

Potworowski i Poe zanurzeni w świecie umysłu

Aneta Grodecka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Groteska staje się wyrazem najtragiczniejszego przedsięwzięcia intelektualnego: próbą usamodzielnienia się umysłu, uwolnienia się równocześnie od życia i od Boga¹.

Prace Tadeusza Piotra Potworowskiego dedykowane Edgarowi Allanowi Poeemu to teka ośmiu litografii utrzymanych w czerni, biele i szarościach, nad którymi artysta pracował w pałacu Mańkowskich w Rudkach, gdzie mieszkał wraz z żoną Magdaleną – córką właścicieli majątku – i synem Janem w latach 1932–1935. Miejsce znalazło odzwierciedlenie w formie prac: w grafikach dostrzeżemy ślady klimatycznych salonów i ich architektonicznych zdobień. Chodzi o nieistniejący już pałac, zbudowany ok. r. 1800 według projektu Hilarego Szpilowskiego, w stylu klasycystycznym, zdobiony od frontu portykiem z czterema kolumnami, posiadający specyficzną atmosferę, którą współtworzyły również dworski park pełen okazałych, pomnikowych drzew i niezwykła brama wjazdowa z doryckimi kolumnami. Do pałacu przybywali zaprzyjaźnieni z malarzem artyści, chwaliący miejsce jako znakomite do pracy². Potworowski w czasie pobytu w Rudkach malował obrazy o żywych barwach: pejzaże, portrety, sceny rodzajowe, martwe natury, na których tle czarnobiałe litografie stanowią wyjątek od artystycznej reguły. Już na poziomie pierwszego oglądu fascynują, przyciągają uwagę różnorodnością tematyczną i specyficznym klimatem³, jaki zdaje się syntetyzować wrażenia wyniesione z lektury opowiadań Poego; potwierdzają, że Potworowskiego pociągał tajemniczy, hipnotyzujący świat przedstawiony opowieści, pełen ważnych dla niego odniesień⁴.

1. P. Potworowski, *Eureka*, 1934, litografia, 25,4 × 34,5 cm. Fot. za: 8 litografij T. Potworowskiego poświęconych Edgarowi Poe, Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T. P. Potworowskiego w Kępnie, ryc. 8



1 J. Ulatowski, [w:] 8 litografij T. Potworowskiego poświęconych Edgarowi Poe, 1934, zbiory Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T. P. Potworowskiego w Kępnie. Teka zawiera stronę tytułową z popiersiem pisarza, dwie karty wstępu ze spisem prac i tekstem Jana Ulatowskiego oraz osiem ilustracji: *Nieporównana przygoda niejakiego Hansa Pfaahla*, *System doktora Smoły i profesora Pierza*, *Awantury Artura Gordona Pyma*, *Zabójstwo przy rue Morgue*, *Nie zakładaj się nigdy z diabłem o swą głowę*, *Żabi skoczek*, *Bon–Bon*, *Eureka*.

² W korespondencji malarza brakuje uwag na temat litografii poświęconych Poeemu – zob. *Listy Tadeusza Piotra Potworowskiego i Seweryna Boraczoka do Hanny Rudzkiej Cybisowej i Jana Cybisa*, oprac. J. Dużyk, „*Twórczość*” 1997, nr 1.

³ Grafiki Potworowskiego znalazły komentarz w postaci hasła w słowniku



2. A. S. Procajłowicz, okładka, [w:] E. A. Poe, *Groteski*, przeł., oprac. S. Wyrzykowski, Warszawa 1924



w: M. Haake, A. Salamon, *Poza grupą, poza manifestem. Grafika polska dwudziestolecia międzywojennego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Poznań 2005.

⁴ Dialog artystów europejskich z pisarzem rekonstruowała K. Kulpińska – zob. *Nowy wymiar mrocznej baśni. Groza oswojona – groza spotęgowana w plastycznej interpretacji utworów Edgara Alana Poe*, „Ex Nihilo” 2011, nr 1.

⁵ Litografie zostały zaprezentowane na pośmiertnej wystawie w Bath Academy of Art (1962), ostatnio zaś na ekspozycji „Wielość w jedności. Litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku” w Muzeum Okręgowym im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy (2015); znajdują się w zbiorach MNP, MNW oraz Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T. P. Potworowskiego w Kępnie.

⁶ W. Okoń, *Ilustracja literacka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka [et al.], wyd. 2, Wrocław 1995, s. 416.

⁷ Zob. J. Dunin, *Zdobnictwo wewnątrz książki*, [w:] *idem, Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX–XX wieku*, oprac., wstęp, pod. do druku J. Ladorucki, Łódź 2018.

⁸ W niemieckiej tradycji wydawniczej opowiadania Poego ukazywały się w latach 1910–1924, ilustrowane rysunkami piórkiem Alfreda Kubina.

Gdy sięgnąć głębiej i przeanalizować wybory lekturowe malarza, dostępne stają się wnioski o poszukiwaniach światopoglądowych i jego zainteresowaniach dotyczących umysłu. Docieramy w ten sposób do początków kształtowania się warsztatu Potworowskiego, mamy szansę zrekonstruować mentalną podstawę jego manieri artystycznej, której etymologia wiedzie właśnie ku młodzieńczym litografiom⁵.

Wstępne rekonstrukcje

Potworowski, podejmując się transpozycji plastycznej wybranych opowieści Poego, wpisywał się w tradycję polskiej ilustracji książki literackiej, która w okresie międzywojennym przyjmowała wiele różnych odmian, zarówno awangardowych, jak i tradycyjnych:

Popularnością wśród ilustratorów cieszyły się zarówno dzieła wchodzące w skład kanonu klasycznej literatury polskiej i światowej, jak i utwory współczesne, których niejednokrotnie bibliofilskie wydania nawiązywały do modernistycznej tradycji pięknej książki⁶.

Czytelnicy klasyki poszukiwali luksusowych wydań zaopatrzonych w wytworne ilustracje na odrębnych wkładkach oraz tek rycin z cyklami ilustracji. Poza zestawem chwalebnych przykładów edytorskich rozciągał się rozległy obszar, gdzie praktykowano zwyczaj publikacji prozy beletrystycznej bez ilustracji zdobiących wnętrze książki, czemu nie podlegały jedynie literatura dziecięca i literatura faktu⁷. Egzemplifikacją tego zwyczaju może być wydanie opowiadań Poego w oficynie „Biblioteka Polska” [fig. 2] – ważnych dla Potworowskiego, zebranych w tomie zatytułowanym *Groteski* – które (poza okładką Antoniego Procajłowicza) pozbawione jest walorów plastycznych, a dominują tu niechlujny druk i zgrzebny papier⁸.

Wybierając litograficzną formę ilustracji Poego, Potworowski wpisał się w ciąg specyficznych prac graficznych. Podobną technikę stosował wcześniej m.in. Édouard Manet w cyklu ilustracji do poematu *Kruk* (1875), jednak były to litografie, w których dominują plamy akwarelowe i estetyka skrót. Potworowski dążył do innego efektu: stosując kredkę litograficzną, imitował rysunek piórkiem. Równie wyraźną siatkę linii, które wypełniają przestrzeń grafiki, odnajdziemy w pracach Odilona Redona, znanego w Europie jako autor niezwykłych plastycznych transpozycji dzieł Poego. W 1882 r. zaprezentował sześciotablicowy album *Á Edgar Poe* poświęcony utworom amerykańskiego artysty, wcześniej zadziwił świat, odsłaniając potencjał litografii w portfolio *Dans le Rêve* (1879)⁹. Poszerzył w ten sposób możliwości, jakie dawały rysunek węglem i akwaforta, pogłębił czerń przedstawień, a jego prace zaczęły przypominać smutne i tajemnicze koszmary sennie. W dziełach Potworowskiego odnajdziemy podobny klimat i stopień nasycenia czernią.

Łączą artystów również konwencja groteskowa i powinowactwa z surrealizmem. Na jednej z kart teki malarz zaprezentował wywód – albo raczej manifest – Jana Ulatowskiego o grotesce, która pozwala rozwiązać wiele dylematów estetycznych i egzystencjalnych oraz, zgodnie z syntezą przeciwieństw, splata pierwiastki apolliniński i dionizyjski, ducha i materię, zapewniając artyście poczucie wolności. Jako forma stanowiąca odzwierciedlenie „twórczej funkcji umysłu”¹⁰, pozwala uwolnić go jednocześnie od rzeczywistości i od Boga. Na łączenie przeciwieństw w grotesce wskazywał również Tomasz Gryglewicz. Wyodrębniając odmiany przekształceń kreatywnych: hybrydację (fantastyka) i groteskową deformację (satyra), zauważył, że w różny sposób kształtują one funkcję emotywną obrazu, stąd „istotą groteski, różniącą ją od czystej fantastyki i czystej satyry, jest łączenie śmiechu i lęku, błazeństwa i powagi, komizmu i tragizmu, radości i smutku w jednym przedstawieniu”¹¹. Sam Poe sceptycznie traktował groteskę, utożsamiał ją bowiem z niemiecką okropnością, budzącą grozę, i wypierał się jej w swoich opowiadaniach. Nie przeszkodziło to jednak uznaniu go za mistrza w operowaniu podobną strategią¹², a następnie wpisaniu do panteonu twórców aprobowanych przez surrealistów.

