

Видимото слово: специфики на визуалното в поетиката на Е. Е. Къмингс

Вакрилен Кильовски

Великотърновски университет „Св.св. Кирил и Методий“ (България)

Vakrilen Kilyovski. VISIBLE UTTERANCE: ASPECTS OF VISUALITY IN E. E. CUMMINGS' POETICS

Abstract: The study focuses on the visual aspects of the poetics of the American poet and painter E. E. Cummings. It accentuates on the author's "awareness" of the integral "wholeness" of his artistic personality. Some governing esthetic principles, underlying E.E. Cimmings' oeuvre are explored together with the verbo-visual "toolbox" of techniques E.E. Cummings utilizes to impact his readers' perceptions. Through the analysis of particular visual poems the paper elucidates the strategies E. E. Cummings employs to control the pace and tempo of the reception of his works.

Keywords: E. E. Cummings, poetics, visual poetry, language of gesture

Вакрилен Кильовски. ВИДИМОТО СЛОВО: СПЕЦИФИКИ НА ВИЗУАЛНОТО В ПОЕТИКАТА НА Е. Е. КЪМИНГС

Резюме: Студията се фокусира върху визуалните аспекти в поетиката на американския поет и художник Е. Е. Къмингс. Акцентира се върху осъзнаването на творческата му личност в нейната неделима художествена цялост. Засягат се водещите естетически принципи на творчеството му и изграденият „жестомимичен“ инструментариум от вербално-визуални техники. Разглеждат се примери от визуалната поезия на автора, за да се осветли начинът, по който този инструментариум определя темпото на прочита на стиховете му и влияе на рецепцията им.

Ключови думи: Е. Е. Къмингс, поетика, визуална поезия, език на жеста

Увод

Изградената в ранна детска възраст и целенасочено тренирана способност да четем канализира начина, по който възприемаме ръкописния или печатания текст. Осмислянето на четеното се е превърнало до такава степен в рутина, че се извършва автоматично, като първосигнален импулс. Свикнали сме да възприемаме като важни типографските особености на текста само дотолкова, доколкото те касаят неговата „четимост“, т.е. лекотата, с която възприемаме и осмисляме изложеното в него. Като цяло видът на шрифта, полетата и отстъпите не влияят на прочита ни. Стандартният прочит на литературен текст търси и осмисля сюжети, образи, метафори, описания и т.н. Но съществува и друг „прочит“ на текста. Прочит, който освен на гореизброеното обръща внимание и на визуалните характеристики на текста, на графичната му аранжировка върху листа и на начина, по който тази аранжировка променя смислообразуването. Този прочит отчита не само семантичния заряд на словото в текста, но и визуалното му внушение. Такъв „визуален“ прочит е особено наложителен при работа с текстове, чиято визуална аранжировка участва пряко в семиозиса, като визуалната поезия например. Той акцентира не върху „четимостта“ на текста, а върху неговата „видимост“. В следващите страници ще маркирам някои формални особености на стихотворчеството на американския поет и художник Едуард Естлин Къмингс, както и техническия набор от словесно-граматически инструменти, които той използва при създаването му. Чрез визуален „прочит“ на някои от експерименталните му авангардни стихове ще демонстрирам начините, по които той се отличава от съвременниците си модернисти и това, което прави поезията му по-трудно достъпна и преводима.

Е. Е. Къмингс: поетът художник

Бляскавата репутацията на Къмингс като поет дотолкова заслепява публиката и критиците, че те често забравят факта, че той всъщност е и художник. Както Милтън А. Коен правилно отбелязва, поетичната слава на Къмингс „хвърля сянка върху една сложна артистична кариера и изкривява представата за него у следващите поколения“ (Cohen 1987: 13)¹. Ако приемем количествения критерий за мерило, то Къмингс би трябвало да се изледва първо като художник и едва след това като поет, защото поезията ангажира само една част от времето, таланта и енергията му. При това по-малката част според първия му биограф Чарлз Норман, който пише: „Той е нарисувал повече, отколкото е написал, ...за половин век... [творейки] с интензивна, всеотдайна страст“ (Norman 1964: 239). Според Рашуърд Кидър, един от първите изследователи

¹ Там, където изрично не е указано друго, всички преводи на цитати и заглавия на критически изследвания са мои.

на произведенията на изобразителното изкуство на автора, Къмингс оставя в наследство след смъртта си повече от 1600 маслени платна и акварели, без да броим продадените приживе, както и многобройните скици и рисунки, публикувани в списания или просто намерени в архива му (Kidder 1975: 119). Това внушително творчество далеч надхвърля поетичното му наследство в цифрово изражение. Бройката на публикуваните приживе стихотворения на Къмингс е малко под 900. В най-пълното издание на неговите „Събрани стихотворения“, издадено посмъртно, техният брой е около 1100. Защо тогава помним и говорим за поета Къмингс, а не за художника? Той има класическо образование от Харвард, което му дава солидна подготовка в теорията и практиката на писаното слово, но формално не е обучаван в техниките и „занаята“ на изобразителното изкуство. В тази сфера той е изцяло самоук. Вероятно и той самият е съзнавал, че липсата на такъв тип образование, както и невероятното изобилие и енергия от таланти, експериментиращи с авангардната естетика в началото на ХХ век, ограничават полето му за изява. Макар и добър художник модернист, като такъв той би бил просто още един от многото талантиливи и добри художници. Като поет експериментатор обаче авторът изпъква на фона на съвременниците си. Съчетавайки кроткия, съзерцателен лиризм на Емили Дикинсън с поетичния размах и прямота на Уолт Уитман, Къмингс не забравя и завета на предтечата на модернизма Едгар Алан По, че оригиналността в стихосложението трябва да е основният стремеж на поета². Именно в сферата на стихотворчеството Къмингс разгръща в най-голяма степен своята оригиналност.

