

**Мирјана Бојанић Ћирковић**

Универзитет у Нишу  
Филозофски факултет  
Департман за србистику

## „ПОРТРЕТ АРНОЛФИНИЈЕВИХ” ЈАНА ВАН АЈКА И НАРАТИВ- НЕ АЛТЕРНАТИВЕ

**Сажетак:** „Портрет Арнолфинијевих” („The Arnolfini Portrait”, 1434) Јана ван Ајка (Jan van Eyck) већ шест векова интригира историчаре и теоретичаре уметности, што је резултовало настанком разних наративних алтернатива овој слици, а све са циљем да се расветле њена техника и тајна значења њених мотива. Међу наративима који алтернирају „Портрету Арнолфинијевих” најзаступљенији су биографски, теотоколошки, сексистички, детективски, есејистички и др. наративи, а њима свакако треба придружити и методолошки концепт когнитивних наратолога *mise en abyme*, чији је оквир значајно проширен разматрањем технике „Портрета Арнолфинијевих”. Налазећи у поменутиим наративним алтернативама потврду актуелности и вредности Ван Ајкове слике, интердисциплинарним и методолошки плуралним приступом са тежиштем на оквирима интерпретације посткласичних наратолошких теорија настојимо да осветлимо извор перманентне перцептивне игре ове уметничке слике са посматрачем и да укажемо на најрелевантније смернице тумачења тзв. празних места (*gaps*) у наративу ове слике. У закључку рада указујемо на допринос технике и наратива ове Ван Ајкове слике савременим методолошким оријентацијама у тумачењу уметничких дела, као што су теорије читања и когнитивна наратологија.

**Кључне речи:** „Портрет Арнолфинијевих”, наративност слике, празно место, *mise en abyme*, когнитивна наратологија

*Сликарство је чаробно приповедање.*  
Ј. Г. Хердер, *Пластика*

### 1. *Ab ovo*: Књижевнонаучни наративи о Ван Ајку и „Портрету Арнолфинијевих”

Пратећи доступне и релевантне изворе, уочавамо да историја (интензивније) рецепције слике „Портрет Арнолфинијевих”/„Брачни пар Арнолфини”/„Ђовани Арнолфини са женом”<sup>1</sup> Јана ван Ајка почиње првих деценија 18. века (Thomas 1739, Poitiers 1781). У веку који следи долази до кулминације процеса

<sup>1</sup> Ово су неки од назива слике Јана ван Ајка заступљени у релевантној литератури из области историје уметности. У раду смо се определили за превод назива под којим је слика Јана ван Ајка регистрована у Националној галерији у Лондону (<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>, 17. 1. 2021)

тумачења ове слике (Eastlake 1847, Viardot 1852, Weale 1861, Michiels 1866) и отварања њених нових наративних рукаваца. У историји (ликовних) уметности, делу холандског сликара Јана ван Ајка придаје се значајно место и у периоду ренесансе (Јансон 1975: 284), и у погледу развоја „новог стила” (Јансон 1975: 285), који се огледа у техници перспективизације и њеним ефектима, те у афирмацији уљаног сликарства која је допринела ефективности новог стила. Историчари уметности „нови стил” сликарства запажају најпре на слици „Олтара Мероде” (око 1425) фламанског Мајстора из Флемалеа, чији идентитет није са сигурношћу утврђен, док даљи развој елемената дате технике која се огледа у другачијем третману осветљења<sup>2</sup>, односно у разликовању директне и дифузне светлости на слици, те кроз ефекат неограничене дубине простора налазе у делима Хуберта и Јана ван Ајка („Гански олтар, отворен”, 1432. и сл.).

У погледу доприноса сликарској техници, историчари уметности готово да не раздвајају заслуге браће Хуберта и Јана ван Ајка. Ван Ајкови се истичу као афирматори „атмосферске перспективе” (Јансон 1975: 289) чији се ефекат „дубине простора” постиже превасходно на удаљеним видицима. Репрезентативан пример успешно остварене примене технике атмосферске перспективе је слика „Распеће”, где се, „od likova u prvom planu pa do udaljenog grada Jerusalima i snegom pokrivenih vrhova iza njega, [...] uočava postepeno opadanje intenziteta lokalnih boja i kontrasta svetlog i tamnog. Sve teži jednoobraznom tonu – svetloplavičasto-sivom, tako da se najudaljeniji planinski venac neprimetno utapa u boju neba” (Јансон 1975: 289).

Слика „Гански олтар” коју је започео Хуберт, а завршио Јан ван Ајк 1432 (шест година након Хубертове смрти), укрштајем техника двојице сликара на једном месту покренула је низ књижевнонаучних дискурса о проблему ауторства Ван Ајкових слика. Тумачења овог проблема крећу се на релацији Јановог довршавања неколицине Хубертових слика због обавеза према имућном покровитељу до ретуширања и прекривања Хубертовог стила. Међутим, историчари уметности (Јансон 1975: 291) са сигурношћу тврде да су Јанови ауторски делови „Ганског олтара” они који се односе на приказ Адама и Еве – најстарије и најсмелије актове северњачког сликарства на дрвету (у природној величини). Адам и Ева и овде су „нежно обавијени деликатном игром светлости и сенке” (Јансон 2975: 291). Загонетност/интригантност и игра светлости су и данас препознатљива обележја слика Јана ван Ајка и мотивација за наративизацију њихових детаља.

