

ДРУГОТО ОСТРАННОСТЯВАНЕ¹ В ЧЕШКАТА ЭКСПРЕСИОНИСТИЧНА ЛИТЕРАТУРА

Ксавие Галмиш (Париж)

Выявление специфичности разных течений авангардизма начала XX-ого века (позднего символизма, кубизма, после них поэтизма и сюрреализма, наконец, дадаизма, формализма, футуризма и др.), которые охватили города Средней Европы и особенно Чехии – задача нелегкая. Все эти течения характеризуются желанием разрыва, переворачивающего семантические структуры головой вниз. Формализм и структурализм воспринимают это как “отчуждение”. Вопрос о таком проблематическом течении, как литературный экспрессионизм, является еще более сложным. Данная работа представляет собой попытку понять другое “остранение”, которое проявляется в экспрессионистской эстетике, основанной не на семантическом разрыве, а на дисторсии и пароксизме. Это сделано на материале чешских работ, в основном на материале текстов Богуслава Рейнека, одного из самых эмблематических авторов.

It isn't easy to identify the specificity of the different currents of avant-garde of the beginning of 20th century (late symbolism, cubism, then poetism and surrealism, which are close to Dadaism, formalism, futurism, etc.), which flew upon the cities of Central Europe and particularly of the Czech republic. All of them share a desire for rupture which puts upside down semantic structures, what formalism and structuralism conceived as “defamiliarization” which occurs in the expressionist esthetic, based not on semantic ruptures, but on distortion and paroxysm, questioning Czech works, especially the texts of Bohuslav Reynek (1892–1971), one of most emblematic authors of expressionism.

В контекста на авангардизма

От почти половин век вниманието на читатели и критици е привлечено от изключителното културно и художествено оживление в културата и изкуството, което от края на XIX в. до Втората световна война характеризира големите градове в Централна Европа, между които Прага заема дос-

¹ Остранносттаване – термин, въведен от руските формалисти (остранение), за означаване на специфично възприятие на обекта, чиято цел не е да постигне познание за него, а да го представи като непознат и зависим от индивидуалната субективно-психологическа нагласа. Това е похватът на затруднената форма, който се превръща в основен закон на литературата. В българската терминология понякога се превежда като “очудняване”. – Б. пр.

тойно място.² Относително отдалечена от Лондон и Париж, тази метрополия е сред центровете на една специфична европейска модерност, онагледяваща феномена на авангардизма. Това възторжено изобилие, пораждащо носталгия по цивилизацията, чието проявление се явява и възроденият мит за Виена и Хабсбургската империя, провокира в същото време и известно затруднение в стилистичната идентификация на отделните естетически продукти: късните прояви на символизма и декаданса се смесват с тенденции, възникнали по едно и също време и окачествявани като експресионистични, кубистични или съпоставими с Дада, формализма, футуризма и пр. Трудно е да се идентифицират спецификите на всяко едно от тези течения, тъй като те споделят сходни поетически емблеми на модерността, тематични комплекси (светлина / полумрак, кристална чистота / кал...), а също и езикови принципи (накъсване на изказа / асоциативност, разгърнатата на всички сентивни нива: слухово – вик / шепот, пространствено – фрактура / размесване и т.н.). Няма образ или троп, който да може да бъде категорично отнесен към едно или друго течение или поне преимуществено да е предпочитан от него.

Именно тази констатация предизвиква нашия анализ и е особено примамлива идеята да предложим една социо-културологична интерпретация, която би могла да открие в централноевропейския ареал политическото и социалното съжителство на форми, един своеобразен религиозен, духовен и философски синкретизъм. В началото на ХХ век този ареал се намира в навечерието и с предчувствието за драматични превратности и преминава по един симултанен и при това вариативен начин към художествен синтез, който бихме определили като естетически синкретизъм. Наблюденията ни върху политическата картина и художествената изразност предусещат наличието на една идеална система на синтезираща схватливост на езика (*langage*) в широкия му смисъл, един вид “синтаксис на обществото”. Към тези наблюдения ние ще приложим тук по-скромни, в известен смисъл “морфологични” постъпи, основаващи се преди всичко върху семиотичното изследване на изразни модуси, разгърнати от различните течения на авангардизма.

