

Katarzyna Kulpińska  
Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej  
Wydział Sztuk Pięknych  
Uniwersytet Mikołaja Kopernika

NOWY WYMIAR MROCZNEJ BAŚNI.  
GROZA OSWOJONA – GROZA SPOTĘGOWANA W PLASTYCZNEJ  
INTERPRETACJI UTWORÓW EDGARA ALLANA POE

*Poe jest nieśmiertelny [...] Gdyby ktoś w to wątpił, niech spróbuje  
wyobrazić sobie, jak wyglądałaby bez niego amerykańska  
i europejska literatura; jak wyglądałyby nasze sny;  
kto nazwałby nasze lęki i pokazał nam nasze koszmary?*<sup>1</sup>

Imaginarium Edgara Allana Poe krążące po orbicie grozy, makabry, ponurej groteski i czarnego humoru pobudza umysły czytelników od niemal 170 lat, a plastyczne walory jego języka inspirują twórców o pokrewnym rodzaju wyobraźni. Jakie emocje obudziły w ilustratorach te niezwykle utwory i barwny język pełen wyrazistych symboli, precyzyjnie określonych szczegółów, ale też świadomie wprowadzonych niedomówień i niejasności?

Zagadnienie plastycznej interpretacji utworów Edgara Allana Poe to interesujący problem badawczy, szczególnie w kontekście mrocznej baśni. Wizje i sposoby interpretacji zmieniały się w zależności od epoki, kraju i kanonów estetycznych; przemianom podlegała też koncepcja ilustracji. Czynniki te niewątpliwie miały wpływ na rodzaj kreacji, chociaż nie sposób przecenić typu wrażliwości i wyobraźni ilustratora, który odczytywał utwór przez pryzmat osobistych doświadczeń. W całości

<sup>1</sup> M. Płaza, *Anioł dziwnych opowieści (Postowie)*, [w:] E. A. Poe, *Opowieści miłosne, śmiertelne i tajemnicze*, Poznań 2010, s. 791.

mnogości przedstawień odnajdziemy różne konwencje ilustratorskie i rozmaite style determinujące formę prac. O ile są to czytelne kategorie podlegające systematyce, o tyle emocji i charakteru intymnej relacji ilustratora z tekstem możemy się tylko domyślać na podstawie nastroju obrazu czy użycia określonych środków artystycznych.

Prezentując różnorodność tych przedstawień, sposobów twórczego podejścia do utworów „króla makabry”, chciałabym się zastanowić nad fenomenem oddziaływania twórczości Poe’go na czytelników szczególnego rodzaju – artystów transponujących na język obrazów niepokojącą wizję świata pisarza. Jednym z aspektów tego szerokiego pola badawczego jest kwestia podejścia ilustratorów, tworzących w różnych czasach, do zjawiska grozy, a więc jego odczytanie i interpretacja plastyczna w całym bogactwie odcieni – od najbardziej skrajnej, realistycznej makabry do świata niby-baśni, skażonego jednak cieniem lęku, szaleństwa, niepokoju sumienia czy śmierci. Relacje między dziełem literackim a plastycznym można tu rozpatrywać w ramach trzech postaw ilustratorów: wiernego podążania za tekstem (próby plastycznej ekwiwalencji), interpretacji (która poszerza dzieło literackie lub wprowadza nowe konteksty) i swobodnej inspiracji (przeważnie sprowadzającej się do kreowania nastroju tożsamego z duchem tekstu)<sup>2</sup>. Warto też mieć na uwadze to, że sposób pojmowania i definiowania takich kategorii jak groza, makabra, irracjonalizm zmieniał się w ciągu wieków, zmianom podlegał także sposób ich przełożenia na język plastyki. Fascynacja tajemnicą, zjawiskami niewytłumaczalnymi, chęć doświadczenia dreszczu grozy, tajemnicy, metafizycznego przeżycia, jest wpisana w naturę człowieka. Zmieniają się tylko proporcje i granice obyczajowe tego, co

<sup>2</sup> Na problem granic swobody twórczej ilustratora i zmian, jakim podlegało pojęcie ilustracji, zwracało uwagę wielu polskich badaczy już na początku XX wieku. Przybliżyłam to zagadnienie w rozdziale *Poglądy na temat ilustracji*, [w:] *Szata graficzna młodopolskich czasopism literacko-artystycznych*, Warszawa 2005. Zob. także: D. Bland, *A History of Book Illustration*, Cleveland 1958; D. Klemm, *The Illustrated Book*, New York 1970; R. M. Slythe, *The Art of Illustration*, London 1972; M. Melot, *The Art of Illustration*, New York 1984; E. Skierkowska, *Współczesna ilustracja książki*, Wrocław 1970; J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986. Schematem graficznym obrazującym zależności między tekstem a obrazem posłużył się Christian Drost w pracy *Illuminating Poe. The Reflection of Edgar Allan Poe’s Pictorialism in the Illustrations for the Tales of the Grotesque and Arabesque*, Hamburg 2006, s. 26.

odczuwamy jako potworne, makabryczne czy budzące lęk<sup>3</sup>. Sposób odczytania i artystycznej wizualizacji grozy przesycającej dzieła literackie Poeego jest bardzo różnorodny – od ilustracji konwencjonalnych, realistycznych, z wykorzystaniem ikonografii wanitatywnej, po wizjonerskie prace artystów, dla których twórczość mistrza grozy i suspense stała się impulsem do snucia własnych plastycznych wizji. Stanowią one artystyczne dopełnienie słowa, niekiedy jakościowo mu równorzędne.

W niniejszym artykule zaprezentuję przegląd twórczych postaw wobec opowieści grozy<sup>4</sup> Poeego, aby określić udział kilkunastu artystów różnych epok we współtworzeniu tej „mrocznej baśni” i wskazać na różnorodność koncepcji, uwarunkowanych czynnikami natury obiektywnej i subiektywnej. Układ chronologiczny, uzasadniony specyfiką zmiennych kryteriów estetycznych różnych epok, zastosowany będzie tu tylko w ramach charakterystyki wyodrębnionych grup dzieł plastycznych, dla których przyjąłam następujące określenia: ilustracje – kreacje<sup>5</sup>, ilustracje reprezentujące styl, konwencję lub założenia określonej formacji ideowo-artystycznej<sup>6</sup> oraz Poe w pop-kulturze.

<sup>3</sup> Im dalej brniemy w tzw. cywilizację i ponosimy koszty jej błyskawicznego rozwoju, tym mniejsze wrażenie robią na dorosłych, a nawet na dzieciach zjawiska, obrazy, wydarzenia niegdyś mrozące krew w żyłach. W poszerzaniu granic ludzkiej wrażliwości ogromną rolę odgrywają współczesne multimedia. Możliwości animacji, efekty 3D, grafika gier komputerowych, nowe „techniki straszenia” (horror, thriller), w pewien sposób znieczuliły i przytępiły wrażliwość człowieka żyjącego w digitalnym świecie.

<sup>4</sup> Są to: nowele – horrory: *Metzengerstein*, *Schadzka*, *Berenice*, *Morella*, *Król Dżumiec*, *Cień* – *przypowieść*, *Ligeja*, *Zagłada domu Usherów*, *William Willson*, *Zabójstwo na Rue Morgue*, *Tajemnica Marii Roget*, *W bezdni Mälstromu*, *Portret owalny*, *Maska czerwonego Moru*, *Studnia i wahadło*, *Serce oskarżycielem*, *Czarny kot*, *Przedwczesny pogrzeb*, *Podłużna skrzynia*, *Duch przekory*, *Beczka Amontillado*, *Żabi Skoczek*, *Utracony oddech*, oraz poematy: *Kruk*, *Nawiedzony gród*, *Robak zdobywca*. Największym zainteresowaniem ilustratorów, obok *Zagłady domu Usherów*, *Czarnego kota*, *Maski czerwonego Moru* i *Williana Wilsona*, cieszył się bez wątpienia poemat *Kruk*.

<sup>5</sup> Są to prace, które interpretują utwory Poeego w niekiedy dość swobodny sposób – nie ilustrują wiernie tekstu, choć często pełnią funkcję ilustracji książkowych różnych wydań opowiadań pisarza. Inspirowane jego dokonaniem wizjonerskie grafiki i rysunki są przykładem twórczego podejścia do tekstu. W tej grupie można wyodrębnić tzw. czarny nurt bogaty w sceny i motywy epatujące makabrą oraz w przedstawienia groteskowe.

<sup>6</sup> Omówiłam tu m.in. ilustracje w stylu secesji, ekspresjonistyczno-symboliczne, surrealistyczne, a także utrzymane w konwencji baśniowej. Należy jednak zaznaczyć, że autorzy części prac umiejętnie łączą style z konwencjami, np. prace o charakterze baśniowym zostały ujęte w secesyjną formę.

Innym, interesującym z zupełnie odmiennych względów kluczem do analizy ilustracji stworzonych pod wpływem opowieści grozy Poego byłby wybór jednego tylko dzieła literackiego i prześledzenie wszystkich ilustracji oraz dzieł plastycznych nim inspirowanych. Takie ujęcie pozwoliłoby na bardziej wnikliwe określenie relacji między obrazem i słowem, motywacji artysty oraz celowości zastosowanych środków. Dałoby także możliwość określenia stosunku ilustratorów różnych pokoleń do osobliwych zdarzeń i zjawisk, lęków towarzyszących człowiekowi, meandrów psychiki, w które zagłębiał się i które tak sugestywnie opisywał Poe. Porównanie tego, jak artyści z różnych krajów, kręgów kulturowych i epok odczytują i interpretują w swych pracach konkretny wątek, wokół którego mistrz grozy snuł swe fantasmagorie, przybliżyłoby być może rozwiązanie „zagadki nieśmiertelności” utworów Poeego. Zadaniem niniejszego artykułu jest jednak ukazanie w ogólnych zarysach<sup>7</sup> panoramy rozmaitych koncepcji, stylów i rozwiązań artystycznych, które na różnych poziomach współgrają z dziełem amerykańskiego pisarza.