Все пак като творец Къмингс не отдава предпочитание на някоя от двете си „мании“, както сам нарича страстта си към рисуването и писането на стихове (Cumings 1965: 333). Във въображаемо интервю за откриването на своя изложба Къмингс коментира връзката между поетичното и художественото си творчество, като пише, че те са влюбени едно в друго (Cumings 1965: 316–317). Интервюто завършва с мечтата му да живее в Китай, идеалното място за „поета художник“. Като правило Къмингс рисува през деня и пише поезия нощем, символично хармонизирайки творческите си практики с ритмичните цикли на природата. Това напомня за далекоизточните философии. Също както противоположните, но допълващи се в динамично равновесие сили Ин и Ян, писането на поезия и рисуването при Къмингс постоянно се стремят едно към друго, преследват се, загатват се взаимно и спорадично се сливат в най-авангардните му интерартистични творби: визуалните стихотворения. В тях Къмингс се стреми да постигне съвършената сплав между визуално и словесно, позната ни от китайския жанр на стихотворението картина. Този

² Визирам превърналото се в „канонично“ за литературната теория и добре познато есе на По „Философия на композицията“.

жанр няма адекватен еквивалент в западната културна традиция. Образците на жанра онагледяват деликатната „игра“ между „знаковите системи на визуалната репрезентация, вербалния текст и калиграфската интерпретация на текста, извършена със същата четка, която рисува и картината“ (Clüver 1989: 56).

Ключът към разбиране на естетическите решения и художествените похвати, използвани от Къмингс в стихотворчеството му, се крие във факта, че той съзнава себе си не като „поет“ или като „художник“, а като артист в пълна и неделима творческа цялост, като „поет и художник“. Така формално различните артистични практики на Е. Е. Къмингс могат да бъдат разглеждани като произтичащи от един общ естетичен първоизточник. Според Кидър дървото на поезията и на изобразителното изкуство имат общ естетически корен в съзнанието на Къмингс и „докато в най-външните клонки [проявленията им] са ясно разграничими, то съществуват много места по-близо до ствола, в които е трудно да разберем на кой от импулсите се дължи конкретното произведение“ (Kidder: 1979, 3). Независимо дали артистът посяга към четката или молива, изначалният творчески импулс е един и същ.

Още в първите си отзиви за неговите стихове критиците отбелязват важното значение на визуалния аспект на поезията му. Дори преди публикуването на първата му стихосбирка „Лалета и комини“ (1923) Горам Мънсън заявява, че „едно цялостно изследване на Къмингс трябва да проучи в дълбочина и картините, и рисунките му и не можем да пристъпим към никаква точна оценка на неговото литературно творчество, без да отбележим важния факт, че Къмингс е художник“ (Nunson 1923: 2). Приятелят на автора, Слейтър Браун, отбелязва на следващата година, че „Къмингс е не само поет, но и художник“ и оригиналността му се дължи на това, че „той пренася мирогледа и техниката на изобразителното изкуство в поетичното поле“ (Brown 1924: 26). Пол Розенфелд го описва като „ренесансов художник ювелир“, който „кове вербален еквивалент на арабеската“ (Rosenfeld 1925: 197). Мариан Мур определя поезията му като „вербален топиар“ (Moore 1926: 49). Норман Фридман говори за „типографските прийоми“, които са „визуални по своята същност и същевременно не-визуални по функция“ (Friedman 1960: 112). Бари Маркс споделя, че „това, което Къмингс учи от изобразителните изкуства, далеч надхвърля интереса му към външния вид на самото стихотворение“ (Marks 1964: 116). Гари Лейн говори за неговото „импресионистично слово-рисуване“ (Zane 1976: 6). Този списък от мнения може да бъде продължен поне с още няколко страници.

Съществуват немалък брой биографии на Къмингс и изследвания на неговото поетическо творчество. Много малка част от тях обаче насочват вниманието си изключително върху взаимовръзката между двете основни художествени дейности, които практикува Къмингс, и влиянието на авангардистките течения от периода между двете световни войни върху творчеството му. Из-

между тях се нареждат такива изследвания като статията на Ръшуърт Кидър „Къмингс и кубизмът: влиянието на изобразителните изкуства върху ранната поезия на Къмингс“ (1979), „Примитиви от небостъргачите: Дада и американският авангард 1910–1925“ (1975) на Дикран Ташджян и сравнително поновото изследване на Майкъл Уебстър „Визуалната поезия след футуризма: Маринети, Аполинер, Швитерс, Къмингс“ (1995). Едно от най-задълбочените изследвания на художествените творби на Къмингс и взаимовръзката им с лириката му е „ПОЕТИХУДОЖНИК: естетика на ранното творчество на Къмингс“ на Милтън А. Коен (1987). Този труд осветлява не само теоретично-естетическа основа на творчеството на Къмингс, но и конкретните стилистични похвати и лексико-граматични техники, използвани от поета. Ценен е и с това, че в него са проучени и представени много от бележките на Къмингс от архива му в харвардската „Хотън Лайбъри“.

Естетиката на Къмингс

Всеки анализ на поезията и/или художественото творчество на Къмингс трябва да се съобрази с естетическите принципи, залегнали в основата на авторските решения, както и с тяхното проявление под формата на стилистични похвати.

Ръшуърт Кидър вижда поне три формални характеристики, проявяващи се и в поезията, и в художествените произведения на Къмингс: „фрагментация и сливане, симултанност и билатерална симетрия“ (Kidder 1979: 281). В споменатото по-горе изследване Милтън А. Коен прави обстоен преглед на естетическите търсения на Къмингс, като се спира на няколко основни принципа в тях: върховенство на сензитивното над когнитивното, стремеж да се опосредства сетивното възприятие, както и да се предаде „движението“, характерно за всичко около нас и в нас.

Според самия Къмингс творецът не е този, който „описва“, а този, който „чувства“. Като продукти на разума идеите блокират сетивата ни и ни пречат да чувстваме. Къмингс се стреми да запази в стиховете и картините си оригиналните сетивни възприятия, които поразяват читателя/зрителя на произведението, когато го възприема за пръв път. Възприятието се иницира от директните стимули на сетивата. Осъзнаването идва по-късно и тъй като то включва „осмисляне“ на първоначалните стимули (звук, цвят, мирис), притъпява естествената, първичната сила на сензорните възприятия, нарушава непосредствеността им и по думите на Къмингс „редуцира до най-малкото общо кратна множествената комплексност на импресиите и възприятията“ (Cohen 1987: 88).

