

Lena Magnone  
(Uniwersytet Warszawski)

## CZY EMILY DICKINSON PISAŁA WIERSZE?

W niniejszym artykule chciałabym zaproponować refleksję nad (modernistycznym) odkrywaniem poety jako jego stwarzaniem czy konstruowaniem. Wybrany przeze mnie przykład Emily Dickinson jest na tle innych przywracanych do literackiego obiegu pod koniec XIX wieku twórców o tyle ciekawy, że nic z funkcjonującego dzisiaj korpusu największej amerykańskiej poetki nie zostało przez nią przygotowane do druku. Fakt, że decyzje co do tego, które elementy spuścizny Dickinson należy uznać za poezję, podejmowane były po jej śmierci, najpierw przez członków rodziny, a następnie redaktorów, wydawców i krytyków, prowokuje do zadania pytania: skąd właściwie wiemy, że tym, co Emily Dickinson pisała, była akurat poezja? Moim celem nie jest rzecz jasna udzielenie odpowiedzi na pytanie o status pozostawionych przez Dickinson tekstów. Chciałabym raczej zastanowić się nad kryteriami poetyckości przykładanymi do jej utworów przez ich pierwszych i kolejnych czytelników, wypróbując tezę Virginii Jackson, że półtora wieku krążenia dzieł Dickinson w formie poezji dokumentuje proces wyłaniania się liryki jako nowoczesnego trybu interpretacji literackiej<sup>1</sup>.

Trzeba przypomnieć, że za życia Dickinson opublikowano (anonimowo i bez zgody autorki) zaledwie siedem utworów. Dopiero po śmierci Emily w 1886 roku jej siostra Lawinia odkryła z zaskoczeniem w pokoju, w którym zmarła spędziła niemal całe swoje życie, zamknięte na klucz drewniane pudełko zawierające rękopisy. Pierwszy wybór 115 wierszy, przygotowany przez Thomasa W. Higginsona i Mabel Loomis Todd, ukazał się już w 1890 roku. Edycja była kontynuowana, spadkobiercy Dickinson wydali w latach 1890–1945 w sumie siedem tomów<sup>2</sup>. Krytyczne wydanie – konieczne, jako że pierwsi edytorzy narzucili tekstom konwencjonalną poetycką formę, m.in. nadali im tytuły, poprawili rymy na regu-

<sup>1</sup> Virginia Jackson, *Dickinson's Misery. A Theory of Lyric Reading*, Princeton: Princeton University Press 2005, s. 6.

<sup>2</sup> Thomas W. Higginson, Mabel Loomis Todd, *Poems by Emily Dickinson* (1890); Thomas W. Higginson, Mabel Loomis Todd, *Poems by Emily Dickinson. Second Series* (1891); Mabel Loomis Todd, *Poems by Emily Dickinson. Third Series* (1896); Martha Dickinson Bianchi, *The Single Hound. Poems of a Lifetime* (1914); Martha Dickinson Bianchi, Alfred Leete Hampson, *Further Poems of Emily Dickinson* (1929); Martha Dickinson Bianchi, Alfred Leete Hampson, *Unpublished Poems of Emily Dickinson* (1935); Mabel Loomis Todd, Millicent Todd Bingham, *Bolts of Melody. New Poems by Emily Dickinson* (1945).

larne i ujednolicił interpunkcję – ukazało się dopiero w 1955 (edycja Thomasa Johnsona<sup>3</sup>). To w tym wydaniu ustalona została chronologia utworów, odzwierciedlona w nadanych im tytułach. Numeracja wprowadzona przez Johnsona do dzisiaj funkcjonuje w formie tytułów wierszy Dickinson (także w polskich tłumaczeniach), chociaż w roku 1998 ukazała się edycja Ralpha Franklina<sup>4</sup> proponująca wiele nowych decyzji edytorskich oraz konkurencyjną numerację<sup>5</sup>.

Warto zaznaczyć, że chronologię twórczości Dickinson kolejni edytorzy ustalają w zasadzie wyłącznie na podstawie charakteru pisma, przez porównanie wierszy z rozległą (i w większości datowaną) korespondencją poetki. Jest to o tyle problematyczne, że tym, co Lawinia odnalazła w pokoju zmarłej siostry, było czterdzieści zeszytików: zapisanych „na czysto”, starannym charakterem pisma kartek, połączonych na pół, poukładanych jedna na drugiej i ręcznie pozszywanych w książeczki. Dzięki poprzedzającej drugie wydanie krytyczne faksymilowej edycji *The Manuscript Books of Emily Dickinson*, w której badacz wiernie odtworzył układ przygotowanych przez Dickinson zszywek, proponując lekturę zawartych w nich wierszy jako osobnych i zamierzonych przez autorkę cykli poetyckich<sup>6</sup>, można łatwo stwierdzić, że są to w oczywisty sposób kopie (np. dłuższe wiersze rozpoczynają się zawsze od nowej strony, kiedy zaś poniżej pozostawało wystarczająco dużo miejsca, wypełnione ono było krótszym utworem). Za pomocą porównania z rękopisami listów poetki można więc jedynie dowiedzieć, że któryś wiersz nie został napisany po jakiejś dacie, ale przecież mógł być równie dobrze ułożony kiedykolwiek wcześniej, a w danym roku tylko przepisany. To by wyjaśniało, jak to możliwe, że – według datacji Johnsona – w samym np. roku 1862 Dickinson miałyby napisać 366 utworów<sup>7</sup>. Byłby to nie tyle okres wyjątkowej płodności twórczej, co moment, w którym poetka zdecydowała się na uporządkowanie swoich manuskryptów, związany prawdopodobnie z nasilającymi się wówczas problemami ze wzrokiem i zasadnym strachem przed ostateczną ślepotą<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> *The Poems of Emily Dickinson*, t. 1–3, red. Thomas H. Johnson, Cambridge: Harvard University Press 1955. Trzy lata później Johnson przygotował do druku pełną edycję listów Dickinson: *The Letters of Emily Dickinson*, t. 1–3, red. Thomas H. Johnson, Cambridge: Harvard University Press 1958.

<sup>4</sup> *The Poems of Emily Dickinson*, t. 1–3, red. Ralph W. Franklin, Cambridge: Harvard University Press 1998.

<sup>5</sup> Niedawno ukazał się zbiór *Emily Dickinson's Poems. As She Preserved Them* (red. Crisstanne Miller, Cambridge: Harvard University Press 2016), który jest całkiem nową propozycją publikowania utworów poetki. Książka nie respektuje dotychczasowych układów ani powszechnie stosowanej numeracji utworów, w zamian dzieląc tom na części według sposobu, w jaki potraktowała swoje teksty sama Dickinson. I tak, pierwsza część to poezje starannie przepisane i pozszywane przez poetkę w książeczki (*The Fascicles*), druga przynosi wiersze przepisane na luźnych, jednak spiętych metalowym spinaczem kartkach (*Unbound Sheets*), trzecia pojedyncze utwory zachowane przez Dickinson na różnego rodzaju nośnikach (*Loose Poems*), czwarta te, których rękopisów nie odnaleziono, gdyż zachowały się jedynie w wersji przepisanej przez inną osobę (*Poems Transcribed by Others*), ostatnia zaś wiersze, których rękopisy poetka podarowała innym (*Poems not Retained*).

<sup>6</sup> Ralph W. Franklin, *The Manuscript Books of Emily Dickinson: A Facsimile Edition*, Cambridge: Harvard University Press 1981.

<sup>7</sup> Według datacji Johnsona przed 1858 w żadnym roku nie powstał więcej niż jeden wiersz, podczas gdy już w 1858 miałyby ich zostać napisanych 52, a w następnych latach kolejno 94, 64, 86, 366, 141, 174, 85, 36. Po 1866 w żadnym roku poetka nie stworzyła więcej niż 50 utworów.

<sup>8</sup> Por. Cynthia Griffin Wolff, *Emily Dickinson*, Reading: Perseus Publishing 1988, s. 165.

Z zeszytików (pierwszy powstał w 1858, ostatni prawdopodobnie w 1864 roku) wydobyto w sumie 1147 wierszy. To ok. 2/3 tego, co dzisiaj uchodzi za dorobek Dickinson. Jeśli w edycji Johnsona wierszy mamy w sumie 1775, w edycji Franklina – 1789, a nowe wciąż przybywają, to dlatego, że poza zestawem przez samą autorkę uznanym za poezję w szufladzie jej biurka odkryto masę luźnych karteluszków: zapisków *in continuo* na odwrocie ulotek reklamowych, gwarancji na domowe sprzęty, recept, list zakupów; notatek na zużytych kopertach, papierkach po czekoladzie, kawałkach gazet czy skrawkach papieru opakowaniowego od rzeźnika, z duktem pisma dostosowanym do wyraźnie przypadkowego formatu.