Grafiki Potworowskiego, gdy odnieść je do różnych koncepcji ilustracji, sytuują się na pograniczu formy opowiadającej, objaśniającej elementy fabuły (na stronie spisu prac Potworowski przywołuje tytuły opowiadań i cytuje z nich konkretne zdania¹³, wskazując epizody, do których odnosi się w obrazie), oraz ilustracji ekspresywnej, polegającej na tworzeniu nastroju współgrającego z atmosferą tekstu. Ze względu na to, że śledzimy powinowactwa pomiędzy sztuką a literaturą, interesujący będzie dla nas rezonans pomiędzy konkretyzacją a różnymi wariantami przekładu intersemiotycznego¹⁴, skupimy jednak szczególną uwagę na odkryciach w sferze umysłu, tak istotnych w świecie Poego.

Umysł i jego zdolności

Litografia przywołująca opowiadanie *Zabójstwo przy rue Morgue* [fig. 3] przedstawia scenę w pokoju, dwóch mężczyzn siedzących przy stole oświetlonym blaskiem świecy, pogrążonych w rozmowie, w specyficznej relacji sugerowanej przez grę spojrzeń. Mężczyzna ukazany z profilu jest postacią dominującą, drugi – to jego słuchacz i towarzysz. Rycina oddaje moment uwieczniony przez Poego, gdy dwóch miłośników rzadkich książek: jeden obdarzony świeżą wyobraźnią i utalentowany pod względem myślenia analitycznego, oraz drugi – podążający tropem jego myśli, z powodu umiłowania nocy sztucznie wywołują jej obecność:

Z pierwszym brzaskiem zamykaliśmy szczelnie okiennice naszej starożytnej rudery, po czym zapalaliśmy parę nasyconych wonnościami gromnic,



⁹ Zob. M. Poprzęcka, „Malować tylko to, czego się nigdy nie widziało”, [w:] *eadem*, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka: od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008.

¹⁰ J. Ulatowski, wypowiedź w: *8 litografij...*

¹¹ T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków-Wrocław 1984, s. 168.

¹² Zob. Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł., wstęp, przypisy A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 101.

¹³ Malarz korzystał z tłumaczeń Stanisława Wyrzykowskiego. Pięć spośród zilustrowanych opowieści zawiera tom E. A. Poeo *Groteski* (wyb., przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1924), poza nim sytuują się fabuły: kryminalna *Zabójstwo przy rue Morgue* i podróznicza *Awantury Artura Gordona Pyma*, a także esej *Eureka*. Źródła lekturowe Potworowskiego są dziś niemożliwe do ustalenia, zachowała się jedynie niewielka część jego księgozbioru.

¹⁴ Zob. E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, „Nurt” 1968, nr 8.



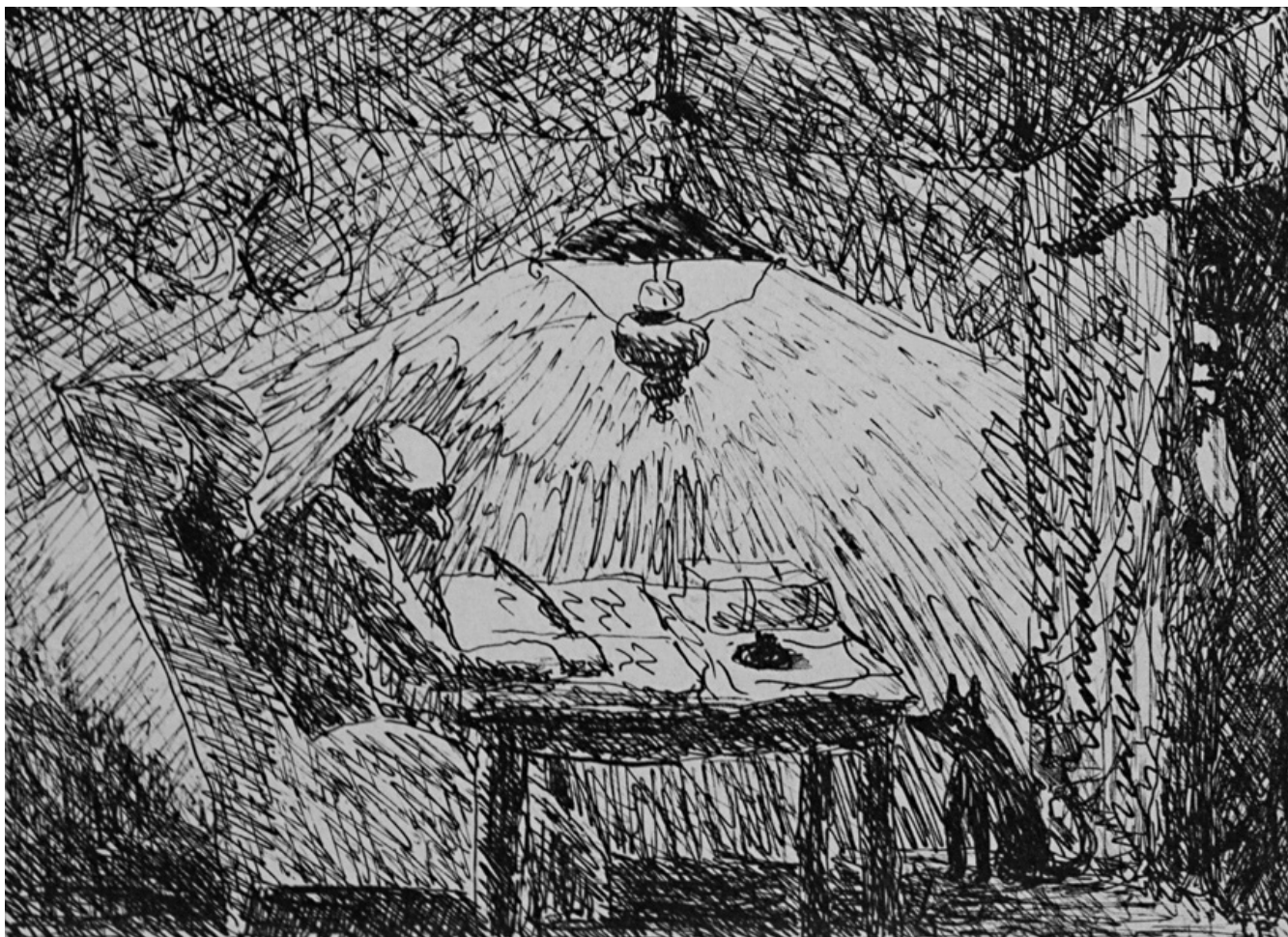
3. P. Potworowski, *Zabójstwo przy rue Morgue*, 1934, litografia, 28,1 × 21,5 cm. Fot. za: 8 litografij T. Potworowskiego poświęconych Edgarowi Poe, Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T. P. Potworowskiego w Kępnie, ryc. 4



¹⁵ E. A. Poe, *Zabójstwo przy rue Morgue*, przeł. S. Wyrzykowski, [w:] *idem*, *Opowieści niesamowite*, wyb. A. Bejska, il. J. Gaj, wyd. 3, Kraków-Wrocław 1984, s. 152-153. Pogrubieniem zaznaczam fragmenty podane przez malarza w spisie grafik.

jarzących się ogromnie nikłą i bladawą poświatą. Zagłębialiśmy się przy tym świetle w marzeniach, czytając, pisząc lub rozmawiając aż do chwili, kiedy zegar zwiastował nam nastanie rzeczywistej ciemności. Wziąwszy się wzajem pod ramię, zaprzepaszczaliśmy się wtedy w gmatwaninie ulic, snuliśmy dalej wątek naszych dziennych rozmów i wałęsaliśmy się do późnej nocy, szukając w igraszce światła i cieni ludnego miasta tej nieskończoności i pobudzeń umysłowych, których doznać można jedynie przez spokojną obserwację¹⁵.

