

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Hranostaj jako symbol a jeho reflexe ve výtvarném umění

Ermine as a Symbol and its Resonance in Fine Arts

Bc. Markéta Marešová

Praha 2022

Vedoucí práce: prof. PhDr. Lubomír Konečný

Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. PhDr. Lubomíru Konečnému za odborné vedení diplomové práce, vstřícnost, trpělivost a cenné rady a Pavlu Třískovi za pomoc s překladem latinských textů.

Prohlášení:

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

V Praze, dne 10. července 2022

.....

Bc. Markéta Marešová

Obsah

Úvod	4
Lasice vs. hranostaj	8
Lasice	8
Lasice, hranostaj a jiná zvířata	9
Hadi a bazilišek	9
Ropuchy	11
Myši a krysy	12
Symbolika a vlastnosti lasicovitých šelem	13
Početí a zrození	14
Léčitelské schopnosti a moc vzkříšení	14
Lasice jako symbol lstivosti a předzvěst zla	16
Hranostaj	17
Hranostaj jako symbol čistoty a morální bezúhonnosti	17
Hranostaj a jeho role v heraldice a emblematicce	21
Hranostaj a dvorské prostředí	24
Bretaňské specifikum	25
Italské dvorské prostředí	30
Příklad z alžbětinské Anglie	32
Hranostaj ve spojení s pěti smysly – hmat	33
Případové studie: Dáma s hranostajem a Mladý rytíř v krajině	35
Leonardo da Vinci: Dáma s hranostajem	35
Vittore Carpaccio: Mladý rytíř v krajině	41
Závěr	47
Seznam použité literatury	49
Obrazová příloha	
Seznam vyobrazení	

Úvod

Vyobrazení lasice hranostaje v uměleckých dílech není zdaleka tak rozšířené, jak tomu bývá v případě jiných zvířat. Hranostaj (*Mustela erminea*) je drobná lasicovitá šelma rozšířená po celé Evropě od Pyrenejí až po Sibiř, v Asii i Severní Americe. V oblasti středomoří, odkud pocházejí některá z uměleckých děl zobrazujících hranostaje, zejména v Itálii, se ovšem nevyskytuje. Znalost podoby a chování těchto drobných šelem podle Sigrid a Lothara Dittrichových pronikla do Itálie v 15. a 16. století ze zaalpských zemí prostřednictvím kreseb a rytin.¹

Hranostaj se nejčastěji pohybuje krátkými skoky, ale je také dobrým plavcem a výborně šplhá po stromech. Své mrštnosti využívá i při lovu, ve kterém je velmi rafinovaný a vytrvalý. Živí se především menšími savci, hady a ptáky, které usmrcuje kousnutím do týlu. Hranostaj má špatný zrak a nechává se vést především svým čichem. Zajímavé je jeho zbarvení. Letní srst hranostaje je kaštanově hnědá s bílou hrudní částí a černou špičkou ocasu. Na zimu srst zbělá, pouze zakončení ocasu zůstává trvale černé, čímž se liší od lasice kolčavy, s kterou bývá často zaměňován.² Jak dokládají dochovaná umělecká díla, hranostajové byli zobrazováni pouze ve své bílé zimní srsti, nikoli v letní hnědé. Zimní srst byla velmi ceněná a tato čistě bílá kožešina s charakteristickým černým zakončením ocasu, jako tzv. hermelín, zdobila oděv králů, knížat a bývaly jím podšité také královské stany. Vzor hermelínu se stal heraldickou tinkturou a v podobě tří teček, k nimž zespodu vybíhají tři čárky, se s ním můžeme setkat na rodových znacích. K hranostaji se pojí legenda vyprávějící, že byl jediným zvířetem schopným přemoci baziliška, tvora považovaného za symbol zla, a také že raději zemře, než aby ušpinil svou sněhobílou srst. Díky těmto vyprávěním se tato drobná šelma stala symbolem čistoty a morální bezúhonnosti a v tomto významu byla také často spolu s mottem: "*MALO MORI QUAM FOEDARI*" zobrazována.

Pro pochopení zvířecí symboliky je třeba si uvědomit, že jejím základním rysem je ambivalence a mnohvrstevnatost, která se utvářela v průběhu staletí. Teoretická díla zabývající se zvířecí symbolikou vznikala kontinuálně a odkazovala v každé době na své předchůdce, přičemž některé interpretace byly zachovány a jiné přizpůsobeny novému kontextu. Síť symbolů a jejich možných významů pak nabývala na spletnosti s každým dalším individuálním převzetím a zpracováním výtvarnými nebo literárními prostředky, neboť k obecně platným mnohoznačným interpretacím přibyl ještě osobní výklad daného symbolu.

