

Zbrodnia somnambulika?

O *Krzyku* Władysława Reymonta i *Gabinecie doktora Caligari* Roberta Wienego

ALEKSANDRA BIAŁEK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ab20800@amu.edu.pl

Wprowadzenie

Jedną z najmniej znanych, choć zasługujących na uwagę, małych form epickich Władysława Reymonta jest nowela z roku 1895 o krótkim tytule – *Krzyk*. Zestawienie tego wciąż mało znanego utworu z powszechnie kojarzonym *Gabinetem doktora Caligari* wyreżyserowanym przez Roberta Wienego w roku 1920, wydaje się zasadne z co najmniej kilku powodów. Po pierwsze pozwala na ukazanie, iż wiele inspirujących realizacji pewnych artystycznych motywów można odnaleźć w niebanalnej formie w pracach rodzimych autorów; po drugie zaś przedstawia ewolucję międzynarodowego i wielogatunkowego prądu, jakim był ekspresjonizm. Co więcej, dzieła te łączy motyw zbrodni popełnianej potencjalnie przez osoby nie do końca świadome, będące w trakcie sennych halucynacji, co należałoby prześledzić, by zobaczyć jak wątek ten zapisał się w historii literatury i filmu.

W niepokojący klimat, właściwy zarówno dla noweli Reymonta, jak i kinowej produkcji Wienego, wprowadzić może fragment z *Krzyku*, w którym główny bohater:

widział [...] rozpaczliwe szamotanie się widm, widział, jak szary cień obejmował kobietę i dusił, słyszał krzyk, który go przesywał jak nożem [...]. Widma zaczęły się oddalać, podniósł się i zaczął iść za nimi, wyskoczył oknem, [...] przedzierał się przez zarośla i zaczął biec ze wszystkich sił (Reymont 1928: 227).

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że cytowana nowela ma różne wersje. W pierwodruku opublikowanym w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym” (1896) – i kilku późniejszych zbiorach – drobnym, choć ważnym elementem różnicującym, jest już sam zapis tytułu. W pierwszej wersji wydźwięk inskrypcji tytułowej wzmacniał wykrzyknik (*Krzyk!*), co *a priori* sytuuje utwór w pobliżu ekspresjonizmu¹. Co więcej, w przytoczonym fragmencie obrazującym scenę mordu, odnaleźć można kilka wpisujących się w ten nurt komponentów, takich choćby jak dynamiczna sekwencja zdarzeń czy motyw cienia, krzyku, widma i rozpacz – występujących również w filmie o Calligaris. Tym, co jeszcze mocniej spaja nowatorski utwór polskiego pisarza i kinową produkcję niemieckiego reżysera, jest wspomniany motyw nocnych morderstw, popełnianych przez bohaterów we śnie, czy też w swego rodzaju halucynacyjno-hipnotycznym omamieniu.

Poszlaki. Tropem symbolizmu i ekspresjonizmu

Sen, halucynacja, hipnoza – wszystkie te określenia, kojarzone raczej z symbolizmem, były bardzo popularne w epoce wczesnego modernizmu, przez co znacząco oddziaływały na umysłowość ludzi „końca wieku”. Szczególnie istotny stał się wówczas nie tylko motyw snu, lecz także wiążącej się z nim nocy oraz księżycy rzucającego często – choć nie zawsze – rażące, trupioblade światło. Maria Podraza-Kwiatkowska w rozprawie *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski* (1994: 204) zaznacza, że na przełomie wieków XIX i XX popularna

¹ Nurt ten na gruncie literatury, jak pisał Jan Lipski: „jako określona struktura postaw artystycznych i światopoglądowych, połączona z charakterystyczną poetyką, powstał znacznie wcześniej, niż nastąpiła krystalizacja świadomości wokół nazwy i programu. Obecnie literaturoznawstwo światowe widzi początki ekspresjonizmu najpóźniej w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku [...]. Natomiast świadomość odrębności ekspresjonizmu – wraz z wyróżniającą prąd nazwą – jest zjawiskiem późniejszym niż jego artystyczne przejawy. [...] Literackiemu towarzyszył ekspresjonizm w filmie i teatrze, w sztukach plastycznych i muzyce” (Lipski 1993: 260).

stanowiła technika oniryczna, a w publikacji *Somnambulicy – dekadenci – herosi* (Podraza-Kwiatkowska 1985: 147-154) dodaje, iż odmian młodopolskich snów było bardzo wiele. Mogły one pełnić liczne funkcje, a częstotliwość, z jaką sięgali do nich poszczególni twórcy, była tak duża, że w epoce tej zapanowała wręcz moda na sen. Fascynacja tą sferą wynikała także z inspiracji, którą ówczesni czerpali z filozoficznych poglądów Artura Schopenhauera i Fryderyka Nietzschego. Pierwszy z nich (podobnie zresztą jak myśliciele starożytni) uznawał sen za *sui generis* brata śmierci, drugi natomiast wiązał sny z wizjami artystycznymi. Ponadto senność i cisza służyły często wydobywaniu aury nastrojowej i współgrały z waloryzowaną *in plus* (zwłaszcza przez Charlesa Baudelaire'a) nudą, słynną *ennui*. Zdaniem badaczki, motywy te pełniły także funkcję „sugestywno-hipnotyczno-usypiającą” (Podraza-Kwiatkowska 1985: 148), czemu sprzyjały wspomniane już wcześniej: noc (czas wizji i natchnień) oraz księżyc (symbol smutku i melancholii). Sen w optyce modernistów wiązał się więc mocno z halucynacją, co uwidaczniało się zwłaszcza w twórczości Stanisława Przybyszewskiego, a korelacja między tymi dwoma „wizyjnymi” stanami pozostawała jednocześnie w bliskim sąsiedztwie (para)psychologii, dla której kategorie te stanowiły istotne pole badawcze. Jak pisze Podraza-Kwiatkowska:

Z jednej strony zatem sąsiaduje młodopolski sen z dziedziną somnambulizmu (tu należy przede wszystkim twórczość Maeterlincka i utwory pozostające w kręgu jej oddziaływania), z drugiej – z dziedziną widzeń halucynacyjnych, skąd już zresztą blisko do obłądu (tu: twórczość Przybyszewskiego i Micińskiego) (Podraza-Kwiatkowska 1985: 157).

W tym krótkim ujęciu widać znakomicie, że sen stanowił łącznik pomiędzy symbolizmem a ekspresjonizmem, podobnie zresztą jak dusza, którą w tamtym czasie – co warto dodać – coraz częściej zestawiano z mózgiem. Należy raz jeszcze powołać się na badaczkę, by zaznaczyć, że „symbioza psychiatrii i psychofizjologii z dziedziną spirytyzmu jest typowa dla epoki” (Podraza-Kwiatkowska 1985: 151). Na styku tych paradoksalnie uzupełniających się skrajności – wnętrza i zewnątrz, duszy i mózgu, spirytyzmu i psychiatrii – wytworzył się wówczas swoisty lęk przed poznaniem skrywanych w ludzkim wnętrzu nerwowych napięć, prowadzących często do szaleństwa, a czasem do zbrodni. Zgłębianiem tych tajemnic zajmowali się jednak szczególnie poważani Jean-Martin Charcot, Carl du Prel, a trochę później Zygmunt Freud i Julian Ochorowicz. Nic więc dziwnego, że twórców fascynować zaczęły szpitale

psychiatryczne, czego dowodzi choćby utwór Gabrieli Zapolskiej *Bal wariatek w Salpêtrière* rozgrywający się w miejscu, w którym przez długi czas praktykował Charcot. Rozwój kierunków związanych z badaniem ludzkiego wnętrza wpłynął znacząco na fakt, że tematy neurozy, hysterii czy zwłaszcza interesującego autorkę rozdziału somnambulizmu, stały się wręcz obsesją zarówno lekarzy, jak i artystów. Pogłębiło to znacząco rozważania licznych twórców na temat kondycji ludzkiej psychiki, co znalazło odbicie w charakterystyce postaci i poetyce dzieł. Oznaczało to początkowo stopniowe przenikanie się symbolizmu z ekspresjonizmem, a w dalszej perspektywie wyraźne przejście od rodzących się pod koniec XIX wieku ekspresjonistycznych tendencji do ich pełnej realizacji w początkach wieku XX. Metaforycznie i w dużym uproszczeniu można powiedzieć, że Władysław Reymont i Edward Munch byli na początku drogi, do końca której doszli na przykład Jerzy Hulewicz i Robert Wiene. Reymont, co oczywiste, najbardziej zboczył z tej ścieżki (o czym świadczy ogromna różnorodność jego pisarskiego dorobku), jednak zaznaczyć należy, że przez chwilę mocno po niej stąpał. Warto więc mieć na uwadze, że podobieństwa między technikami twórczymi wymienionych autorów wynikają z wyboru podobnej konwencji artystycznej i inspiracji (para)naukowej oraz zbliżonego sposobu myślenia o ludzkiej kondycji. Należy jednak podkreślić to, co na tle właściwym także dla innych, ekspresjonistycznych twórców wyjątkowo mocno spaja nowelę *Krzyk* i film o Caligarium, czyli motyw nieoczywistych morderstw.

Dowody. *Modus operandi* i motywy

Śledztwo dotyczące przedstawionych w tych dziełach zbrodni warto rozpocząć od analizy wspólnego obu autorom stylu tworzenia. O tym, że ekspresjonizm to prąd, o którym można mówić w odniesieniu do wielu różnych sztuk (malarstwa, literatury czy filmu), przekonują liczni badacze. Co więcej, połączenie tych obszarów wydaje się być jedną z konstytutywnych cech omawianego tu nurtu. Alicja Helman w jednym z artykułów zaznacza, że „filmowy ekspresjonizm niemiecki w sposób niekwestionowany zdaje się [...] adaptować wzory ekspresjonistycznej plastyki, dramatu i literatury” (Helman 1985: 13). Jednak taka interdyscyplinarność okazuje się właściwa dla ekspresjonizmu w ogóle, o czym świadczą wypowiedzi ówczesnych twórców, na przykład Przybyszewskiego. „Król berlińskiej bohemy” – jak zwykle się określać autora *Totenmesse* – w jednej ze swoich rozpraw przyznaje, że na rozwój ekspresjonizmu

