

Erich Kahler

Przeobrażenia nowoczesnej powieści

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/3, 231-239

1970

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ERICH KAHLER

PRZEOBRAŻENIA NOWOCZESNEJ POWIEŚCI

Ubiegłego lata — 29 sierpnia 1954 roku — w londyńskim „Observerze” ukazał się artykuł Harolda Nicolsona obwieszczający, że powieść umarła. Oświadczenie to pobudziło żywą dyskusję w następnych numerach „Observera”, dyskusję, która może z powodzeniem posłużyć za punkt wyjścia dla naszych dociekań. Ujawniła ona, nawet u tak wybitnych umysłowości, jak Harold Nicolson, Louis MacNeice, Philip Toynbee i Edwin Muir, poważne nieporozumienia co do koncepcji, sytuacji i funkcji powieści — uzasadnione poglądy oparte na błędnych przesłankach, kwestionowane i atakowane przy pomocy niesłusznych — moim zdaniem — argumentów.

Sir Harold utożsamia powieść z czystą i zwyczajną fikcją. Jest to według niego „opowieść” [*a story*] obejmująca zdarzenia i postaci, które, choć zmyślane, są podane w sposób wiarogodny”. Ten gatunek literacki pojawił się według niego dopiero w 1740 r. wraz z ogłoszeniem *Pameli* Richardsona i *Księżny de Clèves* (napisanej zresztą przeszło pół wieku wcześniej, w 1678 roku). Nie stanowi zatem „trwałej formy ekspresji literackiej, lecz jest tylko przemijającą reakcją na określone warunki”. Warunki takie występują w okresie, „kiedy cywilizacji nie zagrażają żadne poważne wstrząsy zewnętrzne ani wewnętrzne”. „Wówczas właśnie — wywodzi Harold Nicolson — grupka utalentowanych ludzi, znudzonych panującą monotonią, tworzy powieść, która jest bądź ucieczką

[Erich Kahler (ur. 14 X 1895 w Pradze) — profesor historii literatury niemieckiej. Studiował w Wiedniu, wykładał na różnych uniwersytetach w Niemczech i Stanach Zjednoczonych, ostatnio w Princeton University, członek korespondent niemieckiej Akademii für Sprache und Dichtung. Autor różnych prac z zakresu filozofii kultury i literatury porównawczej, pisarz. Ważniejsze publikacje: *Der deutsche Charakter in der Geschichte Europas* 1937; *Man and Measure*, 1943; *The Tower and the Abyss*, 1956; *The Inquiry into the Transformation of the Individual*, 1937; *The Meaning of History*, 1964.

Przekład według wyd.: Erich Kahler, *The Transformation of Modern Fiction*. „Comparative Literature” R. 7, 1955, nr 2, s. 121—128].

w rzeczywistość bardziej podniecającą i awanturniczą, bądź środkiem propagandy społecznej, religijnej lub etycznej”. Dziś natomiast „rzeczywistość stała się o tyle bardziej zaskakująca od fikcji, że tracimy nie tylko zdolność, ale także chęć zdumiewania się”. A zatem powieść jest martwa.

Wady takiego wnioskowania są zupełnie oczywiste. Przede wszystkim wydaje mi się bardzo wątpliwe, czy w ogóle istnieje coś w rodzaju trwałej formy ekspresji literackiej, chyba że będziemy brali pod uwagę tylko cechy najbardziej powierzchowne. Jeżeli mamy podciągnąć pod tę samą kategorię anakreontyki i ody safickie co *Cztery kwartety* Eliota czy poezję E. E. Cummingsa albo np. wiersz Mallarmégo, to dlaczego nie zaliczyć do sztuki powieściowej w rozumieniu Harolda Nicolsona niektórych opowieści hellenistycznych, jak *Apoloniusz z Tyru*, noweli renesansowej i *Amadisa z Galii*, nie mówiąc już o *Don Kichocie*, *Simplicissimusie* Grimmelshausena czy *Manon Lescaut*. Wszystkie one zostały napisane przed r. 1740, znakomicie pasują do definicji Harolda Nicolsona, ale nie zostały nawet wspomniane przez dyskutantów z „Observera”. I, rzecz nie mniej ważna, trudno chyba wyobrazić sobie okres historyczny mniej idylliczny niż ten, który rozpoczął się w połowie XVIII stulecia i objął rewolucję francuską i amerykańską, rewolucję przemysłową, wojny napoleońskie i wynikłe z nich wstrząsy w całej Europie.

