

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Ústav dějin křesťanského umění

Iana Sotnikova

**Ikonografická analýza obrazu Jana
Vermeera – Alegorie víry**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D.

Praha 2024

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 4.5.2024

Iana Sotnikova

Bibliografická citace

Ikonografická analýza obrazu Jana Vermeera - Alegorie víry - Bakalářská práce [rukopis]
: Bakalářská práce / Iana Sotnikova ; vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Zlatohlávek,
Ph.D. -- Praha, 2024. -- 67 s.

Anotace

Předmětem této práce je obraz Jana Vermeera *Alegorie katolické víry*, namalovaný v sedmdesátých letech sedmnáctého století – v době zlatého věku holandské malby. V obraze je zkoumán jeho námět, tedy práce se soustředí především na ikonografický a ikonologický rozbor. Zkoumán je významu každého z mnoha a rozmanitých symbolů, které tento obraz obsahuje. Cílem práce je podrobně popsat a interpretovat prvky zobrazené alegorie. Úkol dále spočívá v rozpoznání symbolických a alegorických předmětů a jejich interpretaci v dobovém kontextu. Hlavními zdroji informací, kromě obrazu samotného, budou elektronická média, písemné zdroje, a to 42 publikací ze seznamu literatury, mezi nimiž jsou ikonografické slovníky, monografie o umělci a další práce. Dílo se skládá z úvodu, pěti kapitol, závěru, seznamu literatury, příloh a obrázkové části. Praktický význam práce spočívá v možném využití pro přednášky a workshopy o umění Holandska, umění baroka a pro psaní dalších vědeckých prací.

Klíčová slova

Jan Vermeer, malba, symbol, alegorie, katolická víry, jezuité

Abstract

The subject of this work is Jan Vermeer's painting *Allegory of the Catholic faith*, painted in the seventies of the seventeenth century – during the Golden Age of Dutch painting. The painting explores its theme, so the work focuses mainly on iconographic and iconological analysis. The meaning of each of the many and varied symbols that this image contains is examined. The aim of the work is to describe in detail and interpret the elements of the depicted allegory. The task also consists in the recognition of symbolic and allegorical objects and their interpretation in a contemporary context. The main sources of information, in addition to the image itself, will be electronic media, written sources, namely 42 publications from the list of literature, among which there are iconographic dictionaries, monographs about the artist and other works. The work consists of an introduction, five chapters, a conclusion, A list of literature,

appendices and a picture part. The practical significance of the work lies in its possible use for lectures and workshops on the art of Holland, the art of the baroque and for writing other scientific works.

Keywords

Jan Vermeer, painting, symbol, allegory, Catholic faith, Jesuits

Počet znaků (včetně mezer): 87304

Poděkování

Ráda bych poděkovala doc. PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, Ph.D. za cenné rady, věcné připomínky a vstřícnost při konzultacích a vypracování bakalářské práce, za odborné vedení, trpělivost a ochotu, kterou mi v průběhu zpracování bakalářské práce věnoval.

Obsah

1. Úvod.....	8
2. Shrnutí literatury o obraze Jana Vermeera, Alegorie Katolické Víry.....	10
3. Místo a doba vzniku obrazu Jana Vermeera, Alegorie Katolické Víry.....	15
4. Ikonografický rozbor obrazu.....	23
4.1. Předikonografický popis.....	23
4.2. Ikonografická analýza.....	25
4.2.1. Prostor místnosti.....	25
4.2.2. Stůl jako oltář s liturgickými předměty.....	27
4.2.3. Zavěšená skleněná koule	32
4.2.4. Starozákonní symboly: jablko, had, výjev na závěsu.....	34
4.2.5. Závěs jako chramová opona.....	37
4.2.6. Personifikace.....	40
4.3. Ikonologická interpretace.....	46
5. Závěr.....	48
6. Přílohy.....	51
7. Seznam vyobrazení	62
8. Seznam literatury.....	63
9. Seznam použitých zkratk.....	66

1. Úvod

V této bakalářské práci se budu zabývat obrazem velkého malíře zlatého věku holandského malířství Jana Vermeera Delfského (1632–1675) s názvem *Alegorie víry* nebo *Alegorie katolické víry* nebo *Nový zákon*¹, nyní v newyorském Metropolitan Museu² (obr. č. 1). Cílem práce je především ikonografický rozbor obrazu, který pomůže odkrýt jeho symbolický význam, a to i podle dobového kontextu. Promítají se v něm náboženské kontroverze doby. Proto bude nutné popsat i místo vzniku obrazu, což však není možné bez aspoň sebemenší představy o biografii tvůrce a jeho technice práce. Proto se pokusíme ponořit také do současných reálií města Delft, kde Vermeer žil a pracoval, a proniknout do tajemna procesu tvorby mistrovského díla. *Alegorie katolické víry* vznikala s odkazy na jezuitskou teologii. V tomto obraze je jasně patrný vliv katolické jezuitské ikonografie a obrazové didaktiky. Spojuje realistické a alegorické motivy. Ústřední postavou je personifikace katolické víry. Její podoba je velmi pravděpodobně odečtena z hesla „Víra“ nebo „Teologie“ v holandském vydání *Ikonologie* Cesare Ripy (1555–1622) z roku 1644. Při ikonografickém rozboru tohoto díla bude proto třeba dbát na tyto okolnosti.

K napsání práce budou použity ikonografické slovníky, včetně *Ikonologie* Cesare Ripy, i když je stále otázkou, zdali Vermeer znal jeho holandské vydání z roku 1644 a použil ho při komponování svého obrazu *Alegorie katolické víry*. K analýze obrazu bude použita metoda kritické ikonologie, jak ji popsal Aby Warburg (1866–1929) a již dopracoval Erwin Panofsky (1892–1968)³. Analýza tak bude rozdělena do tří částí:

¹ Název *Alegorie víry* byl mimo jiné použit v katalogu výstavy *Johannes Vermeer*, konané v letech 1995–1996 v Národní galerii ve Washingtonu a v Mauritshuisu v Haagu. Srov.: Kat. Washington/ The Hague 1995/96, s. 190–195, č. kat. 20. V katalogu poslední Vermeerovy výstavy, konané v roce 2023 v Amsterdamu je pak použit název *Alegorie katolické víry*. Srov.: Kat. Amsterdam 2023, s. 15, č. kat. 32. Název *Nový zákon* se objevil v aukčních katalozích, když byl tento obraz v 18. století prodáván.

² Jan Vermeer, *Alegorie katolické víry*, olej, plátno 112,5 x 88,9 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. č. 32.10018.

³ Panofsky 1981, s. 33–54

předikonografický popis, ikonografická analýza jednotlivých částí obrazu a ikonologická interpretace s následnými závěry.

Od poloviny 16. století se zvláště v severní části Nizozemí začal šířit kalvinismus. Za necelých dvacet let většina obyvatelstva přestoupila k reformované církvi. Kalvinisté na základě reformačního učení, založeného na určitých biblických textech, ničili především katolické kostely a kláštery. Obrazy svatých považovali za modlářství, to bylo v rozporu s přísnými pravidly protestantské církve. Náboženská situace se v této oblasti stabilizovala po uzavření Vestfálského míru v roce 1648, v tom smyslu, že v sedmi severních provinciích, které nazýváme Holandskem, byl přijat kalvinismus jako hlavní náboženská denominace. Nicméně v Delftu, místě bydliště Jana Vermeera, byla situace zvláštní. Rodina jeho manželky pocházela z Antverp, kde naopak zvítězil katolicismus. Jejich katolické vyznání silně ovlivnilo náboženské cítění Jana, takže přestoupil z kalvinismu ke katolictví. V Delftu tak žili jako vyznavačská menšina. Tato skutečnost je důležitá pro pochopení každodenního života manželů, Vermeerovy tvorby, a zvláště pak jeho obrazu *Alegorie katolické víry*. A tak je třeba si uvědomit, že obraz je jedinečný pro svou dobu, protože byl vytvořen pod vlivem katolické víry, vyznávané v okolí umělce, i pod vlivem víry samotného Vermeera v rozporu se silnými tendencemi protestanství v Holandsku. Stejně tak zde dochází ke zvláštnímu spojení tradice holandské žánrové malby, která si získala popularitu v protestantském prostředí, kde byl kladen důraz na každodenní domácí náměty, když byly zakázány posvátné obrazy, s alegorickým manifestem katolicismu.

2. Shrnutí literatury o obraze Jana Vermeera, Alegorie Katolické Víry

K napsání této kapitoly jsem použila katalogové heslo v publikaci, která vyšla k poslední výstavě Jana Vermeera, uspořádané v roce 2023 v Rijks Museu v Amsterdamu⁴. Logicky je hlavním nejnovějším zdrojem informací a shromažďuje v sobě nejaktuálnější poznatky o obraze. Z rozsáhlého seznamu literatury jsem vybrala pouze takové tituly, které jsou nejvhodnější pro tuto práci a v nichž je obraz *Alegorie katolické víry* prozkoumán především podle námětu.

Adriaan Jacob Barnouw ve své práci z roku 1914⁵ upozornil na souvislost sedící dívky na Vermeerově obraze s vyobrazením Víry v knize *Iconologie* od Cesare Ripy. Nejedná se však o přesnou souvislost. Jan Vermeer vybíral ze čtyř různých alegorií Víry, jak je zaznamenal Cesare Ripa, ale zvláště pak z jeho popisu této alegorie. Víra je žena oblečená do bílého, symbolizující světlo a čistotu. Podle dalších Ripových textů modrá barva odkazuje k nebesům. Žena zosobňující Víru si podle Ripy klade ruku na prsa směrem k srdci, což znamená, že živá víra je usazena v jejím srdci. Ripa dále píše, že „Víra má svět pod svými nohama“. Hranatý kámen, který rozdrtil hlavu hada je Kristus, zatímco jablko odkazuje k prvotnímu hříchu. Jak zdůraznil Barnouw, Jan Vermeer použil dostatek umělecké licence k interpretaci Ripova textu.

Zajímavý je objev historika umění Eddy De Jongh z roku 1975/76⁶, který se jako první pokusil vysvětlit průhlednou kouli na Vermeerově obraze. Badatel odkázal na knihu jezuitů Willema/ Guilielma Hesia „*Emblemata sacre fide, spe, charitate*“, vydané roku 1636 v Antverpách, kterou Vermeer pravděpodobně znal díky jezuitským sousedům. V ní je uveden emblém (Emblema XXVI) znázorňující sedícího okřídleného chlapce, který

⁴ Kat. Amsterdam 2023, s. 288–289

⁵ Barnouw 1914, s. 50–54

⁶ De Jongh 1976/76, s. 69–75

v pravé ruce drží kouli, na níž se odráží kříž bez inkarnátu, postavený na kameni před chlapcem, a slunce, které je nad jeho hlavou (obr. č. 2). Lemma tohoto emblému je „Capit Qoud Non Capit“, což zobrazenou kouli charakterizuje jako objekt zachycující to, co nelze zachytit. Okřídlený chlapec znamená lidskou duši.

V roce 2023 tento poznatek obohatil Gregor J.M. Weber⁷ poukazem na raný Hesiův rukopis „Emblemat“ z roku 1624, kde je však výše popsán emblém koncipován jinak⁸: „slunce proniká do místnosti dvěma velkými okny, v kouli se odráží místnost a vnější krajina, které jsou nabízeny nejasně. Okřídlené dítě sedí na holých prknech podlahy. Dívá se na krajinu a sféru“⁹. Tato raná verze je bližší Vermeerově provedení. Gregor J.M. Weber se touto problematikou zabýval již v roce 2022¹⁰.

Aneta Georgievska-Shine v knize z roku 2016 pojednává o tapiserii na levé straně Vermeerova obrazu, přičemž klade důraz na její barevnost a světlo, které se na ní odráží. Podle této badatelky Vermeer zobrazil na probíraném obraze téměř všechna okna zavřená, aby zdůraznil tmou, v níž se věřící na zemi nachází¹¹. Uvažujeme-li dále, můžeme předpokládat, že umělec, žijící v době utiskování katolíků, mohl postavit protestanství proti katolické víře, která překonává jakoukoli temnotu a vede ke světlu. Georgievska-Shine také zmiňuje tajná katolická místa známá jako „skryté kostely“¹², často umístěné v soukromých rezidencích v Holandsku. Všimá si v obraze i jezuitské praxe „compositio loci“, což znamená zvláštní uspořádání objektů v prostoru alegorie i mimo ni takovým způsobem, který je důsledně vnímán divákem, aby dosáhl zvláštní formy soustředění. Taková koncentrace byla důležitým prvkem pro jezuitskou výukovou literaturu, byla použita „k vytvoření spojnice, která usnadňuje empirické pochopení tajemství víry“¹³.

⁷ Kat. Amsterdam 2023, s. 254–260, zvl. s. 258

⁸ Willem Hesiús, *Emblemata sacra de fide, spe, charitate*, Antwerp 1636, s. 88–90

⁹ Kat. Amsterdam 2023, s. 258

¹⁰ Weber 2022, s. 81–85

¹¹ Georgievska-Shine 2016, s. 472–478

¹² Tamtéž, s. 472–478

V odborné literatuře bylo také formulováno několik názorů na námět, zobrazený na tapiserii, zavěšené na Vermeerově obraze vlevo. Zdá se, že na ní lze rozpoznat člověka před velbloudem a na zádech velblouda můžeme vidět jezdce. Elfriede Regina Knauerová ve své práci¹⁴ mluví o scéně ze Starého zákona, jak Abrahámův služebník, nazývaný Elizer, našel budoucí manželku pro Izáka Rebeku a na velbloudu ji odváží k Abrahámovi a Izákovi. Podle Johna Michaela Montias¹⁵ výjev na závěsu odkazuje na příběh o příchodu tří králů do Betléma, aby se poklonili právě narozenému Mesiáši, jak je popsán v Matoušově evangeliu (2, 1–12). K tomu připojuje informaci, že ve Vermeerově domě v místnosti „Groote Zaal“ visel obraz s námětem *Klanění králů*¹⁶. V kalendáři církevního roku, a to šestého ledna, se příchod králů z východu oslavuje jako svátek Epifanie, tedy první příchod Syna Božího. V římské katolické liturgii je při tomto svátku čten text ze Starého zákona z proroka Izajáše (60,1–6): „Povstaň, rozjasni se, protože ti vzešlo světlo, vzešla nad tebou Hospodinova sláva. Hle, temnota přikrývá zemi, soumrak národy, ale nad tebou vzejde Hospodin a ukáže se nad tebou jeho sláva. K tvému světlu přijdou pronárody a králové k jasu, jenž nad tebou vzejde. Rozhlédni se kolem a viz, tito všichni se shromáždí a přijdou k tobě; zdaleka přijdou tví synové a dcery tvé budou v náručí chovány. Až to spatříš, rozzáříš se, tvé ustrašené srdce se radostně rozbuší, neboť hučící moře tě zahrne svými dary, přijde k tobě bohatství pronárodů. Přikryje tě záplava velbloudů, mladých velbloudů z Midjánu a Éfy; přijdou všichni ze Sábý, ponесou zlato a kadidlo a budou radostně zvěstovat Hospodinovu chválu.“ (Iz 60:1–6) Zde je popsáno proroctví o příchodu křesťanství do Jeruzaléma, do města, které bylo kdysi pohanské zahalené temnotou a skrze tuto temnotu postupně pronikala křesťanská víra a vzkvétala. Podobným způsobem je představena na Vermeerově obraze dívka zosobňující Víru, její šaty jsou silným světelným akcentem uprostřed temné místnosti. Také Gregor J.M. Weber se domnívá, že na závěsu je výjev *Příchodu tří králů do Betléma*¹⁷.