Teoretickým východiskem práce je studium dobových pramenů jednotlivých období, které měly formující význam pro vnímání a zobrazování daného zvířete. Zásadní vliv v tomto kontextu mělo pozorování

¹ Sigrid Dittrich – Lothar Dittrich, *Lexikon der Tiersymbole: Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. - 17. Jahrhunderts*, Petersberg 2005, s. 206.

² Miloš Anděra – Jiří Geisler, *Savci České republiky: popis, rozšíření, ekologie, ochrana*, Praha 2012, s. 180-181.

podoby a chování jednotlivých druhů v souběžné konfrontaci s magickými představami o světě, na jejichž základě se utvářel symbolický význam. Michel Pastoureau ve své knize *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental* se věnuje vývoji utváření obrazu světa středověkého člověka a jeho symbolického uvažování, které následně prostupovalo do všech oblastí lidské činnosti. Upozorňuje zde také na ambivalenci jak možného významu, tak symbolické funkce znaků. Postavy, zvířata či objekty v některých případech slouží jako symboly, jsou tedy zástupci nějaké abstraktní entity. V případech, kdy se vztahují ke konkrétní fyzické osobě nebo skupině osob, například rodu, cechu apod. plní symbolickou funkci emblému.³ Při tomto dělení je hranostaj právě tímto ambivalentním znakem. Jak uvidíme v následujících kapitolách, je současně symbolem i emblémem.

Zvolený časový úsek ohraničený antikou a koncem 16. století je obdobím, v němž docházelo k formování dané symboliky, jejíž tradice dosáhla vrcholu v období renesance. V pozdějších letech se hranostaj i nadále objevuje v literatuře a výtvarném umění jako symbol určitého statusu a prestiže, nicméně se zdá, že utváření symboliky již není dále tak živé. Význam této lasicovité šelmy se utvářel a vrstvil v průběhu času a cestu jeho vývoje předložená práce sleduje od nejstarších přírodovědných pojednání, která poskytla jedny z vůbec prvních popisů rostlin, živočichů i dějů v přírodě a počala spřádat vlákna sémantické sítě.

Zásadními prameny starověku, vztahujícími se k významu zvířat, jsou tyto čtyři následující spisy: Aristotelovo *De animalibus* (3.století př. n. l.), soubor třiceti sedmi knih *Naturalis Historia* Plinia Staršího (kolem roku 77 n. l.), Alianův soubor *De Natura Animalium*, věnující se zvířatům především prostřednictvím bajek a anekdot a *Physiologus* (pravděpodobně 3.-4. století n. l.), v němž autor sloučil pohanské legendy starověkého světa s mysticismem a počátky křesťanské morálky.

Středověké bestiáře navazující na *Physiologus* a další přírodovědná pojednání jsou ovlivněna převážně biblickými texty a důležitou roli zde hrají myšlenky ctností a neřestí, kacířství a pokání. Z tohoto důvodu zmíněné rukopisy sloužily často jako pomůcka při sestavování kázání.⁴ Významným pramenem, ovlivňujícím vnímání zvířat jako symbolů, byly knihy exemplar. Tyto spisy plnily úlohu didaktické pomůcky tematizující otázku morálky ve společnosti a staly se silným nástrojem středověkého kazatelství. Autoři knih exemplar si vypůjčovali výňatky z bestiářů, bajky, lidová vyprávění i anekdoty, aby srozumitelným způsobem laikům na různých společenských úrovních, ilustrovaly morální příklady. Protiváhou nábožensky orientovaným rukopisům jsou francouzské bestiáře, vznikající ve 12. a 13. století, které oproti výše zmíněným reprezentují světskou tradici spojenou s milostnou poezií. Nejvlivnějším, mnohokrát převzatým, byl spis *Bestiaire d'amour* Richarda de Fournival z roku 1250.

³ Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris 2004, s. 12-13.

⁴ Simona Cohen, *Animals as Disguised Symbol in Renaissance art*, Boston 2008, s. 3-4.