В една картина например след първоначалното въздействие на цветовете върху ретината мозъкът започва да различава визуалните елементи на композицията: линии, форми, текстура. Впоследствие тези елементи започват да

образуват в съзнанието ни разпознаваеми обекти. Мозъкът извиква от предварително складираната база данни представи за „обектите“ (маса, цвете, куче, човек, къща и т.н.) и ние подсъзнателно започваме да „категоризираме“ това, което виждаме. Колкото повече „осъзнаваме“ обекта, който гледаме, толкова по-малко всъщност го „виждаме“. Преставаме да виждаме с очите си и да чувстваме художественото произведение веднага след намесата на разума.

По аналогичен начин в поезията, след като „осъзнаем“ значението на думите, преставаме да възприемаме сетивните им характеристики. Осъзнали идеята зад думата, ние преставаме да виждаме как тя изглежда върху белия лист. В китайските идеограми, в които символите са визуално смислоопределящи, това не може да се случи, но буквите от нашите азбуки (не само латиницата, но и кирилицата) са лишени от визуално значение. Къмингс компенсира тази липса, като изостря и усилва сензорните възприятия на читателите си, за да ги накара първо да „видят и чуят“ и да забави процеса на „осъзнаване“ на видяното (Cohen 1987: 92). Стихотворението на Къмингс „умът ми“ (СС 97)³ прекрасно илюстрира горните разсъждения:

my mind is
a big hunk of irrevocable nothing which touch and taste and smell
and hearing and sight keep hitting and chipping with sharp fatal
tools
in an agony of sensual chisels i perform squirms of chrome and ex-
ecute strides of cobalt
nevertheless i
feel that i cleverly am being altered that i slightly am becoming
something a little different, in fact
myself
Hereupon helpless i utter lilac shrieks and scarlet bellowing.

умът ми
буца е от безвъзвратно нищо по което допир вкус и обоняние
и слух и зрение удрят, дялкат и коват с неумолими остри
сечива
в агонията на сетивните длета се мятам в гърчове от охра и пре-
крачвам във кобалтово
въпреки това аз
чувствам как умно ме променят и лекичко превръщам се в-
ъв нещо по различно, всъщност в

³ СС – Събрани стихотворения. Числото след съкращението указва съответната страница от пълното издание: Cummings, E. E. *Complete Poems*, 1904–1962. Ed George J. Firmage. New York: Liveright, 1994. Следвам тази практика на позоваване на стихотворенията, защото тя е възприета за референции в *Spring*, The Journal of E. E. Cummings Society.

себеси

И немошен аз сричам люляви писъци и алено мучене.

(CP 97)

Поетическата метафора ни представя „умът ми“ като безформена „буца“, като мъртво, безчувствено („безвъзвратно нищо“) парче камък, което бива внимателно моделирано от „сетивните длета“ на възприятията, за да се превърне в произведение на изкуството. Сякаш като „сечивата“ на велик скулптор петте сетива (осезание, вкус, обоняние, слух и зрение) „удрят, дялкат и коват“ съзнанието на поета, за да отстранят ненужните интелектуални пластове, наслоени от разума, и да разкрият същината на естетическото „аз“. Различната дължина на стиховете, определяща ритъма и темпото, онагледява бързината и дълбочината на ударите. Отсекът е *визуализиран* в резкия, внезапен край („пре-“) на най-дългия пети стих и яростно захвърления в противоположна посока остатък от глагола в началото на следващия. Но „пре-“ не само визуализира фрактурата, а и маркира точката на радикална промяна, след която „умът ми“ (стих 1) достига ново състояние (буквално „прекрачва“)⁴. Така „пре-“ ходът от първоначалното безформено състояние на „умът ми“ (стих 1) към новото естетическо „себеси“, което е смислово и визуално отделено самостоятелно в осми стих, следва ясно видима траектория в две фази: с „пре-“ като точка на пречупване свършва първата, деструктивна фаза, докато с „превърщам се“ (края на осми стих) започва новата, конструктивна фаза, която минава през степените „лично“ и „същност“ (девети стих), за да достигне до крайната цел „себе си“. Несъответстващите си смислово, синестезични по същество словосъчетания (люляви писъци, алено мучене) подчертават водещата роля на сетивното над когнитивното за естетиката на поета. Къмингс не само описва процеса на естетическо пречистване, той го и *визуализира* за читателите си.

„Естетиката на движението“ у Къмингс, за която говори Коен, е основополагаща за авторския светоглед (Cohen 1987: 151–152). И в картините, както и в стихотворенията Къмингс се фокусира върху предаване на вътрешния динамизъм, на онова вътрешно напрежение, което държи всички компоненти на произведението в динамично равновесие и в органична цялост. За Къмингс и поезията, и рисуването са динамични изкуства. В изобразителното изкуство движението се постига чрез съпоставяне на геометричните равнини в платното, диагонални линии или контрастиращи си цветове. Във вербалния текст движението се предава най-добре чрез рязка смяна на контекста. В един от редките случаи, когато говори за собствените си литературни похвати (в предговора към стихосбирката от 1926 г. „е 5“), Къмингс заявява, че подобно на комедианта от бурлеската той обича онова словесно прецизиране, което създава

⁴ В оригинала това е още по-ясно: „ex-“ в смисъл на „бивш“.

движение (СС 221)⁵. Както поантата във вица е именно онзи последен щрих, онази рязка смяна на контекста, която буди смях и предизвиква спонтанна реакция, така и съпоставянето и съжителството на привидно несъпоставими думи е онова „словесно прецизиране“, което създава усещането за движение в творбата. Този търсен ефект е видим дори в заглавието на първата стихосбирка на Къмингс, „Лалета & комини“ (1923)⁶, в което цветните, лирично-романтични конотации на „лалетата“ рязко контрастират с прозаичността на индустриалния контекст на фабричните „комини“.

Къмингс притежава „художническо око“ за това как думите изглеждат върху листа. Самият той заявява, че всяка „дума има разпознаваем силует“ и след взаимно интерпретиране на идеите, зад които стоят, думите създават „посока, стимул... да захвърлят индивидуалните си силуети... и да се разтопят в движението“ (Cohen 1987: 186). Глаголите притежават най-голям семантичен двигателен заряд. Те са в опозиция на съществителните, които обозначават стазис. Между стоящите в двата края на парадигмата глаголи и съществителни се нареждат наречията и прилагателните с намаляващ интензитет на двигателния заряд. Къмингс пише в една от бележките си, че наречията служат като трамплин, който предхожда самото действие и „ако глаголите са [математически] равни на светлина, то наречията са равни на отразена светлина“ (Cohen 1987: 179). Що се отнася до прилагателните, за Къмингс те забавят движението и насочват мисълта към съществителното. В очарователната си епиграма за частите на речта Къмингс сравнява съществителните с „препарирани птици“, които гъмжат от „въшките“ на прилагателните“ (Cohen 1987: 179).

