

V rozpětí středověkého malířství Západu nacházíme jen málo takových projevů, do jejichž žití jako by vstoupila „vteřina věčnosti“, a které současně zvou, aby se přihlížející stal účastníkem zobrazeného děje. Londýnští *Arnolfiniové* jsou toho rodu. Řadí se k sedmnácti malbám, jež bez jakýchkoli pochybností stvořil Jan van Eyck jako zralý mistr v posledním desetiletí života, tedy po dokončení *Gentského oltáře* roku 1432. Při pohledu na obraz – který se v prvním plánu jeví jako profánní – tajíme dech, abychom nevyrušili z klidu nejenom zpodobené lidské aktéry, ale i tiché věci, jimiž jsou obklopeni. (Takto si, a to později, uměl počínat jen Vermeer van Delft.)

Nehlubokou, v přísném řádu členěnou kulisou interiéru – autor neovládal centrální geometrickou perspektivu, jež byla chloubou soudobých Italů, ale jednal intuitivně, nahlížeje prostor z několika pohledových úhlů – plně ovládají vertikály dvou stojících postav. Muž v černém šatu, přes nějž oblékl honosný svrchní plášť z purpurového sametu, bez rukávů a podšitý sobolinou, nosí nápadný klobouk z černé slámy, který jen nepatrně stíní bledý, astenický obličej výrazně individuálních (a možná nepříliš sympatických) rysů. Pozvedl pravou ruku ve zvoucím, žehnajícím či přísěžném gestu, zatímco do jeho ruky levé vložila oddaně svou pravici mladá žena. Ta je oděna s vybranou elegancí v blankytně modrý damašek, z něhož je patrná pouze dolní část rukávů a cípek okraje sukně, zatímco přebohatě řasené svrchní roucho je sytě zelené, lemované kolem rukávů hermelínem. Hlavu s účesem na způsob postranních „rohů“ odkrývajících vysoké čelo halí bílá, po obvodu jemně plizovaná rouška. Levá ruka spočinula na vzdutém životě. Žena však není těhotná, neboť obrys její postavy přesně odpovídá módní linii doby, stejně jako líbezně typová tvářička, kvůli níž je rodnou sestrou světeckých mučednic ze střední desky *Gentského oltáře* a dalších Eyckových Marií a světic. Do světnice padá rozptýlené měkké denní světlo oknem na levé straně, jež oblévá postavu ženy, červeně potažené lože za ní a detaily předmětů: mužovy dřeváky rozhozené v levém dolním koutě kompozice, ovocné plody na lavici pod oknem a na jeho parapetu, drahocenný mosazný lustr o šesti ramenech, na zadní stěně pověšený růženec, košťátko, na vyřezávaném opěradle lavice sošku svaté Markéty přemáhající draka. A je tu obsahový a formální svorník celého výjevu – konvexní zrcadlo ve vykrajovaném rámu s deseti drobnými, vypouklými výjevy z pašijí. Jeho čočka magicky reflektuje celou scénu včetně postaviček dvou přichozích, kteří právě vstupují do dveří. Nad zrcadlem čteme kaligrafický nápis *Johannes de eyck fuit hic / 1434* („byl zde“).

ubenci Arnolfiniovi,
4, 82 × 60 cm
(odní rám ztracen),
onal Gallery,
lým >



Skenováno pro studijní účely

K obrazu se podle Dhanenové (1980) vztahuje několik navzájem se doplňujících starých zpráv. V inventáři nizozemské místodržitelky Markéty Rakouské z roku 1516 se píše: *Velký obraz, zpodobující muže jménem Hernoul le Sin (anebo Fin) s manželkou ve světnici, darovaný guvernérce donem Diegem de Guevara, jehož znaky jsou na vnějšku řečeného obrazu od malíře Johanna. Známý sběratel dal tedy opatřit obraz zavíracími bočními křídly, jak to zpřesňuje soupis majetku místodržitelky z let 1523–1524. Později dílo najdeme mezi uměleckými předměty, které zdělila po Markétině smrti (1530) další guvernérka Marie Uherská (vdova po Ludvíku Jagellonském), s níž se po skončení jejího úřadu dostal roku 1558 do Španělska. Tam se nachází v inventáři, který zmiňuje i zrcadlo (zrcadlo, v němž se ukazuje muž a žena) a jmenuje malíře, jímž je Juanes de Hec, i datum 1434. Zmínka van Vaernewijcka (1568) se už týká námětu *svatby muže a ženy, kteří byli oddáni per fides*. Příjmení Hernoul (Arnoult) le Fin je pofrancouzštělé italské Arnolfini. Další zajímavé údaje*