В действителност всички те реагират живо на конвулсивните промени в структурите на означаване така, както го разбираха руският формализъм и структурализмът. Да припомним тук тяхната основополагаща интуиция: необходимостта от удостоверяване на дестабилизацията на връзката между съдържание и форма, наследена от Аристотеловата поетика, и замяната ѝ с

² За *fin de siècle* (края на века) и авангардизма в Прага могат да се консултират следните френски издания: Petr Wittlich. *Prague Fin-de-Siècle*. Flammarion, Paris, 1992; Angelo Rippelino. *Praga magica*. Plon (coll. “Terre Humaine”), Paris, 1993; *Prague 1900-1938. Capitale secrète des avant-gardes*. Musée des Beaux-Arts. Dijon, 1997; “Littérature et beaux-arts dans les Pays tchèques de la fin de siècle aux avant-gardes”. Ed. Xavier Galmiche et Markéta Theinhardt, спец. брой на *Revue d'Etudes slaves*, T. 74, N 1, 2002–2003, p. 9-170.

опозицията метод / материал, което извежда на преден план понятието “структура” (Тинянов) и в по-общ смисъл води до “борба за автономност” (Айхенбаум) на художествения език спрямо “практическият” (така както фонемата спрямо смисъла), а не на поетическия факт като такъв. В този контекст възниква въпросът за наличието на зависимост между практиката на езиково “накъсване”, характерна за авангардизма, и почти едновременната негова теоретизация посредством понятието “остранностяване” (фр. *défamiliarisation*, рус. остранение), формулирано от Виктор Шкловски (1916) като основополагаща художествена функция на въвеждане на чуждото в своето, способно да внуши идеята за обновяване във възприемането на делничния свят.³ Това понятие става “звездният ключ на формалистичната концепция за изкуството”⁴. Подобна гледна точка укрепва аналитичната връзка между художественото творчество и връщането към материалността на езика, или както казва Осип Манделщам, “качеството на поезията зависи от скоростта и увереността, с които нейните творчески концепции-импулси проникват в неинструменталната, лексикалната, чисто количествената природа на словесното формулиране”⁵. Тази интуиция и концептуалната конструкция, която следва от нея, изгражда теоретичната платформа, където могат да бъдат разпознати принципите на всички течения на авангардизма; тя се оказва все по-неоспорима благодарение на анализите и синтезите, публикувани през последните десетилетия.

В Чехия, която ни интересува в случая, в продължение на петдесетина години е налице една очевидна приемственост между символизма, кубизма, поетизма⁶ и сюрреализма: най-често това са формирани групи със свои манифести и програми, които се основават на нескритото им пристрастие към утопията, привлечени от идеята да се впишат в международната култура, взаимно разграничаващи се (поне според ретроспективния поглед на критиците) с все по-нарастваща упоритост, с каквато приемат идеята за разпад на авангардизма на множество течения, и разискващи съвсем радикално отношенията между съдържание и форма, което представлява крайъгълният камък на модерността. Подобно интелектуално родство се създава между

³ (Lemon & Reis 1965). Hawkes 1977; 62–67. (Watney 1982, 173–4).

⁴ Michel Aucouturier. *Le Formalisme russe*. Paris, PUF (QSJ), 1994.

⁵ Ossip E. Mandelstam. *Entretien sur Dante*, tr. Fr. Jean-Claude Schneider. La Dogana, 1989, p. 17. Подчертаното е от автора.