Освен лексикалните и граматичните елементи на езика Къмингс използва и комбинация от морфо-синтактични маркери като капитализация, пунктуация и интервал, за да „създаде непосредствено възприемливо действие“, да „подсили семантичното значение“ и да ускори или забави осмислянето му (Cohen 1987: 184). Самият Къмингс нарича сбора от тези елементи комплекс. За да илюстрира начина на функционирането на този „комплекс“ в конкретно произведение, Коен дава за пример стихотворението „свещи и“ (СС 280). Стихотворението описва църковна процесия на изнасяне и обратно внасяне в храма на мощехранителницата пред събраното множество поклонници. Редуването на капитализацията на буквите в повтарящата се във втори и девети стих фраза „ей я иде стъклена кутия“ заедно с отделянето на фразата в раз-

⁵ Къмингс цитира следния виц: „Въпрос: Нима би посегнал на жена с дете? Отговор: Не, разбира се, бих я ударил с тухла“.

⁶ Това е заглавието от оригиналния ръкопис, предаден за печат от Къмингс в края на 1922 г. Издателят самоволно замества амперсанда (&) със съюзът „и“ в първото издание през 1923 г. Бесен от това вмешателство в решението му, Къмингс издава за своя сметка през 1925 г. отпадналите от първоначалния ръкопис стихотворения, като оставя само отхвърления амперсанд върху корицата вместо заглавие.

лични строфи и разтягането ѝ в четири самостоятелни стиха (от 19 до 22) създава зрителната илюзия за приближаване на процесията към гледната точка на лирическия аз (Cohen 1987: 182). Стихове 2, 9, 19, 20, 21 и 22 визуално са разположени по следния начин:

2 – Ей я Иде стъклена кутия
9 – еЙ Я иДе Стъклена кутия
19 – ей я
20 – иде
21 – С Тъклена
22 – Кутия и тамян

В началото от мястото, на което е застанал поетът, мощехранителницата е доста отдалечена и едва видима, при това в полупрофил. Приближаването ѝ е маркирано чрез вълнообразно преместване на капитализацията в девети стих. Накрая в отделената в самостоятелна строфа фраза мощехранителницата не само се изравнява с погледа на автора, достигайки до него, но е изложена на показ анфас, което е визуализирано с разбиването на фразата в самостоятелни редове. Тук към анализа на Коен можем да добавим, че непосредствената близост на кутията с мощите на св. Игнатий до лирическия герой е указана и чрез директно стимулиране на обонятелните рецептори на читателя (тамян).

Едновременно с капитализацията пунктуацията в следващата строфа също указва придвижването на шествието:

крачеши)монаси-и-
бавно,на,посоки;процесията:и
Влиза
втая
черква.

Всеки препинателен знак указва разположението на обектите в пространството и начина на придвижването им в него. Така тиретата свързват „кутията“ с „монасите“, които я обграждат. Запетайките маркират забавянето на шествието, като семантично дублират „бавно“. Точката и запетаята визуално и семантично спират самата „процесия“, указвайки кратка пауза в придвижването на множеството. Думата „процесия“ визуално е притисната (поради липсата на интервал) между точката и запетаята от ляво и двоеточието отдясно, което създава илюзията за напирашото отзад множество, блъскащо се в гърбовете на хората пред тях. След което двоеточието рязко отпущва движението и началото на шествието с носещите кутията монаси бързо влиза в църквата

и изчезва от погледа на поета. Точката след „черква“ смислово слага край на описаната сцена.

Видно е, че подборът на капитализацията и пунктуацията е изключително прецизен и систематичен и в никакъв случай не е произволен. Детайлите, до най-дребния, като точка или запетая, са подбрани и поставени на точното им място с часовникарска прецизност, за да се използва кинетичният им и визуален потенциал, като същевременно се запази традиционната им синтактична функция (Cohen 1987: 183). Според Къмингс всяка дума, осмислена сама за себе си, предполага прилежащия ѝ пунктуационен знак. В неговата употреба главните букви акцентират и привличат вниманието, точките спират действието, запетайките правят паузи, двоеточието слива и продължава, тиретата разделят, но едновременно с това всеки от тези елементи е поставен така, че незабавно да укаже промяната в семантичното „движение“ на всяка дума и тематичното „движение“ на всяка строфа (Cohen 1987: 183).

Е. Е. Къмингс и езикът на „жеста“

Съвременният писан език според Къмингс е изгубил оригиналното си сензитивно очарование. Писаният текст не може да впечатли читателя, да предизвика емоции от пръв поглед. Идеалният „писмен“ език за поета би бил идеографският или калиграфският. В търсене на начини да възстанови тези естетически характеристики на езика Къмингс се обръща към иконичните му измерения. Поставя си за цел да преобразува лексикалните и граматичните единици в езика така, че формата им да имитира тяхното семантично значение. Къмингс разглежда такива примери на иконичен дискурс или „сензитивен език“ като „жестове“ (Cohen 1987: 93). За него „жест“ е всичко, което пряко стимулира сензорните възприятия. „Жестът“ притежава същата „физическа непосредственост“, която някога езикът е притежавал в идеограмите (Cohen 1987: 93). „Жест“ може да бъде всичко: препинателен знак, неправилна капитализация, разделяне или сливане на думи, префикси и суфикси, отделни букви или цифри и дори отстъпи и интервали. „Жест“ е всяка пръска мастило върху белия лист, „всяко разположение на черно и бяло върху страницата“, пише Къмингс в една от бележките си (Cohen 1987: 93). На този жестомимичен език, или език на жеста, дължим някои от най-известните перитекстове на Къмингс, като заглавията на стихосбирките му *& [И]* (1925) и *W [ViVA]* (1931). Цялото му поетично творчество изобилства от „жестове“.

