

## **„Dusza doбира sobie Towarzystwo – / I – zatrzaskuje Drzwi”<sup>1</sup>. Odosobnienie Emily Dickinson a jej wizerunek w kulturze**

Emily Dickinson pozostawiła po sobie spuściznę około 1800 wierszy, które współcześnie uznawane są za rewolucyjne dla amerykańskiej poezji, oraz legendę biograficzną od lat zajmującą twórców i badaczy. Mniej więcej w okolicach roku 1860 rozpoczął się proces wycofywania się poetki ze świata, zbieżny z najbardziej płodnym i dojrzałym okresem jej twórczości. Z biegiem lat odosobnienie pogłębiało się, aż Dickinson praktycznie przestała opuszczać rodzinną miejscowość Amherst, dom Homestead, wreszcie swój pokój, według legendy gości przyjmując przez uchylone drzwi.

Jak napisał Richard B. Sewall, autor jednej z najobszerniejszych biografii „pustelnicy z Amherst”: „[...] są co najmniej dwie Emily Dickinson. [...] Jest ta »prawdziwa« Emily Dickinson, obiekt trzeźwego dochodzenia, i przedmiot legendy, łagodniejsza wersja »tajemnicy wioski« [...] i »Mitu«”<sup>2</sup>. Według mnie można jednak zaryzykować tezę, że wizerunków poetki jest dokładnie tyle, ilu biografów, badaczek, pisarzy i reżyserów zajmujących się jej sylwetką. Obiektem mojego zainteresowania będzie więc przede wszystkim ta „druga”, „skonstruowana” Dickinson oraz ewolucja interpretacji jej odosobnienia. Oczywiście trudno zanalizować całe bogactwo licznych i często brawurowych hipotez biograficznych czy inspirowanych poetką tekstów. Wydaje mi się jednak, że można wyłonić cztery dominujące narracje o izolacji Dickinson: romantyzację (objawiającą się poprzez sentymentalizację i gotycyzację jej sylwetki), próbę diagnozy, traktowanie odosobnienia jako świadomego wyboru i strategii twórczej, wreszcie liberalizację przez współczesną popkulturę.

W przypadku tak złożonej postaci, w której biografii fakty swobodnie miesza się z fikcją, powstaje luka otwarta na dopowiedzenia. Na przestrzeni lat zaszła wyraźna zmiana w sposobie jej uzupełniania, odzwierciedlająca ewolucję wyobrażeń na temat piszących kobiet. Z kolei wieloznaczność i introspekcyjny

1 E. Dickinson, *Wiersze wybrane*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2016, s. 69.

2 R.B. Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, 3rd ed., New York 1980, s. 532. Przekłady, jeśli nie zaznaczono inaczej, są mojego autorstwa.

charakter tej poezji skłaniają do osobistych odczytań. Artykuł będzie więc poświęcony nie tyle Emily Dickinson, co pokoleniom jej czytelników.

### Okoliczności pierwszego wydania wierszy

Sylwetka „Królowej-Samotnicy” („Queen Recluse”)<sup>3</sup>, jak nazywał ją Samuel Bowles, od pierwszych krytycznych analiz ulegała licznym przekształceniom. Na początek należy przedstawić dwie postacie, które odegrały kluczową rolę w tworzeniu wizerunku Dickinson po jej śmierci: Thomasa Wentwortha Higginsona i Mabel Loomis Todd.

W 1862 roku Higginson, uznany literat, pułkownik, abolicjonista i zwolennik praw kobiet, opublikował w „Atlantic Monthly” *List do młodego autora*, zachęcając debiutantów do pokazania swoich utworów. Dickinson przesłała mu próbkę twórczości z pytaniem: „Czy nie jest Pan zbyt zajęty, aby powiedzieć czy moje Wiersze żyją?”<sup>4</sup>. W ten sposób nawiązała wieloletnią korespondencję z Higginsonem, która zawiera jedno z najbardziej poetyckich, starannie skomponowanych listów w dorobku poetki. Do ich stylu oraz wpływu na budowanie wizerunku Dickinson wrócić zresztą później. Higginson nie sprawdził się jako literacki przewodnik – mimo fascynacji osobliwą korespondentką, uznał jej wiersze za „spazmatyczne”, „pozbawione kontroli” i sugerował zwłokę z publikacją<sup>5</sup>. Chociaż Dickinson nazywała go swoim nauczycielem (*preceptor*) i regularnie podpisywała się jako „twoja uczennica”, nigdy nie skorzystała z jego sugestii<sup>6</sup>.

Mabel Loomis Todd związana jest z kolei z burzliwym okresem w historii rodziny Dickinsonów, nazywanym „wojną między domami”. Aby zbudować kontekst dla dalszych rozważań, warto pokrótce nakreślić tę historię napięć i wzajemnych zależności. Brat Emily, Austin Dickinson, ożenił się z Susan Gilbert – przyjaciółką i intelektualną partnerką poetki. Intymność i intensywność korespondencji dwóch kobiet pozwala badaczom na snucie teorii o homoeroticznym charakterze relacji<sup>7</sup>. W roku 1882 Austin nawiązał wieloletni romans z Mabel Loomis Todd, żoną astronoma z Amherst. Todd, mimo częstych wizyt w Homestead, nigdy nie widziała Dickinson – poetka słuchała jej koncertów

3 Zob. tamże, s. 474.

4 Tamże, s. 541.

5 Tamże, s. 553.

6 T.W. Higginson, *Emily Dickinson's Letters*, „The Atlantic” October 1891, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1891/10/emily-dickinsons-letters/306524/> [dostęp: 23.06.2021].

7 Zob. np. E.L. Hart, *The Encoding of Homoerotic Desire: Emily Dickinson's Letters and Poems to Susan Dickinson, 1850–1886*, „Tulsa Studies in Women's Literature”, vol. 9, no. 2, 1990; M.N. Smith, *Rowing in Eden. Rereading Emily Dickinson*, Austin 1992.

na fortepianie z pokoju na piętrze, czasem wysyłając na dół wiersz albo kieliszek sherry<sup>8</sup>. Jednak to właśnie do Mabel Todd zwróciła się Lavinia, młodsza siostra Emily, prosząc o pomoc w pośmiertnym wydaniu wierszy. Todd, dzięki swoim znajomościom, wspólnie z Higginsonem w 1890 roku doprowadziła do wydania pierwszego tomu wierszy. Susan, która wcześniej starała się o druk pojedynczych tekstów w czasopiśmie, praktycznie do momentu wydania nie była świadoma prac redakcyjnych<sup>9</sup>.

Dwoje edytorów dokonało znaczącej ingerencji w publikowane utwory. Aby uczynić poezję bardziej zrozumiałą dla czytelnika, usunęli nieortodoksyjne pauzy i wielkie litery – współcześnie uznawane za charakterystyczne dla twórczości Dickinson – oraz zmienili niektóre słowa na bardziej konwencjonalne. W wyborze skłaniali się raczej ku utworom sentymentalnym, nadali im tytuły i pogrupowali w sekcje tematyczne. Pierwsze, przełomowe wydanie wierszy w kształcie relatywnie bliskim do rękopisów nastąpiło dopiero w 1955 roku jako *The Poems of Emily Dickinson* pod redakcją Thomasa H. Johnsona.

