

Marek Kurkiewicz

Synkretyzmy Micińskiego

Kilka uwag o *Mené-Mené-Thekel-Upharisim*

Fragmentaryczne dzieło Micińskiego

Mené-Mené-Thekel-Upharisim. Quasi una phantasia (1931) pozostaje w twórczości Micińskiego jednym z najdziwniejszych i równocześnie najtrudniejszych do rekonstrukcji tekstów. To „dzieło-fragment”¹ pozostawia sporo niejasności i niedopowiedzeń, równocześnie kryjąc w sobie wiele niespodzianek związanych ze specyficzną metodą pisarską autora *Nietoty*. Miciński, przedkładający ponad tradycyjną powieść formalny melanz i grę konwencjami, wykorzystuje w swoich tekstach niezliczone ilości wzorców i klisz, choć tylko czasami posługuje się nimi w oryginalnej, niezmienionej formie. Wielość źródeł, z których korzysta, i różnorodność partnerów tego specyficznego interkulturalnego dialogu sprawiają, że do dziś czyta się Micińskiego, bądź odkrywając w nim coraz to nowe obszary fascynacji, bądź krytykując kolejne niekonsekwencje i błędy. Na pewno nie można zarzucić mu biernego naśladownictwa czy bezmyślnego kopiowania pomysłów innych.

Nie sposób też nie zauważyć, że w dziele Micińskiego znalazły się świadectwa obecności zainteresowania współczesną sztuką. Pisarz, z bacznością obserwujący to, co dzieje się zarówno na płaszczyźnie polityczno-historycznej², jak i kulturalnej początku XX wieku, nie potrafił powstrzymać się, by się do nich nie odwoływać. Nie dziw więc, iż

¹ Termin ten zaproponowałem w książce *W labiryntach konwencji. O prozie Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2004, s. 168.

² Dowodem na to są chociażby pojawiające się na kartach *Xiędza Fausta*: tragiczna katastrofa Titanica czy wcześniejsze o kilka lat messyńskie trzęsienie ziemi. O tym ostatnim piszę dokładniej w artykule *Upadek i odrodzenie – messyński epizod w życiu księdza Fausta*, „Ruch Literacki” 2003, z. 5.

w wielu jego tekstach odnaleźć można elementy poetyki impresjonizmu, ekspresjonizmu, symbolizmu i innych prądów; że w całej jego twórczości pojawiają się charakterystyczne dla tej epoki zabiegi, prowadzące do syntezy rozmaitych dziedzin sztuki. W przypadku powieści możemy mówić nie tylko o synkretyzmie gatunkowym, ale i synkretyzmie rozumianym o wiele szerzej, z uwzględnieniem wpływów poezji, malarstwa, muzyki. Odnajdujemy oryginalne personifikacje i symbole, pejzaże wewnętrzne, obserwujemy grę kolorami i światłem. Bogactwo zabiegów, dokonywanych przez Micińskiego, jest na tyle duże, że ograniczę się do wskazania kilku szczególnie wyrazistych przykładów, z dodatkowym zastrzeżeniem, iż będzie to tylko zasygnalizowanie poszczególnych problemów, a nie ich wyczerpująca interpretacja.

W kręgu impresjonizmu

Malarskość wizji Micińskiego zauważyli zarówno czytelnicy, jak i krytycy. Zachwycając się językiem *Wity* (wyd. I – 1931), Stanisław Kudliński przywoływał przykłady niesamowitych kolorystycznie opisów³. Podobne fragmenty deskryptywne odnajdujemy także w powieści o księciu Jarosławie, choćby ten, otwierający utwór:

Już dokonał się mój dzień – i oto wschodzi księżyc mojej duszy –
 purpurowe światło zaróżowiło niebiosa i przyćmiło brylanty gwiazd – a wszelki kwiat
 rozświetla gwiazdy – a wszelki cień uzbraja w pugiń i płaszcz skrytobójcy.
 Czarne równiny rozpostarły się, jako skrzydła wieszczonego ptaka, na krańcach ziemi
 mającego swoje gniazdo – w drzemiących ziołach rozsrebrza się śpiew nocy⁴.

Bogactwo barw stosowanych przez Micińskiego nie pozostawia wątpliwości co do plastycznej wyobraźni autora *Nietoty*. I nieważne, czy będą to kolory szare, ciemne, mroczne, czy wręcz przeciwnie, wesołe, pełne światła, wyraźne albo zamazane – obrazy „malowane” przez autora zdumiewają zdolnością przekładu świata percypowanego zmysłem wzroku na świat wyrazów i zdań⁵.

³ S. Kudliński, *Kilka uwag o języku zapomnianej książki (o „Wicie” T. Micińskiego)*, „Gazeta Literacka” 1926, nr 21, s. 3.

⁴ T. Miciński, *Mené-Mené-Thekel-Upharisim. Quasi una phantasia*, [w:] *Lucyfer*, red. A. Górski i Cz. Latawiec, Warszawa 1931, s. 47 (wszystkie cytaty z *Mené-Mené-Thekel-Upharisim*, przywoływane w tekście głównym, pochodzą z tego właśnie wydania). Cytowany fragment, obok widocznej fascynacji kolorem czy rolą światła i cienia, wskazuje też na jedną z podstawowych cech stylistyki impresjonistycznej: dążenie do „uchwycenia chwili nie tylko w odniesieniu do pejzażu, ale i do człowieka” (T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963, s. 184).

⁵ W *Mené-Mené-Thekel-Upharisim* pojawiają się również przywołania konkretnych malarzy: Murilla (s. 96), Rembrandta (s. 102), Goi (s. 102, 184), Böcklina (s. 177).

Już przywołany powyżej fragment wskazuje na ślady koneksji metody pisarskiej Micińskiego z technikami wykorzystywanymi przez malarzy pejzażystów. Z racji niesamowitego bogactwa przykładów, zajmę się przede wszystkim poetyckimi zachodami słońca, których w *Mené-Mené-Thekel-Upharisim* nie brakuje⁶.

Najpierw przyjrzymy się kilku z nich:

Gdzie okiem sięgnąć — niezmierzone lasy żółtych ściernisk —
przeleciałem je — i zaczerwieniły się pola zżętej gryki.

Tysiące szkarłatnych stożków fioletowiały od promieni zachodzącego słońca, które, jak żółty topaz, zapadło z wolna w pianę chmur liliowych i ognistych.

Aż zapadło w ciemną granatową smugę lasów.

Chmury się rozplynęły — i od krańca do krańca widnokrzęgu roztoczyło się niebo szkliste i lazurowe... [s. 80]

Słońce już krwawiło się [...]. Księżyc już wszedł blady na turkusowe niebiosa [...]. Księżyc zielonawą tarczą wisiał nad horyzontem, wznosząc się powoli do góry [s. 119, 120].

Śnieg, zaczerwieniony od zachodzącego słońca, migotał, jak rubinami sadzony — niebo było bez chmury — ciemnobłękitne [s. 120]⁷.