Nie po to jednakże przytoczyłem tezę sir Harolda, aby ją zbijać, ale dla ziarna prawdy, które zawiera. Powieść rzeczywiście osiągnęła moment krytyczny. Spróbuję określić tę sytuację.

Jeżeli chcemy ustalić różnicę między powieścią nowożytną a wszelką dawniejszą twórczością fabularną, powinniśmy, moim zdaniem, sięgnąć w XVI wiek. Podczas gdy do tego okresu i jeszcze w noweli włoskiej (*Novellino*, Sacchetti, Boccaccio, Bandello, Straparola) bodźcem do pisania prozy fabularnej i gwarantem jej oddźwięku była po prostu zwykła nowość, relacja o pojedynczym zdumiewającym wydarzeniu, czysta anegdota sama w sobie, pozbawiona wszelkich ogólniejszych konotacji, to opowieści rycerskie, ukazujące się masowo u schyłku renesansu, tworzone i czytano dla ogólniejszego sensu — nie tylko dla zdumiewających pojedynczych wydarzeń samych w sobie, ale też dla niezwykłego, pełnego przygód życia, które te wydarzenia implikowały, życia przeciwstawnego rosnącej uniformizacji nowej cywilizacji miejskiej i biurokratycznym rządóm metropolii. Z tego właśnie początkowego przeciwstawienia dwu form i typów społecznych — mieszczanina zamkniętego w granicach nowego, kolektywnego porządku i kolektywnej etyki, i rycerza błakającego się po swoim dzikim i barwnym świecie heroicznej miłości i niezwykłych przygód — z tego właśnie początkowego napięcia powstaje sytuacja romantyczna, sytuacja, w której opowieść pozwala

mieszczuchowi na imaginacyjną ucieczkę od stabilizacji dnia powszedniego i na zastępcze zaspokajanie tłumionych tęsknot. Spadkobierczynią powieści rycerskiej jest powieść łotrzykowska, powieść grozy, powieść podróżnicza i wreszcie nasza współczesna powieść kryminalna — gdyż przygodę nowoczesnej cywilizacji stanowi zbrodnia. Wszystkie te gatunki narracji służą temu samemu celowi, ucieczce i zastępczym emocjom, i mimo całej dziwności naszego życia rzeczywistego popyt na powieści kryminalne nie zdaje się w ostatnich czasach wydatnie zmniejszać.

Powieść rycerska zatem, nawet w swojej najprymitywniejszej skomercjalizowanej postaci i mimo że opierała się na tłumionych popędach, komunikowała nieco więcej niż pojedyncze wydarzenia; przekazywała ogólny klimat i atmosferę, doświadczenie życiowe odmienne od poprzedniej rzeczywistości, a przez to — pośrednio — przynajmniej na półświadome wyobrażenie o d m i a n y losu ludzkiego i, koniec końcem, rosnącą świadomość, że istnieje coś takiego, jak właściwy każdej epoce moralny i społeczny los człowieka. Takiej świadomości daje otwarcie wyraz pierwsze dzieło sztuki, które możemy nazwać nowożytną powieścią, *Don Kichot*.

W moim przekonaniu od wszelkich poprzednich form narracyjnych odróżnia powieść ta właśnie doniosła cecha, że jednostkowa fabuła [*individual story*] niesie tu więcej niż tylko jedno znaczenie, że powieść przy jej pomocy ukazuje ogólną kondycję ludzkiej istoty. Inaczej mówiąc, czynnikiem, który z anegdoty przekształca fabułę w powieść, jest znaczenie symboliczne.

