

kompleks) je za teorijo potrjena. Lacan pa zgodbe ne vidi le kot neposredno naravo želje, ampak kot strukturalno relacijo med govoričo in željo. Ojdip naj bi bil pri njem čisto literarno inkorporiran v telo Drugega. Usoda psihoanalize je pravzaprav enaka Ojdipovi (tako pri Freudu kot pri Lacanu): sprejme in prevzame svojo potlačitev. Da pa bi po tem aktu samoslepitve preživela, mora povzeti vase tudi predpostavko lastne smrti; Kralj Ojdip ima tudi svoje nadaljevanje, Ojdipa na Kolonu. Tako v drugem delu Felmanova sestavi teoretsko enačbo, po kateri sta Freudova spisa *Jenseits des Lustprinzips* in *Traumdeutung* v takem razmerju kot Ojdip na Kolonu in Kralj Ojdip. Tisto, kar hoče povedati Freud z Ojdipom, naj bi povedal Lacan v enem stavku: »Ojdipov kompleks so Freudove sanje«. Demistifikacija psihoanalize (pred literaturo) pa je možna le prek nove mistifikacije, z Lacanovim skrivnostnim diskurzom, ki za opravičilo teorije ne rabi Sofoklejeve zgodbe, ampak z njo enostavno trenira analitike. Lacanova vrnitev k Freudu je izkušnja, da »onkraj« ni ničesar; vrnitev k uganki je ravno sama instanca uganke. Psihoanaliza je lahko znanost le pod predpostavko, da je znanstven njen subjekt. Ravno zato, ker je subjekt, pa se stvar zaplete: v praksi ni ničesar takega kot zgodba-vzorec, toda vsaka znanost rabi svoj fiktivni moment Realnega; »onkraj« je kvečjemu zgolj narativni moment.

Splošni občutek ob tako raznolikih razpravah zbornika je vtis o neverjetno lahkotnem in nekritičnem združevanju Lacanove metodologije in konceptov s principi drugih teoretikov (npr. De Mana, Kristeve itd.), z njihovim reševanjem problemov, na katere naleti avtor. Še najbolj konsistentno delujejo sestavki Roberta Con Davi-

sa in Shoshane Felman, kjer Lacan ni le eden od fragmentov. Zanimive so tudi razprave, ki Lacanovo psihoanalizo jemljejo zgolj kot fantazmatsko okno brez približnega okvira, skozi katero se lotevajo kakšnega »literarnega« problema (Mehlman, Macksey).

Zbornik zaključuje izbrana bibliografija Jacquesa Lacana ter študij, ki govorijo o Lacanu in naraciji.

Aleš Pogačnik

Reed Way Dasenbrock THE LITERARY VORTICISM OF EZRA POUND AND WYNDHAM LEWIS

Baltimore and London, The Johns Hopkins University press, 1985

V večini del, katerih tema so avantgardna gibanja na začetku našega stoletja, ima vorticism povsem obrobno mesto: temeljno delo s tega področja, *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, mu na svojih 1216 straneh ne namenja niti posebnega poglavja, marveč ga obravnava parcialno in mimogrede, čeprav vorticismu ne manjka prav nič od tega, kar gibanje določa kot avantgardno: ima svojo skupino, revijo, manifeste, je intermedialno itd. Opredelitve v drugih delih so kaj raznovrstne. Za Zacha (*Modernism*, 1976, str. 229) je vorticism le nadaljevanje imagizma v upodabljalno umetnosti, za Weissteina (*Expressionism as an international literary phenomenon*, 1973) je »offshoot« ekspresionizma in eno od številnih protiimpresionističnih gibanj, ki je deloma sprejemalo kubizem in ekspresionizem in zavračalo futurizem. Italijan Cipolla trdi (*Futurismo/Vorticismo*, 1979, str. 89), da bi vorticism brez futurizma ne imel nikoli take podobe, kot jo ima, celo misel, da bi ga brez futu-

rizma sploh ne bilo, se mu ne zdi pretirana. Wees v svojem temeljnem delu o vorticismu (*Vorticism and the English Avant-garde*, 1972, str. 192) pa pravi, da je bil največji umetniški dosežek vorticisma revija *Blast* (dve številki, 1914 in 1915), v kateri sta vsebina in oblika (s tem misli na tipografijo) med sabo skladni.

