

STANISŁAW DUNIN-WILCZYŃSKI*

ARTYSTA WPISANY W DZIEŁO.
MIĘDZY *LAS MENINAS* DIEGO VELAZQUEZA
A *NEW NIGHTMARE* WESA CRAVENA

W pewnej mierze historyczną nadinterpretacją jest stwierdzenie, że dzieło Velazqueza „Las Meninas”, czyli „Panny Dworskie” od momentu powstania w 1656 roku wzbudza zarówno powszechny zachwyt, jak i kontrowersje, gdyż publiczność masowa mogła je oglądać dopiero od 1819 roku, po otwarciu w Madrycie królewskiego muzeum Prado¹. Jednak już wcześniejsze wzmianki o obrazie wskazują na jego niecodzienność i niezwykłość, otaczającą go aurę olejnej tajemniczości². Powszechnie obraz został uznany za jedno z najważniejszych dzieł w historii sztuki ze względu na swój nowatorski charakter, ale także wieloznaczność i obfitość ujętych w nim treści. Portret Infantki Małgorzaty w otoczeniu panien dworskich oraz innych członków dworu (w tym samego Velazqueza) stał się nie tylko inspiracją dla wielu artystów, jak np. James Whistler, Salvador Dali czy Pablo Picasso, lecz także wokół jego interpretacji zagorzała interdyscyplinarna debata naukowa, angażująca krytyków sztuki, filozofów, historyków czy generalnie humanistów. Mimo iż ciężko jest przypuszczać, że obraz Diego Velazqueza bezpośrednio zainspirował także Wesa Cravena do napisania scenariusza do filmu „Wes Craven’s New Nightmare”, to jednak faktem jest, że między barokowym arcydziełem a współczesnym

* STANISŁAW DUNIN-WILCZYŃSKI – magister; asystent w Katedrze Warsztatu Medialnego i Ak-sjologii w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej KUL; asystent w Samodzielnej Pracowni Komunikowania w Medycynie na Uniwersytecie Medycznym w Lublinie.

¹ Pod tym tytułem oficjalnie funkcjonuje od 1843 roku; wcześniej często odnoszono się do Las Meninas jako do La Familia de Felipe IV (Stratton-Pruitt, 2).

² S. Stratton P r u i t t, *Velazquez’s Las Meninas*, Cambridge 2003, s. 1. Pierwsze pisemne wzmianki o nim pochodzą z 1666 roku, gdy Juan Battista Martinez del Mazo umieścił krótki opis obrazu w inwentarzu dzieł sztuki po śmierci króla Filipa IV. Cytat brzmi: “Painting of Infanta Margarita with her ladies-in-waiting and a female dwarf, by the hand of Velazquez”. Stratton Pruitt cytuje także traktat o malarstwie Portugalczyka Felixa da Casta z 1696 roku (zaznacza, że obraz bardziej przypomina autoportret niż portret Infantki) oraz biografie malarzy hiszpańskich Antonio Palomino z 1724 roku (“[...] Don Diego Velzquez finished it in the year 1656, leaving in it much to admire and nothing to surpass.”).

(neobarokowym/postmodernistycznym) horrorem o Freddy'ym Krugerze można wyznaczyć zaskakująco wiele paraleli³. Jedną z najważniejszych wspólnych cech, na którą powinno się położyć największy nacisk, gdyż do pewnego stopnia definiuje oba obrazy, ten olejny i ten filmowy, jest obecność autorów w dziełach, które stworzyli. Dlaczego Velazquez, a za nim Craven uciekli się do tego rodzaju jawnej autoprezentacji? Czemu ma to służyć? Jaki ma to wpływ na interpretację całości dzieł? Jak wpływa to na odbiór obu dzieł przez widzów? Celem tego artykułu jest nie tylko dowiedzenie, że odpowiedzi na te pytania są zaskakująco podobne, ale i uzmysłowienie, że XVII-wieczne problemy związane zarówno ze sztuką, jak i jej przedstawianiem są w pewnym zakresie wciąż aktualne.

Sam „Las Meninas” jest inspirowany flamandzką modą na malowanie galerii malarskich w pierwszej połowie XVII wieku⁴. Za prekursora tego nurtu uważa się Fansa Franckena Młodszego, który jako pierwszy zaczął malować pracownie malarskie z miniaturowymi reprodukcjami obrazów wiszącymi na ścianach. Inni, w tym m.in. Willem van Haecht II czy David Teniers II, idąc ścieżką wyznaczoną przez Franckena, inkorporowali do swoich obrazów wiele charakterystycznych śladów, które z czasem stały się cechami wspólnymi portretów galerii malarskich. Obrazy te najczęściej przedstawiały pokój, w którym prócz już wymienionych miniaturowych reprodukcji, jedną ze ścian zajmował szereg okien, będących źródłem światła, inną zaś otwarte drzwi. Często obecny był też sam malarz przedstawiający swą kolekcję dystyngowanym gościom albo pracujący nad kolejnym dziełem. Jednak jak podkreśla belgijska historyk sztuki Speth-Holterhoff: „Głównym tematem podejmowanym w *cabinets d'amateurs* jest gloryfikacja sztuk plastycznych”⁵. W XVII wieku jednym z głównych dążeń wielu malarzy było podniesienie statusu społecznego sztuki malarskiej, gdyż artyści jak zwyczajni rzemieślnicy byli zrzeszeni w cechach i gildiach⁶. Stąd też np. w obrazie Franckena „Sztuka i Nauka” („The Arts and Sciences”) w galerii malarskiej, obok licznych reprodukcji obrazów widać pracujących naukowców geografów, astronomów czy biologów, a celem takiego zabiegu było powiązanie sztuki pięknej z zainteresowaniami naukowymi. Miało to świadczyć, że sztuki plastyczne nie są jedynie rzemiosłem, ale ich wykonanie wymaga niezwykle wysiłku intelektualnego ze strony twórcy.

Odnosząc te wszystkie aspekty do obrazu Velazqueza, widać, jak duży wpływ zarówno artystyczny, jak i tematyczny wywarło malarstwo flamandzkie na „Las Me-

³ W Polsce film ten nosi tytuł „Nowy koszmar Wesa Cravena” i jest siódmą częścią serii „Koszmar z ulicy Wiązów”.

⁴ Gatunek ten często nazywany jest *Gallery Portrait/Picture* lub *cabinets d'amateurs (collector's cabinet)*.

⁵ S. Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVIIe siècle*, Brussels 1957, s. 49.

⁶ W Antwerpii była to Gildia (Bractwo) św. Łukasza, zrzeszająca artystów rzemieślników (malarzy, złotników, introligatorów, rzeźbiarzy). Jej członkami byli zarówno Francken, Teniers, jak i van Haecht. A np. w Rzymie z cechu malarzy, hafciarzy, rzeźbiarzy i architektów wyłoniła się Akademia Świętego Łukasza już w 1577 roku.

ninas”. Velazquez umieszcza „akcję” swojego dzieła właśnie w pracowni artystycznej. Świadczą o tym liczne obrazy znajdujące się na dwóch widocznych ścianach oraz fakt, że w pokoju nie widać żadnych mebli. Z prawej strony umieszczone jest okno, źródło światła padającego na Infantkę, panny dworskie, dwa karły i psa, a w oddali widać otwarte drzwi i wchodzącego bądź wychodzącego człowieka⁷. Lekko po lewej stronie, za pannami dworskimi znajduje się sam Velazquez, trzymający w prawej dłoni pędzel, a w lewej paletę, jakby przygotowujący się do malowania kolejnych elementów obrazu, którego tył zajmuje dużą część lewej strony. Co dokładnie maluje Velazquez nie jest pewne. Czy Infantkę czy parę królewską, a może właśnie „Las Meninas”? Obecność płótna wskazuje, że autor stawia nacisk na sam akt malowania, na swój wkład w tworzenie dzieła, a nie na to, co jest tematem malowanego obrazu czy efektem końcowym jego pracy. W tym kontekście rzemiosło powinno być rozumiane, jako kreatywna zdolność, talent, wkład intelektualny i osobisty, a nie mechaniczność i powtarzalność. Skupiając się na samej osobie malarza, można wyciągnąć jeszcze wiele wniosków dotyczących interpretacji dzieła. Po lewej stronie przy pasie zauważalny jest pęk złotych kluczy, który, według Orso czy Schmittner, miał podkreślać rolę Velazqueza jako królewskiego szambelana, wskazując, że jest on oficjalnym członkiem dworu⁸. Co więcej, jak podkreśla to Khar, na szczególną uwagę zasługuje fakt, że na centralną postać obrazu Velazquez wybrał właśnie Infantkę. Jako że dworska etykieta zakazywała portretowania króla i królowej w takich swobodnych sytuacjach, Małgorzata stała się idealną kandydatką, którą Velazquez mógł wykorzystać do podkreślenia swojego wysokiego statusu społecznego⁹. Poprzez umieszczenie się obok potencjalnej następczyni tronu Velazquez sygnalizuje, że jako królewski malarz jest kimś więcej niż zwykłym rzemieślnikiem, poddanym czy niewolnikiem, jednocześnie nie kwestionując absolutnej władzy królewskiej, której jest podporządkowany. Należy dodatkowo zauważyć, że podkreślając wagę sztuk pięknych, nie robi tego bezinteresownie, lecz można się w tym dopatrywać także pobudek osobistych. „Las Meninas” jest także wyrazem jego wieloletnich starań o otrzymanie tytułu szlacheckiego. Podobnie wspomniany już Teniers wiele lat ubiegał się u króla Hiszpanii o szlachectwo, jednak wraz z odmową otrzymywał uzasadnienie, że jak długo będzie pobierał pieniądze za swoje obrazy, nie zostanie szlachcicem¹⁰. Ostatecznie jednak dążenia zarówno Teniersa, jak i Velazqueza zostały zrealizowane, o czym świadczy Krzyż Santiago widoczny na piersi malarza w „Las Meninas”. Należy jednak zaznaczyć, że nie jest pewne, czy Velazquez go

⁷ Jest nim Don Jose Nieto Velazquez, dworzanin królowej odpowiedzialny za wszystkie sprawy związane z tkaninami dekoracyjnymi.

⁸ S.N. Orso, *A Lesson Learned: "Las Meninas," and the State Portraits of Juan Carreño de Miranda*, "Record of the Art Museum, Princeton University" 1982, Vol. 41, No. 2: *Painting in Spain 1650–1700*, s. 26; A.M. Schmittner, *Picturing Power: Representation and "Las Meninas"*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1996, Vol. 54, No. 3. s. 261.

⁹ M. Millner Kahr, *Velázquez and Las Meninas*, "The Art Bulletin" 1975, Vol. 57, No. 2, s. 241.

¹⁰ Tamże, s. 239–141.

sam namalował, czy też został – jak głoszą niektóre przekazy – pośmiertnie domalowany przez samego Filipa IV¹¹. Poza tym, jak zauważa Kubler, Velazquezowi mogło chodzić nie tylko o korzyści społeczne, ale też finansowe, gdyż wspierał on kampanie przeciw opodatkowaniu artystów¹². Niemniej jednak zauważalne jest, że wpisanie siebie w obraz było związane z dążeniem Velazqueza o uznanie – uznanie sztuk plastycznych jako fachu „szlachetniejszego” od zwykłego rzemiosła, a także uznanie samego Velazqueza (malarza), jako równego szlachcicom.

Czy na uznaniu zależało także Wesowi Cravenowi? W dużym stopniu tak. Wes Craven był twórcą (reżyserem i scenarzystą) pierwszej części serii „A Nightmare on Elm Street”, jednak niedane mu było brać udziału w żadnym z pięciu *sequeli*, gdyż rzekł się praw autorskich do projektu¹³. Dlatego gdy otrzymał propozycję nakręcenia jubileuszowej siódmej części w 1994 roku, przelał część swoich frustracji i niezadowolenia na strony scenariusza ekranizacji kinowej. Wes Craven’s „New Nightmare” jest filmem o robieniu filmu. W studiu kręcona jest kolejna część koszmaru, gdy nagle okazuje się, że Freddy Kruger nie jest tylko postacią filmową, ale złym duchem, który przenika do rzeczywistości bohaterów. W blisko trzy minutowej scenie pojawia się sam Wes Craven, który pytany przez główną bohaterkę Heather Langkamp o treść scenariusza, wskazuje na ekran komputera, na którym widz dostrzega napisane słowa rozmowy, której właśnie był świadkiem.

O ile Velazqueza interesowało wzniesienie malowania do roli sztuki, Craven w podobny sposób pragnie podkreślić rolę pisania scenariusza i samego kręcenia, jako wielce istotnych dla wyrazu dzieła. Podobnie jak w przypadku „Las Meninas”, efekt, czyli obraz schodzi na dalszy plan, a najważniejszy staje się sam twórczy proces. W ten sposób krytykuje także dotychczasowe podejście wytwórni New Line Cinema, która do „tworzenia” kolejnych części „Nightmare on Elm Street” podchodziła w sposób pośrednio rzemieślniczy. Każda kolejna część serii była reżyserowana przez innego reżysera i pisana przez innego scenarzystę, przez co, mimo komercyjnego i finansowego sukcesu, artystycznie filmy te gubiły spójność, konsekwencję, klimat, tożsamość i dekonstruowały swoją własną mitologię. W przypadku części trzeciej powszechnie znany jest fakt, że plakat do filmu był już gotowy, gdy ekipa dopiero przygotowywała się do kręcenia, a reżyser części piątej nie miał jeszcze gotowego scenariusza, gdy zaczynał zdjęcia w studio¹⁴.

¹¹ A.M. Schmitter, *Picturing Power: Representation and “Las Meninas”*, s. 261. Wynika to z niezgodności dat. Velazquez otrzymał tytuł szlachecki w 1659 roku, podczas gdy „Las Meninas” ukończył w 1656 roku.

¹² G. Kubler, *Three Remarks on the Meninas*, „The Art Bulletin” 1966, Vol. 48, no. 2, s. 212–214.

¹³ Pierwszy film w serii: „A Nightmare on Elm Street” (pol. „Koszmar z ulicy Wiązów”, 1984) był dopiero trzecim filmem robionym w małej wtedy wytwórni New Line Cinema, dlatego Wes Craven musiał się zrzec części praw autorskich, na rzecz właściciela Roberta Shaya, by dostać wynagrodzenie.

¹⁴ N. Thompson w „Never Sleep Again: The Elm Street Legacy”, film dokumentalny, reż. D. Farrands, A. Kasch, 1428 Films 2010. W kolejnym filmie Wesa Cravena „Scream” (pol. „Krzyk”, 1996) znajduje się metakomentarz wypowiediany przez postać graną przez Drew Berrymore, która

Jak sam Craven to określił, seria, którą on zapoczątkował, stała się dla wytwórni „dojną krową”¹⁵. Jednak, co należy podkreślić, Cravena nie obchodzą tyle sprawy finansowe, roszczenia wobec wytwórni, co poziom artystyczny i dewaluacja jego pracy. Podobnie jak przypadku Velazqueza, Craven w „New Nightmare” chciał podkreślić swój status, jako kreatora, twórcy. Poprzez celowe umieszczenie swojej osoby w filmie, jako postaci drugoplanowej, pragnie zaznaczyć, że to on jest mistrzem rozgrywki i to on trzyma przysłowiowe klucze do horroru. Mimo iż w dużym stopniu jest podporządkowany wytwórni, to i tak jest w stanie prawie niepostrzeżenie poddać ją krytyce. Tak jak „Las Meninas” jest w na pierwszy rzut oka portretem Infantki Małgorzaty, a gdzieś w tle przebijają się dążenia Velazqueza, tak „New Nightmare” jest horrorem o zmaganiach Heather Langenkamp z Freddyem Krugerem, który na drugim planie ukazuje Cravena uwypuklającego rzeczy, które przez lata mogły się dla niego zdawać koszmarem. Craven jak Velazquez stara się podkreślić, że jest artystą, nie kolejnym rzemieślnikiem, który staje się niejako najemnikiem wytwórni, ale wnosi do dzieła coś więcej – logikę i intelektualną głębię (o ile w ogóle można w przypadku horrorów o takich wartościach mówić).

Oba obrazy łączy jednak nie tylko drugoplanowa obecność ich twórców, ale także efekt, jaki ta obecność wywiera na oglądającego. Jaki wpływ ma obecność obu artystów we własnych osobach, dających się bez problemu rozpoznać i nazwać, na rzeczywistość odbiorcy ich dzieł? Zarówno patrząc na dzieło Velazqueza, jak i oglądając film Cravena widz zostaje wciągnięty w autorską grę, której celem jest zaburzenie racjonalnej percepcji rzeczywistości u odbiorcy. Bolter i Grusin zauważają, że różni artyści często dążą do umieszczenia widza w tej samej przestrzeni, w której znajduje się oglądany obiekt¹⁶. Powierzchnia malowidła znika, a obraz staje się niejako kontynuacją i częścią rzeczywistości odbiorcy. Ten proces nazywają remediacją, która jest „równoczesną hiper-mediacją, jak i usunięciem mediacji” i zauważają, że jest ona integralną częścią zachodnioeuropejskiej zabawy z reprezentacją, jak w przypadku malowideł kościelnych „trompe l’oeil”¹⁷. Stojąc przed „Las Meninas”, obserwator ma wrażenie, że Velazquez właśnie jego maluje i w ten sposób zostaje niejako wciągnięty w przestrzeń obrazu, stając się jego integralną częścią. Podobnie w „New Nightmare” rzeczywistość filmowego horroru o Freddyem Krugerze jest połączona z rzeczywistością świata poza filmem, przez to, że widzi aktorów zarówno grających role filmowe, jak i grających samych siebie, zrównuje rzeczywistość filmową ze swoją własną. Egginton nazwał ten proces zlewaniem się rzeczywistości (*reality bleeding*)¹⁸. Proces ten wiąże się z zanikaniem ramy,

ocenia serię, mówiąc: „Pierwszy był dobry, ale reszta była do kitu” (oryg. “The first on was good, but the rest sucked”).

¹⁵ “Never Sleep Again” (DVD).

¹⁶ J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA 2010.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ W. Egginton, *Reality is Bleeding: A Brief History of Film from the Sixteenth Century*, “Configurations” 2001, Vol. 9, No. 2, s. 207–229.

którą widz z jednej strony widzi, a z drugiej zdaje się ona już go nie odgradzać od obrazu. Chorda, pisząc o „Las Menians”, zauważa, że Velazquez „prezentuje scenę tak jakby obserwator zaglądał przez okno, co w efekcie prawie zaciera granice między rzeczywistością a fikcją”¹⁹. Analogicznie Craven w swoim filmie też usilnie wymazuje linię dzielącą prawdę od fikcji, np. umieszczając kilka ujęć kręconych po prawdziwym trzęsieniu ziemi w Los Angeles, starając się przekonać widza, że historia, która rozgrywa się na jego oczach to rejestr prawdziwych zdarzeń²⁰. Obaj dążą do pozornego połączenia rzeczywistości. Zarówno Velazquez, jak i Craven dopasowują zewnętrzną ramę swoich obrazów, oglądanych przez widza, do jego wewnętrznych wyobrażeń o rzeczywistości i przez to następuje lekkie przesunięcie miejsca, które widz zajmował i uznawał za prawdziwe. Egginton zaznacza, że celem takiego zabiegu jest stworzenie perfekcyjnej iluzji, a może się to stać tylko przez „przymuszenie oglądającego do zaakceptowania nowych współrzędnych (punktu widzenia), gdyż wtedy może on doświadczać nowej rzeczywistości bazowej”²¹. Doświadczenie to w dużej mierze opiera się na wpisaniu siebie w alternatywną wyimaginowaną rzeczywistość ekranu/obrazu, przez co ma się wrażenie, a nawet przeświadczenie, że świat przedstawiony na filmie bądź obrazie jest rzeczywisty. Oczywiście im bliższa, bardziej wiarygodna, czyli bardziej „realna” jest ta rzeczywistość, tym łatwiej zachodzi proces zlewania się.

Jednak, jak powiedziane było we wstępie poprzedniego akapitu, zarówno Velazquez, jak i Craven wciągają widza w swoistą autorską grę. Im nie chodzi jedynie o zadziwienie czy przestraszenie widza, ale starają się też przekazać konkretną naukę, jak patrzeć na dzieło zamknięte w ramach obrazu, na naturę oraz cel malowania, czyli reprezentowania rzeczywistości widzianej. Cała ta gra, wchodzenie i wychodzenie z obrazu, jak Nieto stojący w drzwiach, ma wydźwięk mocno *self-reflexive*, czyli niczym wahadło co raz odwołujący się do własnej sztuczności. Obecność Velazqueza, jego oczy patrzące z obrazu na zewnątrz, uzmysławiają widzowi, że Velazquez w gruncie rzeczy stoi tu, gdzie on teraz. Jak podkreśla to Foucault, widz jest w polu spojrzenia malarza i jest zarazem samym spojrzeniem malarza²². Velazquez uzmysławia nam w tym momencie, że „Las Meninas” nie jest wiernym zdjęciem prawdziwego zdarzenia, a jedynie reprezentacją być może tylko jakiejś autorskiej wizji. Steinberg zauważa, że spojrzenie Velazqueza wychodzące

¹⁹ F. Chordá, *Computer Graphics for the Analysis of Perspective in Visual Art: “Las Meninas”, by Velázquez*, „Leonardo” 1991, Vol. 24, No. 5, s. 563.

²⁰ Należy tu zaznaczyć, że zlewanie się rzeczywistości zachodzi nie tylko w relacji rzeczywistość widza – rzeczywistość filmu, ale także wewnątrz samego filmu (rzeczywistość sennego horroru – rzeczywistość bazowa filmu).

²¹ W. Egginton, *Reality is Bleeding: A Brief History of Film from the Sixteenth Century*, s. 216 (“[...] to coerce him or her to adopt a certain point of view, to accept, in other words, new coordinates, for the experience of what we are calling base reality”).

²² M. Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of Human Sciences*, New York 1994, s. 14–15.

z obrazu definiuje autora jako tego, którego oczy są zorientowane na rzeczywistość, ale niemogącego w pełni tej rzeczywistości odwzorować²³. Wszak, zarówno Velazquez, jak i Craven dają widzowi tylko wycinek rzeczywistości uchwycony przez oko malarza czy kamerę i zamknięty w ramach obrazu, a to co poza ramami jest niewidoczne. „New Nightmare” otwiera właśnie scena, która zdaje się rozgrywać w świecie koszmaru, gdy nagle oddalenie kamery uzmysławia widzowi, że to, co właśnie widział było tylko kręceniem filmu. Dlatego zarówno „Las Meninas”, jak i film Cravena mogą być rozpatrywane jako odzwierciedlenia procesu tworzenia dzieła malarskiego i filmowego – odzwierciedlenia rzeczywistości.

Obraz Velazqueza „Las Meninas” koresponduje z filmem Wesa Cravena „New Nightmare” zarówno na płaszczyźnie wizualnej, jak i tematycznej. Egginton wskazał, że współczesne kino jest mocno zakorzenione w XVI- i XVII-wiecznym teatrze, ale także i konkretnym barokowym rozumieniu odzwierciedlenia rzeczywistości, gdzie artystyczna perfekcja lub sztuczki miały zacierać granicę pomiędzy rzeczywistością odbiorcy a rzeczywistością obrazu²⁴. Na jednym poziomie ze sztuką, jej ograniczeniami i prawami, jakimi się rządzi, ale i możliwościami ekspresji, jakie im stwarza. I na drugim poziomie z widzem, któremu przyjdzie oglądać ich dzieła. O ile można przypuszczać, że Velazquezowi w dużym stopniu chodziło o zadziwienie i olśnienie odbiorcy, o tyle Craven idzie dalej i chce przede wszystkim przestraszyć widza (jak sama istota horroru nakazuje). Czy Cravenowi się to udaje? Wyniki finansowe wskazują, że nie, bo w porównaniu do poprzednich części „New Nightmare” okazuje się najmniej dochodową odsłoną sagi o Freddy Krugerze. Jednak nie musi to oznaczać, że nie był straszny, a jedynie mniej komercyjny i co za tym idzie może skierowany do bardziej „wymagających” widzów. Craven niewątpliwie czerpie z rozważań nad rzeczywistością i reprezentacją zapoczątkowanych już w baroku, a powracających się w kulturze przez stulecia, gdyż okazuje się, że są one równie intrygujące i równie „straszne” dla widza z przełomu XX i XXI wieku, jak dla tego żyjącego w wieku XVII. Efektem jego pracy jest film, który udanie wywołuje wrażenie zlewnia się rzeczywistości – tej filmowej i tej pozafilmowej, ponieważ niewątpliwie granica między rzeczywistością a fikcją jest bardzo cienka, aż momentami niezauważalna.

BIBLIOGRAFIA

- Bolter J.D., Grusin R., *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA 2010.
Chordá F., *Computer Graphics for the Analysis of Perspective in Visual Art: “Las Meninas”, by Velázquez*, “Leonardo” 1991, Vol. 24, No. 5, s. 563–567.

²³ L. Steinberg, *Velazquez’s “Las Meninas”, “October”* 1981, Vol. 19, s. 51.

²⁴ W. Egginton, *Reality is Bleeding: A Brief History of Film from the Sixteenth Century*, s. 220.

- Egginton W., *Reality is Bleeding: A Brief History of Film from the Sixteenth Century*, "Configurations" 2001, Vol. 9, No. 2, s. 207–229.
- Foucault M., *The Order of Things: An Archaeology of Human Sciences*, New York 1994, s. 14–15.
- Kubler G., *Three Remarks on the Meninas*, "The Art Bulletin" 1966, Vol. 48, No. 2, s. 212–214.
- Millner Kahr M., *Velázquez and Las Meninas*, "The Art Bulletin" 1975, Vol. 57, No. 2, s. 241.
- „Never Sleep Again: The Elm Street Legacy”, film dokumentalny, reż. D. Farrands, A. Kasch, 1428 Films, 2010.
- Orso S.N., *A Lesson Learned: "Las Meninas," and the State Portraits of Juan Carreño de Miranda*, "Record of the Art Museum, Princeton University" 1982, Vol. 41, No. 2: *Painting in Spain 1650–1700*, s. 24–34.
- Phillips K.R., *Dark Directions: Romero, Craven, Carpenter, and the Modern Horror Film*, Carbondale 2012, s. 79–80.
- Schmitter A.M., *Picturing Power: Representation and "Las Meninas"*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1996, Vol. 54, No. 3, s. 261.
- Speth-Holterhoff S., *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVIIe siècle*, Bruksela 1957.
- Steinberg L., *Velázquez's "Las Meninas"*, "October" 1981, Vol. 19, s. 45–54.
- Stratton Pruitt S., *Velázquez's Las Meninas*, Cambridge 2003.

Streszczenie

Obraz Diego Velazqueza „Las Meninas” koresponduje z filmem Wesa Cravena „Wes Craven's New Nightmare” zarówno na płaszczyźnie tematycznej, jak i wizualnej. Łączy je nie tylko sam motyw autora wpisanego w dzieło, lecz także cel, dla którego obaj autorzy umieścili się w drugoplanowych rolach w swoich dziełach. Z jednej strony można to uznać za egotyczny akt podkreślenia wagi własnej pracy. Jednocześnie jednak, na drugim poziomie staje się to grą z widzem, któremu przychodzi oglądać ich dzieła. Dzieło Wesa Cravena czerpie z konkretnego barokowego rozumienia odzwierciedlania rzeczywistości, gdzie celem jest zadziwienie przez zacieranie granicy pomiędzy światem przedstawionym obrazu a światem rzeczywistym widza.

Słowa kluczowe: Velazquez, Craven, autor, odzwierciedlenie, rzeczywistość

THE ARTIST INSCRIBED IN THE WORK.

BETWEEN "LAS MENINAS" BY DIEGO VELAZQUEZ AND "NEW NIGHTMARE"
BY WES CRAVEN

Summary

Diego Velazquez's painting „Las Meninas” corresponds with Wes Craven's film „New Nightmare” on thematic and visual levels. They are connected not only by the motif of an author within his work,

but also by the means to which this motif is used. On the one hand it might be interpreted as a fairly egotistic act, which intends to underline the value of their work and their artistic mastery. However, at the same time it is a masterful play with the viewer who comes to see their works. Craven's work takes from the baroque understanding of representing reality, where the aim is to amaze by blur the border between the reality represented on the image and the base reality of the viewer.

Keywords: Velazquez, Craven, author, representation, reality