

Julia Iwanicka

Instytut Filologii Polskiej

Uniwersytet Wrocławski

e-mail: 315249@uwr.edu.pl

ORCID: 0000-0003-0481-9497

Konstrukcja przestrzeni i jej rola w kreacji podmiotu opowiadania *Studnia i wahadło* Edgara Allana Poeego

Przestrzeń i miejsce to pojęcia, które w ostatnich dziesięcioleciach niewątpliwie stały się ważnymi elementami badań literackich. Wraz ze zwrotem topograficznym/przestrzennym¹ sposoby konstruowania otoczenia jednostki w dziele literackim zaczęły wzbudzać coraz większe zainteresowanie. Wpływ na taki stan rzeczy mają także studia z zakresu nauk pokrewnych – geografii humanistycznej, psychologii czy socjologii. W wielu opracowaniach kategorie miejsca i przestrzeni łączone są z odczuciami i doświadczeniami podmiotu: „Emocje i afekty, uczucia i nastroje, podobnie jak zmysły, stają się coraz bardziej aktywnym przedmiotem zainteresowania nowych subdyscyplin, takich jak antropologia emocji, geografia emocji czy afektualna geografia”².

W zdecydowanej większości dzieł można zauważyć korelację między stanami psychicznymi bohatera a jego otoczeniem. Wynika to z faktu, że „doświadczenie jest terminem wszechobejmującym wobec rozmaitych sposobów poznawania i konstruowania rzeczywistości przez jednostkę”³, ale także ponieważ „doświadczenie, archiwum kultury i wyobrażenia składają

¹ Zob. E. Rybicka, *Od poetyki przestrzeni do poetyki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4.

² E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 267.

³ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 19.

się na dynamiczną konfigurację zwaną miejscem”⁴. Status społeczny jednostki, jej przeszłość, wykształcenie, poglądy bez wątpienia wpływają więc na sposób, w jaki postrzega i opisuje ona przestrzeń. Z drugiej strony jednak to właśnie cechy miejsca, w którym znajduje się bohater, kształtują emocje i doświadczenia związane z określoną sytuacją. Wydaje się więc, że relacja zachodząca między podmiotem a przestrzenią go otaczającą jest wzajemna, a opis jednego z elementów z pominięciem drugiego mógłby być uznany za niepełny. W opowiadaniu Edgara Allana Poeego *Studnia i wahadło*, po raz pierwszy opublikowanym w 1842 roku, sytuacja ta wydaje się być szczególnie wyraźna. Konstrukcja bohatera wiąże się ściśle z opisem sytuacji, w jakiej się znalazł, zatem w znacznej mierze stanowi zapis procesu „oswajania” przez niego własnej celi. Manuel Aguirre zauważa, że „tajemnica zamkniętego pokoju” i tego, co się w nim kryje, jest nieodłącznym elementem literatury grozy⁵, zaś Sławomir Studniarz stwierdza, że owa związana z gatunkiem izolacja bohatera nie jest u Poeego przypadkiem odosobnionym:

Zamknięcie przestrzeni wydaje się motywem niemal wszechobecnym w opowiadaniach amerykańskiego pisarza [...] bohaterowie [...] rzadko przebywają w otwartej przestrzeni, na świeżym powietrzu, w świetle dnia [...] – słowem wymagają otoczki, „skorupy”, aby być sobą⁶.

Możliwość poznania stanów psychicznych postaci często łączy się więc z sytuacją uwięzienia, izolacji, która nie daje możliwości ucieczki od własnego „ja”.

Czasoprzestrzeń, doświadczenie i emocje to dominujące elementy opowiadania *Studnia i wahadło*. Sposób, w jaki bohater stara się określić swoje otoczenie i wiążące się z nim niebezpieczeństwa, dużo mówi nam nie tylko o świecie przedstawionym, ale i o samym opowiadającym.

Zasadne wydaje się w tym miejscu odwołanie do teorii Aleksandry Okopień-Sławińskiej, która informacje o podmiocie zawarte w tekście dzieli na stematyzowane i implikowane⁷. W *Studni i wahadle* mamy do czynienia z ku-

⁴ E. Rybicka, *Geografia, literatura, wyobraźnia: w stronę wspólnego słownika*, „Tematy z Szewskiej” 2011, nr 1 (5), s. 42.

⁵ M. Aguirre, *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism*, Manchester 1990, s. 112.

⁶ S. Studniarz, *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poeego*, Toruń 2008, s. 132.

⁷ A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: *Problemy teorii literatury*, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 29–43.

mulacją ról nadawcy i bohatera (podmiot mówi czytelnikowi o swoim uwięzieniu i torturowaniu przez hiszpańską Inkwizycję w Toledo). Z jego wspomnień wynika, że został skazany na śmierć, jednak prócz tego niewiele wnioskować można o podmiocie z samego jego opowiadania. Nie wiemy, jakie postawiono mu zarzuty, kim jest, czy jak wyglądała jego przeszłość. Brak więc niezbędnej do opisu historii bohatera informacji stematyzowanej. Właśnie z tego powodu poznanie sposobu, w jaki narrator opisuje przestrzeń, jego doświadczeń z nią związanych, emocji i przemyśleń, jakie w nim budzi, mogą prowadzić do ciekawych konkluzji. Rozumienie samej postaci opierać się musi w tym przypadku w dużym stopniu o informację implikowaną, a więc wynikającą ze sposobu wypowiedziania się podmiotu.

Drugim ważnym kontekstem interpretacyjnym wydaje się kategoria fokalizacji w rozumieniu Mieke Bal⁸ oraz Shlomith Rimmon-Kennan⁹. Przez pierwszą z badaczek zjawisko to definiowane jest jako „narracyjny punkt widzenia – określony kąt czy nachylenie, które decyduje o subiektywnym, bo związanym z określoną perspektywą, charakterze opowiadania historii”¹⁰. Druga uzupełnia ową teorię, wyróżniając kilka aspektów fokalizacji. Dla omawianego opowiadania szczególnie ważne wydają się elementy odnoszące się do fokalizatora wewnętrznego, a więc postaci bezpośrednio uczestniczącej w wydarzeniach fabularnych – ze szczególnym uwzględnieniem poziomu percepcyjnego. Opis świata odbierany przez czytelnika zostaje zdeterminowany przez ograniczone pole widzenia bohatera-narratora oraz zsynchronizowanie fokalizacji i czasu trwania fabuły¹¹. Niebagatelną rolę odgrywa także aspekt psychologiczny, łączący się z ograniczoną wiedzą narratora i jego silnym zaangażowaniem emocjonalnym w akcję.

W omawianym opowiadaniu najważniejszymi afektami wpływającymi na opis przestrzeni wydają się być strach i ciekawość. Pierwsza z emocji odnosi się w *Studni i wahadle* tak do samej sytuacji, w jakiej znajduje się

⁸ M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekł. zbiorowy pod red. E. Kraskowskiej i E. Rajewskiej, Kraków 2012, s. 146–165.

⁹ S. Rimmon-Kennan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London–New York 2002, s. 72–86.

¹⁰ A. Sadza, „Narratologia” Mieke Bal, „Przekładaniec” 2013, nr 27, s. 241.

