

ДВЕ НАЧАЛА. СЛОВАШКИЯТ СЮРРЕАЛИЗЪМ И НЕГОВИЯТ ЕВРОПЕЙСКИ КОНТЕКСТ

Славей Димитрова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Резюме. Статията се съсредоточава върху закъснялото навлизане на сюрреализма в словашката литература, върху неговото асинхронно развитие спрямо чешкия сюрреализъм и върху възприемането му като чуждо явление, последвано от усилието да бъде инкорпориран в системата на националната литература. Текстът полемизира с установеното схващане, че към средата на 30-те години в словашката среда не се знае почти нищо за сюрреализма, а малкото известно минава през филтъра на чешката литература. Специално внимание е обърнато на моделите на адаптация на сюрреализма в словашката литература, в която доминира породеното от роящите се в Европа *-изми* усещане за „хаос“. Именно съпротивата срещу „хаоса“ е възприета като ключов фактор за закъснялата поява на словашки сюрреалистични текстове. Направлението е видяно както като индивидуална творческа тенденция, така и като поколенческо, със съответните репрезентирани го колективни жестове.

Статията би могла да се използва в университетските курсове по история на словашката и славянските литератури.

Ключови думи: лингводидактология; словашки сюрреализъм/надреализъм; фази на развитие; полемики; модели на адаптация; теоретични заявки

Лингводидактологичната интерпретация на литературните явления със своята академична актуалност е важен елемент в съвременната изследователска мултикултурна реалност¹. Появата на сюрреализма в словашката литература се характеризира с редица специфики. В немалка степен те са мотивирани от по-късното му навлизане в словашка среда, асинхронното му развитие спрямо чешкия сюрреализъм и първоначалното му възприемане като чуждо явление, последвано от усилието да бъде инкорпориран в системата на националната литература. Това са и основните причини за разграничаването на две фази в неговото развитие. В своя първи етап, от 1935 до 1938 г., според Станислав Шматлак сюрреализмът се изявява по-скоро като индивидуална творческа тенденция, видима в текстовете на малко на брой поети (Р. Фабри, М. М. Дедински, В. Райсел). Ситуацията се променя след организираната на

28 февруари 1939 г. в Братислава Вечер на надреалистичната поезия, след която практически до 1945 г. направлението навлиза в своята зряла фаза и придобива по-широк поколенчески и групов характер (Šmatlák 1979, p. 376). Парадоксите в развитието на словакия надреализъм Милан Хамада обобщава в ефектното и вярно заключение, че „нашият [словакият, бел. С. Д.] надреализъм, също като чешкия сюрреализъм, възниква като авангардно направление в поставангардно време“ (Hamada 2006, p. 596).

Едно такова хронологическо разполагане предполага, че в десетилетието от 1925 до 1935 г. в Словакия няма почти никакъв интерес към сюрреализма и че той изглежда като поредния *-изъм*, усилващ хаоса в литературата, от който се оплаква консервативно настроената критика. В по-старите, а и в съвременните литературни истории е установено схващането, че началото на сюрреализма в словашката литература се свързва с конкретна поетична практика, която не е предходена или съпроводена от програмен текст. По тази логика дебютната стихосбирка „Отсечени ръце“ (*Uťaté ruky*, 1935) на Рудолф Фабри е едновременно теоретична заявка и първа реализация на новата поетика. Година след „Отсечени ръце“ излиза още една книга със сюрреалистични стихове – „Криви“ (*Krivky*, 1936) на Мориц Мителман Дедински. Като допълнително усложнение в рецепцията на направлението в Словакия е подчертаван и фактът, че малкото известно преди 1935 г. минава през филтъра на чешката литература, към която словаците често са скептични. Фактите обаче показват една по-различна спрямо утвърдената литературноисторическа картина. Сведения за сюрреализма в словашката периодика се появяват още през 1925 г., знаят се и се коментират начинанията на чешките сюрреалисти, отпечатани са не една и две рецензии първо за текстове на поетизма, а след това и на сюрреализма в Чехия. Игнорирането на тези факти би означавало, че в Словакия направлението има само един късен локален дериват, което влиза в разнобой с цялостната нагласа на междувоенния период. Наистина преди 1935 г. няма систематични словашки разработки, още по-малко манифести, но ключовите европейски и чешки теоретични и програмни текстове са добре познати. Освен това допускането, че словашките автори и критици познават добре текстовете на чешкия поетизъм, но не и на сюрреализма, звучи недостоверно и няма основания в реалността, още повече че основоположниците на поетизма и на сюрреализма в чешката литература са едни и същи.