Ta symboliczność, zespolenie jednostkowej opowieści ze znaczeniem ogólnoludzkim, przenika całą wielką tradycję powieści europejskiej i amerykańskiej od XVI stulecia po koniec XIX, a nawet później: od *Don Kichota* i *Simplicissimusa* poprzez okres rozkwitu powieści angielskiej, Rousseau i *Wertera* Goethego, Choderlosa de Laclos i francuskich romantyków, do Stendhala, Balzaka, Dickensa, Flauberta, Jane Austen, Henry Jamesa, Josepha Conrada i E. M. Forstera, do Jean-Paula i Gottfrieda Kellera, do wielkich Rosjan i Skandynawów, do *Moby Dick* i *Szkarłatnej litery*.

Wszystkie wielkie powieści tego okresu relacjonują jednostkowe historie, zdarzenia i stosunki z kręgu życia jednostki; wszystkie zawierają zmyślane, fikcyjne postaci i wypadki, wszystkie zatem są „fikcją” w stopniu o wiele większym niż wcześniejsze utwory fabularne, które często mówiły o prawdziwych zdarzeniach. Skoro powieść prawdziwie artystyczna poprzez medium jednostkowej historii wyraża treści o znaczeniu ogólnoludzkim, m u s i nieodwołalnie być fikcją; autor jest zmuszony rozważnie dobierać postaci i okoliczności, tak aby najbardziej jasno i dobitnie ilustrowały kondycję człowieka jego epoki. Powieść jest ściśle

związana z symboliczną wartością i pojemnością jednostkowej historii, historii zdarzeń i stosunków w skali jednego życia.

Wielka chwila powieści nadchodzi, kiedy życiem ludzi rządzą związki osobiste, albo lepiej: gdy decydujące sprawy świata zależą całkowicie lub głównie od decyzji jednostek lub stosunków między jednostkami — monarchami absolutnymi, książętami, mężami stanu, indywidualnymi przedsiębiorcami — a taki właśnie charakter ma okres między XVI a XIX wiekiem. W okresie kiedy najdonioślejsze zdarzenia dokonują się w sferze jednostek albo między jednostkami i, odpowiednio, kiedy pojedynczy ludzie i stosunki reprezentują sprawy o znaczeniu światowym — w okresie tym badanie indywidualnych charakterów i losów było sprawą pierwszej wagi i miało niezwykle wielką wartość symboliczną; to samo odnosi się do sztuk plastycznych, wtedy właśnie obserwujemy wielki rozwój portretu: od Cloueta, Tycjana, Dürera, Holbeina i Velázqueza przez portrecistów holenderskich i angielskich aż do impresjonistów francuskich.

Jednakże u schyłku XIX w. zachodzi zasadnicza zmiana w społecznej i psychicznej sytuacji człowieka. Uprzemysłowienie i produkcja masowa, technicyzacja, unaukowanie i biurokratyzacja procesów życiowych, demokratyzacja — czy, powiedzmy skromniej, upolitycznienie — mas, wszystko to dokonało się na wielką skalę, w wyniku czego życie człowieka, kondycja człowieka stawała się coraz mniej zależna od pojedynczych osobistości i indywidualnych decyzji, a coraz bardziej od wielkich procesów masowych i technicznych. Obecnie decydujące zdarzenia rozgrywają się w sferze ponadindywidualnej i jednostka z jej jednostkowym losem albo jest zredukowana do czysto jednostkowej, prywatnej, oderwanej wyjątkowości, pozbawionej przez to większej wartości reprezentatywnej, a więc symbolicznej, albo też w stopniu, w jakim jest reprezentatywna, staje się natychmiast typowym, sklasyfikowanym naukowo, statystycznym przypadkiem. Jej dzieje osobiste stały się opisem przypadku klinicznego.