Например в стихотворението *mOOn Over tOwns mOOn* (CP 383) като „жест“ са използвани иконичните характеристики на графемата на буквата „О“ и по-специално фактът, че тя графично уподобява пълна луна. Така описаната сцена на пълнолуние над града е визуализирана чрез изписване на всички букви О като главни в първите две строфи. За да се визуализира обратният процес, залезът на луната зад назъбените силуети на постройките-

Като пример за комбинирана употреба на прогресивна и регресивна телескопичност и тяхното взаимодействие можем да посочим стихотворението „носенносеноснон“ (СС 431), посветено на известния американски танцьор на степ Пол Дрейпър. Тук жестомимичният език на Къмингс буквално онаглеждава танцовото изпълнение и превръща стихотворението в перформативен текст. Така „жестомимичният език“ на Къмингс отключва спектър от художествени прочити на един и същ текст. Читателят е „поканен“ от поета да разчете и осмисли конкретните текстове не само като „стихотворение“, или като „картина“, но и като спектакли: музикална пиеса (СС 78), кабаретен танц (СС 341, СС 471), театрална постановка (гореспоменатото „5“, СС 82), цирково акробатично изпълнение (СС 536), боксов мач (СС 430), изобщо като произведения на перформативните изкуства.

Ако „жестомимичната“ поетика на Къмингс налага прочити на стихотворенията му като художествени произведения от други артистични практики, то би било интересно да разберем каква е представата на самия Къмингс за лиричното произведение като форма. Преобладаващото модернистично схващане за стихотворението е като за „интелектуален и емоционален комплекс в моментен отрязък от време“ (Езра Паунд), като „вербална икона“, която не разчита на образна прилика, а съставлява „кристална решетка, синхронична структура в някакво метафорично пространство“ (Mitchell 1986: 25). Тази представа измества фокусът от съдържанието на стихотворението към неговата форма и архитектурника, към „дизайна“ му.

Къмингс следва това модернистично схващане от най-ранните етапи на кариерата си и постоянно експериментира със звуковете и визуалните характеристики на стиховете. Експериментите му го отвеждат далеч от конвенционалните представи за поезията до степен, в която той започва да говори за произведенията си като за *faits* (Kennedy 1980: 116). Френската дума *fait*, която се превежда като „дело, деяние“ или „факт“, има конотацията на нещо направено, свършено, но същевременно и на нещо случващо се от само себе си. Отношението на Къмингс към собствените му творби (не само към стихотворенията картини) за мен е показателно в два аспекта. Първо, то издава схващането на Къмингс, че поетът е не само интелектуален труженик, но и „художник“, майстор-занаятчия, някой, който твори едновременно и с въображението, и с ръцете си. Поетът има същото отношение към творбата си като това на художника или скулптора. Следователно в осмислянето му като *fait* стихотворението е приближено до визуалните и пластичните изкуства и отдалечено от „естественото“ му родство с музиката.

Втората важна насока, към която ни отправя осмислянето на стихотворението като *fait*, е необходимостта от радикална промяна в представата ни за читателя като реципиент на художественото произведение. Ако стиховете предполагат пасивен (макар и спорадично емпатичен) читател, то *faits* изиск-

ват *активен участник*, дейно ангажиран в процеса на естетичното съпреживяване. Самият Къмингс пише в една от бележките си: „Денят на говоримата поезия отмина. Стихотворението най-накрая зае полагащото му се място, то вече не изпява себе си, то изгражда себе си, триизмерно, постепенно, едва доловимо в съзнанието на съпреживяващия“ (Kennedy 1980: 128). Това ново отношение на вече „бившия“ читател му носи естетическа награда, защото превръща предишния „обикновен“ прочит в духовно изживяване.

Тук е достатъчно да си припомним едно от най-разпознаваемите, ювелирни *faits* на Къмингс „l(a“ :

l(a
le
af
fa

ll
s)
one
l

iness

(CP 673)

Това деликатно изтъкано произведение е познато на широката читателска публика като стихотворението за „падащия лист“. Можем да „разчетем“ това хайкуподобно стихотворение като словесно-образен изказ на неотрансценденталната философия, изповядвана от Къмингс. Разбиването на думата „самотност“ на съставните ѝ части напомня за поученията на индуистките философски трактати, Упанишадите. Висшата същност на вселената е скрита в най-микроскопичния елемент от зримото – в нищото, в невидимото, по начина, по който Космосът, или Абсолютът, или върховното Божество (Брахман), е скрит в невидимата душа на отделния човек (Атман). Двете са в динамичен синтез, също като даоистката двойка Ин и Ян, визуализирана в „l(a“. Така Къмингс съзнателно превръща „прочита“ на стихотворението в молитва или в мантра, в духовно изживяване.

Видно е, че това стихотворение спада към така наречената визуална поезия. Когато говорим за характеристиките на „визуалното“ в поетиката на Къмингс, не можем да подминем и този аспект на неговото творчество.

Е.Е. Къмингс и „визуалната поезия“

Колкото и шаблонно да звучи, най-доброто определение за визуална поезия е „поезия, предназначена да бъде видяна, не четена“ (Bohn 2010: 1). Под „четена“ тук Бон има предвид четена на глас, рецитирана или изказана. Това не означава, че в едно „визуално“ стихотворение не може да има разпознаваеми думи или текст с „прочетим“ смисъл. Визуалното стихотворение е комбинация от визуални и вербални елементи. Вербалният аспект в такива стихотворения не може да бъде отделен от визуалния, без да се разруши сигнификацията на цялото произведение. За разлика от „стандартното“ или „общоприето“ стихотворение (колкото и произволни да са тези определения), визуалното стихотворение не просто описва обект, идея, чувство или настроение, а повече или по-малко директно ги *изобразява*, имитирайки обекти или явления от действителността. В „класическите“ образци на жанра обикновено имаме типографска „рисушка“ на обект, феномен или ситуация, видима от пръв поглед. Семантичното значение на думите или фразите дублира визуалния образ. Ако „общоприетата“ поезия разчита на фигури на речта, за да изгради образ в съзнанието на четящия, то визуалната поезия буквално *рисува* този образ.

Практикуването на жанра визуална поезия има дълга история. Древните гърци са го наричали *technopaegnia*, римляните са го познавали като *carmina figurata* (Bohn 2010: 1). Жанрът процъфтява през Ренесанса и тъне в забвение впоследствие само за да изживее „драматичното си прераждане“ в началото на XX век (Bohn 2010: 1). През последното столетие визуалната поезия присъства трайно като жанр в лирическото изкуство и се радва на признание и популярност не само сред критиците, но и сред четящата публика.