duży wpływ wywarły prace Muncha, a ponadto zauważa, iż: „tu nie o formę, lecz o jakieś wielkie objawienie się rozchodzi” (Przybyszewski 1987: 46-47). Duch tego nurtu wymyka się więc zarówno zamknięciu w jednej, konkretnej dziedzinie, jak i w ścisłych ramach czasowych². Można więc stwierdzić, że omawiane tu dzieła Reymonta i Wienego przynależą do wspólnego (choć zróżnicowanego gatunkowo) nurtu, o czym świadczy między innymi wspólna im obu ekspresja obrazów i mocne kontrasty. W wypadku Reymonta będzie to wynikało z inspiracji, co oczywiste, obrazem Muncha *Skrik*, czyli *Krzyk*. W wypadku Wienego odpowiedzi na to pytanie dostarczyć może Helman, okazuje się bowiem: „że ekspresjonizm przenieśli do kina malarze z grupy ekspresjonistycznej »Der Sturm« – Herman Warm, Walter Rohrig i Walter Riemann, scenografowie filmu *Gabinet doktora Caligari* [...]” (Helman 1985: 20)³. Proweniencja malarska jest więc w obu przypadkach bezsporna. Co więcej, badaczka wprost określa ekspresjonizm filmowy mianem „kina scenografów” (Helman 1985: 20), a *sui generis* scenografem wydaje się być także Reymont, który dba o każdy szczegół przestrzeni opisywanej w noweli⁴. W utworze tym pisarz zarysowuje przestrzeń na przykład tak: „Słońce podnosiło głowę nad Oceanem i czerwonawe źrenice zatopiło we mgłach bladego fioletu, kołyszących się nad ziemią i opadających na wodę” (Reymont 1928: 228). Operowanie zestawem barw charakterystycznych dla *Skriku* jest w tym wypadku wyraźne. Warto jednak zacytować inny fragment, w którym zauwa-

² Nienajlepszym sposobem dla określenia początkowych faz tego nurtu okazuje się także użycie terminów typu: „proto”, czy „preekspresjonistyczny”. Drugi z nich został już wykorzystany w odniesieniu do wczesnego naturalizmu niemieckiego, który „był kierunkiem literackim bardzo różnym od naturalizmu francuskiego; ze względu na swe niektóre cechy słusznie został nazwany przez O. Walzela preekspresjonizmem” (Lipski 1993: 260). Powodów, dla których nie powinno się stosować wymienionych terminów, jest jednak więcej.

³ O „filmowej sztuce obrazu” Helman pisze jeszcze na przykład tak: „Ekspresjonizm był przede wszystkim szkołą widzenia plastycznego, twórcy widzieli możliwości wyrazowe filmowej sztuki obrazu poprzez dokonania i możliwości malarstwa i architektury” (Helman 1985: 20).

⁴ Scenograficzne zdolności tego autora podkreśla także w artykule *Reymont scenarzysta* Marek Hendrykowski. Badacz stwierdza, że w dziełach pisarza „mamy [...] bowiem: scenę wraz ze scenografią” (Hendrykowski 2017: 35). Uwagze Hendrykowskiego nie uszedł także fakt, iż w twórczości Reymonta ogromną rolę odgrywa obraz i jego umiejętne wykorzystanie: „Jedną z podstawowych przesłanek warsztatowych i artystycznych »filmowości« tej prozy stanowi kunszt obrazowania. Reymont był pisarzem, który tworzył i myślał obrazami w ruchu” (Hendrykowski 2017: 34).

żyć można elementy właściwe także dla scenerii znanej z filmu niemieckiego reżysera: „miasto, które wielkim amfiteatrem, utkanym z płam białawych, ulic spiętrzonych nad sobą, tonęło z wolna w fioletowym zmroku, pociętym złotawymi sznurami świateł zapalonych” (Reymont 1928: 220). W kinowej produkcji Wienego na panoramicznym kadrze miasta również przedstawione zostały spiętrzone budynki, mocne światła oraz kontrast jasnych kolorów z ciemnymi tworzący charakterystyczne cienie⁵. Należałoby w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że „filmowość” wyobraźni autora *Sennych dziejów*⁶ pojawiła się mniej więcej w tym samym czasie, w którym powstał kinematograf. Zdaniem Sabiny Brzozowskiej: „bracia Lumière i Reymont równocześnie rejestrują rzeczywistość w »świecie na pokaz« *la belle époque*” (Brzozowska 2017: 43). W 1895 roku odbył się bowiem pierwszy pokaz filmowy w Paryżu, a „Reymont w opowiadaniu *Krzyk* objawił wyobraźnię filmowca” (Brzozowska 2017: 45)⁷. Odniesienie tej obserwacji także do innych, „niesamowitych” nowel tego autora, wydaje się w pełni uzasadnione, zwłaszcza że, jak zauważa Danuta Knysz-Tomaszewska, w utworach tych: „Obrazy przenikają się i nakładają na siebie, jak w ujęciach filmowych. Rozważania filmowców i krytyków filmowych na temat strukturalnej bliskości marzenia sennego i filmu znajdują w wizyjnych nowelach Reymonta szczególnie materiał dowodowy” (Knysz-Tomaszewska 2001: 38). W dalszej części rozprawy autorka dopełnia to spostrzeżenie:

⁵ Magdalena Popiel dostrzega ekspresjonistyczne obrazowanie Reymonta także w *Ziemi obiecanej*, to, jak ujmuje sposób zawartych w niej opisów przestrzeni z powodzeniem odnieść można zarówno do *Krzyku*, jak i *Gabinetu doktora Caligari*: „Ujawniająca się w gamie kolorów dominacja silnych kontrastów przyniosła ciekawe efekty w grze światła i ciemności. Powtarzają się niby refren wybuchające w mroku jaskrawe światła bram i okien fabryk, nagle zapalające się rzędy latarni ulicznych” (Popiel 2014: LXXXVI).

