

Józefina Piątkowska - Brzezińska
Uniwersytet Warszawski

**Samotność, smutek i ironia
– o trzech wspólnych aspektach
poezji Philipa Larkina
i malarstwa Edwarda Hoppera**

Wprowadzenie

Wysokie Okna (*High Windows*) to tytuł ostatniego tomiku angielskiego poety Philipa Larkina (1922–1985). Tak mogłaby również brzmieć nazwa wielu obrazów amerykańskiego malarza Edwarda Hoppera (1882–1967), który często właśnie przez wysokie okna ukazuje nam swoje postaci, dając im jednocześnie możliwość patrzenia przez nie na świat. Dzieła tych dwóch artystów, należących do innych pokoleń i tworzących w różnych dziedzinach sztuki i krajach, wzbudzają u odbiorców podobne emocje i wywołują zbieżne komentarze. Ich prace inspirują do wypowiedzi, w których nieustannie powtarzają się pojęcia takie jak: *samotność*, *smutek* i *ironia*.

Celem niniejszego artykułu jest analiza trzech wyżej wymienionych kategorii w twórczości Larkina i Hoppera: rozpatrzymy, w jaki sposób poeta obrazuje je w słowach, a malarz na płótnach. Jakimi środkami artystycznymi się posługują, aby wypowiedzieć się o samotności, wywołać smutek i wyrazić ironiczne spojrzenie na świat? Kontemplując wybrane zjawiska w wierszach i obrazach, przenikniemy jednocześnie do idiosylów obu twórców, by pokazać, jak korespondują między sobą różne ich aspekty.

Edward Hopper to najbardziej znany artysta amerykańskiego realizmu. Pierwsze sukcesy zaczął odnosić w drugiej połowie lat 20. XX wieku. Od następnej dekady prawie corocznie organizowano wystawy indywidualne jego dzieł malarskich oraz regularnie brał udział w zbiorowych wystawach współczesnego malarstwa amerykańskiego. W 1952 roku poparł grupę Reality protestującą przeciw dominacji malarstwa abstrakcyjnego w zbiorach nowojorskiego Muzeum Sztuki Współczesnej (MoMA).

Philip Larkin jako poeta zadebiutował w 1945 roku tomikiem wierszy *Północny Statek* (*North Ship*)¹. Był wówczas młodym absolwentem Oxfordu znajdującym się pod wpływem anglosaskiego modernizmu. Pierwszy rozgłos przyniósł mu zbiór *Mniej Oszukani* (*Less Deceived*) wydany w 1955 roku, napisany w nowej, zrodzonej z fascynacji poezją Thomasa Hardy'ego stylistyce, której Larkin pozostał wierny do końca życia. Na każdy z dwóch kolejnych tomów czytelnicy czekali dekadę: w 1964 roku ukazał się tomik *Wesela w Zielone Świątki* (*The Whitsun Weddings*), a w 1974 roku *Wysokie Okna* (*High Windows*).

Wiarygodność przedstawianego życia jest zasadą łączącą dzieła obu artystów. Jej istota tkwi w zwyczajności obrazowanych sytuacji. Nie ma tu głośnych sensacji, wielkich namiętności ani heroiczných postaci. Ich uwaga koncentruje się na tym, co możemy z największym prawdopodobieństwem zobaczyć, wychodząc z domu, oraz czego na ogół doświadczamy, kiedy w nim zostajemy. W bycie tłumy Larkin i Hopper znajdują kilka wspólnych, centralnych dla ich artystycznych wypowiedzi tematów.

1. Słowo wstępne o związkach między poezją i malarstwem

Najstarsze słowa komentujące związek między poezją i malarstwem należą do Symonidesa: „Malarstwo jest niemą poezją, a poezja mówiącym malarstwem”². Na przestrzeni wieków także poeci i malarze wypowiadali się w duchu myśli starożytnego filozofa. Leonardo da Vinci definiował malarstwo jako „poezję, która jest widziana, ale niesłyszana”³, a Pablo Picasso tłumaczył, iż „malarstwo to poezja i jest zawsze tworzone dzięki giętkim rymom”⁴. Edward E. Cummings, odnoszący sukcesy i w malarstwie, i w poezji, nazywał siebie „autorem obrazów i rzemieślnikiem słów”⁵. Wallace Stevens związkowi między poezją a malarstwem poświęcił cały esej, w którym stwierdził: „Każdy poeta musiał zauważyć, jak często jakiś szczegół lub uwaga, mające związek z malarstwem, odnoszą się także do poezji. Prawda jest taka, że istnieje szereg spostrzeżeń w stosunku do malarstwa – często są to spostrzeżenia, poczynione przez samych artystów – które są tak samo istotne dla poetów, jak i dla malarzy”⁶.

¹ Tłumaczenie tytułu na język polski – Józefina Piątkowska-Brzezińska (JP). Tłumaczenia pozostałych tytułów zbiorów poetyckich i wierszy w tekście podaję za: Ph. Larkin, *Zebrane*, tłum. J. Dehnel, przedmowa: J. Jarniewicz, Biuro Literackie, Wrocław 2008 (chyba że wskazano inaczej).

² Cyt. za.: F.R. Rogers, *Painting and Poetry. Form, Metaphor, and the Language of Literature*, Buckenell University Press, Lewisburg 1985, s. 41. Tu i dalej: tłumaczenia definicji i cytatów z języka angielskiego: JP, za wyjątkiem przekładów wierszy oraz cytatów przytaczanych za: F. Lipiński, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013.

³ Tamże, s. 41.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

⁶ W. Stevens, *The Relations between Poetry and Painting*, [w:] *The Necessary Angel. Essays on Reality and the Imagination*, Vintage Books, New York, 2011, s. 160.

Może zatem zaskakiwać, iż w historii sztuki i krytyce literackiej, jak stwierdza polski badacz Seweryn Wysłouch, negacji związków między sztukami było znacznie więcej niż uzasadnień⁷. Jednocześnie – jak zauważa włoski krytyk literacki i eseista Mario Praz w obszernej pracy *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych* – „idea pokrewieństwa sztuk do tego stopnia zakorzeniła się w ludzkich umysłach od najdawniejszych czasów, że musi być w niej coś więcej i coś głębszego niż próżna spekulacja (...)”⁸.

Na bibliotecznych półkach znajdujemy liczne opracowania poświęcone relacji między słowami a obrazami. Aaron Kibedi Varga we wstępie do artykułu *Kryteria opisu relacji między słowem a obrazem* zwraca przy tym uwagę na fakt, że: „Choć na temat relacji między słowem a obrazem napisano już wiele, nie podjęto jak dotąd zbyt wielu wysiłków, by wyjaśnić ogólne problemy, podstawowe dla tego obszaru badań”⁹. Jedną z niedopracowanych kwestii pozostaje metodologia i jej główne aspekty: „Uzasadnienie powstawania werbalnych i wizualnych artefaktów, transfer metod zastosowanych w jednym z tych obszarów do drugiego, a także tożsamość lub zróżnicowanie idiomu krytycznego przywoływanego w obu tych obszarach jednocześnie bądź w każdym z nich osobno”¹⁰.

Drugą ważną kwestią, o której pisze Varga i której poświęca swoje rozważania, jest „różnorodność fenomenów mieszczących się w dziedzinie relacji słowa i obrazu”¹¹. Autor identyfikuje ogólne kategorie pozwalające na klasyfikację owych relacji. Do podstawowych związków na poziomie przedmiotowym zalicza on dwa przypadki, gdy słowo i obraz występują symultanicznie lub konsekwentnie. W pierwszym przypadku widz odbiera słowa i obrazy jednocześnie, na przykład czytając komiks. W drugim przypadku artysta zainspirowany tekstem wykonuje ilustrację lub pisarz/poeta zafascynowany obrazem tworzy ekfrazę, czyli jego artystyczny opis w literaturze. Przykładem tu mogą być ilustracje Salvadora Dalego do *Alicji w Krainie Czarów* lub wiersz Wisławy Szymborskiej *Dwie mały Bruegla*.

Materiał, który jest przedmiotem analizy niniejszego artykułu, nie mieści się jednak w żadnej z kategorii zaproponowanych przez Vargę. Nie mamy tu do czynienia ani z ekfrazą, ani z ilustracją. Porównujemy ze sobą dzieła, które powstawały niezależnie od siebie nawzajem. Nasze podejście jest bliższe podejściu Praza, wyodrębniającego w swojej pracy różne wspólne aspekty dzieł należących do różnych sztuk i powstających w różnych przestrzeniach geograficznych, ale w tych samych epokach

⁷ S. Wysłouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, [w:] S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz (red.), *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Studia, Universitas, Kraków 2004, s. 17.

⁸ M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, tłum. W. Jekiel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 5–6.

⁹ A.K. Varga, *Kryteria opisu relacji pomiędzy słowem a obrazem*, [w:] G. Godlewski, A. Karpowicz i in. (red.), *Almanach 3. Comunicare. Słowo/obraz*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 11.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

lub na pograniczu epok. Praz przy tym – mimo że jest autorem jednego z najważniejszych opracowań z zakresu intersemiotyczności powstałych w XX wieku – także nie proponuje uregulowanego systemu metodologii badań nad słowem i obrazem.

Wkład danego artykułu w studia z dziedziny komparatystyki intersemiotycznej ma, biorąc pod uwagę wyżej przytoczone obserwacje, kilka aspektów. Po pierwsze, jest nim wybór metodologii badań, w której punktem wyjścia do porównania twórczości Hoppera i Larkina stała się identyfikacja zjawisk najczęściej pojawiających się w krytycznych komentarzach odnośnie do ich dzieł, co wymagało wstępnej „preanalizy” tychże komentarzy. Takie podejście pozwala na konkretyzację spojrzenia i usystematyzowanie rozważań.

