

WIT PIETRZAK
Uniwersytet Łódzki

Wulgaryzmy jako głos społecznego podziału. *Wysokie okna Philipa Larkina* i v. Tony'ego Harrisona¹

Vulgarisms As Voices of Social Allegiance. Philip Larkin's *High Windows* and Tony Harrison's v.

Słowa kluczowe: Philip Larkin, Tony Harrison, wulgaryzmy, poezja współczesna
Key words: Philip Larkin, Tony Harrison, vulgarisms, contemporary poetry

Dzisiaj wulgaryzmy w poezji nikogo już tak bardzo nie gorszą. Wręcz przeciwnie, ich użycie może dodać wierszom pikanterii albo otworzyć zupełnie niespodziewaną ścieżkę interpretacyjną. W poezji angielskiej słowa nieparlamentarne obecne są na szerszą skalę przynajmniej od przełomu modernistycznego drugiej dekady XX wieku. Choć każdy, kto utożsamia ten okres z twórczością Eliota, będzie zdziwiony (antysemityzm – tak, ale chamstwo – nigdy!), bo autor *Ziemi jałowej* stylizował się nie tylko na co dzień na gentlemana starej daty, ale także w poezji zachowywał się z równą dystynkcją. Pod tym względem jego najbardziej znany poemat jest wyjątkiem. Początkowo zatytułowana *He Do the Police in Many Voices* („Udaje policję na wiele głosów”), *Ziemia jałowa* dawała wyraz kryzysowi kultury wysokiej i szukała inspiracji, np. w nowo powstałej muzyce jazzowej. Rzecz do rozmiarów, jakie znamy, przyciął Pound, nadając dziełu Eliota wydźwięk mitycznego zmagania z ludzkim odrętwieniem. Jak na ironię, wprowadzenie podwórkowej łaciny na korytarze gmachu z kości słoniowej to zasługa autora *Mauberleya*. Przypomnijmy pierwsze wersy niesławnej Pieśni XV:

Scukrzali, leżący w glukozie,
napuszeni – w wacie
cuchnący jak tłuszcz w Grasse,
wielka szorstka dupa, srająca muchami [...] ²

¹ Praca naukowa finansowana przez Fundację na rzecz Nauki Polskiej (FNP).

² E. Pound, *Pieśni XV*, w: tegoż, *Wiersze, poematy i pieśni*, red. i tłum. L. Engelking, Wrocław 2012, s. 116.

Po Poundzie poeci klęli już znacznie odważniej. Jednak rewolta antymodernistyczna w latach sześćdziesiątych w Anglii przyniosła powrót do zarówno klasycznych form poetyckich, i jak najbardziej rodzimej (co według niektórych krytyków znaczyło zaściankowej) tradycji poetyckiej. W niniejszym artykule uwaga zostanie poświęcona jednemu z najpopularniejszych utworów liryki anglojęzycznej, wierszowi *Wysokie okna* Philipa Larkina; wiersz ten zestawiony jest tu z poematem *v.* młodszego o pokolenie od Larkina Tony'ego Harrisona. Kwestią kluczową w obydwu utworach jest pojęcie przynależności społecznej, które użycie języka wulgarnego problematyzuje. O ile Larkin używa przekleństwa po to, żeby w miarę rozwoju wiersza ukazać sterylność i naiwność tego typu idiomu, o tyle Harrison pokazuje, że język ten trzeba zasymilować, wskutek czego poezja może stać się dyskursem prawdziwie inkluzyjnym.

Larkin określił modernistyczne odwołania do tego, co Eliot nazwał „metodą mityczną” jako „pospolitą rekwizytornię mitów”, stwierdzając po prostu, że poezja to zapis doświadczenia, „fizyczne uwolnienie albo rozwiązanie splotu palących potrzeb – chęci tworzenia, uzasadniania, chwalenia, wyjaśniania, uzewnętrzniania, zaleźnie od okoliczności”³. W *Wysokich oknach* owym doświadczeniem czekającym na uzewnętrznienie jest, jak to często u Larkina, gorycz, której wyraz daje on już w pierwszej strofie, wulgarnie opisując dwoje młodych ludzi. Wulgaryzm ów przykuwa uwagę, a jest szczególnie zaskakujący dla czytelnika poezji Larkina, w której niewiele znaleźć można dosadnych słów (w przeciwieństwie do Tony'ego Harrisona, którego jednym ze znaków rozpoznawczych jest wprowadzenie do poezji języka pełnego przekleństw i inwektyw). W słynnym poemacie *v.* Harrison folguje sobie zupełnie, klnąc wyjątkowo szpetnie ustami młodego pseudokibica, który pojawia się w wierszu jako adwersarz poety. Jednak w obydwu przypadkach wulgarny język służy nie tylko wyrażeniu silnych, negatywnych uczuć, lecz także sam staje się przedmiotem zmagania. Do kogo bowiem, zapytują obaj poeci, należą te wszystkie przekleństwa?