ibenci Arnolfiniovi,
1



obsahuje inventář španělských královských sbírek z roku 1700. Zpravuje o obraze na dřevě se zavíracími křídly, navíc s dřevěným rámem (nejpravděpodobněji původním, jak je jimi opatřeno několik dalších Janových obrazů), s verši z Ovidia, jež byly jistě známy na dvoře Filipa Dobrého. Ještě v roce 1789 se *Arnolfiniovi* nalézali v madridském paláci Karla III., za napoleonských válek byla malba převezena do Bruselu, vystřídala několik majitelů a do londýnské galerie se dostala roku 1842.

Zdá se, že archiválie umožňují rekonstruovat uspokojivě provenienci, námět, původní aranžování a identifikovat objednavatele příjmením Arnolfini, tj. nejspíše Giovanniho z této rodiny, bankéře a obchodníka z Luccy, který se v roce 1420 usadil v Bruggách (zemřel 1472 tamtéž), byl finančním poradcem burgundských vévodů i francouzského krále (Filip Dobrý ho povýšil na rytíře). Je také doloženo, že vstoupil ve sňatek se ženou ze stejné společenské vrstvy Giovannou Cenamiovou (zemřela 1490). Z těchto faktů vychází klasický výklad Panofského (1934, 1953). Podle středověkého kanonického práva se manželství uzavíralo na základě přísahy (*fides*), založené na dvou aktech: na podání ruky (*fides manualis*) a ze strany ženicha pozvednutí paže (*fides levata*). Skutečnost, že jde o složení přísahy manželské, symbolizuje ve svícnu zapálená jediná svíce (německá *Brautkerze*), jinak v interiéru zaplaveném denním světlem nefunkční. Katolické dogma dovolovalo, aby manželství jako jedna ze sedmi svátostí bylo platné na základě tohoto vzájemného slibu – bez přítomnosti kněze. Tento stav trval až do roku 1563, kdy koncil v Tridentu podobné sňatky zapověděl, neboť bývaly příčinou těžko řešitelných, většinou majetkových rozepří, pokud jeden z partnerů zapíral v minulosti daný slib. Proto se od té doby požadovala přítomnost duchovního a dvou svědků. Italové Giovanni Arnolfini a Giovanna Cenamiová neměli v Bruggách mnoho soukmenovců, a proto tím spíše pokládali sňatek za úzce privátní záležitost. Nicméně ji chtěli zdokumentovat: byla potvrzena právě obrazem, čímž se vysvětluje i bezprecedentní nápis: *Jan van Eyck byl zde*. Jako jeden z přítomných svědků vymaloval jak dvojportrét a svého druhu jím podepsaný certifikát o uzavření sňatku, tak kompozici fundamentálně náboženskou. Proto se ze světnice zámožných měšťanů stává svatební komnata a ze zrcadla *speculum sine macula* (zrcadlo bez poskvrny) jako symbol čistoty, ovoce má poukazovat na původní nevinnost prarodičů lidstva, soška svaté Markéty je patronkou příštích matek, psík odznakem manželské věrnosti. Janu van Eyckovi se podařil vzácně syntetický tvar, obsahově a formálně absolutně vyvážený, který už nebyl – ani jím samým – překonán.

Panofsky nepřehlédli jeden podstatný detail, avšak nevyvodil z něj patřičné důsledky: muž nepodává ženě pravou ruku, jak tomu bylo pravidlem v jiných středověkých zobrazeních daného tématu (*fides manualis* či *dextrarum iunctio* – „spojení pravic“). A do této skuliny se ponořil skalpel historiků umění sedmdesátých a osmdesátých let 20. století. *Arnolfiniové* jsou nazíráni jako manželství z „levé ruky“, uzavřené mezi párem nerovného sociálního postavení (týkalo se většinou ženy), což mělo své závažné důsledky (Schabacker, 1972). Ty dopadaly zejména na dědická práva, a to i dětí vzešlých z takového spojení. Avšak Giovanni a Giovanna byli z těžce vysoké buržoazie a morganatický sňatek (odvozeno od *Morgengabe*, ranního dárku „méně hodnotné“ nevěstě) u nich nepadal v úvahu. Je proto třeba porozhlédnout se po jiných objednavatelích. Pak zjistíme, že v 15. století žilo v jižním Nizozemí více příslušníků italské rodiny Arnolfiniů. Byl tu Giovanniho bratr Michele se ženou Elisabeth, jejíž jméno (ani jméno jejích rodičů) není k nalezení v žádném dokumentu, což by mohlo svědčit pro nižší původ. A vyskytují se další muži tohoto příjmení: Giovanni di Nicolao a Jacopo. Přes tyto pochybnosti zůstává favoritem číslo jedna i nadále nejvýznačnější z nich: Giovanni Arrigo Arnolfini se ženou, připomínaný v pramenech právě v době, kdy Jan van Eyck maloval obraz, později tak proslulý.