Spuściznę Dickinson przejęły później córki skłóconych Mabel i Susan – Millicent Todd Bingham oraz Martha Dickinson Bianchi, wydając szkice biograficzne i wspomnienia pozostające w wyraźnej opozycji<sup>10</sup>. Wizerunek Emily Dickinson od początku podlegał więc daleko posuniętym przekształceniom. Jej twórczość została skonwencjonalizowana pod gusta XIX-wiecznego czytelnika, a legenda biograficzna kształtowała się w atmosferze rodzinnych konfliktów i osobistych interesów.

Pierwsze wydanie wierszy odniosło zaskakujący sukces. W kolejnych latach Mabel Todd, już samodzielnie, opublikowała kolejne tomiki oraz listy Emily Dickinson, a wokół postaci poetki wytworzył się swego rodzaju kult. Alice Ward Bailey zaledwie siedem miesięcy po pierwszym wydaniu jej wierszy opisywała w „Springfield Republican” turystki pragnące zwiedzić Homestead<sup>11</sup>. Jak wskazuje Sewall, figura pustelnika, dobrowolnie rezygnującego z życia w społeczeństwie, zawsze ma w sobie pewien powab. A gdy pustelnik jest kobietą,

wrażliwą, delikatną, z legendami o zniweczonym romansie, zewnętrznymi zakazami i wewnętrznymi represjami, które dodają pikanterii agonii i ekstazie, o których wszyscy mogą przeczytać w jej opublikowanych wierszach, dla wielu urok jest nieodparty<sup>12</sup>.

8 R.B. Sewall, dz. cyt., s. 216.

9 A. Salska, *Wstęp*, [w:] E. Dickinson, *Wybór poezji*, oprac. A. Salska, przeł. S. Barańczak i in., Wrocław 2021, s. CXXX.

10 Tamże, s. CXXXI.

11 R.B. Sewall, dz. cyt., s. 706.

12 Tamże, s. 707.

Warto więc przyjrzeć się, jak romantyczna legenda „pustelnicy z Amherst” kształtowała się bezpośrednio po jej śmierci oraz przez wiele kolejnych lat.

### „Zjawa w zaklętym korytarzu”. Romantyzacja

Już za życia Dickinson jej izolacja była swego rodzaju sensacją. W liście do rodziców i swoim dzienniku Mabel Loomis Todd opisuje pierwsze zasłyszane wzmianki o „Micie”, jak nazywano poetkę w Amherst – kobiecie, która unika bycia widzianą i nie opuszcza domu (poza jednym razem, gdy pod osłoną nocy wyslizgnęła się obejrzeć nowy kościół), ubiera się tylko na biało i czasem spuszcza dzieciom słodczyce w koszyku. Pojawia się także plotka dotycząca powodu izolacji – zaręczyn odrzuconych pod naciskiem despotycznego ojca, Edwarda Dickinsona<sup>13</sup>. Złamane serce to jeden z najpopularniejszych tropów w próbach wyjaśnienia odcięcia się poetki od świata. Mimo zaprzeczeń rodziny, która utrzymywała, że odosobnienie było z początku kwestią opieki nad chorą matką, a następnie indywidualnej decyzji i upodobań, mit utrzymywał się bardzo długo, przechodząc z czasem w poważne naukowe rozważania. Hipotezę tragicznego romansu wspierają także trzy listy do niezidentyfikowanego Mistrza (*Master letters*), a w roli kochanka albo kochanki obsadza się głównie Charlesa Wadswortha, Samuela Bowlesa, Otisa Philipa Lorda, Susan Gilbert czy Kate Turner<sup>14</sup>.

Poza wspomnieniami Todd, dużą rolę w budowaniu mitu Dickinson odegrały relacje Higginsona. Szczególnie ważny wydaje się fragment opisujący jego pierwszą wizytę u korespondentki:

[...] usłyszałem niezwykle słaby i drepczący chód, jak u dziecka, w holu i do pokoju niemal bezdźwięcznie wślizgnęła się niezbyt ładna, nieśmiała osóбка [...]. Podeszła do mnie z dwoma liliami, które po dziecięcemu włożyła w moją dłoń, mówiąc cicho, półszepem: „To moja prezentacja” i dodając, również półszepem, jak dziecko: „Proszę mi wybaczyć mój przestach; nigdy nie widuję obcych i ledwo wiem, co mówię”. Ale wkrótce zaczęła mówić i odtąd mówiła niemal bez przerwy [...]<sup>15</sup>.

Zdaje się, że romantyzacja sylwetki Dickinson przebiega w dwóch kierunkach. Pierwszy to kierunek sentymentalny, przedstawiający poetkę jako nieśmiałą starą pannę kochającą dzieci i kwiaty. Szczególnie wspomnienia Marthy Dickinson Bianchi budują obraz wrażliwej ciotki, genialnej, ale zarazem w ekscen-

<sup>13</sup> Tamże, s. 216–217.

<sup>14</sup> A. Salska, dz. cyt., s. XXIII; R. Paterson, *The Riddle of Emily Dickinson*, Boston–New York 1951; M. N. Smith, *Rowing in Eden*.

<sup>15</sup> T.W. Higginson, dz. cyt.

tryczny sposób uroczej<sup>16</sup>. Konsekwentnie pojawia się także, widoczny w powyższym fragmencie, obraz Emily Dickinson jako „wiecznego dziecka”. Wiersze wykorzystujące dziecięcą perspektywę oraz swoboda w naginaniu gramatycznych norm – przez pierwszych recenzentów uznawana po prostu za niepoprawność językową – wzmacniały ten wizerunek. Arlo Bates w recenzji z 1890 roku określa twórczość Dickinson jako połączenie „wnikliwości cywilizowanego dorosłego” z „prostotą dzikiego dziecka”<sup>17</sup>. Archibald McLeish w eseju *The Private World. Poems of Emily Dickinson* pisze: „[...] większość z nas jest na wpół zakochana w tej martwej dziewczynie, którą wszyscy nazywamy pierwszym imieniem”<sup>18</sup>. Wymowne jest określenie „dziewczyna”, a nie „kobieta” (Dickinson zmarła w wieku 56 lat) oraz wskazanie częstej praktyki poufałego mówienia o poetce per „Emily” – zresztą sam McLeish przy analizie jej twórczości używa jedynie imienia. Innym przejawem romantyzacji są deklaracje „zakochania się” w poetce. Podobną perspektywą bawi się wiersz Billy’ego Collinsa z 1998 roku o znaczącym tytule *Taking Off Emily Dickinson’s Clothes*<sup>19</sup>.

Monodram Williama Luce’a *The Belle of Amherst* z 1976 roku<sup>20</sup> powieliła ten sentymentalny wizerunek. W wersji telewizyjnej Dickinson odgrywana przez Julie Harris jest pocieszna w swojej nieporadności, dowcipna, ale też melancholijna i zagubiona, gdy proponuje widowni samodzielnie upieczony chleb i w roztargnionym natchnieniu zapisuje poetyckie wersy.

Odosobnienie kobiety od razu przywodzi także na myśl skojarzenia z klasztorem. Higginson opisuje Dickinson jako „niemiecką kanoniczkę ze zgromadzenia, którego regulaminowym strojem jest biała pika”<sup>21</sup>. Thomas Bailey Aldrich w artykule z 1892 roku, przy krytycznej recenzji jej poezji jakby nie może powstrzymać się przed nakreśleniem obrazka Dickinson wiążącej wstążki czepka, aby udać się na „zakonniczy spacer po klasztornym ogrodzie”<sup>22</sup>.

