

Družbena kritika in kritika umetniškega dela

Predrag Matvejević sodi danes med najbolj angažirane kulturne publiciste v Jugoslaviji. Najpogosteje se loteva odnosov med kulturo in družbo in skuša opozoriti na nekatere konstante, ki povzročajo prav na tej ravni bolj ali manj stalne napetosti, nesporazume in tudi občasne konflikte. Nekaj takšnih esejev smo v Sodobnosti že objavili, v tem času pa je avtor zbral svoja razmišljanja na to temo v posebno knjigo (Na poti k novi kulturni ustvarjalnosti), za katero je prejel nagrado INA. In iz te nagrajene knjige smo prevedli pričujoči esej, saj so vprašanja, o katerih v njem avtor razpravlja, zanimiva tudi za naše slovenske razmere.

Ur.



Predrag
Matvejević

1

V družbenem razvoju lahko opazamo menjavo razdobj z močnejšimi ali šibkejšimi kritičnimi pobudami, pa tudi z različnimi potrebami po kritičnosti. V določenih situacijah, včasih celo zavestno, nekateri večkrat onemogočajo kritiko in prikrivajo resnične vzroke zanjo, ker to zahtevajo *objektivne* okoliščine ali pa preprosto zato, ker obstajajo *subjektivne* ocene, da v danem trenutku in prostoru kritično dejanje ne bi pripeljalo do učinka, ki si ga želimo (pa seveda tudi zaradi tveganj drugačne narave . . .). Opazna so tudi obdobja, kjer sta obseg in vpliv kritike doživela izreden porast in intenzivnost. Reakcije sicer niso popolnoma enake v odnosih do *družbene kritike* in *literarne (umetniške) kritike*, seveda pa tudi niso vedno različne.

Vsaka družba skuša po svoje usmeriti kritike, ki so naslovljene na njen račun, skuša se jih ubraniti, se z njimi soočiti, jih sprejeti ali zavrniti. Znane so družbene reakcije različnih oblik in razsežnosti, ki variirajo od pozitivne odprtosti do kritike pa do zavračanja in celo represije nad njo. V zadnjem času nam tradicionalne demokracije v praksi kažejo značilne oblike nevtraliziranja kritike na ta način, da do kritične akcije ne kažejo tistega *odpora*, ki ji je potreben, da bi bila tvorna in dejavna: tako pada kritično dejanje v prazno in se zlahka integrira v *obstojećem*.

Sodobne družbe različno zastavljajo vprašanje, kdo je v njih najbolj poklican, da kritizira družbeno resničnost, in v imenu česa, in po drugi strani, kdo naj bi jo branil in prav takó na osnovi česa. Skoraj povsod je namreč jasno, da je zelo slaba rešitev prepustiti institucionalnemu ali administrativnemu *aparatu* vlogo zagovornika določene družbe pred kritiko, ki na to družbo leti, čeprav morda dobi ta kritika razsežnosti in zahteve, ki so v danem družbenozgodovinskem trenutku neustrezne: to ni prava rešitev ne za družbo ne za kritiko, poleg tega pa je ta naloga nevhvaležna tudi za sam *aparatus*.

Resnici na ljubo, mnogo lažje si je zamisliti ali zahtevati kot pa omogočiti spontano ustvarjanje in izbiranje najboljših in najustreznejših kritičnih ocen. To je težavno iz številnih razlogov: odnosi družbe do družbene kritike, razumevanje kulture in njene kritične funkcije v družbi niso nikjer v svetu našle formulacije, ki bi zadovoljile tako kulturo kot kritiko in družbene institucije. Samoupravne oblike združevanja so v načelu zmožne dati kritiki široko področje delovanja, vendar dobiva ta širina svoj pravi smisel šele tedaj, ko so zagotovljene ustrezne *transmisije* kritičnih spoznanj vse do ravni, kjer se oblikujejo družbene odločitve in usmeritve družbe same . . .