Dasenbrockova teza, da je literarni vorticism ključnega pomena za nastanek in podobo angleškega modernizma, je po vsem navedenem nepričakovana. Avtor ne gleda na vorticism z vidika njegove umetniške vrednosti, marveč z vidika novosti, ki jih je vpeljal v angleško književnost. Iz celotne vorticistične poetike izdvoji predvsem dve temeljni potezi, ki sta značilni tudi za kasnejša Lewisova in Poundova dela, to pa je razmerje do tradicije in dinamičnosti in iz njiju izvirajoč odnos do jezika. Večji del avtorjeve analize je namenjen dokazovanju, da sta taki, kot ju je opredelil začetni vorticism, prisotni tudi v najznačilnejših kasnejših Poundovih in Lewisovih literarnih stvaritvah (*The Pisan Cantos*; *The Apes of God*; *The Revenge of Love*). Angleškemu modernizmu (Eliot, Joyce, Yeats, Pound, Lewis) je skupnih nekaj potez, ki po Dasenbrockovem mnenju izhajajo iz vorticisma in so njegov izvirni izum: 1. vsi poskušajo razumeti sedanost s pomočjo zgodovinskih vzorcev in paralel; 2. te vzorce prikazujejo z dinamičnimi formami, bodisi z abstraktnimi, kakršni sta spirala in vrtnec (vortex), bodisi s konkretnimi podobami dinamičnih oblik iz narave; 3. pripoved je lomljena, linearosti ni več; to ustreza spremembi pogleda na zgodovino, ki ni več linija, ampak vzorec; 4. lomljenje sintakse: stavek nadomesti fraza ali pa je tako zapleten, da zgubi vsakršno koherenco in s tem strukturno moč.

Izvor naštetih novosti je literarni vorticism, kot sta si ga zamislila Lewis in Pound okrog leta 1914. Vorticism seveda nikakor ni središče modernizma, je pa njegov laboratorij; v njegovem okviru je nastalo malo del s statusom umetnine, veliko pa je bilo silovitega in ustvarjalnega iskanja novega. V času formiranja vorticistične estetike sta bila Pound in Lewis le inovatorja, šele v 20-ih in 30-ih letih so njune izmišljije soustvarjale mojstrovine modernizma. Dejali bi lahko, da je bila podobna usoda mnogih avantgardnih gibanj, ki niso ustvarila svojih velikih del, so pa s svojo literarno revolucijo pomagala, da so jih ustvarili tisti, ki so prišli za njimi.

Za nastanek vorticisma sta pomembni predvsem dve zunanji spodbudi: spor Pounda in Lewisa z imagisti in s tem povezana ustanovitev *Rebel Art Centre* ter Marinettijev in Nevinsonov manifest *Vital English Art*, s katerim sta nastopila 1914 v Londonu in si prizadevala angleškim avantgardnim poskusom nalepiti futuristično oznako. Zato je Lewis v prvo številko revije *Blast*, ki naj bi se prvotno ukvarjala s »kubizmom, futurizmom, imagizmom in vsemi vitalnimi formami v moderni umetnosti«, vključil nekaj s celoto neusklajenih dodatkov, pesmi, proze in manifestov, s katerimi je utemeljil novo umetniško prizadevanje. Zaradi očitne naglice in improvizacije se je to konstituiralo predvsem s polemičnimi stališči do kubizma in italijanskega futurizma. Sorodnost med gibanjema se je izrazila prav v načinu, kako so se vorticisti distancirali od futuristov: Lewis je uporabil praktično ves futuristični napadalni arzenal, od manifestov in tipografije do agresivnosti.