W pierwszej strofie *Wysokich okien* siedzący w jakimś publicznym miejscu poeta spogląda na „parę szczeniaków”:

Kiedy widzę parę szczeniaków
I wiem, że on ją pierdoli, a ona
Bierze pigułki lub wkłada sobie kapturek,
Jestem pewien, że to właśnie jest raj,
O jakim każdy staruch marzył całe życie [...]⁴.

³ *Borges? A kto to taki?* Z Philipem Larkinem rozmawia Robert Philips, przeł. A. Arno, „Literatura na Świecie” 2011, nr 3–4, s. 354.

⁴ Wiersz cytuję w przekładzie J. Jarniewicz, *Larkin. Odstuchiwanie wierszy*, Kraków 2006, s. 121–122.

Warto przypomnieć, że wiersz skomponowany był w 1967 roku, gdy kulturę popularną zdominowały ruchy młodzieżowe. Jak pisał Larkin w *Annus Mirabilis*, „Stosunek płciowy rozpoczął się w roku / Tysiąc dziewięćset sześćdziesiątym trzecim” – niestety, „Dla mnie za późno”. W zakończeniu wiersza poeta stwierdza, że „Życie było piękniejsze w roku / Tysiąc dziewięćset sześćdziesiątym trzecim”, choć nie brak tu ironii, bo piękno tego roku polega między innymi na tym, że „Życie zmieniło się [...] w pasmo / Udanych skoków na bankową kasę”⁵. Jeśli więc młodzież żyje teraz w piękniejszym świecie, to jest to płaskie piękno nieświadomości. W *Wysokich oknach* niechęć dla młodego pokolenia jest zdecydowanie silniejsza niż w autoironicznym, ale też pełnym tęsknoty, *Annus Mirabilis*. Wulgaryzm w *Wysokich oknach* jest też wyraźnie, wręcz nie-Larkinowsko agresywny. W *To może taki wierszyk* (jedynym, poza *Wysokimi oknami*, wierszem w całym opus Larkina zawierającym w oryginale słowo „fuck”) poeta również daje upust swojej niechęci dla młodości – „Jebią ci życie mamcia z tatkiem, / Może i nie chcą, ale jebią”⁶ – lecz czyni to z dużą dozą sarkazmu, cały czas balansując między zarzutem a kpiarstwem i krotochwilą. W *Wysokich oknach* poeta pełen jest gniewu i niechęci dla – w sumie Bogu ducha winnej – pary. Dla ścisłości zwróćmy uwagę, że nie wiadomo, co akurat „szczeniaki” te robią, równie dobrze mogą po prostu rozmawiać, a to sprośna i wypaczona frustracją wyobraźnia podmiotu lirycznego podsuwa mu nieobyczajne obrazy. Raj, o którym mówi poeta, jest więc podszyty ironią, ale też nie do końca, bo przecież „każdy staruch”, włączając w to samego poetę, o takim „marzył całe życie”. Jeśli więc dla poety młodzi są pełni ohydy, to jego własne pokolenie nie jest lepsze. Sam zaś podmiot wiersza, gardzący zarówno starszymi, jak i młodszymi, choć zazdrosny o ich przywileje, które nie obejmują jednak jego, jawi się jako figura zdecydowanie najmniej przyjemna.