⁶ O swego rodzaju filmowości tej noweli w odniesieniu do rozpoznania Małgorzaty Hendrykowskiej, również pisał Hendrykowski: „Fantomatyczność ruchomych obrazów – interpretowana nie w sposób genetyczny, lecz na zasadzie homologii struktur jako istniejąca w systemie kultury artystycznej i kultury popularnej tamtej epoki potencjalny układ odniesienia – ujawnia w prozie Reymonta swoje intrygujące powinowactwo z fantazmatycznością przedstawień. Tak właśnie analizuje i interpretuje Małgorzata Hendrykowska »filmowość« Reymontowskiej noweli *Senne dzieje* (1908)” (Hendrykowski 2017: 29).

⁷ Warto zacytować jeszcze inny fragment artykułu Brzozowskiej, w którym pisze ona o objawiającej się w *Krzyku* technice filmowej: „W opowiadaniu *Krzyk* niedialogowa, przywodząca na myśl raczej żywy obraz scena, jest punktem wyjścia do całej sekwencji ujęć z pogranicza jawy i snu, realizujących w dynamicznym literackim opisie założenia techniki filmowej, które odzwierciedlają charakterystyczny dla schyłku XIX wieku nadmiar wrażeń sensorycznych i psychicznych” (Brzozowska 2017: 43).

Dynamika tych obrazów kieruje myśl interpretatora ku sztuce filmowej, a operowanie barwami ku malarstwu Muncha. Nieledwie zapomniane nowele Reymonta sytuują się interesująco na pograniczu sztuki narracji słownej, obrazu malarskiego, statycznego z natury rzeczy, i obrazu filmowego, rozwijającego się w czasie i przestrzeni (Knysz-Tomaszewska 2001: 55).

O tym, że właściwe dla malarstwa Muncha – mające odbicie w noweli Reymonta i filmie Wienego – ostre kontury i wyraźne kontrasty stanowią cechy konstytutywne dla całej sztuki tego typu, nie trzeba przekonywać⁸.

Należałoby teraz przejść do występujących w omawianych dziełach motywów. Jeden z nich stanowi motyw krzyku⁹, o którym pisze między innymi Radosław Okulicz-Kozaryn. Zdaniem tego badacza jest to „kwintesencja wartości estetycznie ostrych” (Okulicz-Kozaryn 2003: 317)¹⁰, co – jak starano się w rozdziale wykazać – widać zarówno w noweli, jak i filmie. Z kolei Leszek Szaruga stwierdza, że ekspresjonistyczny krzyk jest „wyrazem niewystarczalności języka wobec napierającej konieczności ekspresji. [...] Należałoby powiedzieć, że krzyk jest ekspresją milczenia” (Szaruga 1997: 80). Nie bez powodu Reymont nawiązuje do pozbawionej głosu, choć krzyczącej i przerażonej twarzy z obrazu. Warto też zauważyć, że film ekspresjonistyczny to film niemy. Krzyk wyrasta z milczenia¹¹, z kontrastującej z nim, a jednocześnie dopełniającej go ciszy, a ta przywodzi na myśl

⁸ Można to bowiem zobaczyć choćby na przykładzie poszczególnych grafik zamieszczonych w opracowaniu *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu* (Ratajczak 1987).

⁹ Warto mieć również świadomość istnienia takiego terminu, jak „estetyka krzyku”, o której piszą między innymi Okulicz-Kozaryn czy Popiel. Autorka w rozprawie *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, pisze o niej tak: „Estetyka krzyku» wtargnęła do sztuki europejskiej pod koniec XIX wieku wraz z twórczością takich artystów jak Edward Munch, August Strindberg, Ryszard Dehmel czy Frank Wedekind, a u nas Przybyszewski, Kasprówicz, Komornicka, Miciński. W zakresie literatury stała się częścią nurtu, który krytycy określali jako ekspresjonizm »krzyku« bądź ekspresjonizm naiwny lub retoryczny” (Popiel 1999: 52).

¹⁰ Autorem terminu „wartości estetycznie ostre” jest Mieczysław Wallis. Wśród badaczy odwołujących się do tego określenia znajduje się także Popiel, która w publikacji *Oblicza wzniosłości... wymienia wchodzące w skład tych wartości kategorie. Są to: „kontrastowe zestawienie barw, światła i dźwięku, operowanie hiperbolą, ekspresją totalności [...], elementami estetyki brzydoty [...]” (Popiel 2014: LXXXV).*

¹¹ Pisze o tym Szaruga (1997: 84). Na motyw „niemego krzyku” uwagę zwraca także Popiel (1999: 55-62).

zarysowaną wcześniej korelację z niepewnym stanem zawieszenia między świadomościami, czyli śnieniem.

