

# Między awangardowym eksperymentem a tanim horrorem

Ekranizacje twórczości Edgara Allana Poe  
przed 1939 rokiem

WOJCIECH ŚWIDZIŃSKI

Przed 1939 rokiem trzech pisarzy cieszyło się największym zainteresowaniem filmowców: William Shakespeare, Arthur Conan Doyle i Alexandre Dumas ojciec. Czwartym nie mniej popularnym był Edgar Allan Poe, który doczekał się kilku ekranizacji godnych miana arcydzieła. *Student z Pragi* (1913) Stellana Rye, inspirowany *Williamem Wilsonem*, czy *Upadek domu Usherów* (1928) Jeana Epsteina stanowią jedno z najwybitniejszych osiągnięć filmu niemego. Z nowelistyki, poezji i biografii Poe'go czerpali obficie zarówno twórcy kina popularnego, jak i awangardowi artyści.

Przed 1915 rokiem powstało co najmniej 17 filmów nawiązujących do twórczości amerykańskiego pisarza. Później liczebność produkcji nieznacznie spadła, wzrósł jednak jej metraż i jakość artystyczna. Największą uwagę filmowców cieszyły się opowiadania *Studnia i wahadło* oraz *Serce oskarżycielem*. Nie ustępowały im *Zabójstwo przy rue Morgue* i *Czarny kot*, a także poemat *Kruk*. Większość filmów opartych na Poem powstała w Stanach Zjednoczonych, jednakże duże zainteresowanie wzbudzał również w Niemczech i Francji. Pojedyncze filmy powstały w Wielkiej Brytanii, Włoszech, a także w Związku Radzieckim. Ustalenie dokładnej liczby ekranizacji utworów Poe'go sprzed 1939 roku nie jest możliwe. Część z nich zaginęła, w wypadku wielu trudno jednoznacznie stwierdzić, w jakim stopniu dany utwór jest rzeczywiście adaptacją. Tak jest z filmem *Great Murder Mystery* z 1908 roku, który jak się zdaje, nawiązuje do *Zabójstwa przy rue Morgue*. Zagadkę grasującej po mieście małpy o morderczych instynktach rozwiązuje jednak... Sherlock Holmes. Należy podkreślić, że tylko bardzo nieliczne filmy bazujące na twórczości Poe'go można nazwać wiernymi adaptacjami. W jarmarcznym okresie kina wszystkie ekranizacje dzieł literackich polegały na zainscenizowaniu kilku kluczowych scen i połączeniu ich z napisami. Nawet jednak w dwudziestoleciu międzywojennym, gdy język kina dojrzał, twórczość Poe'go wymagała znacznych ingerencji scenariuszowych. Powodem tego była niewątpliwie struktura jego opowiadań. Wiele z nich, jak kilkakrotnie przenoszony na ekran *Czarny kot*, jest wspomnieniem narratora, co do którego wiarygodności możemy mieć duże zastrzeżenia. Rozwija on swoją historię na wiele lat wstecz, by zaskoczyć odbiorcę nagłą, zamykającą utwór kulminacją. Scenarzyści

konstruowali zatem złożone „przedakcje”, z opowieści Poeego czerpiąc jedynie anegdotę. W kilku najciekawszych przypadkach na ekran udało się przenieść nie tyle nienaruszoną fabułę, ile charakterystyczny nastrój jego utworów.

Może się wydawać, że zainteresowanie filmowców Poem było dość powierzchowne. Pisarz był ojcem powieści kryminalnej, autorem opowieści grozy, prekursorem *science fiction* – gatunków literackich budzących największe zainteresowanie wczesnych filmowców i ich publiczności. Spośród blisko siedemdziesięciu jego opowiadań <sup>1</sup> co najmniej kilkanaście wydaje się idealnym pomysłem na scenariusz, na co zwracał uwagę już Karol Irzykowski <sup>2</sup>. Prócz tego wiele jego utworów poetyckich ma charakter balladowy o silnym pierwiastku narracyjnym, jak choćby słynny *Kruk*. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż Poe był najbardziej znanym na świecie pisarzem amerykańskim. Zrozumiałe, że młode Hollywood żywo interesowało się jego spuścizną.

W rzeczywistości recepcja ekranowa twórczości Poeego kształtowała się w sposób niejednorodny, pod wpływem czynników o wiele mniej jednoznacznych. Co ciekawe, zainteresowanie filmowców jego spuścizną literacką w drugiej połowie lat 30. wyraźnie osłabło i nawet po zakończeniu wojny nie wróciło do stanu z lat 1909-1935. Należy wreszcie pamiętać, że związki twórczości Poeego z kinem nie były jednostronne. Kolejne filmy wywierały niebagatelny wpływ na postrzeganie jego pisarstwa przez najszerszy krąg odbiorców.

Pierwszym wybitnym filmowcem, który zdecydował się zmierzyć z Edgarem Allanem Poeem, był David Wark Griffith. W roku 1909, gdy w Stanach Zjednoczonych obchodzono stulecie urodzin pisarza, wyreżyserował dwa krótkometrażowe filmy nawiązujące do jego twórczości. Dla Griffitha był to rok przełomowy. Od reżyserskiego debiutu w 1908 roku uzyskał już pozycję cenionego twórcy Biograph Company. Zaczął skupiać wokół siebie wiernych aktorów, wśród których znalazły się Florence Lawrence i Mary Pickford. Podjął pierwsze próby wprowadzenia do filmu zbliżenia, a także komplikacji fabularnej. W jego krótkometrażówkach pojawiła się tematyka społeczna (*Spekulant zbożowy – A Corner in Wheat*) oraz – dzięki Poemu – biograficzna. Trwający niecałe 10 minut film *Edgar Allan Poe* niektórzy historycy uznają za pierwszą biografię filmową powstałą na gruncie amerykańskim. Aby zdążyć z premierą na czas obchodów rocznicy urodzenia pisarza, zdjęcia ograniczono do dwóch dni. Pośpiech sprawił, że nazwisko Allan zapisano na tablicy tytułowej z błędem. Film przedstawiał Poeego piszącego w towarzystwie kruka swój najsłynniejszy poemat. W tym czasie jego ukochana Virginia choruje i umiera... Powstały kilka miesięcy później film *The Sealed Room* jest z kolei swobodną adaptacją noweli *Beczka Amontillado*. Jego akcja została osadzona w szesnastowiecznej Francji, a charakter wyraźnie wskazuje na fascynację szkołą Film d'Art. Przeczuwający zdradę małżonki książę nakazuje zamurować ją w komnacie, w której urządziła sobie schadzki z nadwornym muzykiem. Gdy kochankowie orientują się w sytuacji, jest już za późno: giną z braku powietrza.