¹³ Georgievska-Shine 2016, s. 472–478

¹⁴ Knauer 1998, s. 71–76

¹⁵ Montias 1989, s. 342

¹⁶ Tamtéž 1989, s. 388

¹⁷ Kat. Amsterdam 2023, s. 254–260, zvl. s. 259

Paul Begheyn sám nazývá svůj článek "doplňkem a částečnou opravou nedávného a široce známého díla Johna Michaela Montiasse věnovaného Johannesu Vermeerovi"¹⁸. Argumentuje tím, že naše vnímání jednotlivých prvků ve Vermeerově obraze *Alegorie katolické víry*, zvláště pak personifikace Víry je omezené. Právě tak dnes již nedostatečně chápeme akcenty jezuitské víry a jejich vzdělávací cíle. Tento autor píše rovněž o symbolice skleněné koule v obraze a odkazuje na její interpretaci obsaženou v knize „Emblemata sacra fide, spe, charitate“ z roku 1636 antverpského jezuitu Willema Hesiusa. Podle Begheyna existuje také několik důkazů, že obraz byl vytvořen na objednávku jezuitů. Tomu odpovídá několik citátů z jeho textu: „Alegorický obraz je umístěn v prostoru, který může být stejný jako církevní prostor zijn-Buren“¹⁹. „Je možné, že delftští jezuité vlastnili Jordaensův obraz“²⁰. „Zlatý pohár a stojící krucifix z ebenu si Vermeer mohl vypůjčit od svých sousedů“²¹. „Ukazuje se, že jezuité v Holandsku si přímo nebo prostřednictvím charitativních organizací objednávali umělecká díla od renomovaných umělců, čímž se vizuální materiál pro výuku katechismu stal přitažlivým pro místní umělce“²². Paul Begheyn zmiňuje i další obrazy podobného obsahu a podobných rozměrů, které podle něj s největší pravděpodobností „nebyly v jezuitských kostelech, ale ve třídách jejich škol, které obvykle sousedily s jejich tajnými kostely. Na těchto obrazech mohli otcové jezuité vysvětlit všechny aspekty katolické doktríny a historii církve“²³. To sice nedokazuje skutečnost, že obraz jezuité objednali, ale opět zdůrazňuje Vermeerův vztah k místním katolíkům, což přímo ovlivnilo vznik obrazu a jeho obsah. Paul Begheyn připomíná i další údajné vlastníky *Alegorie katolické víry*. Zdedil ji protestantský poštovník Herman Stoffelsz van Swall (1638–1698), „muž, který měl pravděpodobně málo společného s katolíky“²⁴. Pak byla vydražena v Amsterdamu již v roce 1699, což se Paulu Beghenovi zdá být podivné zvláště proto, že se spekulovalo o objednání obrazu jezuitu. Článek končí překvapivým závěrem, že „neexistuje žádný

¹⁸ Begheyn 2008, s. 47–48

¹⁹ Tamtéž, s. 47–48

²⁰ Tamtéž, s. 47–48

²¹ Tamtéž, s. 47–48

²² Tamtéž, s. 47–48

²³ Tamtéž, s. 47–48

²⁴ Tamtéž, s. 47–48

přesvědčivý důkaz, že se Vermeer stal katolíkem po svém sňatku s Katarinou Bolnesovou v roce 1653“²⁵.

²⁵ Begheyn 2008, s. 47–48

3. Místo a doba vzniku obrazu Jana Vermeera, Alegorie Katolické Víry

Jan Vermeer se narodil v Delftu na konci října 1632, poslední říjnový den byl pokřtěn v Nieuwe Kerk, v kostele reformované církve, jako Joannis. Byl nejmladším dítětem Digny Baltensové (asi 1595–1670) a Reyniera Jansze Vos (asi 1591–1652), kteří se vzali před sedmnácti lety v Amsterdamu v roce 1615. Sestra malíře byla o 12 let starší. Jan Vermeer, jako první syn, byl pojmenován po dědovi z otcovy strany Janovi Reijerszovi, který byl krejčí a přišel z Flander do Delftu. Jméno otce již vyvolává mnoho otázek. Jeho formu Vermeer získal pravděpodobně až v průběhu života. Používal verzi Van Der Meer nebo Vermeer, jak je zaznamenáno v oficiálních dokumentech z roku 1640. V nizozemské tradici se dávala jména podle místa – „meer“ znamená vodu nebo moře. Jméno rodiny bylo možná přeměněno po roce 1625, kdy Janszonův bratr, který se plavil po mořích, zemřel během cesty do Asie. Matka Jana Vermeera pocházela z rodiny řemeslníků, kteří vyznávali kalvínské náboženství. Do Antverp se s rodinou přestěhovala ze severního Nizozemska pod tlakem války se Španělskem. Neuměla číst ani psát. Její jméno a příjmení má také několik variací pravopisu a výslovnosti. Rodina Reyniera Jansze Vos rozhodně nebyla chudá, měli malou sbírku obrazů včetně zátiší, historických, portrétních a žánrových maleb. Je známo, že měli i portrét *Maurice Oranžského a jeho bratra Fredericka Henryho*, kteří se během dvacetileté války přiklonili k protestanství. Vlastnictvím tohoto obrazu dávali jeho majitelé najevo svoji loajalitu k reformované církvi. Otec Jana byl tkalcem hedvábí. Před narozením syna v roce 1631 se stal uměleckým dealerem v cechu malířů v Delftu, což mu dalo právo prodávat obrazy. Jan Vermeer podle Huyghe a Bianconiho²⁶ se živil podobně až do konce svého života a údajně byl v tomto obchodě poměrně úspěšný. Do Delft se v době narození Jana uchýlovalo mnoho umělců různých žánrů, a to jak z Nizozemí, tak i Itálie. Otec Reynier byl s nimi v kontaktu, někteří z nich se stali rodinnými přáteli²⁷. Pravděpodobně i proto si najal hostinec, kde se scházeli malíři, ale i zákazníci jejich děl. V tomto prostředí, kde

²⁶ Bianconi, Huyghe 1981, s. 83

²⁷ Kat. Amsterdam 2023, s. 28

byly prezentovány a prodávány obrazy, se malý Jan jistě seznámil s mnoha výtvarnými díly i jejich tvůrci.

Existuje verze, že Vermeer se učil číst a psát na nedaleké škole a pokračoval ve studiu na malé akademii Rietvijcka poblíž. Jeho učitel se prý zajímal o portréty a žánrové scény. Jan studoval i matematiku²⁸. Ovšem není známo, u kterého malíře se vyučil. Je tak možné, že to byl Willem van Aelst (1627–1683), delftský malíř zátiší, nebo Emanuel de Witte (asi 1610–1691/92), který maloval interiéry kostelů. Rodiče mu mohli doporučit jako učitele Leonaerta Bramera (1596–1674), předního umělce historických scén, který byl rodinný přítel. Jistý vliv na Vermeerovu ranou tvorbu měl i Carel Fabritius (1622–1654). Někteří badatelé se domnívají, že učitelem Jana mohl být i jezuitský malíř Isaac van der Mije (1602–1656), který v letech 1650–1656 učil na jezuitské koleji v Delftu.²⁹ Začínající umělec musel ale také cestovat, aby získal mistrovský titul. Nic nedokazuje jeho cestu do Itálie. Zato byl pravděpodobně v Amsterdamu, což bylo důležité umělecké centrum té doby, a velmi pravděpodobně studoval v Utrechtu u vzdáleného příbuzného matky, Abrahama Bloemaerta (1564–1651). A pokud tam skutečně byl, jistě se seznámil s carravaggisty, kteří se v Itálii naučili naturalismu a pracovali s dramatickým osvětlením. S jejich způsobem malování se mohl také seznámit prostřednictvím sbírky rodičů. Každopádně jejich vliv na Vermeerovo dílo je zřejmý³⁰.

Půl roku po smrti svého otce se Jan Vermeer oženil (otec zemřel na podzim 1652, svatba se konala 20. dubna 1653) s Catharinou Bolnes (asi 1631–1688), kterou pravděpodobně znal z dětství. Svatební obřad v katolickém kostele v malé vesnici nedaleko Delft, v Schipluy, vedl jezuitský kněz. Matka Cathariny chtěla pro dceru katolického manžela, ale nezasahovala do volby své dcery. Snad z tohoto důvodu Vermeer přestoupil z protestantismu ke katolictví, ovšem nevíme kdy, protože se o tomto jeho rozhodném kroku nezachoval žádný dokument. Žádné z jeho dětí nebylo pokřtěno jako protestant ani se neoženili a neprovdali do protestantských rodin. V každodenním životě rodiny Jana Vermeera hrála velkou roli katolická víra. Pro Vermeera byl svazek s Catharinou Bolnes

²⁸ Kat. Amsterdam 2023, s. 28

²⁹ Begheyen 2008, s. 42–44

³⁰ Kat. Amsterdam 2023, s. 30

společensky i ekonomicky výhodný. Novomanželé se přestěhovali do katolické části Delftu, a to do domu matky Cathariny, nazývaným dům Trapmolen, který již dříve obývala Catharina se svou matkou, a žili tam až do roku 1660. Catharinina matka pronajímala v této ulici minimálně čtyři další domy³¹. V této oblasti na Oude Langendijk nedaleko nového Vermeerova bydliště byl skrytý jezuitský kostel a dívčí škola. Rodina pravděpodobně platila jezuitům částku z renty. Celý region byl spojen vírou a žil jako sevřené společenství se vzájemnou pomocí a prosperitou. Katolická oblast za tržištěm byla protestanty opovrhována. Katolicismus byl v Delftu silně omezen, téměř zakázán, proto se katolické mše konaly v tajných kostelích skrytých za fasádami dvou obytných budov. Byla zde skryta i katolická škola pro dívky. Taková blízkost skrytého jezuitského centra musela vést k tomu, že tam členové rodiny Jana Vermeera byli pravidelnými účastníky náboženského života. A tak mohl mít Jan přístup k jezuitské zbožné literatuře, i příležitost diskutovat s otci jezuity o teologických otázkách. V jeho domě bylo nalezeno mnoho katolických předmětů a obrazů. Dívky na jeho obrazech mají často u sebe předměty standardního katolického vzdělání.

V obraze *Alegorie Katolické Víry* chtěl malíř ukázat právě římský katolicismus, jak vyplývá z několika předmětů, jako je kalich a kříž. V cechu malířů byl Jan zaregistrován jako mistr několik měsíců po svatbě, ale plně zaplatit členství dokázal až po půl roce. Z toho vyplývá, že mladá rodina žila skromně, dokonce si půjčovala peníze. Aby byl občan Delftu přijat do cechu svatého Lukáše, musel zaplatit 6 zlatých, mistr z jiného města 12 a syn řemeslníka 3. Například Carel Fabritius zaplatil 12 a Vermeer 6 místo tří, to potvrzuje, že většinu svého šestiletého vzdělání získal mimo město.

12. října 1654 došlo na severu Delftu k velkému výbuchu zásobníku střelného prachu. Byla to jedna z velkých katastrof v soudobé historii města. Dvaadvacetiletý umělec a jeho rodina nebyli na rozdíl od stovek lidí zraněni. Mnoho jich tam však také zahynulo, včetně talentovaného malíře Carla Fabritiuse. Delft se proto stal oblíbenou destinací cestovatelů,

³¹ Kat. Amsterdam 2023, s. 47

aby shlédli městské ruiny, a mnoho umělců aktivně vytvářelo obrazy s tématem katastrof. To se však ve Vermeerově díle neodrazilo.

Jan Vermeer se během svého tvůrčího života stal slavným a uznávaným umělcem. V roce 1662 byl zvolen hlavou cechu na dva roky. Zatímco vzkvétal jako umělec, utrpěl velké osobní ztráty, během dvou let přišel o dvě děti, v roce 1670 o matku a o 3 měsíce později zemřela jeho sestra. V témže roce byl znovu zvolen na 2 roky do čela cechu. V roce 1672 došlo v umělcově životě k velkým změnám v důsledku války mezi Nizozemskem a Francií, Anglií a částí Německa. Byla to katastrofa, která ovlivnila ekonomiku celé země, a konkrétně i ekonomiku rodiny Jana Vermeera. Proto tehdy začal prodávat mnoho věcí. Jeho kreativita byla oslabena ne kvalitativně, ale spíše kvantitativně. Bez ohledu na možná ztracená díla se umělcův výkon omezil v průměru na dvě díla ročně. Malíř vstoupil do poslední fáze své tvorby. Tehdy vznikl také obraz *Alegorie katolické víry*. Obrazy se těžko prodávaly, hospodářství upadalo a rodina se rozrostla o čtrnáct nebo patnáct dětí. V roce 1673 Catharina porodila mrtvé dítě. Život v Delftu se pro ně stal obtížný. Díky četným dokumentům dnes víme, že Jan Vermeer opouštěl své město, aby cestoval do Amsterdamu, Goudy, Haagu a dalších měst. Nicméně Delft hrál stále hlavní roli při formování jeho pohledu na svět. Jan Vermeer zemřel v bídě v prosinci roku 1675.

Soupis majetku po zesnulém malíři byl proveden v únoru 1976. Vedle děl samotného mistra byly v domě nalezeny obrazy Carla Fabricia, který byl považován za Vermeerova učitele, dále devět španělských židlí, z nichž jedna je namalovaná na *Alegorii Katolické Víry* s modrým polštářem, nebo krucifix ze 17. století pravděpodobně vyrobený v Augsburgu, rovněž umístěn v kompozici *Alegorie Katolické Víry*. V soupisu majetku je zmíněn i obklad stěn, na němž byla použita zlacená kůže, stejně jako ve zmíněném obraze. Pocházela pravděpodobně z dílny Compagnie van Goudleermaken v Haagu z roku 1652³². V majetku malíře bylo i *Ukřižování* od Jacoba Jordaense (1593–1678), (olej, plátno, 160 x 121,5 cm, asi 1620, soukromá sbírka), ale buď ve zmenšené verzi nebo v kopii³³. Vermeer ho použil do pozadí zde zkoumaného obrazu.

³² Bianconi, Huyghe 1981, s. 85

³³ Tamtéž, s. 85

Prostora, tedy místnost, v níž je umístěna „Alegorie katolické víry“, vybavená různými předměty, nám dává nahlédnout do reálií Vermeerova života. Kompozice tohoto prostoru pak vypovídá o tom, že byl vytvořen pravděpodobně za použití umělcovy camery obscury, jak ostatně naznačuje mnoho badatelů.