¹¹ W omawianym opowiadaniu owej synchroniczności jednak nie ma, o czym dowiadujemy się m.in. z opisu ust sędziego: „Jawiły mi się – białe, bielsze niż papier, na którym kreślę te słowa”. Opis wydarzeń odbywa się więc z pewnej perspektywy czasowej, a jednak inne kategorie odnoszące się do fokalizatora wewnętrznego wydają się mieć w analizie zastosowanie, tym bardziej, że czytelnik ma wrażenie, jakby narrator był ciągle silnie zaangażowany w opowiadaną historię. Zob. E. A. Poe, *Studnia i wahadło*, przeł. B. Leśmian, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/studnia-i-wahadlo.html>, s. 2. [dostęp 08.05.2021].

bohater (przerażające więzienie, pełne narzędzi tortur, które, odwołując się do coraz większej liczby zmysłów, potęgują stany emocjonalne głównego bohatera), jak również do bardziej złożonych problemów – skomplikowanej relacji z nieodłącznymi elementami ludzkiej egzystencji, a więc reprezentowanymi przez tytułowe narzędzia tortur czasem i pustką oraz wiążącą się z nimi śmiercią¹². Bret Zimmermann zauważa, że opisy tortur w opowiadaniu Poego skonstruowane są w charakterystyczny sposób: z jednej strony zmysły, do których w danej chwili ma dostęp bohater, wystawione są na taką liczbę bodźców, że ich odbiór wiąże się wręcz z cierpieniem fizycznym, z drugiej protagonista pozbawiany jest raz po raz możliwości pełnego poznania rzeczywistości, co wpływa na jego cierpienie mentalne¹³. I faktycznie, zmysły, z których w określonym momencie korzystać może narrator, pozwalają mu na zorientowanie się w przestrzeni. Jednocześnie stanowią jednak element silnie oddziałujący na wyobraźnię, która podsuwa więźniowi obrazy doprowadzające go na skraj, związanego z przerażeniem, załamania nerwowego.

Druga z emocji traktowana być może raczej jako cecha charakteru więźnia, który nawet w sytuacji zagrożenia życia, a może właśnie z tego powodu, dąży do poznania własnego otoczenia. Kategoria fokalizacji pozwala nam więc na wspólną interpretację wątków przestrzennych i tych związanych z bohaterem akcji.

Jak celnie zauważa Yi Fu-Tuan: „Przestrzeń stanowi ogólną ramę, której centrum jest poruszająca się, rozumna istota”¹⁴. Ze zdania tego wynika ważny wniosek: to człowiek organizuje swoje otoczenie. Dzięki własnej wiedzy, zmysłom i doświadczeniom jest w stanie trafnie opisywać przestrzeń. Odnosząc się do ludzkiego ciała, warto zauważyć, że „w badaniach nad zmysłowym postrzeganiem krajobrazu dominującą rolę odgrywa wzrok”¹⁵. To właśnie zdolność widzenia pozwala nam w najpełniejszy sposób orientować się w określonym miejscu. Prócz niej, silne poczucie przestrzeni pomagają człowiekowi rozwinąć ruch i dotyk. I choć wzrok w opowiadaniu faktycznie wydaje się być najbardziej niezawodnym sposobem poznania przestrzeni, to nie można pominąć ważnej roli, jaką inne zmysły odgrywają w konstrukcji opowiadania. Warto zauważyć, że wzrok

¹² B. Fisher, *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*, Cambridge 2008, s. 85.

¹³ B. Zimmerman, *Edgar Allan Poe: Rhetoric and Style*, Montreal 2005, s. 237.

¹⁴ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, s. 23.

¹⁵ E. Rybicka, *Literatura, geografia: wspólne terytoria*, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2012, s. 16.

traktowany [jest – dop. J.I.] wszakże z coraz mocniej krytycznym nastawieniem, stąd podkreśla się jego znaczenie jako podstawy zachodniej epistemologii i metod naukowych [...]. Konkurencją dla dominującej władzy wzroku stanowią obecnie takie kategorie, jak *smellscape* czy *soundscape* [...], które zmieniły, albo przynajmniej zrelatywizowały, dawną hierarchię zmysłów¹⁶.

W *Studni i wahadle* narrator raz po raz pozbawiany jest któregoś ze zmysłów, a co za tym idzie, pełnej możliwości poznania otaczającego go świata. Po utracie przytomności budzi się w bliżej nieokreślonej przestrzeni. Stwierdza: „Z błyskawiczną nagłością powracają do mnie – dźwięk i ruch [...]. Potem znowu – dźwięk, ruch i dotyk [...]”¹⁷. Bohater odzyskuje więc poczucie świadomości w efekcie doznań cielesnych. Dopiero potem powracają do niego myśli, by po chwili mógł podjąć „zapalczywy wysiłek rzeczywistego zrozumienia tego, co się ze mną dzieje”¹⁸. Wyrwany z omdlenia bohater oscyluje między świadomością a kolejnymi jej utratami. Ballengee zauważa, że Poego fascynowała właśnie możliwość wykorzystania w literaturze doświadczeń z pogranicza świadomości i jej braku¹⁹. W momentach, w których bohater czuje się jednak zdolny do racjonalnego myślenia, stara się poznać własne otoczenie i odnieść się do niego.

Pierwszym zmysłem, którego używa bohater, nie jest, jak można by się spodziewać, wzrok, lecz dotyk: „Dotychczas nie rozwarłem oczu, czułem, że leżę na wznak i bez więzów. Wyciągnąłem dłoń – i upadła ciężko na jakąś wilgoć i stwardniałość”²⁰. Poznanie przestrzeni rozpoczyna się więc od proprioceptywnej (związanej z układem części własnego ciała) próby określenia położenia wobec otoczenia. Bohater znajduje się na ziemi, w pozycji leżącej. Ta postawa „jest pokorna, oznacza akceptację naszej biologicznej kondycji”²¹. I faktycznie, początek opowiadania wydaje się zdominowany przez uczucia bohatera, którego każdy ruch kosztuje немало wysiłku. Jak zauważa Sławomir Studniarz: „Bezsilność narratora, jego bierność i zupełne zdanie się na postanowienia sądu są podkreślone przez jego stan psychiczny i fizyczny”²². Bohater niewiele wie o swoim otoczeniu prócz faktu, że leży na

¹⁶ Tamże.

¹⁷ E. A. Poe, *Studnia i wahadło*, s. 3.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ J. Ballengee, *Torture, Modern Experience, and Beauty in Poe's "The Pit and the Pendulum"*, „*Modern Language Studies*” 2008, Vol. 38, No. 1, s. 31.

²⁰ E. A. Poe, *Studnia i wahadło*, s. 3.

²¹ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, s. 54.