Można przyjąć, że spotkanie Griffitha z Poem było nieuniknione. Obaj twórcy byli wychowani w tradycji arystokratycznego Południa i hołdowali umiarkowanie konserwatywnemu światopoglądowi. Co ciekawe, wydaje się, że Griffith postrzegał Poeego jako oryginalnego moralistę, na przekór ówczesnym opiniom oskarżającym pisarza o niemoralność. Poglądom tym reżyser dał wyraz w pełnometrażowym filmie *Dreżące sumienie (The Avenging Conscience, 1914)*, któ-

ry był złożoną parafrazą wątków z wielu utworów autora *Annabel Lee*. Akcja filmu rozgrywa się współcześnie na południu Stanów Zjednoczonych. Bohaterem jest sierota wychowywany przez wuję przywiązanego do tradycyjnych cnót purytańskich. Przymuszony do pracy kancelaryjnej młodzieniec marzy o spotkaniach z ukochaną Annabel i rozczytuje się w poezjach Poe'go oraz jego opowiadaniu *Serce oskarżycielem*. Coraz bardziej skonfliktowany z wujem, precyzyjnie planuje morderstwo i udusiwszy opiekuna, zamurowuje jego zwłoki w kominku. „Wyzwoliwszy się” w ten sposób, próbuje korzystać z życia, ale sumienie nie daje mu spokoju. Zaczyna go nawiedzać makbetowska zjawa zamordowanego. Naciskany przez detektywa badającego sprawę zaginięcia wuja wyjawia prawdę. Ścigany przez stróżów prawa popełnia samobójstwo w opuszczonej szopie na oczach Annabel. Wówczas okazuje się, że cała historia morderstwa była tylko jego snem. Uradowany młodzieniec godzi się z wujem i uzyskuje pozwolenie na zaręczyny z ukochaną.

*Dreńczęce sumienie* zamyka wczesny okres twórczości Griffitha. W skomplikowanej lecz klarownej konstrukcji filmu można dostrzec załączki myślenia, które rozwinię się w pełni w kolejnym obrazie – *Narodzinach narodu*. Mistrzowski montaż charakteryzuje kulminacyjną scenę, w której detektyw rytmicznie stuka ołówkiem w stół, co indagowanemu nasuwa skojarzenia z uderzeniami serca zamordowanego. Dla nas najistotniejszy jest jednak fakt, że duch Poe'go unosi się nad całym – wyraźnie onirycznym – filmem, zakończonym obszernym fragmentem wiersza *Annabel Lee*. Griffith postrzega pisarza jako klasyka o wielkiej sile oddziaływania. Ludzie wchodzący w życie mogą właśnie z jego utworów poznać wzorce miłości i uczyć się zasad życia społecznego.

Tak karkołomne postrzeganie twórczości Poe'go byłoby w Europie początku XX wieku nie do pomyślenia. Tu recepcja jego pisarstwa kształtowała się pod wpływem Baudelaire'a i jego spadkobierców. Bezpośredni kontynuatorzy, tacy jak Jules Verne czy Arthur Conan Doyle, mieli o wiele mniej do powiedzenia niż całe pokolenie awangardowych artystów. Poem fascynowali się symboliści, surrealiści i zwolennicy psychoanalizy. Pasowany przez Baudelaire'a i Valéry'ego na patrona nowoczesności był postrzegany jako antymieszkański poeta przeklęty, piewca sztuki antyutylitarnej, prekursor hasła *l'art pour l'art*. Wśród urzeczonych jego twórczością znaleźli się m.in. Odilon Redon, Claude Debussy, André Breton, George Bernard Shaw, Ola Hansson, Bolesław Leśmian, a także Stanisław Przybyszewski.

Na gruncie niemieckojęzycznym w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku recepcja Poe'go przybrała szczególną postać. Splotła się nierozzerwalnie z rodzimą tradycją romantycznej fantastyki. Wydawać by się mogło, że autorzy tacy, jak E. T. A. Hoffmann, Ludwig Tieck czy Wilhelm Hauff, zniwelują zainteresowanie twórczością Amerykanina. Tak się nie stało. Poe zdobył w Niemczech i Austrii rzesze przychylnych czytelników. Interesowali się nim Rainer Maria Rilke i Arnold Schönberg. Do jawnych inspiracji chętnie przyznawał się bardzo popularny na początku XX wieku pisarz Hanns Heinz Ewers. Ten autor okultystyczno-erotycznych opowieści grozy w 1916 roku poświęcił Poemu pełen uniesień esej. Jednak już wcześniej dał wyjątkowy wyraz swoim fascynom.