Potworowski pomija w plastycznej transpozycji całą dramatyczną i krwawą akcję opowiadania, gdy dominujący myśliciel w analityczny sposób wyjaśnia przyczyny makabrycznego zabójstwa dwóch kobiet zmasakrowanych przez potężnego orangutana. Artysta znajduje porozumienie z bohaterami, którzy zamieszkali w zaniedbanym domu na odludnych obrzeżach miasta, urządzonym



4. P. Potworowski, *Bon-Bon*, 1934, litografia, 24,6 × 18,8 cm. Fot. za: 8 litografij T. Potworowskiego poświęconych Edgarowi Poe, Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T. P. Potworowskiego w Kępnie, ryc. 7

w „stylu fantastycznej melancholii współczesnych naszych upodobań”¹⁶, co budzi skojarzenia z siedzibą rodową w Rudkach. Interesuje go człowiek nocą szukający pobudzenia dla swoich władz umysłowych; ciekawia go zdolności jego umysłu, jakie – według opowieści Poego – pozwalają rozkładać zjawiska złożone, ale nie polegają na kalkulacji czy bystrości rozumu. Bohaterowi ukazanemu z profilu nadaje malarz własne rysy, postać reprezentuje bowiem pewien stopień swobody refleksji, który imponuje Potworowskiemu, a który Poe definiował w specyficzny sposób, uznając, że zbyt wyęzione skupienie myśli mąci ich jasność, że nadmiar intelektu może blokować nasze rozumienie rzeczywistości.

W litografii odnoszącej się do opowiadania *Bon-Bon* [fig. 4]¹⁷ Potworowski ponownie kreuje scenę rozgrywającą się w ciemnym pomieszczeniu, którego centrum oświetla lampa wisząca na łańcuchu. Artysta ukazuje mężczyznę siedzącego w fotelu przy stole z papiera-



¹⁶ *Ibidem*, s. 152.

¹⁷ Tytuł grafiki mylnie jest podawany w słownikach jako *Bon ton*.



¹⁸ E. A. Poe, *BonBon*, [w:] *idem*, *Groteski...*, s. 115–116.

¹⁹ Temat spotkania żarłoka z diabłem powrócił po 10 latach w autorskim opowiadaniu P. Potworowskiego *Klub Obserwatorów* („Nowa Polska” 1944, z. 11), gdzie przy jednym stole zasiadają Gargantua i Mefisto, którego wyróżniają okrągłe ciemne okulary.

²⁰ E. A. Poe, *Bon–Bon...*, s. 110.

²¹ *Idem*, *Eureka. A Prose Poem*, <https://xroads.virginia.edu/~Hyper/POE/eureka.html> (data dostępu: 31.12. 2022). W innym tłumaczeniu (*idem*, *Eureka. Poemat prozą. Część pierwsza. 1848*, przeł. M. Polak-Chlabicz, „Tekstualia” 2019, nr 4, s. 202): „Przeto moja główna koncepcja jest taka: w Pierwotnej Jedności Pierwszej Rzeczy leży Druga Przyczyna Wszechrzeczy wraz z Załączkiem Nieuniknionego Unicestwienia ich obu”.

mi, wybierając moment, gdy ten notuje coś gęsim piórem i nie zauważa postaci czyhającej przy drzwiach. To ilustracja sceny wykreowanej przez Poe’go jako spotkanie „metafizyka” z diabłem, gdy bohater opowieści:

Dokonawszy badania, z którego zapewne sam nie zdawał sobie dokładnie sprawy, **przysunął do swego fotelu mały stolik, zawalony książkami i papierami, i pogrążył się wnet w pracy nad obszernym rękopisem**, który zamierzał nazajutrz oddać do druku¹⁸.

Grafika przedstawia sytuację w sposób dość schematyczny, malarz pomija w wizualizacji szczegóły wyglądu bohaterów, w jego transpozycji restaurator w czapce z flaneli i kaftanie jest łysym jęgomosiem, którego wyróżniają jedynie ciemne okulary¹⁹ i wydatny nos. Istnieją przesłanki, by ten ostatni detal uznać za akcent karykaturalny – nos może oddawać skłonność do nadużywania alkoholu, gdyż zgodnie z wykładnią pisarską:

niewielu jest ludzi odznaczających się niezwykłą głębią, którzy by nie posiadali skłonności do butelki. Czy ta skłonność jest bodźcem, czy też raczej ważkim dowodem owej głębi – to niełatwo powiedzieć²⁰.

Poe stworzył postać Pierre’a Bon-Bon (‘cukierek’), restauratora i filozofa, wykorzystując wiele inspiracji. Jego bohater łączył uzdolnienia żołądka i intelektu; zdradzając zarazem upodobanie do obżarstwa i alkoholu, stanowił karykaturę wyśmiewanych przez pisarza ideałów kalokagatii – starożytnych, którzy za pomocą jednego słowa opisywali zarówno umysł, jak i przeponę brzuszna. Rycina Potworowskiego pomija te aspekty opowieści, obrazuje męczyznę zajętego studiowaniem książek, który – zgodnie z tradycją faustyczną – przywołuje zło czające się w progu. Malarzowi nie chodzi wszakże o gloryfikację romantycznego kanonu, raczej o dyskusję z dawną, staroświecką metafizyką.

W rycinie *Eureka* [fig. 1] artysta przywołuje rozprawę Poe’go, wedle której siła wyobraźni ma zapewniać umysłowi dostęp do praw wszechświata. W opisie litografii autor cytuje jedno ze zdań wprowadzenia:

W pierwotnej jedności najwyższej istoty zawarta jest przyczyna wszystkich istot następných jako też zarodek ich nieuniknionej zagłady [*In the Original Unity of the First Thing lies the Secondary Cause of All Things, with the Germ of their Inevitable Annihilation*]²¹.

Zgodnie z powyższym mottem Potworowski umieszcza w centrum grafiki Boską Istotę, usytuowaną na odrębnej planecie, wokół której rozciągają się gwiazdy. W transpozycji plastycznej uwzględnia również inne aspekty kosmogonii Poe’go: jasne i czarne słońca roz-

mieszczono w planie wszechświata oraz ślad cienia rzuconego przez centralną postać. Tu niezbędne jest krótkie wyjaśnienie dotyczące rozprawy Poego. Tekstowi *Eureka* towarzyszą dwie ważne dedykacje. Jedna: „tym, co uwierzyli w sny jako jedyną rzeczywistość”, oznaczała wypowiedzenie wojny amerykańskiemu konsumpcjonizmowi; druga: „z najgłębszym szacunkiem dzieło to dedykowane jest Alexandrowi von Humboldtowi” – była głosem pisarza w dyskusji o kształcie wszechświata. Poe, nawiązując do wydanego w jego czasach *Kosmosu* Humboldta, zerwał – podobnie jak adresat jego dedykacji – z wizją świata będącego sumą części, posiadającego statyczny, nieskończony charakter, na rzecz obrazu dynamicznego, podlegającego zasadom ewolucji²². W eseju Poego zobrazowany jest „Wszechświat Gwiazd”, wypełniony mgławicami, spowalniany przez eter, spętany siłami przyciągania, elektryczności, którego rozmiary są wyzywaniem dla ludzkiej wyobraźni. To, co nazywamy wszechświatem, jest jedynie ekspansywnym istnieniem *Divine Being* (Boskiej Istoty) i *Concentrated Self* (Skoncentrowanej Jaźni). Jego powstanie oznacza moment, gdy pierwotna cząstka rozszerzyła się, rozproszyła w pojedyncze, wirujące atomy, jego koniec nastąpi, gdy cząstki połączą się w kształt zdumiewającej kuli²³.

„Czarne słońca” w transpozycji Potworowskiego oznaczają odniesienie plastyczne do uwag Poego o tym, że nasz ogląd wszechświata zdominowany jest przez czas, że światło dociera do naszej planety z opóźnieniem, że obserwujemy wprawdzie „świecące słońca”, jednak ich żywot pozostaje krótki i najczęściej nie ujawniają one nam nawet skrawka swego „rozżarzonego wnętrza”²⁴. Inny aspekt światopoglądu amerykańskiego poety uwzględniony w rycinie Potworowskiego – możliwość istnienia światów równoległych – wydaje się równie istotny. Na litografii centralna postać rzuca cień, co sugeruje, że we wszechświecie znajdują się również inne centra, że mamy prawo wyobrazić sobie podobne wszechświaty i sukcesję gwiazd²⁵. Według wykładni pisarza wizje kosmosu zależeć miały jedynie od „wytrzymałości naszej wyobraźni”, intuicji, która pozwala artyście znajdować „nierówności – takie osobliwości – takie wypukłości ponad płaszczyzną zwyczajności”²⁶. Zastanawiające jest, czy Potworowski poprzestał na intuicyjnych rozpoznaniach Poego, czy też dopełnił lekturę *Eureki* o ważne w jego czasach odkrycia kosmogoniczne. Przypomnijmy, że teoria Wielkiego Wybuchu nabrała kształtów na początku XX w. za sprawą belgijskiego fizyka i duchownego Georges’a Lemaître’a, ale w grę wchodzi również koncepcja Alberta Einsteina (1915) i odkrycia Edwina Hubble’a (1923–1924), który za pomocą teleskopu ustalił, że zaobserwowane wcześniej gwiazdne mgławice nie tylko znajdują się w obrębie naszej galaktyki, ale stanowią również odrębne twory poza Drogą Mleczną. Wydaje się, że wizualizacja plastyczna wszechświata zaproponowana przez Potworowskiego sytuuje się jednak blisko literackiego pierwotekstu, że malarz, podobnie jak prozaik, uznawał ingerencję Boskiej Istoty w porządek wszechświata, trudno więc po-



²² Zob. A. Wulf, *Człowiek, który zrozumiał naturę. Nowy świat Alexandra von Humboldta*, przeł. K. Bażyńska-Chojnacka, P. Chojnacki, Poznań 2017.

