

Tajemnicza kobieta w imaginariach Poego i Cormana. O formach poddania się upiornej żeńskiej sile („przykład Morelli”)

IWONA KOLASIŃSKA-PASTERCZYK

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
iwona.kolasinska-pasterczyk@uj.edu.pl

Fantastyczna wyobraźnia Edgara Allana Poego inspirowała wielu twórców, także filmowców. Jednym z nich był Roger Corman, który w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych nakręcił osiem filmów opartych na opowiadaniach mistrza noweli fantastycznej i przedstawiciela romantyzmu w literaturze amerykańskiej. Pomysł zrodził się z namysłu nad istotą grozy. W odczytaniu utworów Poego, Corman wykazał się inwencją w zakresie fabuły (modyfikując historie) i obrazowania, co zadecydowało o indywidualnym, rozpoznawalnym stylu. Jego seria filmów na podstawie twórczości Poego to unikatowy przykład konsekwentnej wizji mrocznej twórczości autora prozy poetyckiej. W efekcie powstały filmy z „ducha Poego”, zaświadczone o paralelnych imaginariach.

Imaginarium Poego: motyw „tajemniczej kobiety”

Jedną ze składowych imaginariów Poego jest motyw „tajemniczej kobiety”. Wizja „idealnej kobiety” w ujęciu Poego kształtowała się w całej jego twórczości, w poezji, opowiadaniach a także esejach krytycznych, w szczególności

w *The Philosophy of Composition (Filozofii kompozycji)* (Weekes 2007:148). Znaczące miejsce w jego twórczości zajmuje cykl nowel poświęconych wyłącznie kobiecie i miłości. Na cykl historii z „tajemniczą kobietą” złożyły się: *Berenice* (z początków jego kariery, około 1833 roku), *Morella* (powstała w kilka tygodni po *Berenice*, opublikowana w 1835 roku¹), *Ligeja* (z 1838 roku), *Eleonora* (z 1842), *Portret owalny* (pierwsza wersja pt. *Życie w śmierci* z 1842 roku, druga *The Oval Portrait* z 1845), *Spotkanie* (*The Assignment*, z 1833)². Cztery pierwsze opowiadania z kobiecymi imionami w tytułach są „rozpisaną na części fantazją Poego na temat idealnej miłości. Idealnej, ale i przeklętej” (Płaza 2010: 773; 774). Cykl nowel Poego z „tajemniczą kobietą” stanowi spójną i odrębną całość, co nie oznacza, że ten typ kobiety jest wyłącznie w nich obecny. Wśród opowiadań grozy spoza cyklu jest choćby *Zagłada domu Usherów* (*The Fall of the House of Usher*, z 1839 roku) wiążąca egzystencjalną trwogę bohatera i narratora z upiorną siłą niewieścii. Opowiadania cyklu złożyły się na spójną wizję idealnej, to jest tajemniczej damy i miłości (przeklętej, niszczącej). Łączy je temat śmierci kobiety w rozkwicie jej młodości i miłość-nienawiść naznaczona znamieniem śmierci. Centrum uniwersum grozy stanowi tajemnicza niewiasta wykluczona przez śmierć i interweniująca zza grobu. „Idealna kobieta” Poego jest zwykle istotą o „nie-realnym blasku” i „znikomej powłoce”³. Motywem przewodnim cyklu jest nierozzerwalna więź bohatera (z reguły również narratora) z przedstawicielką płci pięknej, utrzymująca się pomimo faktu jej śmierci a wręcz nasilająca się

¹ W 1935 roku *Morella* została opublikowana po raz pierwszy na łamach *Southern Literary Messenger*, jej poprawiona wersja przedrukowana została w grudniu 1839 roku na łamach „*Burton's Gentleman's Magazine*”. Pierwsza publikacja zawierała dodatkowo wiersz pt. *Hymn* (śpiewany przez Morellę), później ukazał się osobno jako *A Catholic Hymn*.

² W Polsce cykl nowel Poego poświęconych miłości i kobiecie jako odrębna całość opublikowany został tylko raz. To wydanie: Edgar Allan Poe, *Nowele o miłości*, przekł. Gustaw Beilin, Warszawa 1912. Kolejność zamieszczonych w tej książce opowiadań to: *Eleonora*, *Ligeja*, *Morella*, *Berenice*, *Portret owalny* i *Spotkanie*. Najnowsza i zarazem najobszerniejsza polska edycja opowiadań pisarza to: Edgar Allan Poe, *Opowieści miłosne, śmiertelne i tajemnicze*, oprac. Maciej Płaza, Poznań: Vesper 2010. Znalazło się w niej pięć opowiadań o miłości i kobiecie z wyjątkiem *Spotkania*.

³ Nie podawałam w tym przypadku przypisu do konkretnego tekstu, ponieważ ten fragment dotyczy syntetycznego ujęcia, w oparciu o różne nowele Poego o kobiecie, modelu idealnej kobiety Poego. Te określenia pojawiają się w *Morelli*, ale także w innych utworach. Ponieważ są charakterystyczne dla opisów Poego i powtarzalne, dlatego ujęto je w cudzysłów.

po niej. Nowele odznaczają się rygorystyczną kompozycją podporządkowaną końcowemu efektowi makabry, związanemu z interwencją kobiety. Większość opowiadań o miłości i kobiecie, poza *Berenice*, została oparta na schemacie relacji pomiędzy bohaterem a jego dwiema oblubienicami – małżonką, która umiera i jej następczynią, rywalką, która zajmuje jej miejsce.

Każda z nowel coś wnosi w kreację obrazu „idealnej kobiety” Poe i ukazuje związaną z nią traumę bohatera. Z *Berenice* wywodzi się motyw monomanii (Egeusza owładniętego obsesją uwolnienia się od obrazu zmarłej kuzynki Berenice) redukującej kobietę do fetysza – jej śnieżnobiałych zębów, których usunięcie (po śmierci) jest formą pozbycia się traumy związanej z makabryczną wizją *vagina dentata*. Obsesja obrazem zmarłej kuzynki przybiera formę „fetyszyzmu erotycznego związanego z odruchami zbrodniczymi” (Lyra 1973: 171,172) i prowadzi do, budzącego zgrozę, pogwałcenia grobu. Końcowy efekt makabry powiązany zostaje z kobietą (rozbicie hebanowej szkatułki, z której wypadają śnieżnobiałe zęby, demaskuje zbrodnię Egeusza, zeszpecenie zwłok kobiety). W *Berenice* ma też swe źródło motyw transformacji postaci kobiecych związany ze zmianą koloru włosów (z czarnego na żółty), w wyniku choroby lub w chwili śmierci. Rodowód tego obrazu Poe odnaleźć można w wierszu o Sędziwym Marynarzu (*Rymy o Sędziwym Marynarzu* z tomu *Lyrical Ballads*, 1798) Samuela Taylora Coleridge’a. U Poe ta metamorfoza stała się symbolem „Życia w Śmierci” (Bonaparte 1971:508). Powtórzył go w *Ligei*, w opisie metempsychicznej przemiany kobiet (ciemnowłosa Ligeja zmienia się w jasnowłosa Rowenę). *Morella* i *Ligeja* to wizje miłości totalnej, zaborczej (ze strony kobiety), przekraczającej granice śmierci. Nowele łączą okrutny fantazmat woli życia, która nie umiera wraz z ciałem (kobiety). Ich fabuły są oparte na motywie interwencji i zemsty dokonanej zza grobu – zrealizowanych w metempsychozie i magii słowa, które zabija (w *Morelli*), pomsty poprzez reinkarnację ducha i transformację postaci, która również morduje (w *Ligei*). Oba opowiadania są kwintesencją horroru w rozumieniu Poe jako jedynej emocji autentycznej, jako że „jest to zawsze emocja czysta bez żadnej racjonalnej podbudowy” (Wilson 1966:148). Z *Eleonory*, najbardziej poetyckiego z opowiadań miłosnych Poe, historii związku ognistych dusz rozwijającego się w Dolinie Barwistych Traw nad Rzeką Milczenia, osobliwej krainie o bujnej roślinności, wywodzi się motyw triumfu Ducha Miłości, Ducha zmarłej Eleonory i motyw natury umierającej wraz ze śmiercią kobiety, czyli prototyp martwego pejzażu. W tym opowiadaniu kobieta również umiera w pełni swej krasy – „rozkwitła tylko po to [...], by dojrzeć do zgonu” (Poe

