

# Angielskie anioły, czyli jak upaść, nie strasząc koni

Jacek Mikołajczyk

„Czy to naprawdę tak ważne, co robią między sobą kochankowie – dopóki nie robią tego na ulicach i nie straszą koni?”. Noël Coward pewnie podpisałby się pod komentarzem, jakim pani Campbell skwitowała złośliwą uwagę pewnej młodej aktorki, której nie spodobała się nadmierna czułość okazywana przez jej starszego kolegę innemu potomkowi Tespisa. Komentarz ten zrobił zawrotną karierę w czasach swoich i późniejszych, a dziś przywołuje się go niemal w każdym tekście poświęconym kwestiom obyczajowym w Anglii edwardiańskiej. Tę epokę, ostatnio bardzo nam bliską, a to dzięki popularnemu brytyjskiemu serialowi *Downton Abbey*, charakteryzują gwałtowne sprzeczności. Na zewnątrz, na fotografii, jest w niej jeszcze sporo z Anglii wiktoriańskiej; tuż pod powierzchnią buzuje już rozerotyzowana nowoczesność. Pozory ciągle się liczą, choć nie na tyle, by kogokolwiek przed czymkolwiek powstrzymać.

Pani Campbell sama była wielką aktorką, kojarzoną przede wszystkim z rolami kobiet grzesznych, „upadłych aniołów”, co zresztą nie przeszkodziło jej zagrać – w wieku 49 lat! – młodziutkiej kwiaciarki Elizy w prapremierze *Pigmaliона* George’a Bernarda Shawa. Zabłysnęła w 1893 roku w sztuce Arthura Pinery w roli tytułowej „drugiej pani Tanqueray”, kurtyzany, która pragnie rozpocząć nowe życie jako żona szanowanego mieszczanina. Pinero napisał „sztukę problemową”, w której dokonywał rehabilitacji postaci „kobiety upadłej”. Pani Tanqueray usiłuje zerwać z dawnym życiem, ale ponosi klęskę, gdy jeden z jej byłych klientów okazuje się narzeczonym jej pasierbicy. Biedaczce nie pozostaje nic innego, niż strzelić sobie z pistoletu w skroń.

Drugą panią Tanqueray zagrano 223 razy, co w ówczesnym Londynie oznaczało spory sukces. Sztuka Pinery reprezentowała popularny nurt w teatrze epoki wiktoriańskiej, w którym autorzy pastwili się nad „grzesznymi” kobietami. W ówczesnej dramaturgii najczęściej występowały trzy ich typy: uwiedziona dziewczyna, nikczemna uwodzicielka i nawrócona „magdalenka”, czyli młodziutka prostytutka. Najzdolniejsi pisarze potrafili upchnąć je wszystkie w jednej sztuce, czasem nawet w jednej postaci, jak Dion Boucicault w *Formosie*, czyli *Drodze ku ruinie* z 1869 roku, której bohaterka Jenny to biedna wiejska dziewczyna, pracująca w Londynie dla bogatego lorda, a jednocześnie „jedna z najbardziej wychwalanych śniadych syren Hyde Parku”. W melodramatach tych upadłe dziewczęta w finale najczęściej wyznawały winy, okazywały skruchę i... ginęły śmiercią samobójczą lub w rezultacie chorób, jakich nabawiły się prowadząc grzeszny tryb życia. Ta finałowa śmierć była rozwiązaniem do tego stopnia konwencjonalnym, że słynny humorysta Jerome K. Jerome pokpiwał sobie z niego, ostrzegając upadłe dziewczęta: „Nigdy nie okazujcie skruchy! To zawsze oznacza nagły zgon”.