⁶ Естетическо движение, родено в групата “Деветсил”, характерно за продукцията на чешкия авангардизъм през еуфоричното десетилетие от 1920 г. нататък и определяно като “поетическо поведение спрямо действителността”, което заявява една антидоктринна позиция: “Поетизмът иска да направи от живота една чудесна фабрика за забавления. (...) Красотата на поезията (...) изисква свободен жонгльорски дух, който не търси приложението на (...) рационални доктрини и (...) не желае да бъде вирусноносител на каквато и да е идеология.” (Karel Teige. *Poetismus*. Host, 1924; цитирано е по: Hana Jechova-Voisine. *Histoire de la littérature tchèque*. Paris, Fayard, 2001, p. 494. Да се види в същия том статията на Markéta Theinhardt.

творците от групата “Деветсил” (основно поети, но също художници, фотографи, архитекти и пр.) и теоретиците от Пражкия лингвистичен кръжок: Роман Якобсон е в постоянни контакти с лидера на поетизма Витезслав Незвал, а пък Ян Мукаржовски ще посвети на основателя на групата Владислав Ванчура същностни изследвания върху формирането на новата чешка литература⁷. Самите поети се опитват да концептуализират тази “традиция на авангарда”, като разпознават в естетиката на символизма и тази на fin de siècle, които по това време вече са дисквалифицирани, формалните принципи на модерността⁸. Тези общи предпочитания са причина пред идеята за влияние между художествените практики и критическите дискурси да се предпочете тази на симбиозата.

Другият авангардизъм

Нека обаче видим по-отблизо как забележително по своя мащаб художествено творчество и екзистенциални дебати избягват очевидността на тази линия или пък се вписват в нея само частично и без да преследват свои интереси, опровергават линейния характер на развитие. Без съмнение експресионизмът в Чехия – течение твърде проблематично, чието съществуване дори често пъти е непризнавано, – е може би емблематично за това скрито лице в развитието на културата и на модерната естетика. Под литературен експресионизъм ние разбираме отражението в литературата на една тенденция, размиваща границите между отделните изкуства (музика, пластични изкуства и т. н.), която слага акцент върху изразяването (expression), принципите на преувеличаване, стигайки до естетиката на екзалтацията, на карикатурата и понякога на гротеската. Както отбелязва Жан-Мишел Гликсон, “експресионизмът не представлява единна и организирана доктрина, а по-скоро състояния на напрежение и на опозиции. Оттук произтича и естетиката на дисторсията, на пароксизма, на вика, при което съвсем незаконно експресионистичният стил обединява чертите на едно многообразно и противоречиво изкуство⁹.” Освен това, специфичните условия в Чехия, където най-малко от средата на XIX в. литературата е ангажирана с извънхудожествена функция, изразяваща националната общност, експресионизмът, чиято поява съвпада с времето на остро напрежение между чехи и немци, има съдба, която е в пълно противоречие с това, което бихме очаквали: литературният експресионизъм се появява като една съвсем реална

⁷ Вж. статиите в сборника “Студии по естетика” (Jan Mukařovský. Studie z estetiky, ed. Felix Vodička. Praha, Odeon, 1966, s. 269–295).

⁸ Това именно е обект на книгата на Витезслав Незвал “Модерните поетически течения” (“Moderní básnické směry”, 1936).

⁹ Jean-Michel Glickson. L'expressionnisme littéraire. PUF, Paris, 1990, p. 7.

посока на развитие, без обаче да създаде школа¹⁰, тъй като е бил заклеймен като "германска" естетика от представители на културния елит, които високомерно заявяват своя национализъм, заставайки зад идеалите на свободата¹¹. Експресионизмът обединява по-скоро творби, чиито автори е невъзможно да бъдат определяни като представители на дадено течение. Това са по-скоро отделни личности, често с противоположни политически и естетически възгледи: преди всичко Рихард Вайнер, Якуб Демл, Ладислав Клима и отчасти Ярослав Хашек¹², а наред с тях с определени аспекти на поетиката си и Владислав Ванчура, ранният Бохуслав Рейнек и Ярослав Дурих.