²² S. Studniarz, *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poego*, s. 104.

czymś, co przy pomocy dotyku charakteryzuje jako twarde i wilgotne. Ciekawe wydaje się to, że narrator tak długo zwleka z odwołaniem się do pozostałych zmysłów, które pomogłyby mu zorientować się w przestrzeni – ze szczególnym naciskiem na wzrok. Jak sam tłumaczy: „Bałem się pierwszego spojrzenia po dookólnych przedmiotach, nie dlatego, że się obawiałem widoku rzeczy potwornych, jeno dlatego, że się przeraziłem przypuszczeniem, iż nie zobaczę nic zgoła”²³. Wszegogarniający strach przed śmiercią, nicścią staje się więc na tyle silny, że bohater nie jest w stanie zmusić się do otwarcia oczu. A jednak po chwili robi to i odkrywa, że faktycznie znajduje się w całkowitej ciemności. Elementem tortur okazuje się więc odebranie jednostce zmysłu wzroku, który pozwoliłby jej na zorientowanie się w przestrzeni. Pozbawiony podstawowej władzy poznawczej, bohater musi odwołać się do innych zmysłów.

Kiedy więzień zdaje sobie sprawę, że nie jest w stanie niczego zobaczyć, zaczyna panicznie szukać jakiegokolwiek źródła informacji o własnym położeniu. Z perspektywy psychologii reakcja bohatera wydaje się jak najbardziej umotywowana – doświadcza on deprivacji sensorycznej, czyli zamierzonego usunięcia bodźców oddziałujących na zmysły. Brak wystarczającej ilości informacji i bodźców powodować może właśnie zaburzenia procesów percepcyjnych i myślowych, pamięci, poczucie dezorientacji, silne lęki, a nawet halucynacje²⁴. Nic więc dziwnego, że bohater stara się za wszelką cenę uzyskać choć podstawowe rozeznanie w swoim otoczeniu. Niepewność, której doświadcza, paradoksalnie wydaje się gorsza od tego, co odkryć może w celi. Przestrzeń wpływa więc na bohatera, sprawiając, że przez całe opowiadanie znajduje się on na granicy między racjonalnym myśleniem a odejściem od zmysłów, popada ze skrajności w skrajność (np. śmierć raz budzi w nim przerażenie, by po chwili stać się wręcz czymś pożądanym). W tym momencie warto zaznaczyć, że już w pierwszych momentach po przebudzeniu wyraźnie zauważyć możemy lęk bohatera przed ograniczoną przestrzenią²⁵, a konkretnie przerażenie związane z możliwością bycia pochowanym żywcem:

Nagły straszliwy domysł spłoszył mą krew tak, że falami uszła do serca, i na chwil kilka straciłem znowu przytomność. Odzyskawszy zmysły, jednym rzutem zerwałem się na równe nogi, drżąc konwulsyjnie na całym ciele. Bezro-

²³ E. A. Poe, *Studnia i wahadło*, s. 4.

²⁴ S. Grassian, *Psychiatric Effects of Solitary Confinement*, „Washington University Journal of Law and Policy” 2006, Vol. 22, s. 327–383.

²⁵ Zob. L.W. Engel, *Psychological crisis and enclosure in Edgar Allan Poe's "The Pit and the Pendulum"*, „CEA Critic” 1983, Vol. 45, No. 3/4, s. 28–31.

zumnie wyciągnąłem dłonie i wzwyż – i wokół – i gdziekolwiek. Bałem się wszakże kroku jednego uczynić; lęk mię chwycił, że utkwię na ścianach mego grobowca²⁶.

Tafefobia, a więc właśnie odmiana klaustrofobii opisywana jako strach przed przedwczesnym pochówkiem, wyjątkowo powszechna była na przełomie XVII/XVIII wieku oraz w wieku XIX²⁷. Strach ten stanowił m.in. następstwo istniejących w tamtych czasach doniesień na temat przypadków zadrapań wewnątrz trumien oraz odnajdywania w nich ciał w nienaturalnych pozach. Medycyna, niedostatecznie jeszcze rozwinięta, nie pozwalała na tak jednoznaczne jak obecnie odróżnienie stanu śpiączki czy paraliżu od śmierci. Atmosferę strachu wzmagало w tym czasie przeświadczenie, jakoby Kościół katolicki stosował pogrzebanie żywcem jako jedną z kar wymierzonych heretykom²⁸. Motyw przedwczesnego pochówku często pojawia się w twórczości Poego, chociażby w opowiadaniu *Przedwczesny pogrzeb*, którego narrator, cierpiący na katalepsję – schorzenie momentami do złudzenia przypominające stan bycia martwym, opisując wiążący się z chorobą strach przed pogrzebaniem żywcem, stwierdza: „Być pogrzebanym za życia jest niewątpliwie najostateczniejszą okropnością, jaka może przydarzyć się człowiekowi śmiertelnemu”²⁹. Podobnie w *Zagładzie domu Usherów*, gdzie będący na skraju załamania pan domu przyznaje: „nie śmiałem powiedzieć! Pogrzebaliśmy ją żywcem w mogile!”³⁰, a sama wiedza na temat przedwczesnego złożenia siostry w rodzinnym grobowcu jest źródłem nieopisanego strachu, doprowadzającego go do szaleństwa. Motyw pogrzebania żywcem należy traktować jednak nie tylko jako element mający wpłynąć na emocje czytelnika, ale także jako przejaw świadomości naukowo-medycznej Poego i odwoływania się w twórczości do wątków z tym związanych³¹.

W przypadku *Studnia i wahadła* to nie pogrzebanie żywcem (a przynajmniej nie w dosłownym znaczeniu) okazuje się rodzajem śmierci zaplanowanym dla bohatera przez Inkwizycję. Jednak człowiek podświadomie odczuwa strach, wiążący się oczywiście ze śmiercią i biologiczną chęcią prze-

²⁶ E.A. Poe, *Studnia i wahadło*, s. 4.

²⁷ M. Cascella, *Taphophobia and 'life preserving coffins' in the nineteenth century*, „History of Psychiatry” 2016, Vol. 27, No. 3, s. 345–349.

²⁸ *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, red. K. Hayes, Cambridge 2002, s. 74.

²⁹ E.A. Poe, *Przedwczesny pogrzeb*, w: tegoż, *Opowiadania*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1956.

³⁰ E.A. Poe, *Zagłada domu Usherów*, przeł. B. Leśmian, [online], <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/zaglada-domu-usherow.pdf>, s. 11 [dostęp 25.04.2022].

³¹ Por. B. Fisher, *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*, s. 22–23.

trwania, ale i ze wspomnianym ograniczeniem otaczającej go przestrzeni. Nie dziwi więc, że gdy okazuje się, że bohater może zrobić kilka ostrożnych kroków, „wzdycha swobodniej”. Zmienia mu się perspektywa, przyjmuje postawę wertrykalną, aktywną, porusza się do przodu, z wyciągniętymi przed siebie rękoma. Podejmuje więc próbę zorientowania się w przestrzeni, określenia jej względem własnego ciała. Stara się „oswoić” otaczającą go przestrzeń – rozpoczyna się więc proces jej przemiany w miejsce. Jak zauważa Yi-Fu Tuan: „Przestrzeń jest bardziej abstrakcyjna niż miejsce. To, co na początku jest przestrzenią, staje się miejscem w miarę poznawania i nadawania wartości”³².