Přírodovědná podstata rukopisů a význam zkoumání živočichů, rostlin a dějů v přírodě se však nevytrácí. Struktura bestiářů a raných encyklopedických pojednání následuje tradici klasické zoologie a dělí tvory do čtyř skupin (na ptáky, čtyřnožce, plazy a ryby). Také kosmos je dělen na čtyři části, založené na kosmických elementech a jejich zvířecích attributech. I toto členění však procházelo vývojem a postupem času se objevují také složitější schémata. Příkladem může být rukopis *Liber de natura rerum* Tomáše z Cantimpré (13. století), který v šesti kategoriích (čtyřnožci, ptáci, mořská monstra, ryby, hadi a hmyz) cituje na pět set zvířat a v souvislosti se sto šedesáti jedna z nich uvádí spirituální a moralistické alegorie.

Textová linie s důrazem na vědecktější přístup k přírodě se však měla teprve rozvinout. Během 15. století dochází k nástupu zoologické literatury a ilustrace. Pokrok vědy podnítil a ovlivnil především renesanční směřování k „naturalistickému“ zobrazení zvířat, nicméně magické představy mýtů a legend zůstávají stále přítomny. Raným dílem, v němž se tyto tendence začínají rozvíjet, je například kodex *De animantium naturis* Piera Candida Decembria z roku 1460, zaměřující se na monstra a fantastická stvoření. Zoologickým spisem vědecky exaktnějšího charakteru je pak *Historia animalium* Conrada Gessnera z let 1551–1558, který přináší nový způsob pojednání o fauně, jež spojuje studium chování zvířat s řadou informací z jiných vědních disciplín a také nový obor vědecké ilustrace založený na pečlivém pozorování jednotlivých zvířecích druhů.⁵

Paralelně se snahami, o co nejexaktnější zkoumání, popisy a zaznamenávání zvířat výtvarnými prostředky, se v období renesance rozvíjel nový žánr, který významnou měrou ovlivnil zobrazování zvířat v umění v jejich symbolickém významu. Byly jím tzv. knihy emblémů. Oproti bestiářům, knihám exemplarum a encyklopediím, v nichž byly ilustrace pouze doplňkem či příkrasou textu, v knihách emblémů je klíčová závislost mezi slovem a obrazem, typická pro renesanční kulturu. Koncem 16. století rozvoj symboliky, tak živý v uplynulých staletích, pozvolna utichá. Dědictví mýtů a legend, představy ovlivněné magickým uvažováním o světě i moralizující příklady formulované v bestiářích a knihách exemplarum však byly adaptovány v mnoha literárních dílech, náboženských i světských obrazech i knižních ilustracích.

Ve zmíněné písemné tradici se hranostaj vyskytoval pod různými označeními, která podléhala dobovým i lokálním proměnám. Ve starověkých a raně středověkých spisech jednotlivé lasicovité šelmy nebyly pojmově odlišeny a jejich popis a charakteristika se objevuje pod řeckým pojmem γαλή [galí] a v latinsky psaných textech pak pod heslem *mustela*. V průběhu středověku se pak pojem *mustela* ustálil pro označení lasice kolčavy, zatímco pro lasici hranostaje to byly pojmy *armenius*, *erminius*, *armenius mus*, *mustela armenia*, *mustela erminea*, *mustela alpina*, *armelinum*, *armellinum*, v italštině *armellin*, *armellino* či *ermellino*, ve francouzštině *l'hermine*, v němčině *das Hermelin* a v anglickém jazyce *ermine*.

⁵ Idem, s. 24.

Struktura předložené práce, která si klade za cíl zmapovat původ a vývoj symboliky hranostaje a její reflexi v umělecké produkci daného období, postupuje od zoologického určení charakteristiky této lasicovité šelmy přes syntézu dostupných poznámek, vztahujících se k symbolickému významu tohoto živočicha, až k zmapování kontextu, v nichž byla zjištěná symbolika uplatňována. Závěr práce je pak věnován případovým studiím renesančních podobizen *Dáma s hranostajem* Leonarda da Vinciho a *Mladého rytíře v krajině* Vittore Carpaccia. Právě výskyt hranostaje a rozpoznání jeho možných významů sehrálo důležitou roli v interpretaci těchto uměleckých děl a napomohlo identifikaci totožnosti zobrazených postav.