Първото сведение за новия сюрреализъм във Франция се появява на страниците на сп. „Младе Словенско“ още през 1925 г. в дописка на Иван Хорват със заглавие „Надреализъм“. В нея авторът информира, че в Париж се е появил нов *-изъм*, и споделя, че това не го учудва, защото там всеки ден се раждат „нови и нови „направления“, било в литературата, било в изкуството“, но те често са с твърде кратък живот (Horváth 1925, p. 42). Съжденията на Хорват са в синхрон с популярното през първата половина на 20-те години недоверие

към обилието от модни течения. Пак съмнението е в основата и на иначе дистанцирано звучащия разказ за двете групи сюрреалисти във френската столица, обединени около различни издания и съответно писателски фигури. Едната група, съобщава Хорват, е организирана около Андре Бретон, Пол Елюар и Луи Арагон и сп. „Ла революсион сюрреалист“, другата – около Иван Гол и сп. „Сюрреализъм“. Двете неформални обединения, уточнява авторът, са с различно кредо: едните се интересуват повече от външните характеристики и обективния свят, другите – от подсъзнателното. Резултатите, до които достигат обаче, според него са едни и същи. Все пак Хорват отдава дължимото на сюрреалистите и на желанието им да провокират, да проникнат в дълбините на съзнанието и да обновят изкуството; запознава също така словашката публика със съдържанието на „Манифеста на сюрреализма“ (*Manifeste du surréalisme*, 1924) и „Разтворяема риба“ (*Poisson soluble*, 1924) на Андре Бретон¹. Сюрреализмът на Бретон и групата около него, очевидно основавайки се на „Манифеста“, Хорват определя като „литературен фройдизъм и култ към съня“ (Horváth 1925, p. 43). Наистина пределно лаконично и редукионистки, авторът коментира основните факти и някои ключови характеристики на сюрреализма, при това с разбиране. Наблюденията си той подкрепя с цитати от Бретоновата дефиниция за направлението, като акцентира върху „окончателното разрушаване на психичните механизми“, психическия автоматизъм и „диктата на мисълта в отсъствието на какъвто и да е упражняван от разума контрол... при решаването на главните проблеми на живота“ (Breton 2000, p. 27). В самия край на дописката авторът уточнява, че все още не е ясно бъдещето на сюрреализма, но той самият се ангажира да го наблюдава, а интересът му явно е провокиран колкото от художествените заявки на направлението, толкова и от възприемането му като цялостна трансформация на общоприетите норми и начин на живот.

В текста на Хорват има още един важен момент – заедно с въвеждане на понятието в словашка среда авторът прави опит да го адаптира. Той систематично ползва преводния еквивалент „надреализъм“ – термин, който в словашката литература се установява едва през следващото десетилетие и кореспондира с настояването сюрреалистичните текстове да останат свързани с домашната традиция. Въпреки че сравнително регулярно до Словакия достигат сведения за сюрреализма, до средата на 30-те години направлението остава периферно. Много по-голямо е вниманието към чешкия поетизъм – на страниците на словашката периодика редовно се появяват отзиви и рецензии за инициативи и текстове на Карел Тайге, Витезслав Незвал и Ярослав Сайферт. Когато през пролетта на 1934 г. възниква първата сюрреалистична група в Чехия, словашките я наблюдават от дистанция и с убеждението, че този нов-изъм няма почва в техните среди. Категоричността на едно такова схващане освен страховете от новото отразява и умората от конфликтите на предходно-