Wszystko to wywarło najgłębszy wpływ na formy artystyczne. Artysta, będąc sejsmografem (aby posłużyć się określeniem Hugo von Hofmannsthal), antycypując, przewidując potencjalną rzeczywistość, i z natury swojej zainteresowany badaniem ludzkiej kondycji — artysta zatem zarejestrował zmianę sytuacji, zanim doszła do ogólnej świadomości, zarejestrował ją nawet przez swą technikę, przez ewolucję swojej wrażliwości i środków wyrazu. Domena powieści powiększyła się wielostronnie, ogarnęła nowe dziedziny społeczne i nowe głębie psychiczne. Eksperymentalne powieści Zoli oraz *Wojna i pokój* Tolstoja w różny sposób ujawniają zwrot prozy fabularnej ku zbiorowości. (Tendencja ta zarysowała się już wcześniej, w dygresjach socjologicznych Balzaka i Dickensa).

Zarówno Zola w swoim usiłowaniu unaukowienia powieści, jak i Tołstoj, rozwijając historyczną panoramę wielkich wydarzeń z życia narodu i ukazując jego wszystkie warstwy społeczne, zajmują się nie tyle już indywidualnymi losami jako takimi, co związkami i współzależnością zdarzeń indywidualnych i zbiorowych. Gdy porównamy obraz wojen napoleońskich w *Pustelni parmeńskiej* (1839) z takim samym obrazem w *Wojnie i pokoju* (1866), dostrzeżemy wzrastającą rolę, jaką grupy społeczne odegrały w wielkiej powieści Tołstoja.

U schyłku stulecia i później weszły w modę opowieści przedstawiające dzieje rodziny, a szczególnie jej upadek, jak np. *Buddenbrookowie* Tomasa Manna i *Saga rodu Forsytów* Galsworthy'ego. Obecnie tendencja kolektywistyczna wydała cały nowy gatunek, który można nazwać powieścią reportażową, za pomocą środków powieściowych przedstawiającą katastrofy, wydarzenia zbiorowe i całe środowiska. Należą tu takie utwory, jak *Nadzy i martwi* Normana Mailera i *Stąd do wieczności* Jamesa Jonesa w Ameryce, *Les Jours de notre mort* Davida Rousseta i *Uranus* Marcela Aymé we Francji, *Stalingrad* Plieviera i *Galeere* Brunona Wenera w Niemczech czy *Fontamara* Silonego we Włoszech.

Ta sama tendencja uwydatnia się w odwrotny sposób w opowieściach przedstawiających samotność i zagubienie jednostki lub jej rozpaczliwą kapitulację wobec bezlitośnie przytłaczających norm grupowych (należą tu utwory J. D. Salingera, *Buszujący w zbożu* i *Dziewięć opowiadań*, *Dangling Man* Saula Bellowa, *Outsider* Richarda Wrighta, *Invisible Man* Ralfa Ellisona); inne zajmują się sondażem ludzkiego zachowania w krańcowych, patologicznych sytuacjach — pijaństwo (*Lost Weekend* Charlesa Jacksona), ślepieniecie (*Der Blinde* Waltera Jensa), utrata pamięci (*Kimmerische Fahrt* Wenera Warsinsky'ego) — lub wynajdują dziwaczne i koszarne sytuacje psychiczne, jak powieści Julien Greena i Jean Geneta czy nowele Jean Stafford *The Present* i *Country Love Story*. (*Szklana menażeria* i *Tramwaj zwany pożądaniem* Tennessee Williamsa, traktujące o podobnych przypadkach granicznych, stanowią analogiczny kierunek w dramacie.)

Tego rodzaju eksperymenty należą jednakże częściowo do innego kierunku rozwojowego — może jeszcze płodniejszego z artystycznego i ludzkiego punktu widzenia — który w tym samym stopniu co tendencja kolektywistyczna pomniejsza znaczenie opowieści o jednostce. Polega on na odsłanianiu podziemnej strefy ludzkiej psychiki, co stopniowo zacieśnia zakres świadomego ja, i na ukazywaniu, że ego pozostaje pod wpływem nieopanowanych dążeń podświadomości.