В зависимост от баланса между вербалния и визуалния им аспект визуалните стихотворения могат да се категоризират най-общо в три групи. Към първата група можем да причислим стихотворения, в които визуалният аспект доминира, а вербалният само допълва „прочита“ или внушението. В такива стихотворения визуалният елемент е образен, налице е рисунъчно изобразяване на определен обект. Калиграмите на Аполинер спадат към този вид.

Във втората група попадат стихотворения, в които типографската визуална аранжировка служи само за „подсилване“ на вербалната тематична смисловост на текста. Метафорично казано, визуалният аспект изпълнява ролята на резонаторна кутия, която усилва словесното послание. В по-голямата си част визуалните стихотворения на Къмингс спадат към тази категория.

Съществува и трета група визуални стихотворения, при които нито вербалният, нито визуалният аспект взимат надмощие в процеса на сигнификация. В такива стихотворения няма ясен маркер, по който да съдим дали образното, или словесното определят изначално смислообразуването. В тази категория можем да причислим футуристичните експерименти на Маринети, изразени

чрез концепцията му за „освободена словесност“. Вероятно тук попадат и произведенията на неоавангардната „конкретна“ или „обектна“ поезия.

Важно е да се отбележи, че тези три „типа“ визуална поезия, които най-общо разграничих по-горе, са без ясно очертани граници. Те се застъпват и преливат един в друг. Голямото разнообразие от визуални стихотворения по-скоро ни дава основание, вместо да се опитваме да ги класифицираме според вербално-визуалния им аспект, да разглеждаме този аспект като спектър. В двата противоположни края на спектъра можем да разположим съответно стихотворенията с изявен изобразителен елемент (словесната рисунка) и тези с явен вербален елемент (рисуваното слово). Всички останали попадат някъде в пространството между двете крайности.

Визуална поезия, типография и визуални стратегии у Къмингс

Визуално поетичното творчество на Къмингс покрива почти целия спектър от визуални стратегии. Сред стиховете му можем да намерим примери за „формална“ поезия, „обективна“ или „конкретна“ поезия и акростих (Heusser 1997: 241). Освен на ниво цялостен текст (визуална форма на завършеното стихотворение), Къмингс използва иконичността и на субтекстуални нива: синтактично, граматическо и лексикално. Това означава, че в стихотворенията му прецизното подреждане не само на цели думи или фрази, но и на отделни букви или препинателни знаци визуално стимулира художественото внушение. Съвременните изследователи на творчеството на поета са на мнение, че Къмингс използва „типографията като пътеводител за разчитане на стихотворенията“ си (Heusser 1997: 242). Освен Мартин Хюсър подобно мнение споделят и редица други, по-съвременни изследователи на Къмингс като Макс Нани, Ричард Кюъртън, Майкъл Уебстър и др. Типографията е основно средство, чрез което Къмингс контролира процеса на четене на стихотворенията.

Колкото и парадоксално да звучи, типографията в стихотворенията на Къмингс е съвсем „стандартна“ (Heusser 1997: 243). С изключение на някои спорадични гръцки думи и букви, вмъкнати в стиховете му, Къмингс използва един и същ шрифт, този на старата си пишеща машина “Royal Portable”. Буквата като най-малката градивна единица на стиха остава непокътната. В повече от хилядата стихотворения в пълното издание на „Събрани стихотворения“ няма половинчати букви, задраскани букви или наклонени букви. Има едно-единствено изключение: стихотворението (СС 263), което е отпечатано на страницата, завъртяно на деветдесет градуса обратно на часовниковата стрелка. Идеята е по този начин удължените вертикални строфи визуално да имитират стрелкащите се във въздуха празнични ленти и гирлянди (Heusser 1997: 243). Но дори и в това стихотворение буквите са подредени в нормални редове. За разлика от калиграмите на Аполинер или творбите на футуристите

в стихотворенията на Къмингс думите винаги са разположени по стандартни редове, а не по криви линии, под ъгъл или вертикално. В цялостното му поетическо творчество няма рисунки, илюстрации или какъвто и да е друг тип ръкопис (Heusser 1997: 243). Тук отново имаме едно-единствено изключение от правилото, но то не е свързано с авторовите намерения, а е наложено от необходимостта да се противодейства на външна намеса. В първото издание на стихосбирката „Без благодарности“ (1935) цензорите в последния момент свалят от печат стихотворението „тез пичове префинени не са“ (СС 427) заради откровено вулгарния език. Къмингс собственоръчно изписва стихотворението на оставената за целта празна страница в девет от оригиналните хиляда бройки тираж (Webster 2002: 24). Стихотворението е отпечатано за първи път едва в първото издание на „Събрани стихотворения“ през 1972, десет години след смъртта на автора и трийсет и седем години след първоначалното му даване за печат.

Важно е да се направи уточнението, че всъщност Къмингс използва „стандартна“ типография. Това, което Къмингс манипулира и утилизира за естетическите си решения, е ортографията. Разделените или слети с граматически неправилни суфикси и префикси думи, разпръснатите по листа букви и нестандартна пунктуация и капитализация са форми на девиантна ортография. Те са основни прийоми от „езика на жеста“ – стратегията, използвана от Къмингс за изграждане на неговата интерарт поетика. Иконичните измерения на тези „жестове“ превръщат стихотворенията му във *faits*, в интерарт творби. За читателите днес иконичните измерения на пунктуацията например са ясно видими в емотиконите, използвани в дигиталните комуникации в интернет пространството. За съвременниците на Къмингс обаче неговите експерименти с иконичните аспекти на ортографията си остават почти неразбираеми. Спокойно можем да определим Къмингс като пионер в изследването на естетическите възможности на иконичността в писаното слово.

В забележителното си изследване „Визуална форма в ‘Без благодарности’ на Е. Е. Къмингс“ Кюъртън дефинира *визуалната иконичност* като „„мотивирана‘ свързаност между визуални форми и сравнително локални семантични и наративни структури в текста“ (Sureton 1986: 248).

