełnienie, jednak spełnienie to, którego warunkiem jest miłość, nigdy nie następuje<sup>23</sup>. Jednocześnie znajdujemy tu przykład nagłego przebłysku utopijnej rzeczywistości, który przybiera postać quasi-miłosnego *pati divina*. W pierwszej strofie Larkin opisuje schorowane kobiety czekające na uzdrowiciela, którego amerykański akcent nie wzbudza bynajmniej w czytelniku zaufania. Nie to jest jednak najważniejsze, gdyż kiedy ten wątpliwy cudotwórca kładzie na nie ręce i odmawia krótką modlitwę, nie zachodzi co prawda cud w sensie medycznym, lecz samo zetknięcie z rzeczywistością całkowicie inną, z nagłym pojawieniem się w ich życiu chwili miłosnej uwagi, sprawia że po zakończeniu dwudziestosekundowej terapii odchodzą „[o]szołomieni, jeszcze nie całkiem gotowi / Wrócić do życia; inni zdrętwiali, targani / Ochryplym szlochom w głębi”<sup>24</sup>.

Larkin właściwie nie wypowiada się na temat etiologii naszego chronicznego poczucia niezadomowienia w świecie, jednak użyty w tym wierszu imiesłów „wgnani” („*exiled*”) wyraźnie podsuwa analogię między biblijnym wgnaniem z raju i końcem sesji terapeutycznej. Z kolei zdanie z trzeciej strofy: „Przez tę chwilę / Przeczuli, czym jest życie przeżyte za progiem / Miłości”<sup>25</sup> sugeruje możliwość krótkotrwałego wkroczenia w dziedzinę utopii zrealizowanej, której źródłem jest miłość. Wrodzona niechęć Larkina do górnołotnych słów i wielkich konstrukcji metafizycznych powstrzymuje go przed powtórzeniem za Dantem, iż to miłość wprawia w ruch słońce i gwiazdy, jednak na poziomie indywidualnej egzystencji to właśnie ona decyduje o subiektywnym poczuciu (bez)sensowności życia:

Przez tę chwilę  
Przeczuli, czym jest życie przeżyte za progiem  
Miłości: co by było, gdyby byli w stanie  
Kochać innych – albo też, jeszcze silniej, ile  
Mogliby zdziałać, gdyby inni ich kochali<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Jak podaje biograf Larkina, poetę zainspirował film, który zawierał podobną scenę; cf. Andrew Motion, *Philip Larkin...*, 300.

<sup>24</sup> Angielski oryginał wiersza sugeruje, że kolejka oczekująca na uzdrowiciela składa się wyłącznie z kobiet. Nie jest jasne, dlaczego Stanisław Barańczak decyduje się na użycie form gramatycznych sugerujących, że wśród czekających są również mężczyźni.

<sup>25</sup> Philip Larkin, *44 wiersze*, 59.

<sup>26</sup> Ibidem, 59.

Wiersz zdaje się sugerować, że nawet jeśli pogrążymy się całkowicie w nurcie zwykłego życia w krainie dystopii, przegnane z powierzchni utopijne pragnienie szczęścia zaczyna płynąć podskórnym strumieniem i może po wielu latach wypłynąć na chwilę na powierzchnię. Nie następuje jednak żaden *happy end*. Za „próg miłości” można jedynie na chwilę zajrzeć, ale tym boleśniejszy jest nieunikniony powrót do bez-miłosnej codzienności, który Larkin znacząco porównuje do wygnania. Nie ma też większego znaczenia, czy intensywność opisanego zdarzenia doprowadzi do radykalnego przekształcenia życia. Larkin-pesymista sugeruje, że tak nie będzie i że te dwadzieścia sekund pełnego szczęścia przypomina jedynie o nieżnośnej jałowości życia przeżytego przed „progami miłości”:

Tego – nic nie uleczy. Niezmierne wzrastanie  
Bólu, jak płacz odwilży pod śniegiem, bezsilnie  
Przepływa przez nich – to, i głos nad głową *Drogie*  
*Dziecko*, i wszystkie prawdy, które czas obalił<sup>27</sup>.