Raz szedłem drogą przez las, gdy słońce zachodziło, krwawiąc się na śnieżnych drzewach i migocąc purpurą przez gałęzie [s. 160].

Szary zmierzch zapadał się w okna, ale śnieg na drzewach rumienił się złotem.

Wyszedłem, by nie ominąć pięknego zachodu — i szedłem w głąb ogrodu. Cisza była cudowna — tak świeżo — tyle szczęścia rozsypało się po błękitnym purpurą okrytem niebie [s. 175–176].

Nie sposób nie uzupełnić tych obrazów lirykiem Micińskiego z cyklu *Akwarele*:

Jesienne lasy poczerwienione
goreją w cudnym słońca zachodzie.

Witam was, brzozy, graby złoczone
i fantastyczne ruiny w wodzie.

Czemu się śmieją te jarzębiny?

czemu dumają jodły zielone?

czemu się krwawią klony — osiny?

płyną fiolety mgieł przez doliny

⁶ Zachód słońca był wszak również ulubionym tematem obrazów impresjonistycznych, m.in. Moneta (*Nenufary. Zachód słońca*) czy Pissarra (*Most Boieldieu w Rouen, zachód słońca, mgła; Bulwar Montmartre, zachód słońca*).

⁷ W tym przypadku elementem krajobrazu zachodzącego słońca jest również księżyc, jednakże nie zakłóca on w żaden sposób efektu całości, nie osłabia ostatecznego wrażenia. Ponadto we fragmencie tym Miciński dokonuje niemal typowego dla siebie zabiegu, łącząc ze sobą elementy poetyki impresjonizmu („turkusowe niebiosa”, „zielonawa tarcza księżyca”) i ekspresjonizmu („słońce już krwawiło się”).

i jak motyle w barwnym ogrodzie
latają liście złoto-czerwone⁸.

Już na pierwszy rzut oka widać fascynację Micińskiego technikami impresjonistycznymi, szczególną rolą światła⁹, kolorów. O tym wkraczaniu impresjonizmu do literatury pisał m.in. Kazimierz Wyka: „impresjonizm jest odkryciem oszałamiającego bogactwa światła, barw, i te tendencje przeniesione do powieści oznaczały coraz bliższe współzycie z przyrodą, coraz doskonalszą nastrojowość opisową”¹⁰.

Autor *Xiędza Fausta* nie jest oczywiście typowym impresjonistą, fascynatem należącym do „wyznawców” tego kierunku. Jak zwykle bowiem, stosując reguły danego prądu, wykorzystuje tylko to, co w danym momencie jest mu potrzebne. Stąd, na przykład, kolorystyka prezentowanych obrazów, mieszcząca się w impresjonistycznej palecie, złamana zostaje nagle ekspresjonistyczną krwistą czerwienią albo czernią nocy.

Spróbujmy przy okazji pokusić się o wyodrębnienie z tych (na poły impresjonistycznych, a na poły ekspresjonistycznych) opisów kluczowych dla Micińskiego barw: będą to z oczywistych powodów przede wszystkim różne odcienie czerwieni, szkarłat, purpura, rubin, ale i fiolet, błękit, żółcień, złoto. Także zieleń, podkreślająca rolę Natury w całościowym wizerunku tego wyjątkowo atrakcyjnego kolorystycznie zjawiska, jakim jest zachód słońca¹¹.

To bogactwo palety barw z obrazów Micińskiego w szczególny sposób potwierdza kilkustronicowy fragment, gdzie wprowadzane stopniowo kolory (których intensywność zależy od stopnia natężenia światła) budują wyjątkową wizję zmierzchu¹²:

⁸ T. Miciński, [*Jesienne lasy poczerwienione...*], [w:] *Wybór poezji*, wstęp i oprac. W. Gutowski, Kraków 1999, s. 169. Interpretację zarówno tego fragmentu, jak i całego cyklu *Akwarele* przynosi szkic M. Tomczyk, *Pejzaże duszy cierpiącej – „Akwarele” Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2004.

⁹ Wszak to dzięki szczególnemu zastosowaniu światła „wydobywano z cienia drobne szczegóły, doświetlano miejsca o szczególnym nacechowaniu semantycznym bądź przeciwnie – gubiono w jego świetle rozpraszające się kontury”. J. Bajda, *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, Warszawa 2003, s. 251.

¹⁰ K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski*, Kraków 1987, s. 205.

¹¹ Podobna kolorystyka towarzyszy u Micińskiego poetyckim obrazom świtu. Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Przedranna epifania Tadeusza Micińskiego. (O wierszu „Już świt...”)*, [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego*.

¹² Na opis ten zwrócił uwagę Mieczysław Jankowiak, pisząc o „symfonicznej orkiestracji epitetów kolorystycznych, których pedantyczny nadmiar czasami przypomina naturalistyczną detaliczność”. W dalszej części szkicu badacz interpretuje tę wizję ze względu na obraz nieba, wskazując m.in. na dwie poetyki, współtworzące jego wizerunek (impresjonizm, ekspresjonizm), na bogate wrażenia kolorystyczne, na wpływy barokowe. M. Jankowiak, *Młodopolskie niebo*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 124–125.

Na niebie działały się rzeczy cudowne.

Źle mówię – niebo było cudowne – całe niebo było w dramatycznej grze kolorów.

Słońce – jak roztopione złoto – siało żółty, metaliczny pył wokoło siebie.

Ponad nim różowiły się baldachimy – wyżej jeszcze złotowłniste stado owiec skupiło się – i tylko tu i ówdzie – na krańcach rozchodziły się srebrne włniste grupy po turkusowych błoniach.

Z boku słońca biegły dwa różowe szerokie skrzydła – dalej były sine pasy – a z przeciwległej strony słońca znowu jakby wschodni ogród róż z tysiąca i jednej nocy.

[...]

Z piersią przepelnioną religijnym zachwytem piękna – zsiadłem z konia i ukląknęłam – patrząc w słońce.

Ale ono oślepiające zmusiło oczy moje do cofnięcia – i zielono-szmaragdowe słońca migają w moich przymkniętych źrenicach.

[...]

Tymczasem szybko zmieniała się symfonia niebios.

Różowe ogrody rozciągnęły się na całym widnokregu wokoło – sine podstawy tych wiszących ogrodów rosły coraz bardziej – pomiędzy różami zielonawe jeziora płynęły – a purpurowe baldachimy fioletowiały. Złota tarcz słońca czerwieniła się jak dukat w ogniu – i bengalskie czerwone dymy unosiły się ponad nią. Na przeciwległej stronie róże uwiędły – sine morze napłynęło – i szybko zalewało różane ogrody.

Słońce zamieniło się w gorejący rubin – jeziora zielonawe wyschły – skrzydła różowe maleją, jak u odlatującego ptaka. –

Fioletowa gwardia skupia się za oddalającym się Mocarzem – i on, rozlawszy rzekę krwi – triumfującym płomienistym okiem pożegnał ciemniejącą ziemię – i swoje rumaki zwrócił ku nowej – jaśniejszej!

