

КРИТИЧЕСКА СМЪРТ И ВЪЗКРЕСЕНИЕ

(Бележки за западната критика през XX в.)

МИХАИЛ ВАСИЛЕВ

Предшните векове — XVIII и XIX — са известни като епохи в критиката. Подобни названия, твърдят историците на критиката като Рене Уелек, заслужава и нашето столетие. Критиката на XX в. е определяна като форма на модерната цивилизация. Тя излезе извън границите на Англия, Франция, Русия. Голямо значение доби в Италия, Испания. Критическата експанзия е съпроводена с предлагането на нови познания, на нови методи и критерии. Създава се и критика, която е повече реминисценция от старите познати критически мисли. Тя съществува в учебниците като посредник между автора и публиката. В тях наистина има импресионизъм и философия, и проявен вкус. Но това не е толкова осъдително, както мислят западните литератори, а просто е факт за жизнеспособността на историческата хуманитарна култура. И досега в западната критика, в която се развива дълбока морална и идейна криза, се проявява импресионистичен подход при исторически тълкувания и реалистични съждения. Така самият западен роман се развива в унисон с потребностите на рефлектиращите социални моменти. Цяла критика се създаде за социалния роман. Така че литературноисторическото мислене не е изчезнало. Тъкмо това мислене проличава в оценката на определени периоди. Чисто нови прояви в критиката на XX в. са марксистическата критика, психоаналитичната критика, лингвистичната и стилистична критика, критиката, която е резултат от антропологическата култура и учението на Юнг, новият формализъм, новата философска критика, вдъхновена от екзистенциализма. Безспорното голямо критическо завоевание е марксистическата критика. За нея буржоазните литератори пишат приблизително следното: марксистическата критика от вкус и теория се превръща в реалистична критика на XX в. Но ние на друго място ще охарактеризираме тази критика. В зрителното ни поле е изключително буржоазната критика на XX в. Важен момент в нейното съществуване е психоаналитичната критика. Тя се изгражда върху принципите на Фройд. Той смята, че артистът е подвластен на невроза, която е средство за творчески процес. Това състояние се сравнява с изпадането в колапс. Поетът е фантазьор с отворени очи. И може би затова за фройдистите неговата фантазия приема странно социално узаконяване. Тази фантазия се базира на комплексите на детството, които могат да се открият като символи в сънищата, в митологията, в приказките. По този начин литературата крие много свидетелства в подсъзнателния живот на писателя. Фройд се позовава на Едиповия комплекс, интерпретира „Хамлет“ и „Братя Карамазови“ като алегория на кръвосмесителната обич и на отцеубийството. Макар и психиатър, в списание „Въображение“ (1912—1938) той изследва как от подсъзнателното се ражда творческият образ.

И друг медик, д-р Юнг, прекарал много години в Торонто, пише статия „Едиповият комплекс като обяснение за мистерията на „Хамлет“ (1910). Фройдиистката критика търси символите на секса. В редица книги на критици, които не са фройдиисти, се

прилагат частично основните положения на психоанализата. Така в Англия Хербърт Рийд защитава Шели с постулатите на фройдистката психоанализа.

Отделен момент от развитието на критиката на ХХ в. представлява стилистичната критика. Тя взема на сериозно фразата, произнесена от Маларме, че поезията се пише не с идеи, а с думи. В Русия по времето на Първата световна война се създава общество за изучаване на поетичния език (ОПОЯЗ), от което излизат руските формалисти.

За формалистите поетичният език е деформирано обозначение, идещо от обикновения език. По тези причини те изучават предимно звуковете — характера на гласните, съгласните, ритъма, метриката. Придържат се към фонемите, изследвани от Ф. де Сосюр, Женевската школа и Трубецкой. Формалистите използват много термини от техниката и от статистиката. В Германия от страна на филолозите, занимаващи се с романски езици, излизат представителите на лингвистичната критика. Главен изразител на тази насока е А. К. Фослер (1872—1949). Той взема различни факти от Данте, Расин, испанската поезия, за да обоснове синтаксиса и стилистиката на индивидуалното творение, същината на Крочеанското отъждествяване на лингвистиката и естетиката.

Друг колос като Лео Шпитцер (1877—1960) използва за своята интерпретация на стила откритията на Фройд. Отначало изследва стила като възможност да очертае биографията на душата. По-късно структурно изследва стила. Стилът е видян като повърхност, в която се намира централният мотив, на който се базира всичко останало. Така се изключва подсъзнателното и изобщо личностното. Той работи върху малка скъла, концентрирайки се върху кратки пасажи.