Możemy wyróżnić różne stadia owego analitycznego przenikania w podindywidualną sferę psychiki. Na pierwszym etapie osiągnięto poziom jednostkowej podświadomości i zaczęto rozkładać jedność i spo-

istość psychiki, zmieniając ją w kłębowisko kompleksów, pożądań i asocjacyjnych retrospekcji. Etap ten można utożsamiać z psychoanalizą w znaczeniu freudowskim, co nie znaczy, żeby we wszystkich wypadkach wiązał się z tym kierunkiem psychologii. Niektóre odkrycia Freuda wyprzedził Nietzsche i William James, a wielcy Rosjanie, Tołstoj i Dostojewski, na długo przed Freudem zagłębili się w podświadomości, nie nazywając jej w ten sposób. Marcel Proust, który zapewne nie znał Freuda rozpoczynając pisanie *W poszukiwaniu straconego czasu*, mówił o swoim dziele jako o „cyklu powieści o Podświadomym”. To przetrząsanie indywidualnej podświadomości dało początek nowym technikom powieściowym, technice „strumienia świadomości” i technice „monologu wewnętrznego”. Owe techniki poza tym, że przebijają dno naszej świadomości, na którym spoczywała dotychczas z ufnością nasza psychika, spowodowały inny przełom o jeszcze donioślejszych konsekwencjach — zniszczyły pozornie niewzruszone podstawy chronologicznego układu czasu. Nowy czas, czas doświadczenia wewnętrznego, zaczął wykluwać się wewnątrz czasu zdarzeń zewnętrznych. Ten nowy rodzaj czasu nie ma określonej struktury — obszary, na które się rozszerza, są w praktyce nieograniczone. Nie można go mierzyć przy pomocy czasu ułożonego chronologicznie, skoro, jak wiemy, pięćminutowy sen może objąć przeciąg całego życia. I na odwrót, mamy opasłe tomy — jak wielkie epepeje Joyce’a, *Pani Dalloway* Virginii Woolf, *Lotta w Weimarze* Tomasza Manna, *Śmierć Wergilego* Hermanna Brocha — wypełnione zdarzeniami jednego lub dwu dni. Odkrycie nieograniczoności doświadczenia ludzkiego wytworzyło szczególnie niepokój czy zawrót głowy, uczucie, które Klarysa Virginii Woolf wyraziła słowami: „Nawet jeden dzień życia jest czymś bardzo niebezpiecznym”.

Jednakże to przetrząsanie jednostkowej podświadomości było tylko pierwszym krokiem w uporczywym penetrowaniu zachwianych podstaw ludzkiej psychiki. Następne uderzenie sięgnęło jeszcze głębiej, do pokładu, który szwajcarski psycholog C. G. Jung nazwał „zbiorową podświadomością”, sferą, w której powracają mityczne archetypy. Za przykłady mogą służyć pod pewnym względem *Ulisses* i *Finnegans Wake* Joyce’a oraz *Józef i jego bracia* Tomasza Manna.

W trzeciej fazie powieść osiągnęła ostateczne ponadosobowe granice ludzkiej kondycji, nieogarnioną sferę czystej ludzkiej egzystencji. Owo nowe przeżycie, dzięki któremu dokonał się ten postęp, przeżycie egzystencjalne [*existentialist experience*], można dostrzec znacznie wcześniej niż poszukiwania Sartre’a, Camusa i Malraux; ujawniło się ono po raz pierwszy na samym początku naszego stulecia, gdy Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil i Rainer Maria Rilke (w *Malte*) opisali to niepokojące zjawisko psychiczne.