#### ILUSTRACJE – KREACJE

Pomijając niezbyt ciekawą konwencję realistyczną<sup>8</sup>, która w znacznym stopniu determinowała formę najwcześniejszych realizacji ilustratorskich do utworów Poeego, należy wspomnieć o powstałych w tym czasie (1845 rok) rysunkach do *Kruka* wykonanych piórkiem i tuszem przez Dantego

<sup>7</sup> Przytoczone tu przykłady nie wyczerpują zagadnienia, sygnalizują jedynie najważniejsze postawy interpretacyjne i koncepcje artystyczne ilustratorów, którzy zmagają się z twórczością mistrza grozy. Wiele realizacji (choćby artystów z Europy Środkowo-Wschodniej) zostało pominiętych; zostanie im jednak poświęcony osobny szkic.

<sup>8</sup> XIX-wieczni ilustratorzy, którzy na ogół tworzyli w konwencji realistycznej, skumulowaną w warstwie słownej grozę przywoływali w konwencjonalny sposób – budowali nastrój przede wszystkim efektami światłocieniowymi, korzystając także z charakterystycznych dla „czarnego nurtu” motywów takich jak: czaszka, kości, szkielet z kosą czy stela nagrobna. Lęk, przestach, niepokój były wyrażane w najprostszy sposób – przez wyrazistą mimikę bohaterów, środki i motywy budujące nastrój (nocne niebo, księżyc, skłębione chmury, draperie miotane nieznaną siłą). Takie są ilustracje Felixa Darley’a do poematów *Dzwony* (1843) i *Kruk* oraz Johna Tenniela (1858) i Gustava Dore’a (1884) – również do poematu *Kruk*. Nie stanowią one równoważnych pod względem emocjonalnym odpowiedników wymienionych tu utworów literackich.

Gabriela Rossetiego<sup>9</sup>. Są to prace o impresyjnym, swobodnym charakterze i pełnym niedopowiedzeń nastroju. Odbiegają one formalnie od zasadniczego nurtu twórczości tego prerafaelity. Taka rozbieżność nie byłaby może warta odnotowania, gdyby nie powtórzyła się w przypadku kilku innych artystów, którzy w pracach zainspirowanych opowieściami grozy Poego odkrywali zupełnie nowe obszary swej wrażliwości i odchodzili od zasadniczego nurtu własnej twórczości. Należy do nich m.in. impresjonista Édouard Manet<sup>10</sup>, który zilustrował *Kruka* (1875) czterema litografiami. Co ciekawe, pierwsze plansze Maneta oddają treść poematu w konwencji bliskiej realizmowi, choć nie są pozbawione aury tajemniczości. Jednak na szczególną uwagę zasługuje ostatnia litografia<sup>11</sup>, w której artysta dał upust swej wyobraźni: kompozycja ta, zbudowana pośpiesznie kładzionymi, nerwowymi zygzakami tworzącymi czarne, niekształtne sylwety, wydobywa mroczne napięcie budujące atmosferę w *Kruku*. Jedna z czarnych plam rzuconych na papier niczym kleks sugeruje sylwetę realnego kruka, który przysiadł na krześle, natomiast znacznie większa, zygzakowato rozpostarta tuż obok forma pozostaje złowrogim cieniem, trudnym do rozpoznania na pierwszy rzut oka. Odbiorca o wyczulonym oku, idąc tropem odwróconego o 180° kształtu, jest w stanie rozszyfrować, że są to cienie popiersia Pallas Ateny i kruka, który zgodnie z tekstem utworu przysiadł na głowie posągu. Ten zabieg artystyczny budzi z kolei skojarzenia z demoniczną naturą kruka, który wydaje się być w dwóch miejscach naraz i odzwierciedla uporczywość, z jaką dręczy bohatera wiersza.

Prace francuskiego symbolisty Odilona Redona, inspirowane utworami Poego, składają się na tekę litografii *Dla Edgara Poe*<sup>12</sup>, wydanych w 1882

<sup>9</sup> Oprócz *Kruka*, Rossetti zilustrował także *Ullalume* i *Uśpioną*.

<sup>10</sup> Stephané Mallarmé, który w 1875 roku przetłumaczył *Kruka* na język francuski, poprosił swojego przyjaciela Édouarda Maneta, by uczestniczył w wydaniu tłumaczenia i zilustrował je. Edycja była limitowana – wydrukowano jedynie 240 kopii. Dodatkowo powstał także plakat mający rozpowszechnić książkę.

<sup>11</sup> Jako ilustracja świetnie koresponduje z ostatnią zwrotką *Kruka*.

<sup>12</sup> Jedynie niektóre z plansz można przypisać do konkretnych dzieł, takich jak *Kruk* czy *Dzwony*, inne natomiast wydają się refleksją, symbolicznym komentarzem zainspirowanym twórczością literacką. Litografię *Maska podzwonnych dźwięków pogrzebowych*, której już sam tytuł epatuje makabrą, można odczytać jako metaforę wszechobecných w utworach Poego fantastycznych istot lub nadprzyrodzonych sił, które na pozór tylko wydają się biernymi obserwatorami. Odilon Redon dał fenomenalny przykład tego, że plastyczny odpowiednik

roku. Swobodnie odnoszą się one do tekstu, a jednocześnie w sposób kongenialny odpowiadają mrocznej wyobraźni pisarza. W tym przypadku można mówić o korespondencji sztuk – niepokojące grafiki Redona przywołują sceny i nastrój z opowiadań Poe’go i na odwrót – lektura opowieści sprawia, że przed oczami czytelnika jawią się rysunki Redona. Poe twierdził, że źródłem grozy w jego opowiadaniach jest ludzka dusza, a zarówno pisarz, jak i grafik to twórcy zagląający w jej otchłań. Obaj działają w subtelnej materii nienazwanego, nieodgadnionego. Przywołują – słowem lub obrazem – lęki, niepokoje, obawy, szaleństwa; penetrują obszary podświadomości. Co ciekawe, wiele grafik z innych cykli Redona<sup>13</sup> w pełni współgra z nastrojem opowieści grozy, a w niektórych pojawiają się postacie, motywy lub sceny, które bez trudu kojarzymy z konkretnymi utworami Poe’go.

Trudno się oprzeć wrażeniu, że artyści o innym typie osobowości niż Poe – nawet gdy wiernie podążają za tekstem – nie osiągną odpowiedniego nastroju i tej spójności z duchem jego utworów, natomiast prace twórców o pokrewnym pisarzowi typie wyobraźni, nawet luźno związane z tekstem, mają silną moc oddziaływania, a odbiorca odczytuje je jako „trafione”. Dowodem na poparcie tej tezy jest twórczość Włocha, Alberto Martiniego<sup>14</sup>. Głęboko poruszony i zafascynowany treścią utworów Poe’go, Martini całkowicie odnalazł się w świecie powiązań między życiem, śmiercią i sztuką, dając temu wyraz przez stworzenie upiornego teatru cieni. W serii 132 ilustracji wykonanych czarnym tuszem w latach

---

słowa może się opierać na stworzeniu klimatu, bez potrzeby dosłownego odwoływania się do tekstu. Co ciekawe, było kilka wydań utworów Poe’go wykorzystujących litografie Redona w funkcji ilustracji; choć są to prace nie będące wierną interpretacją tekstu, lecz jego równoważącym dopełnieniem. Redon wykonał także rysunki węglem inspirowane *Krukiem* Poe’go (1882), prezentowane na wystawie *Odilon Redon, Prince du rêve, 1840–1916* w Musée Fabre w Montpellier od lipca do października 2011.

<sup>13</sup> Można tu przytoczyć litograficzne plansze cykli: *Dans le Rêve, Les Origines, La Nuit, Tentation de Saint – Antoine* (pierwsza i trzecia seria). O graficznej twórczości Redona zob. *The Graphic Works of Odilon Redon*, wstęp A. Werner, New York – Dover 1969.

<sup>14</sup> Alberto Martini (1876–1954) – włoski malarz, grafik (działający także w zakresie grafiki użytkowej), a przede wszystkim niezwykle ilustrator, lubujący się w poetyce czerni i bieli. Mistrzami rysunku byli dla niego: Albrecht Dürer, Urs Graf i Lucas Cranach. Martini uważany jest za prekursora surrealizmu. Ilustrował także dzieła Dantego (*Boska Komedia*), Giovanniego Boccaccia, Shakespeare’a (*Hamlet*), poezje Stephane’a Mallarmégo, Paula Verlaine’a, Artura Rimbauda i Rainera Marii Rilkego.

1905–1909 niejako zmusza czytelnika do intuicyjnego, emocjonalnego interpretowania przekazu wizualnego (niekoniecznie podążającego za narracją) załączonego do tekstu. W ilustracjach do *Kruka*, *Ligei* czy *Serce oskarżycielem* mistrzowsko operuje masami czerni o zróżnicowanym naświetleniu i kontrastami bieli oraz jaskrawymi lub miękkimi, w zależności od spodziewanego efektu, smugami światła. Nadrzędnym celem wizjonerskich kreacji artysty jest wywołanie w odbiorcy emocji zgodnych z treścią zawartością utworu, nie tylko przez przywołanie symboli, ale też za pomocą określonych środków artystycznych. Niewątpliwie punktem wyjścia i impulsem do snucia wizji artystycznych jest dla Martiniego tekst. Na kanwie motywu, symbolu, epizodu snuje on swoją równoległą i równoważną artystycznie opowieść. Ilustracja wychodzi tym samym poza obszary swych podstawowych funkcji. Sposób, w jaki artysta wyraża grozę i niepokój emanujące z nowel Poe, jest adekwatny do nastroju wspomnianych utworów literackich, ale siła oddziaływania wizji artysty jest często znacznie bardziej intensywna i wywiera na czytelnika większy wpływ niż ilustracje tych twórców, którzy w przekazie plastycznym bezpośrednio odwołują się do warstwy tekstowej. Martini stworzył swój własny, bardzo indywidualny i niekonwencjonalny język artystyczny; podobnie jak Odilon Redon pozbył się stereotypów i dosłowności, pozostając przy tym błyskotliwym, chociaż kontrowersyjnym interpretatorem twórczości pisarza.