W 1913 roku Ewers należał do nielicznych niemieckich intelektualistów przychylnie odnoszących się do stawiającego pierwsze kroki filmu. Był nawet dyrektorem jednego z berlińskich kin. Inspirując się romantycznymi utworami literackimi, osnutymi wokół tematu sobowtóra, opracował scenariusz, który Lotte

Eisner określiła jako jego największe osiągnięcie twórcze<sup>3</sup>. Projektowany film nosił tytuł *Student z Pragi* (*Der Student von Prag*). Jego realizacji podjęła się wytwórnia Union, reżyserię powierzając obiecującemu Duńczykowi, Stellanowi Rye, a zdjęcia Guido Seeberowi, który dzięki temu stał się ojcem niemieckiej szkoły operatorskiej. Seeber zjednał dla powstającego projektu najpoważniejszego sojusznika – Paula Wegenera wybitnego aktora zespołu Maxa Reinharda. Praca na planie tak pochłonęła Wegenera, że włączył się do reżyserii *Studenta z Pragi*, a po jego sukcesie sam zaczął kręcić filmy, stając się twórcą tzw. *Märchenfilme* (baśni filmowych).

Rozgrywający się w 1820 roku *Student z Pragi* opowiada niezwykłą historię Balduina (Wegener) – najzręczniejszego szermierza spośród praskich studentów. Od uciech życia izoluje go brak pieniędzy. Trapi go również beznadziejna miłość do hrabianki Margit von Schwarzenberg (Grete Berger). Niespodziewanie w jego nędznym mieszkaniu zjawia się tajemniczy Scapinelli (John Gottowt), oferując sto tysięcy złotych monet w zamian za dowolny przedmiot znajdujący się w pokoju. Balduin bez namysłu podpisuje podsunięty cyrograf, a Scapinelli zabiera... jego lustrzane odbicie. Po krótkiej konfuzji student zaczyna śmiało korzystać z bogactwa, urządza się w wytwornie i rozpoczyna umizgi do hrabianki. Jednak jego poczynania stale są niweczone przez interwencje ożywionego odbicia: psuje ono szadzkę na cmentarzu żydowskim i zabija w pojedynku barona Wadis-Schwarzenberga, który był narzeczonym i kuzynem hrabianki Margit. Ten przypisany Balduinowi czyn zamyka mu drogę na salony i odcina od ukochanej. Aby wyjaśnić nieporozumienie, student zakrada się nocą do pałacu Schwarzenbergów, lecz zostaje zdemaskowany jako człowiek nieposiadający odbicia w lustrze. Uciekając ulicami Pragi, ścigany przez sobowtóra zdesperowany Balduin strzela do niego. Pocisk trafia w serce jego samego. Na zaniedbanym grobie studenta zasiada posepny sobowtór...

Zdjęcia do filmu nagrywano w autentycznej scenerii Pragi oraz w okolicznych rezydencjach. Do „ożywienia” lustrzanego odbicia wykorzystano technikę podwójnej ekspozycji. Głęboko kontrastowe zdjęcia Seebera porównywano do płócien José Ribery i miedziorytów Albrechta Dürera. Wegener w podwójnej roli stworzył kreację aktorską, która stała się jednym z najbardziej wyrazistych punktów odniesienia kinematografii niemej. Powściągnąca charakterystyczną dla wczesnego filmu nadekspresję, grał masywną sylwetką i nieruchomą, mongolską twarzą. Nawiązując do rozróżnienia Paula Kornfelda, można stwierdzić, że realizował wzorzec człowieka duchowego, a nie psychologicznego<sup>4</sup>. Jego wzburzone wnętrze emanowało na ekran. Nie można było mieć pewności, czy ożywione odbicie istnieje realnie, czy jest tylko elementem jego jaźni. Siegfried Kracauer na sobowtóra Balduina spoglądał z perspektywy psychoanalitycznej, a strzał studenta nazwał wręcz samobójstwem<sup>5</sup>. Autor klasycznej pracy *Od Caligario do Hitlera* może zbyt pochopnie odebrać *Studentowi z Pragi* wymiar baśniowej przypowieści, w której sobowtór istnieje także zupełnie realnie. Niemniej kontrowersja ta świadczy niezbicie o skomplikowaniu i sile filmu Rye’a, Ewersa i Wegenera.

Gdzie jednak w *Studentzie z Pragi* wpływ Edgara Allana Poe? Jedynym źródłem literackim ujawnionym przez twórców jest poemat *Noc grudniowa* Alfreda de Musseta. Cytowany kilkakrotnie w kulminacyjnych momentach filmu współtworzy jego fatalistyczny nastrój. *Noc grudniowa*, choć opowiada o spotkaniu poety z sobowtorem, nie ma faktycznego związku z fabułą *Studenta z Pragi*. W intencji de Musseta konfrontacja ze swoim drugim „ja” skutkuje oczyszcze-