W kolejnych wersach poeta daje się poznać jako produkt ciężkich czasów, nie tylko z uwagi na konserwatyzm obyczajowy, ale też „lęk w ciemnościach / Przed piekłem” i wyjawieniem, „Co sądzi o księdzu”. Wulgaryzmy nie pojawiają się już do końca wiersza, zastąpione językiem zdecydowanie bardziej poetyckim. Na tle całości pierwsze trzy wersy z osadzonym pośrodku wulgaryzmem wyróżniają się tym bardziej, że sugerują, iż poeta nie bluźni na co dzień, ale po prostu przytrafiło mu się przekleństwo, słowo nienaturalne w jego ustach, za to powszechne wśród przedstawicieli rewolucji punkowej drugiej połowy lat siedemdziesiątych. Kiedy więc tomik *Wysokie okna* trafił do księgarń w 1974 roku, a szczególnie po wydaniu broszurowym z 1979 roku, drugi wers wiersza musiał nieodmiennie kojarzyć się z nafaszerowanymi obscenicznym wręcz językiem wystąpieniami muzyków punkowych w rodzaju

⁵ P. Larkin, *Annus Mirabilis*, w: tegoż, *Zebrane*, przeł. i red. J. Dehnel, Wrocław 2008, s. 122.

⁶ P. Larkin, *To może taki wierszyk*, w: tegoż, *Zebrane*, s. 118.

członków Sex Pistols. Choć tego Larkin przewidzieć nie mógł, to na pierwszy rzut oka wydaje się, że część języka buntu weszła także w jego uzus. Chłopak dziewczynę „pierdoli” i to jest raj, ale przecież podmiot liryczny nie znosi tego miejsca, obrzydzeniem napawa go bezceremonialny stosunek do seksu. W porównaniu do opisu chwili obecnej, przeszłość – czasy niby to dusznej młodości poety – wydaje się znacznie przyjemniejsza.

Więzy i gesty zepchnięte na bok
 Jak przestarzała żniwiarka,
 A wszyscy młodzi w dół lecą na długiej zjeżdżalni
 Do szczęścia, bez końca [...].⁷

Świetnie podsumowuje to przejście od obrazu doczesnego rajy do wieloznacznej ewokacji przeszłości Ryan Hibbett:

Na początku Larkin zazdrośnie sugeruje, że młodzi przeżywają w rzeczywistości to, czego wcześniejsze pokolenie doświadczyło tylko w wyobraźni; używając obrazu „przestarzałej żniwiarki” prezentuje „więzy i gesty”, które obecne pokolenie odrzuciło. Jednakże w tej zazdrości osadzona jest też nostalgia Larkina za tym, co zostało utracone; „więzy” mogą odnosić się do istotnych i trwałych (choć potencjalnie opresyjnych) związków międzyludzkich, „gesty” zaś przynoszą konotacje z dawnymi honorem i godnością. Nie tylko radość, ale i smutek wywierają z obrazu spisanej na straty żniwiarki, symbolu brytyjskiej pomysłowości i przedsiębiorczości, które są teraz spychane na margines przez zmieniający się system wartości⁸.

Ponadto obraz młodych ludzi, którzy „leczą na długiej zjeżdżalni / Do szczęścia, bez końca”, sugeruje upadek bardziej niż wzlot ku szczęściu. Jeśli więc terażniejszość jest rajem, to jest to raj na opak, gdzie wszystkie wartości zostały zdyskredytowane. Zamykający wiersz obraz wysokich okien wzmacnia wrażenie, że pozornie lepszy świat późnych lat sześćdziesiątych to tylko miraż:

[...] I wtedy natychmiast
 Szybciej niż słowa zjawia się myśl o wysokich oknach:
 Szkło, co pojmuje słońce,
 A za szkłem głębia błękitu, która mówi
 O niczym, i jest nigdzie, i jest bez końca.⁹

Okna są wysokie, niedostępne – choć wpuszczają promienie słońca, by przypomnieć spoglądającym z dołu ludziom, że gdzieś tam jest wolność, gdzieś tam, za szkłem i za językiem istnieje coś, co łatwiej byłoby nazwać rajem.

⁷ P. Larkin, *Wysokie okna*, w: tegoż, *Zebrane*, s. 105.

⁸ R. Hibbett, *Philip Larkin, British Culture, and Four-Letter Words*, „The Cambridge Quarterly” 2014, nr 2, s. 133.