Jak zostało już zauważone, w pierwszej części opowiadania bohater nie ma możliwości poznania przestrzeni dzięki zmysłowi wzroku. Z tego powodu sięga po inne metody, by zdobyć niezbędne dla siebie informacje – jak sam mówi: „Rodzaj śmierci i jej godzina – oto wszystko, co mię dręczyło i pochłaniało myśli”³³. Poznanie przestrzeni ma więc na celu nie tylko zaspokojenie naturalnej ciekawości, która nawet w sytuacji zagrożenia i uwięzienia nie pozwala mu pozostawać zupełnie biernym wobec wydarzeń, ale też doprowadzenie do odkrycia ostatecznych zamiarów Inkwizycji.

Proces osławiania przestrzeni w opowiadaniu porównać można do kreślenia planu pomieszczenia. W tej części opowiadania „[d]otyk jest dominującym zmysłem, wzmacnianym przez związane z układem propiorceptywnym ruch i równowagę, składające się na związane z ciałem poczucie świadomości przestrzennej”³⁴. Bohater po omacku znajduje punkt graniczny: „mur ciosany, zda się, w kamieniu – bardzo śliski, wilgotny i zimny”³⁵. Do poznania celi stara się początkowo wykorzystać zmysł dotyku i z jego pomocą określić wielkość i kształt pomieszczenia – okazuje się to jednak nieskuteczne, ponieważ, jak wspomina: „mogłem obejść jego wnętrze i powrócić bezwiednie do miejsca, skąd wyszedłem – taki bowiem stopień nieskazitelności zdawała się osiągnąć jednorodność muru!”³⁶. Sam dotyk i ruch nie wystarczają, by zrozumieć otaczającą bohatera przestrzeń. Nie mogąc polegać na własnych zmysłach, odwołuje się do wiedzy i doświadczeń – punkt wyjścia stanowić ma od teraz oderwany kawałek szaty, który sprawi, że powracając w to samo miejsce będzie wiedział, jak duże jest pomieszczenie. Brak zmysłu wzroku

³² Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, s. 16.

³³ E.A. Poe, *Studnia i wahałło*, s. 4.

³⁴ J. Toikkanen, *At the Cutting Edge: Touch Images in Edgar Allan Poe's "The Pit and the Pendulum"*, „Connotations: A Journal for Critical Debate”, Vol. 30, s. 12 [tłum. – J.I.].

³⁵ E.A. Poe, *Studnia i wahałło*, s. 4.

³⁶ Tamże.

sprawa, że odkrywanie przestrzeni łączy się bezpośrednio z jej wyobrażaniem. Ostatecznie bohater dochodzi do wniosku, że jego cela ma wielkość około stu kroków, kształt wieloboku i wykonana jest z kamienia. Obliczenia te okazują się niedokładne, o czym dowiaduje się wraz z odzyskaniem możliwości widzenia. Pokazują nam jednak kolejny sposób, w jaki ciało ludzkie definiuje przestrzeń: „Jard to duży krok [...]. Elementy ciała ludzkiego dostarczają nam jednostek miary”³⁷. Bohater nie tylko poznaje więc przestrzeń, korzystając z własnych zmysłów, ale i opisuje ją, odnosząc się do kategorii własnego ciała, które porządkują jego myślenie.

Wspomniana wcześniej pomyłka pokazuje, jak kluczową rolę odgrywa wzrok w orientacji przestrzennej. Narrator stracił przytomność, a po ponownym przebudzeniu przeszedł po raz drugi tę samą trasę – tym samym uznał, że cela jest prawie o połowę większa niż w rzeczywistości. Możliwość widzenia pozwala więc człowiekowi badać przestrzeń także dlatego, że ułatwia określenie kierunków – bez niej trudno było opowiadającemu zorientować się, gdzie znajduje się przód i tył celi, gdzie jej lewa i prawa strona, nawet jeśli punkt odniesienia stanowi własne ciało. Całkowita ciemność, połączona oczywiście ze skrajnymi emocjami, jakich doświadcza bohater, znacząco obniżają jego zdolności poznawcze. Także sam zmysł dotyku, pozbawiony pomocy ze strony wzroku, okazuje się niedoskonałym źródłem wiedzy o otoczeniu – gładki kamień, który wyobrażał sobie narrator, okazuje się „żelazem lub innym metalem w ogromnych płytach, których szwy i wiązania tworzyły pozór wklęsłości”³⁸.

Kolejnym ważnym etapem poznawania przestrzeni jest odkrycie znajdującej się w celi studni. Bohater upada na jej krawędź, przemierzając pomieszczenie. Opis tego odkrycia dostarcza kilku ważnych informacji o tym, w jaki sposób narrator doświadcza otaczającej go przestrzeni:

W popłochu mego upadku nie zauważyłem bezpośrednio pewnej, dość zdumiewającej okoliczności, która wszakże w kilka sekund potem, gdy jeszcze trwał rozpostarty na ziemi, przykuła moją uwagę. Było tak: podbródek mój tkwił na poziomie więzienia, lecz wargi i górna część głowy, zdawały się znajdować poniżej podbródka, nie stykały się z niczym. Jednocześnie zdawało mi się, że skronie mi opływa jakiś wyziew lepki, i że swoisty zapach starych grzybów dosięga mych nozdrzy. Wyciągnąłem dłoń i struchlałem stwierdzając, że padł na samo pobrzeże okrągłej studni, której rozmiarów w danej chwili zbadać nie byłem w stanie³⁹.

³⁷ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, s. 64–65.

³⁸ E.A. Poe, *Studnia i wahadło*, s. 6.

³⁹ Tamże, s. 5.

Po pierwsze – co zostało już wspomniane – bohater interpretuje otaczającą go przestrzeń względem własnego ciała. To, że jego głowa znajduje się na nienaturalnej wysokości i ułożona jest względem reszty ciała inaczej niż zazwyczaj, sprawia, że zaczyna wstępnie rozpoznawać, czego doświadcza. By jednak doświadczenie to okazało się pełne, potrzebuje on pomocy innego zmysłu – w tym wypadku węchu. Synestetyczne doświadczenie lepkiego zapachu, wzbogacone o dotykowe poczucie nicości sprawia, że jest on w stanie zidentyfikować obiekt. By dowiedzieć się o nim jeszcze więcej, bohater odwołuje się do zmysłu słuchu – kamień rzucony w głąb studni po określonym czasie wpada do wody, co oczywiście powoduje wrażenia dźwiękowe i pozwala określić głębokość. Widzimy więc, że gdy podstawowy dla interpretacji przestrzeni zmysł wzroku zostaje bohaterowi opowiadania czasowo odebrany, korzystać on zaczyna ze zmysłów „pomocniczych” w taki sposób, by pełniły one funkcję prymarną. Poza tym jednak bohater nie jest w stanie dokładnie określić, ile studni znajduje się w celi, a jego wyobraźnia podsuwa mu obrazy niezliczonej ich liczby. Niemożność widzenia wzmacnia więc strach narratora i intensyfikuje jego imaginacje⁴⁰. Doświadczenia te zostają dodatkowo wzmocnione przez dostępne mu bodźce zmysłowe – jak wiadomo, chociażby przywołany wąż ma ogromne znaczenie w budowaniu afektów⁴¹.