Co ciekawe, choć w późnych wiktoriańskich czy edwardiańskich dramatach społecznych poświęconych tragicznym perypetiom grzesznych kobiet można już wyczuć wyraźny wpływ Henrika Ibsena, a ostrze krytyki ich autorów zwłaszcza w XX wieku kieruje się coraz częściej w stronę społeczeństwa, skazującego biedne dziewczęta na ciężki los, to sam wątek kobiecej niewierności, zdrady, seksu pozamałżeńskiego pojawił się w Anglii dzięki gatunkowi o wiele mniej poważnemu – mieszczańskiej farsie we francuskim wydaniu. To właśnie paryscy specjaliści od „sztuki dobrze

skrojonej”, przede wszystkim Eugène Labiche i Georges Feydeau, stworzyli nowy teatralny gatunek, w którym zdrada małżeńska stała się osią konfliktu i głównym źródłem humoru. Wcześniej farsa funkcjonowała raczej jako interludium, krótka komiczna wstawka pokazywana między aktami właściwej sztuki albo tuż po niej, swego rodzaju bonus. Zgodnie ze swoją etymologią (farsce to po francusku „farsz”), była tylko dodatkiem, przyprawą do właściwego teatralnego dania, najczęściej zresztą mało smaczną. W drugiej połowie XIX wieku zamieniła się w trzyaktową sztukę osadzoną w środowisku mieszczańskim, w której w pierwszym akcie szanowany przedstawiciel klasy średniej organizował sobie okazję do „skoku w bok”, w drugim przenosił się do taniego hoteliku, gdzie szalone zbiegi okoliczności uniemożliwiały mu skonsumowanie nielegalnego związku, by w akcie trzecim powrócić na łono rodziny, uporządkować bałagan i ukryć prawdę przed podejrzliwym wzrokiem prawowitej małżonki. Można powiedzieć, że farsa zaczyna się w miejscu, w którym kończy się komedia: miłość przed ślubem – pokonywanie całego szeregu przeszkód, by móc w finale powiedzieć sakramentalne „tak” – to materiał na tę drugą; miłość po ślubie – tylko na farsę.

W tym kontekście doskonale widać, jak przewrotną farsą są Upadłe anioły Cowarda. Autor z jednej strony wpisał się w reguły rządzące gatunkiem, z drugiej jednak zakpił z nich i dał celnego prztyczka w nos londyńskiej publiczności, sprytnie wykorzystując dla własnych celów jej przyzwyczajenia, oczekiwania i ograniczenia.

Sam Coward był postacią fascynującą: pisarzem, aktorem, kompozytorem, nade wszystko zaś dandysem i dyktatorem stylu, wcieleniem angielskości w jej najbardziej dekadentkim i arystokratycznym wydaniu. Paradoksalnie, przyszedł na świat w mieszczańskiej i niezamożnej rodzinie. Był synem skromnego sprzedawcy fortepianów. Swoje teatralne oraz salonowe obycie zawdzięczał matce, która bardzo wcześnie rozpoznała w nim talent i całkowicie poświęciła się jego pielęgnacji. Dzięki temu Coward po raz pierwszy stanął przed publicznością w wieku zaledwie siedmiu lat, a profesjonalną karierę aktorską rozpoczął w Londynie jako dwunastolatek. Teatr i salon były jego żywiołem; emanował z niego urok nie do odparcia oraz pewność siebie, dzięki czemu szybko znalazł bogatych protektorów z najlepszego londyńskiego towarzystwa. W latach pierwszej wojny światowej rozpoczął karierę filmową, występując m.in. u boku Lillian Gish w Sercach świata w reż. D. W. Griffitha. Jako autor sztuk debiutował w 1920 roku, w wieku dwudziestu jeden lat, a pierwszy większy sukces odniósł cztery lata później dzięki dramатовi Wir, opowiadającemu o nimfomance z wyższych sfer oraz jej synu narkomanie. Kolejne komedie – m.in. Katar sienny (1925), Upadłe anioły (1925) czy Życie prywatne (1930) – przyniosły mu sławę po obu stronach Atlantyku i pieniądze. To w tym czasie stał się wcieleniem angielskiego dandysa: błyskotliwy i cięty dowcip, natychmiast rozpoznawalny w tekstach jego sztuk, Coward uzupełniał swoim wizerunkiem jako osoby publicznej i aktora, niedbale eleganckiego, emanującego wdziękiem oraz specyficznym angielskim glamour. Jego urządzone w stylu art déco londyńskie mieszkanie przy Gerald Road stało się miejscem, w którym podpatrywano rodzaje się mody i wyznaczniki stylu.