Po drugie, to studium proponuje pogłębioną analizę porównawczą dorobku dwóch wybranych twórców. W przytaczanym opracowaniu Praza, choć inspirującym i odkrywczym, ze względu na objętość prezentowanego materiału niejednokrotnie brakuje jego szerszego, bardziej szczegółowego omówienia.

Po trzecie, wybór materiału pozwala wyjść poza kontekst sztuki europejskiej – na której skupia się większość opracowań z dziedziny – i porównać dzieła tworzone na dwóch różnych kontynentach. Nie należy zapominać, że lata aktywności Hoppera i Larkina przypadły na czas, kiedy świat nie był do tego stopnia zglobalizowaną wioską, jak to jest dzisiaj, a zatem ich przestrzeń kulturowa miała mniej wspólnych aspektów niż obecnie.

Czwartym wyróżnikiem niniejszego badania jest to, iż przeprowadzenie analizy wybranych dzieł wymagało nowego odczytania traktatu stanowiącego do dziś jedną z najważniejszych refleksji podważających słowa Symonidesa o powinowactwie sztuk – eseju niemieckiego XVIII-wiecznego myśliciela Gottholda Ephraima Lessinga *Laokoon*. Wiele współczesnych negacji pokrewieństwa poezji i malarstwa znajduje oparcie właśnie w jego przemyśleniach.

2. Estetyka Gottholda E. Lessinga w świetle *Notatek o liryce* Tamary Silman – o zasadności analizy porównawczej poezji i malarstwa

Lessing rozwijał swoje przemyślenia w przekonaniu, że myśl Symonidesa jest tak jasna, że aż nie sposób spostrzec tego, co jest w niej złudne. Uważał, że jej bezrefleksyjne powielanie może być wręcz niebezpieczne w skutkach:

Ta zaściankowa krytyka wprowadziła po części w błąd samych artystów, wywołała bowiem w poezji manię obrazowania, w malarstwie zaś manię alegorii, chcąc poezję uczynić mówiącym malowidłem, a nie wiedząc właściwie, co by malować mogła i powinna, malowidło zaś – niemym poematem, nie wchodząc w to, w jakim stopniu malarstwo może wyrażać ogólne pojęcia¹².

¹² G.E. Lessing, *Laokoon*, tłum. K. Bronikowski, Wolne lektury, s. 3, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/laokoon/>, [dostęp: 10.40.2023].

Poeta i artysta (malarz lub rzeźbiarz), mając do dyspozycji różne narzędzia, stają przed odmiennymi możliwościami – przypominał Lessing i przytaczał na to różne dowody. Na przykład, przedstawiając bogów, artysta musi wyposażyć ich w najważniejsze, najbardziej charakterystyczne dla nich atrybuty, aby sprawić, by byli rozpoznawalni. Ich osobowość zostaje ograniczona do pewnych cech. Poeta natomiast może przedstawić w jednym dziele wiele obliczy tej samej postaci.

Poezja i malarstwo mają także odmienne pola działania: dla poezji jest to czas, a dla malarstwa – przestrzeń. Podczas gdy na obrazach wszystkie elementy znajdują się w tej samej przestrzeni i czasie, w poezji elementy, które w rzeczywistości są obok siebie, za pośrednictwem opisu jawią się jako ukazujące się po sobie. Z tego względu opisy w poezji powodują nie ułudę, lecz... nudę – zauważa Lessing¹³.

W świetle rozważań Lessinga można zadać sobie pytanie o to, czy tak bardzo błędzą poeci, definiując istotę swoich prac poprzez pryzmat malarstwa, czy artyści – poprzez pryzmat poezji? Jeden z kluczy do odpowiedzi może tkwić w spostrzeżeniu, że w swoim opracowaniu Lessing jest skupiony na poezji narracyjnej – na eposie. Poezja liryczna jest natomiast gatunkiem innego rodzaju.

Poezja liryczna jest zazwyczaj definiowana poprzez obecność autorefleksyjnego podmiotu lirycznego, który głównym tematem swojej wypowiedzi czyni samego siebie, własne przeżycia i/lub percepcje¹⁴. Jak wskazuje Tamara Silman w swojej pracy z 1977 roku *Notatki o liryce* – semantyczna struktura wiersza lirycznego koncentruje się wokół chwili, w której bohater liryczny doświadcza pewnego zjawiska lub wydarzenia będącego przełomowym momentem jego życia duchowego¹⁵. Wiersz liryczny odzwierciedla stan skrajnego emocjonalnego napięcia mówcy – stan, który ze względu na moc swojej koncentracji nie może trwać długo. Lakoniczność wypowiedzi, a także wynikające z niej krótkość formy wiersza lirycznego, jego metaforyczność, niedopowiedzenia, agramatyczność – to wszystko jest uwarunkowane właśnie przez specyficzną naturę gatunku, jakim jest liryka.

W swoim opracowaniu Silman stawia pytanie o wybór przez poetę punktu wyjścia do lirycznej wypowiedzi: czy działają tu jakieś określone prawa? Poszukując odpowiedzi, badaczka kieruje swoją uwagę właśnie ku refleksjom Lessinga.

Definiując moment w rozwoju zjawiska bądź wydarzenia, które mogą stać się tematem dzieła sztuki o największej artystycznej efektywności, Lessing wskazywał, że takim punktem nie jest finał jakiegoś procesu ani szczytowy moment jego rozwoju. Najbardziej artystycznie wyrazistym punktem jest natomiast jeden z etapów, na którym następuje pewna zmiana. W malarstwie ten wymóg wynika z tego, że obraz czy rzeźba mogą przedstawiać tylko jeden wybrany moment. Silman doprecyzowuje:

¹³ Tamże, s. 41.

¹⁴ P. Hühn, J. Kiefer, *The Narratological Analysis of Lyric Poetry*, De Gruyter, Berlin, 2005, s. 8.

¹⁵ Т. Сильман, *Заметки о лирике*, Ленинград, Советский писатель, 1977, s. 13.

Taki moment, zamieniony przez dzieło sztuki w „wieczność”, musi dawać przestrzeń myślom i uczuciom, aby mogły podążać w różnych kierunkach, nie przykuwając ich do jednego, finałowego i bezperspektywicznego punktu. Dzięki temu nasza wyobraźnia może swobodnie przemieszczać się zarówno ku początkowi, jak i ku końcowi danego procesu¹⁶.

Kiedy Lessing wskazywał, że w poezji można przedstawić kolejność wszystkich chwil i etapów, miał on na myśli epikę. Tymczasem prototypowa liryka jest, podobnie jak malarstwo, sztuką „obrazowania momentu”. Z tego względu plasuje się ona bliżej sztuk wizualnych niż narracyjnej poezji epickiej. Dlatego naturalne i uzasadnione są w autorefleksyjnych komentarzach do własnej pracy nawiązania poetów do pracy twórców obrazów i rzeźb, i *vice versa*.

Świadomość zarówno tego, co łączy artystyczne perspektywy poezji lirycznej i malarstwa, jak i tego, że twórcy obu dziedzin sztuki z oczywistych względów korzystają z różniących się od siebie środków wyrazu, otwiera możliwość wnikliwej analizy porównawczej tego, w jaki sposób poeta i malarz traktują wybrane motywy, które odnajdujemy w ich dziełach.

3. O wspólnych aspektach artystycznych światów Philipa Larkina i Edwarda Hoppera.

3.1. Samotność z wyboru i samotność z przymusu

Motyw samotności w twórczości Hoppera i Larkina jest tematem książek popularnonaukowych, dysertacji akademickich i esejów w kwartalnikach artystycznych¹⁷.

W czasie najostrożniejszych restrykcji pandemicznych prowadzono liczne intelektualne debaty, w których odwoływano się do sztuki jako źródła odpowiedzi na mnożące się pytania o kondycję ludzką w kontekście izolacji. Obrazy Hoppera i wiersze Larkina były tu niejednokrotnie punktem odniesienia dla wypowiedzi. W brytyjskim „The Guardian” wiosną 2020 roku ukazał się obszerny artykuł, którego tytuł szybko rozprzestrzenił się w sieciach społecznościowych: *Teraz wszyscy jesteśmy obrazami Edwarda Hoppera*¹⁸. Jego autor, Jonathan Jones, zgłębia w nim temat samotności i alie-

¹⁶ Tamże, s. 11.

¹⁷ Wśród publikacji naukowych z ostatnich kilku lat można wymienić m.in.: F. Assultani, *Philip Larkin: An Outsider Poet: Transcendence of Solitude, Sex and the Ordinary*, Mira Publishing House, Leeds 2021; Ph. Krahe, *Philip Larkin, Solitary Man: From Splendid Isolation to Remorse and Fear*, „Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik”, 2014, 62(2), s. 113–129; G. Levin, *Edward Hopper's Loneliness*, „Social Research: An International Quarterly”, 2021, 88(3), s. 747–770; A. Mighlieri, *Night Windows: Portraits of Loneliness in the Frames of Edward Hopper and Film Noir*, M.A. Thesis, Ball State University, Mulcie, Indiana, 2019, [dostęp: 02.11.2022].

¹⁸ J. Jones, „We are all Edward Hopper paintings now”: is he the artist of the coronavirus age?, „The Guardian”, 27.02.2020, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/mar/27/we-are-all-edward-hopper-paintings-now-artist-coronavirus-age>, [dostęp: 2.11.2022].

nacji przez pryzmat prac artysty. Trzy miesiące później „The New Yorker” opublikował tekst Petera Schejdahla *Edward Hopper i amerykańska samotność*¹⁹, nazywającego malarza narodowym „bardem” tego zjawiska²⁰.

