

**Marta Guner**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
Poznań

## **Rola zmysłów w opowiadaniu Edgara Allana Poeego *Serce – oskarżycielem***

### **Role of senses in Edgar Allan Poe's short story *The Tell-Tale Heart***

**Słowa kluczowe:** romantyzm, zmysły, słuch, wzrok, gotycyzm, narracja pierwszoosobowa, Edgar Allan Poe

**Key words:** Romanticism, senses, hearing, eyesight, Gothic fiction, first-person narrative, Edgar Allan Poe

W twórczości nowelistycznej Edgara Allana Poeego bardzo ważną rolę odrywają doznania zmysłowe bohaterów. W wielu utworach amerykańskiego pisarza odnajdziemy liczne odwołania do wrażeń wzrokowych i słuchowych. Szczególnie interesujące pod tym względem są opowiadania, w których Poe wykorzystał elementy konwencji gotyckiej. Wspomniana estetyka wpływa na kształt świata przedstawionego, warunkuje przede wszystkim konstrukcję postaci i sposób kreowania przestrzeni. Narrator *Serca – oskarżycielem* jest bohaterem skomplikowanym, rozdartym wewnątrz, a jego historia wymyka się jednoznacznej ocenie. Przestrzeń w tym utworze to klaustrofobiczne pomieszczenie, pokój starca pogrążony w ciemnościach i odseparowany od świata zewnętrznego. Wskazane nawiązania do poetyki gotycyzmu determinują sposób ukazania percepcji opowiadającego. W artykule przyjrę się temu, co postać stworzona przez Poeego widzi i słyszy, a – jak się przekonamy – każde doznanie zmysłowe zaprezentowane w tekście pełni określoną funkcję, jest opisane w taki sposób, aby zbudować obraz wnętrza podmiotu mówiącego.

### **Psychika narratora**

Percepcję narratora pierwszoosobowego w opowiadaniu *Serce – oskarżycielem* warunkuje jego stan psychiczny. Podmiot mówiący przyznaje, że był i jest „skrajnie, straszliwie roztrzęsiony”<sup>1</sup>. Nerwowość z pewnością wpływa na postrzeganie świata

---

<sup>1</sup> E.A. Poe, *Serce – oskarżycielem*. W: idem, *Wybór opowiadań*, przeł. S. Studniarz. Warszawa 2009, s. 127. Wszystkie cytaty z utworu Poeego pochodzą z tego wydania, numery stron zostały

zewnątrznego, zniekształca jego odbiór. Ważne jest także to, że od początku utworu zostaje zasygnalizowane, iż morderstwo, wyeliminowanie przedmiotu, który potęgował lęki bohatera, nie przyniosło ulgi, wewnętrznej stabilności. Opowiadający próbuje również za wszelką cenę przekonać odbiorcę swojego monologu, że nie jest szalony. Dowodem na to ma być opanowanie i zdolność logicznego myślenia: „Baczenie, z jaką poczytalnością, z jakim spokojem całą rzecz wam wyłożę” (s. 127)<sup>2</sup>. Trudno jednak zaufać narratorowi i jego relacji, jeśli przyjrzymy się następującemu fragmentowi tekstu:

Niepodobna określić, kiedy zakiełkowała we mnie ta myśl, ale raz powzięta, prześladowała mnie dniem i nocą. Celu nie miałem w tym żadnego. Pasji w sobie nie czułem żadnej. Kochałem staruszkę. [...] To chyba jego oko sprawiło! Tak, to przez nie! [...] Stopniowo, powoli dojrzywało we mnie postanowienie, aby zgładzić starca i tym sposobem uwolnić się od oka raz na zawsze (s. 127).

W słowach postaci widoczne są wyraźne sprzeczności. Na początku przytoczonego cytatu bohater stwierdza, iż pragnienie zabicia starca nie wynikało z wewnętrznych rozważań, pochodziło jakby z zewnątrz. Na końcu przywołanego fragmentu opowiadający zaprzecza własnemu wyznaniu i przyznaje, że myśl o morderstwie przez dłuższy czas rozwijała się w jego umyśle.

Zanalizowany akapit ilustruje rozdarcie obecne w psychice narratora. Dostrzeżenie tego pomaga określić funkcję, jaką pełni znienawidzony przez bohatera narząd wzroku. Oko jest częścią opowiadającego, umieszczoną jednak na zewnątrz, odseparowaną od niego. Taką interpretację wspiera odwołanie do brzmienia tekstu Poe'go, a – jak wiadomo – amerykański romantyk uważał warstwę brzmieniową za istotny aspekt swoich utworów. Słowa „eye” i „I” wymawiamy tak samo, Złe Oko może więc być „Złym Ja”. Przedstawione rozumowanie uzasadnia także przyjrzenie się właściwości przypisanej oku przez postać. Narząd ten został określony poprzez przymiotnik „zły”. Nie sposób jednak stwierdzić, jak mogłoby wyglądać oko, które

---

odnotowane w tekście. Jeżeli w artykule następuje odwołanie do innego przekładu, to adres bibliograficzny znajduje się w przypisie.

<sup>2</sup> Marek Paryż zwrócił uwagę na to, że Poe w analizowanym opowiadaniu mógł odwołać się do istniejących kiedyś teorii medycznych. W pierwszej połowie XIX wieku w Stanach Zjednoczonych dyskutowano nad chorobą zwaną monomanią, „jej objawy polegały [...] na tym, że chory całkowicie zatracił zmysł moralny, zachowując logikę myślenia. W nomenklaturze medycznej monomania była klasyfikowana jako rodzaj szaleństwa częściowego (ang. *partial insanity*) nazywanego także szaleństwem moralnym (ang. *moral insanity*)”. M. Paryż, *Na styku dyskursów. Literacka konstrukcja szaleństwa w trzech opowiadaniach Poe'go*. W: *Edgar Allan Poe. Klasyk grozy i perwersji – i nie tylko...*, red. E. Kasperski, Ż. Nalewajk, il. I. Konior. Warszawa 2009, s. 133. Choroba ta była wykorzystywana ówczesnie podczas procesów sądowych. Niewinności morderców dowodzono, powołując się na ich niepoczytalność w momencie popełnienia zbrodni. Zob. *ibidem*, s. 150-151. Utwory Poe'go pozostają jednak aktualne dla czytelnika, który nie zna wskazanych kontekstów historycznych. Siła postaci stworzonych przez amerykańskiego romantyka wydaje się wpływać z tego, że są one podobne do zwykłych ludzi. Autor *Człowieka thumu* sugeruje, że zło tkwi w każdym człowieku, morderstwo może zostać popełnione bez żadnej przyczyny, a impuls popychający ku niemu pochodzi z wewnątrz.

posiada taką cechę. Zło widzi podmiot, Złe Oko istnieje, ponieważ istnieje narrator, jest więc ono jego częścią<sup>3</sup>.

