

Joanna Kłysz-Hackbarth

Lustro w funkcji parergonu  
i jako miejsce refleksji na temat obrazu.  
Przykład „Zaślubin Arnolfinich”  
Jana van Eycka

Lustro od wieków stanowiło ważny temat w rozważaniach o sztuce<sup>1</sup>. Już Platon twierdził, że obraz i lustro zaledwie naśladują świat wyglą-  
dów, a specyfika zwierciadła opiera się na przedmiocie przezeń odbijanym.  
Jest to płaszczyzna odtwarzająca obraz, w pewien sposób go pochłaniająca<sup>2</sup>.  
W czasach renesansu lustro szczególnie doceniono jako wzorzec przydatny  
w pracy artysty, narzędzie, za pomocą którego można korygować sztukę.

Jako pierwszy na ten temat wypowiedział się Leon Battista Alberti  
w dziele *O malarstwie* (1435): „Nie wiem bowiem, dlaczego obrazy wyko-  
nane bezbłędnie pięknie wyglądają w zwierciadle, i ciekawe, że każda usterka  
w obrazie dużo wyraźniej występuje w odbiciu w zwierciadle. To, co za-  
obserwujesz w naturze, powinienes poprawić przy pomocy zwierciadła”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Zob. np.: M. Wallis, *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*,  
Łódź 1956, s. 38 n., 88 n., S. Kacunko, *Spiegel – Medium – Kunst: zur Geschichte des  
Spiegels im Zeitalter des Bildes*, München 2010.

<sup>2</sup> Platon, *Państwo, Prawa*, przekł. W. Witwicki, Kęty 1999, ks. X, D-E, s. 309 n.

<sup>3</sup> L. B. Alberti, *O malarstwie*, przekł. L. Winniczuk, Wrocław 1963, s. 46.

Później Leonardo da Vinci radził: „jeśli chcesz wiedzieć, czy obraz twój w całości zgodny jest z przedmiotem przedstawionym wedle natury, to ustaw zwierciadło w ten sposób, by odbijała się w nim rzecz żywa, i porównaj rzecz odzwierciedloną ze swym malowidłem, i rozważ dobrze, czy przedmioty obu podobizn są ze sobą zgodne. Przede wszystkim trzeba sobie obrać za nauczyciela zwierciadło płaskie, gdyż na powierzchni jego przedmioty wykazują podobieństwo z malowidłem pod wieloma względami”<sup>4</sup>.

Stosunek obrazu i lustra stanowił więc ogólny problem malarskiego przedstawiania. Lustro było symbolem malarstwa pojmowanego jako zwierciadło świata i środkiem pomagającym osiągnąć doskonałą iluzję. Ostatecznie zanikła granica między światem rzeczywistym, przedstawionym w obrazie, a fikcją widzianą w lustrze. Świadomi zalet zwierciadła artyści nie tylko wykorzystywali je jako narzędzie w procesie tworzenia obrazu, ale coraz częściej czynili je także jego istotnym elementem.

\*

Około 1434 roku Jan van Eyck namalował jeden ze swych najsłynniejszych obrazów, znany pod tytułem *Zaślubiny Arnolfinich*<sup>5</sup>. Dwufiguralna, zrównoważona kompozycja przedstawia małżonków w momencie dokonywania uroczystego aktu zaślubin. Para znajduje się w pokoju oświetlonym przez okno umieszczone po prawej stronie. Na jego umeblowanie składają się baldachimowe łóżko, krzesło z wysokim oparciem, ławka, skrzynia i dywan. U belkowanego sufitu wisi złoty świecznik z palącą się świecą. Pośrodku pokoju, tuż przed małżonkami, stoi długowłosa gryfon boloński. W pomieszczeniu porozrzucone są różne przedmioty. Na parapecie okna oraz na – znajdującej się obok – skrzyni leżą pomarańcze, a na podłodze czerwone i białe chodaki; nad ławką wisi różaniec, a na oparciu krzesła (z figurką św. Małgorzaty) kropidło. Jednym z najbardziej frapujących przedmiotów znajdujących się w tym wnętrzu jest jednak duże, okrągłe, wypukłe lustro zdobiące jego tylną ścianę. Otacza je wąska bor-

---

<sup>4</sup> L. da Vinci, *Pisma wybrane*, przekł. L. Staff, t. 2, Warszawa 1913, s. 260 n.; w praktyce wiedzę tę stosował i rozwijał m.in. A. Dürer (*Underweysung der Messung*, 1525 r.).