Jednak najbardziej ambitnym pociągnięciem nowoczesnej powieści była nie tylko próba ujęcia współczesnego człowieka w nowych społecznych i psychologicznych wymiarach, ale również koncentryczny wysiłek zmierzający do odtworzenia całej scenerii naszego świata w jego wielowymiarowej perspektywie i usytuowania w niej człowieka. Tutaj człowiek traci całkowicie swoją uchwytą i niepowtarzalną tożsamość. Jednostkowy bohater i jednostkowa historia osiągają charakter ogólny, tzn. symbol przekształca się w typ lub model. Między symbolem a typem istnieje zasadnicza różnica. Symbol wywodzi się niejako z dołu, od jednostki, która, pozostając na wskroś jednostkowa, wyraża jednak *implicite* coś ogólnoludzkiego. Typ natomiast jest modelem zaczerpniętym z góry, wyprowadzonym z kategorii ogólnych, z klasyfikacji, z abstrakcji, których jest wcieleniem i personifikacją.

Dlatego też niektórzy współcześni powieściopisarze, aby w odniesieniu do człowieka uistotnić swoją opowieść i jej bohaterów, uczynić ją bardziej reprezentatywną dla kondycji współczesnego człowieka, uciekają się albo do typizacji, albo do powielania i nasilania symboli, tworzą konstrukcję i syntezę różnorodnych pokładów symbolicznych. Pojedyncza warstwa symboliczna, przedstawianie poprzez jednostkowych, zwyczajnych, realistycznych bohaterów, nie wystarcza już do ukazania złożoności naszej ludzkiej kondycji. Autor musi zatem tworzyć postaci i akcje syntetyczne, zdolne do jednoczesnego wyrażania różnych wątków i różnych poziomów zdarzeń. Stąd pochodzi przeładowanie układami symbolicznymi takich dzieł, jak powieści Joyce'a, *Falszerze* Gide'a, *Doktor Faustus* Tomasza Manna, *Człowiek bez właściwości* Musila i *Śmierć Wergilego* Brocha. W powieściach tych narodziła się fabuła wielopłaszczyznowa i wielowątkowa.

Końcowym efektem tego rozwoju jest przypowieść, opowieść, która od początku rozwija się na poziomie abstrakcyjnym, wydestylowanym, pozbawionym określonych cech czasowych, przestrzennych i indywidualnych — opowieść, która przedstawia naszą ludzką kondycję w sposób bezpośrednio ponadindywidualny, nie tracąc jednak swojej ludzkiej intensywności i ostrości. Taki charakter mają opowiadania Kafki. (Już *Pokrewieństwa z wyboru* i *Wilhelm Meister* Goethego były przypowieściami.)

Julian Stendhala, Emma Bovary Flauberta i John Marcher Henry Jamesa są postaciami symbolicznymi. Babbitt Sinclaira Lewisa jest typem. Stefan Dedalus i Leopold Bloom Joyce'a, Adrian Leverkühn Tomasza Manna, Ulrich Musila i Lazarus Belfontaine Elżbiety Langässer (z powieści *Das unauslöschliche Siegel*) to postaci syntetyczne. Wreszcie Józef K. Kafki i Molloy Becketta są postaciami parabolicznymi.

Jeżeli zatem utożsamimy powieść z fikcją, to rzeczywiście mamy do czynienia ze schyłkiem powieści. To, co pozostało z fikcji w najdoskonalszych dziełach epickich naszych czasów, to co najwyżej elementarna sposobność do przenikliwych badań sytuacji człowieka. Rzeczywistość, nowa rzeczywistość, ustawicznie wlewa się do powieści różnymi kanałami — poprzez opisy różnych procesów naukowych, społecznych i technicznych, których nie da się uniknąć, poprzez technikę montażową, przez analizę psychologiczną i patologiczną oraz zapuszczanie się w dziedzinę niezwykle skomplikowanych przeżyć wewnętrznych. Nawet utwory największego z żyjących i jednego z największych w ogóle pisarzy amerykańskich, Williama Faulknera, choć w zasadzie należą do prozy fabularnej, są tak przeładowane komplikacjami psychicznymi, że element fikcyjny traci w nich niemal wszelkie znaczenie.