то десетилетие. Не изглежда обаче логична с оглед на положителния прием на поетизма в Словакия, а връзката между поетизма и сюрреализма е генетична. Едно от възможните обяснения се корени във факта, че в словашка среда поетизмът е адмириран като нов художествен, но не и житейски стил. В този смисъл като основни негови характеристики се разпознават поетиката и експериментите със стиха и езика, т.е. всичко онова, което според „Манифеста на поетизма“ на Тайге от 1928 г. е второстепенен елемент, явил се от само себе си и отвъд намеренията на авторите (Teige 1928, p. 317). Казано с други думи, в словашка среда секундарното явление е прието като примарна цел. От гледна точка на очакванията, подобен ход е изненадващ; напълно закономерен е обаче с оглед на специфичното неправолинейно и наваксващо словашко литературно развитие. Подобен скептицизъм към новото е и знак за все още усещаната като нестабилна литературна традиция въпреки прокламациите за обратното.

Силно скептичен към сюрреализма е и големият апологет на новото в поезията на предходното десетилетие – Ян Роб Поничан. В статията си в от 1934 г. „В покрайнините на сюрреализма“ в типичния си остро ироничен тон той атакува направлението по същия начин, по който десет години по-рано групата около Шефан Кръчмери критикува неговия пролетарски лиризм. За Поничан един от големите недостатъци на сюрреализма е, че не е роден от домашната среда. Така се стига до парадокса да одобри поетизма, при който не му пречи, че е свързан с френската литература, но да отхвърли сюрреализма точно защото генетиката му е френска. Поничан е положително настроен към поетизма заради резултата, който разпознава като органично роден. Подобна интерпретация за поетизма без съмнение измества фокуса на направлението и със сигурност влиза в противоречие с афиширания от самия Поничан интернационализъм. За разлика от поетизма сюрреализмът според него е „пресадено цвете“, което не трябва да се оставя да се вкорени в местната среда. Метафората за пресаденото цвете² се превръща в повод за ироничен изблик: „Сюрреализмът възникна в Париж преди десетина години. Когато се пресажда да цвете, трябва внимателно да се изследва новата почва, дали ще е сходна с тази, в която новият -изъм вече е пуснал корени... Корени? – Това са по-скоро лиани, увили се около стволите на културните стремления на младото поколение“. Сравнението с корените и лианите се явява още веднъж в текста; явно авторът смята този образ за особено показателен за отношението към света на сюрреалистите, които по неговите думи няма да успеят „да намерят „реалност“, в която да закрепят тънките коренчета на своята лианова същност“ (Poničan 1934, p. 393). „Лиановата същност“ на сюрреализма според него е обусловена от зараждането и съществуването на направлението дори във френската литература преди всичко като теоретична рефлексия, а не като художествени творби. Поничан negliжира постиженията на Бретон и Арагон

и окачествява малкото познати нему текстове като „опити, които само след едно десетилетие вероятно ще бъдат разглеждани като торсове без крайници, форма и живот“, като „фройдистки трактати, но не и като художествени творби“. Все пак като най-сериозен недостатък на новото направление вижда „блуждаенето в империята на съня“ и „диалектичката му откъснатост от реалността“ (Poničan 1934, p. 393).