Złote, fioletowe i czerwone hufce szybko ciągnęły się za nim. –

Ale nastąpiła nowa przemiana – sine i brudne fale na przeciwległych krańcach od wschodu stały się nagle liliowe – niby krzaki bzu wiosennego [s. 191 – 193].

Fragment ten stanowi przykład, jak Miciński maluje słowami, jak wykorzystuje bogactwo kolorów, by stworzyć ulotny, poetycki obraz zachodu słońca. Kolory się mieszają, zmieniają, wchodzą w rozmaite zależności, zawierają sojusze i ulegają w walce, pokonane przez coraz ciemniejsze barwy zapadającego zmroku. Zanim stanie się ciemno, w zamieszczonej powyżej wizji zachodu słońca widzimy to, czego szukał Monet – „ulotną przemijalność światła pokrywającego wszystko i wszędzie rozlanego”¹³. Poza tym, widoczny subiektywizm wrażenia, dynamizm, zmienność obrazu, podkreślenie ulotności wizji, sposób doboru barw wskazują na impresjonistyczne korzenie obrazu. Widać jak ważnym elementem współkonstytuującym tę wizję jest światło słoneczne. Wraz z wkraczaniem słońca w poszczególne fazy zachodu rzeczywistość widziana oczami

¹³ F. Gambrelle i in., *Stogi 1890 – 1891*, „Wielcy Malarze” 1998, nr 2: *Claude Monet*, s. 21.

Jarosława ulega czytelnym metamorfozom, pejzaż jest konsekwentnie aktualizowany¹⁴. I ten obraz świata, postrzegany przez pryzmat doznań podmiotu, jest świadectwem wyjątkowości indywidualnej, nieobiektywnej kreacji świata¹⁵. To kolejny dowód na fascynację Micińskiego impresjonizmem, bo tak jak i w dziełach twórców tego kręgu: „nie tyle rzeczywistość sama w sobie, ale jej podmiotowe przeżycie staje się elementem decydującym w dziele sztuki”¹⁶. Zachód słońca w wersji księcia Jarosława jest jedyny i niepowtarzalny, za każdym razem inny, zależny od pierwszego wrażenia¹⁷ i aktualnego stanu ducha.

Nie można też nie zauważyć, częstego w przypadku krajobrazów zachodzącego słońca, posługiwania się przez Micińskiego symboliką krwi. W tych zabiegach nie jest wszak odosobniony, bowiem podobne obrazy odnaleźć można i u innych twórców epoki: Przesmyckiego (*Przed wschodem księżycy*), Rydla (*Wieczory; Parki*) czy Staffa (*Zachód*)¹⁸. Tego typu projekcje są dowodem na istnienie u Micińskiego obrazów stanowiących syntezę obu nurtów: impresjonizmu i ekspresjonizmu¹⁹. Prądom tym zdarza się w *Mené-Mené-Thekel-Upharisim* występować samodzielnie, jednakże i przypadków ich współzystowania nie brakuje: „Drzewa zatopione w srebrzystości księżycowej stały cichutko – każdy listek jak wyhaftowany na miękkim zielonym atlasie. Wtem jeden grób zaczyna się wzdymać – i ziemia się obsuwa [...]. A wówczas wichur powiał straszliwy i krzyże jęły padać zdruzgotane – i drzewa rozleciały się, a tumany piasku i żwiru uderzyły mię w twarz” (s. 66).

Na koniec trzeba dodać, że oczywiście nie tylko zachody słońca w *Mené-Mené-Thekel-Upharisim* dowodzą obecności wpływów impresjonistycznych. Także wiele

¹⁴ Por.: „Artysta chwytający najmniejsze drobiny czasu, rejestrujące najsubtelniejsze zmiany w oświetleniu i barwach, nieustannie aktualizuje nawet ten sam pejzaż, stwarzając go za każdym razem na nowo”, [w:] A. Rossa, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*, Kraków 2003, s. 44.

¹⁵ Stanowisko Micińskiego potwierdza rolę podmiotu w postrzeganiu krajobrazu. Tak więc na pytanie Jacka Popiela, „czy krajobraz jest układem chaotycznym, do którego tylko podmiot wprowadza porządek, czy też można mówić o porządku artystycznym istniejącym w nim obiektywnie, a więc niezależnie od wpływu kontemplującego przedmiotu?..”, autor *Nietoty* odpowiedziałby, że to obserwujący kreuje i wyznacza porządek percypowanego krajobrazu. J. Popiel, *Przedmiot estetyczny w przeżyciu krajobrazu*, „Przegląd Filozoficzny” 1949, s. 223, [cyt. za:] A. Rossa, op. cit., s. 40.

¹⁶ A. Z. Makowiecki, *Młoda Polska*, Warszawa 1987, s. 101.

¹⁷ A zasada „wrażeniowości” była przecież w impresjonizmie jednym z naczelných haseł programowych. Por. Z. Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1982, s. 126.

¹⁸ Por. A. Rossa, op. cit., s. 279–281.

¹⁹ Albo jest tak, jak pisze M. Jankowiak, komentując jeden z opisów nieba w *Mené-Mené-Thekel-Upharisim*: „Od impresjonistycznych przesłanek do ekspresjonistycznych i symbolicznych konkluzji – oto droga metody twórczej tego i jemu podobnych obrazów nieba”. Op. cit., s. 125.

innych ujęć pejzażowych zdradza to źródło fascynacji Micińskiego. Często szczególną rolę w kształtowaniu tych wizji odgrywa mgła²⁰: różowa, różowo-srebrna, falująca nad sennym fioletem i błękitem lśniącego morza albo otulająca swym zwiewnym szalem „miesiąc młody”, wschodzący na niebie. Również pora roku – jesień, sprzyja konstruowaniu impresjonistyczno-ekspresjonistycznych wizji²¹:

Szedłem przez rozciągnięte nad rzeką błonia, lśniące dziwnym połączeniem czerwieni, brązu i grynszpanu. Są to ostatnie barwiste szaty jesieni.

W szafirowych lustrach Dniepru odbijają się srebrno-jedwabiste obłoczki.

Niegdyś – będąc panteistą – lubiłem się rozmarzać w obłokach – które, jak kapryśna wyobraźnia poety, pędzą po przejrzystych toniach ponad światem wysoko, niby miraż ogrodów zaczarowanych – świetniejsze od pieniającego się kwiecica jabłoni – bielsze od lilij i czerwiejsze od róż, złocistsze od chryzantemów [s. 51].

W powyższym opisie pojawiają się kolejne, popularne w impresjonistycznych pejzażach motywy: odbicia w wodzie²², kolorowych ogrodów, obłoków na niebie²³.