Jeśli porównamy ze sobą oba teksty, okazuje się, że podczas gdy Jones pisze o samotności, posługując się angielskim pojęciem *loneliness*, Schejdahl umieszcza w tytule wyraz *solitude*. Daje tu o sobie znać stara prawda, że samotność może przybierać różną postać. *Loneliness* według *Oxford Learner's Dictionary*²¹ oznacza „uczucie bycia smutnym, bo nie masz przyjaciół ani ludzi, z którymi mógłbyś porozmawiać” albo „okres, kiedy jest ci smutno i jesteś sam”. Jest to stan niepożądany, bliski depresji i w dużej mierze wstydlivy²². Inaczej jest z *solitude*, które odnosi się do „bycia samego, szczególnie, gdy czujesz, że jest to przyjemne”. Wydawałoby się zatem, że rozgraniczenie tych dwóch, tak różnych z definicji zjawisk nie powinno stanowić problemu, szczególnie w twórczości poety-mysliciela operującego słowami. Okazuje się jednak, że ani w przypadku obrazów Hoppera, ani wierszy Larkina nie jest łatwo o jednoznaczny interpretację postrzegania przez nich samotności.

Z ich biografii wynika, że w życiu prywatnym trzymali się trochę na uboczu. Hopper najwięcej malował w swoim atelier na Manhattanie, którego nie zmieniał przez długie lata, i nigdy nie integrował się z nowojorskimi artystami. Larkin osiadł w prowincjonalnym Hull, gdzie kierował biblioteką uniwersytecką. Pracował tam wśród naukowców, ale nie należał *stricte* do środowiska akademickiego, a jego współpracownicy często nie mieli pojęcia, że pisze wiersze.

Hopper ożenił się późno, a życie małżeńskie zawdzięczało swoją stabilność w dużej mierze gotowości jego żony, Josephine, do zamykania się w sypialni z porcją kanapki i termosem, by nie przeszkadzać artyście, który realizował swoją wizję w pokoju obok. Larkin był kawalerem. Miał kilka długich związków, ale były one przeważnie na odległość (i czasami utrzymywane równolegle). Bycie z kimś na stałe i na co dzień postrzegał jako coś paralizującego twórczość. W wierszu *Pragnienia (Wants)* poeta wprost deklaruje potrzebę bycia samemu (ang. *to be alone*, w polskich przekładach Stanisława Barańczaka i Jacka Dehnela oddane jako *samotność*):

¹⁹ P. Schejdahl, *Edward Hopper and American Solitude*, „The New Yorker”, 8–15.06.2022, <https://www.newyorker.com/magazine/2020/06/08/edward-hopper-and-american-solitude>, [dostęp: 2.11.2022].

²⁰ Pierwszym krytykiem, który zidentyfikował Hoppera jako malarza samotności, był Lewis Mumford, który na łamach „The New Yorker” pisał o tym, jak malarzowi udało się „uchwycić pewną część Ameryki, jej samotność (*loneliness*) i jej pozorne szczęście: samotność nawet zamieszkanym domów” (L. Mumford, *Two Americas*, „New Yorker”, December 10, 1932, tłum. JP). Peter Schejdahl w swoim artykule nawiązuje do tego tekstu, interpretując prace Hoppera jednak nie jako mówiące o samotności w kategorii *loneliness*, ale – *solitude*. Sam Hopper natomiast na komentarze na temat obrazu *Nocne marki (Nighthawks)*, dosł.: *Nocne jastrzębie* odpowiadał: „Nie postrzegałem tej sytuacji jako samotnej (*lonely*). Uprościłem w dużej mierze scenę i powiększyłem restaurację”. W następnym zdaniu dodawał jednak: „Nieświadomie, zapewne, malowałem samotność (*loneliness*) dużego miasta” (cyt. za: Levin G., *Edward Hopper: An Intimate Biography*, University of California Press, Berkeley, London 1998, s. 349, tłum. JP).

²¹ *Oxford Learner's Dictionary*, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>, [dostęp: 5.11.2022].

²² O. Laing, *The Lonely City*, Canongate Books Ltd., Edinburgh 2017, s. 4.

Poza tym wszystkim potrzeba samotności:
 Choćby koperty z zaproszeniami zakryły całe niebo,
 Choćby ściśle wypełniać wskazówki z poradników seksu,
 Choćby rodzina fotografowała się pod masztem z flagą –
 Poza tym wszystkim potrzeba samotności²³.

Larkin przedstawia samotne życie jako wolność od zobowiązań i społecznych *cliché* oraz oczekiwań. Wyraźnie zaznacza, że ten stan jest jego potrzebą, wyborem – czymś upragnionym.

Środkiem pozwalającym Larkinowi wyeksponować swój emocjonalny stosunek do samotności są w *Pragnieniach* liczne powtórzenia, obecne na różnych poziomach tekstu. Wyliczanka faktów zostaje oparta na paralelizmie syntaktycznym, a dodatkowo poeta konsekwentnie umieszcza na początku każdego wersu kontrastowe *choćby* (ang. *however*).

Na końcu powyższej strofy ostatni wers: „Poza tym wszystkim potrzeba samotności” okazuje się powieleniem pierwszego. W ten sposób dana część utworu otrzymuje strukturę zamkniętego koła, co dodatkowo pomaga autorowi uwydatnić upór, z jakim jego głos liryczny wyraża swoje przekonanie. Wraz z powtórzeniami do tonu wypowiedzi przenika napięcie, maskowane pozornym dystansem wobec rzeczywistości.

W wierszu *Człowiek jest dla samego siebie (Self's the Man)* z tomu *Wesela w Zielone Świątki*, Larkin trzyma się linii obranej w *Pragnieniach*, ale już z pewną zmianą. Tym razem porównuje swój los kawalera i życie pewnego Arnolda, męża i ojca, człowieka wypełniającego stereotypowe role przypisywane mężczyźnie w życiu społecznym. Za punkt wyjścia do swojej refleksji Larkin wybiera rozmowę. Utwór zaczyna się od pytania retorycznego, które zdaje się padać jako odpowiedź na czyjąś krytykę:

Och, któż zaprzeczyć mógłby,
 Że Arnold jest mniej niż ja samolubny?²⁴

Nieformalne „och” na początku pytania sygnalizuje sarkastyczny stosunek Larkina do tematu rozmowy, którym jest wybór życia skoncentrowanego wokół rodziny. Wyrazistość sarkazmu nasilają proste, parzyste rymy rodem z dziecinnych wyliczank: *wall – all, mine – swine, trousers – houses*. Małżeństwo wspomnianego Arnolda, zawarte, by nie dać uciec wybrance, która teraz „siedzi w domu jak dzień długi”²⁵, okazuje się pułapką: żona rozporządza pieniędzmi, które on zarabia, marnując sobie życie; nie ma czasu na czytanie gazety po kolacji, bo zawsze znajdzie się jakiś haczyk do przybicia na ścianę; rezygnuje z wakacji, żeby gościć teściową. Ta lista jest dowodem, że Arnold poświęcił się dla dobra innych. Wyliczywszy ją, Larkin powtarza pytanie: „Któż mógłby zaprzeczyć...?”. Zamiast jednak odpowiedzieć „Nikt!”, poeta

²³ *Pragnienia (Wants)*, [w:] Ph. Larkin, *Zebrane*, dz. cyt., s. 16.

²⁴ Tamże, s. 69.

²⁵ Tamże.

postanawia złamać retoryczność pytania, konkludując, że jeśli się zastanowić, to odpowiedź nie jest wcale taka oczywista.

Następuje tu zmiana spojrzenia – otóż, oba wybory: i założenie rodziny, i życie kawalerskie, są równie egoistyczne. Bohater Larkina po prostu wie, że nie potrzebuje zakładać rodziny tylko po to, by ktoś wezwał do niego pogotowie, gdy będzie w potrzebie. Wydawałoby się, że jego pogląd jest niezachwiany, gdyby nie wątpliwość, która wkrada się do ostatniego podsumowującego wersu: „Albo tylko tak myślę”²⁶. Pojawia się tu implikatura: „wcale nie mam pewności, że tak jest”.

W *Vers de Societé* (ze zbioru *Wysokie okna*) obraz samotności z wyboru zostaje wyparty przez obraz samotności depresyjnej, pojawiającej się poza wolną wolą, w tym przypadku na starość. Utwór zaczyna się od słów zaproszenia od przyjaciela, by „wspólnie zmarnować wieczór”. Pierwszą, automatyczną reakcją bohatera (w myślach) jest odmowa. Zaraz jednak reflektuje się, „jak niełatwo wytrwać z sobą samym”, i że:

Na samotność stać młodych. Nam czasu ubywa
I z siedzenia przy lampie nie płynie bezpieczny
Spokój, lecz inne rzeczy²⁷.

Dlatego stary bohater jest gotów „słyszeć, co bredzi debilka”, spędzać czas, który „wypełnia zgraja sztuców i twarzy” i w końcowym wersie ostatecznie przyjmuje zaproszenie.