Že Jan Vermeer *cameru obscuru* používal, není písemně doloženo. Jediným potenciálním důkazem jsou malby samotné. Vermeerovy obrazy mají bezpochyby výbornou fotografickou perspektivu, smysl pro absolutní detail a selektivní zaostřování, které před vznikem fotografií nebylo běžné³⁴. Vskutku jeden z nejčasnějších důvodů, že by Vermeer mohl být uživatelem takového přístroje, je skutečnost, že v barvě reprodukoval některé artefakty, jako kdyby je pozoroval s použitím mírně nezaostřenými čočkami. Jako další důkaz používání camery obscury jsou často zmiňované typické Vermeerovy „kapičky“ světla, jež můžeme vidět i na tapiserii v *Alegorie Katolické Víry*, které by bez optického zařízení nemohl takto plasticky zachytit³⁵. A vzhledem k tomu, že Vermeerova díla zobrazují optický jev zvaný „Halo“, tak se zdá, že čočku skutečně použil. Jeho camera obscura měla pravděpodobně podobu dírkové komory, skrze kterou projektoval vnější model na plátno. Úpravou čoček a malováním různých vrstev při různém zaostření vznikala prostorově podivuhodná díla³⁶. Lupy a čočky mu byly vzhledem k vývoji soudobé optiky dostupné. I jeho finanční situace ve vrcholné fázi tvorby mu umožňovala si je pořídit. Vermeer měl také známé, kteří se zabývali optikou. Je známo, že i jezuité v Holandsku přikládali zvláštní náboženský význam optické komoře. Připomeňme, že pomocí dat získaných projekcí se také podařilo odhalit parametry místnosti a získat informace o procesu a podmínkách tvorby obrazu, jak bylo uvedeno v úvodu. Tímto způsobem získáváme přibližná data, ve kterých je šířka místnosti, znázorněná na obraze *Alegorie Katolické Víry*, 5,5 m, výška 3 m, výška okna 1,7 m, výška židle 0,5 m. Malíř maloval obraz se vzdáleností 1 m od objektů, a proto byl vysoký asi 1,7 m. Kvůli krátké vzdálenosti se objekty v popředí zdají být velmi velké a zadní jsou velmi malé³⁷. Pokoj

³⁴ Nováčková 2016, s. 15

³⁵ Tamtéž, s. 15

³⁶ Steadman 2001, s. 138

³⁷ Swillens 1950, s. 76

byl proto relativně malý. Světlo do něj vstupuje zleva³⁸. Tyto parametry místnosti jsou převzaty z analýzy Pietera T.A. Swillense³⁹. Ale i další autoři se podobnými otázkami zabývali. Například schéma místnosti a předpokládané použití „camery obscury“ popsal ve svém díle Noriko Sato⁴⁰ a Benjamin Binstock⁴¹ pomohl vytvořit celkový dojem o interiérech na Vermeerových malbách.

Vermeer používal dva způsoby, jak znázornit omezení proudícího světla do místnosti. První souvisí s konstrukcí oken té doby. Mohly se otevírat na pravou nebo levou stranu, přičemž bylo možné otevřít horní či spodní část samostatně nebo obě najednou. Stejně tak Vermeer v kompozici používal závěsy, které mohou zcela nebo částečně omezit světlo. Světelné body na mohutném závěsu vpředu na levé straně kompozice *Alegorie katolické Víry* napodobují bílou nit procházející hloubkou tkaniny. Možná je za závěsem okno. Závěs působí jako opona, za níž se v jiném světelném režimu odehrává vlastní scéna. Ústřední postava výjevu je osvětlena světlem z dalšího okna. Podle různého dopadu světla se zdá, že okno je nahoře částečně, dole pak úplně otevřené. Odraz obou oken vidíme ve skleněné kouli, zavěšené od stropu. Hlavním úkolem umělců tohoto století bylo zachytit nejkrásnější studené a teplé barvy. Vermeer barvy používal i k vytvoření stínů. Jezuité, k nimž měl Vermeer určitý vztah, přikládali přístroji camera obscura velký význam, viděli v ní model lidského oka, jehož prostřednictvím je možné vidět krásu Božího stvoření.

Vermeer byl realistou, ale i básníkem. Vytvářel novou realitu kombinující protiklady, odrážející se od nejčistšího světla. Tohoto efektu dosahoval mimo jiné díky technice „pointilismu“ a pastóznímu způsobu nanášení hmoty barev. Je obtížné identifikovat stylistické změny ve Vermeerově díle v průběhu času, protože jeho technika byla dokonalá od nejranějšího období. Vermeer pracoval často při plném osvětlení a obrazy doplňoval kontrastními stíny. V pozdějších pracích kompiloval různé zdroje světla. Toto

³⁸ Swillens 1950, s. 75

³⁹ Swillens 1950

⁴⁰ Sato 2010

⁴¹ Binstock 2017

světlo není nic jiného než světlo jeho města, jeho rodiny, jeho dcer. Celá jeho tvorba zobrazuje velmi osobní a soukromý umělcův vlastní svět⁴².

Jan Vermeer svůj obraz *Alegorie katolické víry* vytvořil někdy mezi léty 1671–1674, tedy v závěrečné fázi své tvorby. Velké množství katolických symbolů, včetně jezuitských, naznačuje, že obraz byl objednan pro skrytý katolický dům nebo přímo pro jezuitský řád. John M. Montias⁴³ předpokládal, že prvním majitelem obrazu byl Michiel van der Dussen (1600–1681), bohatý katolík, který bydlel ve stejné části města jako Vermeer a který finančně podporoval ženský katolický klášter v Delftu, kde žily jeho tři sestry. Dochoval se obraz znázorňující rodinu Dussenových v místnosti⁴⁴, na jejíž zadní stěně visí několik obrazů, zasazených tradičně do ebenových rámců, což dokazuje, že Michiel van der Dussen byl sběratelem nebo alespoň investoval své peníze do umění. Je však evidentní, že Vermeerův obraz *Alegorie katolické víry* tam zavěšen nebyl. Prvním doloženým majitelem tohoto obrazu byl Herman Stoffels van Swoll (1632–1698), který se živil jako poštmistr. Je o něm také známo, že byl protestantem, ostatně byl pohřben v kalvínském kostele v Noorderkerk v Amsterdamu. Po jeho smrti se obraz v roce 1699 objevil na aukci v Amsterdamu, kde ho získal neznámý kupec za 400 guldenů. Podruhé se obraz objevil na aukci roku 1718, také v Amsterdamu, kde byl prodán za 500 guldenů, ale v roce 1753 se prodal za pouhých 53 guldenů. Jeho cena rapidně klesla. Na počátku 19. století byl obraz ve sbírce neznámého rakouského sběratele, protože je vyobrazen vzadu na plátně Ferdinanda Geroga Waldmüllera *Portrét kartografa s manželkou* z roku 1824, dnes uložený ve Westfälisches Landesmuseum v Münsteru. Obraz se pak přestěhoval do Moskvy a až do roku 1899 byl ve sbírce Dmitrije Ščukina (1855–1932), ale považován za dílo Eglona van der Neera (1634–1703). Max Friedländer na základě odborných posudků však stanovil, že se jedná o dílo Vermeerovo. S touto autorskou atribucí ho za 700 marek koupil nizozemský sběratel Abraham Bredius (1855–1946). Bredius byl sice na nákup pyšný, ale obraz se mu nikdy nelíbil. Střídavě ho zapůjčoval do expozic v muzeích v Maastrichtu, Haagu a Rotterdamu. Nakonec ho prodal roku 1928

⁴² Bianconi, Huyghe 1981, s. 5

⁴³ Montias 1989, s. 342

⁴⁴ Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Portrét Michiela van der Dussen a jeho rodiny*, olej, plátno 159 × 210 cm, 1640, Delft, Gemeente Musea

prostřednictvím pařížského dealera Kleinbergera v Paříži Colonelu Michaelovi Friedsamovi. Ten ho v roce 1931 věnoval do Metropolitního muzea umění v New Yorku. Všichni moderní historici umění se shodují v autorství a hodnotách obrazu.

4. Ikonografický rozbor obrazu

4.1. Předikonografický popis

Předikonografický popis obrazu *Alegorie Katolické Víry* začneme u postavy dívky, která přestože je mírně posunuta od středu doprava, zdá se být významovým centrem kompozice. Sedí, i když nevidíme na čem, s pravou nohou opřenou o rozměrnou dekorovanou kouli. Horní část jejího těla a její hlava se obrací k pravému hornímu rohu obrazu, tamtéž je upřen i její pohled. Oči má otevřené dokořán, na obličeji je nanesena jemná tvářenka, koutky rtů jsou mírně zvednuté, ústa pootevřená, takže můžeme dokonce vidět i její zuby. Zvláštní pozornost je třeba věnovat oblečení a šperkům. Dívka má dlouhé bílé a modré šaty s objemnými rukávy, oválným výstřihem, doplněné zlatými detaily. Bílá sukně je pod modrým přehozem. Na šatech uprostřed dekoltu je malý čtvercový fialový kámen. Dívka má na krku perlový náhrdelník a další jednotlivé perly jsou zasazeny do vlasů, jež jsou úhledně sebrané vzadu. Dívka je obuta do jednoduchých žabkových sandálů modré barvy. Pravou ruku má položenou na prsou, levá se loktem opírá o jakýsi mohutný podstavec. Ten je pokrytý látkou stejné modré barvy jako část oděvu dívky. Přes ní elegantně visí pás látky zeleno-okrové barvy. Velkou část podstavce zabírá otevřená kniha s kováním. Bohužel nelze rozpoznat, co je v ní napsáno. Za knihou stojí zlacený dekorovaný kalich. Posledním a největším předmětem na podstavci je kříž, zřejmě z tmavého dřeva, se zlatou figurou ukřižovaného, u jehož patky leží trnová koruna. Sedící dívka i tento podstavec s popsány předměty jsou postaveny na soklu, který je překryt kobercem s dekorativním vzorem.

Podlaha je vytvořena z černých čtverců, které střídají čtverce mramorované v šachovnicovém pořadí. Na ní před soklem leží žluté jablko. Nalevo od něj z pohledu diváka, blíže ke spodnímu rámu obrazu se nachází had, který je drcen mramorovým obdélníkovým kamenem. Vidíme jeho stále se svíjející tělo a jiskřivé oko, z jeho tlamy vytéká krev. Levá část celé kompozice je tvořena barevně dekorovaným závěsem, na

němž lze rozpoznat muže, oblečeného do modré kazajky, červených kalhot, modrých bot s červeno-bílou čepicí, jak vede zvíře (pravděpodobně koně nebo velblouda) v krajině.

Uprostřed za sedící dívkou je zavěšen velký vertikální obraz s ukřižovaným a s čtyřmi dalšími postavami vedle kříže. Obraz je zasazen v černém rámu a zabírá téměř celý prostor zadní stěny od podlahy ke stropu. Malá část zadní stěny, kterou vidíme mezi okrajem podstavce a obrazem, je zdobena hnědým ornamentem na zlatavém pozadí. Zbytek zadní stěny je hladký a má tmavě šedivý odstín. Místnost má dřevěný trámový strop, na němž je v pravé části od středu na modrém provazu zavěšena skleněná koule.

V obraze převládají okrové a modrozelené odstíny, tóny jsou většinou studené, prostor se nám zdá tmavý. Barevným akcentem je jasně červená krev vytékající z hadí tlamy po podlaze. Světelným akcentem jsou bílé stránky otevřené knihy a dívčí šaty. V kompozici nejsou použity žádné přírodní ani umělé zdroje osvětlení, i když podle umístění stínů a jemných odlesků na závěsné kouli, lze předpokládat, že okno nebo dokonce dvě jsou vlevo od diváka mimo obraz.

4.2. Ikonografická analýza

4.2.1. Prostor místnosti

Postava a předměty, které jsou centrem našeho ikonografického rozboru, jsou umístěny v prostoru, který bychom mohli označit za jednu z místností v umělcově domě⁴⁵. Podobně je koncipován prostor na Vermeerově obraze *Umění malířství* (obr. č. 3) s dřevěným trámovým stropem, podlahou vytvořenou z černých čtverců, které střídají čtverce mramorované v šachovnicovém pořadí, a bohatě dekorovaným závěsem odhrnutým na levou stranu⁴⁶. Umělcův ateliér byl současně jeho pokojem. A to je pro další výklad nesmírně důležité. Zobrazená místnost jako jeho osobní pokoj nám dává jednak nahlédnout do reálií Vermeerova života, jednak může znamenat, že Alegorie Katolické Víry byla vytvořena se zvláštním osobním záměrem umělce.

Jan Vermeer pravděpodobně vytvořil prostor místnosti na obraze s pomocí zvláštního pozorovacího přístroje, který nazýváme „camera obscura“. Že ji používal, není písemně doloženo. Jediným potenciálním důkazem jsou malby samotné. Vzniklo mnoho studií, které dokazují, že je to vysoce pravděpodobné⁴⁷. Jeho „camera obscura“ měla pravděpodobně podobu dírkové komory s čočkami, skrze kterou se zmenšený pozorovaný prostor odrážel na ploše zrcadla. Z něho ho malíř obkreslil na průsvitný papír a dále projektoval vnější model na plátno. Úpravou čoček a malováním různých vrstev při různém zaostření vznikala fantastická díla⁴⁸. Vzhledem k dobovému vývoji optiky měl k dispozici příslušně vybroušená skla jako čočky. V době své vrcholné tvorby si mohl dovolit i dražší skla. Vermeer měl také známé, kteří se optikou zabývali. Mezi ně patřili i jezuité, kteří přikládali zvláštní náboženský význam tomuto optickému přístroji. Pomocí dat získaných projekcí z nově rekonstruované „camery obscury“ se také podařilo stanovit rozměry místnosti a získat informace o procesu a podmínkách tvorby obrazu, jak bylo

⁴⁵ Swillens 1950, s. 70

⁴⁶ Jan Vermeer, *Umění malířství*, olej, plátno, 120 × 100 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum, inv. č. 9128.

⁴⁷ Kat. Amsterdam 2023, s. 100–118

⁴⁸ Steadman 1999, s. 138

uvedeno výše. Vermeerův pokoj nebyl nijak zvláště velký prostor⁴⁹. Podlaha je vytvořena z černých čtverců, které střídají čtverce mramorované v šachovnicovém pořadí. Je to střídání černé a světlé, tmy a světla nebo dobra a zla⁵⁰. Důležitá je také symbolika tvaru čtverce, která odkazuje k nebeskému Jeruzalému a stvořené zemi⁵¹, což naznačuje transcendentní dimenzi zobrazené scény.

Místnost je vždycky součástí domu, který má v křesťanství, a nejen v něm, obrovský symbolický význam. Dům a místnost mají obvykle čtyři rohy, což odkazuje k posvátnému číslu čtyři: čtyři patriarchové, čtyři evangelisté, čtyři církevní otcové, čtyři kardinální ctnosti ad.⁵². Když se podíváme blíže na symbolický význam domu, všimneme si, že je v souladu s některými definicemi církve, protože církev je dům Boží, což znamená chrám, takže dům znamená přítomnost Boha⁵³. Slovo chrám pochází z výrazu „být chráněn“, chrám je tedy vymezený bezpečný prostor, místo setkání s Bohem. Církev je definována jako společenství křesťanů, kteří se scházejí v domě Božím, jež je zároveň místem jeho poznání, což je jediná cesta ke spáse⁵⁴. Chrám dále symbolizuje i tělo Kristovo, což odhaluje jeho eucharistický význam. Konečně chrám znamená dům, jímž proniká Boží světlo, a tak zpřítomňuje nebe⁵⁵. Zdá se, že prostor na Vermeerově obraze *Alegorie katolické víry* má význam posvátného prostoru – chrámu.

