

Grażyna BOBILEWICZ  
(Warszawa)

## **Transmedializacja. Obraz *Potrójny portret* (1932) i wiersz *Trzy lustra* (1957) Pawła Zaltsmana**

Мы выделяем стих  
Чрезвычайно прочно.  
Вещи любят, чтобы их  
Называли точно.

(Павел Зальцман)

Paweł Jakowlewicz Zaltsman (1912–1985) znany jest przede wszystkim jako grafik i malarz, uczeń Pawła FILONOWA, członek grupy MAI (Mistrzowie sztuki analitycznej, Мастерa аналитического искусства, 1925–1932) oraz artysta silnie związany ze sztuką filmową<sup>1</sup>. Ostatnio coraz częściej umieszcza się jego sylwetkę twórczą w kontekście literackim. Zaltsman bowiem, jak wielu twórców rosyjskich, z powodzeniem posługuje się pędzlem (tuszem, piórkiem, akwarelą) i piórem<sup>2</sup>. W odniesieniu do jego twórczości można mówić o transmedializacji, tj. o położeniu akcentu na relacje między dyskursem wizualnym (sztuki plasty-

---

<sup>1</sup> Od 1929 roku Zaltsman pracuje jako reżyser-inscenizator w „Lenfilmie”, od 1945 roku w studium filmowym w Ałma-Acie, następnie w studiu „Kazachfilm”. Jest też wykładowcą historii sztuki w różnych wyższych uczelniach w Ałma-Acie, aktywnie działa na rzecz popularyzacji sztuk pięknych w Kazachskiej SSR. Warto podkreślić, iż w Mołdawii, gdzie jedynym źródłem dostępu do książek jest biblioteka miejscowego księdza, Zaltsman nauczył się czytać po polsku. Zapozna się m.in. z twórczością Andrzeja Żuławskiego i Henryka Sienkiewicza. Później czytał Stanisława Lema, Sławomira Mrożka, Tadeusza Różewicza, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego i in.

<sup>2</sup> Za przykład mogą posłużyć Kuźma Pietrow-Wodkin i Jurij Annienkow. Wiersze piszą Marc Chagall i Wassily Kandinsky. Twórczość poetycka rosyjskiej historycznej awangardy w większości uprawiana była przez profesjonalnych malarzy (Władimir Majakowski, Aleksiej Kruczonych, Jelena Guro, Kazimierz Malewicz i in.).

czne) a werbalnym (literatura). Są one jednakże złożone. Oba media funkcjonują na zasadzie jakby przeciwstawienia i/lub podobieństwa (intertekstualność). Refleksję Zaltsmana nad istotą i specyfiką języka malarstwa i literatury wspiera trzecie medium – kino, działające na styku reprezentacji wizualnej i słowa. Umowny podział świata artystycznego na przeciwstawne w planie treści i wyrażenia (wyraziste formy) media malarstwa i literatury polega na tym, że „wymyśl” jest domeną obrazu, a „wizualność” słowa. W malarstwie, a zwłaszcza w grafice, na wytwory swojej wyobraźni artysta nakłada subiektywne widzenie zjawisk otaczającego świata, podporządkowuje je swojej logice i konstrukcji. Teksty werbalne są natomiast zapisem tego, co artysta widzi (Зальцман 2007: 27). Jest to jakby rodzaj fotografii naturalnej, która tłumaczy m.in. charakterystyczny dla poezji Zaltsmana efekt obecności „tu i teraz”, co wyprzedza doświadczenia „barokowej” estetyki „szkoły lanozowców”<sup>3</sup>. Podział na dwa z pozoru nieprzecinające się światy – wizualny i werbalny – pozwala artyście uniknąć literackości w malarstwie i plastycznego ornamentalizmu w literaturze (Кукуй 2011: 355–367).