Narrator kontynuuje swoje poszukiwania mimo zmęczenia, które skutkuje częstymi utratami świadomości. Jak sam zauważa: „Niezbyt wielką wagę przywiązywałem do tych poszukiwań – wiedziałem jedno: żadnej nadziei, wszakże jakaś nieokreślona ciekawość zniewalała mię do dalszych prób tego rodzaju”⁴². Poznawanie przestrzeni, zachowanie rozsądku pomimo niemocy psychicznej i fizycznej oraz próby zrozumienia własnego położenia wydają się być głęboko zakorzenioną w psychice narratora motywacją. Przestrzeń, początkowo całkowicie obca i niebezpieczna w swojej nieokreśloności, staje się teraz miejscem budzącym strach – wydaje się jednak, że jest to strach mniejszy niż ten, którego jednostka mogłaby doświadczać, nie mając dostępu do żadnych informacji o własnym położeniu.

Kolejnym etapem poznawania przestrzeni jest, jak dostrzeżono już wcześniej, konfrontacja poprzednich obserwacji z prawdziwym wyglądem celi. Okazuje się, że zmysł wzroku pozwala na najdoskonalszy opis przestrzeni

⁴⁰ L.W. Engel, *Psychological crisis and enclosure in Edgar Allan Poe's "The Pit and the Pendulum"*, s. 30.

⁴¹ Por. J. Toikkanen, *At the Cutting Edge: Touch Images in Edgar Allan Poe's "The Pit and the Pendulum"*, s. 4.

⁴² E.A. Poe, *Studnia i wahadło*, s. 5.

– umożliwia też bohaterowi działania daleko bardziej skomplikowane niż wcześniej. Wraz z pojawianiem się światła odebrana zostaje mu jednak możliwość poruszania się:

Leżałem obecnie, jak długi, na plecach, mając pod sobą rodzaj zrębu bardzo niskiego drzewa. Byłem doń przywiązany rzetelnie za pomocą długiej szarfy, podobnej do pasa. Szarfa owa kilkakrotnie okalała mi członki i kibić – pozostawiając jeno swobodę – głowie i lewej dłoni; musiałem mimo to uciec się do najwyższego wysiłku, aby zdobyć jadło zawarte w glinianym półmisku, ustawionym w pobliżu – na ziemi⁴³.

Ponownie bohater znajduje się w pozycji leżącej, biernej. W tym fragmencie, jak zauważa Studniarz: „Jego zniewolenie, ubezwłasnowolnienie znajduje swój wyraz w płaszczyźnie fizycznej w postaci całkowitej utraty swobody ruchów”⁴⁴. Zmuszony jest do pozostania w bezruchu i obserwowania kolejnego narzędzia tortur – wahadła, które miarowo obniża się, by ostatecznie przeciąć ciało bohatera i doprowadzić do jego śmierci. Cytowany badacz zwraca uwagę na psychiczny wymiar tortur, jakim poddawany jest bohater:

Ponieważ wcześniej przypadkiem uniknął zagłady w bezdennej czeluści pośrodku swojej celi, szykowano mu innego rodzaju mękę, której istotnym składnikiem jest czas i jasna świadomość nieuchronnie nadciągającej śmierci⁴⁵.

Narzędzie tortur opisuje narrator, odwołując się do każdego ze zmysłów – widzi on jego ruch, wraz ze zbliżaniem się go do ciała czuje „dech ostry”⁴⁶ i woń whadła: „Zapach szlifowanej stali wnikał do mych nozdrzy”⁴⁷. Opisanie tak różnych odczuć zmysłowych niewątpliwie świadczy o silnych emocjach odczuwanych przez bohatera, ale i intensyfikuje przeżycia, jakie opowiadanie budzić może w czytelniku.

Gdy za sprawą szczurów, które przegryzają więzy, bohaterowi udaje się uniknąć śmierci, pojawia się trzecie zagrożenie. Już nie przedmioty w celi, a sama cela staje się narzędziem tortur. Bohater, tym razem wyposażony w pełnię zmysłów, może ostatecznie poznać i zrozumieć miejsce, które przeznaczono na jego śmierć:

po raz pierwszy postrzegłem źródłisko światła siarkowego, które rozwidniało celę. Światło owo wynikało ze szczeliny mniej więcej pół cala szerokości, szczelnie okalającej więzienie u podstaw murów, które w ten sposób zdawały się

⁴³ Tamże, s. 7.

⁴⁴ S. Studniarz, *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poe'go*, s. 104.

⁴⁵ Tamże, s. 125.

⁴⁶ E.A. Poe, *Studnia i wahadło*, s. 7.

⁴⁷ Tamże.

i naprawdę były całkowicie oderwane od ziemi. Próbowałem, lecz, ma się rozumieć, zgoła na próżno – zajrzeć do tego otworu. Gdym, zniechęcony, powstał – tajemnica przeobrażenia się komnaty odsłoniła się zniecka mym domysłom. Zauważyłem, że chociaż zarysy postaci ściennych były dość wyraźne, barwy za to zdawały się zatarte i niepewne. Barwy te nabrały przed chwilą i co chwila jeszcze nabierały wyraźniejszego i bardziej skupionego połysku, nadającego owym fantastycznym i szatańskim postaciom pozór, który mógłby przypisać o dreszcz nerwy o wiele od moich mocniejsze. Drapieżnie i złowieszczo migotliwe ślepia demonów wpijały się we mnie z tysiąca zakątków, gdzieś się pierwotnie nie spodziewałem ich obecności, i płonęły grobowym zarzewiem ognia, który koniecznie, lecz na próżno chciałem uważać za – urojony. Urojony! – Dość mi było odetchnąć, aby przywiał nozdrzom wypar rozgrzanego żelaza! Dławiący zaduch szerzył się w więzieniu! Coraz wewnątrzniejszy żar trawił się w ślepiach, utkwionych w mej męce⁴⁸.

Najpełniejsze poznanie przestrzeni łączy się oczywiście ze zmysłem wzroku. To on pozwala bohaterowi na zauważenie subtelnych różnic w kolorze postaci, dokładne określenie wyglądu celi, a także dostrzeżenie zbliżającego się ku niemu ognia. A jednak sam narrator nie do końca ufa temu, co widzi. Całe opowiadanie Poe'go opiera się na motywie walki pomiędzy racjonalnym myśleniem narratora a jego irracjonalnym strachem przed ograniczoną przestrzenią⁴⁹, potęgowanym przez oczekiwanie na śmierć, która w jednym momencie jest źródłem przerażenia, w drugim zaś budzi odczucia takie, jak ulga czy tęsknota. Nieustanne przechodzenie ze stanu świadomości do omdlenia, połączone z ograniczoną wiedzą o sytuacji sprawiają, że bohater zaczyna wątpić we własne siły umysłowe. A jednak gdy kolejne zmysły potwierdzają pierwotne wrażenia narratora (czuje on zapach rozgrzanego metalu i bijące od niego gorąco), uznaje sytuację za realną. Po raz kolejny potwierdza się więc spostrzeżenie poczynione przez Yi-Fu Tuana: „Przedmiot lub miejsce zyskuje konkretną realność, jeśli doświadczamy go w sposób totalny, to znaczy wszystkimi zmysłami oraz aktywną i refleksyjną myślą”⁵⁰. Przedstawione w opowiadaniu tortury w dużej mierze opierają się właśnie na odebraniu podmiotowi możliwości doświadczania przestrzeni w ów totalny sposób – w początkowej fazie zakłada się, że naturalna chęć poznania przestrzeni połączona z całkowitą ciemnością doprowadzi do utopienia się bohatera w studni, w kolejnej odbiera się więźniowi możliwość poruszania się; co jednak ważne, pozwala mu się patrzeć na zbliżające się

⁴⁸ E.A. Poe, *Studnia i wahadło*, s. 9.