⁴⁹ Steadman 1999, s. 75

⁵⁰ Studený 1992, s. 37

⁵¹ Rulíšek 2006, nepag., heslo: Čtverec

⁵² Tamtéž, nepag., heslo: Kostel

⁵³ Becker 2002, s. 40

⁵⁴ Studený 1992, s. 51

⁵⁵ Rulíšek 2006, nepag., heslo: Kostel

4.2.2. Stůl jako oltář s liturgickými předměty

Katolický chrám musí mít samozřejmě oltář – vyvýšené místo, kde se vždy a znova odehrává oběť, v tomto případě jedinečná oběť Kristova.⁵⁶ Na Vermeerově obraze oltář představuje mohutný podstavec, umístěný na soklu, pokrytý látkou modré barvy, přes níž elegantně visí pás látky zeleno-okrové barvy. Význam tohoto podstavce jako oltáře podtrhuje otevřená kniha s kováním, zlacený dekorovaný kalich a kříž, zřejmě z tmavého dřeva, se zlatou figurou Ukřižovaného a pod ním ležící trnová koruna. Tyto liturgické předměty tedy označují oltář (obr. č. 4). V katolickém prostředí k němu patří i oltářní obraz. Uprostřed zadní stěny Vermeerovy malby je zavěšen velký vertikální obraz s ukřižovaným Kristem a s třemi dalšími postavami vedle kříže (obr. č. 5). Obraz je zasazen v černém rámu a zabírá téměř celý prostor zadní stěny od podlahy ke stropu. Tento obraz je oltářním obrazem. Jeho středová pozice odkazuje k harmonii⁵⁷. Námětem je Kristova oběť za lidské hříchy. Jeho význam musíme dát později do souvislosti s dívkou, která před ním sedí.

I na jiných Vermeerových obrazech, zachycujících interiér s postavami, nalezneme na zadní stěně zavěšené jiné výtvarné dílo⁵⁸. V našem případě se navíc jedná o známou kompozici, odpovídající dílu Jacopa Jordaense (1593–1678). Ve sbírkách Wallraf-Richartz-Muzea v Kolíně nad Rýnem je uloženo takové dílo⁵⁹ (obr. č. 6). Oproti záznamu na Vermeerově obraze se jedná o bohatší kompozici s více postavami. Vermeer je redukoval pouze na čtyři základní: vlevo P. Marii, vpravo sv. Jana a u patky kříže dvě

⁵⁶ Rulišek 2006, nepag., heslo: Kostel

⁵⁷ Tamtéž, nepag., heslo: Střed

⁵⁸ Jan Vermeer, *Astronom*, 1668, olej, plátno 51 x 45 cm, Paříž, Musée du Louvre, inv. č. R.F. 1983-28; Jan Vermeer, *Hodina hudby*, 1662–1665, olej, plátno 74,6 x 64,1 cm, Královská sbírka v St. James Palace, Londýn, inv. č. RCIN 405346; Jan Vermeer, *Sklenice vína*, 1660, olej, plátno 66,3 x 76,5 cm, Berlín, Berlínská obrazová galerie, inv. č. 912C; Jan Vermeer, *Žena s váhami*, 1662–1663, olej, plátno 42,5 x 38 cm, Washington, Národní galerie umění, inv. č. 1942.9.97

⁵⁹ Jacob Jordaens, *Ukřižování*, olej, plátno, 160 × 121,5 cm, 1617–1620, Kolín nad Rýnem, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Gemäldesammlung, inv. č. WRM 2575. Jiná verze tohoto obrazu je v soukromé sbírce, viz Frederik J. Duprac, Arthur K. Wheelock, Jr (eds.), *Johannes Vermeer*, kat. výst., Washington, National Gallery of Art, 1995, s. 192, obr. 2; Karl Schütz, *Vermeer. The Complete Works*, Köln 2017, s. 167

truchlící ženy. Maří Magdaléna, viděná z profilu zůstala asi skryta za ústřední postavou Vermeerova obrazu – dívky. Ale Vermeer vynechal motiv žebříku, opřeného zezadu o kříž, na němž je mužská postava. Je pravděpodobné, že jednu verzi, ne-li kopii Jordaensova *Ukřižování* vlastnil sám Vermeer. Samotné slovo obraz symbolizuje Ježíše jako obraz Boha, přítomnost Božského, Boží inkarnace, spojení se zobrazeným.

Oltář v obraze můžeme rovněž popsat jako obdélníkový stůl, vyvýšené místo pro oběti, duchovní centrum chrámu a světa. Stůl znamená centrum, kolem kterého se shromažďují lidé, je symbolem setkávání. Schody k oltáři znamenají ctnosti, zde je zobrazen pouze jeden, jako hlavní ctnost – víra. Oltář – stůl reprezentuje přítomnost Boha, je centrálním bodem chrámu. I když stůl – oltář na obraze není ve středu, přesto je to významová opora obrazu a také opěrný bod pro přítomnou dívku. Oltář obecně symbolizuje Ježíše a usmíření Boha s hříšným lidstvem. Oltář spojuje nebe se zemí a všemi věřícími, označuje místo setkání s Bohem, postava dívky je mezi dvěma sférami, z nichž jedna je nad ní, druhá doslova pod její nohou. O tom však později.

Oltář je pokryt modrou látkou. Připomeňme, že látka odkazuje na struktury Kristova kosmického činu a společně se symbolikou modré nám dává jasnou představu o Božské přítomnosti. Pás zeleno-okrové barvy, který je přes oltář přehozen, se používá jako součást liturgického oděvu služebníků církve a označuje stráž, sílu, připravenost, pravdu, moudrost, věrnost a samotnou víru⁶⁰. Pravděpodobně se jedná o manipul – hedvábný pás, jehož barva je určována etapami liturgického roku. Manipul nosil kněz na levém předloktí s křížem. Pás je v křesťanství chápán jako ochrana nebo zdrženlivost⁶¹.

Velkou část oltáře zabírá otevřená kniha s kováním. Bohužel nelze rozpoznat, co je v ní napsáno. Přesto můžeme hodnověrně uvažovat o tom, že se jedná o Bibli. Hynek Rulíšek ve svém slovníku stejným způsobem definuje Bibli i knihu obecně. Tato slova jsou vlastně navzájem zaměnitelná, protože v řečtině se Biblos překládá jako kniha. Respektive na obrázku vidíme právě Bibli totiž knihu, jejímž autorem je přímo Bůh a která jako Písmo svaté tvoří první a základní tradici církve. „Slovo církve pro církve v

⁶⁰ Lurker 1999, s.183–184

⁶¹ Tamtéž, s. 183–184

církvi“⁶², tento citát nám také dává určitou představu o prostoru zobrazeném na obrázku. Jaroslav Studený a Hynek Rulíšek definují symbolický význam knihy jako moudrost, přičemž první ji doplňuje slovy kodex, poznání a označení celého světa, a druhý navíc zmiňuje pravdu a spravedlnost. Ale stejně tak má kniha význam ctnosti, vesmíru jako předmětu poznání – kniha světa se všemi zákony. Kniha symbolizuje tajemství, respektive spolu s otevřením knihy se otevírá tajemství přítomnosti víry. Otevřená kniha pak symbolizuje oplodnění, uzavřená je naopak neposkvrněnost, i když v konkrétním kontextu chápeme početí spíše jako fakt Neposkvrněného početí Marie, vztahující se ke všem ostatním symbolům na popisovaném obraze⁶³.

Za knihou stojí zlacený dekorovaný kalich. V křesťanské tradici, založené v textech Bible, může mít různý význam. Kalich ve významu „pohár hněvu Božího“ odkazuje k Božím soudu a trestu (Zj 14,10; 16,19; 18,6), naopak „kalich mnohého spasení“ znamená lidské díkůvzdání za blízkost Boží a „kalich údělu“ je obraz Kristova utrpení a smrti, jak ho Ježíš použil ve své modlitbě v zahradě Getsemane (Mt 20,22; J 18,11). Kalich může být v zásadě obrazem církve a znamená přátelství, společenství, požehnaní, radost, Boží soud a Boží blízkost⁶⁴. Ve vyprávěních o poslední večeři Páně (Mt 26,26–29), právě tak i v textech o ustanovení této večeře kalich kolující mezi účastníky hostiny měl původně význam obecnství, ale Kristovým odkazem na připomínku jeho vylité krve se kalich stává eucharistickým symbolem (1Kor 11,23–28), ve kterém se podává víno při eucharistii během bohoslužeb⁶⁵. Kalich je tedy obecně symbolem eucharistie, jíž se účastní věřící člověk, závislý na Bohu⁶⁶. Na Vermeerově obraze je namalován zlatý kalich. Mělo se za to, že zlato má léčivé účinky a symbolizuje požehnaní, dar z nebe, Boží

⁶² Rulíšek 2006, nepag., heslo: Kniha

⁶³ Becker 2002, s. 117

⁶⁴ Rulíšek 2006, nepag., heslo: Kámen

⁶⁵ Rywiková 2010, s. 73–74

⁶⁶ Tamtéž, s. 73–74

milosrdenství⁶⁷. Kalich je prostředníkem nápojů pro život, dává život a naplňuje člověka Bohem.

Posledním a největším předmětem na oltáři je kříž, zřejmě z tmavého dřeva, se zlatou figurou Ukřižovaného, u jehož patky leží trnová koruna. Kříž s Ukřižovaným se považuje za hlavní symboly církve, označuje Kristovu oběť, křesťanskou víru, znamená také spásu, vykoupení, odevzdanost⁶⁸. Kříž označuje souhrn všech protikladů jako nebe a země, prostor a čas, je křížovatkou, na níž se sbíhají cesty živých a mrtvých, je místem umučení a smrti, které se přesto stalo předmětem zvláštní úcty⁶⁹. Kříž se svým vertikálním a horizontálním břevnem je chápán jako syntéza protikladů, harmonie a míra věcí. Symbolizuje čtyři světové strany, do nichž je kázáno evangelium a kam proniká křesťanská víra. Myšlenka spojení Ukřižování s Ctnostmi je založena ve spise „De laudibus Sanctae crucis“ ze dvanáctého století⁷⁰. Je ústředním bodem liturgie, před nímž se konají modlitby. Nakonec je kříž chápán i jako strom života a obrana před d'áblem⁷¹. Ukřižovaný Kristus na Vermeerově obraze má mírně skloněnou hlavu, což znamená, že je znázorněn jako mrtvý⁷². V celé kompozici pak je postaven proti hadovi, ležícím na podlaze. Jeho utrpení je ještě akcentováno trnovou korunou, položenou na oltáři pod křížem vedle otevřené bible.

Oltář je v celé kompozici Vermeerova obrazu umístěn z pohledu diváka na pravé straně. Ta je považována za lepší, upřímnější, šťastnější, zprava přichází štěstí, pravda, realita, dobro a spása. Je označována sluncem a znamená východ.⁷³ Tak z větší části všechno

⁶⁷ Studený 1992, s. 345

⁶⁸ Lurker 1999, s.122

⁶⁹ Rulíšek 2006, nepag., heslo: Kříž

⁷⁰ Rywiková 2010, s. 76–79

⁷¹ Rulíšek 2006, nepag., heslo: Kříž

⁷² Rywiková 2010, s. 76–79

⁷³ Lurker 1999, s. 304–306

transcendentní je vpravo. Zed' v zásadě znamená Boží ochranu⁷⁴, nachází se za oltářem, místem modliteb. Malá část zadní stěny na Vermeerově obraze, kterou vidíme mezi okrajem podstavce a obrazem, je zdobena hnědým ornamentem na zlatavém pozadí. I tato část místnosti patřila asi do vybavení Vermeerova obydlí. Zbytek zadní stěny je hladký a má tmavě šedivý odstín. Levá strana symbolizuje věčný oheň pro d'ábla, západ slunce, který je protikladem k východu. Je označována měsícem⁷⁵. Střed je symbolem Boha, středem světa⁷⁶.

⁷⁴ Rulíšek 2006, nepag., heslo: Zed'

⁷⁵ Lurker 1999, s. 304–306

⁷⁶ Studený 1992, s. 287

4.2.3. Zavěšená skleněná koule

Místnost má dřevěný trámový strop, na němž je v pravé části od středu na modrém provazu zavěšena skleněná průhledná koule (obr. č. 7). Na ní se odrážejí obě okna, které divák nevidí, ale předpokládá je na levé straně místnosti. Je to velmi zajímavý a atypický předmět interiéru. Ideální tvar koule symbolizuje vesmír, oblohu, věčnost, dobro, oltář a souhrny všech protikladů⁷⁷. V křesťanství je koule dokonalým geometrickým tvarem a Bůh je dokonalou formou bytí, střed mají všude a nikde⁷⁸. Samotný tvar koule má prakticky stejný význam jako globus nebo kruh⁷⁹. Sv. Bonaventura řekl, že Bůh je koule a jeho střed je všude a obvod nikde⁸⁰, proto je koule kombinací všech protikladů. Přítomnost koule na Vermeerově obraze nám tedy připomíná přítomnost nadpozemského. Koule na obraze se zdá být vyrobena z nejjemnějšího skla. Tento materiál znamená světlo, čistotu a průhlednost⁸¹, což jsou základní vlastnosti Neposkvrněné P. Marie. Samotný provaz, na němž je koule zavěšena, znamená spojení dvou světů, nebeského a pozemského, a taky je chápána jako nit života⁸².

Zajímavý je objev historika umění Eddy De Jongh, který v roce 1975 jako první odkázal na jezuitský emblém „Capit Qoud Non Capit“, jenž pomohl vysvětlit zavěšenou skleněnou kouli na Vermeerově obraze⁸³. Autor odkazuje na knihu jezuitů Willema/Guilielma Hesia „Emblemata sacre fide, spe, charitate“, vydané roku 1636 v Antverpách, kterou Vermeer pravděpodobně znal díky jezuitským sousedům. Emblém (Emblema XXVI) znázorňuje sedícího okřídleného chlapce, který v pravé ruce drží kouli, na níž se odráží kříž bez inkarnátu, postavený na kameni před chlapcem, a slunce, které je nad jeho

⁷⁷ Becker 2002, s. 127

⁷⁸ Studený 1992, s. 129

⁷⁹ Heinz-Mohr 1971, s. 109

⁸⁰ Studený 1992, s. 129

⁸¹ Tamtéž, s. 272

⁸² Becker 2002, s. 189

⁸³ De Jongh 1976, s. 69–75

hlavou (obr. č. 2). Lemma tohoto emblému je „Capit Qoud Non Capit“, což zobrazenou kouli charakterizuje jako objekt zachycující to, co nelze zachytit. Okřídlený chlapec znamená lidskou duši. Jak doplnil Gregor J.M. Weber⁸⁴ v raném Hesiově rukopisu „Emblemat“ z roku 1624 je však tento emblém koncipován jinak⁸⁵: „slunce proniká do místnosti dvěma velkými okny, v kouli se odráží místnost a vnější krajina, které jsou nabízeny nejasně. Okřídlené dítě sedí na holých prknech podlahy. Dívá se na krajinu a sféru“⁸⁶. Tato raná verze je bližší Vermeerově provedení. Malíř mohl znát Hesiův rukopis právě díky známostem s jezuitou, kteří sídlil vedle jeho domu. Gregor J.M. Weber se touto problematikou zabýval již v roce 2022. Tehdy konstatoval: "U Vermeera se neodráží kříž, ale světlo je zdůrazněno ve větší míře"⁸⁷. Připojuji ještě názor klasika De Jongha: „Hesiův princip „Capit quod non capit“ tak nakonec rozšiřuje rozměry zobrazené místnosti do nekonečna“⁸⁸.