У Националној галерији у Лондону, ризници најзначајнијих светских колекција западноевропског сликарства из периода 1250–1900, „Портрет Арнолфинијевих” Јана ван Ајка издваја се као једна од најинтригантнијих слика на свету.<sup>3</sup> Историја рецепције ове слике до данашњих дана показује кон-

<sup>2</sup> Уп. „U delu Jan Van Eycka istraživanje stvarnosti i njeno prikazivanje pomoću svetlosti i boje dostiglo je granicu koja neće biti prevaziđena za naredna dva veka” (Јансон 1975: 292).

<sup>3</sup> Нав. према: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait> [17. 1. 2021] У овом контексту занимљив је податак да је „Гански олтар” једно од „најкраденијих дела на свету”. Уп. <https://www.blic.rs/kultura/vesti/najuticajjnija-i-najkradenija-slika-na-svetu-u-sredistu-13-zlocina/hzr1ne0> [16. 4. 2021].

тинуирано и помно интересовање истраживача за значење скривено у њеним детаљима, али и околностима њеног настанка и чувања, што је резултовало преокретом у одређеним сегментима тумачења ове слике (Koster 2003), којима ћемо посветити нарочиту пажњу у овом раду. Као што ћемо показати, улога ових наратива превазилази гранично паратекстуално уоквиравање Ван Ајкове слике и постаје подстицај за даље, дубље, вишедимензионално рођење у њеном наративу, сачињеном из наизглед једнодимензионалних ликова подједнако неодређених погледа и неколицине мотива (огледала, свећњака/свеће, пса, сандука, прозора, сандала/папуча). Приче о слици „Брачни пар Арнолфини” подстакле су истраживаче на осветљавање многих њених скривених (микро) наратива, чиме је изнова потврђен општи закључак историчара уметности о нарочитом Ван Ајковом умећу у погледу технике и композиције слике.

## 2. Типологија наратива „Брачног пара Арнолфинијевих”

Континуирани низ комплементарних, али и опречних наратива о слици или подстакнутих сликом „Портрет Арнолфинијевих” Јана ван Ајка тематски и жанровски можемо класификовати на:

а) биографске наративе о Арнолфинијевима који се и сами често преплићу са Ван Ајковом биографијом. Међу наративима овог типа, општеприхваћено је мишљење о нарученом портретисању брачног пара Арнолфинијевих. Ово презиме се за Ван Ајково портретисање брачног пара везује од 1857. године (Crowe, Cavalcaselle 1857: 65–66). Међутим, напори за идентификовање личности са слике нарашће у низ алтернативних наратива о загонетним ликовима још загонетнијег поступања у приказаној сцени. Крајности ових тумачења су наводно Ван Ајково аутопортретисање (на основу сличности са „Човеком са црвеним турбаном” и младим коњаником у црном са „Праведних судија”, али и погрешне семантичке анализе Ван Ајковог потписа на раму слике „Johannes de Euck fuit hic“ (подв. М. Б. Ћ.) као „Jan van Ajk je ovaj ovde“ (подв. М. Б. Ћ.) и портретисање Ђованија (ди Николау) Арнолфинија са преминулом супругом Констанцом Трента (Koster 2003). Полазећи од чињенице да је Јан ван Ајк био дворски сликар, Х. В. Јансон (1975: 291), аутор једне од најзначајнијих и свеобухватних историја уметности, даје слично тумачење наратива слике „Портрет Арнолфинијевих”:

„Mladi par svečano polaže bračni zavet u skrovitosti nevestinske odaje. Izgleda kao da su potpuno sami, ali ako bolje zagledamo u ogledalo, stavljeno na vidno mesto iza njih [...], videćemo da se u njemu ogledaju dve druge ličnosti koje ulaze u sobu. Jedna od njih mora biti sam umetnik [...]. Janova uloga je, dakle, uloga svedoka; slika treba da pokaže tačno šta je video i ima funkciju naslikanog svedočanstva o venčanju. I sama domaća sredina, mada ubedljivo realistična, puna je prerušenog najutančanijeg simbolizma, koji nam prenosi prirodu venčanja kao svete tajne. Jedna sveća u svećnjaku koja gori usred bela dana predstavlja Hrista koji sve vidi [...]; pa i mali pas je amblem bračne vernosti, a i nameštaj u odaji poziva na slično tumačenje.”