²³ Zob. E. A. Poe, *Eureka...*: „That the stellar bodies would finally be merged in one that, at last, all would be drawn into the substance of one stupendous central orb already existing is an idea which, for some time past, seems, vaguely and indeterminate, to have held possession of the fancy of mankind”.

²⁴ Zob. *ibidem*: „And yet again: may we not at least in certain cases account for the sudden appearances of suns where none had been previously suspected, by the hypothesis that, having rolled with encrusted surfaces throughout the few thousand years of our astronomical history, each of these suns, in whirling off a new secondary, has at length been enabled to display the glories of its still incandescent interior?”.

²⁵ Zob. *ibidem*: „Have we any right to infer let us say, rather, to imagine an interminable succession of the »clusters of clusters«, or of »Universes« more or less similar?”.

²⁶ Zob. *ibidem*: „such roughnesses, such peculiarities, such protuberances above the plane of the ordinary”. Tę zasadę Poe przywoływał wcześniej w opowiadaniu *Zabójstwo przy rue Morgue*.



szukiwać w jego rycinie analogicznego nasycenia poczuciem nicości jak we współczesnych hipotezach²⁷. W ramach dawnej kosmogonii – i na jej ilustracji – umysł nie wykraczał jeszcze w sferę metafizycznej pustki.

Deprawacje umysłu

Litografie Potworowskiego odnoszą się również do opowiadań, w których groteska łączy się z makabrycznością oraz niesamowitością. W utworach takich spotkamy specyficzne i krwawe wizualizacje śmierci, odbiegające od tych praktykowanych przez Poego w wierszach: na moście spada odcięta głowa, zawieszona w powietrzu postaci ulegają spaleni żywcem. Są to także fabuły łamiące tradycyjne zasady obrazowania i ulegające tendencjom „gotyckiego piękna”, opartego na dziwności kryjącej się w proporcjach. Pisarz kreował w tych tekstach wizje zdradzające powinowactwo z surrealizmem, jak np. w opowiadaniu *Nieporównana przygoda niejakiego Hansa Pfaalla*. Na litografii inspirowanej tym utworem [fig. 5] obserwujemy balon unoszący się w powietrzu, z powłoką o kształcie błazeńskiej czapki i koszem w formie wielkiego kapelusza; na jego obrzeżu przysiadł dziwny ptak.

Wizualizacja przywołuje podróż opisywaną przez Poego w partiach listu amsterdamskiego rzemieślnika, który skonstruował balon, by uciec w ten sposób przed wierzycielami, i leciał w nim wraz z gołębiami i kotem, doświadczając niezwykłych stanów umysłu. Gdy udało mu się pokonać wiele przeciwności, powrócił w przestrzeń nieba Amsterdamu, a mieszkańcy zaobserwowali nad miastem „przedmiot niezwykły, nieokreślony, acz bezsprzecznie materialny, o tak cudacznym kształcie i tak dziwnie sklecony”; „**O godzinie 6 minut 20 wzniesienie wedle barometru wynosiło 26 400 stóp**, czyli bez mała pięć mil. Widok był niezmierny”²⁸. Poe zadbał o szczegóły: opisał nie tylko olbrzymią błazeńską czapkę, ale także zwisający kutas, obręcz z drobnymi instrumentami, kapelusz bobrowy opasany czarną wstążką, niskiego pasażera w surducie z błękitnej satyny i chustce jedwabnej związanej fantazyjnie pod szyją, którego wygląd zdradzał podobieństwo z ptakiem (mężczyzna miał haczykowaty, długi i zaczerwieniony nos). Trudno orzec, dlaczego mieszkańcy Amsterdamu ulegli podobnej zbiorowej halucynacji, dlaczego widzieli to, co widzieli; uzasadnienie istoty wizji kryło się w przeżyciach bohatera – kłamcy i oszusta, popadającego na wysokościach w różne niebezpieczne stany umysłu.

Potworowski, kreując ilustrację, odesłał widza do przestrzeni kultury. Balon powietrzny niósł w jego czasach różne konotacje²⁹, uchodził za ikonę postępu technicznego, budził skojarzenia ze swobodą tworzenia i śmiałością ambicji poznawczych, a za sprawą powieści Jules’a Verne’a z 1863 r. *Pięć tygodni w balonie* zyskał też inne sensy

5. P. Potworowski, *Nieporównana przygoda niejakiego Hansa Pfaalla*, 1934, litografia, 21,3 × 28,2 cm. Fot. za: 8 litografij T. Potworowskiego poświęconych Edgarowi Poe, Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T. P. Potworowskiego w Kępnie, ryc. 1



²⁷ Edwin Hubble odkrył, że – zgodnie z teorią Wielkiego Załamania – wszechświat rozszerza się w coraz szybszym tempie, w związku z czym niemożliwy będzie powrót do pierwotnego stanu skupienia, stąd najbardziej prawdopodobnym scenariuszem jest całkowity rozpad kosmosu i wyjście poza kategorie czasoprzestrzeni. Gdy Stephen Hawking pisał o wielości światów, wyobrażał je sobie jako bąble powstające w garnku z gotującą się wodą, uznając, że nasz wszechświat jest jednym z takich bąbli, a światy nie mają przyczyny i giną bez żadnych skutków w nicości, czyli nie podlegają zasadom rozszerzania się i skupiania.

²⁸ E. A. Poe, *Nieporównana przygoda niejakiego Hansa Pfaalla*, [w:] *idem*, *Groteski...*, s. 202.

²⁹ O. Redon w 1882 r. wykonał litografię *Oko jak dziwny balon unoszące się ku nieskończoności* (o wymiarach 19,6 × 25,9 cm). Sygnowane kopie są częścią kolekcji Museum of Modern Art w Nowym Jorku; jedna z litografii znajduje się także w kolekcji Muzeum Sztuki w Los Angeles.

6. P. Potworowski, *Nie zakładaj się nigdy z diabłem o swą głowę*, 1934, litografia, 24,9 × 31,9 cm. Fot. za: *8 litografij T. Potworowskiego poświęconych Edgarowi Poe*, Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T. P. Potworowskiego w Kępnie, ryc. 5

symboliczne, przywoływał chłodny dystans obserwatora w swobodnej eksploracji świata. Później, za przyczyną litografii Redona *Oko jak dziwny balon...* z 1882 r., stał się znakiem innych stanów świadomości, nietypowych skłonności duszy, która pragnie doświadczać nieważkości, niezależnej od ograniczeń przyziemnego ciała. Potworowski pominął wiele szczegółów pisarskiej kreacji, zdecydował się na skrót; ukazał ptasiego podróżnika w surducie i czapce napoleońskiej, samotnie przemierzającego przestrzeń. Baśniowa i malarska immutacja dopełnia literacką wizję o element osobisty, nadaje jej subtelny charakter, daleki od manifestów surrealistów. Nakreślona zostaje w ten sposób „ptasia perspektywa”, w której pierwiastek romantyczny zyskuje poplecznika w osobie stylizatora i organizatora wrażeń.

W specyficzny sposób Potworowski potraktował opowieści z elementem groteskowej makabry. W litografii *Nie zakładaj się nigdy z diabłem o swą głowę* [fig. 6] wiernie odtworzył scenę, która rozgrywa się przy wejściu do kamiennego tunelu nad mostem, w okolicy kołowrotu, gdy jedna z postaci leży martwa, a druga – widoczna na dalszym planie – uchodzi z miejsca zdarzenia, unosząc w dłoniach głowę denata. Narrator opowieści zauważa:

Równocześnie dostrzegłem, iż stary jegomość pokuszył kędyś pośpiesznie, uchwyciwszy i zawinąwszy w swój fartuch coś, co spadło do niego z ciemności arkady, tuż nad kołowrotem³⁰.

Scena przywołuje moment, gdy bohater, Toby Dammit, przegrał zakład z diabłem: nie okazał się wystarczająco sprawny i nie udało mu się przeskoczyć kołowrotu, a ostry metalowy kant odciął mu głowę. Makabryczność wydarzenia miała, według zamysłu Poego, odsłonić miałość filozoficznych poglądów Dammita – nadmierne sympatyzowanie z obozem transcendentalistów³¹. Przesłanie wzmacniał dalszy ciąg zdarzeń: narrator próbował najpierw, za pomocą leczenia homeopatycznego, ożywić zwłoki bohatera, a następnie, po pogrzebie – gdy transcendentaliści nie chcieli ponieść jego kosztów – wykopał ciało z grobu i sprzedał je na żer dla psów. Poe ośmieszał w ten sposób skłonność transcendentalistów do mistycznych uniesień i przeświadczenie, że człowiek jest istotą wolną od zła, świadomą własnych czynów, mającą współudział w boskości i mądrości. Tezy pisarskie uległy transpozycji na litografii: diabeł traci tu postać wytwornego staruszka, nie zawija głowy denata w czarny jedwabny fartuch, lecz niesie ją pod pachą. Malarz opiera scenę na sensualnych doznaniach rzeczywistości, gdy słoneczna pora dnia kłóci się z ciemnością panującą pod arkadami mostu. Operując światłem, autor sygnalizuje w ten sposób kontrast światów realnego i metafizycznego, a jednocześnie, dzięki czarno-białej tonacji, obrazuje równoległość owych światów, ład ukryty w ich dychotomii. Wyrazista groteskowa makabra kryjąca się w fabule Poego zostaje złagodzona i przeniesiona w sferę wewnętrznych doznań³².

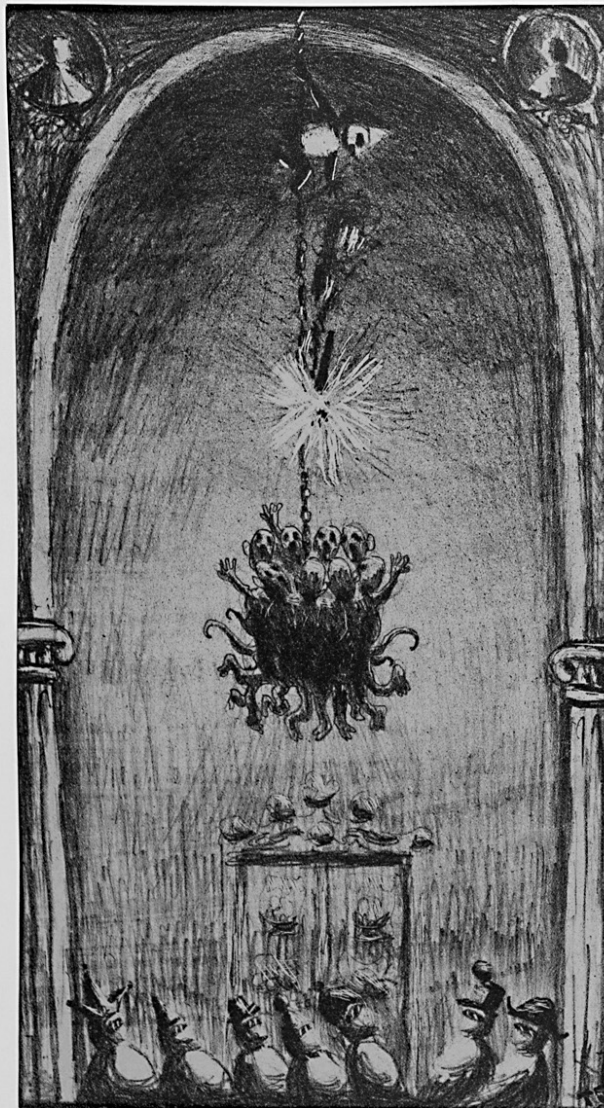


³⁰ E. A. Poe, *Nie zakładaj się nigdy z diabłem o swą głowę*, [w:] *idem*, *Groteski...*, s. 147.

³¹ Zob. *Ż. Nalewajk*, *Makabra i makabreska Poego*. (Recepcja: Baudelaire, Balmont, Leśmian), [w:] *Edgar Allan Poe. Niedoceniony nowator*, red. nauk. E. Kasperski, *eadem*, Wrocław 2010, s. 157.

³² Por. stopień ekspresji sceny w grafice Janusza Jurjewicza w: *Polska ilustracja książkowa*, red. M. Bylina, J. Czerwiński, R. Tomaszewski, Warszawa 1964, s. 49.





Podobny efekt łagodzenia ekspresji obserwujemy w litografii *Żabi skoczek* [fig. 7], gdzie, zgodnie ze wskazówkami pisarza, malarz kreuje wielki kolisty salon, do którego światło wpada „tylko przez jedno okno, umieszczone pośrodku wysokiego sklepienia”, nocą oświetlany przez olbrzymi świecznik zawieszony na łańcuchu. Na tym łańcuchu Potworowski umieszcza osiem zwróconych do siebie sylwetek i postać pajaca, rzucającego w ich kierunku płonąca pochodnię; u dołu – obserwatorów, czyli grupę dworzan w maskach i kapeluszach. Obrazuje w ten sposób scenę, gdy kaleki karzeł, z trudem poruszający się, ale obdarzony niezwykłą siłą ramion, mści się za lata zniewag doznanych na królewskim dworze, dając popis wyjątkowej inteligencji i obłędu³³. Za namową króla król i ministrowie podczas balu maskowego zostają przebrani za orangutany i spętani łańcuchem. Na ilustracji widzimy następujący moment:

wszyscy obecni (nie wyłączając małp) zanosili się po prostu od śmiechu, rozległ się nagle z ust wesołka przeraźliwy świst i **łańcuch poderwał się śpiesznie w górę na jakie trzydzieści stóp, unosząc ze sobą zatrwożone i szamoczące się orangutangi i zawieszając je w przestworzu między oknem kopuły a posadzką**³⁴.

Chwilę później uwięzione osoby zostają podpalone przez mściwego króla i spopielone żywcem. Potworowski porzuca grozę sytuacji i nadaje groteskowej makabresce znamiona estetyczne. Tworzy przedstawienie symetryczne: koliste wnętrza otaczają po bokach architektoniczne kolumny, a wyobrażenia orangutanów ulegają wystylizowaniu, nabierają secesyjnych kształtów.

Zaburzenia umysłu

Malarza zaciekały także fabuły Poego dotyczące zaburzeń umysłu. Pisarz miał okazję zetknąć się z zagadnieniami psychiatrii, gdy poznał lekarza Olivera Wendella Holmesa³⁵ i jego powieści podejmujące zagadnienia psychoanalizy; książki te nie odniosły wprawdzie większego sukcesu, ale inspirowały autorów zainteresowanych dewiacjami umysłowymi. Potworowski wybrał utwory Poego, w których poddano wiwisekcji obłąkane umysły pacjentów szpitala psychiatrycznego oraz stan umysłu znajdującego się pomiędzy jawą a snem.

W transpozycji plastycznej opowiadania *System doktora Smoły i profesora Pierza* [fig. 8] malarz dopełnia fabułę Poego o akcenty surrealne. Tworzy wizualizację uczty odbywającej się w zakładzie dla obłąkanych na południu Francji, gdy nieświadomy sytuacji narrator biesiaduje wspólnie z pacjentami, którzy, zamknawszy w piwnicy lekarzy i sanitariuszy, przejęli kierownictwo zakładu. Zauważa:

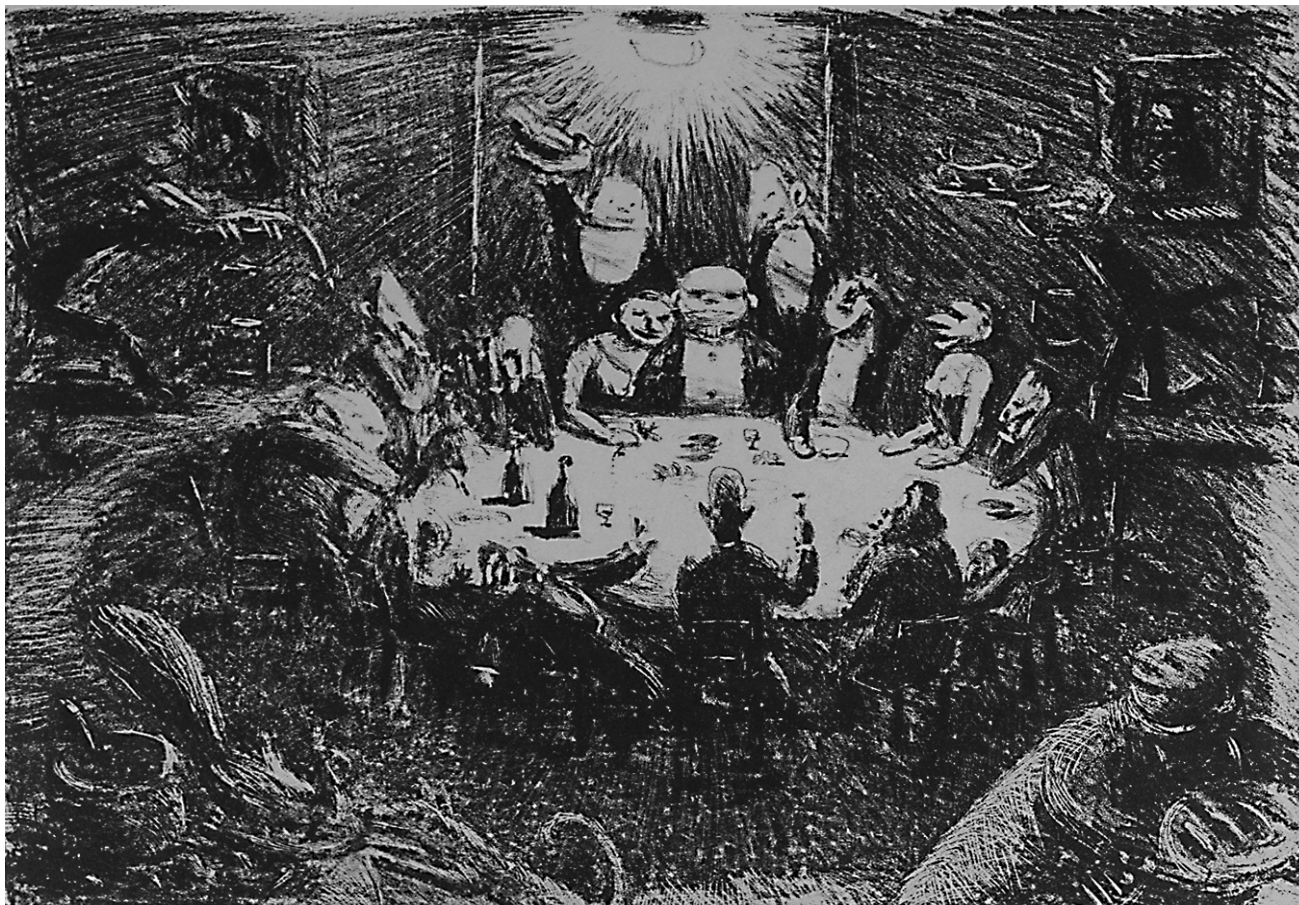
7. P. Potworowski, *Żabi skoczek*, 1934, litografia, 17,3 × 32,3 cm. Fot. za: *8 litografij T. Potworowskiego poświęconych Edgarowi Poe*, Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T. P. Potworowskiego w Kępnie, ryc. 6



³³ Kreacja bohatera nawiązuje do umysłów innych psychopatycznych morderców znajdujących się w polu zainteresowań Poego, jak np. inkwizytor w opowiadaniu *Studnia i wahadło*, które zyskało filmową transpozycję w twórczości R. Cormana (USA 1961). Por. T. Rutkowski, *Pogrzebani żywcem. Filmowe adaptacje utworów Poego w reżyserii Cormana*, [w:] *Edgar Allan Poe wielokrotniony. W kręgu literatury, malarstwa i filmu*, red. E. Szczęsna, P. Kubiński, Warszawa 2010.

³⁴ E. A. Poe, *Żabi skoczek*, [w:] *idem, Groteski...*, s. 77–78.

³⁵ W 1830 r. Poe zrecenzował – w pochlebnym tonie – młodzieńczy wiersz Holmesa *The Last Leaf*. Lekarz był autorem m.in. takich „psychiatrycznych” powieści, jak *The Guardian Angel* (temat zdrowia psychicznego i stłumionej pamięci) oraz *A Mortal Antipathy* (uraz psychiczny wyleczony poprzez terapię szokową).



8. P. Potworowski, *System doktora Smoły i profesora Pierza*, 1934, litografia, 38,4 x 28 cm. Fot. za: 8 litografij T. Potworowskiego poświęconych Edgarowi Poe, Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T. P. Potworowskiego w Kępnie, ryc. 2

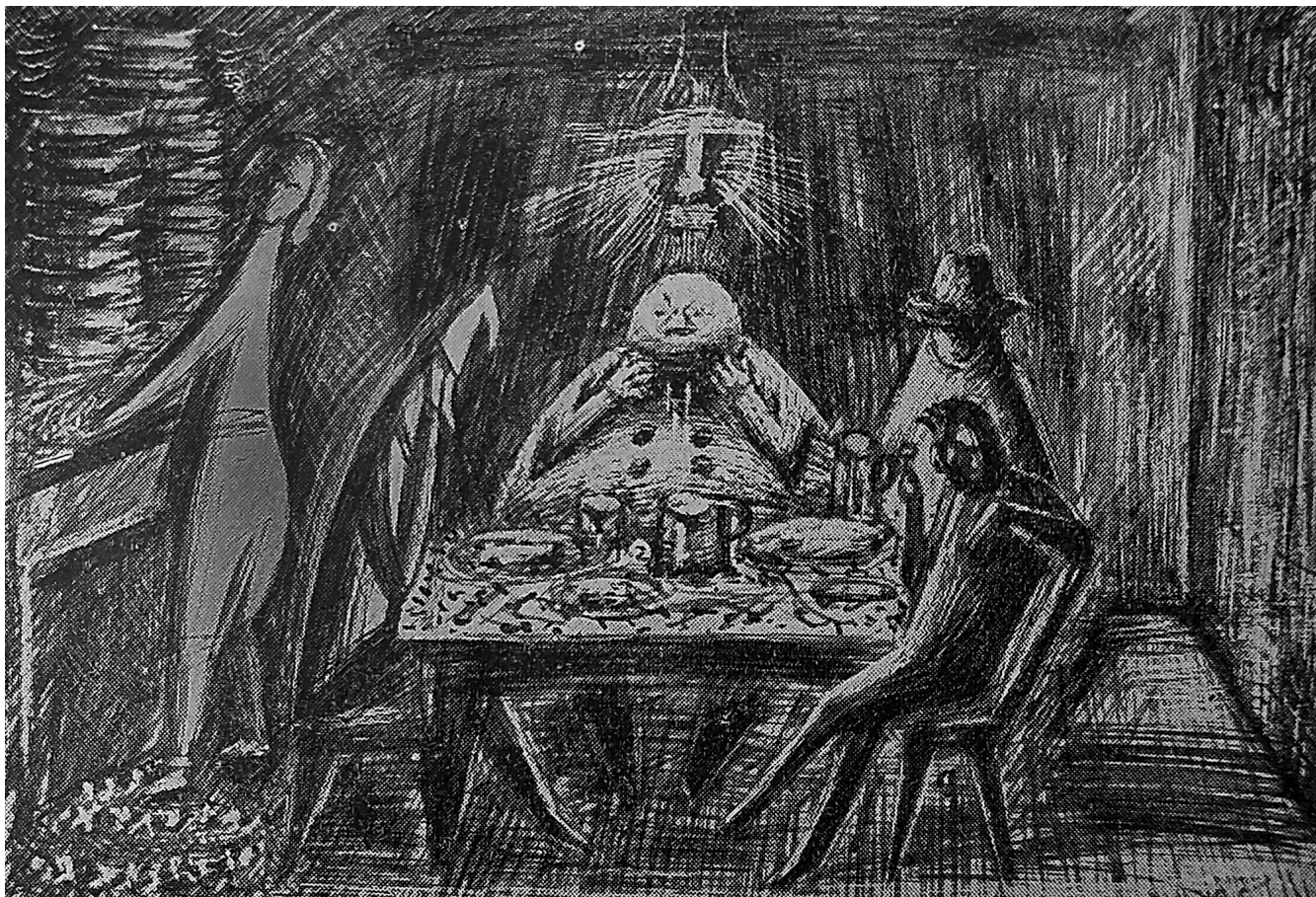


³⁶ E. A. Poe, *System doktora Smoły i profesora Pierza*, [w:] *idem, Groteski...*, s. 43-44.

³⁷ Podobną kompozycję malarz zastosował w ilustracji opowiadania *Klub Obserwatorów* [fig. 9].

Wszyscy obecni mieli wygląd ludzi wytwornych i dobrze wychowanych, aczkolwiek ich stroje różniły [...] swym przesadnym bogactwem i nieco za- nadto przypominały obliczoną na pokaz wystawność *de la vieille cour*³⁶.

Potworowski gromadzi sylwetki biesiadników wokół stołu umieszczonego pod górnym świecznikiem³⁷, który rzuca światło na ich twarze, podkreślając zdeformowany wygląd. Artysta rezygnuje z elementów dziwacznych strojów, ważnych dla Poego, wykorzystuje natomiast akcenty zoomorficzne w kreacji postaci, tworząc efekt ciekawej substytucji. Wokół stołu umieszcza kelnerów z królikami i ptactwem na tacach, szkicuje psa dosięgającego półmiska z kaczką, a kształt ławy z potrawami wydłuża, modelując w formie potworzego pyska; otwarte usta biesiadników potęgują zwierzęce skojarzenia. Zastosowane środki odnoszą się do fragmentów opowiadania opisujących, jak bohaterowie uczyty ujawniali swe schorzenia, a te często polegały na imitowaniu zwierzęcych dźwięków, takich jak skrzeczenie żaby, poryki osła, pokrzykiwania kury. Wierność wobec fabuły



9. P. Potworowski, rysunek, [w:] *idem, Klub Obserwatorów*, „Nowa Polska” 1944, z. 11, s. 768

Poego artysta zachowuje również, gdy przedstawia jedną z biesiadniczek z obnażonymi piersiami.

Rycina *Awantury Artura Gordona Pyma* [fig. 10] ilustruje opowieść podróżniczą Poego, będącą świadectwem jego zainteresowań związanych ze stanami granicznymi umysłu, pośrednimi pomiędzy jawą a snem, które opisywał również w innych utworach za pośrednictwem śniących narratorów³⁸. W szkicu *Między jawą a snem* określił podobne stany jako *fancies* („fantazje”), dowodząc:

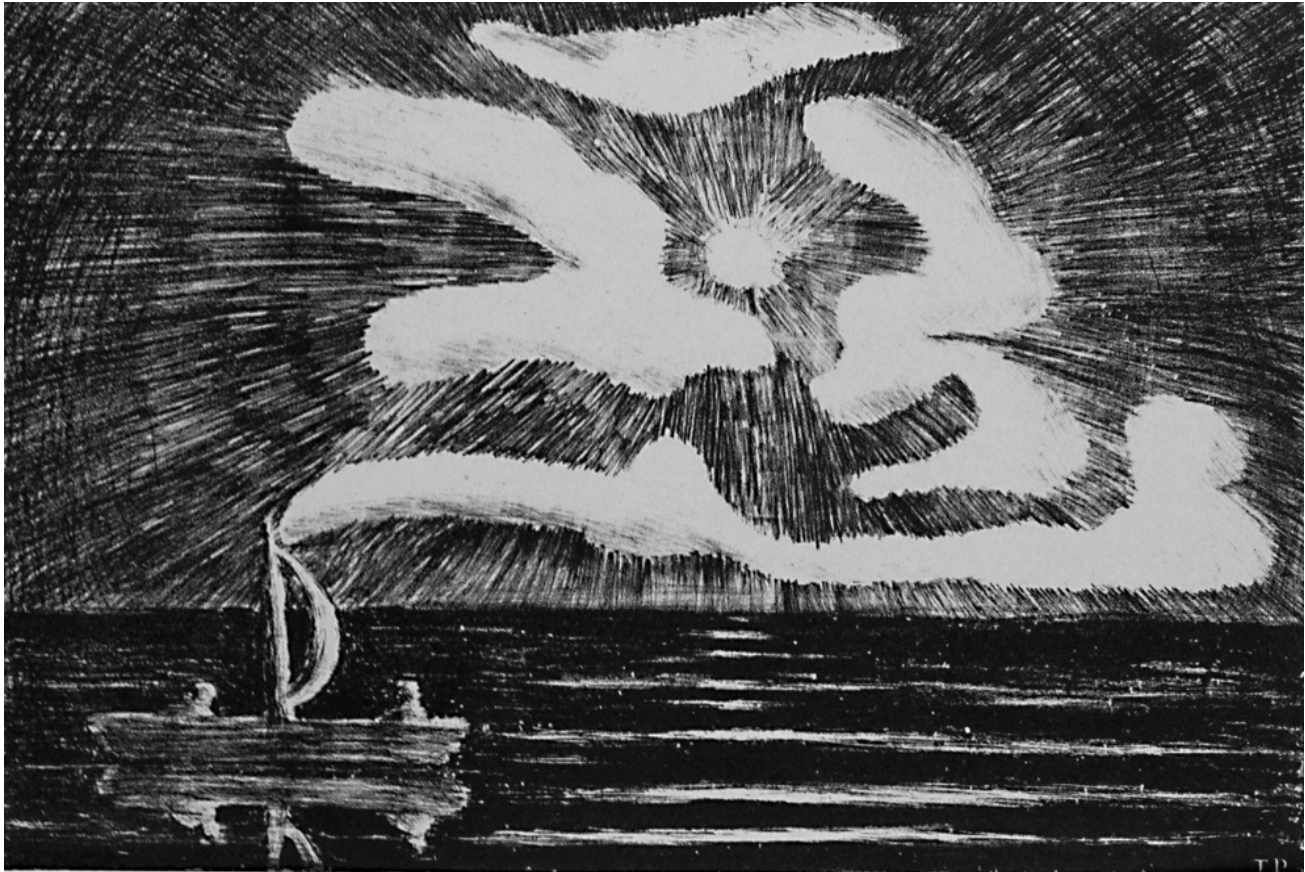
są one natury raczej psychicznej niż intelektualnej. Powstają w duszy (niestety, jak rzadko!) tylko w okresach jej największego wyciszenia – gdy ciało i umysł są w perfekcyjnej kondycji – i w tych momentach, w których świat jawy miesza się ze światem marzeń. Uświadamiam sobie te fantazje tylko wtedy, gdy jestem na samej krawędzi snu i uprzytamniam sobie ten fakt³⁹.

Opisywane przez Poego stany, ważne także dla późniejszych surrealistów, odwołujących się do sfery nadrealnej jako miejsca, gdzie



³⁸ Jażń śniącego narratora możemy obserwować w opowiadaniach *Sen, Król Mór, Przedwczesny pogrzeb, Anioł dziwnych przypadków*.

³⁹ E. A. Poe, *Between Wakefulness and Sleep*, [w:] *The Unknown Poe: An Anthology of Fugitive Writings by Edgar Allan Poe, with appreciations by Charles Baudelaire, Stephane Mallarmé, Paul Valéry, J. K. Huysmans & André Breton*, ed. R. Foye, San Francisco 1980, s. 42; cyt. za: O. Kryśowski, *Surrealizm Poego*, [w:] *Poe-land. Studia i szkice*, red. K. Maciąg [et al.], Rzeszów 2017, s. 84.



10. P. Potworowski, *Awantury Artura Gordona Pyma*, 1934, litografia, 28,3 × 19,6 cm. Fot. za: 8 litografij T. Potworowskiego poświęconych Edgarowi Poe, Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T. P. Potworowskiego w Kępnie, ryc. 3

duch czy dusza rozpoznaje samą siebie, okazały się inspirujące również dla Potworowskiego. Opowiadanie o przygodach Artura Pyma bliskie mu było też z innych powodów, jak pasja żeglarska i marzenia o dalekich podróżach. W czasie pobytu w Marsylii (1925) malarz mieszkał niedaleko portu i wraz z załogą handlowego żaglowca odbył sześciomiesięczną wyprawę wzdłuż wybrzeży Afryki, co oznaczało początek jego fascynacji morzem, widocznej w późniejszych dziełach. W tym kręgu mieści się i litografia, przedstawiająca żaglową łódź z dwoma pasażerami na spokojnej tafli wody, z kłębowiskami białych chmur na drugim planie. Biel i modelunek chmur są ciężkie, ich wystylizowane kształty odbiegają od mimetyzmu, tworząc klimat zagrożenia i mistycyzmu.

Malarz z rozbudowanej fabuły minipowieści Poego wybrał moment, gdy protagonista ze współtowarzyszem uciekają z wyspy „barbarzyńców” i trafiają w bezmierną przestrzeń mórz Oceanu Antarktycznego, doświadczając wielu dziwnych zjawisk atmosferycznych i duchowych. Bohaterów otacza ława białych oparów, która opada na nich niczym gigantyczna zasłona:

Ciemności były coraz większe i tylko mleczna poświata oceanu odbita od białej kaskady rozświetlała tę dziwną noc. Mnóstwo olbrzymich, upiornie białych ptaków wylatywało bezustannie spoza mglistej zasłony [...], a bezdenna czeluść otwarła się, aby [...] wciągnąć⁴⁰.

Obaj znajdowali się w tamtej chwili w stanie szczególnej „tępoty na ciele i umyśle, rodzaju marzycielskiej zadumy”⁴¹. Ulegali również wierzeniom i lękom tubylców, którzy obawiali się wszystkiego, co białe: białego zwierzęcia wyłowionego z morza, białych ptaków wylaniających się z białych oparów. W owym świecie biel była sensem arabskiego słowa wyrytego na ścianie jednej z grot na wyspie, od którego początek brały wszystkie pochodne wyrazy oznaczające jasność. Malarz przełożył treści opowiadania, stosując oryginalną amplifikację. Wzmocnił efekt bieli, czyniąc ją symbolem mistycyzmu, oddając poczucie zagubienia i małości wobec żywiołu, tworząc wizualizację specyficznego stanu umysłu, który w otaczającej rzeczywistości zaczyna dostrzegać pozazmysłowe zjawiska.

W stronę manieri artystycznej

Litografie dedykowane Poemu unaoczniają dialog malarza z amerykańskim pisarzem. W trakcie owej rozmowy Potworowski przestrzega zasady wierności wobec pierwowzoru, wykazuje się dbałością o szczegóły, częściej konkretyzuje, rzadziej dokonuje przekładu artystycznego, tworząc amplifikację i substytucję, wprowadzając surreálną deformację. W kilku pracach łagodzi makabryczną groteskowość, nadaje wizji Poego charakter estetyzujący, wprowadza elementy secesyjnej lub baśniowej stylizacji, światłocienia bądź karykatury. Sam wybór opowiadań do zilustrowania odsłania zestaw poglądów i refleksji dotyczących umysłu, które Potworowski uważał w tamtym czasie za istotne. Wśród nich odnotować można zwątpienie w poznanie intelektualne, dowartościowanie sfery pozasensualnych doznań, mistycznych przeczuć oraz specyficzny sposób ujmowania natury świata, podatny na groteskowe zakrzywienia i podszepty wyobraźni. Sposób traktowania groteski przez Potworowskiego odbiegał od trywialnej i makabrycznej manieri Poego, służył odmiennym celom, strategia pozwalała malarzowi ujawniać istnienie innej rzeczywistości, stanowiła synonim sztuki, która rozszerza dekoracje, uchylając horyzont poznania.

Gdy spojrzeć na późne prace Potworowskiego, pejzaże, w jakich dokonywał specyficznej syntezy rzeczywistości, również można wychwycić w nich powątpiewanie w realność świata. Są to obrazy odsyłające – jak odnotował Łukasz Kiepuszewski – do „pewnego presymbolicznego wymiaru realności. W nim zawierają się kuszące dla artysty atmosfery, nastroje, jakimi emanują doświadczane przez niego miejsca”⁴². Podobna praktyka wiązała się z przemyśleniami Potwo-



⁴⁰ E. A. Poe, *Opowieść Artura Gordona Pyma z Nantucket*, przeł. M. Stemar, [w:] *idem, Opowieści podróżnicze*, Poznań 2012, s. 236–237.

⁴¹ *Ibidem*, s. 235.

⁴² Ł. Kiepuszewski, *Szyfry miejsca. Proces twórczy Piotra Potworowskiego i nowa fenomenologia*, „Quart” 2018, nr 1, s. 56.



⁴³ *Szkiecy Piotra Potworowskiego 1958–1960*; cyt. za: *Piotr Potworowski w kolekcjach Ewy Twarowskiej-Siody i Joanny Twarowskiej-Hauser* [kat. wystawy], 3–30 września 2007, Galeria Miejska „Arsenał”, red. **W. Makowiecki**, Poznań 2007.

⁴⁴ **P. Potworowski**, *Podróż do piekła*, „Nowa Polska” 1944, z. 8, s. 540.

rowskiego, który sądził, że „to, co najważniejsze w Sztuce, wychodzi ze studni podświadomości”⁴³, że wyobraźnia przypomina optyczną linię, jaka „wychodząc ze [...] świadomości, biegnie gdzieś poza rzeczywistość”⁴⁴. Przejawem jego strategii były nie tylko dzieła malarskie, ale również własna twórczość literacka, gdy w formie surrealnych opowieści autor omówionych litografii powracał do motywów i obsesji wyniesionych z lektury utworów Poe. Można więc przypuszczać, że czas, gdy Potworowski zapoznał się z opowiadaniem amerykańskiego prozaika, gdy poświęcił im cykl grafik, był ważny w kontekście kształtowania się manieri artystycznej, że wpłynął w znaczący sposób na późniejsze poglądy malarza dotyczące sztuki i umysłu.

Słowa kluczowe

ilustracja, groteska, litografia, umysł, Tadeusz Piotr Potworowski, Edgar Allan Poe

Keywords

illustration, grotesque, lithography, mind, Tadeusz Piotr Potworowski, Edgar Allan Poe

References

1. **Balcerzan Edward**, *Poetyka przekładu artystycznego*, „Nurt” 1968, nr 8.
2. **Baudelaire Charles**, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł., wstęp, przypisy A. Kijowski, Warszawa 1971.
3. **Dunin Janusz**, *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX–XX wieku*, oprac., wstęp, pod. do druku J. Ladorucki, Łódź 2018.
4. *Edgar Allan Poe wielokrotniony. W kręgu literatury, malarstwa i filmu*, red. **E. Szczęsna, P. Kubiński**, Warszawa 2010.
5. *Edgar Allan Poe. Niedoceniony nowator*, red. nauk. **E. Kasperski, Ż. Nalewajk**, Wrocław 2010.
6. **Gryglewicz Tomasz**, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków–Wrocław 1984.
7. **Haake Michał, Salamon Agnieszka**, *Poza grupą, poza manifestem. Grafika polska dwudziestolecia międzywojennego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Poznań 2005.
8. **Kiepuszewski Łukasz**, *Szyfry miejsca. Proces twórczy Piotra Potworowskiego i nowa fenomenologia*, „Quart” 2018, nr 1.
9. **Kulpińska Katarzyna**, *Nowy wymiar mrocznej baśni. Groza oswojona – groza spotęgowana w plastycznej interpretacji utworów Edgara Alana Poe*, „Ex Nihilo” 2011, nr 1.
10. *Listy Tadeusza Piotra Potworowskiego i Seweryna Boraczoka do Hanny Rudzkiej-Cybisowej i Jana Cybisa*, oprac. J. Dużyk, „Twórczość” 1997, nr 1.
11. **Okoń Waldemar**, *Ilustracja literacka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka [et al.], wyd. 2, Wrocław 1995.
12. *Piotr Potworowski w kolekcjach Ewy Twarowskiej-Siody i Joanny Twarowskiej-Hauser* [kat. wystawy], 3–30 września 2007, red. **W. Makowiecki**, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2007.

13. *Poe-land. Studia i szkice*, red. **K. Maciąg [et al.]**, Rzeszów 2017.
14. **Poprzącka Maria**, „Malować tylko to, czego się nigdy nie widziało”, [w:] eadem, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka: od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008.
15. **Wulf Andrea**, *Człowiek, który zrozumiał naturę. Nowy świat Alexandra von Humboldta*, przeł. K. BażyńskaChojnacka, P. Chojnacki, Poznań 2017.

Dr. habil. Aneta Grodecka, Prof. at UAM, anetgrodecka@wp.pl, ORCID: 0000-0003-3685-6911

Employee at the Institute of Polish Studies at Adam Mickiewicz University in Poznań. Author of books: *Słownik pisarzy i dzieł współczesnych. Kanon lektur na początek XXI wieku* (Dictionary of modern writers and works. Canon of readings for the beginning of the 21st century, 2000), *Poeci patrzą... Obrazy, wiersze, komentarze* (Poets are watching... Images, poems, comments, 2008), *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy* (Poems in images: the study of the history ecphrasi, 2009), *Bańka mydlana. Artefakt w przestrzeni pamięci* (Soap bubble: artefact in the memory space, 2013), *Słowo i obraz w epoce multiplikacji* (Word and image in the age of multiplication, 2016), *Umysł filologa. Studia o literaturze, mózgu i dydaktyce* (The mind of a philologist. Studies on literature, brain and didactics, 2020), *Wiersze znad palety. Twórczość poetycka artystów polskich XIX i XX wieku* (Poems from above the palette: poetic works of Polish artists from the 19th and 20th centuries, 2020). Her main domain is the borderland between literature and fine arts. She is also interested in polysensory and neurophilology issues.

Summary

ANETA GRODECKA (Adam Mickiewicz University in Poznan) / Potworowski and Poe immersed in the world of the mind

Searching for the sources of Tadeusz Piotr Potworowski's artistic manner, and starting from the findings on the understanding of the grotesque and types of illustration, the author examines from this angle the graphic works from Potworowski's portfolio of eight lithographs dedicated to Edgar Allan Poe (1934). Comparative analysis of the graphic works and their primary texts brings conclusions about intersemiotic poetics and the painter's interest in the mind, its disorders and properties. It reveals Potworowski's sensitivity to the word and confirms that familiarization with the American novelist's short stories and the dedication of a series of his prints to them influenced the mental basis of Potworowski's later achievements, and helped him shape his views on art and the mind. A reflection on the painter's stories from the 1950s, conducted in terms of their relationship to artistic strategy, is left for further research.