2010: 51), ale jej „życie”⁴ trwa w innym wymiarze, przez znaki obecności z zaświatów. Tyle że, inaczej niż w pozostałych opowiadaniach, zapowiedź interwencji zmarłej z zaświatów znajduje odbicie jedynie w naturze, z której wyraźnie pierzchło życie – „Przygasła krasa zielonych kobierców. Zanikły kolejno rubinowe asfodele” (Poe 2010:52). Znikające asfodele symbolizują tu „Życie w Śmierci”⁵, jako że roślina ta (złotowłos, złotogłów) w kulturze łączona jest ze śmiercią, światem zmarłych, smutkiem, melancholią, wiecznością, a na przykład Grekom kojarzyła się „z bladością zmarłych i wyobrażeniem melancholii zaświatów” (Kopaliński 1990:498). Opowiadanie *Eleonora* przynosi zaskakujące rozwiązanie, odmienne niż w *Morelli* czy *Ligei*, bowiem miast zemsty zza grobu, następuje zwolnienie wiarołomcy z uczynionych ślubów. Następczyni pierwszej żony Eleonory, Ermengarda, nie zostanie okrutnie pomszczona. Optymistyczny epilog, który miał anulować wrażenie grozy emanujące z *Morelli* czy *Ligei*, nie jest jednak pozbawiony ironii. *Portret owalny* i *Spotkanie* to dwa opowiadania z motywem portretu kobiety i tajemnicy jego oddziaływania. W *Owalnym portrecie* to wizerunek kobiety „nadludzkiej piękności” oznacza „życie samo” (Poe 2010:190; powiązane ze śmiercią modela). Jego tajemnica tkwi w tym, iż „w wyrazie nie różnił się on niczym od życia” (Poe 2010: 189) i to było przyczyną – jak utrzymuje narrator, że go „zmieszał, opętał i przeraził” (Poe 2010: 189). W tej historii dzieło malarza pochłania życie oryginału, zaś zachwyt malarza po jego ukończeniu przeradza się w trwogę, woła więc głośno: „Ależ to Życie samo” (Poe 2010: 190), po czym, gdy się odwraca, by spojrzeć na „swoją miłą” (Poe 2010: 190), okazuje się, iż „Już nie żyła!” (Poe 2010: 190). *Portret owalny* to kolejne źródło motywu czystej idei „Życia w Śmierci”. W *Spotkaniu* portret utrwalający nadludzkie piękno kobiety, skażone smutkiem śmierci, antycypuje spotkanie idealnych kochanków w Cichej Dolinie. Jest to historia miłości niemożliwej z naczelną ideą „spotkania w Śmierci”.

W *Philosophy of Composition* Poe pisał, że temat śmierci pięknej kobiety jest „najpiękniejszym ze wszystkich możliwych tematów poetyckich” (Praz 2010: 400). Pierwszym imieniem kobiecym, jakie się pojawiło w jego utworach,

⁴ Cudzystów został użyty tutaj dlatego, że chodzi o dość specyficzne życie po życiu, w wymiarze duchowym, co autorka rozdziału pragnie zaznaczyć.

⁵ Wyjaśnić tu trzeba, że jest to taki specyficzny motyw u Poego, stąd ujęcie go w cudzystowie. Poe przejął go od Coleridge’a, ale też jego *Portret owalny* po raz pierwszy został opublikowany w 1842 roku pod tytułem *Życie w śmierci*. Motyw ten w różnych, ale zbliżonych wariantach pojawia się w wielu utworach Poego.

była Helena. *To Helen* jest jednym z dwu wierszy z tym imieniem w tytule. Został napisany na cześć Jane Stanard, przedwcześnie zmarłej matki przyjaciela z dzieciństwa Roberta Stanarda (Burns 2002: 2). Wielokrotnie powielany przez Poego temat śmierci niewiasty w rozkwicie jej młodości bywa wiązany z jego traumatycznymi doświadczeniami życiowymi, syndromem straty bliskich mu kobiet – przedwczesnej śmierci matki Elizabeth Arnold Hopkins Poe (która zmarła na gruźlicę w 1811 roku), co sprawiło, że dorastał z dojmującym poczuciem sieroctwa, Jane Stanard, najważniejszej po matce kobiety w życiu dorastającego Poego (zmarłej wskutek obłądu w 1824 roku), Frances Valentine Allan, przybranej matki⁶, która odeszła z powodu bliżej nieokreślonej choroby wewnętrznej w 1829 roku i wreszcie jego kuzynki, a zarazem żony, Virginii Elizy Clemm Poe, która umarła na gruźlicę po pięciu latach zmagania z chorobą w 1847 roku, w wieku dwudziestu czterech lat. Plotki o romansie Poego z Elizabeth Fries Ellet sprawiły, iż na łożu śmierci Virginia twierdziła, że to Ellet ją zamordowała. Pośmiertny wizerunek Virginii na zlecenie Poego został utrwalony na portrecie namalowanym akwarelami. Virginia ponoć obiecała mężowi, że po swoim zgonie zostanie jego aniołem stróżem. Uważa się, że walka Virginii z chorobą i jej śmierć wpłynęły na prozę Poego. Wiele jego utworów interpretuje się autobiograficznie. Z kolei, powzięty przez Poego w dwa lata po utracie żony, zamiar odbudowy życia osobistego przez ponowny związek małżeński udaremniła jego własny koniec, który nastąpił 7 października 1849 roku. W pewnym sensie scenariusze znane z opowiadań Poego napisało samo życie. W psychoanalitycznych interpretacjach jego opowiadań pojawia się nawet teza o tym, że historie o kobietach trawionych „tajemniczą chorobą” to w istocie „opowieści o matce”⁷ (refleks przymusu powtórzenia traumatycznego przeżycia). To niezatarte piętno śmierci odcisnięte na życiu Poego, przenosi się na bohaterki jego opowiadań – Berenice, Morellę, Ligeję, Eleonorę i inne.

Poe dał dekadencją wizję miłości. W jego twórczości miłość możliwa i niemożliwa wyraźnie zostały rozgraniczone. Miłość możliwa to naznaczona znamieniem śmierci, na co wskazuje *passus* w tekście *A Romance*: „Mogłem kochać tylko tam, gdzie Śmierć mieszała swój oddech z oddechem piękna – zaś Hymen, Czas i Przeznaczenie wkładały się między nią a mnie” (Praz 2010: 400).

⁶ Małżeństwo Frances i John Allan formalnie nie adoptowali Edgara, ale otoczyli go opieką po śmierci jego matki. W grudniu 1811 roku ochrztili go, dając mu imię Allan.

⁷ Te tropy interpretacyjne pojawiają się u Marii Bonaparte.