Tak więc o poczuciu tragizmu życiowego przesądza nie to, że rozgrywa się ono w ciemności (czy też w szarości – najbardziej charakterystycznym dla Larkina kolorze). Decyduje o nim świadomość, że ciemność tę można by rozproszyć, ale światło, które mogłoby tego dokonać, nigdy nie zapłonie.

## Poczucie dystopijności świata a religia i wiara

Innym sposobem przezwyciężenia poczucia zamieszkiwania w „złym miejscu” jest próba zakorzenienia jednostkowego życia w projektach mitycznych wielkich religii<sup>28</sup>. Jak powiedzieliśmy wcześniej, genezą poczucia dystopijności świata jest świadomość, iż to, co idealne, jest jednocześnie nieosiągalne i istnieje jedynie jako utopijny projekt, podczas gdy to, co rzeczywiste, prowadzi do poczucia radykalnego niezadomowienia w świecie, rozczarowania i goryczy porażki. Religia chrześcijańska nie eliminuje bynajmniej świadomości tego niezadomowienia, ale próbuje ją wyjaśnić za pomocą doktryny grzechu pierwotnego, przy okazji obnażając słabość wszelkich sekularnych ruchów utopijnych – nie mając odniesienia do rzeczywistości transcendentnej, muszą one opierać się na naiwnej wierze w możliwość nieskończonej niemal modyfikacji natury ludzkiej. Dynamika chrześcijańskiego pojmowania historii podkreśla, że nasza tęsknota

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> W systematyzacji rodzajów utopii, jaką proponuje H. V. Rhodes, projekty mitologiczne religii należy określić jako *upward utopias*; cf. Leszek Kleszcz, *Filozofia i utopia. Platon, Biblia, Nietzsche* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997), 29.

za spełnioną utopią rajskiej egzystencji nie jest jedynie iluzją, wypadkową różnorodnych sił psychicznych lub archetypicznych oddziaływań w naszej podświadomości, ale zjawiskiem jak najbardziej wytłumaczalnym i zrozumiałym. W chrześcijaństwie utopia jest ulokowana jednocześnie w mitycznej przeszłości (jako niejasne wspomnienie rajskiego szczęścia) oraz w nieokreślonej czasowo przyszłości (jako obietnica pełnego życia w Nowym Jeruzalem). Jednak realizacja tej utopii nie jest wypadkową ludzkich działań, gdyż wpisana jest w samą strukturę dziejów poprzez siły wobec człowieka transcendentne<sup>29</sup>. Buddyzm z kolei jest raczej próbą oswojenia nieprzewidywalnej negatywności życia, jako że postrzega on świat bardziej pesymistycznie: podstawowe i niezmiennie fakty egzystencji to żądza oraz cierpienie, sprzężone ze sobą w błędnym kole wzajemnych amplifikacji.

Być może te rozróżnienia nie mają aż tak istotnego znaczenia w przypadku poezji i światopoglądu Larkina, który nie był z natury *homo religiosus*. Zdecydowanie odrzucał chrześcijańskie zapewnienia o nieśmiertelności duszy oraz wszelkie metafizyczne konstrukcje, które mają uśmierzyć strach przed nieubłaganą ostatecznością śmierci. We wspomnianym wcześniej wierszu *Alba* z właściwą sobie lakonicznością określa religię jako „zmurszałe brokаты, chorały” („*moth-eaten brocade*”), jednocześnie gniewnie odrzucając konsolacje oferowane przez różne szkoły filozofii. Z drugiej strony, Larkin był świadomy terapeutycznego potencjału wiary i uczestnictwa w rytuałach religijnych. W religii cenił również to, że zapewnia ona ciągłość tradycji – dlatego też mówił o sobie nieco przewrotnie, iż jest co prawda agnostykiem, ale agnostykiem anglikańskim<sup>30</sup>.