Vorticism kot literarno gibanje ni imel svoje estetike, marveč je prevzel slikarsko, kar je bilo

mogoče, ker se ta ni ukvarjala predvsem s tehničnimi rešitvami različnih estetskih zahtev. Iz tega sledi, da je bilo slikarstvo sprva res središče vorticisma, vendar se ta smer v likovni umetnosti ni nadaljevala, nasprotno pa je močno zaznamovala angleško modernistično literaturo. Dejali smo že, da se je vorticistična estetika formirala predvsem v odnosu do kubizma in futurizma. Tako je Lewis kubizmu očital, da je statičen in težak, da mu manjka energičnosti in dinamike, da je njegova tematika trivialna; enako kot futurizem je razčustvovan in sentimental. Futuristom je oponesel pomanjkanje forme: dinamičnost za vsako ceno jih je zanesla v fluidnost in nenatančnost. Futurizem zaupa občutkom, ki jih zbujaajo predmeti iz zunanjega sveta, zato do njih ne more vzpostaviti analitičnega odnosa. Vse to ga vrača k impresionizmu. Nasprotno pa vorticism slavi formo, ne fluidnosti, forma je vedno forma nečesa: vendar ne videza, marveč resnice predmeta ali njegovega fragmenta. Vorticism skuša uskladiti kubistično raziskovanje forme in futuristični dinamizem, zato govori vorticistična estetika o dinamičnih formah, kakršen je vortex, ki je v ne-nehnem gibanju, a ima trdno formo in negibno središče. Stil vorticistične umetnosti je potemtakem dinamični formizem, povezuje formo in fluidnosti. Dinamika je v vorticističnem slikarstvu organizirana in upodobljena z distanco: pogosta tema je mestna krajina, vendar je urbani kaos zaprt in uokvirjen v omejujoče forme in ni nikjer sledu o futuristični vznese-nosti ob tej temi. Estetiki se po odnosu do upodobljenega predmeta bistveno razločujeta. Vorticisti so sicer v svojo umetnost sprejeli moderno snov futuristov, niso pa je obravnavali na njihov način, zavračali so naklonjenost do modernega sveta, futuristično moderno-

latrijo. Vorticist ni slikal sodobnega sveta strojev zato, ker bi se mu zdel boljši ali lepši od preteklosti, marveč zato, ker je v tem svetu živel. Odnos do preteklosti, do tradicije je tudi ena od razlik med gibanjema. Vorticistični umetnik izrablja formalne možnosti, ki mu jih ponuja svet mehaničnega: grdost, vulgarnost, blaznost modernega sveta vzbujata v vorticistu odpor, zato je vorticistična umetnost depresivna in satirična, nikakor navdušena. Vorticist se ne identificira s tokom in kaosom modernega sveta, iz njega nekako izstopi: s tega izločenega gledišča ga opazuje in analizira. Vortex natančno ponazarja to izločenost: vorticist je v njegovem negibnem središču in opazuje tokove, ki ga obkrožajo. (Nasprotno se futurist s svetom identificira in hoče s postopki simultanosti, prepletenosti odpraviti razliko med predmetom in njegovim okoljem, s čimer identificira življenje in umetnost.) Vendar izločenost še ne pomeni indiferentnosti: pomeni še vedno biti v svetu, ga analizirati, mu nasprotovati, se o njem spraševati. Vorticistični umetnik mora reagirati na okolje, abstrakcija ni njegov izhod; umetnost mora ohraniti svoj predmet obdelave, kajti po Lewisovem mnenju mora biti razmerje med svetom in umetnostjo dinamično. Umetnost ostaja prikazujoča, upodablja analitično formo predmeta, ne njegovih površnih lastnosti.