Postrzeganie samotności – stałego tematu rozmyślań Larkina – ewoluuje w jego poezji. Upragniona w młodości *solitude* przybiera na starość postać *loneliness*. Stosunek Larkina do jednej i drugiej łączy jego chłód. Tak jak *solitude* nie była źródłem euforii, tak i *loneliness* nie jest dla niego powodem do lamentu i rozpacz. W słowach Larkina jest ta sama powściągliwość, którą widzimy na twarzach ludzi z obrazów Hoppera. Do jego bohatera lirycznego, tak jak do Hopperowskich postaci, można za Filipem Lipińskim odnieść charakterystykę ułożoną przez Julię Kristevą dla ludzi z portretów Hansa Holbeina, którzy:

trzymają się surowo, powściągliwie, prosto. A także tajemniczo: prawdziwie czy prawdopodobnie, jakkolwiek nie do rozszyfrowania. Żadnego ruchu zdradzającego rozkosz, żadnego egzaltowanego wybiegu w stronę transcendencji. Nic poza powściągliwym trudem bycia tutaj, na ziemi. Szczerzy wokół pustki, która sprawia, że są dziwnie samotni. Pewni. I bliscy²⁸.

Tak trzyma się na przykład jedna z najbardziej znanych postaci Hoppera – *Kobieta w słońcu* (*A Woman in the Sun*, 1961). Obraz przedstawia kobietę stojącą nago pośrodku pokoju. Po jej lewej stronie znajduje się okno, przez które widać fragment

²⁶ Tamże, s. 70.

²⁷ *Vers de Societé* (*Vers de Societé*), [w:] Ph. Larkin, 44 wiersze, Wybór, przekład, wstęp i opracowanie S. Barańczak, Wydawnictwo Arka, Kraków 1991, s. 123.

²⁸ Cyt. za.: F. Lipiński, *Hopper wirtualny...*, dz. cyt., s. 78.

jakiegoś pola. Sama natomiast stoi naprzeciwko drugiego okna, którego nie widzimy, ale jego obecność zdradza padający przez nie na podłogę snop światła. W uformowanym na podłodze „światłym” kwadracie jest uchwycona tylko kobieta i jej cień. Nieprzejawiający emocji, zamyślony wyraz jej twarzy współgra z minimalistycznym stylem pomieszczenia i neutralnością jej pozy – wydaje się nie zdawać sobie w ogóle sprawy z tego, że jest nieubrana. Wobec beznamietności spojrzenia i postawy kobiety nagość jej ciała jest dla artysty środkiem uwydatnienia kontekstu bycia samą: jej ciało nie jest ani skrępowane niczym spojrzeniem, ani nie jest podmiotem pożądania żadnej osoby trzeciej. Oglądając obraz, możemy przeniknąć do prywatności kobiety, ale nie naruszamy jej samotności.

Powtórzenia form i kolorów są dla Hoppera środkiem eksponowania tematu w malarstwie, podobnie jak powtórzenia słów i konstrukcji składniowych są nim dla Larkina w poezji. Na płótnie *Kobieta w słońcu* wszędzie znajdują się kwadraty: kwadratowy jest obraz na ścianie i jego rama, okno, łóżko, kształt uformowany przez oświetlenie, a także ściany i podłoga, które zdominowały przestrzeń obrazu. Wszystko jest zabarwione przez Hoppera różnymi odcieniami burego błękitu i zieleni. Tylko kobieta w świetle słońca jest wyróżniona za pomocą żółtej barwy – stoi sama na tle monotonnej geometrii pokoju.

Ludzi z obrazów Hoppera, takich jak: *Niedziela* (*Sunday*, 1926), *Poranek w mieście* (*Morning in a City*, 1944), *Przedział* (*Compartment*, 1938) jesteśmy skłonni uznawać za samotnych nie tylko dzięki temu, że są sami. Aranżacje przestrzeni, chłodne barwy i pozbawione emocji spojrzenia potęgują wrażenie samotności także na płótnach, na których pojawiają się pary lub grupa ludzi. Istotną rolę odgrywa na nich budowane przez artystę napięcie wynikające z wyboru momentu przedstawienia postaci: są one ukazywane nam w chwili, gdy jest możliwe zaistnienie między nimi kontaktu czy nawet bliskości, które jednak się nie pojawiają.

Wiele z przedstawianych przez Hoppera sytuacji zachodzi w okolicznościach, które sprzyjają interakcji: w kawiarniach, poczekalniach, pociągach, hotelowych lobby. Mimo to uczestnicy nie nawiązują konwersacji. Odrzucają ją na rzecz tkwienia w nieistotnej z praktycznego punktu widzenia bezczynności (w siedzeniu lub staniu). Odpowiedzią na wyzwania bytu stają się milczenie i cisza.

Wizualnym atrybutem zamykania się w sobie na obrazach: *Salonka* (*Chair Car*, 1965), *Ludzie w słońcu* (*People in the Sun*, 1960), *Pokój w Nowym Jorku* (*Room in New York*, 1932) czy *Hotel przy torach* (*Hotel by the Railroad*, 1952) jest dla Hoppera książka (lub gazeta). Jej pojawienie się zaznacza granicę między odrzucającymi i odrzuconymi, sygnalizując – i w sferze prywatnej, i publicznej – alienację jednostki wobec otoczenia. W *Salonce* jedna z pasażerek obraca głowę w stronę siedzącej za nią po przekątnej kobiety, która jednak nie reaguje na ten gest i pozostaje zagłębiona w lekturze. W *Pokoju w Nowym Jorku* trzymana przez mężczyznę gazeta stanowi coś w rodzaju przegrody wzniesionej przez niego między nim a kobietą siedzącą do niego półbokiem. Powstaje napięcie między warunkami do nawiązania kontaktu a jego niezaistnieniem.

Pierwiastek obcości, pojawiający się także w warunkach fizycznej bliskości, sygnalizują w naturalny sposób zajmowane przez postacie pozy. W słynnych *Nocnych markach* (*Nighthawks*, 1942) patrzymy przez szeroką szybę na siedzące przy barze postaci: jeden mężczyzna siedzi osobno, tyłem do widzów, drugi mężczyzna i kobieta są zwrócenii do nas twarzami, ale względem siebie są umieszczeni równolegle, profilami. On wpatruje się w niedopałek swojego papierosa, a on zdaje się zamieniać słowo z kelnerem, dla którego nieistotne *small talks* są z definicji wpisane w zawodowe obowiązki. Nie jest łatwo spotkać na płótnach Hoppera ludzi zwróconych do siebie twarzą, pochłoniętych wzajemnym zainteresowaniem i rozmową.

Niewykorzystany potencjał kontaktu to rdzeń wiersza Larkina *Obecność usprawiedliwiona* (*Reasons for Attendance*). Poeta obrazuje tu siebie w chwili, gdy stoi i obserwuje przez okna klubu tańczących w nim ludzi. To jest moment wyboru: wejść i dołączyć do towarzystwa, czy pozostać na zewnątrz. Ostatecznie dochodzi do wniosku, że i jemu, i sparowanemu tłumowi jest teraz „dobrze w jednakowej mierze” i pozostaje sam.

Kontemplując wiersze Larkina i obrazy Hoppera, dostrzegamy, że wspólna dla nich jest nie tylko sama obecność tematu samotności i częstotliwość, z jaką go podejmuje. Łączy je także przyjęcie jej jako faktu, całkowicie naturalnego dla życia każdego człowieka.

3.2. Smutek i jego pochodna: melancholia

Dominującą emocją w sytuacjach przedstawionych w dziełach Hoppera i Larkina jest smutek, bez względu na to, jak są one interpretowane w opracowaniach naukowych, esejach krytycznych czy podczas przypadkowych komentarzy. W jednym z wywiadów Larkin podzielił się swoim wrażeniem: „Pisanie o braku szczęścia jest prawdopodobnie źródłem mojej popularności, o ile w ogóle jestem popularny – w końcu, większość ludzi jest nieszczęśliwa, nieprawdaż?”²⁹. Dla Larkina to „nieszczęśliwość prowokuje wiersze”, które jako gatunek tym różnią się według niego od prozy, że każdy wiersz jest „oddzielnym emocjonalnym ostrzem, skoncentrowanym efektem, który osiągamy, porzucając wszystko oprócz samej emocji”³⁰.

Dla Larkina tą centralną emocją był właśnie smutek. Stanisław Barańczak, jego pierwszy tłumacz na język polski, swoje słowo wstępne do zbioru wierszy poety zatytułował *Intensywność smutku*. Jest to nieznaczna parafraza epitetu Larkina – „intensywnie smutne” – który poeta odniósł do pejzażu miasta, wieńcząc nim wiersz *Pieniądze* (*Money*):

²⁹ Ph. Larkin, *An Interview with the Observer*, [w:] *Required Writing: Miscellaneous Pieces 1955–1982*, Foreword by David Lehman, Ann Arbor, Michigan University Press, Michigan 1999, s. 47.

³⁰ Ph. Larkin, *The Pleasure Principle*, [w:] *Required Writing: Miscellaneous Pieces 1955–1982*, Foreword by David Lehman, Ann Arbor, Michigan University Press, Michigan 1999, s. 95.

Słucham śpiewu pieniędzy – jak gdybym patrzył z wysokich
Okien na miasto i jego prowincjonalne widoki,
Rzędy ruder, kanały, barkowe kłótnie kościołów
W wieczornym słońcu. Wszystko jest intensywnie smutne³¹.

Możliwe, że tak właśnie Larkin postrzegałby ludzi przedstawianych przez Hoppera, na przykład kobietę z obrazu *Automat* (1927). W 1995 roku magazyn „Time” re-produkcją tego obrazu zilustrował okładkę numeru w całości poświęconego depresji.

Kobieta z *Automatu* siedzi sama przy stoliku i pije kawę. Tłem jest wysokie okno, za którym panuje czarna noc. Za oknem musi być zimno. Kobieta jest ubrana w płaszcz i kapelusz. Sala, w której się znajduje, sprawia wrażenie ogromnej, a jej wyposażenie jest czysto funkcjonalne: stół z kamiennym blatem, czarne krzesła i mały kaloryfer w rogu. Kobieta wpatruje się w filiżankę, ma spuszczone wzrok, jest wyraźnie zamyślona. W jej postawie, w mimice i pozie możemy dostrzec wiele oznak depresji wymienianych przez Amerykańskie Towarzystwo Psychiatryczne (APA) – przygnębienie, brak zainteresowania otoczeniem, utrata energii, zmęczenie.