⁹ P. Larkin, *Wysokie okna*, w: tegoż, *Zebrane*, s. 105.

W ten sposób podmiot wiersza przechodzi od idiomu wulgarnego do wysoce poetyckiego. Sama zresztą idea wysokich okien nosi w sobie wzniosłość, o którą trudno gdzie indziej w twórczości Larkina. Jeśli jednymi z definicyjnych cech poezji jego i innych pisarzy pokolenia związanych z tzw. „the movement”, miałby być „nonkonformizm, chłód, naukowość i analityczność”¹⁰, to zakończenie *Wysokich okien* jest dowodem na nietypowość tego wiersza. Oto Larkin staje przed obrazem, którego nie da się analitycznie przedstawić, ale przecież właśnie tego dokonuje poeta. Uciekając się do oksymoronu, Larkin odwołuje się do tradycji szerszej niż tylko ostatnie dwie dekady poezji antymodernistycznej. Jego punktem odniesienia stają się takie dzieła, jak *Raj utracony* Johna Milтона z opisem piekła jako „mrok widzialny” [„mroku widzialnego”]¹¹ oraz cała późniejsza tradycja wzniosłości romantycznej, tyle że wizja Larkina sprowadza się do próby opisanego klatki, nie zaś niesamowitego królestwa wyobraźni; jak ujął to Seamus Heaney, „u Larkina przestrzenie słońcem porażone prowadzą do nieskończoności tak pustej i neutralnej jak owe »oślepiające przednie szyby aut«, które lśnią bezładnie i bezsensownie w *Weselach w Zielone Świątki*”¹². Nie ma wyjścia z pomieszczenia z wysokimi oknami, nie ma nawet słów na samo pomieszczenie, a jeśli są, to jedynie takie, które wymykają się umysłowi.

W kontekście języka swoiście wzniosłego, czegoś, co można by nazwać „patosem nicości” – jednocześnie ciężącym ku pytaniom metafizycznym i od tych pytań się odzegnującym¹³ – początkowy wulgaryzm okazuje się wybiegiem wysoce dwuznacznym. Poeta rozumie, że raj, tak samo zresztą jak i piekło, to koncepcje złożone, wielowymiarowe i paradoksalne w swej istocie – zwyczajny język nie jest w stanie ich wyrazić. Jeśli więc ucieka się on do wulgarnego żargonu młodzieżowego, to czyni tak po to, żeby pokazać, jak sromotnie ów język upraszcza wszystkie sprawy. Na większą skalę poeta przechwytuje dyskurs rebelii, pełne agresji przekleństw charakterystyczne dla Sex Pistols i pokazuje, że język ten zdolny jest mówić tylko o gniewie, o niechęci, ale nie należy do poważnej poezji, bo nie potrafi wyjść poza nieokrzesaną dosłowność. Jeśli zatem pojawiający się w drugim wersie wulgaryzm jest zapożyczeniem z języka kultury młodzieżowej, to jednocześnie Larkin język ten wyszydza na równi z niezdającymi sobie nawet sprawy ze swego zniewolenia „szczeniakami”.

O ile ani *Wysokie okna*, ani *To może taki wierszyk* nie budziły kontrowersji swoim użyciem podwórkowej łaciny, o tyle poemat *v. Harrisona* przysporzył mu nie lada zmartwień. *V.* powstał w połowie lat osiemdziesiątych, dwadzieścia jeden lat po publikacji tomu *Wysokie okna*, a debiut swój miał

¹⁰ A. Hartley, *Poets of the Fifties*, „Spectator” 27 sierpnia 1954, s. 23.

¹¹ J. Milton, *Raj utracony*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 2011, s. 24.

¹² S. Heaney, *Radość lub noc: rzeczy ostateczne w poezji W. B. Yeatsa i Philipa Larkina*, przeł. J. Jarniewicz, w: *Zawierzyć poezji*, red. S. Barańczak, Kraków 1996, s. 226.

¹³ Zob. J. Jarniewicz, dz. cyt., s. 134.

w telewizji. Czytany przez samego autora poemat zyskał natychmiastowy rozgłos. W zamyśle *v.* jest raportem o stanie państwa: walce klas i ras, efektach thatcheryzmu w północnych regionach Anglii (zwłaszcza w rejonach Leeds i Newcastle), pogoni za pieniądzem, ale przede wszystkim jest to wiersz o poszukiwaniu języka szczerej artystycznej ekspresji.