Pejzaże wewnętrzne

Krajobrazy lasów, łąk, morskich przestrzeni czy niebieskich przestworzy, w ukazywaniu których zaobserwować możemy szczególną skłonność Micińskiego do posługiwania się szeroką paletą barw, nie odgrywały wyłącznie tradycyjnej roli tła dla rozgrywających się wydarzeń. Autor *Nietoty* także w powieściach sięgał bowiem po popularne, zwłaszcza w poezji tego okresu, środki wyrazu. Jednym z nich był pejzaż wewnętrzny – typowy w Młodej Polsce sposób ukazania sfery emocjonalnej poprzez krajobraz. U Micińskiego tego typu przedstawień jest przynajmniej kilka rodzajów.

²⁰ Znaczenia i roli mgły w malarstwie impresjonistów nie trzeba dowodzić, wszak jest ona oczywista, żeby przywołać choćby londyńskie obrazy Moneta: *Tamiza w Londynie* (1903), *Most Waterloo* (1903) czy płótno Pissarra *Most Boieldieu w Rouen, zachód słońca, mgła* (1896).

²¹ Jesienny pejzaż Natury sprzyja również kreowaniu wizji, w których zaobserwować możemy poetycką próbę zaktywizowania wszelkich ludzkich zmysłów – wzroku, słuchu, węchu, dotyku: „Ciepłe dni jesienne usposabiają do wspomnień. Błądzą po wężowych, drogach pełzających na stokach gór. Zeschłe liście szeleszczą i pachną dziwnym zapachem, przypominającym mi zmieszany zapach śmierci młodej dziewczyny: gdy róże i lilie przeplatają się z wonią świeżych gałązek jodeł, a woskowe świece i dziwny subtelny zapach świeżo umarłego ciała gra jakby łagodny a smętny hymn zamierającej młodości...” (s. 57). Interpunkcja pierwodruku.

²² Por. A. Rossa, op. cit., fragm. [„Odbicia wodne, czyli rzeczywisty i malarski obraz świata”], s. 152–172; A. Czabanowska-Wróbel, *W zwierciadłach jezior. Symbolika odbicia w wodzie w poezji Młodej Polski*, „Ruch Literacki” 1987, nr 4–5.

²³ Por. A. Rossa, op. cit., s. 283–287.

A w piersi mojej wyrastał las brzóz płaczących — i gdy zaszumiał wicher — drobny lodowy deszcz posypał się z ich podwiedłych listeczków... [s. 72].

W tym przypadku, odwołując się do znanego symbolu, bohater sugeruje swój własny stan psychiczny. Płaczące brzozy, ze zwiędłymi liśćmi, targane wiatrem i zmarznięte, jednoznacznie określają skalę przeżyć związanych z peregrynacjami w niejasnej, nie do końca wyjaśnionej przeszłości. Uwagę przykuwa też podkreślone wrażenie ruchu — ruchu potęgującego cierpienie: w duszy „wyrastają” płaczące brzozy, wicher „szumi”, a lodowaty deszcz „sypie się” z liści.

To oczywiście nie jedyny przykład pejzaży wewnętrznych w *Mené-Mené...* W innych sytuacjach napotykałyśmy także ulubione przez Micińskiego krajobrazy morskie:

Czułem tu jakąś tajemniczą stronę duszy, pełną grozy i demonicznej mocy — czułem tu jakieś groźne morze, które lada chwila straszliwym napływem zdruzgoce i rozniesie ciche winnice mojego szczęścia [s. 74];

i pustynne:

Są jakieś pustynie w duszy, przez które nigdy karawany dziennej świadomości nie przechodzą — i nigdy dzwonki mułów zdrowego rozsądku tam nie brzmią.

Milczące — bezmierne — monotonne obszary — gdzieniegdzie brunatna skała z czarnymi żyłami, lub kolczasty, zeschnięty aloes.

[...]

Cisza — cisza... [...]

Ale gdy kłęby czerwonego piasku rozciągną się jak namiot nad pustynią — i od ziemi do nieba pędzą wirujące trąby — i piekielny świst się rozlegnie i tumany galopującego pyłu skłębią cały widnokrąg — wtedy złe duchy pustyni latają na szkieletach zasypanych piaskiem rumaków [...]. Biada karawanie, która ujrzy takiego ducha: wnet spadną na nią oceany drobnego, żrącego pyłu, w którym tonąć będzie, nie mogąc ani uciec, ani przepłynąć [...] [s. 165].

W obu przypadkach, mimo że na gruncie rzeczywistych doznań różnią się one pod każdym względem, wymiar ich jest podobny — stanowią siły niewyjaśnione, siły ogromne, którym oprzeć się nie sposób. Pejzaże te, leżąc poza granicami ludzkiej świadomości, zdolne są zepchnąć człowieka w otchłań ich własnej potęgi. To pustkowia nieprzyjazne bohaterom, zdominowane przez ciemność, grozę, tajemnicę. Zarówno pustynie, jak i morza są oczywiście w tym przypadku przykładami krajobrazów katastroficznych²⁴, symbolizujących zagrożenie człowieka ze strony własnych, niekontrolowanych mocy podświadomości. Obrazy te są oczywistą projekcją *mare tenebrarum*,

²⁴ Ulubionymi krajobrazami katastroficznymi Micińskiego były właśnie pustynie, ale i morza nierzadko przybierały taki właśnie wymiar. Píše o tym Wojciech Gutowski w: *Cztery obrazy morza. (W kręgu wyobraźni młodopolskiej)*, [w:] *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polski*, Toruń 1991, s. 94–95.

o którym pisał Maeterlinck: „Jest w naszej duszy morze wewnętrzne, prawdziwe *mare tenebrarum*, kędy szaleją dziwaczne burze tego, co nie daje się ująć w dźwięki ani opisać...”²⁵.

Jak bowiem inaczej rozumieć słowa Jarosława z *Mené-Mené-Thekel-Upharism*:

Woda i niebo stanowią symbol duszy. Jest ona spokojna w głębi, choć pomarszczona wiatrami wrażeń na powierzchni; posiada tajemnicze — do dna dławiące wiry, o których tylko baśnie prawią nieszczęśliwi; piaszczyste ławice dla ładownych statków groźne, jak bezpłodne troski dnia powszedniego, w które się zarywa ostrzem myśl po głębinach idąca [...]” [s. 51].

Pustynia i morze, co potwierdza też powyższy cytat, współwystępują i funkcjonują u Micińskiego na podobnych zasadach. W jednym z przypadków autor *Wity* pokazuje nawet pustynię, odwołując się do wizerunku krajobrazów morskich. Wszak piasku są „oceany”, a karawana nie zostanie zasypiana, ale utonie w „drobnym, żrącym pyłe” (s. 166)²⁶.

Poza tym w przypadku krajobrazów morskich (czy w ogóle — wodnych) ich atrakcyjność wzrasta ze względu na fakt, że często nie tylko oddają one romantyczny nastrój grozy, ale stanowią również doskonale zwierciadło, w którym odbija się i rozszczepia niczym w pryzmacie — światło, mienia się odcieniami rozmaite kolory i toną blaski²⁷.

