

Decorum *Kardenia*. O szalonym z „*mad songu*” Henry’ego Purcella



Powyższa ilustracja Johna Vanderbanka, przedstawiająca spotkanie błędnego rycerza z szalonym Kardeniem, pochodzi z pierwszej „neoklasycznej” edycji hiszpańskiego *Don Kichota* wydanej w Anglii na polecenie lorda Cartereta w roku 1738^[1]. Publikacja ta, uważana za punkt zwrotny w recepcji dzieła Cervantesa, opatrzona została nie tylko alegorycznym frontyspitem, życiorysem i portretem autora, lecz także komentarzem dotyczącym lektury towarzyszących tekstowi ilustracji. Ponieważ jego autor, John Oldfield, jednoznacznie opowiadał się za czerpaniem z wzorów włoskiego renesansu i delimitacją motywów

[1] *Vida y hechos del ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, J.R. Tonson, Londyn 1738. Przedruk ilustracji z książki J.M. Lucía Megías, *Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográ-*

ficos, Madryt 2006 (lámina 49: G. Vandergucht, dibujo de J. Vanderbank [Londres, 1738], s. 356) za uprzejmą zgodą wydawnictwa Calambur, któremu chciałabym w tym miejscu złożyć serdeczne podziękowanie.

mogących pobudzać wyobraźnię czytelników do niebezpiecznych imaginacji[2], nietrudno odgadnąć, jakich epizodów akcji z pewnością unikałby on sam i jaką formę ekspresji preferował, gdyby chciał przedstawić obłąkanego. Kardenio Vanderbanka – szaleniec w chwili przytomności – występuje w obdartym płaszczu, z bosymi stopami i rozwichrzonymi włosami. Jego psychiczna dezorganizacja zakodowana jest w fizjonomicznym nieładzie i w tej właśnie konwencji obrazowania, na trwałe związanej z ikonografią obłądu, osiąga ona, by tak rzec, maksimum obecności. Stan umysłu bohatera, tak obcy trzeźwo myślącemu Sanchowi, zaprezentowano poprzez zderzenie powierzchowności dwojga obłąkanych i zdystansowanie ich względem zerkającego ukradkiem giermka. Wyobraźnia Kardenia nie wypowiada się tu odrębnym językiem i w tym sensie ilustrator pozostaje wierny zarówno literackiemu pierwowzorowi, jak i upodobaniom Oldfielda.

PRZEMIANY
BOHATERA –
OD MOWY DO
ŚPIEWU

Zanim Kardenio opowie historię swojej nieszczęśliwej miłości do Lucyndy, z relacji napotkanego po drodze koziarza Don Kichot dowie się o objawach nękającej młodzieńca choroby. Skaczący po górach nagi człowiek, którego sprzeczne zachowanie – raz pełne ogłady, to znowu agresywne i wręcz prymitywne – jest dla pasterzy widowym znakiem targających nim namiętności, to w istocie szlachcic z Andaluzji skrzywdzony przez rzekomego przyjaciela i podstępnego uwodziciela, don Fernanda. W powtarzających się napadach szału „Obdartus Nieszczęsnego Oblicza” przeistacza się w rozbójnika, a jego szlachetna pokuta w górach Sierra Morena budzi w pasterzach kóz na przemian lęk i współczucie. W żywym opisie koziarz przypomina sobie pewien epizod ze spotkania z szalonym:

Nagle w toku rozmowy przerwał i oniemiał; oczy wbił w ziemię na dobrą chwilę, a my wszyscy staliśmy milcząc, w napięciu czekając, do czego doprowadzi jego zapamiętanie, patrząc nań z wielkim współczuciem, gdyż wnosząc z tego, co czynił, wytrzeszczając oczy lub nieruchomo patrząc w ziemię długo i bez drgnienia powiek, to znów zamykając oczy, zaciskając wargi, marszcząc brwi, z łatwością poznaliśmy, że napadł go atak szaleństwa. On zaś rychło nas przekonał, że to nasze mniemanie było słuszne, podniósł się bowiem gwałtownie z ziemi, na którą się był rzucił, napadł na pierwszego z brzegu z taką siłą i wściekłością, że gdybyśmy go za ręce nie chwycili, zabiłby go razami pięści i rozszarpał zębami. Wszystko to czynił, wołając: „Ach, zdradziecki Fernando! Tu, tu zapłacisz za wyrządzoną mi krzywdę, te ręce wydrą ci serce, w którym mieszkają i gnieźdzą się wszystkie nieprawości pospołu, osobliwie zaś fałsz i obłuda”[3].