Poemat – podobnie jak jego prekursor *Elegia napisana na wiejskim cmentarzu* Thomasa Graya – rozpoczyna się obrazem poety przychodzącego na cmentarz, kiedy „Światem już tylko ciemność”, jak pisze Gray, „i myśl moja włada”¹⁴. Jak co roku większość nagrobków pokryta jest namalowanymi sprejem wulgaryzmami. Okazuje się, że wandalami są pseudokibice miejscowego klubu piłkarskiego Leeds United. Chociaż poeta pełen jest gniewu, zwłaszcza gdy odkrywa, że grób jego rodziców nie został oszczędzony – to w skandalicznym zachowaniu chuliganów widzi również przejaw agresji zrodzonej na skutek osamotnienia i braku perspektyw na przyszłość dla młodych mieszkańców miasta. Pośród licznych „nieokrzyszanych pięcioliterowych słów”¹⁵ dostrzega powtarzającą się literę „v”. Dla kiboli „v” oznacza po prostu *versus*: ich zespół jest przeciw każdemu innemu, ale poeta dostrzega głębsze konotacje:

To V to wszystkie versusy życia
od Leeds v. Derby, czarny/biały
i (jak się niestety okazało) mąż v. żona,
Komuniści v. Faszyści, Lewica v. Prawica,

klasa v. klasa z grymasem jak kiedyś zajadłym,
niekończąca się przemoc NAS i ICH,
uosobiona w 1984
przez Szefa MacGregora i Górnicze Związki,

Hindus/Sikh, dusz/ciało, umysł v. serce,
Wschód/Zachód, mężczyzna/kobieta a każde
starcie toczy się w człowieku [...]. (*v.* 238)

Powtarzające się „v” to więcej niż tylko wyraz gniewu fanatycznego kibica, to kondycja społeczeństwa angielskiego¹⁶, a można by zaryzykować

¹⁴ T. Gray, *Elegia napisana na wiejskim cmentarzu*, w: *Od Chaucera do Larkina*, przeł. i red. S. Barańczak, Kraków 1993, s. 240.

¹⁵ T. Harrison, *v.*, Newcastle upon Tyne 1989, s. 237. Dalej cytaty lokalizuję w tekście jako *v.* z podaniem numeru strony. Przekładu wszystkich cytowanych fragmentów poematu dokonał autor artykułu.

¹⁶ Na uwagę zasługuje tu fakt, że poemat Harrisona pozostaje prekursorskim oskarżeniem brytyjskiego systemu klasowego, który rodzi patologie. W ostatnim czasie poezja z Wysp mniej zdaje się skupiać na problemie klasowości, choć nie jest to kwestia zupełnie nieobecna – wspomnieć tu należy zaangażowaną politycznie lirykę Jeremy’ego H. Prynne’a i Kestona Sutherlanda; za to proza pozostaje czuła na niesprawiedliwości podziału społecznego. W jednym z wywiadów pisarz szkocki Ian Rankin stwierdził, że „powieść kryminalna jest niemal produktem kapitalizmu”, a zatem tematem jej stają się „nierówności społeczne”.

twierdzenie, że również zachodniego. Ciągłe zmagania na tle ideologicznym, politycznym, ekonomicznym mają źródło w braku zaangażowania w sprawy społeczne.

Tam, gdzie były wazony na kwiaty i balie
na wodę, i zsypy na zwiędłe kwiaty
teraz puszki po piwie kibic z Leeds walnie.
nie tylko oni są winni, również ja i ty. (v. 239)

Nikogo na dostatnim południu Anglii nie obchodzi los górników po zamknięciu wielu kopalń przez rząd Thatcher w ramach zwiększania rentowności przemysłu brytyjskiego w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. A jeszcze bardziej nielicznych interesują prawdziwe powody bezmyślnej agresji młodych ludzi. Harrison nie oszczędza poetów, których sztuka – komponowanie wersów – obecna jest w słowie *versus*. Przekleństwa wymalowane sprejem na grobach to zatem wyraz podstawowej potrzeby ekspresji piętrzących się gniewu i frustracji. Już na tym etapie wiersza widać, że podmiot liryczny Harrisona, w przeciwieństwie do Larkinowskiego, nie potępia zbuntowanego pokolenia, ale próbuje je zrozumieć. Jednak pomimo faktu, że wywodzi się z Leeds, zajmuje on pozycję zewnętrznego obserwatora, nie należąc już do społeczności.