⁸⁴ Kat. Amsterdam 2023, s. 254–260, zvl. s. 258

⁸⁵ Emblém „Capit quod non capit“ in: Guilielmus Hesius, *Emblemata sacra de fide, spe, charitate*, rukopis 1624, fol. 30r, pero, štětec modro-šedě, 220 × 144 mm, Antverpy, Hendrik Conscience Heritage Library, inv. č. 129141

⁸⁶ Kat. Amsterdam 2023, s. 254–260, zvl. s. 258

⁸⁷ Tamtéž, s. 258

⁸⁸ De Jongh 1976, s. 69–75

4.2.4. Starozákonní symboly: jablko, had, výjev na závěsu

Zde budeme mluvit především o starozákonních symbolech zobrazených v popředí ve spodní části obrazu a na závěsu zcela vlevo. Na podlaze před soklem leží žluté jablko (obr. č. 8). Nalevo od něj z pohledu diváka, blíže ke spodnímu rámu obrazu se nachází had, který je drcen mramorovým obdélníkovým kamenem (obr. č. 9). Vidíme jeho stále se svíjející tělo a jiskřivé oko, z jeho tlamy vytéká krev. Samozřejmě jablko je velmi rozpoznatelný starozákonní symbol – ovoce ze stromu poznání, které had nabídl v ráji prvním lidem a odsoudil je k hříchu. V křesťanském pojetí má jablko kontrastní význam. Z biblického textu není zcela jasné, jaké ovoce na stromě poznání v ráji rostlo. Že se nakonec ustálila verze, že jím bylo jablko, vyplývá z latinské verze textu, kde je ve vyprávění o prvotním hříchu použito slovo *mālum*, které znamená jednak „zlo, přestupek“, ale také „jablko“, v závislosti na tonickém přízvuku a kontextu⁸⁹. Jablko je tedy jen symbolickým označením prvního hříchu, smrti a smrtelnosti veškerého lidstva⁹⁰. Definuje se také jako počátek tragických událostí, zla a nesvobody⁹¹. Jablko v popředí pod dívčími nohami vypadá jako nakousnuté. Jedná se tedy o evidentní znamení neuposlechnutí Božího příkazu nejíst ze stromu poznání, který první lidé, Adam s Evou, porušili. S odkazem na zbývající dvě sféry zobrazené v posuzované kompozici lze fantazírovat na téma Nejsvětější Trojice, kde by průhlednou sféru reprezentoval Duch svatý, Bůh Otec zeměkouli a Syn jablko.

Dalším symbolem téže biblické scény je had – pokušitel, který testuje lidskou poslušnost, tedy víru⁹². Had ve starých kulturách znamenal opatrnost a moudrost⁹³. Byl však také

⁸⁹ Ferguson 1966, s. 32

⁹⁰ Studený 1992, s. 101

⁹¹ Tamtéž, s. 101

⁹² Rywiková 2010, s. 90

⁹³ Heinz-Mohr 1971, s. 62

považován za symbol nesmrtnosti⁹⁴, protože donekonečna aktualizuje svůj život svlékáním kůže. Může být i symbolem nekonečna, což naznačuje kruh, který vytváří hadí ocas. Had má tedy ambivalentní podstatu – reprezentuje život a smrt současně⁹⁵, dokonce se věřilo, že had má obě pohlaví. V křesťanství je had především spojován s prvotním hříchem podle starozákonního vyprávění, kdy lichotkou a podvodem přiměl první lidi v ráji, aby jedli zakázané ovoce, a tak se protivili Hospodinovu příkazu. Ale po Kristově utrpení na kříži, čímž byl člověk vykoupen ze všech hříchů, zůstává ďábel, kterého představuje had, poražen a Kristus nad ním triumfuje. Ďábel paradoxně vede člověka ke spáse, protože kdyby nebylo pokušení, nebylo by vykoupení.

Na Vermeerově obraze je had drcen mramorovým obdélníkovým kamenem. Kámen je příčinou smrti hada. Není to náhoda, protože jednou z ikonografických definic kamene je náhrobek⁹⁶, který nás ujišťuje o rychlé smrti hada. Ve Vermeerově obraze jsme již konstatovali několik položek, které označují spojení nebe a země. Kámen, padající z nebe podobně jako meteorit, také spojuje nebe a zemi⁹⁷. Díky tomuto výkladu lze vysvětlit náhlou podivnou existenci kamene v místnosti, což se na první pohled zdá být nelogické. Mnohem hlubší význam zde má však kámen jako základ církve⁹⁸. To lze snadno doložit citátem z Bible: „Ty jsi Petr – skála a na té skále zbuduji svoji církev“ (Mt 16,18–19). Další upřesňující výrok je v listu Efezským: „Jste stavbou, jejímž základem jsou apoštolové a proroci a úhelným kamenem sám Kristus Ježíš. V něm je celá stavba pevně spojena a roste v chrám, posvěcený v Pánu; v něm jste i vy společně budování v duchovní příbytek Boží“ (Ef 2,20–22), který můžeme rovněž vztáhnout na kámen ve Vermeerově obraze. Kristus je kámen úhelný „a víra v něj se odvíjí, pokud se pro někoho stane tento kámen spásou.“⁹⁹ Kámen úhelný – Kristus usmrcuje hada, čímž dává lidem naději na

⁹⁴ Lurker 1999, s. 64–65

⁹⁵ Tamtéž, s. 64–65

⁹⁶ Becker 2002, s. 113

⁹⁷ Tamtéž, s. 113

⁹⁸ Lurker 1999, s. 96–99

⁹⁹ Tamtéž, s. 96–99

záchranu a přináší nový život. Prostor Církve, ta stavba s úhelným kamenem nahoře, zbavuje od hříchů a neřestí tím, že ukazuje správný směr životní cesty¹⁰⁰. Kámen, příčina smrti hada, má rozsáhlou symboliku. Zajímavé je i to, že kámen se používal jako oltář¹⁰¹, místo pro přinášení obětí.

Musíme také věnovat pozornost krvi vytékající z hadí tlamy. Krev má stejně symbolický význam jako život a duše¹⁰², proto krev vytékající z hadí tlamy znamená, že hada už opouští život. Vylitá krev také symbolizuje oběť na oltáři¹⁰³. Sytě červená barva hadí krve je spojena s hříchem, který přináší smrt, ale i s obětí Ježíše, který krvácel na kříži a stal se vykupitelem hříšných lidí, propadlých smrti¹⁰⁴. I když na Vermeerově obraze vidíme krev hada, tak ji musíme vnímat i jako symbol Kristovy oběti. Vitalita a duše opouští zvíře, jako by bylo obětováno na oltáři ve jménu vykoupění. Dochází tak ke kultovnímu aktu, kdy se člověk vzdává všeho, života i duše, ve prospěch spojení s Bohem. Krev obvykle symbolizuje Ježíšovo trápení, ale na žádném z Ukřížování není zobrazena krev ve smyslu umírání postupnou ztrátou života a duše, jako u hada, kterému byla kamenem rozdrcena hlava. Kristova krev je eucharistický princip. Červená barva na Vermeerově obraze jasně vyniká v chladném interiéru, má hodnoty překonaného hříchu a otevírá cestu k novému životu¹⁰⁵.

¹⁰⁰ Lurker 1999, s. 96–99

¹⁰¹ Tamtéž, s. 96–99

¹⁰² Tamtéž, s. 115–117

¹⁰³ Becker 2002, s. 131

¹⁰⁴ Rulíšek 2006, nepag., heslo: Barvy

¹⁰⁵ Heinz-Mohr 1971, s. 253–254

4.2.5. Závěs jako chrámová opona

Levá část celé kompozice Vermeerova obrazu je tvořena barevně dekorovaným závěsem, na němž lze rozpoznat muže, oblečeného do modré kazajky, červených kalhot, modrých bot s červeno-bílou čepicí, jak vede zvíře (pravděpodobně koně nebo velblouda) v krajině. Podobný závěs, na němž však není vidět výjev muže vedoucího koně nebo velblouda, Vermeer znázornil na levé straně svého obrazu *Umění malířství* z let 1666–1668¹⁰⁶ (obr. č. 3). Je pravděpodobné, že takový závěs byl skutečně v jedné z místností Vermeerova obydlí. Historici umění nabízejí různé možnosti interpretace námětu na závěsu na *Alegorii Víry*.

Elfriede Regina Knauerová ve své práci¹⁰⁷ píše o scéně ze Starého zákona, jak služebník praotce Abraháma, jemuž bývá přisuzováno jméno Eliezer, vybral pro Izáka ženu Rebeku (Gn 24,1–67). Podle Geneze, první starozákonní knihy, byla Rebeka k Abrahámovi a jeho synovi Izákovi přivezená na velbloudu. Eliezer hledal takovou dívku, která by jako nevěsta pro Izáka vyhovovala Hospodinovým záměrům. Vybral ji kvůli její přívětivosti, jak se o tom přesvědčil, když ji u studny žádal, aby mu dala napít. Scéna na barevně dekorovaném závěsu ukazuje podle E.R. Knauerové služebníka Abraháмова, jak vede velblouda, na němž sedí Rebeka, a tak může být i dalším projevem víry jako cesty k pochopení světa. Když byla Rebeka těhotná, dostalo se jí proroctví o osudu jejích synů. Tyto události ze Starého zákona, korelují s Novým zákonem, konkrétně s událostmi ze života Panny Marie, která se stala nevěstou Boha a předobrazem Církve. Prostor ve Vermeerově obraze jsme označili jako chrámový prostor, místo, kde se realizuje církev. Rebeka je zde tedy předobraz P. Marie jako Církve.

¹⁰⁶ Jan Vermeer, *Umění malířství*, olej, plátno, 120 × 100 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum, inv. č. 9128

¹⁰⁷ Knauer 1998, s. 71–76

Podle Johna Michaela Montias¹⁰⁸ výjev na závěsu odkazuje na příběh o příchodu tří králů do Betléma, aby se poklonili právě narozenému Mesiáši, jak je popsán v Matoušové evangeliu (2, 1–12), což se v liturgickém roce oslavuje jako svátek Epifanie. Tento badatel odkázal také na tapiserii se stejným námětem, vytvořenou v Bruselu asi v roce 1550, která je dnes uložena v Madridu¹⁰⁹. K tomu připojuje informaci, že ve Vermeerově domě v místnosti „Groote Zaal“ visel obraz s námětem *Klanění králů*¹¹⁰. Také Gregor J.M. Weber se domnívá, že na závěsu je výjev *Příchodu tří králů do Betléma*¹¹¹.

Nyní by bylo relevantní vrátit se k našim předchozím interpretacím a připomenout, že Vermeerův obraz představuje jakousi podobu chrámu, posvátného místa s oltářem, oltářním obrazem, obětováním a bohoslužebnými předměty. Můžeme proto předpokládat i symbolický význam závěsu jako chrámové opony, což odhalují vybrané biblické texty. List Židům (9,1–9) vysvětluje, že chrámová opona oddělovala nejsvětější svatyni, kde přebývala Boží přítomnost a kam mohl vstoupit pouze jednou za rok velekněz (Ex 30,10; Žd 9,7), od zbytku chrámu, kam pravidelně k bohoslužbě vstupovali kněží. Znamenalo to, že lidé jsou odděleni od svého Boha pro nepravosti, které páchají (Iz 59,1–2). Pouze velekněz směl vstoupit za chrámovou oponu a pouze jednou ročně vstoupit do Boží přítomnosti za celý Izrael a obětovat pro vykoupení za jeho hříchy (Lv 16). V knize Exodus (26,31–37) se píše, že opona byla zhotovena z látky purpurově fialové, nachové a karmínové a z jemně tkaného plátna. Do ní byli umně vetkáni cherubové.

V evangeliích se popisuje Ježíšova smrt takto: „Ale Ježíš znovu vykřikl mocným hlasem a skonal. A hle, chrámová opona se roztrhla vpůli odshora až dolů, ...“ (Mt 27,50–51a). Roztržení chrámové opony v okamžiku Ježíšovy smrti znamená zrušení předělu v chrámu mezi částí, kde pouze přebýval Hospodin, a částí, kam k bohoslužbě mohli přicházet kněží. Je to znamení, že vstup do nejsvětější svatyně je nyní navždy otevřen všem, židům

¹⁰⁸ Montias 1989, s. 342

¹⁰⁹ Palacio Real de Madrid, akv. č. A224–6136, srov. Kat. Amsterdam 2023, s. 260, pozn. 41

¹¹⁰ Montias 1989, s. 388

¹¹¹ Kat. Amsterdam 2023, s. 254–260, zvl. s. 259

a pohanům. To naznačuje skutečnost, že do Kristovy smrti na kříži za chrámovou oponu do nejsvětější svatyně mohl vstoupit jen velekněz, ale nyní je Kristus naším veleknězem a spolu s ním se podílíme na jeho kněžství a věříme v jeho dokončenou práci. Skrze něj můžeme nyní vstoupit do prostoru nejsvětějšího ze všech. V listu Židům (10,19–20) se dále píše, že věřící nyní mohou vstoupit do svatyně "cestou novou a živou, kterou nám otevřel zrušením opony – tj. obětováním svého těla". Roztržení chrámové opony je především symbolem toho, že Kristova oběť je dostatečnou vykupitelskou obětí za lidské hříchy. Když Ježíš zemřel, opona se roztrhla a nový zákon vstoupil v platnost. V jistém smyslu je opona symbolickým obrazem samotného Krista, jediné cesty k Otci.

Roztažení závěsu – opony, podepřené židlí na levé straně kompozice Vermeerova obrazu, vypovídá o překonání Starého zákona a posouvá starozákonní děje stranou. Zároveň je ale staví do kontrastu s liturgickými předměty na oltáři vpravo. Opona rozděluje i sjednocuje prostor v obraze. Závěs – opona je odhrnut stranou, takže věřící může přistoupit k oltáři. Svou smrtí, která je vyjádřena obrazem vzadu, Ježíš Kristus odstranil bariéru mezi Bohem a člověkem a nyní k němu můžeme přijít s odvahou a důvěrou (Žd 4,14–16). Díky jeho smrti mají nyní věřící přístup k Bohu.

Symbolické je také to, že had, drcen kamenem, se nachází v jedné rovině s odhrnutou oponou. Opona v chrámu byla neustálou připomínkou, že lidstvo není hodno vstoupit do Boží přítomnosti kvůli hříchu. To, že velekněz opakoval každý rok oběť za hřích a denně ostatní kněží přinášeli řadu dalších obětí, velmi obrazně ukazuje, že hřích nebylo možné jen tak odčinit nebo vyžehlit, a to i prostřednictvím obětování zvířat. Had rozdrcený kamenem je také obětí. Ta je postavena do kontrastu s Kristovou obětí, která odčinila hřích a lidem otevřela cestu k Bohu. Oběť hadova je možná odkaz na obětování zvířat v pohanství a ve Starém Zákoně.