Trzecim arcyważnym łącznikiem między Henrykiem – głównym bohaterem noweli – a Cezarem – jest motyw somnambulizmu. Fascynował on zarówno twórców przełomu wieków, jak i epok wcześniejszych oraz późniejszych. Potwierdza to Podraza-Kwiatkowska, która pisze, że wielu bohaterów literackich sprawdziło sobie książki o somnambulizmie i że: „Książek takich było istotnie wiele: somnambulizmem zajmował się słynny Charcot, [...] osobny rozdział poświęcił snowi somnambulicznemu ogromnie u nas wpływowy Carl du Prel. Zajmowali się nim – podobnie jak innymi zjawiskami z zakresu parapsychologii – [...] Julian Ochorowicz i inni” (Podraza-Kwiatkowska 1985: 150). Ostatni z wymienionych badaczy w rozprawie *Psychologia i medycyna* (Ochorowicz 1917) powoływał się na odkrycia w tej materii dokonane jeszcze w wieku XVIII przez margrabiego de Puységur (właściwie: Amand-Marie-Jacques de Chastenet) i doktora Pététina¹², a także na rozpoznania wspomnianego Charcota. Polski psycholog i wynalazca zaznaczał, iż: „Somnambulizm to zupełnie przesilenie podczas którego władze fizyczne zdają się być uśpione, a natomiast umysłowe potęgują się, a nie słyszą nic z wyjątkiem głosu mistrza” (Ochorowicz 1917: 124)¹³. Nic więc dziwnego, że tego typu rozpoznania tak zadziały na twórców. Ernest Wilde w artykule *Gabinet figur wyobraźni. Szkic o kinie niemieckim lat dwudziestych* (1985) pisze:

W dramaturgii Caligariego – jak zauważyła Catherine B. Clement – skupiają się wszystkie cechy dramaturgii psychoanalizy [...]. Bohaterami filmu są lekarz, somnambulik, szaleniec, młoda dziewczyna. Bohaterami seansu psychoanalitycznego są

¹² W rozprawie Ochorowicza nie znalazłam pełnego nazwiska Pététina, najprawdopodobniej chodziło jednak o lekarza, którego pełne nazwisko brzmiało: Jacques-Henri-Désiré Petetin.

¹³ Podążając za rozpoznaniem innych badaczy, w dalszej części rozprawy pisałam jeszcze na przykład tak: „Weźmy teraz pod uwagę taki stan hipnotyczny, który najmniej się różni od jawy [...]. Stanem takim jest somnambulizm czynny. Zdarza mi się bardzo często pozostawiać, dla celów leczniczych, osoby w tym stanie będące czas dłuższy. Rozmawiam wówczas z nimi jak gdyby wcale nie spały. Osoba taka może mieć oczy otwarte, poruszać się, chodzić, dysputować, złościć się, śpiewać, szyć, lub gotować (byłem raz zaproszony na obiad gotowany przez lunaticzkę) i gdyby wówczas wszedł ktoś obcy, nie obznajomiony dokładnie z tą formą somnambulizmu, nie domyśliłby się nawet, że ma przed sobą uśpioną. Jednakże po pewnym czasie i przypatrując się bliżej zauważyłby pewne różnice. Oczy chociaż widzące, mają wyraz bardziej monotony, niż na jawie” (Ochorowicz 1917: 157). Choć prawdziwość przywołanej relacji wydaje się wątpliwa, to jednak pokazuje wyraźną fascynację analizowanym stanem.

każdorzazowo lekarz, zahipnotyzowany pacjent, szaleniec, histeryczka. Uprzywilejowanymi miejscami „dramatu” psychoanalizy są szpital psychiatryczny (lub gabinet psychoanalityka) i dom rodzinny pacjenta [...] (Wilde 1985: 124).

Z powodzeniem rozpoznanie to można odnieść, co w tym wypadku oczywiste, do filmu *Wienego*, ale również do noweli Reymonta, która – zdaniem Danuty Knysz-Tomaszewskiej – wpisuje się w zestaw fantastycznych opowiadań operujących „w całości lub częściowo poetyką snu narkotycznego lub somnambulicznego, halucynacji i omamu wielkiej gorączki i umykającej świadomości” (Knysz-Tomaszewska 2001: 30). W *Krzyku* bohaterami także są somnambulik-szaleniec i dziewczyna. Co więcej, przestrzenią, w jakiej w dużej mierze rozgrywa się akcja, jest dom, a zwłaszcza jeden pokój, w którym Henryk:

usłyszał znów krótki, rozpaczliwy krzyk [...]. Słyszał, lecz nie zdawał sobie sprawy, czy to głosy płyną z zewnątrz, czy też są jego majaczeniem. Skupiał rozproszone myśli, jednoczył i naraz zadrżał cały, bo ten krzyk rozległ się prawie tuż przy nim z taką mocą, że odruchowo zerwał się z łóżka i rozejrzał dokoła – chciał wołać, uciekać, lecz było już za późno, spazm strachu ścisnął mu szczęki, oblał lodem [...] (Reymont 1928: 226-227).

Warto też podkreślić, że Reymont w bardzo podobny sposób do *Wienego* dawkuje napięcie i ukazuje dynamikę postaci, zwłaszcza jeśli chodzi o sceny zbrodni.