Na stronie Tate Galery, w której posiadaniu jest *Automat*, Allain de Botton, brytyjski filozof i publicysta, pisze, że jest to „obraz smutku” – jednakże nie jest to smutny obraz:

Pomimo obrazowanej przez Hoppera posępności, same obrazy wcale nie jawią się posępnymi – może dlatego, że pozwalają nam, widzom, doświadczać w nich echa naszych własnych smutków i rozczarowań, a dzięki temu czuć się mniej prześladowanymi i osaczonymi przez nie³².

Według de Bottona *Automat* ma w sobie „moc wielkiej melancholii dzieła muzycznego”³³. Właśnie słowo „melancholia” pojawia się regularnie, gdy autorzy podejmują próby dookreślenia, z jakim rodzajem smutku mamy do czynienia w twórczości Larkina i Hoppera. To pojęcie ma w różnych dyskursach odmienne treści. Søren Kierkegaard – najsłynniejszy analityk melancholijnych stanów – twierdził, że istnieje „melancholia” i „melancholia (*tunigstad*)”³⁴. Pierwsza wynika z bolesnej wrażliwości, jest rodzajem pasywnego, nieświadomego cierpienia. Druga natomiast to „wyższy etap” – jest ona tęsknotą za ideałem. Jej istotą jest świadomość, kluczem do niej – religijny potencjał. Ten typ melancholii jest (samo)refleksyjny.

Czytając lirykę Larkina, można zauważyć, że bliski jest mu intelektualny aspekt melancholii, który przejawia się świadomością poczucia pewnego braku. Starcie między tym, co jest, a tym, co mogłoby być jest przyczyną wyczuwalnego wewnętrznego, niwelowanego obojętnym tonem dramatu Larkina. Barańczak mówi nawet o ob-

³¹ *Pieniądze (Money)*, [w:] Ph. Larkin, *44 wiersze...*, dz. cyt., s. 127.

³² A. de Botton, *The Pleasures of Sadness*, 2004, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-1-summer-2004/pleasures-sadness>, [dostęp: 4.11.2022].

³³ Tamże.

³⁴ S. Kierkegaard, *Albo – albo*, tom 2, tłum. K. Toeplitz, PWN, Warszawa 1982, s. 253.

sesji: „obsesji niespełnienia czy niedopełnienia, intensywnego poczucia braku”³⁵ i dodaje najpowszechniej przytaczane słowa Larkina: „Poczucie pozbawienia jest dla mnie tym, czym żonkile dla Wordswortha”³⁶.

Larkin nie unika nazywania braku po imieniu. Jednym z najbardziej doskwierających jest dla niego brak wolności od materialnych pragnień i zobowiązań wobec tego świata:

Gdybym odwagę miał, to bym krzyknął:
A wsadźcie se tę forszę!
Lecz to materiał, z którego szyją
Sny – wiem to aż za dobrze (...)³⁷.

Poeta zna też gorycz wywołaną tym, że to, czego pragniemy, przychodzi za późno. Sukces i młodość nie synchronizują się w czasie, o czym mówi w wierszu, w którym podmiot liryczny zwraca się do tytułowej *Skóry*:

I wybacz, że w czasach,
Gdy byłaś jeszcze młoda,
Zabrakło mi wystawnych zdarzeń,
Żeby się w tobie pokazać³⁸.

Za późno przychodzi też czas na seks:

Stosunek płciowy rozpoczął się w roku
Tysiąc dziewięćset sześćdziesiątym trzecim
(Dla mnie zbyt późno) (...)³⁹.

Na starość natomiast okazuje się, że mieszkasz w kraju, „który wycofał resztki wojsk z braku pieniędzy”⁴⁰ (*W hołdzie pewnemu rządowi; Hommage to a Government*). Indywidualne niespełnienie zatapia się więc w wybrakowaniu o wymiarze państwowym, globalnym.

Co robić w sytuacji poczucia bycia pozbawionym czegoś? Działać? Jednak w światopoglądzie Larkina działanie jest procesem samooszukiwania się. Gdy swój drugi tom poezji postanowił zatytułować *Mniej oszukani*, tłumaczył tę decyzję wydawcy (sugerującemu coś „jaśniejszego i bardziej zachęcającego do lektury”), że specjalnie unikał „tytułu dwuznacznego albo takiego, który namawiałby do działania albo wiary”. Jego celem był tytuł, który pozwoliłby odczuć pasywny stosunek jego poezji wo-

³⁵ S. Barańczak, *Wstęp: Intensywność smutku*, [w:] Ph. Larkin, *44 wiersze...*, dz. cyt., s. 7.

³⁶ Tamże, s. 7.

³⁷ *Ropuchy (Toads)*, [w:] Ph. Larkin, *Zebrane*, dz. cyt., s. 31.

³⁸ *Skóra (Skin)*, [w:] *Zebrane*, dz. cyt., s. 44.

³⁹ *Annus Mirabilis (Annus Mirabilis)*, [w:] *Zebrane*, dz. cyt., s. 122.

⁴⁰ *W hołdzie pewnemu rządowi (Hommage to a Government)*, [w:] Ph. Larkin, *44 wiersze...*, dz. cyt., s. 117.

bec życia oraz przekonanie, że „ten, który działa, jest zawsze bardziej oszukany niż ten, którego działanie dotyka. Dlatego że działanie wynika z pragnienia, a jak wiadomo, pragnienie pojawia się, kiedy chcemy czegoś, czego nie mamy”⁴¹.

W wierszu *Złudzenia* (*Deceptions*) Larkin zastanawia się nad sytuacją ofiary zbrodni i sytuacją oprawcy. Obserwuje wpadające do pokoju światło: „wysokie, szerokie, któremu nie można nic odrzec”, które „nie daje uleczyć się bliźnie”⁴². To światło staje się dla niego symbolem jasności cierpienia: „cierpienie zawsze jest dokładne”⁴³. Żądza natomiast jest mroczna, gdyż kiedy „przejmuję stery, sens się zaciemnia”⁴⁴. Oprawca ulega złudzeniu, że poprzez działanie uwolni się od pragnienia. Pada tym samym ofiarą oszustwa najbardziej urągającego ludzkiej godności, którym dla Larkina jawi się oszukiwanie samego siebie.

W utworze *Smutne kroki* (*Sad Steps*) światło staje się bezpośrednim bodźcem wywołującym melancholię. Bohater liryczny Larkina to starszy człowiek, który budzi się w nocy „za potrzebą” i krąży po mieszkaniu. Wracając do łóżka, odsłania zasłony i jest olśniony „czystością księżycą”, którego „[b]lask w kolorze kamienia ostrzy w dole dachy”⁴⁵.

(...) Prostota

I twardość, i świetlistość, i dalekosiężna

Pojedynczość spojrzenia szerokiego oka

Przypomina niechybnie młodość: jak potężna

Była i jak bolesna: wrócić się jej nie da,

Ale gdzie indziej, w innych trwa, nieumniejszona⁴⁶.

Widok jasno świecącego ciała niebieskiego zdaje się uzmysławiać starcowi bladeść jego własnego życia, którego najżywszy, najjaskrawszy etap już minął. Tak budzi się w nim tęsknota za młodością oraz poczucie bycia czegoś pozbawionym. Obchodzi się jednak z tym poczuciem powściągliwie, obiektywnie stwierdzając, że młodość trwa nadal, tylko już w innych ludziach.

W kontekście powyższych rozważań, powściągliwość, niemal martwość malującą się na twarzach postaci Hoppera także można odbierać jako znak wyzwolenia z namiętności i złudzeń. Ci ludzie jawią się – by użyć określenia Larkina – jako mniej oszukani od tych, którzy poddają się targającym duszę pragnieniom.

Bohaterowie Hoppera niejednokrotnie patrzą wzrokiem wbitym gdzieś w dal. Ich spojrzenie zdaje się sięgać daleko poza ramę obrazu. Na płótnach takich jak

⁴¹ J. Hartley, *Philip Larkin and Me, the Marvell Press and Me*, Carcanet, Manchester 1989, s. 83.

⁴² *Złudzenie* (*Deceptions*), [w:] Ph. Larkin, *Zebrane*, dz. cyt., s. 37.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ *Smutne kroki* (*Sad Steps*), [w:] Ph. Larkin, *Zebrane*, dz. cyt., s. 120.

⁴⁶ Tamże, s. 120.

Wczesny niedzielny poranek (*Early Sunday Morning*, 1930), *El Palacio* (1946), *Światło słoneczne w kawiarni* (*Sunlight in a Cafeteria*, 1958) „nie tylko ludzie, ale i domy zdają się zamykać w sobie”⁴⁷. Odsłonięte żaluzje ukazują nam tylko panującą we wnętrzach ciemność.

Prace Hoppera – jak to ujęła Margaret Iveresen – stają się „arcydziełami melancholijnego niedopowiedzenia”⁴⁸. „Niedopowiedzenia” korespondują z ascetycznością przedstawianych pomieszczeń, które są częścią opisaną przez Julię Kristevą „estetyki melancholii”. Cechuje ją „minimalizm na pograniczu absolutnej ciszy, milknięcia w sobie, niemożliwości skorzystania z ekspresyjnych właściwości wizualnego medium”⁴⁹.