### Zmysły podmiotu mówiącego

Najbardziej wyostrzonym zmysłem narratora jest słuch. Nadwrażliwość na dźwięki wydaje się niezbędna przyszłemu mordercy, ponieważ pomaga mu w urzeczywistnianiu własnych obsesji. Dzięki wyczulonemu słuchowi bohater może zakradać się do pokoju swojej przyszłej ofiary: „przekręcałem kłamkę u drzwi jego sypialni i otwierałem je – och, jak ostrożnie! [...] otwierałem latarnię ostrożnie – och, jak ostrożnie – ostrożnie (albowiem skrzypiały zawiasy)” (s. 128). Opowiadający potrafi wykonywać wszystkie czynności bardzo cicho, a sam porusza się bezszelestnie. Pozwala mu to przez siedem nocy oglądać starca we śnie. Bohater czerpie niezwykłą przyjemność z tego, że widzi kogoś, kiedy sam nie jest widziany. Postać w ten sposób może udowodnić swój spryt i przebiegłość samej sobie oraz czytelnikom.

Warto także zauważyć, że analizowany fragment jest bardzo podobny do sceny z utworu *William Wilson*, w której narrator zakrada się do pokoju swojego sobowtóra:

Pewnej nocy [...] wstałem z łóżka i z lampą w rękę, przedzierając się przez labirynt mrocznych przejść, zakradłem się do sypialni mego antagonisty. [...] chciałem, aby Wilson zaznał w całej pełni rozpiekającej mnie złości. Dotarwszy do jego klitki, bezszelestnie wszedłem do środka, pozostawiając na zewnątrz osłoniętą lampę<sup>4</sup>.

W następującej po przywołanym cytacie części tekstu Wilson zdaje sobie sprawę z podobieństwa łączącego go z jego przeciwnikiem. Poe w tych dwóch opowiadaniach kreuje scenę poznania samego siebie w zblizony sposób. Bohaterowie bezszelestnie przedzierają się przez otaczające ich ciemności, aby zgłębić tajemnicę własnego „ja”. Wszechobecny mrok można rozumieć po prostu jako czynnik ograniczający poznanie zmysłowe lub, metaforycznie, jako brak wiedzy o sobie. Samopoznanie jest możliwe dopiero dzięki światłu, które wydobywa się z latarni. Tak więc Poe w swoich utworach operuje przeciwstawieniem ciemności i światła na

<sup>3</sup> Rozdwojenie bohatera opowiadania Poeego szczegółowo zanalizował Paryż. Zob. M. Paryż, *Na styku dyskursów...*, s. 141-151. Przedstawiona interpretacja nawiązuje do ustaleń wspomnianego badacza i opinii innych cytowanych przez niego krytyków. Oczywiście możliwe są także odmienne wyjaśnienia dotyczące symboliki Złego Oka. Na przykład Sławomir Studniarz stwierdził, że w utworze *Serce – oskarżycielem* istnieją nawiązania do tradycji religijnej: „oko starego człowieka zasnuwane jest błoną, stając się być może zaledwie pustym znakiem dawnej obecności. Nie byłoby chyba zbyt daleko idącą interpretacją, gdyby odczytać to na podobieństwo przyszłej, ale niezbyt odległej w czasie deklaracji Nietzschego – »Bóg umarł«. Wówczas narrator opowiadania byłby ofiarą porażenia nicością, bezsenssem ludzkiej egzystencji odmierzanej nieubłaganym i monotonnym tik-tak zegarów i ludzkiego serca”. S. Studniarz, *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poeego*. Toruń 2008, s. 115-116.

<sup>4</sup> E.A. Poe, *William Wilson*. W: idem, *Wybór opowiadań...*, s. 95.

dwóch poziomach jednocześnie. Pisarz odwołuje się do percepcji bohaterów oraz uruchamia znaczenia symboliczne, tym samym wprowadza do opowiadań napięcie związane z zaślepieniem, nieświadomością i wglądem w samego siebie.

Powróćmy do fragmentu, w którym narrator *Serca – oskarżycielem* przedstawia to, jak zakrada się do sypialni starca. Powtarzające się w opisie postępowania postaci przysłówki służą podkreśleniu racjonalności obecnej w jej działaniu. Bohater próbuje udowodnić odbiorcy, że nie jest szalony, pokazując, iż potrafi postępować w sposób spokojny i przemyślany. Można także wskazać inną funkcję, jaką pełni ten zabieg. Wprowadza on do tekstu pewną rytmiczność oraz koresponduje z najważniejszym dźwiękiem w opowiadaniu – odgłosem bijącego serca.

Narratorowi nie udaje się ukryć swojej obecności w pokoju starca dopiero ósmej nocy. Bohatera zdradza własny chichot, stłumiony śmiech. Wydaje się dziwne, że postać, która była tak wrażliwa na wszelkie dźwięki, pozwoliła sobie na to, by zdemaskować się właśnie w taki sposób. Jak można wytłumaczyć to wydarzenie? Opowiadający być może pragnie zbudzić starca, ponieważ chce ujrzeć jego oko. Samo spotkanie z pogrążonym we śnie mężczyzną nie jest dla narratora wystarczającym powodem, aby popełnić zbrodnię. Drugie wyjaśnienie tej sceny wiąże się z interpretacją, która zakłada tożsamość między bohaterami. Przyjrzyjmy się, jak skonstruowany jest analizowany fragment: „Pomyśleć, iż oto otwieram powoli jego drzwi, a on ani w ząb nie domyśla się mych tajemnych uczynków czy zamierzeń. Zachichotałem na myśl o tym i chyba mnie usłyszał, gdyż poruszył się nagle na łóżku, jakby wystraszony” (s. 128)<sup>5</sup>. Starzec nie spodziewa się żadnego zagrożenia, jednocześnie jednak cichy dźwięk natychmiast przerywa jego sen i wywołuje w nim strach. Tę sprzeczność można zrozumieć, odwołując się do połączenia istniejącego między bohaterami. W tekście wielokrotnie pojawiają się sygnały świadczące o tym, że narrator zna myśli i uczucia starca. Właściciel Złego Oka jako część „ja” opowiadającego mógłby również mieć dostęp do umysłu podmiotu mówiącego, pozwoliłoby mu to na wyczucie zagrożenia, odgadnięcie budzących strach myśli swojego prześladowcy.

W dalszej części opowiadania wyeksponowana została tożsamość między stanem fizycznym oraz psychicznym starca i narratora: „kciuk mój zsunął się na blaszany zaczep i starzec poderwał się z okrzykiem »Kto tam?!« Zamarłem i nie odzywałem się. Ani jeden mięsień nie drgnął we mnie przez godzinę. Nie słyszałem, aby starzec się położył. Siedział i wyteżał słuch...” (s. 129). Bohaterowie znajdują się w jednym pomieszczeniu, ale są otoczeni przez ciemność i nie widzą siebie nawzajem. W sytuacji, w której ograniczeniu ulegają możliwości jednego zmysłu, wyostrowany zostaje inny, staje się on odpowiedzialny za kontakt ze światem zewnętrznym. Starzec i narrator mogą polegać tylko na swoim słuchu i obydwoj, niczym swoje odbicia, trwają