Wszystko to nastąpiło po prostu z konieczności. Nie można tego przypisywać — jak się często utrzymuje — brakowi wielkich pisarzy — XX w. obfituje w talenty powieściowe. Któż mógłby poważnie odmówić takim autorom, jak James Joyce, Virginia Woolf, André Gide, Tomasz Mann, Franz Kafka, wyobraźni, pomysłowości i umiejętności koniecznych do stworzenia fikcyjnej fabuły? Nie możemy też obwiniać powieściopisarzy, co najwidoczniej czyni Louis MacNeice, o niedbalstwo formalne — chyba nigdy dawniej troska o formę nie była tak przemożna, jak u wielkich prozaików naszego stulecia. Pochodzi to stąd, że dla wyrażenia nowej wizji muszą powstać nowe formy. Formy tradycyjne nie są żadną świętością. Posiadały wartość zależnie od tego, jak długo i w jakim stopniu wyrażały rzeczywistość swojej epoki. To nie wizja musi się stosować do gotowych form, ale forma jest uległym tworem wizji.

• Ta właśnie szczególna podatność, zdolność do ekspansji i dostosowania się do każdej wizji, uczyniła z powieści naczelną formę literacką ostatnich stu lat. Dramat, z uwagi na liczne ograniczenia — akcję, dialog, bezpośrednią zmysłową wizualność, czas i przestrzeń przedstawienia teatralnego — jest z konieczności skrępowany w swoich usiłowaniach dotarcia do nowoczesnego człowieka w jego nowych wymiarach. Nawet film, mimo iż zdolny jest przenieść konwencję dramatyczną na epicką i połączyć w ten sposób cechy dramatu i powieści, zachowuje pewne ograniczenia właściwe dramatowi. -

Nie należy jednak trzymać się z uporem starych pojęć. Zaczynają się wyłaniać nowe formy, nowe kombinacje, nowe gatunki, które przekazują nam nową rzeczywistość, jaka domaga się ujawnienia. Trudno przewidzieć, jakie będą te formy. Jestem tylko przekonany, że osiągnięta zostanie nowa sfera jeszcze bardziej wszechstronnej prezentacji, odzwierciedlająca z pewnością potrzebę prawdziwie ludzkiej społeczności, a więc, że w pewien sposób zbiegną się ze sobą formy artystyczne i naukowe.

Na początku XIX stulecia niemiecki romantyk, Fryderyk Schlegel, przewidział taką ewolucję. A przed stu laty, 24 kwietnia 1852 roku, Flaubert napisał w liście do Luizy Colet:

Le temps est passé du Beau. L'humanité, quitte à y revenir, n'en a que faire pour le quart d'heure. Plus il ira, plus l'Art sera scientifique, de même que la science deviendra artistique. Tous deux se rejoindront au sommet après s'être séparés à la base. Aucune pensée humaine ne peut prévoir maintenant à quels éblouissants soleils psychiques écloront les oeuvres de l'avenir. En attendant, nous sommes dans un corridor plein d'ombre; nous tâtonnons dans les ténèbres. Nous manquons de levier (...). De la foule à nous, aucun lien. Tant pis pour la foule, tant pis pour nous surtout.

[Czas Piękna minął Ludzkość, nawet gdyby miała doń powrócić, to nie na dłużej niż na kwadrans. Im bardziej się on ulatnia, tym Sztuka staje się bardziej naukowa, tak samo jak nauka staje się artystyczna. Łączą się one u szczytu, będąc rozdzielone u podstaw. Żadna myśl ludzka nie odgadnie, jakimi olśniewającymi psychicznymi słońcami zabłyszczą dzieła przyszłości. Wyczekując, trwamy w korytarzu pełnym mroku. Tkwimy w ciemnościach. Drażek umyka naszym rękom (...). Między tłumem a nami — żadnej więzi. Tym gorzej dla tłumy, tym gorzej przede wszystkim dla nas.]

Przełożył Ignacy Sieradzki