niem bohatera lirycznego z acedii. Mimo dramatycznego przebiegu doprowadza do przyjęcia przez niego postawy twórczej i afirmatywnej. Wydaje się, że *Student z Pragi* ma o wiele więcej wspólnego ze słynnymi niemieckimi opowieściami fantastycznymi: *Przedziwną historią Piotra Schlemihla* Adalberta von Chamisso i nawiązującymi do niej *Przygodami w noc sylwestrową* E. T. A. Hoffmanna. Z pierwszej z nich, traktującej o człowieku, który sprzedał swój cień, do *Studenta z Pragi* przeniknął wariant faustowskiego wątku cyrografu podpisanego z tajemniczym nieznajomym oraz sakwa bez dna, którą otrzymali Schlemihl i Balduin. Z opowiadania Hoffmanna (pojawia się w nim także tytułowy bohater Chamisso) pochodzi wątek utraconego odbicia w lustrze. Cały biedermeierowski sztafaż *Studenta z Pragi* – kostiumy, szermiercze popisy, schadzki w romantycznych scenariach – wywodzi się z arsenału środków Chamisso i Hoffmanna, a w odleglejszej perspektywie także z opery *Opowieści Hoffmanna* Jacques'a Offenbacha. Nawet imiona bohaterów – Balduin i Scapinelli – mają w sobie coś hoffmannowskiego. W porównaniu z tym wzmiankowane przez Kracauera związki *Studenta z Pragi* z twórczością Edgara Allana Poe wydają się znikome. Tylko jedna scena filmu nawiązuje – niedosłownie zresztą – do opowiadania *William Wilson*. W ciemnym salonie Balduin gra w karty, pokonując kolejnych przeciwników, którzy wstają od stołu. Wówczas przysiadła się do niego sobowtór, rzucając wyzwanie: *Jeden z nas dwóch*. Scena ta, niezwiązana z tokiem fabuły, stanowi kulminację ponurego nastroju filmu. Odtąd przeczuwamy, że Balduin nie zwycięży sił, w których władzę popadł. Ostatnie ujęcie filmu także przywołuje Poeo. Na porośniętym trawą samotnym grobie Balduina siedzi zadumany sobowtór, gładząc żywego kruka... O wiele ważniejszy jednak jest fakt, że to właśnie z *William Wilsona* Ewers wyprowadził główny wątek dramaturgiczny filmu. Niespodziewane ingerencje sobowtórów zakłócają wszelkie poczynania zarówno Wilsona, jak i Balduina. Zdesperowani mordują swoje drugie „ja”, zadając w ten sposób cios samemu sobie. Wilson uśmierca się symbolicznie, Balduin – faktycznie. Bohaterowie de Musseta, Chamisso i Hoffmanna ze spotkania z sobowtorem wychodzą pojednani ze światem i duchowo wzbogaceni. Klęski Wilsona i Balduina dały zaś asumpt do licznych psychoanalitycznych interpretacji opowiadania Poeo oraz *Studenta z Pragi*.

Film Ewersa, Rye'a i Wegenera był pierwszym tej klasy osiągnięciem światowej kinematografii. Pod względem literackim jest to genialny falsyfikat. Jego scenariusz mogliby napisać najwięksi mistrzowie romantycznej fantastyki: Hoffmann czy właśnie Poe. Sukces sprawił, że w okresie międzywojennym nakręcono w Niemczech dwa remaki *Studenta z Pragi*. Do pierwowzoru było im jednak daleko. W 1926 roku Henrik Galeen wyreżyserował film ze znakomitym Conradem Veidtem w roli tytułowej. Wersja ta, pomyślana jako dramat kostiumowy, elegancją i realizmem historycznym rozcieńczyła ponurą symbolikę pierwowzoru. Kracauer nazwał ją *filmem-epigonem ery, która już minęła*<sup>6</sup>. Zupełnym fiaskiem okazała się wersja dźwiękowa w reżyserii Arthura Robisona, powstała już w nazistowskich Niemczech, w 1935 roku. Oba filmy trudno zresztą uznać za związane z Poem. Ich kanwą stał się scenariusz Ewersa traktowany jako niezależny utwór literacki.

Na fali zainteresowania amerykańskim pisarzem powstało w Niemczech przed 1939 rokiem jeszcze co najmniej kilka wartościowych filmów inspirowanych jego twórczością. Może się wydawać zaskakujące, że było ich prawdopodobnie więcej niż obrazów nawiązujących do opowieści fantastycznych E. T. A. Hoffmanna!

W 1919 Otto Rippert – jeden z prekursorów ekranowego ekspresjonizmu, autor słynnego serialu *Homunculus* – nakręcił film *Dżuma we Florencji* (*Die Pest in Florenz*), bazujący na *Masce czerwonego moru*. Obraz wpisywał się w nurt monumentalnych fresków historycznych powstających w Niemczech pod wpływem teatru Maxa Reinharda. Autorem scenariusza był współpracujący wówczas z Rippertem Fritz Lang. Można spekulować, czy film ten miał jakiś związek z jego późniejszym arcydziełem zatytułowanym *Zmęczona śmierć*, w którym głównym bohaterem jest niepokonany Anioł Śmierci.

„Reżyserem Poego” można zapewne nazwać Austriaka Richarda Oswalda, założyciela Nero Film, zapamiętanego przede wszystkim jako autor *Aufklärungsfilme* (filmów uświadamiających), które Kracauer z emfazą oskarżał o pornografię. Już w 1916 roku nakręcił *Das unheimliche Haus*, odległe inspirowany opowiadaniem detektywistycznym Poego. W 1919 roku wyreżyserował *Opowieści niesamowite*<sup>7</sup> (*Unheimliche Geschichten*) – obraz przez lata uważany za zaginiony. Film został oparty na pięciu nowelach fantastycznych. Trzy z nich opracowano na potrzeby scenariusza, dwie natomiast mają źródła literackie: opowiadania *Czarny kot* Poego oraz *Klub samobójców* Roberta Louisa Stevensona. W każdej z nowel występuje ta sama trójka aktorów, która w opowieści ramowej gra ożywione postacie z portretów rozczytujące się w opowieściach grozy. Dwudziestominutowy epizod *Czarnego kota* zwraca uwagę jako rzadki przykład wiernej ekranizacji Poego. Zachowuje realia historyczne i skrupulatnie przedstawia przypadek człowieka mordującego w alkoholowym zamroczeniu własną żonę. Trudno niestety *Opowieści niesamowite* nazwać dziełem szczególnie udanym. Zrealizowany w statycznej, teatralnej konwencji film nieustannie popada w naiwności. Ratuje go znakomity występ Conrada Veidta w noweli *Klub samobójców* oraz obsadzenie w jednej z głównych ról wyzywającej Anity Berber – muzy berlińskiej bohemy, tancerki, lesbijki, prostytutki i kokainistki. W roku 1932 Oswald postanowił stworzyć dźwiękową wersję *Opowieści niesamowitych*. Tym razem film składał się tylko z trzech nowel, które zostały ze sobą fabularnie zespolone. W roli głównej wystąpił Paul Wegener, który najpierw jako szalony naukowiec mordował żonę i zamuroвывał ją w piwnicy (*Czarny kot*), potem ukrywał się w szpitalu psychiatrycznym (wątek z mniej znanego opowiadania Poego pt. *System doktora Smoły i profesora Pierza*), by w finale zostać zde-maskowany jako przewodniczący Klubu samobójców. Film sprawia wrażenie nie całkiem spójnego połączenia kina schyłkowej Republiki Weimarskiej w rodzaju *M – mordercy* z tanimi horrorami rodem z Universal Pictures. Warto odnotować, że w jednej ze scen ścigany Wegener trafia do gabinetu osobliwości, gdzie wśród zgromadzonych eksponatów możemy wyraźnie dostrzec figurę olbrzymiego orangutana z nieprzytomną dziewczyną w jednej i brzytwą w drugiej łapie.