Drugi typ metafor operuje odniesieniami o zdecydowanie mroczniejszym, niemal gotyckim charakterze. Życie naznaczone nieszczęściem oraz cieniem surowego ojca, tragiczna miłość, zamknięcie w czterech ścianach. Także w dwudziestowiecznych opracowaniach uderza mnogość metafor związanych z więzieniem czy nawet grobem, które wylicza Diane Fuss w artykule *Interior*

16 R.B. Sewall, dz. cyt., s. 532.

17 A. Bates, *Miss Dickinson’s Poems*, [w:] *The Recognition of Emily Dickinson. Selected Criticism since 1890*, eds. C.R. Blake, C.F. Wells, Michigan 1964, s. 13.

18 A. McLeish, *The Private World. Poems of Emily Dickinson*, [w:] *Emily Dickinson. A Collection of Critical Essays*, ed. R.B. Sewall, Englewood Cliffs 1963, s. 160.

19 B. Collins, *Taking Off Emily Dickinson’s Clothes*, „Poetry” February 1998, s. 277–278.

20 *The Belle of Amherst* [film], reż. C.S. Dubin, 1976.

21 T.W. Higginson, dz. cyt.

22 T.B. Aldrich, *In Re Emily Dickinson*, [w:] *The Recognition of Emily Dickinson...*, s. 55.

*Chambers. The Emily Dickinson Homestead*: „zamurowanie żywcem” (Johnson), „magiczne więzienie, które paradoksalnie uwolniło jej sztukę” (Berwein), sypialnia jako „melancholijne, a nawet przerażające sanktuarium”, gdzie poetka czuła się „przedwcześnie wsadzona do trumny” (Mudge), wreszcie „gotycka sceneria” z bohaterką „uwięzioną w środku” (Wardrop)<sup>23</sup>.

Mabel Todd podczas wizyt w Homestead miała jedynie słyszeć głos Dickinson z drugiego pomieszczenia. „Mit usłyszysz każdy dźwięk. Będzie blisko, ale pozostanie niewidoczna”<sup>24</sup>. Ten „niewidzialny głos” dochodzący z mroku ma w sobie coś widmowego. „Zjawy w zaklętym korytarzu” – pisała Millicent Bingham<sup>25</sup>. Dystans i niepokój pobrzmiwają też w niektórych listach Higginsona do żony, gdzie pisze on, że intensywność obecności Dickinson „wyczerpała siłę jego nerwów” i że „cieszy się, że nie żyje blisko niej”<sup>26</sup>.

Fuss wskazuje na uderzającą teatralność tych wszystkich gestów. Wysyłanie wierszy i kwiatów do Todd, powitanie Higginsona, pozostawanie w mroku, podczas gdy rozmówca znajduje się w oświetlonym pokoju – wszystko nosi znamiona starannej reżyserii i twórczego wykorzystania przestrzeni<sup>27</sup>. Listy, które Dickinson wysyłała Higginsonowi są szczególnie egzaltowane. Sam odbiorca był świadom tego, że nie poznał drugiej strony swojej korespondentki, która do bliskich często pisała z ironicznym humorem<sup>28</sup>. Austin, przeczytawszy listy, miał stwierdzić, że siostra zdecydowanie w nich „pozowała”<sup>29</sup>. Warto dodać, że w 1862 roku Dickinson była już bardzo samoświadomą, dojrzałą poetką, systematycznie organizującą swój dorobek – na pewno nie naiwną amatorką, na którą kreowała się przed Higginsonem, najpewniej pragnąc zyskać jego przychyłność<sup>30</sup>. W jednym z listów do pułkownika pisała, że gdy „przedstawiam siebie jako Reprezentantkę Wiersza – nie oznacza to – mnie – ale domniemaną osobę”<sup>31</sup>.

W stosunku do siebie używała różnych określeń: Daisy, Wujek Emily czy po prostu Dickinson<sup>32</sup>. Biała suknia mogła być celowym pozowaniem na zakonnice,

23 Wszystkie cytaty za: D. Fuss, *Interior Chambers. The Emily Dickinson Homestead*, „Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies” Fall 1998, vol. 10, no. 3, s. 3, 29.

24 R.B. Sewall, dz. cyt., s. 217.

25 Za: D. Fuss, dz. cyt., s. 21.

26 Za: tamże, s. 22.

27 Tamże, s. 21.

28 T.W. Higginson, dz. cyt.

29 R.B. Sewall, dz. cyt., s. 538.

30 Tamże.

31 T.W. Higginson, dz. cyt.

32 S.M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2nd ed., New Haven–London 1984, s. 583.

„nowicjuszkę” sztuki poetyckiej, a czynienie z siebie niematerialnego głosu – na swego rodzaju barda<sup>33</sup>. Nie ulega bowiem wątpliwości, że Dickinson była świadoma swojego talentu i postrzegała siebie przede wszystkim jako poetkę. Sewall sugeruje, że całe jej życie było w pewnym sensie metaforyczne, a ona sama lubiła być zagadką i taką też formułę zwykła nadawać swoim wierszom<sup>34</sup>. Agnieszka Salska przytacza hipotezę, że całe ekscentryczne odcięcie od świata miało służyć świadomemu budowaniu literackiej legendy<sup>35</sup>.

Sandra M. Gilbert i Susan Gubar w *The Madwoman in the Attic* przedstawiają Emily Dickinson jako kluczową figurę dla XIX-wiecznego dyskursu o piszących kobietach. Ukazują, jak bawiła się perspektywami i tożsamościami, w jednych utworach ironicznie, niemal prowokacyjnie przyjmując maskę dziecięcego „Nikogo”, by w innych demonstrować „wybuchową” siłę i sprawczość; perspektywy te zresztą często się przeplatały<sup>36</sup>. Dickinson wpisuje się także w narrację o twórczyniach, które za oddanie się „niekobiecej” poezji płacą szaleństwem. Według Gilbert i Gubar, Dickinson dosłownie przyjęła na siebie rolę „wariatki na strychu” – zarówno ironicznie, celowo uosabiając mity o szalonych, samotniczych poetkach, jak i naprawdę: stając się „bezradną agorafobiczką uwięzioną w pokoju ojcowskiego domu”<sup>37</sup>.

### **„Neurotyczne staropanieństwo”. Patologizacja i próby diagnozy**

Mabel Todd, mimo widocznej w listach i dzienniku początkowej fascynacji Mitem, na etapie publikacji wierszy Dickinson podtrzymywała wersję rodziny (przede wszystkim Austina). Podkreślała, że „życie [Dickinson] było zupełnie naturalne”<sup>38</sup>, a izolacja była skutkiem „normalnego rozwoju wysoko introspektywnej natury”<sup>39</sup>.