Pro svou práci jsem kromě zmíněných dobových pramenů a nashromážděných obrazových materiálů vycházela především z cizojazyčné literatury, vztahující se k nastíněné problematice. Jednalo se zejména o slovníky symbolů a námětů ve výtvarném umění a literaturu syntetizující poznatky o symbolice zvířat a jejím vývoji. Monografická literatura, která by se specificky věnovala tématu hranostaje není dostupná, nicméně tento nedostatek zastupují dílčí články a kapitoly, které jsou zaměřené převážně na interpretaci konkrétních děl, v nichž se toto zvíře vyskytuje. Důležitým podkladem pro sepsání předložené diplomové práce, zejména závěrečných případových studií, byl již mnou provedený výzkum u příležitosti mé bakalářské práce věnované zobrazování a významu zvířat v renesanční portrétní tvorbě. Tyto případové studie v předložené práci uvádím aktualizované a s odkazy na literaturu, z níž jsem čerpala.

Lasice vs. hranostaj

Hranostaj je zvíře velmi plaché a není snadné jej polapit. Podobně je tomu také v písemné i obrazové tradici, jimiž proplouvá velmi mrštně, nenápadně a zanechává za sebou jen velmi malé množství stop, ale když se již objeví, tak s patřičným významem.

Ve starověkých ani raně středověkých textech není totožnost hranostaje ze zoologického hlediska jednoznačná, neboť v průběhu staletí bylo používáno několik výrazů, sloužících k označení lasicovitých šelem, které mají příbuznou fyzickou podobnost i vzorec chování.⁶ Hana Šedinová ve svém článku⁷ uvádí, že ve starověkých zoologických pojednáních figuruje řecký pojem γαλή [galí], který bývá obvykle překládán jako lasice, čímž je zamýšlena často zaměňovaná lasice kolčava nebo lasice hranostaj, nelze však vyloučit, že mohlo jít i o tchoře tmavého nebo fretku. V latinských textech se pak lasice objevuje pod označením *mustela*. Isidor Sevillský vykládá původ tohoto slova jako odvozený od slov *mus* (myš) a *telum* (kopí), tedy myš dlouhá jako kopí a odkazuje tak na fyzickou podobu tohoto zvířete.⁸

Tato původní nejasnost je pravděpodobně také důvodem, proč v mnoha bestiářích a dalších textech vycházejících ze starověkých předloh, se vyskytuje pouze heslo lasice, jakožto nejznámější zástupkyně této skupiny drobných šelem. Pravděpodobně až během středověku se symbolika formulovaná pro skupinu lasicovitých šelem začala štěpit a přiřazovat se k jednotlivým druhům této čeledi. [1, 2] Historická neurčitost v kořenech jejich symboliky začala být rozplétána a postupně se pro hranostaje objevuje specifické označení.

Lasice

Při pátrání je potřeba jít až k prvopočátečním písemným záznamům o zvířatech, které se svým obsahem staly předlohou pro pozdější encyklopedická díla a poskytly jedny z prvních popisů rostlin, živočichů a dějů v přírodě. Aristoteles ve svém spisu *Historia animalium* z 3. století př. n. l. pojem γαλή používá ve dvou pasážích. Hana Šedinová obsah těchto pasáží popisuje: „První se zabývá nepřátelskými vztahy mezi živočichy a lasička je zde nepřítelem hada. Ve druhé nacházíme popis nejrůznějších prostředků s jejichž pomocí si zvířata dokážou sama léčit rozličná zranění či neduhy nebo se chránit před otravou. Aristoteles zde nejprve uvádí, že lasička při boji s hadem pojíždá routu, protože její vůně je pro hady zhoubná, a o něco dále vysvětluje důvody nepřátelství těchto živočichů – hadi loví myši, a připravují tak lasičku o zdroj

⁶ Dittrich – Dittrich 2005, s. 206.

⁷ Hana Šedinová, Rejsek nebo hranostaj? Nový význam Aristotelova termínu mygalé ve středověku, in: *Listy filologické*, CXXXVIII, 2015, s. 119-146.

⁸ Terence H. White, *The Book of Beasts, Being a translation from a Latin Bestiary of the 12th century*, London 1954, s. 91.

její potraviny.“⁹ Při zkoumání hesla lasice ve spisech následujících desetiletí a staletí, zjistíme, že svým obsahem vycházejí ze zmíněných Aristotelových poznatků a rozvíjejí je. Postupně se dozvídáme čím dál tím více o jejich podobě, chování a symbolice utvářené na základě těchto poznatků.