Bardzo sugestywną wizję roztoczył inny włoski twórca, Carlo Farneti<sup>15</sup>, w 150 akwafortowych, wykonanych w technice mezzotinty ilustracjach<sup>16</sup> z 1928 roku. Niezwykle umiejętne operowanie światłem oraz transparentne, nakładające się na siebie formy w namacalny sposób podkreślają nastrój grozy. Inne zabiegi artystyczne<sup>17</sup>, jakie stosuje Farneti, właściwe dla symbolizmu i ekspresjonizmu, służą uwypukleniu nadnaturalnego

<sup>15</sup> Carlo Farneti (1892–1961) – włoski artysta urodzony w Neapolu, działający od 1926 roku w Paryżu. Ilustrował dzieła m.in. Emila Zoli, Edgara Allana Poe i Charles’a Baudelaire’a.

<sup>16</sup> Są to m.in. ilustracje do opowiadań: *Ligeja*, *Metzengerstein*, *William Wilson*, *Cień*, *Król Mór*, *Zagłada domu Usherów* wydane w tomie *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, Paris 1928.

<sup>17</sup> Są to: deformacja odległości i proporcji, subiektywne ujęcie relacji czasowo-przestrzennych, gra cieni, płynne przeobrażanie jednych motywów w inne, niezwykle wykorzystanie form organicznych, multiplikacja twarzy – masek, widmowość postaci.

charakteru opisywanych zjawisk i odkrywaniu drugiego dna utworu. Rozegranie scen o charakterze narracyjnym na kilku przenikających się wzajemnie planach przywołuje tajemnicę, zmusza wrażliwego odbiorcę do szukania dodatkowych treści; przypomina, że „nieznane – przybiera różne maski i zaskakuje nas na każdym kroku”<sup>18</sup>. Ilustracje Farnetiego odwołują się także bezpośrednio do myśli Poeo:

Są takie bezcielesne rzeczy, są zjawiska  
Co mają byt podwójny jak bliźnięca owa Moc  
co razem z materii i ze światła tryska  
I razem tworzy bryłę, i cień w sobie chowa<sup>19</sup>.

Podobnie zjawiskowymi ilustracjami, które dopełniają i w subtelny sposób przywołują nastrój irracjonalności, obłądę, ale także dojmującego smutku, są akwatinty<sup>20</sup> Aleksandra Aleksiejewa<sup>21</sup> do *Zagłady domu Usherów* (1930). Są to prace wierne duchowi tej noweli, ale inny rozkład akcentów sprawia, że interpretacja tej przepelnionej – w ujęciu Poeo – makabrycznymi elementami historii zostaje skierowana na inne tory. Przez działanie różnorodnymi efektami świetlnymi (srebrzystość, rozedrganie), mistrzowsko uzyskanymi w tej trudnej technice graficznej, artysta oddał senne wizje walącego się (w sensie materialnym) domu Usherów i rozpadających się, schizofrenicznych osobowości jego mieszkańców. Tajemnicze choroby, szaleństwo, zmartwychwstanie, rozkład – wszystkie te elementy odnajdziemy w wersji Aleksiejewa, snującego przed czytelnikiem senne

<sup>18</sup> M. Płaza, *op. cit.*, s. 782.

<sup>19</sup> E. A. Poe, *Milczenie*, przeł. A. Lange, <http://www.poe.republika.pl/utwory/wiersze.html#w16> [dostęp: 03.03.2010].

<sup>20</sup> Akwatinta (kwasoryt płaszczyznowy) – jedna z technik druku wklęsłego stosowanych w grafice artystycznej od połowy XVIII w. Do udoskonalenia techniki znacząco przyczynił się Francisco Goya, a dużą popularność zyskała na początku XX w. ze względu na możliwości zastosowania swobodnego malarskiego stylu także w grafice.

<sup>21</sup> Aleksandr Aleksiejew (1901–1982) – działający we Francji artysta pochodzenia rosyjskiego. Dzieciństwo spędził w Turcji i Rosji. W 1921 roku osiadł w Paryżu, gdzie pracował w teatrze jako scenograf i projektant kostiumów, m.in. dla zespołu „Balety Rosyjskie”. Twórca animacji, filmów reklamowych, plakacista, grafik, ilustrator. Wykonał ilustracje do wielu książek – pozycji z klasyki rosyjskiej i francuskiej, m.in. do utworów André Malraux, Philippe’a Soupault, Josepha Kessela. Należy podkreślić wyczucie charakteru utworu literackiego widoczne w ilustracjach tego artysty – inne środki i konwencje zastosował Aleksiejew w ilustracjach np. do bajek rosyjskich, inne zaś w grafikach ilustrujących utwory Poeo.



majaki – sceny spowite mgłą, smugą cienia lub srebrzystym światłem, które spełnia bardzo ważną rolę w procesie kreowania i odczytywania tej onirycznej wizji. Kluczową rolę w kompozycjach Aleksiejewa odgrywa motyw uschłego drzewa o podwójnym rozgałęzieniu, powtarzający się w kilku ilustracjach<sup>22</sup>. W przedstawieniach tych artysta budzi niepokój na różne sposoby – stosuje sugestywne, choć na pozór banalne środki i motywy: cienie groteskowych postaci na tle okien domu, ponury monolit fasady pogrążającej się w warstwach mgły, pioruny wydobywające z ciemności niesamowitą scenerię z rozedrganymi po całej planszy wibracjami srebrzystego światła. Bohaterką jednej z ilustracji jest zjawiskowa, biało-srebrzysta postać Madelin Usher, wypełniająca sobą cały kadr. Aleksiejew poddaje swe wizje prawom snu, a ponieważ rodzaj inspiracji idzie w parze z niezwykle biegłością warsztatową grafika, powstały prace świetnie dostrójone do charakteru opowiadania Poe'go. Groza staje się w nich kategorią nieuchwytną, niedookreśloną, zasugerowaną raczej niż zdefiniowaną w odpowiednich scenach odnoszących się do utworu. To wizja poetycka, wysublimowana, przetransponowana w sferę ducha.

Niespodziewanym zamysłem artystycznym polskiego wybitnego kolorysty, Tadeusza Piotra Potworowskiego<sup>23</sup>, była już sama próba wyrażenia swoich wizji utworów Poe'go za pomocą litografii w czerni, bieli i odcieniach szarości (*Teka Osiem Litografij T. Potworowskiego poświęconych Edgarowi Poe, 1934*). Znamienna w tych realizacjach jest umiejętność Potworowskiego dokonania syntezy artystycznej, na którą składają się

<sup>22</sup> Intrygująca jest ilustracja, na której usytuowane w centrum kompozycji uschłe drzewo w odbiciu w tafli wody staje się ciemną szczeliną dzielącą rodową siedzibę Usherów na dwie części (co jest zgodne z tekstem). Budynek o wyraźnie zarysowanej sylwecie i detalach architektonicznych, odwrócony o 180° w stosunku do realistycznie ujętego motywu drzewa, funkcjonuje tu jako „zjawia”, byt nierealny, nawet nie jako odbicie (bo nie ma elementu, który mógłby się odbić w lustrze wody), choć wizualnie w taki sposób ukazany jest przez artystę.

<sup>23</sup> Tadeusz Piotr Potworowski (1898–1962) – polski malarz, uczeń Józefa Pankiewicza, reprezentant koloryzmu. W 1924 roku wyjechał wraz z grupą kapistów do Paryża. W czasie II wojny światowej osiedlił się w Wielkiej Brytanii, gdzie tworzył, nawiązując kontakty z miejscowym środowiskiem artystycznym. W 1949 roku został profesorem Bath Academy of Art w Corsham. Do Polski wrócił na stałe w 1958 roku. Litografie stworzone w hołdzie Poe'mu są wyjątkowym dziełem w twórczości artysty, gdyż Potworowski nie uprawiał grafiki i nie zdradzał upodobań do czarno-białej estetyki. Jego prace malarskie z tego okresu (lata 30.) – pejzaże, portrety, sceny rodzajowe, martwe natury – skrzą się żywymi barwami.

różnorakie doznania i przeżycia wywołane lekturą utworów amerykańskiego pisarza. Puste, rozległe krajobrazy, kosmiczne przestrzenie usiane gwiazdami lub ciasne wnętrza to obrazy pokrewne młodopolskiej idei „pejzażu duszy”. Oglądając ilustracje Potworowskiego, ulegamy nieodpartemu wrażeniu, że jego zamiarem było odzwierciedlenie osobistych odczuć, jakie wywołały w nim poszczególne utwory, a nie przedstawianie plastycznego odpowiednika ich treści. Wizje polskiego twórcy kryją w sobie pewnego rodzaju magię kuglarskich sztuczek, która polega na tym, że odbiorca, początkowo zwiedziony iluzją, stopniowo zaczyna dostrzegać prawdziwy wymiar opowieści. Litografią do *Morderstwa przy Rue Morgue*<sup>24</sup> artysta niemal hipnotyzuje widza. Niekonwencjonalny wybór epizodu z tej historii (kameralna scena nocnej rozmowy dwojga osób) sprawia, że odbiorca nie koncentruje się na kulminacyjnej scenie brutalnego morderstwa, lecz staje się uczestnikiem bardziej wyrafinowanych, intelektualnych rozgrywek. Prace dedykowane Poemu stają się twórczym, intuicyjnym, przekraczającym ograniczenia czasu i przestrzeni dialogiem z pisarzem.

Poetyka cienia, niedomówienia, ale też nieuchwytny nastrój niepokoju charakteryzuje ilustracje francuskiego artysty Gustave’a Blanchota (Gus Bofa)<sup>25</sup>. Na co dzień rysownik komiksów o krzykliwych barwach, karykatur, plakatów – w pracach z 1941 roku inspirowanych utworami *Diabeł w dzwonnicy* czy *Zagłada domu Usherów*<sup>26</sup> stosuje oszczędne środki wyrazu (wszechobecna czerń i szarość o zróżnicowanym natężeniu z kontrastami bieli, estetyka pustki). Bohaterami ilustracji Blanchota są groteskowe postacie nakreślone wyrazistą kreską, zwielokrotnioną echem białej plamy,

<sup>24</sup> Odmienne niż dzieje się to we wcześniejszych ilustracjach obrazujących tę nowelę, artysta nie skupia się na wizerunku monstrowej małpy, lecz na sylwetkach dwóch mężczyzn siedzących w ciemnym pokoju przy stoliku. Świeca, stanowiąca centralną część kompozycji pracy, bije rozproszonym, a jednocześnie – w kontekście mroku otoczenia – niemal rażącym światłem. Rysy twarzy postaci są zamglone, zatarte, jedynie z grubszą zasygnalizowane. W tle natomiast znajduje się, prowokujące do snucia przypuszczeń, jeszcze bardziej mętne od figur mężczyzn odbicie sylwetki w lustrze na ścianie.