Tę świadomość uzdrawiającej energii wiary i rytuału (co nie przesądza w żaden sposób o prawdziwości metafizycznych twierdzeń czy teologicznych konstrukcji zbudowanych przez religie) widać najlepiej w często omawianym wierszu *Chodzenie do kościoła*. Jak wiele utworów autora *Wysokich okien* zaczyna się on od konkretnej, empirycznie dookreślonej sytuacji, która stanowi jednocześnie punkt wyjścia dla wątej narracji oraz ogólnych refleksji na temat religii w świecie zdecydowanie postchrześcijańskim<sup>31</sup>. Nieco zdezorientowany podmiot liryczny pobieżnie opisuje mało interesujące wnętrze zwiedzanego przez siebie kościoła, po czym snuje pesymistyczne refleksje na temat przyszłości religii. Według niego

<sup>29</sup> Szereg ciekawych uwag na temat napięcia pomiędzy przeświadczeniem o wewnętrznym charakterze Królestwa Bożego oraz jego ostatecznego nadejścia na końcu czasów można znaleźć w: Emil Cioran, „Mechanizm utopii”, in idem, *Historia i utopia*, trans. Marek Bieńczyk (Warszawa: Wydawnictwo IBN, 1997), 73.

<sup>30</sup> Andrew Motion, *Philip Larkin...*, 485. Istnieją liczne komentarze i opracowania dotyczące stosunku Larkina do religii i wiary. Do najcenniejszych należy zaliczyć: Lolette Kuby, *An Uncommon Poet for the Common Man. A Study of Philip Larkin's Poetry* (The Hague: Mouton, 1974), 142-143; James Booth, *Philip Larkin. Writer* (Harvester Wheatsheaf, 1992), 135-137; Jerzy Jarniewicz, *Larkin. Odstuchiwanie wierszy* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006), 91-108.

<sup>31</sup> Jerzy Jarniewicz dokonuje subtelnych rozróżnień i dochodzi do wniosku, że wiersz ten traktuje raczej o rzeczywistości „post-postchrześcijańskiej”.

proces ogólnej atrofii życia religijnego jest nieuchronny i nieubłagany. Być może jakiś rodzaj zdegenerowanej wiary przetrwa jeszcze w postaci zabobonów, ale renesans poważnej religijności wydaje się niemożliwy. Ta atrofia pociągnie za sobą w sposób naturalny upadek budownictwa sakralnego: „Kształt coraz mniej znajomy z upływem miesięcy, / Funkcja coraz mniej jasna”<sup>32</sup>.

Co jednak istotniejsze z punktu widzenia niniejszych rozważań to żal wyrażony przez bohatera lirycznego, który jest jednocześnie *porte parole* samego poety. Żal ten wynika ze świadomości, iż mimo tego, że uczestnictwo w przestrzeni mitycznej chrześcijaństwa nie znosi poczucia dystopijności świata, pozwala je jednak oswoić poprzez włączenie pozornie przypadkowych wydarzeń w sakralny rytm wyznaczony przez religię. W społeczeństwie świeckim wydarzenia życiowe pozostają incydentami pojedynczej biografii, podczas gdy religia nadaje im nadrzędny sens i rytm: „Tak niezachwianie w niej się mieszają i mieszczą / Sprawy znane z osobna – narodziny, śmierć, / Małżeństwo, nasze myśli o tym wszystkim”<sup>33</sup>.

Larkin celowo przemilcza najbardziej radykalny sposób uśmierzenia poczucia obcości świata, jakim dysponuje religia. Skoro wszystkie jednostkowe przykrości i niepowodzenia są tak naprawdę jedynie korelatem leżącego „pod nimi” strachu przed śmiercią<sup>34</sup>, najbardziej skutecznym środkiem na ich przezwycięzenie jest wiara w niezbywalną niezniszczalność tego, co stanowi o niepowtarzalności jednostki, a co tradycyjny język teologii nazywa duszą. To przemilczenie wynika ze sceptycyzmu Larkina, więcej nawet: z pewności, że ten element doktryny chrześcijańskiej to jedynie przykład myślenia życzeniowego (ang. *wishful thinking*). Skoro jedynym sposobem życia autentycznego (w Heideggerowskim rozumieniu tego słowa) jest bycie „mniej oszukany”, Larkin nie próbuje znaleźć łatwych paliatywów łagodzących strach przed śmiercią poprzez przyjęcie złudnej nadziei nieśmiertelności. Dlatego też przestrzeń sakralna nie jest dla niego przestrzenią relacyjną, w której nastąpić mogłaby jakaś forma kontaktu z absolutem. Odrzucając wiele elementów wiary chrześcijańskiej (np. mit upadku i grzechu pierworodnego), Larkin zgadza się jednak z pesymistycznym obrazem rzeczywistości, jaki się z niej wyłania. Trzeba jednak tutaj wskazać na istotną różnicę: dla chrześcijaństwa jest to stan przejściowy, gdyż mrok grzechu i cierpienia rozświetlany jest obficie obietnicą przyszłej szczęśliwości, dla Larkina z kolei jest to stan trwały i niezbywalny, który można jedynie okazjonalnie przed sobą ukryć za pomocą różnych analgetyków<sup>35</sup>. Stąd też dwuznaczny status samej religii;

<sup>32</sup> Philip Larkin, *44 wiersze*, 29.