Właśnie zbrodnia, a dokładniej morderstwo, to kolejne ogniwo łączące nowelę i film. Z tego, co udało się ustalić autorce rozdziału, wynika, że w świecie realnym nie odnotowano zbrodni, zabójstwa czy poważnych wypadków dokonywanych przez lunatyków, nawet tych, którzy potrafią w czasie śnienia prowadzić samochód. Wyraźnie jednak widać, że zdolność do wykonywania złożonych czynności podczas snu rozbudzała fantazje twórców, zwłaszcza że somnambulicy kojarzeni są z mroczną, nocną porą pełną zjaw i strachu. U Reymonta – zainteresowanego tematami takimi jak spirytyzm¹⁴ – inspiracje błędzonymi we śnie lunatykami widać już na bardzo wczesnym etapie pracy pisarskiej. Dowodem tego jest oczywiście *Krzyk*, a także jego nieco

¹⁴ Warto zaznaczyć, że „w 1894 roku Władysław Reymont jako młody adept literatury i silnych wrażeń pojawił się na Kongresie Teozoficznym w Londynie” (Knysz-Tomaszewska 2001: 24), co wskazuje na jawne inspiracje stanami nadprzyrodzonymi.

wcześniejsza wersja o równie krótkim tytule – *Wizja*. Zależności między tymi dwoma opowiadaniem o nocnych morderstwach pokazuje na przykład Beata Utkowska. Jak zauważa badaczka, w utworach tych:

majaki są projekcją chorej wyobraźni bohatera [...], żyjącego w świecie własnych myśli. Nocą słyszy on krzyk mordowanej kobiety, widzi jakieś widma walczących ludzi i, pociągnięty tym widokiem, w somnambulicznym transie idzie w ich kierunku. Cała ta historia [...] przedstawiona z perspektywy śniącego na jawie Henryka, tak jest kształtowana, że do końca nie wiadomo, czy bohater jest świadkiem zabójstwa, uczestniczy w nim, czy tylko ulega halucynacjom [...]. Na zaciemnienie obrazu wpływa fakt, iż wydarzenia rozgrywają się w niezwyklej scenerii: nocą, wśród mgieł, przez które przebija blade światło księżyca i rozpaczliwe wycie psa. Nawet zalana krwią podłoga w pokoju Henryka nie wyjaśnia nocnych zająć – bohater mógł zostać ranny, walcząc zarówno z rzeczywistymi, jak i wymagowanymi postaciami. [...] [Autor – A. B.] chwilowo zdecydował się na tytuł *Wizja*, ale nie był zadowolony z kształtu całości. [...] W 1895 r. [...] opublikował rozszerzoną wersję utworu, zatytułowaną *Krzyk*. Zmiany, z reguły stylistyczne, dotyczą m.in. miejsca zdarzeń [...] oraz określenia zabójcy [...] (Utkowska 2004: 187-188).

Nie bez powodu więc w tytule niniejszego rozdziału, czyli *Zbrodnia somnambulika?* pojawił się znak zapytania. Bowiem tym, co w perspektywie dokonanych zbrodni łączy somnambulika z noweli i z filmu jest fakt, iż, jak w artykule *Obraz jako opowiadanie. O poetyce filmu niemieckiego lat dwudziestych* pisze Jolanta Kłyszcz: „Somnambuliczny sen Cezara – a także Henryka – zamyka winę w nieświadomości” (Kłyszcz 1985: 141). O nieoczywistym śnieniu bohatera noweli pisze także Knysz-Tomaszewska:

Pozostaje sprawą otwartą, czy Henryk przebudził się, gdy weszła pokojówka informująca go, że dokonano morderstwa, czy śnił, że się przebudził. Czy całość tekstu jest serią wizji? Czy poprzez ten szkatułkowy układ snu o śnie i przebudzeniu Henryk docierał do prawdy o sobie i o swoich zbrodniczych instynktach? Mroczny urok tego krótkiego opowiadania polega właśnie na niemożliwości znalezienia jednoznacznej odpowiedzi, bo niemożliwe okazuje się wyrysowanie granicy, która rozdzielałaby świat jawy i świat snu wewnątrz tekstu (Knysz-Tomaszewska 2001: 45).

Nie można zatem jednoznacznie stwierdzić, z czyjej winy zarówno w noweli, jak i w filmie dochodzi do zabójstw; czy stymulują je mroczne sny, czy

raczej majaki psychozy. Dlatego też tak ważne dla autorki niniejszego rozdziału było podkreślenie wpływu, jaki na twórców wywierały rozpoznania z zakresu parapsychologii i psychiatrii. W noweli zarówno mordercą, jak i somnambuli-kiem lub ewentualnie szaleńcem byłby Henryk, w filmie – zwłaszcza w wersji, do której potem Wiene dodał kompozycję klamrową – mordercą i somnambu-likiem byłby Cezar, a szaleńcem Francis. W *Krzyku* czytamy:

- A to co? Krew? – szepnęła, oglądając z przerażeniem plamy na podłodze. –
I łóżko! I pan cały zakrwawiony!
– W nocy? Zabito? – zaczął pytać cichym szeptem.
Nagle zerwał się z łóżka, wyciągnął przed siebie obie ręce i zaczął krzyczeć
oszałałym rykiem:
– Ratunku, ratunku! (Reymont 1928: 229-230).

Niemożność rozstrzygnięcia kwestii dotyczącej tego, czy mamy do czy-nienia z psychozą, czy z somnambulizmem (co zastanawia także odbiorców filmu), jest kolejnym elementem, który sprawia, że oba te dzieła wydają się tak interesujące i pozostają ze sobą w bliskim sąsiedztwie. Wspólne dla nich jest także to, iż zdarzenia poprzedzające ostateczne zbrodnicze działanie nie są oczywiste, a odbiorca wprowadzony zostaje w grę z odwracaniem różnych perspektyw. Nie wiadomo bowiem, czy akcja toczy się we śnie, czy na jawie, w świecie realnym, czy wizji szaleńca. Może to mieć związek z inspirowanym dziełami Schopenhauerem studium Camille Melinand dotyczącym twierdze-nia na temat tego, jakoby świat rzeczywisty i świat snu miały być identyczne, przez co stale istnieje możliwość obudzenia się.