Zainteresowanie Niemców Poem ustępowało prawdopodobnie tylko fascynacji, jaką darzyli go rodacy Baudelaire’a i Valéry’ego. Fakt ten nie znalazł jednak szerszego odbicia w kinematografii francuskiej. W nurcie popularnym przeważały w niej melodramaty, zaś filmową awangardę zdominowała w latach 20. szkoła impresjonistyczna, poszukująca inspiracji zupełnie gdzie indziej. Niedobór ten w pełni rekompensuje powstały w 1928 roku *Upadek domu Usherów* (*La Chute de la Maison Usher*) Jeana Epsteina. Jest to nie tylko najwybitniejsza ekranizacja Poego powstała przed rokiem 1939, ale także ostatni chyba, obok *Męczeństwa Joanny d’Arc* Dreyera, wielki artefakt kinematografii francuskiej okresu niemego.



*Upadek domu Usherów*, reż. Jean Epstein (1928)

Jean Epstein był jednym z najoryginalniejszych talentów awangardy impresjonistycznej. Urodził się w roku 1897 w Warszawie jako syn robotnicy z Tamki oraz właściciela fabryki papieru, Juliusza Epsteina, mającego obywatelstwo francuskie i korzenie żydowskie. Po śmierci ojca w 1907 roku rodzina Epsteinów przeniosła się do Francji. Jean odebrał francuskie wykształcenie i czuł się Francuzem. Mimo to z matką i siostrą Marią do końca życia rozmawiał po polsku. Zachował też pamięć polskiej literatury, zwłaszcza romantyków i Sienkiewicza. W Lyonie studiował medycynę i praktykował w laboratorium Augusta Lumière, który wówczas porzucił już kino na rzecz badań klinicznych. W tym okresie Epstein zaczął odczuwać powołanie artystyczne. Malował i pisał krytyki literackie, których debiutancki tomik spotkał się z życzliwym przyjęciem. Uległ także fascynacji kinem i przeniósłszy się do Paryża, nawiązał kontakty z Ablem Gancem i Ricciottem Canudem – szermierzami poszukującej sztuki filmowej. Do środowiska awangardowego wszedł jako autor prac teoretycznych z pogranicza krytyki, filozofii i teorii filmu – *Witaj kino* i *Kinematograf* – z którymi na kartach *X Muzy* tak zawzięcie polemizował Karol Irzykowski. W roli reżysera Epstein debiutował w roku 1922 filmem *Pasteur*. Środowisko artystyczne z wielkim uznaniem przyjęło jego obraz *Wierne serce* (*Coeur fidèle*) z 1923 roku, który był praktyczną realizacją jego teoretycznych postulatów. Osiągnięciami okazały się także *Czerwona oberża* (*L'Auberge rouge*, 1923) oraz *Lustro o trzech odbiciach* (*La Glace à trois faces*, 1927). *Upadek domu Usherów* zamyka okres świetności Epsteina. Wraz z nadejściem kina dźwiękowego reżyser poświęcił się kręceniu poetyckich dokumentów o życiu Bretończyków, które mimo znacznych walorów artystycznych pozostały niezauważone. Zmarł w Paryżu w 1953 roku. Miał opinię człowieka całkowicie oddanego sztuce, wytrawnego krytyka, samotnika, który jeśli nie reżyserował, to pisał albo wybierał się na piesze wędrowki.

Jego *Upadek domu Usherów* jest pomysłową kontaminacją opowiadania tytułowego oraz innej noweli Poego – *Owalnego portretu*. Owiana tajemnicą siedziba rodziny Usherów wznosi się na niedostępnych bagnach. Samotny wędrowiec przybywa do niej, by odwiedzić swego przyjaciela, Roderyka. Ostatni przedstawiciel rodu Usherów spędza czas, cyzelując portret swojej pięknej małżonki, Madeleine. Tak kaze wielopokoleniowa tradycja. Z każdym pociągnięciem pędzla Madeleine staje się coraz słabsza, a gdy obraz jest ukończony – pada martwa. Mimo zapewnień lekarza i zakończenia ceremonii pogrzebowej Roderyk nie wierzy, że jego małżonka nie żyje. Rzeczywiście, Madeleine nocą uwalnia się z krypty, a gdy staje przed mężem, zamczysko ogarnia pożar. Usherom i ich goście udaje się uciec, nim przekłete domostwo pochłona bagna. W filmie rozproszono aluzje do innych jeszcze utworów Poego. Roderyk jest zapalonym czytelnikiem pism mesmerycznych<sup>8</sup>. W sali portretowej wiszą wizerunki żon poprzednich właścicieli. Ich imiona – Ligeia i Berenice – wydają się dziwnie znajome.

