

Univerzita Karlova  
Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění  
Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Bakalářská práce  
Darya Bondareva

**Uroboros jako symbol věčné paměti: emblematika erbu Levinia  
Serafini v memorii pro Agostina Pettorali v Bologni.**

Ouroboros as a symbol of eternal memory: the emblematics of the  
coat of arms of Levinio Serafini in a memoria for Agostino Pettorali in  
Bologna

Praha 2024

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D.

### **Poděkování**

Autorka této práce děkuje prof. PhDr. Ing. Janu Roytovi, Ph.D., za vstřícnost a ochotu při převzetí vedení této bakalářské práce. Dále by chtěla poděkovat zaměstnancům Warburgova Institutu v Londýně za jejich výpomoc při orientaci v knihovním fondu, zaměstnancům Biblioteca dell'Archiginnasio v Bologni za poskytnutí rad a archivních materiálů ke zkoumané problematice a prof. PhDr. Lubomíru Konečnému za věcné poznámky při konzultaci a za možnost studia literatury, jež je součástí emblematické knihovny Ústavu dějin umění AV ČR.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30. 4. 2024

Darya Bondareva

## **Abstrakt**

Bakalářská práce se zabývá interpretací erbu Levinia Serafini, jenž je součástí memorie věnované Agostinu Pettoriali ve vnitřním dvoře Archiginnasia v Bologni, a to jakožto emblému spojujícího symbol hada zakousnutého do svého vlastního ocasu (uroboros) s nápisem „Prior“, z nichž se Serafiniho erb skládá. Interpretace je vystavěna s ohledem na dobovou emblematicku, jejíž původ můžeme klást do Bologni 16. století, a tudíž můžeme sledovat přímé navázání na Serafiniho erb, což je podloženo jednak archivním výzkumem, jednak obecnějším ikonografickým výkladem symbolu urobora v kontextu jeho užití v 16. století. V něm uroboros znázorňoval zejména čas, věčnost a svět, přičemž jedno z nejstarších vyobrazení urobora ve Chrysopeia Cleopatra je doprovázeno původně řeckým nápisem „vše je jeden“, což může být v emblematicce 16. století spojeno s nápisem „Prior“ Levinia Serafini.

## **Abstract**

The bachelor thesis deals with the interpretation of the coat of arms of Levinio Serafini, which is part of a memoria dedicated to Agostino Pettorali in the inner court of the Archiginnasio in Bologna, as an emblem combining the symbol of a snake biting its own tail (ouroboros) with the inscription “Prior”, of which Serafini's coat of arms is composed. The interpretation is constructed in connection with then contemporary emblematics, whose origins can be traced back to the 16th century Bologna, and thus a direct link to Serafini's coat of arms can be traced. This point of view is supported both by archival research and by an iconographical interpretation of the ouroboros symbol in the context of its use in the 16th century. In that, the ouroboros symbol represented time, eternity, and the concept of the world. One of the earliest depictions of the ouroboros in the *Chrysopeia* Cleopatra is accompanied by the originally Greek inscription 'all is one', which may be within the 16th century emblematics associated with Levinio Serafini's inscription “Prior”.

## **Klíčová slova**

Uroboros, emblematika, erb, Hieroglyphica, Levinio Serafini, Archiginnasio, Bologna.


## **Key words**

Ouroboros, emblematics, coat of arms, Hieroglyphica, Levinio Serafini, Archiginnasio, Bologna.

## Obsah

Úvod.....	8
1. Uroboros jako emblém, či symbol věčnosti?.....	12
1.1 Uroboros v emblematice <i>avant la lettre</i> .....	12
1.2 Věčnost a Universum v <i>Hieroglyphice</i> Horapollona.....	14
2. Renesance – znovuzrození Egypta .....	18
2.1 Hieroglyf a renesanční umělec .....	19
2.2 <i>Hieroglyphica Bononiensis</i> : Fasaniniho překlad z roku 1517 .....	21
3. <i>Ex literarum studijs immortalitatem acquiri</i> . Uroboros v Alciatiho <i>Emblematum liber</i> .....	24
4. Uroboros jako symbol věčné paměti: emblematika erbu Levinia Serafini v memorii pro Agostina Pettoralí v Bologni.....	27
4.1 Umístění a celkový popis <i>memorie</i> .....	28
4.2 Interpretace erbu Levinia Serafini jako <i>renesančního hieroglyfu a impresa</i> .....	30
4.3 Emblematika erbu Levinia Serafini .....	32
Závěr .....	34
Seznam použité literatury .....	37
Seznam vyobrazení .....	41
Obrazová příloha.....	43

## Úvod

Had, jenž je zakousnut do sebe sama, jehož počátek je zároveň i konec, a jenž se v kruhu neustále vrací, se nazývá *uroboros*. Původ názvu tohoto symbolu, jak jej známe dnes, lze stopovat do řečtiny,<sup>1</sup> v řecko-anglickém slovníku<sup>2</sup> jej lze nalézt pod heslem „οὐρηβόρος“ (*ourhboros*), což se překládá jako „požírající svůj ocas.“ Již z tohoto překladu je patrné, že ač je pojem *uroboros* natrvalo spojen s jeho obrazovou formou v podobě hada či draka,<sup>3</sup> tak v samotném názvu žádný z těchto plazů nefiguruje. Přesto byla jistá úcta k tomuto do sebe zakousnutému hadovi známa již od starověkého Egypta, například lze jmenovat vítěznou stélu faraona Piye (Pianchi) ze 7. století př. n. l., na níž je *uroboros* jako had v podobě hieroglyfů znázorněn. Tato stéla byla důležitým nástrojem legitimacy a upevnění moci egyptského faraona,<sup>4</sup> a symbol *uroboros* na ní zastupuje faraonovo postavení jako mocného vládce disponujícího mocným vojskem obléhajícím své nepřátele.<sup>5</sup> Přepisem a překladem konkrétních hieroglyfů z této stély do francouzštiny se na konci 19. století zabýval francouzský egyptolog Emmanuel de Rougé (1811–1872) ve svém díle *Chrestomathie égyptienne*.<sup>6</sup> Autor zde neuvedl přesný pojem *uroboros*, ale jeho smysl v jaké podobě se vyskytuje i v řečtině,  tedy v přepisu *sd-m-rA* [set-em-ro], a v překladu „ocas v tlamě.“<sup>7</sup> Z doby starověkého Egypta existují také výtvarná zpracování tohoto symbolu požírajícího se hada; lze například jmenovat druhý zlatý sarkofág faraona Tutankhamona ze 14. století př. n.

---

<sup>1</sup> S. Mahdihassan, *The Significance of Ouroboros in Alchemy and in Primitive Symbolism*, *Iqbal*, 1963, s. 18–47.

<sup>2</sup> Henry George Liddell – Robert Scott, rev. Henry Stuart Jones – Roderick McKenzie, heslo *οὐρηβόρος*, in: *A Greek-English Lexicon (1811-1898)*, Oxford 1968, s. 1273.

<sup>3</sup> J. E. Cirlot, heslo *Serpent (Snake)*, in: idem, *A Dictionary of Symbols*, London 2001, s. 246.

<sup>4</sup> William Kelly Simpson, *The Victory Stela of Piye (Cairo JdE 48862+47086–47089)*, in: *The Literature of Ancient Egypt, An Anthology of Stories, Instructions, Stelae, Autobiographies, and Poetry*, ed. William Kelly Simpson, Yale University 2003, s. 367–385.

<sup>5</sup> Ve významu, že vojsko obkroužilo město jako had-*uroboros*. Konkrétní pasáž v překladu z angličtiny zní následovně: „*Hle, nyní obléhá Herakleopolis / Svinul se jako had Uroboros / a nepustí ven ty, kdo se chtějí dostat ven, ani ty, kdo chtějí dovnitř*“. Viz Jan Assman, *The Mind of Egypt, History and Meaning in the Time of the Pharaohs*, New York 2002, s. 169. Není-li uvedeno jinak, překlady z anglického, německého, italského či francouzského jazyka jsou dílem autorky této práce.

<sup>6</sup> M. Le Vicomte de Rougé, *Chrestomathie égyptienne, ou Choix de textes égyptiens transcrits, traduits et accompagnés d'un commentaire perpétuel et précédés d'un abrégé grammatical, Quatrième fascicule, La Stèle du roi éthiopien, Piankhi-Meriamen*, Paris 1876, s. 6.

<sup>7</sup> *Ibidem*. Ve francouzském originále: „*queue dans la bouche*“. Autor dále přepis doplnil poznámkou: „*Toto slovní spojení odkazuje na vyobrazení hada s ocasem v tlamě, který dal formu některým náramkům: souvisí s představou kruhu, kulatého tvaru*“; „*Cette phrase se rapporte à la représentation du serpent qui a la queue dans la bouche, ce qui a donné la forme de certains bracelets: cela se rapporte à l'idée de cercle, de rond*“.



1. [1], kde je „mumiformní“ postava (faraona) obkroužena hadem-uroborem hned dvakrát, ve spodní a horní části.<sup>8</sup> Ostatně, důkazem egyptské *ophiolatrei*<sup>9</sup> je především uraeus (také ureus), – had, nejčastěji zdvižená kobra – který byl umístěn centrálně na diadém egyptských faraonů.<sup>10</sup> Nebyla to pouze dekorace, uraeus<sup>11</sup> nesl ochrannou funkci a jeho symbolika byla spojována s královskou mocí – prohlašovala vlastníka diádemu za právoplatného vládce.<sup>12</sup> Další starověká kultura, která znala symbol urobora, byla například persická. V té nalzáme okřídleného boha Azona, [2] zakončeného v pase prstencem v podobě urobora a s dalším zakousnutým hadem v levé ruce,<sup>13</sup> symbolizujícím všudypřítomné božstvo jako všudy pronikající Slunce, což je i význam jeho jména.<sup>14</sup> Specifickou formu do sebe zakousnutého hada lze nalézt rovněž v kultuře starověké Číny,<sup>15</sup> v níž existovalo obdobné zasvěcení Slunci. Uroboros, jakožto dokonalý obrazec kruhu bez konce či počátku a jakožto *emblém sluneční cesty*,<sup>16</sup> náležitě ztvárňuje tuto dynamiku neustále se opakujícího pohybu a specifikum jisté *tvůrčí energie*<sup>17</sup> soustředěné ve Slunci. Ostatně, německý egyptolog Jan Assmann (1938–2024) recentně poukázal ve svém slavném článku *Ouroboros, The Ancient Egyptian Myth of the Journey of the Sun* (2019) na spojení tajemství cyklického času reprezentované symbolem urobora s každoročními záplavami Nilu a koloběhem sluneční cesty, jak to vnímali starověcí Egyptané.<sup>18</sup>

---

<sup>8</sup> Dana Michael Reemes, *The Egyptian Ouroboros: An Iconological and Theological Study* (disertační práce), Department of Near Eastern Languages and Cultures, University of California, Los Angeles 2015, s. 324. Tato důkladná disertační práce předkládá široké spektrum vizuální podoby symbolu urobora, jak jej lze nalézt ve starověkém Egyptě, přičemž jeho výskyt je autorem práce rozříděn na jednotlivá období.

<sup>9</sup> Pojem *ophiolatreia* lze do češtiny přeložit jako úcta či uctívání hada.

<sup>10</sup> Viz Cirlot (pozn. 3), s. 287.

<sup>11</sup> Na tomto místě by se dala navrhnout další etymologie názvu zkoumaného symbolu. Dalo by se předpokládat, že slovo *uroboros* by mohlo souviset s egyptským *ureus* či Horapollonovým *Ouraion* (ozdoba na diádemu). Nakolik zde hraje roli řecký či egyptský původ tohoto slova vyžaduje hlubší bádání a samozřejmě znalost obou starověkých jazyků, což v kompetenci autorky práce prozatím není.

<sup>12</sup> M. Oldfield Howey, *The Encircled Serpent, A Study of Serpent Symbolism in All Countries and Ages*, New York 1955, s. 5.

<sup>13</sup> John Bathurst Deane, *The Worship of the Serpent, Traced Throughout the World*, London 1833, s. 51.

<sup>14</sup> Viz Oldfield Howey (pozn. 12), s. 4.

<sup>15</sup> Marinus Anthony van der Sluijs – Anthony L. Peratt, *The Ouroboros as an Auroral Phenomenon*, *Journal of Folklore Research* 46, 2009, s. 3–41, zde s. 4.

<sup>16</sup> Viz Deane (pozn. 13), s. 71.

<sup>17</sup> Viz Mahdihassan (pozn. 1), s. 22.

<sup>18</sup> Jan Assmann, *Ouroboros, The Ancient Egyptian Myth of the Journey of the Sun*, *Aegyptiaca, Journal of the History of Reception of Ancient Egypt* 4, 2019, s. 19–32.

Předmětem zájmu této bakalářské práce je ovšem renesanční podoba symbolu urobora a jeho asimilace v emblematické literatuře 16. století, byť i zde hrála velkou roli kultura starověkého Egypta. V kultuře západního světa již v dobách Solona, Platona i Julia Caesara byla fascinace egyptským učením podpořena importem obelisků do Říma, hlavní dominanty světa.<sup>19</sup> Řeční myslitelé se soustavně snažili porozumět moudrosti, zvykům a tradicím tohoto mystického světa delty Nilu, záhadou však zůstávaly symboly, pro něž hledali vysvětlení i učenci období renesance – hieroglyfy.<sup>20</sup> Výklad egyptských hieroglyfů byl renesančním myslitelům zprostředkován především skrze text pocházející patrně z 5. století: *Hieroglyphica* řeckého autora Horapollona, v níž symbol urobora vystupuje v kontextu pojmů *Universum* a *Věčnost*. Tento pozdně starověký text byl objeven v první polovině 15. století, avšak až století po jeho objevu vznikaly první překlady do latiny, přičemž mezi nimi nacházíme i překlad bolognského učenice Filippa Fasaniniho. S postupně se rozšiřující výukou hieroglyfiky na univerzitách se v 16. století následně pojí i nově zakládáný žánr emblematiky, přičemž Bologna, respektive Bolognská univerzita, pro její formulaci stejně pro zájem o egyptské hieroglyfy hrála klíčovou roli. V tomto plodném univerzitním prostředí zároveň má na konci 16. století svůj původ memorie věnovaná Agostinu Pettorali, jejíž součástí je erb Levinia Serafini složený ze symbolu urobora, luny a nápisu „Prior“.

Metoda zkoumání této memorie je proto v předkládané bakalářské práci založena na primárním předpokladu spojení dobového zájmu 16. století o kulturu a jazykový systém hieroglyfů starověkého Egypta, který se specifickým způsobem propsal do základů tehdejší nauky o emblémech. Ve spojení hieroglyfů a emblematiky na pozadí jejich specifické renesanční interpretace je následně předpokládán původ formálního i obsahového zpracování zkoumané memorie Agostina Pettorali se znázorněním urobora v erbu převora bolognské univerzity Levinia Serafini. Aby bylo možné tuto spojitost doložit, je v této práci filologicko-archivně zkoumána dobová literatura 16. století zabývající se výkladem hieroglyfů, především je zde kladen důraz na Fasaniniho překlad Horapollony *Hieroglyphicy* z roku 1517 a na její propojení se studiem Andrea Alciatiho na Bolognské univerzitě ve stejné době. Druhým aspektem metody výzkumu předkládané práce

---

<sup>19</sup> Anthony Grafton, Foreword, in: *The Hieroglyphics of Horapollo*, přel. George Boas, Princeton 1993, s. 12.

<sup>20</sup> Ibidem.

je výzkum kulturně-historického prostředí Bologni 16. století, které vytvořilo specifické předpoklady pro vytvoření všeobecného užití emblému i mimo specializované příručky. Třetí premisou výzkumu této bakalářské práce je pak ikonografická interpretace samotného symbolu urobora s ohledem na proměny jeho výtvarné formy: tyto poznatky jsou rozvedeny v souvislosti s konkrétním emblémem (XLI) z Alciatiho *Emblematum liber*, přičemž těžištěm tohoto emblému je ikona zobrazující symbol urobora.

Hlavním východiskem práce je tudíž výzkum symbolu požírajícího se hada v hieroglyficko-emblematických souvislostech italské (resp. bolognské) kultury 16. století, ze kterých je následně odvozen ikonografický rozbor a interpretace memorie v bolognském Archiginnasiu. Vedle práce s primárními prameny bylo ze sekundární literatury pro tuto práci klíčové bádání německého historika umění Karla Giehlowa (1863–1913) doplněné další dostupnou německou, italskou a anglickou literaturou k dané problematice. Z českých autorů lze za nejpodnětnější označit studie Lubomíra Konečného (1946).

# 1. Uroboros jako emblém, či symbol věčnosti?

## 1.1 Uroboros v emblematické *avant la lettre*

Jedno z nejstarších vyobrazení urobora [3] lze nalézt v antické řecké alchymistické literatuře pocházející patrně ze 3. století n. l.; soustava tvořená iluminací v podobě symbolu požírajícího se hada doprovobená řeckým textem by zdánlivě mohla připomínat emblematické schéma 16. století *avant la lettre*.<sup>21</sup> Alchymický text *Chrysopeia Kleopatra* (Κλεοπάτρας Χρυσοποιία), pojednávající o transmutaci obecných kovů do zlata, je jeden list (fol. 188v) zařazený do většího celku – benátského manuskriptu sv. Marka (*Codex Marcianus 299*), který lze datovat do 11. století.<sup>22</sup> Nicméně autorkou tohoto foliantu je Kleopatra alchymistka patřící do okruhu nejstarších alchymistických autorů, kteří působili patrně v 1. pol. 3. století,<sup>23</sup> tudíž lze předpokládat, že ke stejnému období se vztahuje i datace foliantu *Chrysopeia Kleopatra*. Francouzský chemik Marcellin Berthelot (1827–1907) ve svém díle *Introduction a l'étude de la chimie, des anciens et du moyen age* uvedl podrobný popis *Chrysopei* s překladem řeckých nápisů do francouzštiny, které lze číst ve dvou prstencích nad obrazcem ovinutého hada. Vnější prstenec zní: „Jeden je vše<sup>24</sup> a skrze něj vše a v něm vše, a pokud vše neobsahuje vše, vše je nic.“<sup>25</sup> Ve vnitřním prstenci pak: „Had je jeden, ten, který má jed, podle dvou emblémů.“<sup>26</sup> Pod těmito prstenci je vyobrazení urobora, v jehož středu je obsažen řecký nápis „ἕν τὸ πᾶν“ (v přepisu) „hen to pan“,<sup>27</sup> (v překladu) „jeden je vše,“ který se ve zmíněných prstencích opakuje.<sup>28</sup> Celá tato soustava, mající nádech alchymického mysticismu, by se dala interpretovat také jako emblém, byť ve své zárodeční podobě. Neboť foliantu by se dalo rozumět jako kombinaci obrazu a textu, „klasické

---

<sup>21</sup> O vzniku emblematické 16. století pojednává druhá kapitola této bakalářské práce: Renaissance – znovuzrození Egypta.

<sup>22</sup> Marcellin Berthelot, *Introduction a l'étude de la chimie, des anciens et du moyen age*, Paris 1889, s. 131.

<sup>23</sup> F. Sherwood Taylor, A survey of Greek Alchemy, *The Journal of Hellenic Studies* 50, 1930, s. 109–139, zde 113.

<sup>24</sup> Tedy „ἕν τὸ πᾶν“ – v přepisu z řečtiny: „hen to pan“.

<sup>25</sup> Viz Berthelot (pozn. 22), s. 131: „Un est le tout et par lui le tout et vers lui le tout ; et si le tout ne contient pas le tout, le tout n'est rien.“

<sup>26</sup> Ibidem: „Le serpent est un, celui qui a le venin, après les deux emblèmes.“

<sup>27</sup> Ibidem, s. 134.

<sup>28</sup> Při reprodukování tohoto vyobrazení požírajícího se hada v různých lexikonech symbolů se tyto doprovodné nápisy obvykle vypouští, ačkoliv jsou podstatné pro interpretaci zmíněného foliantu jako emblému. Lze jmenovat například Hans Biedermann, *Lexikon symbolů* (1989), Praha 2008. – J. E. Cirlot, *Dizionario dei simboli* (1997), Milano 2021.

umělecké hádance“,<sup>29</sup> mající tři části: 1. pictura (ikona, imago, symbolon) zobrazující např. rostlinu, zvíře, činnost atd., 2. motto (lemma) nápis nad ikonou nebo v jejím obrazovém poli, nežádka citující antické autory či přísloví a nakonec 3. epigram (subsriptio) tedy text vysvětlující význam ikony, mnohdy také vyvozující obecnou moudrost.<sup>30</sup>

V díle *Chrysopeia Kleopatra* jsou přítomny všechny tři výše popsané elementy:

1. lemma (motto) zde představuje řecký nápis „ἕν τὸ πᾶν“ („jeden je vše“) nacházející se v centru požírajícího se hada,

2. ikona je reprezentována obrazcem urobora – od tlamy do poloviny těla červeného a od druhé poloviny těla k ocasu bílého – s naznačenou strukturou šupin,<sup>31</sup>

3. epigram (text), který lze číst ve dvou prstencích nad ikonou (uroborem), předkládající vysvětlení *enigmatu* a zprostředkující ponaučení.

Jak přesně rozumět takovému emblému není zcela evidentní, může v tom být nejedna skrytá významová rovina. Tzv. epigram by ovšem bylo možné vyložit z hlediska dobové hermetické doktríny alexandrijského novoplatonismu; učení o jednotě matérie, že *vše je jeden*,<sup>32</sup> souzní s nápisem ve vnějším prstenci: „*jeden je vše a skrze něj vše, a pokud vše neobsahuje vše, vše je nic.*“ Objasnění nápisu ve vnitřním prstenci představil australský spisovatel a historik umění Jack Lindsay (1900–1990) ve svém díle *The Origins of Alchemy in Graeco-Roman Egypt* (1970), tedy „*had je jeden, ten, který má jed, podle dvou kompozicí,*“<sup>33</sup> dle Lindsayho znamená, že účinná síla pochází z jednoty dosažené ve spojení dvou protikladů. Předkládána interpretace foliantu *Chrysopeia Kleopatra* jako emblému je snahou znovu uchopit tento dějinný odkaz a přinést nový vhled. Přítomnost nápisu ve spojení se symbolem *urobora* a textovým doprovodem tedy může mít dlouhou

---

<sup>29</sup> heslo Emblematic, in: *Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie II, Cin-Gree*, ed. Harald Olbrich – Gerhard Strauss a kol., Leipzig 1989, s. 317.

<sup>30</sup> Arthur Henkel – Albrecht Schöne, *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1978, s. 12.

<sup>31</sup> V takovém barevném schématu lze spatřit vyobrazení urobora v původní podobě, přičemž je téměř vždy reprodukován jako černobílý. Viz Mahdihassan (pozn. 1), s. 19.

<sup>32</sup> Britská historička Frances Yates (1889–1981), zabývající se ve svém díle spojením Giordana Bruna s hermetickou tradicí, používá v originále formulaci „All is One“, přičemž toto určení považuje za základní princip hermetismu. Viz Frances Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Chicago 1964, s. 248.

<sup>33</sup> Zde autor používá jinou formulaci řeckého nápisu, kdy slovo emblém zaměňuje na kompozici, s dodatkem *synthemata*, který v poznámce komentuje jako celek složený z částí. Viz Jack Lindsay, *The Origins of Alchemy in Graeco-Roman Egypt*, New York 1970, s. 253.

tradici, jejíž kořen by mohl být shledán právě v Kleopatřině *Chrysopei*. Z toho plyne, že vztah mezi vyobrazením symbolu požírajícího se hada a doprovodným nápisem může být koherentní. Takovým prizmatem se pak emblematika 16. století, i výtvarné projevy z ní vycházející,<sup>34</sup> může jevit jako jakýsi přirozený proces, umocněný dalším mnohem obsáhlejší textem, který renesančním učencům byl znám větší měrou. Horapollonova *Hieroglyphika* vysvětluje egyptský hieroglyf jako symbol se skrytým morálním a náboženským významem,<sup>35</sup> přičemž svou strukturou textu v sobě rovněž spojuje klíčové elementy, které utváří podobu emblému.

## 1.2 Věčnost a Universum v *Hieroglyphice* Horapollona

Jak zmíněno, vedle *Chrysopeia Kleopatra* existuje další řecký text období pozdního starověku, ve kterém symbol požírajícího se hada významně figuruje, a to ve spojení s idejí Věčnosti [4], ale také především s idejí Universa [5] neboli Veškerenstva. Již od prvních staletí našeho letopočtu lze zaznamenat zájem o dešifrování egyptských hieroglyfů a skrze ně snahu objevit prapůvodní moudrost a jakési mysterium bytí.<sup>36</sup> *Hieroglyphica* od řeckého autora Horapollona je prodchnuta identickou snahou dešifrovat „*tajné písmo z helénistického období, v němž se každý tento enigmatický hieroglyf používal pro určitý pojem nebo předmět: čistě obrazové písmo, které v žádném případě nemohlo vést k porozumění skutečnému egyptskému hieroglyfickému písmu.*“<sup>37</sup> Tento text, pocházející patrně ze 4. či 5. století n. l.,<sup>38</sup> byl objeven v roce 1419 italským cestovatelem, archeologem a florentským knězem Cristoforem Buondelmontim (1385–1430) ve františkánském klášteře na kykladském ostrově Andros a spolu s dalšími rukopisy byl přivezen do Florencie.<sup>39</sup> Autor tohoto objeveného spisu, známý také pod

---

<sup>34</sup> Tím je myšlen erb Levinia Serafini v memorii pro Agostina Pettorali ve vnitřním dvoře Archiginnasia v Bologni, jehož výklad je předmětem zájmu této bakalářské práce.

<sup>35</sup> Viz Yates (pozn. 32), s. 163.

<sup>36</sup> Viz Grafton (pozn. 19), s. 12.

<sup>37</sup> Viz Henkel – Schöne (pozn. 30), s. 10: „*war eine aus hellenistischer Zeit stammende Geheimschrift, in der jede dieser ägyptischen Hieroglyphen für einen bestimmten Begriff oder Sachverhalt eingesetzt war: eine reine Bilderschrift, die keineswegs zum Verständnis der eigentlichen ägyptischen Hieroglyphenschriften führen konnte.*“

<sup>38</sup> Datace tohoto textu se u různých badatelů liší; např. Rudolf Wittkower a Rudolf Chadraba zmiňují 4. st. n. l., kdežto Anthony Grafton, Mino Gabriele, Jack Lindsay a George Boas se přiklání k 5. st. n. l., Arthur Henkel a Albrecht Schöne, dokonce dataci upřesňují na 2. polovinu 5. st. n. l.

<sup>39</sup> Ludwig Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance: Hieroglyphik und Emblemik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig 1923, s. 8.

přízviskem Nilous,<sup>40</sup> katalogizoval zhruba 200 ideogramů týkajících se kosmologie, teologie, astronomie, liturgie, člověka, přírody atd.<sup>41</sup> Na samotném počátku *Hieroglyphicy* se lze dočíst výklad egyptské ideje Věčnosti a ideje Universa (Kosmu), což bylo dle Horapollonovy představy reprezentováno specifickými symboly v podobě ovinutých hadů;<sup>42</sup>

„I. Věčnost

*Když si přejí symbolizovat Věčnost, kreslí Slunce a Měsíc, jelikož jsou to věčné elementy. Ale když chtějí Věčnost znázornit jinak, kreslí hada s ocasem zakrytým zbytkem těla.<sup>43</sup> Egypťané ho nazývají Ouraion, Řekové Bazilišek. Vyrábějí ho ze zlata a nasazují na (hlavy) bohy (bohů). (Symbolizuje Věčnost), protože ze tří druhů hadů je pouze tento nesmrtelný, ostatní jsou smrtelní. Pokud zavane na jiné zvíře, i když jej nepokouše, jeho oběť zemře. Proto, že se zdá mítí moc nad životem a smrtí, vkládají jej na hlavy bohů.“<sup>44</sup>*

Text dále pokračuje výkladem o znázornění Universa, kde symbol do sebe zakousnutého hada, tedy hledaného urobora, je již bezprostředně popsán:

---

<sup>40</sup> Jméno Horapollo je možná pozdějším přídavkem a vzniklo patrně spojením jmen bohů Hora a Apollóna. Viz *ibidem*, s. 8.

<sup>41</sup> Mino Gabriele (ed.), Andrea Alciato, *Il libro degli Emblemi, secondo le edizioni del 1531 e del 1534, introduzione, traduzione e commento di Mino Gabriele*, Milano 2009, s. 49.


<sup>42</sup> Existuje řada překladů tohoto pozdně starověkého textu, počínaje překladem do řečtiny autorem zvaným Philippus, a pokračuje druhým desetiletím 16. století. První „moderní“ revize *Hieroglyphicy* je známa již z roku 1835, kdy holandský egyptolog Conrad Leemans (1809–1893) vydal kritickou edici tohoto textu v latině. Předkládaná práce vychází z anglického překladu amerického filosofa a historika George Boase (1891–1980) publikovaném v roce 1950.

<sup>43</sup> Další z nalezených překladů např. z roku 1547 od Piettra Vafolli da Fivizzano (výtisk tohoto překladu se dnes nachází v Biblioteca dell'Archiginnasio v Bologni), překládá tuto pasáž do italštiny takto: „*un Serpente: quale co'l rimanente del corpo si cuopre la coda.*“ Do češtiny by se tato pasáž dala přeložit jako: „*Had, který si zbytkem těla zakrývá ocas.*“ To znamená, že by se mohlo jednat o jinou formu urobora, jelikož ocas si nepožírá, ale jen překrývá (zbytkem těla). Ostatně, nedávalo by to smysl, pakliže by stejný hieroglyf byl zmíněn v *Hieroglyphice* dvakrát, neboť ihned v další kapitole Horapollo píše o hadovi, který ocas přímo pohlcuje, což už odpovídá symbolu, který je předmětem zájmu této práce. Přestože se jedná o detail, je důležité tyto hady rozlišit, jak je rozlišovali i učenci 16. století. Např. lze jmenovat dřevořezy přiložené k dalšímu z překladů *Hieroglyphicy* z roku 1551 připisované autorovi jménem Jean Cousin. Viz *Ἔργον Ἀπόλλωνος Νειλώων ἱερογλυφικά. Oris Apollinis Niliaci, De sacris notis & sculturis duo, ub ad fidem vetusti codicis manu scripti restituta sunt loca permulta, corrupta antehac deplorata. Quibus accepsit versio recens, per Io. Mercerum [Jean Mercier] uticensem concinnata, & observationes non infrugiferae.* Parisiis, Apud Iacobum Kerver, 1551.

<sup>44</sup> *The Hieroglyphics of Horapollo*, přel. George Boas, Princeton 1993, s. 43: „I. Eternity: When they wish to symbolize Eternity, they draw the sun and the moon, because they are eternal elements. But when they wish to represent Eternity differently, they draw a serpent with its tail concealed by the rest of its body. This the Egyptians call Ouraion, but the Greeks a Basilisk. They make this of gold and put it on the (heads of the) gods. (It symbolizes Eternity) because, of the three kinds of serpents, this alone is immortal, the others being mortal. Should it blow upon any other animal, even without biting it, its victim dies. Wherefore, since it seems to have power over life and death, they put it on the heads of the gods.“

## „2. Universum

*Když si přejí znázornit Universum, kreslí hada požírajícího vlastní ocas s pestrými šupinami. Podle šupin označují hvězdy na nebi. Tato bestie je nejtěžší ze zvířat, jako je země nejtěžší (ze živlů). Je nejhladší (jako voda). A jako každý rok svléká kůži (reprezentuje) stáří. Ale jak se každé roční období úspěšně vrací, znovu se omladí. Ale skutečnost, že používá vlastní tělo jako potravu, znamená, že vše, co je ve světě vytvořeno z Boží Prozřetelnosti, je do něj přijímáno zpět (postupným procesem) zmenšování.“<sup>45</sup>*

Skrze důkladné čtení samotného starověkého textu, ať už v překladu do latiny, italštiny, angličtiny či češtiny, lze dospět k závěru, že zkoumaný symbol hada mohl hrát důležitou roli v utváření (nejen) egyptské představy světa. Jak již bylo upozorněno v úvodu, vizuální podoba hada požírajícího svůj ocas byla ve starověkém Egyptě známá [6],<sup>46</sup> avšak pro egyptské hieroglyfy takový symbol neexistoval.<sup>47</sup> Dánský egyptolog Erik Iversen (1909–2001) ve svém článku *Horapollon and the Egyptian Conceptions of Eternity* z roku 1963 poukázal, že Horapollo zřejmě popsal egyptský uraeus („...Egyptané ho nazývají *Ouraion*, Řekové *Bazilišek*. *Vyrábějí ho ze zlata a nasazují na hlavy bohů*“) ve skutečnosti reprezentovaný hieroglyfem v podobě zdvižené kobry <sup>48</sup>, avšak zaměnil jeho vizuální podobu se symbolem připomínající urobora. Následovně upozornil Iversen na skutečnost, že pro zápis slova „věčnost“ používali Egyptané ideogram označující kosmos, který byl v hieroglyfickém písmu vyjádřen obrazem hada. Horapollonovo tvrzení se tak z obsahového hlediska jeví jako pravdivé, přestože vizuální podoba tomu neodpovídá. Tyto dva pojmy Horapollo navíc rozlišil, byť velmi jemnou formou (v prvním případě: „*hada s ocasem zakrytým zbytkem těla*“,

---

<sup>45</sup> Ibidem: „2. *The Universe: When they wish to depict the Universe, they draw a serpent devouring its own tail, marked with variegated scales. By the scales they suggest the stars in the heavens. This beast is the heaviest of animals, as the earth is heaviest (of elements). It is the smoothest, like water. And, as each year it sheds its skin, it (represents) old age. But as each season of the year returns successively, it grows young again. But the fact that it uses its own body for food signifies that whatever things are generated in the world by Divine Providence are received back into it by (a gradual process of) diminution.*“

<sup>46</sup> Na tomto místě lze jmenovat další poměrně známé vyobrazení urobora, které lze nalézt na pohřebním papyru Heri-uben z 10. st. př. n. l.; zesnulý či zesnulá uctívá spolu s posvátnou opicí vycházející Slunce v podobě figury Boha-dítěte a červeného disku, které je obkrouženo obrazcem do sebe zakousnutého hada. Uroboros je vynášen dvěma lvy symbolizujícími východní a západní horizont (jako východ a západ Slunce, či zítřejší a včerejší den), což označuje nekonečnost slunečního cyklu, resp. koloběh času. Viz Georg Posener, *Lexikon der ägyptischen Kultur*, Wiesbaden 1960, s. 150. Viz také Assmann (pozn. 18).

<sup>47</sup> Erik Iversen, *Horapollon and the Egyptian Conceptions of Eternity*, *Rivista degli studi orientali* 38, 1963, s. 177–186.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 178.



v druhém „*hada požírajícího vlastní ocas*“); skutečně se v egyptských hieroglyfech spojovaly ideje nekonečného času (Věčnosti) a nekonečného prostoru (Universa). Z toho plyne, že uroboros by mohl být univerzálním symbolem označující věčnost, kosmos, neustálý návrat (obnovu) a cykličnost času: „...*a jako každý rok svléká kůži (reprezentuje) stáří. Ale jak se každé roční období úspěšně vrací, znovu se omladí.*“ To vše tvoří *jeden celek*, který je soustředěn v symbolu požírajícího se hada, obdobně jako *Chrysopeia Kleopatra* a nápis „*ἐν τὸ πᾶν*“ („vše je jeden“).

## 2. Renaissance – znovuzrození Egypta

Předmětem zájmu předkládané bakalářské práce je však období, které by se dalo označit jakožto renesance. Ta je převážně řadou autorů spojována s návratem k myšlenkovým i uměleckým principům antického Řecka a Říma.<sup>49</sup> Avšak, jak ukázal například německý historik umění Rudolf Wittkower (1901–1971) ve své slavné studii *Hieroglyphics in the Early Renaissance* z roku 1972, renesanční umění a jeho koncept výtvarného umění není vystavěn pouze na základě obnovy řecko-římské, ale rovněž egyptské starověké kultury. Z tohoto hlediska je možné přistoupit i k ikonografickým konceptům a nově vznikající emblematické literatuře 16. století.

Renesanční „znovuzrození Egypta“ je zde myšleno především jakožto znovunalezení egyptského písma, které je spojováno s objevem *Hieroglyphicy* v roce 1419. Renesanční myslitelé vnímali egyptské hieroglyfy jakožto jakousi „starobyrou moudrost“ odrážející vyšší poznání; tuto dobovou představu nejlépe vystihuje komentář slavného italského filosofa Marsilia Ficina (1433–1499) k jeho překladu (z roku 1492) díla antického filosofa Plótína: „*Když chtěli egyptští knězi zaznamenat božská mysteria, nepoužívali k tomu drobné litery písma, nýbrž celé obrazy rostlin, stromů a živočichů, protože Bůh věci nepoznává četnými myšlenkami, nýbrž poznává čistý a pevný tvar samotné věci. Tvé myšlenky o čase jsou mnohé a měnlivé, říkáš-li, že čas rychle utíká nebo že jakýmsi obratem propojuje začátek znovu s koncem, že učí rozumnosti, že věci přináší a znovu je odnáší. Egyptan však celou tuto rozpravu dokáže pochopit pomocí jediného nehybného obrazu, když nakreslí okřídleného hada s ocasem v tlamě, a stejně tomu je u ostatních obrazů, jež popsal Hór.*“<sup>50</sup> Pozoruhodná je v tomto kontextu

---

<sup>49</sup> Otázkou, nakolik byla italská renesance ovlivněna antickou kulturou a uměním se zabývali historici umění od druhé poloviny 19. století v rámci nového promyšlení dějin umění jako samostatné vědecké disciplíny. Řada autorů přistoupila k novému kritickému čtení Vasariho *Životopisů* (1550 a 1568), v nichž italský malíř popsal umění od Giotta po Michelangela jako znovuvytvoření a následně překonání toho, co bylo ve středověku ztraceno z antiky. Zejména se Vasari zaměřil na nový zájem o lidskou figuru a na způsob jejího zasazení do prostoru, který renesanční malíři oproti těm antickým podle Vasariho zdokonalili využitím lineární perspektivy. Viz např. Jakob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel 1860. Aby Warburg, *Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühlung“: eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Hamburg, 1893. Anton Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte III: Die Renaissance in Italien*, Leipzig 1898. Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur: ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924, s. 197–407.

<sup>50</sup> Ernst Hans Gombrich, *Icones symbolicae* (1948), in: idem, *O renesanci, Norma a forma, Symbolické obrazy*, přel. Martin Pokorný, Praha 2021, s. 433–434.

skutečnost, že pro osvětlení nejhlubší moudrosti egyptských hieroglyfů použil Ficino nic jiného, než symbol urobora, odkazujíc přitom k Horapollonovi („...jež popsal Hór.“). Zároveň mohl Ficino tyto ideogramy vnímat jakožto vizuální podobu platónských idejí, jak na to upozornil v své předmluvě k překladu *Hieroglyphicy* americký filosof a historik George Boas (1891–1980). Renesanční umělec z okruhu Platónské akademie a egyptský hieroglyf totiž fungují na stejném principu, neboť smysly vnímaný objekt, ze kterého je abstrahována ideální podstata, která je opět reprodukována ve vnímatelné formě, je schéma, které lze uplatnit na tvorbu těchto obou *veličin*.<sup>51</sup>

## 2.1 Hieroglyf a renesanční umělec

Z takové představy spojující v sobě platónskou ideu s egyptským hieroglyfem se rodí během 15. a 16. století specifický jev, který by se dal označit jako *renesanční hieroglyf*. Medailon s autotypem italského teoretika a architekta Leona Battisty Albertiho (1404–1472) datovaný rokem 1438 [7] zobrazuje symbol mající značně hieroglyfický charakter. Obrazec okřídleného anatomického oka, který je umístěn v oblasti Albertiho brady, mohl být dle vlastního Albertiho popisu symbolem božské vševědoucnosti (oko) s upomínkou na široké rozkročení lidských vědomostí (křídla).<sup>52</sup> Rovněž v samotném Albertiho stavitelském díle se lze setkat s hieroglyfickým konceptem; zdánlivě dekorativní obrazec vlajících plachet na průčelí florentského kostela *Santa Maria Novella* a *Loggia Rucellai* je ve skutečnosti symbolem označující *moc Fortuny* jakožto podmanivé síle náhody, ve kterou věřil Albertiho patron Giovanni Rucellai.<sup>53</sup> Dle italského malíře a

<sup>51</sup> George Boas, Introduction, in: *The Hieroglyphics of Horapollo*, přel. idem, Princeton 1993, s. 7.

<sup>52</sup> Viz Renée Watkins, L. B. Alberti's Emblem, The Winged Eye, and his Name, Leo, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz IX*, 1959–1960, s. 256–258: „Proč jinak staří považovali Boha za něco podobného oku, vidícimu všechny věci a rozlišujícimu každou zvlášť. Tím se nám připomíná, že musíme vzdávat Bohu chválu za všechno, radovat se v něm celým duchem, naplňovat rozkvetlý a mužný ideál dokonalosti s vědomím, že on vidí všechno, co děláme, a všechno, co si myslíme. Na druhé straně se nám pak připomíná, že máme být široce rozkročení, všeobjímající, nakolik nám to síla naší inteligence dovolí, abychom zjistili vše, co vede ke slávě dokonalosti, s potěšením usilovat s prací a vytrvalostí o to, co je dobré a božské.“ V latinském originále: „*Hinc igitur admonemur, rerum omnium gloriam a nobis esse reddendam Deo; in eo laetandum totoque animo virtute florido et virenti amplectendum praesentemque, videntemque nostra omnia et gesta et cogitata existimandum. Turn et alia ex parte admonemur pervigiles, circumspectosque esse oportere, quantum nostra ferat animi vis, indagando res omnes quae ad virtutis gloriam pertineant, in eoque laetandum si quid labore et industria bonarum divinarumque rerum simus assecuti.*“ Popis se vztahuje k Albertiho dialogu *Anuli*. Tento symbol byl na reversi medaile (1448) italského sochaře Mattea de' Pastiho (1420–1467) doplněn také latinským nápisem „Quid Tum“ mající různé interpretace (do češtiny lze přeložit jako „Co dál?“).

<sup>53</sup> Viz Grafton (pozn. 19), s. 17.

životopisce Giorgia Vasariho (1511–1574) používal hieroglyfy ve svém díle i italský architekt Donato Bramante (1444–1514). Vasari v tomto kontextu napsal: „*Na jednom vlysu vnější zdi Belvedéru si Bramante usmyslel umístit nápis v podobě starověkých hieroglyfů, ve snaze prokázat ještě zřetelněji svůj důmysl a uvést jménem papeže i sebe. Začal tím, že tam místo slov Iulio II Pont. Max. udělal z profilu hlavu Julia Caesara, dále most neboli ponte se dvěma oblouky a konečně obelisk z Velkého cirku.*“<sup>54</sup>

*Renesanční hieroglyf*, jak jej utvářeli italští umělci Alberti či Bramante, mohl v něčem připomínat původní egyptské písmo, lišil se od něj však jednak *zkrášením* své vizuální podoby, jednak *oživením* o vlastní výrazové a významové prostředky – křídla jako svoboda (mysli), oko jako prozřetelnost (boží), Iulio (papež) jakožto Iulius (Caesar), Pont. (pontifex) jako pons (latinsky most) a Max. (maximus) jako Circus Maximus. Pro renesančního umělce mohl být egyptský hieroglyf *abstrahovanou ideou*, kterou měl možnost reprodukovat v jeho současném světě a vdechnout tak do ní vlastní vizi.<sup>55</sup> Existuje řada dalších autorů i umělců 15. a 16. století představující ve svém díle podobu *renesančního hieroglyfu*; asi nejpozoruhodnější je v této souvislosti italský dominikánský kněz Francesco Colonna (1433–1527) a jeho dílo *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) doplněné dřevorezy [8] zobrazující specifické renesanční hieroglyfické obrazové písmo.<sup>56</sup> Na renesanční představu egyptského hieroglyfu měla patrně největší vliv Horapollonova *Hieroglyphica*. Pro umělce i humanistu období 15. a 16. století sloužil tento pozdně starověký text jako původce názoru, že každý jednotlivý hieroglyf představuje určitý pojem a je vnitřně spjat s jeho významem.<sup>57</sup> Symbol

---

<sup>54</sup> Giorgio Vasari, Život architekta Bramanta z Urbina, in: idem, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II*, přel. Jan Vladislav, Praha 1977, s. 66.

<sup>55</sup> Z tohoto hlediska by se proto mohlo uvažovat o hieroglyfu z pozice migrace ikonografických motivů, jak je zkoumal německý historik umění Aby Warburg (1866–1929) – tedy jako přetrvávání vizuální formy, která v pozdějších dobách získává nové významy. Tudiž, paralelně k Warburgovu zájmu o známý *Nachleben der Antike*, bychom mohli uvažovat také o *Nachleben der Hieroglyphe*. Viz recentně např. Katia Mazzucco, *Nachlebende, Nachleben. Vehicles of Afterlife in (Some) Images and Words of the Warburg Library*. *IKON. Journal of Iconographic Studies* 13, 2020, s. 35–46.

<sup>56</sup> Rudolf Wittkower, *Hieroglyphics in the Early Renaissance* (1972), in: idem, *Allegory and the Migration of Symbols*, Colorado 1977, s. 118.

<sup>57</sup> Viz Volkman (viz pozn. 39), s. 8. Daniel S. Russell ve své studii *Emblems and Hieroglyphics* (1986) však poukázal na poněkud odlišný aspekt vztahu mezi *renesančním hieroglyfem* a emblematickou ikonou; hieroglyfický řetězec (jak jej lze vidět např. v Colonnově díle *Hypnerotomachia Poliphili*) byl textem, kdežto obrazová část emblému nikoli, neboť ta vyžadovala další doplňující text přetvářející abstraktní poselství ikony do faktické myšlenky epigramu. Viz Daniel S. Russell, *Emblems and Hieroglyphics: Some Observations on the Beginnings and the*

urobora může být v tomto kontextu důležitou spojnicí mezi *Hieroglyphicou* a renesančním hieroglyfem, neboť na základě příkladu v bolognském Archiginnasiu, lze uvažovat o vlivu pozdně starověkého textu na plastické zpracování urobora v erbu Levinia Serafini z konce 16. století. Nejprve je však podstatné věnovat pozornost klíčovému překladu *Hieroglyphicy* do latiny, jenž se pojí s osobností Filippa Fasananiho a prostředím Bolognské univerzity 1. poloviny 16. století.

## 2.2 *Hieroglyphica Bononiensis*: Fasaniniho překlad z roku 1517

Jestliže v renesančním umění i myšlení 15. a 16. století probíhal proces znovuzrozdující egyptský hieroglyf, pak v prostředí Bolognské univerzity probíhal proces znovuzrozdující *Hieroglyphicu*, jejíž myšlenky mohly být během 16. století šířeny skrze překlady; jedním z prvních je latinský překlad z roku 1517 italského profesora rétoriky a básnictví Filippa Fasaniniho<sup>58</sup> (úmrtí 1531) působícího v Bologni. Právě bolognské prostředí je v tomto kontextu klíčové, pojí se s ním i osobnost zakladatele emblematiky Andrea Alciatiho, a také memorie s vyobrazením urobora, jenž je předmětem zájmu předkládané bakalářské práce. Bologna by se pak v této souvislosti dala označit jako *město hieroglyfiky*; to potvrzuje zejména skutečnost,<sup>59</sup> že Filippo Fasanini, překladatel Horapollonova textu, byl první, kdo vedl přednášky o hieroglyfice, která byla přijata jako samostatný studijní obor.<sup>60</sup> Samotný Fasaniniho překlad je doplněn kritickými poznámkami a postřehy, přičemž v doslovu (fol. XLV) zdůrazňuje Fasanini význam Horapollonovy *Hieroglyphicy* (resp. hieroglyfů obecně) pro výtvarné

---

Nature of Emblematic Forms, *Emblematica: An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies* 1, 1986, s. 227–244.

<sup>58</sup> V latině je jméno tohoto profesora uvedeno jako Philippus Phasianinus.

<sup>59</sup> Za pozornost stojí palác italského emblematika Achille Bocchiho (1488–1562), který byl vystavěn v letech 1545–1555 v Bologni dle návrhu italského architekta Giacoma Barozziho da Vignoly (1507–1573). Koncepce fasády tohoto paláce se totiž řídí pravidly emblematického zobrazení. Viz Marcus Kiefer, *Emblematische Strukturen in Stein, Vignolas Palazzo Bicchi in Bologna*, Freiburg 1999.

<sup>60</sup> V doslovu připojeném k Fasaniniho překladu *Hieroglyphicy* je výslovně uvedeno: „*Opusculum hoc etiam in Gymnasio Bononiensi, dum lectiones suas auspicaretur, publice recitavit*“. V překladu do češtiny: „*Tento drobný spisek recitoval veřejně i při vyučování na boloňském gymnáziu*“. Viz Karl Giehlow, The hieroglyphic origins of the Emblemata of Alciato, in: idem, *The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance* (1915), Leiden 2015, s. 240. Zde je uvedena originální citace v latině, která je součástí *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, díla německého historika umění Karla Giehlowa (1863–1913). Dle dostupného anglického překladu tohoto německého textu jsou v práci představeny přeložené citace do češtiny. Originální latinské citace pak byly překontrolovány v souladu s dohledaným výtiskem Fasaniniho překladu *Hieroglyphicy* (1517) v Sala Manoscritti e rari in Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio v Bologni.

umění: „Z téhož (malého díla) lze vypsát krátké výroky nebo poznámky na meče, prsteny, tašky, opasky, loutny, postele, pohovky, na stropy, potahy, dveře, do pracovny, na stůl, na zrcadla, do ložnice, pod baldachýn, na keramiku a stříbrné nádoby, z nichž většina bude pocházet z těch obrazů z tajů představivosti jak v malířství, tak v sochařství, které pokrývají nebo jsou namalovány na stěnách domů. A tak každý člověk může plně vystavit, jak je to vhodné, své vlastní maximy a hesla, která se nejvíce hodí k jeho vlastním záležitostem.“<sup>61</sup> Fasanini shledal v hieroglyfech jasné využití; zkrášlení všech výše jmenovaných předmětů. To by však mohla být pouze jedna strana mince, na druhé straně je bezprostředně intelektuální koncept, který leží za takovou specifickou formou dekorace: „Stejně jako jsou tací, kteří si přejí uchovat některé symboly v novém tajném písmu dostupné jen pro sebe a své přítelkyně, nebo ty, které znají jen přátelé, ale ne ostatní, tak se z nich radujte. Pokud je to vhodné, může každý, kdo si přeje, aby jeho písmo bylo srozumitelné jen zasvěceným, používat hádanky tohoto druhu a číslice ve vzkazech, což částečně připisují Horovi.“<sup>62</sup>

Z toho je patrné, že takové šifry mohly být dostupné pouze učencům, kteří byli obeznámeni s Horapollonovým textem. Fasanini, jakožto osobnost velmi ceněná v kruzích Bolognské univerzity,<sup>63</sup> zprostředkoval tuto znalost jednak skrze svůj překlad *Hieroglyphicy*, jednak skrze své přednášky věnované hieroglyfice. Posluchačem těchto lekcí byl rovněž mladý právník z Milána, který v Bologni právě dokončoval svá právnícká studia,<sup>64</sup> Andrea Alciato (1492–1550), autor první emblematické příručky, byl patrně tehdy inspirován myšlenkou o vložení hieroglyfu do básně,<sup>65</sup> tedy propojení obrazu s textem, což bezprostředně vedlo k jeho nejvýznamnějšímu dílu, nazvaném *Emblematum liber* (poprvé vytištěno

---

<sup>61</sup> Viz Hori Apollinis Niliaci *Hieroglyphica hoc est de sacris Aegyptiorum literis libelli duo de Graeco in Latinum sermonem a Philippo Phasianino Bononiensi nunc primum translate*, Bologna 1517: „Ex eodem (opusculo) dicta brevia aut notas, quas in gladiis, annulis, reticulis, baltheis, cythara, lectulis, tricliniis, laquearibus, stragulis, foribus, musaeo, mensa, speculis, cubiculo, conopeis, fictilibus argenteisque vasculis affigant, plerique mutuari poterunt, nec non quibus figuris cum pictis tum sculptis secreta animi involucris quibusdam occludere parietes domesticos oblinere possint. Et ut cuique commodum erit, argumenta sibi et titulos rebus suis accomodatos hinc abunde arripiet.“ Viz také Giehlow (pozn. 58), s. 249.

<sup>62</sup> „Ut sunt, qui symbola sibi Amasiaeque suae dumtaxat communia sortiri volunt quique notis litterarum novis, quae amicis tantum pateant, caeteris vero incognitae sint, uti gaudent. Si commode aenigmata hujusmodi figurasque adhibere in epistolis poterunt, quicumque ab eruditis dumtaxat scriptionem suam intelligi cupient, mihi que aliquid et Horo hac in parte acceptum referent.“ (fol. XLV), viz Giehlow (pozn. 60), s. 250.

<sup>63</sup> Viz Giehlow (pozn. 60), s. 239.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 252.

<sup>65</sup> Viz Wittkower (pozn. 56), s. 128.

roku 1531 v Augsburgu). Samotný termín *emblém* je odvozen z řeckého slova ἔμβλημα znamenající cosi vloženého či přiloženého,<sup>66</sup> tedy vložení hieroglyfu do básně. Alciato v komentáři ve svém díle *De verborum significatione* (1530) dokonce odkázal svou inspiraci vysloveně k Horapollonovým hieroglyfům: „Slova označují, věci (myšlenky) jsou označovány. Přesto věci (myšlenky) také někdy označují, jako například hieroglyfy ve spisech Hora a Chaeremona, tedy motiv, dle kterého jsme i my zkomponovali<sup>67</sup> veršovanou knížečku,<sup>68</sup> jejíž název je *Emblemata*.“<sup>69</sup>

Z výše popsaných skutečností lze vyvodit, že, 1. hieroglyf mohl být renesančním myslitelem vnímán jako předmět ozdoby bezprostředně doprovázený heslem a, 2. prostředí Bolognské univerzity, v němž v první polovině 16. století pod vlivem osobnosti Filippa Fasaniniho kypěl zájem o hieroglyfiku, spustilo plamen renesanční emblematiky.

Na tomto místě je nezbytné se opět navrátit k symbolu požírajícího se hada, který je v Alciatiho *Emblematum liber* znázorněn ve spojení s řeckým bohem Tritonem.

---

<sup>66</sup> Lubomír Konečný, *Mezi obrazem a textem: miscelanea z historie emblematiky*, Praha 2002, s. 10.

<sup>67</sup> První kompilát *Emblematy* byl hotový již v roce 1521 a předložen Ambrosiovi Viscontimu, milánskému patronovi Alciatiho, v rukopise, avšak nebyl vytištěn. Viz Volkmann (pozn. 39), s. 42. Alciato v dopise z 9. ledna 1523 adresovaném jeho kolegovi Francesco Calvimu k této záležitosti napsal: „K tomuto svátku Saturnálii jsem pro pobavení slavného Ambrosia Viscontiho sepsal knihu epigramů, již jsem dal název *Emblemata*: protože u každého epigramu popisují něco z historie nebo přírody tak, aby to znamenalo něco elegantního, odkud mohou malíři, zlatníci a slévači vyrobit takové věci, které nazýváme odznaky a připevňujeme je na klobouky, či je nazýváme ochrannými známkami, jako je Aldova kotva, Frobenova holubice a Calvův slon, který se tak dlouho snaží, ale nic nevytváří.“ V latině pak tato pasáž zní: „*His Saturnalibus, ut illustri Ambrosio Visconti morem gererem, libellum composui, cui titulus feci Emblemata; singulis enim epigrammatibus aliquid describo, quod ex historia vel ex rebus naturalibus aliquid elegans significat, unde pictores, aurifices, fusores id genus conficere possint, quae scuta appellamus et petasis fugimus vel pro insignibus gestamus qualis anchora Aldi, columba Frobenii et Calvi elephas et tam diu parturiens, nihil pariens.*“ Viz Giehlow (pozn. 60), s. 257. Také recentně viz Denis L. Drysdall – Peter M. Daly, Andrea Alciato, in: *The Routledge companion to medieval iconography*, ed. Colum Hourihane, London – New York 2017, s. 11–31.

<sup>68</sup> Zde je nutné upozornit na skutečnost, že Fasanini byl v kruzích Bolognské univerzity ctěn především za svůj básnický talent, dokonce se mu přezdívalo *auratus cygnus* (zlatá labuť) či *Latine novella Siren* (siréna latinské novely). Viz Giehlow (pozn. 60), s. 239. Jiskra Fasaniniho básnického talentu mohla tak přeletět i na jeho žáka Andrea Alciatiho, který představil popisy některých emblémů ve verších. Vliv Fasaniniho na Alciatiho zmiňuje i Volkmann (pozn. 39), s. 41.

<sup>69</sup> „*Verba significant, res significantur. Tametsi et res quandoque etiam significant, ut hieroglyphica apud Horum et Chaeremonem, cujus argumenti et nos carmine libellum composuimus, cui titulus est Emblemata.*“ Viz Andreae Alciati, *De verborum significatione, libri quatuor. Eiusdem in tractatum eis argumenti veterum iureconsultorum, commentaria*, Lugduni, Sébastien Gryphius, 1530. Viz také Gabriele (pozn. 41), s. 44.

### 3. *Ex literarum studijs immortalitatem acquiri. Uroboros* v Alciatiho *Emblematum liber*

Alciatiho kniha *Emblematum liber* poprvé vyšla tiskem v roce 1531 v Augsburgu u Heinricha Steynera;<sup>70</sup> v tomto souboru bylo představeno 104 emblémů, které prostřednictvím poetického či prozaického textu spolu s vyobrazením a krátkým nápisem představovaly didakticko-morální hádanku.<sup>71</sup> Ilustrace k této první edici vytvořil augsburský malíř a kreslíř Jörg Breu starší (1475–1537).<sup>72</sup> V Augsburské edici je představen emblém (XLI), jenž je ilustrován dřevořezem [9] znázorňujícím Tritona, syna vládce moří Neptuna, stočeného ve smyčce a pohlcujícího vlastní ocas. Motto tohoto emblému je představeno latinským nápisem: „*Ex literarum studijs immortalitatem acquiri*“,<sup>73</sup> což lze do češtiny přeložit jako: „*Skrze literární studia získává člověk nesmrtelnost*“.<sup>74</sup> Objasnění této hádanky předkládá veršovaný epigram:

*„Neptuni tubicen, cui pars ultima coetum,  
Aequorem facies indicat esse deum,  
Serpentis medio Triton compraenditur orbe,  
Qui caudam inserto mordicus ore tenet.  
Fama viros animo insignes praeclaraque gesta  
Prosequitur, toto mandat et orbe legi.“*<sup>75</sup>

---

<sup>70</sup> *Andreae Alciati Emblematum liber*, Augustae Vindelicorum, Heinrich Steyner, 1531.

<sup>71</sup> Viz Konečný (pozn. 66), s. 10.

<sup>72</sup> Viz Henkel – Schöne (pozn. 30), s. 8. Alciato patrně nebyl zcela spokojen s jejich kvalitou a celou tuto záležitost okomentoval následovně: „*Ujišťuji vás, že ta kniha vyšla bez mého vědomí, jak jsem také napsal našemu příteli Palmovi. Po pravdě řečeno, protože je plná chyb, ať už vezmeme v úvahu absurdity obrazů nebo poškozený text básní, jsem nucen přiložit ruku k dílu a přiznat se k tomuto zavrženému a odhalenému potomkovi, právě když byl blízko smrti, a znovu ho vydat rozšířená a lépe připravená.*“ Viz anglická verze: „*That book was published, I assure you, without my knowledge, as I also wrote to our friend Palma. In truth, since it is so full of mistakes, whether we consider the absurdities of the pictures or the corrupt text of the poems, I am forced to put my hand to the work and to acknowledge this disowned and exposed off-spring, just when it was near the point of death, and to bring it forth again enlarged and better prepared.*“ Viz Drysdall – Daly (pozn. 67), s. 19.

<sup>73</sup> Viz Gabriele (pozn. 41), s. 237.

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 238: „*Con gli studi letterari si acquista l'immortalità*“. Do němčiny (přel. Jeremias Held r. 1566) pak toto motto bylo přeloženo jako „*Auß den freyen Künsten vberkompt man ein ein ewigen namen*“, což lze do češtiny přeložit jako: „*Ze svobodných umění lze získat věčné jméno*“. Viz Henkel – Schöne (pozn. 30), s. 1795.

<sup>75</sup> Viz Gabriele (pozn. 41), s. 238: „*Il trombettiere di Nettuno, Tritone la cui parte inferiore indica che è un pesce mentre il volto che è un dio marino, sta incluso al centro di un cerchio formato da un serpe che trattiene in bocca la coda mordendola. La fama accompagna uomini insigni per animo e gloriose imprese, e raccomanda che siano letti ovunque nel mondo.*“. Do němčiny byl tento epigram velmi libozvučně přebásněn následovně: „*Der da mitten in den Schlangen staht / Die ijren schwantz in dem Mund hat / Vnd ist eim Ring vnd Cirkel gleich / Ist Triton deß Neptuni reich / Trommeter /*



Toto ponaučení je možné přeložit do češtiny následovně: „*Neptunův trubač Triton, jehož spodní část naznačuje, že je ryba, zatímco jeho tvář, že je mořský bůh, se nachází uprostřed kruhu tvořeného hadem, který drží v tlamě svůj ocas a kouše ho. Sláva provází muže vynikající svým duchem a slavnými činy a doporučuje, aby byli čtení všude na světě.*“ Jestliže se srovná vyobrazení Jörgeho Breueho z roku 1531 s tímto popisem (epigramem), lze vyvodit, že umělec upřednostnil poněkud odlišné zpracování; není zde přítomen ani had s ocasem v tlamě, ani náznak Tritonovy trubky. Takové nepřesné zpracování Alciatiho popisů (jak upozorňuje sám autor, viz pozn. 72) bylo také jedním z důvodů nového vydání, které vyšlo v Paříži roku 1534 u Chrestiéna Wechela<sup>76</sup> a bylo vybaveno novými, technicky dokonaleji provedenými dřevořezy.<sup>77</sup> Zároveň se v tomto vydání poprvé objevila grafická úprava v podobě jedné strany na jeden emblém, což jasně ukazovalo na trojčlennou strukturu motto-pictura-subscriptio.<sup>78</sup> Dřevořez [10] z roku 1534 poprvé zobrazuje symbol věčnosti a nesmrtelnosti; uroboros zde svým tělem tvoří kruh, v němž je umístěn mořský bůh Triton ukazující prstem směrem k uroborovi, přičemž celý výjev se odehrává ve vlnách moře. Takové zpracování je jednak mnohem bližší Alciatiho popisu, jednak z výtvarného aspektu daleko elegantnější. Avšak nejpropracovanější ilustraci, z hlediska obsahu i výtvarné stránky, podává dřevořez [11] známý z další reedice *Emblematy* z roku 1548, kterou vypracoval Macé Bonhomme v Lyonu.<sup>79</sup> Francouzský rytec a malíř Pierre Eskrich (1518–1590)<sup>80</sup> zde zobrazil symbol urobora odpovídající Alciatiho popisu *par excellence*; v mořských vlnách plave trubač Triton, jenž drží trubku v podobě mušle. Tritonova muskulatura a tvář připomínají jeho božskost, kdežto jeho rybí ocas místo lidských nohou upozorňuje na jeho mořské panství. Z mořských vln se vynořuje had, jenž si

---

*deß ansehen vnd gestalt / Oben ist eines MeerGottes alt / Vnden auß aber sicht gleich er / Einem grossen fisch in dem Meer / Ein ewiger Nam ruhm vnd preiß / Allzeit nachfolgt dem Mann so weiß / Klug verstendig ist vnd gelehrt / Sein hohe Thatn man lobt auff Erd.*“ (Přel. Jeremias Held r. 1566.) Viz Henkel – Schöne (pozn. 30), s. 1795.

<sup>76</sup> *Andreae Alciati Emblematum libellus*, Parisiis, Chrétien Wechel, 1534.

<sup>77</sup> Viz Volkmann (pozn. 39), s. 43.

<sup>78</sup> Seraina Plotke, Humanistische Transpositionen, Die ersten deutschen Übersetzungen von Andrea Alciatos Emblembuch, in: *Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1620)*, Vol. 211, ed. Regina Toepfer – Johannes Klaus Kipf – Jörg Robert, Berlin 2017, s. 223–242.

<sup>79</sup> *Emblemata Andreae Alciati, Iurisconsulti clarissimi*, Lugundi, Gulielmum Rouillium, 1548. Viz výtisk dostupný v Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio v Bologni, kde si lze prohlédnout celou podobu emblému včetně precizně zpracované bordury.

<sup>80</sup> Karl A. E. Enenkel, *The Invention of the Emblem Book and the Transmission of Knowledge, ca. 1510–1610*, Leiden 2019, s. 29.

požírání vlastní ocas – jeho tělo zdobené šupinami tvoří dokonalý kruh a obklopuje postavu Tritona kolem dokola. Na tomto dřevorezu je dokonce naznačena perspektiva pomocí oddalujícího se moře a loďky, objem je zdůrazněn pomocí mraků.

O čem však vypovídá tento emblém? V Horapollonově *Hieroglyphice*, kterou Alciato znal skrze svá studia v Bologni, je tento symbol urobora popsán ve spojení s Universem, ale i Věčností. Když Alciato popisuje motto *Ex literarum studijs immortalitatem acquiri*, používá k tomu právě symbol urobora „...*hadem, který drží v tlamě svůj ocas*“, což v jeho představě byl hieroglyf symbolizující věčnost a svět (kosmos). Alciato popisuje, že skrze literární studia lze získat nesmrtelnost – míní tím zřejmě *věčnou paměť*, kterou autor pomocí píle a slavných činů může ve světě zanechat. Tím patrně vznikla transformace tohoto symbolu požírajícího se hada od symbolu věčnosti a universa k symbolu nesmrtelnosti a věčné paměti. Skrze takové čtení nabývá tento symbol další ikonografický význam a skutečně tak lze označit *uroboros jako symbol věčné paměti*.

## 4. Uroboros jako symbol věčné paměti: emblematika erbu Levinia Serafini v memorii pro Agostina Pettorali v Bologni

V každé emblematické literatuře je popsáno, jak velký dopad měla malá knížečka *Emblematum liber* milánského právníka – soustředila totiž v sobě nový žánr emblematiky, jehož zlatý věk spadá do 16. století s přesahem do 17. až 18. století.<sup>81</sup> Od prvního výtisku v roce 1531 (Augsburg: Steyner) byla Alciatiho kniha emblému nově vydávaná během 16. století v hojném počtu; v tomto kontextu lze jmenovat další latinskou edici z roku 1534 (Paris: Wechel), dále 1546 (Venice: Aldus), 1550 (Lyon: Roville) a nakonec 1551 (Lyon: Bonhomme), přičemž nejrozšířenější latinské vydání přesahuje do počátku 17. století (1621, Padua: Tozzi).<sup>82</sup> Nejen velké množství nových vydání, ale i překlady do francouzštiny (1536, Paris: Wechel; 1549, Lyon: Bonhomme), němčiny (1542, Paris: Wechel; 1567, Frankfurt am Main: Sigmund Feyerabend), italštiny (1549, Lyon: Bonhomme) a španělštiny (1549, Lyon: Bonhomme)<sup>83</sup> přispěly k utváření modelu, dle kterého bylo možné koncipovat rovněž umělecká díla. Neboť emblematické vzory byly začleněny téměř do všech uměleckých forem; vitráží, řezbářství, výšivek, tapisérií, šperků, malířství, nevyjímaje výzdobu stěn a stropů v profánních či sakrálních interiérech i exteriérech architektury,<sup>84</sup> přičemž ve většině těchto případů byl vynechán epigram (vysvětlující komentář).<sup>85</sup> Zde by se dalo uvažovat také o prolínání s tzv. *impresa*, což byl symbolický nástroj složený ze slova (*motta*) a obrazu,<sup>86</sup> tedy na rozdíl od emblému mající tři části, obsahuje *impresa* pouze dvě.

Renesanční *impresa*, vycházející ze středověké heraldiky,<sup>87</sup> byla v období 16. století chápána jako ilustrovaná metafora, která nestojí naroveň s hieroglyfem či jinými mystickými symboly, jak o tom psal italský filolog Scipione Bargagli (1540–1612) ve svém díle *La prima parte dell'impresie* z roku 1578.<sup>88</sup> První

---

<sup>81</sup> Viz Konečný (pozn. 66), s. 14.

<sup>82</sup> Peter M. Daly – Virginia W. Callahan (ed.), *Andreas Alciatus, The Latin Emblems Indexes and Lists* (vol. 1), Toronto 1985.

<sup>83</sup> Ibidem.

<sup>84</sup> Viz Drysdall – Daly (pozn. 67), s. 24.

<sup>85</sup> Viz Konečný (pozn. 66), s. 14.

<sup>86</sup> Viz Dorigen Caldwell, *The Sixteenth-century Italian Impresa In Theory And Practice (Ams Studies in the Emblem)*, New York 2004, s. 11.

<sup>87</sup> Viz Konečný (pozn. 66), s. 14.

<sup>88</sup> Viz Gombrich (pozn. 50), s. 436.

pojednání zabývající se výhradně *imprese* sepsal roku 1551 italský historik a životopisec Paolo Giovio (1483–1552) ve svém díle *Dialogo delle imprese militari e amoroze*, čímž byla *impresa* definována jako samostatná symbolická kategorie.<sup>89</sup> Z výše uvedených skutečností vyplývá, že v průběhu 16. století tak současně existovalo několik proudů symbolického jazyka tvořící těžiště tehdejší intelektuální módy; tedy hieroglyfika, *impresa* a emblematika, přičemž tyto tři proudy byly stále aktualizovány skrze výtvarné formy.

Bologna, město, v němž tkví kořen Alciatiho učení o hieroglyfech jakožto inspiračního zdroje jeho knihy emblémů, reagovala na tento nově vznikající *emblematický jazyk* již koncem 16. století. Memorie v bolognském Archiginnasiu [12] věnovaná Agostinu Pettorali obsahuje v erbu Levinia Serafini vyobrazení urobora doprovázené nápisem „Prior“ [13], což je možné číst trojím způsobem, skrze 1. renesanční zájem o hieroglyfiku a výtvarnou podobu *renesančního hieroglyfu*, 2. emblematiku formulovanou Alciatim ve spojení s emblémem XLI: *Ex literarum studijs immortalitatem acquiri*, a 3. renesanční *impresa* vycházející z heraldiky jakožto spojení obrazu s heslem.

#### 4.1 Umístění a celkový popis *memorie*

Palazzo dell'Archiginnasio, známé jako sídlo starobylého studia (L'antico Studio di Bologna), je památkou obsahující bohatý rejstřík symbolických a uměleckých projevů s širokým programem nápisů, vzpomínek, heraldických erbů a polychromovaných portrétů vědců ze všech dob a zemí.<sup>90</sup> Na koncepci tohoto velkého celku postaveného v letech 1562–1565 dle návrhů architekta Antonia Morandi (úmrtí 1568), zvaného Il Terribilia, se podílel papež Pius IV. (1499–1565), jeho synovec a kardinál Karel Boromejský (1538–1584) a kardinál Pier Donato Cesi (1522–1586).<sup>91</sup> Součástí bohaté výzdoby Archiginnasia je *memorie* nacházející se ve třetí arkádě dolní loggie, která je věnovaná profesorovi medicíny Agostinu Pettorali Montesantimu.<sup>92</sup> O věnování i zřízení této památné desky informuje latinský nápis [14]: „D. O. M. / MEMORIAE SEMPITERNAE / AVGVSTINI PECTORALIS COGNOMENTO MONTESANCTI / BON: MED. SVA

<sup>89</sup> Viz Caldwell (pozn. 86), s. 11.

<sup>90</sup> Valeria Roncuzzi, *L'Archiginnasio di Bologna, un palazzo per gli studi*, Bologna 2010, s. 15.

<sup>91</sup> Umberto Beseghi, *Palazzi di Bologna*, Bologna 1957, s. 86.

<sup>92</sup> Gian Paolo Brizzi, *Imago Universitatis: Celebrazioni e autorappresentazioni di maestri e studenti nella decorazione parietale dell'Archiginnasio I.*, Bologna 2011, s. 541.

*AETATE PRAESTANTISS. / ATQ. OMNI LIBERALI DOCTRINA INSTRVCTISS. / QVI NON TANTVM IPSE EGREGIVM / SVAE DOCTRINAE SPECIMEN MEDICINA FACIENDA / SED ETIAM PVBLICE DOCENDO PRAEBVIT / LEVINIVS SERAFINIVS LVCENSIS PRIOR. / VTRI: VNIVER. ART. / MONVM: HOC EXTARE VOLVIT / BENIGNE ANNVENTIBVS DD. PRESID. ET CONSILL. / VTR: VNIV: ART: ET VIVA VOCE STATVI / MANDANTIBUS / D. CAESARE NOLLIAMO VITELLIANENSI / D. ANTONIO FOSSATO GENVENSIS / PRESID. / ANNO DNI CI. IO. XCIX.“. Ten lze do češtiny přeložit jako „ve jménu božím, na věčnou paměť Agostina Pettoraliho Montesantihho z Bologně, nejvýznamnějšího mezi lékaři své doby a nejvzdělanějšího ve všech svobodných umění, který prokázal vynikající důkazy své vzdělanosti nejen v lékařské praxi, ale i ve svém veřejném vyučování. Levinio Serafini z Luccy, převor obou univerzit svobodných umění, si přál zřídit tuto památku za ochotné podpory prezidentů a radních obou univerzit svobodných umění, kteří mu ústně svěřili tuto odpovědnost, za úřadu Cesare Nolianiho z Viadany a Antonia Fossatihho z Janova, 1599.“<sup>93</sup>*

Rozhodnutí o zřízení této památné desky je zaznamenáno v protokolu Univerzity svobodných umění z 23. listopadu 1599,<sup>94</sup> potvrzuje to pak i latinský nápis. Ten je zasazen do pískovcového reliéfního rámu tvořeného profilovanou lištou se střídajícími se rozetami a olivami doplněný postranními motivy volutových hermovek. Rám je korunován rozeklaným frontonem zakončeným volutami, v němž je umístěn erb Agostina Pettoralí (náprsní zbroj či krunýř). Dolní část memorie je doplněna kartuší s erby Levinia Serafini (uprostřed; uroboros a luna), Cesare Noliani (vlevo; strom) a Antonia Fossati (vpravo; leopard se sloupem), která je zakončena provazcem a akantovým motivem. Celá kompozice je vyvážena postranními erby měst Luccy (vlevo) a Verony (vpravo)<sup>95</sup> a svým výtvarným výrazem nese značně manýristický charakter.<sup>96</sup> Umělec, jemuž by se

---

<sup>93</sup> Ibidem: „In the name of god, to the eternal memory of Agostino Pettorali Montesanti of Bologna, most eminent among the doctors of his time an most learned in all the liberal arts, who showed outstanding evidence of his learning not only in medical practice but also in his public teaching. Levinio Serafini of Lucca, Prior of both Universities of arts wished to establish this monument, with the willing support of the Presidents and Councillors of both Universities of arts who gave him the responsibility by word of mouth, in the presidencies of Cesare Noliani of Viadana and Antonio Fossati of Genova, 1599“.

<sup>94</sup> Ibidem, s. 540.

<sup>95</sup> Přiřazení jednotlivých erbů každé osobě provedeno v souladu s popisem dle Albano Sorbelli, *Le iscrizioni e gli stemmi dell'Archiginnasio I*, Bologna 1916, s. 21.

<sup>96</sup> Viz Brizzi (pozn. 92), s. 541.

dalo připsat autorství této memorie, není v současném stavu bádání znám, přesto je memorie prodchnuta dobovým zájmem o emblematiku, hieroglyfiku a *impresa*.

Takový ikonografický výklad je možné doložit skrze symbol požirajícího se hada, jenž je součástí erbu Levinia Serafiniho, neboť jak napsal v jedné ze svých studií český historik umění Lubomír Konečný (1946): „*ve výtvarném umění jsou vyhledávané motivy, které mají svůj původ v emblematice (nebo alespoň jsou oběma společné) a tato odhalení jsou potom základem ikonografické či ikonologické interpretace studovaných obrazů, soch etc.*“<sup>97</sup> Na základě takového odhalení je následně představen pokus o ikonografickou interpretaci symbolu urobora na memorii bolognského Archiginnasia.

## 4.2 Interpretace erbu Levinia Serafini jako *renesančního hieroglyfu a impresa*

Horapollonova *Hieroglyphica*, jakožto jeden ze zdrojů pro výklad egyptských hieroglyfů dostupný renesančnímu umělci, spojuje symbol urobora s Universem a Věčností, přičemž text začíná slovy: „*Když si přeji symbolizovat Věčnost, kreslí Slunce a Měsíc, jelikož jsou to věčné elementy. Ale když chtějí Věčnost znázornit jinak, kreslí hada s ocasem zakrytým zbytkem těla.*“ Vzhledem k tomu, že umělec i humanista 16. století vnímal hieroglyf jako symbol představující určitý pojem, jenž je vnitřně spjat s jeho významem, tak i zde lze sledovat obdobnou koncepci blízkou Bramanteho záznamu slov *Iulio II Pont. Max.*

Erb Levinia Serafini se pak v takovém kontextu může jevit jako hieroglyfický záznam jeho jména; Serafini (respektive tři počáteční písmena) jako serpens (latinsky had), Levinio (tedy písmeno l) jako luna (latinsky měsíc), dle popisu Horapollona „*...kreslí Slunce a Měsíc...*“, „*...kreslí hada s ocasem zakrytým zbytkem těla,*“ přičemž tento starověký text mohl Serafini znát skrze překlad jiného bolognského učence, Filippa Fasaniniho. Jak informuje nápis na memorii, Serafini byl zřejmě posluchačem Pettoraliho lékařských přednášek,<sup>98</sup> tudíž symbol luny a urobora lze v tomto kontextu interpretovat skrze Ficinův

---

<sup>97</sup> Viz Konečný (pozn. 66), s. 180.

<sup>98</sup> „*Levinio Serafini z Luccy, převor obou univerzit svobodných umění, si přál zřídit tuto památku.*“ Především to byli bolognští studenti, kteří přijali rozhodnutí vyzdobit stěny učeben, chodeb a loggií Archiginnasia v podobě nápisů oslavujících učitele, znaků radních členů a malovaných erbů všech typů a barev samotných studentů. Viz Brizzi (pozn. 92), s. 5. Vzhledem k tomu, že Serafini si přál zřídit zkoumanou memorii k uctění památky Pettoraliho, lze předpokládat, že mezi nimi mohla být vazba učitel (Pettoralis) – žák (Serafini).

lékařsko-astrologický spis *De vita libri tres*, konkrétně *De vita coelitus comparanda*. Ficino v tomto kontextu píše: „o každého člověka můžeš pečovat na základě čtyř fází Luny dle jeho věku. Od novu po první čtvrtí je Luna mladá. Fáze od první čtvrti k úplňku patří k mládí a mužnému věku, od úplňku k poslední čtvrti pak k věku mužnému i stáří, a od poslední čtvrti k novu pak pouze stáří. Fáze Luny s úspěchem můžeš vztáhnout ke stáří léčeného těla, budeš-li sledovat její aspekt k některé ze tří Grácií, neboť takový aspekt zajisté za všech okolností brzy přináší věci příznivé.“<sup>99</sup>

Vzhledem k tomu, že tento Ficinův lékařský spis patřil ve své době k nejčtenějším dílům (celý soubor vyšel mezi lety 1489 a 1647 celkem 27krát),<sup>100</sup> mohl se tak dostat i k bolognskému učenci Serafinimu. Ficino zde popisuje čtyři fáze luny, což lze srovnat se čtyřmi ročními obdobími, které se neustále střídají a opakují, což může být reprezentované symbolem urobora. Zároveň je na erbu vyobrazen měsíc ve své první fázi, tedy od novu k první čtvrti, kdy je Luna mladá; to může symbolizovat Serafiniho mladý věk a jeho studijní léta ve vztahu k memorii věnované Pettoralimu. Ostatně, i Pettoraliho erb může být hieroglyfickým záznamem jeho jména, neboť *pettorale* v italštině znamená hrudní či prsní (latinsky *pectora*, nominativ, pl.), tedy náprsní zbroj vyobrazena na Pettoraliho erbu.

Vnímání Serafiniho erbu jakožto individuálního záznamu jeho jména, případně oslavy jeho činů, může bezprostředně vést k dalšímu konceptu nazývaný *impresa*. Ta demonstruje slavný čin, který vykonal (nebo chce vykonat) jednatel, a vyjadřuje tak konkrétní myšlenku či pocit dané osoby.<sup>101</sup> Na rozdíl od hieroglyfu obsahuje *impresa* navíc doprovodné heslo (*devisa*), které v heraldice označovalo příslušnost svého nositele k určitému rodu nebo nějaké specifické skupině.<sup>102</sup> Erb Levinia Serafiniho tak lze vnímat jako renesanční *impresa*, neboť ikonu představuje symbol urobora a vyobrazení luny; jako *devisa* lze označit heslo „Prior“. Pozoruhodná je skutečnost, že v italském rukopisu 319 (signatura Ms.Vitt.Em.319) z římské *Biblioteca Nazionale Centrale* existuje kresba erbu [15] zobrazující symbol urobora a lunu, doplněná korunovaným serafínem. Pod tímto erbem lze číst popisek „Serafini“, tudíž lze vyvodit, že se jedná o erb rodiny Serafini, jejímž

<sup>99</sup> Marsilio Ficino, *De vita coelitus comparanda*, in: idem, *Tři knihy o životě, De vita libri tres*, ed. Jana Slezáková, přel. Jakub Hlaváček – Zdeněk Žalud, Praha 2020, s. 361.

<sup>100</sup> Martin Žemla, Úvod, in: *Marsilio Ficino, Tři knihy o životě, De vita libri tres*, ed. Jana Slezáková, přel. Jakub Hlaváček – Zdeněk Žalud, Praha 2020, s. 11–92, zde 11.

<sup>101</sup> Viz Caldwell (pozn. 86), s. 171.

<sup>102</sup> Viz Konečný (pozn. 66), s. 12.

příslušníkem byl i Levinio. Taková konotace může tudíž vést k názoru, že erb Levinia Serafini mohl být zamýšlen jako *impresa*, přičemž argumentaci lze podpořit nápisem „Prior“, který není součástí rodinného erbu a vztahuje se bezprostředně k Leviniu.

### 4.3 Emblematika erbu Levinia Serafini

Další poloha, kterou je možné z hlediska ikonografického rozboru Serafiniho erbu sledovat, je dobová záliba v emblematické a s tím spojené pronikání emblematických vzorů do uměleckých forem. Z tohoto hlediska lze memorii se Serafiniho erbem interpretovat jako specifickou podobu dekorace, skrze kterou prostupuje dobový *emblematický jazyk*. Klasické rozvržení emblému na tři základní části lze abstrahovat i z této památné desky bolognského Archiginnasia. Ikona je zde reprezentována vyobrazením urobora, přičemž zřejmě nejznámější emblematická příručka 16. století, Alciatiho *Emblematum liber*, obsahuje v emblému XLI totožnou figuru požírajícího se hada.

Na tomto místě je nutné zdůraznit epigram, jenž je součástí Alciatiho emblému. Ten akcentuje věčnou paměť, kterou autor skrze píli a slavné činy může ve světě zanechat. Memorie věnovaná Agostinu Pettorali zdůrazňuje stejný princip, neboť latinský nápis na bolognské památné desce začíná slovy „*D. O. M. / MEMORIAE SEMPITERNAE / AVGVSTINI PECTORALIS COGNOMENTO MONTESANCTI*“ („ve jménu božím, na **věčnou paměť** Agostina Pettoraliho Montesantiho z Bologně“), což může být vysloveno *emblematickým jazykem* pomocí symbolu urobora, tudíž nápis na memorii lze interpretovat jako epigram. Ostatně, hlavní funkcí memorie je překonání zapomnění prostřednictvím vzpomínky,<sup>103</sup> což v tomto případě zcela splnilo poslání, navíc je tato idea explicitně zdůrazněna latinským nápisem (epigramem).

Jak již bylo popsáno v první kapitole předkládané bakalářské práce, jedno z nejstarších vyobrazení urobora v *Chrysopeia Kleopatra* je doprovázeno řeckým nápisem „*ἕν τὸ πᾶν*“, „jeden je vše“, přičemž celou výše popsanou soustavu lze vnímat jako emblém. Nápis „Prior“ na Serafiniho erbu tak může mít podobnou funkci motto, přičemž samotné spojení symbolu urobora s nápisem může být pokračováním (resp. znovuoživením) Kleopatřiny formule. Motto (nápis „Prior“)

---

<sup>103</sup> Michael Kühenthal, *Memoria in Stein: das römische Wandgrabmal der Frührenaissance 1*, München 2024, s. 43.



zde nemusí označovat pouze Serafiniho funkci jakožto převora univerzity; ve spojení se symbolem urobora jej lze číst jako něco, co předchází neboli předchůdce z latinského slova *prior* (do češtiny lze přeložit jako přednější, dřívější, či dříve)<sup>104</sup> jako dříve známá moudrost starověkých egyptských hieroglyfů. Ty mohl Serafini znát opět skrze Horapollonovu *Hieroglyphicu*, kde popis symbolu urobora předchází veškerému dalšímu textu, jakožto jakási před-zkušenost, poznatek získaný *a priori*, který v kontextu pojmů Věčnost a Universum nelze získat *a posteriori*. Poznatky o těchto složitých pojmech znázorněných symbolem urobora mohou stát za hranicí smyslové zkušenosti člověka, skutečně je pak lze označit jako apriorní,<sup>105</sup> tudíž s tím související motto „Prior“ jako součást emblematické polohy Serafiniho erbu.

Spojením tří výše popsaných částí (ikona, motto, epigram) vzniká formule odpovídající tvorbě klasického emblému, avšak v tomto případě lze uvažovat spíše o emblematicce, respektive *emblematickém jazyku* Serafiniho erbu. Epigram je zde představen samotnou podstatou memorie, přičemž její smysl se lze pokusit doplnit slovy; *zemřel jsi, ale tvá paměť žije, i život tvůj následuje dál: slávu a věčnou paměť jsi získal díky svým činům, vzdělanosti a studiu.*

Tento dodatečný epigram vyvozující mravní ponaučení a obecnou moudrost souzní s Alciatiho závěrečnou částí epigramu v emblému XLI: „*Sláva provází muže vynikající svým duchem a slavnými činy a doporučuje, aby byli čtení všude na světě.*“ Když chtěl Serafini uctít památku svého učitele, mohl uvažovat obdobným *emblematickým jazykem*, neboť v nápise na memorii jsou zdůrazněny Pettoralioho slavné činy: „*nejvýznamnějšího mezi lékaři své doby a nejvzdělanějšího ve všech svobodných umění, který prokázal vynikající důkazy své vzdělanosti nejen v lékařské praxi, ale i ve svém veřejném vyučování.*“ Bologna jakožto město *hieroglyfiky*, jak již bylo upozorněno ve druhé kapitole předkládané bakalářské práce, tvoří základnu pro *emblematický jazyk*, kterým zkoumaná memorie v bolognském Archiginnasiu promlouvá.

---

<sup>104</sup> Heslo *prior*, *prius*, in: Silva Šenková, *Latinsko-český, česko-latinský slovník*, Olomouc 2005, s. 95.

<sup>105</sup> Více k pojmu *a priori* z filosofického hlediska viz Friedrich Kirchner, Carl Michaëlis, *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Hamburg 2013, s. 59. Viz také Jiří Olšovský, *Slovník filosofických pojmů současnosti*, Praha 2018, s. 18–19.

## Závěr

Jak ukazuje předkládaná bakalářská práce, znázornění do sebe zakousnutého hada známého pod pojmem uroboros, jak se objevuje i v erbu Levinia Serafinii v memorii pro Agostina Pettorali v Bologni, je součástí doposud málo prozkoumaných uměleckých, historických i kulturních kontextů renesančního myšlení 16. století, zejména ve vztahu ke starověkým kulturám a jejich způsobu poznávání a vyjadřování okolního světa. Jak bylo ukázáno výše, o ústředním motivu této memorie je možné uvažovat jednak z hlediska jeho užití již ve starověkých kulturách, ve kterých označoval jednak čas, jednak moc nad tímto časem, a tím i nad veškerou skutečností, jednak z hlediska renesanční kultury osvojující si egyptský hieroglyf specifickým způsobem ve formě emblému.

V egyptské kultuře se uroboros mezi prvními vyobrazeními objevuje jako symbol reprezentující tajemství cyklického času ve vztahu ke koloběhu sluneční cesty. Další poloha jeho symboliky vyhází z alchymistických procesů ve spojení s přesvědčením, že „vše je jeden“, jak to nalézáme ve foliantu připisovanému Kleopatře alchymistce z 1. pol. 3. stol. Ten sám o sobě již vykazuje formu emblému, a tedy zájem o urobora v emblematickém jazyce 16. století může být specifickým renesančním znovu-oživením tohoto vědění, které umožňovalo na svět nahlížet z perspektivy vztahu jednotlivostí k celku.<sup>106</sup> Jak ostatně ukázal i francouzský filosof Michel Foucault (1926–1984) v roce 1966, předpoklad vztahu jednotlivostí k celku byl dominantním způsobem poznávání skutečnosti zejména 16. století, a to jako principů *conventia*, *aemulatio*, *analogie* a *sympatie*, všech v různých úrovních umožňujících pojmout jednu skutečnost druhou, tedy jejich neustálou návazností jednoho světa poznání do druhého,<sup>107</sup> v nichž „vše je jeden“. Impusem pro takové chápání a výklad světa nebyla ani podle Foucaulta v 16. století pouze antická kultura, ale vedle perské, chetitské či hebrejské právě i ta egyptská.

Překlady řeckých starověkých děl do latiny a později i do italštiny předkládaly natolik složité problémy, jako tomu bylo při znovu-objevování Egypta. Záznam jazyka této kultury – hieroglyfů – před renesanční kulturu 15. a 16. století postavil odlišný problém, nežli tomu bylo v kontextu recepce řecko-římské antiky: neznalost struktury jazyka vyžadovala výklad hieroglyfu z předpokladu jeho

---

<sup>106</sup> Viz podkapitola této práce „Uroboros v emblematice *avant la lettre*“.

<sup>107</sup> Michel Foucault, *Slova a věci*, přel. Jan Rubáš, Brno 2007, s. 20–24.

vizuální podstaty, v němž byl *skrytý* význam. Rozšíření tohoto tajného vědění ukrytého v hieroglyfech, respektive v možnosti vyjádřit složité abstraktní pojmy jedním vizuálním záznamem, zapříčinil zejména objev Horapollonovy *Hieroglyphicy* ze 4. či 5. st. n. l. v roce 1419. Egyptské *obrazy* jakožto ideogramy Horapollon vyložil v kategoriích kosmologie, teologie, astronomie či liturgie a dalších, přičemž taková pojetí konvenovala způsobu chápání světa 16. století v jeho pojmání skutečnosti na základě podobnosti, jak o ní psal i Foucault. Navíc Horrapollonova *Hieroglyphica* byla uvedena popisem hada překrývajícího a hada požírajícího vlastní ocas jako symbolů Věčnosti a Universa:<sup>108</sup> propletení těchto dvou symbolů mohlo hrát zásadní roli při komponování pozdějších, renesančních hieroglyfů i emblémů, a zároveň tato skutečnost může poukazovat na pokračování konceptu významu o pojmání světa jako „vše je jeden“, který propojoval starověkou a renesanční kulturu na jiné, doposud málo probádané úrovni.

Tímto způsobem vznikala na jedné straně zcela svébytná podoba užití hieroglyfů ve výtvarném umění 15. a 16. století, například renesanční hieroglyfy ve svém díle vytvářeli Leon Battista Alberti či Donato Bramante,<sup>109</sup> na straně druhé takový způsob myšlení dával vzniknout encyklopedickým dílům spojující magické a zároveň raně přírodovědecké poznání, jako jej nalézáme například ještě na začátku 17. století v díle *Historia serpentum et dracorum* bolognského lékaře a přírodovědce Ulisse Aldovrandiho (1522–1605). Ten může být příkladem vrcholu způsobu uvažování 15. a 16. století v jeho paralelním myšlení ovlivněném starověkými kulturami, neboť ve své knize Aldovrandi popisuje hada jednak jako magické stvoření, jednak jako prostředek pro léčení, a zároveň jako heraldický symbol či jako výraz mystéria spojeného s jeho užitím v hieroglyfech.

Ještě na začátku 17. století je proto možné sledovat trvalé sepětí mezi Bolognou, symbolem hada a zájmem o hieroglyfy, jak jej ve svém díle inicioval Filippo Fasanini na Bolognské univerzitě,<sup>110</sup> přičemž Fasanini dal zároveň svým působením vzniknout dalšímu magicko-encyklopedickému dílu se zásadním vlivem na literární i výtvarné umění 16. století, a to nauce o emblémech Andrea Alciatiho. Vlivem Alciatiho knihy se v 16. století emblém stal jedním z nejrozšířenějších způsobů výtvarného jazyka, neboť v sobě spojoval zájem o

---

<sup>108</sup> Viz podkapitola této práce „Věčnost i Universum v *Hieroglyphice* Horapollona“.

<sup>109</sup> Viz podkapitola této práce „Hieroglyf a renesanční umělec“.

<sup>110</sup> Viz podkapitola této práce „*Hieroglyphica Bononiensis*: Fasaniniho překlad z roku 1517“.

doposud nepoznané vědění, které je však odhalitelné skrze výzkum jednotlivých podobností, jež mohou iniciovat nejen řecké texty, ale také egyptské hieroglyfy. Rovněž bylo v 16. století možné jejich prostřednictvím vytvářet nové, složité myšlenkové koncepty – bylo možné spojit písmo s obrazem a jejich prostřednictvím vytvořit široce pojatý záznam o myšlení či životě jednotlivce i celé kultury, o jejich činech, zásluhách, vášních či o jejich zániku a smrti, jak na to mimo jinými upozornil i vídeňský historik umění Ernst Hans Gombrich (1909–2001), když napsal, že člověk v 15. století: „*kontemplací starobylého symbolu, do něhož lidé obdařeni vyšším poznáním uložili své pochopení povahy času, sám dospěje ke stále hlubšímu chápání času a „spatří“ jej zde na zemi tak, jak jej doufá vidět, jakmile už jeho chápání nebude mařeno tělem.*“<sup>111</sup>

Takový případ lze sledovat i v memorii pro Agostina Pettorali doplněného erbem Levinia Serafini – i zde je možné znázornění urobora číst v emblematickém jazyce ovlivněném hieroglyfikou, jak byla vyučována na Bolognské univerzitě v polovině 16. století, a jak byla šířena stále novými edicemi Alciatiho *Emblematum liber*.<sup>112</sup> Na tomto specifickém příkladu, jak ukazuje předkládaná bakalářská práce, tudíž lze na základě archivního, filologického a ikonografického zkoumání doložit způsob vztahování se k obrazu jako k vizuálnímu jazyku italské kultury 16. století, které se vymyká „klasickým“ doktrínám o renesančním umění a o jeho znovuzrození antiky, a s tím nově chápat urobora v erbu Levinia Serafini v memorii pro Agostina Pettorali v bolognském Palazzo dell'Archiginnasio jako symbol věčné paměti.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> Viz Gombrich (pozn. 50), s. 435.

<sup>112</sup> Viz kapitola této práce „*Ex literarum studijs immortalitatem acquiri*. Uroboros v Alciatiho *Emblematum liber*“.

<sup>113</sup> Viz kapitola této práce „Uroboros jako symbol věčné paměti: emblematika erbu Levinia Serafini v memorii pro Agostina Pettorali v Bologni“.

## Seznam použité literatury

ALCIATI, Andreae. *Emblematum liber*, Augustae Vindelicorum, Heinrich Steyner, 1531.

ALCIATO, Andrea. *Emblemata Andreae Alciati, Iurisconsulti clarissimi*, Lugundi, Guliemum Rouillium, 1548.

ALCIATO, *Andreae Alciati Emblematum libellus*, Parisiis, Chrétien Wechel, 1534.

ASSMAN, Jan. Ouroboros, The Ancient Egyptian Myth of the Journey of the Sun, *Aegyptiaca, Journal of the History od Reception of Ancient Egypt* 4, 2019.

ASSMAN, Jan. *The Mind of Egypt, History and Meaning in the Time of the Pharaohs*, New York 2002.

BESEGHI, Umberto. *Palazzi di Bologna*, Bologna 1957.

BERTHELOT, Marcellin. *Introduction a l'étude de la chimie, des anciens et du moyen age*, Paris 1889.

BIEDERMANN, Hans. *Lexikon symbolů* (1989), Praha 2008.

BRIZZI, Gian Paolo. *Imago Universitatis: Celebrazioni e autorappresentazioni di maestri e studenti nella decorazione parietale dell'Archiginnasio*, volume I., Bologna 2011.

CALDWELL, Dorigen. *The Sixteenth-century Italian Impresa In Theory And Practice (Ams Studies in the Emblem)*, New York 2004.

CIRLOT, J. E. *A Dictionary of Symbols*, London 2001.

DALY, Peter M. – CALLAHAN, Virginia W. (ed.). *Andreas Alciatus, The Latin Emblems Indexes and Lists* (vol. 1), Toronto 1985.

DEANE, John Bathurst. *The Worship of the Serpent, Traced Throughout the World*, London 1833.

- DRYSDALL, Denis L. – DALY, Peter M. Andrea Alciato, in: HOURANE, Colum (ed.), *The Routledge companion to medieval iconography*, London, New York 2017, s. 11–31.
- ENENKEL, Karl A.E. *The Invention of the Emblem Book and the Transmission of Knowledge, ca. 1510–1610*, Leiden 2019.
- FICINO, Marsilio – SLEZÁKOVÁ, Jana (ed.). *Tři knihy o životě, De vita libri tres*, přel. HLAVÁČEK, Jakub a ŽALUD, Zdeněk, Praha 2020.
- FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*, přel. Jan Rubáš, Brno 2007.
- GABRIELE, Mino (ed.) – ALCIATO, Andrea. *Il libro degli Emblemi, secondo le edizioni del 1531 e del 1534, introduzione, traduzione e commento di Mino Gabriele*, Milano 2009.
- GIEHLOW, Karl. *The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance* (1915), Leiden 2015.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Icones symbolicae* (1948), in: idem, *O renesanci, Norma a forma, Symbolické obrazy*, přel. Martin Pokorný, Praha 2021.
- HENKEL, Arthur – SCHÖNE, Albrecht. *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1978.
- HORAPOLLO – FASANIN, Filippo (přel.). *Hori Apollinis Niliaci Hieroglyphica hoc est de sacris Aegyptiorum literis libelli duo de Graeco in Latinum sermonem a Philippo Phasianino Bononiensi nunc primum translate*, Bologna: Girolamo Beditii, 1517.
- HORAPOLLO. *Hieroglyphica, The Hieroglyphics of Horapollo* (1950), přel. BOAS, George, předmluva: GRAFTON, Anthony, Princeton 1993.
- HOWEY, Oldfield M. *The Encircled Serpent, A Study of Serpent Symbolism in All Countries and Ages*, New York City 1955.
- IVERSEN, Erik. Horapollon and the Egyptian Conceptions of Eternity, *Rivista degli studi orientali*, vol. 38, Fasc. 3, Sapienza - Università di Roma 1963.

- KIRCHNER, Friedrich – MICHAËLIS, Carl. *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Hamburg 2013.
- KONEČNÝ, Lubomír. *Mezi obrazem a textem: miscelanea z historie emblematicky*, Praha 2002.
- KÜHLENTHAL, Michael. *Memoria in Stein: das römische Wandgrabmal der Frührenaissance*, Band 1, München 2024.
- LIDDELL, Henry George – SCOTT, Robert, revidované a doplněné sirem JONESEM, Henry Stuartem, s asistencí MCKENZIE, Rodericka. *A Greek-English Lexicon (1811-1898)*, Oxford 1968.
- LINDSAY, Jack. *The Origins of Alchemy in Graeco-Roman Egypt*, New York 1970.
- MAHDIHASSAN, S. The Significance of Ouroboros in Alchemy and in Primitive Symbolism, *Iqbal* 1963.
- OLBRICH, Harald (ed.) – STRAUSS, Gerhard a kol. *Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, svazek II: Cin–Gree, Leipzig 1989.
- OLŠOVSKÝ, Jiří. *Slovník filosofických pojmů současnosti*, Praha 2018.
- PLOTKE, Seraina. Humanistische Transpositionen, Die ersten deutschen Übersetzungen von Andrea Alciatos Emblembuch, in: TOEPFER, Regina – KIPF, Johannes Klaus – ROBERT, Jörg (ed.). *Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1620)*, Vol. 211, Berlin 2017.
- POSENER, Georg. *Lexikon der ägyptischen Kultur*, Wiesbaden 1960.
- REEMES, Dana Michael. *The Egyptian Ouroboros: An Iconological and Theological Study* (disertační práce) Department of Near Eastern Languages and Cultures, University of California, Los Angeles 2015.
- RONCUZZI, Valeria. *L'Archiginnasio di Bologna, un palazzo per gli studi*, Bologna 2010.

- ROUGÉ, M. Le Vicomte de. *Chrestomathie égyptienne, ou Choix de textes égyptiens transcrits, traduits et accompagnés d'un commentaire perpétuel et précédés d'un abrégé grammatical, Quatriemé fascicule, La Stèle du roi éthiopoien, Piankhi-Meriamen*, Paris 1876.
- SLUIJS, Marinus Anthony van der – PERATT, Anthony L. The Ourobóros as an Auroral Phenomenon, *Journal of Folklore Research*, Vol. 46, No. 1, Indiana University Press, 2009.
- SORBELLI, Albano. *Le iscrizioni e gli stemmi dell'Archiginnasio*, vol. 1, Bologna 1916.
- TAYLOR, Sherwood F. A survey of Greek Alchemy, *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 50, part 1, 1930.
- VASARI, Giorgio. Život architekta Bramanta z Urbina, in: idem, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II*, přel. Jan Vladislav, Praha 1977.
- VOLKMANN, Ludwig. *Bilderschriften der Renaissance: Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig 1923.
- WATKINS, Renée. L. B. Alberti's Emblem, The Wigned Eye, and his Name, Leo, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz*, IX, 1959–1960.
- WITTKOWER, Rudolf. Hieroglyphics in the Early Renaissance (1972), in: eodem, *Allegory and the Migration of Symbols*, Colorado 1977.
- YATES, Frances. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Chicago 1964.



## Seznam vyobrazení

1. Grafická podoba výzdoby druhého zlatého sarkofágu faraona Tutankhamona s obepnutými urobory v horní i dolní partii, 14. st. př. n. l. Reprodukce viz Dana Michael Reemes, *The Egyptian Ouroboros: An Iconological and Theological Study* (disertační práce) Department of Near Eastern Languages and Cultures, University of California, Los Angeles 2015, s. 324.
2. Persický bůh Azon, reprodukce viz M. Oldfield Howey, *The Encircled Serpent, A Study of Serpent Symbolism in All Countries and Ages*, New York City 1955, s. 4.
3. Foliant *Chrysopea Cleopatra*, reprodukce viz Marcellin Berthelot, *Introduction a l'étude de la chimie, des anciens et du moyen age*, Paris 1889, s. 132.
4. G. Morelius Iacobo Keruer, Podoba symbolického hadu, jenž si ocas zakrývá, 1551. Reprodukce viz G. Morelius Iacobo Keruer, *Ori Apollini Hieroglyphica*, Paříž 1551, s. 1.
5. G. Morelius Iacobo Keruer, Podoba symbolického hadu, jenž si ocas požívá, 1551. Reprodukce viz G. Morelius Iacobo Keruer, *Ori Apollini Hieroglyphica*, Paříž 1551, s. 3.
6. Bůh slunce v podobě dítěte obkroužený uroborem, pohřební papyrus Heri-uben z 10. st. př. n. l. Reprodukce viz Jan Assmann, *Ouroboros, The Ancient Egyptian Myth of the Journey of the Sun, Aegyptiaca, Journal of the History of Reception of Ancient Egypt* 4, 2019, s. 26.
7. Leon Battista Alberi, *Medailon s autoportrétem*, 1438. Reprodukce viz Rudolf Wittkower, *Hieroglyphics in the Early Renaissance* (1972), in: idem, *Allegory and the Migration of Symbols*, Colorado 1977, s. 120.
8. *Renesanční hieroglyfy* z Collonova díla *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499. Reprodukce viz Rudolf Wittkower, *Hieroglyphics in the Early Renaissance* (1972), in: idem, *Allegory and the Migration of Symbols*, Colorado 1977, s. 119.
9. Jörg Breu, emblém XLI, Triton stočený ve smyčce a pohlcující vlastní ocas, 1531. Reprodukce viz Mino Gabriele (ed.), Andrea Alciato, *Il libro degli Emblemi*,

*secondo le edizioni del 1531 e del 1534, introduzione, traduzione e commento di Mino Gabriele, Milano 2009, s. 237.*

10. Christián Wechel, emblém XLI, Triton obkroužený hadem-uroborem, 1534. Reprodukce viz Mino Gabriele (ed.), Andrea Alciato, *Il libro degli Emblemi, secondo le edizioni del 1531 e del 1534, introduzione, traduzione e commento di Mino Gabriele, Milano 2009, s. 237.*

11. Piere Eskrich, Triton troubící na mušli a obkroužený hadem-uroborem, 1548. Reprodukce viz *Emblemata Andreae Alciati, Iurisconsulti clarissimi, Lugundi, Guliemum Rouillium, 1548, s. 108.*

12. Memorie věnovaná Agostinu Pettorali, 1599, Palazzo dell'Archiginnasio, třetí arkáda dolní loggie, Bologna, archiv autorky.

13. Erb Levinia Serafini v memorii věnované Agostinu Pettorali, 1599, Palazzo dell'Archiginnasio, třetí arkáda dolní loggie, Bologna, archiv autorky.

14. Pellegrino A. Orlandi, přepis latinského nápisu z memorie věnované Agostinu Pettorali, 1717. Reprodukce viz Pellegrino A. Orlandi, *Vivorum illustrorum et excillentissimorum quavis scientia professorum qui in publico civitatis Bononiae Archigymnasio ab eo condito anno MDLXII extant monumenta illustrata, 1717, s. 4, archiv autorky.*

15. Erb rodu Serafini, italský rukopisu 319 (signatura Ms.Vitt.Em.319), 1701–1800, Biblioteca Nazionale Centrale, Řím, fol. 45v.

## Obrazová příloha



1. Grafická podoba výzdoby druhého zlatého sarkofágu faraona Tutankhamona s obepnutými urobory v horní i dolní partii, 14. st. př. n. l.



2. Persický bůh Azon.

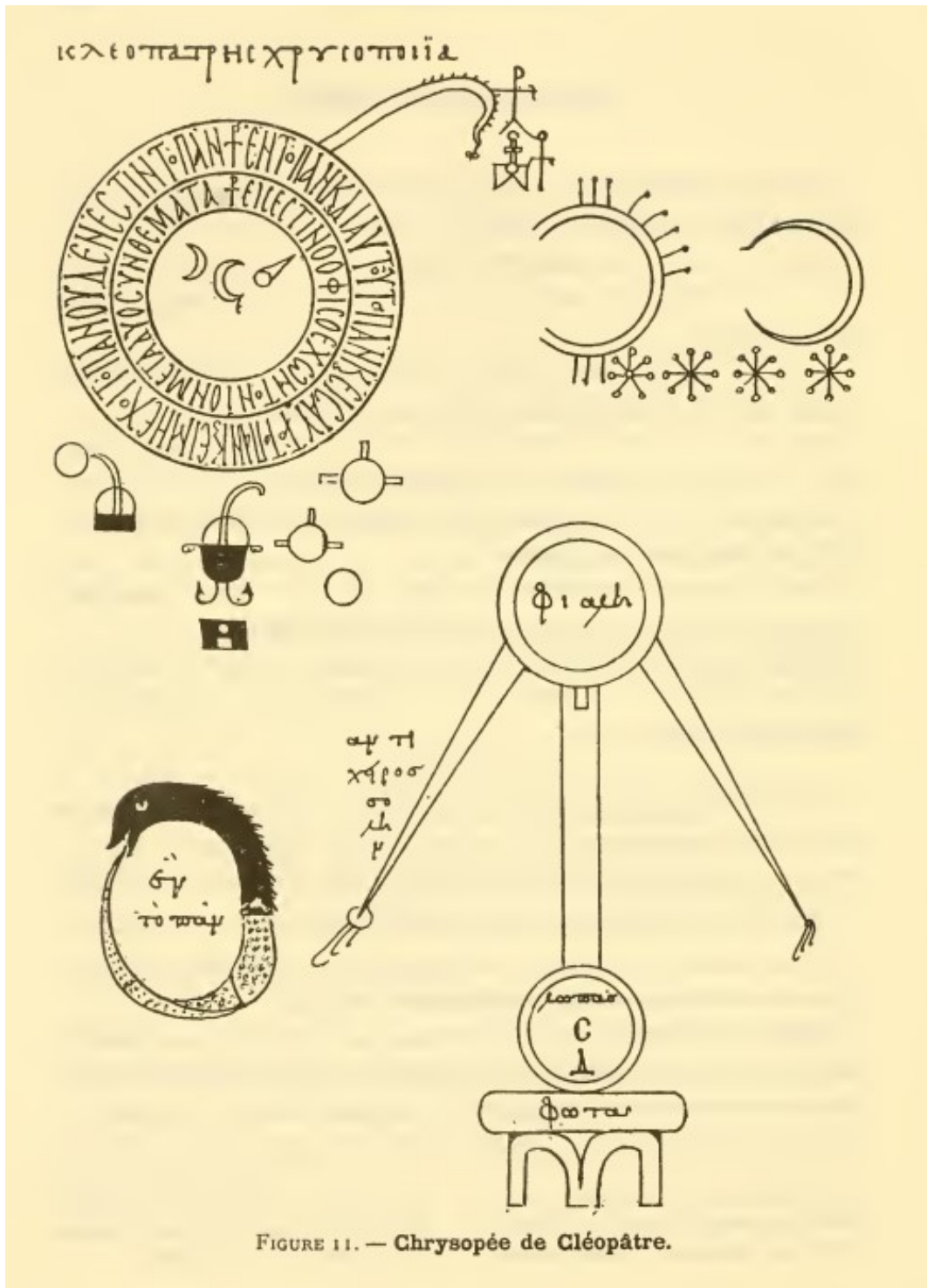


FIGURE 11. — Chrysopée de Cléopâtre.

3. Foliant *Chrysopea Cleopatra*, 1. pol. 3. století n. l.



4. G. Morelius Iacobo Keruer, Podoba symbolického hadu, 1551.



5. G. Morelius Iacobo Keruer, Podoba symbolického hadu, jenž si ocas požírá, 1551.



6. Bůh slunce v podobě dítěte obkroužený uroborem, pohřební papyrus Heri-uben z 10. st. př. n. l.



7. Leon Battista Alperi, *Medailon s autoportrétem*, 1438.



8. Renesanční hieroglyfy z Collonova díla *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499.

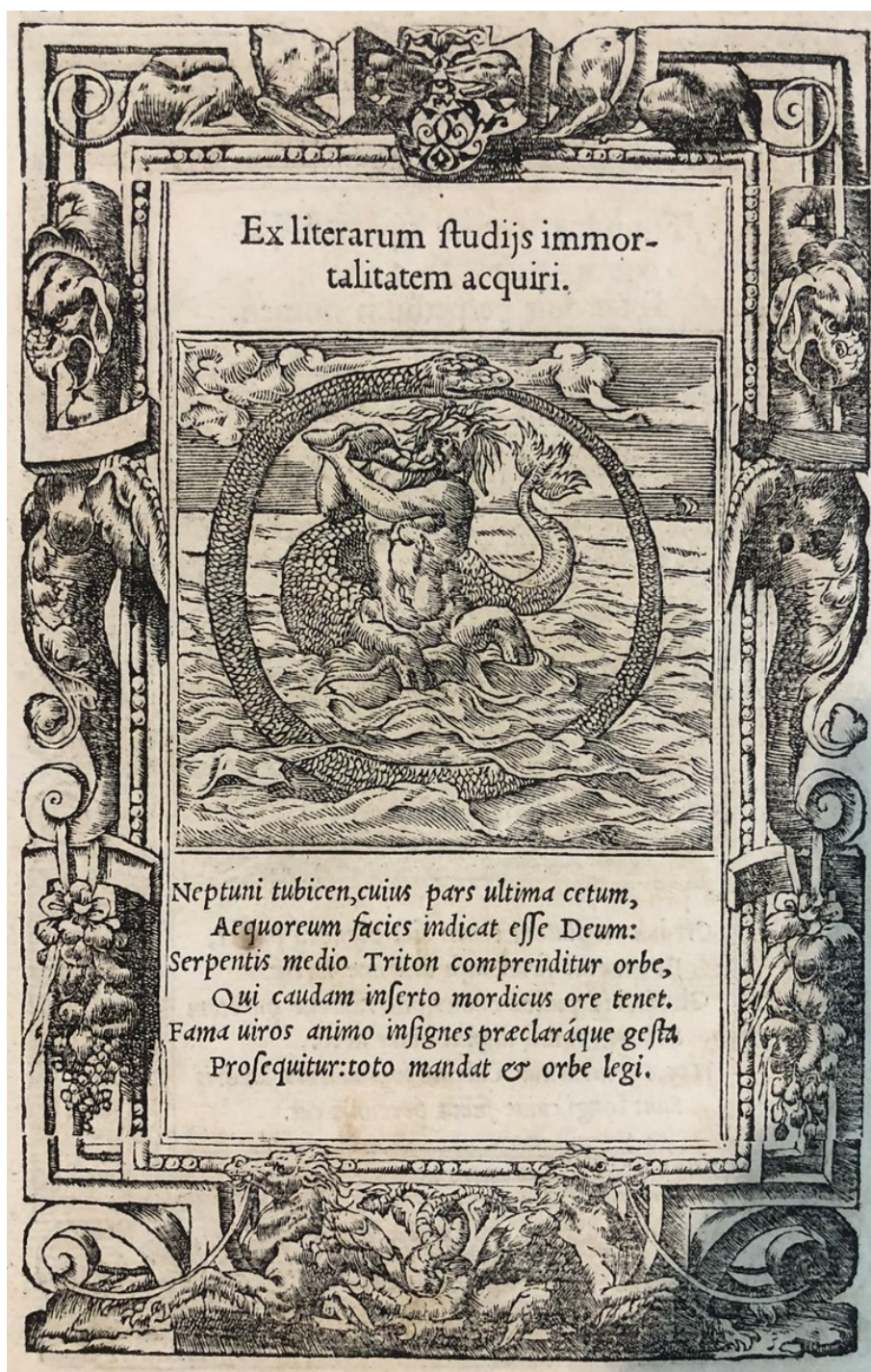


9. Jörg Breu starší, emblém XLI, Triton stočený ve smyčce a pohlcující vlastní ocas, 1531.



10. Christián Wechel, emblém XLI, Triton obkroužený hadem-uroborem, 1534.





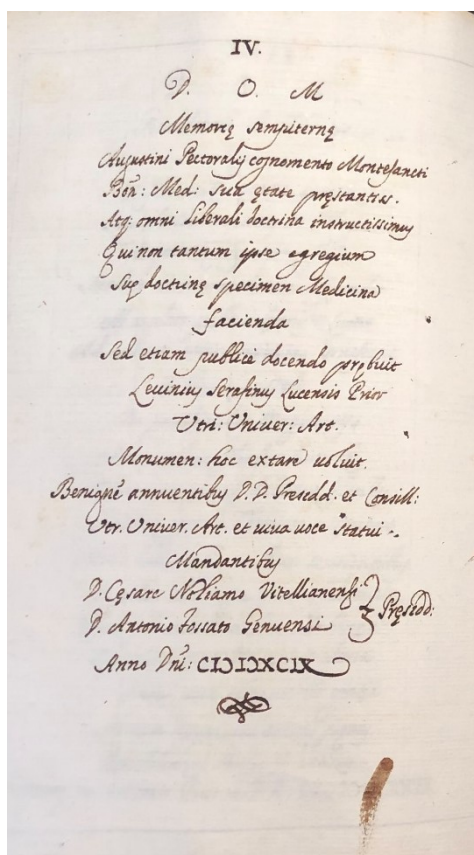
11. Pierre Eskrich, Triton troubící na mušli a obkroužený hadem-uroborem, 1548.



12. Memorie věnovaná Agostinu Pettorali, 1599, Palazzo dell'Archiginnasio, třetí arkáda dolní loggie, Bologna.



13. Erb Levinia Serafini v memorii věnované Agostinu Pettorali, 1599, Palazzo dell'Archiginnasio, třetí arkáda dolní loggie, Bologna.



14. Pellegrino A. Orlandi, přepis latinského nápisu z memorie věnované Agostinu Pettorali, 1717.



15. Erb rodu Serafini, italský rukopisu 319 (signatura Ms.Vitt.Em.319), 1701–1800, Biblioteca Nazionale Centrale, Řím.