Chrámová opona má tedy několik důležitých funkcí: odstraňuje bariéru nejsvětějšího prostoru v chrámu, tudíž i bariéru mezi Starým a Novým zákonem. Přesto ale označuje hranice a symbolizuje klíčové události bodu zlomu a triumfu Nového zákona. Otevírá cestu k Bohu a zároveň je tou cestou pro věřící. Pochopíme-li závěs na Vermeerově obraze jako chrámovou roztrženou oponu, pak z interpretací výjevu na závěsu, uvedených na počátku této podkapitoly, jsou platné ty, které odkazují do Starého zákona, tedy se jedná o výjev cesty Rebeky s Abrahámovým služebníkem jako nevěsty.

4.2.6. Personifikace

Prostor místnosti Vermeerova obrazu jsem označila jako alegorii na posvátný prostor, zvláště kvůli přítomnosti symbolického oltáře. Nyní se pokusím potvrdit, že centrálně umístěná postava dívky v obraze je personifikací, určím její charakteristiky i úlohu v celé kompozici.

Postava dívky, přestože je mírně posunuta od středu doprava, se zdá být významovým centrem kompozice (obr. č. 10). Sedí, i když nevidíme na čem, s pravou nohou opřenu o rozměrnou dekorovanou kouli. Horní část jejího těla a její hlava se obrací k pravému hornímu rohu obrazu, tamtéž je upřen i její pohled. Oči má otevřené dokořán, na obličejí je nanesena jemná tvářenka, koutky rtů jsou mírně zvednuté, ústa pootevřená, takže můžeme dokonce vidět i její zuby. Pozice vsedě znamená moc, sílu a nadhled¹¹². Pohled nahoru naznačuje odkaz na vyšší síly. Její tvář je prozářená, a tak symbolizuje Božství, duši, krásu, pravdu¹¹³. Pozice její hlavy naznačuje obrácení k vyšším silám. Při pohledu nahoru se dívka odkazuje do blízkosti a moci Boha. Oči v zásadě symbolizují smyslové poznání, vševědoucnost, všudypřítomnost, ale i vnitřní poznání, tedy poznání Boha skrze víru. Ústa dívky jsou pootevřená a znamenají obecně tvůrčí sílu Boha, Božího Ducha. Ústy lze vdechnout život duši i tělu. Z úst vycházejí slova pravdy a lži. Ústy člověk vyznává svého Boha. Dokonce i v Egyptě mumie měly otevřená ústa, aby vyprávěly o svých božích pravdu¹¹⁴. Již ve starých jazycích ruka znamená moc, pravá ruka pak žehnaní a jednaní, tvrdohlavost a ohleduplnost, sílu a úspěch. Dívka na Vermeerově obraze ji má položenou na hrudi. Levice znamená milosrdenství, aktivitu, výraz, komunikaci. Dívka ji má loktem opřenu o oltář s liturgickými předměty, což naznačuje spojení s Božským světem – transcendentnem. Nohy v zásadě znamenají sílu, pokoru a spojení se zemí, ale pata je velmi citlivá část lidského těla, a přitom silná. Symbolizuje potření hada – zla, což jest vyjádřeno tím, že P. Marie šlápla na hada¹¹⁵. Nohy dívky na

¹¹² Studený 1992, s. 265

¹¹³ Rulíšek 2006, nepag., heslo: Ukřižování

¹¹⁴ Becker 2002, s. 312

¹¹⁵ Rulíšek 2006, nepag., heslo: Noha

Vermeerově obraze jsou téměř bosé, věřilo se že bosé nohy mají lidé s takovými vlastnostmi, jako je chudoba, pokora, skromnost, úcta¹¹⁶. Ale nohy mají ještě další význam – samotná noha znamená také lidskost, podmanění, spojení se zemí. Na Vermeerově obraze je to doslovně znázorněno: dívka se opírá jednou nohou o glóbus, čímž dává najevo moc a nadvládu nad světem, ale její druhá noha je na soklu, který je překryt kobercem s dekorativním vzorem, což znamená spojení se zemí.

Zvláštní pozornost je třeba věnovat oblečení a šperkům. Dívka má dlouhé bílé a modré šaty s objemnými rukávy, oválným výstřihem, doplněné zlatými detaily. Bílá sukně je pod modrým přehozem. Na šatech uprostřed dekoltu je malý čtvercový fialový kámen. Dívka má na krku perlový náhrdelník a další jednotlivé perly jsou zasazeny do vlasů, jež jsou úhledně sebrané vzadu. Dívka je obuta do jednoduchých žabkových sandálů modré barvy. Oblečení ukazuje na vnitřní svět člověka¹¹⁷. Bílá sukně je pod modrou a symbolizuje čistotu, ideál, hloubku duše a duchovní dokonalost, nevinnost¹¹⁸. Bílé šaty symbolizují stud, překonání pozemské tělesnosti, novou etapu života. Bílé roucho se oblékalo na křest a stejně často ho nosili katoličtí církevní představitelé. Bílá barva má takový význam jako nevinnost, světlo, čistota, dokonalost, slavnost, svatost božská¹¹⁹, v protikladu k černé – zlu. Horní část šatů dívky je modrá. Tato barva symbolizuje pravdu, věrnost a víru, stejně jako nebe, místo pobývání Boha podle křesťanů¹²⁰. Proto jsou tyto dvě barvy co nejvíce vlastní Bohu a Panně Marii. Modrá barva je přítomna v horní části šatů a symbolizuje oblohu, dálku, vodu, čistotu, průhlednost, netečnost, pravdu, věrnost, nereálnost, nadzemní, Marii¹²¹. Rukávy z modré látky má dívky zakončené zlatým

¹¹⁶ Becker 2002, s. 190

¹¹⁷ Studený 1992, s. 199

¹¹⁸ Rulíšek 2006, nepag., heslo: Barvy

¹¹⁹ Heinz-Mohr 1971, s. 253

¹²⁰ Rulíšek 2006, nepag., heslo: Barvy

¹²¹ Becker 2002, s. 176

pruhem, v němž se třpytí krystalky zlata. Zlato znamená nekonečno a nesmrtelnost, tedy také věčnost, dokonalost a stálost. Označuje nebeské čisté Boží světlo¹²².

Šperky obecně symbolizují lásku, pomíjivost, magii, sílu a ochranu¹²³. Ovšem mohou mít pozitivní význam, jako v případě Vermeerova obrazu. Dívka má perlový náhrdelník a perly ve vlasech. Drahé kameny fialové barvy zdobí horní zakončení jejího modrého oděvu. Volba správné barvy kamene znamená zvolit si Boha namísto člověka, tedy zvolit si pokání, umírněnost a pokoru jako nejlepší vlastnosti křesťanů¹²⁴. Fialová barva je umírněnost, rovnováha nebe a země, duše a těla, lásky a moudrosti, věrnost. Odkazuje rovněž k utrpení Krista, k vykoupení a spojení Boha a člověka, což je jednoznačně vlastní víře. Tvar čtverce drahého fialového kamene zde definuje víru jako ideál. Jeho čtyři rohy přímo odkazují na čtyři základní prvky nebo čtyři evangelisty, stejně jako čtyři rohy čtverce symbolizují čtyři bytosti – Boha, anděla, člověka a ďábla¹²⁵. Samotná forma čtverce vypovídá o myslí a dokonalosti Boha, stálosti, pravdě, spravedlnosti, moudrosti¹²⁶. Perly jsou světlem v temnotě. Perla je symbol lásky, trpělivosti a panenství ve jménu svatosti. Odkazuje i k neposkvrněnému početí, dítě je v matčině děloze uloženo jako perla v mušli. Ježíš v evangeliu podle Matouše vypráví podobenství o obchodníkovi, který prodal všechno, co měl, aby získal jednu drahocennou perlu¹²⁷. Získat takovou perlu znamená získat království nebeské (Mt 13,45–46). Náhrdelník dívky na Vermeerově obraze má kosmické konotace – Bůh v sobě vše spojil. Samotné šperky podle Jaroslava Studeného znamenají svátek a radost, perlový náhrdelník pak odkazuje k moudrosti. Perly náhrdelníku v křesťanství znamenají směr správné cesty k Bohu, k nebeskému království¹²⁸.

¹²² Lucker 1999, s. 319–320

¹²³ Becker 2002, s. 292

¹²⁴ Studený 1992, s. 77

¹²⁵ Rulíšek 2006, nepag., heslo: Čtverec

¹²⁶ Tamtéž, nepag., heslo: Čtverec

¹²⁷ Studený 1992, s. 227

¹²⁸ Lurker, s. 190

Dívka na Vermeerově obraze sedí s pravou nohou opřenou o rozměrnou dekorovanou kouli (obr. č. 11). Velmi podobnou kouli ve formě zemského globu Vermeer ztvárnil ještě na obraze *Geograf*¹²⁹ (obr. č. 12) a na obraze *Astronom*¹³⁰ (obr. č. 13). Jednalo se asi o glóbus, vyrobený v Amsterdamu v roce 1618 Joducusem Hondiem (obr. č. 14), který vlastnil sám Vermeer¹³¹. Globus symbolizuje celek stvoření, vesmír, celou zemi. Drží-li ho někdo v ruce nebo ho má pod nohou, pak ovládá celý svět i ve významu celý stvořený kosmos. Kristus zobrazený s globem je ztotožněn se stvořitelem světa a má nad světem moc. P. Marie stojící na zeměkouli je typem Immaculaty, Madonou neposkvrněného početí, která svou patou rozdrtila hlavu hadu, čímž potřela hřích¹³².

Výše jsem upozornila na práci Adriaana Jacoba Barnouwa z roku 1914, v níž konstatoval souvislost mezi dívkou z Vermeerova obrazu *Alegorie katolické víry* a několika zpodobeními Víry a Teologie v knize Cesara Ripy *Ikonomie*. Podle Ripy je Katolická víra¹³³ zobrazena jako stojící žena, oděná do bílého oděvu, s helmou na hlavě, držící v pravé ruce hořící svíci a srdce (obr. č. 15). V levé ruce má desky zákona spolu s otevřenou knihou. S dívkou na Vermeerově obraze se shoduje bílá barva šatů a otevřená kniha ležící na oltáři vlevo od dívky. V Ripově *Ikologii* nalezneme také zobrazení Obrácení na víru¹³⁴ (obr. č. 16). S Vermeerovým obrazem je shodný její pohled do nebe. Jinak je to „zralá nahá žena“, která odhodila na zem „oděv velké hodnoty, zlaté náhrdelníky, perly a další cennosti“. Ustříhla si také své bohaté vlasy. Je „zahalena jen bělostným, tenkým závojem; přes rameno má pás zelené barvy, na němž je napsáno: IN TE DOMINE SPERAVIT, což znamená V tebe jsem, Pane, doufala“. Pás zelené barvy je přehozen na Vermeerově obraze *Alegorie katolické víry* přes oltář. V Ripově *Ikologii*

¹²⁹ Jan Vermeer, *Geograf*, olej, plátno 51,6 x 45,4 cm, 1669, Frankfurt nad Mohanem, Städel Museum, inv. č. 1149

¹³⁰ Jan Vermeer, *Astronom*, olej, plátno 51 x 45 cm, Paříž, Musée du Louvre, inv. č. R.F. 1983-28

¹³¹ Welu 1975, s. 544

¹³² Studený 1992, s. 172

¹³³ Ripa 2019, s. 107

¹³⁴ Tamtéž, s. 545

chci odkázat ještě na obraz *Náboženství*¹³⁵ (obr. č. 17). Jedná se o stojící ženu, jejíž tvář přikrývá tenký závoj, v pravé ruce drží knihu a kříž, v levé „ohnivý plamen“. Za ní stojí slon. Ripa v příloženém textu píše o Hydře u dívčích nohou jako o pokušiteli. Nijak však nevysvětlil jemný závoj na hlavě ženy. Můžeme však předpokládat, že náboženství a víra nejsou dostupné pro každého. Zatímco Vermeer má ve svém obraze *Alegorie katolické víry* těžký závoj odhrnutý vlevo, který nám otevírá téměř celý prostor místnosti a dává divákům přístup k správné cestě. Závoj je také zmíněn Ripou v popisu *Obrácení na víru*¹³⁶. Když žena odhodila drahý oděv, byla přikryta jen bělostným tenkým závojem.

Vsedě Ripa zobrazil pouze *Teologii*¹³⁷ (obr. č. 18), a to jako „ženu dvou různých tváří, hledící jednou, mladší k nebi, druhou, starší, k zemi; sedí na glóbu neboli na tmavě modré kouli poseté hvězdami, pravou ruku drží na hrudi ...“. Zde je tedy nejvíce podobností s obrazem *Alegorie katolické víry* Jana Vermeera. Pravá ruka na prsou symbolizuje, že ctnost Víra spočívá v jejím srdci. *Katolická víra*¹³⁸ je u Ripy zobrazena, jak drží v pravé ruce hořící svíci a srdce. *Personifikace Obrácení na víru*¹³⁹ je zobrazena s rukama zkříženými na hrudi. Pro spojení dvou světů, a sice Cesara Ripy a Jana Vermeera, je v Ripově *Ikonologii* obraz *Teologie*¹⁴⁰ velmi výmluvný. Popisována dívka tam má dvě tváře, z nichž jedna se dívá na oblohu a druhá na zemi, jedna z jejích rukou je položena na srdci a druhá ukazuje dolů k zemi, pod jejími šaty je globus a kolo, které symbolizuje teologickou vědu, „neboť stejně jako se kolo při pohybu dotýká země pouze nepatrnou částí svého obvodu, musí i pravý teolog používat smysl své vědy jen potud, aby mu pomohla kráčet kupředu, ne aby se do ní propadl“. Shodné je tedy gesto pravé ruky a glóbus pod dívčinými nohama. Cesare Ripa ho představil jako kosmos, tedy veškerenstvo, s použitím modré barvy a hvězd, zatímco Jan Vermeer pod dívčinu nohu

¹³⁵ Ripa 2019, s. 359

¹³⁶ Tamtéž, s. 545

¹³⁷ Tamtéž, s. 470

¹³⁸ Tamtéž, s. 107

¹³⁹ Tamtéž, s. 545

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 470

položil konkrétní glóbus, který byl součástí vybavení jeho domu. Lze tedy uzavřít, jak již v roce 1914 napsal Adriaan Jacob Barnouw, že Jan Vermeer použil dostatek umělecké licence k interpretaci Ripova textu.

4.3 Ikonologická interpretace

Po dokončení ikonografické interpretace obrazu *Alegorie katolické víry* od Jana Vermeera je třeba sjednotit některé významy, které jsme získali, a pokusit se formulovat „vnitřní významy“, ¹⁴¹ které byly do obrazu vloženy, nebo alespoň ideje, které jsou v něm dostupné, aby je pochopil moderní divák.