Na zakończenie warto też podkreślić i zaryzykować stwierdzenie, iż w przypadku *Mené-Mené-Thekel-Upharism* mamy do czynienia z formułą bardzo bliską tej, którą głosił Henri Amiel, że „wszelki krajobraz jest stanem duszy”²⁸. U Micińskiego potwierdzenie tych słów można odnaleźć w większości fragmentów deskryptywnych, wykorzystujących formę krajobrazu.

Personifikacje

W kręgu bohaterów Micińskiego, poza tymi, których status ontologiczny choć w niewielkim stopniu nawiązuje do kategorii realizmu, możemy odnaleźć również postaci — emanacje stanów egzystencjalnych i emocjonalnych. W *Mené-Mené-Thekel-Upharism*

²⁵ [M. Maeterlinck], *Spowiedź poety [Confession de poète]*, „L'art Moderne”, 9 III 1890, [cyt. za:] Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, [w:] *Wybór pism krytycznych*, t. 1, oprac. E. Korzeniewska, Warszawa 1967, s. 289.

²⁶ Pustynia jako przestrzeń samotności, pustki, jako przestrzeń wyobcowania, gdzie nie ma ludzi, była jednym z popularniejszych obrazów w młodopolskiej poezji. Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka — otchłań — pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, [w:] *Somnambulicy — dekadenci — herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.

²⁷ Por. A. Rossa, op. cit., s. 57.

²⁸ Ibidem, s. 90.

mamy bowiem do czynienia z personifikacjami Śmierci (s. 82, 108, 128), Nędzy (s. 82), Nudy (s. 153 – 154) i Natchnienia (s. 186). Ostatnia z nich to piękna kobieta w purpurze, która jest towarzyszką bohatera w jednej z jego licznych wizji. Książę Jarosław nie potrafi oderwać od niej oczu, przyciąga go ona w niewytłumaczalny sposób, choć w rezultacie fascynacja ta blednie wobec zwierzęcych pragnień mężczyzny i jego uległości w objęciach rozpustnych nimf Bachusowego orszaku. Zresztą cała ta wizja jest niesłychanie barwna i na przemian zdominowana bądź przez obrazy *stricte* ekspresjonistyczne, bądź wpływy impresjonizmu. Oprócz obrazu, bardzo ważną rolę gra w tym przypadku również dźwięk:

Drzewa skrzypiały jak maszty okrętu, szamotanego burzą, i łamały się z hukiem, który znikał wśród wycia ogólnego.

Jęki głuche i wydłużone ciągnęły się wśród ścian – złowrogie świsty tłukły się po kominach – i tajemnicze szmery, trzepotania wypełniały powietrze, szyby brzęczały i wazy szklane spadały na ziemię, tłukąc się. Po mosiężnym dachu – jakby tłum gołych nóg biegał – i głuche dudnienie huczało w podziemiach... [s. 184].

Ta ekspresjonistyczna wizja, spotęgowana dodatkowo makabrycznymi wyobrażeniami biblijnych Goga i Magoga („w rodzaju kaprysów Goyi”, s. 184), nie przeszkadza Micińskiemu we wprowadzeniu w tej samej scenie obrazu zupełnie innego gatunku:

Zapach liści, wędnących rozkosznie, podniecał płuca moje – a nagie kobiety o purpurowo złotych włosach i błyszcząco marmurowych ciałach w skręconych pozycjach – spoczywały na stosach zielonawych liści.

[...] wśród skał fioletowych bielily się cztery kolumny i fronton z płaskorzeźbą. Jakaś purpurowa postać grała na złotej lirze, lecz dźwięków dosłyszeć nie mogłem. I ona patrzyła w błękit... [s. 185]

Ostatnia z wymienionych postaci to właśnie personifikacja Natchnienia, które opuści bohatera niemającego sił, by je zatrzymać²⁹.

Jeśli chodzi o Nudę, przybiera ona postać bezpłciowej istoty o wytrzeszczonych gałkach ocznych, jak pisze Miciński – „półślepowatej” (s. 153), w wytartej odzieży. Ten stwór o cuchnących, rybich oczach, wyglądający na mamroczącą coś pod nosem żebraczkę, pozostawia po sobie „nudzący”³⁰, mdły zapach i wrażenie, którego nie można się pozbyć. W szczególny sposób łączy się też z mijającym nieubłaganie czasem, jego zniknięcie bowiem rozmywa się w monotonnym dźwięku wskazówek zegara – „tyk – tak – tyk – tak...” (s. 154).

²⁹ Wspomina tę postać także Maria Podraza-Kwiatkowska: *Wieża z kości słoniowej i kazalnica, czyli między Des Esseintes'em a Piotrem Skargą. (O Tadeuszu Micińskim)*, [w:] *Somnambulicy, dekadenci, herosi*, s. 281.

³⁰ Warto zwrócić uwagę na wieloznaczność użytego w tym przypadku słowa: „nudzący”, odwołującego się zarówno do rzeczownika „nuda”, jak i „nudności”.

Personifikacje Nędzy i Śmierci łączy Miciński więzami rodzinnymi – są siostrami. Stają się bohaterkami wizji na jawie³¹, w której jako dwie niewiasty składają hołd wiszącemu na krzyżu Chrystusowi. Jedna odziana w szatę czarną, druga – szkarłatną, potęgują cierpienia Syna Bożego: pierwsza dobijając gwoździe do krzyża, druga podając do picia żółć zamiast wina. Kiedy Chrystus umiera, Śmierć odchodzi, natomiast Nędzaczka, klęcząc pod krzyżem, by w finale powlec się za niosącymi ciało pokutnicą Magdaleną i filozofem Nikodemem.

To nie jest jedyna próba skonkretyzowania wizerunku Śmierci w tej powieści, stworzenia jej oryginalnej kreacji. Pojawi się ona w *Mené-Mené-Thekel-Upharisim* jeszcze dwukrotnie: raz przybierając postać staruszki, ścigającej bohatera podczas jednej z wizji, po raz wtóry w kreacji niezwyklej, naturalistycznej, biologicznej – w postaci bakterii i pasożytów wdzierających się przemocą do ludzkiego organizmu: „Straszną jest śmierć, i ohydną, a krąży dokoła nas i niewidzialnymi drogami wchodzi do nas i zamieszkuje” (s. 128).

Oprócz przywołanych powyżej przykładów, są też, jak zwykle u Micińskiego, personifikacje duszy:

Uspokój się duszo moja – uspokój.

[...]

Dusza ma blada z przerażenia, jako te zimne mgły na polu, dusza się lęka swego cienia – ten cień czerwony jest od bólu.

[...]

Tylko mi nie płacz! nie łam dłoni! Ze snów otrząśnij się złowrogich – jest coś, co nas przed zgubą broni – nas, i naszemu sercu drogich.

[...]

Duszo – ty jesteś Bóstwa gońcem!... [s. 77–78].