To, kar Dasenbrock imenuje vorticistična literatura, se je v reviji *Blast* šele nakazovalo in je dozorelo potem, ko je bil vorticism kot gibanje že davno mrtev. Za zgled literarnega vorticisma v *Blastu* šteje Dasenbrock Lewisov tekst *Enemy of the Stars* in dve Poundovi pesmi, to pa predvsem zaradi skrajno napadalnega, arogantnega, polemičnega tona in zaradi poskusov rušenja sintakse. Kasneje je Lewis izjavil, da je bila

objava Poundovih pesmi v *Blastu* kompromisna poteza in da le njegova proza pomeni pravi vzorec vorticistične literature, ki jo zaznamuje predvsem destrukcija jezika oziroma sintakse, in to temeljita, do nerazumljivosti. Lewis utemeljuje svojo destruktivnost s tem, da je osnovni namen revolucije v umetnosti ta, da se odvrne od posnemanja in od mimetične teorije umetnosti, katere najizrazitejša poteza je temporalnost, ki jo omogočajo prav slovnično pravilni stavki. (Teze so znane že iz futurizma.) Lewis razbije stavek na fraze, med njimi pa ne ustvarja nobenih sintaktičnih razmerij, in tako je bralčeva naloga, da določi razmerja v upovedanem svetu in jih vstavi v pripovedno zaporedje. Stavek brez temporalnih razmerij pa je seveda statičen, saj je le še poljubno zaporedje fraz, med katerimi ni nobene dinamike; ker je občutek trajanja zatrt, je tudi naracija nemogoča. V svoji blastovski prozi razreši Lewis ta problem tako, da izmenjuje piše vorticistično in narativno prozo, pri kateri zgodba vendarle steče. Osrednja stilna novost v Lewisovi prozi je torej nadomestitev stavka s frazo kot osrednjo pomensko enoto: ta stil s svojimi parataktičnimi verigami fraz anticipira kasnejšo Joyceovo, Eliotovo, Poundovo stilno usmeritev. Fraza je nenarativna enota, ker se izmika časovnemu razmerju, in stil, zgrajen na frazah, ne dovoljuje, da bi se ustvarila časovna zaporedja – sekvence. Tako kot se z jukstapozicijo fraz zlomi sintaktična kontinuiteta, se zlomi tudi pripovedna: oboje je aspekt ene in iste stvari. Jukstapozicija sekvenc seveda ustvarja pomen, ki pa jih mora bralec šele dognati in poiskati zveze med njimi. (Montirani material je dokaj heterogen: Pound in Eliot sta stilno združila zgodovinsko jukstapozicijo z Lewisovo parataktično sintakso.)

Linearno dogajanje proze je poskušal Lewis zavreti še drugače. Premagovanja časa v prozi – saj za to ves čas gre – se je lotil na točkah, kjer se stavki stikajo: mednje je vstavljal vsakršna ločilna in drugačna znamenja, da bi zameglil kontinuiteto. Navsezadnje je želel premagati čas v romanu tako, da je vpeljal v roman takšno formalno strukturo, ki sama na sebi ne pozna kontinuitete; to je krožni formalni vzorec, s čimer se je vrnil k izvirnemu principu vorticizma, k vortexu. Lewis iztrga predmet svoje umetnosti – literarno osebo – iz toka dogajanje in ga postavi v zunajčasnost, da bi mu prišel do bistva; medtem se zunanji svet brusi v negibnost, se popolnoma spremeni, zato so v svet vrnjene osebe blokirane za vsakršno dejavnost: so na začetni poziciji, le da tokrat v tako spremenjenem okolju noben začetek ni več možen. Cirkularnost Lewisovih romanov je cirkularnost samega vrtinca, v konvencionalnem smislu se v takem romanu nič ne dogodi, ne moremo govoriti o razvoju dogajanja. Ob tem kaže opozoriti, da govori Dasenbrock o prebujenem zanimanju za Lewisove romane prav v času nastajanja postmodernizma. Krožna struktura je gotovo ena od pomembnih spodbud.

Seveda je naš prikaz zgolj shematičen povzetek tega, kar Dasenbrock natančno analizira. Stvari so še dosti bolj zapletene pri Poundu, saj se pri njem zanimanje za vorticizem ujame z odkrivanjem orientalske filozofije, sprva predvsem konfucijanstva, kasneje taoizma; to je avtor prepričljivo povezal s spremembami in zagatami, ki so ga spremljale v času, ko je ustvarjal svoj veliki tekst.