Interpretované předměty a sedící dívka v jsou kompozici zkoumaného obrazu zasazeny do zvláštní místnosti, představující jakousi podobu chrámu s oltářem, na němž dochází k oběti. Na oltáři jsou liturgické předměty, které pokud nejsou zapojeny do procesu eucharistie, tak určitě naznačují nějakou jinou bohoslužebnou činnost. Stáváme se svědky svátosti a úhledně odsunutá tapisérie potvrzuje sakrální a intimní prožitek uvnitř scény. V době vzniku obrazu nedaleko Vermeerova bydliště byl v Delftu tajný katolický kostel, skrytý za fasádu měšťanských domů, a tak můžeme prostor obrazu identifikovat jako jeden z těchto tajných kostelů. Liturgické předměty zde splývají s předměty, které vlastnil Jan Vermeer, anebo se v kompozici vyskytují vedle domácích předmětů. Nemůžeme tvrdit, že jedna z místností umělcova domu byla takovým tajným kostelem, ale je velmi pravděpodobné, že Vermeer podobné kostely navštěvoval a dokázal tuto zkušenost využít v kompozici svého obrazu.

Sama dívka v kompozici uprostřed jako personifikace víry zobrazuje to, o co všichni věřící usilují, o kontakt s Bohem, s transcendentnem. Nachází se mezi dvěma světy, světem zde a světem tam, což je logické, protože víra spojuje pozemské a nebeské, všechny nejlepší vlastnosti jsou jí vlastní. Vidíme postavu jemnou, ale komplexní a všemocnou.

¹⁴¹ Panofsky 1981, s. 35, 37, 42–43

Už bylo několikrát řečeno, že Vermeer s velkou pravděpodobností obraz vytvořil podle popisu vybraných symbolů v Ripově *Ikonologii*, i když ho doslovně nesledoval. Kniha neleží na kameni, ale na stole, trnová koruna nevisí za dívkou, ale je zobrazena v obraze *Ukřižování* na Kristově hlavě a leží pod krucifixem na oltáři. Přesto Jan Vermeer vybral z několika vyobrazení z Ripovy knihy takové symboly, které byly pro katolickou menšinu v Delftu obecně akceptovatelné, protože odkazovaly k oběti Božího Syna, tedy takovému pochopení významu eucharistie v rámci křesťanské bohoslužby, která odpovídá katolickému akcentu na pravidelnost opakování Kristovy oběti. Vedle toho dal sám malíř o sobě vědět, že pro něj katolická víra není jen formální záležitost, kterou musel přijmout se sňatkem s Catharinou Bolnes.

Jan Vermeer pravděpodobně také znal, a to díky jezuitským sousedům, knihu jezuity Willema/ Guilielma Hesia „*Emblemata sacre fide, spe, charitate*“, vydanou roku 1636 v Antverpách. Jak jsem napsala výše, použil z ní jezuitský emblém „*Capit Qoud Non Capit*“, jenž pomohl vysvětlit zavěšenou skleněnou kouli na Vermeerově obraze. Emblém (Emblema XXVI) znázorňuje sedícího okřídleného chlapce, který v pravé ruce drží kouli, na níž se odráží kříž bez inkarnátu, postavený na kameni před chlapcem, a slunce, které je nad jeho hlavou. Lemma tohoto emblému je „*Capit Qoud Non Capit*“, což zobrazenou kouli charakterizuje jako objekt zachycující to, co nelze zachytit. Arthur K. Wheelock Jr., autor katalogového hesla *Alegorie víry* v katalogu Vermeerovy výstavy ve Washingtonu v roce 1995, výstižně popsal toto heslo: „Doprovodný text srovnává schopnost koule odrážet rozlehlost vesmíru se schopností mysli věřit Bohu“¹⁴². Okřídlený chlapec znamená lidskou duši. Tak jako nelze pojmout celý vesmír, tak rovněž nelze vystihnout podstatu lidské víry v Boha. Naznačil nám Vermeer zavěšenou skleněnou koulí, k níž lze dohledat text příslušného emblému, že v ní chtěl zachytit nezachytitelnou dimenzi víry v Boha?

Úžasný obraz nestandardně velkých rozměrů, který byl vytvořen v posledních letech Vermeerova života, by měl být zobrazením jeho vnitřního světa, jakkoli to zní banálně. Katolická víra byla jeho hlubokým přesvědčením a vytvořením tohoto obrazu udělal velmi přesvědčivý manifest pro její upevnění po celém světě a dodnes.

¹⁴² Kat. Washington/ The Hague 1995/96, s. 192

5. Závěr

Cílem této bakalářské práce byl pokus ikonograficky a ikonologicky interpretovat obraz Jana Vermeera *Alegorie katolické víry*, který zaujímá zvláštní místo v umělcově tvorbě a životě. Prostor v obraze je interiér jedné místnosti v malířově domě, v němž jednak žil se svojí rodinou, jednak také tvořil. To jistě vypovídá o osobním intimním vztahu ke zkoumanému obrazu a odkazuje k jeho významu. Umělci často v pozdním období své života spekulují o smrti, což reflektují ve své tvorbě. Otázku o konci života si kladl jistě i Jan Vermeer, a tak jeho *Alegorie katolické víry* na ni okamžitě dává odpověď. Jednou z hlavních funkcí víry je zbavit se strachu ze smrti, protože víra dává naději na nesmrtelnost duše věřících, na její věčný život, což se odráží ve zkoumaném obraze. Víra je jediná pravdivá cesta k poznání Boha a následnému setkání s ním, cestou, kterou si člověk vybírá z vlastní vůle. Ve svém ikonografickém rozboru jsem se pokusila ukázat, že prostor na Vermeerově obraze *Alegorie katolické víry* představuje chrám určený k bohoslužbě a má význam posvátného prostoru.

Toto konstatování jsem doložila existencí oltáře v tomto prostoru. Představuje ho mohutný podstavec, umístěný na soklu, pokrytý látkou modré barvy, přes níž elegantně visí pás látky zeleno-okrové barvy. Význam tohoto podstavce jako oltáře podtrhují liturgické předměty jako otevřená kniha, kalich, krucifix a pod ním ležící trnová koruna. Uprostřed zadní stěny Vermeerovy malby rozpoznáme obraz s ukřižovaným Kristem a dalšími postavami pod křížem. Tento obraz je oltářním obrazem.

Jako zajímavý a atypický předmět popisovaného interiéru je v pravé části od středu na modrém provazu zavěšena skleněná průhledná koule. Odráží se v ní světlo z oken, která jsou skryta za závěsem. Význam zavěšené koule lze, jak bylo již dříve poukázáno, vysvětlit z emblému „Capit Qoud Non Capit“, což zobrazenou kouli charakterizuje jako objekt zachycující to, co nelze zachytit. Provaz, na němž je skleněná koule zavěšená, znamená spojení dvou světů, nebeského a pozemského, a taky je chápána jako nit života. Vlastně je to víra, která spojuje pozemské a nebeské světy. Na tento přechod poukazuje jednak skleněná zavěšená koule, jednak glóbus pod nohou dívky, která je personifikace víry.

V obraze jsou také některé odkazy na Starý zákon: jablko, had a výjev na závěsu. Jablko je symbolickým označením prvního hříchu, smrti a smrtelnosti veškerého lidstva. V křesťanství je i had spojován s prvotním hříchem podle starozákonního vyprávění, kdy lichotkou a podvodem přiměl první lidi v ráji, aby jedli zakázané ovoce, a tak se protivili Hospodinovu příkazu. Při interpretaci výjevu na barevné závěsu jsem se přiklonila k významu, který odkazuje do Starého zákona, tedy se jedná o výjev cesty Rebeky s Abrahámovým služebníkem jako nevěsty. Samotný závěs pak interpretuji jako roztaženou chrámovou oponu. Chrámová opona podle výkladu biblického textu o ukřižování odstraňuje bariéru nejsvětějšího prostoru v chrámu, tudíž i bariéru mezi Starým a Novým zákonem, a nakonec mezi člověkem a Bohem.

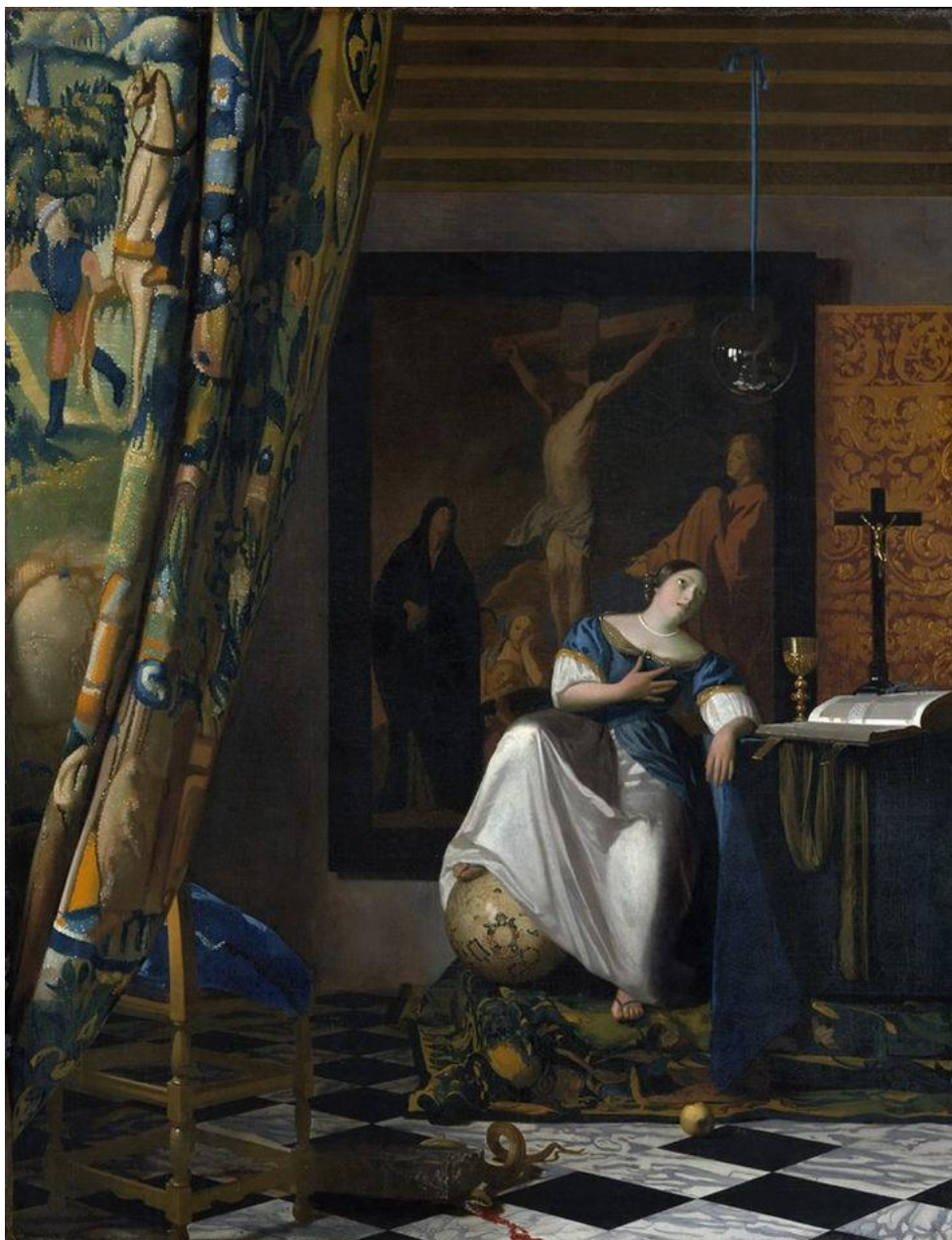
Symbyly ze Starého a Nového zákona jsou v kompozici zkoumaného obrazu v těsném sousedství, ba dokonce vzájemně přicházejí do kontaktu. Ukřižování samozřejmě hraje důležitou roli jako ústřední bod v křesťanství. Zvláštní význam jeho zobrazení v podobě krucifixu přikládali katolíci, stejně jako jiným zobrazováním Krista, dalších božských osob, ale i svatých. Roli speciálně jezuitského katolického světonázoru lze ve Vermeerově obraze vysledovat i v technice postupu budování prostoru. S velkou pravděpodobností totiž použil „cameru obscuru“, kterou jezuité vnímali jako přístroj, kterým lze sledovat božský odraz světa, nebo oko, přes které Bůh sleduje svět.

Centrem celého výjevu je sedící dívka. Tu lze pochopit v souvislostech celé kompozice jako personifikaci víry. Zde malíř Vermeer pravděpodobně čerpal z několika vyobrazení ve spisu Cesara Ripy „Ikonologie“. Dívku malíř obdařil všemi nejlepšími vlastnostmi, včetně skromnosti a krásy. Přisoudil jí, podobně jako se přisuzuje víře, sílu, pevnost, moc a spravedlnost. Katolickou víru v obraze nejen výtvarně popisuje, ale uznává ji jako jedinou, všemocnou a platnou po celém světě. Obraz totiž obsahuje symboly, jako např. glóbus, které poukazují na šíření katolické víry po celém světě. To bylo pro Vermeera zvláště důležité a relevantní, protože ve své době zažíval v Nizozemsku útlaku katolíků, a tak by se dalo říci, že obraz poukazuje na práva menšiny a hájí je.

V jednom obraze jako by se nacházela celá Bible, hodně mnohoznačných symbolů působí nesmazatelným dojmem a vypráví celý příběh křesťanství od oběti po eucharistii, od prvotního hříchu až po vykoupění hříchů Kristem. Při sestavování kompozice Vermeer předurčil pro diváka vnímání prostoru obrazu jako svatého prostoru otevřeného lidem,

tím že zde namaloval roztažený závěs, pochopený jako chrámová opona, která lidem otevírá nové cesty k poznání Boha prostřednictvím víry. Umělec nám ukazuje něco skrytého a vyzývá nás, abychom přijali dobro, pravdu, lásku.

6. Přílohy



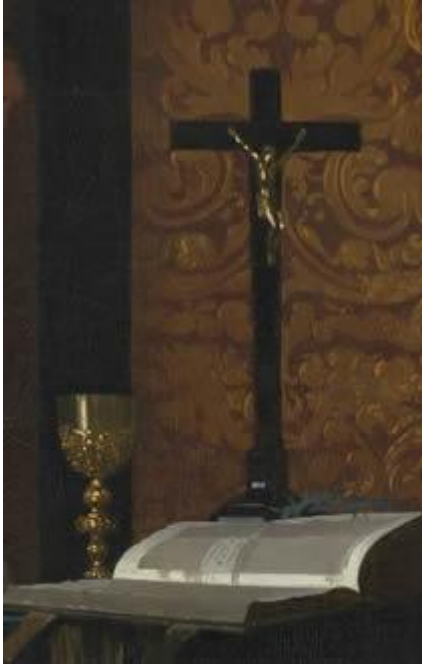
1. **Johannes Vermeer**: Alegorie katolické víry, 1670—1672, New York, The Metropolitan Museum of Art.



2. **J.C. Jegher**, podle **Erasma Quillinuse**. Emblém „Capit quod non capit“ in: **Guilielmus Hesius**: *Emblemata sacra de fide, spe, charitate*, rukopis 1636, fol. 30r, Antverpy, Hendrik Conscience Heritage Library.



3. **Johannes Vermeer**: *Umění malířství*, 1666–1668, Vídeň, Kunsthistorisches Museum.



4. **Johannes Vermeer**: Alegorie katolické víry (detail – krucifix, kalich, otevřená kniha, trnová koruna), 1670—1672, New York, The Metropolitan Museum of Art.



5. **Johannes Vermeer**: Alegorie katolické víry (detail – obraz), 1670—1672, New York, The Metropolitan Museum of Art.