⁴⁹ L.W. Engel, *Psychological crisis and enclosure in Edgar Allan Poe's "The Pit and the Pendulum"*, s. 29.

⁵⁰ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, s. 31.

powoli ostrze wahadła, co wpływa na jego stan emocjonalny, by ostatecznie przynieść mu pełne poznanie przestrzeni, połączone jednak ze świadomością, że miejsce, w którym się znajduje, jest ograniczone, nie ma z niego żadnej ucieczki, a jednostka skazana jest na działanie Inkwizycji, dzierżącej w dłoni człowieczy los. Bohaterowi pozostaje czekać na śmierć lub samemu pozbawić się życia. Owo oczekiwanie i trwająca przez większość opowiadania niepewność niewątpliwie wpływają na stan psychiczny postaci, w której już na początku budzą się myśli samobójcze. Walka o zachowanie zdolności racjonalnego myślenia okazuje się więc kolejnym ważnym wątkiem w opowiadaniu Poego. Zintensyfikowana zostaje ona przez zamkniętą przestrzeń, z którą przychodzi zmierzyć się bohaterowi⁵¹. Jak zauważa Sławomir Studniarz:

umieszczenie bohaterów w ciasnych, przytłaczających wnętrzach, budowanie światów stanowiących oderwane, zamknięte w sobie uniwersum, pogrzebanie żywcem jako przedsmak śmierci, sugerują „uwięzienie” człowieka w doczesnej egzystencji, bezlitosne wtlaczanie go w duszne ramy grobu jako przeznaczenia⁵².

Owym grobem w opowiadaniu staje się tak tytułowa studnia, jak i samo pomieszczenie, w którym bohater się znalazł. Jednak tym, co odróżnia *Studnię i wahadło* od innych tekstów Poego o podobnej tematyce, jest to, że bohaterowi udaje się do końca akcji zachować pełnię sił psychicznych, a on sam zostaje uratowany przez armię francuską. Wydaje się, że swoje ocalenie narrator zawdzięcza nie tylko dłoni generała Lassalle'a (ten pojawia się na końcu opowiadania niczym *deux ex machina*, by uratować spadającego w otchłań mężczyznę), ale i umiejętności logicznego myślenia, która pozwoliła mu pokonać Inkwizycję. Właśnie zdolności dedukcyjne i stanowiący ich efekt dokładny opis przestrzeni, dużo mówią nam o samym bohaterze opowiadania.

Jak zauważono, poprzednie doświadczenia jednostki wpływają na sposób, w jaki postrzega i opisuje ona otaczającą ją przestrzeń⁵³. Dla odbiorcy ma to bez wątpienia duże znaczenie, ponieważ:

⁵¹ J.W. Engel, *Psychological crisis and enclosure in Edgar Allan Poe's "The Pit and the Pendulum"*, s. 29.

⁵² S. Studniarz, *Tragiczna wizja. Rzecz o novelistyce Poego*, s. 185.

⁵³ Por. E. Rybicka, *Miejsce a literatura (I): doświadczenie, archiwum kultury, wyobraźnia*, w: tejsze, *Geo-poetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, s. 173; Yi-Fu Tuan, *Doświadczana perspektywa*, w: tegoż, *Przestrzeń i miejsce*, s. 19.

Poe podaje czytelnikowi niewiele konkretnych informacji o narratorze. Historia odkrywa przed odbiorcą niewiele faktów o jego statusie społecznym czy finansowym, poza oczywistą implikacją, że jest on człowiekiem wyedukowanym, wystarczająco ważnym, by dało się usprawiedliwić skomplikowaną naturę jego tortur⁵⁴.

Z samych opisów przestrzeni poczynionych przez narratora wysnuć można tezę, że jest on człowiekiem zaznajomionym z tajnikami matematyki, i to na poziomie uniwersyteckim. Wyjątkowe zainteresowanie kształtem, wielkością pomieszczenia, umiejętność dokonywania szacunkowych pomiarów („Światło owo wynikało ze szczeliny mniej więcej półcala szerokości”⁵⁵) mogą wskazywać na zainteresowanie narratora dziedziną geometrii⁵⁶. Jego wykształcenie oraz poprzednie doświadczenia życiowe wpływają więc na sposób, w jaki odbiera on przestrzeń i rysuje ją w opowiadaniu. Co ciekawe, wątek fizyczno-matematyczny w *Studni i wahadle* okazał się na tyle ważny, że obliczenia dokonywane przez narratora wykorzystane zostały jako punkt wyjścia do prac właśnie z tych dziedzin⁵⁷. Dla przeciętnego czytelnika nie to jest jednak informacją znaczącą – kluczową kwestią pozostaje tożsamość narratora, którą częściowo jesteśmy w stanie poznać na podstawie opisów otaczającej przestrzeni oraz dogłębnego zrozumienia mechanizmów działania Inkwizycji. Więzień jest człowiekiem wykształconym, zachowującym zdolność racjonalnego myślenia pomimo ekstremalnych warunków, w jakich się znalazł. Takie spojrzenie na bohatera przywodzić może na myśl wątki oświeceniowe i racjonalistyczne. I choć nie sposób nie zauważyć fascynacji gotycyzmem, która objawia się także w *Studni i wahadle*, to opowiadanie zdaje się odwoływać także do tradycji racjonalizmu i kultu nauki. Poe:

Widział w wieku światła poprzednika szybko postępującej w Ameryce przemysłowej, społecznej i naukowej nowoczesności. W ślad za ludźmi oświecenia uznawał wartość praktyki, konkretnego działania, doświadczenia, rozumu i wiedzy. [...] Oświeceniowe, liberalne i antyklerykalne inspiracje i źródła zdradzał obraz więzienia hiszpańskiej inkwizycji w opowiadaniu *Studnia i wahadło*⁵⁸.

⁵⁴ R. Lawes, *The Dimensions of Terror: Mathematical Imagery in “The Pit and the Pendulum”*, „Poe Studies” 1983, Vol. 16, No. 1, s. 5–7, s. 5 [tłum. – J.I.].

⁵⁵ E. A. Poe, *Studnia i wahadło*, s. 9.

⁵⁶ R. Lawes, *The Dimensions of Terror: Mathematical Imagery in “The Pit and the Pendulum”*, s. 5.

⁵⁷ Por. A. Hammond, *Subverting Interpretation: Poe’s Geometry in “The Pit and the Pendulum”*, „The Edgar Allan Poe Review” 2008, Vol. 9, No. 2, s. 5–16; A. Kavanaugh, T. Moe, *The Pit and The Pendulum*, <https://mse.redwoods.edu/darnold/math55/DEproj/sp05/atrav/ThePitandThePendulum.pdf> [dostęp 08.05.2021].