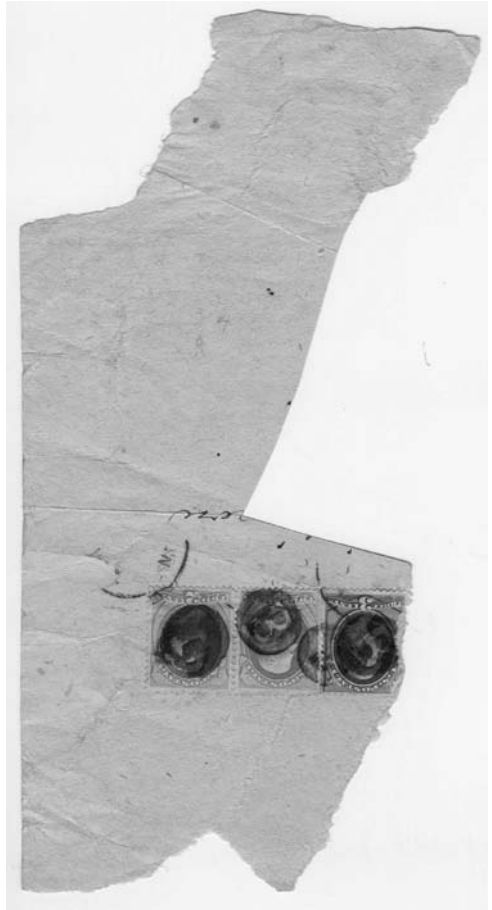
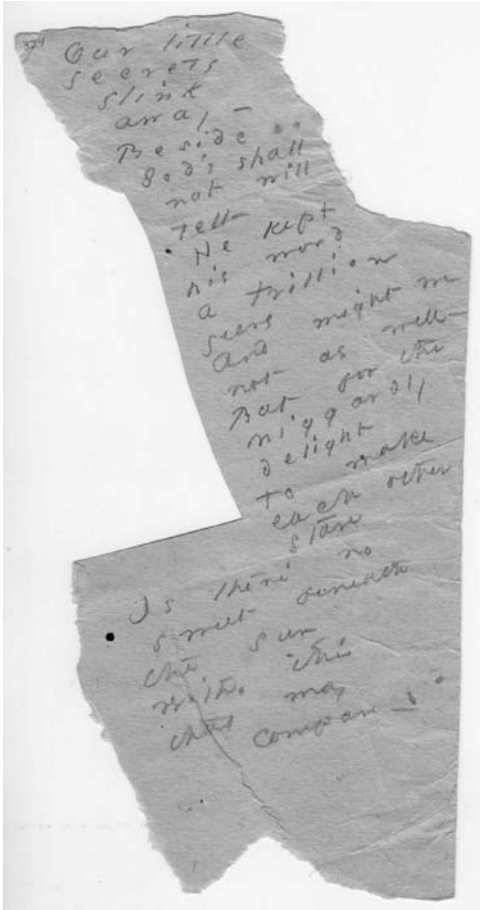
Przez pierwszych edytorów to przedziwne archiwum musiało być traktowane jako oryginalna realizacja dziewiętnastowiecznych zaleceń w kwestii ekonomii gospodarstwa domowego spod znaku Lydii Child i jej bestsellerowego poradnika *The Frugal Housewife*, z którego kolejne pokolenia amerykańskich kobiet uczyły się trudnej sztuki niewyrzucania niczego, co jeszcze może się przydać; takiego wykorzystywania resztek i odpadków, by dzięki pozornie groszowym oszczędnościom budować rodzinny dostatek, zgodnie z zasadą *many a little makes a nickle*<sup>9</sup>. Część wydobytych z tego pozornego śmietnika utworów znalazła się w edycjach krytycznych, których redaktorzy włożyli wiele wysiłku nie tylko w odcyfrowanie dokumentów, ale także ich typograficzną reprezentację zgodną z ustaloną dla dzieła Dickinson formułą: w druku te wiersze niczym nie różnią się od tych, które odnaleziono w wersji skodyfikowanej przez samą poetkę.

Dopiero stosunkowo niedawno zaczęto na serio uwzględniać materialny wymiar tej spuścizny, w procesie, który jego inicjatorka Marta Werner nazwała „od-publikowaniem Dickinson” (*the unediting of Dickinson*), tj. wysiłkiem udostępnienia publiczności tekstowych artefaktów bez jakichkolwiek zewnętrznych ingerencji, w tym bez pośrednictwa typografii, której zastosowanie zawsze jest rodzajem przekładu właściwego poetce języka na inny, rzekomo całkowicie jej obcy<sup>10</sup>. Dzięki postępowi technicznemu od połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku stopniowo rozbudowywane były archiwa internetowe (elektroniczna wystawa *Radical Scatters: Emily Dickinson's Late Fragments and Related Texts, 1870–1886*, <http://radicalscatters.unl.edu/>; Amherst College Digital Collection, <https://acdc.amherst.edu/collection/ed>; Emily Dickinson Archive, <http://www.edickinson.org>), w których w tej chwili można znaleźć już, starannie przygotowane, w kolorze i wysokiej rozdzielczości, skany wszystkich tekstowych pozostałości po Dickinson. Niedawno wydany został również album *The Gorgeous Nothings. Emily Dickinson's Envelope Poems*<sup>11</sup>, reprodukcją wybrane rękopisy w skali 1 : 1. Z pewnością dzięki tym inicjatywom, w zamierzeniu mającym pozwolić na bezpośredni, w żaden sposób niezapśredniczony kontakt z tym, co rzeczywiście tworzyła samotnica z Amherst, możemy sobie uświadomić z całą mocą, że wiele spośród znanych nam utworów Dickinson nie zostało napisanych w formie, którą na pierwszy rzut oka rozpoznalibyśmy jako poetycką (zob. il. 1–5).

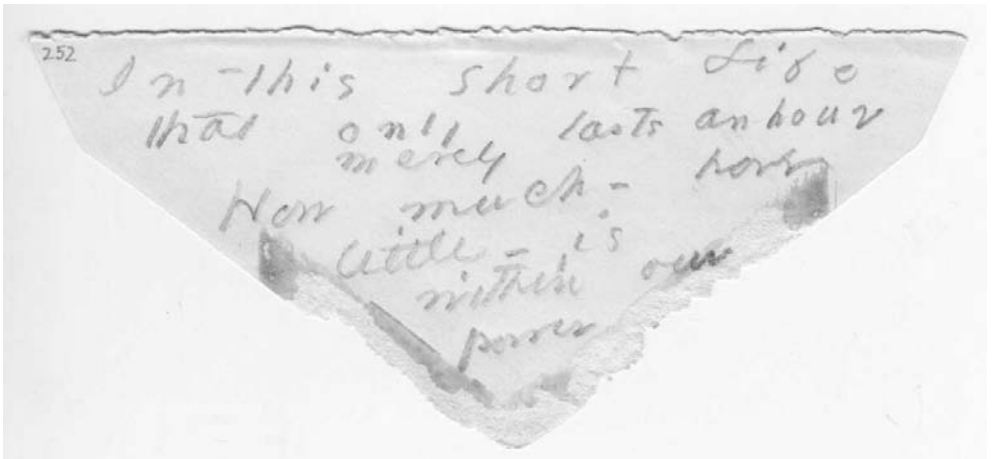
<sup>9</sup> Poradnik po raz pierwszy ukazał się w 1829 roku, od tego czasu tradycyjnie był ofiarowywany każdej młodej mężatce, swój egzemplarz otrzymała również matka poetki (informację podaje Jay Leyda, *The Years and Hours of Emily Dickinson*, t. 1, New Haven: Yale University Press 1960, s. 16).

<sup>10</sup> Por. Domhnall Mitchell, *Measures of Possibility. Emily Dickinson's Manuscripts*, Amherst: University of Massachusetts Press 2005.

<sup>11</sup> *The Gorgeous Nothings. Emily Dickinson's Envelope Poems*, red. Marta Werner, New York: Christine Burgin/New Directions 2013.

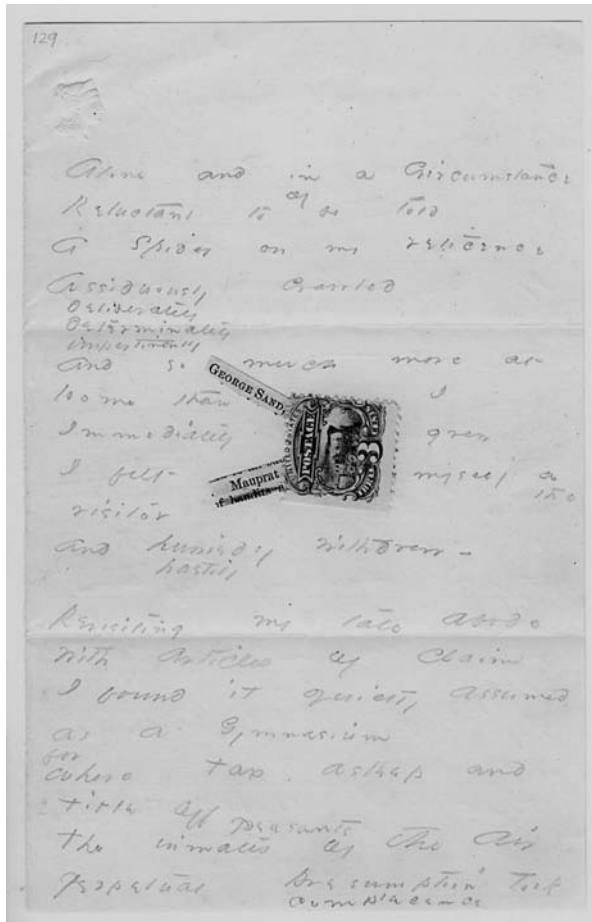


II. 1, 1a. Amherst Manuscript # 324



II. 2. Amherst Manuscript # 252





II. 5. Amherst Manuscript # 129

Susan Howe w przedmowie do *The Gorgeous Nothings* pisze wprost o pograniczu poezji i sztuk wizualnych<sup>12</sup>, Marta Werner nazywa te okruszki „ephemeral remains, bibliographical escapes”<sup>13</sup>. Wspomniane edycje zdają się realizować wezwanie Jerome’a McGanna, który w swojej słynnej książce *Black Riders. The Visible Language of Modernism* pisał, że Dickinsonowska odmowa publikacji nie oznacza braku zainteresowania wizualnym aspektem literatury. W przeciwieństwie jednak do innych autorów tworzących w epoce nazywanej przez badacza „renesansem druku”, Dickinson nie pisała z myślą o tym medium, jego możliwościach i ograniczeniach. Dla poetki to rękopis stanowił docelową wersję utworu, w związku z czym, przygotowując dzieło do prezentacji w książce, to do jej idiosynkratycznych praktyk graficznych musimy dostosować nasze typograficzne kon-