<sup>33</sup> Ibidem, 29.

<sup>34</sup> Pisze o nim Larkin chociażby w wierszu *Karetka pogotowia*: „I czują ostateczność tej pustki, tej zapadni / Czającej się pod sceną każdej naszej sprawy” (Philip Larkin, *44 wiersze*, 79).

<sup>35</sup> Jak pisze Larkin w wierszu *Alba*, strach przed śmiercią jest najbardziej odczuwalny, kiedy łapie nas bez towarzystwa innych ludzi lub alkoholu („*without people or drink*”).

z jednej strony może ona stać się analgetykiem (jeśli uczestnictwo w rytuałach religijnych traktuje się jako gwarancję uczestnictwa w przyszłej szczęśliwości), natomiast z drugiej strony stanowi oazę poważnej (auto)refleksji o życiu w kulturze, która już niemal zupełnie taką zdolność straciła. To właśnie w przestrzeni sakralnej podobny namysł jest jeszcze możliwy, gdyż to właśnie tutaj rozproszone fakty jednostkowej biografii zostają nanizane na nić rytuału i w ten sposób podniesione do rangi przeznaczenia:

Bo to poważny dom, poważna pod nim ziemia;  
W jego powietrzu każda konieczność człowieka,  
Rozpoznana, przebiera się w strój przeznaczenia.  
I to wystarczy, aby rzecz stała się wieczna,  
Gdyż zawsze będzie ktoś, kto w sobie głód poważny  
Odkryje – taki głód, co nie zna nasycenia –  
I z głodem tym przyciągnie go ziemia cierpliwa,  
Gdzie, jak słyszał, jest miejsce, by zmądrzeć – chociażby  
Dlatego, że tak wielu zmarłych w niej spoczywa<sup>36</sup>.

Być może niedostępność tego, co utopijne i zawsze wobec człowieka transcendentne, jest najwyraźniej zasygnalizowana w kontrowersyjnym wierszu *Wysokie okna*, który jest jednocześnie tytułem ostatniego tomiku wierszy poety. Słynny obraz otwierający wiersz to wizja kopulującej „pary smarkaczy” korzystającej ze swobody obyczajowej lat sześćdziesiątych. Zaraz jednak okazuje się, że tak naprawdę nie jest to pseudo-socjologiczna obserwacja, lecz pełen zawiści monolog podstarzałego przedstawiciela pokolenia, dla którego erotyka była strefą strzeżoną przez religijne zakazy i społeczne tabu. Z tej niedostępności wynikała też jej niezwykła atrakcyjność. Utwór prowokująco i przewrotnie opisuje seksualną wolność jako raj (a więc paradygmat zrealizowanej utopii) „[o] którym każdy starzec marzył całe życie”<sup>37</sup>. To, co wydawało się projektem czysto utopijnym dla samego poety, stało się utopią zrealizowaną dla następnego pokolenia. Jednak w charakterystyczny sposób utopia zrealizowana jest oksymoronem, jako że próba jej realizacji w praktyce jest jednocześnie jej końcem – zamienia się ona albo w okrutną trawestację utopijnych ideałów miłości, braterstwa, równości szczęścia, itp., albo – jak w przypadku świata nieskrępowanej seksualności opisanego w wierszu – w rozczarowującą dystopię, która jedynie chwilowo może przynieść poczucie spełnienia. Dlatego też, wbrew idiomatyce języka angielskiego, która kojarzy szczęście z ruchem w górę, Larkin pisze o długim zjeździe w dół młodych ludzi, porównując ich jednocześnie do „*free, bloody birds*” (w tłumaczeniu Barańczaka: „wolne, sakramenckie ptaki”). Poeta celowo wybiera dwuznaczny przymiotnik; jak zauważa Jerzy Jarniewicz: „słowo *bloody*

<sup>36</sup> Philip Larkin, *44 wiersze*, 31.