Когато говорим за иконичност на ниво завършен, цялостен текст, трябва да отбележим, че Къмингс я използва в много малка част от стихотворенията си. От повече от хилядата публикувани стихотворения в едва около дузина визуалната аранжировка върху листа очертава някаква разпознаваема форма. Обикновено това са геометрични фигури като триъгълници (СС 638, 724, 827, 1032), двоен триъгълник (СС 725), огледално отразен триъгълник (СС 600), обърнат шеврон (СС 674), ромбоид (СС 355) или контури на цифри – единица (СС 673), тройка (СС 796). При всички тези примери обаче липсва експлицитна връзка между визуалната форма и вербалното съдържание на творбата. Та-

квива „немотивирани“ визуални ефекти можем да определим като проявления на феномена на „неопределения референт“ (Heusser 1997: 251). Семантично-то несъответствие между вербалния и визуалния елемент в такива стихотворения ги „отваря“ за различни, често противоречащи си интерпретации.

Съществуват и стихотворения, за които има консенсус сред критиците относно естетическата функция на визуалната им архитектура. Например, независимо дали „виждат“ в „тез тЪЙ живи“ (СС 426) фигурата на танцьор (Gidley 1968: 187; Nänny 1986: 221; Cureton 1986: 249), или акцентират върху визуалната техника, с която Къмингс предава на стихотворението кинетично движение и динамична сила (Cohen 1987: 190; Heusser 1997: 249), всички изхождат от консенсусната позиция, че съществува експлицитна „мотивирана“ връзка между визуалната форма на стихотворението и танцуващата му тематиката.

Подобно на горепосоченото стихотворение стихотворението „ondumonde“ (СС 430) визуално пресъздава кинетиката и динамиката на боксов мач. Графичната форма на стихотворението следва контурите на една от скиците на Къмингс, *Боксьор*, която можем да приемем за политекстант на самото стихотворение:

```

ondumonde"

(first than caref
ully;pois
edN-o wt he
n
,whysprig
sli

nkil
-Y-
strol(pre)ling(cise)dy(ly)na(
mite)

:yearnswoons;

&I;sdensekil-
ling-whipAlert-floatScor
ruptingly)

ca-y-est'
droppe5
qu'est-ce que tu veux
Dwritth
il est trop fort le nègre
esn7othingish8s
c'est fini
pKaW,T,O:
allons
9
&

(musically-who?

pivoting)
SmileS

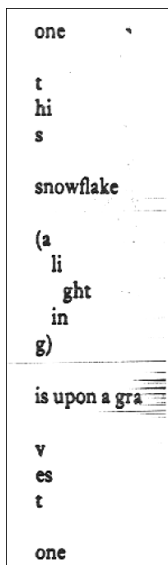
"ahlbrhoon

```



CP 430, Боксьор, молив, началото на 1920 г.

В подобното на хайку стихотворение „една“ (СС 833), описващо плавното кацане на снежинка върху надгробна плоча, визуалният строеж е отчетливо иконичен, а симетрията – водещ принцип при архитектурата на строфата. Дължината на стиховете и видимият ъгъл, формиран от петте средни стиха, имитират кристалоподобната структура на истинска снежинка (Heusser 1997: 251).



CP 833

Можем да завършим прегледа на иконичността като решение за цялостния текст на стихотворението с двата най-малко спорни примера: „не/бето/бе“ (СС 64) и „н е“ (СС 1031). Най-малко спорни, защото визуалната форма и на двете творби е еднозначно референтна, което прави интерпретирането ѝ недвусмислено. И при двете стихотворения визуалният аспект е дублиран семантично от словесния.

```

the
  sky
    was
can dy lu
minous
  edible
spry
  pink's shy
lemons
greens coo l choc
olate
s.

un der,
a lo
co
mo
  tive s pout
        ing
              vi
                o
                  lets

```

CP 64

Първото стихотворение (СС 64) едновременно описва и рисува облаците дим, излизащи от комина на локомотив. Смятам, че съществува друга „мотивирана“ връзка между вербалния и визуалния му аспект и тя е базирана на политекстуалност. Можем да разглеждаме стихотворението като алогографски екфразис на картината на Джорджия О'Кийф „Нощен влак в пустинята“ (1916)⁷.

Що се отнася до (СС 1031):

```

nw
O
h
S
LoW
h
myGODye
ss

```

критиците обикновено избягват да коментират визуалната му форма заради факта, че тя уподобява „фалос“ (Heusser 1997: 246). Наистина, оргастичното вербално съдържание („He, Oh, bawno, Ooo, Боже мой, даaaaa“) предполага визуален прочит на стихотворението като иконичен фалос. Без да отричам, че такъв прочит е възможен, смятам, че намеренията на Къмингс са в малко по-

⁷ За обстоен анализ на взаимовръзката между двете творби виж: Kilyovski, Vavrilen. “Estlin With Georgia On His Mind: A Reading Of E. E. Cummings’ “The/Sky/Was“ As An Ekphrastic Poem”.

различна посока. Потвърждение за това намирам в запазените работни чернови на стихотворението, приложени в биографията му *Сънища в огледалото* на Ричард Кенеди. Там виждаме, че Къмингс е обмислял различни визуални композиционни постановки, дори „удвояване“ на образа. Наред с това в един от последните варианти Къмингс е нарисувал съвкупяващи се женска и мъжка фигури. Това ми дава основание да смятам, че идеята на Къмингс е била да представи стилизирана графична „икона“ на самия сексуален акт. В този прочит откривам прилика между стихотворението на Къмингс и скулптурата „Целувката“ на Константин Брънкуш. Според мен Къмингс се е опитал да имитира опростения протокубистичен дизайн на тази скулптура. Опитал се е да изгради една вербално-визуална икона на същността на сексуалния акт, подобна на емоционалната „заедност“, видима в творбата на скулптора.

Заклучение

В заключение можем да кажем, че художествените решения за конкретни творби на Къмингс, принадлежащи към различни знакови системи (стихотворения и картини), могат да се проследят до общ естетически първоизточник. Естетическите търсения на Къмингс водят до изграждане от негова страна на конкретен набор от типографски и ортографски изразни средства. Този жестомимичен инструментариум е визуално ориентиран. Той има за цел да въздейства директно върху сетивата на читателя. Визуалните възприятия се стимулират преди процеса на осмисляне на видяното да извика в съзнанието готовите образни референти на отделните словесни понятия. Казано с други думи, Къмингс цели да ни накара да *видим* думите, преди да ги прочетем. Тези специфики на поетиката у Къмингс контролират начина, по който четем стихотворенията, забавят осмислянето или подсилват сензорните възприятия. Въпреки че във визуалните стихотворения Къмингс акцентира върху визуалното възприятие, вербалният аспект на тези произведения никога не отстъпва по значение в процеса на смислообразуването. За Къмингс, макар и „видимо“, словото винаги има последната дума.