Film trudno nazwać wierną adaptacją opowiadania tytułowego. Niemniej nastrój, który został w nim wytworzony, jest Poemu niesłychanie bliski. Ekstrawagancje formalne, takie jak zdjęcia zwolnione, celowo nieostre, ogromne zbliżenia i pomysłowe jazdy dają wspaniałą ekwiwalent manierezycznego piękna prozy amerykańskiego romantyka. *Upadek domu Usherów* nie tylko jest poetyckim filmem grozy, ale jak większość utworów Poego zawiera elementy ironii i groteski. Przerysowane postacie przygluchego przyjaciela rodziny i demonicznego lekarza,



malowane wnętrza krypty Usherów czy zbliżenia na poruszającą skrzydłami wypchaną sowę kontrpunktują powagę i drastyczność opowieści, jednocześnie nie odbierając jej poetyckości.

Film spotkał się z autentycznym podziwem krytyki. Przez wiele lat był wyświetlany w salach klubowych, jednak zainteresowania publiczności nie wzbuździł. Emocjonowano się już wówczas kinem dźwiękowym, a *Upadek domu Usherów* jakby się cofał do największych osiągnięć kina niemego, stając się niemalże antologią środków awangardy minionego okresu<sup>9</sup>. Jesienny pejzaż okolic Sologne został sfilmowany w duchu francuskiego impresjonizmu. Zmienne tempo montażu wywodziło się z własnych doświadczeń Epsteina, jak również z jego fascynacji Griffithem. Zdjęcia w monumentalnych atelierowych wnętrzach oraz postać upiornego medyka nasuwały skojarzenia z niemieckim ekspresjonizmem. Zastosowano bogaty wachlarz zdjęć trikowych. Dzięki podwójnej ekspozycji bohaterowie nieśli trumnę ze zwłokami Madeleine przez szpaler olbrzymich świec, co mogło nasuwać skojarzenia ze *Zmęczoną śmiercią* Fritza Langa. Największe zdumienie wywołały zdjęcia zwolnione – po raz pierwszy zastosowane w kinie na tak szeroką skalę. To dzięki nim draperie falujące pod wpływem wiatru czy książki spadające z półki nabierały niesamowitego, symbolicznego piękna. Efekt ten Epstein tłumaczył następująco: *Zastosowałem zdjęcia zwolnione nie po to, by stworzyć wrażenie innego tempa, ale po to, by aktorzy mogli grać w takim tempie, w jakim pragnęli (...). Film – równie subtelnie jak literatura – może odnaleźć czas stracony*<sup>10</sup>. Poetycki walor zdjęć zwolnionych nie znalazł zastosowania w kinie dźwiękowym. Został na nowo odkryty dopiero po wojnie przez Kurosawę i samego Epsteina w filmie *Zaklinacz burzy* (*Le Tempestaire*) z 1947 roku. To zapewne odrodzenie tego efektu sprawiło, że ostatnim projektem filmowym, o jakim przed śmiercią myślał Epstein, była dźwiękowa wersja *Upadku domu Usherów*.

*Upadek domu Usherów* jest obecnie najlepiej znanym dziełem Epsteina. Zawdzięcza to właśnie *Poemu* – jego popularności, jak również walorom literackim jego pisarstwa. W większości swoich filmów Epstein fabułę traktował pretekstowo. Wierzył, że nawet banalny melodramat może stać się w rękach reżysera dziełem sztuki. Dlatego takie filmy, jak *Wierne serce*, oczarowują walorami technicznymi, ale rażą fabularną naiwnością. Dzięki *Poemu* udało się Epsteinowi stworzyć piękny wizualnie poemat poświęcony relacjom sztuki i życia. Niewykluczone, że jest w tym także zasługa Luisa Buñuela, który był w owym czasie asystentem Epsteina i wspólnie z nim opracowywał scenariusz. Na planie *Upadku...* doszło między nimi do kłótni, co zaowocowało usamodzielnieniem się Buñuela, który podjął pracę nad *Psem andaluzyjskim*.

Przypadek zrządził, że w tym samym roku, co film Epsteina, powstała jeszcze jedna ekranizacja *Upadku domu Usherów*. Dwaj nowojorscy eksperymetatorzy, Melville Webber i James Sibley Watson, nakręcili trzynastominutową etiudę pod tym właśnie tytułem. Nie można mówić o jakiegokolwiek zależności ich filmu od wersji Epsteina poza faktem, iż rozgłos obrazu francuskiego sprawił, że ich skromne przedsięwzięcie szybko zostało zapomniane. Zupełnie niesłusznie. Webber i Watson w *Upadku domu Usherów* i kolejnym wspólnym filmie, zatytułowanym *Lot w Sodomie* (1933), stworzyli ciekawy, indywidualny styl. W obrazach łączyli techniki aktorskiego filmu fabularnego ze zdobyczami awangardowych eksperymetatorów, takich jak Viking Eggeling czy Fernand Léger. Aktora trakto-

wali jak element przestrzeni skomponowanej z brył i płaszczyzn geometrycznych. Dlatego właśnie głównym bohaterem swojego *Upadku domu Usherów* uczynili tytułowe domostwo. Z tego też powodu ich twórczość bywa postrzegana jako epigońska odmiana „caligaryzmu”. Podana w pigułce fabuła opowiadania Poego kulminuje w chwili, gdy obudzona z letargu Madeline wydostaje się z trumny. Wyzwaniem było stworzenie wizualnych ekwiwalentów odgłosów, które temu towarzyszą. Webber i Watson zastosowali gwałtowny montaż oraz litery pojawiające się na ekranie niczym w komiksowym kadrze.