Vprašanje, ki se z njim pogosto srečujemo — *kdo je poklican, da opravlja družbeno kritiko* — je videti na prvi pogled odveč: mar ni to pravica pa tudi dolžnost vsakega osveščenega posameznika, še zlasti pa *samoupravljalca*? V praksi to kljub vsemu ni zmeraj tako preprosto. Omenjeno vprašanje zlahka in pogosto zamenjajo z drugim: *v imenu česa, namesto koga ali kako* poteka kritika? Celó najbolj neznamenit odklon lahko tako pripelje do najvulgarnejše demagogije: kadar, denimo, komu zamerijo, ker samozvano govori *v imenu* delavskega razreda, pri tem pa sploh nihče ne ocenjuje, kaj in *kako* govori, se pravi, ali izhaja iz osnov dejanskih interesov in zgodovinskega horizonta delovnih ljudi v najširšem smislu besede ali ne . . .

To je sicer samo ena blažjih oblik pri izkrivljenju kritične akcije v družbi. Številne druge — tudi hujše — izhajajo iz neustreznega postavljanja same *družbene kritike* do svojega lastnega predmeta. Poznamo, recimo, primere, ko nekateri v imenu absolutizirane vizije družbe poudarjajo marksistične zahteve in napadajo — z navidezno ultradikalnih pozicij — *obstoječe*, ker še ni takšno, kakršno bi moralo, pa še ne more biti. Včasih je to *najudobnejše* kritično stališče, saj kritika dejansko najmanj obvezuje. Po drugi strani pa kritičnost, ki je zreducirana na to, da obstaja samo kritika v imenu *obstoječega*, izključeno iz perspektive, ki obstoječe omogoča *kot takšno*, nima nobenih možnosti, da bi presegla okvire vsakodnevne pragme. To je, treba priznati, pogosto napaka uradnih kritičnih konformizmov različnih oblik, ki pozabljajo, da je treba v *obstojećem* odkrivati *mogoče*, ki ga oplojuje in pospešuje: pozabljajo, da je treba obstoječe od znotraj — tudi na račun tvegavanja — odpirati *nastajajočemu* in *prihodnjemu*, katerih možnosti so v njem vedno navzoče.

Dejansko je težko najti pravo razmerje med temi opredelitvami, se ogniti skušnjavam (včasih tako zapeljivim!) tako v smislu radikalizacije in utopije kot tudi »*stabilizirajoče*« in konformistične uradnosti . . .

Kadar oblikujemo zahteve ali potrebe po kritiki v družbi, nastane navadno nevarnost, da bi te zahteve shematsko — se pravi klišejsko — prenesli na vsa območja družbenega življenja. Tako na primer nekateri zahtevajo

enako obliko *marksistične kritike* tako za *družbeno kritiko* kot tudi za *umetniško* ali, denimo, *literarno*, kot da bi šlo za dve povsem identični stvari.

Umetniška (literarna) kritika lahko seveda plodno uporablja marksistično teorijo v svojih raziskovanjih, vendar pa ne takó, da bi bila v svojem obstoju *izvedena* iz marksizma: v soočanju z estetsko stvaritvijo, ki jo interpretira, potrjuje ali celo nadaljuje z določenim *ustvarjalnim dejanjem*, ta kritika ne more oziroma ne sme biti podrejena nikakršni vnaprejšnji *dedukciji*. S tem da se osredotoči na svoj predmet, skuša prevladati danost lastnega položaja. Umetniška kritika kot taka torej ni dolžna storiti več, kot je to v skladu z njeno posebno zmožnostjo *relativizirati* svoje parametre. Kolikor se omejuje samo na proučevanje posameznega dela in ustrezne realnosti, pisatelja, družbe ipd., ne bo povedala ničesar bistvenega o sami vrednosti dela kot takega: komaj da bo lahko opravila določena pripravljalna dela za vrednotenje.

Družbena kritika v tistem smislu, za katerega uporabljamo ta izraz* (tj. kot oznako za *kritiko pojavov v družbi glede na njihovo družbeno koristnost ali škodljivost*), ima prav takó lahko svojo *ustvarjalno* razsežnost, vendar ne *enako* kot umetniška kritika. Čeprav si lahko še tako želimo, da bi imela tudi *družbena kritika* pred sabo »čiste« modele ali celó utopične horizonte (v smislu Blochove »*konkretne utopije*«, ki anticipira prihodnje na resničnih osnovah), jo bo vsak pomembnejši odklon v zanemarjanju neposrednih zahtev ali praktičnih (ne)možnosti v *obstoječem* zlahka pripeljal do abstrakcije ali izgube lastnega predmeta.