От този метод излиза и Ерих Ауербах в „Мимезис“ (1936). В този труд той разглежда реализма от Омир до Пруст. Винаги разглежда стилистично отделните пасажи, за да ги обясни като рефлексии върху фона на литературната интелектуално-социална история. Неговата теория за реализма е особена и противоречива. За Ауербах реализмът е колкото инструмент за навлизане в политическата и социална действителност, толкова и екзистенциален смисъл. Немският тип стилистична критика се разпространява и в Испания. Така Дамасо Алонсо отъждествява критика и стилистика, но понякога напуска лингвистичния и стилистичния метод, за да прибегне до мистиката. В анализите си излиза от вкус, формиран под влиянието на барока и на Гонгора.

В атмосферата на англосаксонския свят лингвистичната и стилистична критика не е много на мода. Делението на литературна и стилистична критика е осезаемо. Английските критици са индиферентни към филологията. Но езиковедите от школата на Йейл се насочват от покойния Леонард Блъмфийлд повече към семиотиката за сметка на стилистиката и поетичния език. Те повече изследват емоционалния език в сравнение с научния език. Типичен пример е И. А. Ричардс (1893). В развитието на теорията за обозначенията той разграничава мисъл, тон, чувства и интуиция. В поезията извежда на преден план езика. В книгата си „Критическа практика“ (1928) анализира с такт различни случаи на неразбиране на поезията, използвавайки анонимни творби. Но той е далеч от света на естетическата оценка. Единствената цел на критика е типологическата характеристика, която е назована от него „координация на импулсите“, т. е. равновесие на предразположенията към изкуството. Артистът често е определян като лечител на ума, а изкуството — като терапия. То е средство за тонизиране на нервите. Той не е в състояние да изрази това по конкретен начин. Непрекъснато твърди, че изкуството изгражда религията като социална сила. За него не е важно дали поезията е добра, или лоша. Тя еднакво въвежда ред в душата. Тази теория е повече загрижена за неврологията. Тя всъщност парализира самата критика. Критикът прави разлика между поезията като структура и ума на читателя. Поезията е свободна от познание и от действителността. Поезията в своя максимум е обработена от митове, измислени от хората. Поезията се редуцира до въвеждането на ред в импулсите, до хигиенизирането на мозъка.

Друг англичанин като Уилям Емпсън (1906), развивайки емоционалната теория на Ричардс, уточнява идеята за еластичността и двусмислеността на поетичния език.

По-късно той заменя семиотичния анализ с идеи, почерпани от психоанализата и от марксизма. Неусетно напуска критическите предели на един особен вид анализи, които претендират за разгаряне на интелектуалния огън и на собственото словотворчество.

Като отделна тенденция в развитието на критиката някои разглеждат новия формализъм. Той възниква в Германия в края на XIX в. и в Англия от времето на Коулридж. Открито предпоставките за развитието му откриваме в поетиката на френския символизъм от края на миналия век. Този тип формализъм има директна отправна точка и от учението на Хегел и на Де Санктис. Новият формализъм вирее в сянката и на естетиката на Кроче.

Така се явява т. нар. нова критика в Америка и Англия. Тя е възобновяване на идеалистичната тенденция в нейните философски измерения, комбинирана с позитивистичен подход и утилитарната семиотика на Ричардс. Веднага ще споменем името на Бенедето Кроче (1866—1952). То доминира цели петдесет години в критиката и културата на Италия. Още в своята „Естетика“ от 1902 г. той определи изкуството като интерпретация и в същото време като определен израз. Изкуството за него не е физическа материя, а е въпрос на духа. Изкуството не е наслада, не е наука, не е философия, не е морал. Общото между Кроче и формализма е в защитата на изкуство за изкуството. В своята критика той обръща внимание на формата в смисъл на чувството, което доминира. Основни категории на критиката му са стил, символ, родове. За него творбата се изчерпва с интуицията и израза. Според Кроче творец, творба и читател са идентични. Целта на критиката е да посочи кое е поезия и кое не е. В основата на критическите му позиции е идеализмът. Кроче се вгълбява в техниката на изкуството. Макар че Крочианските схеми са изключени от литературната история, философия, психология, социология, стилистика, филология, италианската критика има по-особено положение. Тя притежава вкус, ерудация, ценностна система, но, от друга страна, по забележката на западните идеолози, системно не анализира текста. Изключения правят Де Робертис и Джанфранко Контини, които са отявлени антикрочианци. В Германия се възражда концепцията за органичността и символизма в поезията, белязани от френското влияние. Тук са и търсенията на Стефан Георге. Учениците му правят опит да създадат цялостна критическа система, основана на определени критерии и кредо. За тях всичко е инстинкт, интуиция. Поезията е мълния и пророкуване. Особено активен е Фредерик Дундолф (1880—1931). Истински ученик на Георге, той изучава влиянието на Шекспир върху немската литература и пише за Гьоте, тълкува личността на Гьоте като единство на живот и творчество. Осланя се на термините лирика, символизъм, алегория. Германия задълго е в традицията на концепцията за поезията като символизъм.