Obie wersje *Upadku domu Usherów* były ostatnim spotkaniem Poego z kinem artystycznym przed 1939 rokiem. W latach 30. jego twórczość trafiła na biurko Carla Laemmle'a Jr., spadkobiercy Universal Picture s. W krótkim czasie wytwórnia wypuściła trzy filmy bazujące na utworach Poego: *Zabójstwo przy rue Morgue* (*Murders in the Rue Morgue*, 1932), *Czarny kot* (*The Black Cat*, 1934) oraz *Kruk* (*The Raven*, 1935). Utrzymaną w podobnej stylistyce *Zbrodnię doktora Crespi* (*The Crime of Dr. Crespi*), inspirowaną *Przedwczesnym pogrzebem*, nakręciła w 1935 roku wytwórnia Republic. W powstanie tych filmów byli zaangażowani nieraz twórcy najwyższej klasy, jak Karl Freund czy Erich von Stroheim, jednak nawet ich udział nie mógł wiele pomóc wobec komercyjnych żądań producentów. Autor *Upadku domu Usherów* stał się następnym, obok Mary Shelley i Brama Stokera, dostawcą scenariuszy dla horrorów klasy „B”. Mimo że w produkcję kolejnych filmów były zaangażowane zupełnie inne ekipy realizacyjne, można łatwo scharakteryzować opracowany przez Universal „sposób na Poe’go”. Akcja poszczególnych obrazów rozgrywa się zazwyczaj współcześnie. W każdym z nich para zakochanych młodych ludzi stawia czoło groźnemu psychopacie ukrywającemu się pod maską ekscentrycznego lekarza bądź naukowca. Co ciekawe, ów geniusz zbrodni nigdy nie ma odpowiednika w adaptowanym utworze Poe’go – jest wytworem melodramatycznej wyobraźni scenarzystów. Jedynie w filmie *Kruk* odtwarzany przez Belę Lugosiego doktor Vollin przyznaje się do fascynacji autorem tytułowego poematu. W podziemiach swojej rezydencji ma salę tortur, której wyposażenie jest inspirowane arsenałem inkwizytorskim z opowiadania *Studnia i wahałło*. Wierność wobec pierwowzoru Poe’go sprowadza się w produkcjach Universal Pictures do zaczerpnięcia motywu przewodniego. Dochodzi nawet do sytuacji, że film *Czarny kot*, opatrzony napisem *suggested by the immortal Edgar Allan Poe classic*, nie ma absolutnie nic wspólnego z żadnym utworem pisarza. Reżyser, Edgar G. Ulmer, w przeszłości obiecujący asystent F. W. Murnaua, tłumaczył, że Poe trafił do czołówki wyłącznie ze względów komercyjnych.

W tym miejscu warto wspomnieć o jednym z największych kuriozów filmowych lat 30. – *Maniaku* (*Maniac*) Dwaina Espera. Ta niezależna hollywoodzka produkcja dość wiernie opiera się właśnie na opowiadaniu *Czarny kot*. Fabuła stanowi tu jednak zaledwie pretekst do arcynajwężnego epatowania przemocą i perversją. Oglądamy zatem scenę gwałtu zwyrodnialca seksualnego na nieprzytomnej dziewczynie czy scenę wydlubywania oka kotu... Ów wytwór złego smaku powstał w 1934 roku i do dziś cieszy się tytułem pierwszego *exploitation movie*.

*Maniaka* można jednak uznać za wyciągnięcie ostatecznej konsekwencji ze sposobu, w jaki Universal Pictures adaptowało Poe’go. W filmach wytwórni Laemmle’a aż się roi od scen nieznacznie tylko zawołowanej pikanterii czy wyrażonej symbolicznie przemocy seksualnej. Pretekstu do tego dostarczyły za-

pewne coraz częstsze w latach 30. psychoanalityczne odczytania twórczości Poe'go. Jego pisarstwo wydało się materiałem stworzonym do takich dywagacji. Tym samym wzrastało ryzyko nadinterpretacji i wniosków zbyt pochopnych. Literaturoznawcy do dziś nie mogą się w pełni zgodzić z wnioskami tak wytrawnej psychoanalityczki, jak Maria Bonaparte – „ambasadorka” Freuda we Francji. W jej pracy *Edgar Allan Poe. Étude psychoanalytique* z 1933 roku opowiadanie *Berenice* jest koronnym dowodem na to, że stosunek Poe'go do kobiet jako nosicielek śmierci ukształtował się pod wpływem doświadczenia zgonu matki we wczesnym dzieciństwie<sup>11</sup>. Tymczasem historycy literatury przypominają, że nie należy utożsamiać Poe'go z narratorem, od którego dzieli go bariera ironii. *Berenice* powstała jako makabryczna parodia powieści gotyckiej, a jej pomysł zaczerpnął autor nie z własnej fantazji, lecz z baltimorskiej gazety<sup>12</sup>. Skoro nawet Maria Bonaparte i cytująca ją obszernie w swoim *Wampirze* Maria Janion niebezpiecznie zbliżają się do granicy nadinterpretacji, to co dopiero mogła z Poem uczynić zapłodniona psychoanalizą wyobraźnia hollywoodzkich scenarzystów! Warto zilustrować to na przykładzie *Zabójstwa przy rue Morgue* – pierwszej i najlepszej ekranizacji Poe'go w Universal Pictures. Akcja filmu rozgrywa się w Paryżu w połowie XIX wieku. Nieznacznie zaakcentowane realia historyczne stanowią rzadki wyjątek w praktyce produkcyjnej tej wytwórni. Doktor Mirakle (Bela Lugosi) jest wędrującym psychopatycznym predarwinistą. Chce przekonać świat o tym, że człowiek pochodzi od małpy. Dowodem na to ma być możliwość skrzyżowania współczesnej kobiety z jego dzikim gorylem, Erykiem. Testy polegające na wstrzykiwaniu porwanym dziewczętom krwi Eryka wypadają niepomyślnie, do czasu gdy w ręce Mirakle'a wpada śliczna narzeczona studenta medycyny, Pierre'a Dupina. Ten podejmuje śledztwo i ocala ją w chwili, gdy przyswoiła już sobie krew goryla i miała zostać poddana kolejnej fazie eksperymentu.