<sup>5</sup> W oryginale czytamy: „To think that there I was, opening the door, little by little, and he not even to dream of my secret deeds or thoughts”. E.A. Poe, *The Tell-Tale Heart*. W: „Project Gutenberg”, [www.gutenberg.org/files/2148/2148-h/2148-h.htm#link2H\\_4\\_0019](http://www.gutenberg.org/files/2148/2148-h/2148-h.htm#link2H_4_0019) (dostęp: 20.06.2014). Wszystkie cytaty z oryginału umieszczone w tekście pochodzą z tego źródła. Przekład Stanisława Wyrzykowskiego bardziej oddaje łączność pomiędzy bohaterami: „Bo tylko pomyśleć: oto stoję tu i wolniutko uchylam drzwi, a on nawet nie marzy o mych skrytych zamysłach i czynach”. E.A. Poe, *Serca oskarżycielem*. W: idem, *Opowieści niezwykłe*, przeł. S. Wyrzykowski, wstęp M. Janion. Wrocław 2000, s. 45.

bez ruchu i starają się coś usłyszeć. Warto także zwrócić uwagę na pewną istotną zmianę pojawiającą się w wiedzy podmiotu mówiącego. Kiedy narrator wchodzi do pokoju starca, nie potrafi dokładnie określić tego, co robi i czuje znienawidzony przez niego mężczyzna: „Zachichotałem na myśl o tym i chyba mnie usłyszał, gdyż poruszył się nagle na łóżku, jakby wystraszony” (s. 128). Opowiadający nie jest pewny tego, co dzieje się ze starcem, jednak tożsamość pomiędzy bohaterami jest coraz silniej podkreślana wraz ze zbliżaniem się punktu kulminacyjnego utworu. W przytoczonym już fragmencie narrator stwierdza: „Nie słyszałem, aby starzec się położył”. W ten sposób wyrażone zostało przypuszczenie oparte na percepcji słuchowej. Jednak w następnym zdaniu następuje znaczące przesunięcie – narrator wie, że starzec: „Siedział i wyteżał słuch”. Bohater oznajmia ten fakt z taką pewnością, jakby mógł zobaczyć siedzącego na łóżku przestraszonego mężczyznę. Wskazane obserwacje zapowiadają utożsamienie się mordercy z ofiarą, które stanie się bardziej wyraźne w kolejnych częściach opowiadania.

Warto także zwrócić uwagę na rolę, jaką odgrywa w analizowanych fragmentach cisza. Narrator nawiedza starca zawsze o północy, kiedy świat zewnętrzny pogrążony jest we śnie, wszelkie wyraźne odgłosy życia codziennego zostają więc wyeliminowane. Taka sytuacja pozwala postaci w pełni wykorzystać przywileje związane z wyostreniem słuchu. Bohater otoczony przez ciszę może całkowicie skoncentrować się na wychwytywaniu wszelkich dźwięków. Wydaje się, że rzeczywistość zostaje w ten sposób podporządkowana opowiadającemu, wyczulony słuch pozwala na wykreowanie sytuacji pożądanej przez narratora. Jednak ważne jest także to, iż cisza sprawia, że człowiek bardziej zbliża się do samego siebie, wyraźniej odczuwa własne istnienie. Jak pisze Maria Gołaszewska: „cisza absolutna nie istnieje: w owej pozornie »absolutnej« ciszy słyszymy odgłosy naszego ciała – bicie własnego serca, szmer oddechu, czasem szum w uszach”<sup>6</sup>. Obecność ciszy może powodować przeniesienie uwagi z tego, co na zewnątrz, na to, co wewnątrz.

Mając w pamięci rozważania autorki *Estetyki pięciu zmysłów*, powróćmy do ciemnego pokoju z opowiadania Poeego, w którym znajdują się narrator i starzec. Bohaterowie za pomocą słuchu próbują określić swoją sytuację. Cisza panująca w świecie przedstawionym zostaje w końcu przerwana przez jęk właściciela Złego Oka. Dźwięk ten umacnia w czytelniku przeświadczenie o istnieniu pewnego połączenia między postaciami:

Starzec jęknął i wiedziałem, iż to jęk zwiastujący śmiertelne przerażenie, nie ból czy cierpienie, o, nie! To cichy, stłumiony skowyt wzbierający w głębi duszy zdjętej nieopisaną trwożą. Dobrze znałem ten odgłos. Ileż to razy, wśród nocnej ciszy, gdy cały świat pogrążony był we śnie, wyrwał się z mej własnej piersi i swym przeraźliwym echem potęgował upiorne wrażenia, które zaprzętały mą uwagę. Powiadam, iż brzmiał mi znajomo. Wiedziałem, co starzec przeżywa... (s. 129).

W przytoczonym fragmencie wyraźnie zostało podkreślone utożsamienie się narratora ze starcem. W narracjach pierwszoosobowych naturalne wydaje się to, że

<sup>6</sup> M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*. Warszawa-Kraków 1997, s. 78.

podmiot mówiący patrzy na świat przez pryzmat własnego doświadczenia i opisuje zastane zjawiska, porównując je do tego, co już znane. Jednak narracja w opowiadaniu *Serce – oskarżycielem* zmierza w innym kierunku. Celem bohatera nie jest dokonanie opisu usłyszanego dźwięku, wskazane przez niego analogie nie służą oswojeniu, ale raczej przyswojeniu tego, co z pozoru obce. Jęk wydobywający się z piersi starca jest tak bliski bohaterowi, że staje się jego własnym. Czytelnik nie ma pewności, z której „duszy zdjętej nieopisaną trwogą” (s. 129) wyrwał się ten dźwięk<sup>7</sup>. Identyfikacja narratora z ofiarą może być wyrazem rodzącej się świadomości, odrzucającej zbrodnię, broniącej się przed jej popełnieniem. Cisza, która, jak już wspomniałam, wywołuje zwrot ku własnemu wnętrzu, zostałaby więc przerwana przez ostrzeżenie pochodzące z tego wnętrza.

Opowiadający w następujący sposób opisuje odgłos wydobywający się z jego ciała: „Ileż to razy, wśród nocnej ciszy, gdy cały świat pogrążony był we śnie, wyrwał się z mej własnej piersi i swym przeraźliwym echem potęgował upiorne wrażenia, które zaprzętały mą uwagę” (s. 129). Obawy narratora wzmacnia nie własny jęk, ale echo wywołujące ten dźwięk. Echo powstaje, gdy fala akustyczna napotyka na swojej drodze przeszkodę, barierę. Lęk postaci jest więc związany z niemożliwością dostąpienia bezpośredniego kontaktu, z tym że doświadczenie musi być zapośredniczone. Wszystkie ważne w opowiadaniu wrażenia słuchowe nie pochodzą wprost ze swojego źródła – „pogrzebowe tykanie” (s. 129) dobiega z wnętrza ściany, bicie serca starego człowieka zostaje przyrównane do tykania „zegarka owiniętego w bawełnianą tkaninę” (s. 130). Kluczowe dźwięki przedstawione w utworze *Serce – oskarżycielem* są więc zawsze stłumione, ograniczane przez coś.

Istnienie barier, które utrudniają nawiązanie zmysłowego kontaktu ze światem, wiąże się z głównym przedmiotem lęku narratora – okiem starca. Narząd ten pokryty jest „nienawistnym bielmem” (s. 129), cienką błoną, czyli kolejną granicą, która sprawia, że opowiadający nie może poznać czegoś bezpośrednio. Przedstawione uwagi pozwalają czytać tekst Poe’go jako opowieść o istnieniu destrukcyjnych podziałów obecnych w zmysłowym odbiorze rzeczywistości zewnętrznej. Eksponowanie tych barier koresponduje z wewnętrznym rozbiciem narratora, istnieniem więzi pomiędzy nim i starcem.