⁵⁸ E. Kasperski, *Edgar Allan Poe. Tożsamość i konteksty. Wprowadzenie do lektury*, „Tekstualia” 2009, nr 1, s. 18.

Już sam fakt, że czytelnik nie poznaje domniemanej winy więźnia, a jedynie dowiaduje się, że jest on winny, dużo mówi nam o podejściu do Inkwizycji w opowiadaniu. Nie jesteśmy nawet pewni, czy sam narrator zdaje sobie sprawę z tego, za co został skazany. W opowiadaniu religia i rządy hiszpańskiej Inkwizycji zostały przeciwstawione wiedzy świeckiej i władzy związanej z nurtami oświeceniowymi⁵⁹. Przedłużające życie bohatera zabiegi mające na celu zachowanie zmysłów ostatecznie doprowadzają akcję do szczęśliwego zakończenia, co także odczytać można jako element wartościujący, stanowiąc bowiem zwycięstwo zdrowego rozsądku. Przestrzeń w *Studni i wahadle* ukształtowana jest co prawda zgodnie z estetyką gotycką, ale na ostateczny wydzźwięk opowiadania wpływ miały przede wszystkim idee oświeceniowe.

Poe uznawany jest za jednego z najważniejszych pisarzy gotyckich w kręgu anglosaskim, a jego dzieła świadczą o silnych inspiracjach tym właśnie nurtem. Także w *Studni i wahadle* pojawiają się elementy zwykle kojarzone z gotyzmem, a więc tortury, podziemia, wilgotne i ciemne przestrzenie. Więzienna cela bohatera przywodzić może na myśl zamkowe czy klasztorne lochy, często wykorzystywane we wczesnych realizacjach tego typu dzieł⁶⁰. I choć narratorowi udaje się zachować zmysły, to niezwykle silne stany emocjonalne, jakich doświadcza – balansowanie na granicy między świadomością a obłądem – niewątpliwie są elementami związanymi z estetyką gotycką, podobnie jak symboliczna podróż w głąb psychiki, charakterystyczna szczególnie dla późniejszych dzieł o tej tematyce⁶¹. Poemu udaje się wykorzystać konwencję gotycką nie tylko dla wywołania określonych wrażeń w czytelniku – *Studnia i wahadło* to przecież także fikcja psychologiczna. Jak zauważa Benjamin Fischer:

próby poznania po omacku rozmiaru i kształtu celi symbolizują odkrywaniem każdego wymiaru własnej duszy przez umęczoną jednostkę, przy których wzrok i słuch okazują się być bez znaczenia. Głębia rozpaczy, w jaką popadł bohater okazuje się niewielka w porównaniu z głębią studni – co stanowi ciekawe przetworzenie motywu przedwczesnego pochówku⁶².

⁵⁹ Wpływ na taką konstrukcję opowiadania mają także źródła inspiracji Poe'go, co szczegółowo opisane zostaje w przywołanej już pracy Jennifer Ballengee. Zob. J. Ballengee, *Torture, Modern Experience, and Beauty in Poe's „The Pit and the Pendulum”*, s. 28.

⁶⁰ Por. M. Lewis, *Mnich: romans*, przeł. Z. Sinko, Warszawa 1997.

⁶¹ B. Fisher, *Poe and the Gothic tradition*, w: tegoż, *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*, s. 74.

⁶² Tamże, s. 85 [tłum. – J.I.].

Estetyka gotycka jest więc widoczna zarówno w konstrukcji przestrzeni, jak i psychiki bohatera. A jednak sam narrator przywodzi na myśl raczej przedstawiciela „wieku światła”, który potrafi w praktyczny sposób wykorzystywać własną wiedzę nawet w sytuacji uwięzienia, przerażenia i odurzenia, choć, jak zauważa Aguirre, brak akceptacji własnego losu i nieustanna walka z nim charakteryzują także bohaterów gotyckich⁶³.

Widzimy więc, że przestrzeń i konstrukcja narratora są w opowiadaniu *Studnia i wahadło* elementami ściśle powiązanymi. Bohater Poeego przez znakomitą większość akcji znajduje się w przestrzeni celi – nie dziwi więc, że jest przez nią określany. Ograniczona, ciemna przestrzeń wpływa na emocje narratora, sprawiając, że musi on prowadzić rozpaczliwą walkę z samym sobą. Dręczą go poczucie bezsilności, strach przed nieznanym, obrazy podsuwane przez silnie rozbudzoną wyobraźnię. Jest on więc więźniem nie tylko w sensie dosłownym – również jego umysł zostaje uwikłany w sytuację ograniczenia wolności i wyrafinowane tortury, z jakimi przychodzi mu się mierzyć. Przestrzeń wpływa na emocje i myśli bohatera, zarówno z powodu niewystarczającej liczby bodźców, jakich mu dostarcza w początkowych fazach opowiadania, jak i ze względu na jej niezaprzeczalną wrogość i powodowane przez nią stale towarzyszące mu poczucie zagrożenia, od którego nie może się uwolnić. Bierna obserwacja ruchów wahadła, trzymanego przez wizerunek Czasu, pozwala na interpretację opowiadania Poeego w kontekście ludzkiej egzystencji. Jak trafnie zauważa Studniarz: „Wyrok Świętej Inkwizycji jest nieodwołalny, podobnie jak nieuchronna jest śmierć, tutaj obrazowo ukazana przez osuwające się wahadło z zabójczym ostrzem”⁶⁴.

Jednak narratorowi udaje się ująć z życiem. Swoje ocalenie zawdzięcza on nie tylko armii francuskiej, będącej niczym Opatrzność, która ratuje człowieka od jego losu⁶⁵ – dużą rolę w uwolnieniu odegrał sam bohater. Gdyby nie jego nieustanna walka o przetrwanie, wkraczający do miasta Francuzi mogliby spóźnić się z odsieczą. Jego zdolność racjonalnego myślenia, nawet w sytuacji ostatecznej, wpływa jednak nie tylko na samą akcję. Określony sposób patrzenia na świat, wiedza i doświadczenie kształtują obraz przestrzeni, a ten, zawierając w sobie informację implikowaną, pozwala odbiorcy na poznanie tożsamości bohatera opowiadania. Przed czytelnikiem maluje się więc skomplikowana całość. Obraz przestrzeni niewątpliwie zmieniłby się, gdyby w miejsce światłego narratora-matematyka pojawił się prosty człowiek z ludu lub ktoś, kto nie podjąłby walki o zachowanie zdrowego

⁶³ M. Aguirre, *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism*, s. 113.

⁶⁴ S. Studniarz, *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poeego*, s. 124.