W celu wyrażenia emocji, najbardziej osobistym i ekspresywnym środkiem technicznym było dla Hoppera światło, a także gra kolorów i ich odcieni. Gregory Crewdson pisze, że w pracach Hoppera jest niezwykle wycucie światła, które „na powierzchni wydaje się realistyczne, ale jest coś szczególnego w tym świetle (...), co sprawia, że jego obrazy są bardziej osadzone w psychologii”⁵⁰. Jakość i intensywność światła przyczyniają się do powstawania określonego stanu duchowego, także do tego, że stan ten nie jest jednoznaczny. Z jednej strony, światło budzi pozytywne konotacje – z ciepłem, z życiodajną energią, a z drugiej strony – światło może być rażące, niebezpieczne i powodować śmierć.

W *Kobiecie w słońcu* światło jednocześnie współgra i kontrastuje z aranżacją przestrzeni. W kompozycji obrazu istotną rolę, jak już zauważyliśmy, odgrywają ściany. Postać jest otoczona przez ich płaskość i pustkę: wydaje się, że to one nie pozwalają jej wyjść z odrętwienia albo są wręcz jego przyczyną. Mocne, słoneczne światło, które wpada do pokoju przez okno, tworzy na podłodze kolejny prostokąt, kolejną świetlną płaszczyznę. Kobieta jest złapana przez ten „nowy”, żółty kwadrat, znajdując się w jego centrum. Światło Hoppera można tu doskonale scharakteryzować, posługując się cytatem przytaczanym wcześniej ze *Złudzeń* Larkina: „wysokie, szerokie, któremu nic nie można odrzec”⁵¹.

Obecność słońca determinuje zamknięcie postaci wśród ścian. Jednocześnie dobrowolne wyeksponowanie się kobiety na światło, jej zajęcie pozycji naprzeciw słońca, równie dobrze może świadczyć o jej odwadze, otwartości na świat oraz na zmiany, które ono ze sobą w naturalny sposób przynosi. Tę dwuznaczność roli światła wyraził kolekcjoner i twórca muzeum sztuki nowoczesnej w Waszyngtonie Duncan Philips:

⁴⁷ W. Lopez, *Windows as Expressive Elements in the Art of Edward Hopper and Fairfield Porter*, In partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Art, Colorado State University Fort Collins, Colorado, https://mountainscholar.org/bitstream/handle/10217/179406/STUF_1001_Lopez_Wendy_Windows.pdf [dostęp 17.10.2022].

⁴⁸ Cyt. za: F. Lipiński, *Hopper wirtualny...*, dz. cyt., s. 74.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ G. Crewdson, *Aesthetics of Alienation*, „Tate Etc.”, 2004, No. 1, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-1-summer-2004/aesthetics-alienation> [dostęp: 4.11.2022].

⁵¹ *Złudzenie* (*Deceptions*), [w:] Ph. Larkin, *Zebrane*, dz. cyt., s. 37.

Światło przekazuje emocje, które są mieszanką przyjemności i depresji – przyjemności wynikającej z tego, jak odcienie żółtego, niebiesko-zielonego, szaro-fioletowego i tytoniowo-brązowego nabierają bogatej intensywności w czystym powietrzu – i depresji, wywoływanej przez to samo światło i te same kolory, gdy przenikają do nas poprzez nudę siedzącego na krawężniku, samotnego człowieka...⁵².

Rola światła jest zatem tak samo wieloaspektowa i niepoddająca się jednoznacznej ocenie jak melancholia. Hartley Coleridge uważał, że melancholijny nastrój zawsze wynika ze starcia między czasem a przestrzenią, ciałem i duchem⁵³. To, do czego ta świadomość starcia prowadzi, zależy zawsze od osobowości człowieka. Melancholia może być głębią zarówno dla ponurości i rozpacz, jak i do śmiechu nad rzeczywistością. W dalszej części artykułu przyjrzymy się temu, jak twórczość Hoppera i Larkina łączy skłonność do humoru, który owszem, nierzadko ma mroczny odcień, ale jednak jest siłą ocalającą od ostateczności przygnębienia.

3.3. Humor: ironia

W jednym z wywiadów zapytany o to, czy czuje dużą satysfakcję po napisaniu wiersza, Philip Larkin odpowiedział: „Tak, jakbym zniósł jajko, a jeszcze większą, kiedy widzę, że został [wiersz] opublikowany”⁵⁴. Tendencja do zestawiania wysokich wartości (poezja) i czegoś trywialnego (znoszenie jajek), i umieszczanie tych kontrastowych zestawień w kontekście życiowych realiów (dużo trudniej jest opublikować wiersz niż go napisać) – oto jeden z fundamentów humoru w twórczości Larkina. Obecność właśnie kontrastów na różnych poziomach: między obrazami, między wyborami leksykalnymi a rytmicznymi, między oczekiwaniami wobec opisywanej sytuacji a jej wynikiem itd., często powodują, że w odniesieniu do jego prac zamiast pojęcia *humor* pojawia się głównie *ironia*.

Według klasycznej definicji, z ironią mamy do czynienia, kiedy mówca mówi jedno, a ma na myśli tego przeciwieństwo. Tak jest w przypadku wypowiedzi Larkina: „Och, któż mógłby zaprzeczyć, / Że Arnold jest dużo mniej samolubny niż ja?”⁵⁵ w wierszu *Człowiek jest dla samego siebie (Self's the Man)* czy komentarza z *W hołdzie pewnemu rządowi (Homage to the Government)*: „Pieniądze chcemy mieć tu dla siebie w domu, zamiast pracować. I tak jest w porządku”⁵⁶.

⁵² Dany cytat znajduje się w artykule na temat obrazu Edwarda Hoppera *Niedziela (Sunday, 1929)*, umieszczonego na stronie internetowej Muzeum Phillips Collection, <https://www.phillipscollection.org/collection/sunday>, [dostęp: 17.10.2022].

⁵³ H. Coleridge, *Essays and Marginalia*, Edward Moxon, London 1851, https://books.google.pl/books?id=KiEWAQAAMAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q=melancholy&f=false, [dostęp: 5.11.2022].

⁵⁴ Ph. Larkin, *Required Writing...*, s. 52.

⁵⁵ *Człowiek jest dla samego siebie (Self's the Man)*, [w:] Ph. Larkin, *Zebrane*, dz. cyt., s. 37.

⁵⁶ *W hołdzie pewnemu rządowi (Homage to the Government)*, [w:] Ph. Larkin, *Zebrane*, dz. cyt., s. 117.

Ironia jest jednak zjawiskiem wielowymiarowym. Douglas Colin Muecke oprócz ironii werbalnej wyróżnia ironię sytuacyjną, która następuje, gdy zamiast wydarzeń czy rozwiązań, których moglibyśmy się spodziewać w opisywanym kontekście, dzieje się coś, co przeczy naszym oczekiwaniom⁵⁷. Nadia Faydh w artykule na temat ironicznego wyobcowania w poezji Philipa Larkina analizuje kilka utworów, w których następuje zderzenie między romantycznym stereotypem a rzeczywistością⁵⁸. Jeden z przykładów pochodzi z wiersza *Pomnę, pomnę (I Remeber, I Remember)*. Jego podmiot liryczny, podróżując nietypową dla siebie trasą, nagle zauważa na pewnym peronie nazwę miejscowości, w której się urodził, i spontanicznie ją wykrzykuje. Jego przyjaciel, reagując na okrzyk, rozwija temat: „czy nie właśnie tu, w tym Miejscu masz swe korzenie?”⁵⁹. Bohater Larkina odpowiada mu, opisując mapę nie tyle miejscowości, ale różnych „niewydarzeń” jego dzieciństwa, mówi o ogrodzie, w którym nigdy nie przemówił do niego pradziadek, o rodzinie, od której nigdy nie uciekał, gdy był ponury, o paproci, pod którą nigdy nie siedział... Zamiast sentymentalnych wspomnień i wizerunku dzieciństwa jako czasu beztroski, powstaje chłodna ocena minionego etapu. I zamiast gniewu – obserwujemy wzruszenie ramion: „Nic, tak jak i coś, może zdarzyć się gdziekolwiek”⁶⁰. Ironiczny wydźwięk wiersza został wzmocniony przez Larkina jeszcze poprzez intertekstualne odniesienie do znanego brytyjskim czytelnikom wiersza Thomasa Hooda o tym samym tytule, który mitologizuje błogi obraz wczesnych lat życia.

Barańczak uważał, że w przypadku Larkina ironia broni jego poezję „przed podstawowym zarzutem, który mógłby się pojawić w ustach niechętnego czytelnika: przed oskarżeniami o sentymentalne biadolenie i użalanie się nad samym sobą”⁶¹. „Ironiczna suchość” w obliczu różnych nierozwiązywalnych problemów staje się bronią przed romantycznym i postromantycznym pesymizmem.

Ironia Larkina nierzadko przybiera postać cynizmu, gdy poeta podaje w wątpliwość lub neguje wartości, które ogół społeczeństwa jest skłonny mitologizować, albo w których przyjęto upatrywać sens życia. Pracę umieszcza w „zoologicznej” metaforze, porównując ją do ropuchy, która „przydusza życie”:

Zakaża całe sześć dni w tygodniu
Swoim trującym jadem –
Wszystko, by spłacić kilka rachunków.
To się nie mieści w głowie⁶².

⁵⁷ D.C. Muecke, *The Compass of Irony*, Methuen and Co., London 1969.

⁵⁸ N. Faydh, *The Ironic Detachment in Philip Larkin's Poetry*, „Alustath Journal for Human and Social Science”, 2013, 205 (2), s. 47–66.

⁵⁹ *Pomnę, pomnę (I Remeber, I Remember)*, [w:] Ph. Larkin, *Zebrane*, dz. cyt., s. 38.