Na podstawie zjawiska tożsamości przedstawionego w opowiadaniu można uzyskać bardzo ważne informacje o narradorze. Jeśli przyjmiemy, że jęk faktycznie wyrwał się z ust starca, to miał on swoją przyczynę – mężczyzna zbudzony ze snu usłyszał kilkakrotnie niepokojące, niezidentyfikowane dźwięki. Tymczasem podmiot mówiący zdradza czytelnikowi, że podobny odgłos wielokrotnie wydobywał się, bez żadnego zewnętrznego bodźca, z jego ciała. Narrator żyje więc w ciągłym lęku. Bohater ten przypomina Rodericka Ushera, który również zmagał się z przepelniającą jego życie trwogą. Jednak wydaje się, że między historiami tych postaci istnieje za-

<sup>7</sup> W tłumaczeniu Studniarza zostało wyraźnie zaakcentowane, że osobą, z której wydobywa się złowieszczy jęk, jest starzec. Właściciel Złego Oka w analizowanym przekładzie pojawia się jako podmiot, wykonawca czynności. Tymczasem w oryginale czytamy: „Presently I heard a slight groan, and I knew it was the groan of mortal terror”. Postać starca nie występuje w tym zdaniu, podmiotem jest narrator, który słyszy określony dźwięk.

sadnicza różnica. Opisany przed Poeo ostatni potomek starego rodu przyjmuje bierną postawę wobec obecnych w jego życiu lęków, wyczekuje na tragiczne dopełnienie swojej egzystencji. Narratora *Serca – oskarżycielem* można uznać zaś za postać aktywną, dążącą do pozbycia się własnych obaw. Na oko starca przeniesione zostały lęki opowiadającego. Morderstwo staje się więc tak pociągające dla bohatera, ponieważ, pozbywając się oka, pozbyłby się on także własnej trwogi.

Narrator przywołuje możliwe wytłumaczenia, które właściciel Złego Oka może tworzyć w swoim umyśle, aby zmniejszyć odczuwany przez siebie strach: „Wmawiał sobie: »To nic takiego, świst wiatru w kominie – to jeno mysz przebiegła po podłodze« czy »świerszcz, który cyknął raz jeden i zamilkł«” (s. 129). Bohater w ten sposób informuje czytelnika, jak on sam próbuje poskromić swoje obawy, kiedy nocami nie śpi i wsłuchuje się w otaczającą go ciszę. Należy także zwrócić uwagę na to, co łączy wszystkie wymienione wrażenia słuchowe: są one bardzo ciche. Tylko człowiek o nadmiernie wyostrzonym słuchu może usłyszeć przemieszczanie się myszy czy pojedyncze cyknięcie świerszcza.

Nadwrażliwość na dźwięki przyczynia się także do szaleństwa narratora. Ilustruje to następujący fragment utworu: „Wiedziałem, co starzec przeżywa; żal mi go było, chociaż w duchu się radowałem. Wiedziałem, iż zbudzony ze snu, przez cały ten czas nie zmrużył oka. Dręczyły go najgorsze obawy. Usiłował je zbyć jako bezzasadne, lecz nie mógł” (s. 129). Wszystkie przytoczone zdania za sprawą powtarzającego się czasownika „wiedziałem” można odnieść bezpośrednio do tego, co przeżywa każdej nocy opowiadający. Ważne jest to, że obawy starca mają konkretne zewnętrzne źródło, a to, co przeżywa podmiot mówiący, wydaje się nie mieć namacalnych, obecnych w rzeczywistości podstaw. Aby zrozumieć stan narratora, należy powrócić do początku utworu: „Słyszałem wszelkie dźwięki w niebie i na ziemi. Słyszałem głosy z piekła” (s. 127). Bohater w przywołanym cytacie nie tylko przyznaje się do tego, że jego słuch jest nadmiernie wyostrzony na dźwiękowe zjawiska ziemskie, ale też stwierdza, iż jego percepcja przekracza ludzkie możliwości zmysłowe. Szczególnie ważne jest to, że opowiadający słyszy „głosy z piekła”. Zdanie to może oznaczać, iż nadmiernie wyczulony słuch sprawia, że życie na ziemi staje się piekłem, możliwość usłyszenia każdego najdrobniejszego dźwięku przyczynia się więc do szaleństwa.

Złowroga cisza i ciemność w pokoju, który jest głównym miejscem akcji, zostają zakłócone przez światło wydobywające się z latarni narratora: „przez szczelinę błysnęła mdły promyk, niby pajęcza nitka, i padł na sępie oko” (s. 129). Wzrok bohatera staje się znów aktywnym zmysłem i tym samym postać zbliża się do popełnienia morderstwa. Morderca stworzony przez Poeo musi widzieć Złe Oko, aby zabić, myślenie o tym narzędziu nie jest dla niego wystarczające. Widzenie staje się możliwe dzięki „pajęczej nitce” (“the thread of the spider”) światła. Pamiętajmy, że Poe konstruował własne utwory z „dokładnością i surową konsekwencją problemu matematycznego”<sup>8</sup>, a tworząc swój najsłynniejszy poemat zamiast papugi wybrał kruką, ponieważ zwierzę to jest „ptakiem złowieszczym”<sup>9</sup>, w kulturze przypisane są mu

<sup>8</sup> E.A. Poe, *Filozofia kompozycji*, przeł. M. Żurowski. „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 5, s. 36.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 38.

pewne znaczenia symboliczne. W analizowanym fragmencie również nie bez przyczyny światło zostało porównane do pajęczej nici. Nić symbolizuje życie, przeznaczenie, los. W mitologii greckiej istniały trzy Mojry, które władały życiem człowieka<sup>10</sup>. Nić światła w tekście amerykańskiego romantyka określona została także jako „pajęcza”, przymiotnik ten kieruje nas w stronę mitu o Arachne. Bohaterka ta była tkaczką, która po sprzeczce z Ateną powiesiła się z rozpacz, ale bogini mądrości zamieniła ją w pajaka, a sznur w pajęczynę<sup>11</sup>. Przywołany kontekst mitologiczny podkreśla obecność pomiędzy narratorem i starcem więź. Nić światła to nić życia, przeznaczenia, losu, która łączy dwóch bohaterów. Jednak opowiadający postanowił zabić starca, dlatego światło wydobywające się z jego latarni to nić pajęcza. Narrator patrząc na Złe Oko nie tylko przygotowuje się do morderstwa kogoś innego, ale także do zabicia części siebie, dlatego jest też samobójcą, jak Arachne. W opowiadaniu Poe'go nie można być „tylko” mordercą, kat staje się także ofiarą. Bohater odbierając życie drugiemu człowiekowi zabija również siebie, jego tożsamość ulega jeszcze większemu rozproszeniu, „ja” sprzed zbrodni jest bowiem inne niż „ja” po zbrodni.