Wspólnym tropem, jaki spaja potencjalnych morderców z obu dzieł, jest również motyw napaści na młodą kobietę oraz wątek włoski. Tajemni-cze zabójstwo pięknej śpiewaczki z noweli dokonuje się na włoskiej plaży, a ofiara:

okazuje się kobietą fatalną, prowokującą mężczyznę, owładniętego zazdrością, do zbrodni, nie dowiemy się nigdy, czy rzeczywiście przez niego popełnionej w som-nambulicznym śnie, czy tylko potencjalnej, ujawnionej w sennym marzeniu jako złowróźbne pragnienie (Knysz-Tomaszewska 2001: 42).

Czy bohaterka faktycznie jest *femme fatale*, czy tylko przypadkową, niewin-ną ofiarą trudno niestety ustalić. Pewne jest jednak to, że za jej pośrednictwem

w noweli pojawia się włoska pieśń, którą słyszy Henryk i która działa na niego w sposób hipnotyzujący¹⁵ (warto dodać, że to właśnie ją „zastąpi rozpaczliwy krzyk dobywający się z ust mordowanej kobiety”; Knysz-Tomaszewska 2001: 43). Wpływ melodii z Italii jest więc podobny do tego, jak oddziałuje postać osiemnastowiecznego, wędrującego po północnych Włoszech hipnotyzera, skłaniającego Cezara do licznych zbrodni, którym fascynował się Caligari – dyrektor szpitala (Kracauer 2009: 64). Śledztwo w sprawie morderstw dokonanych w noweli i filmie z racji zbyt małej liczby dowodów okazuje się więc niezwykle trudne.

Wąteków zbrodniczych jest jednak w filmie Wienego znacznie więcej. Siegfried Kracauer w książce *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego* (Kracauer 2009)¹⁶ akcentuje tropy ważne także dla tematu niniejszego rozdziału, bowiem podąża on śladem zabójcy. Badacz patrzy na dzieło niemieckiego reżysera jak na akt zbrodni lub raczej jeden z punktów planu zbrodni (nie)doskonalej. Zwraca on uwagę na fakt, iż film ten powstał tuż po jednej krwawej masakrze i krótko przez kolejną, mianowicie po pierwszej, a przed drugą wojną światową. Kracauer stwierdza, że Cezar to postać stworzona „z niejasnym zamiarem odmalowania prostego człowieka, którego przymusowa służba wojskowa uczy zabijać i stawać się ofiarą zabójstwa” (Kracauer 2009: 64). Dodaje ponadto, że:

senne rozumowanie ukazuje istotę doktora Caligariego aż do głębi. Jest on kopia cesarza Walentyniana i przestrożą przed Hitlerem; przestrożą bardzo charakterystyczną. Caligari stosuje siłę hipnotyczną celem narzucenia swej woli człowiekowi, który staje się jego narzędziem. Jest to technika zapowiadająca – pod względem treści i celu – władanie duszą, które Hitler pierwszy zastosował na gigantyczną skalę (Kracauer 2009: 71).

W Cezarze, pozostającym pod władzą hipnotycznego stanu narzucanego mu przez Caligariego, manifestuje się więc zbrodnicza metoda, jaką posługiwał

¹⁵ Według badaczki to właśnie „hipnotyczne działanie spojrzenia i śpiewu kobiety wprowadzają bohatera w stan uśpienia [...]” (Knysz-Tomaszewska 2001: 43).

¹⁶ W publikacji tej pojawia się także intrygujący cytat, który ukazuje nieoczywistą i skomplikowaną relację kierunku „z” i „do” wewnątrz, styku symbolizmu z ekspresjonizmem: „Film ten miał za zadanie scharakteryzowanie na ekranie zjawisk zachodzących w duszy [...]. Z chwilą gdy ukazywał on na zewnątrz psychologiczne zjawiska, ekspresjonistyczne dekoracje symbolizowały o wiele bardziej dobitnie niż koncepcja ram scenariusza tę powszechną ucieczkę w głąb duszy, charakterystyczną dla powojennych Niemiec” (Kracauer 2009: 69).

się nie tylko Hitler, lecz także inni żyjący przed nim, manipulujący ludzkością, kaci. Dla autorki istotne jest też to, iż film Wienego sytuuje się między dwiema wojnami, co wydaje się być na tyle znaczące, że nie można o nim mówić z pominięciem wątków morderstw otaczających to dzieło krwawym kręgiem. Tropów zbrodni jest więc w tym filmie znacznie więcej, niż można się początkowo spodziewać.

