

Symbolizm w teatrze Maeterlincka i Debussy'ego.

O *Pelleasie i Melisandzie*

Katarzyna Lisiecka

O sztuce przełomu wieków nie sposób pisać z dystansem. Być może sama materia dzieł symbolistycznych – temat, aura, intencja – jest na tyle nieuchwytna, że mimowolnie realizujemy artystyczny postulat ich twórców, by o sprawach dotyczących sztuki mówić językiem wieloznacznym, metaforycznym, czy poetyckim wreszcie. Niejednokrotnie przesądza to o dodatkowych walorach tekstu, częściej niestety sprowadza na manowce „mgławicowych” interpretacji. Stefan Jarociński, pisząc o symbolizmie Debussy’ego, całe szczęście potrafił zachować złotą miarę stylu i o ile pojawiały się w jego studiach „poetyckie” fragmenty, o tyle zawsze stanowiły one obrazową ilustrację wcześniej jasno wyłożonej i dogłębnie omówionej tezy. Oto jeden z przykładów takiej precyzji połączonej z metaforycznym stylem wypowiedzi:

„Prawdziwym motorem, który porusza symbolistów, było poczucie przełomu, zachodzenia zmian w naszym widzeniu świata (...), poczucie, że chwieją się reguły kartezjańskiego myślenia i trzeba przygotować doświadczenie ludzkie do przyjęcia nowych metod i reguł. Tę napędową siłę nie jest trudno dojrzeć w ich wypowiedziach, trzeba ją tylko wydobyć spod grubej niekiedy warstwy frazeologii metafizycznej.”¹

Powyższy cytat, będący jedną z wielu definicji symbolizmu, można potraktować jako metodologiczną wskazówkę, pozwalającą raz jeszcze – niejako przedłużając rozważania wypływające z inspiracji Jarocińskiego – przyjrzeć się bliżej fenomenowi sztuki przełomu wieków. Kluczowe w przywołanym fragmencie wydaje się przede wszystkim zwrócenie uwagi na świadomość artystów epoki *fin de siècle* co do wyjątkowego charakteru ich sztuki, jak również – co niezwykle istotne – wypływająca z badawczego dystansu wskazówka, by „spod grubej warstwy frazeologii metafizycznej” (a więc w pewnym sensie nie zważając na poetycką formę) wydobywać z wypowiedzi tych artystów to, co rzeczywiście ważne i odkrywcze dla symbolistycznej koncepcji sztuki. Odwołując się do ustaleń Jarocińskiego – a tym samym do obecnych w jego studium ogólnie przyjętych założeń dotyczących sztuki modernistycznej – postaram

¹ Stefan Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1966, s. 5.

się zrealizować powyższy postulat stawiając za cel: doprecyzowanie ujęcia problemu symbolistycznych przesłanek „*Peleasa i Melisandy*” Maeterlincka i Debussy’ego.

Jednym z podstawowych założeń sztuki przełomu wieków było zdefiniowanie jej nowych celów i zadań. Odtąd nie miała ona bawić, wzruszać, pouczać, ani naśladować rzeczywistości zgodnie z tradycyjną koncepcją *mimesis*, nie miała być także łatwą rozrywką dla mieszczańskiego odbiorcy. Za pomocą dzieł sztuki artysta – dając ujście nieokreślonej tęsknocie – pragnął uświadomić, wskazać, zasugerować istnienie pozazmysłowej sfery rzeczywistości, do której – zdaniem ówczesnych artystów – człowiek dawno utracił dostęp. W ramach tych skrótowo zarysowanych założeń mieści się symbolistyczna koncepcja sztuki, wypracowywana w tym czasie zarówno na gruncie poezji i malarstwa, jak również muzyki i teatru.

Szczególnie próba stworzenia nowego języka poetyckiego była inspirującym zjawiskiem dla ówczesnych działań artystycznych. Cechą wspólną podejmowanych na tym polu eksperymentów było poszerzenie możliwości przekazu języka poetyckiego, wyjście poza jego semantyczną warstwę, by w ten sposób – zgodnie z teorią sugestii Mallarmégo – przenieść funkcję poetycką z poziomu słów na poziom intencji sugerowanych przez inne, możliwie szeroko pojmowane, warstwy dzieła: jego rytm, melodię, pola skojarzeń, linii, obrazów i ukrytych znaczeń.