Opowiadający w końcu, po siedmiu nocach oczekiwania, widzi Złe Oko. Ważne jest to, że podmiot mówiący nigdy nie opisuje wyglądu starca ani nie wspomina o jego cechach charakteru. Przyszła ofiara jawi się przez to czytelnikowi tylko jako właściciel określonej części ciała. Także przed morderstwem bohater nie widzi człowieka tylko jego oko. Zabieg polegający na zastąpieniu całości przez część, zredukowaniu czyjejś egzystencji do jednego elementu, związany jest z procesem odbierania ofierze tożsamości. Bohater podświadomie kwalifikuje więc zabójstwo jako moralnie niewłaściwe.

Kiedy narrator przygląda się śpiącemu starcowi, wprowadzony zostaje kluczowy dla interpretacji tego opowiadania dźwięk: „słysząc było głuchy, miarowy odgłos, stłumione, szybkie tykanie, jakby zegarka owiniętego w bawełnianą tkaninę” (s. 130). W przywołanym cytacie pojawia się zestawienie bicia ludzkiego serca z tykaniem zegara. Studniarz stwierdził, że zastosowanie tej analogii służy wprowadzeniu do utworu motywu „obsesji czasu”. Badacz uzasadnia swoją interpretację w następujący sposób:

Zarówno zegar, jak i serce odmierzają upływ czasu, który jest powiązany w świadomości narratora ze śmiercią. Jest to odczucie czasu tragiczne, które w kulminacyjnym momencie nasila się i popycha narratora do zbrodni [...]. Powstaje pytanie, czy u źródeł obłędu narratora nie legło właśnie dręczące poczucie przemijalności ludzkiego życia, przemijalności boleśnie kojarzonej z każdym uderzeniem serca, z każdym tyknięciem zegara. Wówczas z pozoru irracjonalny zbrodniczy czyn odsoniłby swe ukryte oblicze – gestu patetycznego, daremnego sprzeciwu wobec nieuchronnego biegu czasu przybliżającego człowieka do śmierci<sup>12</sup>.

Przytoczone uwagi tłumacza utworów Poe'go są trafne. Dźwięki wydobywające się z zegara i serca w pewien sposób odpowiadają sobie. Są to rytmiczne uderzenia

<sup>10</sup> Zob. Nić. W: W. Kopaliński, *Słownik symboli*. Warszawa 2001, s. 249.

<sup>11</sup> Zob. *Arachne*. W: idem, *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 2003, s. 53.

<sup>12</sup> S. Studniarz, *Tragiczna wizja...*, s. 93.



związane ze śmiercią, nieuchronnym przemijaniem. W opowiadaniu nawiązanie do upływającego czasu, tykania zegara czy uderzeń serca wprowadzone jest ponadto poprzez język. Służą temu, wspomniane już w artykule, powtórzenia słów: „zakrytą zupełnie, zakrytą” (s. 128), „wolno – bardzo, bardzo wolno” (s. 128), „ostrożnie – och, jak ostrożnie – ostrożnie” (s. 128). Taką samą funkcję można przypisać podobnym zdaniom, które powtarzają się w obrębie jednego akapitu: „Przez siedem dni, około północy, przekręcałem klamkę...”, „Powtarzałem to za każdym razem przez siedem długich nocy – co noc o tej samej porze...”, „co noc dokładnie o dwunastej zaglądałem do jego sypialni” (s. 128). Język utworu ukształtowany jest więc tak, aby ukazać obsesję narratora, staje się on odbiciem jego psychiki.

Powróćmy do dźwięku bijącego serca, który słyszy narrator. Jest to odgłos „głuchy”, „stłumiony”, przypominający „szybkie tykanie, jakby zegarka owiniętego w bawełnianą tkaninę” (s. 130). Dźwięk ten podobnie jak inne ważne w utworze odgłosy – „pogrzebowe tykanie” (s. 129) dobiegające jakby z wnętrza ściany<sup>13</sup>, „stłumiony skowyt” (s. 129) wydobywający się z piersi starca oraz echo potęgujące przerażenie narratora – wydaje się pochodzić z daleka, jest niewyraźny, przez to ukazuje istnienie granic pomiędzy postrzegającym podmiotem a doświadczanym zjawiskiem. Ograniczona percepcja, jak już wspomniałam, ma negatywny wpływ na bohatera, w opisywanej scenie wywołuje w nim „wściekłość”. Narrator postanawia więc wyeliminować źródło podziałów, które w jego psychice utożsamiane jest z okiem starca.

Dźwięk pojawiający się przed morderstwem jest szczególnie ważny, ponieważ staje się wyraźny: „Tymczasem piekielny stukot jego serca narastał. Łomotało coraz śpieszniej, coraz głośniej. [...] Biło coraz głośniej, powiadam, z każdą chwilą głośniej!” (s. 130). Usłyszenie odgłosu bijącego serca w tak intensywny sposób związane jest ze szczególnym wyczuleniem słuchu postaci. Jednak znów można mieć wątpliwości co do źródła tego dźwięku. Stan narratora jest bowiem tożsamy z tym, co dzieje się ze starcem: „Starzec zapewne umierał z przerażenia! [...] Wyznałem wam, iż jestem roztrzęsiony, i to prawda” (s. 130). Bijące serce może być więc sercem starca lub narratora. Za taką interpretacją przemawiają także, przywołane w artykule, uwagi Gołaszewskiej o nieistnieniu ciszy absolutnej. W otoczeniu opowiadającego nie pojawiają się żadne dźwięki: „Na ten niesamowity odgłos rozlegający się w głęboką i głuchą noc, pośród przeraźliwej ciszy panującej w domu, przejęła mnie nieopisana groza” (s. 130). Podmiot w trwającej ciszy znalazł się bliżej samego siebie, mógł więc wyraźniej usłyszeć bicie własnego serca. Należy także podkreślić, że

<sup>13</sup> Tajemnicze zjawisko słuchowe – „zegary śmierci w ścianie” („the death watches in the wall”) – Bolesław Leśmian tłumaczy jako dźwięk „świerszcza ukrytego w murze” (E.A. Poe, *Serce – oskarżycielem*. W: idem, *Opowieści niesamowite*, przeł. B. Leśmian. Kraków 2008, s. 86), Wyrzykowski natomiast jako „szmer kołatków w ścianach” (E.A. Poe, *Serce oskarżycielem*. W: idem, *Opowieści niezwykle...*, s. 45). Warto zauważyć, że Wyrzykowski łączy ten dźwięk bezpośrednio z biciem serca starca lub narratora: „Tymczasem piekielne kołatanie serca wzrastało” (s. 46). Studniarz w swojej pracy na temat tragiczności w utworach Poeego wskazuje na rozwiązanie tej zagadki zaproponowane przez E. Arthura Robinsona, który, powołując się na ustalenia Johna Reilly’ego, stwierdził, że „zegary śmierci” to „owady *Liposcelis divinatorius*, których odgłosy w myśl przesądnych wierzeń zapowiadają śmierć”. S. Studniarz, *Tragiczna wizja...*, s. 92-93.

cisza jest przerażająca, przyjrzenie się własnym emocjom i pragnieniom jest dla bohatera straszne.