Една от най-големите изненади в текста на Поничан е съпоставянето на сюрреализма с натурализма конкретно на Зола и изводът, че текстовете на Зола имат много повече качества в сравнение с тези на сюрреализма, най-малкото поради факта, че са потопени в реалността. Десетилетие по-рано именно Поничан е водещата фигура на бунтовете срещу традицията, концентрирана в произведенията на реализма. Пак тогава той реагира изключително остро на обвиненията, че организираната от самия него група около сп. „ДАВ“ е основен проводник на хаоса в литературата и обществото. Паралелизирането по-нататък на сюрреализма с натурализма на Зола явно е усетено от самия автор като не особено убедително, белег за което е уговорката, че аналогията е направена само с цел да се онагледят темата. Това онагледяване обаче остава необосновано и мъгляво – грях, в който всъщност Поничан обвинява сюрреалистите. Следващите съждения на автора за значението на днешния ден за литературата не само не проясняват картината, а на практика смесват до неузнаваемост фундаментални за реалистите и сюрреалистите представи – всички те изговорени с риториката на пролетарската поезия. Ето и един пример – според Поничан сюрреалистите възприемат реалността като „твърде прозаична, износена, безприютна, „трудна до кръв и тъжна до безнадеждност“ и затова се оттеглят в „империята на сънищата, където няма да усетят полъха, носещ миризмата на тлен от всекидневния живот, на класовата борба, на потта и нищетата на работниците или на запотените буржоа“ (Poničan 1934, pp. 393 – 394). От казаното става ясно, че за Поничан сюрреализмът представлява всъщност твърде неясна амалгама от елементи, типични за реализма и пролетарската литература, а при характерните за сюрреализма представи фокусът е изместен. Очевидно авторът не разбира (или не иска да разбере) новото направление, но пък за сметка на това настойчиво се опитва да го окарикутури.

Край на Поничановия текст е очаквано инвективен: „Можем да се съгласим, че сюрреализмът е толкова голямо изкуство, че вече няма накъде да расте“. Не са изненадващи и повторените неколккратно подигравателни оценки за чешкия сюрреализъм: „И така сюрреализмът пристигна в Прага. Пристигна съвсем прозаично. Ако беше долетял, нямаше да му е необходимо цяло десетилетие“. В самия край на статията иронията ескалира: „Прага има ново забавление. Прага е голям град, макар и не колкото Париж“ (Poničan 1934, p. 393). Бележка за Прага като проводник на нови, често безполезни и дори вредни за словашката, но и за чешката среда тенденции, се явява и в текст на

Смрек, чийто център иначе е рецепцията на романа на Иван Олбрахт „Никола Шухай, разбойникът“ (*Nikola Šuhaj, loupežník*, 1933) в чужбина. Пражката литературна среда авторът определя като разочароваща и безинтересна, а атмосферата на чешката столица вижда като сходна с тази на големите европейски градове, което според него е само по себе си модерно. Веднага след тази констатация обаче следва уточнението, че Прага все пак не е нито Париж, нито Лондон, нито Берлин и в този смисъл едва ли може да предложи нещо кой знае колко интересно. Тезата на автора е, че когато европейският читател посяга към текст, разказващ за „малък“ народ, той търси нещо типично. „На Запад няма как да се появят „Братя Карамазови“ (Smrek 1935, р. 1), обобщава Смрек. Пражките образи и сюжети според него нямат потенциал да привлекат вниманието на чуждестранния читател. Не така стои въпросът със словашката литература, в която характерните описания на селската среда той вижда като интересни именно с различността си. От казаното от Смрек излиза, че Прага не е нито истински център, нито правдоподобна периферия, съответно битува в едно ценностно и културно никъде, за разлика от Словакия с нейната автентична провинциалност.

Съществена част от информацията за френския сюрреализъм до Словакия достига под формата на рецензии за новоиздадени преводи на Бретоновите текстове. Те се превръщат в повод за разясняване на авторовите възгледи и на сюрреализма като направление. Пример за подобни ходове представлява рецензията на Михал Поважан за чешкия превод на есеистичния роман на Бретон „Скачени съдове“ (*Les Vases Communicants*, 1932). С нея критикът информира за средищни за сюрреализма представи, като умението да се разказва различно и новата метафора, но се съсредоточава преди всичко върху значението на съня. В Бретоновия текст според него са атакувани устойчиви за модернизма интерпретации на състоянията в полусън и при събуждане. Поважан детайлно разяснява типичното за сюрреализма възприемане за съня като пълноправна, преживяна, по-истинска реалност, поместена в определено, конкретно, съгъстено време; запознава и с характерните за Бретон фройдистки възприятия (Považan 1935a, р. 199). Посочва и някои грешки на сюрреалистите, основната сред които е неправилното диалектико-материалистическо схващане за човека и неговото място в обществото. Подобни съждения проявяват важен за словашкото разбиране за сюрреализма елемент – настояването на социалния, а и на революционния ангажимент не само в художествен смисъл. Въпреки малкото наистина недостатъци на Бретоновия текст критикът подчертава, че поетичните образи на съновидението при него са виртуозно, моделно изградени.