Družbena kritika ima seveda pravico ocenjevati poleg vseh drugih pojavov v družbi tudi umetniško delo kot *družben pojav*, vendar ni kvalificirana za *vrednotenje* umetnine kot take. Zato ne bi smela odločati o usodi dela, če pri tem *ne upošteva ocene umetniške kritike!* (Prav takó seveda literarna, ali splošno, umetniška kritika, ki nima v svojem objektivu integracije dela v ustrezne *družbene strukture*, ostaja skoraj neizbežno nepopolna in okrnjena...)

Pri vsem tem je seveda težko najti ustrežnejša merila, in to še toliko bolj, ker ta merila od razdobja do razdobja družbenega razvoja variirajo in jih je nemogoče z gotovostjo vnaprej predvideti: grobo napako bi naredili, če bi mislili, da jih je treba trdno *določiti*, se pravi, da bi včerajšnja merila nujno veljala tudi danes. Glede tega se moramo vseskozi zavedati, da so kvantitativna odmerjanja v enem ali drugem smislu navadno samo nujno zlo, da pa po drugi strani iskanje za vsako ceno tako imenovane *srednje poti* zlahka pripelje do povprečnosti...

Če pozabimo na te razlike, če ne upoštevamo odklonov, ki najpogosteje nastajajo prav zato, ker ne razlikujemo dovolj stvari, o katerih je govor — v tem primeru gre za *družbeno in umetniško kritiko* — se tudi »najboljši nameni« zlahka obrnejo proti tistemu, kar smo z njimi hoteli doseči.

Družbena kritika ne more biti ne dobra ne učinkovita brez *kritiške kulture* (npr. brez oblikovanja *javnega mnenja*, tistega, ki ga ne morejo nado-

* Treba je pripomniti, da v številnih jezikih sploh ni ustreznih izrazov za pojem, ki ga mi označujemo kot *družbeno kritiko*; v angleščini bi denimo prevod *social criticism* ali v francoščini *critique sociale* nikakor ne pomenila nič določenega in najbolj verjetno sploh ne bi bilo razumljivo, kaj bi hoteli s tem povedati.

mestiti *javne ustanove*), to kulturo pa je treba vztrajno in brez predsodkov razvijati ter spodbujati: kajti brez dvoma je eden osnovnih pogojev za uredništev bolj razvite samoupravne družbe.

O NESPORAZUMIH

Kot so v vseh do danes uresničenih družbenih skupnostih navzoče manjše ali večje razlike ter nasprotja, tako so tudi *nesporazumi* — neločljivo povezani z njimi — so objektivne danosti vsake družbe: nesporezumi, ki izhajajo iz ustreznih notranjih protislovij in spopadov, iz predsodkov, ki obstajajo v danih okoliščinah, iz *nezadostne zavesti o obstoječem*, pa seveda še številni drugi . . . Njihova tipologija je dobila pomembno mesto v delih modernih sociologov in antropologov, s številnimi vrstami nerazumevanj pa se srečuje v svojem življenju tudi navaden človek, prepozna jih na ravni *vsakdanjika*. Razumeti naravo določenih nesporezumov, uvideti njihove resnične implikacije, vse to je bistveno — kulturni, politični, pa tudi splošno družbeni — problem vsake skupnosti.

Vrednostne sodbe so odvisne, kot dobro vemo, od načel, na katerih so zasnovane ali pa, preprosteje povedano, od tega, s kakšnimi kriteriji in s kakšnih stališč gledamo na stvari. Če npr. po eni strani gledamo na kulturo in umetnost izključno *iz same kulture in umetnosti* in njihovih lastnih zahtev, ali pa če po drugi strani z enako izključnostjo gledamo nanju *s stališča politike* in njenih, temu ustreznih potreb, potem nikakor ni nujno, da bi se naša vrednotenja gibala v isti smeri. V prvem primeru — zlasti tedaj, kadar se kulturno-umetniške zahteve oddaljijo od resničnosti tistega, kar je in kar *nastaja* v družbi — se pojavijo različni tipi »izolacije«, »mesijanstva«, »aleksandrizma« in podobno; v drugem primeru pa je zgodovina zabeležila najrazličnejše težnje, da bi bila umetnost (kultura) zreducirana na *sredstvo* politične pragme in instrumentalizirana prek dnevnih potreb, da bi jo usmerjali in zožili njeno kritično ustvarjalnost.