Zastanówmy się na tym, dlaczego dźwięk pojawiający się w tej scenie odznacza się taką intensywnością? Wydaje się, że narrator „odzyskuje słuch”, znów może słyszeć wyraźnie, fala dźwiękowa w jego otoczeniu nie napotyka na swojej drodze żadnej przeszkody w postaci ściany czy bawełnianej tkaniny. Bicie serca w analizowanym fragmencie nie jest już odgłosem, ale staje się wołaniem, komunikatem skierowanym bezpośrednio do bohatera. Wołanie, jak stwierdza Gołaszewska, „wyraża [...] potrzebę »bycia razem«. Jest zaproszeniem do współistnienia”<sup>14</sup>. Ten, kto woła, oczekuje jakiejś odpowiedzi, nawiązania porozumienia. W utworze *Serce – oskarżycielem* woła serce, informuje ono o swej obecności i żąda określonej reakcji, domaga się zrozumienia, czyli akceptacji podwójności zawartej w psychice narratora. Jak pisze autorka *Estetyki pięciu zmysłów*: „Adekwatną odpowiedzią na wezwanie jest zbliżenie [...], co wiąże się z oczekiwaną przez wołającego akceptacją jego osoby, uznaniem jej prawa do wezwania, do prowadzenia wspólnej sprawy, do zbliżenia czy współprzeżywania”<sup>15</sup>. Odgłos bijącego serca można także uznać po prostu za wołanie, które jest prośbą, ostrzeżeniem, aby nie popełnić zbrodni. Narrator podświadomie zdaje sobie sprawę z konsekwencji takiego czynu.

Mimo to bohater zabija starca, Złe Oko zostaje unicestwione, nie będzie ono już nękać opowiadającego. Mogłoby się wydawać, że akcja utworu powinna się skończyć. Jednak narrator zdobywa się na kolejną okrutną czynność: „Najpierw poćwiartowałem zwłoki. Odrąbałem głowę, ręce i nogi” (s. 131)<sup>16</sup>. Ta scena stanowi kulminację, zasygnalizowanego już w artykule, dążenia mordercy do odebrania ofierze tożsamości, „a przez to niejako odrzucenia samego faktu zabicia”<sup>17</sup>. Bohater może postąpić tak ze starcem, ponieważ przestaje on być dla niego osobą, a staje się tylko ciałem. Jak stwierdza Louis-Vincent Thomas: „Widok zmarłego skłania do cofnięcia się, kontakt z nim powoduje strach. Do fizycznego manipulowania trupem można więc przystąpić dopiero wtedy, gdy sprowadzi się go do przedmiotu i usunie fantazmaty, jakie wywołuje jego wyobrażenie”<sup>18</sup>. W opisie dokonany przez pierwszoosobowego narratora nie pojawiają się doznania zmysłowe właśnie dlatego, że podmiot mówiący, według swojego odczucia, pastwi się nad rzeczą, a nie nad człowiekiem, może więc pozostać obojętny, niewrażliwy na informacje, których dostarczają mu zmysły.

<sup>14</sup> M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów...*, s. 83.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Narrator po poćwiartowaniu ciała stwierdza: „Nie musiałem wcale zmywać – żadnych śladów krwi – żadnych plam” (s. 131) („There was nothing to wash out – no stain of any kind – no blood-spot whatever”). Słowa „spot” Poe użył także w zdaniu: „skierowałem promień wprost na przekłute oko” (s. 130) („I had directed the ray as if by instinct, precisely upon the damned spot”). Tak więc oko starca można uznać za ślad, znamię w psychice narratora, czyli coś zintegrowanego z opowiadającym, nieusuwalnego. Po zabójstwie nie pozostają ślady na zewnątrz, „żadne ślady krwi”, ale istnieją ślady wewnątrz.

<sup>17</sup> A. Wnuk, *Bez miłosierdzia i przebaczenia. Estetyka i poetyka zbrodni w opowiadaniach Poego*. W: *Edgar Allan Poe. Klasyk grozy...*, s. 230.

<sup>18</sup> L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan. Warszawa 2001, s. 109, cyt. za: A. Wnuk, *Bez miłosierdzia i przebaczenia...*, s. 229.

Narrator odseparował się od martwego starca poprzez pracę swojej psychiki. Bohater tworzy także fizyczną granicę, która ma oddzielić go od ofiary: „Wyrwałem trzy deski z podłogi i złożyłem szczątki między belkami” (s. 131)<sup>19</sup>. W dalszej części opowiadania zjawia się trzech oficerów policji. Postać jest do tego stopnia pewna swojego zwycięstwa, że stawia krzesło w miejscu, gdzie ukryła ciało, i spokojnie rozmawia z przedstawicielami prawa. Jednak ze zmysłami podmiotu mówiącego zaczyna dziać się coś niepokojącego. Wszelkie granice stworzone przez narratora, aby odizolować się od dokonanego czynu, stają się bezużyteczne. W psychice postaci obecne jest poczucie winy, nie można stwierdzić, że bohater opowiadania Poeego nie odróżnia dobra od zła. Jak pisze Agnieszka Wnuk:

[Postacie stworzone przez autora *Kruka – M.G.*] nie potrafią [...] przejść obojętnie nad morderstwem, ale krążą wokół miejsca, gdzie zostało dokonane, wreszcie demaskują się przed policją. Poczucie siły i triumfu walczy w nich ze świadomością moralnej przegranej oraz naruszania tabu życia i śmierci<sup>20</sup>.

Poe w *Sercu – oskarżycielem* ukazał dochodzące do głosu sumienie bohatera poprzez stworzenie analogii między poćwiartowanym ciałem starca i stanem fizycznym narratora tuż przed ujawnieniem zbrodni. Opowiadający odrąbał właścicielowi Złego Oka głowę, ręce i nogi. Wszystkie te części ciała zostały wyeksponowane w scenach poprzedzających przyznanie się do morderstwa. Pierwszą niepokojącą zmianą w ciele narratora jest ból głowy: „Rozboliła mnie głowa i dzwoniło mi w uszach” (s. 131). Następnie postać zrywa się z krzesła i zaczyna kłócić się z oficerami, „wymachując przy tym rękami” (s. 132), w końcu bohater wstaje, aby „zamaszystym krokiem spacerować po pokoju tam i z powrotem” (s. 132). Zauważmy, że nawet kolejność pojawiania się tych części ciała we wskazanej scenie jest taka sama jak kolejność odcinania ich od ciała starca. Wewnętrzny rozpadowi narratora ukazanemu w opowiadaniu poprzez rozpad zewnętrzny towarzyszy kluczowy dla utworu dźwięk bijącego serca: „w końcu dotarło do mnie, iż to wcale nie dzwoniło mi w uszach. [...] Hałas nasilał się [...] głuchy, miarowy odgłos, stłumione, szybkie tykanie, jakby zegarka owiniętego w bawełnianą tkaninę” (s. 132). Bohater nie może zagłuszyć ani zignorować docierającego do niego dźwięku, który pochodzi z jego własnego serca – jest to głos jego sumienia.