<sup>37</sup> Ibidem, 102.

może być epitetem ekspresywnym równoważnym słowu *fucking*, oznaczającym podziw lub zazdrość obserwatora, ale w swoim pierwotnym, podstawowym znaczeniu znaczy po prostu ‘krwawe’, ‘zakrwawione’<sup>38</sup>. Taka metaforyka dowodzi, że próba realizacji utopii absolutnej wolności seksualnej poprzez zniesienie tradycyjnych norm zachowania prowadzi do przesycenia erotyką i rozczarowania jej monotonią.

W ostatniej strofie wiersza dokonuje się jednak całkowita i zaskakująca zmiana nastroju. Końcowe wersy utworu to enigmatyczna wizja czystego światła, którego granice wyznaczają opisowe możliwości języka:

Zamiast słów, myśl rozjaśnia blask wysokich okien:  
Szkło przeniknięte objawieniem słońca,  
Za szkłem błękit powietrza, puste i głębokie  
Nigdzie, nic nie mówiące, nie mające końca<sup>39</sup>.

Jest to jeden z bardziej zagadkowych fragmentów w dziele Larkina, zwłaszcza że po zerwaniu z mgławicową metaforyką swego debiutanckiego tomiku *The North Ship* stał się on zdecydowanym rzecznikiem realizmu i prostoty w poezji. Hermeneutyczny potencjał tych wersów sprawia, że krytycy proponują bardzo różne odczytania, które obejmują szeroki wachlarz możliwości interpretacyjnych, od jednoznacznie nihilistycznych po zdecydowanie afirmatywne, ocierające się nieraz o mistykę<sup>40</sup>. Jednak niezależnie od tego, czy interpretujemy tę enigmatyczną strofę jako poetycką realizację postulatów teologii apofatycznej, czy jako niejasne przeczucie pełni, czy też nawet jako spełnienie podświadomego pragnienia zanurzenia w kojącej nicości<sup>41</sup>, istotne jest to, że opisuje ona obszar doświadczenia, który można jedynie kontemplować, ale w którym nie można w żaden sposób uczestniczyć. Co prawda ten ruch w górę jest w obrębie dynamiki samego utworu skuteczną przeciwwagą dla pierwszych czterech zwrotek

<sup>38</sup> Jerzy Jarniewicz, *Larkin...*, 128.

<sup>39</sup> Philip Larkin, *44 wiersze*, 102.

<sup>40</sup> Do najciekawszych należą: Jerzy Jarniewicz, *Larkin...*, 130-135; James Booth, *Philip Larkin...*, 167-168; Terry Whalen, *Philip Larkin and English Poetry* (London: The Macmillan Press, 1986), 17-20; Andrew Swarbrick, *Out of Reach. The Poetry of Philip Larkin* (London: The Macmillan Press, 1995), 135-137. Jednym z interpretatorów opowiadających się za „epifanicznym” odczytaniem poezji Larkina był Seamus Heaney; cf. „The Main of Light”, in *Philip Larkin*, ed. Stephen Regan, 23-31.

<sup>41</sup> Mimo że Larkina kojarzy się zazwyczaj z obsesyjnym i paraliżującym strachem przed śmiercią, istnieje przynajmniej jeden wiersz (*Potrzeby*) wyrażający niemal buddyjskie w duchu pragnienie pogrążenia się w nicości, która przynosi uwolnienie od natrętnych obowiązków dnia codziennego i poczucia jałowości życia; druga strofa tego wiersza brzmi następująco: „Pod tym wszystkim przetacza się chęć zapomnienia: / pomimo wszystkich zmyślnych napięć kalendarza, / Ubezpieczeń na życie, rytualnych tablek płodności, / Kosztownego wysiłku odwracania oczu od śmierci – / Pod tym wszystkim przetacza się chęć zapomnienia” (Philip Larkin, *44 wiersze*, 25).