Големият критик-формалист във Франция е Пол Валери (1871—1943). Той строго отделя писателя от творбата и от читателя. Акцентува върху формалното разграничаване на емоциите от всякакви добавки и примеси и гледа на поезията като на царство на абсолютното. За него има дълбока бразда между творческия процес и творбата. Той се интересува предимно от творческия процес. Поезията за Валери не е сън, не е вдъхновение, а творческо съзидание. Поезията според него трябва да е чиста и напълно освободена от примеси, идеща от реалността, от личността, от емоциите. Тя е вселена, херметично затворена. Тя е непреводима. Звучите и знаците според него са тясно свързани и не позволяват да се разчленяват формата и съдържанието. Поезията черпи от езиковите ресурси — звукове, метрика и др. Поезията е техника, упражнение, игра, песен, очарование, магия. Валери е интересен за модерната поезика с верността си към чистото изображение и виждания, изключващи всякакви подправки. Вещност това са и търсенията на Елиът и на Рилке. Елиът е привърженик на формализма и символизма. Той решително променя вкуса и в същото време държи за традицията, като я нарича класика. Неговата теория за поезията започва с психологията на изграждането на поетиката. Поезията според Елиът не е спонтанен изблик на чувствата, не е израз на личността, но е една органичност, една безлична чувствителност, която приема унифицирането. Поезията е едно сътрудничество на интелекти,

чувство за намиране на предметния корелатив. У Елиът се срещат конфликти между класицизма и спонтанния вкус, които трябва да се развихрят в барока и символизма. Ортодоксално предвзет, той сякаш е осъден от своите два критерия — естетиката и религията. Той прави опити да възстанови единството с творбата, като се базира на формалистичната естетика.

Моменти от Елиът и Ричардс ефикасно се комбинират в работите на Франк Раймънд Лийвис (1895) и учените от списание „Скритини“ (1932—1953). Той е учен със свои съображения по въпросите и с устойчив дух. Лийвис предлага идеи, които са в несъгласие с Елиът. Той включва елементи от концепцията на Елиът и техниката на анализа, разработена от Ричардс. Лийвис се различава от горните критици по търсенето на определен моралистичен хуманизъм. Той разглежда текстовете с култивирана чувствителност, която служи на литературната история и теория. Той критикува комерсиализирането на литературния живот и защитава нуждата от кодекс, регламентиращ социалния ред, зрелостта, здравето, дисциплината. Той напуска словесното пространство, за да определи своеобразните емоции, които излъчват авторите. Критиката му е подчертано социална и морална. Тя открива съдържанието в езика върху моралността на формата.

Други критици като Джон Гробе, Рансън, Ален Тате, Криънт Брокс, Р. П. Уорън споделят основната позиция на Лийвис, който, макар и разполовен от Елиът и Ричардс, държи на своята чувствителност. Изброените критици твърдят, че поезията е не проста езикова вълна, а една особеност на познанието. Джон Рансън (1888) изтъква, че поезията започва в смисъл на своеобразен свят. Той пише: „Като науката, която редушира света с неговите типове и формули по един винаги сложен начин, обратно, изкуството наново пресъздава този свят в неговата пълнота и в конкретните му форми.“ За него истинската поезия е метафорична поезия. Тя е ново познание за света, което започва с метафората и ярко просветва в символите. Рансън акцентува върху тъканта на поезията, т. е. нейният аспект е дълбоко вътрешна завоалираност. Неслучайно той търси онова разцепление във вътрешността на творбата, което е всъщност между структурата и тъканта.