Postać tuż przed przyznaniem się do winy uświadamia sobie, jak niewłaściwe i obłudne było jej zachowanie. Świadczy o tym fakt, iż nie może znieść widoku policjantów, którzy „gawędzili, beztroscy i uśmiechnięci” (s. 132). Zachowanie oficerów

<sup>19</sup> W oryginale czytamy: „I then took up three planks from the flooring of the chamber, and deposited all between the scantlings”. Narrator stwierdza, że ukrył „wszystko” („all”) pod deskami podłogi. W tekście można więc zobaczyć wyraźnie, jak zmienia się sposób przedstawiania ofiary. Jest ona najpierw starcem („old man”), później ciałem („body”) i trupem („corpse”), aż w końcu narrator używa na określenie zmasakrowanego ciała słowa „wszystko”. Nazwanie wiąże się zawsze z pewnym oswojeniem, umiejscowieniem siebie wobec czegoś innego. Ostatni przykład świadczy o tym, że bohater nie może określić tego, co zrobił, tym samym wypiera ze swojej świadomości własny czyn.

<sup>20</sup> A. Wnuk, *Bez miłosierdzia i przebaczenia...*, s. 231.

przypomina narratorowi jego własne postępowanie na początku spotkania z funkcjonariuszami: „Uśmiechnąłem się – czego miałem się bać? [...] Oficerowie wyzbyli się podejrzeń. Przekonała ich moja postawa” (s. 131). Przedstawiciele prawa stają się dla opowiadającego lustrem, w którym widzi on swoje zakłamanie i okrucieństwo. Bohater nie może znieść obrazu samego siebie, jaki ujrzał po popełnieniu zbrodni: „Wszystko było mi miłsze od tej męki! Wszystko byłem gotów znieść, jeno nie to jawne szyderstwo! Te obłudne uśmiešky raniły mnie do żywego!” (s. 132). Opowiadający uświadamia sobie, że z piętnem zbrodni nie da się żyć. Po morderstwie następuje rozpoznanie siebie jako kogoś innego, człowiek sprzed zbrodni nie jest tożsamy z człowiekiem po zbrodni. Jedynym wyjściem z koszmaru wywołanego przez poczucie winy jest przyznanie się do morderstwa. Narrator każe policjantom zerwać deski, zlikwidować granicę, którą stworzył. Wołanie serca spotyka się więc w końcu z odpowiedzią, podmiot mówiący podejmuje próbę zbliżenia się do samego siebie, przyjrzenia się własnemu „ja” po popełnionej zbrodni.

Tekst Poe'go nie udziela jednak odpowiedzi na pytanie, czy wewnętrzna integracja jest możliwa. Można jedynie zastanowić się na tym, dlaczego narrator tak bardzo chce być wysłuchany. Wielokrotnie zwraca się on bezpośrednio do czytelników: „Nastawcie uszu!” (s. 127), „Zważcie na me słowa!” (s. 130), „O! Posłuchajcie!” (s. 132). To rozpaczliwe pragnienie bycia zrozumianym świadczy o potrzebie opowiedzenia swojej historii, jakby tylko w ten sposób można było zrozumieć to, co się stało, podjąc próbę odbudowania własnej tożsamości. Zwroty do czytelnika wolno także uznać za ostrzeżenie wyrażające pragnienie opowiadającego, by każdy odbiorca wsłuchał się w obecne w tym opowiadaniu bicie serca i nigdy nie popełnił podobnych czynów.

Odniesienia do zmysłów w romantyzmie związane są z konstytutywnym dla epoki zwrotem w stronę podmiotowości człowieka oraz jego relacji ze światem i samym sobą. Również w opowiadaniu Poe'go odwołania do wzroku i słuchu służą zbadaniu kondycji ludzkiej. Poznanie w zanalizowanym utworze autora *Kruka* jest subiektywne. Amerykański romantyk pokazuje, że ludzkie doświadczenia zmysłowe zależne są od wielu czynników wewnętrznych (emocji, pragnień, lęków, posiadanej wiedzy, stosunku do percypowanego przedmiotu) lub zewnętrznych (ograniczeń nakładanych przez przestrzeń, dostęp światła, odległość). Poe zwrócił uwagę na bezcelowość dążenia do obiektywności. Każde postrzeganie to postrzeganie określonego podmiotu, nie można opowiadać o „rzeczywistości jako takiej”. Ważne w refleksji epistemologicznej twórcy *Skradzionego listu* jest także to, że jeden ogląd nie unieważnia innego, jak stwierdził Maurice Merleau-Ponty: „każde postrzeżenie zawiera możliwość bycia zastąpionym przez inne [...], co obliguje nas do przypisania stygmatu rzeczywistości im wszystkim”<sup>21</sup>. Bohater Poe'go poprzez wrażenia zmysłowe zgłębia także tajemnice własnego „ja”, jego widzenie i słyszenie skierowane jest nie tylko „poza siebie”, ale także „w siebie”. Doświadczenia zmysłowe prowadzą więc ku samopoznaniu, budowaniu wiedzy o sobie. Postać stworzona przez pochodzącego

<sup>21</sup> M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne. Nieusuwalność bytu*, przeł. J. Migasiński. W: J. Migasiński, *Merleau-Ponty*. Warszawa 1995, s. 178-180, cyt. za: E. Szczęśna, *Poznanie zmysłowe a intelektualne. Projekt epistemologiczny Poe'go*. W: *Edgar Allan Poe. Klasyki grozy...*, s. 293.

z Bostonu pisarza bada własną tożsamość, mimo że próba zrozumienia, kim się jest, staje się bolesna.

W zinterpretowanym opowiadaniu pojawiają się doznania wzrokowe i słuchowe. Wynika to po części z tego, że z informacji dostarczanych przez wzrok i słuch najczęściej korzystamy w życiu codziennym. Poe, aby zbliżyć czytelnika do stworzonego przez siebie świata, musiał odwołać się do tych dwóch zmysłów.

Rozpatrywany problem wymaga także spojrzenia historycznokulturowego. Wzrok jest szczególnie uprzywilejowanym zmysłem. Martin Jay stwierdził, iż wzrokocentryzm „jako dominująca ideologia przetrwał aż do schyłku XIX wieku”<sup>22</sup>. Również w epoce romantyzmu można zaobserwować przywiązanie do wzroku empirycznego i upodrzednienie pozostałych zmysłów. Wielu twórców dążyło jednak do przełamania wspomnianego centryzmu. Mogło temu służyć podkreślenie roli wrażeń słuchowych. Słuch, jak zauważył Dariusz Pniewski, „miała charakteryzować największa »wrażliwość« na ponadnaturalne bodźce. [...] Takie dowartościowanie tego zmysłu wynikało z uznania dźwięku za zjawisko fizyczne ewokujące doskonałość”<sup>23</sup>. Brzmienia ceniono ze względu na ich ulotność i niesemantyczność<sup>24</sup>. Jednym z najistotniejszych zjawisk potwierdzających znaczenie słuchu w romantyzmie była fascynacja związkiem muzyki i literatury. Muzyka stała się szczególnie bliska poezji przede wszystkim dlatego, że uznano ją za sztukę niemimetyczną, pozwalającą wykroczyć poza doświadczenie bezpośrednio dane<sup>25</sup>. Również w twórczości eseistycznej Poeego widoczne jest dążenie do uwypuklenia brzmieniowych walorów dzieła poetyckiego. Autor *Serca – oskarżycielem* zdefiniował poezję jako „Rytmiczną Kreację Piękną”<sup>26</sup> oraz stwierdził, iż „to właśnie w Muzyce dusza, pobudzona przez Nastrój Poetycki, najbardziej zbliża się do wielkiego celu, o który zabiega – do stworzenia boskiego Piękną”<sup>27</sup>. Mając w pamięci poczynione rozważania, słuch należy uznać za zmysł służący poznaniu duchowemu. Wzrok natomiast wiązałyby się z tym, co powierzchowne<sup>28</sup>.