Sprawa ulega zmianie, gdy nagle namysł poety przerywa głos młodego skina:

Co te nieokrzeseane słowa pokazują?
Co też ten akt agresji sugeruje?
Czy duchom swą ksenofobię okazują,
Może to *cri-de-coeur* za dawno zmarłym?

A co to, to twoje *cri-de-coeur*, ty cipo? Gadać
jak twoja matka nie umiesz. Pomyśl o niej!
Tylko po jebanym Grecku umiesz szprechać?
Idź się pierdol się ze swoim cri-de-coeur! (v. 241)

Dla młodego chuligana sprawa jest prosta: my v. oni, zgodnie z logiką znanego sonetu Harrisona zatytułowanego *Them and [uz]* („Oni i my”), gdzie poeta odrzuca jednolitość kultury wysokiej, „tworząc tekst graficznie i fonicznie niejednolity, jaskrawie hybrydyczny”¹⁷. W v., podobnie jak w *Them and [uz]*, ważną rolę odgrywa kwestia języka. Oksfordzki akcent i zapożyczenia z francuskiego lub łaciny są znakami statusu oraz intelektualnego wyrafinowania

Cyt. za B. Korte i G. Zipp, *Poverty In Contemporary Literature*, London 2014, s. 41. Zob. też M. Amis, *Lionel Asbo. Raport o stanie państwa*, przeł. K. Karłowska, Warszawa 2013, R. Doyle, *Paddy Clarke Ha Ha Ha*, przeł. B. Stokłosa, Warszawa 1995, A. Hollinghurst, *Linia piękna*, przeł. L. Haliński, Warszawa 2005.

¹⁷ J. Jarniewicz, *W brzuchu wieloryba. Szkice o dwudziestowiecznej poezji brytyjskiej i irlandzkiej*, Poznań 2001, s. 90.

ludzi, dla których poezja jest przeznaczona. Harrison sprzeciwia się takiemu stanowisku, uważając je za uproszczenie i w sonecie przypomina Williama Wordswortha, który w słynnej przedmowie do *Ballad lirycznych* pisał, iż głównym jego celem jest „wybieranie zdarzeń i sytuacji z życia codziennego i relacjonowanie ich czy też opisanie, od początku do końca, w miarę możliwości językiem naprawdę używanym przez ludzi”¹⁸ – nie zaś dostojną angielszczyzną pisarzy w rodzaju Samuela Johnsona. W *v.* walka o język przedstawiona zostaje w postaci dialogu pomiędzy poetą a skinem; lecz tu sprawa jest bardziej złożona, bo chuligan odrzuca lirykę w jakiegokolwiek postaci, przypominając poecie, że jego pochodząca z klasy robotniczej matka „nie rozumiała twojej zasranej sztuki! / Dla niej ta twoja pieprzona poezja była wulgarna!” (*v.* 241). Wszelkie próby przekonania chłopaka, że wiersz może pomóc – „tę książkę piszę po to, niewdzięczna ty cipo, / żeby takich, jak ty wreszcie usłyszeli” (*v.* 242) – zostają wyszydzone. Skin nie ma większych ambicji, nie potrzebuje być słyszany, przynajmniej na pozór, bo jego obsceniczny język nafaszerowany pełną nienawiścią wulgarnością zdradza frustrację i Larkinowski brak nadziei. Jedyne, co skinowi pozostaje, to bezsensowne akty wandalizmu, walka nie w jakimś celu, ale dla poczucia chwilowej ulgi.