Wśród mnogości prac, którymi zaowocowało wydanie Johnsona, pojawiło się wiele kwestionujących „naturalność” tej izolacji. Tak daleko posunięte unikanie kontaktu z ludźmi skłania do próby szukania wyjaśnień we współczesnej psychiatrii i część badaczy usiłowała na podstawie faktów biograficznych oraz samych wierszy postawić Dickinson diagnozę. Najbardziej znanym studium psychoanalitycznym pozostaje *After Great Pain. The Inner Life of Emily Dickinson* Johna Cody’ego<sup>40</sup>. Badacz upatruje przyczyn izolacji w trudnych rela-

33 D. Fuss, dz. cyt., s. 23.

34 R.B. Sewall, dz. cyt., s. 4.

35 A. Salska, dz. cyt., s. XXVII.

36 S.M. Gilbert, S. Gubar, dz. cyt., np. s. 607–609.

37 Tamże, s. 583.

38 Za: R.B. Sewall, dz. cyt., s. 227.

39 Tamże, s. 226.

40 J. Cody, *After Great Pain. The Inner Life of Emily Dickinson*, Cambridge–Massachusetts 1971.

cyjach z matką, którą poetka przedstawia jako obsesyjnie obawiającą się śmierci hipochondryczkę, pokorną i zależną od męża, niezdolną do zapewnienia córce miłości i bezpieczeństwa. Cody stawia hipotezę, że poczucie winy związane z brakiem więzi z matką doprowadziło do wewnętrznych represji, odrzucenia swojej kobiecości, w efekcie niechęci do świata. Sam autor przyznaje, że celowo skupił się na bardziej ponurych aspektach dzieciństwa poetki, aby zapewnić przeciwwagę dla przesadnie optymistycznej narracji innych biografów<sup>41</sup>.

Inny badacz, Clark Griffith, skupia się na relacji Dickinson z despotycznym ojcem<sup>42</sup>. To trudny charakter Edwarda Dickinsona doprowadziłby wówczas do próby ukrycia się przed światem oraz „neurotycznego staropanieństwa”<sup>43</sup>.

Inną strategią jest przypisywanie poetce konkretnych zaburzeń czy neuroatypowości. Maryanne M. Garbovsky w pracy z 1989 roku diagnozuje Dickinson jako agorafobiczkę, reagującą atakiem paniki na opuszczenie domu<sup>44</sup>. Dowodów szuka w listach i wierszach, które podejmują temat przestrzeni i lęku. Z kolei Julie Brown w publikacji *Writers on the Spectrum. How Autism and Asperger Syndrome Have Influenced Literary Writing* umieszcza Dickinson na spektrum autyzmu, razem z m.in. Hansem Christianem Andersenem i Williamem Butlerem Yeatsem<sup>45</sup>.

Badacze upatrują także przyczyn w chorobach natury fizycznej. James Guthrie w *Emily Dickinson's Vision. Illness and Identity in Her Poetry* rozwija wątek choroby oczu, na którą cierpiała poetka oraz związanego z nią lęku przed utratą wzroku<sup>46</sup>. Wówczas unikanie światła słonecznego, a więc rzadkie opuszczanie domu mogło być po prostu elementem kuracji. Przy tej interpretacji nowego znaczenia nabierają także wątki bólu, wyrzutów skierowanych do Boga, fascynacji światłem i morderczą siłą słońca, które pojawiają się w jej wierszach.

Z kolei Lyndall Gordon w popularnej biografii *Lives Like Loaded Guns. Emily Dickinson and Her Family Feuds* przypisuje poetce epilepsję<sup>47</sup>. Jako dowody przytacza zapisywane Dickinson recepty, historię choroby w rodzinie oraz wiersze – szczególnie stałą obecność elementów takich jak wstrząs i konwulsja, obrazy wulkanów, pogrzebu przechodzącego przez mózg czy poczucia spadania przez „złamaną deskę” w rozumie.

41 Tamże, s. 83.

42 C. Griffith, *The Long Shadow. Emily Dickinson's Tragic Poetry*, Princeton 1964.

43 Tamże, s. 282.

44 M.M. Garbowski, *The House without the Door. A Study of Emily Dickinson and the Illness of Agoraphobia*, London 1989.

45 J. Brown, *Writers on the Spectrum. How Autism and Asperger Syndrome have Influenced Literary Writing*, London–Philadelphia 2010.

46 J.R. Guthrie, *Emily Dickinson's Vision. Illness and Identity in Her Poetry*, Gainesville 1998.

47 L. Gordon, *Lives Like Loaded Guns. Emily Dickinson and Her Family's Feuds*, London 2011.



Tego rodzaju hipotezy mogą mieć w sobie oczywiście elementy prawdy, pozostają jednak ryzykowne – przede wszystkim dlatego, że sporą część materiału dowodowego opierają na wierszach, widząc w nich symptomatyczne elementy autobiograficzne, a odrzucając możliwość liryki maski czy metafory. Stanowią jednak ciekawą próbę racjonalnego wytłumaczenia izolacji, stojącą w kontrze do romantycznego mitu.

### „Geniusz zna siebie”. Odosobnienie jako strategia twórcza

„Opanowała mnie trwoga – we wrześniu – z której nie mogłam się zwierzyć nikomu – więc śpiewam jak Chłopiec przechodzący obok Cmentarza – bo się boję” – pisała Emily Dickinson w drugim liście do Higginsona w 1862 roku<sup>48</sup>. Prawdopodobnie w życiu poetki zaszedł jakiś kryzys – psychiczny, światopoglądowy, religijny, miłosny czy zdrowotny – który doprowadził do przełomu w twórczości i stopniowego wycofywania się ze społeczeństwa. Nakreślone przeze mnie dotychczas interpretacje traktują jej izolację jako efekt załamania i ucieczki od świata. W drugiej połowie XX wieku coraz popularniejsze stawały się jednak spojrzenia dostrzegające w odosobnieniu świadomy artystyczny projekt i demonstrację twórczej niezależności.

W *The Capsule of the Mind. Chapters in the life of Emily Dickinson* Theodora Ward analizuje twórczość Dickinson z przełomu lat 50. i 60. XIX wieku jako drogę do poetyckiej dojrzałości oraz pogodzenia się ze stratą<sup>49</sup>. Dochodzenie do siebie po tajemniczym kryzysie porównuje do odbudowy domu po powodzi<sup>50</sup>. Doznany ból Dickinson miała przekuć we własną, unikalną filozofię, a proces rekonwalescencji ukoronować osiągnięciem doskonałej kontroli nad myślą i językiem. Ward wskazuje, że tak brawurowy projekt twórczo-egzystencjalny wymagał poświęceń – szczególnie w przypadku osoby głęboko wrażliwej, intensywnie przeżywającej każdą relację czy zaobserwowany detal<sup>51</sup>. W tej interpretacji odosobnienie byłoby świadomym ograniczeniem bodźców, ekonomicznym oszczędzaniem własnych zasobów.

Ward poświęca także kilka rozdziałów przyjaźniom Dickinson, pokazując, że izolacja nie była kompletna. Poetka prowadziła obfitą korespondencję, listownie przyjaźniła się z kluczowymi figurami życia literackiego w Nowej Anglii; jak sama mawiała: „przyjaciele to mój majątek”<sup>52</sup>. Ponadto Richard Wil-

48 Za: A. Salska, dz. cyt., s. XXV.

49 T. Ward, *The Capsule of the Mind. Chapters in the Life of Emily Dickinson*, Cambridge-Massachusetts 1961.

50 Tamże, s. 65.

51 Tamże, s. 72.

52 List do Samuela Bowlesa, sierpień 1858, Dickinson Electronical Archive, <http://archive.emilydickinson.org/correspondence/bowles/l193.html> [dostęp: 28.06.2021].

bur utrzymuje, że Dickinson rozpoczynała karierę z towarzyszącym wielu artystom pragnieniem sławy, poświęciła jej zresztą dużą liczbę utworów<sup>53</sup>.