Detailem plným významů je zrcadlo. (Věděl o něm zřejmě Velásquez, když si pohrával se zrcadlením v obrazu *Dvorní dámy* z roku 1656, neboť Eyckovo dílo bylo tehdy ve Španělsku.) Odraz v zrcadle může být pocíťován jako krásný a dobrý, ale též jako pitvorný, nebezpečný či zlý, a proto nepřekvapí, že provokoval a volal po dalších a dalších interpretacích. Jednou z nich je náročný výklad Roberta Baldwina (1984). Sleduje dopodrobna instituci manželství jako jednu ze sedmi svátostí a upozorňuje na její propojení s pašijemi. Skrze tuto svátost je člověk osvobozen od prvotního hříchu. Iluzivní ztvárnění pašijí na širokém rámu vypouklé čočky (ta je symbolem božího oka) mělo podpořit šanci snoubenců na vykoupení. V listu apoštola Pavla Efezským (5, 25–33) čteme: *Muži, milujte své ženy, jako si Kristus sám zamiloval církev a sám se za ni obětoval, aby ji posvětil a očistil křtem vody a slovem; tak si on sám připravil církev slavnou, bez poskvrny, vrásky a čehokoli podobného, aby byla svatá a bezúhonná. Proto i muži mají milovat své ženy jako své vlastní tělo. Kdo miluje svou ženu, miluje sebe. Nikdo přece nemá v nenávisti své tělo, ale živí je a stará se o ně. Tak i Kristus pečuje o církev; vždyť jsme údy jeho těla. Proto opustí muž otce a matku a připojí se ke své manželce, a budou ti dva jedno tělo. Je to velké tajemství, které vztahují na Krista a na církev. A tak i každý z Vás*



Skenováno pro studijní účely



Skenováno pro studijní účely

bez výjimky at' miluje svou ženu jako sebe sama a žena at' má před mužem úctu. Jan van Eyck zde propojuje reálnou smyslovost se supranaturálním idealismem a scénu je tak možno rovněž „čist“ jako rituální přenesení nevěsty do ložnice a nakonec jako mystický svazek Krista se svou matkou, a tím s církví. Skryté mysterium našlo svůj výraz v materiálu. Proto je tak zevrubně vylíčeno vše, co se týká hmoty, až po sváteční, drahými kožešinami vypravený oděv zámožné dvojice. (Pro zajímavost: reprezentativní šat neměl své rozlišení pro dobu letní či zimní, průhledem okna na obraze vidíme strom s dozrálými červenými plody.) A malíř byl tím, který v podivuhodné kompoziční symetrii a v nenapodobitelné orchestraci barev dokázal proměnit hmotné věci v neposkvrněná zrcadla věcí božských.