У опису ове слике на сајту „Националне галерије” у Лондону „препоручује” се управо тумачење „Портрета Арнолфинијевих” као сцене брачног завета („вероватно”) Ђованија Арнолфинија, италијанског трговца у Брижу (Холандија), и његове будуће супруге. У опису слике примећује се имплицитна критика аутора због „гомилања” детаља (предмета) на слици са циљем истицања аристократског порекла и статуса портретисаних личности.

б) Теотоколошке наративе подстакнуте паратекстуалним „читањима” „Портрета Арнолфинијевих” кроз хришћанску тематско-мотивску раван као доминанту Ван Ајкове поетике. Са овог аспекта лик Констанце Трента корелира са Ван Ајковим ликовима девице мученице, односно Пресвете Богородице, чије варијације налазимо у потоњим сликама преносног „Дрезденског триптиха” (1437), у лику Екатерине Александријске. У прилог оваквим тумачењима је семантика мотива беле мараме као чистоте/невиности и набора на хаљини као алудирања на трудноћу. У ширем контексту ренесансног (фламандског и холандског) сликарства, „Портрет Арнолфинијевих” вишеструко (формално и семантички) кореспондира са сликом „Олтар Мероде” Мајстора из Флемалеа, најранијим примером приказа Благовести у домаћем ентеријеру (дому фламанског грађанина). Сличност две наведене слике налазимо најпре у техници „прерушеног симболизма” (Јансон 1975: 287). У том контексту ружа и љиљан (у значењу чедности) на слици „Олтара Мероде” у симболичкој равни јасно упућују на Маријине атрибуте (односно атрибуте Пресвете Богородице), али један детаљ – мотив угашене свеће, заступљен на обема сликама измиче сваком „јасном” дешифровању. На слици „Олтар Мероде”, где имамо експлицитне назнаке транспозиције натприродног догађаја симболичких оквира у свакодневни амбијент, свећа је позиционирана крај љиљана и, што је важније, угашена је свега неколико тренутака пре него што је овековечена на слици/призору Мајстора из Флемалеа. Х. В. Јансон свећу паљену усред дана и угашену такође из непознатих разлога сматра најчуднијим и најинспиративнијим симболом у коме се могу (раз)открити скривени, алтернативни наративи. Такође, Јансон (1975: 287) свећу на Мајсторовој слици тумачи као симбол божанског присуства, остављајући отвореним питање да ли је угашена свећа показатељ да је „реч постала тело”, односно да је Бог постао човеком (у Христу). Било да је угашена свећа „оштроуман или нејасан симбол” (Јансон 1975: 289), сликом „Олтар Мероде” шири се и обогаћује симболичка традиција средњовековних религијских уметничких мотива.

Тумачење Ван Ајкових слика показује одређену стабилност у симболизацији предмета у положајима „изнад” и „испод”. На слици „Страшни суд” предмети у положају „изнад” симболички се везују за спокојство и блаженство, док се путем предмета у доњим просторима слике неретко приказује супротно стање (душевни немир). Дата (а)симетрија уочава се и на слици „Портрет Арнолфинијевих”: свећа (тачније свеће) заузима(ју) горњи положај, што се семантички може повезати са небом – блаженством, Господом. Пас чији се одраз види у огледалу може се сагледати у митском кључу као чувар подземног света

(Кербер). И мотив изувених сандала/ципела доприноси тумачењу ове слике у религијском кључу: од Нармерове палете из 32. века пре нове ере, преко Старог завета, изувене сандале упућују на поштовање светог места. Наведене чињенице (и тумачења) упућују на својеврсну интерференцију Мајсторове и Ван Ајкове слике: Мајстор из Флемалеа и Јан ван Ајк укрштају се управо у „дубокој стварности”, односно у откривању и истраживању њених нових видова. Међутим, укрштање упаљених и угашене свеће, такође у обданици, упућује на Ван Ајкову тежњу ка усложњавању симболике предлошка („Олтара Мероде”).

в) Сексистичке наративе који су највише усмерени ка мушкарцу. Иако су евидентна и тумачења Арнолфинијевог лика као починиоца греха који се искупљује веридбеним чином, чешића су тумачења да је он насамарен, за шта се аргументи могу наћи у имену Арнул – Ернул, Арнолф, Арно и Арнфил који се у књижевној традицији од *Романа о Ружси*, преко Молијеровог дела<sup>4</sup> и надаље срећу као надимци преварених мужева, док се Свети Арнул сматра њиховим заштитником (нав. према: Постел 2018: 35). Биографи истичу да је Ван Ајк био „неприкосновени познавалац књижевности”.<sup>5</sup>

г) Детективске наративе усмерене на разрешење заплета оличеног сценом „читања са длана” које открива дететову судбину (Viardo 1855: 29–30), тајанственог брачног обреда (Panofsky 1934) или посмртне почести покојној супрузи (Paoli 2010). Детективско читање мотивишу и разни детаљи слике, карактеристични за наведени жанр: мотив огледала, обриси загонетних ликова у црним оделима, импликације демона које налазимо у неистоветности „стварности” призора и одраза у огледалу, заступљеност зелене (ђавоље) боје на женској одори, коса која подсећа на ђавољи рог и сл.

д) Есеје, огледе, студије и монографије који неретко инкорпорирају у свој садржај разне наративе о „Портрету Арнолфинијевих”, од предања до оних скривених у детаљима: композицији медаљона на оквиру огледала, слову које гради положај папуча на слици и сл., што можемо наћи у монографији *Случај Арнолфини: тајне Ван Ајкове слике* Жана-Филипа Постела.

Упориште за различита тумачења Ван Ајкове слике „Портрет Арнолфинијевих” налази се и у техници због које је Ван Ајк, између осталог, био (и остао) цењен сликар, а која је у више наврата, сходно умећу имплементације и ефективности<sup>6</sup>, поређена са техником мађионичара или аутора детективског романа (Постел 2018: 12–13) и у погледу мотива и детаља слике, и у погледу самих портретисаних личности загонетних приватних наратива ка којима нас усмеравају њихови развијени погледи. Дијаметрално супротна тумачења портрета Арнолфинијевих подстакнута су микронаративима који су, заједно са сликом, преко Фландрије и Шпаније у 19. веку доспели у лондонску

<sup>4</sup> Уп. са Арнолфовим ликом из Молијерове комедије *Школа за жене*.

<sup>5</sup> Овај детаљ из биографске белешке Бартоломеа Фација наведен је према: Постел 2018: 17.

<sup>6</sup> Уп. са речима Ервина Панофског да у Ван Ајковом свету не опстаје „ниједан предмет без значења нити симболи који нису прерушени” (Нав. према: Постел 2018: 103).

Националну галерију, где се слика и данас чува. Најмање шест таквих наратива, насталих у периоду 1516–1794, не споре изузетност и „величину” ове Ван Ајкове слике, али проблематизују додир руку мушкарца и жене са слике у смислу његовог (не)постојања, неприродности, али и симболике самог чина за који су ликови са слике, управо положајем својих руку, формално припремљени.

### 3. Савремена читања слике: наративни потенцијал „Портрета Арнолфинијевих”

*Једино том слободом, том моћи, стиже опет песник уметника, а њихова ће дела бити најсличнија онда кад је њихово дејство подједнако живо; а не када једно дело не даје души кроз уво више, или не даје мање, него што оно друго може да представља оку.*

Г. Е. Лесинг, *Лаокоон*

Иако се методолошка интерференција наратива и слике „канонизује” тек посткласичним наратолошким истраживањима усмереним ка разматрањима наративног потенцијала у различитим вербално-визуелним и невербалним медијима – филму, стрипу, уметничкој слици, фотографији, музици (Bal 1991, Steiner 2004, Ryan 2012, 2014 (revisited), Abott 2008, Meuter 2011, 2013 (revisited)), иако су концепти попут *сликовне приповести*, *визуелне наративности* и *визуализације* тек одреднице последњег, али најобухватнијег и најзначајнијег речника *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005), наративна перцепција слике много је старија од сваке теорије и методологије јер, како истиче Х. Портер Абот (2009: 30–31), „narativ je toliko prisutan u našem opažanju sveta da zapravo predstavlja sastavni deo naše percepcije. [...] Čak i kada posmatramo nešto što je statično i u potpunosti prostorno predstavljeno, kao što je slika, naša narativna svest dolazi do izražaja.” Своју тврдњу Абот (2009: 31) аргументује примерима перцепције слике бродолома где реципијент неизбежно види догађај, а потом и низ ситуација које претходе и објашњавају бродолом. Наративна перцепција неће заобићи ни последице бродолома (у свести реципијента евоцира се слика мирног мора на чијој површини плутају остаци брода), али ни могуће ситуације подстакнуте низом књижевних, филмских и др. оквира *бродолома*, познатих реципијенту. „Izgleda da je ljudska tendencija da se narativno vreme pridoda statičnim, nepokretnim scenama gotovo sasvim automatska, slična refleksu”, наставља Абот (2009: 31), отклањајући дилеме и сумње о инхерентности наративне перцепције човековом свеколиком опажању.

С друге стране, „umetnici su se u svom radu često oslanjali na ovu ljudsku težnju” (Абот 2009: 31), што је потврђено низом студија (нпр. Рембрантових слика у: Бал 1991). Од расветљавања исходишта човекове потребе за читањем слике, значајније је Аботово издвајање услова наративности слике и оцртавања методологије њеног „читања”.

Међу операцијама структурирања наратива слике у уму реципијента Абот (2009: 32–34) издваја: смештање призора у временски оквир (и шири контекст); уочавање чињеница; предвиђања; испитивање могућности; наративизацију формулама (оквирима) које су део нашег сећања и уједно плодноне за попуњавање празнина у причи; успостављање узрочно-последичне везе (што се може обухватити Калеровим појмом натурализације); превазилажење „нарративног ометања”, што је у непосредној вези са техником слике и ефектом; и, напослетку, *поимање* слике, при чему је нарратив служио као инструмент за подстицање на активно размишљање („активно читање”) и био помоћ у превазилажењу неодређености/празнина. Једноставније речено, али методолошки сложеније, Мери-Лор Рајан (2013: 22–23) *читање слике* појашњава низом питања: Ко су ликови приказани на слици? Какви су њихови међуљудски односи? Шта су радили пре? Шта то раде? Који су њихови разлози? Какву ће промену стања донети радња? Како ће ликови реаговати на догађај?

Историја рецепције Ван Ајкове слике „Портрет Арнолфинијевих”, не дајући једнозначан одговор ни на једно од могућих питања, постаје пример парадоксалне сложености (слојевитости) у једноставности: *наизглед* Арнолфинијеви *наизглед* се додирују рукама. Ван Ајкова слика деконструираше и друга традиционална уверења о ограничењима овог медија: поред тога што садржи десетине паратекстуалних коментара (есеја, огледа, студија, монографија), „Портрет Арнолфинијевих” садржи коментар сопственог наратива, оличен, тј. реплициран у огледалу уз минус-елемент, парадоксално најречитији у том „коментару”; потом, она собом (композицијом, где један наизглед безначајан детаљ слике води преокрету у постављању њене „реалне” и „виртуелне” димензије) представља контрафактност и иницира вишеструке могућности нарративизације/тумачења. С друге стране, слика (у односу на вербални нарратив) има своје нарративне снаге (Wolf 2005): она може сугерисати емоције путем израза лица и говора тела, лепоту може приказати непосредно и сл. Наративна снага слике „Портрет Арнолфинијевих”, без обзира на одсуство карактеристичног израза лица и неодређени поглед, налази се у загонетном и наводном додиру, опозитном наведеном разилажењу погледа, мисли, осећања.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Истражујући нарративни потенцијал слике „Портрет Арнолфинијевих” са групом испитаника окупљеном у уметничкој групи „Клише” (<https://casopisklise.wixsite.com/pocetna>), без предзнања реципијената о времену и месту настанка слике, о аутору, те о полемикама у вези са ликовима и приказаном сценом, још једном се истиче виталност различитости наратива подстакнутих сликом. С једне стране, реципијенти су слику нарративизовали у смеру на први поглед идиличне стереотипичне љубавне приче младих племићког порекла која се деконструираше управо кроз говор лица и погледа: мушкарац бива приморан на љубавну заклетву, а жена, упркос заклетви, остаје „уверљиво неповерљива”. Један од наратива слике тежиште ставља на женино неверство, стид, али и на њено демонизовање, што наводно разоткрива етичке принципе тадашњег друштва. „Портрет Арнолфинијевих” углавном је сагледан као оличење контраста и неслагања, али има и примера њихове „уједињености” у тежњи да задовоље одређене друштвене формалности (А. Н.). Цитираћемо неке опсервације испитаника: „Слика је замрзнути моменат из живота, а по лицима ових људи закључује се да су они и сами замрзнути у својим судбинама. Највише по очима и невеселим уснама примећује се да у животној представи играју неке наметнуте улоге. [...] Та црвена боја балдахина, боја љубави и страсти, није за њих иста нијанса” (Д. Т.); „Рам је попут

У контексту савремених, посткласичних наратолошких теорија усмерених ка испитивању својства наративности у различитим, наизглед ненаративним медијима, слика може да задовољи већину услова наративности који, како показују савремене студије (Ryan 2011) ни не зависе од речи: постојање заплета (наративне дилеме, неизвесности), доприношење осећају каузалности, утисак „оживљавања” једног света.

Ако, по Лесингу, просторне уметности могу превазићи свој наративни недостатак одабиром бременитог тренутка („pregnant moment”) који нуди прозор ка претходним и наредним радњама, онда је Јан ван Ајкова слика прави пример датог налажења и превазилажења. Терминолошки, слика „Портрет Арнолфинијевих” може се одредити као монофазно дело (Wolf 2006) јер читав наративни лук који доводи до сусрета наводних супружника сажима у сцену која је на лиминалној позицији сусрета и додира (руку/рукама). Динамизам радње обезбеђен је покретом који води додиру, али и погледима који се не укрштају, већ се њима алудира на засебне, приватне наративе дуге предисторије и неизвесног исхода. Ако се у контексту слике теорија и пракса фокализације везују за „поглед” фокализованих објеката, али и за друге визуелне означитеље попут линија, тачака, светлости и таме, композиције, развијени погледи наводних супружника уводе нас у најмање две интерпретације наратива слике, са најмање два аспекта (мушкарца и жене). Огледало удваја (односно учетворостручује) интерпретације наратива Арнолфинијевих, а пас који једини на слици гледа у реципијента, без свог одраза у огледалу, опомиње на постојање најмање једне загонетке у наративу ове слике.

### 3.1. Претприповест „Арнолфинијевих”

У иницијалном позлаћеном дрвеном раму слике са мотом из Овидијевог дела *Умеће љубави* („Обећај. Шта је лоше у обећању? / Да обећа може свако”) и вратима којима се затварала слика „Портрет Арнолфинијевих”, поједини истраживачи налазили су импликације преприповести о тајној слици и разлозима њеног скривања. Упутство Маргарете Аустријске по коме се слика мора држати закључаном (забрављеном) навело је Маргарет Костер (2003) на сумњу да се на слици, заправо, налази портрет покојнице (Арнолфинијеве супруге Констанце Трента, чија се смрт заправо поклапа са годином датирања Ван Ајкове слике, 1434).

### 3. 2. Скривени наратив о страдању Исуса Христа

Рам огледала који краси десет малих медаљона чини композицију Христовог страдања и васкрснућа. Редом, у смеру казаљке на сату, Постел (2018: 73) под лупом уочава сцене Христа на Маслиновој гори, хватања Христа, Христа пред Пилатом, шибања Христа, успона на Голготу, распећа, скидања с крста, полагања Христа у гроб, силазак у Ад и васкрсење. Наведени библијски нара-

---

зупчаника, што упућује на немоћ човека пред судбином (или грехом у овом случају)” (Ј. Ђ.).



тиви у Ван Ајковој слици расветљавају онтолошки различит хронотоп мушкараца и жене: мушкарац, налазећи се на страни медаљона где је Христ жив, припада „реалности” слике, док жена припада оностраном. Последњи медаљон (Васкрсење), позициониран над женином главом, наслућује могућност њеног спасења.

### 3. 3. Огледало: редупликација или наративна саморефлексиивност

Тумачећи детаљ огледала, Постел (2018: 50) истиче његов минус-елемент оличен у псу који се једини не види у огледалу и закључује да:

„u tom nedostatku odraza u najgorem slučaju može se videti slikarev propust, a u najboljem siguran trag da je Van Ajk grifona naslikao naknadno, u brizi da kompoziciju slike uravnoteži. U prilog toj pretpostavci, proučavanje infracrvenom svetlošću otkriva da za psetance nije bilo pripreme skice.”

Дакле, упркос Ван Ајковој прецизности и тачности, у „редупликацији” (огледалу) „Портрета Арнолфинијевих” уочавамо минус-елемент. Наведени детаљ Ван Ајкове слике (огледало) у хронолошки последњем, али и најзначајнијем речнику *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005) наводи се као један од илустративних канонских примера концепта „mise en abyme”, односно наративне редупликације (Nelles 2005: 312) који се обично своди на „текст у тексту”. „слику у слици”, или пак „игру у представи”.<sup>8</sup> Међутим, управо овај „илустративни пример” својом техничком и семантичком сложености пробија овако дефинисани оквир концепта „mise en abyme”. Полазећи од општег става историчара уметности о Ван Ајку као мајстору технике сликања „у детаљима”, одсуство одраза пса у огледалу наводи нас на закључак о Ван Ајковом саморефлексиивном промишљању стваралачког чина, за шта (Ван Ајку временски) најближи, а суштински најадекватнији текстовни пандан налазимо у Жидовом *Дневнику* (1893), који први поетички промишља наративну технику редупликације, касније појмовно одређену као *mise en abyme*. Разматрајући наративну редупликацију у дијакронији руске, али и светске књижевности, Лариса Муравјева (Муравјева 2020) закључује да се концепт *mise en abyme* у уметничкој пракси ређе задржавао на редупликацији (односно на иконичком дословном представљању оригинала), те да је чешће користио потенцијал алегорије и пародије. Јан Ван Ајк, несумњиво један од (ако не и први у низу) афирматора

<sup>8</sup> Терминолошки и концептуални парњак феномену *mise en abyme* јесте *mise en cadre*. У корпус наратолошке терминологије уводи га Вернер Волф 1999. текстом „Framing Fiction: Reflections on a Narratological Concept an Example: Bradbury, *Mensonge*” (*Narratology in Context*, 97–124). У оквиру феномена *mise en cadre* Волф (2010: 63–79) посматра други смер „реплике” текста и његову функцију на релацији споља–унутра, односно од оквирних (виших) нивоа текста ка унутрашњим (нижим) нивоима. Док Волф налази успешну примену овог концепта у домену трансмедијалне наратологије, С. М. Милић кроз концепт *mise en cadre* указује на нову могућност читања Лазаревићеве *Швабице* јер у прошлом делу ове приповетке и амбивалентном коментару о Помпеји проналази „минијатурни наративни резиме читавог заплета”, односно „когнитивни, оквирни метакоцепт читања приповетке, што јесте једна од функција *mise en cadre*” (Милосављевић Милић, Вукићевић 2014: 46, 47).

концепта *mise en abyme* у уметности ствара сложен однос између два нарративна нивоа своје слике јер њен одраз у огледалу нипошто није њена реплика. Потом, сам мотив огледала, у основи најмање дуални, додатно усложњава однос између „истине” и фикције ове слике. Више истраживача Ван Ајкове вишеслојне композиције „Портрета Арнолфинијевих” (Костер 2003, Постел 2018) управо огледало сматра повлашћеним простором, односно простором истине. Аргумент за ово тумачење наведени истраживачи налазе у доминантној семантици огледала у *Роману о Ружу* (на коју Ван Ајкова слика делом алудира)<sup>9</sup> сублимираној у стиховима „Огледало наспрам нас / све нам показује / те видимо без цензуре / и боје и фигуре” (стихови 1552–1555), те у општој конотацији огледала у делима Ван Ајковог и њему блиског времена где је огледало неретко одређено епитетима *јасно* (Беранже, 16. век) и *блиставо* (Корозе 1539). Минуциозном анализом детаља слике, која му је као посетиоцу – истраживачу била омогућена у лондонској Националној галерији, Жан-Филип Постел запажа неприродност одраза жене у огледалу што га, уз минус-елемент одраза пса (према старогрчком предању такође хтонског бића), а уз подстицај фантастичне анегдоте (приче) *Доживљај тетке Меланхтон* записане у 15. или 16. веку на основу „сведочења” Филипа Меланхтона, наводи на закључак да је на слици дефинитивно представљена покојница, а да је сцена посете мотивисана њеном жељом за Арнолфинијевим обећањем и помоћи. Из овог угла, положај Арнолфинијеве десне руке казује заклетву, а (не)могућност додира бива јаснијим.<sup>10</sup> Након ових „сазнања”, Жан-Филип Постел осветљава и наратив скривен у свећи: трећа неупаљена свећа рукавац је ка наративу о нерођеном детету, односно о детету умрлом исто када и мајка. Детаљи у соби, почев од сандука са стварима, али и за седење током посете, упућују на скори порођај. Погледи, лица и ствари остају одељене на земаљску и фантастичну раван слике које се укрштају само осећајем мистичног – Арнолфинијевог, нашег...

#### 4. Закључак

У историји рецепције Ван Ајкове слике „Портрет Арнолфинијевих”, као један од њених кључних мотива издваја се *поглед*. Овај мотив наглашен је и мотом истоимене монографије аутора Жана-Филипа Постела *Случај Арнолфини: тајне*

<sup>9</sup> Уп. „Портрет Ван Ајка и његове жене надахнут *Романом о Ружу* (Марко Паоли, 2010)” (нав. према: Постел 2018: 43).

<sup>10</sup> Жан-Филип Постел (2018: 82–83) доноси и надахнуто тумачење Арнолфинијевог неодређеног, а речитог погледа: „Ne usudujući se da je pogleda, kune joj se da će joj dati sve što mu traži. Zaklinje se da će platiti mise, da će se za nju moliti, da će postiti, da će udeliti siromašnima, da će dati crkvi, da će dati za duše u čistilištu, da će davati iznova i iznova, da će se iznova i iznova moliti, da će jednom za svagda ispuniti sve posmrtnе dužnosti prema ženi za koju bi se reklo da je došla da to od njega traži. Zaklinje se, ali mu pogled beži i kao da opovrgava pokret ruke i odgovara na Ovidijeve stihove na pozlaćenom drvenom ramu kog danas više nema. [...] Muškarac nevoljno daje obećanje. Zaklinje se suzdržano i verovatno gleda da se što pre oslobodi senke koja ga pohodi, ali se ipak zaklinje. Šta je loše u obećanju? Da obeća može svako.”

*Ван Ајкове слике* (2016); међутим, „Гледати, гледати поново, гледати стално, само тако и можемо видети” (Жан-Мартен Шарко) није само упутство читања Ван Ајкове слике које се, како сведочи историја њене рецепције, грана у више различитих, чак дијаметрално супротних наративних рукаваца без довољне (адекватне, јасне) аргументације за коначан „суд” у вези са наративом чији су учесници, упркос номинализацији, подједнако неодређени, а детаљи дисемични. Речима Жана-Филипа Постела, једног од ретких тумача ове слике са лупом (у фигуративном, али и у дословном значењу за шта му је, као посетиоцу Националне галерије у Лондону, загледао у слику под бројем 186 у сали 56, било омогућено), пред њом ћемо се увек наћи у улози читаоца детективног романа истргнутог последњег поглавља. Упоредујући Ван Ајку са писцима детективских романа (примера ради, са аутором дела *Десет малих црнаца*), или пак са мађионичарима, Жан-Филип Постел позива рецепијенте не толико на одгонетање загонетних мотива слике јер, како показује својом монографијом, ни шест векова од њеног настанка о њеном наративу се ништа не може са сигурношћу рећи, већ на разматрање Ван Ајкове технике и тактике (замки), односно „неприкосновене вештине” захваљујући којој ова слика остаје безвремена и вредна дивљења. „Читајући” слику „Портрет Арнолфинијевих” од (раз)откривања тематике, преко дешифровања симбола до описа њене методологије, изнова долазимо до разумевања ауторове „девизе” похрањене на четири слике и исписане грчким алфабетом: „Als ich can”, односно „Како могу” нипошто није топос скромности средњовековног аутора, већ израз поетичке самосвести да аутор Јан ван Ајк уме и може прецизно и дугорочно загонетати рецепијента.

## Литература

- Abot, Porter H. (2009). *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik.
- Bal, Mieke. 1991. *Reading Rembrandt: Beyond the World – Image Opposition*. New York: Cambridge.
- Viardot, Louis. (1852). *Les Musees D'Angleterre Et de Belgique...* Paulin & Le Chevalier, Paris.
- Weale, W. H. James. (1861). *Notes sur Jean Van Eyck*, Bruxelles.
- Wolf, Werner. (2005). Intermediality; Pictorial Narrativity. In: D. Herman et al. (eds.). *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 252–56 and 431–35.
- Volf, Verner. (2016). „Okviri, uokviravanja i okvirne granice u književnosti u drugim medijima”. Prevod Milene Kaličanin. *Philologia Mediana*, VIII, br. 8, Niš: Filozofski fakultet, 708–737.
- Eastlake, Charles Lock. (1847). *Materials for a History of Oil-Painting*, London, vol. 1.
- Janson, H. W. (1975). *Istorija umetnosti: pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas*. Prevod Olge Šafarik. Beograd: Izdavački zavod „Jugoslavija”.
- Koster, Margaret L. (2003). The Arnolfini Double Portrait: A Simple Solution. *Apollo*, vol. CLVIII.

- Lesing, Gotthold E. 1964. *Laokoon*. Beograd: Rad.
- J. Ch. Meister (ed.). (2005). *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin: de Gruyter.
- Милосављевић Милић, Снежана и Драгана Вукићевић. (2014). *Огледавања – Лаза Лазаревић и Симо Матавуљ*. Филозофски факултет: Ниш.
- Milosavljević Milić, Snežana. (2016). *Virtuelni narativ: ogledi iz kognitivne naratologije*. Niš – Sremski Karlovci: Filozofski fakultet Univerziteta u Nišu – Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Michiels, Alfred. (1866). *Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864*, vol. 2, Paris–Bruxelles.
- Муравьева, Лариса Е. (2020). *Mise en abyme (нарративная редупликация) в русской литературе: диахроническая перспектива*. *Нарраториум*, выпуск 14. <http://narratorium.ru/2020/11/29/462/> [10. 4. 2021]
- Nelles, William. (2005). *Mise en Abyeme*. In: D. Herman et al. (eds.). *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 312–313.
- Poitiers, Aliénor de. (1781). *Les Honneurs de la Cour*, u: *La Curne de Sainte-Palaye, Memoires sur l'ancienne chevalerie*, vol. 2, Vve Duschesne éditeur, Paris.
- Postel, Žan-Filip. (2018). *Slučaj Arnolfini: tajne Van Ajkove slike*. Beograd: Službeni glasnik.
- Ryan, Marie-Laure. (2012; 2014), *Narration in Various Media*, *The Living Handbook of Narratology*, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/53.html>. [15. 1. 2021]
- Ryan, Marie-Laure. (2013). *Transmedial Storytelling and Transfictionality*. *Poetics Today* 34.3, 361–88.
- Steiner, Wendy. (2004). *Pictorial Narrativity*. In: Ryan, Marie-Laure (ed.). *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 145–177.
- Thomas, Mangeart. (1739). *Traite Theologique, Dogmatique et Historique Sur Le Purgatoire*, vol. 2, Nancy.
- Crowe, Joseph Archer, Cavalcaselle, Giovanni Battista. (1857). *The Early Flemish Painters: Notices of their Lives and Works*. Albemarle Street, London: John Murray.

**Mirjana Bojanić Ćirković**

## ***THE ARNOLFINI PORTRAIT BY JAN VAN EYCK AND NARRATIVE ALTERNATIVES***

### **Summary**

Jan van Eyck's *The Arnolfini Portrait* (1434) has intrigued art historians and theorists for six centuries, so that various narrative alternatives to this painting have been offered in order to shed light on its technique and the secret meanings of the motifs. Among the narratives which alternate with *The Arnolfini Portrait*, the most common

are detective narratives, sexist narratives, family narrative, chthonic narratives, etc., and they should be accompanied by *mise en abyme*, the methodological concept of cognitive narratologists, whose framework is significantly expanded by considering the portrait of Arnolfini. In the narrative alternatives mentioned, finding the confirmation of the actuality and value of Van Eyck's painting, with an interdisciplinary and methodologically plural approach focusing on the interpretation of postclassical narratological theories, we examine the source of permanent perceptual play of this artistic painting, with the observer gaps in the narrative. In the conclusion, we point to the contribution of the technique and the narrative of this painting to modern methodological angles to the interpretation of works of art, such as theories of reading and cognitive narratology.

mirjana.bojanic.cirkovic@filfak.ni.ac.rs