

nacisk, przeciwdziałające prostowaniu głowy dziewczyny przez księgę. Dla intuicyjnego widzenia zawarta jest w tym wymowa, którą można przybliżyć, ustalając znaczenie umiejscowienia mapy w całości obrazu.

Mapa stała się powodem wielu interpretacyjnych wysiłków, skierowanych z reguły na to, aby wykazać, że zamiarem Vermeera było udokumentowanie historycznej sytuacji geograficznej, politycznej i wyznaniowej. Nie mogą być one jednak niczym więcej, jak domysłami skazanymi na spekulację, ponieważ tak bogate w dane, mówiące o związkach i podziałach, a przy tym ogólne ujęcie, jakie oferuje mapa *per se*, tworzy pole gry umożliwiające bardzo zróżnicowane wnioski. I tak, dodatkowo zaznaczony element, wertykalna linia załamania w środku mapy, miałyby być aluzją do granicy Holandii, choć nie pokrywa się z geograficznym położeniem prowincji katolickich i protestanckich. Z kolei przecięcie tą linią małej, ciemnej plamki miasta Breda miałyby wskazywać na jego znaczącą rolę odegraną w wojnie z Hiszpanią. Za najważniejszy element, świadczący o wspomnianym zamiarze malarza, Arasse uznał umieszczenie u dołu lewej kolumny z przedstawieniami miast, między trąbką a księgą, widoku Hagi z „Domem Holandii”, a u dołu prawej kolumny widoku Brukseli z „Domem Brabantów”. Oba obrazy są jednak bardzo mgliste, a identyfikacja wymienionych elementów możliwa z największym trudem, jeśli w ogóle<sup>25</sup>. Inni autorzy poszerzają jeszcze wykładnię o implikacjach politycznych (w związku z habsburskim dwugłowym orłem, widocznym rzekomo przy podczepieniu świecznika), plotkę na tyle złożoną, spekulacyjną sieć rozważań, że doprowadzając je do absurdu<sup>26</sup>. Ostatecznie, związanie takich, pretendujących do uogólnienia historyczno-politycznych objaśnień z obecną przed oczami, w najwyższym stopniu intymną i indywidualnie opracowaną sceną we wnętrzu pozostaje czysto abstrakcyjnym zabiegiem myślowym, który nie był realizowany ani w życiowej praktyce malarza, ani nie ma nic wspólnego z oglądowym przeżyciem obrazu. To, że Vermeer, dzieląc mapę linią załamania, obwieszczał utraconą jedność malarstwa, i to, że akt ten miałby być najwyższej wagi przesłanką, dotyczącą relacji modelki i malarza, jest równie słabo poświadczane przez ogólny nastrój sceny, jej własną „mowę”, jak niewiarygodne w odniesieniu do rzeczywistej, twórczej sytuacji Vermeera jako artysty. Jedność ta była bowiem, mimo religijnie uwarunkowanego, tematycznego zróżnicowania oraz regionalnych wariantów stylowych, manifestowana w owocnej wymianie artystów i kontaktach między centrami artystycznymi, w których Vermeer, mimo swego stałego zamieszkiwania w Delft, uczestniczył w wieloraki sposób. Jego sztuka jest tego żywotnym dowodem.

<sup>25</sup> D. Arasse, op. cit., s. 98.

<sup>26</sup> Por. N. Schneider, *Vermeer, Verhüllung der Gefühle*, Köln 1999, s. 82-83.