<sup>5</sup> J. van Eyck, *Zaślubiny Arnolfinich*, 1434 r., National Gallery, London, nr 186, wym.: 84,5 × 62,5 cm.

diura oraz drewniana, brązowa rama, zbliżona do formy dwudziestokąta. W co drugim ramieniu wieloboku znajduje się półkoliste wycięcie. Wskutek tego pozostałe boki tworzą rodzaj dziesięcioramiennego, zębatego koła. W zębach koła umieszczone jest dziesięć miniaturowych tond ze scenami Pasji. Nad lustrem wykaligrafowana została łacińska sygnatura artysty: „*Johannes de Eyck fuit hic*” („Jan van Eyck był tu obecny”)<sup>6</sup>. Poniżej znajduje się data: 1434. W lustrze ukazane zostały widziane od tyłu figury małżonków i towarzyszące im przedmioty, ale również nieznaną wcześniej część pokoju, w której stoją dwaj mężczyźni.

*Zasłubiny Arnolfinich* były przedmiotem zainteresowania wielu badaczy. Do najbardziej znanych i szczegółowych opracowań należą studia Erwina Panofskiego<sup>7</sup>, Zdzisława Kępińskiego<sup>8</sup> oraz Lindy Seidel<sup>9</sup>, ale także nowsze publikacje Yvonne Yiu<sup>10</sup> i Marco Paoliego<sup>11</sup>. Ponadto obraz często

---

<sup>6</sup> Z. Kępiński, *Jan van Eyck: „Małżeństwo Arnolfinich” czy „Dawid i Betsabe”*, „Rocznik Historii Sztuki”, X, 1974, s. 131, rozważał możliwość innego tłumaczenia napisu: „Taki był Jan van Eyck w 1434 roku”.

<sup>7</sup> E. Panofsky, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*, [w:] *Renaissance Art*, red. G. Creighton, London 1970, s. 1 n. (wyd. I: „The Burlington Magazine”, LXIV, 1934, s. 112 n.), uważał, że przedstawiona na obrazie para to kupiec z Bruggi Jan Arnolfini z żoną Joanną Cenami. Odrzucił tezę, iż obraz jest portretem van Eycka z żoną Małgorzatą, powołując się na datę ich ślubu w 1433, a nie w 1434 r., jak podaje napis na płótnie. Panofsky jako pierwszy przedstawił historyczny kontekst zobrazowanego wydarzenia.

<sup>8</sup> Z. Kępiński, *op. cit.*, s. 119 n., przedstawił odmienną od Panofskiego interpretację. Wysunął tezę, że obraz nie przedstawia wydarzenia aktualnego, tj. zawarcia ślubu przez Arnolfinich, ale scenę historyczno-biblijną i jest obrazem religijnym, choć niedewocyjnym. Obraz przedstawia drugie spotkanie Dawida i Betsabe, poprzedzające poczęcie Salomona. Spór między badaczami dotyczył głównie sensu przedstawionego wydarzenia, identyfikacji przedstawionych w nim osób oraz sposobu rozumienia napisu: „*Johannes de Eyck fuit hic / 1434*”. Kępiński dopuszczał prawdopodobieństwo portretów Jana i Małgorzaty van Eycków. Interpretację Kępińskiego potwierdziła E. Jedlińska, *Jednak Dawid i Betsabe – Zdzisław Kępińskiego rozprawa o obrazie Jana van Eycka zwanym „Zasłubiny Arnolfinich”*, referat wygłoszony na konf.: *Zdzisław Kępiński in memoriam*, Poznań, 6–8 XI 2008.

<sup>9</sup> L. Seidel, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. Stories of an Icon*, Cambridge 1993.

<sup>10</sup> Y. Yiu, *Jan van Eyck. Das Arnolfini – Doppelbildnis. Reflexionen über Malerei*, Frankfurt am Main 2001.

<sup>11</sup> M. Paoli, *Jan van Eyck alla conquista della Rosa – il matrimonio Arnolfini della National Gallery di Londra – soluzione di un enigma*, Lucca 2010, stwierdził, że obraz nie przedstawia Jana Arnolfiniego z żoną, lecz samego van Eycka z żoną Małgorzatą. Autor interesującą łączy symbolikę obrazu z dziełem francuskiego anonimowego artysty o tytule *Roman de la Rose*.

przywoływany był w tekstach poświęconych malarstwu niderlandzkiemu<sup>12</sup>, twórczości Jana van Eycka<sup>13</sup> lub symbolicznie lustro<sup>14</sup>.