Ален Тате като Рансън брани поезията от науката. Науката е сбор от абстрактни понятия. Доброто изкуство според него произлиза от съюза на интелекта и чувствата и най-вече от напрежението между абстрактност и чувствителност. И други критици като Р. П. Блакмур (1904—1962), У. К. Умсъм (1907), Айвър Уинтърс в трактовката си застъпват тезата за органичност и символизъм в поезията.

Но новата критика според самите западни признания, чийто радиус на действие посредством интуицията е теория на поезията, бързо стига мъртвата точка. Причината е, че тя не отива по-далеч от сферата на инициалите. Нейният подбор на поети е тясно ограничен. Историческата перспектива на нейното развитие е слаба. Преизползувани са възможностите на лингвистиката. Но резултатите от изследванията на стила и метриката са понякога преобладаващо дилетантски. На естетската база липсва сигурна философска основа.

По-жизнена е митологическата критика. Тя възниква върху антропологията на културата и версиите на Юнг за подсъзнателното като колективен сбор от архетипове и първични образи. Юнг много предпазливо прилага теорията си в литературата. Неговият опит е използван в САЩ и Англия за откриване на човешки митове, на които се крепи литературната форма: баща, бог, пребиваване в ада, благосклонна смърт от всевишния и т. н. В Англия М. Бодкин прилага тази критика въз основа на творби като „Старият моряк“, „Безплодна земя“. Тези поеми се разглеждат като модификация на мита за възкръсването.

Като отделна линия в развитието на западноевропейската критика е и структуралистичната критика. Тя се ражда след Втората световна война в Германия и Франция. Екзистенциализмът, доминиращ във френските и немските интелектуални среди, е твърде скоро обречен на бавна смърт. Алфа и омега на тази критика е учението за отчуждението, страха и тревогата, враждебността между човека и ожесточения свят.

Основните ключови положения са развити от Мартин Хайдегер през 1927 г. Неговата концепция претендира за нов хуманизъм, който е твърде далеч от nihilизма на френските екзистенциалисти, отличаващи се с учението за абсурдността на човешкото битие. Влиянието му личи в критиката посредством използването на неговите термини и на тълкуването на времето чрез анализите на творчеството на Хьолдерлин и на Рилке. Немската структуралистична критика се изчерпва с разглеждането на текста. Тя се отказва от психологията, от географията, от социологията. Така Макс Конорел (1902—1944) разглежда поезията като автопознания. Емил Шайгер (1908) интерпретира времето като форма на поетично изображение, създавайки схеми на поетика, в която ролювете и по-скоро основните литературни видове — лирика, епос, трагедия са разделени по силата на концепцията на времето. С оглед трите измерения на времето лириката е изолирана в настоящето, епиката — в миналото, драмата е устремена в бъдещето. От своя страна Сартр — вождът на френските екзистенциалисти — е защитник на социалната мисия на изкуството. Но в съгласие с противоречивия си характер в книгата „Що е литература?“ прави страстна защита на метафизичната концепция за изкуството. За Сартр поезията се корени в непознаваемото на човешката психика. Френският философ твърди, че изкуството се съобразява не със света, какъвто е видян, но обратно — със света, какъвто е произлязъл от човешката свобода. По този начин напомня естетическите внушения на Шилер. За Сартр изобразяваният живот е подзрителен, защото той по своята природа е мрачен, несправедлив, ирационален и измамен. Тъкмо той се деформира при първия допир с абсурдното и с грешката на реалната екзистенция. Неподправената екзистенциалистична критика се развива независимо от Сартр, вземайки мотиви от символизма, сюрреализма и т. н. Пример е книгата „От Бодлер до сюрреализма“ (1935) на Марсел Реймонд. По-малко застъпва анализа на творбата на изкуството като откритие на особеното познание на екзистенциалните чувства на поета. Той успява да помогне за изграждане на мита модерна поезия, опирайки се на Бодлер.

Друг французин, Албер Бегуин (1901—1957), в книгата си „Романтични желания и откази“ (1939) се връща към сънищата на немските романтици, а по-късно визира Балзак, Нервал и Лотреамон от мистична католическа гледна точка. Критикът Жорж Пуле в своите етюди „Върху човешките времена“ (1950) анализира концепцията за времето от Монтен до Пруст. Най-вече чрез Морис Бланшо френската критика се опитва да определи литературата като размисъл за екзистенциалната самота, уединението и теорията на смъртта. Подкрепя тезите си с примери от творчеството на Маларме, Кафка, Рилке, Хьолдерлин.