Hipotezę o izolacji jako świadomej decyzji, podjętej ze względu na lepsze warunki tworzenia szczególnie chętnie eksplorowały studia feministyczne. Przytaczając *The Madwoman in the Attic*, wspominałam już o świadomym przetwarzaniu stereotypów płciowych. W nieco inną stronę idzie Adrienne Rich w eseju *Vesuvius at Home*<sup>54</sup>. Na Dickinson patrzy przede wszystkim z osobistej perspektywy pisarki. Mimo fascynacji „pustelnicą z Amherst”, jej droga wyrzeczenia wydaje się Rich obca i niepokojąca – czy naprawdę ceną za tworzenie poezji przez kobietę musi być samotność? Według niej Emily Dickinson wybrała izolację, ponieważ była świadoma swojego geniuszu i nieprzystosowania. Odosobnienie było jedynym sposobem, dzięki któremu artystka w opresyjnym, patriarchalnym społeczeństwie mogła zyskać wolność. Podążenie za poetyckim powołaniem oraz skupienie na życiu wewnętrznym staje się w tym ujęciu śmiałym aktem buntu. Rich konfrontuje się również z mitem „wiecznego dziecka”, zauważając, że to, co u pisarza może uchodzić za „uzasadnioną osobliwość” i „unikalną intencję”, u pisarki jest odbierane jako „naiwność, dziewczęca ignorancja, kobiecy brak profesjonalizmu”<sup>55</sup>, co zresztą pokazują przytoczone przeze mnie wcześniej teksty krytyczne z XIX wieku.

Autorka postuluje także odzyskanie Dickinson przez współczesne poetki, rozpoznanie w niej literackiej przodkini. Zauważa, że przez skupienie na wierszach, w których podmiot dokonuje umniejszenia samego siebie, krytycy pomijają „wolę i dumę”<sup>56</sup> przebijające z tej twórczości. Tekstem kluczowym dla tej interpretacji staje się wiersz Dickinson *My Life had stood – a Loaded Gun*, będący demonstracją wybuchowej siły i sprawczości. To właśnie sprawczość Rich stawia na pierwszym planie. Podobne wątki pojawiają się w jej wierszu *I Am in Danger – Sir –* (tytuł to cytata zaczerpnięty z listu Dickinson do Higginsona), który kończy się wersem: „[you] chose to have it out at last / on your own premises”<sup>57</sup>. Izolacja nie jest więc efektem kapitulacji, lecz aktem buntu i odważną próbą życia na własnych warunkach.

53 R. Wilbur, *Sumptuous Destitution*, [w:] *Emily Dickinson. A Collection of Critical Essays*, ed. R.B. Sewall, Englewood Cliffs 1963, s. 130.

54 A. Rich, *Vesuvius at Home*, [w:] tejsze, *Adrienne Rich's Poetry and Prose*, eds. B.C. Gelpi, A. Gelpi, New York 1993, s. 177–195.

55 Tamże, s. 185.

56 Tamże, s. 189.

57 Taz, *I Am in Danger – Sir –*, [w:] *Visiting Emily. Poems Inspired by the Life and Work of Emily Dickinson*, eds. S. Coghill, T. Tamaro, Iowa City 2000.

O krok dalej idzie Richard Wilbur w eseju *Sumptuous Destitution* (*Zbytkowny niedostatek*)<sup>58</sup>. Badacz pokazuje, w jaki sposób brak stawał się motywem napędowym twórczości Dickinson. Kluczem do jej odczytania byłyby wówczas paradoks spełnienia poprzez wyrzeczenie. W wierszach często przewija się motyw poznawania danego pojęcia przez jego brak – sukces najlepiej rozumie pokonany, z daleka słyszący triumfalną pieśń (J67); niebo jest tym, czego się nie dosięga (J239), wartości wody najlepiej może nauczyć pragnienie, a ptaków – śnieg (J135)<sup>59</sup>. Niespełnione pragnienie danej rzeczy lub osoby owocuje głęboką świadomością jej wartości.

Przytaczany przez Wilbura wiersz zaczynający się od słów: „Skoro nie mogłam mieć Wszystkiego – / Nie dbałam o brak mniejszych Rzeczy” jest kluczem do zrozumienia Dickinson także według Stanisława Barańczaka – jednego z tłumaczy poetki na język polski. We wstępie do wyboru wierszy *Skoro nie można mieć wszystkiego*, Barańczak rozwija myśl Wilbura. „Zatrzaśnięcie drzwi” staje się „nie biernym symptomem neurotycznej reakcji »ja« na świat, ale również aktywną próbą powiedzenia nam czegoś – powiedzenia i o świecie, i o własnym »ja«”<sup>60</sup>. W tym ujęciu Dickinson żąda maksymalistycznego „Wszystkiego”, aby otrzymać odmowę miłości i spełnienia, brak zrozumienia czy oparcia w religii. Nie mogąc osiągnąć upragnionego, równie maksymalistycznie decyduje się więc na „Nic”. Odzwierciedla to również forma twórczości, która zagęszcza sensy, operując zwięzłością i wieloznacznością<sup>61</sup>.

Taką wizję Dickinson, jako geniuszki dumnie odrzucającej nierozumiejącej świat, Barańczak przenosi także na swój przekład. Fragment z wiersza J303 w oryginale brzmi:

The Soul selects her own Society –  
Then – shuts the Door –  
To her divine Majority –  
Present no more –<sup>62</sup>.

58 R. Wilbur, *Sumptuous Destitution*, [w:] *Emily Dickinson. A Collection of Critical Essays*, ed. R.B. Sewall, Englewood Cliffs 1963, s. 127–136. Tekst ukazał się także w polskim przekładzie: por. R. Wilbur, *Zbytkowny niedostatek*, przeł. L. Marjańska, „Dialog: miesięcznik Związku Literatów Polskich”, t. 26, nr 11, 1986, s. 80–86.

59 Używam numeracji wierszy za wydaniem Thomasa Johnsona *The Complete Poems* z 1955 roku. Większość współczesnych badań anglojęzycznych korzysta z *The Poems of Emily Dickinson* Ralpa Williama Franklina z 1998 roku, jednak to na Johnsonie opiera się większość polskich przekładów.

60 S. Barańczak, *Wstęp. Skoro nie można mieć wszystkiego*, [w:] E. Dickinson, *Wiersze wybrane*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2016, s. 16.

61 Tamże, s. 20.

62 E. Dickinson, *Wiersze wybrane*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2016, s. 68.

Tłumaczenie przypomina zaś bardziej rozwinięcie tezy Barańczaka:

Dusza dobiera sobie Towarzystwo –  
I – zatrzaskuje Drzwi –  
Jak Bóg – ma w sobie prawie Wszystko –  
A z Reszty sobie drwi –<sup>63</sup>.

Bezpośrednie porównanie duszy do Boga podkreśla jeszcze samowystarczalność i królewskość gestu. „Jeśli dusza jest pokojem o zatrzaśniętych drzwiach – jest to, mimo wszystko, pokój z widokiem”, pisze Barańczak<sup>64</sup>. Podobnie zdaje się myśleć cytowana już wcześniej Fuss. W tym ujęciu, podkreślającym sprawczość, pokój na piętrze w Homestead nie jest już więzieniem – przypomina raczej panoptikon, który pozwala na dogłębną obserwację przy zachowaniu pełnej prywatności i artystycznej swobody<sup>65</sup>.