Jak wiadomo, ważnym punktem odniesienia dla tych poszukiwań w obrębie nowego języka sztuki poetyckiej była muzyka wraz z charakteryzującą ją niejako z założenia asemantycznością. Także w dziedzinie malarstwa skojarzenia muzyczne stanowiły istotną propozycję i formę ujmowania programu artystycznego. Za Jarocińskim można więc zapytać, w jakim stopniu inspiracja muzyczna wpłynęła na główne założenia symbolizmu? Precyzując odpowiedź przywołajmy dwie słynne wypowiedzi Odilon Redona i Stefana Mallarmégo. Chodzi w nich właśnie o asemantyczność muzyki odsyłającej bezpośrednio do świata idei:

Redon: „Moje rysunki inspirują, nie definiując się. Niczego nie określają. Umieszczają rzeczy, podobnie jak muzyka, w wieloznacznym świecie nieokreśloności. Są rodzajem metafory.”²

Mallarme: „poezja bliska Idei [czyli istoty rzeczy – przyp. SJ] jest Muzyką *par excellence*”.³

„Wieloznacznym światem nieokreśloności”, pisana z wielkiej litery „Idea”, to tylko niektóre z pokaźnej grupy nazw mających na celu określenie kontekstu – przestrzeni *signifié* ówczesnej sztuki. To, do czego miała ona odsyłać niejako z definicji było niedookreślone, wieloznaczne, niewyraźne, w związku z tym właśnie funkcja symboliczna była w największym stopniu eksponowana w dziele.

² O. Redon, *A soi-même, "Journal 1867-1915. Notes sur la vie, l'art et les artistes"*, Paris 1922, s.28. Cyt za: S. Jarociński, *op. cit.*, s. 48.

³ S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, s. 381. *Variations sur un sujet*. Cyt za: S. Jarociński, *op. cit.*, s. 48.

„Za sprawą symbolistów – pisał Jarociński – którzy uświadomili nam specyfikę języka sztuki, elementarną wieloznaczność struktury przekazu artystycznego, symbol utożsamiał się ze sztuką.”⁴

Konsekwencje utożsamienia symbolu ze sztuką są ogólnie znane, w tym miejscu warto wskazać na jedną z nich – wraz ze sztuką epoki *fin de siècle*, mającą swoje korzenie w romantyzmie utrwaliło się w europejskiej kulturze przekonanie, że głównym zadaniem artysty jest konieczność poszukiwania i wyrażania poprzez dzieło tego co niewyraźne, nieprzedstawialne, czyli inaczej – tego, co poza słowami, co poza obrazem. Jean-François Lyotard będzie wpisywał tak pojęte zadania twórców w krąg estetyki wzniosłości, dostrzegając ten model myślenia zarówno u Marcela Prousta w *Poszukiwaniu straconego czasu*, jak w malarstwie Chirico czy w niefiguratywnych koncepcjach abstrakcjonistów.⁵ Bez wątpienia sztuka symbolistyczna przełomu wieków, realizująca Kantowski postulat sugestii niewyraźnego⁶ – a więc wzbudzająca w odbiorcy jak i twórcy jednocześnie odczucia zachwytu i przykrości wypływającej z niemożności uchwycenia tego, co przeczuwane odbiorcą i co ewokowane przez dzieło – jest przykładem realizacji założeń nowoczesnej pojętej estetyki wzniosłości. Można zatem powiedzieć, że symbolistyczna koncepcja, niejako przedłużając tradycję osiemnastowiecznej dyskusji na temat wzniosłości, znalazła następnie swoją kontynuację w wieku dwudziestym, co więcej „poszukiwanie niewyraźnego” zdaje się być na tyle pojemną i atrakcyjną formułą na polu estetyki, że nadal nie uległa ona wyczerpaniu.