Malarstwo Zaltsmana ma status sztuki wysokiej. Słowo natomiast przybiera formę wypowiedzi osobistej i jest dialogiem prowadzonym z epoką, Bogiem i bliskimi. Przepojone spokojem i harmonią teksty ikoniczne (w mniejszym stopniu odnosi się to do grafiki) nawiązują do kanonu sztuki renesansowej. Zaltsman odbiera go jednakże przez pryzmat modernizmu. Kompozycje malarzkie zawierają w sobie elementy surrealistycznej groteski, dominuje w nich pierwiastek irracjonalny, a przedstawione postaci są samotne i wyobcowane. Teksty werbalne (poezja, duże i małe formy prozatorskie) konstruowane są w oparciu o poetykę dysonansu oraz „krzyku” i często kojarzą się z surową estetyką art brut. Również w sferze dążeń artystycznych i metody twórczej – malarz, grafik, poeta, prozaik i dramaturg w jednej osobie to jakby przeciwstawni i jednocześnie spójni twórcy. Dominantą wizualną malarstwa Zaltsmana jest człowiek (stąd duża ilość namalowanych przez artystę portretów). Przewodnią tematyką i motywiką jego poezji i prozy jest los i wola, człowiek i czas, proces twórczy, wpisane w kontekst biograficzny<sup>4</sup>. Energetyka/ekspresja/siła literalnych tekstów opiera się na rytmie tragicznego w swej wymowie pogrążania się artysty we wrogi mu świat. Wizualne reprezentacje samotnych bohaterów w tekstach ikonicznych konstruowane są w oparciu o zasadę paradoksu. Wszystkie

<sup>3</sup> „Szkoła lanozowców” to umowna nazwa spontanicznie formującego się do końca lat 50. XX wieku grona przyjaciół – poetów i malarzy, którymi kieruje Jewgienij Kropiwnickij (1893–1978).

<sup>4</sup> Lata 30. XX wieku to okres poszukiwań przez Zaltsmana własnego stylu poetyckiego. We wczesnych wierszach widoczny jest wpływ Borysa Pasternaka i Aleksandra Błoka, w późniejszych ujawniają się eksperymenty awangardy (Daniil Charms, Wielimir Chlebnikow, Paweł Filonow, m.in. poemat *Пропевень о прописи мировой*, 1915, który Zaltsman czytał).

postaci to indywidualiści, którzy żyją w jakimś napięciu wewnętrznym i nie są zdolni do nawiązania kontaktów międzyludzkich. Dla wyrażenia tego stanu malarz stosuje wizualny ekwiwalent kompozycyjny. Postaci zawsze są przedstawione w zwartej grupie, w pozach i ujęciach ciała/twarzy, które niwelują więź komunikacyjną. Taka strategia artystyczna tworzy wizualny efekt psychicznego wyobcowania. Na poziomie środków plastycznych Zaltsman odwołuje się do podstawowych reguł malarstwa Fiłonowa, takich jak: „zrobienie obrazu” („сделанность картины”)<sup>5</sup>, opracowanie faktury w najdrobniejszych detalach, zasada „od szczegółu do całości”. Służą one przede wszystkim wnikliwemu studium twarzy człowieka. Natomiast nie wprowadza Zaltsman w przestrzeń ikonniczną estetyki mistrza. Język plastyczny jego obrazów jest surowy, wierny naturze, ale nie ma w nich destrukcyjnego patosu, ekspresjonizmu deformującego plastykę formy, brutalnego prymitywizmu, symboliki abstrakcyjnej, które cechują z kolei język tekstów werbalnych. W poezji i prozie „przerażenie egzystencjalne” i rozpacz często prowadzą do bogoburstwa (*Psalmy*, 1940). Determinuje je kontekst biograficzny, lektura Dostojewskiego i/lub ateizm Fiłonowa (Кукуй 2012: 407–415). Innym ważnym źródłem poetyki Zaltsmana (zwłaszcza w prozie) jest absurd. W wielu utworach z lat 30. można odnaleźć elementy języka pozarozumowego Oberiutów<sup>6</sup>, poczucie wyobcowania przepuszczone przez filtr absurdu surrealistycznego, degradację osobowości, wyostrzoną świadomość metafizyki i tragizm egzystencji (głód w czasie blokady Leningradu, trudy ewakuacji). W latach 50. Zaltsman koncentruje się głównie na malarstwie. Choć kontynuuje działalność literacką (w latach 1960–1970 pisze liczne opowiadania i komedię *Ordinamenti*), to jego muza poezji milknie na zawsze.