<sup>25</sup> Gustave Blanchot, pseudonim Gus Bofa (1883–1968) – francuski rysownik komiksów i ilustrator. Początki jego kariery wiążą się z satyrycznym pismem „Sourire”, na którego łamach opublikowano pierwsze rysunki piętnastoletniego Blanchota.

<sup>26</sup> Inne rysunki tego artysty inspirowane twórczością Poe’go wydano w Paryżu w 2005 roku w *Portfolio Edgar Poe. Seize dessins inédits de Gus Bofa pour Histoires Extraordinaires et Nouvelles Histoires Extraordinaires d’Edgar Poe*.

przymykające w nieokreślonej przestrzeni, uchwycone w pełnych ekspresji, lecz zagadkowych pozach, z zastygłymi grymasami na twarzach przypominających maski. Równie niepokojący klimat stworzył Ram Rischmann<sup>27</sup>, który w drzeworytniczych ilustracjach z 1947 roku do francuskiego wydania *Zagłady domu Usherów* operuje nasyconą czernią i srebrzystą bielą. Jego przedstawienia upiornych wnętrz domostwa, pulsujących cieniami przy pelgającym blasku świec, przywołują namacalną i realną grozę.

István Orosz<sup>28</sup> – węgierski malarz, grafik i plakacista fascynujący się wyrafinowaną grą złudzeń, w pracy inspirowanej *Krukiem*<sup>29</sup> w mistrzowski sposób wciąga widza w zabawę przy użyciu lustra cylindrycznego. Posłużył się tu zabiegiem anamorfozy<sup>30</sup>, za pomocą którego w 1951 roku stworzył nie mającą sobie równych realizację. Związek pracy z utworem nie jest widoczny na pierwszy rzut oka, jak również trudno doszukać się tu oczywistej grozy czy makabry. Artysta rzuca wyzwanie inteligencji widza; w zawoalowany sposób przypomina o konieczności procesu „wczytania się” w obraz<sup>31</sup>, sprawdza gotowość odbiorcy do zanurzenia

<sup>27</sup> Ram Rischmann (1908–2000) – francuski malarz, rysownik, wielbiciel twórczości Georges de La Toure’a.

<sup>28</sup> István Orosz (ur. 1951) – węgierski malarz, grafik, projektant w zakresie grafiki użytkowej, twórca filmów animowanych. Znany z fascynacji matematycznych, twórca tzw. obiektów niemożliwych, iluzji optycznych, w innych rysunkach stosował także anamorfozę.

<sup>29</sup> O tajnikach powstawania tej pracy Orosz pisze w artykule: *How to Pull „The Raven” Out of a Hat*, „The Hungarian Quarterly” 2007, v. XLVIII, nr 187, <http://www.hungarianquarterly.com/no187/9.shtml> [dostęp: 03.03.2010]. W tym tekście Orosz określa czytelnika mianem współtwórcy książki; wyjaśnia także proces powstania tej pracy i sens ideowy swoich zabiegów. Poszczególne etapy tworzenia dzieła zostały przedstawione na stronie <http://www.gallerydiabolus.com/gallery/artist.php?id=utisz&page=133> [dostęp: 28.03.2011].

<sup>30</sup> Anamorfoza to celowa deformacja obrazu lub jego fragmentu, w efekcie której jest on nieczytelny, gdy odbiorca stoi na wprost niego, a staje się zrozumiały przy oglądaniu pod pewnym kątem, w odbiciu w lustrzanym cylindrze, wklęsłym lub wypukłym zwierciadle. Anamorfoza cieszyła się szczególnym zainteresowaniem w manieryzmie i baroku. W malarstwie europejskim ten zabieg był często wykorzystywany jako świadectwo kunsztu artysty i opanowania warsztatu.

<sup>31</sup> Przykładem może być ciemna sylwetka przypominająca kształtem zdeformowanego ptaka z rozpostartymi skrzydłami. Plama ta jest cieniem kruka przelatującego nad uspiętym człowiekiem, który zasnął, studiując atlasy przyrodnicze. Wycieńczona postać mężczyzny oraz liczba przedmiotów nagromadzonych w celu przeprowadzenia mozolnych badań sugerują, że zatracił się on bezgranicznie w nurtującej go problematyce, przez co ewidentnie upodabnia się do głównego bohatera utworu, obsesyjnie opętanego rozpamiętywaniem bolesnych przeżyć. Obaj tkwią w swoistym obłądnie.

się w szaleństwie<sup>32</sup>. Fenomen pracy Istvána Orosza polega na tym, że chociaż wykreował własną, współczesną historię, to przez szereg zawartych w niej analogii przybliży atmosferę *Kruka* Poeego. To dzieło plastyczne w osobliwy sposób mieści w sobie fundamentalne wartości poematu. Przekraczając granicę między rzeczywistością a iluzją, odzwierciedla ono niepokojącą, mroczną atmosferę oblędu.

## STYLE, NURTY, KONWENCJE W ILUSTRACJACH DO UTWORÓW PEOEGO I DZIEŁACH SZTUKI INSPIROWANYCH TWÓRCZOŚCIĄ PISARZA

### SECESJA

Wielu artystów zafascynowanych twórczością Poeego tworzyło ilustracje do jego utworów utrzymane w określonym stylu. W przypadku części prac zespół cech właściwych dla danego stylu (dotyczy to przede wszystkim secesji) zdominował i ograniczył swobodę wyrazu; jednak niektórzy artyści, czerpiąc z zasobu cech formalnych i środków artystycznych stylów XIX i XX wieku, osiągnęli niezwykłą spójność obrazu z tekstem, wręcz tożsamość nastroju.

Secesyjne formy, elegancja linii, estetyka czerni i bieli to cechy łączące prace dwóch artystów złotego wieku ilustracji: Aubreya Beardsleya<sup>33</sup> i Williama Heatha Robinsona<sup>34</sup>. O ile Beardsley w swych pracach tłumy grozę obecną w prozie Poeego wyrafinowaną linią, brakiem detali, płaskością sylwet i umownością pokazanych sytuacji, o tyle u Robinsona

<sup>32</sup> Uchwycona tu sytuacja jest obrazem widzianym „z lotu ptaka”, czyli oglądamy ją z perspektywy tytułowego kruka. Takie ujęcie, w momencie uzmysłowienia sobie niezwykłego zabiegu, czyni dzieło Orosza zagadkowym i nieco upiornym, chociaż początkowo wcale się takim nie wydawało.

<sup>33</sup> Aubrey Beardsley (1872–1898) – angielski rysownik i grafik tworzący w stylu secesji, ilustrator czasopism („The Yellow Book”, „The Studio”, „Savoy”) i książek (m.in. *Salome* Oscara Wilde’a, *La Morte d’Arthur* Thomasa Malory’ego, *Lizystrata* Arystofanesa. Cztery ilustracje artysty do nowel Poeego (*Zagłada domu Usherów*, *Czarny kot*, *Maska czerwonego Moru*, *Morderstwo na Rue Morgue*) reprodukowano w wielotomowym wydaniu utworów pisarza, które ukazało się w Chicago w 1894 roku.

<sup>34</sup> William Heath Robinson (1872–1944) – angielski rysownik komiksów, ilustrator i autor książek dla dzieci. Twórca ilustracji m.in. do *Danish Fairy Tales and Legends* (1897) i *Fairy Tales* (1913) autorstwa H. Ch. Andersena, *The Arabian Nights* (1899) oraz *Tales From Shakespeare* (1902). Rysował także humorystyczne scenki dla czasopism.

natłok detali, ornamentyki, arabeski oraz specyficzna ikonografia sytuacji poszczególne epizody w sferze baśni<sup>35</sup>. Wyidealizowana wizja romantycznej miłości, cudownych krain szczęśliwości i piękna w ilustracjach Robinsona wydaje się wychodzić na plan pierwszy, spychając na margines groteskowość i makabryczność, których nikłe echo jedynie pobrzmiwa w ilustracjach do *Kruka*.

Podobnie chłodne emocjonalnie, ale nieporównanie bardziej finezyjne, osadzone w estetyce *art nouveau* są prace Francuza, Edmunda Dulaca<sup>36</sup>, i bardzo do nich zbliżone, choć znacznie późniejsze, rysunki Brytyjczyka, Artura Rackhama<sup>37</sup>. Są to ilustracje w konwencji baśniowej, zgodne z kierunkiem artystycznych poszukiwań obu artystów – i Dulac, i Rackham byli wybitnymi ilustratorami literatury dziecięcej. Te miłe dla oka barwne ilustracje<sup>38</sup>, czarujące feerią odcieni, reprezentują koncepcję „grozy oswojonej”, postrzeganej przez pryzmat baśni. Żaden z artystów nie rezygnuje – na rzecz oddania specyfiki tekstów Poeo – ze swojej kreski i tonacji barwnej; podobnie rysowane postacie zaludniają ilustracje dla dzieci ich

<sup>35</sup> Artysta ten skupił się głównie na dekoracyjności i wyrafinowaniu formy obrazów, przez co oddał jedynie melancholijną i nostalgiczną atmosferę ilustrowanych utworów literackich. Prace są estetyczne, obliczone na gusta ówczesnego wybrednego czytelnika, ale nie posiadają głębszego związku z utworami Poeo – można odnieść wrażenie, że elementy grozy zostały tu świadomie zignorowane. Nawet sceny, które z założenia są dynamiczne, pełne emocji, zostały wyrażone umownie, z dbałością przede wszystkim o estetykę. Wizję odpowiadającą kreacjom Poeo stworzył w tym samym czasie Frederik Simpson Coburn, kanadyjski artysta, który „wyłapując” i ilustrując momenty budzące lęk, jednocześnie stosuje typ kompozycji wydobywającej groteskowy i makabryczny charakter *Metzengersteina*, *Diabła w dzwonnicy* czy *Rękopisu znalezionego w butelce*.