Jednak gdy przyjrzymy się bliżej podstawowym założeniom tej koncepcji, okazuje się, że pomimo deklarowanej „przełomowości” i chęci odcięcia się od tradycji – tej najbliższej i tej dalszej, możemy odnaleźć w niej wiele elementów wypracowanych na gruncie sztuki i refleksji estetycznej wcześniejszych epok. Nie tylko poszukiwanie punktów odniesienia dla programowych manifestów twórców *fin de siècle* w założeniach sztuki muzycznej realizuje tę zasadę – jak wiadomo muzyka od wieków była taką inspiracją dla wielu twórców – ale także sama koncepcja symbolicznych aspektów dzieła wpisuje się w starą tradycję estetyczno-filozoficzną.

Jej korzenie tkwią z całą pewnością w kulturze średniowiecza, w której żywotność symbolicznego myślenia i wyobraźni związana była z głęboko rozwiniętą religijnością. W ramach tej kultury symbol odsyłał nie tyle do tego co niewyraźne, ale do żywego Boga, którego obecność zgodnie z ówczesnym przekonaniem przenikała wszystkie sfery rzeczywistości. Tym samym każdy przedmiot, zjawisko, wydarzenie mógł być odczytywany symbolicznie, jako ten, który bezpośrednio odsyła do pozamysłowej rzeczywistości ujmowanej w jasno określonych kategoriach wiary. Dzięki temu kontekst symbolu był wyraźnie rozpoznawalny. Obrazowy, a więc zarazem symboliczny, sposób widzenia świata odzwierciedlał uporządkowaną koncepcję rzeczywistości wyrastającą z przyjęcia chrześcijańskich założeń.⁷

⁴ S. Jarociński, *op cit.*, s. 51.

⁵ Por. J.-F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci: korespondencja 1982-1985*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998., J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna: raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska J. Migasiński, Warszawa 1997.

⁶ Zob. I. Kant, *Krytyka władzy sądowniczej*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 2004, s. 131-307.

⁷ Por. J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, Warszawa 1992, s. 244: „Wyobraźmy sobie świat, w którym każdy drogi kamień lśni w blasku wszystkich symbolicznych wartości, w którym jedność róży i dziewiczości jest czymś więcej niż tylko odświętnym kostiumem poetyckim, ale obejmuje istotę ich obu. Jest to

Kryzys tak pojmowanej wyobraźni symbolicznej zaczyna się rysować już u schyłku średniowiecza, co z jednej strony przejawiać się będzie stopniową degradacją symboli, które coraz częściej stawać się będą pustymi znakami nie odsyłającymi do tego, co znaczone. Z drugiej strony przemiany, jakie – zgodnie z ustaleniami Huizingi i wielu innych badaczy – zaczęły zachodzić wówczas w sposobie widzenia świata, przyczyniały się stopniowo do unieważniania religijnego kontekstu w obrębie symbolicznego myślenia.⁸ Stare symbole tracąc swą żywotność, często przekształcane w statyczne alegorie, funkcjonowały odtąd na zasadzie rozbudowanego katalogu znaków poświadczających istnienie kanonu lub anty-kanonu w europejskiej tradycji.

Oczywiście twórcy późniejszych epok obficie z tego katalogu czerpali wykorzystując jego zawartość do wyrażania własnym językiem zadań i funkcji sztuki. Nie inaczej było w przypadku *fin de siècle'u*. Szczególnie *Pelleas i Melisanda* Maeterlincka/Debussy'ego jest interesującym przykładem takiego podejścia. Mamy tu bowiem do czynienia ze swoistym nagromadzeniem tradycyjnych znaków i symboli, za pomocą których zostało zbudowane symbolistyczne przesłanie dzieła. Ze względu na taką dyspozycję wpisaną w warstwę ideową tego dramatu/libretta, przyjrzyjmy się bliżej zastosowanej metodzie.