Še vedno ni prišlo dovolj do zavesti, ne na eni ne na drugi strani, spoznanje, da npr. to, kar umetnost pomeni v družbi in kar je definirano kot njena *družbena funkcija*, ni skoraj nikoli tisto, kar umetnost pomeni samemu umetniku, ustvarjanje ustvarjalcu! (Prav zaradi tega razloga različne obsodbe, izrečene proti »umetnosti zaradi umetnosti« niso razumele in upoštevale, da je umetniku lahko resnično predvsem in edino pomembna *sama umetnost* in da na delo, ki ga je z muko in težavo ustvaril, ne more in mu ni treba gledati enako, kot nanj gledajo drugi, od zunaj, se pravi, sama družba . . .)

Zaradi vsega tega nastajajo vsem znane situacije, ko je politika *nezadovoljna* s kulturo, v kateri se vedno dogaja nekaj svojevrstnega in nepredvidenega, ali pa položaj, ko se kulturni predstavniki ne morejo »spraviti« s politiki in oponirajo — kadar je treba in kadar ni — *politiki kot taki*.

Prizadevanja, da bi prevladali antinomije te vrste, so dobro znana izkušnjam levih krogov in gibanj. Naj omenimo nekatera od njih. Čeprav je Lenin podedoval od Černiševskega in njegovih naslednikov močan občutek za družbeno *funkcijo* kulture in umetnosti, je vseeno spoznal, koliko je izključno *političen kriterij* v ocenjevanju kulturno-umetniškega delovanja nezadosten in enostranski, tako da je celo sugeriral, naj (1921!) ponatisnejo posamezne zgodbe, objavljene v emigraciji iz »*zelo talentirane knjižice*«

Arkadija Averčenko, »do besnila ogorčenega belogardejca«, iz dela, ki celo nosi naslov »Ducat nožev v hrbet revoluciji«.* Tudi Mao Ce Tung je pred prevzemom oblasti v znani »Razpravi o literaturi in umetnosti v Jenanu« (1942) poudarjal potrebo po tem, da je treba upoštevati tako kriterij o političnem kot o umetniškem: »Nemogoče je postaviti enačaj med politiko in umetnostjo kot med obćim pogledom na svet in ustvarjalno metodo. Zavračamo ne samo obstoj izključno političnega kriterija, abstraktnega in nespremenljivega, temveč tudi obstoj umetniško nespremenljivega in abstraktnega kriterija.«**

Ob številnih priložnostih pride do veljave (včasih usodno!) nerazumevanje posebnosti jezika (v širšem smislu besede), s katerim je izražen ustrezen pojav. Bistvena je, denimo, razlika med *politično izjavo*, ki kvalificira določeno resničnost, in med jezikom, ki v njem o tej isti resničnosti govore literatura, filozofija, literarna kritika ipd. Primer, ki ga bomo navedli, je plastična ilustracija za to trditev: na XX. kongresu KPSZ so bile, kot vemo, obsojene Stalinove »grobe kršitve« socialistične zakonitosti. Politični jezik tako izraža — v tem primeru z veliko mero revolucionarnega poguma — hudo in bridko resnico. Ko bosta isto resnico izražala literarni in umetniški jezik, bosta morala pokazati, kaj vse je bilo tako »grob« in kaj vse je neusmiljeno »razžalilo« sovjetskega človeka (in ne samo sovjetskega!), morala se bosta neposredno spustiti v tokove človeške občutljivosti in zavesti, se postaviti na raven ljudi, ki so trpeli zaradi te »grobosti«.

Ta dva različna jezika — prvi se po svoji naravi zoži na splošno ugotovitev določenih stvari v družbi, drugi pa te stvari občuteno predočuje in partikularizira — izražata dejansko isto resničnost, vendar pa prihajata v nasprotje in celo spopad eden z drugim. (Prav to pa je bistveno pripomoglo do primera Solženicin, čeprav ne samo to!)

