

Bogusława Bodzioch-Bryła

ORCID: 0000–0003–2453–8350
Uniwersytet Ignatianum w Krakowie

Artystyczne narracje transmedialne, czyli fuzja sztuki interaktywnej, filmu, literatury, muzyki i malarstwa w pracach Lynn Hershman i Grahame’a Weinbrena

**Transmedial Artistic Narratives: The Fusion of
Interactive Art, Film, Literature, Music, and
Painting in the Works of Lynn Hershman and
Grahame Weinbren**

Abstrakt

Sztuka interaktywna, procesualna, multimedialna, wielomodułowa, dająca możliwość partycypacji, przeobrażająca odbiorcę w interaktora, stanowi fenomen transdyscyplinarny, niekiedy transdziedzinowy. Jej twórcy wykraczają poza sferę sztuk pięknych, humanistyki, sięgając ku inżynierii, technice, czasem architekturze, naukom ścisłym. Zdarza się, że sztuka interaktywna, silnie eksploatująca problematykę przeobrażeń dzieła w dobie konwergencji mediów, zwraca się ku przeszłości, sięga w głąb procesów zaistniałych dawniej (w obręb pozornie zakończonych etapów przemian historii sztuki) i problematyzuje je, właśnie na nich nabudowując nowe jakości i sensory artystyczne. Czasem twórcy w interaktywnych instalacjach

wykorzystują konkretne, powstałe wcześniej i cieszące się statusem arcydzieł, dzieła malarskie, literackie, muzyczne. Niniejszy artykuł skoncentrowany jest na zjawisku wykorzystywania przez twórców sztuki interaktywnej w obrębie powstałych pod koniec (w ostatnim dwudziestolecium) XX i na początku XXI wieku prac – arcydzieł malarskich, muzycznych, klasyki literatury, stających się w ten sposób komponentami skomplikowanej struktury nowomediów instalacji, która daje możliwość generowania złożonych transmedialnych narracji. Analizie poddane zostały dwie prace: instalacja Lynn Hershman „Paranoid Mirror” oraz audiowizualna praca „Sonata” Grahame’a Weinbrena. Wymienieni autorzy wykorzystują intermedialne sploty, wykraczając w swych artystycznych działaniach poza zakres adaptacji czy reinterpretacji (Weinbren jest uważany za pioniera kina interaktywnego). Celem analiz jest: (1) refleksja nad kwestią funkcji, jaką może pełnić opisywana strategia artystyczna (np. pogłębianie sfery aksjologicznej dzieła narracyjnego); (2) ukazanie związków zachodzących pomiędzy współczesnym dziełem (wykazującym cechy Escarpitowskiej „podatności na twórczą zdradę” czy też opisanego przez U. Eco „dzieła otwartego”) a pojmowaną zgodnie z koncepcją W. Benjamina sztuką auratywną; (3) udzielenie odpowiedzi na pytanie o status tego typu działań oraz ich znaczenie w pogłębianiu, poszerzaniu zasobu sensów niesionych przez współczesne dzieło interaktywne.

Słowa kluczowe: sztuka interaktywna, narracja transmedialna, intermedialne sploty artystyczne, dzieło sztuki w dobie konwergencji mediów, Lynn Hershman, Grahame Weinbren

Abstract

Interactive, processual, multimedia, and modular art—enabling participation and transforming the viewer into an interactor—constitutes a transdisciplinary and, at times, transdomain phenomenon. Its creators extend beyond the realm of fine arts and the humanities, reaching into engineering, technology, architecture, and the sciences. Often, interactive art—which deeply explores the transformations of artistic expression in the age of media convergence—turns toward the past, delving into earlier processes (within seemingly concluded stages of art history) and problematizing them, building upon them new artistic meanings and values. Sometimes, artists incorporate specific earlier works—recognized as masterpieces of painting, literature, or music—into their interactive installations. This article focuses on the phenomenon of interactive art creators incorporating canonical masterpieces into works produced at the end of the 20th and the beginning of the 21st century, forming components of complex new media installations capable of generating intricate transmedial narratives. Two works are analyzed: Lynn Hershman’s installation *Paranoid Mirror* and Grahame Weinbren’s audiovisual piece

Sonata. These artists utilize intermedial entanglements that go beyond adaptation or reinterpretation (Weinbren is considered a pioneer of interactive cinema). The goals of the analysis are: (1) to reflect on the functions such artistic strategies may serve (e.g., deepening the axiological dimension of narrative works); (2) to reveal the relationships between the contemporary artwork (displaying features of Escarpit's notion of "creative betrayal" or Eco's "open work") and Walter Benjamin's concept of auratic art; (3) to explore the status of such practices and their significance in enriching and expanding the semantic potential of contemporary interactive artworks.

Keywords: interactive art, transmedial narrative, intermedial artistic entanglements, artwork in the age of media convergence, Lynn Hershman, Grahame Weinbren

Sztuka interaktywna, procesualna, multimedialna, wielomodułowa, dająca możliwość partycypacji, przeobrażająca odbiorcę w interaktora, stanowi fenomen transdyscyplinarny, niekiedy transdziedzinowy. Jej twórcy wykraczają poza sferę sztuk pięknych, humanistyki, sięgając ku inżynierii, technice, czasem architekturze, naukom ścisłym. Zdarza się, że sztuka interaktywna, silnie eksploatująca problematykę przeobrażeń dzieła pod wpływem nowych mediów, zwraca się ku przeszłości, sięga w głąb procesów zaistniałych dawniej (w obręb pozornie zakończonych etapów przemian historii sztuki) i problematyzuje je, właśnie na nich nabudowując nowe jakości i sensory artystyczne. Czasem twórcy w interaktywnych instalacjach wykorzystują konkretne, powstałe wcześniej i cieszące się statusem arcydzieł, dzieła malarskie, literackie, muzyczne. Niniejszy artykuł skoncentrowany jest na zjawisku wykorzystywania przez twórców sztuki interaktywnej w obrębie powstałych pod koniec (w ostatnim dwudziestoleciu) XX i na początku XXI wieku prac – arcydzieł malarskich, muzycznych, klasyki literatury, stających się w ten sposób komponentami skomplikowanej struktury nowomedialnej instalacji, która daje możliwość generowania złożonych transmedialnych narracji. Analizie poddane zostały dwie prace: instalacja Lynn Hershman „Paranoid Mirror” oraz audiowizualna praca „Sonata” Grahame’a Weinbrena. Wymienieni autorzy wykorzystują intermedialne sploty, wykraczając w swych artystycznych działaniach poza zakres adaptacji czy reinterpretacji (Weinbren jest uważany za pioniera kina interaktywnego). Celem analiz jest: (1) refleksja nad kwestią funkcji, jaką może pełnić opisywana strategia artystyczna (np. pogłębianie sfery aksjologicznej dzieła narracyjnego); (2) ukazanie związków zachodzących pomiędzy współczesnym dziełem (wykazującym cechy Escarpitowskiej „podatności

twórczą zdradę” czy też opisanego przez U. Eco „dzieła otwartego”) a pojmowaną zgodnie z koncepcją W. Benjamina sztuką auratywną; (3) udzielenie odpowiedzi na pytanie o status tego typu działań oraz ich znaczenie w pogłębianiu, poszerzaniu zasobu sensów niesionych przez współczesne dzieło interaktywne.

Dzieła przyglądające się sobie: wideoinstalacja „Paranoid Mirror” („Zwierciadło paranoidalne”) Lynn Hershman jako nawiązanie do obrazu Jana van Eycka „Małżeństwo Arnolfinich”

Wideoinstalacja „Paranoid Mirror” stworzona przez Lynn Hershman w latach 1995–1996 dla Seattle Art Museum składa się z kilku modułów, z których najważniejszym jest ekran symulujący lustro. Choć trudno tu mówić o cytacie (brak identyczności), forma pracy, czyli wspomniany ekran-lustro, kształtem, kolorem, ideą odbicia, a także antropologiczną głębią samego motywu przypomina fragment obrazu Jana van Eycka „Małżeństwo Arnolfinich” (1434)¹. Sama autorka wideoinstalacji wskazuje ów obraz jako źródło inspiracji. Praca Hershman jest klasycznym przykładem instalacji interaktywnej² o strukturze wieloelementowej. Tworzy

1 Obraz znajduje się w zbiorach National Gallery w Londynie.

2 Na temat rodzajów interaktywności (interaktywności w znaczeniu wąskim, w znaczeniu ogólnym, interaktywności nieprzechodniej, przechodniej słabej, przechodniej mocnej, interaktywności właściwej, pro- oraz preinteraktywności, wewnętrznej interaktywności interpretacyjnej, interaktywności praktycznej [funkcjonalnej], wewnętrznej eksplicytnej interaktywności strukturalnej, zewnętrznej, intraaktywności itp.) zob. Dominique Chateau, „Efekt zappingu”, w *Pejzaże audiowizualne. Telewizja. Wideo. Komputer*, red. Andrzej Gwóźdź (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 1997), 160; Ryszard W. Kluszczyński, „Światy multimediów”, w *W świecie mediów*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska (Kraków: Rabid, 2001), 85–99; Marcin Sieńko, „Sztuka interaktywna jako plac moralnych zabaw”, *Pokaz. Pismo Krytyki Artystycznej* 37 (2004); Elżbieta Winiecka, „Czytanie jako działanie, dzieło jako zdarzenie. Czy możliwa jest poetyka literatury interaktywnej?”, *Poznańskie Studia Polonistyczne* 30(50) (2017): 185–217; Eric Zimmerman, „Against Hypertext”, *American Letters & Commentary* 12 (2000), https://ericzimmerman.com/assets/pdfs/Against_Hypertext.pdf (dostęp: 17.09.2024); Zbigniew Bauer, „Między stuleciami”, w Lew Manovich, *Język nowych mediów* (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006), 19–20; Manovich, *Język nowych mediów*, 108, 128–129, 344–346 i n.; Piotr Zawojski, „Interaktywność versus interpasywność”, w *Interaktywne media sztuki*, red. Antoni Porczak (Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, 2009), 189, 197, 200; Bogusława Bodzioch-Bryła, „Interaktywność e-poezji. Odmiany zjawiska”, w tejże, *Sploty: przepływy, architek(s)tury, hybrydy. Polska e-poezja w dobie procesualności i konwergencji* (Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie i Wydawnictwo WAM, 2019), 421–444.

ją obiekt w postaci interaktywnego artefaktu, dzieło jest procesualne, niezbędny jest aktywny odbiorca partycypujący. Zbliżający się do lustrze ekranu odbiorca-interaktor może dostrzec w nim odbicie własne (czasem ukazane z zaskakującej perspektywy, co wynika z zastosowania ukrytej kamery, która rejestruje obraz z różnych pozycji, a następnie projektuje go na taflę „zwierciadła”) lub innych osób (również tych nieobecnych w przestrzeni muzeum). Ryszard Kluszczyński interpretuje pracę Hershman jako głos w dyskusji na temat przemian tożsamości pod wpływem technologii.

Połączenie bezpośredniego odbicia z obrazami przekazywanymi przez kamerę ulokowaną w przestrzeni ekspozycji oraz obrazami stworzonymi wcześniej i wywoływanych z dysku laserowego przez sterujący instalacją komputer wywołuje doświadczenie tożsamości nie tylko złożonej i wielorakiej, ale wręcz wewnętrznie niespójnej i skonfliktowanej. Odnajdujemy tu dyskurs mówiący o wpływie mediów na formowanie się i przeobrażania tożsamości, w wymiarze zarówno jednostkowym, jak i kolektywnym³.