Ów przeladowany perwersyjnym napięciem kiczowaty scenariusz ocaliła ekipa realizatorska. Dialogi do filmu pisał młody John Huston. W roli Pierre'a Dupina wystąpił zdolny aktor Leon Ames, ocalając coś z literackiego pierwowzoru swojego bohatera. Za kamerą stanął sam Karl Freund – współtwórca największych arcydzieł ekspresjonizmu niemieckiego. Być może to właśnie dzięki niemu film bardzo przypomina czołowe osiągnięcia kinematograficzne Republiki Weimarskiej, zwłaszcza *Gabinet doktora Caligari*. Doktor Mirakle prezentuje goryla Eryka na objazdowym jarmarku, jak Caligari somnambulika Cesarego. Filmowy Paryż powstał w całości w atelier Universal Pictures, co kamera Freund'a wykorzystywała z dobrym skutkiem artystycznym. Czołówka filmu bezpośrednio nawiązywała do zgeometryzowanej stylistyki obrazu Roberta Wiene. *Zabójstwo przy rue Morgue* można śmiało uznać za najbardziej artystyczny film grozy powstały w wytwórni Laemmle'a. Tym większa szkoda, że jego potencjał został spożytkowany w tak jawnie komercyjnym celu.

Możemy mówić o zawłaszczeniu Poe'go przez kino klasy „B” w latach 30. Żaden związany z jego twórczością film z tego okresu, wliczając w to niemieckie *Opowieści niesamowite* Oswalda z 1932 roku, nie wykroczył sprawnością realizacji poza poziom *Zabójstwa przy rue Morgue*. W latach 1936-1939 nie powstał ani jeden pełnometrażowy film inspirowany Poem ani w Stanach Zjednoczonych, ani w Europie. Wydaje się, że przeżywające kryzys studio Universal Pictures straciło pomysły na dalszą eksploatację twórczości pisarza, a autorzy kina artystycznego skierowali



*Zabójstwo przy rue Morgue*, reż. Robert Florey (1932)

swoje poszukiwania w zupełnie inne rejony. Niewykluczone też, że komercyjna wizja, jaką Universal Pictures narzuciło adaptacjom Poego, zniechęciła do niego ambitniejszych filmowców. Po wojnie ekranizacje Poego stały się o wiele rzadsze. Odrodzenie fascynacji kina jego twórczością nastąpiło dopiero w latach 60. Roger Corman wyreżyserował wówczas siedem adaptacji i wariacji na temat Poego, będących kontynuacją ścieżki wytyczonej przez Universal. Sporadycznie zdarzały się romanse wybitnych filmowców z twórczością autora *Upadku domu Usherów*. Przykładem na to może być *Toby Dammit* Felliniego z 1968 roku wchodzący w skład filmu nowelowego *Historie niesamowite*.

Może się wydawać, że oparte na zwulgaryzowanej psychoanalizie komercyjne filmy z lat 30. zaszkodziły recepcji Poego wśród filmowców, widzów i czytelników. Uważam jednak, że produkcje te przyczyniły się raczej do bardziej zrównoważonego spojrzenia na twórczość pisarza. Opowiadania Poego powstawały przeciwieństwem do myśli o pojemnych rubrykach dziewiętnastowiecznej prasy, jak powieści Eugène'a Sue czy Alexandre'a Dumasa. Estyma, jaka, za Baudelaire'em darzą go Ewers czy Epstein, może się wydawać nieco przesadna. Niewykluczone, że najrozsądniejszym spojrzeniem na autora *Annabel Lee* wykazał się jeszcze przed I wojną światową D. W. Griffith. Najlepiej chyba przyjąć, że Poe był zarazem zdolnym pisarzem brukowym o znakomitym wyczuciu epoki, jak i wizjonerem, którego znaczenie odkryły dopiero następne pokolenia. W dobitny sposób udowadniają to dzieje jego kinowej recepcji.

WOJCIECH ŚWIDZIŃSKI

<sup>1</sup> Według szacunku Killisa Campbella powstało ich 68. Por. F. Lyra, *Edgar Allan Poe*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1973, s. 146.

<sup>2</sup> Por. K. Irzykowski, *X Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977, s. 69.

<sup>3</sup> Por. L. H. Eisner, *Ekran demoniczny*, tłum. i wstęp K. Eberhardt, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, s. 50.

<sup>4</sup> Co ciekawe, esej Kornfelda *Człowiek duchowy i człowiek psychologiczny* został napisany w roku 1913, czyli w roku powstania *Studenta z Pragi*.

<sup>5</sup> Por. S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1958, s. 29-31.

<sup>6</sup> Tamże, s. 130.

<sup>7</sup> Film pod tym tytułem był wyświetlany w warszawskim kinie Palace w lutym 1922 roku. Spotkał się z przychylnym przyjęciem pol-

skiej krytyki. Por. „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny” 1922, nr 8.

<sup>8</sup> W filmie Epsteina Roderik Usher oddaje się lekturze pism mesmerycznych, w chwili gdy Madeleine kona, co nasuwa skojarzenie z opowiadaniem *Prawdziwy opis przypadku M. Valdemara*.

<sup>9</sup> Por. A. Garbicz, J. Klinowski, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż pierwsza. 1913-1949*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 143.

<sup>10</sup> Cyt. za: Z. Gawrak, *Jan Epstein. Studium natury w sztuce filmowej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1962, s. 125-126.

<sup>11</sup> Por. M. Bonaparte, *Psychoanalityczna interpretacja opowiadania „Berenice” Edgara Alana Poe*, tłum. T. Rybowski, w: *Sztuka interpretacji*, wybór i oprac. H. Markiewicz, t. I, Ossolineum, Wrocław 1971, s. 505-511.

<sup>12</sup> Por. F. Lyra, dz. cyt., s. 169.