6. **Jacob Jordaens:** Ukřižování, 1617–1620, Kolín nad Rýnem, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Gemäldesammlung.



7. **Johannes Vermeer:** Alegorie katolické víry (detail – zavěšená skleněná koule), 1670—1672, New York, The Metropolitan Museum of Art.



8. **Johannes Vermeer**: Alegorie katolické víry (detail – jablko), 1670—1672, New York, The Metropolitan Museum of Art.



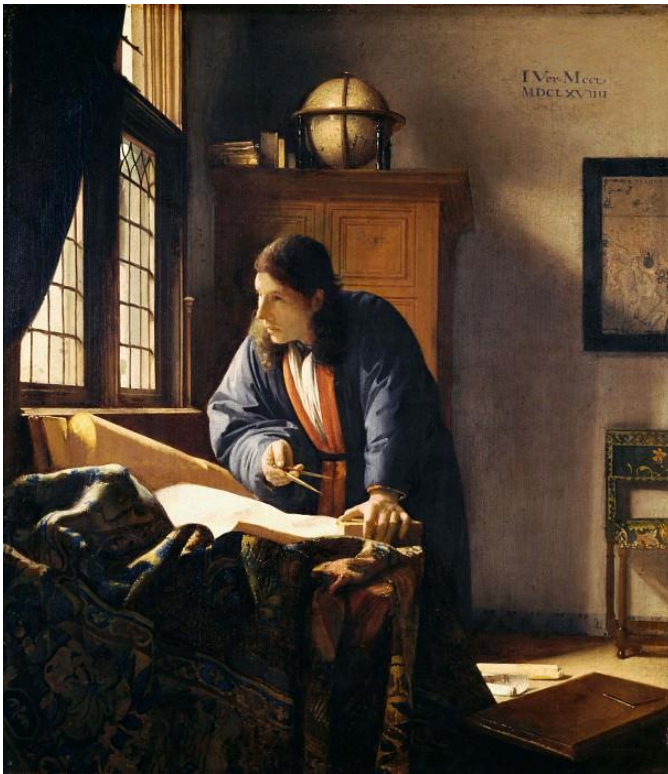
9. **Johannes Vermeer**: Alegorie katolické víry (detail – had drcen kamenem), 1670—1672, New York, The Metropolitan Museum of Art.



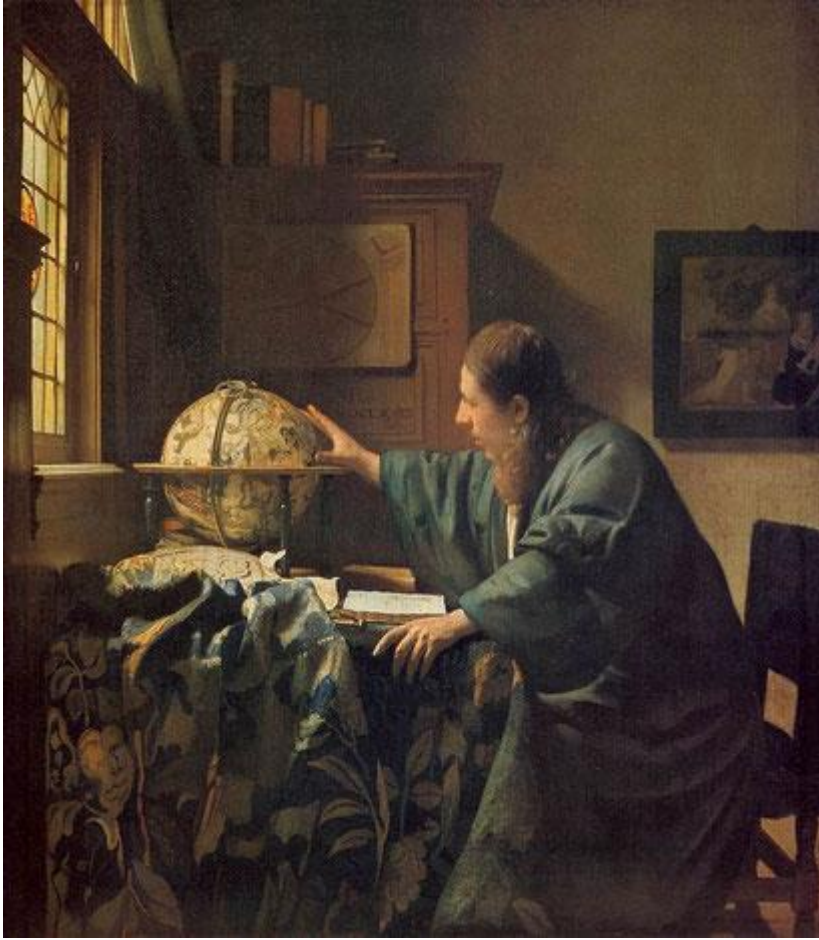
10. **Johannes Vermeer**: Alegorie katolické víry (detail – personifikace víry), 1670—1672, New York, The Metropolitan Museum of Art.



11. **Johannes Vermeer:** Alegorie katolické víry (detail – glóbus), 1670—1672, New York, The Metropolitan Museum of Art.



12. **Johannes Vermeer:** Geograf, 1669, Frankfurt nad Mohanem, Städel Museum.



13. **Johannes Vermeer:** Astronom, 1668, Paříž, Musée du Louvre.



14. **Jodocus Hondius:** Terrestrial Globe, 1618.

Katolická víra



Žena oblečená v bílém, s přilbou na hlavě, držící v pravé ruce hořící svíci a srdce a v levé desky zákona spolu s otevřenou knihou.

Víra jako jedna z teologických ctností má na hlavě přilbu, aby ukázala, že k tomu, abychom měli pravou víru, je nutné ochránit rozum před zásahy nepřátelských zbraní, jimiž jsou přírodní učení filosofů a sofistované názory kacířů a špatných křesťanů, a pevně držet mysl v učení evangelia a Božích přikázání, neboť svatý Řehoř v homilii dvacáté šesté praví, že *Fides non habet meritum, ubi humana ratio praebet experimentum* [Víra nemá uplatnění tam, kde podává důkazy lidský rozum].

Obrácení na víru



545

16. „Obrácení na víru“ in: Cesare Ripa, Ikonologie, Praha 2019, s. 545

Náboženství



Žena, již tenký závoj přikrývá tvář, drží v pravé ruce knihu a kříž a v levé ohnivý plamen. Za ní stojí slon, tvor nade všechna zvířata nábožný, sám symbol náboženství. Plinius líčí, že uctívá Slunce a hvězdy a když nastane novoluní, sám od sebe se jde umýt v říční vodě. Když onemocní, volá o pomoc nebesa, vrhaje k nebi trávy, aby se přimluvily za jeho uzdravení.



Teologie



Žena o dvou různých tvářích, hledící jednou, mladší, k nebi, druhou, starší, k zemi; sedí na glóbu neboli na tmavě modré kouli poseté

470

18. „Teologie“ in: Cesare Ripa, Ikonologie, Praha 2019, s. 470

7. Seznam vyobrazení

1. **Johannes Vermeer**: Alegorie katolické víry, 1670—1672, olej, plátno 112,5 x 88,9 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. č. 32.10018. Foto: archiv autora
2. **J.C. Jegher**, podle **Erasma Quillinuse**. Emblém „Capit quod non capit“ in: Guilielmus Hesius: Emblemata sacra de fide, spe, charitate, rukopis 1636, fol. 30r, Antverpy, Hendrik Conscience Heritage Library. Foto: archiv autora
3. **Johannes Vermeer**: Umění malířství, 1666–1668, Vídeň, Kunsthistorisches Museum. Foto: archiv autora
4. **Johannes Vermeer**: Alegorie katolické víry (detail – krucifix, kalich, otevřená kniha, trnová koruna), 1670—1672, New York, The Metropolitan Museum of Art. Foto: archiv autora
5. **Johannes Vermeer**: Alegorie katolické víry (detail – obraz), 1670—1672, New York, The Metropolitan Museum of Art. Foto: archiv autora
6. **Jacob Jordaens**: Ukřižování, 1617–1620, Kolín nad Rýnem, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Gemäldesammlung. Foto: archiv autora
7. **Johannes Vermeer**: Alegorie katolické víry (detail – zavěšená skleněná koule), 1670—1672, New York, The Metropolitan Museum of Art. Foto: archiv autora
8. **Johannes Vermeer**: Alegorie katolické víry (detail – jablko), 1670—1672, New York, The Metropolitan Museum of Art. Foto: archiv autora
9. **Johannes Vermeer**: Alegorie katolické víry (detail – had drčen kamenem), 1670—1672, New York, The Metropolitan Museum of Art. Foto: archiv autora
10. **Johannes Vermeer**: Alegorie katolické víry (detail – personifikace víry), 1670—1672, New York, The Metropolitan Museum of Art. Foto: archiv autora
11. **Johannes Vermeer**: Alegorie katolické víry (detail – glóbus), 1670—1672, New York, The Metropolitan Museum of Art. Foto: archiv autora
12. **Johannes Vermeer**: Geograf, 1669, Frankfurt nad Mohanem, Städel Museum. Foto: archiv autora
13. **Johannes Vermeer**: Astronom, 1668, Paříž, Musée du Louvre. Foto: archiv autora
14. **Jodocus Hondius**: Terrestrial Globe, 1618. Foto: archiv autora
15. „**Katolická víra**“ in: Cesare Ripa, Ikonologie, Praha 2019, s. 107. Foto: autor
16. „**Obrácení na víru**“ in: Cesare Ripa, Ikonologie, Praha 2019, s. 545. Foto: autor
17. „**Náboženství**“ in: Cesare Ripa, Ikonologie, Praha 2019, s. 359. Foto: autor
18. „**Teologie**“ in: Cesare Ripa, Ikonologie, Praha 2019, s. 470. Foto: autor

8. Seznam literatury

BARNOUW 1914

Adriaan Jacob Barnouw, Vermeers zoogenaamd "Novum Testamentum", *Oud Holland*, 32, 1914, No. 1, s. 50–54.

BECKER 2002

Udo Becker, *Slovník symbolů*, Praha 2002.

BEGHEYN 2008

Paul Begheyn, Johannes Vermeer en de jezuïten te Delft, *Oud Holland*, 121, 2008, No. 1, s. 40–55.

BIANCONI, HUYGHE 1981

Piero Bianconi, René Huyghe, *Vermeer*, Praha 1981.

BINSTOCK 2017

Benjamin Binstock, Interiors and interiority in Vermeer: empiricism, subjectivity, modernism, Palgrave 2017.

FERGUSON 1966

George Ferguson, *Signs and symbols in christian art*, New York 1966.

GEORGIEVSKA-SHINE 2016

Aneta Georgievska-Shine, Vermeer, the Art of Meditation, and the Allegory of Faith, in: W.S. Melion, B. Ramakers (eds.), *Personification. Embodying Meaning and Emotion* (Intersections, 41), Leiden/Boston 2016, s. 461–488.

HEINZ-MOHR 1971

Gerard Heinz-Mohr, *Lexikon symbolů, Obrazy a znaky křesťanského umění*, Praha 1971.

DE JONGH 1976

Eddy De Jongh, Pearls of Virtue and Pearls of Vice, *Simiolus*, 8, 1975/76, s. 69–97.

KAT. AMSTERDAM 2023

Vermeer, eds. Pieter Roelofs, Gregor J.M. Weber, Amsterdam 2023.

KAT. WASHINGTON/ THE HAGUE 1995/96

Johannes Vermeer: Jan Vermeer van Delft, eds. Arthur K. Wheelock, Jr., Frederik J. Duprac, Washington, Den Haag 1995/96.

KNAUER 1998

Elfriede R. Knauer, Vermeers "Allegorie des Glaubens" und "Genesis 24, 1–67", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61, 1998, s. 66–76.

LURKER 1999

Manfred Lurker, *Slovník biblických obrazů a symbolů*, Praha 1999.

MONTIAS 1989

John Michael Montias, *Vermeer and His Milieu: A Web of Social History*, Princeton 1989.

NOVÁČKOVÁ 2016

Marie Nováčková, *Camera obscura jako jedinečný nástroj záznamu skutečnosti. Možnosti jejího využití v současné výtvarné edukaci*, Bakalářská práce, Univerzita Karlova, Praha 2016, cit. dle:

https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/74191/BPTX_2015_1_11410_0414972_0_174538.pdf?sequence=1&isAllowed=y (poslední návštěva 31. 3. 2024).

PANOFSKY 1981

Erwin Panofsky, Ikonografie a ikonologie: Úvod do studia renesančního umění, in: Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981, s. 33–54.

RIPA 2019

Cesare Ripa, *Ikonologie*, Praha 2019.

ROYT, ŠEDINOVÁ 1998

Jan Royt, Hana Šedinová, *Slovník symbolu, kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998.

RULÍŠEK 2006

Hynek Rulíšek, *Postavy, atributy, symboly: slovník křesťanské ikonografie*, České Budějovice 2006.

RYWIKOVÁ 2010

Daniela Rywiková, *Úvod do Křesťanské ikonografie*, Ostrava 2010.

SATO 2010

Noriko Sato, Camera Obscura's Role in Johannes Vermeer's Painting Space, Tokyo University of Technology 2010, EMPIRICAL STUDIES OF THE ARTS, Vol. 28 (1) 93-110, cit. dle: [file:///C:/Users/d14/Downloads/sato-2010-camera-obscura-s-role-in-johannes-vermeer-s-painting-space%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/d14/Downloads/sato-2010-camera-obscura-s-role-in-johannes-vermeer-s-painting-space%20(1).pdf) (poslední návštěva 31. 3. 2024).

STEADMAN 2001

Philip Steadman, *Commentary on "Vermeer and the Camera Obscura: Some Practical Considerations"* Leonardo (Oxford), 2001, Vol. 32 (2), s.137–140, cit. dle: <https://www.jstor.org.ezproxy.is.cuni.cz/stable/1576699?sid=primo&seq=4> (poslední návštěva 31. 3. 2024).

STUDENÝ 1992

Jaroslav Studený, *Křesťanské symboly*, Olomouc 1992.

SWILLENS 1950

Pieter T. A. Swillens, *Johannes Vermeer: painter of Delft: 1632-1675*, Brussels/ Utrecht 1950.

WEBER 2022

Gregor J.M. Weber, *Johannes Vermeer. Faith, Light and Reflection*, Amsterdam 2022.

WELU 1975

James A. Welu, Vermeer: His Cartographic Sources, *The Art Bulletin*, 57, No. 4, 1975, s. 529–547.

9. Seznam použitých zkratek

Akviziční číslo – akv. č.

Citace – cit.

Číslo – č.

Editor – ed.

Editoři – eds.

Folio – fol.

Inventární číslo – inv. č.

Katalog – kat.

Nepaginováno – nepag.

Obrázek – obr.

Poznámka – pozn.

Recto/ Lícová strana – r

srovnej – srov.

Strana, strany – s.

To je – tj.

Vydavatel – ed.

Vydavatelé – eds.

Výstava – výst.

Zvláště strana – zvl. s.

Biblické knihy:

1 Kor: 1. list Korintským

Ef: List Efezským

Gn: Genesis, První Mojžíšova

Iz: Izajáš

Lv: Leviticus, Třetí Mojžíšova

Mt: Evangelium podle Matouše

Zj: Zjevení Janovo

Žd: List Židům