Поважан пише още веднъж за „Скачени съдове“ – в кратък обзорец текст за излезли в Чехословакия сюрреалистични книги. В него коментира следващия издаден превод на Бретон – романа „Надя“ (*Nadja*, 1928), както и романа „Мо-

нако“ (*Monaco*, 1934) и есето „Невидимата Москва“ (*Neviditeľná Moskva*, 1935) на Незвал. Тук вече още началото е категорично: „Ново изкуство, което израсна от блатото на нашата съвременност, занасе единствено сюрреализмът“ (Považan 1935b, p. 214). Авторът с разочарование съобщава, че в Словакия все още се публикуват в изобилие „обикновени реалистични творби“ и че са твърде малко произведенията, които надскачат втвърдената традиция. В поезията откроява само стихосбирките „Неделя“ (*Nedela*, 1927) и „Ромбоид“ (*Romboid*, 1932) на Ладислав Новомески; по отношение на прозата е дори по-радикален и не посочва нито една творба, която да заслужава внимание. Като предходници на сюрреалистичната поезия в Чехия и Словакия тук за първи път се появяват романтиците Карел Хинек Маха и Янко Крал. Единственият възможен път за преодоляване на стагнацията в словашката литература според него минава през съсредоточаването върху психиката на съвременния човек, което открива първо при романтиците, а след това при сюрреалистите, конкретно при Бретон и Елюар във френската литература и при Незвал в чешката. При анализа на текстовете на Бретон Поважан свързва психоанализата на Фройд и диалектическия материализъм и подчертава като основни качества на сюрреалистичната поезия спонтанността, асоциативността, сенсуалността и латентното сексуално съдържание; високо цени и активната политическа позиция на поета. Основните теми, които коментира, отново са сънят, любовта и лудостта, нов е обаче интересът към жанровите контаминации в творбите както на френските, така и на чешките сюрреалистите, които определя като „смели“ и „адекватни“ (Považan 1935b, p. 216). Свързването на „новите форми с надеждите за новия живот“ и амбицията да се създават текстове, освобождаващи съзнанието и въздействащи върху всички сетива, открива в Незваловите думи: „Ако трябва да преведа мелодията на московските камбани с думи, говорещи на разума, те биха били: Светът ще оцелее, човекът ще бъде щастлив, поезията ще се роди“ (Považan 1935b, p. 217).

Манифестно зададените от Бретон идеи за висшата реалност, съня, асоциацията, автоматизма на представите и писането са в основата и на един от големите парадокси в развитието на словашкия сюрреализъм, а именно интереса към него на авторите на католическата модерна, конкретно на Рудолф Дилонг и Павол Гашпарович Хълбина. Докато Дилонг обаче по-скоро се опитва чрез поетизма и сюрреализма да модернизира религиозната лирика и да я „разтовари“ от типичното за нея морализаторство, целта на Хълбина е да обясни връзката между сюрреализма и католическата модерност теоретично. Той публикува поредица статии, дописки, реплики в различни периодични издания, но в три от тях извежда възгледите си есенциално – в „Сюрреализмът в ЧСР“ (Hlbina 1934, p. 23), „Сюрреализмът на Бретон и християнството“ (Hlbina 1935a, p. 4) и „Сюрреализмът – мъртъв, преди да се роди“ (Hlbina 1935c, p. 7). От тях става ясно, че Хълбина харесва сюрреализма, но не и сюрреалистите – за Бретон например смята, че измества фокуса на направлението.