Библиография

- Bohn, Willard. *Reading Visual Poetry*, Vancouver: Fairleigh Dickinson UP, Kindle eBook, 2010.
- Baum, S. V., editor, *EETI: E. E. Cummings and the Critics*, East Lansing: Michigan State UP, 1962.
- Benjamin, Walter. “*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*”, Hannah Arendt, ed. *Illuminations*. London: Fontana, 1968, 217–253.

- Brown, Slater. Review of Cummings' "Tulip and Chimneys" in *Broom*, VI [January 1924], 26–27.
- Clüver, Claus. "On Intersemiotic Transposition" in *Poetics Today Vol. 10, No. 1*, 1989 (55–90).
- Cohen, Milton. *A Poet and Painter: The Aesthetics of E. E. Cummings's Early Work*. Detroit: Wayne State UP, 1987. Print.
- Cummings, E. E. *Complete Poems, 1904–1962*. Ed George J. Firmage. New York: Liveright, 1994. Print.
- Cummings, E. E. *E. E. Cummings: A Miscellany Revised*. Ed. George J. New York: October House, 1965.
- Cureton, Richard. "E. E. Cummings: A Study of the Poetic Use of Deviant Morphology." *Poetics Today* 1.1–2 (1979): 213–244.
- Cureton, Richard. „Poetic Syntax and Aesthetic Form.“ *Style* 14 (1980): 381–40.
- Cureton, Richard. „E. E. Cummings: A Case Study of Iconic Syntax.“ *Language and Style* 14 (1981): 185–215.
- Cureton, Richard. „Visual Form in E. E. Cummings' *No Thanks*.“ *Word & Image* 2 (1986): 245–77.
- Friedman, Norman. *E. E. Cummings: The Art of His Poetry*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1960.
- Gidley, Mick. "Picture and Poem: E. E. Cummings in Perspective". *Poetry Review* 59 (1968), 179–95.
- Heusser, Martin. *I Am My Writing: The Poetry of E. E. Cummings*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1997.
- Kennedy, Richard S. *Dreams in the Mirror: A Biography of E. E. Cummings*, New York: Liveright, 1980.
- Kilyovski, Vavrilen. "Estlin With Georgia On His Mind: A Reading Of E. E. Cummings' "The/Sky/Was" As An Ekphrastic Poem", *TREES OF KNOWLEDGE: ROOTS AND ROUTES, Essays in Honour of Michael Grancharov*, Tsoneva-Mathewson, S., Rowland, Y., Kostadinova, V., (eds.), Plovdiv UP, 240–250.
- Kidder, Rushworth M. *E. E. Cummings: An Introduction to the Poetry*, New York: Columbia UP, 1979.
- Kidder, Rushworth M. "Cummings and Cubism: The influence of visual arts on Cummings' early poetry". *Journal of Modern Literature*, Vol. 7, No. 2, E. E. Cummings Special Number (Apr., 1979), 255–291.
- Kidder, Rushworth M. "E. E. Cummings, Painter", *Harvard Library Bulletin* 23, April 1975.
- Kostelanetz, Richard (ed.). *Another E. E. Cummings*. New York: Liveright, 1999.
- Lane, Gary. *I am: A study of E. E. Cummings' Poems*. Lawrence: UP of Kansas, 1976.

- Levenson, Michael.(ed.) *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge: CUP, 2009.
- Marks, Barry. *E. E. Cummings*, New Haven: Yale UP, 1964.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: U of Chicago P, 1986
- Moore, Marianne. *The Dial*, LXXX [January 1926], 49–52. Rpt. in *EETI: E. E. Cummings and the Critics*, Baum, S. V., editor, Michigan State University Press, 1962. 31–33.
- Munson, Gorham. “Syrinx”, *Secession*, N 5 [July 1923], 2–11.
- Norman, Charles. *E. E. Cummings: The Magic-Maker*; New York: Duell, Sloan & Pearce, 1964.
- Nänny, Max. “Iconic Dimensions in Poetry.” On Poetry and Poetics. Richard Waswo (ed). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1985. *Swiss Papers in English Language and Literature* 2 (1985): 111–35.
- Nänny, Max. „Iconic Features in E. E. Cummings‘ Poetry.“ *The Idea and the Thing in Modernist American Poetry*. Ed. Cristina Giorcelli. Palermo: Ila Palma, 2001. 209–234.
- Nänny, Max. “Imitative Form: The Modernist Poem on the Page”. *Poetry and Epistemology*, Roland Hagenbüchle and Laura Skandera (eds), Regensburg: Friedrich Pustet, 1986, 221.
- Rosenfeld, Paul. „E. E. Cummings“ in *Men Seen*. New York: The Dial Press, 1925.
- Rotella, Guy L. *E. E. Cummings: A Reference Guide*, G. K. Hall, 1979.
- Tashjian, Dickran. *Skyscraper Primitives: Dada and the American Avant-Garde, 1910–1925*, Wesleyan, 1975.
- Webster, Michael. *Reading Visual Poetry after Futurism: Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*, P. Lang (New York City), 1995.
- Webster, Michael. “E. E. Cummings and the Reader”, Lagerroth, U.-B., Lund, H., Hedling, E. (eds) *Interart Poetics: Essays on Interrelations of the Arts and the Media* Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA 1997. 223–232.

Гл. ас. д-р Вакрилен Кильовски

Катедра „Англицистика и американистика“

Великотърновски университет „Св.св. Кирил и Методий“

Адрес: ул. Теодосий Търновски 2, 5003 Велико Търново, България

✉ vakrilen@gmail.com

Assist. Prof. Vakrilen Kilyovski, PhD

Department of English and American Studies

University of Veliko Turnovo “St. Cyril and St. Methodius”

Address: 5003 Veliko Turnovo, Bulgaria, 2 T. Turnovski str., Bulgaria

✉ vakrilen@gmail.com