Поетиката, върху която почива експресионизмът, сякаш бяга от принципите на прекъсване на семантичната връзка, за което стана дума по-горе: в качеството си на изкуство, което – макар и в една екстремална степен, стигаща до краен предел, – дължи немалко на натурализма, той ефектно поддържа нужната конвенция за експресивност, т. е. артикулацията, стигаща дори до аналогия между съдържанието (чувства, психически състояния, а понякога и позовавания и изображения на външния свят – материален, социален, политически и пр.) и самия изказ. Следователно крайно необходимо се оказва проблематизирането на семантичните отношения и противопоставянето срещу всякаква рутинна – почти ритуална – закономерност в модалностите на представянето. Не бихме продължили да коментираме тази констатация, без да отбележим удивителното хронологическо съвпадение, че експресионизмът със своите превъплъщения в различните изкуства се проявява успоредно с художествени течения, традиционно признавани за "естествена територия" на критическо обследване на формализма, а именно акмеизма, футуризма, дадаизма, поетизма – чак до ранните прояви на сюрреализма, и особено без да имаме предвид очевидната конвергенция на тези течения с един от принципите на експресионизма – "опростяването на формата"¹³.

Всичко става така, сякаш експресионизмът създава впечатление, че се опитва да избяга от досадата на баналния мимезис, без да се пристрастява към семиотичния принцип *in nuce*¹⁴ и дори имайки амбицията да го усъвършенства, да го обостри и да го направи по-малко класически. Децентрализацията, която осъществява експресионизмът, се основава следователно на

¹⁰ Единствената експресионистична група в Чехия се появява сравнително късно – това е Литературната група (*Literární skupina*), създадена в Бърно през 1921 г. в творческата среда на сп. "Хост", където публично обявява своето съществуване.

¹¹ За връзката на експресионизма с политическата ангажираност на изкуството вж. Helmut Fries. *Die grosse Katharsis, der Erste Weltkrieg in der Sicht deutscher Dichter und Gelehrter*. Konstanz, Verlag am Hockgrabenn, 1995.

¹² Именно на тези четирима писатели е посветено изследването на Индржих Халупецки "Експресионисти" (*Jindřich Chaloupecký. Expresionisté*. Torst. Praha, 1992).

¹³ Wilhelm Worringer. *Abstraktion und Einfühlung*. Цит. по: Maurice Godé. *L'expressionnisme*. Paris, PUF, 2, p. 6.

¹⁴ *In nuce* (лат) – накратко казано – Б. пр.

една подривна дейност, аналогична по своя корозивен характер на други течения от междувоенния период, но извършена и в двете посоки посредством такъв тип означаване, който остава цялостен, ненакърнен. И така, може да се каже, че позоваването на прословутото понятие “остранносттаване” е съвсем легитимно, но неговата приложимост е твърде ограничена, сведена почти само до нивото на стила. Дори самият факт, че се позоваваме на понятието остранносттаване сякаш ограничава потенциалния анализ до една вътрешна, по-точно “формалистична” интерпретация на текста; този аналитичен принцип се противопоставя на херменевтичния, подходящ за много експресионистични текстове, в които участват екстраестетически – философски, религиозни, идеологически, референции. Без да пренебрегваме тези референции, бихме могли да предложим идеята за остранносттаване, която по дискретен начин се основава на някои аспекти на репрезентацията. Обемът на настоящата статия не позволява да се направи сравнителен анализ на споменатите тук различни произведения и затова ще се ограничим само върху ранното творчество на Бохуслав Рейнек, единодушно определено за експресионистично.