U Poeego romantyzm przeszedł w późną fazę manierystyczną, noszącą znamiona wpływów europejskiego dekadentyzmu. Późna faza romantyzmu w literaturze amerykańskiej, ukształtowana pod wpływem dekadentyzmu przyniosła krytykę optymistycznych ideałów, stanowiących spuściznę apolińskiego oświecenia. Wyrazem tej tendencji jest wprowadzenie do literatury amerykańskiej dominującej nad mężczyzną „tajemniczej kobiety”.

Corman versus Poe

Na cykl filmów Rogera Cormana nawiązujących do prozy Poeego, złożyły się: *Zagłada domu Usherów* (*House of Usher/The Fall of the House of Usher*, 1960), *Studnia i wahadło* (*The Pit and the Pendulum*, 1961), *Przedwczesny pogrzeb* (*The Premature Burial*, 1962), *Opowieści niesamowite* (*Tales of Terror*, 1962), *Kruk* (*The Raven*, 1963), *Nawiedzony dom* (*The Hounted Palace*, 1963), *Maska Czerwonego Moru* (*The Masque of the Red Death*, 1964), *Grobowiec Ligei* (*The Tomb of Ligeia*, 1965). Inspiracje Cormana opowiadaniem Poeego nie oznaczają jednak kopiowania literackich pierwowzorów. Każdy z filmów to wariacja na ich temat, „twórcza zdrada” (Eskarpit 2012)⁸, osnucie nowej historii wokół wzorca wyznaczonego przez Poeego, polegające na wplataniu w nią wątków czy obrazów z innych nowel, niebędących bezpośrednimi pierwowzorami. Corman pozostał wierny temu, co stanowiło istotę imaginarium Poeego. Choć na osiem filmów powstałych w oparciu o twórczość mistrza literatury grozy tylko nowela filmowa *Morella* z *Opowieści niesamowitych* i wieńczący cykl adaptacji *Grobowiec Ligei* nawiązują do nowel Poeego poświęconych kobiecie i miłości, to wszystkie stanowią potwierdzenie paralelnych imaginariów.

Efekt grozy jest w tych produkcjach pochodną nastroju, który tworzą między innymi dekoracje w stylu gotyckim, zbudowane przez Dana Hallera (Kołodzyński 2006: 435), czy plenery z ruinami kamiennej budowli (jak ruiny opactwa i zamek Acre Priori w hrabstwie Norfolk w *Grobowcu Ligei*; Kołodzyński 2006:438), tonacja kolorystyczna wynikająca z zastosowania systemu Pathé-color, narzucająca określony klucz wizualny różnicujący wnętrza i zewnątrz, kreacje głównych postaci męskich przez Vincenta Price’a w duchu stylizacji

⁸ Terminu tego użył Robert Eskarpit a odnosi się on do „filmowych aktów zdrady”, będących świadectwem lektury tekstu literackiego (twórczej lektury, która za każdym razem decyduje o „życiu dzieła”; Eskarpit: 2012)

na symbole dekadencji, pełne fantazji scenariusze Richarda Mathesona (do czterech filmów) odkrywające i wzmacniające podteksty erotyczne historii Poego, klaustrofobia scenerii, obsesyjna powtarzalność ważnych dla Poego motywów, zgodne z intencją Poego obrazowanie rozkładu świata przenikniętego duchem dekadencji, stwarzanie klimatu tajemnicy. Poe widziany oczyma Cormana to cykl „kameralnych opowieści grozy bliskich w duchu oryginałom” (Rutkowski 2010: 231), utrzymanych w konsekwentnej stylistyce (tworzącej umowność rzeczywistości), wykorzystujących efekt makabry, ale i budowanie dystansu na podłożu ironii.

Nawiązując do rygorystycznej zasady kompozycji opowiadań Poego, podporządkowanej nadrzędnemu celowi, jakim był końcowy efekt makabry (wzmocniony drastyczną puentą), Roger Corman epilogi swoich filmów skonstruował w oparciu o regułę trzech kulminacji: efekt makabryczny (związany z dominacją żywiołu kobiecego), uprzywilejowany obraz płomieni (czyli męskiego znaku ognia), poetycka puenta (o funkcji nastrojotwórczej, cytata z Poego). Swoisty łącznik obu uniwersów – opowiadań Poego i filmów Cormana – stanowi założona perspektywa ironii. U Poego dystans wobec opisywanych zdarzeń był pochodną konstrukcji narratora – na przykład narrator *Morelli* cierpi na permanentny stan rozdrażnienia, natomiast *Ligei* skarży się na nadwątloną pamięć, co obu czyni narratorami niewiarygodnymi (ze względu na zaburzoną percepcję). Charakterystyczne dla nowel Poego z „tajemniczą kobietą” równoczesne prowadzenie narracji i bycie postacią, z racji odmienności medium filmowego, nie było możliwe do powtórzenia przez Cormana. W jego filmach subiektywizacja dokonuje się niejako obok nadawcy, za sprawą nasycenia przekazu osobowością najczęściej postaci granych przez Vincenta Price’a, które odpowiadają typom psychicznym narratorów Poego.

Choć na serię filmów inspirowanych twórczością Poego złożyły się swoiste adaptacje najpopularniejszych nowel a nie cyklu poświęconego kobiecie, to w każdym z nich rola kobiety została uwypuklona (w porównaniu do pierwowzoru) a obsesyjne obrazy, motywy, tematy z nich się wywodzące zostały wtopione w inne historie i uległy przetworzeniu. I tak na przykład wywodzącym się z *Berenice* motywem zmiany koloru włosów (z czarnego na żółty) w chwili śmierci posłużył się reżyser w noweli filmowej *Morella* i w *Grobowcu Ligei* (gdzie ciemnowłosa Ligeja zmienia się w jasnowłosą Rowenę). Motyw umierającej wraz ze śmiercią kobiety natury, pochodzący z *Eleonory*, można uznać też za prototyp obrazów „martwego pejzażu” w wielu filmach Cormana, w szczególności eksponowanego w formie lejtmotywu zewnątrz gotyckiego domostwa, między

innymi w *Morelii*, ale także w historii Roderyka i Madeline w *Zagładzie domu Usherów* (choć w tym wypadku wizja „martwego pejzażu” ma też swe źródło w literackim pierwowzorze filmu). Także opowiadania Poego z motywem malarzkiego wizerunku kobiety (*Owalny portret*, *Spotkanie*) pośrednio zainspirowały Cormana. Portrety przodków stają się znaczącym rekwizytem w *Zagładzie domu Usherów*, obraz przypomina też o „obecności nieobecnej” w noweli filmowej *Morella*, gdzie zgodnie z intencją Poego jest nośnikiem idei „Życia w Śmierci”. *Morellę* i *Grobowiec Ligei* Cormana łączy, kluczowa dla źródłowych opowiadań, idea woli życia, która nie umiera wraz z ciałem. To, jak Corman zmierzył się z charakterystyczną dla imaginarium Poego tajemniczą kobietą o „nierealnym blasku”, wykluczoną przez śmierć w kwiecie wieku i interweniującą zza grobu, najlepiej ilustruje jego wersja noweli *Morella*. To tu najwyraźniej ukształtował się model Persony Poego – „tajemniczej kobiety”, której status bytowy został określony przez ścisły związek z narratorem-bohaterem.