<sup>36</sup> Edmund Dulac (1882–1953) – francuski ilustrator działający w Londynie, popularny w epoce tzw. złotego wieku ilustracji. Jego realizacje są bardzo zbliżone do prac brytyjskiego ilustratora, Artura Rackhama. Dulac ilustrował *Arabskie noce*, *Burzę Shakespeare’a*, *Rubaiyat O. Khayyama*, *Księżniczkę Badurę* oraz *Baśnie Andersena*. Wykonał 28 barwnych plansz do wydania z 1912 roku *The Bells and Other Poems* Poeo.

<sup>37</sup> Artur Rackham (1867–1939) – angielski ilustrator znany przede wszystkim ze wspaniałych realizacji rysunkowych do klasyki literatury dziecięcej: *Baśni braci Grimm*, *Alicji w krainie czarów*, *Podróży Guliwera*, *Bajek Ezopa*, *Baśni Andersena*, czy do zbioru legend *English Fairy Tales*. Ilustrował także utwory literackie: *Sen nocy letniej* i *Burzę Shakespeare’a* oraz *Peera Gynta* Henryka Ibsena.

<sup>38</sup> W londyńskim i filadelfijskim wydaniu *Tales of Mystery and Imagination* (oba z 1935 roku) obok licznych ilustracji barwnych znalazły się też czarno-białe, z których część wyłamuje się z konwencji baśniowej. Na drapieżności i ekspresji zyskują m.in. rysunki Rackhama do *Zabiego Skoczka*, *Williamma Wilsona*, *Metzengersteina* i *Przedwczesnego pogrzebu*.

autorstwa. Klimat mrocznych zakamarków nie został tu całkiem pominięty, chociaż znacznie złagodzony. Kolorystyka Dulaca przywołuje poetykę marzenia sennego – artysta odtwarza nocny koszmar, który nie dzieje się naprawdę, pierzchł bowiem wraz z pierwszymi promieniami słońca. Groza jest tu przyobleczona w piękno w niezwykle wysmakowany, liryczny sposób<sup>39</sup>, jakby w odpowiedzi na słowa Poeo: „Zatem śmierć pięknej kobiety jest niewątpliwie najbardziej poetyckim tematem na świecie”<sup>40</sup>. Z kolei prace Artura Rackhama, utrzymane na wysokim poziomie artystycznym, nie spełniają jednak warunków, które pozwalałyby uznać je za adekwatne względem tekstu czy jego nastroju – dość powiedzieć, że tworząc barwne obrazy do tekstów Poeo, artysta czyni to z pozycji ilustratora książek dla dzieci, a ikonografia śmierci i grozy bez intuicji jej zastosowania staje się pustą dekoracją, formą bez treści.

Na dużą swobodę w ujęciu scen i bohaterów pozwolił sobie w ilustracjach do opowiadań Poeo<sup>41</sup> irlandzki artysta, Harry Clark<sup>42</sup>, ale uczynił to wyjątkowo trafnie i oryginalnie, pozostając – pod względem formy – spadkobiercą Beardsleya<sup>43</sup>. Język grafiki o secesyjnym rodowdziej, wyrazista estetyka czerni i bieli wraz z precyzją wykonania i miśterną dbałością o detale, w przeciwieństwie do pokrewnych formalnie

<sup>39</sup> Dulac wykreował w tych ilustracjach prerafaelski typ martwej piękności – leżące na marach posągowe kobiety o bujnych, falujących włosach i sinym ciele, spowite są zimnym światłem (*Lenora, Uśpiona*). Estetyczna, elegancka forma ilustracji do *Nawiedzonego grodu* tłumi grozę i odrealnia makabrę.

<sup>40</sup> „The death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world”. E. A. Poe, *The Philosophy of Composition*, „Graham’s Magazine” 1846, v. XXVIII, nr 4, s. 165.

<sup>41</sup> E. A. Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, New York 1933 (pierwsza edycja była wielokrotnie wznawiana, najnowsze faksymile ukazało się w 2008 roku). Antologia jest ilustrowana 8 planszami barwnymi, 24 całostronicowymi rysunkami czarno-białymi i wieloma winietami.

<sup>42</sup> Harry Clark (1889–1931) – ilustrator urodzony w Dublinie, kształcił się w Dublin Art School w zakresie sztuki witrażu. Po ukończeniu edukacji wyjechał do Londynu, gdzie został zatrudniony jako ilustrator książek, co wkrótce okazało się jego prawdziwym powołaniem i uczyniło jednym z najwybitniejszych artystów doby złotego wieku ilustracji.

<sup>43</sup> Jako spadkobiercę twórczości obu wspomnianych artystów w zakresie koncepcji i formy postrzega się Wilfrieda Sätty’ego (1939–1982) – niemieckiego artystę, który w czarno-białych ilustracjach do opowieści Poeo wydanych w 1976 roku zastosował wiele znanych już (z ilustracji Clarka, ale także Beardsleya, Robinsona czy Dulaca) rozwiązań o silnych reminiscencjach secesji. Na szczególną uwagę zasługuje jednak ciekawa koncepcja, która nie pojawiła się w ilustracjach wcześniejszych – podglądanie sceny z *Zabójstwa na Rue Morgue* przez dziurkę od klucza i ograniczenie kadru taką właśnie formą.

wcześniejszych ilustracji Robinsona, sprawdziły się w oddaniu mrocznego klimatu. „Duch przekory”<sup>44</sup>, jak zapewne powiedziałby Poe, sprowokował jednak artystę do stworzenia kilku plansz barwnych – elegancja formy została w nich zachowana, ale dobór harmonijnych, pastelowych barw (np. w ilustracji do *Zagłady domu Usherów*) czyni tragiczne postacie<sup>45</sup>, targane w utworze literackim silnymi emocjami – niewiarygodnymi.

Należy tu wspomnieć o jeszcze jednym znamienym przypadku ilustracji, nie noszącej co prawda cech secesji, ale utrzymanej w klimacie baśniowym – podobnie jak większość omówionych powyżej realizacji. Mowa tu o najbardziej jaskrawym przykładzie niezrozumienia intencji Poego, jakim są ilustracje Byama Shawa<sup>46</sup>. Kreuje on w swych pracach klimat barwnego festiwalu, maskarady; stosuje żywe, świetliste barwy, rozmywa nieco kontury postaci w ciepłym poblasku, sceny nasycone okrucieństwem maskuje grą cieni na ścianie<sup>47</sup>. Artysta wybiera takie fragmenty tekstów Poego (epizody nie mające większego znaczenia dla ogólnej wymowy dzieła), które nie są nacechowane napięciem, niepokojem, tajemnicą, a więc usprawiedliwiają pojawienie się barwnych motywów<sup>48</sup>.

<sup>44</sup> Jest to tytuł jednej z nowel Poego (tytuł oryginału: *The Imp of the Perverse*).

<sup>45</sup> Postacie przedstawione w ilustracjach do *Metzengersteina* i *Ligei* (1923) przywodzą na myśl zwiewne księżniczki, wymuskanych paziów i dzielnych rycerzy w baśniowej scenarii. Nawet scena z *Upadku domu Usherów* z nagą Madeline próbującą wydostać się z trumny nie epatuje grozą, tylko kieruje nasz wzrok w stronę smokopodobnej hybrydy, odciągając uwagę od innych elementów kompozycji. Interesujący jest jednak sposób, w jaki artysta stara się podążać za tekstem – w tej ilustracji Clark symultanicznie ukazuje dwa wątki: w górnej części planszy Roderyk Usher i jego przyjaciel czytają powieść, której elementy zostały zwizualizowane w centrum kompozycji. Wątki lektury splatają się i wchodzą w relację z rzeczywistością świata Usherów; łoskot spadającej w powieści tarczy jest jednocześnie hałasem czynionym przez Madeline oswobodzającą się z grobowca. To jeden z typowych przykładów wierności obrazu względem słowa, jednak ten czynnik nie decyduje o harmonii i równorzędności warstwy plastycznej i literackiej.

<sup>46</sup> John Byam Liston Shaw (1872–1919) – urodzony w Indiach brytyjski malarz, ilustrator, projektant i nauczyciel; ilustrował m.in. utwory Szekspira.

<sup>47</sup> Taki zabieg artysta zastosował w ilustracji do *Czarnego kota*.

<sup>48</sup> W ilustracji do noweli *William Wilson* artysta przedstawia korowód postaci z komedii dell'arte na balu maskowym, w żaden sposób nie nawiązując do tragicznej dwoistości bohatera; kompozycja z przedstawieniem *Ligei*, tytułowej bohaterki noweli, osadzona jest w egzotyczno-baśniowej scenarii, co całkowicie mija się z duchem tekstu; w *Metzengersteinie* Shaw podkreśla nie upiorność, lecz zjawiskowość postaci; ilustracja do *Beczki Amontillada* przedstawiająca scenę zamurowania żywcem jest trywialna, całkowicie nie przekonująca i nie budząca żadnych emocji.



Jeśli nawet Shaw waży się na scenę grozy, całkowicie zacierając jej znaczenie, sprowadzając ją do wymiaru powiastki dla dzieci.

#### EKSPRESJONIZM. GROTESKA I BRZYDOTA

Z kilkunastu zespołów ilustracji, które są reprezentatywne dla tej kategorii, chciałabym wyszczególnić kilka realizacji powstałych w różnych okresach. Ernst Schutte wykonał w 1919 roku ekspresjonistyczne drzeworyty do *Berenice*, uwypuklając w ostro skonstrastowanych płaszczyznach czerni i bieli makabryczny motyw perłowych zębów trupa bohaterki. Abner Dean<sup>49</sup>, który ilustrował *Zagładę domu Usherów* (1930), w jednej z grafik wykorzystał motyw ogromnego, wytrzeszczonego oka<sup>50</sup> wyzieraającego spomiędzy palców dłoni. W tym samym roku Douglas Percy Bliss<sup>51</sup> stworzył do tej samej noweli jedną z plansz drzeworytniczych z motywem pioruna, rozrywającego na dwie połowy upiorne domostwo Usherów. Te pojedyncze przykłady uzmysławiają, jak poszczególne motywy, odpowiednio wyeksponowane za pomocą środków artystycznych, współgrają z tekstem, potęgując jego wymowę.