Dusza staje się milczącym partnerem monologów Jarosława, zyskując przy tym wiele ludzkich cech: blednie, lęka się, potrafi szeptać, kołatać do drzwi (s. 170–171). Animizowana, stanowi również doskonały punkt odniesienia w chwili, gdy potrzebne jest porównanie do intrygującego pejzażu:

Z jednej strony bielily się brzozy, jakby szronem osypane, z drugiej wiecznie zielone sosny i świerki. Fioletowe cienie zapelniały pustki między jarką zieleni – i było coś mistycznie smutnego, coś z Böcklinowskich cmentarzy.

Jest jakby moja dusza, której połowa suchymi gałęzmi się bieli – a druga jeszcze zielona – jeszcze świeża – jeszcze wiecznie młodzieńcza – ale głębokim fioletem smutków obramiona [s. 177–178]³².

³¹ „I zamknąłem oczy.

A nagle gdy je rozwarłem – dech zaparł się w mojej piersi, bom ujrzał...” (s. 82).

³² Warto zwrócić uwagę na wykorzystaną w tym opisie konstrukcję synestezyjną – „fiolet smutków”.

Dusza stanowi też fundament szczególnej budowli wewnętrznej, którą Miciński określa mianem „zamku duszy”. Wielokrotnie, tak w poezji, jak i w samym *Mené-Mené-Thekel-Upharisim*, ta parafrazująca m.in. mistyczną myśl św. Teresy z Ávila konstrukcja sugerować będzie architektoniczną w formie duchowość bohaterów Micińskiego³³.

Rola muzyki

Szczególną pozycję muzyki akcentowali filozofowie i twórcy, bez których trudno wyobrazić sobie większość programów młodopolskiej sztuki: Arthur Schopenhauer, Fryderyk Nietzsche, Paul Verlaine. W dobie kształtowania się poglądów wysuwających na plan pierwszy ideę syntezy sztuki, muzyka stała się dla innych artystycznych dziedzin atrakcyjnym partnerem³⁴. Wszak w muzyce wyrazić można to, czego nie sposób ująć w słowach, muzyka potrafi przenieść słuchacza w świat pełen niesamowitych przeżyć, nienazywalnych uczuć, pozwala obudzić w człowieku szaleństwo i dać mu utonąć pośród dźwięków. A w tych ostatnich można wyrazić wszystko. Przybyszewski pisał, że jednostka wybitna potrafi zsyntetyzować wrażenia wszelkich zmysłów, a efektem finalnym tego procesu jest właśnie powstający dźwięk³⁵.

W *Mené-Mené-Thekel-Upharisim* muzyka odgrywa niesłychanie ważną rolę³⁶ i, co ciekawe, jej źródła są niejednoznaczne. Bywa, że siłą sprawczą i medium muzyki jest Natura³⁷, a dźwięk powstaje w wyniku zderzenia materii przyrody z żywiołem ognia, na

³³ „Jam budowniczy nowego zamku duszy...” (s. 95); „pokażę ci drogę do zamku mojej duszy...” (s. 179); Por. też: T. Miciński, *Nokturn; Zamek duszy*, [w:] *Wybór poezji*, s. 125, 130–134. O symbolu tym pisze Wojciech Gutowski [w:] *Burzyciel świątyń i budowniczy nadgwiezdnych miast. O symbolice architektonicznej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Pasje wyobraźni*.

³⁴ Jak w impresjonizmie, o czym wspomina Justyna Bajda: „Muzyka i literatura, przejmując wyznaczniki nowego kierunku artystycznego, transponowały zmysłowo odbierane wrażenia na własne języki dźwięku i słowa”. Op. cit., s. 252.

³⁵ Tak pisał o Chopinie: „W duszy jego był punkt połączenia, rodzaj powiązania wszystkich zmysłów pomiędzy sobą tak, że wrażenie światła, dotykania, smaku, powonienia bez wszystkiego przetwarzały się w dźwięk”. S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. I. Chopin i Nietzsche*, [w:] *„Synagoga Szatana” i inne eseje*, tłum., wybór i wstęp G. Matuszek, Kraków 1997, s. 52.

³⁶ Warto zapytać, na ile było to świadectwem rzeczywistych fascynacji Micińskiego, a na ile wynikało z faktu, że muzyka odgrywała w świadomości intelektualistów całego ówczesnego świata bardzo ważną rolę i w związku z tym nabrała znaczenia jako temat literacki? „Stało się więc obowiązkiem bohaterów literackich reagować na muzykę i mieć przeżycia muzyczne”. K. Górski, *Muzyka w opisie literackim*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 262.

³⁷ Natura bywa zresztą u Micińskiego nie tylko medium muzyki, także np. oryginalnej poezji: „Liście szeleściły mi łagodnym szmerem i zdało mi się, że każdy z nich jest oddzielnym sonetem

przykład gdy śpiew wydobywa się z płonących szczap drewna (s. 66) albo kiedy śpiewa żywica spływająca z łuczywa (s. 102). Oba zresztą przypadki przynoszą inne ciekawe konstatacje dotyczące syntezy światła i dźwięku, które w szczególny sposób oddziałują na bohaterów. W pierwszym z przykładów tęsknym śpiewom towarzyszą mroczno-krwawe refleksy świetlne, kłęby dymu i szalejąca za oknem wichura. Ów śpiew tęskny przywołuje dość oryginalne skojarzenia, a efekt końcowy w niczym początkowego śpiewu nie przypomina:

Ze szczap dobywały się dziwne tęskne śpiewy. Zdało się, że raskolnicy, obłożwszy izbę chrustem — i zebrawszy się w niej tłumem ogromnym — podpalają się. — I gdy wytrysną potoki ognia — a kłęby dymu czarnego zaczną dusić jak szatany — śpiew tęskny — dziki i wierzący — pokorny — rozpaczliwy — z tysiąca ust rwie się do góry — płaczem i krzykiem i rykiem — i ekstazą rozkoszy. I niewiasty — i dzieci — i starcy — i mołojce — i krasne dziewice — w męce okropnej i dzikim wniebowzięciu [s. 66].

Miciński odzwierciedla w ten sposób stan duszy bohatera. Jarosław, ten „harfiarz potępionych pieśni” (s. 87), jak sam siebie nazywa, zapadłszy w wizję, która łączy się z rzeczywistością identycznym, nocnym krajobrazem szalejącej wichury, wciela się w postać wilkołaka, rozszarpuje sobie pierś, wyrywa serce.

Drugi przypadek ponownie przynosi wizję niesamowitych refleksów świetlnych, wyzwolonych przez płonący ogień, tym razem jednak wskazane zostaje ich podobieństwo do tych z obrazów Rembrandta lub Goi.