### **„It’s like your brain is on fire”. Liberalizacja przez współczesną popkulturę**

Ostatnie lata przyniosły trzy produkcje filmowe o życiu Emily Dickinson: *Cicha namiętność*, *Szalone noce z Emily* oraz serial *Dickinson*. Stanowią one bardzo ciekawy obiekt porównania. Każda z nich interesuje się innym okresem i aspektem życia poetki. Mimo znaczących różnic, wykazują jednak kilka podobnych tendencji. Każdy widzi w Dickinson wybitną, niezrozumianą jednostkę, która pragnie, lecz nie zyskuje sławy. Podkreślają jej wyrazisty charakter, buntowniczość oraz – zwykle ignorowane – poczucie humoru.

*Cicha namiętność* Terence’a Daviesa otwiera scena z seminarium Mount Holyoke, gdzie Dickinson przez krótki czas się uczyła<sup>66</sup>. Dziewczyna jako jedyna odmawia publicznego wyznania wiary, za co spotyka ją ostracyzm w dewocyjnym środowisku. Davies szczególnie wyraźnie akcentuje nieortodoksyjne, indywidualne podejście poetki do religii. Dickinson walczy tu przede wszystkim o niezależność duszy, negocjując swoje warunki w domu ojca (przedstawionego jako człowiek zasadniczy, ale szczerze kochający swoje dzieci), oscylując między ustępstwami a wyraźnym sprzeciwem. Walka o wolność przejawia się cichym, lecz konsekwentnym buntem.

Wielokrotnie poruszony zostaje także temat roli kobiet w społeczeństwie. Daviesa najbardziej interesuje Emily Dickinson jako samotna kobieta, jednocześnie pragnąca i obawiająca się miłości. Tęsknota za uczuciem kłóci się bowiem z lękiem przed utratą niezależności w małżeństwie. Scenariusz skupia

<sup>63</sup> Tamże, s. 69.

<sup>64</sup> Tamże, s. 17.

<sup>65</sup> D. Fuss, dz. cyt., s. 29.

<sup>66</sup> *Cicha namiętność* [film], reż. T. Davies, 2016.

się także na nieszczęśliwej miłości do żonatego Charlesa Wadswortha. To właśnie odrzucenie, śmierć ojca i rosnąca gorycz stają się głównymi przyczynami odosobnienia. Filmowa Dickinson ma niskie poczucie własnej wartości, czuje się nieatrakcyjna i nierozumiana. Scenariusz rozwija także hipotezę choroby Brighta, na którą miała cierpieć poetka, w drugiej, mroczniejszej części filmu skupiając się na problemach ze zdrowiem, śmierci i konfliktach, które nękały Homestead.

Dickinson w ujęciu Daviesa jest nadwrażliwa, porywcza, nieco egzaltowana, ale także dowcipna. Szczególnie pierwsza połowa filmu obfituje w liczne żarty i riposty. To pewna nowość w zwykle tragicznych ujęciach życia poetki, podkreślająca poczucie humoru, którego, jak zostało wspomniane, nie doświadczył Higginson, ale którym często dzieliła się z innymi korespondentami. Film często oddala się od faktów biograficznych (szczególnie w wypadku postaci Susan Gilbert, nie pojawia się także Higginson) i skupia się na tragedii samotnej, niezależnie myślącej kobiety.

Madeleine Olneck w *Szalonych nocach z Emily* (tytuł nawiązujący do wiersza *Wild nights – Wild nights!*) prowadzi fabułę jako historię miłosną Emily Dickinson i Susan Gilbert<sup>67</sup>. Pojawia się także wątek romansu z Kate Turner. Film powstał więc na bazie szeroko dyskutowanych współcześnie badań oraz odzwierciedla proces „odzyskiwania” Susan dla biografii Dickinson – jako partnerki intelektualnej i romantycznej, uważnej czytelniczki wierszy, jednej z kluczowych figur w życiu poetki<sup>68</sup>. Szczególnie istotne są w tej dziedzinie badania Marthy Nell Smith, której zadedykowany został film. Olneck, jakby z góry odpowiadając na potencjalne kontrowersje, wplata w fabułę dosłowne fragmenty z listów i wierszy, czasem wprost dopowiada fakty biograficzne. Mabel Todd występuje tu jako osoba, która w imieniu dobrych intencji bezwzględnie manipuluje wizerunkiem Dickinson i wymazuje z narracji o jej życiu wspomnienie Susan. Gdy Todd opowiada, że nie było jej dane zobaczyć poetki, pojawia się komediowa scena, w której Emily próbuje zejść na dół, ale wycofuje się, słysząc odgłosy schadzki Mabel z Austinem.

Akcent zostaje położony oczywiście przede wszystkim na relację Dickinson z Susan, ale także – w znacznie większym stopniu niż w *Cichej pasji* – na humor. Mimo dramatycznych tonów, *Szalone noce z Emily* są przede wszystkim kameralną komedią romantyczną. Dickinson jawi się tu jako ekscentryczna, ale dojrzała i pewna swoich poglądów. Odosobnienie to w filmie efekt stylu

<sup>67</sup> *Szalone noce z Emily* [film], reż. M. Olnek, 2018.

<sup>68</sup> Zob. M.N. Smith, *Public, Private Spheres. What Reading Emily Dickinson's Mail Taught Me about Civil Wars*, [w:] *A Companion to Emily Dickinson*, eds. M.N. Smith, M. Loeffelholz, Oxford 2008.

życia i nie jest ani romantyzowane, ani patologizowane. Reżyserka wręcz bawi się najpopularniejszymi teoriami biograficznymi, niekiedy wprost je zbywając (np. romans z sędzią Otisem Lordem).

Stworzony przez Alenę Smith dla platformy Apple TV+ serial *Dickinson* zdecydowanie wyróżnia się na tle produkcji biograficznych przyjętą konwencją. Mimo że akcja rozgrywa się w XIX-wiecznym Amherst, postacie są radykalnie uwspółcześnione – do tego stopnia, że używają XXI-wiecznego języka albo organizują wielkie przyjęcia, na których tańczą w rytm energetycznego hip-hopu. Emily Dickinson jest w tej opowieści zbuntowaną młodą kobietą, która sprzeciwia się konserwatywnym rodzicom, przeklina, przebiera się za mężczyznę, ma romans z Susan Gilbert, marzy o edukacji, a przede wszystkim o byciu sławną poetką.

Serial ponadto twórczo adaptuje dorobek pisarki i balansuje na pograniczu fantazji. Śmierć (odgrywany przez rapera Wiza Khalifę) z wiersza Dickinson *Because I could not stop for Death* (J712) regularnie przyjeżdża po Emily karetą zaprzęzoną w widmowe konie, a do jednej z przejazdów dołącza duch Edgara Allana Poe'go. Pojawiają się także m.in. wygenerowana komputerowo ludzkiego rozmiarów Pszczoła (stała figura w twórczości Dickinson), nawiedzający bohaterkę duch Nikogo oraz podróż w czasie do lat 50. XX wieku, która umożliwia poznanie Sylvii Plath. Komedia przeplata się z rodzinnymi dramatami, motywami płci, rasy, seksualności czy ojcostwa. Twórcy ukazują także szersze konteksty ówczesnej amerykańskiej kultury – wojnę domową, rozwój prasy, seanse spirytystyczne, *freak shows*. Dynamiczny montaż, współczesna ścieżka dźwiękowa oraz intrygujące zabiegi wizualne składają się na charakterystyczny styl produkcji. Zarazem serial jest głęboko zakorzeniony nie tylko w poezji Dickinson, ale także w jej biografii, wywrotowo ją reinterpreterując.

Smith koncentruje się na młodości poetki do momentu jej wycofania się ze świata. Podejmuje refleksję nad sławą i procesem tworzenia, pokazując przy tym, jak stopniowo izolacja ta mogła się pogłębiać. W pierwszym sezonie serialu Dickinson dąży do publikacji wbrew konserwatywnemu otoczeniu. Jednak wraz ze zbliżaniem się do osiągnięcia celu, uświadamia sobie, że negatywnie wpływa to na jej twórczą swobodę. Niemal demonicznie uwodzicielski Samuel Bowles siłą stara się skłonić poetkę do publikacji oraz przemocą odbiera jej wiersze, które Emily próbuje odzyskać. Nieoczekiwanie okazuje się, że prawdziwą wolność daje jej jedynie samowystarczalność i unikanie rozgłosu. Serial pokazuje także ciasność najbliższego kręgu Dickinson, w którym, mimo przywiązania i czułości, pojawiają się dramatyczne konflikty i napięcia skłaniające ją do skoncentrowania się na rodzinie.

W ostatnim odcinku finałowego sezonu, gdy rodzina wraz z Higginsonem oczekuje jej zejścia na dół, gość wypowiada prorocze słowa: „Czym jest godzina

lub dwie dla poetki takiej jak Emily? Ludzie mogą czekać wieki, by naprawdę ją zrozumieć". Symboliczna, zamykająca serial scena pokazuje Dickinson wpatrującą się w marynistyczny obraz, który zamienia się w prawdziwą plażę. Poetka, wołana przez syreny, wypływa w pełne morze. Paradoksalnie, mimo wycofania się w głąb własnego pokoju, czeka na nią otwarta przestrzeń.

Co ciekawe, mimo swobodnego traktowania faktów oraz tak wyraźnego uwspółcześnienia, serial został bardzo dobrze przyjęty przez część badaczy Dickinson, np. Seta Perlowa. Prawdziwa Emily Dickinson, choć nie łamała zasad w tak ostentacyjny sposób, jako jedyna w bliskim gronie nie wygłosiła publicznego wyznania wiary i mimo presji pozostała wierna swoim poglądom. Pisała gwałtowne, śmiałe, zmysłowe utwory, w listach ironicznie komentowała zachowania autorytarnego ojca, a jako nastolatka zwierzała się przyjaciółce: „brzeg jest bezpieczniejszy, Abiah [...] ale och, Kocham niebezpieczeństwo!”<sup>69</sup>. Jak komentuje Seth Perlow w felietonie dla „The Washington Post”: „Dickinson długo była tym, czym tworzyła ją publiczność. Równie dobrze możemy pozwolić jej bawić się nieco lepiej niż w przeszłości”<sup>70</sup>.

## Wnioski

W wywiadzie dla „The New York Times” szczególnie trafny wydaje się ten komentarz Aleny Smith: „Ludzie są bardzo zaborczy w stosunku do Emily Dickinson [...]. Ponieważ nikt jej nie rozumie, wszyscy czują, że to ich klucz do niej jest tym właściwym”<sup>71</sup>. Wiele lat wcześniej Millicent Todd Bingham miała powiedzieć: „Wszyscy myślą, że ją posiadają”<sup>72</sup>.

Głównym celem powyższej analizy miało być ukazanie, jak wyraźna zmiana zaszła w postrzeganiu odosobnienia Emily Dickinson. Skąpe fakty biograficzne i bogaty dorobek o niezwyklej emocjonalnej i intelektualnej sile skutkują mnogością interpretacji, często wzajemnie się wykluczających.

Zmiana w wizerunku tej postaci dość dobrze odzwierciedla ewolucję postrzegania poetek w ogóle. Pierwsi czytelnicy pragnęli widzieć w Dickinson bohaterkę sentymentalnej historii, „poetessę” fascynującą naiwnością i ode-

69 List do Abiah Root, końcówka 1850 roku. Za: Dickinson Electronic Archive, <http://archive.emilydickinson.org/correspondence/aroot/l39.html> [dostęp: 27.06.2021].

70 S. Perlow, „Dickinson” is another example of pop culture trying to liberate Emily Dickinson, „The Washington Post” 31.10.2019, [https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/dickinson-is-another-example-of-pop-culture-trying-to-liberate-emily-dickinson/2019/10/30/7272a158-f74d-11e9-8cf0-4cc99f74d127\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/dickinson-is-another-example-of-pop-culture-trying-to-liberate-emily-dickinson/2019/10/30/7272a158-f74d-11e9-8cf0-4cc99f74d127_story.html) [dostęp: 19.05.2021].

71 J. Schuessler, *A Very Modern Emily Dickinson (Twerking Included)*, „The New York Times” 30.10.2019, <https://www.nytimes.com/2019/10/30/arts/television/emily-dickinson-apple.html> [dostęp: 19.05.2021].

72 R.B. Sewall, dz. cyt., s. 707.

rwaniem od świata; ewentualnie złamaną przez tajemniczą tragedię „wariatkę na strychu”, ducha chowającego się w ciemnym korytarzu. Badacze i twórcy drugiej połowy XX i początku XXI wieku postrzegają ją przede wszystkim jako niezrozumianą geniuszkę, ofiarę represji, ale też samoświadomą twórczynię podejmującą trudne decyzje. W przeciągu ostatnich lat widać również tendencję do eksplorowania wątków feministycznych i queerowych w życiu i twórczości Dickinson – szczególnie jej buntowniczej strony i relacji z Susan Gilbert.

Jedna rzecz jest pewna: jak napisał Sewall, nawet jeśli pozostaje nieosiągalna, Emily Dickinson na pewno nie jest „delikatnym, cichym kwiatkiem z wioioletnego mitu”<sup>73</sup>. Najważniejsza zmiana, jaka zaszła, to skupienie badaczy na Dickinson jako samoświadomej poetce. Jak pisał Zbigniew Łapiński, „[p]o ogłoszeniu pierwszego tomiku mówiło się o talencie, któremu zabrakło edukacji. W pół wieku później, jeśli się powiada o porażkach, to są to już porażki artysty najwyższej rangi”<sup>74</sup>. Mimo że badacze i twórcy różnią się w swoich „kluczach” do Dickinson, tym, co nie ulega wątpliwości, jest niezwykłość i intelektualna rewolucyjność jej poezji. „Poetka nareszcie zastępuje Mit”<sup>75</sup>. Ostatecznie to właśnie w wierszach tak chętnie zawłaszczana przez kolejne pokolenia artystka naprawdę mówi własnym głosem.