Kongenialnym tłumaczeniem mrocznej baśni Poeo na ekspresjonistyczny język form jest zespół 27 grafik do wydanych w 1944 roku opowiadań amerykańskiego pisarza, autorstwa Fritza Eichenberga<sup>52</sup>. Stosując

<sup>49</sup> Abner Dean, właściwie: Abner Epstein (1910–1982) – amerykański rysownik komiksów, ilustrator, siostrzeniec Jacoba Epsteina. Ukończył studia w National Academy of Design w Dartmouth; wykonywał ilustracje m.in. do „New Yorker” i „Esquire”.

<sup>50</sup> To jeden z ulubionych motywów Odilona Redona wielokrotnie wykorzystany przez artystę w różnorodnych kontekstach symbolicznych, m.in. w grafikach *Wizja* (z cyklu *We śnie*), *Oko jako dziwny balon unoszący się do Nieskończoności*, *Na horyzoncie anioł Pewności* (obie z cyklu *Edgarowi Poe*), *To była prawdopodobnie pierwsza wizja* (z cyklu *Początki*), *Wszędzie płomienne oczy* (z cyklu *Kuszenie świętego Antoniego*).

<sup>51</sup> Douglas Percy Bliss (1900–1984) – szkocki malarz, grafik i konserwator zabytków. Oprócz dzieł Poeo (*Some Tales of Mystery & Imagination*, 1938) ilustrował także *The Spanish Lady & Two Other Stories* Cervantesa (1928), *The Devil in Scotland* (1934) i inne.

<sup>52</sup> Fritz Eichenberg (1901–1990) – niemiecki Amerykanin żydowskiego pochodzenia (urodził się w Niemczech, ale z powodu żydowskich korzeni i publicznej krytyki nazizmu wyemigrował do Stanów Zjednoczonych). Studiował w Kolonii, a następnie w Akademii Grafiki w Lipsku. W 1923 roku zamieszkał w Berlinie i zaczął pracować jako ilustrator książek i czasopism. Do Nowego Jorku przeniósł się w 1933 roku. Początkowo zainspirowany pracami Francisco Goi i Honoré’a Daumiera, zajmował się litografią. Najpełniej jednak wyraził się w technice drzeworytu, wykonując ilustracje książkowe. Oprócz nowel Poeo ilustrował także dzieła siostr Brontë, Lwa Tolstoja czy Fiodora Dostojewskie-



deformacje, ciasne kadry, eksponując mimikę twarzy bohaterów (grę mięśni, upiorność spojrzenia, usta rozwarłe w krzyku), artysta uwypukla makabryczną wymowę przedstawień literackich<sup>53</sup>. Eichenberg podąża za narracją Poego, wybiera odpowiedni moment i zatrzymuje kadr. Oprócz inscenizowania konkretnych sytuacji, także tych pełnych grozy, stara się oddać za pomocą środków plastycznych przeżycia i emocje bohaterów. Kontrastowa, wyrazista technika drzeworytu wzmacnia czytelność wyobrażenia kształtowanego bielą wyźłobień narzędzia drzeworytniczego, którego ślad formuje mimikę twarzy i powierzchnię draperii. W pracach Eichenberga ciasne kadry są całkowicie wypełnione. Ten klaustrofobiczny zabieg wzmacnia odczuwany niepokój i potęguje makabryczność, tym samym odbiorca nie ma nawet najmniejszej szansy na odwrócenie uwagi od kluczowego motywu ilustracji.

Warto zwrócić też uwagę na rysowane piórkiem w konwencji groteskowej prace Alfreda Kubina<sup>54</sup> (z lat 1910 i 1920), artysty-wizjonera, który w swoich obrazach i grafikach kreuje fantastyczne, niepokojące światy. Twórca, który „na co dzień” penetrował sferę tego, co nieświadome, generujące lęki o różnym podłożu, do tekstów Poego podszedł w sposób zgoła odmienny – pojawia się tu atmosfera niesamowitości, ale raczej mało realna, jakby dotyczyła spektaklu w teatrze marionetek. Aura tajemniczości jest wyczuwalna, ale nie otrzymuje odpowiedniego kształtu, jakby Kubin na serio traktował tylko własne wizje, a rojenia Poego sprowadził do formy, do której podchodził z przymrużeniem oka.

---

go (w drzeworytach do *Braci Karamazow* w wydaniu z 1948 roku posłużył się podobnymi środkami ekspresji, uzyskując efekty bardzo bliskie plastycznym odpowiednikom utworów Poego). Eichenberg szczególnie lubował się w ilustrowaniu dzieł literackich o specyficznym typie emocjonalności, sięgających do wyobraźni i głęboko zakorzenionych konfliktów międzyludzkich, rozterek duchowych. Pisał także oraz ilustrował opowiadania dla dzieci.

<sup>53</sup> Najlepszym tego przykładem jest ilustracja zainspirowana treścią *Czarnego kota*. Obsesję mężczyzny na temat domniemanego tytułowego prześladowcy potęguje znajdujący się w tle schematycznie zwielokrotniony wizerunek zwierzęcia.

<sup>54</sup> Alfred Kubin (1877–1959) – austriacki rysownik, grafik-litograf, malarz o wizjonerskiej wyobraźni, a także pisarz. Inspirował się twórczością Goi i Redona. Jest uważany za jednego z prekursorów surrealizmu. Ilustrował książki Fiodora Dostojewskiego, Nikołaja Gogola, Gérarda de Nerval’a i Franza Kafki.

Z groteskowo-metaforycznym ujęciem mamy do czynienia w ilustracjach<sup>55</sup> wybitnego polskiego grafika i rysownika, Jacka Gaja<sup>56</sup>. Kluczowym motywem, za pośrednictwem którego nawiązuje on relacje z opowieściami Poego, jest twarz-maską<sup>57</sup>, która w swych zróżnicowanych wariantach staje się nośnikiem metaforycznych treści. Gaj unika jednoznaczności; epizody, które inni ilustratorzy transponują na język plastyczny w sposób dosłowny; epatujący realizycznym ujęciem makabry, odnosi do sfery symbolu<sup>58</sup>.

#### SURREALIZM

Wśród realizacji wybitnego plakacisty, Edwarda McKnighta Kauffera<sup>59</sup>, odnajdziemy także inspiracje literaturą grozy. W pracach do wydania *The Borzoi Poe. The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe* z 1946 roku artysta stworzył surrealistyczne zestawienia, aby oddać niesamowity nastrój utworów Poego. Jednak oprócz wartości czysto malarskich koncepcja tych kompozycji zdradza tzw. myślenie plakatowe. Artysta myśli jak grafik – projektant, operując dużymi płaszczyznami czystej barwy, odpowiednim rozmieszczeniem motywów, symbolem, plastycz-

<sup>55</sup> E. A. Poe, *Opowieści niesamowite*, przeł. B. Leśmian, S. Wyrzykowski, Kraków – Wrocław 1984.

<sup>56</sup> Jacek Gaj (ur. w 1938 roku) – profesor w Katedrze Grafiki Warsztatowej ASP w Krakowie, klasyk współczesnej grafiki polskiej. Dyplom uzyskał w 1962 roku w pracowni miedziorytnictwa Mieczysława Wejmana i pracowni liternictwa Adama Stalony-Dobrzańskiego. Uprawia miedzioryt, akwafortę, akwatintę, mezzotintę i rysunek piórem. Uczestniczył w ponad 200 wystawach zbiorowych, miał ponad 20 wystaw indywidualnych w Polsce, Austrii, Niemczech, Szwajcarii, Francji, Holandii, Norwegii i USA. Zdobył wiele prestiżowych nagród w konkursach międzynarodowych.

<sup>57</sup> Już motyw z okładki (drwiąco uśmiechnięta czaszka) przyciąga uwagę potencjalnego czytelnika.

<sup>58</sup> Dotyczy to m.in. ilustracji do opowiadania *Prawdziwy opis wypadku z panem Waldemarem*, w którym mowa o rozkładającym się stopniowo ciele bohatera pozostającego w somnambuliczno-kataleptycznym transie. Gaj wydobywa filozoficzną wymowę utworu za pomocą motywu dwóch nakładających się na siebie masek ujętych z profilu i wymownego symbolu dłoni z sygnetem – czaszką.

<sup>59</sup> Edward McKnight Kauffer (1890–1954) – amerykański plakacista działający w Wielkiej Brytanii, jeden z czołowych projektantów XX wieku. Największą popularność przyniósł mu zestaw 140 plakatów dla London Underground oraz prace dla London Transport i American Airlines. Ilustrował także książki i projektował okładki. Działal w szeroko pojętej dziedzinie projektowania (tekstylia, meble, scenografia teatralna). Inspirował się nowoczesnymi nurtami w sztuce (futuryzmem, kubizmem, wertycyzmem), ale także drzeworytem japońskim.

nym kalamburem, skrótem myślowym. Oczekuje, że widz podejmie tę grę skojarzeń. Mimo braku bezpośrednich nawiązań do tekstu (odwołanie do odpowiednich motywów tematycznych<sup>60</sup> pojawia się sporadycznie) i wyraźnych odniesień do aspektu makabry i grozy, jest tu obecna tajemnica cechująca utwory Poego i prace surrealistów<sup>61</sup>.

Przypatrzmy się jeszcze dwóm realizacjom z tego samego czasu: Ramona Calsiny<sup>62</sup> (1970), hiszpańskiego twórcy posługującego się środkami artystycznymi właściwymi dla surrealizmu, i jego rodaka, Federiko Castellona<sup>63</sup> (1969). Ten pierwszy odczytuje Poego w sobie właściwy sposób – przez pryzmat irracjonalności i groteski, ale nie stroni od elementów humorystycznych (np. w ilustracjach do *Diabła w dzwonnicy*, *Williamy Wilsona*). Nad tą interpretacją nie wisi cień grozy. Natomiast monochromatyczne litografie<sup>64</sup> Castellona do *Maski Śmierci Szkarłatnej*, z ciekawymi efektami fakturowymi, już na pierwszy rzut oka wywołują skojarzenia z rozpadem, zgnilizną, zmurszałym tynkiem, oddechem śmierci. Artysta sięga do pokładów wyobraźni Boscha, Goi czy Redona. Kładzie nacisk na materialność, ale w aspekcie rozkładu. Klamrą spinającą wszystkie planse jest korowód śmierci – od tytułowej (z kostuchą czyhającą w otwartych tuż za pisarzem drzwiach) po ostatnią, która zawiera przerażającą wizję nagich martwych ciał w ustawionych pionowo trumnach.