<sup>22</sup> J. Przeźmiński, *Z perspektywy Martina Jaya, czyli o tym jak „przymknąć” oko*. W: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz. Kraków 1998, s. 339.

<sup>23</sup> D. Pniewski, *Relacja wzrok – słuch a poznanie nieskończoności (romantyzm)*. W: „Sensualność w kulturze polskiej”, [sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/relacja-wzrok-sluch-a-poznanie-nieskonczonosci-romantyzm-616/](http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/relacja-wzrok-sluch-a-poznanie-nieskonczonosci-romantyzm-616/) (dostęp: 20.06.2014).

<sup>24</sup> Zob. ibidem.

<sup>25</sup> Zob. M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznolite-racka*, przeł. M. Fedewicz. Gdańsk 2003, s. 61-62. O związkach poezji z muzyką w romantyzmie pisał także Maciej Junkiert. Zob. M. Junkiert, *Słuch – romantyzm*. W: „Sensualność w kulturze polskiej”, [sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/sluch-romantyzm-827/](http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/sluch-romantyzm-827/) (dostęp: 01.07.2015).

<sup>26</sup> E.A. Poe, *Zasada Poetycka*, fragmenty dyskursywne przeł. A. Tenczyńska, utwory poetyckie przeł. S. Studniarz. W: *Edgar Allan Poe. Klasyk grozy...*, s. 22.

<sup>27</sup> Ibidem. Problem warstwy brzmieniowej w poezji Poeego szczegółowo opisał Studniarz. Zob. S. Studniarz, *Brzmienie i sens w wierszach Edgara Allana Poeego*. Toruń 2011.

<sup>28</sup> Wskazana opozycja nie była zawsze podtrzymywana. Często pisarze uznawali wzrok i słuch za zmysły kierujące w stronę nieskończoności. Zob. D. Pniewski, *Relacja wzrok-słuch...* Warto także zauważyć, iż romantycy, by przekroczyć poznanie związane z materią, wprowadzili kategorię wzroku wewnętrznego. Cechy tego trudnego do zdefiniowania pojęcia wskazał Piotr Śniedziewski. Zob. P. Śniedziewski, *Wzrok wewnętrzny jako poznanie w romantyzmie*. W: „Sen-

W opowiadaniu *Serce – oskarżycielem* słuch jest najbardziej wyczulonym zmysłem narratora. Wyekspozowanie roli dźwięków wiąże się z pragnieniem przewyższenia hegemonii wzroku, a także z przypisywaniem brzmieniom niezwykłych cech.

### Bibliografia

- Abrams M.H., *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznolite-racka*, przeł. M. Fedewicz. Gdańsk 2003
- Gołaszewska M., *Estetyka pięciu zmysłów*. Warszawa-Kraków 1997
- Junkiert M., *Słuch – romantyzm*, [sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/sluch-romantyzm-827/](http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/sluch-romantyzm-827/) (dostęp: 01.07.2015)
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 2003
- Kopaliński W., *Słownik symboli*. Warszawa 2001
- Paryż M., *Na styku dyskursów. Literacka konstrukcja szaleństwa w trzech opowiadaniach Poego*. W: *Edgar Allan Poe. Klasyk grozy i perwersji – i nie tylko...*, red. E. Kasperski, Ż. Nalewajk, il. I. Konior. Warszawa 2009, s. 133-152
- Pniewski D., *Relacja wzrok – słuch a poznanie nieskończoności (romantyzm)*. W: „Sensualność w kulturze polskiej”, [sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/relacja-wzrok-slucha-poznanie-nieskonczonosci-romantyzm-616/](http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/relacja-wzrok-slucha-poznanie-nieskonczonosci-romantyzm-616/) (dostęp: 20.06.2014)
- Poe E.A., *Filozofia kompozycji*, przeł. M. Żurowski. „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 5, s. 35-47
- Poe E.A., *Serce – oskarżycielem*. W: idem, *Opowieści niesamowite*, przeł. B. Leśmian. Kraków 2008, s. 82-93
- Poe E.A., *Serce oskarżycielem*. W: idem, *Opowieści niezwykle*, przeł. S. Wyrzykowski, wstęp M. Janion. Wrocław 2000, s. 44-48
- Poe E.A., *The Tell-Tale Heart*. W: „Project Gutenberg”, [www.gutenberg.org/files/2148/2148-h/2148-h.htm#link2H\\_4\\_0019](http://www.gutenberg.org/files/2148/2148-h/2148-h.htm#link2H_4_0019) (dostęp: 20.06.2014)
- Poe E.A., *Wybór opowiadań*, przeł. S. Studniarz. Warszawa 2009
- Poe E.A., *Zasada Poetycka*, fragmenty dyskursywne, przeł. A. Tenczyńska, utwory poetyckie, przeł. S. Studniarz. W: *Edgar Allan Poe. Klasyk grozy i perwersji – i nie tylko...*, red. E. Kasperski, Ż. Nalewajk, il. I. Konior. Warszawa 2009, s. 15-36
- Przeźmiński J., *Z perspektywy Martina Jaya, czyli o tym jak „przymknąć” oko*. W: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz. Kraków 1998, s. 331-343
- Studniarz S., *Brzmienie i sens w wierszach Edgara Allana Poego*. Toruń 2011
- Studniarz S., *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poego*. Toruń 2008
- Szczęśna E., *Poznanie zmysłowe a intelektualne. Projekt epistemologiczny Poego*. W: *Edgar Allan Poe. Klasyk grozy i perwersji – i nie tylko...*, red. E. Kasperski, Ż. Nalewajk, il. I. Konior. Warszawa 2009, s. 291-301
- Śniedziewski P., *Wzrok wewnętrzny jako poznanie w romantyzmie*. W: „Sensualność w kulturze polskiej”, [sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/wzrok-wewnetrzny-jako-poznanie-w-romantyzmie-134/](http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/wzrok-wewnetrzny-jako-poznanie-w-romantyzmie-134/) (dostęp: 20.06.2014)

---

Wnuk A., *Bez miłosierdzia i przebaczenia. Estetyka i poetyka zbrodni w opowiadaniach Poeego*. W: *Edgar Allan Poe. Klasyk grozy i perwersji – i nie tylko...*, red. E. Kasperski, Ż. Nalewajk, il. I. Konior. Warszawa 2009, s. 209-235

### Summary

The thesis analyses the role of senses in Edgar Allan Poe's short story *The Tell-Tale Heart*. The narrator suffers from chronic squeamishness of senses – his most sensitive one is hearing. Thus, the text is full of descriptions of varied sounds. Sight is another important sense, which becomes protagonist's main source of anxiety. An obsession about an old man's eye leads him to commit a murder. The apprehension of the world by the protagonist is modeled by psyche of its character. As such, the analysis of his sensory experiences has allowed to construct a picture of his internal life.

### Biogram

**Marta Guner** – studentka filologii polskiej na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się twórczością Edgara Allana Poeego i problematyką sensualności w literaturze.

guner92@wp.pl