Poe: Magia słowa, które zabija... (*Morella*)

W kompozycji opowiadania *Morella* Poe posłużył się zasadą symetrii – historia rozwija się wokół epizodu centralnego (śmierci Morelli, która zbiega się z narodzinami dziecka), stanowiącego rodzaj osi narracji dzielącej ją na dwie części – pierwszą, zogniskowaną na postaci Morelli (żony bohatera-narratora), drugą, skoncentrowaną na jej bezimiennej (do pewnego momentu) córce. *Morella* ma ponadto konstrukcję ramową, jaką tworzą dwa epizody: ślubu z Morellą (wspomnianego, ale nie opisanego) i ceremonii chrztu (podczas której córce zostanie nadane imię tej, która umarła). W części pierwszej opowiadania pierwszoosobowy narrator i równocześnie bohater koncentruje się na opisie charakteru i zmienności swoich uczuć wobec Morelli – żony. Ewoluuja one od głębokiego uczucia duchowego niekorespondującego z żądzą ciała (nie „płomienia Erosa” lecz „żaru dusz”) (Poe:1912:47), poprzedzającego zaślubiny, przez fascynację nieprzeciętną umysłowością kobiety (wyróżniającej się wiedzą, wszechstronnymi zdolnościami, potężnym umysłem, znajomością pism mistycznych, zagadkowością, cechami, które czynią ją jego „duchowym przewodnikiem”), po narastającą niechęć wobec niej i pożądanie śmierci kobiety. Eksponowaniu ponadprzeciętnych walorów umysłu Morelli, przeciwstawione są atrybuty jej cielesności, które składają się na „znikomą powłokę” (Poe 1912:51; chłodne dłonie, białe palce, melancholijne oczy), a w końcu uwagę przykuwają

symptomy jej cielesnego wyniszczenia: „gryzła się i nikła i więdła z dnia na dzień. Z czasem wykwiłł na jej obliczu rumieniec szczególny, nabrzmiały niebieskie żyłki na jej skroni bladej i wysokiej” (Poe 1912:50)⁹. Obojętność i chłód wobec żyjącej, znużenie, a nawet wrażenie przytłoczenia zagadkowością żony ustępują miejsca gwałtowności uczuć, związanej z pragnieniem jej śmierci: „...z głębokim żrącym pożądaniem czekałem godziny odejścia Morelli” (Poe 1912: 51) – wyznaje narrator.

Znamienne, że u Poe'go uczucie przywiązania do Morelli nazywanej „przyjaciółką” (różne od pożądania i miłości) z wczesnej fazy związku (przed i tuż po ślubie) przybiera bardziej żarliwą formę (zbliżoną do żądy) w chwili jej śmierci; stan wcześniejszego upojenia ustępuje przerażeniu, a wzór piękna przyprawia o doznanie grozy. Niechęć wobec żyjącej, w myśl słów umierającej – niczym przepowiedni Sybilli – ma ustąpić jej uwielbieniu po śmierci: „Umieram, a przecie żyć będę. [...] Dni, kiedy mnie kochać mogłeś, nie nadeszły nigdy, lecz tę, którejś nie cierpiał za życia, wielbić będziesz po śmierci. [...] Powtarzam, umieram. Lecz żyje we mnie zarodek miłości, którą ty – ach, jak słabo! – ku mnie – ku Morelli – żywiłeś. A kiedy duch mój odleci, dziecko żyć będzie – twoje dziecko – i moje – Morelli. [...] Nieznane ci będą mirty i latorośl winna, i na podobieństwo muzułmanina z Mekki nosić będziesz na ziemi całun śmiertelny” (Poe 1912: 52). W opowiadaniu Poe'go śmierć Morelli jest utożsamiona z zamilknięciem jej głosu: „Umarła – i skonał głos jej przepiękny, głos jej przeraźliwy” (Poe 1912:52). W istocie to głos umiera, ów „dźwięczny głos”, który stwarzał osobę (nie przypadkiem akcenty zostają położone na brzmienie imienia bohaterki, cudowne brzmienie jej głosu, wsłuchiwanie się „ucznia” w słowa żony – „duchowego przewodnika”, piętno słów umierającej, złowróżbnych niczym klątwa, samospełniającą się przepowiednię w chwili wypowiedzenia magicznego imienia zmarłej, zemstę zrealizowaną w magii słowa, które zabija). Powstaje wrażenie jakoby Morella istniała poprzez swój głos, a ten z kolei wybrzmiewa dzięki podmiotowi, który mówi. W *Morelli* Poe'go istnieje ścisła zależność pomiędzy narratorem-bohaterem i jego przyjaciółką, określaną jako syndrom duchowego pokrewieństwa czy wręcz „osobowej identyczności” (Poe 1912:49) (*principium individuationis*, która „zatraca się lub nie wraz ze śmiercią”; Poe 1912: 50). Ta zależność sprowadza się do serii paradoksów. Bezimienny

⁹ Cytaty podaję za przekładem Gustawa Bellina, w niektórych partiach tekstu lepiej oddającym niż w przekładzie Bolesława Leśmiana, stronę melodyczną języka.

bohater-narrator opowiada historię kobiety o imieniu Morella (to wariant z „uprzedmiotowionym” narratorem i kobietą jako dominującym podmiotem). Choć podmiotem, który mówi, zatem snującym narrację jest mężczyzna, to kobieta – Morella wydaje się być o wiele bardziej „rozmowna” (swą umysłowością przewyższa bohatera). U podłoża relacji pomiędzy mężczyzną i kobietą leży niejasna intensywność wzruszeń – żarem płonie dusza, ale milczą ich zmysły. Te mężczyzny budzą się nie wobec żywej, lecz umierającej Morelli (w postaci żądy, by ujrzeć ją martwą). Obie Morelle (zarówno matka, jak i córka) *de facto* nie istnieją samodzielnie, nie zdołały się uniezależnić od narratora i pośrednio autora. Czytelnik postrzega je poprzez pryzmat widzenia narratora – wie o nich tylko tyle, na ile pozwala mu na to narrator. Równocześnie narrator nie jest w stanie wyzwolić się od obrazu idealnej kobiety – tej, która fascynuje i przeraża. By mężczyzna mógł zaistnieć jako podmiot w świecie Poe, potrzebna jest mu idealna kobieta o nierealnym blasku, niewiasta, którą choroba pozbawia blasku a śmierć pozornie wyklucza (czy za życia bowiem, czy po śmierci, niesie zagrożenie – stąd motyw kobiety, która choć umiera, interweniuje zza grobu).

W opowiadaniu *Morella* tytułowa bohaterka wprawdzie umiera, ale odradza się w obrazie swej córki. Druga część noweli zogniskowana jest na dziecku, które „umierając na świat wydała” (Poe 1912:52), dziewczynce, która „wiernym była odbiciem tej, co odeszła” (Poe 1912:53). Płomienną miłość, której bohater nie żywił do żony, kieruje po jej śmierci ku córce: „kochałem ją miłością tak żarliwą i silną, że zdała mi się z zaświatów potęgą” (Poe 1912:53). Wraz z dorastaniem i duchowym rozwojem dziewczynki, ojciec spostrzega u niej „zdolności niezwykle i dojrzałą zupełnie świadomość kobiecą” (Poe 1912:53) oraz cechy zatrważającego podobieństwa „córki do matki, posępnej a zmarłej” (Poe 1912: 54). Z upływem czasu dziecko staje się repliką matki – cechy podobieństwa zdradza zarys jej wysokiego czoła, jedwabiste sploty włosów, białe palce, muzyka głosu, zwroty „mowy umarłej” (Poe 1912: 54, 55, a przede wszystkim jej śmiech – „był on nie tylko do śmiechu Morelli podobny – był to śmiech ten sam!” (Poe 1912: 54) i jej oczy – „były do oczu Morelli podobne, ale często wdzierало się córki spojrzenie w głębinę duszy mej z przenikliwością tak wstrząsającą, tylko oczom Morelli właściwą” (Poe 1912: 54). O ile pośpieszny rozkwit jej ciała budzi zadziwienie, o tyle niezwyklej rozwój jej istoty duchowej napawa przerażeniem. Podobieństwo (córki do zmarłej) graniczące z tożsamością, przejmuje bohatera dreszczem i stanowi „pokarm” dla kłębiących się myśli. Zmarła, choć nieobecna, ujawnia się w wizerunku córki, dla której matka z woli ojca pozostaje tajemnicą – „Imię Morelli umarło wraz z nią. Nigdy córce o matce nie mówiłem” (Poe 1912:55).