„Кюртиране“ на метафората и кинематографичен ритъм при Бохуслав Рейнек

Ранните творби на Бохуслав Рейнек¹⁵ – “Рибешки люспи” и “Змия върху снега”, са изцяло потопени в атмосферата “а ла Георг Тракл”¹⁶. Веднага след като се запознава с творчеството на австрийския писател, Рейнек го издава в свой превод (чешкото издание на “Поэми” е от 1917 г.), като запазва задълго в съзнанието си главозамайващата депресия на сцени, често пъти двусмислени, където тегнат миазмите на скорошни битки. Също както при Тракл образите, идващи от фонда на романтизма и символизма, в текстовете на Рейнек са обругани, малтретирани: но там, където при Тракл има насилие, Рейнек по-скоро ги “кюртира” в дълбочина. Нека отбележим например по какъв начин интерпретира библейската тема за отрязаната глава на свети Йоан Кръстител в “Танца на Саломе”.

¹⁵ Бохуслав Рейнек (1892–1971) – чешки поет, гравьор и преводач. През 1914 г. предлага на издателя Й. Флориан своите преводи на Георг Тракл, Шербърт, Шарл Пеги, Франсис Жам, Анри Бернанос. От 1920 до 1927 г. излизат “Поетични тетрадки” (“Sešity poezie”), където Рейнек публикува три от своите експресионистични стихосбирки: “Рибешки люспи” (“Rybí šupiny, 1922), “Устни и зъби” (“Rty a zuby”, 1923), “Змия на снега” (“Nad na sněhu”, 1924), преведени на френски от Ксавие Галмиш.

¹⁶ Първото българско издание на Георг Тракл (1887–1914) – емблематична фигура на австрийския експресионизъм, е от 1997 г. и е в превод на Кръстьо Станишев, а второто е: Георг Тракл. Себастиан в съня. Поезия. Прев. Ивайло Милев. ИК “Захарий Стоянов”, 2001. – Б. пр.

Алената гъста гора се издигаше над белите мъгли и беше като главата на Кръстителя върху сребърното блюдо.

Отрязана глава на Кръстителя, ти, величествено стихотворение! лице, пълно с нощ и облято в кръв и сребро, около което лети Духът!

Корона, тежка короно на танца на Саломе! Чудовищна, но такава и в истината и красотата! Горещо, пурпурно и черно цвете на златното стъбло на моминското тяло, люляно от пламенния полъх на сластолюбието!

– Ирод, ти беше мерзавец, но видя! А аз видях есенната гъста гора, тя се издигаше над белите мъгли и беше като главата на Кръстител върху сребърното блюдо,

но беше вече сутрин и Саломе беше сгърчена някъде и я задушаваше погнуса,

а Главата беше студена и чертите ѝ бяха постигнали равновесие в ритуалния йероглиф

на смъртта, и бяха вече изчезнали хищните арабески на агонията, които единствено разбирам ...¹⁷

Стихотворението е изградено върху суперпозицията на един пейзаж при изгрев слънце, в който поетът разпознава отрязаната глава на светеца. От определена гледна точка подобна трактовка на тази визия – която впрочем, породена от християнското образно мислене, е наситена с чувствителност, примесена с долористична¹⁸ сенсуалност, така емблематична по традиция за мъченичеството – би могла да се квалифицира като символистична. Това са сублимиращи наличности, отвеждащи към една по-висша екзистенция, която прозира в елементите на пейзажа (Йоан Кръстител в пурпурната гора, Саломе сред дърветата, движени от вятъра), и именно това експлицира сравнението в първия стих (“алената гора ... като глава”). Натрупването на възклицания от втори до четвърти стих, след това самостоятелните корелати в четирите последни стиха (“ти беше ... и аз видях ... и беше ... но беше вече сутрин и Саломе беше сгърчена” и т. н.) смущават последователното развитие на паралелизма, който от този момент нататък ще се проявява само в леки щрихи, в отделни проблясъци. Той ще се основава единствено на семантичната амбивалентност на две съществителни имена: *tvář* (“лице” на вещите и “човешко лице”) и особено на *koruna* (“корона” царска, но и “ко-