Katalog symboli, symbolicznych osób, miejsc, stanów i zjawisk wprowadzonych do tego utworu jest nad wyraz pojemny. Właściwie każdy motyw i każdą scenę w tym dramacie moglibyśmy uznać za symboliczne: pierścień, studnia, korona, ciemny las, bezkresne morze, podziemia zamkowe, śpiący starcy, gołębie, dziecko, stary władca, polowanie, zbłądzenie w lesie, wieża, włosy, pasterz, owce nie mogące trafić do owczarni i wiele innych, wszystko tworzy w tym utworze z jednej strony aurę tajemniczości i nieokreślonej tęsknoty, z drugiej strony ich baśniowo-gotyckie konotacje odsyłają nie tyle do świata przeszłości, co ukazują paradoksalną zbieżność z przecuciami i duchową kondycją przełomu wieków. Średniowieczno-religijny sztafaż składający się z tradycyjnych (lecz zdegradowanych) znaków przyczynia się tu do zbudowania nie tylko tajemniczej, melancholijnej aury dzieła, ale także określonej pesymistycznej wizji świata nieprzejrzystego i nieprzeniknionego. Sensy wpisane w semantyczną warstwę tego dramatu stanowią bowiem istotną nadbudowę ideową dzieła, niejako przekraczając – właśnie dzięki rozpoznawalnym w tradycji symbolom – jego sugestywną funkcję.

Jak wiadomo bezpośrednich inspiracji dla *Pelleasa i Melisandy* można poszukiwać w wielu miejscach – przede wszystkim w malarstwie prerafaelitów angielskich, gdzie bez wątpienia odnajdziemy średniowieczną scenerię i rysy Melisandy jako typowej *femme fragile*, w średniowiecznych pismach mistyka flamandzkiego Jana Ruysbroeka, które Maeterlinck czytał i tłumaczył na język francuski, w motywach sztuki japońskiej tak bardzo wówczas popularnej w kręgach artystycznych, oraz pośrednio w ezoterycznych i okultystycznych zainteresowaniach belgijskiego dramaturga, które z pewnością

prawdziwa polifonia myśli. Jak bardzo jest to wszystko przemyślane! Każde wyobrażenie rozbrzmiewa harmonijnym akordem symboli. Myślenie symboliczne rodzi owo preintelektualne rozpląnięcie się granic określających tożsamość rzeczy; myślenie rozsądkowe zostaje przytłumione, a odczuwanie życia osiąga swoją kulminację.” Zob. także: U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, przeł. M. Kimula, M. Olszewski, Kraków 2006, J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przeł. A. Q. Laviqne, Kraków 1994.

⁸ Por. J. Huizinga, *op. cit.*, s. 239-252.

oddziaływały na jego sposób postrzegania rzeczywistości i zadań sztuki. Głęboko pesymistyczna wizja świata Allemondy – zgodnie z indywidualistycznymi założeniami sztuki przełomu wieków – w pierwszej kolejności odzwierciedlała poglądy i przeczucia twórcy dramatu. Maeterlinck w wielu innych dziełach potwierdzał taką ocenę duchowej kondycji przełomu wieków. Oto jedna z jego wypowiedzi:

„Stoimy nad przepaścią. Opustoszała po wszystkich marzeniach, jakimi zasypali ją ojcowie nasi. Sądzi, że wiedzą, co w niej jest, my wiemy natomiast, że nic w niej nie ma, prócz tego, czego nas nauczono nie wyznawać. Zanim jakiś pewnik naukowy rozjaśni te mroki, człowiek ma prawo spodziewać się tego, czego jeszcze nie pojmuje...”⁹

Nic dziwnego, że wobec tak katastroficznego rozpoznania statusu rzeczywistości najbardziej sugestywnym symbolem w sztukach belgijskiego pisarza jest ślepotą, która jako zewnętrzny znak wewnętrznego/duchowego kalectwa człowieka odsyła do tego co niewyraźne i nieprzedstawialne.

Niezależnie jednak od dekadencyjnej aury sztuk Maeterlincka należy stwierdzić, że stosowane przez niego rozwiązania w zakresie dyspozycji scenicznej tekstu niwelowały niejako jednoznacznie pesymistyczne przesłanie, pozwalając w ramach przestrzeni teatru pełniej wyrazić ich symbolistyczne założenia. Swoista statyczność jego sztuk, m.in. *Wnętrza*, *Ślepców*, a także *Pelleasa i Melisandy* budująca pełne wymowy napięcie sceniczne, jak również nagromadzenie symbolicznych, czytelnych w swej wymowie znaków, znanych przecież wówczas z konwencjonalnej przestrzeni dramatu grozy i melodramy mieszczańskiej, sprawiały, że właśnie owa sugestywna aura była idealnym i w gruncie rzeczy nowatorskim spełnieniem symbolistycznych założeń na gruncie teatru. O ile inspiracje płynące z dzieł poetyckich mogły się przyczyniać na gruncie sztuki muzycznej i teatralnej do wypracowania wspólnego pola odniesień artystycznych dla sztuki przełomu wieków, o tyle w przypadku samego teatru poetycko-muzyczne impulsy – sugestia, metafory, aura – musiały bowiem znajdować swoje konkretne ekwiwalenty w słowno-obrazowej strukturze dzieła teatralnego.