Tymczasem córka do dziesiątego roku życia pozostaje bezimienną, nazywaną przez ojca mianem zastępczym (opisowym) – „dziecko me” i „kochanie” (Poe 1912: 56) „umiłowanym stworzeniem”, „moją miłością”, „moim dzieckiem” (Poe 1912: 56). Opowiadanie Poego zamyka ceremonia chrztu, podczas której ojciec chrzci dziecko imieniem zmarłej, a ono przemawia jej głosem: „Tu jestem!” (Poe 1912: 56). Jeśli znakiem śmierci Morelli-matki było zamilknięcie jej dźwięcznego głosu, to brzmienie jej imienia zakłócające pokój pogrzebanej, przywodzi cień śmierci, kładący się na twarzy córki. Nadanie imienia zmarłej jest symbolicznym dopełnieniem kształtowania się tożsamości dziecka – przejęcia czyjejś tożsamości, które wyklucza własną, co oznacza śmierć. Druga śmierć Morelli-córki, przywołuje do istnienia jedynie szept i cienie: „I nie wiedziałem nic więcej o czasie upływie, i zgasła na firmamencie losu mego gwiazda, i ziemia światło swe utraciła, a postacie, które ją ożywiały, błędziły wkoło mnie, by cienie, a wśród nich widziałem tylko – Morellę! Wiatry niebiańskie jednym tylko dźwiękiem szumiały, a wiecznych wód fale jedno tylko wciąż szeptały: Morella!” (Poe 1912: 56).

Główny pomysł, wokół którego osnuł swoją historię w opowiadaniu *Morella* Poe, to znaczenie i dźwiękowy walor słowa, a w szczególności magia imienia, którego brzmienie ożywia widma bądź je unicestwia. Postaci kobiet w opowiadaniu są nie tylko do siebie podobne (córka jest repliką matki), składają się na syntetyczny wizerunek kobiety (powielony również w innych opowiadaniach), ale też ich byt jest uzależniony od bohatera-narratora. W opowiadaniu nie chodzi jednak o zemstę Morelli z za grobu – matki na córce, której dane było doświadczyć tej płomiennej miłości, jakiej ona nie doznała – chodzi raczej o rozwikłanie konfliktów emocjonalnych narratora-bohatera, związanych z lękiem przed (dominującą) kobietą. Stąd dopełnieniem historii jest pointa oparta na efekcie makabrycznym: „I śmiałem się długim śmiechem gorzkim, kiedy w dole, w który włożyłem drugą, nie znalazłem śladu pierwszej – Morelli...” (Poe 1912: 57). Idealna kobieta Poego umiera, chociaż „nie umiera realnie, ponieważ żyje w nierealnym blasku” (Bonaparte 1966: 175)¹⁰ w takim choćby, jak postacie przywołane imieniem Morella.

¹⁰ Pierwotnie tekst ten ukazał się w książce: Marie Bonaparte, Edgar A. Poe. Étude psychanalytique (Bonaparte 1933). Autorka interpretowała Morellę (podobnie jak Berenice) jako „jedną z wielu opowieści o matce” (Poego), jako przejaw przymusu powtórzenia tematu „niezaspokojonego libido” (Bonaparte 1933), które z góry skazuje bohatera na nieszczęścia.

Morella według Cormana – zemsta i triumf żywiołu kobiecego

Nowela filmowa *Morella* Rogera Cormana jest częścią jego *Opowieści niesamowitych* (powstałych w oparciu o scenariusz Richarda Mathesona, utrzymanych w stylistyce AIP¹¹) – tryptyku fantastycznych historii zogniskowanych na temacie śmierci (który dopełniają *Czarny kot* i *Prawdziwy opis wypadku z P. Waldemarem*). Każda z nich, zgodnie z intencją zawartą w utworach Poego, dotyka innego aspektu śmierci: *Morella* obrazuje „śmiertelny uścisk miłości”¹². Przyjęta konwencja opowiadania (motto wprowadzające, zawierające bezpośredni zwrot do odbiorcy oraz ujęcie poszczególnych historii w ramy motta i puenty), jak również obrazowania (klamra tworzona przez chwyt animacji rycin – w otwarciu i ustatycznieniu obrazu – w zamknięciu), służy podkreśleniu literackiej proveniencji filmu.

Wprowadzenie do *Opowieści niesamowitych* stanowią słowa (słyszalne z *offu*) wypowiedziane głosem Vincenta Price’a (odtwórcy głównych ról w poszczególnych nowelach), odnoszące się do inicjalnego obrazu (pulsującego krwistoczerwonego serca) i wyprzedzającego go, a potem towarzyszącego mu dźwięku (bicia serca): „Tak bije ludzkie serce. Usiądźcie nieruchomo i wsłuchajcie się w nie. Czy wasze serca biją w tym samym rytmie? Tak oto bije serce umierającego człowieka. Śmierć i umieranie to tematy, którymi się tu zajmiemy. Co dzieje się w chwili śmierci? Co dzieje się po niej?...” (Corman 1962). Bezpośredni zwrot do odbiorcy (podobnie jak w opowiadaniach Poego słowa narratora kierowane pod adresem czytelnika), monolog wypowiedziany skierowany do niego zawierający szereg pytań dotyczących tajemnicy śmierci, głos zewnętrzny (z *offu*) utożsamiony z głosem wewnętrznym (głosem aktora – odtwórcy pierwszoplanowych ról), chwyt zbliżenia dźwiękowego połączonego z planem bliskim serca (częścią zastępującą całość – umierającego człowieka) i konstrukcja ramy zewnętrznej opowiadania filmowego wprowadzającej w obrazy graniczne poszczególnych nowel – to zabiegi wskazujące na pewien rodzaj subiektywizacji (bardziej wrażeniowej niż formalnej) wizji filmowej (nawiązujący do konwencji 1-osobowej narracji Poego). Rama kompozycyjna filmu sugeruje ilustracyjny

¹¹ Niezależna wytwórnia American International Pictures.

¹² W nawiązaniu do intencji Poego każda dotyka innego aspektu śmierci. Pozostałe dwie: *Czarny kot* – idei „rozkoszy zemsty” (zza grobu), *Prawdziwy opis wypadku z P. Waldemarem* odsyła do „rzeczywistości” „po tej i tamtej stronie śmierci”. Podaję za klasyfikacją wprowadzoną w *Spisie treści* do zbioru (Poe 2010: 5).

charakter przytoczonych historii (również ujętych w ramy), do których odsyła nadawca tych słów. Tożsamość głosu nadawcy i centralnych postaci męskich (kreowanych przez Vincenta Price'a), jak również nasycenie świata przedstawionego poszczególnych nowel ich osobowością, pozwala dopatrywać się jednej z technik subiektywizacji narracji filmowej – tak zwanej subiektywności swobodnie zależnej. To sposób Cormana na budowanie pokrewieństwa pomiędzy wizją filmową a jej literackimi prototypami. To zabieg przetworzenia sytuacji narracyjnej typowej dla opowiadań Poego, zgodnie z możliwościami innego – to jest filmowego – medium.