¹⁷ “Rudý hvozd vyčnival z bílých mlh, a byl jako hlava Křtítelova na stříbrné míse. / Sřata hlavo Křtítelova, ty básní velkolepá! Tváři plná noci a stojící v krvi a stříbře a Duchem oblitá! / Koruno, těžká koruno tance Salomeina! Obludná, ale také v pravdě a v kráse! Vřelý, nachový a černý květe, na zlatém stonku dívčího těla plamenným vánkem vilnosti kolébaný! / - Kerode, bzls bídník, ale viděls? A já jsem viděl rudý hvozd podzimní, vyčnival z bílých mlh, a byl jako hlava Křtítelova na stříbrné míse, / a bylo již ráno, a Salome někde byla schoulena a dusil ji hnus, / a Hlava byla chladná a rysy vyrovnány v hieratický hieroglif / smrti, a nebylo již dravých arabesk agonie, kterým jedině rozumím ...” (Bohuslav Rezněk. Tanec Salomein, от стихосбирката *Rybí šupiny*, op. cit. in: Bohuslav Rezněk. Spisy. Zlín. Archa, 1995, p. 173.)

¹⁸ Долоризъм (от лат. *dolor* – болка) – теория за полезността, необходимостта и моралната стойност на страданието и болката. – Б. пр.

рона на дърветата”), които функционират като ключови думи, освобождаващи процеса на поетическата визия.

Самият принцип на метафората (в други поеми от същата стихосбирка се оказва дори и на алегорията), а чрез него и концепцията на семантичната връзка не са проблематизирани, тъй като метафоризацията е сведена до няколко стратегически точки, и в същото време именно поради това нейното въздействие става още по-силно. Концептът на остранностяването позволява да се отчете именно тази деформация в практиката на метафората, нейната “стилизация” (в смисъл на схематизация, редукция до няколко основни черти); в известен смисъл би могло да се каже, че естетическият ефект се дължи не толкова на самата метафора, колкото на нейната неустойчивост, на дискретното проблематизиране на рутинния характер на библейския образ, което поражда остранностяване на референта спрямо означаемото.

Експресионизмът, чиято тематична програма утвърждава преди всичко шокиращите реалности (ненаситност, насилие – а тук престъпна страст и последвалото я отвращение), следователно основава своя естетически език на практиката на преобръщане на културни референции: едно “вторично” насилие, което не е това на апокалиптичните визии, а това на креатора и неговия език в широкия смисъл на думата (включващ културни референции, автоматизми на цивилизацията). Следователно въпросът е да се разбере как дисторсията на образите рикошира върху граматиката. Добър пример в това отношение предлага пренасянето на символичния образ в едно друго стихотворение в проза:

Короната на Христос е все по-тежка, кръвта не престава да блика от главата и изсъхва в кръгове като в съд. Съдът е пробит като цедилка и от Христовата корона капе кръв в бърз, кинематографичен ритъм, облива му очите и сладни в устата.¹⁹

Изкушава ни да сравним този текст със страдалческия образ на главата на разпънатия Христос, разработван чак до втръсване от символизма²⁰. Рейнек се разграничава от него по един шокиращ начин: като схематизира образа (главата на Христос е като вкаменена – в последните стихове на цитираната по-горе поема главата на Йоан-Кръстител е “замръзнала”) и преди всичко – като го третира с известна забързаност и в определен смисъл богохулно (анафори, фрагментация на фразата, мултипликация на глаголите). За да очертае отношението между един обект, внезапно видян

¹⁹ “Kristova koruna je čím dál tím těžší, krev ustavičně vyprýštuje z hlavy a usedá se kruhem jako v nádobě. Nádoba je děravá jako cedník, a z Kristovy koruny kape krev, rychlým, filmovým tempem, zalévá mu oči a sládne mu v ústech.” B. Reynek. “Had na sněhu”, op. cit., p. 157.