[2] Rachel L. Schmidt (*Critical Images. The Canonization of Don Quixote through Illustrated Editions of the Eighteenth Century*, Montreal 1999, s. 68–70) dowodzi na przykładzie komentarza do epizodu opowiadającego o zstąpieniu Don Kichota do Jaskini Montesonosa (rozdziały 22 i 23 części drugiej *Don Kichota*), iż Oldfield dążył do racjonalizacji cudowności.

Uznając konieczność wyraźnego zaznaczenia ramy fikcji, wzorował się on na malarstwie Rembrandta i Rafaela.

[3] M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*, przeł. A.L. Czerny i Z. Czerny, Warszawa 1986, t. 1, s. 178.

Do rąk angielskich czytelników historia Kardenia dotarła w roku 1612^[4], siedem lat po ukazaniu się w Hiszpanii pierwszej części *Don Kichota*. Ale już w 1611 sir George Buc zakończył pracę cenzorską nad przygotowywaną przez Szekspira i Fletchera sztuką *Cardenio or The Second Maiden’s Tragedy*^[5], którą dwa lata później wystawiono na dworze króla Jakuba I^[6]. Ponad wiek później *Double Falsehood or The Distrest Lovers* (1727) Lewisa Theobalda – sztuka oparta rzekomo na autentycznym tekście autorstwa Szekspira – miała wywołać jedną z najbardziej zaciętych dyskusji dotyczących istnienia Szekspirowskich manuskryptów *Cardenia*^[7]. Jako że przez ponad sto lat utwór ten uznawano za zaginiony^[8], ewentualne ponowne przystosowanie epizodu Kardenia na potrzeby sceny nie mogło odbyć się w tym okresie drogą recepcji dramatu Szekspira / Fletchera. Rzeczywiście, dawnego tragediowego Kardenia niewiele łączy z tym, który pod koniec XVII wieku na sposób muzyczny wyrażać będzie swoje szaleństwo w „komicznej ekstrawaganzy”^[9] Thomasa D’Urfey’a.

Choć po raz pierwszy śpiewająca obłąkana (lunaticzka) pojawiła się w angielskim dramacie już w roku 1597^[10], piosenka szaleńca występująca w funkcji medium odmiennego stanu umysłu stanie się popularna dopiero pod koniec następnego stulecia^[11]. Inaczej niż można by sądzić na pierwszy rzut oka, bohaterowie Szekspira i współczesnych mu dramatopisarzy nigdy – co podkreślał Edward Dent – nie

[4] Pierwsza edycja *Don Kichota* (cz. 1.) po angielsku opublikowana została w Londynie u Williama Stansby’ego (Ch. Hamilton, *William Shakespeare and John Fletcher. Cardenio or The Second Maiden’s Tragedy*, Glenbridge 1994, s. 189).

[5] Akcję sztuki oparto na dwóch wątkach zaczerpniętych z *Don Kichota*: historii o wystawionej na próbę wierności małżonków, obejmującej rozdziały 33 i 34 pierwszej części powieści Cervantesa (*Opowiadanie o nieopatrzonym ciekawskim*) oraz swobodnie zaadaptowanej historii o Kardeniu i Fernandzie.

[6] Zagadkową kwestię współautorstwa Szekspira w powstawaniu sztuki wyjaśnia i dokumentuje obszernie Charles Hamilton (ibidem). Spod pióra Szekspira wyszedł jego zdaniem pierwszoplanowy wątek dramatu (ibidem, s. 4) obudowany wokół konfliktu między królem-uzurpatorem (Tyrant, czyli powieściowy Fernando) na zabój zakochanym w Lucyndzie (Lady) a zdetronizowanym władcą Govianusem (Kardenio). Desperacka miłość Tyranta popycha Lady do popełnienia heroicznego samobójstwa w obronie własnej cnoty. Powiadomiony o tej nagłej śmierci Tyrant postanawia wykraść ciało złożone w katedrze. Gdy Govianus udaje się do grobu ukochanej, spektakularnie zjawia się przed nim duch zmarłej odkrywający

czyn Tyranta. Pragnąc przywrócić zwłokom dawny wygląd, Tyrant angażuje malarza (przebrany Govianus), który miesza farbę z trucizną i w ten sposób zabija rywala składającego pocałunek na ustach ukochanej.

[7] Zob. ibidem, s. 223–236.

[8] Ibidem, s. 225.

[9] C.A. Price, *Henry Purcell and the London Stage*, London 1984, s. 205.

[10] Mowa o piosence Pandory z dramatu Johna Lyly’ego pt. *The Woman in the Moon*. Zob. R.G. Noyes, *Conventions of Song in Restoration Tragedy*, PMLA 1938, t. 53/1, s. 186 (www.jstor.org/stable/458410 [download 16.07.2009]).

[11] R.G. Noyes (ibidem) odnotowuje następujące tragedie: Thomas Porter, *The Villain* (1663), Nevil Payne, *Siege of Constantinople* (1675), Nathaniel Lee, *Theodosius* (1680), anon., *Romulus and Hersilia* (1683), John Banks, *Cyrus the Great* (1696) oraz komedie: William D’Avenant, *The Rivals* (1668), James Howard, *All Mistaken; or, The Mad Couple* (1672), anon., *Mr. Turbulent* (1682), George Powell, *A Very Good Wife* (1693), Thomas D’Urfey, *The Comical History of Don Quixote* (1694).

przechodzili od mowy do śpiewu pod wpływem emocji^[12]. W nowym sposobie wykorzystywania słowno-muzycznych konwencji teatralnych w dramacie okresu restauracji ujawnia się zatem odmiennosc tradycji szekspirowskiej i zarazem jej ciągłość. Bo też należy pamiętać, że *novum* stanowi obecnie nie tyle współlistnienie słów i muzyki, ile rozmiary eksploatacji znanych już konwencji słowno-muzycznej ekspresji^[13]. W przybliżeniu pomiędzy rokiem 1660 a 1700 – okresie być może najciekawszym pod względem zastosowania muzyki do celów dramatycznych^[14] – szaleństwo wypowiada się w formie tzw. *mad songu*, wyodrębnionej ze sztuki piosenki, która jest czasami swoistym numerem popisowym – tak w odniesieniu do kompozytora i autora tekstu, jak i do aktora. Po wystawieniu przez Thomasa D’Urfey’a w roku 1694 pierwszej i drugiej części *The Comical History of Don Quixote*, wcieleniem formy *mad songu* stanie się wykonywana przez Anne Bracegirdle do muzyki Johna Ecclesa piosenka pasterki Marcelli *I burn, my brain consumes to ashes*. Popularność tego utworu świadczyłaby o tym, że rywalizacja kompozytora z Henrym Purcellem – trzecim obok Ecclesa i Packa współtwórcą muzycznej strony dzieła – była walką godnych siebie przeciwników. Dodajmy, że w jej efekcie utwór wzbogacony został o jakość nieobecną w jego warstwie werbalnej – o powagę. W zderzeniu z atakami Jeremy’ego Colliera nie bez racji wymierzonymi w tę (skądinąd nieprzyzwoitą^[15]) sztukę tym bardziej interesująco brzmi konstatacja, że prawdziwym osiągnięciem D’Urfey’a jest uwolnienie muzyki z krępującego gatunek weryzmu i że najbardziej rzucającym się w oczy aspektem muzyki tak Purcella, jak i Ecclesa jest to, że względem samej siebie pozostaje ona absolutnie serio^[16].

„ARIA”
DLA MR. BOWMANA,
CZYLI KARDENIO
WEDŁUG PURCELLA

W powieści Cervantesa szalony bohater ukazuje się oczom Don Kichota i Sanza Pansy, „mrużąc coś do siebie, czego nie można by zrozumieć z bliska, a cóż dopiero z daleka”, po czym szlachetnie pozdrowia napotkanych i przez moment pozostaje w – bez wątpienia znaczącym – uścisku z obłąkanym rycerzem. Po chwili nastąpi ważny moment rozpoznawania się tych w gruncie rzeczy jakże podobnych z wyglądu postaci, a wkrótce potem deklaracja współczucia ze strony rycerza, śpieszny posiłek „obdartusa” i wędrówka na łąkę, gdzie bierze swój początek opowieść o nieszczęściach utrapionego młodzieńca.

[12] „Shakespeare and his contemporaries never show us speech intensified into song under stress of emotion, but only the emotional effect produced by music on the characters represented” (E.J. Dent, *Foundations of English Opera*, Cambridge 1928, s. 3. Cyt. za: C.A. Price, *Music in the Restoration Theatre*, Ann Arbor 1979, s. XV–XVI.)

[13] Ibidem, s. XVI.

[14] „During no period in the history of English drama has the play been more infused with music,

and never was music considered more essential to dramatic representation. Nearly all of the 600 or so stage works performed during the period, whether quasi-operas or grim tragedies, required music” (C.A. Price, op. cit., s. XIV).

[15] Zob. A. Nicoll, *A History of English Drama 1660–1900*, t. 1: *Restoration Drama 1660–1700*, Cambridge 19674, s. 277.

[16] C.A. Price, *Henry Purcell...*, s. 207.

W dramacie D’Urfey’a o nadchodzącej w postaci Kardenia nowej – muzycznej – przygodzie informuje swego pana giermek. Z oddali dobiega już bowiem niewyraźny śpiew bohatera. W dyspozycji scenicznej czytamy w tym miejscu: „Cardenio enters in Ragged Cloaths, and in a wild Posture sings a Song. Then Exit”^[17]. Pomieszczono tu znacznie więcej niż informację o ubiorze (zdarte ubranie) i zachowaniu (dzikość) postaci. Kardenio – po raz pierwszy w sztuce – wchodzi na scenę, nie mówi ani słowa, śpiewa swoją „szaloną piosenkę” i wychodzi. Taki przebieg może oznaczać tylko jedno: że właśnie *mad song* daje postaci niepowtarzalną szansę przedstawienia uczuć, myśli, kondycji wyobraźni. I w rzeczy samej, muzyczne opracowanie tego epizodu, które powierzono Purcellowi, było zadaniem *stricte* dramatycznym i polegało na stworzeniu jak najbardziej kompletnego i przekonującego – a zatem także możliwie dynamicznego – portretu szalonego bohatera^[18].

Pierwsze brzmienia piosenki wykonywanej przez Johna Bowmana niosą wizję kosmicznej furii:

Let the dreadful Engines of eternal Will,
The Thunder roar, and crooked Lightning kill;
My Rage is hot, as theirs, as fatal too,
And dares as horrid execution do^[19].

Kardenio nazywa swój stan gorącym szałem. Określenie „rage” jest tutaj nie bez znaczenia, gdyż – zarezerwowane tradycyjnie dla patetycznego wysłowienia – współtworzy z obrazem „machin odwiecznej woli”, „ryczącem grzmotem” i niosącą śmierć „krętą błyskawicą” porównanie przywodzące na myśl analogiczne do wzburzonych sił natury szaleństwo króla Leara^[20]. W ułamku sekundy obraz rozpalającego i niszczącego żywiołu zostaje jakby okiełznany przez napływ skrajnie odmiennych skojarzeń, kiedy to z tonacji F-dur wyłoni się jej molowa paralela:

Or let the Frozen North its rancour show,
Within my Breast far greater Tempests grow;
Despair’s more cold than all the Winds can blow.

[17] T. D’Urfey, *The Comical History of Don Quixote*, London 1694, cz. 1, s. 40. Cyt. za: www.eebo.chadwyck.com (download 23.07.2009).

[18] „[...] Durfey set Purcell the difficult task of quickly developing his personality through music” (C.A. Price, op. cit., s. 211).

[19] *The Songs to the new play of Don Quixote as they are sung at the Queen’s Theatre in Dorset Garden/ set by the most eminent masters of the age; all written by Mr. D’Urfey*, printed by J. Heptinstall for Samuel Briscoe, London 1964, cz. 1, s. 20–26. Cyt. za: www.eebo.chadwyck.com (download 29.07.2009).

[20] Petra Böse („Wahnsinn” in *Shakespeares Dramen*, Tübingen 1966, s. 183) wyjaśnia, że nowoczesny

sposób pojmowania szału jako abstrakcyjnego wewnętrznego procesu, któremu dopiero w drugiej kolejności przyporządkowuje się realne wzburzenie elementów natury, jest obcy wpisanemu w dramat Szekspira porządkowi analogii. W *Królu Learze* burza nie służy tylko poetyckiemu „podmalowaniu” stanu bohatera, lecz jest jego „realnym odpowiednikiem”. Z postacią Leara porównuje Kardenia również C.A. Price, wskazując jednakże nie na terminologiczne pokrewieństwo, lecz na fakt, iż „Cardenio, like King Lear, is tormented by the realization of his own insanity” (C.A. Price, op. cit., s. 211).

Nawet mroźne wiatry dalekiej Północy nie mogą równać się z chłodem rozpacz, która wzbiera w piersiach Kardenia. To dalszy ciąg rozpoczętego kosmicznego porównania, tyle że brawurowe, opatrzone figuracjami pasaża barytonu, mające w sobie coś z *hybris* bohatera, ulegają teraz ściszeniu, by na wysokim *g* pozwolić melodii osiągnąć *climax*. Wzmagające się wewnętrzne burze napotykają nieprzekraczalny próg i niejako dyskwalifikują pod względem rozmiarów („far greater”) obraz wiejących w przyrodzie wiatrów. Curtis Price wnikliwie zauważa, że dźwięk ten – pomimo iż mógłby pojawiać się zasadnie o wiele częściej – zarezerwowany jest w utworze dla momentów najwyższego dramatycznego napięcia. Jakby umyślnie Purcell zachowuje odrębność porządku emocji, a w przedstawianiu wysokości stematyzowanej w obrazie w sposób dosłowny – jak chociażby w następnej części piosenki, kiedy mowa o pnącym się ku niebu ogniu („That mounting reach the skies”) – nie sięga nigdy dalej niż do *f*[²¹]. Ostatnia sekwencja tej wizji chłodu („despair’s more cold”) ciągnie się spokojnymi ligaturami pogłębiona przez zmiany chromatyczne. Tym wyraźniej więc następuje wolta do tanecznego rytmu basu imitowanego po chwili przez melodię.

Can nothing, nothing warm me?
 Yes, *Lucinda’s* Eyes;
 There *Etna*, there, there *Vesuvio* lies,
 To furnish Hell with flames,
 That mounting reach the Skies.

Wspomnienie oczu ukochanej Lucyndy zestawione z widokiem Etny i Wezuwiusza buchających ogniem, może wydawać się wprawdzie nieco przesadzone, i to tym bardziej jeszcze, że swobodny rytm, w który wyposażono strukturę banalnego „tak – nie” zarówno otwiera, jak i zamyka tę partię utworu. Ale właśnie szybkość, z jaką wywołane słowem obrazy wypełniają się muzyką i stają przed oczami śpiewającego i słuchaczy, sprawia, że trudno doprawdy zanegować „realność” sięgających nieba płomieni. Wypowiedziane głośno imię Lucyndy pobudza wyobraźnię Kardenia możliwie najbardziej:

Ye Pow’rs, I did but use her Name,
 And see how all all the Meteors flame,
 Blew Lightning flashes round the Court of Sol,
 And now the Globe more fiercely burns
 Than ones at *Phaeton’s* fall.

Ta recytowana w C-dur część utworu jest najbardziej śmiała pod względem wyobrażeń przestrzennych. „See”, „see” wskazuje Kardenio na obejmujący Dwór Słońca ogień meteorów, jak gdyby nie nadążając za rozwojem własnej wizji. I tak też czyni muzyka. Wycofuje się i pozwała chorej wyobraźni na chwilową dominację, po czym powraca, by wybrzmieć w lamencie bohatera. Glob przez moment płonie gwałtow-

[21] C.A. Price, op. cit., s. 212.

niej niż przy upadku Faetona, lecz wraz ze zmianą tonacji (C-dur/c-moll) wizja rozwiewa się i ustępuje tęsknemu „ach!”

Ah! where are now those Flow’ry Groves,
Where *Zephir’s* fragrant Winds did play?
Where guarded by a Troop of Loves,
the fair *Lucinda* sleeping lay;
There Sung the Nightingale and Lark,
around us all was sweet and gay;
We ne’er grew sad till it grew dark,
nor nothing fear’d but short’ning day.

W szerokim westchnieniu za beztroskimi dniami spędzonymi z Lucyndą w kwiecistych zagajnikach przeważa ton smutnej – bo żywej już tylko we wspomnieniu – idylli. Wszak dramatyzm tego długiego muzycznego epizodu polega na nieustannym utrzymywaniu kontaktu z wymiarem już utraconym, lecz nagle znów ożywionym w przywoływanych obrazach. Trzykrotne uporczywe „where are now” na wysokim g ujawnia nie tylko to, jak kurczowo Kardenio trzyma się dawnego świata, lecz także – w opadającym równolegle basie – że świata tego nie można już odzyskać, co potwierdza pełne rezygnacji powtórzenie nawoływania^[22]. Po tym, jak melodia westchnienia powraca do toniki, bohater nie porzuca snutej wizji, lecz buduje ją od nowa na sposób wręcz epicki („There sung the nightingale and lark”), tak jakby miała ona stać się remedium na odczuwaną obecnie gorzycz.

Glow, I glow, but ‘tis with hate,
Why must I burn for this ingrate?
Cool, cool it then, and rail,
Since nothing will prevail.

Skoki tonalne następują tak szybko, jak gwałtownie – z gorącego na zimne – zmienia się usposobienie szalonego Kardenia. „Akcja” znów rozgrywa się pomiędzy F-dur a f-moll. I tak jak wtedy, gdy bohater po raz pierwszy dawał do zrozumienia, że jego szal jest gorący („my rage is hot”), teraz oznajmia, że pała nienawiścią. W tych powiązanych z ogniem określeniach stanu wewnętrznego wzburzenia i wywoływanych przez niego potężnych płomiennych wizjach aż nadto czytelna staje się aktywność cholerycznego – suchego i gorącego – temperamentu. Tym razem jednak jawnie negatywne doznania, poczucie krzywdy, nienawiść i chęć zemsty biorą górę nad żalem z powodu zawiedzionej miłości. Toteż nie dziwi nowy ton, w który wpada obłąkany. Balladowe taneczne tempo i cyniczne uwagi o kobiecej interesowności są w pewnym sensie ostatecznym uwolnieniem się od ideału.

When a Woman Love pretends,
‘tis but till she gains her ends,
And for better, and for worse,

[22] „[...] Cardenio’s persistent return to the high G depicts his clinging to a vision of «flow’ry groves».

When the phrase is repeated in the dominant minor, the vision has slipped far away” (ibidem).

is for Marrow of the Purse,
 Where she Jilts you o'er and o'er,
 proves a Slattern or a Whore.
 This hour will teize and vex,
 And will Cuckold ye the next:
 They were all contriv'd in spight,
 To torment us, not delight,
 But to scold, and scratch and bite,
 And not one of them proves right,
 But all are Witches by this light:
 And so I fairly bid'em, and the World Good-night.

Kobieta czyha tylko na zawartość portfela; kobieta rozmyślnie przyprowadzi ci rogi; kobieta nie zachwyca, lecz łudzi, dręczy, zrzędzi i gryzie. Na głos „balladowej” [23] prawdy nie sposób być głuchym, ale i niepodobna się też nie uśmiechnąć. Rytmiczna zgodność wersów i dublowanie melodii przez linię basu nadaje fragmentowi charakter rymowanki, która zaciera ostry wydźwięk słów i raczej bawi, niż wzrusza. Zakończenie to – tak pod względem rytmicznym, jak i z uwagi na sens wypowiedzianych słów oraz funkcję pełnioną w całości utworu – przywodzi na myśl finał innego *mad songu* Purcella, *From rosie bow'rs*, śpiewanego w trzeciej części *Don Quixote'a* przez Altisidorę udającą szaleństwo. Gdy rozum ucieka, miłość traci swą czarującą siłę [24] – śpiewa bohaterka, znajdując wreszcie lekarstwo na nieodwzajemnione uczucie.

„Z SERCEM PEŁNYM
 SZALONYCH
 UROJEŃ”

Robert Graves podjął próbę rekonstrukcji piosenki Toma z Bedlam (w jej brzmieniu oryginalnym i w wersji dla teatru), mając do dyspozycji pochodzący z tomu *Wit and Drollery* (1682) utwór *Tom o' Bedlam's Song* Francisa Thompsona, który nazwał na własny użytek *Loving Mad Tom*. Wnioski, do jakich doszedł, przedstawiają się następująco: po kilkudziesięciu latach mniej lub bardziej literackich wędrówek, Biedny Tom stracił posępny dowcip elżbietańskiego żebraka, żyjącego za pan brat z robactwem i towarzyszącymi mu duchami, i ubrał płaszcz romantycznego bohatera przerażonego tym, co dotąd napełniało go tylko łagodnym smutkiem [25]. Tę drogę recepcji znakomicie potwierdza fakt, że Poe, Kipling i De la Mare wybrali na motto swoich utworów nie to, co elżbietańskie w wersji Thompsona, lecz właśnie charakterystyczny dla nowego wcielenia Toma wers „With a heart of furious fancies” („Z sercem pełnym szalonych urojeń”) [26].

Chociaż niemożliwe wydaje się przesledzenie w podobny sposób recepcji postaci Kardenia – przerzucając most pomiędzy kreacją

[23] C.A. Price stosuje do tej części utworu określenie „ballad” (ibidem, s. 211).

[24] „When once the Sense is fled,/ Love has no Power to Charm” (T. D'Urfey, *The Comical History of Don Quixote*, London 1695, cz. 3, s. 49. Cyt. za: www.eebo.chadwyck.com [download 23.07.2009]).

[25] *Loving Mad Tom. Bedlamite Verses of the XVI and XVII Centuries*, illustrations by N. Lindsay, foreword by R. Graves, texts ed. with notes by J. Lindsay, musical transcriptions by P. Warlock, London 1927 (reprint: 1969), s. 9–10.

[26] Ibidem, s. 10–11.

elżbietąską a tą z okresu restauracji (tym bardziej że we wspomnianej sztuce Szekspira i Fletchera to nie Kardenio nosi rysy szalonego, lecz jego rywal, Fernando) – niemniej jedno rzuca się w oczy: bohaterowi sztuki D’Urfey’a pozwolono tworzyć wizje, których dotąd nie miewał. Dodajmy też od razu, że jakkolwiek trudno jest hierarchizować wytwory fantazji, jego wyobrażenia mieszczą się w obrębie charakterystycznej dla wielu *mad songs* konwencji obrazowania impo-sybiliów. W piosenkach szalonych postaci niemożliwe obrazy figurują w miejscu trudno wyrażalnych stanów umysłu, jawiąc się na sposób retorycznych adynatów.

W songu *Oh! Take him gently from the pile* z dramatu Johna Banksa *Cyrus the Great, or the Tragedy of Love* (1696) szalona Lausaria śpiewa, że w jej piersiach jest wystarczająco dużo ognia, by podpalić cały świat^[27]. We wzmiankowanej już sławnej piosence *I burn, my brain consumes to ashes* Marcella odczuwa płonący w jej wnętrzu ogień, który – jak zapewnia – nie wypali się przez tysiąc wieków i którego nie ochłodzą nawet Po i Ganges^[28]. W skomponowanym przez Johna Blowa songu Belindy *Lysander I pursue in vain* (ok. 1700) – podobnie jak w wypadku Kardenia – szalona bohaterka roztacza wizję kosmicznej wojny: żałuje, że nie stłumiła ognia, który teraz wznosi się do nieba i przewraca płonącą gwiazdę, podczas gdy blada ziemia patrzy i krzyczy z przerażenia; sama Belinda chce wykoleić w szale wóz słońca, życząc światu, by sam się pochłonął^[29]. Motyw piętrzenia się ku niebu lub gwiazdom jest dość popularny. Powróci jeszcze choćby w piosence Amintasa *Haste, give me wings* (*A fickle Shephardess* [1703])^[30]. We włączonym do sztuki *The fool’s Preferment* D’Urfey’a fragmencie z piosenki Biednego Toma *I’ll sail upon the dog-star* znajdujemy cały repertuar niemożliwości: ściągnięcie tęczy z nieba i połączenie jej końców czy wytrącenie gwiazd z orbit – a to tylko próbka tego, czego może dokonać szalony Lyonel^[31].

Tego typu obrazy znajdują się – by tak rzec – na najwyższym piętrze w hierarchii niemożliwości. Są potężne i w swym nieprawdopodobieństwie często zarazem śmieszne. Niosą zatem w sobie potencjał ambiwalentnych wyobrażeń, który – zależnie od panującej estety-

[27] „[...] For there is fire, there is flame enough to set the world on fire. [...]”. Cyt. za: *Thirteen Mad Songs by Purcell and his contemporaries*, ed. by T. Roberts, London 1999, t. 1, s. 6.

[28] „[...] Within my breast, there glows a solid fire, / Which in a thousand ages can’t expire, / Blow, the winds’ great ruler, blow: / Bring the Po and the Ganges hither, / ‘Tis sultry weather; / Pour’em all on my soul, / It will hiss like a coal, / But never be the cooler. [...]” (ibidem, s. 14–16).

[29] „[...] Mad, mad, mad, that I loved and not suppressed the flame; / See, see, now it rises to the sky, and

turns a blazing star; The frightened earth looks pale and cries: / It threatens universal war. [...] So now will I storm yon castle I’th’air, / The chariot of the sun in my rage overturning; / Consume the whole world, since Belinda’s aburning” (ibidem, t. 2, s. 8–11).

[30] „Haste, give me wings and let me fly, / That I may mount the starry sky [...]” (ibidem, s. 12).

[31] „[...] I’ll tear the rainbow from the sky, / And tie both ends together. / The stars pluck from the orbs too, / And crowd them in my budget [...]” (ibidem, s. 17–18).

ki – pozwala na wielorakie przystosowanie, służąc zabawie i uwzniośleniu. Lekcja Thompsona jest jednak pouczająca i być może Kardenio z *Don Quixote'a* D'Urfeja zapowiada już swoimi wizjami Kardenia, który – jak nowy Tom – mógłby przerazić się tym, co widzi.

* * *

Tekst powstał w czasie pobytu stypendialnego w Niemczech, sfinansowanego przez fundację Hertie.

The 5th Song for Cardenio in the 4th Act.
Set by Mr. Henry Purcell.

I E T the dreadful Engines of e-ternal will, the Thun-
der Roar and crook-
ed Lightning kill, my Rage is hot, is hot, is hot, as
theirs as fatal too,
And dares as horrid, and dares as horrid,
Horrid execution do:

[21]

Or let the Frozen North its rancour show,
Within my Breast far, far greater Tempests grow;
Despaire's more cold, more cold
Than all the winds can blow.

I

Let the dreadful Engines of eternal will,
The Thunder Roar and crooked Lightning kill,
My Rage is hot, is hot, is hot, as theirs as fatal too,
And dares as horrid, and dares as horrid,
Horrid execution do:

Niech straszliwe maszyny wiekuistej woli,
Ryczące grzmoty i kręte błyskawice zabijają,
Mój szał jest gorący i zgubny tak jak ich,
I waży się na to, na co waży się straszliwa egzekucja.

II

Or let the Frozen North its rancour show,
Within my Breast far, far greater Tempests grow;
Despaire's more cold, more cold
Than all the winds can blow.

IV

Ye pow'rs I did but use her name,
 And see how all, and see how all the Meteors flame,
 Blew lightning flashes round the Court of Sol,
 And now the Globe more feircely burns
 Than once at *Phaeton's* fall.

Lecz wielkie moce, użylem jej imienia,
 I spójrście jak płoną wszystkie meteory,
 Wzbijają w powietrze świetliste błyski wokół dziedzińca Słońca,
 I teraz glob płonie jeszcze gwałtowniej
 Niż kiedyś przy upadku Faetona.

44

now, where are now, where are now those flow'ry Groves, where *Zephr's*

fragrant winds did play / where guarded by a Troop of Loves, the

fair, the fair *Lucinda* sleeping lay, there Sung the Nightingale, and

Lark, around us all was sweet and gay, we ne're grew sad till it grew

dark, nor nothing fear'd but shortning day.

Ah! ah! where, where are now, where are now, where are now
 Those Flow'ry Groves,
 Where *Zephir's* fragrant winds did play?
 Ah! where are now, where are now, where are now
 Those flow'ry Groves, where *Zephir's* fragrant winds did play?
 Where guarded by a Troop of Loves,
 The fair, the fair *Lucinda* sleeping lay,
 There Sung the Nightingale, and Lark,
 Around us all was sweet and gay,
 We ne're grew sad till it grew dark,
 Nor nothing fear'd but shortning day.

When a Woman Love persuade, she looses all the gains she ends, and for better, and for

Worth is for Marrow of The Parls, where the Jels you o're and o're, proves a

Slattern or a Whore; she looses will, will raise and see, will raise, will raise and

V

Ah! ah! where, where are now, where are now
 Those Flow'ry Groves,
 Where *Zephir's* fragrant winds did play?
 Ah! where are now, where are now, where are now
 Those flow'ry Groves, where *Zephir's* fragrant winds did play?
 Where guarded by a Troop of Loves,
 The fair, the fair *Lucinda* sleeping lay,
 There Sung the Nightingale, and Lark,
 Around us all was sweet and gay,
 We ne're grew sad till it grew dark,
 Nor nothing fear'd but shortning day.

Ach! Gdzież są teraz te kwietne gaje,
 W których dokazywały pachnące wiatry Zefira?
 W których strzeżona przez zastępy Miłości
 Leżała piękna śpiąca *Lucynda*.

Tam śpiewał słowik i skowronek,
 Wokół nas tylko słodycz i radość,
 I nigdy nie smutniliśmy aż nie nadszedł zmrok,
 Ani nie lękaliśmy się niczego prócz kończącego się dnia.

I glow, I glow, I glow, but ‘tis w’th hate,
 Why must I burn, why must I burn,
 Why, why must I burn for this ingrate,
 Why, why must I burn for this ingrate;

Cool, cool it then, cool it than, and raile,
 Since nothing, nothing will prevaile.

The image shows a musical score for a piece titled "Mad Song" by Henry Purcell. It consists of two staves: a vocal line (soprano) and a lute line. The music is in a minor key and 3/4 time. The lyrics are as follows:

ve, and will Cuckold ye the next; they were all contriv'd in spite, to see--
 --ment us, not de-light, but to scold, to scold, and fratch, and hire, and not
 con of themselves right, but all are Witches by this light. And
 do I fair-ly bid e'en, and the World good night, good night, good night, good
 night, good night, good night.

Ja pałam, lecz nienawiścią,
 Dlaczegoż muszę płonąć
 Z powodu tej niewdzięcznej?
 Ochłoń więc, ochłoń i pomstuj,
 Jako że nic, nic nie zwycięży.

When a Women Love pretends,
 Tis but till she gains her ends,
 And for better, and for worse,
 Is for Marrow of the Purse,
 Where she Jilts you o're and o're,
 Proves a Slattern or a Whore;
 This hour will teize, will teize and vex,
 Will teize, will teize and vex
 And will Cuckold ye the next;
 They were all contriv'd in spight,
 To torment us, not delight,

But to scold, to scold, and scratch, and bite,
And not one of them proves right,
But all, all are Witches by this light;
And so I fairly bid e'm,
And the World good night, good night,
Good night, good night, good night, good night.

Kiedy kobieta udaje miłość,
To tak długo, aż nie postawi na swoim,
I na dobre i na złe
Jej życiem jest to, co w portfelu,
Dla niego wciąż na nowo cię porzuca,
Okazuje się jedynie flądą lub ladaczną;
Jednej godziny będzie dokuczać i dręczyć,
A następnej przyprawi rogi;
One wszystkie zaplanowały w mściwości,
By nas dręczyć, a nie zachwycać,
By tylko utyskiwać, skrzypieć, kąsać,
W żadnej ani krzty dobroci,
Lecz wszystkie w tym świetle są wiedźmami,
A zatem szczerze je polecam,
Dobranoc, świecie, dobranoc...