Dopełnienie motta sugerującego „śmierć i umieranie” jako wiodący temat kolejnych opowieści stanowią słowa zapytania: „Co dzieje się po śmierci z kimś, kto nie chce być martwy, tak jak na przykład Morella?” (Corman 1962), wprowadzające widza w pierwszą z historii. Tło obrazowe dla nich stanowi natomiast najpierw rycina przedstawiająca kontur jakiegoś domostwa, rozświetlony poświatą księżycową, później animowana w żywy obraz tegoż, widzianego za dnia – stary ogromny drewniany budynek wzniesiony nad urwiskiem, na nabrzeżu, o które uderzają fale morskie. Posłużenie się efektem animacji ryciny (imitującej ilustrację z książki) wiąże opowieść filmową z jej literackim pierwowzorem. Kluczowe motywy wizualne tego przedstawienia przywołują zaś te charakterystyczne dla utworów Poego: samotne domostwo na skalistym klifie wysuniętym w morze (jako miejsce akcji) wskazuje na izolację przestrzenną (podobnie jak w wielu opowiadaniach Poego, których akcja osadzona była w enklawach oddalonych od cywilizacji), suche konary obumarłych drzew jako wyróżnik krajobrazu odsyłają do prototypu – martwego pejzażu Poego (to jest obumierającej lub pozbawionej już witalności natury, jak między innymi w *Eleonorze*), morze i silne choć monotonnie uderzające o skały fale nawiązują do żywiołu wodnego – jako żywiołu melancholizującego, stanowiącego dominantę obrazowania Poego i charakteryzującego ten typ wyobraźni oraz temperamentu poetyckiego.

Morella Cormana nie jest powtórzeniem historii z opowiadania Poego – jest raczej wariacją na jej temat, opartą na odwróceniu schematu narracyjnego, jest inną opowieścią – potencjalnie możliwą kontynuacją losów córki Morelli, która nie otrzymałaby na chrzcie imienia matki, zachowując dłużej życie i własną tożsamość. O ile w opowiadaniu Poego Morella-żona umiera, a jej miejsce wypełnia bezimienna do czasu córka, zaś szczególny powrót zmarłej wiąże się z wypowiedzeniem jej imienia na chrzcie dziecka (stąd w pierwszej części dominacja żony, w drugiej córki), to w noweli filmowej Cormana dwudziestosześcioletnia córka, wychowywana po śmierci matki z dala od domu rodzinnego, przyjeżdża do ojca

po latach wymuszonej rozłąki, a jej przybycie stwarza sprzyjające okoliczności do powrotu „zza grobu” Morelli – matki (stąd część pierwsza zogniskowana na postaci córki, druga natomiast – matki). Jeśli centralny i przełomowy moment opowiadania Poego stanowiła śmierć Morelli powiązana z wydaniem na świat dziecka, to w *Morelli* Cormana momentem tym jest wyznanie Lenory-córki, że jest skazana na nieuchronną, wskutek nieuleczalnej choroby, rychłą śmierć. O ile w opowiadaniu Poego dominacja kobiety nad mężczyzną była pochodną potęgi jej umysłu i ducha, to w noweli filmowej Cormana wyraża się ona nie tylko siłą woli, ale i manifestacją sił fizycznych. To, co niemożliwe do oddania w medium filmowym – jak na przykład zasada *principium individuationis* odnosząca się do relacji pomiędzy kobietą i narratorem-bohaterem, sposób istnienia postaci kobiety, niczym cienia osobowości mężczyzny, żyjącej w nierealnym blasku, warstwa brzmieniowa tekstu, melodyka fraz i brzmienie imienia o mocy magicznej – straciło rację bytu w *Morelli* Cormana. *Leitmotiv* obrazowo-brzmieniowy ustanowiony wraz z imieniem Morella, wygrywany przez Poego, zastąpiła gra imion o podobnym brzmieniu: Lenora – Morella. Imię Lenora, nadane bohaterce, córce Morelli, też nie jest pozbawione znaczenia – stanowi nawiązanie do jednej z ballad romantycznych o powracających zmarłych, to jest *Lenory* (1773) Gottfrieda Augusta Bürgera¹³. Ten kontekst nie tylko koresponduje z naczelną ideą Poego (interwencji zza grobu), ale niejako z góry implikuje przebieg wydarzeń w opowieści Cormana. Kluczowy motyw zatrwającego podobieństwa córki do zmarłej matki z *Morelli* Poego również został nieco zmodyfikowany – wierne odbicie, replikę anulującą niemal różnicę tożsamości, zastąpił wariant pozytywowo/ negatywowo wizerunków – Lenora, blondynka z łokiem opuszczonym na lewe ramię, wprawdzie jest podobna do kobiety z portretu, brunetki z łokiem opadającym na prawe ramię, ale ich podobieństwo (sygnalizowane fryzurą) nie sprowadza się do repliki wzorca (zróżnicowanie postaci jest pochodną faktu, że zagrały je dwie różne aktorki: Lenorę – Maggie Pierce, Morellę – Leona Gage). Niewątpliwie nawiązując do znaczenia, jakie wizerunkowi kobiety z portretu nadał Poe w dwu opowiadaniach – *Owalny portret* i *Spotkanie*, Corman posłużył się tym motywem w *Morelli* dwukrotnie – za pierwszym razem w kontekście pytania o tożsamość Lenory, za drugim razem w związku z jej obciążeniem winą. W pierwszym przypadku spojrzenie Lenory

¹³ *Lenora* stała się utworem prekursorskim okresu Burzy i Naporu i prototypem późniejszej niemieckiej ballady romantycznej.

padające na twarz kobiety z portretu, bezpośrednio poprzedza jej spotkanie po dwudziestu sześciu latach rozłąki z ojcem, pytającym, kim jest. Towarzyszy mu chłód powitania i potraktowanie przybyłej jak intruza zakłócającego jego samotność. Drugie spojrzenie jest spojrzeniem męża na twarz żony, która dla niego nie umarła i zwracającego się do niej słowami: „Morello, moja ukochana żono, wróciła twoja morderczyni!” (Corman 1962). Oba spojrzenia, zarówno Lenory, jak i jej ojca, koncentrują się wyłącznie na twarzy kobiety z portretu (nie zaś na portrecie ujętym w ramę), zatem na samym wizerunku, a nie przedmiocie – znaczącym rekwizycie wiszącym na ścianie. Te spojrzenia przykuwa twarz emanująca witalnością (pięknej brunetki o karminowych ustach i zaróżowionych policzkach). Owa twarz, niczym twarz żony utrwalona pędzlem malarza z *Owałnego portretu* Poego, nie różni się niczym od życia, jest kwintesencją idei „Życia w Śmierci”, przypomina o obecności nieobecnej. Potwierdzeniem tej „obecności” będzie odkrycie przez Lenorę zmumifikowanego ciała matki, spoczywającego na łożu w sypialni.