В текстовете си авторът винаги следва една и съща схема: в началото информира за конкретния провокирал вниманието му повод, след това обобщава най-характерните представи и понятийния апарат на сюрреалистите, а накрая излага своите възгледи и посочва какво точно не одобрява в коментираните текстове и събития. В „Сюрреализмът в ЧСР“ Хълбина съобщава за появата на едноименния манифест на Незвал и за подготвян от него сюрреалистичен сборник, явно визирайки сб. „Сюрреализъм“ (*Surrealismus*, 1935), който излиза малко след посещението на Бретон и Елюар в Чехия през пролетта на 1935 г. Манифестът на Незвал е определен като „много революционен, насочен срещу буржоазията и християнството“ текст, който обаче „не казва нищо ново“ (Hlbina 1934, p. 23). Опитът на чешкия писател да свърже направлението с диалектическия материализъм, е квалифициран като „окаяно“ усилие на автор, който „сам не знае какво точно иска да каже“. Хълбина демонстративно не одобрява нито начинанията, нито писането на Незвал.

Също като Поважан, и поетът католик пише кратка дописка за „Скачени съдове“ на Бретон и за „Невидимата Москва“ на Незвал, но още заглавието „Сюрреализмът – мъртъв преди да се роди“ дава ясно да се разбере какви ще са оценките. „Невидимата Москва“ е разчетена като копие на „Скачени съдове“, а Бретон е представен като обсебен от либидото и като „старо желязо“ – определение, което в текста е отнесено и към футуризма на Маринети (Hlbina 1935c, p. 7). Сюрреализмът, сам по себе си, според Хълбина може да обогати и обнови поезията, но не трябва да се възприема като тотално откъснат от християнската идея. Аргументите му са, че и християнството, и сюрреализмът се интересуват от душата (и съответно от подсъзнанието), а идеите за абсолютната, невидимата реалност, за отказа от контрола на разума, за чудото и свободата на въображението пряко кореспондират с вярата. Няма съмнение, че в прочити от типа: „Бретон пише в манифеста си³, че само чудото е прекрасно, че няма друга красота“ (Hlbina 1935a: 4) съществено изместват смисъла на казаното от френския поет. Сам Хълбина не успява да си отговори на въпроса защо сюрреалистите се интересуват от политика и идеологии, но не и от вярата, и стига до извода, че виновен за това е Бретон, който не разбира колко много са общите места между християнството и сюрреализма (Hlbina 1935a, p. 4).

Трябва да се признае, че сюрреалистите сравнително рядко реагират на подобен род словесни еквилибристики или ако го правят, то е лаконично, под формата на кратък коментар. Пример е репликата на Дедински по повод „Сюрреализмът в ЧСР“, където възгледите на Хълбина са квалифицирани като „забележителен пример за еснафска критика“, а самият той – като „пламенен поет на Абсолюта (с главно А), Любовта и Красотата“, „божествен поет“ и „предан слуга на капитала и буржоазията“ с профашистки убеждения (Dedinský 1934, pp. 107 – 108). Отговорът не закъснява. В сп. „Поступ“ Хълбина публикува кратък коментар, в който декларативно съобщава, че не слугува на капитализма и буржоазията и че също като Дедински иска „справедливо разпределение на космическите блага“, но разликата

между двамата е, че „той [разб. Дедински, бел. С. Д.] иска да спаси света в името на Маркс, а аз [разб. Хълбина, бел. С. Д.] – в името на Христа“ (Hlbina 1935b, p. 32). Що се отнася до сюрреализма, според поета католик в Чехия и Словакия са се изписали „толкова идиотщини, че вече никой няма да се учуди, ако хората започнат да бъркат понятията сюрреализъм и идиотизъм“. Обвинението, че подкрепя фашизма, оборва с априорното съждение, че „католическата църква винаги е била срещу фашизма, хитлеризма и подобни екстремизми“. Коментарът на Хълбина е аксиоматичен, без аргументи.