Natura nie zawsze u Micińskiego stanowi źródło inspiracji muzyki czy swoiste instrumentarium, dzięki któremu ją słyszeć. Zdarzają się relacje odwrotne — to muzyka ingeruje w porządek Natury, zmienia jej oblicze. Tak jest w przypadku sceny z węzami, kiedy śmiertelnie niebezpieczne gady tańczą w rytm melodii wygrywanej przez Kuczalskiego na harmonijce (s. 143). Okazuje się, że prymitywne stworzenia reagują na nią podobnie jak cywilizowany człowiek, odbierają ją jak coś znajomego, co może dowodzić, że kolebką muzyki jest Natura³⁸.

Wracając do prób syntezy poszczególnych dziedzin sztuki³⁹ — jest ich w *Méné-Mené-Thekel-Upharism* oczywiście więcej. Czasami wskazuje się je wprost, kiedy na przykład bohater, opisując feerie barw na niebie, określa to zjawisko mianem „symfonii

— małym skończonym poemacikiem o słońcu, o wiosennym rozlewie sił — o ptaszkach i brzęczących w letnie upały owadach — o kwiatach, które tak szybko uwiędły [...]” (s. 200).

³⁸ Przeciwno czemu protestował Przybyszewski: „Duch filozofów, lubujący się w schematach, rozróżniający pięknie uporządkowane władze i zdolności umysłowe, szuka dla muzyki osobnego pochodzenia; chce ją wywieść z głosów przyrody i zwierząt [...]. Jeżeli jednak zdobyło się głębszy wgląd w człowieka [...], wtedy trudno jest zadowolić się tymi płaskimi teoriami. Tam w głębi jest wspólne łono wszechmacierzy, w którym wszystkie talenty w jednym zarodku łącznie drzemią, wzajemnie pozrastane i jakby nićmi powiązane”. Op. cit., s. 54.

³⁹ Choć, jak twierdzili niektórzy badacze, jest ona niemożliwa. Na takim stanowisku stał m.in. Tadeusz Szulc, czemu wyraz dał w książce *Muzyka w dziele literackim*. Zob. M. Głowiński,

niebios” (s. 192) albo kiedy Turski w swoim koncercie daje słuchaczom plastyczny i niemalże namacalny obraz jednej z bohaterkich bitew w walce o niepodległość Polski. W przypadku pierwszym warto zwrócić uwagę na zastosowanie terminologii muzycznej we fragmentach deskryptywnych dzieła⁴⁰, w drugim – na zauważalną grę intertekstualną Micińskiego z Mickiewiczowskim *Panem Tadeuszem*. Koncert Turskiego to bowiem parafraza koncertu Jankiela, co sugeruje nie tylko ogólny klimat sceny, ale i bezpośrednie nawiązania.

Jednak muzyka w *Mené-Mené-Thekel-Upharisim* to przede wszystkim ekstatyczne koncerty organowe⁴¹, których klimat potęgowany jest przez bogactwo kolorów i świateł:

Migoczący blask świec i lamp i oczów pokrywał grube zasłony ciemności, niby kabalistycznym pismem z złota i fioletołów – a czarne kapy, wiszące na obrazach i haftowane srebrem czaszki szczyrzyły swoje memento. I zacząłem grać na organach – i kościół cały zapełnił się tonami – flety i waltornie jęły płakać – cytry i harfy wypowiadały swoje męki śpiewem – a potężny ryk miedzianej trąby grzmiał szalejącą groźbą i buntem [...] [s. 85]

Apokaliptyczna, pełna niszczącej siły muzyka splata się tutaj z dzikim śpiewem, płynącym w kościele. Pełen emocji koncert Jarosława wydaje się potwierdzeniem teorii, stanowiącej fundament myślenia symbolistów, o pierwotnej roli dźwięku jako narzędzia do wypowiedania i przekazywania uczuć⁴². Miciński do tej wizji włączy również symbolikę architektoniczną – monumentalny kościół nowej, synkretycznej religii, filary, jak słupy egipskich świątyń, wreszcie symboliczną kazalnicę – strzelistą wieżę z kości słoniowej.

Elementy symboliki architektonicznej i rzeźby pojawiają się też w innym koncercie organowym, który mimo na pozór kameralnego charakteru (ma miejsce w domu bohatera), obrazowaniem w niczym nie ustępuje tym umiejscowionym w gigantycznych budowlach kościołów: „Poważna – strzelista pieśń kościelna napełniała majestatyczną melodią moją duszę – i rzeźbiła w niej wysokie sklepienia i kolumny wznosiła ogromne, szczytne...” (s. 62).

Literackość muzyki – muzyczność literatury, [w:] *Muzyka w literaturze*, s. 118–119.

⁴⁰ O przyswojeniu terminologii muzycznej przez sztuki plastyczne i o romantycznych korzeniach tego typu zabiegów wspomina Józef Opalski: *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*, [w:] *Muzyka w literaturze*, s. 178.

⁴¹ Przywołując na myśl charakter dzieł Ryszarda Wagnera, o którym jeden z badaczy pisał, że „był rzecznikiem muzyki o silnie skryzalizowanym obliczu indywidualnym, o charakterze emocjonalnym, muzyki inspirującej się odwiecznymi problemami egzystencjalnymi i metafizycznymi losu ludzkiego”. L. Polony, *Młoda Polska w muzyce. Estetyka – poetyka – styl*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 496.

⁴² Wspomina o tym Maria Podraza-Kwiatkowska w: *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, [w:] *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, s. 431.

Wynika to oczywiście z przyjętej perspektywy, immanentnego ruchu skierowanego „do wewnątrz”, dzięki któremu zamknięte wnętrze pokoju może urosnąć do rozmiarów monumentalnego chramu. Ten pełen niewysłowionej tęsknoty „zamek duszy” nie ginie nawet wtedy, kiedy pieśń milknie, bowiem fundamenty podtrzymuje echo powtarzające wybrzmiałą melodię.

Ostatecznie, bezgłówna, „jakby z góry płynąca” (s. 62) muzyka, przy wtórce melodii anielskich skrzydeł, połączy w sobie charakter pieśni religijnych z pieśniami miłosnymi, w rezultacie wykraczając ponad wszystko: religię, Naturę, ludzkie uczucia. „Nie była to już pieśń kościelna — i nie była to pieśń miłosna — ale na kształt tej nad pieśniami pieśni — przy której się kochankowie modlą — nad słowiki i nad chóry w watykańskiej kapeli śpiewniejsza” (s. 63).

Ostatni ze wspomnianych koncertów organowych ponownie wiąże się z symboliką duszy, w głębi niej wszak także rodzą się dźwięki. Miciński, wykorzystując muzykę, opisuje koleje losu duszy człowieka, który stara się dźwięki swego życia przekuć w harmonijną pieśń⁴³. I w tym przypadku dysonans zwycięża nad harmonią, choć upadek nie jest ostateczny. Mimo że „wesołe śpiewki” (s. 187) nie są w stanie zdławić smutku i bóleści, mimo iż cierpienie duszy wypacza szczytną melodię życia, redukując ją do poziomu banału, to jednak prawdziwa muzyka zwycięża. Melodia pogrzebowych dzwonów zastąpiona zostaje radosnym oceanem dźwięków. Kiedy dusza odpowiada na potężną i tajemniczą pieśń Nieba, słyhać rodzącą się natchnioną „pieśń triumfującej radości” (s. 188)⁴⁴.