Echa surrealistycznej koncepcji świata odnajdujemy w rysunkach Gottfrieda Helnweina<sup>65</sup>. Ten artysta, koncentrujący się w swojej twórczości

<sup>60</sup> Portrety bohaterki, postać samotnego jeźdźcy, czarny cylinder, strzaskane kolumny czy półotwarte drzwi.

<sup>61</sup> Artysta w sposobie stwarzania tajemnicy, kreacji fantastycznych przestrzeni i fantomowych budowli, niemal pozbawionych obecności człowieka, zbliża się do prac Giorgia Chirico, Ivesa Tanguy, Salvadora Dalego czy René Magritte'a. Ostatni z artystów, także zafascynowany twórczością Poego, namalował w 1938 roku serię obrazów *The Domain of Arnheim* bazującą na opowiadaniu pod tym samym tytułem, a rok wcześniej w pracy *Zakaz reprodukcji* również nawiązał, przez jeden z elementów, do twórczości Poego.

<sup>62</sup> Ramon Calsina i Baró (1901–1992) – kataloński malarz, grafik, ilustrator. W swych pracach bliski realizmu magicznego, inspirował się twórczością Francisco Goi, Honoré Daumiera i Wiliama Hogartha.

<sup>63</sup> Federiko Castellon (1914–1971) – hiszpański artysta działający w Stanach Zjednoczonych; malarz, rzeźbiarz, grafik, ilustrator książek dla dzieci. Studiował w Madrycie i Paryżu, tworzył w Nowym Yorku.

<sup>64</sup> E. A. Poe, *The Mask of the Red Death*, il. F. Castellon, Baltimore 1969.

<sup>65</sup> Gottfried Helnwein (ur. 1948) – artysta austriacki. Uprawia kilka dyscyplin artystycznych,

na psychologicznych i socjologicznych aspektach niepokoju i lęku społecznego, w ilustracjach do opowiadań Poe<sup>66</sup> sięga po środki rysunkowe: gęste kreskowanie z delikatnymi prześwitami bieli, dającymi efekt iskrzącego się światła. Odrealnia postacie, których sylwety rozplywają się w gęstwinie nerwowych, drobnych kresiek. Artysta buduje atmosferę grozy przez sylwety „pozostawione” w ciasnych klatkach ścian, kreuje niepokojące, pozbawione obecności człowieka krajobrazy ruin i posągów. „Świat jest domem pełnym strachów, Helnwein jest przewodnikiem po tym miejscu. W jego pracach znajdziemy smutek, ironię, brzydotę i piękno”<sup>67</sup> – słowa Seana Penna świetnie oddają charakter tych rysunków.

### POE W OBRAZKACH POP-KULTURY

Pop-kultura również upomniała się o twórczość Edgara Allana Poe. Po II wojnie światowej jego prozę i poezje wydawano w formie komiksów dla dorosłych czy książek z ilustracjami dostosowanymi do percepcji młodego odbiorcy, utrzymanymi w konwencji popularnych kreskówek. Przytoczę tu dwa przykłady inspiracji twórczością Poe<sup>68</sup> z ostatnich lat. Pierwszy pochodzi z dziedziny filmu animowanego – jest to jeden z odcinków słynnej na całym świecie amerykańskiej produkcji *Simpsonowie*, pt. *Treehouse of Horror* (1990), który nawiązuje do poematu *Kruk*<sup>68</sup>. Interesujący jest sam sposób zilustrowania treści poematu w formie typowej dla tej animacji<sup>69</sup>. Szukanie jakichkolwiek analogii między

---

od tradycyjnego malarstwa, rzeźby, rysunku, przez fotografię, aż po performance, projekty inscenizacji i kostiumów do spektakli teatralnych, baletu czy opery. Jego prace są często postrzegane jako prowokacyjne i kontrowersyjne. Obecnie Helnwein mieszka i pracuje w Irlandii oraz w Los Angeles.

<sup>66</sup> E. A. Poe, *Unheimliche Geschichten*, przeł. A. von Bosse, il. G. Helnwein, Weingarten 1979 (wydanie wznowione w 1987 roku).

<sup>67</sup> Cytat zaczerpnięty z: The official Website of Gottfried Helnwein, [http://www.helnwein.com/texte/zitate/abstracts\\_1.html](http://www.helnwein.com/texte/zitate/abstracts_1.html) [dostęp: 20.03.2010].

<sup>68</sup> W tej opowieści Bart jest krukiem, Homer – główną postacią poematu, a Lisa i Maggie są aniołami. Marge przedstawiona została jako Lenora – namalowana na obrazie zmarła kochanka bohatera. W odcinku tym zastosowano konwencję snu. Ojciec rodziny, Homer, zasypia i we śnie staje się bohaterem *Kruka*, podczas gdy jego córka, Lisa, czyta opowieść na głos; wkrótce do Lisy dołącza dramatyczny głos lektora, recytującego *Kruka*.

<sup>69</sup> Charakterystyczne, uproszczone postacie narysowane oszczędną kreską; krzykliwe, kontrastujące ze sobą nasyczone barwy i postać tytułowego kruka wykonana zgodnie ze

specyfiką serialu a charakterem poematu Poego jest niedorzeczne, dlatego też komizm trzeciej części<sup>70</sup> tego odcinka zasadza się na oczywistym kontraście. Klasyczne i nowe gagi<sup>71</sup>, wściekła kolorystyka i charakterystyczne, karykaturalne wizerunki postaci w połączeniu z przejmującą recytacją lektora dają zamierzony efekt komiczny.

Drugim przykładem są prace Grisa Grimly'ego<sup>72</sup>, który sam przedstawia się jako *mad creator*<sup>73</sup>. Artysta maluje, tworzy grafiki oraz tzw. comiqueski<sup>74</sup>. Sławę przyniosły mu ilustracje do książek dla dzieci, choć niektórzy twierdzą, że Grimly jest ilustratorem dziecięcych książek dedykowanych dorosłym. Cała jego twórczość zdradza inspirację literaturą grozy. Jak sam deklaruje, do jego ulubionych pisarzy należą: Edward Gorey, Howard Phillips Lovecraft i naturalnie Edgar Allan Poe. W 2004 roku artysta wydał w komiksowej wersji *Tales of Mystery and Madness*<sup>75</sup>. Kreacje Grimly'ego<sup>76</sup> to osobliwa mieszanka makabry, groteski, horroru

---

stylistyką pozostałych postaci – wylupiaсте oczy, specyficzna „zębata” czupryna na wydłużonej głowie ptaka.

<sup>70</sup> Odcinek złożony jest z trzech opowieści halloweenowych, ostatnia z nich dotyczy *Kruka*.

<sup>71</sup> Na przykład scena, w której nad uderzonym w głowę bohaterem poematu (w którego wcielił się Homer Simpson) zamiast gwiazd unoszą się małe kruki, pościg za krukiem po pokoju i przewracanie się o meble czy szatański chichot ptaszyska w końcowej scenie.

<sup>72</sup> Gris Grimly – amerykański artysta, pisarz, twórca filmów krótkometrażowych działający w Los Angeles. Znany głównie dzięki mrocznym i jednocześnie zabawnym książkom dla dzieci, jego wizje wpływają jednak na wyobraźnię ludzi w każdym wieku. Wypracował własny, łatwo rozpoznawalny styl – w tej samej konwencji rysunkowej wykonał ilustracje do *Monster Museum* (2001), *Pinokia* (2002), *Santa Claws. A Scary Christmas to All* (2006), *Wicked Nursery Rhymes I-II* (2003–2006), *The Legend of Sleepy Hollow* (2007), *Dangerous Alphabet* Neila Gaimana (2008), *Edgar Allan Poe's Tales of Death and Dementia* (2009).

<sup>73</sup> Zob. stronę internetową artysty: <http://www.madcreator.com/index.cfm> [dostęp: 20.03.2010].

<sup>74</sup> Są to przedstawienia o charakterze komiksowym, o groteskowej treści, których bohaterami są posępne, upiorne, ale i w ironiczny sposób zabawne postacie osobliwego świata mroku.

<sup>75</sup> Polskie wydanie: A. E. Poe, *Opowieści tajemnicze i szalone*, przeł. J. Kozak, il. G. Grimly, Warszawa 2006.

<sup>76</sup> Grimly proponuje także ciekawą konwencję typograficzną obu wydań z nowelami Poego: jest to koncepcja strony jako spójnego duetu obrazu i tekstu, funkcjonujących na równorzędnych (znaczeniowo i wizualnie) prawach. Od strony plastycznej jest to niewątpliwie komiks, ale z rozbudowanymi partiami tekstu, które nie funkcjonują w „dymkach”, lecz w wyodrębnionych bordiurą polach o zróżnicowanych kształtach i proporcjach. Grimly swobodnie „porusza się” na płaszczyźnie strony, proponując ciekawe zabiegi wzmacniające przekaz. Do takich chwytów należy na przykład (w *Edgar Allan Poe's Tales of Death and*

i humoru – czarnego oczywiście. Przerysowane postacie o wynaturzonej anatomii, rodem z popularnych amerykańskich kreskówek, porażają widza nadmierną ekspresją mimiki, gestykulacji i przybieranych póz. Świat z utworów Poego został tutaj w urokliwie pokraczny sposób „zanimowany”.

