

# Stanisław Barańczak o Emily Dickinson: Skoro nie można mieć wszystkiego

Stanisław Barańczak o Emily Dickinson

*"The Missing All - prevented Me  
From missing minor Things".*

*("Skoro nie mogłam mieć Wszystkiego -  
Nie dbałam o brak mniejszych Rzeczy".)*

Nie wiemy nawet, jak wyglądała. To znaczy - nie wiemy, jak wyglądała trzydziestokilkuletnia kobieta, która pewnego dnia roku prawdopodobnie 1865, w swoim pokoju na piętrze rodzinnego domu w miasteczku Amherst w stanie Massachusetts, pochylała się nad kartką papieru, notując na niej okrągłym i pochyłym pismem te dwie linijki wiersza. Po największej poetce amerykańskiej pozostała jedna tylko wiarygodna podobizna: dagerotyp wykonany w roku 1848 [1].

Uchwycona na nim en face siedemnastoletnia dziewczyna, o nieładnych i wrażliwych rysach, z włosami gładko zaczesanymi na uszy i zapewne związanymi z tyłu, szczupła w swojej ciemnej sukni, ze wstążką na długiej szyi - to dopiero podłotek, jeszcze nie ta Emily Dickinson, której wiersze miały mniej więcej dziesięć lat później przybrać kształt otwierający nową epokę w poezji języka angielskiego. Jak wyglądała ich autorka w latach, kiedy je pisała - nie wiemy. I wszystko wskazuje na to, że nie dowiemy się nigdy. Dzisiejsi biografowie poetki przytaczają szczegółowo wiele mówiącej historii, w której główną rolę odgrywa ten właśnie dagerotyp.

Po śmierci Emily w roku 1886 jej młodsza siostra Lavinia ku swojemu kompletnemu zaskoczeniu odkryła w jej pokoju zamknięty na klucz kuferek, wypełniony połączonymi w schludne zszywki rękopisami 1775 wierszy. Nawet ci, co znali Emily za życia i wiedzieli, że pisze poezje, nie mieli pojęcia, że napisała aż tyle: przed jej zgonem ukazało się drukiem w czasopiśmie zaledwie siedem utworów (wszystkie zresztą anonimowo i w zasadzie bez jej zgody). Na prośbę Lavinii egzekutorką tej niespodziewanej obszernej literackiej spuścizny została Mabel Loomis Todd, żona miejscowego profesora astronomii, zdolna malarka i przyjaciółka Emily w ostatnich latach jej życia (przyjaciółka zresztą korespondencyjna, jako że - z powodów, które za chwilę się wyjaśnią - nie widziała jej na oczy, choć w tych samych latach pozostawała w skandalicznym jak na owe czasy romansowym związku z żonatym bratem Emily, Austinem).

Intuicyjnie pojmując wyjątkowość tej poezji, poczęła przepisywać ledwie czytelne rękopisy z myślą o przygotowaniu do druku wyboru wierszy; na współpracę przy tej inicjatywie dał się też namówić Thomas Wentworth Higginson, mierny choć wpływowy literat, który za życia poetki pełnił wobec niej funkcję nie zawsze pojętne mentora.

Oboje stanęli jednak od razu wobec konieczności podwójnej operacji o charakterze, żeby tak rzec, kosmetycznym - dotyczącym autoportretu Emily odbitego pośrednio w jej twórczości i jej dosłownego dagerotypowego portretu. Wybrane do publikacji wiersze przybrały w książce drastycznie "poprawiony" wygląd: szokująco niekonwencjonalne epitety zastąpiono bardziej utartymi określeniami, starannie wygładzono chropowatości wersyfikacji i intonacyjne załamania, dziwaczną interpunkcję i pisownię (niezliczone myślniki i słowa pisane z dużych liter) przystosowano do ogólnie obowiązujących reguł.

Analogicznemu retuszowi poddano zarazem dagerotyp. Tak rodzina, jak i obydwójce wydawcy uznali, że ten jedyny pozostały po Emily wizerunek nie oddaje jej sprawiedliwości. Metodą dosłownego retuszu sporządzono więc nowy portret: pozostały na nim - dokładnie tak jak w wydrukowanych wierszach - tylko najogólniejsze zarysy twarzy poetki, wszystkiemu innemu zaś nadano wygląd zgodny z panującą w jej epoce konwencją urody. Powściągliwe,

gładkie uczesanie przybrało kształt falistych pukli, szyję otoczyły romantycznie spienione koronki, sukienka z ciemnej stała się biała. Niektóre z tych szczegółów mogły nawet odpowiadać rzeczywistości - wiadomo na przykład, że Emily w późniejszym okresie życia miała zwyczaj istotnie ubierać się na białe - w sumie złożył się z nich jednak konwencjonalny postromantyczny obrazek.

Ten spreparowany portret ostatecznie zresztą nie ukazał się w pierwszym pośmiertnym tomiku: zamieściło go dopiero wydanie z roku 1924. Niemniej, od tego czasu ów sentymentalny wizerunek poetki utrwał w umysłach czytelników pewien stereotyp Emily Dickinson i jej poezji, ukształtowany już przez wyretuszowane i selektywne wydania oraz wyidealizowane wspomnienia pośmiertne.