Specyfika sztuki teatru polega jak wiadomo na tym, że podobnie jak w malarstwie, a w odróżnieniu od muzyki i literatury, dochodzi w nim do próby przedstawienia na scenie za pomocą scenicznych środków tego, co nieprzedstawialne i niewyraźne zarazem. W teatrze to, co zasugerowane dźwiękiem słowa i muzyki w jakimś stopniu musi się odnosić do tego co obrazowe, co wchodzi w skład scenicznej strony dzieła. Ta różnica w podejściu do problematyki wizualnej w teatrze w porównaniu z innymi sztukami ma swoje szczególne konsekwencje, jeśli chodzi o dzieła sceniczne symbolistów. Bowiem poza zespołem poetyckich skojarzeń teatr ten potrzebuje właśnie konkretnych obrazów, rekwizytów, znaków, atrybutów, dzięki którym dojść może do zaistnienia na scenie artystycznej wizji.

Biorąc pod uwagę możliwości ówczesnych konwencji teatralnych, nadal silnie związanych z realistycznym teatrem mieszczańskim, wystawienie dzieła na scenie – właśnie ze względu na przemożne znaczenie strony wizualnej – zapewne łagodziło w swej wymowie jego katastroficzne przesłanie, nie

⁹ M. Maeterlinck, *Śmierć*, przeł. F. Mirandola, Warszawa 1993, s. 25.

redukując zarazem wrażenia tajemniczości i nieokreśloności symbolistycznych intencji. Tak oto swoista gnostycka nadbudowa – wizja świata nieprzejrzystego, którym rządzi przypadek i ślepe przeznaczenie – mogła zostać stonowana i złagodzona dzięki „konkretności” czy „realistyczności” ówczesnie dostępnych rozwiązań teatralnych.

Z całą pewnością przyczyniał się również do takiego złagodzenia przesłania zabieg umuzycznienia tekstu dokonany przez Debussy’ego w ramach projektu operowego. Libretto w porównaniu z dramatem, zwłaszcza z jego wersją dostępną w brukselskim wydaniu dzieł Maeterlincka, zawierającą m.in. inną, późniejszą pieśń Melisandy, jest zdecydowanie mniej pesymistyczne w swej wymowie. Niewielkie zmiany polegały na usunięciu kilku scen o typowo teatralnej proveniencji stanowiących swoistą kłamrę głównej części sztuki¹⁰, niemniej wystarczyły, by wstępnie zniwelować pierwotne, pesymistyczne przesłanie dzieła. Reszty dopełniła muzyka Debussy’ego, której fenomen opisywany był w tak licznych szkicach i studiach, między innymi przez Jarocińskiego, który podkreślał poetycko „wyczuwalną w *Pelleasie* **nostalgię nawigacji zaziemskich** jakże często emanującą z muzyki Debussy’ego”.¹¹ Według mnie najtrafniej intencję dzieła wpisaną w *Pelleasa* wyraził, cytowany wielokrotnie przez Jarocińskiego, Vladimir Jankélévitch:

„Jeśli o muzyce Debussy’ego można by powiedzieć, że jest **skrótem kosmogonii**, rekapitulacją historii świata, to o *Pelleasie* – że jest **skrótem tego skrótu**.”¹²

Jak wiadomo, kompozytor miał jasno skonkretyzowaną koncepcję libretta dla swej opery. Świadomy był bowiem faktu jak wielkie znaczenie dla dzieła dramatyczno-muzycznego ma warstwa literacka. Świadczy to również o jasno sprecyzowanych poglądach na temat dramatu muzycznego. Na pytanie, jaki poeta mógłby napisać tekst do jego opery Debussy udzielił – jak pamiętamy – słynnej odpowiedzi:

„Ten, który treści nie tylko w połowie wyraża, ale który umożliwi mi, bym połączył moje własne marzenia z jego artystyczną wizją.”¹³

Kompozytor podaje następnie dokładny opis postaci oraz całego planu akcji zawartego w potencjalnym librecie. Okazuje się, że dzieło belgijskiego pisarza spełniało założenia kompozytora właściwie pod każdym względem:

„Historia i konstrukcja stworzonych przez niego postaci niech nie będzie powiązana z żadnym konkretnym miejscem i czasem. Powinien to być taki poeta, który nie będzie mi despotycznie nakazywał, by umuzyczniać sceny, zostawiając mi przy tym pozorną wolność, by jego tu i tam artystycznie przewyższyć, by udoskonalać jego dzieło (...) Marzę o tekście, który zaoferuje mi pełne ruchliwości (dynamiki) sceny ze zmiennymi miejscami akcji

¹⁰ Debussy zrezygnował z tych fragmentów tekstu dramatu, które były istotne dla teatralnej realizacji sztuki, pozostawiały jednak zbędne dla dramatu muzycznego. Chodzi głównie o sceny ze służbą o typowo teatralnym znaczeniu (chór komentujący zdarzenia), a także o ważne jedynie z dramatycznego punktu widzenia części tekstu, mające na celu zachowanie ciągłości akcji oraz podkreślenie teatralnego prawdopodobieństwa zdarzeń.

¹¹ S. Jarociński, *op. cit.*, s.199.

¹² V. Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, Paris 1961, s.164. Cyt. za: S. Jarociński, *op. cit.* s.199.

¹³Cyt. za P. Landormy, *La musique française de Franck a Debussy*, Paris 1943, s. 213-214.

o nastrojowym charakterze. (Niech będą to) sceny, w których występujące postaci nie wygłaszają długich mów, lecz przeżywają po prostu swoje życie i swoje fatum."¹⁴

W innym miejscu powie na ten sam temat:

„Marzy mi się taka dramatyczna forma, w której muzyka zaczyna się tam, gdzie słowo zagubiło swą zdolność wyrażania. Muzyka jest stworzona dla niewyraźnego."¹⁵

I tak oto przywołując słowa artysty *fin de siècle*'u powracamy do sedna definicji symbolizmu, jego związków z muzyką i z tym, co niewyraźne. Poetycki sposób ujmowania sensu i zadań sztuki, wraz z założeniem „wyrażania niewyraźnego” charakteryzował jak widać wypowiedzi wielu symbolistów – malarzy, poetów, kompozytorów i dramaturgów.¹⁶ Niezależnie od rodzaju uprawianej sztuki wszystkim im wspólna była intuicja o istotowej bliskości wszelkich działań artystycznych, ponadto wyrażali oni takie samo przekonanie, co do celu i misji sztuki jako takiej.¹⁷

Podsumowując, warto by zatem zastanowić się, w jaki sposób można określić taki rodzaj myślenia symbolicznego (tj. odsyłającego do niewyraźnego), charakterystyczny dla sztuki przełomu wieków. Z całą pewnością nie jest to koncepcja tożsama ze średniowiecznym symbolizmem. Pomimo związków na poziomie znaków i symboli – tu traktowanych jedynie jako tworzywo artystyczne – i uznania samej wartości myślenia symbolicznego, koncepcja sztuki przełomu wieków niejako z założenia zrywa związki z kulturowo i tradycyjnie rozumianą sferą *sacrum*. W pewnym sensie symbolistyczny program przełomu wieków paradoksalnie bardziej przypominał w swych założeniach średniowieczny mistycyzm niż symbolizm – tak jak on zrywał z dotychczasową obrazowością w sztuce, ukazywał pustkę i martwość funkcjonujących w niej obrazów, znaków, atrybutów i powszechnie obowiązujących dotąd symbolicznych znaków. W ich miejsce proponował nową konstrukcję, opierającą się właśnie na intuicji, tajemniczości czy wiejącej zgrozą otchłani, tego co niewyraźne. Sztuka w pierwszej kolejności miała sugerować istnienie tych obszarów, tak jakby sama sugestia miała być wystarczającym dowodem na ich istnienie. Czy jednak sama intuicja istnienia tego co niewyraźne wystarczy, by na niej zasadać myślenie symboliczne i w tym celu budować cały system symboli?