⁶⁵ Tamże, s. 125.

rozsądku. Wydaje się więc oczywiste, że relacje między narratorem a przestrzenią przypominają naczynia połączone – doświadczenie narratora kształtuje opis celi, a sytuacja uwięzienia wpływa na jego psychikę i odczuwane emocje. Z wnikliwej analizy opowiadania *Studnia i wahadło* wypływa więc wniosek, że:

przestrzeń jest czymś więcej niż obojętnym, fizycznym tłem dla artystycznych i literackich „zdarzeń”. Jest tak zarówno wtedy, gdy jest ona „zawłaszczana” przez podmiot, który narzuca jej swoje kategorie, jak i wtedy, gdy podmiot ten ma wrażenie, że jest przez nią kształtowany. W obu przypadkach przestrzeń jawi się jako swoista superstruktura, stanowiąca podstawę relacji zachodzących pomiędzy światem rzeczy a twórczą świadomością⁶⁶.

Relacje te okazują się w opowiadaniu Poego ściśle ze sobą powiązane. Przestrzeń i doświadczenie istnieją nierozdzielnie obok i wobec siebie. Silne stany emocjonalne i walka z samym sobą wpływają nie tylko na sposób, w jaki narrator postrzega przestrzeń, ale i jak komunikuje ją czytelnikowi. Niezwykle plastyczne opisy przestrzeni sprawiają, że odbiorca niemal współodczuwa stany, jakie towarzyszą narratorowi. Te z kolei wynikają nie tylko z działań Inkwizycji, ale są również skutkiem jego rozbudowanego życia wewnętrznego i imaginacji. Silne emocje więźnia, zamknięta przestrzeń i pierwszoosobowa narracja tworzą więc niezwykle złożoną konstelację, pozwalając poznać tak wydarzenia, jak i samego więźnia.

Bibliografia

- Aguirre Manuel (1990), *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism*, Manchester: Manchester University Press.
- Ballengee Jennifer (2008), *Torture, Modern Experience, and Beauty in Poe's "The Pit and the Pendulum"*, „Modern Language Studies” 2008, Vol. 38, No. 1, s. 26–43.
- Bal Mieke (2012), *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. zbiorowe pod red. E. Kraskowskiej i E. Rajewskiej, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Cascella Marco (2016), *Taphophobia and 'life preserving coffins' in the nineteenth century*, „History of Psychiatry”, Vol. 27, No. 3, s. 345–349.
- Engel Leonard W. (1983), *Psychological crisis and enclosure in Edgar Allan Poe's "The Pit and the Pendulum"*, „CEA Critic” 1983, Vol. 45, No. 3/4, s. 28–31.

⁶⁶ S. Jasionowicz, *Doświadczenie przestrzeni*, w: *Obrazy świata, przestrzenie dzieła. Literatura–sztuki plastyczne*, red. S. Jasionowicz, Kraków 2016, s. 6.

- Fisher Benjamin (2008), *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Grassian Stuart (2006), *Psychiatric Effects of Solitary Confinement*, „Washington University Journal of Law and Policy”, Vol. 22, s. 327–383.
- Hammond Alexander (2008), *Subverting Interpretation: Poe's Geometry in "The Pit and the Pendulum"*, „The Edgar Allan Poe Review” 2008, Vol. 9, No. 2, s. 5–16.
- Jasionowicz Stanisław (2016), *Doświadczenie przestrzeni*, w: *Obrazy świata, przestrzenie dzieła. Literatura–sztuki plastyczne*, red. S. Jasionowicz, Kraków: Imaginarium, s. 5–11.
- Kasperski Edward (2009), *Edgar Allan Poe. Tożsamość i konteksty. Wprowadzenie do lektury*, „Tekstualia” 2009, nr 1, s. 15–34.
- Kasperski Edward, Nalewajk Żaneta [red.] (2010), *Edgar Allan Poe niedoceniony nowator*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Kavanaugh Aaron, Moe Travis (2005), *The Pit and The Pendulum*, <https://mse.redwoods.edu/darnold/math55/DEproj/sp05/atrav/ThePitandThePendulum.pdf> [dostęp 08.05.2021].
- Lawes Rochie (1983), *The Dimensions of Terror: Mathematical Imagery in "The Pit and the Pendulum"*, „Poe Studies” 1983, Vol. 16, No. 1, s. 5–7.
- Lewis Matthew (1998), *Mnich: romans*, przeł. Z. Sinko, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Lundquist James (1969), *The Moral of Averted Descent: The Failure of Sanity in "The Pit and the Pendulum"*, „Poe Newsletter”, Vol. 2, No. 2, s. 25–26.
- Okopień-Sławińska Aleksandra (1987), *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: *Problemy teorii literatury. Seria 1. Prace z lat 1947–1964*, wyb. H. Markiewicz, Wrocław: Ossolineum, s. 29–43.
- Poe Edgar Allan, *Studnia i wahadło*, przeł. B. Leśmian, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/studnia-i-wahadlo.pdf> [dostęp 08.05.2021].
- Poe Edgar Allan (1956), *Przedwczesny pogrzeb*, w: *E.A. Poe, Opowiadania*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa: Czytelnik.
- Poe Edgar Allan, *Zagłada domu Usherów*, przeł. B. Leśmian, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/zaglada-domu-usherow.pdf> [dostęp 25.04.2022].
- Rimmon-Kennan Shlomith (2002), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London–New York: Routledge.
- Rybicka Elżbieta (2008), *Od poetyki przestrzeni do poetyki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie”, nr 4, s. 21–38.
- Rybicka Elżbieta (2011), *Geografia, literatura, wyobraźnia: w stronę wspólnego słownika*, „Tematy z Szewskiej”, nr 1 (5), s. 41–45.
- Rybicka Elżbieta (2012), *Literatura, geografia: wspólne terytoria*, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, s. 11–25.
- Rybicka Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.
- Sadza Agata (2013), „Narratologia” Mieke Bal, „Przekładaniec”, nr 27, 238–245.
- Shu-Ting Kao Justine (2017), *Poe's Dissection of the Mind in The Pit and the Pendulum*, *Journal of Applied Cultural Studies*, Vol. 3, s. 51–70.

- Studniarz Sławomir (2008), *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poe*, Toruń: Wydawnictwo „Adam Marszałek”.
- The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe* (2002), red. K. Hayes, Cambridge: Cambridge University Press.
- Toikkanen Jarkko (2021), *At the Cutting Edge: Touch Images in Edgar Allan Poe's "The Pit and the Pendulum"*, „Connotations: A Journal for Critical Debate”, Vol. 30, s. 1–23.
- Tuan Yi-Fu (1987), *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Zimmerman Brett (2005), *Edgar Allan Poe: Rhetoric and Style*, Montreal: McGill Queen's University Press.

The Construction of Space and Its Role in Creating the Subject of the Short Story *The Pit and the Pendulum* by Edgar Allan Poe

Abstract

The article aims to show the relationship between the construction of space in Edgar Allan Poe's *The Pit and the Pendulum* and the creation of the story's protagonist – a prisoner of the Spanish Inquisition who suffers elaborate torture. Relying on geopoetics and the concept of focalization as understood by Mieke Bal and Shlomith Rimmon-Kennan, the author analyzes the impact of space on the senses and emotions of the subject in a situation of sensory deprivation. She also addresses various themes, important in Poe's work and evident in the story, such as teraphobia, gothicism and the ideas of Enlightenment. In the course of the analysis, she argues that the way the prisoner experiences and describes the space of the prison cell becomes the focal point for the construction of the literary subject in this short story.

Keywords: literary space, senses, enclosure, experience, emotions