Iz sorodnih razlogov nastajajo nesporazumi med kritiko, ki jo imenujemo *družbeno*, in med kritiko, izraženo v jeziku umetnosti. Z jezikom družbenopolitične kritike ali avtokritike je lahko priznati določene »napake«, »zmote«, »nepravilnosti pri delu«, kritizirati »vedenje« posameznikov, celo »odgovornih« in tistih »iz vodstva« . . ., kadar pa o istih stvareh in osebah spregovori literarno delo (ali kritika, ki je dolžna ustrezno umetniško delo ovrednotiti in spraviti v zvezo z resničnostjo, v katero to delo vpeljuje), je treba neposredno identificirati tudi, katere dejanske »napake« so bile storjene, kdo so resnični krivci in kateri so globlji razlogi, zaradi katerih je »nastala« krivda (npr. primitivizem, grobost, neznanje, nestrpnost ipd.). V takih primerih navadno leti zamera na umetniško delo, v katerem so take izpovedi (pa tudi na umetniško kritiko, ki ga vrednoti), češ da posplošujejo posamezne in nepomembne »primere«, da je »tendenciozno« ali »družbeno škodljivo«, pri tem pa se najpogosteje pozablja, da umetniško delo v svojem jeziku govori približno isto, kar je v svojem povedala družbena kritika . . .

Tudi filozofiji se pogosto podobno godí kot umetnosti. Politična obsodba grobih deformacij marksistično-leninistične teorije in prakse pod Stalinom (ali ždanovizem v umetnosti) je bila brez dvoma impozantno zgodovinsko dejanje (npr. leta 1948) v obračunu s stalinizmom v celoti. Ko pa je

* V. Lenin, Sočinenija, III. itd., zv. XXVII., str. 52.

** Citirano po francoskem prevodu, izdanem v Pekingu 1967, str. 57.

kritika vsega tistega, kar je deformirano v stalinistični teoriji in praksi, prenesena v *jezik filozofije*, tj., ko so narejene ustrezne analize in izpeljani zaključki, ki iz teh analiz izhajajo — nastajajo ob številnih priložnostih formulacije, ki z ostrino in analitičnostjo *svojega jezika* zlahka »vzmemirijo« ali celo »izzovejo« politiko in s tem vnašajo zmedo v odnose, ki jih je — navidezno ali resnično — *stabiliziral* jezik političnih izjav in dogovorov (npr. z neko drugo državo).

Primeri, ki smo jih navedli, kažejo, da niso postavljene pod vprašaj samo različne vrste govora, temveč tudi različne kvalitete sporočanja (in to različne ne samo po *stopnji*, ampak tudi po *naravi* izraženega): kolikor bolj je ta različnost samovoljno zmanjšana ali zelo izničena, toliko bolj se zožuje prostor kritičnega in umetniškega (in tudi filozofskega) raziskovanja.

Posamezna obdobja našega povojnega družbeno-kulturnega razvoja so, kot vemo, trpela tako zaradi lastnega siromaštva kot zaradi težavnosti splošnega položaja, v katerem je naša dežela krčevito iskala svoje mesto in pot. Te številne težave seveda niso mogle blagodejno vplivati na razvijanje večje stopnje kritičnosti v umetnosti, družbenih znanosti in na splošno v kulturi. Od srede petdesetih let naprej, po časih, v katerih je v naši umetniški situaciji prevladovala opredelitev, ki je izrecno postavljala na prvo mesto socialno »vsebinsko« del in pri tem zanemarjala vprašanje »forme« ter dajala prednost umetniški »tendenci« pred samo poetiko, po teh časih torej je kritika začela manifestirati poudarjeno željo, da bi »si oprala roke« pred družbenopolitičnim razsojanjem, in je tako prepustila to mučno nalogo v glavnem brezbarvnejšim in nepomembnejšim kritičkim dninarjem. V tem prepuščanju je bilo skritih — poleg vsega drugega, poleg pozitivnih naporov in poskusov posameznih kritikov — precej rekvizitov tradicionalistične kulture, precej že zastarelih *alibijev*.

Vendar pa vsi ti dejavniki ne morejo razložiti, zakaj je dobila takšne razsežnosti *nevklučenost* (ali *neangažiranost*, če kdo raje uporablja to besedo) kritike v odnosu do določenih zadev, ki so prepuščeni na milost in nemilost t. i. *družbeni kritiki*. Tu ne gre samo za svojevrsten (*konservativen*) odpor dela inteligence, temveč tudi za umik (ali onemogočenost) zaradi cele vrste drugih razlogov, ki so od njih nekateri bistveno povezani s samo naravo dela, o katerem govorimo . . .