(również na poziomie języka: podniosła dykcja zastępuje wulgarność poprzednich strof), pozostaje jednak jedynie ruchem oczu i wyobraźni, a nie całej osoby. Innymi słowy, możliwa jest jedynie swego rodzaju percepcja tej sfery bez możliwości partycypacji w niej. Jak zwykle okazuje się, że pełnia jest gdzie indziej, niż my jesteśmy<sup>42</sup>.

Być może najlepszym podsumowaniem niniejszych rozważań jest przytoczenie krótkiego wiersza *Piątkowy wieczór w hotelu Royal Station*:

Światło spływa niejasno z ukrytych w suficie  
 Baterii jarzeniówek na puste fotele,  
 Konfrontujące różne kolory odbicia.  
 Przez otwarte na oścież drzwi jadalnia ściele  
 Rozleglejszą samotność: noże, szkło i fajans,  
 Dywan milczenia. Portier przerzuca stroniczki  
 Nie sprzedanej gazety. Godziny mijają,  
 W Sali Konferencyjnej pełne popielniczki  
 Świadczą, że byznesmeni wrócili do Leeds.

Lampy palą się w bosych korytarzach. Cisza.  
 Całkiem jak fort, zamknięty, odizolowany –  
 Papier z nagłówkiem, w sam raz na wygnać list  
 Do domu (gdyby istniał gdzieś dom): *Noc się zbliża.*  
*Za opłotkami łamią się morskie bałwany*<sup>43</sup>.

Poza namacalnie „Hopperowską” atmosferą opustoszałego hotelu i charakterystycznego dla Larkina użycia szczegółu i synekdochy, narzucają się porównania z cytowanym na początku artykułu wierszem *W domu jest tyle smutku*. Dom (i wszystkie pozytywne konotacje tego rzeczownika) pozostają jedynie pewnym projektem, utopijną miarą idealnej rzeczywistości. Jest on nieosiągalnym symbolem pełnego życia, poczucia zadomowienia w świecie oraz metafizycznego bezpieczeństwa. Jednak bohater liryczny wiersza nie bez powodu używa trybu warunkowego – dom istnieje jedynie jako idealny wzorzec, który pozwala nam mierzyć stopień odstępstwa od niego. Nieprzypadkowo w oryginale rzeczowniki „*home*” i „*exile*” sąsiadują ze sobą. Pierwszy opisuje świat, jaki powinien istnieć, drugi – stan rzeczywisty. W pozbawionym nadziei świecie Larkina skazani jesteśmy na życie w dystopii; możemy z niej (czy raczej: w niej, gdyż ucieczka jest niemożliwa) jedynie pisać wiersz – „wygnać list”, daremną skargę na to, że prawdziwe życie jest zawsze gdzie indziej.

<sup>42</sup> Warto dodać, że Stanisław Barańczak we wstępie do zbioru swoich przekładów Larkina przeprowadza ciekawe rozróżnienie pomiędzy oficjalnym i nieoficjalnym głosem poety; ten drugi ma być afirmatywny, najczęściej jest on jednak ukryty pod kpiarskim i sarkastycznym tonem głosu oficjalnego. Wydaje się, że w ostatniej zwrotce *Wysokich okien* to właśnie ten drugi głos, poważny i dostojny, wysuwa się na pierwszy plan, odrzucając maskę ironicznego dystansu.

<sup>43</sup> Philip Larkin, *44 wiersze*, 104.

**Philip Larkin's Dystopias**

## S u m m a r y

This essay sets out to examine the problem of dystopia in the poetry of Philip Larkin. It may seem at first that his poetry is rather remotely related to dystopia, especially if we define it as a highly pessimistic narrative, which predicts and depicts the catastrophic state of mankind in the future. However, upon adoption of a slightly more comprehensive definition of dystopia, which defines it as a work of literature describing the subjective feeling of being in a “bad place”, Larkin’s poetry immediately reveals its dystopian dimension. For Larkin, this “bad place” is life itself with its irremediable finitude and inherent imperfection. That is why the bulk of his poetry is profoundly pessimistic. At the same time, Larkin knows that such constant awareness of ultimate pointlessness of life is an impossibility, and people must rely on certain analgesics, whose goal is to make life at least temporarily bearable. Two such pain-relieving strategies analysed in this essay include an effort to forge an intimate relationship with another person, and seeking solace in narratives of religion.