Zburzyło ten stereotyp dopiero opublikowanie w roku 1955 przez Thomasa H. Johnsona kompletnego krytycznego wydania wierszy poetki w ich oryginalnej postaci, a wkrótce później także pełnej edycji jej listów. Dopiero w świetle tych wydań okazało się, że ta, którą miano za nieśmiałą i sentymentalną panienkę z prowincji, zajmującą się w wolnych chwilach pisaniem wierszy o ptakach i kwiatach, była w rzeczywistości wielką nowatorką, odnowicielką mowy poetyckiej, obdarzoną przy tym umysłem o filozoficznej głębi i nie cofającą się przed niczym w swojej pogoni za wymykającą się prawdą świata czy własnej świadomości.

Wszystko to nie może nie przywieść na myśl pośmiertnych dziejów poezji Norwida, poddawanej przez długie lata - na innym kontynencie, ale w tej samej epoce - analogicznym retuszom edytorskim i podobnie naginanej przemocą do stanu "normalności". Jakkolwiek jednak przełomowa rola Emily Dickinson w poezji amerykańskiej drugiej połowy XIX wieku jest istotnie uderzająco podobna do roli Norwida w poezji polskiej, doszukiwanie się bardziej szczegółowych analogii nie powinno posuwać się tu za daleko.

Między tym dwojgiem poetów jest jedna co najmniej zasadnicza różnica. W przeciwieństwie do strategii pisarskiej Norwida, który (dopóki fizycznych sił i zdrowia mu starczało) w szkicach, wystąpieniach publicznych, listach, przedmowach do wierszy i samych wierszach aktywnie forsował swoją ideę poezji, który przy całej "ciemności swojej mowy" walczył bezustannie o czytelnika i o utrzymanie z nim kontaktu - drogą twórczą Emily Dickinson da się opisać wyłącznie jako drogę wycofania się i wyrzeczenia, odosobniania się urastającego stopniowo do rozmiarów programowo przyjętego modus vivendi, coraz szczelniejszego zamykania się we własnych pilnie strzeżonych granicach. Jeden z jej najbardziej przejmujących wierszy, powstały już około 1862 roku, uderza trzeźwą samowiedzą, z jaką definiuje ten wewnętrzny proces jako nieprzepartą skłonność Duszy:

*Dusza dobiera sobie Towarzystwo -  
I - zatrząskuje Drzwi -  
Jak Bóg - ma w sobie prawie Wszystko -  
A z Reszty sobie drwi -*

*Nie dba - że tłoczą się Rydwany  
U jej pochyłych Bram -  
Że na wytartym jej Dywanie  
Przyklęka Cesarz sam -*

*Wiem, jak z nią jest - gdy z Rzesz wybiera  
Kogoś Jednego - raz -  
Zamyka się jak Śluza - zwierza  
W sobie - jak Głaz -*

Jak wiele innych wierszy Emily Dickinson, tak i ten interpretowany już był na rozmaite sprzeczne wzajemnie sposoby. Kwestią, od której wszystko tu zależy, jest oczywiście pytanie, kim jest "Ktoś Jeden" wspomniany w ostatniej strofie. W zależności od udzielanej odpowiedzi, dopatrywano się w utworze już to zaszyfrowanego wyznania miłosnego, już to deklaracji religijnej wiary, już to wreszcie aluzji do konkretnych wydarzeń z życia poetki

(w myśl tej ostatniej interpretacji druga strofa np. miałyby zawierać wspomnienie wizyt paru redaktorów pism, którzy w r. 1862 próbowali nawiązać z autorką kontakty).

Wszystkie te próby rozszyfrowania sensu wiersza wydają się jednak chybione. Pełnię znaczenia nadaje mu tylko (zwłaszcza na tle innych wierszy o podobnej wymowie) przyjęcie założenia, że Ktoś Jeden to ten, w kogo Dusza się wciela, a więc każde ludzkie "ja" - w tym wypadku własne "ja". "Dusza", która "jak Bóg - ma w sobie prawie Wszystko", jest tym samym, czym w innym wierszu okazuje się "Mózg", mający "dokładnie ciężar Boga". Mieszcząc w sobie "prawie Wszystko", Dusza nie musi otwierać drzwi w poszukiwaniu wyjścia w zewnętrzny świat: to, co z tego świata naprawdę dla niej ważne, ma i tak w sobie.

I jako poetka, i jako człowiek Emily Dickinson w przeszło sto lat po jej śmierci pozostaje wciąż jeszcze - mimo urosłej już tymczasem niebotycznej góry biografii i interpretacji krytycznych - nieprzeniknioną zagadką. O jej życiu wiemy jednakże na podstawie wspomnień i dokumentów dostatecznie wiele, aby z faktów ułożył się obraz ilustrujący i potwierdzający autodiagnozę postawioną przez cytowany wiersz. Jest to obraz konsekwentnie postępującego - i w tej konsekwencji przybierającego formę objawów wręcz psychopatologicznych - wycofywania się z otwartej przestrzeni w coraz szczelniejsze zamknięcie i z życia wśród ludzi w głąb własnego "ja". Dusza w tym wypadku "zatrzaśkuje drzwi" wyjątkowo wcześnie, aby pozostawać odtąd w starannie "dobrym towarzystwie" samej siebie.