Številni starejši kulturni delavci (zlasti tisti, ki so sodelovali v revoluciji) se pogosto sprašujejo, kako je mogoče, da se je sorazmerno majhna skupina *levih*, marksistično usmerjenih kritikov lahko tako polemično in ostro soočila s številnimi socialnimi in umetniškimi vprašanji med vojnama, danes pa, ko »držimo stvari v svojih rokah«, morajo s tistimi nezaželenimi posamezniki, ki »se motajo« po kulturi, obračunavati redki (in ne vedno najboljše izbrani) posamezniki, namesto da bi to delala (umišljena) močna fronta leve, marksistične, *naše* kritike. Treba je priznati, da takšno vprašanje ni neumestno. Vendar je nanj težko odgovoriti. Med številnimi motivi in določitvami, ki vplivajo na to, da se pomembnejši predstavniki kritike (*umetniške kritike* in umetnosti nasploh) neradi ali pa sploh nikakor *ne vključujejo* v obračunavanje s posameznimi stališči ali deli, ki so politično okvalificirana kot »družbeno neprimerna«, »reakcionarna« ipd., je treba skrajno resno upoštevati tudi naslednji razlog: jezik *kritike umetniškega dela* se skuša izogniti identifikaciji z jezikom *družbene kritike*, in to še toliko bolj, kadar ta družbena kritika zavzema v večji meri prevladujoč položaj v

družbi (v tem je bistvena razlika med današnjim trenutkom in trenutkom v naši *marksistični kritiki* med vojnama). *Umetniški govor kritike* se še zlasti izogiba identifikaciji tistega, kar je razumljeno kot *uradni govor*. Pri tem pa se samo razumevanje *uradnosti*, žal, v številnih primerih ni osvobodilo določenih podedovanih ali apriorističnih predstav o naravi tistega, kar je »uradno«, »na liniji«, »na dnevnem redu«. Seveda dobršen del vsega tega ne more biti zlahka in hitro prevladano in spremenjeno v zavesti: ne pozabimo na različne hipoteke (seveda tudi politične), ki so od nekdaj obremenjevale kulturo v celoti, tako da je kritični besedi že po tradiciji preostajal t. i. *eskapizem* kot stalna »začasna« rešitev.

Dokler se *družbenost* politike in *družbenost* kulture ne bosta oprli na nove temelje in se bolj preželi med seboj, kot se je to dogajalo doslej, in v oblikah, ki jih prej nismo poznali, bodo na tem področju brez dvoma še naprej »nekoristni« razkoraki in nepotrebni »nesporazumi« različne vrste in narave. Upamo lahko — utopijsko, a ne utopistično (čeprav je takó eno kot drugo mnogim med nami videti bolj ali manj naivno) — da bomo v prihodnosti *nove načine* kulturnega in družbenega življenja vse bolj raziskovali in preizkušali prek dialoga ustvarjalcev in kolektiva (ustvarjalnega kolektiva) in bo ta dialog, najverjetneje, ustvarjal vedno številnejše in raznovrstnejše alternative: tako socialne in kulturne izbore ter modele kot tudi literarne (umetniške v najširšem smislu) oblike in stile.

Bilo bi dobro, če za zdaj na nekaj podobnega — kot ideal — ne bi pozabili. Samo toliko . . .

Prevedel Jaša Zlobec



Janko
Kos

Slovenske literarne konstante (VI)

Zdi se, da nas na eno najznačilnejših konstant slovenske literature v polpreteklem času, morda pa tudi današnje dobe, opozarja vprašanje o deležu, ki so ga imele v njenem razvoju evropske literarne smeri. Tu ni misliti samó na dejstvo, da je sleherni teh smeri na Slovenskem spremenila svojo podobo, se podredila že dani, tradicionalni podlagi, prilagodila svoje evropske značilnosti posebnostim sloven-

skega socialnega in kulturnega prostora, s tem se pa marsikdaj močno oddaljila od evropskih izvirov. Zato je slovenska romantika najbrž nekoliko drugačna od angleške, nemške ali poljske, slovenski realizem kaže druge poteze od francoskega ali ruskega; vse to velja tudi za slovenski naturalizem, ekspressionizem in socialni realizem, navsezadnje pa najbrž tudi za sodobno avantgardno literaturo na Slovenskem, ko bi jo primerjali z enakimi smermi evropske ali svetovne literature.

Vse to je kajpak res in hkrati pomembno za razpoznavanje konstantnih lastnosti slovenskega literarnega razvoja. Vendar pa vprašanje o vplivu evropskih literarnih smeri na konstante slovenske literature ne meri samó na