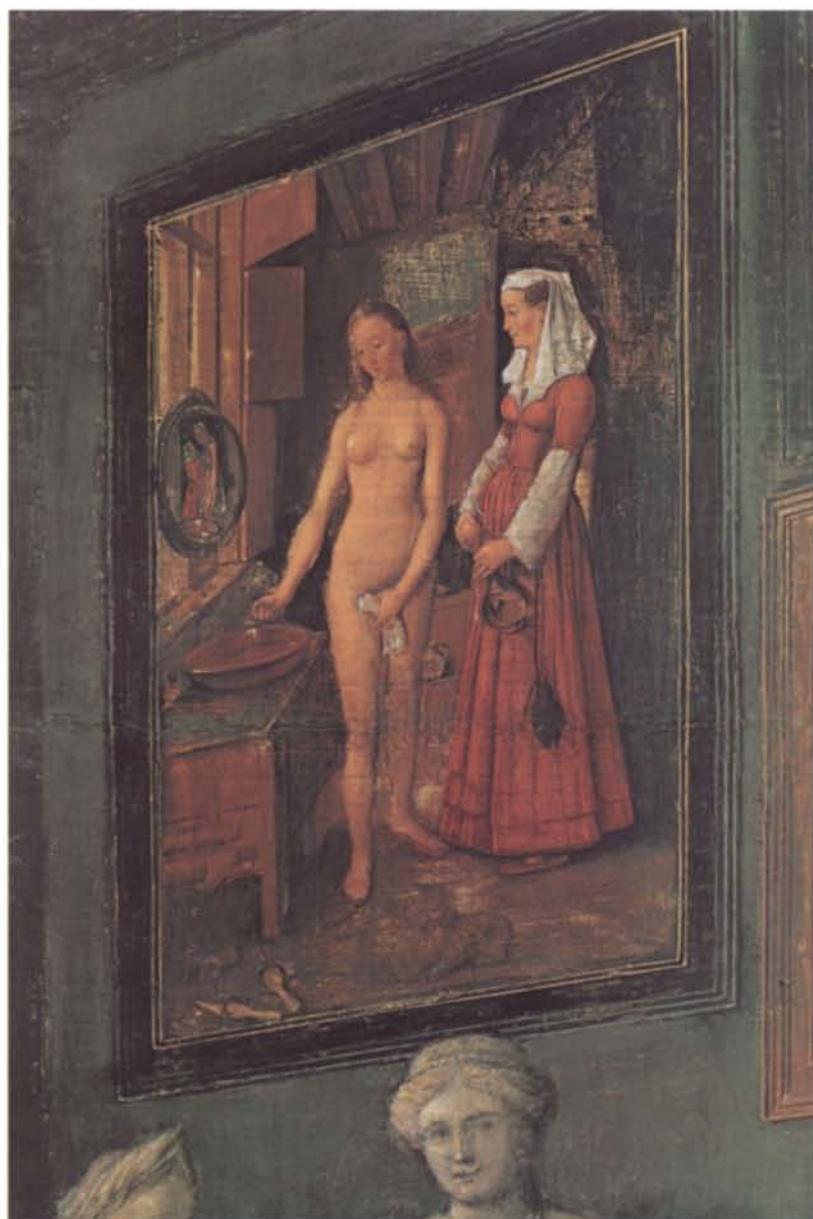
Takovýto výklad se nerozešel s principy ikonologie. Zato ve stejné době se s nimi ve vztahu k londýnskému obrazu důsledně a fundovaně vyrovnává Jean Baptist Bedaux (1986, 1990). Šíp kritiky vystřelil do samého středu této metody – do pojmu *disguised symbolism* (maskovaný symbolismus). Tento pojem se podle něho obrazu vůbec netýká, neboť jde o naprosto konkrétní výtvarné tlumočení sňatku určitého(!) páru a zvyklostí, jež se vážaly na tento akt. Lze to doložit na ranním dárku nevěstě – *Morgengabe*. Jeho významnou součástí byla podle pramenů světnice určená pro ženu, zařízená cenným nábytkem, vybavená drahými textiliemi, přepychovými drobnostmi a uzamčená (ve Francii *chambre étoffée* či *chambre close*). Právě takový interiér bezpochyby vlastnili Arnolfiniové, a právě v něm chtěli být portrétováni. Vše, co se tu nabízí k obdivnému pohledu, existovalo v 15. století jako běžné vybavení zámožné domácnosti. Van Eyck neměl „vymyslet“ program, v němž by *abstracta* byla přeložena v *realia*. I zrcadlo je tu proto, aby sloužilo ke každodennímu použití, i psík mohl být prostě svatebním darem. Zapálená svíce se vztahovala ve Francii a Flandrech na stvrzení jakéhokoli soudního rozhodnutí. Podání levé ruky – motiv na němž založil svou teorii Schabacker – není tak ojedinělé, ve středověkých miniaturách se objevuje častěji. Nejde tedy o sociálně nerovný sňatek morganatický, ani clandestinní (tajný), ostatně společenské postavení vyobrazených by to vylučovalo. V novém naturalismu, v malované realitě netřeba hledat vtělení symbolického programu. Panofského stať z roku 1934 byla *jak plodná, tak hazardní a dala zelenou* dlouhé řadě následných, a problematických pojednání.