Przełom nadchodzi w siedemdziesiątej strofie. Poeta rzuca wyzwanie skinowi, „Jeśli taki z tego jesteś dumny, własne imię dopisz tu /, gdy znowu upity piwkiem i uzbrojony w sprej / pójdiesz tym skrótem po kolejnym meczu” (*v.* 244). W odpowiedzi, „aerozolem wypisał swoje imię, które okazało się moim” (*v.* 244). Stopniowo uświadamiamy sobie, że młody gniewny, którego głos dobiega nie wiadomo skąd, jest projekcją dawnego „ja” poety. Wydawało się, że zostało ono pogrzebane przed laty, kiedy wyjechał on z Leeds na studia, ale teraz długo budowana fasada człowieka kultury zostaje zniszczona: „Jedna część mnie jeszcze żyje, lecz inna umarła, / Gdy skin częściowo wysprejował moje imię pośród martwych” (*v.* 244). Po napisaniu swojego imienia skin znika, jak gdyby z powrotem został wchłonięty przez jaźń poety. Jednak w tym momencie podmiot liryczny ulega zmianie, powoli odkrywając swoją złożoną tożsamość.

Opis powrotu do domu z cmentarza staje się ewokacją przestrzeni konfliktu we współczesnym świecie: wojna klas nadal trwa, a do tego dochodzi szerzący się rasizm i toczące się ciągle w różnych zakątkach globu wojny. Wydaje się, że ta jedna litera – *v.* – pozostaje najlepszym komentarzem do kondycji współczesnego świata. W poecie wzbiera żal, który wydaje się sugerować, że język skina, jego wulgarny pogląd na życie, jest w rzeczywistości najlepszym opisem rodzimej i międzynarodowej sytuacji społecznej. Jednak w zakończeniu wiersza Harrison znajduje inną odpowiedź na wszędzie widoczną panoramę zapaści:

¹⁸ W. Wordsworth, Przedmowa do *Ballad lirycznych*, przeł. K. Tarnowska, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830: Anglia, Niemcy, Francja*, red. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 45.

Ci, których miłością obdarzamy stają się kotwica,
gdy cumy naszych więzów krwi pękają.
Lecz głos, co gniewem się zanosi, krzyczy: cwel!
To skin ze sprejem, którego spotkałem rano.

Nie chciałby tego wiedzieć mój *alter ego*,
Przez gardło by nie przeszło słowo MIŁOŚĆ,
Skińskie UNITED murem stoi za poeta[.] (v. 248)

Jeśli istnieje wyjście z pułapki ciągłego konfliktu, to jest nią miłość do drugiej osoby. W namalowanych na grobach słowach „United v.”, po których następuje nazwa dowolnej innej drużyny, Harrison dostrzega nierozzerwalną parę dialektyczną. Tak jak u Hegla, uniwersalne prawo konfliktu pociąga za sobą konieczność przewyciężenia przeciwieństw: teza – antyteza – synteza. W kontaktach międzyludzkich za tę syntezę, jak sugeruje Harrison, odpowiada miłość. W ten sposób język wulgarny, dający wyraz nienawiści i frustracji, jest konieczną, choć prymitywną i z konieczności srodze uproszczoną formą buntu wobec zastanych norm i reguł podtrzymujących od lat panujące podziały społeczne. Dopiero zinternalizowawszy wulgarną mowę skina, poeta potrafi znaleźć drogę do pojednania gniewnego „ja” buntu i refleksyjnego „ja” poezji.

Na koniec zwróćmy uwagę, że Larkin koniec końców odcina się od obscenicznego języka pokolenia rebelii, wyszydając jego prostotę i pozorne wyzwolenie; w przeciwieństwie do „odludka z Hull”, Harrison przyjmuje wulgarny idiom po to, aby zjednoczyć wysoki rejestr liryki z potoczną mową ulicy. W efekcie takiego połączenia powstaje sztuka zdolna objąć cały świat, zarówno przeszłość, jak i teraźniejszość. Gdy Larkin klnie, to czyni to z zewnątrz świata współczesnej kultury młodzieżowej, rozumie on, że tego typu słowa mogą dodać pikanterii albo być zabawne¹⁹, ale nigdy nie wyrażają złożoności życia ani nie powstrzymają strachu przed śmiercią; Harrison wpuszcza inwektywy do v. z pozycji szczerego użytkownika tego typu słów, ale też kogoś, kto nie zna innego sposobu na wyrażenie kłębiących się w nim frustracji. Toteż Harrison przemawia w wierszu jako „wandal po sublimacji”²⁰, nieogarnięty obezwładniającym gniewem, ale gotowy szukać nowych połączeń pomiędzy tradycyjnie rozbieżnymi ideami. Do tych „szczeniaków”, w których Larkin widział tylko błogą nieświadomość, Harrison skromnie i z zastanowieniem wyciąga rękę jako partner, ale też przewodnik.