Muzyka towarzyszy też kluczowej w *Mené-Mené-Thekel-Upharissim* scenie balu maskowego. Tam po raz kolejny współuczestniczy w budowaniu atmosfery widowiska, odpowiada nastrojom gości, przechodzącym kolejne stopnie wtajemniczenia. Najpierw przygrywa cicho, później się oddala, by w pewnym momencie śpiewem Bachusa rozpocząć beztroską zabawę⁴⁵. Gaśnie w aplauzie grzmotu oklasków, by na nowo zahipnotyzować publiczność „rzewnym dźwiękiem dziwnego instrumentu — który łkał,

⁴³ Wszak „muzyka naładowana jest tu znaczeniami i naznaczona konfliktami, [a] jej sensy łatwo poddają się werbalizacji”. M. Głowiński, *Literackość muzyki — muzyczność literatury*, s. 102. Wprawdzie Głowiński, pisząc o tym, ma na myśli *Z pamiętnika Henri-Frédérica Amiela*, lecz w odniesieniu do *Mené-Mené-Thekel-Upharissim...* Micińskiego jego słowa brzmią tak samo celnie.

⁴⁴ To określenie przywołuje na myśl tytuł jednego z poematów prozą Micińskiego — *Pieśń triumfującej miłości*. Więcej o samym poemacie piszą m.in. W. Gutowski, *Komentarz edytorski*, [w:] T. Miciński, *Poematy prozą*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1985, s. 301; W. Koschmal, *Przekształcenie noweli w poemat prozą. „Pieśń triumfującej miłości” I. S. Turgieniewa i T. Micińskiego*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” 1990, t. 27, s. 171–176; M. Kurkiewicz, *W labiryntach konwencji*, s. 33–34.

⁴⁵ Trudno powstrzymać się w tym momencie od skojarzeń z Nietzscheańską teorią dwu żywiołów ścierających się w sztuce, a zwłaszcza roli żywiołu dionizyjskiego, który wszak w muzyce dominuje. Por. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Kraków 2001.

jak cytra — śpiewał, jak skrzypce — i dzwonił, jak srebrne dzwonki” (s. 213)⁴⁶. Orfeusz, dzierżący ów tajemniczy instrument, nie przerywa pieśni, a jej kolejne fazy z perfekcyjną dokładnością opisują stany jego duszy: melancholię, cierpienie, smutek. Kiedy emocje rosną, a pieśń chóru rozbrzmiewa niczym „trąba stugłówna”, klimat staje się coraz bardziej mroczny, aż po symboliczne wyrzeczenie się harfy przez Orfeusza i jej zniszczenie: „jękły struny przeraźliwym, szarpiącym akordem — drżącym rozpaczą zhańbionej pieśni” (s. 218).

Z pewnością nieprzypadkowo podczas tej maskarady Miciński tak wielką uwagę poświęca muzyce. Wszak pozwala mu ona budować szczególną atmosferę, pozwala potęgować percepcję gości Jarosława, błądzących po kolejnych zakamarkach zamku.

Jeśli poddać się działaniu muzyki — [...] wtedy czuje się, jak tłoczy się cała gromada doznań uprzednio nigdy nie odczuwanych. Spozstrzega się, jak na przedmioty oblane światłem świadomości padają przelotne cienie, jak to, co świadome, przestając działać, bywa zaćmione na chwilę przez niejasne przypomnienia, lekki niepokój, pewnego rodzaju drżenie [...]. Czuje się zupełnie wyraźnie, jak dźwięk jeden po drugim wywleka całe łańcuchy nieuchwytnych nastrojów z głębi, jak się potem te dźwięki zagęszczają wokół jednego punktu i nagle wynurzy się jakieś przeżycie, które zaczyna promieniować niby nowo narodzone słońce i ciepłem swym przenika do najgłębszych, najbardziej oddalonych zakamarków naszej duszy⁴⁷.

Właśnie tak, słowami podobnymi do tych z konkluzji Przybyszewskiego, w skrócie można opisać drogę i cel ostatecznego wtajemniczenia, które jest istotą pierwszej fazy widowiska urządzonego przez Jarosława. Takiego właśnie efektu oczekiwał pomysłodawca imprezy, który przecież nieprzypadkowo koncept inscenizacji zaczerpnął z własnych, szalonych wizji. W scenie balu maskowego widzimy też jasno ideę syntezy sztuk, gdzie dźwięk, światło, barwy, słowa w jednakowym wymiarze kreują widowisko, wywołują wśród gości określone emocje, kierują ich ku z góry zamierzonym reakcjom, prowokują do podejmowania przewidywalnych decyzji.

Na szeroko pojętą ideę syntezy (na różnych płaszczyznach, także współistnienia sztuk) wskazuje też fragment, w którym, w obrazie niesamowitej, synkretycznej mszy, słyszymy hymny „dawnych indusów [sic!]” (s. 267), hymn Palestriny⁴⁸, gdzie wreszcie rozbłyska i przygasa „płomień nadziemskiej muzyki” (s. 268). Po raz kolejny więc, pisząc o muzyce, Miciński sięga po symbolikę ognia.

⁴⁶ Widać w tym przypadku, że Miciński, opisując odbiór muzyki przez słuchaczy, wskazuje na ich reakcje psychofizyczne, ale przede wszystkim duchowe (uczuciowe, moralne).

⁴⁷ S. Przybyszewski, op. cit., s. 54 — 55.

⁴⁸ O obecności w *Mené-Mené-Thekel-Upharism* tego hymnu jako świadectwie przełamania modernistycznej niechęci do muzyki dawnej pisze Adam Wiedemann: *Sytuacja muzyki współczesnej i wizje jej rozwoju w prozie powieściowej Młodej Polski*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, s. 507. Wiedemann w swym szkicu pisze również o kontekście beethovenowskim w twórczości Micińskiego.

I na koniec rozważań o roli muzyki w *Mené-Mené-Thekel-Upharisim* jeszcze jeden fakt wart przypomnienia, a mianowicie problem podtytułu powieści – *Quasi una phantasia*, w którym badacze parokrotnie próbowali doszukiwać się korzeni muzycznych⁴⁹.

⁴⁹ „Ten trop nie wydaje się wcale abstrakcyjny, jeśli wspomnieć muzyczny podtytuł ostatniej powieści Micińskiego, być może nawiązujący (*Quasi una phantasia*) do form muzycznych Ludwika van Beethovena czy Franciszka Liszta”. J. Ławski, „Pszemica i kłkol”. *Wyobraźnia poetycka Tadeusza Micińskiego w latach „Wielkiej Wojny”*, [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego*, s. 453; Zob. też: W. Gutowski, *Nieporozumienie*, „Fantastyka” 1987, nr 11, s. 57.