Но самите западни литератори признават, че нито екзистенциалната критика, нито митологичната критика могат да проникнат в душата и в условията на човешката екзистенция. В това отношение те не стигат до никакво разрешение на литературно-теоретичните проблеми. С митологията и екзистенциализма критиката се връща към идентифициране на изкуството с философията или на изкуството с истината. Творбата на изкуството като естетическа същност е нахърнена от формалистите. Те игнорират чувствата, концепцията и философията на поетите. Формалистичната естетика е свързана не само с традициите на Кант, Хегел и с опита на френския символизъм, но има и опора в Де Санктис и Кроче. Очевидно тясното сътрудничество между лингвистика и стилистика застрашава самата природа на критиката.

Но макар и ограничени в западноевропейската критика, ние сме задължени да включим и Пражката школа, която е всъщност лингвистичният кръжок в Прага, основан в 1926 г. На Първата световна лингвистична конференция през 1928 г. широко се дискутират методите на Пражкия литературен кръжок, които са описани в трудовете на неговите членове, периодично публикувани във Франция, Германия и Англия. Кръжокът прави усилие да свърже литературата и естетиката. Така тази теория получава названието структурализъм през 1934 г. Терминът структурализъм в Чехословакия е технически термин, чужда дума, която не е свързана с конкретната теория, както в Англия. Терминът се среща у Мукаржовски („Глави из чешката поетика“ — 1948).

Самият термин структурализъм, който изразява собствена позиция, не е употребяван преди 1934 г. Теорията на тази критика изпреварва новата американска критика, семантиката на Карл Морис, концепцията за стила като обозначение на Уилям Уамсът. И досега се издават трудовете на Пражката школа върху естетиката, лингвистичната структура и стила. Централна фигура е Мукаржовски (1891). Той по времето на Шалдер, Новак, Фишер изследва стилистиката, поетиката и метриката. Отказва се от психологията като литературен метод. Той се мъчи да издигне значението на критическите анализи. Той е същърчен от Роман Якобсон, който идва в Прага през 1920 г. Но Мукаржовски изказва несъгласие с руските формалисти. При представянето теорията на прозата на Шкловски той подчертава неговия уклон да определя като форма всичко, което е съдържание на една творба на изкуството. С термините структура и структурализъм той избягва объркването на понятията, присъщо на руските формалисти. За него структурата се различава от вътрешната форма и също от термини като тоталност, сложност и т. н. Той пише: „Концепцията за структурата се базира върху унифицирането на всички позитивни отношения, които са свързани и са в хармония. — но всичко това посредством противоречия и конфликти.“ Тази идея е диалектически доказана. Руските формалисти са начинатели на един по-техничен, по-примитивен механичен начин на анализ. Чешкият учен е по-теоретичен и по-философски настроен. Той излиза от лингвистичната теория на Карл Бухлер и феноменологичната школа. Той отделя версификаторските типове, които са познати от поезията на Неруда и Връхлицки.

Сливането на техниката на анализа, принадлежащ на руските формалисти, с чисто систематично спекулативни положения е решителният момент, от който започва оригиналната теория на чешките учени. Специално Мукаржовски се изявява най-напред с труда „Някои отражения на естетиката в чешката поезия“ (1923). Тук все още използва психологическата трактовка. Така, от една страна, е традиционната борбеност на Неруда, от друга — невротата на Връхлицки. Чешкият учен се ръководи от мисълта, че естетическият анализ трябва да открие характера като естетически действаща функция. Но връзката на автора с вътрешния свят е безполезна. Може би затова общите различия между формата и съдържанието са неотразими. Ако сведем съдържанието до чувствата, образите и идеите, то езиковите елементи са формата. За него има разлика между елементите в творбата, които са естетически индиферентни (те се наричат материал) и начините, по които те стават естетически ефикасни вътре в творбата (наричат се форма). Формата е организация на този материал. Формата се изгражда и посредством деформацията. Деформирането означава обозначаване смяната на местата в материала. За пример се посочва поетичният език, който е в контраст с говоримия език. Обликът на поетичния език идва от метриката, напрежението в текста и от всички средства, които са поставени в системно разположение, за да бъдат хармонично организирани, така че от тях да се роди целостта на творбата, т. е. на структурата. Той определя модела на структурните изследвания, които представляват образци на звуци, на метрика, на композиция, оставящи следи в унифицираната образност. Така че той е чужд на онова разглеждане, което произлиза от психологията на творческата личност. В труда си „Феноменология и поетика“ (1931) отново защитава сътрудничеството между поетиката и лингвистиката, като се осланя на учението за фонемата. Той различава чисти елементи в творбата и фонетични елементи, които са интегрирани части от структурата. Това позволява да се изучава звучността във връзка с останалите части: граници на думата, ритъм (студията „Интонацията като фактор за поетичния ритъм“ — 1933). Внимание се отделя и на прозата, и по-скоро на естетическата техника. При Чапек се набляга на начина, по който се индивидуализират стилистичните моменти и персонажите. Те откриват доминантата, която дирижира другите части в структурата.