Тезата за сходствата между християнството и сюрреализма обаче е приета като дотолкова превратна, че предизвиква разгромяващ отговор от Фабри. Авторът на „Отсечени ръце“ иронично заключава, че сюрреализмът и християнството имат толкова общо, колкото християнството и „пещерните рисунки или индианските приказки“ (Fabry 1935, p. 270). Текстът на Фабри изобилства с риторични въпроси, целящи да докажат, че Хълбина възприема поезията едностранчиво, поставяйки знак на равенство между поезия и религия, интуиция и мистика, въображение и метафизика, съответно между сюрреализъм и християнство. Саркастичното обобщение: „...с изумление научаваме, че християнството е сюрреализъм“ (Fabry 1935, p. 270) внушава, че католическият поет не разбира авторите, които твърди, че чете, конкретно Фройд и Бретон.

Що се отнася до философските основи на сюрреализма, Фабри обяснява еволюцията на идеите от Хегел през Фойербах до Маркс и Енгелс и индиректно препоръчва на Хълбина да прочете и Втория манифест на сюрреализма от края на 1929 г., както и „Скачени съдове“ на Бретон, които третира като своеобразен трети манифест. В края на текста си Фабри обобщава, че твърде често в Словакия фактите се изопачават. От коментара му става ясно, че той трудно понася морализаторството, незнанието и неразбирането и че ги свързва с тесногърдието на проповедника, като какъвто явно възприема Хълбина. Не на последно място, текстът изпреварващо отговаря на евентуалните нападки, които Фабри явно е очаквал към „Отсечени ръце“. Отзвукът, който стихосбирката предизвиква, доказва словашкият сюрреализъм като случил се наистина първо в практиката, от която изхожда последващото му теоретично осмисляне, но оборва тезата, че преди дебютната стихосбирка на Фабри за направлението не се знае почти нищо. Важна специфика на словашкия сюрреализъм е и фактът, че теоретичното му осмисляне се случва на територията на оперативни критически жанрове като рецензията, отзива и дописката, но не и под формата на програмен текст. Това, разбира се, са само част от основанията след Вечерта на надреалистичната поезия през 1939 г. словашките сюрреалисти да назоват себе си надреалисти.

Благодарности и финансиране

Публикацията е осъществена в рамките на проект SUMMIT на Софийския университет „Св. Климент Охридски“ с договор № BG-RRP-2.004-0008 SUMMIT-3.3.

БЕЛЕЖКИ

1. Позоваванията и цитиранията на текстове на Андре Бретон са по издания-та: А. Бретон. *Два манифеста на сюрреализма*. Прев. Ж. Кефалов. София: ЛИК, 2000; А. Бретон. *Разтворяема риба (откъси)*. Във: *Френски поети сюрреалисти*. Съст. и прев. С. Гечев. София: Захарий Стоянов, 2011; А. Бретон. *Надя*. Прев. К. Николов. София: Парадокс, 1996.
2. Повече по въпроса виж в статиите на Ярослава Шакова (Šaková 2016, p. 201; Šaková 2018, p. 109).
3. Визира се първият Манифест на сюрреализма от 1924 г.

ЛИТЕРАТУРА

БРЕТОН, А., 2000. *Два манифеста на сюрреализма*. София: ЛИК.