⁶⁰ Tamże, s. 39.

⁶¹ S. Barańczak, *Wstęp: Intensywność smutku*, [w:] Ph. Larkin, *44 wiersze...*, dz. cyt., s. 9–10.

⁶² *Ropuchy (Toads)*, [w:] Ph. Larkin, *Zebrane*, dz. cyt., s. 31.

Za poszukiwaniem partnera na życie kryje się w ocenie poety zwyczajna potrzeba ucieczki od odpowiedzialności za własne nieszczęścia. Oto jak z jego perspektywy wygląda znalezienie ukochanej/ukochanego i domu:

Znaleźć je znaczy tyle: nie chcesz
 Wybierać, kogo kochać ani
 Gdzie mieszkać; prosisz je, by ciebie
 Nieodwołałnie
 Uniosły w górę tak, że
 Wcale nie będzie twoją winą,
 Gdy miasto dziurą się okaże (...) ⁶³.

Nic więc dziwnego, że zakładanie rodziny i „dorabianie się” potomstwa nie może być dobrym pomysłem na przyszłość. Na ten temat Larkin daje zwięzły komentarz w wierszu *Dockery i syn* (*Dockery and Son*): gdy inni widzą w dodawaniu przyrost, „Ja widziałem / W tym rozcieńczeniu” ⁶⁴.

Nawet w gorzkich wierszach Larkina nietrudno jest wyczuć efekt komiczny, który wynika w dużej mierze z jego tonu, będącego najczęściej powściągliwym tonem angielskiego dżentelmena z dystansem patrzącego na otoczenie. Jest to ton mający na celu nie eksponowanie, ale ukrycie lub niwelowanie emocji – co także jest zabiegiem ironicznym, skoro właśnie emocji jesteśmy skłonni oczekiwać w wierszu lirycznym, gdyż są one wpisane w samą definicję tego gatunku.

Forma wierszy Larkina jest zawsze dopracowana pod względem dokładności rymów, ich układu i wyboru dominującego rytmu. Jednocześnie stosuje on porządek słów jak najbardziej typowy dla mowy codziennej. Regularnie wprowadza do swoich wersów kolokwializmy, a czasami także wulgaryzmy. Przy tym, stosując niecenzuralne słownictwo, nie próbuje skupiać na nim uwagi, ale raczej wtapia je w zwyczajność swojej mowy. Najczęściej analizowanym przykładem w tym kontekście jest wiersz *To może taki wierszyk* (*This Be the Verse*).

Tytuł tego utworu w polskim dosłownym tłumaczeniu z języka angielskiego: „Oto jest (ten) wiersz” brzmi archaicznie, podniośle (tym bardziej, że jest jednocześnie cytatem z wiersza *Requiem* Roberta Louisa Stevensona, napisanego w 1890 roku). Tuż jednak pod tą oficjalną zapowiedzią, już w pierwszym zdaniu, następuje dobitne wyłamanie się z kanonu poezji dawnej: pada tu stwierdzenie wyrwane z mowy potocznej, z powszechnym dla niej słowem na „f”: „They fuck you up your mum and dad”.

Z powagą tytułu kontrastuje nie tylko treść, ale i rytm wiersza, którym jest czterostopowy jamb, charakterystyczny dla (między innymi) dziecinnych wyliczanek. Drwiąc z następstwa pokoleń, Larkin kpi także z poezji jako nośnika tradycyjnych wartości. Miejsce potencjalnego patosu zajmuje *bathos* – retoryczne obniżenie tonu,

⁶³ *Miejsca, kochanki* (*Places, Loved Ones*), [w:] Ph. Larkin, *Zebrane*, dz. cyt., s. 14.

⁶⁴ *Dockery i syn* (*Dockery and Son*) [w:] Ph. Larkin, *44 wiersze...*, dz. cyt., s. 85.

przejście od wzniosłości do spraw przyziemnych, od powagi do komizmu, przynoszącego pewną ulgę od jej ciężaru.

Przykłady podobnych chwytów można mnożyć: pod *Istotą piękną* (*Essential Beauty*) kryją się u Larkina spostrzeżenia na temat komercyjnych szyldów: reklama tortowej polewy przysłania cementarz, a pochwały oleju – slumsy; *Rozmowa w łóżku* (*Talking in Bed*) okazuje się monologiem o niemożliwości odnalezienia potrzebnych słów; *Powody obecności* (*Reasons for Attendance*) – to rozmyślanie o unikaniu obecności wśród ludzi; *W hołdzie pewnemu rządowi* (*Homage to a Government*) – to krytyka brytyjskiego państwa jako gasnącego, postkolonialnego imperium.

Oglądając obrazy Edwarda Hoppera, nietrudno jest zauważyć, że jego wizja świata koresponduje z cynicznym spojrzeniem Philipa Larkina. Podczas gdy poeta realizuje drwinę ze społecznych mitów poprzez wypowiedź słowną, malarz robi to poprzez „przemilczenia”, pominięcia. Na Hopperowskich płótnach próżno jest szukać szczęśliwych par, przytulnych domów czy rodziców patrzących z dumą bądź troską na swoje latorośle. Dzieci zdają się w ogóle nie mieć wstępu do jego obrazów. Jedną z nielicznych prac, na której przedstawił park, nosi tytuł *Szekspir o zmierzchu* (*Shakespeare at Dusk*, 1935), ale nie zilustrował tam stereotypowych rodzinnych zabaw na trawnikach, lecz opustoszałe aleje. W tle mającą zarysy budynków – na szczycie jednego z nich widnieją litery układające się w skrótowiec nazwy amerykańskiego państwa: „US” albo... w zaimek *us*, czyli *my*. Tylko że jedynymi „my” w ujęciu Hoppera są pomnik Shakespeare’a na płótnie i on sam po drugiej stronie sztalug.

Gail Levin, biografka Hoppera, uważa, że miał on „naturalną skłonność do ironizowania”⁶⁵. Studiując *Dom przy torach* (*House by the Railroad*, 1925), obserwuje, jak pionowa bryła budynku zostaje w połowie przecięta przez horyzontalną linię torów kolejowych. Zawarty w obrazie torów potencjał podróży oraz ruchu staje się „ironicznym” nośnikiem idei przekreślenia koncepcji domatorstwa, przynależności. Taka interpretacja współgra z tendencją tego malarza do przedstawiania pokojów hotelowych i różnych pomieszczeń, w których obecność człowieka zawsze skazana jest na tymczasowość.

Według Levin, Hopper ma zwyczaj zwracać się ku karykaturze, gdy coś spowoduje w nim napływ emocji. Tym czymś może być, na przykład, wyobcowanie w intymności. W *Wycieczce w głąb filozofii* (*Excursions into philosophy*, 1959) karykaturalna jest postawa mężczyzny: apatyczny, zrezygnowany, z zamkniętymi powiekami i spuszczo-nymi rękami siedzi na łóżku w pozie myśliciela, którą znamy z rzeźby Auguste’a Rodina. Za jego plecami leży półnaga kobieta, a obok niego – książka. Obnażone pośladki kochanki i strony otwartej lektury wizualnie ze sobą korespondują, przypominając siebie nawzajem. Jakby obraz pośladków miał być sugestywnym symbolem wartości zawartej w tomie treści. O czym myśli mężczyzna? Czy pragnie oświecenia? W takim razie – zdaje się odpowiadać Hopper – oświeceniu ulega co najwyżej czubek jego buta, na który pada słoneczne światło.

⁶⁵ G. Levin, *Edward Hopper: An Intimate Biography*, University of California Press, Berkeley, London 1998, s. 58.

Zatytułowania obrazu *Wycieczka w głąb filozofii* trudno nie odczytywać jako ironicznego chwytu. Jeśli u podstaw filozofii – w ujęciu jednego z jej ojców, czyli Platona – leży dialektyka jako sztuka mądrej rozmowy, to nie ma ona miejsca w obrazowanej scenie. Jest to z największym prawdopodobieństwem sytuacja, w której panuje milczenie, będące zapowiedzią lub konsekwencją serii wzajemnych pretensji.

Uwagę Levin przyciąga ironia, z jaką Hopper utworzył kompozycję na szkicu *Pociąg i kąpiące się* (*Train and Bathers*). Rozpędzona, buchająca parą lokomotywa wdzierająca się tu z lasu na wiadukt przerzucony nad rzeką, w której kąpią się dwie obnażone kobiety. Jako ironiczne Levin postrzega wykorzystanie „francuskich form” typowych dla impresjonistów, którzy swego czasu mieli wpływ na malarstwo Edwarda Hoppera. Lokomotywa jest częstym motywem Claude’a Moneta, podobnie jak kąpiące się kobiety są stałym motywem prac Augusta Renoira i Paula Cezanne’a. Połączenie tych dwóch nieprzystających do siebie tematów okazuje się źródłem żartu z klasycznej szkoły francuskiej oraz innych szkół poddających się jej dyktatowi.

Ironia granicząca z cynizmem przejawiającym się podważaniem społecznych wartości nie oznacza jednak ich całkowitego odrzucenia przez Larkina i Hoppera. Obaj artyści gotowi są w swej melancholii patrzeć rzeczywistości prosto w twarz i dostrzegać w niej przede wszystkim człowieka. Mimo wszystkich swoich ułomności oraz rozczarowań, które przynosi innym i które jednocześnie sam odczuwa – człowiek jest dla nich, współczesnych humanistów, najbardziej zasługującym na uwagę zjawiskiem tego świata.