Jeżeli można mówić o wytworzonym przez zbiorową świadomość czytelników "portrecie" Emily Dickinson w sytuacji, gdy nic pewnego nie wiemy nawet o jej wyglądzie zewnętrznym, gdy jej życie nie pomieściło w sobie ani jednego barwnego epizodu i gdy niejasny pozostaje nie tylko sens, ale nawet i przebieg pewnych kluczowych dla jej rozwoju twórczego wydarzeń (takich jak zwłaszcza historia jej wielkiej i nieszczęśliwej miłości, na temat której do dziś produkują niezliczone hipotezy biografowie) - taki portret sprowadza się do mitycznej podobizny "mniszki z Nowej Anglii", eremitki nie wychodzącej niemal ze swej sypialni na piętrze, która służyła jej również jako pisarski gabinet.

<http://www.youtube.com/watch?v=PU8XijqmnT0>

Właśnie to samotnicze odosobnienie pozostaje głównym motywem naszych wyobrażeń o Emily Dickinson; można przypuszczać, że zastanawiało ono jeszcze bardziej jej współczesnych, sąsiadów z małego miasteczka, w którym wystarczało nie pojawić się na niedzielnym nabożeństwie, aby stać się natychmiast przedmiotem domysłów i plotek. Cóż zaś rzec o formach wycofania się jeszcze wyraźniej patologicznych, takich jak np. jej wielokrotnie wspomniany zwyczaj, unikania wszelkiego, choćby wzrokowego kontaktu z ludźmi: w późniejszych latach życia przynajmniej, w razie wizyty nawet najbliższych przyjaciół, z reguły nie wychodziła do nich do salonu, lecz rozmawiała z nimi z piętka, przez uchylone drzwi sypialni. To już nie tylko atak nieśmiałości czy depresji: to atak paniki, do którego opanowania Dusza niejednokrotnie po prostu nie posiada dość "hartu":

*Ile hartu w Duszy - że to znosi,  
Gdy coraz bliżej brzmi  
Stąpanie nadchodzących Stóp -  
Skrzyp otwieranych Drzwi -*

Cała poezja Emily Dickinson mieści się w tej szczelinie uchylonych Drzwi: drzwi jej pokoiku na piętrze, ale także drzwi Duszy, "zatrzaśkiwanych" przez nią samą i coraz to na nowo "otwieranych" przez zewnętrzną rzeczywistość, innych ludzi i Boga.

Młodość poetki niczym nie zapowiadała jej późniejszych samotniczych skłonności. Jak można wnosić z jej zachowanych dziecięcych i młodzieńczych listów, Emily była normalnym, pełnym życia młodym stworzeniem; jej z lekka, absurdalne poczucie humoru mogło wręcz wydawać się nieokiełznanym rozchucaniem w poważnej atmosferze rodzinnego domu i purytańskiego nowoangielskiego miasteczka. Rodzina należała do najszacowniejszych w mieście. Ojciec Emily, Edward Dickinson, był najwyżej cenionym w Amherst prawnikiem,

skarbnikiem Amherst College (jednej z najlepszych uczelni w Nowej Anglii, założonej zresztą przez jego ojca) i przez pewien czas nawet posłem do Kongresu Stanów Zjednoczonych.

Nad życiem rodziny dominowała silna osobowość ojca (po jego śmierci w r. 1874 Emily napisze w liście: "Serce miał czyste i straszne - drugiego takiego chyba nie ma na świecie"; w domowej ceremonii żałobnej nie uczestniczyła osobiście, przysłuchując się jej tylko ze swojej sypialni na piętrze). Wychowanie dzieci odbywało się pod ojcowską kontrolą, w duchu ściśle protestanckim, ciężącym silnie w stronę kalwinizmu i purytanizmu. Rygoryzm tych wyznań mógł mieć wpływ na późniejsze skłonności psychiczne i tryb życia poetki; ale duch protestantyzmu był też w kilku szczególnych sensach naraz wybitnie sprzyjającym podłożem dla jej twórczości.

Mowa tu z jednej strony o roli introspekcji i bezpośredniego dialogu z Bogiem, z drugiej - o głębokim i zasadniczym wpływie, jaki na tematykę i poetykę jej wierszy wywarła zażyłość z Biblią oraz osłuchanie z melodyką i wersyfikacją hymnów protestanckich. Jej charakterystyczny nieregularny jamb tylko z pozoru stwarza wrażenie dokonanego na własną rękę przewrotu w angielskim systemie wiersza; w istocie, jak to udowodniły specjalistyczne analizy, jest to raczej nowatorskie przetworzenie wzorców rytmiczno-metrycznych znanych z wcześniejszych o całe stulecie hymnów np. Isaaca Wattsa lub innych autorów pieśni religijnych.