<sup>12</sup> Susan Howe, *Preface*, w: *The Gorgeous Nothings*, s. 6.

<sup>13</sup> Marta Werner, *Itineraries of Escape. Emily Dickinson's Envelope-Poems*, w: *The Gorgeous Nothings*, s. 207.

wencje. Także interpretacja jej wierszy nie może ograniczać się do poziomu językowego, lecz musi zawsze brać pod uwagę materialny wymiar manuskryptów, który jest w tym wypadku równie ważnym nośnikiem poetyckiego znaczenia<sup>14</sup>.

Patrząc na te uwzniośnione odpadki, doświadczamy zmysłowego niemal uczucia, jakbyśmy sami brali w dłonie cenne szczątki, powtarzając wciąż na nowo odkrycie Lawinii. Jednak to, że je widzimy, nie oznacza, że potrafimy je odcyfrować, bezskutecznie poszukując w pozornym – zakładamy – chaosie porządkującej struktury wierszowej formy, tak dobrze znanej z kolejnych książkowych edycji. Już w 2005 roku Virginia Jackson, doceniając pracę wykonaną nad digitalizacją i udostępnieniem rękopisów Dickinson i odnotowując przyrastającą bibliografię bazujących na nich odczytań jej twórczości<sup>15</sup> zauważała, że wszystkie pozostają w ramach niezmiennego, a ustalonego już w pierwszej edycji z 1890 roku paradygmatu: Emily Dickinson była poetką i pisała wiersze.

Jak zostało powiedziane, wielu spośród jej tekstów nie rozpoznalibyśmy jako wierszy, gdybyśmy wcześniej nie założyli, że Dickinson pisała poezję. Symptomatyczne, że przed dokonaniem swojego odkrycia Lawinia zniszczyła masę rękopisów siostry. Musiała dopiero zobaczyć te teksty, które zostały przez samą autorkę przepisane i związane razem w coś na kształt książki, żeby rozpoznać w nich wiersze i uznać, że były przeznaczone do druku. Od tego momentu najdrobniejsze tekstowe znaleziska, traktowane jako potencjalnie kolejne utwory, były już pieczołowicie zachowywane, a następnie przepisywane i redagowane w sposób zgodny z tym, co w epoce uznawano za poezję. Niektóre z nich zostały wówczas odrzucone jako niemieszczące się w tej kategorii i włączone do opus Amerykanki dopiero przez późniejszych badaczy. Inne, w pierwszych edycjach potraktowane jako wiersze, zostały z czasem przez historyków literatury wyłączone z tego zbioru.

Szczególnie ciekawy jest przypadek tych utworów, które w procesie tego szczególnego „polowania na poezję” zostały wydobyte z listów Dickinson, na przykład wiersz opatrzony numerem 2 w edycji Johnsona, którego omówienie otwiera książkę Jackson. Oto on:

<sup>14</sup> Jerome McGann, *Introduction: Modernism and the Renaissance of Printig, with Particular Reference to the Writing of Yeats, Stein, and Dickinson*, w: idem, *Black Riders. The Visible Language of Modernism*, Princeton: Princeton University Press 1993, s. 38. Inaczej konstruuje swoją argumentację Jeanne Holland, zdaniem której praktyki Dickinson można rozumieć jako świadomy wysiłek wymierzony przeciwko kulturze druku, rodzaj chałupniczej technologii publikacyjnej, wykorzystującej pozornie nieużyteczne resztki papieru, w tym odpadki z prawniczej działalności ojca i brata, w sprzecznie wobec męskiej sfery publicznej. Zob. Jeanne Holland, *Scraps, Stamps, and Cut-outs: Emily Dickinson's Domestic Technologies of Publication*, w: *Cultural Artifacts and the Production of Meaning*, red. Margaret J.M. Ezell, Katherine O'Brien O'Keefe, Michigan: University of Michigan Press 1994, s. 139–183.

<sup>15</sup> Do najważniejszych prac należą: Susan Howe, *My Emily Dickinson*, Berkeley: North Atlantic Books 1995; Sharon Cameron, *Choosing Not Choosing*, Chicago: The University of Chicago Press 1992; Marta Werner, *Emily Dickinson's Open Folios. Scenes of Reading, Surfaces of Writing*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1996. Już po wydaniu książki Jackson ukazały się m.in. przekrojowa książka Leny Christensen, *Editing Emily Dickinson. The Production of an Author*, London: Routledge 2008, szczegółowo omawiająca historię edycji (także elektronicznych) poezji Dickinson, oraz praca Alexandry Socarides, *Dickinson Unbound: Paper, Process, Poetics*, New York: Oxford University Press 2012, analizująca przede wszystkim rodzaj wykorzystywanego przez Dickinson nośnika w celu usytuowania twórczyni w historyczno-kulturowej sieci społecznej wymiany i tekstualnej reprodukcji, m.in. wobec dziewiętnastowiecznych praktyk przepisywania wierszy i własnoręcznego tworzenia książek (albumy z autografami i wycinkami, sztambuchy, zbiory kazań, dzienniki) czy złożonych relacji między poezją a epistolografią.

There is *another* sky  
 Ever serene and fair,  
 And there is *another* sunshine,  
 Tho' it be darkness there —  
 Never mind faded forests, Austin,  
 Never mind silent fields —  
*Here* is a little forest  
 Whose leaf is ever green —  
 Here is a *brighter* garden —  
 Where not a frost has been,  
 In its unfading flowers  
 I hear the bright bee hum,  
 Prithce, my Brother,  
 Into *my* garden come!

you then. You would say that a strong sun-  
 shine if you were sitting here — the frost had  
 been down and the few lingering leaves  
 seem anxious to be gone and wrap their  
 folds about more closely about them as if  
 to shield them from the chilling north wind.  
 The earth looks like some poor old lady who  
 by dint of pain and blanching has all  
 got in a forlorn moment a few silver hairs  
 from out her cap come straggling, and she tucks  
 them back & hastily and sticks nobody's  
 The cold air seems to flutter and settle soft  
 with their wants in their pockets are unwilling  
 to try to keep warm. But think what else  
 they will prove & the day when you come home!  
 She will smile and look happy, and be full of  
 sunshine then — and even should she prove you  
 her sister's resemblance, there is another she even  
 down and fair, and there is another sun-  
 shine, etc. It is dark all there — never mind  
 faded forests, Austin, never mind silent fields.  
 Here is a little forest whose leaf is ever green,  
 here is a brighter garden, where not a frost  
 has been, in its unfading flowers I hear  
 the bright bee hum, Prithce, my Brother, into  
 my garden come! Come my off sister.



Dokument reprodukowany tutaj jako il. 6 to strona listu napisanego przez Emily 17 października 1851 roku do brata Austina. Zacytowany fragment zaczyna się w połowie dziewiątej linii od dołu i kończy wykrzyknikiem na początku ostatniej. Jak widać, autorka napisała cały list *in continuo*, w taki sposób, że ocena, gdzie kończy się list, a zaczyna wiersz, wydaje się całkowicie arbitralna, tak jak podział na wersy i wielkie litery na początku każdego z nich, dodane przez edytora. Fragment ten wcześniej (w kolejnych edycjach korespondencji Dickinson z 1894, 1924 i 1931 roku) traktowany był jako proza, po prostu część listu, dopiero od 1955 roku zaczął funkcjonować jako autonomiczny wiersz. W edycji korespondencji przygotowanej przez tego samego Thomasa Johnsona uznany już został za „wiersz w formie prozy”.

Proza Dickinson z pewnością jest poetycka: w jej listach zdarza się okazjonalny pentametr jambiczny, częste są przerzutnie, regularne i nieregularne rymy oraz figury retoryczne. Ale czy to oznacza od razu, że są to wiersze? Warto zauważyć, że w edycji Franklina z 1998 roku tego utworu już nie ma, choć badacz ujął go (zachowując podział na wersy!) w aneksie zbierającym „kilka prozatorskich fragmentów we wczesnych listach Emily Dickinson, które wykazują cechy wierszy, nie będąc zapisane jako takie”. Uznał w ten sposób, że ten fragment był (a więc może być) czytany jako wiersz, nawet jeśli nie został jako wiersz napisany.

Virginia Jackson, omawiając ten przykład, zadaje serię retorycznych pytań: Czy decyzja Franklina oznacza, że ten fragment już nie jest wierszem, czy że nigdy nim nie był? Czy stał się nim w momencie druku jako wiersz w roku 1955, czy był nim zawsze, skoro od początku mógł być tak przeczytany? Czy adresat listu przeczytał ostatnie zdania jako wiersz, czy taka lektura była możliwa dopiero, kiedy list opuścił ręce Austina i zaczął cyrkulować poza kręgiem rodzinnej wymiany korespondencji? Czy tekst nie zamierzony jako wiersz może się nim stać? Czy tekst niegdyś przeczytany jako wiersz może w ogóle zostać przez nas od-czytany (*unread*)?

Nie chodzi oczywiście o intencje samej Dickinson ani ciekawą skądinąd kwestię konkurujących ze sobą edycji, ale zasadnicze pytanie o istotę „wierszowości”, definicję tego, co poetyckie: zgodnie z jaką definicją poezji edytor z 1955 roku uznał ten pasaż z listu za wiersz? Czym wiersz powinien być, zdaniem edytora z roku 1998, skoro ten tekst ze swojego zbioru usunął?

Innym ciekawym przykładem na takie arbitralne decyzje jest sposób, w jaki potraktowane zostały przez wydawców dwa bardzo podobne do siebie kawałki papieru, fragmenty otwartych rozłożonych kopert (il. 7, il. 8). Otóż manuskrypt nr 109 został potraktowany jako wiersz, tak w edycji Johnsona, jak Franklina funkcjonuje pod numerem 1530, zapisany w następujący sposób:

A Pang is more conspicuous in Spring  
 In contrast with the things that sing  
 Not Birds entirely — but Minds —  
 Minute Effulgencies and Winds —

When what they sung for is undone  
 Who cares about a Blue Bird's Tune —  
 Why, Resurrection had to wait  
 Till they had moved a Stone —

109  
 A pang is more  
 conspicuous in Spring  
 In contrast with the  
 things that sing, those  
 not Birds entirely - out  
 Minds - Minute Effulgen-  
 And Winds - - cles  
 When what they sung  
 for is undone  
 who cares about  
 a Blue Bird's Tune -  
 Why, Resurrection  
 had to wait  
 till they had moved  
 a Stone -

II. 7. Amherst Manuscript # 109

108  
 When what they sung for  
 is undone  
 who cares  
 about a  
 Blue Bird's  
 tune -  
 Why, Resurrection  
 had to wait  
 till they had  
 moved a stone -  
 Could more  
 a Stone -  
 As if a Abram  
 the Abrahams  
 went on and  
 on  
 to captivate  
 the slain -

I dare not  
 write until  
 I hear -  
 I into without  
 my Trans-  
 when what  
 they sung  
 for is  
 undone

II. 8. Amherst Manuscript # 108

Tymczasem drugi z rękopisów, opatrzony numerem 108, nie został za wiersz uznany, choć jego status wydaje się dosyć podobny. Każdy z tych tekstów mógłby zostać uznany za wiersz, również żaden z nich, ale dlaczego jeden, a nie drugi? Co ciekawe, Franklin zdecydował się zamieścić transkrypcję tekstu z drugiej koperty, uznając, że powracający wers „When what they sung for is undone” wskazuje na to, że jest on wariantem wiersza 1530. Zawieszam pytanie o to, dlaczego właśnie wariantem, a nie na przykład ciągiem dalszym, ze wspomnianym wersem jako swoistym refrenem, chciałabym tymczasem zwrócić uwagę na fakt, że przedrukowując ten tekst jako wariant wiersza 1530 edytor nadał mu formę na kształt tej,

w jakiej wydrukowany został wiersz 1530, m.in. usuwając jeden wers („Intro without my Trans–”) i aranżując zwrotki:

When what they sung for is undone  
 Who cares about a Blue Bird's Tune —  
 Why, Resurrection had to wait  
 Till they had moved a stone —

As if a Drum went on and on  
 To captivate the slain —  
 I dare not write until I hear —  
 When what they sung for is undone

Wydaje się to symptomatyczne: tzw. nowe, czy nowo odkrywane wiersze Dickinson drukowane są w taki sposób, żeby przypominały te, które już zostały wydrukowane. Skoro każdy tekst może być czytany jako poezja, to ostatecznie kontekstem, który decyduje o rodzaju (w znaczeniu *genre*) tekstu, jest druk. Jeśli nie widzielibyśmy wcześniej manuskryptu 109 wydrukowanego jako wiersz 1530, prawdopodobnie nie rozpoznałibyśmy jako wiersza manuskryptu 108. Tym zatem, co umożliwiło liryczne czytanie Dickinson, było, konkluduje Jackson, jej liryczne drukowanie<sup>16</sup>.

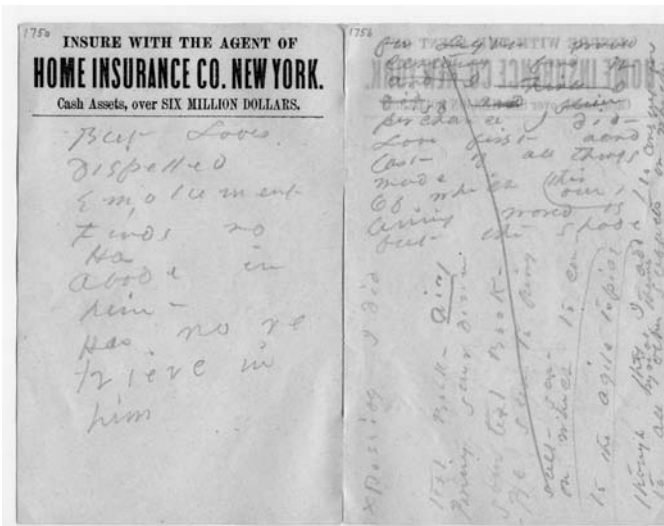
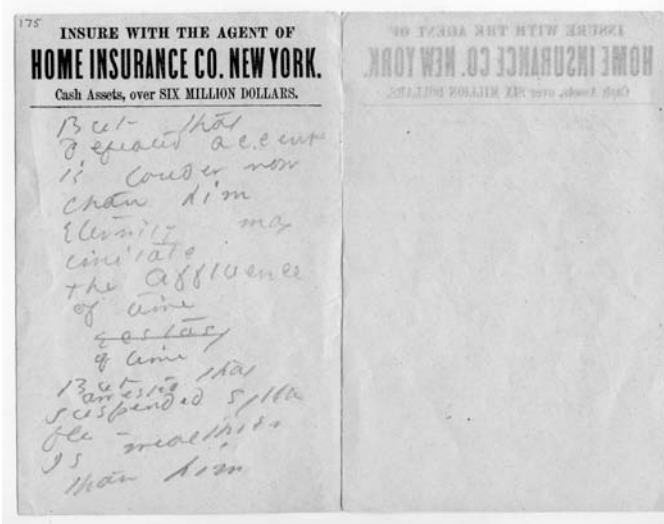
Jeszcze radykalniejszy dowód stanowić może tekst zapisany przez Dickinson na obu stronach papieru firmowego Home Insurance (il. 9, 9a). Z tego trudnego do odcyfrowania brulionu kolejni edytorzy wydobywali rozmaite wiersze, od dwuwersu zaproponowanego przez Millicent Todd Bingham w 1945 roku („Love first and last of all things made/ Of which our living world is just the shade” – ten wyjęty ze środka najmniej czytelnej strony fragment okazał się zresztą, dzięki ustaleniom Johnsona, niedokładnym cytatem z *Preludium do Tristram of Lyonesse* Swinburne'a), przez wersję Williama H. Shurra, który w opracowanym przez siebie zbiorze *New Poems of Emily Dickinson* odkrywał przed czytelnikiem wiersz wraz z jego wariantami:

Eternity may imitate/  
 The Affluence (Ecstasy) of time  
 But the arrested (suspended) syllable  
 Is wealthier than him  
 But Loves dispelled Emolument  
 Finds (Has) no Abode in him —  
 (Has no retrieve in him),

po utwór 1660 w edycji Franklina, który wszystkie pozostałe linijki potraktował jako warianty tych uznanych przez niego za ostateczne: „But that defeated accent/ is louder now than him/ Eternity may imitate/ The Affluence of time”. Nie trzeba już chyba dodawać, że żadnego z tych wierszy Dickinson nie napisała. To wcześniejsze zaistnienie jej utworów w druku sprawiło, że późniejszym badaczom trudno było uznać jej teksty za cokolwiek innego niż poezję. Widać też doskonale, jak edycja drukowana ignoruje zupełnie kontekst materialny danego utworu: tutaj ewidentnie tekst, wykorzystując słownictwo ekonomiczne – *emolument*, *affluence*

<sup>16</sup> Virginia Jackson, *Dickinson's Misery*, s. 37.

–nawiązuje do papieru firmowego, na którym został napisany, wręcz wchodzi z nim w polemikę (miłość jako to, czego nie da się ubezpieczyć). Druk zamazuje także sposób, w jaki Dickinson posługiwała się różnymi rodzajami *ready-made*: reklamami, kawałkami gazet i tkanin, martwymi insektami, zaszuszonymi kwiatkami, przypadkowymi plamami na papierze, które razem z jej własnym tekstem składały się na swoistą hybrydyczną całość. Jej archiwum okazuje się mieć więcej wspólnego z rodzajem domowego *Silva rerum* czy dziewczęcym albumem z wycinkami, formą rozpowszechnioną wśród jej rówieśniczek w szkołach Nowej Anglii, niż ze zbiorem poezji. Prawdopodobnie należałoby je w tym sensie traktować zresztą jako pewną całość, a nie zestaw pojedynczych utworów.



II. 9, 9a. Amherst Manuscript # 175

Jak doskonale wykazała Virginia Jackson, dzieje obiegu utworów Dickinson wpisują się w rozpoczęty na początku XIX wieku i przypieczone w modernizmie proces „liryzacji poezji”: zestaw publikacyjnych, krytycznych i dydaktycznych praktyk, które sprowadziły wielość poetyckich gatunków do liryki, traktowanej odtąd jako synonim poezji w ogóle. Przed wczesnym wiekiem XIX różne gatunki wierszy były poezją w zupełnie innym sensie niż sens nowoczesny; zależały od kontekstu, okazji, konwencji, zasadniczo ich status definiowała społeczna cyrkulacja i fakt upublicznienia. Nowoczesna liryka traktowana jest przede wszystkim jako zapis czystej, podmiotowej ekspresji, utrwalony moment intymnej autorefleksji, który jako taki może w ogóle nie być przeznaczony dla innych oczu. Jedynym kontekstem wymaganym przez tak rozumianą poezję jest sytuacja indywidualnej lektury, w czasie której czytelnik rozpoznaje w podmiocie lirycznym samego siebie. Jeśli każdy tekst może być czytany jako liryczny, to właśnie „liryczna lektura” stwarza poezję<sup>17</sup>.

Trudno w tym miejscu nie powtórzyć słynnego pytania Stanleya Fisha: jak rozpoznać wiersz, kiedy się go widzi? Jak pamiętamy, na podstawie przeprowadzonego przez siebie eksperymentu badacz uznał, że to interpretator tworzy wiersz, w tym sensie każda interpretacja (wiersza) jest raczej konstrukcją (tekstu jako wiersza)<sup>18</sup>. Co jednak charakterystyczne, w jego przykładzie studenci zostali poinformowani, że chodzi o konkretny, historycznie zdefiniowany i przednowoczesny gatunek, tj. siedemnastowieczny angielski poemat religijny, i zgodnie z tą konwencją zinterpretowali spis nazwisk, jaki zastali na tablicy w sali ćwiczeniowej. To sytuacja zgoła odmienna od przypadku Dickinson, jej teksty zostały uznane za wiersze na podstawie zupełnie innych wyznaczników. Przeddziewiętnastowieczny autor nie mógł napisać wiersza przypadkowo: kiedy się pisze odę, epigramat, elegię, madrygał czy epitalamium, zasadniczo wie się, co się robi. Lirykę zaś można stworzyć, nawet nie zdając sobie z tego sprawy, pisząc list do brata czy czyniąc naprędce notatkę na opakowaniu po czekoladzie.

To, co w modernizmie nazywa się liryką, jest uwikłane w szczególny paradoks: liryka jest bowiem tym, co głęboko prywatne, a co jednak znalazło się w publicznym obiegu. To właśnie w dziewiętnastym wieku poezja została w bardzo ścisły sposób związana z drukiem, a jednocześnie specyfiką gatunku stało się abstrahowanie od odbiorcy, intymna sytuacja komunikacji z samym sobą, konfesja, rodzaj solilokwium<sup>19</sup>: poeta zdaje sobie sprawę z tego, że będzie czytany, ale żeby być prawdziwym poetą, musi pisać tak, jakby nie był i nigdy nie miał być. Z jednej strony mamy więc kulturę druku i ekonomię technicznej reprodukcji,

<sup>17</sup> Należy zauważyć, że chociaż formuła tytułowa książki Jackson – „lyric reading” – zaczerpnięta jest od Paula de Mana (polski przekład znanego rozdziału *Anthropomorphism and Trope in the Lyric* z książki *The Rhetoric of Romanticism* ukazał się jako: Paul de Man, *Antropomorfizm i trop w liryce*, przeł. Tadeusz Pióro, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11, s. 119–144), autorka jest wobec tego myśliciela otwarcie krytyczna. Zdaniem badaczki de Man, wbrew deklaracjom, nie tyle zdekonstruował, co przyczynił się do ostatecznego skonstruowania liryki jako metonimii poezji. Na ten temat zob. zwłaszcza Virginia Jackson, *Dickinson's Misery*, s. 100–117.

<sup>18</sup> Stanley Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, przeł. Adam Grzebiński, w: idem, *Interpretacja, retoryka, polityka*, Kraków: Universitas 2007, s. 81–99.

<sup>19</sup> Zdaniem badaczki po raz pierwszy taka teoria poezji wyrażona została w 1833 roku przez Johna Stuarta Milla w jego tekście *Thoughts on Poetry and Its Varieties*, w którym czytamy m.in.: „the peculiarity of poetry appears to us to lie in the poet's utter unconsciousness of a listener” (podaje za Virginia Jackson, *Dickinson's Misery*, s. 9).

z drugiej fantazmat o momencie, który druk poprzedza, jakiejś „scenie pierwotnej” wiersza, ulotnej chwili naturalnego lirycznego śpiewania.

Ten paradoks wyjaśnia niesamowity sukces poezji Dickinson w okresie modernizmu. Opublikowany w 1890 tom był literacką sensacją i od razu został bestsellerem, do końca 1892 roku ukazało się 11 wydań. Napisany do tego tomu wstęp Higginsona czyta się dzisiaj niemal jak definicję modernistycznej poezji<sup>20</sup>. Edytor rozpoczyna od zaliczenia wierszy Emily do gatunku, który Ralph Waldo Emerson nazwał „the Poetry of the Portfolio”<sup>21</sup> – dzieł tworzonych absolutnie bez myśli o druku, a jedynie dla wyrażenia własnej duszy, stąd nie zawsze wykańczanych i często niespełniających wymogów określonych konwencjami, w swym rodzaju jednak nie mniej doskonałych niż utwory uznanych autorów. Higginson następnie przedstawia to, co stanie się od tej pory biograficzną legendą poetki: jej życie w całkowitym odosobnieniu, lata spędzone bez wychodzenia z pokoju, zamknięcie się przed całym światem z wyjątkiem bardzo nielicznych przyjaciół, którzy zdołali ją namówić na publikację kilku utworów. Sam edytor, chociaż utrzymywał z Dickinson intensywną korespondencję, zobaczył się z nią zaledwie dwa razy. Odnosił wtedy wrażenie, pisze, niby spotkania z Ondyną, Mignon Goethego czy Teklą z *Trylogii o Wallensteinie* Schillera. Dla autora wstępu nie ulega wątpliwości, że ekscentryczny tryb tworzenia Dickinson być może pozbawił ją korzyści, jakie przyniesie może dostosowanie się do obowiązujących norm i poddanie publicznej krytyce, ale jednocześnie sprawił, że zyskała o wiele więcej: całkowitą artystyczną wolność, zdolność do niekonwencjonalnego ujmowania swoich śmiałych myśli. Zdaniem Higginsona nie była to nawet kwestia wyboru: Dickinson mogła albo pisać w ten sposób, albo nie pisać w ogóle. Była bowiem urodzoną poetką; w kontakcie z jej poezją czytelnik odczuwa taką świeżość, jakby te wiersze zostały wyrwane z korzeniami: jeszcze opadają z nich grudki ziemi i spływa rosa. To absolutnie unikalne doświadczenie, z jakim zwykle nabywając tomik wierszy, nie mamy już do czynienia.

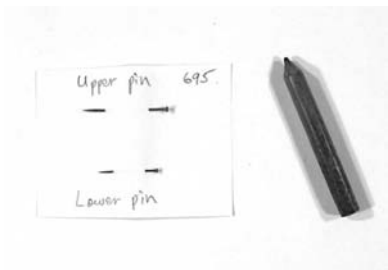
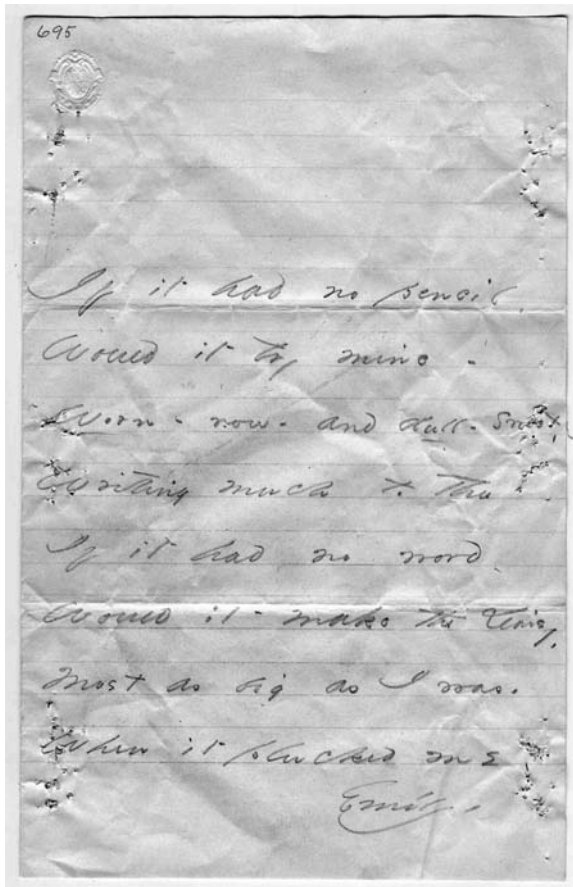
Po lekturze tego wstępu czytelnicy tomu wiedzieli, że pozwolono im przeczytać coś, co nie było pisane po to, by być przez nich czytane. Ta kwestia „prywatnego, które stało się publiczne” okazała się niezwykle atrakcyjna dla odbiorców funkcjonujących w kulturze druku, którym twórczość Dickinson wydawała się pochodzić z jakichś innych, mitycznych czasów. Wiersze, co do których wierzone, że były pisane w absolutnym odosobnieniu, bez myśli o druku, tylko z potrzeby jednostkowej ekspresji, sprawiały wrażenie w szczególny sposób „autentycznych”, a poetka, która nie szukała rozgłosu i nie podejmowała starań o publikację swoich utworów, nie pisała z myślą o zdobyciu uznania czy popularności, jawiła się jako „prawdziwa poetka”. Dokonana już w pierwszym opublikowanym tomie Dickinson edytorska konstrukcja odpowiada na takie rozumienie poezji, zgodnie z którym jedynym celem istnienia wierszy jest, by zostały przeczytane i rozpoznane jako takie przez tego jedynego, idealnego odbiorcę, na którego wiersz czekał. Dzięki temu, że głos prawdziwego poety jest kierowany wyłącznie do niego samego, może trafić do wszystkich, czy raczej do każdego czytelnika z osobna.

<sup>20</sup> Thomas W. Higginson, *Preface*, w: *Poems by Emily Dickinson*, red. Mabel Loomis Todd, Thomas W. Higginson, Boston: Roberts Brothers 1890, s. III–VI (korzystałam z skanu udostępnionego na stronie: <https://archive.org/details/poemssucc00dickrich>).

<sup>21</sup> Chodzi o esej *New Poetry*, opublikowany w piśmie „The Dial” w 1840 roku.

Tymczasem większość utworów Dickinson była w rzeczywistości adresowana do jakiegoś konkretnego „ty”, zanurzona w intymność fizycznej wymiany listów, zrozumiałej tylko w danym kontekście. W 1861 roku Dickinson wysłała taką notatkę do Samuela Bowlesa, wydawcy „Springfield Republican”:

If it had no pencil  
 Would it try mine —  
 Worn — now — and dull — sweet,  
 Writing much to thee.  
 If it had no word,  
 Would it make the Daisy,  
 Most as big as I was,  
 When it plucked me?

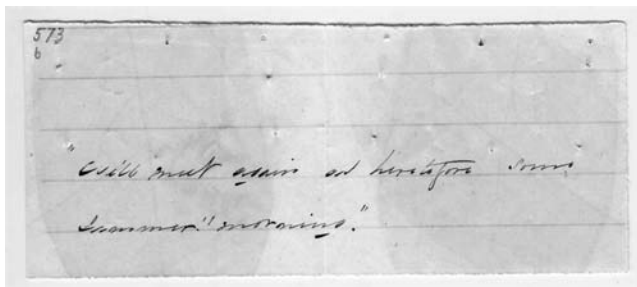


Il. 10, 10a. Amherst Manuscript # 695

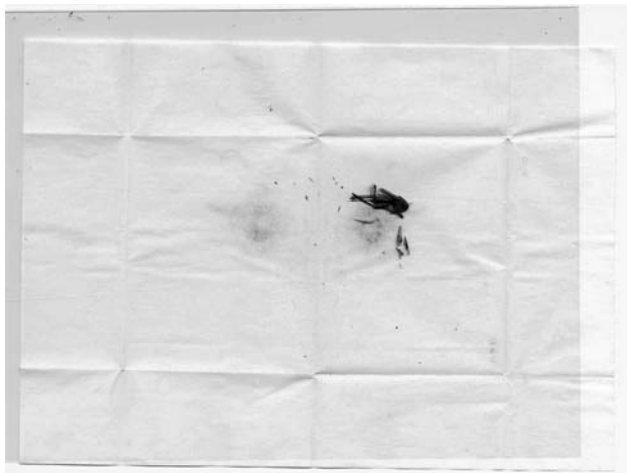
W dorobku Dickinson tekst ten uchodzi za jeden z najbardziej enigmatycznych i najtrudniejszych do interpretacji, nie został też – jak zresztą żaden z pozostałych przywoływanych w tym artykule przykładów – przełożony na język polski. Nie bez powodu. Jeśli prezentowany jako wiersz tekst ten jest w zasadzie niezrozumiały, to dlatego, że był elementem towarzyskiej komunikacji: notkę tę

Dickinson zwinęła i spięła wokół ogryzka ołówka (il. 10, 10a). Ołówek miał być użyty przez Bowlesa, żeby odpisał, lub w najgorszym razie, gdyby nie mógł (był wówczas chory), żeby coś narysował, używając znanego mu kodu (Dickinson czasami podpisywała się czy określała samą siebie jako „Daisy”). Tajemnicze „it” to w tym wypadku po prostu czuły zwrot do tego konkretnego adresata. Tekst ten nie jest, jak chce modernistyczna teoria poezji, kierowany przez autorkę do samej siebie i w związku z tym do nas wszystkich jako czytelników, ale zwrócony wyłącznie do Samuela Bowlesa. Nie jest „podsluchanym solilokwium”, ale zaproszeniem do wymiany korespondencji.

Warto podkreślić, że, być może właśnie ze względu na ten bardzo konkretny adres pierwsi edytorzy nie uznali go za wiersz, ale późniejsi, tj. powojenni, już tak (tekst został po raz pierwszy wydrukowany w 1945 roku, w edycji z 1955 został opatrzone numerem 921, w edycji Franklina 184), podobnie jak inne utwory, które Dickinson wysyłała swoim znajomym jako komentarze do przesyłanych przedmiotów (do wcześniej przywoływanego listu do Austina dołączony był liść, do którego wprost odsyłała fraza „here is a little forest/ whose leaf is ever green”, obecnie stanowiąca część wiersza nr 2 (il. 11, 11a); wierszowi 1068 na temat martwego świerszcza towarzyszył... martwy świerszcz, skrupulatnie przechowywany po dziś dzień w archiwum (il. 12) etc.).



Il. 11, 11a. Amherst Manuscript # 573



Il. 12. Amherst Manuscript #66



Jak się zdaje, wiąże się to z faktem, że dwudziestowieczne edycje Dickinson, w tym przede wszystkim wydanie Johnsona z 1955 roku, powstały w okresie dominacji „New Criticism”, szkoły, której korzenie sięgają słynnego tekstu T.S. Eliota *Tradycja i talent indywidualny* z 1919 roku, a która między 1940 a 1970 niepodzielnie panowała na amerykańskiej scenie literaturoznawczej<sup>22</sup>. To jej przedstawiciele uznali Dickinson nie tylko za jednego z najwybitniejszych poetów lirycznych wszech czasów, ale także potraktowali jej poezję jako niemal definicję tego, czym jest liryka. New Criticism legitymizował modernistyczne rozumienie poezji jako liryki, z jej kulturową alienacją i bezkontekstowością, i uczynił je elementem akademickiej kultury krytycznej, wpływając nieodwołalnie na sposób, w jaki twórczość Dickinson jest w Ameryce wykorzystywana w szkołach i analizowana na uniwersytecie. Ahistorycyzm przypisywany nowokrytycznej metodzie *close reading*, traktującej wiersz jako autonomiczny artefakt słowny i odrzucającej biograficzny wzorzec interpretacji oraz intencje autora, którego zastępuje fikcyjna persona liryczna, stał się w ten sposób nieodróżnialny od zakładanego ahistorycyzmu samej liryki jako gatunku. Nie bez znaczenia była tu także kontynuacja kluczowych wątków Nowej Krytyki w dorobku dekonstrukcjonistów z Yale. Ostatecznie wytworzona w modernizmie norma liryczności półtora wieku później wciąż organizuje czytelniczą i krytyczną świadomość, sprawiając, że ostatecznie wierszem jest to, co jest przez akademików interpretowane jako wiersz.

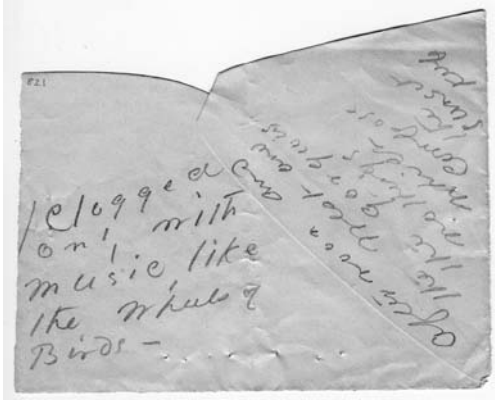
Począwszy od 1890 roku, po wydania krytyczne, teksty Dickinson były więc publikowane w taki sposób, by wpisywały się w modernistyczną definicję poezji. Co jednak zaskakuje, to że najnowsi edytorzy, również internetowi, dzięki multimedialnym narzędziom uciekający od determinizmu druku; deklarujący, że ich celem jest uratowanie autentycznych tekstów Dickinson, uwolnienie ich z dotychczasowych ram i przedstawienie takimi, jakimi zostały rzeczywiście napisane, jak najbliżej przypuszczalnych intencji autorki, nie są wolni od ciśnienia tej tradycji. Wydobywając z archiwum przykłady z jej spuścizny, które nie pasują do żadnego z istniejących modeli – wiersze wymieszane z prozą; wariantowe wersy, z których żaden nie został skreślony; teksty uzależnione od swojego materialnego nośnika; kolaże wykorzystujące ilustracje z gazet, przedmioty, rośliny czy insekty – ostatecznie również sprowadzają je do poezji, brulionów wierszy, poronionych początków czy zakończeń nigdy niepowstałych utworów. Alexandra Socarides nie waha się napisać wprost, że to właśnie w okresie, gdy Dickinson zdała sobie sprawę z ograniczeń dotychczasowych strategii i definitywnie zrezygnowała z przygotowywania czystopisów i zszywania ich w książeczki, powstały jej najwybitniejsze utwory<sup>23</sup>.

Charakterystyczna jest tu przywoływana już albumowa edycja *The Gorgeous Nothings*. Decydując się na ryzykowny krok, tj. reprodukcję wszystkich 52 zachowanych kopert czy fragmentów kopert, na których Dickinson umieściła jakiś tekst, Marta Werner nie zawahała się w podtytule zbioru użyć sformułowania „envelope poems”, komentując w posłowniu, że w przeciwieństwie do rzeczywistych listów, które te koperty mogły niegdyś zawierać, zapisane na nich teksty

<sup>22</sup> Zdaniem McGanna dokładnie tak samo jak wydanie Todd i Higginsona sprawia wrażenie czystego produktu dziewiętnastowiecznej amerykańskiej kultury, tak edycję Johnsona potraktować można jako doskonały przykład naukowego edytorstwa spod znaku New Criticism (McGann, *Introduction*, s. 40).

<sup>23</sup> Alexandra Socarides, *Dickinson Unbound*, s. 15.

zaadresowane są jednocześnie do nikogo i do każdego, co obarcza je szczególnym hermeneutycznym brzemieniem<sup>24</sup>. Porównując sposób, w jaki – atramentem, czysto i wyraźnie – poetka adresowała te koperty do konkretnych, bliskich sobie osób, z niezgrabnym, ołówkowym zapisem na ich odwrocie, Werner wyciąga wniosek na temat intencji autorki, którą powodować miało w tych razach, wynikające z zupełnie innego rodzaju tęsknoty, pragnienie dotarcia ze swoją efemeryczną wiadomością do nieznanego z innego, obcego, przyszłego świata<sup>25</sup>.



Il. 13, 13a. Amherst Manuscript # 821, 821a

Tytułowa formuła tego zbioru (*The Gorgeous Nothings*) została zapożyczona z tego skrawka papieru (il. 13, 13a), który jest przez edytkę uznany za rodzaj klucza do edycji i jako taki obszernie komentowany. Zdaniem Werner dwie sklejone ze sobą części koperty, wraz z trzecim kawałeczkiem (stanowiącym: „their high/ Appoint/ ment”), który oryginalnie był do nich przypięty, mają wyobrażać ptaka (skądinąd konwencjonalny symbol lirycznego poety), co stanowi nawiązanie do tematu wiersza. Oryginalny nośnik sprawia także, że obie zwrotki – jedna poświęcona wschodowi („Clogged/ only with/ Music, like/ the Wheels of/ Birds”), druga zachodowi słońca („Afternoon and/ the West and/ the gorgeous/ nothings/ which/ compose/ the/ sunset/ keep”) – nie narzucają określonej kolejności lektury, lecz, przy wymuszonym przez kierunek pisma obracaniu tym szczególnym kołozem, zapętłają się bez końca. Ponieważ pewne wyrażenia z tego dzieła znalazły się również w brulionie listu, który Dickinson pisała do jednej ze swoich znajomych, zanim dotarła do niej wiadomość o śmierci adresatki, Werner uznaje, że stworzenie dzieła było sposobem na przepracowanie tego doświadczenia. To, co miało dopiero zawierać treść, tj. koperta, stało się treścią samą, poetyckim komentarzem na temat „radikalnej doczesności”, a lot – lirycznym tropem owej spóźnionej komunikacji, w której „przybycie” (*arrival*) jest tylko innym określeniem na „odejście” (*departure*)<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Marta Werner, *Itineraries of Escape*, s. 208.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 211.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 199–206.

Manuskrypty o numerach A821 i A821a nigdy do tej pory nie były traktowane jako wiersz – w ten sposób przedstawione zostały dopiero w tej wyrafinowanej wizualnie edycji, edycji dramatycznie postulującej powrót do materialności dzieła Dickinson. Po ich lirycznym przeczytaniu narzuconym przez Werner trudno będzie je od-czytać, dokładnie tak samo, jak pomimo wysiłków nie jesteśmy już w stanie od-czytać utworów uchodzących za kanoniczne, a w rzeczywistości skonstruowanych przez kolejnych edytorów; nie możemy wrócić do momentu, w którym teksty Dickinson nie były jeszcze liryką.

Nietrudno dostrzec, że także internetowe archiwa udostępniające skany rękopisów Dickinson kontynuują modernistyczną idealizację liryki jako gatunku, który obywa się bez jakiegokolwiek pośrednictwa między nadawcą a odbiorcą; rozgrywającego się na prywatnej „scenie pisma”, niekierowanego do nikogo, a właśnie przez to trafiającego bezpośrednio do każdego czytelnika z osobna. To demokratyczne medium, pozwalające nareszcie na kontakt z manuskryptem już nie tylko uprzywilejowanym specjalistom (i jako takie będące rzecz jasna inicjatywą nie do przecenienia), w sposób nieosiągalny w ramach jakiegokolwiek drukowanej edycji oferuje iluzję zupełnie niezapośredniczonego, intymnego obcowania z dziełem, dając użytkownikowi wrażenie jakby przyłapania pisarza przy pracy. Tymczasem archiwum zostało w oczywisty sposób skonstruowane: ktoś zgodnie z przyjętymi założeniami wykonał digitalizację rękopisów, zamieniając konkretne materialne przedmioty w obiekty wirtualne, następnie za pomocą metadanych zaprojektował sposób ich prezentacji, a w końcu starannie wszystkie elementy otagował, definiując zasady, wedle których znajdujemy w nim (tylko) to, czego szukamy<sup>27</sup>. Warto zauważyć, że o ile nie zamierzamy przeglądać całej kolekcji umieszczonej w cyfrowym archiwum Dickinson skan po skanie, możemy przeszukiwać je zasadniczo na dwa sposoby: według miejsc przechowywania manuskryptów, a następnie ich sygnatur (taki tryb zakłada, że nie jesteśmy amatorami, lecz już mamy spory zasób wiedzy na temat tej spuścizny, ewentualnie szukamy obrazu dokumentu, o którego istnieniu dowiedzieliśmy się z drugiej ręki, od wcześniejszego badacza czy edytora, jak było w moim przypadku), lub według pierwszych linii wierszy Dickinson – ostatecznie znajdując w nim więc wyłącznie to, co kiedyś arbitralnie zostało uznane za wiersz rozpoczynający się od danych słów.

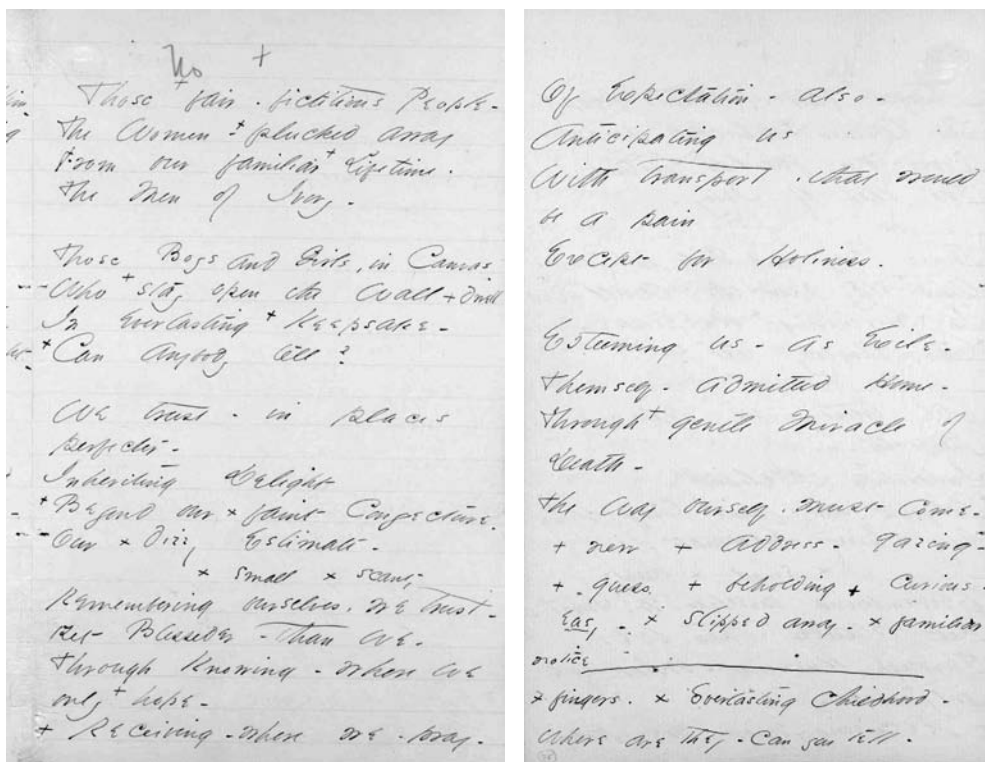
Być może nigdzie indziej niebezpieczeństwo, na które uczuwał Derrida, pisząc o przemocy archiwum<sup>28</sup>, nie jest tak wielkie, jak w przypadku nośnika radykalnie zamazującego fakt mediacji. Jednocześnie właśnie obcując z cyfrowym archiwum uświadomić sobie można, do jakiego stopnia pośrednictwo jest niezbędne, by lektura była w ogóle możliwa. Już w 1967 roku Ralph Franklin ilustrował

---

<sup>27</sup> Na temat wyzwań związanych z humanistyką (czy ściślej – filologią) cyfrową zob. wydaną niedawno w polskim przekładzie książkę Jerome’a McGanna, *Nowa Respublica Litteraria. Pamięć i nauka w wieku cyfryzacji*, przeł. Paweł Bem i in., Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo 2016, szczególnie rozdział *Od teorii do metody*, s. 129–203.

<sup>28</sup> „Archiwum [...] nie stanowi jedynie miejsca, gdzie gromadzi się i zachowuje dająca się zarchiwizować przeszłość, która istniałaby tak czy owak i – jak wciąż się sądzi – działała i będzie działać bez wsparcia archiwum. Nie, techniczna struktura archiwum [...] określa również strukturę treści dającej się zarchiwizować”, „Sens dający się zarchiwizować jest również z góry współokreślany przez strukturę archiwalności”. Jacques Derrida, *Gorączka archiwum*, przeł. Jakub Momro, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo 2016, s. 31, 33.

problemy, przed jakimi staje każdy edytor Dickinson, w charakterystyczny sposób komentując tekst o incipicie *Those fair – fictitious People*, oznaczony jako 499 w edycji Johnsona (a wiele lat później jako 369 przez samego Franklina). Otóż nawet jeśli dochował się on w formie niemal czystopisu (il. 14), to zawierając dwadzieścia sześć wariantów odnoszących się do jedenastu miejsc w tekście, pozwala na stworzenie (i opublikowanie) w sumie 7680 wierszy<sup>29</sup>. Kontemplując pięćdziesiąt lat później ów rękopis na ekranie własnego komputera, de facto właśnie na taką liczbę potencjalnych utworów patrzymy – widzimy jednak wyłącznie ten jeden, zatwierdzony wcześniej edytorską decyzją i legitymizowany drukiem w oficynie Harvard University Press.



Il. 14, 14a. Houghton Library, Packet VI, Fascicle 18, # 25b

Those fair – fictitious People –  
 The Women – plucked away  
 From our familiar Lifetime –  
 The Men of Ivory –

Those Boys and Girls, in Canvas –  
 Who stay upon the Wall

<sup>29</sup> Ralph Franklin, *The Editing of Emily Dickinson*, podaje za: Virginia Jackson, *Dickinson's Misery*, s. 38.

In Everlasting Keepsake –  
Can Anybody tell?

We trust – in places perfecter –  
Inheriting Delight  
Beyond our faint Conjecture –  
Our dizzy Estimate –

Remembering ourselves, we trust –  
Yet Blessed – than We –  
Through Knowing – where We only hope –  
Receiving – where we – pray –

Of Expectation – also –  
Anticipating us  
With transport, that would be a pain  
Except for Holiness –

Esteeming us – as Exile –  
Themselves – admitted Home –  
Through easy Miracle of Death –  
The Way ourselves, must come –

Ostatecznie proces odpublikowywania Dickinson okazuje się, pomimo technologicznych postępów, właściwie niemożliwy. Sama digitalizacja zdaje się zupełnie nie wpływać na ogólne ramy lektury, która odbywa się wciąż według zasad zdefiniowanych w epoce modernizmu. Zmiana nośnika zupełnie nie zmienia przekazu, którym jest: Emily Dickinson pisała wiersze.

#### BIBLIOGRAFIA

- Cameron Sharon, *Choosing Not Choosing*, Chicago: The University of Chicago Press 1992.
- Christensen Lena, *Editing Emily Dickinson. The Production of an Author*, London: Routledge 2008.
- Derrida Jacques, *Gorączka archiwum*, przeł. Jakub Momro, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo 2016.
- Emily Dickinson's Poems. *As She Preserved Them*, red. Cristanne Miller, Cambridge: Harvard University Press 2016.
- Fish Stanley, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, przeł. Adam Grzebiński, w: idem, *Interpretacja, retoryka, polityka*, Kraków: Universitas 2007.
- Franklin Ralph W., *The Manuscript Books of Emily Dickinson: A Facsimile Edition*, Cambridge: Harvard University Press 1981.
- Holland Jeanne, *Scraps, Stamps, and Cut-outs: Emily Dickinson's Domestic Technologies of Publication*, w: *Cultural Artifacts and the Production of Meaning*, red. Margaret J.M. Ezell, Katherine O'Brien O'Keefe, Michigan: University of Michigan Press 1994, s. 139–183.
- Howe Susan, *My Emily Dickinson*, Berkeley: North Atlantic Books 1995.
- Jackson Virginia, *Dickinson's Misery. A Theory of Lyric Reading*, Princeton: Princeton University Press 2005.
- Leyda Jay, *The Years and Hours of Emily Dickinson*, t. 1, New Haven: Yale University Press 1960.
- McGann Jerome, *Black Riders. The Visible Language of Modernism*, Princeton: Princeton University Press 1993.

- McGann Jerome, *Nova Respublica Litteraria. Pamięć i nauka w wieku cyfryzacji*, przeł. Paweł Bem i in., Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo 2016.
- Mitchell Domhnall, *Measures of Possibility. Emily Dickinson's Manuscripts*, Amherst: University of Massachusetts Press 2005.
- Socarides Alexandra, *Dickinson Unbound: Paper, Process, Poetics*, New York: Oxford University Press 2012.
- The Letters of Emily Dickinson*, t. 1–3, red. Thomas H. Johnson, Cambridge: Harvard University Press 1958.
- The Gorgeous Nothings. Emily Dickinson's Envelope Poems*, red. Marta Werner, New York: Christine Burgin/New Directions 2013.
- The Poems of Emily Dickinson*, t. 1–3, red. Thomas H. Johnson, Cambridge: Harvard University Press 1955.
- The Poems of Emily Dickinson*, t. 1–3, red. Ralph W. Franklin, Cambridge: Harvard University Press 1998.
- Werner Marta, *Emily Dickinson's Open Folios. Scenes of Reading, Surfaces of Writing*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1996.
- Wolff Cynthia Griffin, *Emily Dickinson*, Reading: Perseus Publishing 1988.

## DID EMILY DICKINSON WRITE POEMS?

### *Summary*

The author proposes a reflection on discovering the poet with regard to his creation or construction. This issue is discussed on the example of Emily Dickinson's works which were published only after her death and were not prepared for print by the author herself. In the light of the latest research on the material dimension of her legacy (starting from Virginia Jackson's study *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading* from 2005 to the recently published collection *The Gorgeous Nothings. Emily Dickinson's Envelope Poems*), it appears that many of Dickinson's works were not written in a form that could be recognized as poetic at first glance. A large part was preserved only in notebooks, loose sheets covered with handwriting written *in continuo* or at odd angles, in a manner adapted to the format of a given scrap of paper, usually a free fragment of a recycled envelope or a torn-off corner of a piece of paper used previously for a different purpose. These texts had to be recognized then by discoverers as poems, and then copied and edited in a way consistent with what was considered lyric poetry in the era. Some of them were then rejected as not falling into the category of poetry and included in the opus of the American only by later researchers. Others, in the first editions treated as poems with time were excluded by historians of literature from this collection. Contrary to the provocative title, the aim of the article is not to answer the question about the status of the texts left by Dickinson. Instead, the author reflects on the poetic criteria ascribed to her works by the first and subsequent readers.

Trans. Izabela Ślusarek