REFERENCES

- BRETON, A., 2000. *Dva manifesta na syurrealizma*. Sofia: LIK [in Bulgarian].
- DEDINSKÝ, M. M., 1934. Vpád malomeštiakov do literatúry. Od „voľnej družiny Postup“ k organizácii „mladých slovenských sposovateľov“. *DAV*, vol. 7, no. 7, pp. 107 – 108.
- FABRY, R., 1935. Surrealizmus a kresťanstvo? *Slovenské smery umelecké a kritické*, vol. 3, no. 7, pp. 270 – 271.
- HAMADA, M. 2006. Nadrealizmus – Avantgarda 38. In: HAMADA, M. (Ed.). *Nadrealizmus. Avantgarda 38*, pp. 593 – 608. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV.
- HLBINA, P. G., 1934. Surrealizmus v ČSR. *Postup*, vol. 1, no. 5 – 6, p. 23.
- HLBINA, P. G., 1935a. Bretonov surrealizmus a kresťanstvo. *Elán*, vol. 5, no. 5, p. 4.
- HLBINA, P. G., 1935b. Dav, surrealizmus a ja. *Postup*, vol. 2, no. 1, p. 32.
- HLBINA, P. G., 1935c. Surrealizmus mŕtvý pred narodením. *Elán*, vol. 5, no. 9, p. 7.
- HORVÁTH, I., 1925. Nadrealismus. *Mladé Slovensko*, vol. 7, no. 1 – 2, pp. 42 – 43.
- PONIČAN, J. R., 1934. Na okraj surrealizmu. *Slovenské smery umelecké a kritické*, vol. 1, no. 9 – 10, pp. 393 – 395.
- POVAŽAN, M., 1935a. André Breton: Spojité nádoby. *Slovenské smery umelecké a kritické*, vol. 3, no. 5, pp. 199 – 200.
- POVAŽAN, M., 1935b. Surrealistické publikácie v ČSR. *Svojet'*, vol. 9, no. 10, pp. 214 – 217.
- SMREK, J., 1935. Objaviť samých seba. *Elán*, vol. 5, no. 5, pp. 1 – 2.
- ŠAKOVÁ, J., 2016. „Napajedený roj sršňov“. Nadrealisti v medzigeneračných sporoch. *Slovenská literatúra*, vol. 63, no. 3, pp. 200 – 207.

- ŠAKOVÁ, J., 2018. Nadrealizmus zo surrealizmu zrodený? *Litikon*, vol. 3, no. 2, pp. 108 – 117.
- ŠMATLÁK, S., 1979. Literárnohistorické súradnice nadrealizmu. In: ŠMATLÁK, S. *Dve storočia slovenskej lyriky. Obdobia – osobnosti – diela*, pp. 349 – 377. Bratislava: Tatran.
- TEIGE, K., 1928. Manifest poetizmu. *ReD*, vol. 1, no. 9, pp. 317 – 336.
- VESSELINOV, D., 2025: Lingvodidaktologia i izkustven intelekt. *Chuzhdoezikovo Obuchenie – Foreign Language Teaching*, vol. 52, no. 1, pp. 7 – 8. [in Bulgarian]

TWO BEGINNINGS: SLOVAK SURREALISM AND ITS EUROPEAN CONTEXT

Abstract. The article focuses on the belated entry of surrealism into Slovak literature, its asynchronous development vis-a-vis Czech surrealism and on its perception as a foreign phenomenon that was followed by an effort for its incorporation into the system of national literature. The text disputes the established view that by the mid-1930s, surrealism was practically unfamiliar to the Slovak literary circles, and that what little was known passed through the filter of Czech literature. Particular attention is paid to the patterns of adaptation of surrealism into Slovak literature, dominated as it was by a sense of “chaos” generated by the proliferation of *-isms* in Europe at the time. The article argues that it was the resistance to this “chaos” that functioned as a key factor for the delay in the emergence of Slovak surrealist texts. The movement is examined as a creative tendency both on an individual and a generational level, with the corresponding collective gestures representing it.

The article could be used in university courses on the history of Slovak and Slavic literatures.

Keywords: linguodidactology; slovak surrealism/overrealism; phases of development; polemics; patterns of adaptation; theoretical arguments

✉ **Dr. Slaveia Dimitrova, Assist. Prof.**
ORCID iD: 0009-0001-8909-7763
Sofia University “St. Kliment Ohridski”
Bulgaria
E-mail: slaveia.dimitrova@slav.uni-sofia.bg