Lasice, hranostaj a jiná zvířata

S přihlédnutím k nejasnostem v označení lasicovitých šelem v prvních staletích zoologické tradice se γαλή či *mustela* objevují v pramenech nejen samostatně, ale také v interakci s dalšími zvířaty, která se podílí na charakteristice dané symboliky. V případě lasicovitých šelem uvidíme, že vztahy k jiným živočichům jsou z různých důvodů nepřátelské povahy. Ať se jedná o hady, baziliška, ropuchy, myši nebo krysy, lasicovité šelmy jsou vždy líčeny jako jejich protivníci. Vyjmenovaným zvířatům je společná negativní symbolika zla či jiného nebezpečí, které by mohly přinášet. Lasice či hranostaj, zde naopak vystupují jako ušlechtilí obránci dobra a stability.

Hadi a bazilišek

Aristoteles se ve spisu *Historia animalium* zabývá nepřátelstvím lasice a hada a také schopností lasičky se před hadím uštknutím chránit po jídáním routy. O čtyři staletí později se u Plinia Staršího v díle *Naturalis historia* lasice objevuje v souvislosti s baziliškem a je popisována jako jediné zvíře, které ho může přemoci, ovšem opět za předpokladu, že předtím pozřela routu.

Bazilišek byl považovaný za krále všech plazů, což je podpořeno popisem jeho podoby a stvrzeno jeho pojmenováním. Podle antické představy je bazilišek přibližně 30 cm dlouhý had, se světlou skvrnou na hlavě připomínající korunu. Jeho označení pochází z řeckého slova βασιλίσκος [*basiliskos*] ve významu „malý král“, který vznikl zdrobněním řeckého slova βασιλεύς [*basileús*] „král“. V latině se používá označení *regulus* „malý král“.

Marcus Annaeus Lucanus v IX. knize *Farsalského pole* v 1. století n. l. popisuje zrození baziliška, stejně jako dalších hadů, z krve Gorgony Medúsy. „...séps, ten smrtící had, jenž rozkládá tělo i kosti, basilisk, který tak syčí, že děsí tím veškerou hadí havěť, čímž zabíjí dříve než jedem; on široko vůkol zahání všechno tvorstvo, sám v písčinách pustých vládne.“¹⁰

Podoba baziliška se v průběhu času proměňovala. Impulsem byly snahy křesťanských encyklopedistů o nový výklad jeho původu. Největšímu ohlasu se těšila hypotéza, že bazilišek vzešel z vejce kohouta, které

⁹ „Et gali cum pugna[n]t cum serpente, comedit rutam, quoniam odor rute et contra<r>ius serpenti... Gali... in maiori parte pugnat cum serpentibus comedentibus mures, quoniam ipsa etiam comedit mures.“, cit. dle Šedinová 2015, s., 126-127.

¹⁰ Marcus Annaeus Lucanus, *Farsalské pole*, Praha 1976, s. 696, 723-727.

vyseděl had nebo žába.¹¹ V důsledku toho začal být bazilišek kolem poloviny 13. století zobrazován jako dvounohý nebo čtyřnohý kohout s korunou či kohoutím hřebenem na hlavě. Jeho tělo bylo pokryto peřím a zakončeno hadím ocasem. Změna podoby se také odráží ve změně pojmenování. Geoffrey Chaucer ve 14. století píše o *basilicocku* a s postupem času se objevuje také označení *cockatrice*. Tento způsob vyobrazení se stal nejstálějším, ačkoli i ten byl patrně revidován. Na jedné z rytin ve spisu *Serpentum, et draconum historiae libri duo* Ulisse Aldrovandiho se bazilišek objevuje se šupinami místo peří a třemi páry nohou.

Ve starověku a středověku byl bazilišek tvorem proslulým výjimečnou smrtící silou. Nejen jeho pohled a dotek byl fatální, ale jeho ohnivý dech stravoval rostliny i zvířata, lámal kameny na kusy, a kolem sebe vytvářel poušť.¹² Claudius Aelianus ve svém díle *De Natura Animalium*, datovaném do konce 2. století nebo začátku 3. století n.l., uvedl, že pro baziliška je smrtelné kohoutí zakokrhání. Cestovatelé se zásobili kohouty, aby prošli bez úhony neznámými končinami. Pro baziliška je také podle některých legend zhoubné zrcadlo, neboť ho zničí jeho vlastní odraz.