Podsumowanie

Na koniec należałoby podkreślić, że bohaterowie noweli Reymonta i filmu Wienego w oryginalny sposób poruszają się pomiędzy dwoma stanami swego rodzaju niepoczytalności – psychozy i somnambulizmu. Warto jednak zaznaczyć, że wszelkich dychotomii jest w tych postaciach znacznie więcej. Wyraźnie dostrzegalne staje się bowiem towarzyszące im „poczucie wewnętrznej dezintegracji” (Podraza-Kwiatkowska 1985: 93), do którego – zdaniem Podraza-Kwiatkowskiej – przyczyniły się pogłębione wyniki badań parapsychologicznych, prowadzonych właśnie nad somnambulizmem. Badaczka stwierdza, że odkryto wówczas „w psychice takie samodzielne siły, nad którymi człowiek nie ma władzy” (Podraza-Kwiatkowska 1895: 93). Wpływ tego typu rozpoznań przez długi czas mocno oddziaływał na twórców, co sprawiło, że zarówno Reymont, jak i Wiene postrzegali zbrodnię jako wyraz pewnych zawartych w człowieku skłonności, które wychodząc na zewnątrz całkowicie wymykają się spod kontroli. W interesujący sposób widać w tym ujęciu – zapoczątkowaną już w dobie symbolizmu, a kontynuowaną w okresie ekspresjonizmu – próbę odkrycia tajemniczych pierwiastków drzemiących w ludzkim wnętrzu. Nie można przy tym zapominać nie tylko o istotnych inspiracjach parapsychologią, lecz także filozoficznymi poglądami Schopenhauera czy Nietzschego oraz teoriami z zakresu psychologii i psychiatrii takich badaczy jak Charcot, du Prel czy Ochorowicz. Poczynione w tych dziedzinach rozpoznania dotyczące snu czy samego somnambulizmu znacząco bowiem zwiększyły zainteresowanie mroczną stroną stanów nieświadomości, co wpłynęło z kolei na zbrodniczy charakter postaci omawianych w rozdziale dzieł. Szczególnie znaczący – obok niepokojącej, nasyconej kontrastami i pełnej krzyku ekspresjonistycznej poetyki – staje się w nich motyw nieoczywistych morderstw. Okolicznością towarzyszącą popełnianym zbrodniom jest nie tylko noc, lecz także niepewny styk jawy i snu. Podobne okazuje się również przedstawienie dynamicznych

scen napaści na ofiarę, którą w obu przypadkach jest młoda kobieta¹⁷. Zarówno Henryk, jak i Cezar nie są jednak w pełni świadomi mordu, a w kwestii tego, czy jest to winą somnambulicznego snu, czy wpływu szaleństwa, trudno o ostateczne rozstrzygnięcie.

Źródła cytowań

- BRZozowska, SABINA (2017), 'Włochy Reymonta. „Krzyk”, „Dwie wiosny”, „Venus”,' w: Mateusz Bourkane, Radosław Okulicz-Kozaryn, Agnieszka Sell, Marek Wedemann (red.), *„Wskrzесиć choćby chwilę”. Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, ss. 39-50.
- HELMAN, ALICJA (1985), 'Niemiecki ekspresjonizm filmowy', w: Alicja Helman, Alina Madej (red.), *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, Katowice: Uniwersytet Śląski, ss. 13-25.
- HENDRYKOWSKI, MAREK (2017), 'Reymont scenarzysta', w: Mateusz Bourkane, Radosław Okulicz-Kozaryn, Agnieszka Sell, Marek Wedemann (red.), *„Wskrzесиć choćby chwilę”. Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, ss. 25-38.
- KEYSZCZ, JOLANTA (1985), 'Obraz jako opowiadanie. O poetyce filmu niemieckiego lat dwudziestych', w: Alicja Helman, Alina Madej (red.), *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, Katowice: Uniwersytet Śląski, ss. 132-155.
- KNYSZ-TOMASZEWSKA, DANUTA (2001), 'Opowiadania fantastyczne i niesamowite Władysława Reymonta', w: Janusz Rohoziński (red.), *Reymont. Radość i smutek czytania*, Pułtusk: Wyższa Szkoła Humanistyczna w Pułtusku, ss. 23-58.
- KRACAUER, SIEGFRIED (2009), *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, Gdańsk: Słowo/ obraz terytoria.
- OCHOROWICZ, JULIAN (1917), *Psychologia i medycyna*, Warszawa: Gebethner i Wolff.
- OKULICZ-KOZARYN, RADOSŁAW (2003), *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.

¹⁷ W *Gabiniecie doktora Caligari* jest to oczywiście tylko jedna z ofiar.

- PODRAZA-KWIATKOWSKA, MARIA (1985), *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- PODRAZA-KWIATKOWSKA, MARIA (1994), *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- POPIEL, MAGDALENA (1999), *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- POPIEL, MAGDALENA (2014), ‘Wstęp’, w: Władysław Reymont, *Ziemia obiecana*, Magdalena Popiel (opracowanie), Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- PRZYBYSZEWSKI, STANISŁAW (1987), ‘Powrotna fala’, w: Józef Ratajczak (red.), *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, ss. 45-50.
- REYMONT, WŁADYSŁAW (1928), ‘Krzyk’, w: Władysław Reymont, *Krosnowa i świat: nowele*, Kraków: Gebethner i Wolff, ss. 220-230.
- REYMONT, WŁADYSŁAW (1896), ‘Krzyk!’, *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*: 1, ss. 3-5.
- SZARUGA, LESZEK (1997), *Milczenie i krzyk. Pięć esejów z powodu Młodej Polski*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- UTKOWSKA, BEATA (2004), *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- WILDE, ERNEST (1985), ‘Gabinet figur wyobraźni. Szkic o kinie niemieckim lat dwudziestych’, w: Alicja Helman, Alina Madej (red.), *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, Katowice: Uniwersytet Śląski, ss. 109-131.