## BIBLIOGRAFIA

- Aldrich T.B., *In Re Emily Dickinson*, [w:] *The Recognition of Emily Dickinson. Selected Criticism since 1890* eds. C.R. Blake, C.F. Wells, Michigan 1964, s. 54–56.
- Bates A., *Miss Dickinson's Poems*, [w:] *The Recognition of Emily Dickinson. Selected Criticism since 1890*, eds. C.R. Blake, C.F. Wells, Michigan 1964, s. 12–17.
- Brown J., *Writers on the Spectrum. How Autism and Asperger Syndrome have Influenced Literary Writing*, London–Philadelphia 2010.
- Cody J., *After Great Pain. The Inner Life of Emily Dickinson*, Cambridge–Massachusetts 1971.
- Collins B., *Taking Off Emily Dickinson's Clothes*, „Poetry” February 1998, s. 277–278.
- Dickinson E., *Wiersze wybrane*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2016.

<sup>73</sup> Tamże, s. 532.

<sup>74</sup> Za: E. Rajewska, *Emily Dickinson gest wycofania*, [w:] tejże, *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań 2008, s. 70.

<sup>75</sup> R.B. Sewall, dz. cyt., s. 708.



- Emily Dickinson Correspondences*, Dickinson Electronic Archives, <http://archive.emilydickinson.org/wkintronew.htm> [dostęp: 20.05.2021].
- Faust R., *Emily Dickinson. Myth of the Perpetual Child*, „Student Research Submissions” 2016, no. 76 [https://scholar.umw.edu/student\\_research/76/](https://scholar.umw.edu/student_research/76/) [dostęp: 20.05.2021].
- Fuss D., *Interior Chambers. The Emily Dickinson Homestead*, „Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies” 1998, vol. 10, no. 3, s. 1–46.
- Garbowsky M.M., *The House without the Door. A Study of Emily Dickinson and the Illness of Agoraphobia*, London 1989.
- Gilbert S.M., Gubar S., *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2<sup>nd</sup> ed., New Haven–London 1984.
- Gordon L., *Lives Like Loaded Guns. Emily Dickinson and Her Family’s Feuds*, London 2011.
- Griffith C., *The Long Shadow. Emily Dickinson’s Tragic Poetry*, Princeton 1964.
- Guthrie J.R., *Emily Dickinson’s Vision. Illness and Identity in Her Poetry*, Gainesville 1998.
- Hart E.L., *The Encoding of Homoerotic Desire: Emily Dickinson’s Letters and Poems to Susan Dickinson, 1850–1886*, „Tulsa Studies in Women’s Literature”, vol. 9, no. 2, 1990.
- Higginson T.W., *Emily Dickinson’s Letters*, „The Atlantic” October 1891, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1891/10/emily-dickinsons-letters/306524/> [dostęp: 23.06.2021].
- McLeish A., *The Private World. Poems of Emily Dickinson*, [w:] *Emily Dickinson. A Collection of Critical Essays*, ed. R.B. Sewall, Englewood Cliffs 1963, s. 150–161.
- Paterson R., *The Riddle of Emily Dickinson*, Boston–New York 1951.
- Perlow S., „Dickinson” is Another Example of Pop Culture Trying to Liberate Emily Dickinson, „The Washington Post” 31.10.2019, [https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/dickinson-is-another-example-of-pop-culture-trying-to-liberate-emily-dickinson/2019/10/30/7272a-158-f74d-11e9-8cf0-4cc99f74d127\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/dickinson-is-another-example-of-pop-culture-trying-to-liberate-emily-dickinson/2019/10/30/7272a-158-f74d-11e9-8cf0-4cc99f74d127_story.html) [dostęp: 19.05.2021].
- Rajewska E., *Emily Dickinson gest wycofania* [w:] *tejże, Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań 2008, s. 69–115.
- Rich A., *I Am in Danger – Sir –*, [w:] *Visiting Emily. Poems Inspired by the Life and Work of Emily Dickinson*, eds. S. Coghill, T. Tammaro, Iowa City 2000, s. 85.

- Rich A., *Vesuvius at Home*, [w:] tejże, *Adrienne Rich's Poetry and Prose*, eds. B.C. Gelpi, A. Gelpi, New York 1993, s. 177–195.
- Salska A., *Wstęp*, [w:] E. Dickinson, *Wybór poezji*, przeł. S. Barańczak, i in., Wrocław 2021, s. VII–CLXXIII.
- Schuessler J., *A Very Modern Emily Dickinson (Twerking Included)*, „The New York Times”, 30.10.2019, <https://www.nytimes.com/2019/10/30/arts/television/emily-dickinson-apple.html> [dostęp: 19.05.2021].
- Sewall R.B., *The Life of Emily Dickinson*, 3<sup>rd</sup> ed., New York 1980.
- Smith M.N., *Public, Private Spheres. What Reading Emily Dickinson's Mail Taught Me about Civil Wars*, [w:] *A Companion to Emily Dickinson*, eds. M.N. Smith, M. Loeffelholz, Oxford 2008, s. 58–78.
- Smith M.N., *Rowing in Eden. Rereading Emily Dickinson*, Austin 1992.
- Todd M.L., *Preface to „Poems. Second Series” (1891)*, [w:] *The Recognition of Emily Dickinson. Selected Criticism since 1890*, eds. C.R. Blake, C.F. Wells, Michigan 1964, s. 42–44.
- Ward T., *The Capsule of the Mind. Chapters in the Life of Emily Dickinson*, Cambridge–Massachusetts 1961.
- Wilbur R., *Sumptuous Destitution*, [w:] *Emily Dickinson. A Collection of Critical Essays*, ed. R.B. Sewall, Englewood Cliffs 1963, s. 127–136.

## FILMOGRAFIA

- Cicha namiętność* [film], reż. T. Davies, 2016.
- Dickinson* [serial], reż. S. Howard, S. Passon, D.G. Green, P.R. Norris, L. Shelton, R. Rodriguez, Ch. Storer, A. Smith, Apple TV+, 2019–2021.
- Szalone noce z Emily* [film], reż. M. Olnek, 2018.
- The Belle of Amherst* [film], reż. C. S. Dubin, 1976.

## ABSTRAKT

Emily Dickinson w zaciszu rodzinnego Amherst napisała około 1800 wierszy, które okazały się przełomowe dla amerykańskiej literatury. Najbardziej płodny okres jej twórczości pokrywa się ze stopniowym wycofywaniem się ze świata – według podań ówczesnych, pod koniec życia poetka praktycznie nie opuszczała swojego pokoju, z gośćmi rozmawiając przez uchylone drzwi. Ta samoizolacja stała się przedmiotem licznych badań, ale też mitologizacji. Jako potencjalne przyczyny wskazywano m.in. zawód miłosny, problemy natury

psychopatologicznej, poszukiwanie artystycznej wolności. Poprzez zestawienie hipotez z wybranych tekstów krytycznoliterackich, utworów poetyckich i filmów o życiu Dickinson pokażę, jak jej wizerunek ewoluował w kulturze, przechodząc od sylwetki dziecinnej, nieśmiałej poetki w pierwszych analizach jej poezji do świadomej swojego geniuszu buntowniczką w serialu *Dickinson*. Chcę także wykazać, że różnorodność interpretacji jej odosobnienia odzwierciedla zmianę, jaka zaszła w postrzeganiu piszących kobiet.

**SŁOWA KLUCZOWE:** Emily Dickinson, izolacja, literatura XIX wieku, kobieta w kulturze, film

## BIOGRAM

**POLA BIBLIS** – studentka studiów I stopnia na kierunku polonistyka-komparatystyka w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Zainteresowania naukowe: literatura XIX wieku, gender studies, literatura amerykańska i Wysp Brytyjskich, przekład literacki, postkolonializm