Poeta Derek Walcott napisał w swojej recenzji zebranych wierszy Larkina, że wynalazł on muzę o imieniu Przeciętność, która była „muzą codzienności, przyzwyczajenia i powtarzalności”⁶⁶, żyjącą w samym życiu. Można powiedzieć, że była ona także muzą Hoppera. Obu bliska była ascetyczna estetyka. Polski badacz twórczości amerykańskiego malarza, Filip Lipiński, pisze, że „jego obrazy są «wyczyszczone» z wszelkich potencjalnie zbędnych elementów”⁶⁷. Ostrożny w doborze tropów jest także Larkin, niepozwalający swojej poezji zapełniać się aluzjami do mitologii, biblizmami czy metaforami przesyconymi symbolami. W jego wierszach słyszymy mowę, którą znał każdy mieszkaniec Wielkiej Brytanii, tak jak na obrazach Hoppera widzimy wnętrza i budynki, które widział każdy Amerykanin.

I poeta, i malarz korzystają z podobnych środków w celu emocjonalnej ekspresji. Są wśród nich powtórzenia wybranych słów lub konstrukcji gramatycznych w wierszach, i powtórzenia wybranych wizerunków na obrazach. Dla tworzenia aury smutku obaj wykorzystują obrazowanie światła – jego barwy, kształtu, nasycenia, sposobu padania.

Do sztuki Hoppera można z równym powodzeniem odnieść myśl Jerzego Jar-niewicza o poezji Larkina, gdy mówi on, że „jej klasyczny szlif jest tylko pozorem, gdyż w istocie jest ona «polem minowym, obszarem licznych nierozwiązywalnych

⁶⁶ D. Walcott, *The Master of the Ordinary*, „The New York Review”, June 1, 1989, <https://www.nybooks.com/articles/1989/06/01/the-master-of-the-ordinary/>, [dostęp: 8.11.2022].

⁶⁷ F. Lipiński, *Hopper wirtualny...*, dz. cyt., s. 65.

napięć»⁶⁸. Ten efekt powstaje w dużej mierze dzięki selekcji momentów, w których Larkin i Hopper osadzają swoje postaci. Najczęściej są to chwile dokonywania wyboru, przed którym stają w jakiejś sytuacji: decydują, czy wykorzystać jej potencjał, czy go zaniechać.

Napięcia, tkwiące w obrazowanych kontrastach, stają się także zasadą ironii obecnej w światopoglądzie obu twórców. Ironia stała się dla nich tarczą chroniącą twórczość przed śmiesznością powagi. Motywowała ich także do określenia swojej drogi. Rozumieli bowiem, że nie mogą iść śladem poprzedników. Hopper uważał, że dalsze naśladowanie malarstwa francuskiego jest poniżające dla amerykańskich artystów i trzeba znaleźć już swój styl. Larkin natomiast zdawał sobie sprawę, że po ogólnoludzkiej tragedii drugiej wojny światowej i utracie mocarstwowej pozycji przez jego kraj, nie ma powrotu do tradycyjnej angielskiej poezji.

Hopper nosił w portfelu zapisane swoje artystyczne motto – słowa Goethego: „Początkiem i końcem wszelkiej literackiej działalności jest odtwarzanie świata, który mnie otacza, przy pomocy świata, który jest we mnie (...)”⁶⁹. Larkin ujął ten cel krócej jako „recytację realności”⁷⁰. I malarz, i poeta tworzyli sztukę zachowującą silny związek z toczącym się życiem. Jeden z nich swoją wierność rzeczywistości i wolność od społecznej hipokryzji utrwalał w obrazach, a drugi – w słowach, puszczając przy tym oko zarówno do współczesnych, jak i przyszłych pokoleń.

Bibliografia

- Assultani F., *Philip Larkin: An Outsider Poet: Transcendence of Solitude, Sex and the Ordinary*, Mira Publishing House, Leeds 2021.
- Barańczak S., *Wstęp: Intensywność smutku* [w:] Larkin Ph., *44 wiersze. Wybór, tłum., wstęp i opracowanie*: S. Barańczak, Wydawnictwo Arka, Kraków 1991, s. 7.
- de Botton A., *The Pleasures of Sadness*, 2004, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-1-summer-2004/pleasures-sadness>, [dostęp: 4.11.2022].
- Coleridge H., *Essays and Marginalia*, Edvard Moxon, London 1851, https://books.google.pl/books?id=KiEWAQAAMAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q=melancholy&f=false, [dostęp: 5.11.2022].
- Crewdson G., *Aesthetics of Alienation*, „Tate Etc.”, 2004, No. 1, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-1-summer-2004/aesthetics-alienation>, [dostęp: 4.11.2022].
- Faydh N., *The Ironic Detachment in Philip Larkin's Poetry*, „Alustath Journal for Human and Social Science”, 2013, 205 (2), s. 47–66.
- Hartley J., *Philip Larkin and Me, the Marvell Press and Me*, Carcanet, Manchester 1989.
- Hühn P., Kiefer J., *The Narratological Analysis of Lyric Poetry*, De Gruyter, Berlin, 2005.
- Jarniewicz J., *Cale życie w niedookreśleniach*, [w:] Ph. Larkin, *Zebrane*, tłum. J. Dehnel, przedmowa: J. Jarniewicz, Biuro Literackie, Wrocław 2008, s. 5–8.

⁶⁸ J. Jarniewicz, *Cale życie w niedookreśleniach*, [w:] Ph. Larkin, *Zebrane*, dz. cyt., s. 5.

⁶⁹ Cyt. za.: F. Lipiński, *Hopper wirtualny...*, dz. cyt., s. 53.

⁷⁰ *Gdyby moja miła (If, My Darling)*, [w:] Ph. Larkin, *44 wiersze...*, dz. cyt., s. 43.

- Jones J., „*We are all Edward Hopper paintings now*”: *is he the artist of the coronavirus age?*, „The Guardian”, 27.02.2020, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/mar/27/we-are-all-edward-hopper-paintings-now-artist-coronavirus-age>, [dostęp: 2.11.2022].
- Kierkegaard S., *Albo – albo*, tłum. K. Toeplitz, tom 2, PWN, Warszawa 1982, s. 253.
- Krahe Ph., *Philip Larkin, Solitary Man: From Splendid Isolation to Remorse and Fear*, „Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik”, 2014, 62(2), s. 113–129.
- Laing O., *The Lonely City*, Canongate Books Ltd., Edinburgh 2017, s. 4.
- Larkin Ph., *44 wiersze. Wybór*, tłum., wstęp i opracowanie: S. Barańczak, Kraków, Wydawnictwo Arka, 1991.
- Larkin Ph., *Required Writing: Miscellaneous Pieces 1955–1982*, Foreword by David Lehman, Ann Arbor, Michigan University Press, Michigan 1999.
- Larkin Ph., *Zebrane*, tłum. J. Dehnel, przedmowa: J. Jarniewicz, Biuro Literackie, Wrocław 2008.
- Lessing G.E., *Laokoon*, tłum. K. Bronikowski, Wolne lektury, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/laokoon/>, [dostęp: 10.40.2023].
- Levin G., *Edward Hopper: An Intimate Biography*, University of California Press, Berkley, London 1998.
- Levin G., *Edward Hopper’s Loneliness*, „Social Research: An International Quarterly”, 2021, 88(3), s. 747–770.
- Lipiński F., *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013.
- Lopez W., *Windows as Expressive Elements in the Art of Edward Hopper and Fairfield Porter*, In partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Art, Colorado State University Fort Collins, Colorado, https://mountainscholar.org/bitstream/handle/10217/179406/STUF_1001_Lopez_Wendy_Windows.pdf, [dostęp 17.10.2022].
- Mighlieri A., *Night Windows: Portraits of Loneliness in the Frames of Edward Hopper and Film Noir*, M.A. Thesis, Ball State University, Mulcie, Indiana 2019.
- Mumford L., *Two Americas*, „New Yorker”, December 10, 1932.
- Praz M., *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, tłum. W. Jekiel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 5–6.
- Rogers F.R., *Painting and Poetry. Form, Metaphor, and the Language of Literature*, Buckenell University Press, Lewisburg 1985.
- Schejdahl P., *Edward Hopper and American Solitude*, „The New Yorker”, 8–15.06.2022, <https://www.newyorker.com/magazine/2020/06/08/edward-hopper-and-american-solitude>, [dostęp: 2.11.2022].
- Stevens W., *The Relations between Poetry and Painting*, [w:] *The Necessary Angel. Essays on Reality and the Imagination*, Vintage Books, New York, 2011.
- Varga A.K., *Kryteria opisu relacji pomiędzy słowem a obrazem*, [w:] G. Godlewski. A. Karpowicz i in. (red.), *Almanach 3. Comunicare. Słowo/obraz*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 11–31.
- Walcott D., *The Master of the Ordinary*, „The New York Review”, June 1, 1989, <https://www.nybooks.com/articles/1989/06/01/the-master-of-the-ordinary/>, [dostęp: 8.11.2022].
- Wyśłouch S., *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, [w:] S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz (red.), *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*, Universitas, Kraków 2004, s. 17–28.

Loneliness, sadness and irony: the three major themes of Philip Larkin's poetry and Edward Hopper's paintings

Abstract: Although Philip Larkin and Edward Hopper, an English poet and an American painter, worked in two different domains of art and different cultural contexts, their works evoke similar emotions and comments among the public. The recipients regularly mention three major themes of Larkin's poems and Hopper's paintings, which are *loneliness*, *sadness* and *irony*. This article aims to discuss how the poet represented them in words and the painter on canvas. I will study the individual style of both artists in order to reveal how various aspects of their works correspond with each other, leading to similar artistic effects.

Keywords: Philip Larkin, Edward Hopper, loneliness, sadness, irony

DOI: <https://doi.org/10.34864/heteroglossia.issn.2084-1302.nr14.art3>