²⁰ Вж. X. Galmiche. Epiphanie: A l'origine de l'image poétique dans l'œuvre de Bohuslav Reynek – Essais sur le discours de l'Europe éclatée, num. 20: L'œuvre de Bohuslav Reynek: une éclaircie au loin. Centre d'Etudes slaves contemporaines de l'Université Sthendal de Grenoble, 2000, p. 105–115.

като абнормален – чудовищен и чудовищно грамаден, – и субекта, който го съзерцава халюциниращ и объркан, трябва да се открие граматиката, която, без да бъде подложена на дисекция, да разкрие неговата уязвимост и свръхупотреба (usure). Референцията, ясно заявена в кинематографичната естетика, която е само аспект на ритмическата забързаност, конституираща експресионизма²¹, може да бъде интерпретирана като заявено от автора намерение да адаптира типа експресивност към онази зрелищност, която е твърде далече от обичайното въображение.

Поетическа свръхупотреба

Творбите на представителите на чешкия литературен експресионизъм биха могли да бъдат изследвани, като към всяка от тях поставим един особен поетически въпрос. Романовото творчество на Ярослав Дурих например е симптоматично за изостреното внимание върху контурите на обектите посредством натрапчиво повторение на определени думи, най-вече прилагателни, чиято функция не е да окачествяват, а формално да сигнализират фокусирането на повествователя върху най-халюцинативните аспекти на описваната реалност и по този начин да се превърнат в знак за неговата обсебеност²². Умножавайки тези отклонения, както личи – противоречиви, които забавят интригата посредством интервенциите на повествователя – малко или много уместни, текстовете на Якуб Демл дезорганизируют нарацията: те илюстрират такава деформация на системата на изказа (système énonciatif), която – ако си послужим с играта на думи – възстановява алиенацията (отстраняването) на субекта посредством алтерация (промяна) на изказа²³. Без да поставят радикално проблема за поетическа програма, експресионистите са обладани – всеки по свой специфичен начин – от определена категория на езика.

²¹ Вж.: Silvio Vietta. Akzeleriertes Tempo, die Massmedien und ihr Einfluss auf den Expressionismus. In: Silvio Vietta et Hans-Georg Kemper. Expressionismus. Munich, Willhelm Fink Verlag, 1994 (5e éd.), p. 110-123.

²² Ярослав Дурих (1886–1962) – прозаик, поет, есеист. Като автор на две “трилогии върху Валдшайн”: голямата – “Странствания” (“Bloudění”, 1929), малката – “Реквием” (“Rekviem”, 1930), той е емблематичен за възраждането на барока в модерната литература. – Б. а.

²³ Якуб Демл (1878–1961) – свещеник, писател, завладян от творчеството на символистите, като това на Отокар Бржезина и скулптора и гравьора Франтишек Билек, свързва началото на творческия си път с “католическата модерна”. След този период, когато е вече отхвърлен от католическата йерархия, у която явно предизвиква възмущение, създава текстове, все по-силно белязани от експресионизма – именно “Крепостта на смъртта” (“Hrad smrti”, 1912) и “Танцът на смъртта” (“Tanec smrti”, 1914). Но тази стилистична заемка се чувства в цялото му дългогодишно творчество – особено в периодичното му издание “Стъпки” (“Šlepěje”, 1917–1941), което е между списание и личен дневник. – Б. а.

Това “друго” остранностяване е може би толкова по-ефективно, колкото по-малко стига в своята активност до крайна прозрачност на общите кодове на изображение (миметизъм, лексикална кохерентност), а в прозата – до наративната употреба на интрига, характери и пр. Напротив, то изпъстря с дефекти тези контексти, имащи очевидно респектираща употреба: празнини, в които семантичните отношения престават да функционират, карайки читателя да се чувства не на нужното ниво. Тази стратегия на “употреба” на граматиката е така подвеждаща, че съвсем неусетно подготвя своите коварни удари, предизвикващи корозия на образа.

Превод от френски: **Жоржета Чолакова**
Редактор на превода: **Малина Дичева-Николова**