Wykorzystany w pracy ekran ze strumieniem zmieniających się obrazów-portretów uznać można za próbę odwzorowania sytuacji jednostki zmuszonej do egzystowania w świecie konwergujących mediów, jednostki podlegającej przeobrażeniom pod wpływem technologii. Widzieć w miejscu obrazu własnego obraz innego sygnalizuje zaburzenie, a w szerszym kontekście – gest świadomego zerwania z tożsamością spójną, refleksję na temat tożsamości wielorakiej oraz zmian zachodzących w zakresie postrzegania figury „ja”. Choć praca Hershman powstała w latach 90. XX wieku, sądzę, że można spojrzeć na nią jako na interesujące nawiązanie do toczącej się od jakiegoś czasu na gruncie współczesnej psychologii dyskusji na temat przemian⁴ koncepcji tożsamości (tożsamość rekonstruowana, osobowość pastiszowa, „ja” relacyjne). Badania psychologiczne dowodzą⁵ bowiem wyraźnego rozluźnienia, jakie zaszło na skutek przemian współczesnej kultury pod wpływem konwergujących mediów i różnorodnych procesów społecznych, skutkiem czego pojęcie tożsamości, dawniej rozumiane jako spójne i względnie stabilne, coraz częściej

3 Ryszard Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu* (Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, 2010), 198–199.

4 Szczególnie tych obserwowanych w cyberprzestrzeni.

5 Pisze na ten temat m.in. Urszula Woźniak. Urszula Woźniak, „Tożsamość w narracjach internetowych”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia de Cultura VIII* (2), (2016), 88–90, <http://studiadecultura.up.krakow.pl/article/view/3369> (dostęp: 03.09.2024). Poniższe zestawienia koncepcji psychologicznych oraz ich charakterystykę w całości opieram na przywołanym artykule U. Woźniak.

zastępowane jest w opisie naukowym i praktyce psychologicznej kategorią relacyjnej tożsamości rekonstruowanej. Urszula Woźniak, opisując różne formy aktywności narracyjnej w przestrzeni online, charakteryzuje zmiany zaistniałe w kształcie tożsamości indywidualnej i koncepcji „ja”, manifestujące się dychotomią pomiędzy integralnością a defragmentacją struktury. Zestawia w tym celu dwa odmienne stanowiska badawcze: pierwsze, bardziej tradycyjne, reprezentowane przez Adamsa i Marshalla, którzy definiują tożsamość za pośrednictwem pięciu kluczowych funkcji⁶, zaznaczając, że proces tworzenia tożsamości „dokonuje się w interakcji z otoczeniem społecznym poprzez naśladowanie lub identyfikację z osobami znaczącymi, a także świadome kształtowanie własnej odrębności”⁷ oraz drugie, bardziej mniej – z uwagi na analizowaną pracę – w tym miejscu interesujące, reprezentowane przez Kennetha J. Gergena⁸, który akcentuje fakt, że istotowe, substancjalne Ja, stanowiące w rozumieniu tradycyjnym, zakorzenionym w wielowiekowej tradycji zachodniej, wyraz spójnej, stabilnej tożsamości, stopniowo zastępowane bywa pojęciem Ja-rekonstruowanego, skutkiem czego słabnie tendencja do ujmowania tożsamości za pośrednictwem terminów implikujących esencjonalność na rzecz akcentowania relacyjności jednostki⁹. Zdaniem Gergena, proces zmian zachodzących w pojmowaniu Ja obejmuje trzy fazy: od strategicznej manipulacji¹⁰, przez model osobowości pastiszowej, do koncepcji

6 1. umożliwia proces zrozumienia siebie, 2. wyznacza aktywność i zaangażowanie zorientowane wobec określonych celów i wartości, 3. związana jest z wolnością wyboru, 4. zapewnia zgodność i spójność między wartościami, przekonaniami i działaniem, 5. umożliwia rozpoznanie potencjału własnych możliwości. Za: Osman Tolga Arıcak, Şahin Dünder, Mark Saldana: “Media ting effect of self acceptance between values and offline/online identity expressions among college students”, *Computers in Human Behavior* 49 (2015): 362–374. Cyt. za Woźniak, „Tożsamość w narracjach internetowych”, 88.

7 Urszula Woźniak, „Tożsamość w narracjach internetowych”, 88.

8 Kenneth J. Gergen, *Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w życiu współczesnym*, przeł. M. Marody (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009). Cyt. za: Woźniak, „Tożsamość w narracjach internetowych”, 88.

9 Woźniak, „Tożsamość w narracjach internetowych”, 88.

10 Faza ta, jak zauważa autorka, „dotyczy tradycyjnych, raczej zamkniętych grup społecznych, w których ze względu na ograniczoną [...] ilość interakcji, poczucie tożsamości stanowiło pochodną miejsca wyznaczonego w strukturze społecznej i było ściśle związane z realizacją określonego scenariusza życia charakterystycznego dla danej roli. W tym kontekście strategiczna manipulacja warunkowała adaptację do oczekiwań otoczenia. Swoisty konflikt pomiędzy wewnętrznymi autentycznymi potrzebami jednostki a oczekiwaniami wynikającymi z pełnionej roli od dawna stanowi przedmiot refleksji w naukach społecznych. Na gruncie teorii psychoanalitycznej Jung zaproponował archetyp persony, który spełnia analogiczną funkcję do maski używanej przez aktorów w teatrze antycznym. Charakterystyczna maska [...] wyznaczała sposób

Ja relacyjnego, którego wyłonienie się „stanowi końcowy etap ewolucji pojęcia tożsamości”¹¹. Osobowość pastiszową charakteryzują badacze jako społecznego kameleona, nieustannie zapożyczającego fragmenty tożsamości z dostępnych źródeł i konstruującego je jako użyteczne i w danej sytuacji pożądane. Jeśli taka tożsamość jest właściwie zarządzana, może przynosić spore zyski (oddanie bliskich, szczęśliwe dzieci, sukces zawodowy, osiągnięcie istotnych celów, osobistą popularność itp.). Wszystko to jest możliwe, jeśli unika się spoglądania wstecz, by zlokalizować prawdziwe trwałe Ja, i po prostu działa się pełną parą w sytuacji, jaka akurat się pojawiła¹². Koncepcja Ja relacyjnego posiada zaś, zdaniem badaczy, ograniczenia formalne, np.

skromny zasób pojęć opisujących rzeczywistość interakcji w porównaniu do języka zakorzenionego w indywidualnym doświadczeniu i rozumieniu Ja. Kartezjańskie „myślę więc jestem” stanowi ekspresję niepowtarzalnej, osobowej jednostki, która odczuwa obawy i pragnienia, wspomina przeszłość i planuje przyszłość. „W przeciwieństwie do tego mamy bardzo

odczytania postaci przez odbiorcę, jak również chroniła prywatny wizerunek aktora. W tym znaczeniu persona stanowi świadomy aspekt psychiki odpowiedzialny za auto-prezentację wynikającą z pełnionej roli, przy jednoczesnym ukryciu osobistych treści”. Piotr K. Oleś, *Wprowadzenie do psychologii osobowości* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2009). Cyt. za: Woźniak, „Tożsamość w narracjach internetowych”, 88. Podobne spostrzeżenia formułuje Erving Hoffman, zwracając uwagę na konieczność przyjmowania przez człowieka rozmaitych ról społecznych, umożliwiających osiągnięcie społecznie pożądanych celów. Konieczność ta bywa powodem cierpienia wynikającego z doświadczanej przez jednostkę rozbieżności między prawdziwym Ja a ograniczeniami, jakie narzuca konieczność wchodzenia we wspomniane role. Punktem wspólnym dla obydwu ujęć badawczych jest: definiowanie istoty ludzkiej w kategoriach dramaturgicznego podmiotu, będącego z samej natury „aktorem na scenie życia”; przeżywanie poczucia dyskomfortu będącego konsekwencją uświadamianej sobie dychotomii pomiędzy przyjmowaną rolą a Ja prawdziwym. Biorąc pod uwagę współczesne ujęcia problematyki tożsamości, trudno o utrzymanie wspomnianej dychotomii, ponieważ wyjaśnianie Ja prawdziwego przez pryzmat esencjonalności czy obecności stałych atrybutów utraciło moc eksploracyjną, co znajduje swój wyraz w kolejnych fazach transformacji konceptu tożsamości. Za: Woźniak, „Tożsamość w narracjach internetowych”, 88–89.

11 Gergen, *Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w życiu współczesnym*, 190. Cyt. za: Woźniak, „Tożsamość w narracjach internetowych”, 88–90.

12 *Ibidem*, 89.

W przytoczonej definicji na uwagę zasługują dwa aspekty, po pierwsze, całkowity pryzmat sytuacji wobec jednostki, która rozpoznaje wymogi stanu aktualnej rzeczywistości i dokonuje wyboru tej części tożsamości, która najlepiej spełni swoją funkcję w określonych warunkach, po drugie fakt, że istnieją kryteria i mechanizmy odpowiedniego sposobu zarządzania tożsamością. Gergen, *Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w życiu współczesnym*, 184. Cyt. za: Woźniak, „Tożsamość w narracjach internetowych”, 89.

ubogi język relacyjności. Nie możemy zapytać, czy związek ma nadzieje obawy i pragnienia¹³.

Gdy wziąć wszystko to pod uwagę, okazuje się, że to

otoczenie społeczne inicjuje i kształtuje konstrukcje Ja, co w konsekwencji prowadzi do wyraźnego osłabienia podmiotowości i zarazem odpowiedzialności jednostki. „Jeśli to nie indywidualne Ja tworzy związki, lecz to związki tworzą poczucie Ja, to tym samym ja przestaje być centrum sukcesu lub porażki, czymś, co jest ocenione dobrze lub źle itd.”¹⁴.

Sądzę, że na podobny typ refleksji otwarta jest instalacja „Paranoid Mirror” Lynn Hershman. Jej tytuł kieruje uwagę odbiorcy ku wątkowi zaburzeń lękowych, to zaś, co pojawia się na ekranowej symulacji lustra, może niejako symbolicznie ilustrować opisany wyżej proces ewolucji pojęcia tożsamości – zmierzającej w stronę Ja relacyjnego.

13 *Ibidem*, 88–90.

14 *Ibidem*, 90.

Podkreśla U. Woźniak jednocześnie, że „wielość, różnorodność i swoista chwilowość tożsamości nie wyklucza całkowicie elementów definicji klasycznej, ponieważ implikuje możliwość ekspresji różnych wersji Ja. W konsekwencji przyjęcie określonej tożsamości «na próbę» będzie wymagało również zachowania pewnej spójności pomiędzy zaangażowaniem w aktywność a przyjętymi celami i wartościami. Zachowany zostaje również aspekt związany z nadawaniem [...] znaczenia różnym zachowaniom ukierunkowanym na realizację ważnych w danym momencie dążeń. Kwestię trudną do jednoznacznego rozstrzygnięcia stanowi podmiotowość jednostki, która w skrajnym ujęciu relacyjnym wydaje się nieistotna, gdyż koncepcja Ja stanowi reaktywną odpowiedź na czynniki sytuacyjne i relacyjne. Natomiast przejściowa faza określana w przytoczonej koncepcji jako osobowość pastiszowa wymaga zarówno pewnego poziomu samoświadomości, umożliwiającego rozpoznanie sytuacji i tym samym wybór tożsamości, dzięki której zwiększy się prawdopodobieństwo osiągnięcia zamierzonych celów. Można przyjąć, że polifoniczność, dostępność i możliwość wyboru między różnymi wersjami siebie będzie stymulowała pragmatyczną manipulację konceptem Ja, podczas gdy z drugiej strony uniemożliwi, a zapewne znacznie utrudni odpowiedź na pytanie, kim jestem, które nabiera szczególnego znaczenia w przełomowych momentach życia, odgrywających kluczową rolę w rozwoju jednostki”. Cyt. za: Woźniak, „Tożsamość w narracjach internetowych”, 90.