Wywiedziony ze świata Poego temat „życia w cieniu Śmierci”, został przez Cormana sprowadzony niemal do dosłowności (nie tyle stanowiącej mankament, co będącej przejawem zamysłu – intencji przejaskrawienia). Do momentu spotkania Lenory z ojcem, jest sugerowany przez przywołanie rekwizytorni śmierci, na jaką Lenora natyka się, przybywając do domu ojca i penetrując jego zakątki. Ikonosferę tworzą: sterczące konary wyschniętych drzew (martwy ogród) i kłębiące się białe mgły spowijające otoczenie domostwa, ciężkie, skrzypiące, samoczynnie otwierające się drzwi wejściowe domu, labirynt pustych komnat, w których życie jakby zmarło przed laty, gęste pajęczyny zasnuwające wnętrze, od lat nietknięte ręką człowieka, ogromna tarantula, spacerująca po zastawionym niegdyś stole pokrytym pajęczyną (niczym patyną czasu). Sceneria ta (stworzona zresztą w atelier – zarówno wnętrza, jak i sztuczny, równie umowny krajobraz) wiele mówi o mieszkańcu tej samotni. Odcisnęły się w niej niezatarte ślady przeszłości, stwarza iluzję jakoby czas się zatrzymał w newralgicznym momencie, a przestrzeń zastygła w bezruchu pokrywana wraz z upływem lat kolejnymi warstwami pajęczyny. To sceneria właśnie zapowiada osobę – daje Lenorze wyobrażenie o ojcu, którego nie знаła. Jej (i widzowi) jawi się on jako typ samotnika zwróconego ku przeszłości, naznaczonego pewnym znamieniem szaleństwa właściwego wszystkim, traktowanym z dystansem ironii, bohaterom-narratorom Poego. Ironia Cormana z kolei ukryta jest za hiperbolizacją i przejaskrawieniem (tyczącym się zarówno ikonosfery, jak i homosfery). Nawet w imieniu bohatera zaszyfrowane zostało pokrewieństwo z, zwykle nieznanymi

z imienia, narratorami Poego. Imię Locke (pojawiające się wyłącznie w obsadzie noweli, niepadające zaś w filmie) przywołuje określoną sferę skojarzeń – *lock* (rzeczownik, z angielskiego, znaczy „lok, loczek, kędzior”), *lock* (czasownik, z angielskiego, znaczy między innymi „zamykać”), może zatem wskazywać na ślad (sugestywnej wręcz w *Morelli* Poego) identyfikacji postaci męskiej z kobietą (ze względu na charakterystyczny szczegół jej fryzury – opadający na ramię lok) czy izolację od otoczenia, zamknięcie się w sobie (praktykowane na co dzień). Potwierdzenie jego „życia w cieniu Śmierci” stanowi odkrycie przez Lenorę w sypialni zmumifikowanego ciała zmarłej przed laty matki.

Bohater Cormana przekształca swój dom w cmentarzysko przeszłości z łóżem-sarkofagiem żony w jego centrum. O ile do momentu spotkania Lenory z ojcem źródłem wiedzy o nim mogła być tylko przestrzeń – wnętrza jego domu – o tyle po dokonanych przez Lenorę odkryciach, tym źródłem jest on sam. Siebie po śmierci żony charakteryzuje jako „żywego trupa” (Corman 1962): „Gdy ona umarła, ja umarłem razem z nią. Pozostały po mnie jedynie te chodzące zwłoki. Powłoka będąca nędzną resztką ludzkiego ciała. Ona była całym moim życiem” (Corman 1962). Pozostawiając przy sobie jej ciało, zdradza symptomy panicznego lęku przed uwięzieniem w trumnie (doświadczanego przez wielu bohaterów Poego), nie chce uwolnić się od zmarłej. Zapytany przez Lenorę, dlaczego jej nie pogrzebał, wyjaśnia: „Pochowałem, ale nie mogłem jej tam zostawić. Nie byłem w stanie. Sama myśl o uwięzieniu jej urody w drewnianym pudle i zakopaniu jej w ziemi... Byłem jak obłąkany, Lenoro, oszalały z rozpacz... Pragnąłem zadać sobie śmierć. [...] Nie, nie mogłem zostawić jej w grobie” (Corman 1962). Pomysł z przekształceniem sypialni w rodzaj grobowca, a sypialnianego łóża z baldachimem niczym całunem w prowizoryczny sarkofag zmarłej, wywodzi się z *Ligei* Poego, ale życie w towarzystwie stale obecnych zmumifikowanych zwłok żony, to już pomysł Cormana, choć niewątpliwie z ducha makabrycznych wizji Poego. Uciekł się do niego reżyser nie tylko w *Morelli*, lecz i w późniejszym *Grobowcu Ligei*.

W *Morelli* Poego ma jeszcze swoje źródło zmiana charakteru uczuć wagłędem kobiety w związku ze świadomością nieuchronności jej śmierci. Niechęć wobec tętniącej życiem, przeradza się w zainteresowanie umierającą i przywiązanie (czy wręcz uwielbienie dla niej) po śmierci. Lenora zwraca na siebie uwagę ojca dopiero w chwili, gdy zdradza symptomy choroby, kiedy wyjawia, że jest bliska śmierci: „Zostało mi kilka miesięcy życia. Oboje jesteśmy trupami, ojczule!” (Corman 1962). Dopiero wówczas może w jego świecie zająć miejsce zmarłej, dopiero wtedy ciało *Morelli* stanie się zbędne i może spocząć w grobie – o możliwości jej pochówku Locke mówi: „Teraz nie ma już żadnego powodu, by tego

nie uczynić” (Corman 1962). Powiązanie śmierci Morelli – matki z wydaniem na świat córki z opowiadania Poego, zostało już jednak w noweli filmowej Corman nieco zmodyfikowane – równoczesność śmierci i narodzin zastąpiło przesunięcie w czasie: filmowa Morella, młoda i pełna życia, umiera w kilka miesięcy po wydaniu córki na świat, ale to ją obwinia o własną śmierć i poprzysięga zemstę. O ile w opowiadaniu Poego zemsta kobiety dosięga mężczyzny i dokonuje się poprzez dziecko, to w historii Corman złość matki obraca się przeciw córce i to jej powrót do domu sprawia, że duch rodzicielki domaga się zemsty, choć w ostatecznym rozrachunku jej ofiarą padnie mężczyzna. Postacie córki i matki, kontrastowane kolorem włosów (blondynka i brunetka), to już zaprzeczenie zatrwającego podobieństwa córki do matki z *Morelli* Poego. Można w tym typie postaciowania odnaleźć raczej ślad nawiązania do jego *Ligei*; podobny schemat zresztą powtórzy Corman właśnie w *Grobowcu Ligei*. Z *Ligei* Poego również wywodzi się ingerencja ducha zmarłej Morelli, przybierającego na powrót kształt jej postaci i nawiedzającego Lenorę w jej sypialni, cienia zmarłej odbierającego oddech żyjącej, dramatu „ożywiania” umierającej (Lenory) czy wreszcie metempsychicznej przemiany i powrotu Morelli. Corman odczytał *Morellę* Poego jakby przez pryzmat lektury jego *Ligei*, przywołując też tropy z innych utworów pisarza. Poruszony dwukrotnym westchnieniem uznanej za zmarłą Morelli, Locke odchyła prześcieradło, spod którego wyłaniają się czarne włosy, zdradzające obecność Morelli-żony. Przerażony zniknięciem Lenory, kieruje swe kroki w stronę sypialni – sarkofagu Morelli – gdzie odnajduje w łóżu zmumifikowane ciało Lenory. Odradzanie się, sygnowane zmianą koloru włosów, ma swój rodowód w *Berenice* Poego (choć w tym wypadku schemat został odwrócony – tam jasne włosy były symbolem „Życia w Śmierci”). Zemsta Morelli po latach znajduje wyraz w fizycznym akcie agresji – Morella usiłuje udusić męża.