¹⁴M. Emmanuel, *Pelleas et Melisande de Debussy*, Paris 1930, s. 35-36.

¹⁵M. Emmanuel, *op.cit.*, s. 36.

¹⁶ Paul Gauguin: „Mego marzenia nie da się uchwycić, nie zawiera żadnej alegorii; po prostu poemat muzyczny, obywatel bez libretta. (...) W konsekwencji niematerialna i wyższego rzędu istota dzieła polega właśnie na tym, *co nie jest wyrażone*; wylania się ona z linii, bez barw czy słów, ale nie jest z nich materialnie utworzona.” Cyt. za S. Jarociński, *op. cit.*, s.49.

¹⁷ Wyznaną przez symbolistów koncepcję sztuki Ryszard Nycz wpisuje w znacznie szersze ramy filozoficzno-estetycznej refleksji, przekraczające – podobnie jak przywoływana wcześniej estetyka wzniosłości – założenia *fin de siècle*'u: „od Novalisa, Schellinga i Hegła, po Friedricha, Steinera, Adorna, Derridę i Lyotarda motywy niewyraźności – a w jego ramach zwłaszcza oksymoroniczna formuła „wyrażania niewyraźnego” – zdają się określać kluczowe cechy nowoczesnej twórczości, tyleż w jej szerokim rozumieniu, sięgającym od romantycznych antecedenencji po zmierzch awangard, co – w mniejszym stopniu, w jej węższym znaczeniu – symbolistycznej sztuki przełomu XIX i XX wieku. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 18.

Symbolizm przełomu wieków nie jest także typowo gnostycką wizją, nie stoi bowiem za nią żaden określony formalnie system przekonań odnoszących się do sfery duchowo-egzystencjalnej. Pomimo szerokiej skali zainteresowań poszczególnych artystów spirytyzmem, okultyzmem czy mistycyzmem – jak miało to miejsce w przypadku Maeterlincka – nie możemy stwierdzić, że głęboko pesymistyczny system przekonań artysty (który przy bliższym poznaniu np. u Maeterlincka mógłby być określony właśnie jako gnostycki) dogłębnie zdeterminował koncepcję dzieła. O ile pozostawił na nim swoje piętno – jak w omawianym *Pelleasie*, o tyle nie zdominował podstawowego przesłania, które zgodnie, z założeniami teorii sugestii, realizowało w pierwszym rzędzie – środkami dostępnymi sztuce teatralnej – ideę „wyrażania niewyraźnego”.

Poszukując w tradycji europejskiej takiego modelu myślenia, który stawiałby podobne zadanie przez artystą jak koncepcja symbolistów, nasuwają się wszystkie te systemy, które uznają istnienie świata idei ponad realną rzeczywistością. Ich założenia tkwią przede wszystkim w platońskiej i plotyńskiej koncepcji idei i wraz z elementami wywodzącymi z pitagoreizmu od wieków inspirują europejskie myślenie o otaczającym świecie. Szczególnie żywotna wersja neoplatonizmu w wieku piętnastym nierozdzielnie połączyła ten system myślowy z obszarem wszelkich sztuk – poczynając od muzyki (wzorem średniowiecza i chrześcijańskich neoplatoników), przez architekturę do poezji. Odtąd w różnym natężeniu będzie się odzwierciedlał ten styl myślenia w rozmaitych koncepcjach estetycznych – w manierystycznej zasadzie *je ne sais quoi*, w osiemnastowiecznej estetyce wzniosłości, w idealizmie Goethego, w romantycznych odmianach panteizmu i wielu innych ujęciach. Symbolizm przełomu wieków, wyrastający z przekonań o istnieniu świata Idei, ujmowanych w kategoriach „niewyraźności”, byłby zatem nowoczesną odmianą neoplatonizmu, który podobnie jak wcześniejsze systemy wyrastające z takich samych założeń, stawiał przed sztuką niezwykle ważny cel i wynosił działania artystyczne na sam szczyt w hierarchii wszelkich sprawności, nauk i rzemiosł.