Fot.1. Lynn Hershman, „Paranoid Mirror” (fragment zrzutu ekranu) (źródło: <https://mediartresearch.org/search/key-details/database/ada/object/700/>).

Motyw lustra sam w sobie jest zasadniczo głęboki pod względem znaczeniowym i antropologicznym (zwierciadło pełni istotne funkcje w religiach, psychoanalizie, mitologii, literaturze, baśni, magii, okultyzmie itp.). Autorka instalacji jednak idzie o krok dalej, jeszcze bardziej pogłębiając jej pole semantyczne dzięki wykorzystaniu nawiązania do obrazu van Eycka. Wspominając o lustrze z obrazu van Eycka, należy mieć świadomość, że dzieło to obciążone jest balastem wielu słynnych interpretacji i reinterpretacji. Joanna Kłysz-Hackbarth¹⁵ wśród najbardziej znanych opracowań wymienia prace: Erwina Panofskiego, Zdzisława Kępińskiego, Lindy Seidel, Yvonne Yiu i Marco Paoliego. Z kolei Aleksandra Giełdoń-Paszek¹⁶, autorka stosunkowo nowego odczytania dzieła van Eycka, przypomina, że Antoni Ziemia wymienił aż 47 znaczących interpretacji londyńskiego obrazu¹⁷. Najbardziej znane jest odczytanie symboliczne dokonane przez Erwina Panofskiego (z 1934 r.), który twier-

15 Joanna Kłysz-Hackbarth, „Lustro w funkcji parergonu i jako miejsce refleksji na temat obrazu. Przykład «Zaślubin Arnolfinich» Jana van Eycka”, *Sztuka i Kultura* I (2013): 37–50.

16 Aleksandra Giełdoń-Paszek, „«Portret pary małżonków (Arnolfinich?)» Jana van Eycka: pomiędzy nauką a artystyczną reinterpretacją”, w *(Re)interpretacje: między praktyką twórczą a dyskursem*, Witold Jacyków, Ryszard Solik (red.) (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2019), 55–65. Poniższe zestawienie słynnych interpretacji obrazu oraz wypowiedzi badaczy polemizujących z nimi opieram na wskazanym artykule Aleksandry Giełdoń-Paszek.

17 Antoni Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500. T. 2: Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500* (Warszawa: Wydawnictwo UW, 2017), 127–130. Za Giełdoń-Paszek, „Portret pary małżonków (Arnolfinich?) Jana van Eycka: pomiędzy nauką a artystyczną reinterpretacją”, 55–65.

dził, że na obrazie przedstawione zostały odbywające się w prywatnych komnatach zaślubiny kupca z Lukki prowadzącego interesy w Brugii, samą ceremonię postrzegał zaś jako symboliczne odniesienie do zaślubin mistycznego Oblubieńca Chrystusa z Marią Oblubienicą – Ecclesia¹⁸. Równie ważne są słynne z polemiki z interpretacją Panofskiego: Edwin Hall odczytywał przedstawioną scenę jako zaręczyny, a nie zaślubiny; wg Margaret D. Carroll dzieło obrazuje moment finalizacji porozumienia notarialnego przyznającego małżonce, w obecności świadków, pełnomocnictwa do prowadzenia interesów; Jan Baptist Bedaux podważył symbolikę ukazanych na obrazie przedmiotów; Craig Harbison, sugerując łączenie treści świeckich z religijnymi, uznał przedstawione przedmioty za realistyczne świadectwo życia w XV-wiecznych Niderlandach. Polemiki dotyczyły również (Joseph Archer Crowe i Giovanni Battista Cavalcaselle oraz William Weale) kwestii tożsamości przedstawionych postaci (tradycyjnie uznawanych za Giovanniego Arnolfiniego i Giovannę Cenami). W 1997 roku odkryto w księgach archiwalnych, że małżeństwo zostało zawarte przez tę parę w roku 1447 (trzydzieści lat po dacie widniejącej na obrazie i sześć lat po śmierci van Eycka w 1441 roku). Samych działających w Brugii Arnolfinich zidentyfikowano zresztą aż pięciu. Wśród hipotez pojawiały się m.in. następujące: że obraz: (1) jest portretem Giovanniego Arnolfiniego i jego zmarłej pierwszej żony (a nie Giovanny Cenami) lub kuzyna Arnolfiniego – Giovanniego di Nicolao Arrigio z małżonką; (2) stanowi pamiątkę po zmarłej żonie Arnolfiniego (teoria Margaret L. Koster); (3) namalowany został dla rodziny kupca, stąd eksponowanie bogactwa (Maximiliaan Martens); (4) jest prezentem artysty dla Arnolfiniego, który, wg zwyczaju obowiązującego w niemieckiej części Europy, miał go ofiarować żonie po nocy poślubnej (Herman Th. Colenbrander); (5) obrazuje moment odczytywania przez mężczyznę z dłoni kobiety losów nienarodzonego dziecka; (6) przedstawia widmo kobiety proszące o modlitwę za swą duszę (Jean Philippe Postel, francuski lekarz); (7) odwzorowuje tradycyjne role płci w XV-wiecznym społeczeństwie brugejskim. Prześwietlenie obrazu promieniowaniem podczerwonym ujawniło, że namalowany gest mężczyzny był przez malarza wielokrotnie poprawiany, czego nie widać w obrębie innych części obrazu. Podważono więc kwestię rzekomego ukazania chwili składania przysięgi małżeńskiej. Antoni Ziemia, poddawszy analizie sytuację Panofskiego w momencie pisania eseju o obrazie (był on wówczas uchodźcą politycznym w Stanach Zjednoczonych, zmuszonym opuścić Niemcy z powodu

18 Gieldoń-Paszek, „Portret pary małżonków (Arnolfinich?) Jana van Eycka: pomiędzy nauką a artystyczną reinterpretacją”, 56.

żydowskiego pochodzenia), uznał, że być może właśnie dlatego tak silnie akcentował motyw tożsamości i status majątkowy Arnolfinich w obcym dla nich środowisku. Hans Belting, podkreślając fakt, że renesans to czas narodzin autonomii malarstwa (uwolnienia się z kontekstu funkcji kultowych), zwracał uwagę na przemyślany, symboliczny dualizm (wnętrze/zewnątrz, kobieta/mężczyzna, duchowość/cielesność, bierność/aktywność), odpowiadający modelowym – tworzącym opozycje, a jednocześnie dopełniającym się – rolom i zachowaniom społecznym. Lorne Campbell interpretował scenę jako gest powitania gości przez gospodarza, czego dowodzić miały: niestosowne do pory roku, podbite futrem szaty, drogie sprzęty, lustrzane odbicie gości, łoże będące meblem z paradnego pokoju, a nie z sypialni małżeńskiej, zapalona świeca jako znak powitania, w końcu zaginione skrzydła obrazu (nie wiadomo, co przedstawiały), które mogły być traktowane jako drzwi, które widz otwiera i zostaje niejako powitany przez widniejącą na płótnie parę¹⁹.

W kontekst postmodernistyczny wpisuje się analiza Doroty Borowskiej, akcentująca ukryty w kompozycji dzieła schemat geometryczny oraz rolę perspektywy. Van Eyck stosował kilka punktów zbiegu, co daje wrażenie oglądania pary Arnolfinich z różnych stron. Efekt ten zdaniem badaczki wynika z rozsunięcia punktów zbiegu elementów tła na linii horyzontu (malarz przewidywał bowiem, z jakiej pozycji obraz będzie oglądany). Borowska dostrzega również zabieg symetryzacji („równowagę przeciwieństw”), tj. równomierne rozłożenie elementów kompozycyjnych (układów szat, głów itp.), którym artysta wyznaczył symetrię metrycznie, stosując jednostkę miary wynoszącą 9 mm. Posługując się nią i uwzględniając wynik rentgenogramu, Borowska wyznaczyła logikę i kolejność procesu komponowania obrazu, odkrywając, że artysta zastosował złotą proporcję (według jej reguł rozmieścił widoczne w namalowanym wnętrzu przedmioty)²⁰.

Jakby chciał tym samym powiedzieć, że boska myśl związana z nieskończonością nie istnieje gdzieś w tle, ale [...] znacznie bliżej, [...] wszystko jest nią przeniknięte, i to, co się dzieje na [...] obrazie jest [...] sięganiem do tej boskiej myśli. Jest świadomym uczestnictwem w nieskończoności²¹.

Interesujące wnioski wyciągano również w odniesieniu do umieszczonego na obrazie wypukłego lustra, dzięki któremu możliwe stało się

19 *Ibidem*, 55–58.

20 *Ibidem*, 59–60.

21 *Ibidem*, 60.

rozszerzenie przestrzeni dzieła i ukazanie widoku z innej perspektywy, a które to lustro interesuje mnie w tym momencie najbardziej, prawdopodobnie bowiem właśnie pomiędzy nim a symulowanym lustrem-ekranem z instalacji Hershman toczy się najciekawszy dialog transmedialny. Lustro van Eycka stało się nośnikiem dodatkowych informacji²². Następująco jego obecność interpretuje Maria Poprzęcka:

Malarzowi [...] nie wystarczyło łudzące, «lustrzane» odtworzenie całego wnętrza. Dokonuje niezwykłego zabiegu, [...], pozwalającego nam zobaczyć nie tylko to, co przed nami, ale także i to, co widzą postacie w obrazie. Umieszczone pośrodku wypukłe lustro odbija drugą część komnaty. Zauważamy w nim plecy młodej pary, [...] świecznik, łożo, okno, pomarańcze [...] ukazane z przeciwnego punktu. Dostzegamy także dwie inne osoby znajdujące się jakby na naszym miejscu – widzów obrazu²³.

Waldemar Łysiak wiąże lustro z symboliką sakralną:

sacrum [...] to przede wszystkim świeca i lustro. [...] lustro („*speculum salutis aeternae*” - zwierciadło zbawienia wiecznego), na którego ramie widać dziesięć medalionów – dziesięć scen Drogi Krzyżowej. Ten pasyjny cykl twórcy usytuował między nowożeńcami, tam, gdzie mógłby stać kapłan, jak gdyby to on rytualnym gestem łączył dłonie małżonków. Lustro jakby zastępuje duchownego. A fakt, iż szczytową pozycję w ramie lustra dał [...] Ukrzyżowaniu, czyli Ofierze będącej źródłem wszystkich sakramentów chrześcijańskich, może oznaczać sakramentalność związku, który zawierają kobieta i mężczyzna. [...] Spójrzmy na wypukłe lustro w centrum malowidła (zwierciadła były wówczas wypukłe, gdyż robione ze szkła dmuchanego). Można je interpretować jako symbol sakralny, owo „*speculum salutis aeternae*”, lecz również jako symbol ziemski, artystyczny. Takie małe zwierciadło stanowiło wtedy niezbędny element wyposażenia pracowni malarskiej. Van Eyck, plasując je w samym środku

22 Chwył ten naśladowało wielu artystów, m.in. Robert Campin, który cztery lata później, w 1438 r. umieścił podobne lustro na obrazie *Tryptyk Werla* (1438, Prado, Madryt), a w nim odbicie własne i swojego pomocnika. Wypukłe lustro pojawia się na obrazie Petrus'a Christus'a *Złotnik w Warsztacie*; w lustrze tym odbija się dwoje ludzi zaglądających do warsztatu z placu targowego (ok. 1449). Aleksandra Giełdon-Paszek wymienia lustra z dzieł Diego Velázqueza, Maneta (*Bar w Folies-Bergère*), Williama Holmana Hunta (*Obudzone sumienie*), potwierdzając, że wypukłe lustro było oryginalnym, lecz znanym wcześniej zabiegiem malarskim. *Ibidem*, 64.

23 Maria Poprzęcka, *Galeria. Sztuka patrzenia* (Warszawa: Stentor, 2003), 10.

obrazu, na charakterystycznej dla swych dzieł osi symetrii, wykreował „oko” ściągające ciekawość widzów²⁴.

Zdaniem Aliny Białej:

Lustro wyraża ziemski i metafizyczny wymiar przysięgi małżeńskiej. Uobecnia spojrzenie zarówno świadków ślubu, jak i Najwyższego. To nad nim malarz umieścił swój podpis, będący zarówno parafowaniem [...] dzieła, jak i „namalowanego” dokumentu²⁵.

Dorota Borowska symbolikę geometryczną lustra – jego dziesięcioboczną formę – interpretuje – wg tradycji pitagorejskiej – jako nieskończoną wielość, podkreślając też fakt, że jego wymiary i położenie ulegały zmianie podczas malowania obrazu (czego dowiodły badania przy użyciu rentgenogramu), m.in. po to, by zrobić miejsce dla gwoździka z różańcem, ważnego punktu podczas wyznaczania konstrukcji geometrycznej²⁶. Stosowanie w wielu miejscach kompozycji obrazu zasady złotego podziału ma dowodzić znajomości przez malarza myśli Mikołaja Kuzańczyka (filozofa, teologa), który dużą wagę przywiązywał do symboliki geometrycznej w akcie poznawania Boga, a metodę analogii matematycznej uważał za jedyne możliwe i najbardziej dokładne symboliczne oddanie Absolutu. Zwieńczeniem poszukiwań obecności symboliki geometrycznej w dziele van Eycka jest skonstruowanie formy siedmiokąta przez wykreślenie linii łączących istotne punkty dzieła. Liczba ta symbolizować ma okazanie boskiej mocy²⁷.

Joanna Kłysz-Hackbarth zauważa, że analizowane lustro jako jedyne spośród znajdujących się w pomieszczeniu przedmiotów przejawia tendencje do autonomizacji²⁸. Ulokowane w centrum kompozycji, wydzielone ramą, stanowi część dzieła, a jednocześnie – jako obraz w obrazie – sytuuje się obok, posiada własny świat przedstawiony. Jest dodatkiem do głównego tematu, zajmując jednocześnie pozycję równorzędną wobec

24 Waldemar Łysiak, *Malarstwo białego człowieka, t. I* (Warszawa-Chicago: Wydawnictwo Andrzej Furkacz Exlibris, 1997), 172–176. Cyt. za Alina Biała, *Literatura i malarstwo. Korespondencja sztuk* (Bielsko-Biała: Wydawnictwo Park Edukacja, 2009), 122–123.

25 Biała, *Literatura i malarstwo. Korespondencja sztuk*, 123.

26 Giełdoń-Paszek, „Portret pary małżonków (Arnolfinich?) Jana van Eycka: pomiędzy naukową a artystyczną reinterpretacją”, 60.

27 *Ibidem*, 60–61.

28 Kłysz-Hackbarth, „Lustro w funkcji parergonu i jako miejsce refleksji na temat obrazu. Przykład «Zaślubin Arnolfinich» Jana van Eycka”, 40.

niego²⁹. Badaczka traktuje lustro jako parergon³⁰. Dzięki zajmowanemu miejscu oraz mimetycznemu charakterowi konkuruje ono o uwagę widza i zmienia sposób odbioru dzieła. Oglądający może dzięki niemu objąć uwagą całość wydarzenia, na którą składają się przestrzeń portretowana i przestrzeń portretującego. Malarz, działając lustrem „przeciw” dziełu, wprowadził do niego rozważania nad obrazem i procesem jego powstawania³¹. Umieszczając lustro na obrazie, Van Eyck stosuje trik, dzięki któremu ujawnia proces powstawania dzieła, odsłania szwy aktu twórczego. Hershman, stosując trik z lustrem-ekranem, w sposób symboliczny zrywa związek pomiędzy odbiciem a przedstawieniem (reprezentacją). Van Eyck zachowuje związek zwierciadlanego odbicia z sytuacją powstawania dzieła, Lynn Hershman ten związek zrywa.

Lynn Hershman często w swoich pracach porusza problem wpływu współczesnych zjawisk na tożsamość i wewnętrzną kondycję jednostki. Badacze w instalacji „Paranoid Mirror” dostrzegają: refleksję na temat świata osaczającego człowieka formami ciągłego nadzoru oraz próbę

29 *Ibidem*.

30 „Część dzieła, która jednocześnie sytuuje się obok, poza, mimo (*para*), należy do dzieła, lecz jako coś marginalnego, ubocznego, podrzędnego, a może nawet pasożytniczego na zasadniczej części dzieła”. Grzegorz Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1996), 145 n.

31 Kłysz-Hackbarth, „Lustro w funkcji parergonu i jako miejsce refleksji na temat obrazu. Przykład «Zaślubin Arnolfinich» Jana van Eycka”, 46. Badaczka, udowadniając, że lustro pełni funkcję parergonu, podkreśla m.in., że: (1) zostało dodane do dzieła w celu dekoracyjnym, podobnie jak inne przedmioty; (2) stanowi centrum kompozycji, czego dowodzi konstrukcja dzieła podległa regułom perspektywy centralnej (tj. założeniu, że przedstawione przedmioty na zasadzie systemu repetycji zostały ulokowane wzdłuż linii kompozycji zmierzających ku centrum); (3) spotykające się w centrum dłonie małżonków tworzą figurę V, w którą wpisane jest lustro; (4) kształt lustra powtarza owalny kształt twarzy Arnolfinich, których nakrycia głowy tworzą rodzaj obramowania, analogicznie jak w tle rama lustra; (5) centralną pozycję lustra podkreślają więc trzy pokrewne formy ulokowane w bliskim obszarze obrazu; (6) zwierciadło ozdobił (a tym samym również wydzielił) malarz szeroką ramą, co sprawia wrażenie, jak gdyby pretendowało do rangi autonomicznego obrazu (obrazu w obrazie); (7) lustro „portretuje” nie tylko główne dzieło, ale i elementy nie należące do niego; (8) poszerza narrację, inicjując nowe problemy badawcze (np. ideę malarstwa jako zwierciadła świata, narzędzia umożliwiającego osiągnięcie doskonałej iluzji); (9) obraz naśladuje rzeczywistość, ale naśladuje także samo lustro, zanika więc granica między światem realnym, przedstawionym w obrazie, a tym widzianym w zwierciadle; (10) lustro odbija odwrotny obraz rzeczywistości, odnotowując jednak wszystkie jej szczegóły, namalowanie go jest więc dowodem osiągnięcia przez artystę najwyższego pułapu sztuki iluzji; (11) napis umieszczony przy lustrze czyni z obrazu rodzaj dokumentu. Jan van Eyck, podpisując dzieło, związał swoje autorstwo z zachodzącym „przed malarstwem” aktem widzenia; lustro inkorporuje ponadto to, co się w nim bezpośrednio nie znajduje – akt malowania. Na podstawie: Kłysz-Hackbarth, „Lustro w funkcji parergonu i jako miejsce refleksji na temat obrazu. Przykład «Zaślubin Arnolfinich» Jana van Eycka”, 44–47.

zwrócenia uwagi na samopoczucie jednostki owemu nadzorowi podlegającej, śledzonej, podglądanej. Wśród funkcji, jakie spełnia wykorzystanie w obrębie XX-wiecznej instalacji interaktywnej tak wyraźnych odwołań do malarstwa XV-wiecznego, wskazać można również kilka alternatywnych, m.in.: otwarcie na głębię znaczeń, jaką zawierają i wnoszą ze sobą arcydzieła malarstwa dawnych mistrzów, szczególnie te, których niejako elementem składowym jest tajemnica, semantyczna i antropologiczna wielowymiarowość, niewyczerpywalność potencjału interpretacyjnego, których pole znaczeń w perspektywie czasowej nie zamyka się, nie zawęża, lecz oddziałuje nadal, sprawiając, że mamy do czynienia z Escarpitowską podatnością na twórczą zdradę³². Wszystko to dowodzi odczuwanego przez sztukę interaktywną (jej twórców) głodu transcendencji, stanu, w którym nowomediarność, samozwrotność, rozmaite działania dokonywane w polu partycypacji przestają wystarczać, skutkiem czego dzieło-instalacja zaczyna zasysać treści, fragmenty, sztuki epok dawnych, sztuki auratywnej³³. Ciekawy trop interpretacyjny pojawia się w kontekście drugiego, szerszego rozumienia aury, na które zwrócił uwagę Jürgen Habermas. Filozof zauważył tkwiącą w myśli Benjamina ambiwalencję, która przemawia za tym, by dostrzegać podwójną definicję aury, rozumianej jako „niepowtarzalne zjawisko dali” oraz rodzaj „obdarzenia spojrzeniem”³⁴. Świadomy, tj. znający źródło inspiracji Hershman interaktor w kontakcie z jej pracą spogląda w ekran będący pozorowanym lustrem, nie tylko obdarowując spojrzeniem samą instalację,

32 Robert Escarpit, „Literatura a społeczeństwo”, w *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych, t. I*, red. Andrzej Mencwel, przeł. J. Lalewicz (PIW: Warszawa, 1980), 234.

33 Aura, czyli zdefiniowany przez Waltera Benjamina „przejaw dali, bez względu na to jak blisko dana rzecz może się znajdować”, „kontemplacyjne odczucie możliwe tylko w obecności oryginału, doświadczenie, w którym zatopiona jest cała tradycja”, które „zanika w warunkach racjonalizacji świata” Walter Benjamin, *The Arcades Project*, przekł. Howard Eiland, Kevin McLaughlin (London: Harvard University Press, 1999), 447. Cyt. za Beata Frydryczak, *Waltera Benjamina idea poszukiwania śladów*, *Kultura Współczesna* 3–4 (2002): 32.

Beata Frydryczak podkreśla, że, pojęcie aury, auratywność „najczęściej utożsamiane [...] ze sposobem istnienia dzieła sztuki” rozumiane jest „jako czynnik orzekający o autentyczności i oryginalności dzieła”, możliwe do odczytania tylko „tu i teraz”, odnosi się do subtelnego odczucia „wskazywania rzeczy poza siebie”. Za Frydryczak, *Waltera Benjamina idea poszukiwania śladów*, 32; Ryszard Rózanowski, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997). Za Frydryczak, *Waltera Benjamina idea poszukiwania śladów*, 32–38.

34 Jürgen Habermas, „Consciousness-Raising or Rescuing Critique”, w *On Walter Benjamin. Critical Essays and Recollections*, red. Gary Smith, (London: The MIT Press, 1991). Za Frydryczak, *Waltera Benjamina idea poszukiwania śladów*, 33. Zob. też. Rózanowski, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*.

ale i rozpoczynając dialog z jego malarskim odniesieniem – obrazem van Eycka. Poprzez ukłon uczyniony właśnie w stronę lustra van Eycka zbudowała Hershman artystyczny labirynt semantyczny, znaczeniowy palimpsest. Świadoma interpretacja „Paranoid Mirror”, uwzględniająca odniesienie do głębi znaczeń tkwiących w obrazie van Eycka, buduje semantyczno-interpretacyjny niekończący się tunel ku przeszłości. Praca Hershman pozbawiona kontekstu lustra niderlandzkiego twórcy mówi: współczesne „lustra”-ekrany nie odbijają świata, lecz tworzą obrazy elektroniczne, generują *simulacrum*. Obraz widziany na ekranie nie pokazuje prawdy o świecie, prawdy o człowieku, lecz otchłań wirtualnych labiryntów obrazów elektronicznych. Granica między realnością a *simulacrum*, wirtualnością, zaciera się. W tym miejscu dodać można byłoby całą teorię obrazu elektronicznego, tzw. wirtualnego *realis*³⁵. Jednostka zagubiona w labiryntach obrazów, śledzona, podglądana, ma świadomość, że ogląda obraz multiplikowany i cyrkulujący w cyberprzestrzeniach. Można też uznać, że poprzez zastosowanie nawiązania do dzieła van Eycka stworzyła Hershman sytuację, w której dzieła przyglądają się sobie nawzajem. Owo „obdarzenie spojrzeniem” postrzegam jako łącznik obu prac. Lustro, podobnie jak dzieło sztuki, zawsze wymusza spojrzenie, prowokuje je. Zarówno van Eyck, jak i Hershman, wprowadzając do swej pracy lustro, stosują trik mający na celu zdublowanie, zwielokrotnienie spojrzenia. Patrzący na lustro w obrazie van Eycka³⁶ jest zdziwiony tym, co w nim dostrzega, ale jest w stanie racjonalnie zjawisko wytłumaczyć; patrzący w pozorne lustro-ekran w instalacji „Paranoid Mirror” – jest zaskoczony, bowiem uświadamia sobie brak logiki tego, co widzi.

Ukazywanie z różnych perspektyw (z tyłu, z boku, z góry) pozornego odbicia głów osób patrzących może sugerować nie tylko nieprzyjemną konstatację, iż prawdy o sobie nie znamy, prawda o człowieku bywa bowiem wypadkową spojrzenia innych, ale i to, że mimo licznych interpretacji, nie znamy również pełnej, ostatecznej prawdy o obrazie „Małżeństwo Arnolfinich”, znamy jedynie subiektywne pomysły (tj. ‘zawartości głów’) interpretatorów. Ukazywanie lustrzanego odbicia głów spoglądających z różnych perspektyw wskazywać może na nieustającą konieczność oświetlania dzieła van Eycka z różnych punktów widzenia, gdyż jedynie w punkcie zderzenia się wielości odrębnych propozycji interpretacyjnych – jesteśmy w stanie pod względem recepcyjnym zbliżyć

35 Na ten temat zob. *Estetyka wirtualności*, red. Michał Ostrowski (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2005).

36 Oczywiście przy odpowiednim powiększeniu, możliwym jedynie dzięki fotograficznej lub cyfrowej kopii obrazu, bowiem lustro na obrazie jest dość małe.

się nieco do jądra jego tajemnicy. Wydobyć sensów generowanych przez odwołanie do lustra van Eycka zasadniczo pogłębia proces recepcji instalacji Lynn Hershman o poziom znaczeń należący do arcydzieła.

„Sonata” – audiowizualna narracja artystyczna Grahame’a Weinbrena jako splot literatury, muzyki, malarstwa i nawiązań do psychoanalizy

Grahame Weinbren, amerykański artysta nowomediálny, uważany za prekursora kina interaktywnego, tworzy audiowizualne prace³⁷ będące transmedialnymi splotami (m.in. filmu, literatury, malarstwa, technologii, muzyki poważnej, wątków zaczerpniętych z psychoanalizy), w których interaktor, zapraszany do działań partycypacyjnych, ma możliwość ingerowania w bieg narracji – nie tylko śledzenia wydarzeń z różnych punktów widzenia, ale i budowania własnych ścieżek narracyjnych. Weinbren od lat 80. podkreśla znaczenie interaktywności, dostrzegając w niej potencjał i przełom porównywalny do tego, który miał miejsce w momencie wprowadzenia dźwięku do filmu. Jednocześnie jest zdania, że dzieło reprezentuje artystę wówczas, gdy w procesie jego interaktywnego odbioru istnieją konkretne, wprowadzone ogólnie ograniczenia. Zakłada więc równowagę pomiędzy kontrolą sprawowaną przez widza i kontrolą sprawowaną nad widzom³⁸. Twórca winien zachować wpływ na przebieg doświadczenia odbiorczego, stosując określone ograniczenia zakresu interakcji³⁹.

Powstała w 1993 r. „Sonata” stanowi interesującą reprezentację figury transmedialnego splotu, generującego interaktywną narrację, przy jednoczesnym wykorzystaniu rozmaitych wątków i przestrzeni kulturowych. Artysta łączy ze sobą ścieżki narracyjne, będące wypadkową różnych mediów, tekstów i sfer kultury, technologii, humanistyki, sztuk pięknych (literatury, malarstwa, muzyki), sztuk multimedialnych. Zewnętrzna

37 Najbardziej znane to m.in.: „The Erl King” (Król Olch), „Frames”, „March”, „Sonata”, „Tunnel”.

38 Ryszard Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, 196.

39 Np. poprzez: występowania stałego elementu w podległej ingerencji odbiorcy audiowizualnej całości (zmianom strumienia obrazów towarzyszyć może np. stała, niepoddająca się modyfikacjom muzyka), powrót elementu wypartego podczas interakcji, zmiany niewymagające aktywności, prowokowanie odbiorców do określonych reakcji poprzez np. pytania pojawiające się na ekranie, a dotyczące dalszego przebiegu akcji itp. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, 196.

strukturę pracy na poziomie sprzętowo-technologicznym tworzą trzy monitory (dwa zamontowane na rodzaju wieży-podnośnika, trzeci to ekran interaktywny). Odbiorca poprzez wybór konkretnych obszarów na ekranie może błędzić między wątkami, splatając je ze sobą i budując alternatywne ścieżki narracyjne.



Fot. 2, 3. Grahame Weinbren, *Sonata* (fragmenty zrzutów ekranu).

Źródło fotografii: <http://www.medienkunstnetz.de/works/sonata/images/4/> (dostęp: 20.11.2024).

Pod względem narratologicznym pracę współtworzą cztery ścieżki, które dają możliwość generowania wielorakiej, wielopoziomowej, hipertekstowo rozgałęziającej się historii. Pierwszą ścieżkę narracyjną stanowi seria scen nawiązujących do wydarzeń z życia Siergieja Pankiejewa, słynnego pacjenta Zygmunta Freuda, znanego jako „człowiek od wilków” (lub „człowiek-wilk” – *der Wolfsmann*), od czwartego roku życia dręczonego koszmarami. To jeden z najbardziej skomplikowanych przypadków Freuda, zasadniczo nierozwiązany. Opis snów⁴⁰ pacjenta i ich analizę zawarł Freud w pracy *Dwie nerwice dziecięce. Dzieła. Tom VI*⁴¹. Proces terapii nie doprowadził do trwałej poprawy stanu chorego,

40 „Śniło mi się, że była noc i że leżałem w łóżku (moje łóżko stało skierowane nogami do okna, przed oknem ciągnął się szereg starych drzew orzechowych. Wiem, że kiedy śniłem, była zima i że to była noc). Nagle okno samo się otwarło i z przerażeniem zobaczyłem, że na wielkim orzechu naprzeciwko okna siedziało kilka białych wilków. Sześć lub siedem. Wilki były całkiem białe i przypominały bardziej lisy czy owczarki, gdyż miały wielkie ogony jak lisy i postawione uszy jak psy, gdy nasłuchują. Z wielkiego przerażenia, najpewniej z uwagi na to, że mogłem być pożarty przez wilki, krzyknąłem i obudziłem się”. Zygmunt Freud, *Dwie nerwice dziecięce*, przeł. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2012), 101.

41 Zob. Freud, *Dwie nerwice dziecięce*, 101; zob. też Monika Gromala, „Pogrzebane słowa śmiercionośnych zmarłych. Inkorporacyjna lektura Maliny Ingeborg Bachmann wobec przypadku Człowieka od wilków”, w *Artyst(k)a: obecność i tożsamość. Manifestacje podmiotowości w gestach i procesach twórczych*, Magdalena Popiel, Klaudia Węgrzyn, Maciej Kuster (red.) (Kraków: Wydawnictwo Wiele Kropek, 2018), 151–156;

który leczył się u Freuda dwukrotnie, w latach 1910–1914, następnie 1919–1920 (w 1926 Freud zdecydował, że nie podejmie się terapii po raz trzeci), a który 31 lat po śmierci naukowca udzielił wywiadu, podważając niektóre elementy opublikowanych przez niego badań⁴². Weinbren wykorzystał m.in. obraz drzewa ze snu Pankiejewa, z siedzącymi na gałęziach wilkami, otwierających się okiennic, za którymi rozpościera się widok na wspomniane drzewo, a także fragmenty Freudowskiego opisu snu i jego interpretacji. Gest umieszczenia tego wątku na samym początku pracy uznać można za sugestię interpretacyjną, sygnalizującą, że jej tematem będą trudne do rozwikłania problemy, głęboko ukryte, takie, których samo uświadomienie sobie wymaga podjęcia wysiłku wnikanania w coraz głębsze warstwy własnej psychiki.

Kolejny poziom utworu – jego ramę narracyjną – zdradza sam tytuł, którym nawiązał Weinbren do prozy Lwa Tołstoja, tj. *Sonaty Kreutzerowskiej* (1891) oraz utworu muzycznego – „Sonaty skrzypcowej nr 9 A-dur op. 47 na skrzypce i fortepian” Ludwiga van Beethovena, zwanej „Sonatą Kreutzerowską”. Rozbudowana nowela⁴³ Tołstoja to historia mężczyzny, Lwa Pozdyszewa, który podczas podróży pociągiem opowiada przypadkowemu towarzyszowi (narratorowi utworu) historię zabójstwa żony, za które ostatecznie został przez sąd uniewinniony⁴⁴. Podjęcie interakcji z pracą Weinbrena w tym momencie daje możliwość zmiany sposobu, w jaki historia się rozwija, przyspieszenia lub spowalniania biegu wydarzeń; pojawiają się też przebliski późniejszych wypadków lub wydarzenia z przeszłości; możliwa jest zmiana perspektywy na historię widzianą z pozycji różnych postaci (bohaterów noweli, obserwatora zewnętrznego, neutralnego narratora), pojawiają się też luki w zakresie ciągłości zdarzeń, jedna sytuacja ukazywana jest z odmiennych punktów widzenia.

online: <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/f9cf5797-5ecb-445c-8afb-b94ec01d6336/content> (dostęp: 20.11.2024).

- 42 Detale tych nieudanych interpretacji w interesujący sposób odsłania Ireneusz Piekarski. Zob. Ireneusz Piekarski, „Freudowska «interpretacja wieloraka»”, w tegoż: *Strategie lektury podejrzliwej* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2018), 37–73.
- 43 Utwór składa się z 28 rozdziałów, jest więc dość rozbudowany. Stanowi rodzaj fuzji rozbudowanej noweli z elementami form publicystycznych (ma pewne cechy reportażowe).
- 44 Opowieść jest relacją ukazującą psychologiczny proces narastania zazdrości o kobietę, która coraz częściej, również pod nieobecność męża, ćwiczy z przyjacielem sonatę skrzypcową Beethovena, co doprowadza do zbrodni. W miarę rozwoju fabuły otrzymujemy mroczny skrót historii o tym, do czego jest w stanie doprowadzić cyniczna gra emocjonalna między małżonkami, potęgująca się zazdrość i tłumienie złych emocji.

Weinbren bada w ten sposób możliwości i konsekwencje zwielokrotnienia perspektywy⁴⁵.

Tołstoja do napisania noweli zainspirowało żywiołowe *Presto* z pierwszej części utworu Beethovena. Nietypowy plan tonalny całości, brak równowagi i symetrii pomiędzy częściami utworu (partie w A-dur, a-moll, F-dur) nasuwać mogą skojarzenie z chwiejnością psychiczną Tołstojowskiego Pozdyszewa, który – jak gdyby próbując racjonalizować swoje nieudane życie – snuje refleksje na temat wpisanych w kulturę błędów systemowych, doprowadzających do sytuacji, w której świat staje się areną walki płci⁴⁶, społeczeństwa napędzane są mechanizmami przypominającymi nieustanny taniec godowy, same zaś jednostki wychowywane są w celu zaspokajanie płytkich potrzeb⁴⁷.

45 Anna Żakiewicz, „Interaktywna twórczość Grahame’a Weinbrena jako szczególny przypadek sztuki filmowej”, *Kwartalnik Filmowy* 82 (2013): 206.

46 Bohater noweli następująco opisuje owo ścieranie się płci: „Miliony ludzi, pokolenia niewolników giną w katorżnej pracy dla zachcianki kobiety. Kobiety jak królowe trzymają w niewoli ciężkiej pracy dziewięć dziesiątych całej ludzkości dlatego, że je poniżono, pozbawiwszy równych z mężczyzną praw. I oto mszczą się one, działając na naszą zmysłowość, chwytając nas w swe sieci. Tak, wszystko stąd pochodzi. Kobiety stworzyły z siebie tak silne narzędzie oddziaływania na zmysłowość męską, że mężczyzna nie może wobec kobiety zachowywać się spokojnie. Gdy tylko mężczyzna zbliży się do kobiety, natychmiast ulega jej haszyszowi, szaleje. I przedtem czułem się zawsze nieswojo i niemile, kiedy widziałem kobietę w strojnej balowej sukni, ale teraz wprost mi straszno i widzę w tem coś niebezpiecznego i sprzecznego z prawem, i chcę zawołać policjanta, wzywać obrony przeciw niebezpieczeństwu, żądać zabrania, usunięcia tego niebezpiecznego przedmiotu. – Pan się śmieje! – zawołał – a to wcale nie jest żart. Jestem pewny, iż przyjdzie czas, może nawet wkrótce nastąpi, że ludzie to zrozumieją i dziwić się będą, iż mogło kiedyś istnieć społeczeństwo, w którym zezwalano na takie naruszające spokój publiczny postęпки, jak działające na zmysłowość ozdoby stroju, które w naszym towarzystwie toleruje się u kobiet. To przecież to samo, co rozstawić w miejscach przechadzek, na ścieżkach sidła wszelkiego rodzaju – gorzej jeszcze. Dlaczego gra hazardowa jest zabroniona, a kobiety w budzących żądzę strojach prostytutek – tolerowane? Przecież one są tysiąc razy niebezpieczniejsze!”. Lew Tołstoj, *Sonata Kreutzerowska* (Warszawa: Wydawnictwo „Kurjer Polski”, 1937), 27–28.

47 Tak z kolei relacjonuje zakłamanie ówczesnego społeczeństwa i kultury, która ten stan podtrzymuje i utrwała: „Rozprawiają o jakimś nowoczesnym wykształceniu kobiecym. Wszystko to czcze słowa. [...] Wykształcenie [...] kobiety zawsze będzie odpowiadało pogładowi na nią mężczyzny. Wszyscy wiemy przecież, w jaki sposób mężczyźni patrzą na kobietę. – „Wein, Weiber und Gesang” – tak też głoszą poeci w wierszach. Niech pan weźmie całą poezję, całe malarstwo, całą rzeźbę, od wierszy miłosnych, nagich Wener i Fryne począwszy: wszędzie widać, że kobieta jest przedmiotem rozkoszy, zarówno w zaułkach przedmieścia, jak i na najwykwintniejszym balu. I niech pan zwróci uwagę na chytróść djabła: no, rozkosz, przyjemność, niechby każdy wiedział, że przyjemność, że kobieta – to smaczny kąsek. Ale nie! najpierw rycerze upewniali, że ubóstwiają kobietę (ubóstwiają, a jednak patrzą na nią, jak na przedmiot rozkoszy). Teraz zaś zapewniają, że ją szanują. Jedni ustępują jej miejsca, podnoszą chusteczki; drudzy przyznają jej prawo sprawowania wszystkich urzędów, rządzenia itd. Tak postępują wszyscy, a pogład na nią jest wciąż ten sam. Kobieta jest

Istotnym komponentem utworu Weinbrena jest muzyka, tj. wspomniana „Sonata Kreutzerowska” Beethovena, wykonywana w obrębie warstwy dźwiękowo-wizualnej, na jednym z ekranów, przez parę muzyków – Petera Winograda i Marian Hahn. „Sonata Kreutzerowska” (a właściwie „Sonata skrzypcowa nr 9 A-dur op. 47” na skrzypce i fortepian) została napisana przez Beethovena dla skrzypka George’a Bridgetowera⁴⁸. Premierowe wykonanie odbyło się 24 maja 1803 r. w Augarten pod Wiedniem; utwór zagrali Bridgetower (na skrzypcach) oraz Beethoven (na fortepianie). Kompozytor następnie pokłócił się z muzykiem o kobietę (podobno nigdy już z nim nie rozmawiał), a dzieło zadeedykował (w 1805 r.) innemu skrzypkowi, Rodolphe’owi Kreutzerowi, który uznał je za niezrozumiałe i nigdy go nie wykonał⁴⁹. Weinbren tytułuje swoje dzieło „Sonata”, redukując przydawkę „Kreutzerowska”, którą to

źródłem rozkoszy, ciało jej – środkiem ku temu. I ona wie o tem tak samo, jak w niewolnictwie. Niewolnictwo przecież jest jedynie korzystaniem jednych z przymusowej pracy wielu innych jednostek. [...] To samo tyczy się emancypacji kobiet. Niewola kobiety polega przecież na tem, że ludzie pragną i uważają za rzecz dobrą korzystać z niej jako z przedmiotu rozkoszy. Uwalniają więc kobiety, dają jej wszelkiego rodzaju przysługujące mężczyznom prawa, ale patrzą na nią w dalszym ciągu jak na źródło rozkoszy; tak ją wychowują w dzieciństwie i tak urabia ją opinja. I z tego względu jest ona wciąż poniżoną, zepsutą niewolnicą, a mężczyzna – wciąż tym samym rozpustnym właścicielem niewolników. Oswobodzają kobietę na kursach, w parlamentach, a patrzą na nią jak na przedmiot rozkoszy. Nauczcie ją w ten sposób patrzeć na siebie, jak ją u nas nauczono, a zostanie na zawsze upadłą istotą. Albo będzie przy pomocy łajdaków-doktorów zapobiegać narodzeniu się płodu – to jest będzie zupełną prostytutką, która spadła już nie do poziomu zwierzęcia, ale do poziomu rzeczy, albo będzie, co zdarza się w większości wypadków, nerwowo chorą, nieszczęśliwą histeryczką, nie mającą możliwości rozwoju duchowego. Gimnazja i kursy nie mogą tego zmienić. Zmienić ten stan rzeczy może jedynie zmiana poglądu mężczyzny na kobiety i kobiet na samych siebie. Zmieni to się wtedy tylko, kiedy kobieta będzie uważała dziewictwo za rzecz najgodniejszą, a nie tak, jak teraz, za wstyd i hańbę. Póki tego niema, ideałem każdej dziewczyny bez względu na jej wykształcenie będzie przyciąganie do siebie możliwie jak największej ilości mężczyzn, jak najwięcej samców, żeby mieć możliwość wyboru. A że jedna umie lepiej od drugiej matematykę, a druga grać na harfie – to niczego nie zmienia. Kobieta jest szczęśliwa i osiąga to, czego najbardziej może sobie życzyć, kiedy oczaruje mężczyznę. I dlatego główne zadanie kobiety polega na tem, by umieć go oczarować. Tak było i będzie. Tak się to dzieje w naszym świecie w życiu dziewczęciem, tak trwa i u zamężnych. W życiu dziewcząt potrzebne to jest dla wyboru, u zamężnych – dla władzy nad mężem. Jedno jest, co przerywa lub przynajmniej zwalnia na czas pewien ten tryb życia – to dzieci; ale wtedy tylko, kiedy kobieta nie jest potworem i karmi sama”. Tołstoj, *Sonata Kreutzerowska*, 40–42.

48 Por. Adam Walaciński, *Beethoven Ludwig van – Sonata A-dur op. 47 “Kreutzerowska”*, <https://beethoven.org.pl/encyklopedia/beethoven-ludwig-van-sonata-a-dur-op-47-kreutzerowska/> (dostęp: 18.11.2024).

49 Kariera solowa Kreutzera zresztą podobno załamała się w 1810 r., po złamaniu ręki w wypadku karocy. <https://old.zamek-lancut.pl/muzykalia/Muzyka/inna/10/rodolphe-kreutzer> (dostęp: 23.11.2024).

redukcję również uznać można za sugestie interpretacyjną, gest rozszerzający poziom sensów utworu. Przystaje być on bowiem w tym momencie jedynie intertekstualną opowieścią o literaturze i muzyce, stając się być może zaproszeniem do przyjrzenia się historii bardziej jednostkowej (autora?, interaktora?, każdego?), a jednocześnie uniwersalnej.

Kolejny poziom pracy tworzą udratyzowane fragmenty starotestamentalnej opowieści o biblijnej Judycie, która uratowała naród przed armią Nabuchodonozora, ścinając głowę generałowi Holofernesowi w jego własnym łożu. Wątek Judyty współtworzą przedstawienia malarskie, rzeźba, krótkie fragmenty spektakli i filmów.

Opowieści o Judycie oraz Tołstojowskim Pozdnyzewie wykorzystał Weinbren z zachowaniem ich pierwotnej chronologii, zaś fragmenty historii Pankiejewa wkomponował w różne miejsca utworu w sposób rzutujący na wymowę całości. Ten zresztą wątek – jak już wspomniano – inicjuje całą pracę. Wspólny mianownik splecionych przez Weinbrena opowieści stanowią nawiązania do kwestii płci, seksu, przemocy, władzy; wykorzystane historie obrazują mężczyzn mających problemy w relacjach z kobietami lub dotyczą „zbrodni namiętności”⁵⁰. Dzięki wątkowi Judyty włącza też Weinbren w pracę istotny komponent – namalowany około 1620 roku przez Artemisję Gentileschi obraz „Judyta odcinająca głowę Holofernesowi”⁵¹. Dzieło można zauważyć zawieszony na ścianie, dokładnie pomiędzy kobietą i mężczyzną ćwiczącymi sonatę skrzypcową Beethovena. Artemisja Gentileschi urodziła się w 1593 roku w Rzymie, w rodzinie artysty Orazia Gentileschiego. Od dzieciństwa przejawiała talent plastyczny. Osierocona przez matkę w wieku 12 lat, pozostawała pod opieką ojca, dorastając w jego pracowni. Jako 17-latką (w 1610 r.) została zgwałcona przez przyjaciela domu, malarza Agostino Tassiego. Kiedy agresor, sprzeciwiając się ówczesnym normom społecznym, nie poślubił dziewczyny, pozbawiając ją tym samym godności i szans na dobre zamążpójście, jej ojciec wytoczył mu w imieniu córki proces, długotrwały i upokarzający (prawdziwość zeznań ofiary gwałtu potwierdzano przy użyciu działań mających znamiona tortur), który zakończył się na korzyść przyszłej malarki⁵². Ojciec znalazł córcę męża. Gentileschi

50 <http://www.medienkunstnetz.de/works/sonata/images/4/> (dostęp: 23.11.2024).

51 Obraz znajduje się w rzymskim Palazzo Barberini.

52 Tassi został skazany na rok wygnania z Rzymu, choć kara ostatecznie nie została wykonana. Zob. *Artemisia Gentileschi i „Alegoria malarstwa”, która uważnie patrzy. Rozmowa Michała Montowskiego z historyczką sztuki dr Grażyną Bastek*, wyemitowana w Programie Drugim Polskiego Radia 16.01.2022. <https://www.polskieradio.pl/8/406/artykul/2883148,artemisija-gentileschi-i-alegoria-malarstwa-ktora-uwaznie-patrzy> (dostęp: 13.06.2025).

urodziła pierwsze dziecko, a wkrótce potem stworzyła pierwsze obrazy, w tym „Judytę odcinającą głowę Holofernesowi”⁵³. Interpretatorzy obrazu doszukują się w twarzy Judyty autoportretu artystki, i rzeczywiście, takie podobieństwo występuje. Można to stwierdzić, porównując omawiany obraz z innym jej dziełem pt. „Autoportret. Alegoria malarstwa”⁵⁴, na obu bowiem płótnach widać podobne cechy anatomiczne: loki, pulchną twarz, dość mocną budowę ciała⁵⁵. W wieku 23 lat Gentileschi przyjęto (jako pierwszą kobietę) do akademii rysunku we Florencji, gdzie zajmowała się wielką tematyką (malarstwem historycznym, religijnym i mitologicznym). Mając 27 lat, i po urodzeniu czwórki dzieci, w tym córki, Gentileschi namalowała drugą wersję Judyty – w żółtej sukni. Przedstawień Judyty, zapewne w celach zarobkowych, namalowała zresztą więcej⁵⁶. Odbiorca „Sonaty” Weinbrena ma wrażenie, że znaczenie obrazu Gentileschi oraz „Sonaty Kreutzerowskiej” Beethovena wzrasta wraz ze zbliżaniem się do finału interaktywnej narracji. Muzyka przybiera na sile, a obraz staje się elementem dominującym, aż do sceny zabójstwa żony

53 Na temat życia malarki zob. Maria Majchrowska, *Dzieła Artemisi Gentileschi na wystawie retrospektywnej w Paryżu*, „Rynek i Sztuka”, <https://rynekiszttuka.pl/2025/06/10/artemis-gentileschi-paryz/> (dostęp: 12.03.2025).

54 Historycy sztuki zwracają uwagę na widoczny w obrazie dynamiczny skrót perspektywiczny, interesujące ułożenie ciała, które widoczne jest z boku, a nie jak zwykle na autoportretach z przodu, co wynikało z faktu wykorzystania przez malarzkę systemu luster. Podczas malowania obrazu Gentileschi miała około 47 lat, natomiast namalowana twarz jest twarzą idealizowaną, twarzą z jej młodości. *Artemisia Gentileschi i „Alegoria malarstwa”, która uważnie patrzy. Rozmowa Michała Montowskiego z historyczką sztuki dr Grażyną Bastek*, <https://www.polskieradio.pl/8/406/artykul/2883148,artemis-gentileschi-i-alegoria-malarstwa-ktora-uwaznie-patrzy> (dostęp: 13.06.2025).

55 Artemisia Gentileschi zostawiła po sobie wiele autoportretów, często użyczała własnej twarzy postaciom na obrazach. *Ibidem*.

56 Ciekawy jest również wątek służącej, która w biblijnej historii o Judycie nie towarzyszy bohaterce podczas dokonywania dekapitacji, lecz stoi na zewnątrz, pilnując wejścia, na obrazie natomiast uczestniczy w morderczym akcie. „W namiocie pozostała tylko sama Judyta i Holofernes leżący na swoim posłaniu. Upił się bowiem winem. A Judyta powiedziała swojej niewolnicy, aby stała na zewnątrz przy jej sypialni i pilnowała jej wyjścia tak, jak każdego dnia. «Mam wyjść bowiem – rzekła – na modlitwę». [...] I odeszli wszyscy od [Holofernesa], a w sypialni nie pozostał nikt od najmniejszego do największego. Wtedy Judyta przystąpiła do jego łoża [...] I podeszła do słupa nad łożem przy głowie Holofernesa, zdjęła jego miecz ze słupa, a zbliżywszy się do łoża ujęła go za włosy i rzekła: «Daj mi siłę w tym dniu, Panie, Boże Izraela!» I uderzyła go dwukrotnie z całej siły w kark, i odcięła głowę. Potem zsunęła jego ciało z posłania, zdjęła kotarę ze słupów [namiotu] i w chwilę później wyszła, podając niewolnicy swojej głowę Holofernesa. Ta zaś włożyła ją do swojej torby na żywność i wyszły razem jak zazwyczaj poza teren obozu na modlitwę. I przeszedłszy przez obóz okrążyły wąwóz górski, i wstąpiły na górę Betulii, i tak doszły do jej bram”. ST, Jdt 13, 2–10, online: <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=1369> (dostęp: 10.05.2025).

przez Tołstojowskiego Pozdnyszewa. Wzrasta też rola interaktywności. Dotknięcie różnych części ekranu wywołuje różne skutki.

Wątku Judyty nie odnajdziemy w utworze Tołstoja. Znajdziemy w nim natomiast fragmenty dotyczące kwestii poniżenia kobiet, które w odwecie, używając przymiotów ciała, mszczą się na mężczyznach. Bohater Tołstoja jest zresztą zasadniczo dość chwiejny w swej opowieści: raz przedstawia kobiety jako społecznie poniżone, innym razem – jako manipulujące i przemocowe. Owa chwiejność – paradoksalnie – jawi się jako stały element utworu⁵⁷. Co ciekawe, wybrał Weinbren jako komponenty tego transmedialnego splotu narracyjnego właśnie teksty kultury charakteryzujące się – z jednej strony – chybotliwością, rozchwianiem, wariantowością (chwiejność Tołstojowskiego Pozdnyszewa, zaburzenia emocjonalne Pankiejewa, skłaniające do kilkukrotnego powrotu do terapeuty, nieskuteczność terapii, niestabilne tempo „Sonaty Kreutzerowskiej” Beethovena), z drugiej – poczuciem ograniczenia, ubezwłasnowolnienia, zdeterminowania – przez los, sytuację społeczną, okoliczności (los młodej malarki uwikłanej w splot zależności w męskim świecie, zmuszonej do walki o godność i swoją przyszłość w XVII-wiecznej Italii; niepoddająca się terapii choroba Pankiejewa, która przecież ujawniła się w dziedzicznie obciążonej schorzeniami psychicznymi rodzinie!⁵⁸).

Grahame Weinbren wprowadza obraz Gentileschi, czyniąc go niejako interpretantem odnoszącym się do warstwy aksjologicznej utworów – Tołstoja i Beethovena. Lokując obraz pomiędzy wykonującymi sonatę Beethovena muzykami, jeszcze silniej konkretyzuje pole możliwych znaczeń generowanych przez dzieło, niejako wskazując na przyczyny odwiecznych zmagañ między tym, co kobiece i męskie. Lokalizacja ta obarczona jest, co prawda, pewnym semantycznym przesunięciem, obraz wisi bowiem między skrzypkiem i skrzypaczką, czyli – w utworze Tołstoja – domniemanymi kochankami (nie wiadomo, czy nimi w istocie byli⁵⁹, gdyż Tołstoj w sposób ostateczny tego nie wyjaśnia), a nie między mężem i żoną, czyli katem i ofiarą. Jednakże w wyraźny sposób umiejscawia Weinbren obraz Gentileschi między reprezentantami płci. Gest

57 Tołstoj w noweli próbuje dowieść, że społeczeństwo przywiązuje zbyt dużą wagę do życia płciowego, że istotą egzystencji nie jest małżeństwo i prokreacja, że sztuka i muzyka bywają szkodliwe, gdyż nadmiernie zbliżają do siebie ludzi, którzy pod ich wpływem są w stanie sprzeniewierzyć się sobie, dopuścić się zdrady. Michaił Bachtin, „Lew Tołstoj”, przeł. Bogusław Żyłko, *Przestrzenie Teorii 5* (2005): 300–301.

58 U członków bliskiej rodziny występowały m.in. obawy schizofrenii, psychozy paranoidealnej, depresji.

59 Bohater noweli Tołstoja również nie ma co do tego pewności, zdradę jedynie mocno podejrzewa i nie jest w stanie wytrzymać chorego napięcia, które w nim narasta.

ów problematyzuje powyższy aspekt, buduje pomost między literaturą i malarstwem, stanowi wskazówkę interpretacyjną. Być może w ten sposób Weinbren eksponuje podrzędną w utworze literackim pozycję kobiety. W szkatułkowej strukturze noweli Tołstoja (opowieść w opowieści) narratorem jest mężczyzna, to jego punkt widzenia nakreśla ramę fabularną utworu; świat i opowiedzianą historię poznajemy z perspektywy mężczyzny; bohaterem i sprawcą morderstwa jest mężczyzna; kobiecie dana jest jedynie możliwość chwilowego włączania się w dyskusję⁶⁰, poza tym ich rola sprowadza się do biernej pozycji „bycia opowiadającym elementem fabuły”. Weinbren wydobywa na powierzchnię perspektywę kobiet, oddaje im głos. Dodatkowo wprowadzenie wątku Freudowskiego Pankiejewa można uznać za wskazówkę interpretacyjną sugerującą możliwe przyczyny zbrodni, tj. zaburzenia osobowości Pozdnyshewa⁶¹. Jednak prawdziwie nadrzędną funkcję pełni w pracy Weinbrena warstwa technologiczna. Jedyną osobą mającą w tej splątanej opowieści realną możliwość wykonania ruchu, wolność wyboru – jest odbiorca-interaktor mający swobodę w zakresie generowania poszczególnych linii narracyjnych, a tym samym kształtowania alternatywnych ścieżek odbioru. Anna Żakiewicz szczegółowo opisuje unikatowy interfejs służący do przemieszczania się interaktora między wątkami, umożliwiający ruch w czterech kierunkach. Ruch w lewo i w prawo przenosi w przeszłość i w przyszłość, ruch w dół pozwala rozwijać narrację w kolejności chronologicznej, w górę – wprowadza dodatkowy materiał. Dotknięcie prawej strony ekranu przyspiesza akcję (można ją poznawać powoli, ze szczegółami lub szybciej, ale w ogólnym zarysie), dotyk strony lewej – powoduje cofnięcie czasu, za każdym razem nieco inaczej. To refleksja Weinbrena na temat mechanizmów funkcjonowania ludzkiej pamięci, jej nieprzewidywalności i wybiórczego charakteru⁶². Górna część ekranu stanowi „pole autorskie”, w obrębie którego znajdziemy materiał luźniej związany z tematem pracy.

Ponieważ jednym z głównych motywów «Sonaty» jest złożony stosunek autora do swego dzieła, pole to zawiera rozmaite, historyczne, literackie czy

60 Znacząca okazuje się np. epizodyczna postać podróżniczki.

61 Na temat zaburzeń Pankiejewa oraz niepowodzeń w terapii i błędów Freuda zob. Gromala, *Pogrzebane słowa śmiertelnych zmarłych. Inkorporacyjna lektura Maliny Ingeborg Bachmann wobec przypadku Człowieka od wilków*, 151–156.

62 Żakiewicz, „Interaktywna twórczość Grahame’a Weinbrena jako szczególny przypadek sztuki filmowej”, 205–206.

biograficzne źródła ekranowej fikcji, czyli przypisy i komentarze (w najszerszym znaczeniu tego słowa)⁶³.

Na płaszczyźnie technologicznej struktura utworu Weinbrena podkreśla

charakterystyczny dla sztuki interaktywnej konflikt [...] napięcie pomiędzy nadzorem sprawowanym przez dzieło [...] nad odbiorcą, a jego [...] działaniem zmierzającym do emancypacji, do uwolnienia się spod dominacji i przejścia kontroli nad wydarzeniem⁶⁴

która to konfrontacja, zdaniem Weinbrena, winna stać się dialogiem, w tej zaś pracy daje przewagę interaktorowi. Pozycja, w jakiej znajduje się odbiorca-interaktor tej audiowizualnej całości oraz zestaw narzędzi, jakie zaferował mu Grahame Weinbren, przywodzi na myśl pozycję niemal Boską. Ma on nie tylko wgląd we wszystkie narracyjne piętra utworu, ale również zdolność analizowania ich na wielu poziomach i we wszystkich kierunkach.

Strategia artystyczna polegająca na włączaniu nawiązań do dzieł dawnych mistrzów (swoistej implementacji arcydzieła – malarskiego, muzycznego, literackiego) w strukturę współczesnej instalacji artystycznej służyć może rozmaitym celom, np.: (1) poszerzaniu zasobu sensów niesionych przez dzieło współczesne oraz pogłębieniu jego sfery aksjologicznej; (2) eksponowaniu arcyciekawych relacji, jakie mogą zachodzić pomiędzy sztuką współczesną (szczególnie tą realizującą przedstawiony przez R. Escarpita model „dzieła podatnego na twórczą zdradę” czy też opisany przez U. Eco model „dzieła otwartego”) a pojmowaną zgodnie z koncepcją W. Benjamina sztuką auratywną. Działania takie stanowią również dowód głodu transcendencji, stanu, w którym przestają wystarczać rozmaite działania w polu partycypacji oraz właściwości takie jak multimedialność, interaktywność, samozwrotność, skutkiem czego sztuka interaktywna zaczyna niejako zasysać treści, fragmenty sztuki epok dawnych, sztuki auratywnej. W tym kontekście otwarcie na głębię znaczeń, jakie wnoszą ze sobą arcydzieła malarstwa czy muzyki dawnych mistrzów, szczególnie te, których niejako elementem składowym jest tajemnica oraz semantyczna i antropologiczna wielowymiarowość,

63 *Ibidem*.

64 Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, 196–197.

a nawet – rzecz można – niewyczerpywalność potencjału znaczeniowego, doprowadza do powstawania znaczeniowych palimpsestów, artystycznych labiryntów semantycznych, stanowiących fuzję nowego i starego, generujących interesującą recepcyjnie część wspólną. Epifania znaczeń wielkiej literatury, muzyki oraz klasycznego malarstwa w sztuce interaktywnej wzmacniał potencjał semantyczny wytworów kultury konwergencji. Dzieło sztuki klasycznej może być w tej celowo skomplikowanej, szkatułkowej strukturze tematem, podstawą materiałową, interpretantem, wskazówką interpretacyjną, może problematyzować i skupiać uwagę na nowych treściach, które bez niego z pewnością straciłyby na wyrazistości.

Bibliografia

Książki i monografie

- Benjamin Walter, *The Arcades Project*, przeł. Howard Eiland, Kevin McLaughlin (London: Harvard University Press, 1999).
- Biała Alina, *Literatura i malarstwo. Korespondencja sztuk* (Bielsko-Biała: Wydawnictwo Park Edukacja, 2009).
- Dziamski Grzegorz, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1996).
- Estetyka wirtualności*, red. Michał Ostrowicki, (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2005).
- Freud Zygmunt, *Dwie nerwice dziecięce*, przeł. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2012), 101.
- Gergen Kenneth J., *Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w życiu współczesnym*, przeł. M. Marody (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009).
- Łysiak Waldemar, *Malarstwo białego człowieka, t. I.* (Warszawa-Chicago: Wydawnictwo Andrzej Furkacz Exlibris, 1997).
- Manovich Lew, *Język nowych mediów*, (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006).
- Oleś Piotr K., *Wprowadzenie do psychologii osobowości* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2009).
- Poprzęcka Maria, *Galeria. Sztuka patrzenia* (Warszawa: Stentor, 2003).
- Różanowski Ryszard, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997).
- Tołstoj Lew, *Sonata Kreutzerowska* (Warszawa: Wydawnictwo „Kurjer Polski”, 1937).
- Ziemia Antoni, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500. T. 2: Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500* (Warszawa: Wydawnictwo UW, 2017).

Rozdziały w monografiach

- Bauer Zbigniew, „Między stuleciami”, w Lew Manovich, *Język nowych mediów* (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006), 19–20.
- Bodzioch-Bryła Bogusława, „Interaktywność e-poezji. Odmiany zjawiska”, w tejże, *Sploty: przepływy, architek(s)tury, hybrydy. Polska e-poezja w dobie procesualności i konwergencji*, (Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie i Wydawnictwo WAM, 2019), 421–444.
- Chateau Dominique, „Efekt zappingu”, w *Pejzaże audiowizualne. Telewizja. Wideo. Komputer*, red. Andrzej Gwóźdź, (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 1997), 160.
- Escarpit Robert, „Literatura a społeczeństwo”, w *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych, t. I*, red. Andrzej Mencwel, przeł. J. Lalewicz (PIW:Warszawa, 1980), 234.
- Giełdoń-Paszek Aleksandra, „«Portret pary małżonków (Arnolfinich?)» Jana van Eycka: pomiędzy nauką a artystyczną reinterpretacją”, w *(Re)interpretacje: między praktyką twórczą a dyskursem*, Witold Jacyków, Ryszard Solik (red.) (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2019), 55–65.
- Gromala Monika, „Pogrzebane słowa śmiercionośnych zmarłych. Inkorporacyjna lektura Maliny Ingeborg Bachmann wobec przypadku Człowieka od wilków”, w *Artyst(k)a: obecność i tożsamość. Manifestacje podmiotowości w gestach i procesach twórczych*, Magdalena Popiel, Klaudia Węgrzyn, Maciej Kuster (red.) (Kraków: Wydawnictwo Wiele Kropek, 2018), 151–156; online: <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/f9cf5797-5ecb-445c-8afb-b94ec01d6336/content> (dostęp: 20.11.2024).
- Habermas Jurgen, „Consciousness-Raising or Rescuing Critique”, w *On Walter Benjamin. Critical Essays and Recollections*, red. Gary Smith (London: The MIT Press, 1991).
- Kluszczyński Ryszard W., „Światy multimediów”, w *W świecie mediów*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, (Kraków: Rabid, 2001), 85–99.
- Kluszczyński Ryszard, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, (Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, 2010), 198–199.
- Piekarski Ireneusz, „Freudowska «interpretacja wieloraka»”, w tegoż: *Strategie lektury podejrzliwej* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2018), 37–73.
- Zawojski Piotr, „Interaktywność versus interpasyność”, w *Interaktywne media sztuki*, red. Antoni Porczak, (Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, 2009), 189, 197, 200.

Czasopisma

- Aricak Osman Tolga, DüNDAR Şahin, Saldana Mark: “Media ting effect of self acceptance between values and offline/online identity expressions among college students”, *Computers in Human Behavior* 49 (2015): 362–374. Cyt. za Woźniak, „Tożsamość w narracjach internetowych”, 88.

- Bachtin Michaił, „Lew Tołstoj”, przeł. Bogusław Żyłko, *Przestrzenie Teorii* 5 (2005): 300–301.
- Frydryczak Beata, *Waltera Benjamina idea poszukiwania śladów*, *Kultura Współczesna* 3–4 (2002): 32.
- Kłysz-Hackbarth Joanna, „Lustro w funkcji parergonu i jako miejsce refleksji na temat obrazu. Przykład «Zaślubin Arnolfinich» Jana van Eycka”, *Sztuka i Kultura* I (2013): 37–50.
- Majchrowska Maria, *Dzieła Artemisi Gentileschi na wystawie retrospektywnej w Paryżu*, „Rynek i Sztuka”, <https://rynekisztuka.pl/2025/06/10/artemisia-gentileschi-paryz/> (dostęp: 12.03.2025).
- Sieńko Marcin, „Sztuka interaktywna jako plac moralnych zabaw”, *Pokaz. Pismo Krytyki Artystycznej* 37 (2004).
- Winiecka Elżbieta, „Czytanie jako działanie, dzieło jako zdarzenie. Czy możliwa jest poetyka literatury interaktywnej?”, *Poznańskie Studia Polonistyczne* 30 (50) (2017): 185–217.
- Woźniak Urszula, „Tożsamość w narracjach internetowych”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia de Cultura* VIII (2016), 88–90, <http://studiadecultura.up.krakow.pl/article/view/3369> (dostęp: 03.09.2024).
- Zimmerman Eric, „Against Hypertext”, *American Letters & Commentary* 12 (2000), https://ericzimmerman.com/assets/pdfs/Against_Hypertext.pdf (dostęp: 17.09.2024).
- Żakiewicz Anna, „Interaktywna twórczość Grahame’a Weinbrena jako szczególnie przypadek sztuki filmowej”, *Kwartalnik Filmowy* 82 (2013): 206.

Netografia

- Artemisia Gentileschi i „Alegoria malarstwa”, która uważnie patrzy. Rozmowa Michała Montowskiego z historyczką sztuki dr Grażyną Bastek*, wyemitowana w Programie Drugim Polskiego Radia 16.01.2022.
<http://www.medienkunstnetz.de/works/sonata/images/4/> (dostęp: 23.11.2024).
<https://old.zamek-lancut.pl/muzykalia/Muzyka/inna/10/rodolphe-kreutzer> (dostęp: 23.11.2024).
- ST, Jdt 13, 2–10, online: <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=1369> (dostęp: 10.05.2025).
- Walaciński Adam, *Beethoven Ludwig van – Sonata A-dur op. 47 “Kreutzerowska”*, <https://beethoven.org.pl/encyklopedia/beethoven-ludwig-van-sonata-a-dur-op-47-kreutzerowska/> (dostęp: 18.11.2024).

MATERIAŁY I RECENZJE