¹⁹ W często pełnych humoru listach do przyjaciół (zwłaszcza Kingsleya Amisa, też znanego dowcipnisia) Larkin potrafi doskonale skalkulować, gdzie zmieścić przekleństwo, aby wywołać uśmiech na twarzy czytelnika. Gdy zmarł H. G. Wells, Larkin skwitował go tak: „Nie umiał drań pisać, nie umiał drań myśleć, umiał za to pisać drańsko dobre drańskie romanse naukowe, drań jeden”. *Selected Letters of Philip Larkin*, red. A. Thwaite, London 1992, s. 122.

²⁰ B. Woodcock, *Classical Vandalism: Tony Harrison's Invective*, „Critical Quarterly” 1990, nr 2, s. 60.

Bibliografia

Źródła

- Harrison Tony, *v.*, Newcastle upon Tyne 1989.
 Larkin Philip, *Selected Letters of Philip Larkin*, red. Anthony Thwaite, London 1992.
 Larkin Philip, *Zebrane*, przeł. i red. Jacek Dehnel, Wrocław 2008.
 Philips Robert, *Borges? A kto to taki? Z Philipem Larkinem rozmawia Robert Philips*, przeł. Anna Arno, „Literatura na Świecie” 2011, nr 3–4, s. 331–354.

Opracowania

- Amis Martin, *Lionel Asbo. Raport o stanie państwa*, przeł. Katarzyna Karłowska, Warszawa 2013.
 Doyle Roddy, *Paddy Clarke Ha Ha Ha*, przeł. Bożena Stokłosa, Warszawa 1995.
 Gray Thomas, *Elegia napisana na wiejskim cmentarzu*, w: *Od Chaucera do Larkina*, przeł. i red. Stanisław Barańczak, Kraków 1993, 240–242.
 Hartley Anthony, *Poets of the Fifties*, „Spectator” 27 sierpnia 1954, s. 22–23.
 Heaney Seamus, *Zawierzyć poezji*, red. Stanisław Barańczak, Kraków 1996.
 Hibbett Ryan, *Philip Larkin, British Culture, and Four-Letter Words*, „The Cambridge Quarterly” 2014, nr 2, 120–139.
 Hollinghurst Alan, *Linia piękna*, przeł. Lesław Haliński, Warszawa 2005.
 Jarniewicz Jerzy, *Larkin. Odstuchiwanie wierszy*, Kraków 2006.
 Jarniewicz Jerzy, *W brzuchu wieloryba. Szkice o dwudziestowiecznej poezji brytyjskiej i irlandzkiej*, Poznań 2001.
 Korte Barbara i Georg Zipp, *Poverty In Contemporary Literature*, London 2014.
 Milton John, *Raj utracony*, przeł. Maciej Słomczyński, Warszawa 2011.
 Pound Ezra, *Wiersze, poematy i pieśni*, red. i tłum. Leszek Engelking, Wrocław 2012.
 Woodcock Bruce, *Classical Vandalism: Tony Harrison's Invective*, „Critical Quarterly” 1990, nr 2, 50–65.
 Wordsworth William, *Przedmowa do Ballad lirycznych*, przeł. Krystyna Tarnowska, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830: Anglia, Niemcy, Francja*, red. Alina Kowalczykowa, Warszawa 1995.

Summary

In the present article I set out to investigate the role of vulgarisms in Philip Larkin's *High Windows* and Tony Harrison's long poem „*v.*” The key problem at issue here is the notion of social belonging, which both poems probe into. While Larkin uses the curse in order, as the poem unravels, to show the naivety and sterility of vulgar language, Harrison shows that that kind of language needs to be assimilated, for only in that case can poetry become a discourse accepting of otherness. Thus Larkin is revealed here as a critic of the rebellious generation that regards vulgar language as their principal means of expression, whereas Harrison positions himself as their advocate and, to some extent, leader of the „angry young men” of the 1980s in Britain.