Przedmiotem refleksji artystycznej Zaltsmana staje się pytanie o możliwość współistnienia obrazu i słowa, o to, który z języków (sztuki czy literatury) odznacza się bogatszym spektrum znaczeniowych i obrazowych skojarzeń. Komunikat wizualny, jak się zdaje, jest dla artysty bardziej skuteczny, sugestywny i imperatywny niż słowo, narzuca bowiem swoje znaczenie całkowicie i natych-

<sup>5</sup> Jak wiele koncepcji artystycznych awangardy rosyjskiej (łucyzm Michaiła Łarionowa, suprematyzm Kazimierza Malewicza), program Fiłonowa jest prosty i jednocześnie złożony. Jedynym kryterium właściwości rzeczy (obrazu, rysunku) jest rzemiosło (analiza środków malarskich, technika, precyzyjność, stworzenie pełnej iluzji), które można osiągnąć tylko dzięki wytrwałej pracy i samodyscyplinie. Na określenie efektów iluzji Fiłonow wprowadza termin „podwójny naturalizm”, który funkcjonuje na wszystkich stylistycznych poziomach jego obrazów – głównie wtedy, gdy dąży do stworzenia fotoiluzji. Przykładem zastosowania zasady „сделанности” jest *Portret Armanda Franczewicza Azibera z synem* (*Портрет Арманда Францевича Азибера с сыном*, 1915) namalowany na podstawie fotografii. Dążenie do technicznej doskonałości w fiłonowskim systemie sztuki analitycznej ma głębszy sens. Malarz uważa, iż „zrobiony obraz” („зробiona rzecz”) może rozwijać się w sposób naturalny, bez udziału twórcy (Křiž 1966: 5–19).

<sup>6</sup> Zaltsman uczestniczy w czytaniu/deklamacji utworów Charmsa, Aleksandra Wwiedzińskiego, Nikołaja Olejnikowa (poznaje go dzięki uczennicy Fiłonowa Tatjanie Glebowej). O wpływie Oberiutów na twórczość Zaltsmana zob. Зальцман 2006: 221–237.

miast, nie analizuje go i nie dzieli na części składowe. Różnica ta nie jest jednak kluczowa, gdyż reprezentacja wizualna staje się swoistego rodzaju słowem, gdy tylko ono znaczy i tworzy wypowiedź. Obraz funkcjonuje w opowiadaniu. Wymusza on na podmiocie patrzącym narrację prowadzoną zwykle w czasie teraźniejszym, co w efekcie staje się podstawą zabiegu unaocznienia, a także uobecnienia (Barthes 2002: 98). Teksty ikoniczne Zaltsmana aktywizują formy słowne, które powstają w obrębie literatury. Wówczas oba przekazy stają się swego rodzaju interaktywnym komentarzem<sup>7</sup>. Związek między reprezentacją wizualną a słowną modeluje na różnych poziomach odbioru obraz całościowy, który w wielu przypadkach pozwala odczytać konceptualne założenia obu systemów – wizualnego i werbalnego. W twórczości Zaltsmana relacje między przekazem, pochodzącym z różnych mediów (obraz malarski, wiersz), kształtują się m.in. w akcie tworzenia portretu/autoportretu, który można interpretować na dwa sposoby. Z jednej strony – można ograniczyć się do obrazowej i słownej artykulacji postaci, tj. środków artystycznych przy pomocy których postać uobecnia się na płótnie lub w wierszu jako indywiduum. Przy takim podejściu między autorem – podmiotem tworzenia, malarskim i poetyckim portretem/autoportretem – oraz widzem-czytelnikiem tworzy się szczególnie rodzaj komunikacji. Odbiorca konfrontując swoje postrzeganie/odczytanie z wizualną i werbalną konkretyzacją portretowanego wchodzi z nim w bezpośredni dialog. Z drugiej strony – można posłużyć się materiałem funkcjonującym poza wizualnym i literackim przedstawieniem, co wprowadza do interpretacji sensy naddane.

Malarski *Potrójny portret* o cechach autoportretu ([http://www.webstudio.il4u.org.il/projects/\\_pers/salzman/p2.html](http://www.webstudio.il4u.org.il/projects/_pers/salzman/p2.html)) oraz wiersz *Trzy zwierciadła*, który do niego nawiązuje, wpisują się w konwencję portretu wielokrotnego, dość rzadko występującego w historii sztuki. Odznacza się on różnorodnymi elementami, które determinują jego swoistość. W przestrzeni jednego obrazu artysty umieszczają kilka wizerunków tej samej osoby, w tej samej skali, jednocześnie *en face* i profile, czasem są to tylko profile. Każdy z wizerunków przedstawia inny stan emocjonalny osoby portretowanej, czasem jest ona w innym kostiumie, rzadziej

<sup>7</sup> Relacje między werbalnymi i ikonicznymi tekstami ujawniają się na różnych poziomach ich struktury, często mają wspólne źródło inspiracji. Za przykład mogą posłużyć grafiki *Trzej Żydzi* (*Три еврея*, 1973), *Bazar* (*Базар*, 1974), niektóre rysunki z cyklu *Nocne spaceru* (*Ночные прогулки*, lata 70.), które nawiązują do opowiadania *Madam F.* (*Мадам Ф.*, 1959–1964). Postać Rońki z opowieści *Memento* (1946, 1964, 1975) wpisuje się w przestrzeń ikonyczną rysunków cyklu *Tрудный путь* z pustymi miastami (*Покинутый город*, 1970) i twierdzami nad zatoką (*Крепость у залива*, 1973). Analogie można znaleźć między utrzymanymi w złowieszczej tonacji konstrukcjami grafiki *Place* (*Площаду*) i eksperymentami filozofa z komedii *Ordinamenti*. Postacie białej i ciemnej dziewczyny z teje komedii występują w akwarelowym akcie *Świąteczny spacer* (*Праздничное гуляние*, 1964). Z rysunków z cyklu *Wieczorne spaceru* (*Вечерние прогулки*, lata 60.) i *Nocne spaceru* (lata 70.) często patrzy *Żona przyjaciela* (*Жена приятеля*, 1936, 1945) lub dama z opowiadania *Koperta* (*Конверт*, 1940–1945). W grafice lat 30. pojawia się postać księcia i mieszkańcy średniowiecznych miast z opowieści *Słynny dziennik* (*Знаменитый дневник*, 1961–1975) lub opowiadania *Zima 1514 roku* (*Зима 1514 года*, 1944) itd. (Zusmanowicz 2003: 217).

z innym rekwizytem. Nasuwa się pytanie: z jakich powodów twórcy stosują takie rozwiązania?<sup>8</sup> W wizerunkach wielokrotnych ujawnia się podstawowa funkcja portretu – zrealizowane w maksymalnym stopniu ikoniczności podobieństwo: obraz – model. W porównaniu z portretem pojedynczym (identyfikacja tożsamości indywiduum) w portrecie wielokrotnym podobieństwo kształtuje się jakby „na wyższym poziomie”, a pytanie o tożsamość sprowadza do kwestii: „która to z przedstawionych postaci?” W portretowaniu wizualna zastępczość modelu konkretyzuje się poprzez możliwość tworzenia przez odbiorcę (wobec prezentacji na obrazie) tych samych systemów oczekiwań percepcyjnych, jak wobec rzeczywistości. Jednakże równoczesny ogląd profilów i *en face* nie jest zgodny z normą wizualną. Wielokrotność w tym kontekście można, jak się zdaje, interpretować nie tyle jako wizerunek bardziej dokładny, lecz jako przekroczenie konwencji gatunkowej portretu, jako świadomą grę z formą reprezentacji wizualnej (Czyżewski 2013). Jeśli w zwykłym portrecie pośrednikiem przekazu portretowości dla odbiorcy jest przedstawiony model, to autoportret pełni tę funkcję niejako bezpośrednio. „Autoportretowość” tożsama jest z autobiografizmem, odtwarzającym stan duchowy malarza, rozumienie przez niego epoki i funkcjonujących w niej wartości. W tym aspekcie samoprezentacja wychodzi poza gatunkowe ramy autoportretu. Autoportret jest najbardziej ogólną i jedynie możliwą, tj. mającą podstawę ontologiczną (a nie fikcyjność), reprezentacją portretu w ogóle. Tylko mediumiczne „rozpuszczenie” w obiekcie przedstawienia, autorska anonimowość (w duchowej i plastycznej teksturze obrazu) daje możliwość tworzenia adekwatnego do przedstawienia obiektu, tj. jego portret. A to oznacza samotworzenie przez obiekt reprezentacji swojego portretu, który rozumiany jest jako wyższy rodzaj formy portretowania.

W twórczości Zaltsmana portret wielokrotny wyrażony w formie wizualnej i słownej, z jednej strony determinowany jest względami estetycznymi, z drugiej – staje się ważną częścią doświadczenia egzystencjalnego. Koncepcję portretu utrwalonego w odmiennych mediach można odczytywać w aspekcie różnorodnych przemian postaci w stosunku do pierwowzoru istniejącego w rzeczywistości. Na obrazie *Potrójny portret* malarz przedstawia siebie symultanicznie w trzech ujęciach (*en face* i dwa profile). Postacie pod wieloma względami się różnią. Nie są w tym samym wieku, ich twarze i gestyka ciała odzwierciedlają odmiennie stany emocjonalne. Inna jest forma i kolorystyka ich ubiorów. Z twarzy młodego mężczyzny usytuowanego centralnie emanuje ironia i sceptycyzm. Zwrot głowy i oczy skierowane jakby na widza komunikują, iż jest to osoba pewna siebie. Wyraz twarzy dookreśla pełna ekspresji i napięcia wygięta kiść dłoni. Mocno nasycona światłem jest prawie biała jak kolor koszu-

<sup>8</sup> Historycy sztuki wymieniają ich kilka, m.in. dążenie artystów do zarejestrowania podobieństwa przestrzennego na wzór portretów rzeźbiarskich.

li. Studium ręki to hołd złożony mistrzowi – świadome odwołanie do zasady modelunku form (głównie rąk) Fiłonowa. W planie wyrażenia to chwyt techniczny, w planie treści – znak zdecydowania i siły postaci. I choć dłoń wydaje się nieco sztucznie namalowana – to wraz z twarzą jest równorzędnym komponentem wizerunku przedstawionej osoby. Postać (z prawej strony od wnętrza obrazu) ukazana z profilu, konstruowana jest w oparciu o syntezę przeciwieństw. Jej jakby pełna spokoju poza (siedzi, dłonie ma położone na kolanach) wyraźnie kontrastuje z wyrazem twarzy, której mięśnie są napięte, czoło poorne zmarszczkami, usta wyrażają tłumione uczucia. Spojrzenie skierowane w stronę widza jest pytające, pełne bólu i z troskaniem. W odniesieniu do dwóch figur o cechach podobieństwa do modelu, postać z lewej strony – mężczyzna w błękitnym kostiumie (ukazany z profilu) – cech tych, jak się zdaje, nie posiada. Jest to jakby ktoś inny. Odbiorca śledzi proces Obcości, który jest udziałem człowieka w różnych wymiarach i wykracza poza zewnętrzne przeciwstawienia, odslaniając Innego, który mieszka w nim. Jak sugerują bliscy Zaltsmana<sup>9</sup> i badacze jego spuścizny, przestraszony Żyd (może raczej zagniewany?) to prawdopodobnie daleki kuzyn malarza Siemion Ornstein. Jednakże osoba ta nie daje się zinterpretować jednoznacznie. W odróżnieniu od postaci z prawej strony, zachowującej pozorny spokój, mężczyzna w błękitnym ubraniu przedstawiony jest szczególnie „żywo” i „sugestywnie”, emanuje energią. Zaakcentowany plastycznie dynamizm determinuje jego zachowanie. Mężczyzna sprawia wrażenie jakby chciał odskoczyć od(?) lub doskoczyć do(?) dwóch pozostałych postaci. W kontekście zasady tworzenia portretu wielokrotnego i zagadnienia samoprezentacji w ujęciu Zaltsmana postać ta, jak się zdaje, wpisuje się w autorską koncepcję komponowania portretu grupowego, w którym malarz często umieszcza siebie obok innych, np. *Группа с автопортретом* (1937), *Групповой портрет с автопортретом и Петькой* (1933–1938–1951). Czy jest to zatem podwójny autoportret z trzecią osobą, czy też Zaltsman, konstruując swoją tożsamość w różnych okresach życia, przedstawia siebie na trzy sposoby, odgrywając różne role? Postaci stykają się (nakładają na siebie) różnymi fragmentami ciała. W sumie *Potrójny portret* jest dokumentem epoki, rozwijającą się w czasie narracją wizualną z narastającym napięciem i elementami tragizmu.

W wierszu kategoria wielokrotności funkcjonuje w różnej formie i na wielu poziomach. Tekst jest przykładem dzieła otwartego, opartego na interakcji słowa i obrazu. Głównym tematem konkretyzacji artystycznej jest akt twórczy, tj. modelowanie portretu/autoportretu, którego reguły ujawniają się w płaszczyź-

<sup>9</sup> Takiego zdania jest córka malarza Jelena (Lotta), z którą długo rozmawialiśmy o twórczości jej ojca w naszym wspólnym hotelowym pokoju w Belgradzie, gdzie uczestniczyliśmy w międzynarodowej konferencji naukowej *Даниил Хармс: авангард в действии и в отмирании. К 100-летию со дня рождения поэта* (14–18 października 2005 roku).

nie przedstawienia słownego wspartego przekazem wizualnym. Przy tym Zaltsman akcentuje zarówno mechanizmy ułatwiające, jak i zaburzające jego powstanie. W tytule oraz w pierwszym wersie wprowadza podstawowe medium/instrumentarium, przy pomocy którego artyści zwykle tworzą swój wizerunek<sup>10</sup>. Są to trzy lustra, które w głębokich strukturach wiersza pełnią rolę lejt-motywu, strukturalnego i semantycznego komponentu. Za ich pomocą Zaltsman (tu podmiot mówiący) ustanawia związek ze swoim światem wewnętrznym i zjawiskami zewnętrznymi, odróżnia to, co pozytywne i negatywne, ukryte i jawne. Lustra burzą tok poetyckiej narracji, przenosząc znaczenia z obszaru obserwacji rzeczywistości na portretowaną postać, rozumianą jako nierozzerwalne zespolenie wnętrza i zewnątrz:

Три зеркала, поставленные в ряд,  
Нам ни о чем таком не говорят.  
За нашу спиною ни черта,  
За вами в рамах только чернота.  
Вы выдернулись ночью изо тьмы,  
В трех рамах, извините только мы,  
Два профиля и совершенный фас, –  
Три зеркала поставлены для нас.  
И правый профиль гордо говорит:  
У нас, друзья великолепный вид!  
Да, вид у нас, конечно, мировой!  
И фас ему кивает головой.  
Действительно, костюм – деликатес,  
И куплен он, конечно, в ДЛТ-с.  
Три зеркала, три черные окна...  
За вашей спиною – тишина.  
И левый профиль, оглянувшись вдруг  
Испытывает вроде бы испуг.  
Он ищет штепсель, чтобы сделать свет,  
Но люстры нет, и даже лампы нет.  
И ваш портрет становится на вид,  
Естественно, растерян и сердит.  
Хотя их три, поставленные в ряд, –  
Не захотят, возьмут – не отразят.

(Зальцман 2003: 209)

Ten pięciostopowy jamb dzieli się jakby na sekwencje narracyjne, kadry, które konstruowane są na zasadzie zamknięcia i otwarcia, przechodzenia od szczegółu do ogółu. Odbiór wiersza przebiega głównie na poziomie detonacji, co

<sup>10</sup> W malarstwie lustro odzwierciedla różne formy rozumienia świata w historii kultury. Lustro to nie tylko podwojenie przedstawienia, lecz także rozszerzenie przestrzeni obrazu poprzez wprowadzenie dodatkowej płaszczyzny postrzegania. Na danym poziomie przestrzeń wizualna związa się, ściętnia, niewidoczne staje się widocznym. Przestrzeń jest pełniejsza, bardziej zamknięta i bardziej zakończona.

sprawia wrażenie, iż tekst jest wsparciem dla wcześniej powstałego obrazu malarzkiego. Działa również poziom konotacji, który wnosi dodatkowe informacje. Nośnikami funkcji semantycznych są komponenty świata zewnętrznego – przedmioty (lustro, ramy, czarne okna, wtyczka, żyrandol, lampa) i zjawiska (czerń, noc, ciemność, światło, cisza). Przekaz werbalny nie jest jednak dla Zaltsmana dostateczną gwarancją identyfikacji portretowanego. Być może dlatego wprowadza on do przestrzeni tekstowej środki spoza medium literackiego, takie, które mają go uwierzytelnić. Dla uobecnienia modelu, który zgodnie z zasadą „oglądowej intencji obrazu” ma się stać widoczny, artysta świadomie posługuje się profesjonalną terminologią z obszaru malarstwa (profile i *en face*), wskazującą na sposób ujęcia portretowanej postaci. W wierszu terminy te funkcjonują na zasadzie metonimii. Zaltsman – poeta i malarz w jednej osobie – dąży do zrównoważenia werbalnej i plastycznej narracji. Czy jednak taka strategia artystyczna weryfikuje postać? Komponenty w „normalnym” autoportrecie są rozbite na dwa porządki: rzeczywisty (model w pracowni) i wyobrazeniowy (wizerunek na płótnie). W wierszu podmiot mówiący pojawia się na trzech różnych ontologicznie poziomach: raz jest obecny w przestrzeni domu/pokoju, po raz drugi jako odbicie w lustrze, które ma zatrzymać w sobie, to, co odbija, i po raz trzeci jako wizerunek na płótnie. Wszystkie porządki, przechodząc jeden w drugi, łączą się. Spaja je sfera wizualna (wyobrazeniowa) – przedstawienie multiplikowanej osoby za pomocą mowy zależnej, środków językowych oddających ruchy ciała, zmianę pozy. Zaltsman akcentuje procesualność istnienia indywiduum. Pokazuje tworzenie siebie, reinterpretację własnego „ja” pod wpływem zaistniałych okoliczności. W odróżnieniu od obrazu malarzkiego, gdzie figury funkcjonują symultanicznie, w narracji słownej układają się one w linearną sekwencję różnych sytuacji w różnych momentach, w konkretnym miejscu i czasie. Zwielokrotniony wizerunek, zgodnie z zasadą lustrzanego odbicia, odbierany jest od prawego profilu („гордо говорит”) poprzez postać usytuowaną centralnie („кивает головой”) do profilu lewego, który jakby wychodzi z ram i działa w przestrzeni zewnętrznej („оглянувшись вдруг”, „ищет штетсель, чтобы сделать свет”). Warto w tym miejscu podkreślić, iż do namalowania lewego profilu malarzowi potrzebne jest silne źródło światła. Warstwa słowna i wizualna nakładają się i przenikają, konstruując subiektywną przestrzeń tożsamości. Obok siebie funkcjonują różne *alter ego*, druga osobowość wewnątrz tej samej osoby. Ich prezentacja oparta jest na zamierzonej niezgodności dwóch poziomów wypowiedzi – dosłownego i ukrytego (dominuje ironia, sarkazm). Dyskurs tożsamościowy, wchodząc w sferę wewnętrzną, konstruuje sferę prywatną, która odwołuje się do emocji subiektywnych („испытывает вроде бы испуг”, „растерян и сердит”). Istotnym problemem wydaje się relacja między podmiotem mówiącym a jego odbiciami w lustrze



i funkcjonowaniem w przestrzeni obrazu. Wyjaśnienie wpisuje się w kontekst Lacanowskiej fazy lustra, ważnej dla zrozumienia problemu tworzenia się podmiotu i znaczenia wizerunku w tym procesie. „Podmiot rozpoznaje siebie w momencie, w którym traci siebie jako innego” (cyt. za: Jakubowska 2004: 54). Uświadomienie sobie tego faktu determinuje skomplikowana relacja podmiotu do swego odbicia i swojej reprezentacji na obrazie. Lustrzane odbicie zwielokrotnia wizerunek. Podmiot nie postrzega siebie jako jednostki całościowej, lecz jako osobę rozszczępioną. Nie mówi o sobie: „Oto ja”, lecz „my”. Trzy postaci odzwierciedlają sytuację egzystencjalną osoby portretowanej. Lustra mówią o jej bezradności, unaoczniają lęk nie/istnienia. Potrójny portret/autoportret jest jakby słownym zapisem codziennych zmagania artysty. Wysiłki, by się oddzielić od otaczającego świata, spełzają na niczym. W lustrzanym odbiciu malarz funkcjonuje na granicy między podmiotem a przedmiotem. Jest obszarem między „ja” i „nie-ja”, między „sobą” a „innymi w sobie”. Nie jest uchwycony przypadkowo: „Вы [три зеркала – G.B.] выдернулись ночью изо тьмы” – pozuje, co przywołuje problem „doświadczenia siebie jako spektaklu”. Gdy sytuuje się w polu spojrzenia, wówczas transformuje siebie w obraz. Poddając się uprzedmiotowieniu, zmienia siebie w reprezentację plastyczną i oferuje ją spojrzeniu czytelnika-widza jako obraz. Przy tym oczekuje od niego akceptacji swojego wizerunku. Jednakże lustra podważają stabilne istnienie granic i stale zagrażają tożsamości podmiotu. Stworzenie portretu/autoportretu może okazać się niemożliwe, bo lustra: „Хотя их три, поставленные вряд, – / Не захотят, возьмут – не отразят”.

Podsumowując: związek między obrazem a tekstem poetyckim Zaltsmana opiera się na odrębności i zbliżaniu się do siebie. W przypadku wiersza można mówić o interferencji reprezentacji werbalnej i wizualnej. Relacje między plastyczną a poetycką konkretyzacją portretu/autoportretu wielokrotnego w obu mediach są wielopoziomowe i wieloaspektowe. Ich postrzeganie/czytanie kształtuje subiektywne relacje znaczeniowe, co wynika m.in. z faktu, że obraz i sposoby jego wykorzystania w tekście poetyckim nie są takie same.

## Bibliografia

Barthes R., 2002, *Oeuvres complètes*, t. 3, Paris.

Czyżewski S., 2013, *Portret, albo wątpliwy zapis tożsamości. Uwagi nad portretem potrójnym spowodowane wystawieniem cyklu prac „Weryfikacja tożsamości” Piotra Tomczyka*, <http://www.szcz.republika.pl/wyk/portert.html> (dostęp: 16.01.2014).

Jakubowska A., 2004, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków.

Křiž J., 1966, *Pavel Nikolajewič Filonov*, Praha.

Зальцман П., 2003, *Три зеркала*. – П. Зальцман, *Мадам Ф. Повести. Рассказы. Стихи*, вступ. ст. Л. Аннинского, послесловие А. Зусмановича, Москва.

- Зальцман П., 2011, „Сигналы Страшного суда”. *Поэтические произведения*, сост., подг. текст., послесловие и примечания И. Кукуя, Москва.
- Зальцман Е. (Лотта), 2006, *Павел Зальцман и обэриуты (жизнь увиденная как абсурд. – Хармс-авангард)*, под ред. Р. Нешковича, ред. сост. К. Ичин, Белград.
- Зальцман Е. (Лотта), 2007, *Воспоминания об отце.* – П. Зальцман, *Жизнь и творчество*, Иерусалим.
- Зусманович А., 2003, *Павел Зальцман (наброски к биографии)*. – П. Зальцман, *Мадам Ф. Повести. Рассказы. Стихи*, вступ. ст. Л. Аннинского, послесловие А. Зусмановича, Москва.
- Кукуй И., 2011, *От составителя.* – П. Зальцман, „Сигналы Страшного суда”. *Поэтические произведения*, сост., подг. текст., послесловие и примечания И. Кукуя, Москва.
- Кукуй И., 2012, *Послесловие.* – П. Зальцман, *Щенки. Проза 1930–1950 годов*, сост., послесловие и примечания И. Кукуй. подг. текст. П. Казарновский, И. Кукуй (*Щенки*), И. Кукуй (рассказы, *Memento*), Москва.

### **TRANSMEDIALIZATION. THE PAINTING *TRIPLE PORTRAIT* (1932) AND THE POEM *THREE MIRRORS* BY PAVEL ZALTSMAN**

#### Summary

The paper concentrates on the issue of transmedialization in the works by Pavel Zaltsman (1912–1985) – an artist working in various areas of art (painting, graphic art, literature, cinema). Relations between visual (fine arts) and verbal (literature) discourse are very complex. In the plane of content and expression both media function on the principle of opposition and / or similarity (intertextuality). It is connected with the fact that “invention” is a domain of a painting and “visuality” – of a word. In Zaltsman’s paintings (and especially in drawings) the products of his imagination overlap with the subjective view of the phenomena of the surrounding world, which are subjected to the artist’s logic and structure. Verbal texts are, on the other hand, a record of what the artist sees. Interrelations between a painting and a text, which are shaped on the principle of separation and getting closer to each other, have been analysed on the example of the painting *Triple portrait* (1932) and the poem *Three mirrors* (1957) in the context of conceptualization of a multiple portrait / self-portrait. Its painting and poetic realizations are multidimensional and multifaceted. In the case of the poem it is possible to talk about the interference of verbal and visual representation. Perception / reading of both texts shapes subjective semantic relations, which results, among other things, from the fact that the painting and the ways of using it in the poetic text are not the same.