Symbolicznie potraktowana postać ojca - często przechodząca płynnie w postać groźnego i surowego w swej opiekuńczości, ale także zazdrosnego, naiwnego, traktowanego z pobłażliwym humorem Boga Ojca - stanowi w wierszach Emily Dickinson jeden z najważniejszych punktów orientacyjnych jej poetyckiego świata. Matka miała na jej osobowość wpływ nieporównanie mniejszy. Jak wynika ze wzmianek w listach poetki, więź emocjonalna między nią a matką prawie nie istniała, a pewna bliskość między nimi zrodziła się dopiero, gdy doszło do swoistej zamiany psychologicznych ról: matka w późniejszym wieku zapadła na zdrowiu i zniedołężniała, co postawiło córkę wobec konieczności roztoczenia nad nią "matczynej" opieki.

Na rodzeństwo składali się wspomniani już starszy brat Austin i młodsza siostra Lavinia; z czasem Austin poślubił najbliższą przyjaciółkę Emily, Susan Gilbert, i zamieszkał z nią tuż obok głównej siedziby rodzinnej (stojącej nb. do dziś przy jednej z ulic Amherst i mieszczącej w sobie muzeum poetki), w nowym domu wybudowanym specjalnie dla nich przez ojca.

Choć małżeństwo Austina miało się później okazać nieudane, uderza w tym obrazie spójność rodzinnego kręgu, którego nie był w stanie rozerwać nawet brak emocjonalnego ciepła między dziećmi a rodzicami. W latach młodości ta najbliższa sfera, choć niewątpliwie najważniejsza, była wciąż jeszcze dla Emily tylko pierwszym z kilku koncentrycznych kręgów, w których się obracała. To, że zdarzało jej się wtedy opuszczać gniazdo rodzinne, było głównie zasługą faktu, że Edward Dickinson, człowiek mimo swoich ograniczeń niewątpliwie światły, kładł wyjątkowy nacisk na solidne wykształcenie dzieci. Jego starsza córka była w swoim pokoleniu jedną z nielicznych kobiet, którym umożliwiono dostęp do studiów.

Po ukończeniu Amherst Academy, doskonałej miejscowej szkoły średniej, siedemnastoletnia Emily (w tym momencie możemy ją sobie przedstawić właśnie taką, jaką uwiecznił ją dagerotyp) podejmuje naukę w "seminarium żeńskim" Mount Holyoke w oddalonym o parę zaledwie mil miasteczku South Hadley. (Mount Holyoke College jest dziś jedną ze słynnych Pięciu Uczelni skupionych w promieniu kilku mil wokół Amherst.) Przestrzenna bliskość nie pomaga: już ta wczesna faza młodości przynosi pierwszy znaczący symptom chorobliwego uzależnienia Emily od rodzinnego domu.

Z nie wyjaśnionych do dziś powodów (jednym z nich mógł być kryzys duchowy, spowodowany niechęcią do dość fanatycznego ruchu "odrodzenia" religijnego, dominującego w tych latach w życiu umysłowym uczelni) przyszła poetka przerywa studia przed upływem roku i wraca do Amherst. Pozostanie tu już do końca życia, zdobywając się tylko w r. 1855 na podróż pociągiem do Filadelfii i Waszyngtonu oraz w l. 1864-65 na dwie wyprawy do Bostonu (te ostatnie - z konieczności: poszukując porady lekarskiej w związku z pogarszaniem się wzroku).

Od momentu porzucenia studiów krąg jej życia zawęży się więc w zasadzie do rodzinnej miejscowości, ale przez pewien czas Emily bierze jeszcze stosunkowo regularny udział w życiu towarzyskim miasteczka. Miejscowe kroniki notują na przykład, że w r. 1856 zdobywa drugą nagrodę w konkursie wypieku chleba w trakcie dorocznego jarmarku; w roku następnym zasiada w jury konkursu.

Silne są też wciąż jeszcze w tym młodzieńczym okresie jej więzi uczuciowe z innymi ludźmi, znajdujące swój wyraz w głębokich (głębokich zwłaszcza z jej strony) przyjaźniach, a także w paru przynajmniej miłościach. O tych ostatnich wiadomo niewiele i stanowią one po dziś dzień przedmiot spekulacji biografów. Nie mamy na przykład zbyt obfitych informacji na temat postaci Benjamin F. Newtona, aplikanta w firmie prawniczej ojca Emily. Młody człowiek był jej niewątpliwie bliski, również pod względem poziomu umysłowego i zainteresowań literackich: chętnie czytał jej wczesne wiersze i zachęcał ją do pisania. O ślubie nie mogło jednak być mowy: Newton był bez grosza. Wyjechał zresztą z Amherst, gdy Emily miała 18 lat, i wkrótce potem zmarł.

Czy właśnie to rozstanie było jedną z dwu druzgoczących "strat", o których mówią niektóre wiersze? Być może. Czy było natomiast jednym z powodów ciężkiego kryzysu psychicznego, który według wszelkich oznak dotknął Emily w latach późniejszych? Dociekania biografów nie przyniosły dotąd w tej mierze żadnych jednoznacznych ustaleń, choć nie brak fantastycznych teorii, manipulujących - w braku przekonujących świadectw - tekstami samych wierszy, aby wydobyć z nich rzekome zaszyfrowane aluzje do potajemnego małżeństwa Emily, czy nawet zabiegu przerwania ciąży, któremu miała się w tym okresie poddać. Wszystkie te spekulacje wydają się wysoce wątpliwe. Jedyne fakty z tych lat, co do którego można mieć stosunkowo wysoki stopień pewności, to nieszczęśliwa miłość, o której nic bliższego jednak nie wiemy.

Nie wiemy nawet, kto był jej przedmiotem. Przez długie lata biografowie usiłowali obsadzić w tej roli pastora i popularnego kaznodzieję Charlesa Wadswortha, którego Emily spotkała w czasie wspomnianej wycieczki do Filadelfii w r. 1855 i z którym w następnych latach utrzymywała bardzo żywe kontakty drogą korespondencji. Wadsworth odwiedził ją nawet pięć lat później w Amherst, wkrótce potem jednak został wezwany do pracy duszpasterskiej w San Francisco, co w ówczesnych warunkach oznaczało wyniesienie się na drugi koniec świata. Czy ta z kolei rozłąka oznaczała drugą ze wspomnianych dwu strat? Czy to cierpienie z jej powodu było wzmiankowanym w innym wierszu "wielkim bólem" ("Wielki ból zastępuje rutyna cierpienia...")?

Nie jest to oczywiste. Ostatnie lata zwłaszcza przynoszą coraz więcej danych świadczących o tym, że kontakty z Wadsworthem były przede wszystkim, jeśli nie wyłącznie, kontaktami początkującej autorki z imponującą jej postacią z wielkiego świata i cenionym kaznodzieją; wstrząs spowodowany jego wyjazdem jest najprawdopodobniej sentymentalnym mitem, wyprodukowanym i wyolbrzymionym przez wczesnych biografów.

Prawie dokładnie to samo da się powiedzieć o dwóch innych kandydatach do roli tajemniczego mężczyzny w życiu Emily. Jednym z nich jest Samuel Bowles, redaktor pisma wychodzącego w pobliskim Springfield; nic jednak nie wskazuje na to, że uczucia, jakie do niego żywiła, wykraczały w czymkolwiek poza przyjaźń. Niewątpliwie silniejszy - i odwzajemniony - związek uczuciowy łączył Emily z Otisem Lordem, powszechnie szanowanym sędzią Sądu Najwyższego stanu Massachusetts; pewne poszlaki wskazują, że doszło nawet do jego oświadczeń, prawdopodobnie odrzuconych. Ten jednak romans, jeśli był romanssem, przydarzył się poetce w ostatnich latach jej życia i z naturalnych względów chronologicznych nie można go winać za ciężkie przejścia psychiczne, jakich ofiarą stała się według wszelkich oznak jako kobieta mniej więcej trzydziestoletnia.

Pewne jest jedno: początek lat sześćdziesiątych, zwłaszcza rok 1862 jest okresem, w którym ów niedawno przeżyty kryzys owocuje obfitą serią wierszy (w wydaniu zbiorowym przybliżoną datą 1862 opatrzonych zostało przez edytora ponad 300 utworów, od nr 326 do 664). Wierszy nie tylko napisanych w rewolucyjnie nowym stylu, ale i stanowiących najwyższe osiągnięcie poetki. Jednocześnie to właśnie wtedy zaczyna się na dobre proces jej wycofywania się z życia publicznego i towarzyskiego, zamykania się w tym najwęższym otoczeniu zewnętrznym, jakim były mury rodzinnego domu, a przez ostatnie dwadzieścia lat życia - cztery ściany pokoju na piętrze.

Jeśli nie traumatyczny wstrząs zawodu miłośnego - co mogło być przyczyną tego odwrotu od świata? Co najmniej kilkanaście ksiązek z całej biblioteczki biografistyczno-krytycznej, jaka narosła już wokół twórczości Emily Dickinson, przynosi rozmaite próby odpowiedzi na to jedno pytanie. Zdaniem niektórych badaczy decydujący wpływ miało tu poczucie zdominowania przez ojca, którego chłód i dystans uniemożliwił autentyczne porozumienie. Zdaniem innych - kryzys stanowił kulminację poczucia winy z powodu zerwania się więzi uczuciowej z matką.

Niektóre dociekania psychoanalityczne sugerują silniejsze niż miłość siostrzana powiązania emocjonalne z bratem albo skłonności lesbijskie - w obu tych, dość zasadniczo odmiennych diagnozach chodziłoby o to samo ogólniejsze zjawisko stłumienia libido ze względów obyczajowych, z czego miałyby się rodzić frustracja i wspomniany kryzys. Popularne dziś ujęcia feministyczne kładą nacisk na czynnik socjologiczny: głównym motywem urazów i neuroz poetki miałyby być podrzędna pozycja kobiety w systemie społecznym jej epoki.

W pobliżu tych koncepcji mieszczą się teorie, które w procesie wycofywania się i izolowania Emily Dickinson dopatrują się reakcji na rozczarowania czysto literackie, wynikające z niemożności zdobycia uznania i zrozumienia dla własnej twórczości w oczach ludzi, na których opinii jej zależało. (Jest istotnie faktem, że żaden z jej nielicznych czytelników, poza jedną może, inteligentną i obdarzoną dobrym gustem Mabel Loomis Todd, nie był w stanie docenić jej nowatorstwa: pocziwy Higginson na przykład, za życia ceniony literat i wydawca, do którego Emily zwróciła się listownie z prośbą o ocenę wierszy w r. 1862, w późniejszej korespondencji i kontaktach okazuje się osobowością wręcz żałośnie nieadekwatną.)

Pojawia się nawet prozaiczne wyjaśnienie medyczne: przyczyną unikania kontaktów z ludźmi mogły być po prostu nasilające się symptomy choroby Brighta, na którą poetka cierpiała i na którą w końcu zmarła (jak wiadomo, objawami tej choroby nerek są obrzęki). Jedną z najnowszych prac, książka Maryanne M. Garbowsky, oferuje wreszcie wytłumaczenie psychiatryczne, w chorobliwym domatorstwie poetki doszukując się symptomów ostrej agorafobii.

Po lekturze tego rodzaju dociekań ma się ochotę wzruszyć ramionami: co z tego? Każda z powyższych teorii może skrywać w sobie jakieś ziarenko prawdy; możliwe nawet, że dla pełnego wyjaśnienia przyczyn zachowania samotniczki z Amherst trzeba by wziąć pod uwagę kilka teorii naraz. Ale gdybyśmy nawet zyskali w tej sprawie ostateczną pewność - czy wyjaśni nam to cokolwiek w wierszach Emily Dickinson?

Same te wiersze w naturalny sposób nie spełniają przecież warunków, jakie stawiamy dokumentowi biograficznemu czy historycznemu (w jednym z listów sama poetka objawia zadziwiająco nowoczesną świadomość rozdźwięku czy przynajmniej nietożsamości pomiędzy swoim "ja" autentycznym a "ja" literackim, podmiotem mówiącym, który w wierszach jest jedynie jej "reprezentantem").

A zatem wysnuwanie z tekstów wierszy arbitralnych wniosków na temat realnych przeżyć, poglądów, stanu zdrowia lub preferencji seksualnych autorki jest procederem co najmniej wątpliwym; czasami jest oczywistym nadużyciem. Ale i z odwrotnego punktu widzenia należałoby powiedzieć, że jeśli nawet któryś z tych wniosków potwierdza obiektywne świadectwa, nie ma to i tak prawie nigdy decydującego znaczenia dla naszej interpretacji wierszy. Dotrzeć do istoty sensu utworów Emily Dickinson można tylko wtedy, jeśli się założy, że stale w tej poezji obecny gest wycofania się i wyrzeczenia, owo "zatrzęsnięcie drzwi" - drzwi realnej sypialni na piętrze i drzwi sportretowanej na literacki sposób Duszy - jest nie tylko oznaką, lecz także znakiem. Nie biernym symptomem neurotycznej reakcji "ja" na świat, ale również aktywną próbą powiedzenia nam czegoś - powiedzenia i o świecie, i o własnym "ja".

*Skoro nie mogłam mieć Wszystkiego -  
Nie dbałam o brak mniejszych Rzeczy.*

Te dwie początkowe linijki wiersza nr 985 są takim właśnie świadomie stworzonym znakiem, próbą nadania znaczenia życiu i własnemu zachowaniu wobec życia. Wycofanie się podstawowy gest tego życia - zostaje

interpretowane jako logiczna konsekwencja przesłanki, jaką podsuwa doświadczenie. Tą podstawową przesłanką jest paradoksalny fakt, iż nasza egzystencja na ziemi, z pozoru rzucając nas w objęcia Wszystkiego, jednocześnie nas z tych objęć wydziera: Wszystkiego bez wyjątku tak naprawdę osiąść nie można, a zatem doświadczenie istnienia okazuje się jednym pasmem strat; nieprzerwanym procesem odzierania i ogoławania nas z tego, co nam rzekomo było dane czy choćby tylko obiecane.

W potocznym rozumieniu egzystencji dopiero moment śmierci odbiera nam Wszystko. Emily Dickinson przesuwając ten moment wstecz - tak daleko wstecz, że w gruncie rzeczy pokrywa się on z momentem narodzin. To dlatego kilkanaście spośród jej najbardziej poruszających wierszy operuje niezwykłą perspektywą śmierci za życia, punktem widzenia kogoś, kto umarł, ale zachowuje świadomość - i resztkami tej świadomości łowi ostatnie okruchy Wszystkiego, ostatnie "mniejsze Rzeczy" tego świata, choćby tak drobne jak mucha:

*Przez śmierć słyszałam Brzęk Muchy*  
[.....]

*Rozdałam już Testamentem*  
*Pamiętki po sobie - tę całą*  
*Porcję Mnie - którą mogłam Zapisać -*  
*I wtedy - Mucha się wdała*

*Niebieskim, niepewnym Brzękiem*  
*Pomiędzy mnie a światło -*  
*Potem Okna zgasły - a potem*  
*Już nic nie widziałam - patrząc -*

<http://www.youtube.com/watch?v=qiHWnwUwACs>

W takiej perspektywie moment Agonii okazuje się wystarczającą synekdochą Życia - wystarczającą tym bardziej, że w przeciwieństwie do tego ostatniego jest wolny od złudy i fałszu:

*Podoba mi się w Agonii*  
*To - że jest zawsze prawdziwa*  
*Nie symuluje się Konwulsji,*  
*Ataku Bólu - nie odgrywa -*

Gest wyrzeczenia się "mniejszych Rzeczy" tego świata "skoro nie można mieć Wszystkiego" - mógłby jednak poprzestać na przyjęciu formy prywatnej ascezy, tego dosłownego wycofania się i odosobnienia, które w oczach współczesnych sąsiadów uczyniło z Emily Dickinson miejscową dziwaczkę, a w idealizującej wizji potomnych tajemniczą "mniszkę z Nowej Anglii". Gest wyrzeczenia przerodził się jednak - zarazem i przede wszystkim w twórczość. Mogło tak się stać dlatego, że umysł poetki, kształcony na protestanckiej teologii, wyćwiczony był w dostrzeganiu paradoksów i akceptowaniu wewnętrznych sprzeczności.

Taką podstawową wewnętrzną sprzecznością, głównym konfliktem dramatu rozgrywającego się w jej poezji, było w tym wypadku założenie, że choć Życie bezustannie rabuje nas ze skarbu, jakim jest Wszystko - jednocześnie nie pozwala nam o istnieniu tego skarbu zapomnieć. Przypomina nam o nim nawet za zatrzaśniętymi drzwiami naszego "ja", szturmując naszą uwagę, pamięć czy wyobraźnię tysiącami owych "mniejszych Rzeczy", w których odbija się w pomniejszeniu niezmiernie bogactwo świata. Jeśli dusza jest pokojem o zatrzaśniętych drzwiach - jest to, mimo wszystko, pokój z oknem.

Jeden z najinteligentniejszych komentarzy na temat twórczości Emily Dickinson, esej poety Richarda Wilbura, nosi tytuł "Sumptuous Destitution". Można by to przełożyć jako "Wystawny niedostatek" albo "Przepych ubóstwa".

Oksymoron taki znakomicie określa istotę tej poezji. Bierze się ona cała z napięcia pomiędzy świadomością bogactwa a świadomością nieuchronności jego utraty. Wilbur dostrzega w życiu poetki trzy główne obszary doświadczenia, w których obrębie ta podwójna świadomość ujawniła się szczególnie dramatycznie: chodzi o doznanie braku oparcia w pewności religijnej, doznanie nieodwzajemnionej miłości i doznanie braku odzewu ze strony czytelnika.

W każdej z tych dziedzin - w potrzebie wiary, w potrzebie bycia kochaną, w potrzebie literackiej afirmacji - umysł poetki żąda maksymalistycznie Wszystkiego, aby otrzymać Nic; aby zetknąć się z odmową, obojętnością, lub drwiną, jak w symbolicznym wierszu, w którym egzotyczna "Brazylia" to synonim nieosiągalnego marzenia, a pod postać "wszechwładnego Kupca" można podstawić tak Boga, jak i Ukochanego albo Czytelnika:

*Brazylia? Kręcił guzik -  
W bok patrząc - ważąc tę myśl -  
"Nie zna Pani niczego - co byśmy  
Byli w stanie pokazać - Dziś?"*

O "Brazylii" nie można jednak przestać marzyć, "Wszystko" trzeba w wierszach przywoływać w całym jego niezmiernym bogactwie - od konkretnego "niemrawego żuka" na ścieżce ogrodu czy połykającego dżdżownicę ptaka poprzez nazwy na wpół mitycznych krain aż po samo Niebo (które, jak to definiuje jeden z wierszy, jest "tym, czego nie dosięgam"). A trzeba - właśnie po to, aby tym wyraźniej uświadomić sobie, jaka jest jedyna logiczna konsekwencja niemożności posiadania czy objęcia Wszystkiego. Tą jedyną konsekwencją jest konieczność wyrzeczenia się świata i wycofania ze świata.

Jeśli bowiem całości Wszystkiego nie da się objąć, a częściowe posiadanie Wszystkiego to sprzeczność sama w sobie, pozostaje tylko jedna metoda: paradoksalne posiadanie drogą wyzbycia się, przyjęcie poprzez odrzucenie, wniknięcie w istotę rzeczy od strony jej przeciwieństwa. Należy więc, jak głosi inny wiersz, "Zachwyt poznawać poprzez Ból". Należy wysnuć ostateczne wnioski z tego, że "Wody - uczy pragnienie", a "Sukces zda się najłodszy / Tym - co ugięli kark".

Na tym samym paradoksie "wystawnego niedostatku" czy "przepychu ubóstwa" opiera się bezkompromisowo nowatorska poetyka Emily Dickinson. Jej wynalazczość w tej dziedzinie polega również - tak jak w wypadku strategii wycofania się - na odwróceniu o 180 stopni powszechnie przyjętej metody. Krytyk Northrop Frye pierwszy bodaj zwrócił uwagę na fakt, że poetka podważyła podstawy uświęconej w jej epoce konwencji języka poetyckiego, której ideałem była z jednej strony potoczność i gładkość składni i wiersza, z drugiej zaś - niecodziennosc i wyszukana elegancja słownictwa.

Tę konwencję, w której zdanie i wiersz miały być przejrzyste, a uwagę zwracać miało na siebie "poetyczne" słowo, nieznaną autorka z Amherst rozbiła w puch - czyniąc to w dodatku samodzielnie, prawie bez oparcia w tradycji czy w przykładach innych współczesnych prób tego rodzaju (zapytana przez Higginsona w liście, czy zna Żdźbła trawy Walta Whitmana, odpowiedziała: "Wspomniał Pan Pana Whitmana - nie czytałam jego Książki - ale mówiono mi, że jest okropny"). Dokonała zaś tego przewrotu, zastępując konwencję jej dokładnym negatywem: we własnej twórczości poetki "uwyraźnił się" i uwidocznili wiersz i proces kształtowania zdania, czy - szerzej - sam akt poetyckiego mówienia, słownictwo natomiast straciło restryktywny charakter, otwarło się szeroko na dopływ potoczności i prozaicznego konkretności.

Wiersze Emily Dickinson zatrzymują naszą uwagę na składni i budowie wersyfikacyjnej dzięki temu, że (całkiem jak u Donne'a i jego siedemnastowiecznych uczniów, którym była też bliska poprzez swoje metafizyczne zainteresowania i skłonność do myślenia paradoksalnymi) akt mówienia zawsze przetłumacza tu jakiś opór: opór wymykającego się słowom przedmiotu, opór materii języka, opór obojętnego czy niechętnego słuchacza, opór samego mówiącego i jego wewnętrznych zahamowań.



Wiersz odwzorowuje i uświadamia czytelnikowi wysiłek myślowy, emocjonalny czy wręcz artykulacyjny, jaki legł u jego podstaw; jeśli jest końcowym produktem pewnej pracy, to takim, na którym pozostały nie zatarte ślady tej pracy (raz jeszcze przypomina się tu Norwid z jego sławnym zdaniem o odlewie gipsowym, na którym rzeźbiarz pozostawia ślady stykających się form).

Właśnie z tego przełamywania oporu bierze się jedna strona poetyki Emily Dickinson, jaką jest programowe stylistyczne ubóstwo: nieregularny i skąpy, oczyszczony z wszelkiej sylabicznej "waty" wiersz akcentowy, niezwykle jak na tę epokę arbitralne i niedokładne rymy, urywkowe, jak gdyby w najwyższym napięciu wyjąkiwane zdania, pauzy rozrywające tok mówienia chwilami nagłych zamilknięć i zarazem zabezpieczające wypowiedź przed popadnięciem w intonacyjną opływowość czy piosenkową śpiewność. Pod wieloma względami poetka pisała zapewne tak, jak mówiła: można śmiało powiedzieć, że w jej składni, wierszu, nawet interpunkcji odbija się ów "cichy, wystraszony, zdyszany, dziecięcy głos", na który zwrócił uwagę skądinąd mało wyczulony na głos jej poezji Higginson, kiedy po raz pierwszy odwiedził swoją korespondentkę w Amherst.

Jednocześnie zaś demonstracyjne ubóstwo aktu mówienia ma swoją odwrotną stronę w niezrównanym bogactwie mowy. Konkretność i celność opisu (wystarczyłoby tu przytoczyć parę zdań i metafor opisujących zachowanie ptaka w wierszu "Ptak przyskakał po Ścieżce...") bierze się nie tylko z otwarcia rzeki słownictwa na wszelkie możliwe dopływy, od egzotycznego nazewnictwa geograficznego lub astronomicznego poprzez fachowe terminy odnoszące się do ogrodnictwa czy szycia aż po potoczne wyrażenia i idiomy. Jej źródłem jest także poetycka technika, służąca potęgowaniu wieloznaczności przekazu.

Oparcie wiersza na technice metafory, symbolu, zagadki, zaskakującej definicji (por. liczne wiersze, które rozpoczyna takie właśnie nieoczekiwane zdefiniowanie jakiegoś pojęcia, np.: "Nadzieja` jest tym upierzonym / Stworzeniem na gałązce...") służy zawsze jednemu naczelnemu celowi: jak największemu zagęszczeniu bogactwa sensów w jak najwęższym obrębie ubogiej w słowa wypowiedzi. Ascetka poniekąd musiała stać się poetką: jej skrajna konsekwencja nie mogła nie doprowadzić jej do odkrycia, że środkiem przemiany ograniczenia w twórczość może być tylko poezja. Albowiem jedynie w wierszu - tym bardziej wieloznacznym, im jest zwięźlejszy - mniej może znaczyć więcej. Jedynie ciasny pokój strofy ma - ze wszystkich ludzkich siedzib nadprzyrodzoną zdolność przeistaczania się w rozległy "pałac Możliwości":

*Mieszkam w pałacu Możliwości -  
Piękniejszy to dom od Prozy -  
O wiele więcej Okien -  
Drzwi można szerzej otworzyć -*

Te same Drzwi - drzwi Duszy, drzwi pokoju na piętrze - których "zatrzaśnięcie" było pierwszym gestem tej poezji.

Marzec 1990  
Stanisław Barańczak

Wstęp do pierwszego tomu Biblioteczki Poetów Języka Angielskiego: Emily Dickinson "100 wierszy", wydawnictwo ARKA, Kraków 1990

\* \* \*

ze strony nauka.katalogi.pl

\* \* \*

Wszystko wskazuje na to, że w 1995 roku znaleziono drugie zdjęcie Emily Dickinson.