Ten wizerunek Cowarda jego ojczyzna wykorzystwała w czasie drugiej wojny światowej, angażując go jako... szpiega. Przez jakiś czas pisarz prowadził biuro propagandy w Paryżu, a następnie na zlecenie brytyjskiego wywiadu wyruszył do Stanów Zjednoczonych, gdzie miał wykorzystywać swój status celebryty, by walczyć o poparcie Amerykanów dla angielskiej polityki. Po latach za zasługi na tym polu królowa Elżbieta II nagrodziła Cowarda tytułem szlacheckim.

Upadłe anioły to wczesna farsa pisarza, który w roku 1925 ciągle jeszcze wyrąbywał sobie niszę w światku angielskiego teatru i kultury. Stąd tendencja do skandalu. Rok wcześniej Coward oburzył londyńską opinię publiczną tym, że nimfomankę i narkomana umieścił nie w melodramatycznym ryzsztoku, ale w wielkomiejskim salonie. Tym razem członkiniom londyńskiej socjety kazał upijać się na oczach publiczności. To właśnie brawurowy akt drugi sztuki wywołał największe zgorszenie wśród krytyków: dotąd na scenach teatrów alkohol prowadził do zguby ludzi z marginesu oraz przedstawiciele niższych warstw społecznych. Coward kazał solidnie popijać nawet nie by-walcom, ale – o zgrozo! – bywalczyńniom salonów. Julia i Jane robią to całkiem otwarcie i radośnie, co w rezultacie kończy się karczemną awanturą i porannym kacem, do tej pory jakoś nie bardzo pasującym do efemerycznych dam z towarzystwa.

Przewrotność Cowarda sięga jednak dalej. Dotychczas w farsie to mężowie nudzili się spokojnym małżeńskim stadłem; to oni występowali w rolach komediowych protagonistów, ukrywając przed żonami miłosne eskapady, co najczęściej wywoływało serię katastrof, niezbędnych w każdej farsie. Tym razem „motyle w brzuchach” czują raczej obie panie. Daremnie usiłują przekonać mężów i same siebie o zaletach spokojnego, po pięciu latach pozbawionego już namiętności małżeństwa, bo przecież wystarczy w ich obecności wy-mienić imię dawnego kochanka, by natychmiast porzuciły skrupuły i zaczęły planować miłosną intrygę. To prawdziwa farsowa rewolucja, zwłaszcza że Coward szarga jeszcze jedną ze świętości mieszczańsko-salonowej kultury – przedmałżeńską czystość angielskiej damy. W wiktoriańskim melodramacie kobiety dzieliły się na upadłe i święte, a przepaść między nimi była nie do przewartościowania. Tymczasem Julia i Jane upadły „trochę” przed ślubem, by następnie szczęśliwie wejść w małżeńskie stadło i nie musieć obawiać się konsekwencji. Pojawienie się dawnego kochanka to nie – jak w melodramacie – fatum, ale szansa na krótkotrwały powrót w krainę „dziewiczej” szczęśliwości, wybawienie od małżeńskiej rutyny. Odwracając farsowy męskodamski schemat, Coward właściwie nobilituje więc upadłą kobietę, daje jej prawo do przeszłości i uznaje ją za pełnoprawną członkinię społeczeństwa. Nie odmawia jej nawet prawa do hipokryzji, do tej pory zastrzeżonej wyłącznie dla mężów. Warto jednak dodać, że wykpiwając mieszczańską hipokryzję, Coward pozostaje w każdym calu dzieckiem epoki edwardiańskiej, o czym najlepiej świadczy finał jego Upadłych aniołów. Oczywiście, nie mam zamiaru zdradzać go w tym miejscu, zakończę więc kolejnym cytatem, tym razem z samego Cowarda. Kiedy w latach 60. ubiegłego wieku tego jednego z najśłynniejszych homoseksualistów swoich czasów zapytano, czy nie chce wreszcie publicznie się ujawnić, odpowiedział: „Broń Boże! Przecież jest jeszcze kilka starszych pań w Worthing, które nie wiedzą”. W świecie Cowarda pozory ciągle są ważne. Wiele wysiłku wkłada się w to, by nadal myliły, chociaż robi się to nie tyle z przekonania, autentycznego przywiązania do purytańskiej moralności, co właściwie z powodów estetycznych. Pozwolić można sobie na sporo, ale afiszować się z tym – straszyc koni – nie wypada.