Jedním z nich je rozsáhlá studie polského badatele Zdislava Kepiňského (1974). Je založena na novém čtení nápisu *Johannes de eyck fuit hic / 1434*. Nikoli *Jan van Eyck byl zde, ale Toto byl Jan van Eyck*, což by měla být

slova umělce, který tu zpodobil sebe se svojí ženou Margaretou. Jde o do-
tažení a rozvinutí nápadu, s nímž přišel Louis Dimier (1932). Janovi se tu
neupírá autorství obrazu, avšak představa knížecího a vévodského dvorní-
ho malíře a diplomata svědčícího na „neplnohodnotné“ svatbě Arnolfiniů,
která se neodehrávala v kostele, je nemyslitelná. Nastupuje tedy otázka, zda
jde nakonec vůbec o svatbu? Nemáme před očima biblický výjev? Pokud ano,
pak by jím měla být scéna *David a Betseby*, a to nikoli jejich první setkání,
ale druhé, za přítomnosti Šalamouna. Navíc: je možno předpokládat, že lon-
dýnský obraz byl součástí diptychu.

Důkazem pro takové tvrzení má být ztracená kompozice zřetelně eyc-
kovských rysů, kterou zachytil Willem van Haecht v *Pohledu do galerie antverp-
ského sběratele Cornelise van der Gheesta* (1628). Mezi množstvím obrazů, pokrý-
vajících stěny zpodoběného uměleckého kabinetu, nalezneme totiž jeden,
na pravé boční stěně vzadu, představující *Ženu při toaletě*, v interiéru nápad-
ně podobném onomu na obraze *Arnolfiniů*, a vybaveném i několika podob-
nými rekvizitami včetně konvexního zrcadla. Mezi oběma malbami byl těs-
ný vztah. Tento názor lze podpořit antverpským aukčním katalogem sbírky
malíře Pietra Stevense z roku 1668 (Grossmann, 1954; Held, 1957), kde je
uveden „renomovaný“ obraz, na němž Jan van Eyck dvakrát vymaloval svou
ženu – nahou a oděnou. Pro to, že nezachovaná kompozice (datovatelná do
let 1433–1434) bývala součástí diptychu, by svědčila i skutečnost, že biblické
téma *David a Betseby* se symbolicky vztahuje jak k ideálu manželské lásky
obecně, tak v rovině teologické k příchodu Mesiáše prostřednictvím Davida
(Betseba je předobrazem Marie, její očistná lázeň je současně očišťovnou Marii-
nou – purifikací nevěsty). Zrcadlo Arnolfiniů odráží Davida, uchopivšího za
ruku Betsebu ve chvílích jejich přivítání ve dveřích královského paláce. Svět-
nice je ložnicí Betseby před početím Šalamouna, ale současně též ložnicí
umělcovy ženy, která mu v roce 1434 porodila prvního syna. David (poklá-
daný mylně za Arnolfiniho) je podle Kępińskiego současně autoportrétem
Jana van Eycka. Čtenáři je předložena umně zbudovaná konstrukce o dipty-
chu – na jehož levé straně byl onen ztracený obraz, zachycující první fázi
předmanželské *consumatio*, na pravé její předehra v ložnici – a je ponecháno
jeho rozvaze, zda je ochoten uvěřit tomu, že by umělec (apokryfně) dosadil
sebe a svou ženu do rolí velkých starozákonních postav.

Jakkoli nevěrohodně mohla znít tato teorie, dospěl k ní o dvě deseti-
letí později – nezávisle na Kępińském – další badatel Bernard Ridderbos
(1993). Zdůrazňuje, že tak činí, vědom si momentální nepopulárnosti Pa-



79 Willem van Haerlem
Pohled do galerie
antverpského sběru
Cornelise van der
1628,
Musée de Rubens,
Antverpy
– detail obrazu
Žena při toaletě

nofského metody. Přesto je přesvědčen, že ztracená malba Jana van Eycka byla jednou z dobových alegorií Marnosti, charakterizované zrcadlem, ovocem prvního hříchu a rozhozenými střevíci jako ilustrací flámského přísloví *nosit střevíce nestoudnosti*. Vztahovala se tedy k Pádu člověka, jenž je vyvážen Spásou, zde konkrétně svátostí sňatku Giovanniho Arnolfiniho s Giovannou Cenamiovou, kompozicí, která nefigurovala samostatně, jako se stávalo u mnoha dalších náboženských scén a portrétů této doby. Jak odpovědět? Snad tolik, že nezpochybnitelnou pravdou malby je její absolutní výtvarný řád.

80 Madona kanovníka van der Paeleho, detail >