Ligeja Poego – w interpretacji Davida Herberta Lawrence’a – jawi się jako „historia o miłości, która zaszła zbyt daleko. A miłość posunięta do ostatecznych granic jest zmaganiem woli między kochankami” (Lawrence 1966: 114). Idea dominacji kobiety nad mężczyzną z *Morelli* Poego także wiąże się ze zmaganiem woli. W noweli filmowej Corman sprowadzone zostało ono do konfrontacji sił, zakończonej zwycięstwem kobiety – na zwłokach uduszonego leży ciało uśmiechniętej Lenory. Zemsta **Morelli-matki** z za grobu okazuje się zemstą córki czy po prostu triumfem żywiołu kobiecego. I choć domostwo pochłaniają (przypadkowo wzniecone) płomienie, zwykle interpretowane jako męski znak ognia, to powrót do inicjalnego obrazu noweli, przedstawiającego ponury stary dom na nabrzeżnym

klifie, o który rozbijają się morskie fale, naznacza finał opowieści żeńskim znakiem wody, z jej niezmierzoną głębią, niosącą śmierć. Potwierdza ten fakt puenta pochodząca z opowiadania Poe: „Wiatry niebieskie jedno tylko imię szeptały mi do ucha i gędzba morza nieustannie szemrała: »Morella!«” (Poe 1912: 56). W finalnych partiach swej noweli filmowej Corman zilustrował „zmaganie woli” konfrontacją dwu żywiołów – męskiego i kobiecego, ognia i wody. W filmach Cormana uprzywilejowanym obrazem pozostaje ogień (zwykle opowieść zamyka obraz płomieni trawiących ponure siedziby i ich mieszkańców). Tymczasem żywiołem, na którym polaryzowała się wyobraźnia Poe, „nie jest ogień, lecz woda albo martwa pozbawiona kwiatów ziemia” (Bachelard 1975: 56). *Morella* Cormana oddaje to zmaganie się dwóch temperamentów – spod znaku dynamicznego ognia i spod melancholizującego znaku wody.

Pokrewieństwo imaginariów Poe i Cormana

Corman pozostał wierny temu, co stanowiło istotę imaginarium Poe. W cyklu adaptacji Cormana tylko nowela filmowa *Morella* z *Opowieści niesamowitych* (1962) i *Grobowiec Ligei* (według *Ligei*, 1965) stanowią bezpośrednie nawiązania do cyklu opowieści z „tajemniczą kobietą”. W pozostałych filmach, inspirowanych prozą poetycką Poe (w której postaci kobiece nie odgrywały już tak istotnej roli jak w ww. cyklu), Corman wydobywa istnienie kobiety z „potencjalności”. Jego adaptacje, zgodne z zasadą powtórzenia z elementem różnicy (poświadczające „twórczą zdradę”), są rodzajem wariacji na temat pierwowzoru, z odniesieniami do wątków i obrazów z innych nowel.

W filmach Cormana z postacią „tajemniczej kobiety” można odnaleźć wszystkie składowe światy Poe: postać tajemniczej kobiety rozpisaną na dwa wcielenia (oparte na zasadzie podobieństwa), motyw dominacji kobiety nad mężczyzną i jego zniewolenia, ideę ambiwalencji odczuć emocjonalnych mężczyzny wobec kobiety, tendencje rozczłonowania i fetyszyzacji postaci kobiecej (przykład dekadentckiej fragmentaryzacji – oddzielenie i prymat części nad całością), poetycki temat śmierci kobiety w rozkwicie jej młodości; motyw nieugiętej siły woli i nieokiełznanej żądzy życia kobiety (niepoddającej się śmierci), ideę zaborczego uczucia (kobiety) przekraczającego granice śmierci, fantazmat „żywej zmarłej” (czyli „Życia w Śmierci”), motyw metempsychozy (wędrówki dusz i owładnięcia ciałem kobiety przez inną kobietę), motywikę siły kobiety jako źródła lęku mężczyzny (u Poe natury duchowej, u Cormana także fizycznej).

Źródła cytowań

- BACHELARD, GASTON (1975), 'Psychoanaliza ognia', w: Gaston Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przekł. Anna Tatarkiewicz, wyboru dokonał Henryk Chudak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 47-57.
- BONAPARTE, MARIA (1966), 'Morella', w: Eric W. Carlson (red.), *The Recognition of Edgar Allan Poe*, The University of Michigan, ss. 172-176.
- BONAPARTE MARIA (1971), 'Psychoanalityczna interpretacja opowiadania „Berenice” Edgara Allana Poe', w: *Sztuka interpretacji. Wybór i opracowanie Henryk Markiewicz t. I.*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 505-509.
- BURNS, ALLAN DOUGLAS (2002), *Thematic Guide to American Poetry*, Westport, Connecticut Greenwood Press.
- CORMAN, ROGER, REŻ. (1962), *Tales of Terror*, Orion Pictures Corporation [DVD].
- ESKARPIT ROBERT (2012), *Théorie Générale de l'information et de la communications*, Paris: Hachette Université.
- KOŁODYŃSKI, ANDRZEJ (2006), *Roger Corman – zwycięska dynamika kiczu*, w: Łukasz A. Plesnar, Rafał Syska (red.), *Mistrzowie kina amerykańskiego*, Kraków: RABID, ss. 427-449.
- KOPALIŃSKI, WŁADYSŁAW (1991), 'Złotowłos (Asfodel)' w: Kopaliński, Władysław, *Słownik symboli*, Warszawa: Wiedza Powszechna, s. 498.
- LAWRENCE, DAVID HERBERT (1966), 'Edgar Allan Poe', w: Eric W. Carlson (red.), *The Recognition of Edgar Allan Poe*. The University of Michigan, ss. 110-127.
- LYRA, FRANCISZEK (1973), *Edgar Allan Poe*, Warszawa: „Wiedza Powszechna”.
- PŁAZA, MACIEJ (2010), 'Anioł dziwnych opowieści', w: Edgar Allan Poe, *Opowieści miłosne, śmiertelne i tajemnicze*, oprac. Maciej Płaza, Poznań: Vesper, ss. 773-791.
- POE, EDGAR ALLAN (1912), *Nowele o miłości*, przekł. Gustaw Beilin, Warszawa: G. Centnerszwer i S-KA, Kraków: S.A. Krzyżanowski.
- POE, EDGAR ALLAN (2010), 'Eleonora', przekł. Stanisław Wyrzykowski, w: Edgar Allan Poe, *Opowieści miłosne, śmiertelne i tajemnicze*, opracowanie Maciej Płaza, Poznań: Vesper, ss. 47-53.
- POE, EDGAR ALLAN (2010), 'Owalny portret', przekł. Stanisław Wyrzykowski, w: Edgar Allan Poe, *Opowieści miłosne, śmiertelne i tajemnicze*, opracowanie Maciej Płaza, Poznań: Vesper, ss. 185-190 .
- PRAZ, MARIO (2010), *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/ obraz terytoria.

- RUTKOWSKI, TOMASZ (2010), 'Pogrzebani żywcem. Filmowe adaptacje utworów Poego w reżyserii Cormana', w: Ewa Szczęsna i Piotr Kubiński (red.), *Edgar Allan Poe zwielokrotniony. W kręgu literatury, malarstwa i filmu*, Warszawa: Dom Wydawniczy ELIPSA, ss. 228-243.
- WEEKES, KAREN (2007), 'Poe's feminine ideal', w: Kevin J. Hayes (red.), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, : Cambridge University Press, ss. 148-162.
- WILSON, EDMUND (1966), 'Poe at Home and Abroad', w: Eric W. Carlson (red.), *The Recognition of Edgar Allan Poe*, The University of Michigan, ss. 147-148.