Dyskusja na temat dzieła skupiała się dotąd przede wszystkim na historii jego powstania, źródłach historycznych, genezie kompozycji, identyfikacji przedstawionych w nim postaci, interpretacji wydarzenia, a także na badaniu konstrukcji perspektywicznej. Przedmioty zgromadzone w namalowanym wnętrzu były zaledwie symbolicznymi dodatkami dopowiadającymi główny temat obrazu, a ich znaczenie zmieniało się w zależności od interpretacji głównego tematu<sup>15</sup>.

A jednak lustro z *Zaslubin Arnolfinich*, jako jedyne z zebranych w pomieszczeniu przedmiotów, wyraźnie przejawia tendencje do autonomizacji<sup>16</sup>. Zostało umieszczone w samym centrum kompozycji i wydzielone ramą. Będąc częścią dzieła, sytuuje się obok niego na zasadzie obrazu w obrazie, z własnym światem przedstawionym. Istnieje zatem kilka obiektywnych powodów do tego, by twierdzić, iż lustro, będąc dodatkiem do głównego tematu obrazu, ostatecznie znajduje się na pozycji przynajmniej wobec niego równorzędnej<sup>17</sup>. Bez rozwikłania problemu lustra ogląd obra-

---

<sup>12</sup> M. J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*, Leiden 1934–1937 (wyd. I: 1924).

<sup>13</sup> J. Maurin-Białostocka, *Jan van Eyck*, Warszawa 1973, s. 27 n.; E. Dhanens, *Hubert und Jan van Eyck*, przekł. H. Beyer, A. de Wachter, Antwerpen 1980, s. 193 n.

<sup>14</sup> J. Białostocki, *Człowiek i zwierciadło w malarstwie XV i XVI wieku*, [w:] *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t. 1, red. J. Białostocki, Warszawa 1982, s. 88 n.

<sup>15</sup> J. Maurin-Białostocka, *op. cit.*, s. 27; Z. Kępiński, *op. cit.*, s. 131; J. B. Bedaux, *The Reality of Symbols: the Question of Disguised Symbolism in Jan van Eyck's „Arnolfini Portrait”*, „Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art”, XVI, 1986, s. 5 n.

<sup>16</sup> T. J. Żuchowski, *Od świata przyrody do dzieła sztuki. Martwa natura jako problem autonomizacji sztuki*, „Sztuka i Kultura”, III, *Spór o genezę martwej natury*, Toruń 2002, s. 19, w układzie pomarańczy leżących na skrzyni stojącej pod oknem zauważył pewne cechy bliskie teoriom martwej natury. Jego zdaniem była to mała próba rozwiązania kompozycji i oświetlenia, pomyślana jednak jedynie jako znajdujący się na drodze do autonomii dodatek.

<sup>17</sup> Jak trafnie zauważyła Y. Yiu (*op. cit.*, s. 133 n.), tylko niewielu autorów dawało lustru status głównego tematu obrazu. Jedynymi tekstami, w których głównym przedmiotem zainteresowania było lustro, są: artykuł W. Hagera (*Ein Spiegelmotiv bei Jan van Eyck und das gotische Raumsymbol*, [w:] *Studien zur Kunstform*, red. W. Hager, G. Fiensch, M. Imdahl, *Münstersche Forschungen*, z. 9, Münster 1955, s. 41 n.), w którym analizował on formalne jakości lustra i połączył je z pojęciem przestrzeni w katedrze gotyckiej oraz polemizujący z nim tekst R. Baldwina (*Marriage as a Sacramental Reflection of the Pas-*

zu zatrzymuje się przecież w połowie drogi. Czy na tej podstawie możliwe jest określenie lustra z *Zasłubin Arnolfinich* mianem *parergonu*?

\*

Termin *parergon* wywodzi się z języka starogreckiego, gdzie *ergon* to „dzieło właściwe”, a *para* znaczy „przeciw”. *Parergon* znaczy więc tyle co „przeciw dziełu”.

Próbę zdefiniowania *parergonu* artyści i piszący o sztuce podejmowali już w czasach antycznych. Najczęściej za *parergon* uznawano dodane do obrazu przedmioty martwej natury – rzemiosło artystyczne, owoce, kwiaty, muszle oraz martwe lub żywe zwierzęta<sup>18</sup>. Podobny status miały również przedstawienia krajobrazowe<sup>19</sup>. Kwintyliian miał powiedzieć: „*Parergon* to takie rzeczy, które dodaje się do dzieła, by je udekorować, jeśli wziąć pod uwagę, że artyści starają się przy ich wykonaniu bardziej niż w samym dziele, to musimy wziąć *parerga* bardziej pod uwagę” (ks. III, 13)<sup>20</sup>.

---

*sion: The Mirror in Jan van Eyck's „Arnolfini Wedding”, „Oud Holland”, XCVIII, 1984, s. 57 n.), w którym przeciwstawił się sądowi Hagera, uznawszy formalne kryteria za mało istotne. Zamiast tego stwierdził, że przemyślenia ikonograficzne odgrywają tu dużo większą rolę, a zwłaszcza związek między lustrem, pasją i sakramentem małżeństwa. Yiu wymieniła ponadto nieliczne teksty, w których z lustrem wiązano proces powstawania obrazu, traktowano je niczym sygnaturę samego artysty oraz temat równorzędny głównemu przedstawieniu: D. L. Carleton (*A Mathematical Analysis of the Perspective of the „Arnolfini Portrait” and other Similar Interior Scenes by Jan van Eyck*, „The Art Bulletin”, LXIV, 1982, s. 118 n.) była zdania, że Jan van Eyck malował obraz, używając lustra wypukłego; Z. Sebkova-Thaller (*Jan van Eycks Selbstzeugnisse und das Buch der Weisheit*, „Kunsthistorik Tidskrift”, LX, 1991, s. 1 n.) osadziła analogiczny sens obrazu w lustrze, przez co widziała oba na równorzędnej pozycji, a L. Seidel (*op. cit.*, s. 164 n.) interpretowała lustro jako odcisk pieczęci, gdzie Jan van Eyck swoją sygnaturą udokumentował autentyczność obrazu – dokumentu wydarzenia.*

<sup>18</sup> *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa 2002, s. 251 (s.v.: *Martwa natura*).

<sup>19</sup> T. J. Żuchowski, *Landscape – the Name and Etymology. From the Antiquity Till the Renaissance*, „Sztuka i Kultura”, V, *Pejzaż. Narodziny Gatunku 1400–1600*, Toruń 2004, s. 60 n.

<sup>20</sup> F. Junius, *The Painting of the Ancients, De Pittura Veterum, According to the English Translation (1638)*, wyd. K. Aldrich, P. i R. Fehl, Berkley 1991, s. 310 n., [w:] *Stilleben. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, red. E. König, C. Schön, t. 5, Berlin 1996, s. 154 n.

Temat malarstwa przedmiotów powrócił w XV wieku. Wówczas motywy o charakterze ozdobnego dodatku do obrazu postrzegane były wyłącznie w kategoriach *decorum*. Swoje stanowisko, co do kwestii ich przedstawiania w obrazie, określił wówczas sam Leon Battista Alberti: „Ponieważ największym dziełem malarza jest historia, która powinna oddawać bogactwo i piękno rzeczy, trzeba dążyć do tego, abyśmy się uczyli malować pięknie – jak tylko zdolności na to pozwolą – nie tylko ludzi, lecz także konia, psa i inne zwierzęta, w ogóle wszystko, co warto oglądać; wobec tego nie może brakować w naszych dziełach bogactwa i różnorodności rzeczy, bez których żadna historia nie znajduje uznania”<sup>21</sup>. W uwagach na temat malarstwa Alberti zawarł także wskazówki dotyczące takiego zastosowania barw, aby w efekcie przedstawić na obrazie „powierzchnie złote, srebrne i szklane”<sup>22</sup>. Z tego wniosek, że chociaż stawiał w centrum obraz człowieka, uznawał również ważne miejsce przedmiotu w obrazie pod warunkiem, że jest on obiektem wartym oglądania. Jego zdaniem zasadnicze dla malarstwa postępowanie według perspektywy centralnej jest też podstawą dla przedstawiania przedmiotów martwej natury. Aby jednak aranżacja taka była dostojna, powinna być najpierw ozdobna.

Około 1530 roku Paolo Giovio przeniósł termin *parergon* z retoryki do rozważań nad malarstwem. *Parergonem* nazwał wówczas przedstawienia pejzażowe wykonane przez malarza Dosso Dossi z Ferrary<sup>23</sup>. Sto lat później, w 1638 roku Franciscus Junius młodszy powrócił do tekstów antycznych i za Kwintylianem zdefiniował *parergon* jako ozdobny przedmiot, będący dodatkiem do dzieła o tematyce historycznej bądź rodzajowej. Za Strabonem przywołał anegdotę o obrazie malarza Protogenesa, który przedstawiał satyra i zawieszoną na słupie kuropatkę. Doskonale wykonany ptak cieszył się większym zainteresowaniem wśród oglądających aniżeli główny temat dzieła – satyr Ilalysos. Rozczarowany faktem, że dodatek do obrazu został bardziej doceniony niż główny temat dzieła, Protogenes postanowił zamalować kuropatkę<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> L. B. Alberti, *O malarstwie...*, s. 55.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 46.

<sup>23</sup> T. J. Żuchowski, *Landscape...*, s. 60 n.

<sup>24</sup> F. Junius, *op. cit.*, s. 154 n.



Z powyższych rozważań wynika, że już od starożytności *parergonem* były dekoracyjne przedmioty martwej natury lub krajobrazy, które zaledwie uzupełniały dzieło główne (*ergon*)<sup>25</sup>. Uznawano je za rzeczy mało ważne, które „w wyniku artystycznego gestu malarskiego uzyskują nową istotność. Ta z kolei nie jest mierzona wartością przedmiotów czy roślin jako takich, ale sposobem ich przedstawienia”<sup>26</sup>. Burzliwa dyskusja akademicka na temat zasadności malarstwa przedmiotów w większych kompozycjach historycznych lub rodzajowych trwała od drugiej połowy XVII, aż do początku XVIII wieku, a więc do momentu ostatecznego wykształcenia się autonomicznego gatunku malarskiego nazywanego dziś „martwą naturą”<sup>27</sup>. Rzeczą istotną jest zatem to, że zaznaczony tu związek *para* i *ergon* wyznacza rozległy obszar badań dla całej przedhistorii „martwej natury”<sup>28</sup>.

W XX wieku *parergon* powrócił w badaniach historyczno-artystycznych nad martwą naturą i metamalarstwem, a zwłaszcza u Victora Ieronima

---

<sup>25</sup> W niem. i ang. literaturze przedmioty martwej natury występujące w dziełach sztuki w charakterze dodatku nazywane są: *Beiwerk*, *Rückseite*, *Rahmen-Bild*, *Bywork*.

<sup>26</sup> T. J. Żuchowski, *Od świata przyrody...*, s. 15.

<sup>27</sup> W dyskusji tej można wyznaczyć dwa obozy – zwolenników i krytyków malarstwa przedmiotów. Do pierwszego należał m.in. G. Paleotti (*Discorso intorno alle imagini sacre e profane...*, ks. 2, Bologna 1582, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, t. 2, red. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 417), który uważał, że obrazów służących jako ozdoba nie należy zaliczać do bezwartościowych, jeśli są dobrze wykonane, dają przyjemność i wzruszają, a także C. A. Dufresnoy (*L'art. De peinture traduit en francais avec des remarques (...)* par Roger de Piles, Paris 1673, s. 68 n., [w:] *Stilleben...*, s. 147 n.), który dodał, że studiovanie przedmiotów sprzyja rozważaniu problemów artystycznych. Z kolei tendencje odwartościowujące malarstwo przedmiotów można zauważyć w wypowiedziach A. Fèlibiena (*Conférences*, Paris 1669; *idem, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, t. 4, Paris 1666–1688, London 1705, s. 144, [w:] *Stilleben...*, s. 176 n.), R. de Pilesa (*Dufresnoy 1673*, s. 224 n., [w:] *Stilleben...*, s. 149 n.) oraz S. van Hoogstratena (*Inleyding tot de Hooghe Schoole der Schilderkonst. Anders de Zichtbare Werelt. Verdeelt in negen Leerwinkels, yder bestiert door eene der Zanggodinnen*, Rotterdam 1678, s. 75 n., [w:] *Stilleben...*, s. 157 n.), który używał już w swej rozprawie fachowego terminu *stilleven*. Dopiero G. de Lairese (*Het Groot Schilderboek*, Amsterdam 1707, wyd. II: Haarlem 1740, s. 259 n., [w:] *Stilleben...*, s. 164 n.) upowszechnił nazwę „martwa natura” i dopełnił jej nobilitacji. Postulował, by obrazy te ceniono ze względu na artystyczną jakość namalowanych na nich przedmiotów. Docenił też symboliczny ładunek martwych natur.

<sup>28</sup> T. J. Żuchowski, *Od świata przyrody...*; J. Kłysz, *Parergon a dzieło. Nowożytny dyskusje na temat autonomii obrazu*, praca magisterska napisana pod kier. prof. dr. hab. T. J. Żuchowskiego, IHS, Poznań 2005.

Stoichity<sup>29</sup>. Pisał on o *parergonie* jako o dodatku powstałym przeciw dziełu głównemu, wprowadzającym tematyczną i kompozycyjną przeciwstawność, dwustrefowość w obrazie. Trzy lata później w naukowym piśmiennictwie polskim ukazała się definicja zaproponowana przez Grzegorza Działmskiego: „*Parergon* jest częścią dzieła (*ergon*), a jednocześnie sytuuje się obok, poza, mimo (*para*), należy do dzieła, ale jako coś marginalnego, ubocznego, podrzędnego, a może nawet pasożytującego na zasadniczej części dzieła”<sup>30</sup>.

\*

Znając definicję i dzieje pojęcia *parergon*, trzeba powtórzyć pytanie o to, czy lustro z *Zaślubin Arnolfinich* może być tak właśnie nazywane?

Pierwsza lektura obrazu pozwala stwierdzić, że lustro jest przedmiotem martwej natury, który podobnie jak inne porozrzucane po pokoju rzeczy, został dodany do dzieła po to, by je udekorować. Chociaż głównym tematem *Zaślubin Arnolfinich* jest para małżonków, to jednak lustro stanowi centrum kompozycji. Potwierdza to konstrukcja obrazu, podlegająca zasadom perspektywy centralnej. Przedmioty zgromadzone w pomieszczeniu na zasadzie systemu repetycji są tylko elementami, które napotykają zmierzające ku centrum linie kompozycji. Ponadto dłonie małżonków spotykają się w centrum, tworząc figurę V, w którą wpisane jest lustro. Istnieje też znaczące podobieństwo kształtu lustra do owalnego kształtu twarzy Arnolfinich, których nakrycia głowy tworzą rodzaj obramowania, tak jak w tle rama lustra. Centralna pozycja lustra zaakcentowana została przez umieszczenie trzech pokrewnych form w zbliżonym obszarze obrazu.

Zawieszona na ścianie lustro wydzielone zostało szeroką ramą, przez co pretenduje do rangi autonomicznego obrazu. W lustrze „odbija się” wnętrze pomieszczenia widziane z drugiej strony, a w nim drugie okno, krzesło i ściana z drzwiami wejściowymi, a także odwrocie obrazu ustawionego na sztaludze i dwóch stojących obok mężczyzn<sup>31</sup>. Główną cechą lustrzanego obrazu jest więc to, że „portretuje” zasadnicze dzieło, dodając doń elementy

---

<sup>29</sup> V. I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild: vom Ursprung der Metamalerei*, przekł. H. Jatho, München 1998 (wyd. I: *L'instauration du tableau*, Paris 1993).

<sup>30</sup> G. Działmski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996, s. 145 n.

<sup>31</sup> M. Wallis, *op. cit.*, s. 38 n., 88 n.



do niego nienależące. Lustro sytuuje się po przeciwnym biegunie w stosunku do głównego obrazu.

W tym miejscu należy wspomnieć, że lustro nie tylko poszerza narrację, ale także sygnalizuje nowe problemy badawcze. Nie sposób bowiem oprzeć się wrażeniu, że w dziele Jana van Eycka realizuje się, wspomniana we wstępie, idea malarstwa pojmowanego jako zwierciadło świata i środka pomagającego osiągnąć doskonałą iluzję. Obraz naśladuje rzeczywistość, ale naśladuje także samo lustro. Zanika tu granica między światem realnym, przedstawionym w obrazie, oraz tym widzianym w zwierciadle.

Victor Ieronim Stoichita twierdził, że obraz, który odbija się w lustrze, jest *signe naturel*, naturalnym znakiem tego, co przedstawia, czyli rzeczy wcześniej niż odbicie zaistniałej<sup>32</sup>. Wyjątkowość obrazu odbitego oddaje związek obiektu reprezentowanego z reprezentującym go lustrem. Aby obraz w lustrze miał szansę zaistnieć, musi się przed nim ktoś lub coś znajdować.

W tym kontekście związek obrazu i lustra to ogólny problem samego malarstwa i wiąże się z mającym już długą tradycję pojęciem *mimesis*. „Naśladowanie” to termin zakładający jakąś relację, odnoszący się do dwu członów i zachodzącej między nimi odpowiedniości<sup>33</sup>. Lustro odbija odwrócony obraz rzeczywistości, odnotowuje jednak wszystkie jej szczegóły. Doskonale naśladowanie, na wzór lustrzanego odbicia, było przecież od zawsze ambicją i tęsknotą malarstwa iluzjonistycznego. Namalowanie lustra jest więc dowodem malarskich umiejętności Jana van Eycka, dowodem osiągnięcia najwyższego pułapu sztuki iluzji.

W lustrze widoczni są dwaj mężczyźni. W studiach poświęconych *Zaślubinom Arnolfinich* wielokrotnie zastanawiano się nad ich tożsamością<sup>34</sup>. Bliskość położenia sygnatury Jana van Eycka i lustra, w którym możliwe, że sam siebie sportretował, mogłaby świadczyć o silnym, autobiograficznym akcencie w obrazie.

---

<sup>32</sup> V. I. Stoichita, *op. cit.*, s. 209.

<sup>33</sup> M. H. Alpers, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytyczno-literacka*, przekł. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 16.

<sup>34</sup> E. Panofsky (*op. cit.*, s.12) stwierdził, że sam van Eyck występuje tu w roli świadka zaślubin. Z kolei Y. Yiu (*op. cit.*, s. 159) uznała, że żadnym z dwóch mężczyzn nie był van Eyck, a brak indywidualizacji tych postaci ma określony sens dla interpretacji obrazu.

Napis umieszczony przy lustrze czyni z obrazu przede wszystkim rodzaj dokumentu, metryki ślubu. Jan van Eyck, niezależnie od tego, czy się sportretował, podpisując dzieło, związał swoje autorstwo z aktem, który ma zawsze miejsce „przed malarstwem”, a mianowicie z aktem widzenia. Lustro inkorporuje ponadto to, co się w nim bezpośrednio nie znajduje – akt malowania<sup>35</sup>.

\*

Podsumowując, można stanowczo stwierdzić, że lustro w *Zaślubinach Arnolfinich* jest *parergonem*. Wedle tradycyjnego rozumienia hierarchii elementów w obrazie funkcjonuje ono jako dodatek do dzieła, lecz – poprzez swoje centralne miejsce w kompozycji, wydzielenie za pomocą ramy oraz mimetyczny charakter – konkuruje o uwagę widza i zmienia sposób lektury obrazu, osiągając pozycję równorzędną z głównym tematem dzieła<sup>36</sup>. Lustro odkrywa obszary spoza *ergon*, pozostając jego częścią. Dzięki niemu widz ogarnia całość wydarzenia, na którą składają się przestrzeń portretowana i przestrzeń portretującego. Tym sposobem Jan van Eyck, działając lustrem „przeciw” dziełu, wprowadził do niego rozważania nad obrazem i procesem jego powstawania.

---

<sup>35</sup> Pomysł zaczerpnięty z obrazu Jana van Eycka wykorzystał w 1524 r. Parmigiani-  
no, malując swój *Autoportret w lustrze* (Kunsthistorisches Museum, Wien, śr. 24,4 cm).  
Obraz powtarza formę lustra wypukłego i jest jakby zbliżeniem zwierciadła z *Zaślubin  
Arnolfinich*. Młody artysta, ubrany w czarno-białe szaty, spogląda z obrazu na wi-  
dza. Znajduje się w dość jasnym pomieszczeniu z oknem, którego fragment widoczny  
jest po lewej stronie dzieła. Charakterystycznym elementem jest mocno zniekształcona  
dłoń artysty, która znajduje się tuż przy krawędzi obrazu – lustro. Artysta wykonuje swój  
portret za pomocą lustra. Zwierciadło, które było u van Eycka wyjątkowym dodatkiem,  
staje się tu samodzielnym tematem obrazu. Obraz jest lustrem. Jednocześnie lustro za-  
wiera autoportret malarza oraz scenariusz powstawania obrazu. Być może (jak napisał  
V. I. Stoichita, *op. cit.*, s. 248) zbliżenie ręki malarza informuje symbolicznie o *technie*,  
czyli malowaniu.

<sup>36</sup> A. Meyer zu Eissen, *Spiegel und Raum am Beispiel von drei Bildern bei Jan van  
Eyck, Diego Velazquez und Edouard Manet*, [w:] *Spiegel Bilder*, kat. wyst., red. K. Sello,  
Hannover 1982, s. 24 n., napisał o szczególnym napięciu pomiędzy przestrzenią obrazu  
a przestrzenią widza, który zostaje w roli świadka „wciągnięty” do świata przedstawione-  
go na obrazie. Wydaje mu się, że ma możliwość doświadczenia wydarzenia z punktu wi-  
dzenia dwóch postaci widocznych w zwierciadle, w tym – samego artysty.

W XVII wieku martwa natura stała się samodzielnym tematem obrazu. Ukonstytuowała się jako gatunek malarski z własnymi regułami i specyficznymi problemami. Iluzyjność stała się jej podstawowym walorem. Dla artysty autonomiczna martwa natura nadal była więc malarską wizytówką, popisem umiejętności technicznych. Wśród zebranych na obrazach przedmiotów nadal dość często umieszczane były lustrzane kule, w których widoczne było to, czego nie ukazywało dzieło główne – odwrocie obrazu oraz postać artysty<sup>37</sup>. Lustrzana kula funkcjonowała zatem na tej samej zasadzie, co wypukłe lustro w obrazie Jana van Eycka – była sygnaturą artysty i refleksją na temat powstawania obrazu.

Patrząc na te przykłady, nietrudno dojść do wniosku, że w naturze lustra, wpisanego w każdą większą kompozycję obrazową, jest pełnić w niej funkcję *parergonu*, który poszerza narrację i otwiera dyskusję na temat obrazu i malarstwa w sensie ogólnym. Słowami Jacquesa Derridy można powiedzieć, że w przypadku lustra: „miejsce, które zajmuje [jako] *parergon*, znajduje się naprzeciw, obok *ergonu* i ponad nim. To znaczy, że lokuje się on naprzeciw, obok, powyżej wykonanej pracy, czyli tego, co zdziałane: dzieła. Ale *parergon* nie odpada gdzieś na bok, gdyż dotyka i współdziała, wychodząc z pewnego zewnątrz i kierując się do wnętrza operacji. Ani po prostu na zewnątrz, ani po prostu wewnątrz. Jest jak akcesorium, które zmuszeni jesteśmy przyjąć u brzegu, na brzegu, a nawet już na pokładzie. Nade wszystko jest pomostem na pokład, dostępem [*Il est d'abord l'abord*]”<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Jako przykład można podać *Vanitas ze szklaną kulą* P. Claesza z ok. 1625 r. (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, wym. 35,9 × 59 cm); B. Purc-Stępnik (*Kula jako symbol vanitas. z kregu badań nad malarstwem XVII wieku*, Gdańsk 2004, s. 54) napisała, że lustrzana kula, odbijając przedmioty, tworzyła nowe obrazy. Ich jakość była jednak odmienna od malarskiej – zatrzymanej na stałe na płaszczyźnie płótna. Sam artysta był stwórcą nowego świata, a lustrzana powierzchnia stała się kluczem do poznania świata w metaforycznej formie: świata zatrzymanego w obrazie.

<sup>38</sup> J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przekł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 65.

Joanna Kłysz-Hackbarth

*A mirror in parergon function  
and as a place of reflection on the picture subject  
in an example of 'The Arnolfini Marriage' by Jan van Eyck  
– summary*

For centuries, a mirror has been an important subject in discussions on art. The mutual relation of a picture and a mirror has been a general problem of an artistic image. The artists aware of a mirror's values not only used it as a tool in picture creating process, but – what seems to occur more often – made it the picture's essential element.

About 1434 Jan van Eyck painted a mirror in 'The Arnolfini Marriage'. Although it functions in the painting as an addition only – by its central position in the composition, distinguished by the means of a frame and its mimetic character – competes in attracting the viewer's attention and changes the way of the work perception, gaining equivalent position with its principal subject. The mirror serves, therefore, as an exceptional *parergon* – it reveals spaces from beyond *ergon*, still remaining its part.

The mirror's specificity (*parergon*) in Jan van Eyck's painting is based on the fact, that it is also a kind of the artist's signature. It incorporates to the picture, what is not directly situated in it, i.e., the act of painting itself. Presence of the mirror in the picture makes the boundaries between the real world, the one presented in the image and the fiction seen in the mirror disappear. As a *parergon* the mirror becomes a 'bridge' to a complete understanding of the picture and a place for reflection on its creation.



*Ilustracja 1*

Jan van Eyck, *Zaślubiny matzonków Ardolfinich*. Wg: *Alt-Niederländische Malerei. 200 Nachbildungen mit geschichtlicher Einführung und Erläuterungen von Ernst Heinrich*, Jena 1910



*Ilustracja 2*

Jan van Eyck, *Zaślubiny małżonków Ardolfinich* – fragment. Wg: W. H. James, M. W. Brockwell, *The Van Eycks and their art*, London 1912.