\*\*\*

Siła oddziaływania mrocznej baśni Poego jest ponadczasowa – jej mrok, groza i tajemnica są atrakcyjne niezależnie od tego, czy zostaną oswojone, zbanalizowane czy spotęgowane lub „spotwornione” przez wrażliwych, czułych na słowo ilustratorów. Skłonność ludzkiego umysłu do spekulacji, pragnienie doświadczenia niewytłumaczalnego, otarcia się o tajemnicę bytu, wreszcie możliwość zanurzenia się w świat najpodszybszych zbrodni, do jakich zdolny jest człowiek – względem drugiego i względem siebie – to cechy, które poza bogatym, plastycznym językiem pisarza będą fascynować kolejne pokolenia. Dzieła Poego, który „odważył się śnić sny, jakich żaden śmiertelnik przedtem nie śnił”<sup>77</sup>, od niemal dwóch stuleci oddziałują nie tylko na ilustratorów, ale także literatów, filmowców i muzyków. Wydaje się, że jego twórczość będzie wciąż atrakcyjna, chociaż będą się zmieniać sposoby jej wizualizacji w różnych dziedzinach sztuki. Ilustratorzy w przyszłości będą mieć jednak coraz trudniejsze zadanie zmierzenia się nie tylko z tekstem i jego twórczą interpretacją, ale przede wszystkim z wyzwaniem i możliwościami rozwiązań formalnych, jakie oferuje chociażby grafika komputerowa. Współczesny odbiorca sztuki szokowany jest nowymi formułami spektakli teatralnych, skrajnymi i balansującymi na granicy dobrego smaku działaniami performance, ekspozycjami dzieł, które niekiedy wymuszają

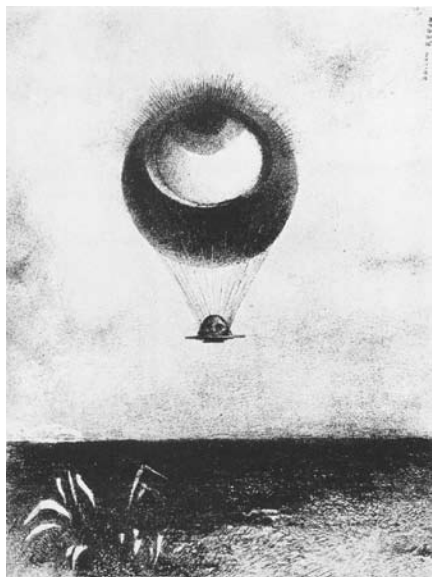
---

*Dementia*) kilkakrotne pokazanie tego samego ujęcia twarzy przerażonego mężczyzny, ale w coraz większym zbliżeniu (aż do ujęcia wytrzeszczonego oka) w wydzielonych ramkami kadrach. Artysta odwołuje się tu do warsztatu filmowca, który również jest mu bliski. Potrafi jednak być bardzo wstrzemięźliwy, zamieszczając na jednej ze stron tylko czarną linię z kleksami, co wobec przepychu barwy i ekspresji większości stron książki czyni efekt niezwykłym i wprawia czytelnika, „oswojonego” już z dotychczasowym rodzajem obrazowania, w osłupienie.

<sup>77</sup> Tłumaczenie własne fragmentu *Kruka* za: E. A. Poe, *The Raven*, <http://www.eapoe.org/works/poems/ravena.htm> [dostęp: 20.03.2011].

pytanie o granice i sens działań artystycznych. Z drugiej strony, żyjemy w czasach, w których każda nowość szybko powszednieje, a my jesteśmy coraz bardziej zachłanni i głodni kolejnych wrażeń. To co niezwykle, zaskakujące, bardzo szybko dziś powszednieje, zastępowane wciąż nowszym produktem, efektem czy wizją. Zmieniają się formuły i język, który może zaciekać i dotrzeć do współczesnego odbiorcy o zmysłach i wrażliwości bombardowanych i przytępionych przez miliony bodźców, obrazów, informacji, których dostarcza codzienność. Jak odczyta twórczość Poego artysta końca XXI wieku? A może wszystko o strefie cienia zostało już powiedziane?

## Ilustracje



Il. 1.



Il. 2.





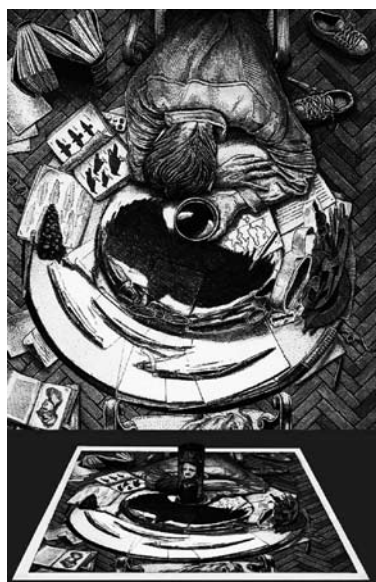
II. 3.



II. 4.

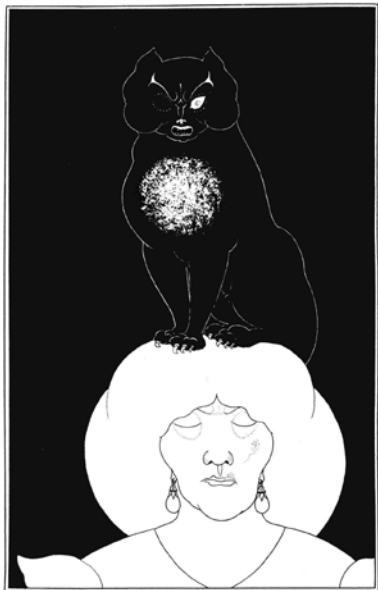


II. 5.

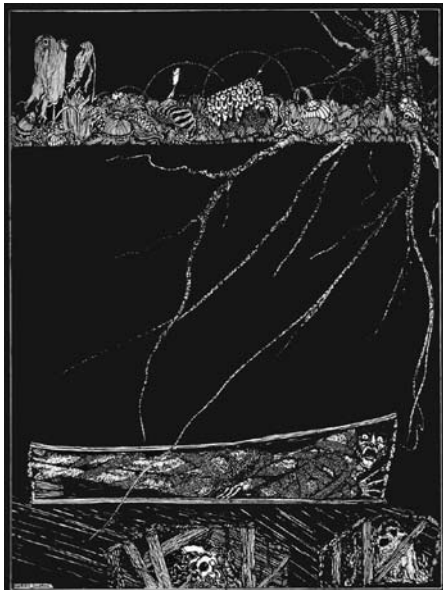


II. 6.





II. 7.



II. 8.



II. 9.



II. 10.

## Spis ilustracji

- II. 1. Odilon Redon, *Oko jako dziwny balon unoszący się do Nieskończoności*, plansza 1. cyklu litografii *A Edgar Poë*, 1882.
- II. 2. Alberto Martini, ilustracja do opowiadania *Serce oskarżycielem*, 1905–1909, rysunek tuszem.
- II. 3. Carlo Farneti, ilustracja do opowiadania *William Wilson*, *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, Paris 1928, akwaforta.
- II. 4. Aleksandr Aleksiejew, ilustracja do opowiadania *Zagłada domu Ushearów*, 1930, akwatinta.
- II. 5. Tadeusz Piotr Potworowski, *Nie zakładaj się nigdy z diabłem o swoją głowę*, plansza 5. z teki graficznej *8 litografij T. Potworowskiego poświęconych Edgarowi Poe*, 1934.
- II. 6. Istvan Orosz, powyżej: praca, w której artysta wykorzystał anamorfozę, inspirowana *Krukiem E. A. Poe*, 1951; poniżej: ta sama praca z umieszczonym w centrum kompozycji cylindrycznym zwierciadłem.
- II. 7. Aubrey Beardsley, rysunek inspirowany *Czarnym kotem*, 1894, rysunek tuszem.
- II. 8. Harry Clark, ilustracja do noweli *Przedwczesny pogrzeb*, z antologii *Tales of Mystery and Imagination*, New York 1933.
- II. 9. Fritz Eichenberg, frontispis do VI części *Tales of Edgar Allan Poe*, New York 1944, drzeworyt.
- II. 10. Federico Castellon, ilustracja do *The Mask of the Red Death*, Baltimore 1969, litografia.

## Bibliografia

- Amstutz W., *Who's Who in Graphic Art*, Zurich 1982.
- Beare G., *The Art of William Heath Robinson*, London 2003.
- Blake to Beardsley. *The Artist as Illustrator, Exhibition Catalogue*, opr. K. Rorschach, Philadelphia 1988.
- Carlson E., *Companion to Poe Studies*, New York 1996.
- Conzen-Meairs I., *Edgar Allan Poe und die bildende Kunst des Symbolismus*, Worms 1989.

- Cortázar J., Tassi R., Lorandi M., *Alberto Martini illustratore di E. A. Poe*, Milano 1984.
- Drost C., *Illuminating Poe – the Reflection of Edgar Allan Poe’s Pictorialism in the Illustrations for the Tales of the Grotesque and Arabesque*, Hamburg 2006.
- Holderman L., *The King of the Macabre. Edgar Allan Poe Offers Various Avenues of Collectibles*, 26.10.2009, <http://www.worthpoint.com/blog-entry/king-macabre-edgar-allen-poe-collectibles> [dostęp: 20.03.2010].
- Horne A., *The Dictionary of 20<sup>th</sup> Century British Book Illustrators*, Woodbridge 1994.
- Hughes R., *The Poker-Faced Enchanter*, „Time” Sunday, 24.06.2001.
- Mitchell W. J., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994.
- Neimeyer M., *Poe and Popular Culture*, Cambridge 2002.
- Orosz I., *How to Pull „The Raven” Out of a Hat*, „The Hungarian Quarterly” 2007, v. XLVIII, nr 187, <http://www.hungarianquarterly.com/no187/9.shtml> [dostęp: 03.03.2011].
- Plaza M., *Anioł dziwnych opowieści (Połowie)*, [w:] E. A. Poe, *Opowieści miłosne, śmiertelne i tajemnicze*, Poznań 2010, s. 773–791.
- Pollin B. R., *Discoveries in Poe*, Notre Dame 1970.
- Pollin B. R., *Images of Poe’s Works. A Comprehensive Descriptive Catalogue of Illustrations*, New York 1989.
- Saliba D. R., *A Psychology of Fear. The Nightmare Formula of Edgar A. Poe*, Washington 1980.
- The Graphic Works of Odilon Redon*, wstęp A. Werner, New York 2005.

**Katarzyna Kulpińska** – historyk sztuki, adiunkt w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Interesuje się historią grafiki artystycznej, użytkowej i sztuki nowoczesnej. Autorka publikacji dotyczących tych dziedzin (m.in. książki *Szata graficzna młodopolskich czasopism literacko-artystycznych*, Warszawa 2005), współorganizatorka ogólnopolskich konferencji poświęconych sztuce nowoczesnej. Członek AICA, SHS, Stowarzyszenia Sztuki Nowoczesnej, Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu.