

EMILY DICKINSON

ΕΠΕΙΔΗ ΔΕΝ ΑΝΤΕΧΑ
ΝΑ ΖΗΣΩ ΦΩΝΑΧΤΑ

Ποιήματα και Έπιστολές

Εισαγωγική Μελέτη και Έπιμέλεια

Λιάνα Σακελλίου

Μετάφραση

Λ. Σακελλίου, Ά. Γρίβα, Φ. Μαντά

Ἡ Alike Barnstone ξεχωρίζει τέσσερις κύριες φάσεις στην εξέλιξη τῆς Ντίκινσον, πού σηματοδοτοῦνται ἀπὸ τὴν πάλη τῆς ἐνάντια στὴν καλβινιστικὴ παράδοση μὲ τὴν ὁποία γαλουχήθηκε καὶ τὴν ἀύξανόμενὴ ἐνασχόλησή τῆς μὲ τὸν ὑπερβατισμὸ. Στὴν πρώτη φάση, ἡ Ντίκινσον ἀσκεῖ κριτικὴ στὸν καλβινισμὸ καὶ τὸν συναισθηματισμὸ μέσω τῆς σάτιρας. Κατὰ τὴ δεύτερη φάση, μιὰν ἰδιαίτερα γόνιμὴ περίοδο, βιώνει μιὰ πνευματικὴ κρίση, κατὰ τὴν ὁποία οἰκειοποιεῖται ἀπόλυτα τὴν καλβινιστικὴ θεολογία πού τὴν ἐξωθεῖ σὲ ἀνα-θρήσκευση μέσω μιᾶς διαδικασίας πού ἡ Barnstone ἀποκαλεῖ «αὐτο-προσηλυτισμὸ»: τὰ ποιήματα τοῦ 1863 ἀνήκουν σ' αὐτὴ τὴ φάση. Κατὰ τὴν τρίτη φάση, τὸ ἔργο τῆς ἐξελισσεται, μὲς' ἀπὸ μιὰ πάλη μὲ τὴν καλβινιστικὴ αὐτοεκμηδένιση, πρὸς μιὰν ἐπαναδιαπραγμάτευση τοῦ ἔμερσονικοῦ ὑπερβατισμοῦ. Στὴν τέταρτη περίοδο, πού ξεκινᾷ γύρω στὸ 1876, τὰ ποιήματα προέρχονται πιά ἀπὸ ἐπιστολές καὶ πρόχειρα χαρτιά: ἀποτελοῦν τὰ γνωστὰ ἐπιστολιμαῖα στιχουργήματα τῆς τελευταίας περιόδου τῆς ζωῆς τῆς (BARNSTONE 2007, σσ. 1-29). Ἡ γραφὴ τῶν ποιημάτων τῆς, πάντως, δὲν διαφοροποιεῖται ἐπὶ τῆς οὐσίας ἀπὸ ἐκείνη τῶν ἐπιστολῶν τῆς (ὅπως παρουσιάζεται ἀπὸ τὴν ΚΟΛΟΒΟΥ-ΜΑΝΤΑ 2010, ἀπὸ τὴν ὁποία ἐπωφελήθηκε ἡ παρούσα ἐνότητα).

Πρῶτο καὶ κύριο μορφικὸ γνώρισμα τῆς ποιήσεως τῆς Ντίκινσον, πού ἔχει προκαλέσει πολλὲς συζητήσεις, εἶναι ἡ χρῆση τῶν σημείων στίξης, ἰδιαίτερος ἡ ὑπερβολικὴ καὶ φαινομενικὰ ἀυθαίρετη χρῆση τῆς παύλας σὲ διαφορετικὰ μῆκη καὶ γωνίες. Οἱ πρῶτοι ἐκδότες τῆς ποιήσεως τῆς ἄλλαξαν τὰ σημεῖα στίξης, ἐνῶ οἱ σύγχρονοι συνήθως τὰ διατηροῦν. Μιὰ ἀρκετὰ κατατοπιστικὴ ἐξήγηση δόθηκε ἀπὸ τὴν Edith Wylde, ἡ ὁποία ὑποστήριξε ὅτι τὰ σημεῖα στίξης κατάγονται ἀπὸ ἓνα βιβλίον ἀπαγγελίας πού μελετοῦσε ἡ Ντίκινσον ἐνῶ σπούδαζε στὴν Ἀκαδημία τοῦ Ἀμερστ (WYLDER 1971, σ. 3). Ὅταν ἡ Ντίκινσον χρησιμοποιοῦ αὐτὸ τὸ σύστημα στίξης, δὲν ὑποδεικνύει στοὺς ἀναγνώστες πῶς

νά ἀπαγγέλου τὴν ποιήσῃ της, ὅπως ὑποδεικνύει ὁ ὄρος «ἀπαγγελία»: ἀντιθέτως, καταδεικνύει τὸν τόνο καὶ τὸ συναίσθημα καὶ διευκολύνει/«ρυθμίζει» τὴ μετάβαση ἀνάμεσα στοὺς πολὺ συμπυκνωμένους στίχους της, ἀφήνοντας στὸν ἀναγνώστη ἀρκετὸ χρόνο γιὰ περισυλλογὴ (δ.π., σ. 7). Δεδομένου ὅτι τὰ ποιήματά της διατηροῦν ἓνα ἀπὸ τὰ τρία μέτρα ποὺ προέρχονται ἀπὸ θρησκευτικοὺς ψαλμούς (JOHNSON 1955α', τ. I, σ. 71), ἡ χρῆση μιᾶς σημειογραφίας γιὰ τὴν ἀπαγγελία ἀποβαίνει μᾶλλον ἀρωγὸς τῆς αἴσθησης ποὺ ἀποκομίζει κανεὶς ὅτι ἐπικοινωνεῖ μὲ μιὰ ποίηση πολὺπλευρῆ καὶ σὲ καμία περίπτωση μονότονη. Τὸ βιβλίο τῆς Wylder φέρει τὸν τίτλο *Τὸ Τελευταῖο Πρόσωπο* (*The Last Face*) ἀπὸ μιὰ φράση ποὺ χρησιμοποιοῦσε ἡ Ντίκινσον γιὰ νὰ καταδείξει τὴν ὑπεροχὴ τῆς ἀκοῆς ἔναντι τῆς ὄρασης στὴν ποίηση: «Τὸ Ἄφτι εἶναι τὸ τελευταῖο Πρόσωπο. Πρῶτα ἀκοῦμε κι ἔπειτα βλέπουμε. Τὸ ὁποῖο [...] παραμένει καταρχὰς ἡ Ἄγωνία μου» (L 405). Στὸ ἴδιο πνεῦμα, ἡ ιδιότυπη χρῆση τῶν σημείων στίξης δίνει ἔμφαση στὸ νόημα μέσω τοῦ τόνου καὶ τοῦ συναισθήματος.

Ἡ Wendy Martin ὑποστηρίζει πὼς «οἱ ἀποσπασματικές, πολλαπλές καὶ εἰκονιστικές ιδιότητες τῶν ἔργων τῆς Ντίκινσον συγκρίνονται μὲ τὶς στρατηγικὲς τῶν μοντερνιστῶν, ἓναν αἰῶνα ἀργότερα» (MARTIN 2002, σ. 2). Τὰ σημεῖα στίξης εἶναι, πράγματι, μέρος τοῦ ὅφους καὶ τῆς προσωπικῆς της ἔκφρασης. Διάφοροι μελετητὲς ἔχουν ἐπιχειρήσει νὰ κατατάξουν τὶς παῦλες σὲ διάφορες κατηγορίες: «γωνιώδους κλίσης, κάθετης κλίσης, ἐπιμήκεις περίοδοι, σημεῖα τονισμοῦ καὶ ἡμισέληνοι» (MILLER 1987, σ. 50), καθὼς καὶ νὰ τὶς διαφοροποιήσουν ἀνάλογα μὲ τὴ θέση τους πάνω, κάτω ἢ πιὸ πάνω ἀπὸ τὴ γραμμὴ. Οἱ κατηγοριοποιήσεις αὐτὲς ὡστόσο δὲν φαίνεται νὰ ἐπηρεάζουν τὴν ἀνάγνωσι τῶν ποιημάτων καί, πάντως, δὲν υἱοθετήθηκαν στὴ δόκιμη ἐκδοτικὴ πρακτικὴ. Μερικὲς φορὲς οἱ παῦλες ἀπλᾶ ἀντικαθιστοῦν κάποιον συμβατικὸ σημεῖο στίξης, μὰ συχνὰ ἐμφανίζονται



GUTENBERG

και σε σημεία που ένα κόμμα ή μια τελεία θα ήταν λανθασμένα ή περιττά. Σύμφωνα με τη Miller:

Αυτές οι παύλες αντιστοιχοῦν σε «παύσεις για μίαν ανάσα ή περίσκεψη», ή μπορεί να αποτελοῦν «ένδειξεις μιᾶς ανυπόμονης λαχτάρας που δὲν ασχολεῖται με τις τυπικότητες τοῦ καθιερωμένου τρόπου γραφῆς». Οἱ παύλες της λειτουργοῦν ρητορικά και ὄχι συντακτικά. Γενικά, δίνουν τὴν ἐντύπωση πὼς ἡ διάνοια πίσω ἀπὸ τὸ κείμενο εἶναι ἀποδεδειγμένη ἀπὸ τις φυσιολογικὲς νόρμες μιᾶς λογικῆς διαδικασίας. Ἐπίσης, ὅπως συχνὰ ἀνακαλύπτουν οἱ ἀναγνώστες τῆς Ντίκινσον, εἶναι μεταδοτικές: ὅποιος περνᾷ πολὺ χρόνο με μιὰ διάνοια που ἐπιτρέπει τόσο συναρπαστικὲς παύσεις και ἀλλαγὲς ἀποκτᾷ τὴ συνήθεια νὰ ἀφήνεται νὰ κινηθεῖ ἐλεύθερος μεταξὺ θεμάτων και σκέψεων. (ὁ.π., σ. 51)

Συχνὰ οἱ παύλες ἀπομονώνουν λέξεις που τὸ νόημά τους δηλώνει ἀπομόνωση, ἀντανάκλουν τὸ σημασιολογικὸ πεδίο τῶν λέξεων ἀπὸ τις ὁποῖες περιβάλλονται), ή, τέλος, «δημιουργοῦν ἀγωνιώδη προσμονὴ στὸ κείμενο» (αὐτ.). Ἄλλοτε θέτουν λέξεις-κλειδιά σε πρῶτο πλάνο, ἐνῶ καθιστοῦν σημαντικὲς θεματικὲς λέξεις πιὸ εὐδιάκριτες. Ἄλλες φορές πάλι, τονίζουν σημεία ἀναλογίας δημιουργώντας ἀπόσταση μεταξὺ κεντρικῶν λέξεων για νὰ ἀποκτήσουν περαιτέρω βαρύτητα. Οἱ λέξεις που ἀπομονώνονται με τὴν παύλα ἐπιφέρουν ἀσυγκοπή τοῦ μέτρου και τῆς φράσης ἐνὸς στίχου και ἐπιβραδύνουν τὸ ρυθμὸ ἀνάγνωσης, προσδίδοντας στὴ φράση τὸν ἀπαραίτητο ποιητικὸ ρυθμό» (ὁ.π., σ. 53). Ὁ Paul Crumbley θεωρεῖ πὼς ἡ Ντίκινσον δὲν ἀντιμετωπίζει τὴν παύλα «ὡς ὀδυνηρὴ ἀπώλεια και διαίρεση, ἀλλὰ ὡς μιὰ διάζευξη που ἀποτελεῖ καθοριστικὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ ἑαυτοῦ της στὴ γλώσσα» (CRUMBLEY 1997, σ. 15). Ἡ παύλα στὸ λεξικὸ τοῦ Webster, τὸ ὁποῖο μελετοῦσε με προσοχὴ ἡ Ἐμιλι, ὀρίζεται ὡς «ένα σημάδι ή μιὰ γραμμὴ στὸ γράψιμο ή στὴν τύπωση που δηλώνει διακοπὴ ή σταμάτημα στὴν

πρόταση, όπως στη φράση του Βιργιλίου *quos ego* —: ἡ παύση ἢ διαίρεση τῆς πρότασης) (αὐτ.). Οἱ λέξεις τοῦ Βιργιλίου, πού μεταφράζονται «ὅ,τι εἶμαι» ἢ «αὐτὸ πού εἶμαι», εἶναι μὲν μιὰ δήλωση ταυτότητας, ἀλλὰ ὄχι τελεσιδικής. Ἡ Ντίκινσον ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὸν ὄρισμὸ αὐτό, πού ἀντιμετωπίζει τὴ «διαζευκτικὴ λειτουργία τῆς παύλας σὲ αὐτὸ τὸ πλαίσιο ὡς σύνδεση ταυτότητας καὶ συντακτικῆς διατάραξης» (αὐτ.), υἱοθετεῖ τὸ συγκεκριμένο σημεῖο στίξης πού «θέτει ὑπὸ ἀμφισβήτηση τὴ γραμμικὴ πρόοδο τῆς πρότασης καὶ δίνει ἔμφαση στὴν ἀβεβαιότητα τῆς ταυτότητας» (αὐτ.) γιὰ νὰ προσδώσει στὴν ποίησή της ἀοριστία καὶ νὰ δημιουργήσει εὐκαιρίες γιὰ πολλαπλὲς ἀναγνώσεις.

Ἡ Ντίκινσον ὄρισε τὴν ποίηση μὲ δύο διάσημους τρόπους. Κατὰ τὸν πρῶτο ὄρισμὸ, ἡ ποίηση εἶναι συναισθηματικὰ ἰσχυρή: «Ἄν διαβάσω ἓνα βιβλίο [καὶ] κάνει τὸ σῶμα μου νὰ παγώσει τόσο πολὺ ὥστε καμιά φωτιά νὰ μὴ μπορεῖ νὰ τὸ ζεστάνει, τότε ξέρω πῶς αὐτὸ εἶναι ποίηση. Ἄν νιώσω τὸ κεφάλι μου νὰ φεύγει, τότε ξέρω πῶς αὐτὸ εἶναι ποίηση. Αὐτὸς εἶναι ὁ μόνος τρόπος πού τὴν ἀναγνωρίζω. Ὑπάρχει κι ἄλλος;» (L 342a τοῦ 1870· βλ. καὶ ΣΟΦΡΑΣ 2005, σ. 108). Καί, ναί, ὑπάρχει. Αὐτὸς πού ἀπαντᾶται στὸν ἄλλο ὄρισμὸ τῆς: «Αὐτὸ ἦταν Ποιητής — / Αὐτὸ / Ἀποστάζει ὑπέροχη σοφία / Ἀπὸ ἀπλὰ Νοήματα» (FR 446 / J 448 — βλ. ἐδῶ σσ. 188-89). Καὶ οἱ δύο ὄρισμοὶ εἶναι χαρακτηριστικοὶ τῆς ποίησής της, ἀλλὰ ὁ δεύτερος ξεχωρίζει τὴ Ντίκινσον ἀπὸ ἄλλους ὁμοτέχνους τῆς: καταδεικνύει τὴ φωνή της σὲ πολλὰ ποιήματα, μιὰ φωνὴ μύχιων σκέψεων.

Κάποια ἀπὸ τὰ ἐρωτικά της ποιήματα εἶναι ἔντονα συναισθηματικά. Τὰ συναισθήματα περιγράφονται μὲ ἀφηρημένες ἔννοιες. «Ὅταν θέλει νὰ μιλήσει γιὰ μιὰ συγκινησιακὴ φόρτιση ἢ μεταστροφή, τὴν περιγράφει σὰν μιὰ ἐξωτερικὴ ἀλλαγὴ μὲ θαυμαστὸ ἔλεγχο στὰ ἐκφραστικά της μέσα, ὅπως στὸ «Ἄγριες νύχτες — Ἄγριες νύχτες!» («Wild nights — Wild nights!»: FR 269 / J 249 — βλ. ἐδῶ σσ. 148-49).

Σε τρεις στροφές αναπαράγει την έκσταση και τη βραχύτητα του έρωτα περιορίζοντας τον πόθο στη λέξη (απόψε). Τῆς ἐπιτρέπει ἡ λατινομάθειά της νὰ γνωρίζει ὅτι *luxuria* σημαίνει (λαχτάρα), (ἀφθονία) και (ἀπόλαυση) και δημιουργεῖ τὸ νόμο τῆς ἀπόλαυσης μέσα στὴν ἄγρια νύχτα και στὴ θάλασσα, ὅπου ἡ «Πυξίδα» και ὁ «Χάρτης» εἶναι ἀντικείμενα περιττά.

Ἄλλο ἓνα παράδειγμα ἀποτελεῖ ἓνα ποιημὰ της γιὰ τὴ φῆμη και τὴ θρησκεία (FR 389 / J 431, σττ. 1-4):

*Me – Come! My dazzled face
In such a shining place!
Me – hear! My foreign Ear
The sounds of Welcome – there!*

Σ' Ἐμένα – Ἐλα! Τὸ θαμπωμένο πρόσωπό Μου
Σὲ τέτοιο τόπο λαμπερό!
Ἐμένα – ἄκου! Τὸ ξένο Μου Ἄφτι
Στοὺς ἤχους τῆς Ὑποδοχῆς – ἐκεῖ!

Τὸ συναίσθημα, ὅπως κι ἄλλοῦ στὴν ποίησή της, εἶναι ἔντονο, ἀκόμα και αἰφνίδιο ἢ βίαιο, ἐνῶ ταυτόχρονα ἤχει ἔσωστρεφές ἢ πνευματικό. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι ὑπάρχουν τέσσερα θαυμαστικά στοὺς τέσσερις αὐτοὺς στίχους. Ἡ συναισθηματικὴ ἔνταση μοιάζει τόσο ἀληθινή, τόσο αὐθεντικὴ, ὥστε κάποιος κριτικὸς τὴν ἐρμήνευσε ὡς συναίσθημα ποὺ μᾶλλον προέρχεται ἀπὸ τὴν πραγματικὴ της ζωὴ παρά σχεδιασμένο γιὰ τὸν ἀναγνώστη τοῦ ποιήματος και μόνο. Ἐνῶ ἀναφορικὰ μὲ τὸν στίχο «Ἡ ζωὴ μου δυὸ φορές τελείωσε πρὶν τὸ τέλος» (FR 1773 / J 1732 — ἐδῶ 246-47), ὁ ἴδιος καταλήγει: «...μᾶς ἐντυπωσιάζει σὰν νὰ μὴν εἶναι φτιαγμένος [ὁ στίχος] ἀπὸ λέξεις, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ ζωὴ» (REEVES 1959, σ. xv).

Πέρα ἀπὸ τὴ συναισθηματικὴ ἔνταση, ἓνα πολὺ ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ τῆς ποίησης τῆς Ντίκινσον, εἶναι ἡ

ἀποστάξη τῆς «ὑπέροχης σοφίας» (“amazing sense”) —σύμ-
φωνα μὲ τὸν δικό της ὀρισμὸ— ἀπὸ καθημερινὰ νοήματα.
Τὸ ποίημα FR 109 / J 125 (ἐδῶ σσ. 124-25) θὰ μπορούσε νὰ
ἀποτελέσει ἓνα σχετικὸ παράδειγμα. Σ’ αὐτό, ἡ «ὑπέροχη
σοφία» εἶναι ἓνα παραδοσιακὸ εἶδος διαλεκτικῆς σοφίας ποῦ
ἐμπεριέχει τὴ συνύπαρξή τῶν ἀντιθέτων —ἐπὶ τοῦ προκει-
μένου, τὴν ἔκσταση καὶ τὴν ὀδύνη—, ὑποδηλώνοντας ὅτι ἡ
συνειδητότητα ἑνὸς αἰσθήματος εἶναι ἄρρηκτα συνδεδεμένη
μὲ τὴ συνειδητότητα τοῦ ἀντιθέτου.

Σὲ ἄλλα ποιήματα ἡ «ὑπέροχη σοφία» εἶναι λιγότερο
εὐδιάκριτη, μερικὲς φορές τόσο αἰνιγματικὴ ποῦ μοιάζει μὲ
γρίφο. Τὸ FR 156 / J 108 (ἐδῶ σσ. 132-33) ἀποτελεῖ σχετικὸ
παράδειγμα:

*Οἱ χειρουργοὶ ἄς προσέχουν
Ὅταν πιάνουν τὸ νυστέρι!
Κάτω ἀπ’ τὶς λεπτὲς τομές τους
Ριγεῖ ἡ Φταίχτρα — ἡ Ζωή!*

Τὸ νόημα δὲν εἶναι τόσο εὐδιάκριτο, καθὼς ἡ λέξη Φταί-
χτρα ἔχει ἀρνητικὸ νόημα, ἐνῶ ἡ λέξη Ζωή θετικό, πα-
ρόλο ποῦ ταυτίζονται στὴ σύνθεση τοῦ ὀνομαστικοῦ συνόλου.
Ἐπομένως, ἡ λέξη Ζωή ἔχει περισσότερα τοῦ ἑνὸς νοή-
ματα: ὑπαινίσσεται τὴ ζωὴ ἑνὸς ἀσθενοῦς, ποῦ δὲν εἶναι
τόσο κακὴ ὅσο ἡ λέξη Φταίχτρα· ἴσως ὑπονοεῖ, ἐπίσης, κά-
ποιο εἶδος ξένης ζωῆς ποῦ ἐνυπάρχει στὸν ἀσθενή, ὅπως μιὰ
μορφὴ καρκίνου· ἐπιπλέον, μπορεῖ νὰ σηματοδοτεῖ μιὰν ἰδέα
πιὸ δύσκολη καὶ ἀφηρημένη, ὅπως π.χ. ὅτι ἡ ζωὴ εἶναι «πα-
ράπτωμα». Καθὼς ἀπὸ τὴ φύση της ἐκφυλίζεται, χειρο-
τερεῖται καὶ τελικῶς ὀδηγεῖται στὸ θάνατο.

Μερικὲς φορές, ὅταν ἀποστάζει τὴν «ὑπέροχη σοφία»
ἀπὸ τὰ συνηθισμένα, ὁ ἀναγνώστης ἀποκομίζει τὸ συναί-
σθημα τῆς ἐκπληξῆς χωρὶς σαφὲς τὸ νόημα, ὅπως στὰ πα-
ραπάνω ποιήματα. Ὅτι ἡ ποίησή της γίνεται κάποτε ἐντε-

θρώπους από διαφορετικές χώρες σε συνέδρια και διεθνείς συνεργασίες. Ὄργανώνονται έκδηλώσεις για τὸ κοινό: ἐκθέσεις χειρογράφων, ἐπιστολῶν, βιβλίων καὶ τεχνουργημάτων — ἐκδηλώσεις ὅπως ὁ «Περίπατος Ἐμιλι Ντίκινσον», ὁ «Μαραθῶνιος Ἀνάγνωσης Ἐμιλι Ντίκινσον» καὶ ἄλλες πρωτοβουλίες ἀπὸ τὸ Μουσεῖο τῆς στὸ Ἄμερστ. Ἱστορικά γεγονότα καὶ τοποθεσίες συνδέονται μὲ αὐτήν. Ἐγιναν προτάσεις γιὰ μετονομασία τοῦ Ἄμερστ σὲ («Ἐμιλι»), καὶ λόγῳ τῆς φήμης τῆς καὶ ἐπειδὴ ἡ πόλις ἔχει τὸ ὄνομα ἑνὸς ἀποικιακοῦ κυβερνήτη ποὺ πρότεινε τὴν ἐξάλειψη τῶν ἰθαγενῶν τῆς περιοχῆς μὲ κουβέρτες μολυσμένες μὲ ἀνεμοβλογιά. Μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀγοράσει ἀναμνηστικά μὲ τὸ ὄνομά τῆς, τὴν εἰκόνα τῆς ἢ τοὺς στίχους τῆς, ὅπως πουκάμισα, μεταξωτὰ μαντίλια, ἡμερολόγια καὶ πολλὰ ἄλλα πράγματα. Ἡ εἰκόνα τῆς κόσμησε τὴν ἀναμνηστικὴ ἔκδοση γραμματοσήμου ἀπὸ τὴν ἀμερικανικὴ ταχυδρομικὴ ὑπηρεσία (1971).

Στίχοι τῆς ἔχουν μελοποιηθεῖ ἀπὸ πολλοὺς συνθέτες, στὸ πρωτότυπο καὶ σὲ μεταφράσεις. Μὲ τὸ ἔργο τῆς ἔχουν συνδέσει τὸ ὄνομά τους συνθέτες ὅπως ὁ Ἄαρν Κοπλάντ (Aaron Copland, 1900-1990), ὁ Νικ Πέρος (Nick Peros, γ. 1963), ὁ Τζὼν Ἄνταμς (John [Coolidge] Adams, γ. 1947), ὁ Νέντ Ρόρεμ (Ned Rorem, γ. 1923) καὶ ὁ Μάικλ Τίλσον Τόμας (Michael Tilson Thomas, γ. 1944). ὁ Carlton Lowenberg κατέγραψε πᾶνω ἀπὸ 1600 περιπτώσεις μελοποίησης στίχων τῆς ἀπὸ 276 συνθέτες ἀπὸ τὸ 1899 μέχρι τὸ 1992 (LOWENBERG 1992). Ἡ Μάρθα Γκρέιαμ (Martha Graham, 1894-1991) ἔκανε τὴ χορογραφία ἑνὸς ἔργου βασισμένου στὴ ζωὴ τῆς: *Γράμμα στὸν Κόσμο* (*Letter to the World*, 1940). Ἐχουν γραφεῖ καὶ ἀνεβαστεῖ θεατρικὰ ἔργα γιὰ τὴ ζωὴ τῆς — ἓνα ἐκ τῶν ὁποίων, *Τὸ Σπίτι τῆς Ἀλισον* (*Alison's House*) τῆς Σούζαν Γκλάσπελ (Susan [Keating] Glaspell, 1876-1948), ἀπέσπασε τὸ βραβεῖο Πούλιτζερ τὸ 1931. Μυθιστορήματα βασίστηκαν στὴ ζωὴ τῆς: ὁ Ferlazzo ἀναφέρει τὸ *Ἐμιλι* (*Emily*, 1930) τοῦ Μαγκρέγορ Τζένινς (FERLAZZO

1976, σ. 16). Τὴν ἴδια χρονιά ὁ Γουίλιαμ Φόκνερ (William [Cuthbert] Faulkner [ἀντὶ Falkner], 1897-1962) δημοσίευσε ἓνα διήγημα μὲ τὸν ἀφιερωματικὸ τίτλο «Ἐνα Ρόδο γιὰ τὴν Ἐμιλι» («A Rose for Emily», 1930), τὸ ὁποῖο μεταφράστηκε στὴν ἐλληνικὴ ἀπὸ τὸν Νίκο Μπακόλα (1995). Ὑπάρχουν κι ἄλλα — ἀνάμεσα στὰ τελευταῖα, ἡ πολύκροτη *Μυστικὴ Ζωὴ τῆς Ἐμιλι Ντίκινσον* (*The Secret Life of Emily Dickinson*, 2010) τοῦ Τζέρομ Τσάρν (Jerome Charyn, γ. 1937). Στὴν Ἑλλάδα ὁ Σταμάτης Πηλενάκης (γ. 1970) ἔγραψε τὸν θεατρικὸ μὲτὰ τὸν τίτλο «Τὸ Τελευταῖο Ὄνειρο τῆς Ἐμιλι Ντίκινσον», ποὺ παρουσιάστηκε τὸ 2007 στὸ Θεατρικὸ Ἀναλόγιο τῆς Ἑλληνοαμερικανικῆς Ἐνώσεως (διοργάνωση: International Theatre Institute τῆς UNESCO) καὶ ἔχει ἤδη μεταφραστεῖ σὲ διάφορες γλώσσες. Ἡ Ἀμερικανίδα ποιήτρια ἔχει ἐμπνεύσει γλύπτες καὶ ἄλλους καλλιτέχνες, ἀκόμα καὶ ἀρχιτέκτονες — βλ. τὴ *Μοναχικὴ Γυναίκα σὲ Γυάλινο Σπίτι: Ὀπτικὲς Μεταφράσεις Ποιημάτων τῆς Ἐμιλι Ντίκινσον* (*Solitary Woman in a Glass House: Visual Translations of Emily Dickinson Poems*, 2007) τοῦ Ντόν Κούκ (Don Cook).

Ἡ Ντίκινσον ἐπηρέασε κοινωνικὰ τὴ συμπεριφορὰ τῶν γυναικῶν σὲ μιὰν ἀλυσιδωτὴ ἀντίδραση ἢ διάδοση ἰδεῶν. Εἶναι ἀλήθεια πὼς ἔζησε μεγάλο μέρος τῆς ζωῆς της στὸ δωμάτιό της, μὰ ὁ ὕστερος φεμινισμὸς ἐπισημαίνει μιὰ νέα ἀξία γιὰ τὶς γυναῖκες σ' αὐτὴ τὴ συμπεριφορὰ. Ἡ Βιρτζίνια Γούλφ ἔγραψε τὸ δοκίμιό *Ἐνα Δικό σου Δωμάτιο* (*A Room of One's Own*, 1929), ὑποστηρίζοντας τὴν ἀνάγκη τῶν γυναικῶν συγγραφέων γιὰ ἓνα ὑπαρκτὸ καὶ φανταστικὸ χῶρο μέσα στὴν πατριαρχικὴ λογοτεχνικὴ παράδοση, καὶ ἡ Μέι Σάρτον ἔγραψε τὸ μυθιστόρημα *Τὸ Μικρὸ Δωμάτιο* (*The Small Room*, 1961) γιὰ νὰ ὑποστηρίξει τὴν ἀνάγκη τῶν λογοτέχνιδων νὰ δημιουργήσουν τὸ εἶδος τῆς περιορισμένης ὑποστηρικτικῆς κοινωνίας ποὺ χρειάζονται γύρω τους. Μὲ τὴ σειρά τους αὐτὰ τὰ βιβλία ὁδήγησαν τὶς γυ-

ναϊκες στην αναζήτηση τῆς ἐλευθερίας στις δικές τους ζωές σὲ καθημερινὸ καὶ πρακτικὸ ἐπίπεδο.

4.3. Ἡ Διαρκὴς Ἐπιρροὴ τῆς Ντίκινσον στὴν Ποίηση

Ἐνας ἄλλος τρόπος προσδιορισμοῦ τῆς κληρονομιάς τῆς Ντίκινσον καὶ τοῦ ἔργου της εἶναι ἡ ἐξέταση τῆς ἐπιρροῆς της στοὺς ποιητές. Εἶναι τόσο μεγάλη πού θά χρειαζόταν μιὰ ὀγκώδης μονογραφία γιὰ νὰ τὴν περιγράψει. Ἀναφερθήκαμε παραπάνω (2.3.) σὲ μερικὰ ὀνόματα. Μέσω ἄλλων ποιητῶν πού ἀκολούθησαν, ἡ ἐπιρροή της αὐξάνεται καὶ συνεχίζεται.

Τὸ 1891 ὁ Γουίλιαμ Ντὶν Χάουελς, πού ἀνακοίνωσε καὶ συνέστησε τὴν ποίηση τῆς Ντίκινσον ἀπὸ τις σελίδες τοῦ *Περιοδικοῦ τῶν Harper (Harper's Magazine)*, ἔγραφε:

Ἀκόμα κι ἂν τίποτε ἄλλο δὲν εἶχε προκύψει ἀπὸ τὴ ζωὴ μας, παρὰ μόνο αὐτὴ ἡ παράξενη ποίηση, θά ἔπρεπε νὰ συνειδητοποιήσουμε πῶς μὲ τὴν ποίηση τῆς Ντίκινσον ἡ Ἀμερικὴ, ἢ μάλλον ἡ Νέα Ἀγγλία, ἔκανε μιὰ σημαντικὴ προσθήκη στὴν παγκόσμια λογοτεχνία, καὶ δὲν θά μπορούσε νὰ λείπει ἀπὸ ὅποιαδήποτε καταγραφή.

Ἡ ποίηση τῆς Ντίκινσον ἦταν μιὰ ἠχητικὴ πηγὴ πού ἔμελλε νὰ ἀντηχεῖ μέσω τῶν ἐπόμενων γενεῶν καὶ συνεχίζει νὰ ἀντηχεῖ.

Ὁ Τέντ Χιούζ θεωροῦσε πῶς τὸ πλέον σημαντικὸ σημεῖο τῆς ποίησης τῆς Ντίκινσον ἦταν ἡ ἐπιρροή της σὲ ἄλλους ποιητές· ὁ Douglas Duncan παραθέτει τὴν ἀποψὴ του καὶ προσθέτει:

Ἡ Ἐμιλι Ντίκινσον ἴσως συγκινεῖ πιο πολὺ ὁμοτέχνους ποιητές πού μποροῦν νὰ τὴν ἐκτιμῆσουν περισσότερο γιὰ τις ἐξερευνήσεις της παρὰ γιὰ τις ἐπιτυχίες πού κατήγαγε. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη, τουλάχιστον, ἕνας Ἀγγλος ποιητής, ὁ Τέντ Χιούζ, ὑποστήριξε πῶς τὴν τοποθετεῖ μεταξὺ τῶν δύο ἢ τριῶν καλύτερων στὴ γλώσσα.

Ὁ ποιητὴς Τσάρλες Ράιτ ἀναγνωρίζει πὼς ἡ Ντίκινσον ἀποτέλεσε τὴν κύρια ἐμπνευσή του ὅσον ἀφορᾷ στὴν ποιητικὴ του προσέγγιση:

Θαυμάζω καὶ σέβομαι καὶ μοῦ ἐμπνέουν δέος πολλοὶ συγγραφεῖς· ἀρκετοὶ μὲ ἔχουν σκλαβώσει. Ἡ Ἔμιλι Ντίκινσον, ὁμως, εἶναι ἡ μοναδικὴ συγγραφέας ἀπὸ ὅσες καὶ ὅσους ἔχω διαβάσει ποὺ ξέρει τὸ ὄνομά μου, ποὺ ἡ δουλειά της μὲ ἔχει ἐπηρεάσει μέχρι τὰ μύχια της ψυχῆς μου, ποὺ ἡ μουσικὴ της εἶναι ἡ μουσικὴ τῶν τραγουδιῶν ποὺ ἄκουσα καὶ θυμήθηκα στὸ ἴδιο μου τὸ σῶμα. (Μνημ. Edward BYRNE στὸ προσωπικὸ του ἱστολόγιο, ἀνάрт. 10 Δεκεμβρίου 2007)

Μιὰ ἐξαιρετὴ δήλωση, τέλος, γιὰ τὴν πλούσια κληρονομιά τῆς Ντίκινσον σὲ γενιές ποιητῶν εἶναι ἡ ἀκόλουθη τῆς Ἔντριεν Ρίτς:

Ἵπάρχουν πολλὲς περισσότερες Ἔμιλι Ντίκινσον ἀπ' ὅσες προσπάθησα νὰ ἀναφέρω ἐδῶ. Ἐκεῖ ποὺ νομίζεις πὼς τὴν τιθάσευσες, ἐκεῖνη θρασομανᾷ. (RICH 1980)

Μάιος 2012

Λιάνα Σακελλίου