Po Dasenbrockovem mnenju Pound seveda ni pisal vorticistične poezije, za katero sploh ni jasno, kakšna naj bi bila, marveč je v

vorticistični estetiki našel spodbude za rešitev lastne, na imaginem navezane poetike, ki je pri iskanju konciznega izražanja, kar je bila ena njenih temeljnih zahtev, zašla v deskriptivnost. Pound pravi, da mora pesnik odkriti primarne poteze upodabljanega predmeta (primary pigment), njegovo analitično formo, ki jo sicer imenuje podoba, vendar je ne razume v piktorialnem smislu, v smislu percepcijskega impresionizma, ampak je to zgoščena in intenzivna podoba predmeta v njegovem odnosu do sveta, je skratka vortex.

Kot je značilno za vso avantgardno poezijo, je tudi Pound uporabljaj pesniški postopek montaže oziroma jukstapozicije; razložek je v tem, da Pound ne postavlja drugo ob drugo nepovezanih podob vidnega ali spominskega (kot npr. futuristi), marveč gre pri njem za montažo širših sklopov. Preteklost in njene dogodke postavlja kot paradigmo ali paralelo ob sedanost in njene dogodke, pri čemer druga drugo komentirata, seveda če bralec zmore razbrati njuno ekvivalenco. S tako paradigmaticizacijo doseže pesnik specifično vorticistični položaj, to je položaj aktivne izločenosti. Tako je eden od primerjalnih vzorcev kultura italijanske renesanse (npr. Rimini s Sigismundom Malatestom); pesnik jo vzporeja svojemu času, ki se mu zdi podoben navedenemu, predvsem kar zadeva kulturo z Londonom kot osrednjim mestom. Pound torej pojmuje kulturno zgodovino kot vrsto vorteksov, ki postavljeni drug ob drugega bralcu ponujajo možnost, da jih poveže in nadgradi z vsebino. Sama jukstapozicija dveh konceptov seveda še nič ne pove o razmerju med njima in s tem o njunem pomenu. Kulturni vorteksi so zgolj fragmenti tega sveta, med katerimi paralele niso vedno možne, kar hkrati pomeni,

da se ne dajo razvrstiti v vsem razumljiv red in da je edini strukturni princip sveta (in s tem pesmi) fragment. Zato Pound v spevih, ki jih Dasenbrock označuje kot vrhunec vorticizma v poeziji (*Pisan cantos*, 1945), upesnjenega materiala ne poskuša več urejati v razmerja, ampak uveljavlja vorticistični princip izločenosti in dinamičnega občutja forme znotraj fragmenta samega. K tako spremenjenemu odnosu naj bi po Dasenbrockovem mnenju vplival tudi Poundov prehod od konfucijanstva (kot k redu težeči misli) k taoizmu: tu se stikata slikovni in vsebinski podobi dveh simbolov (vortex in chung) in predstavljata en sam princip: navpična črta trdnosti sredi kroga strujanja in gibanja, kar preneseno v pesem pomeni, da je pesnikova snov kaotični svet okoli te trdnosti, svet, ki mu ne more ubežati, vendar pa teži ven iz njega, v negibno trdno središče, v točko ločenosti.

Odnos literarne zgodovine do avantgardnih gibanj se je v zadnjih dveh desetletjih res spremenil in Dasenbrock gotovo ni edini, ki je na novo pretehtal vlogo vorticizma pri nastanku angleškega modernizma; toda njegova analiza in iz nje izpeljana argumentirana in trdna stališča so obenem tudi nekaka umetniška rehabilitacija avantgarde.

Vera Troha

**CROSS - CULTURAL
STUDIES
AMERICAN, CANADIAN
AND EUROPEAN
LITERATURES 1945-1985
Uredil Mirko Jurak
Ljubljana, 1988**

V zborniku so objavljeni pripevki s simpozija o sodobni literaturi in kulturi ZDA in Kanade, ki je bil od 4. do 9. maja 1988 na