Руските формалисти се позоваваха на футуристите и защитаваха експресивния език. Мукаржовски особено се опира на Незвал. Той защитава поетичния език, брани идеята за поезия, която е свободна от логиката и социалната значимост. Заедно с Якоб-

сон в „История на руското версификаторство“ застъпва принципа за целостта, поддържана от ритма. Но споменатата история схематично е отвлечена. И когато се обръща към литературната история, той иска да открие новостите. Всяка творба за него променя или не променя посоката на еволюцията. Опитва се да конструира една литературна история, която да е реална, неутрална и валидна като система на текстове и антитези на еволюцията, т. е. история на изкуството без имена. Размишлявайки върху естетическата функция, нормата и стойността, той отново вижда простата концентрация на фактите, формализираното отношение вътре в творбата, разглеждайки го в йерархията от знаци.

Самата култура е разтворена в гигантска система от знаци. Така напуска дефиницията за естетически ценности. Той пише: „Творбата е взаимност от изключващи се естетически стойности и нищо друго.“ По-късно той подбира и други връзки за изучаване, като се опира на отношението на творбата с личността на артиста. Но това не трябва да се обърква с биографията или с екзистенциалната същност. Той пише и голяма студия под заглавие „Ролята на индивидуалността в литературната еволюция и изкуството и виждането на света.“ Затова говори, че изкуството се отнася към действителността с една отговорност на човешкото питане към живота. Той добавя: „Зависимостите и отношенията, реализирани в структурата на знаците, са проектирани върху действителността като техен терен.“ И той като Кроче търси универсалния ефект на изкуството в неговото отношение с действителността. По-късно в сферата на социалистическа Чехословакия той се отказва от намерението да помирява структурализма с марксизма. През 1951 г. пише: „Истинската наука е марксистическа. Структурализмът е един скрит, ожесточен идеализъм.“ Според него няма място за естетиката, която поддържа автономията на изкуството и брака с модернизма. В обемистия си труд „Чешка литература“ твърди, че критиката служи за строителството на социализма. В основата на критиката е народността.

Всъщност това са основни тенденции в развитието на западноевропейската критика. Те говорят за постоянно умиране на критиката, предизвикано от идеологическия страх и от насилието на психологията, лингвистиката, идеалистичната философия.

И въпреки това в самата буржоазна критика наблюдаваме отделно възкръсване. Причината е в наличието на все още верни на изкуството критици като Елиът, Ортега и Гасет, Томас Ман, Фр. Шалда, които продължават да гледат на критиката като на самосъзнание на самата литература. От друга страна, смъртта на буржоазната критика, бягаща от оценките, е възпрепятствувана и от съществуването на пронизаната от прометеевски дух марксистическа критика, която е истинската реалистична критика на ХХ в.

Докато буржоазната критика умира, нейният представител Елиът пише: „Критиката обаче е длъжна винаги да служи на определена цел, която, грубо казано, представлява тълкуване на произведенията на изкуството и възпитание на естетическия вкус. От това следва, че задачата на критиката е съвършено ясно определена: и едва ли е особено трудно да се установи отговаря ли работата на критика на тези изисквания и също така кои видове критика са полезни и кои — ненужни. Ако разгледаме проблема по-внимателно, ще видим, че критиката далеч не представлява просто и подредено поле за благодатна работа, откъдето плевелите веднага могат да се изскубят; тя по-скоро напомня на парк, където цяла неделя спорят заядливи оратори, без да успеят да установят какви са разногласията, за които спорят. Човек би предположил, че това е място за тях, колективен труд. Струва ни се, че критикът, за да оправдае своето съществуване, трябва да дисциплинира своите лични предразсъдъци и предразположения — слабости, от които никой не е лишен — и да изглади различията си със своите колеги в общия стремеж на истински явна преценка на произведенията.“

Непрекъснато умиране и частично възкръсване — ето пространството, в което се движи западната критика през ХХ в.