Jediným zvířetem, kromě kohouta, které může baziliška usmrtit je lasice nebo vzhledem k pojmovým nejasnostem jiná z lasicovitých šelem. Lasice nechají baziliška vstoupit do své skrýše a tam ho usmrtí odérem, který vydechují. U jiných autorů se objevuje opačná verze, kdy lasice pronásledují baziliška do jeho doupěte, případně do něj bývá vpuštěna člověkem. Podle některých autorů lasice, díky routě kterou pozřela, odolává síle baziliška a podle jiných lasice umírá ve stejný okamžik jako bazilišek. Vrhá se mu po krku nebo útočí na jeho břicho a usmrcuje baziliška reprezentujícího zlo a sama umírá uklováním nebo roztrháním drápy. Tento způsob hrdinské smrti bývá přirovnáván ke Spasitelově smrti na kříži.¹³ Jako nepřítel baziliška a hadů se stala lasice symbolem Krista samotného. Ulisse Aldrovandi ve svém spisu zaznamenává tradici podle níž lasice je symbolem Krista, který bojoval proti hadu – ďáblu a spasil lidstvo.¹⁴ Lasice také bývá někdy považována za obraz křesťana, který je sám o sobě slabý, ale pomocí modlitby a dobrých skutků může triumfovat nad ďáblem.¹⁵ K tomuto spojení pravděpodobně inspiroval fakt, že lasice bojuje proti větším a obávanějším tvorům, než je ona sama.

Do role nepřítele baziliška bývá dosazována jak lasice, tak později právě hranostaj. Dokladem této tendence jsou mnohé písemné a obrazové materiály. Jedním z vizuálních záznamů je například iluminace z bohatě zdobeného tzv. *Aberdeenského bestiáře* datovaného do první poloviny 13. století. Na zvlněném terénu modré barvy je vyobrazen bazilišek dávený lasicí. Díky hnědému zbarvení šelmy vrhající se baziliškovi po krku, zde není pochyb, že se jedná o lasici. Bazilišek je zde znázorněn jako opeřený tvor v

¹¹ Beryl Rowland, *Animals with Human Faces. A guide to animal symbolism*, Knoxville 1975, s. 28.

¹² Idem.

¹³ Louis Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire de Christ*, Milano 1975, s. 320-321.

¹⁴ Rowland 1975, s. 160.

¹⁵ Célestine Hippeau, *Le bestiaire divin de Guillaume Clerc de Normandie, trouvère du XIIIe siècle*, Genève 1970.

barvě terakoty s kohoutí hlavou, modře zbarvenými křídly a zobákem, dvěma pařáty a hadím ocasem. [3] Vyobrazení souboje baziliška s hranostajem najdeme například v iluminovaném rukopisu anglické proveniencce obsahujícím bestiář a další teologické texty. Na zlatém, modře rámovaném, pozadí se nachází uprostřed výjevu světle zbarvený bazilišek ve výše zmíněné podobě. Právě usmrtil člověka, kterého vidíme padat k zemi. Bazilišek se otáčí na hranostaje v bílém zimním zbarvení, který jej napadá zezadu. [4]

Další z příkladů můžeme nalézt v alchymistickém traktátu *Aurora consurgens* neznámého autora, datovaného do 14. století. Zde se opět objevuje hranostaj ve své bílé zimní srsti, zápasící s baziliškem. Výjev je zasazen do skalnatého terénu. Bazilišek má podobu tvora s kohoutí hlavou, křídly, dvěma pařáty a hadím ocasem. Oproti výše zmíněným, na této iluminaci má však celé jeho tělo zelené zbarvení a připomíná mnohem více draka. Hranostaj v bílé srsti stojí tváří v tvář baziliškovi a před sebou drží kruhový předmět, který by mohl být zrcadlem. Za hranostajem na skále leží roztřetěné tělo hada. [5]

Vyobrazení baziliška se nachází také na spodní části vyklápěcího sedadla v katedrále ve Worcesteru datovaném do 14. století. Po stranách postavy baziliška jsou vyřezaná drobná zvířata, nejspíš lasičky nebo hranostajové držící v tlamě bylinu, která je patrně routou. [6] Beryl Rowland překládá tento výjev do jazyka křesťanské symboliky tak, že bazilišek je zde reprezentací ďábla, od něhož je lidstvo uchráněno pouze přijímáním Starého a Nového zákona.¹⁶

Ilustraci souboje lasice či hranostaje s baziliškem najdeme také ve vlámském vydání Ezopových bajek *De Warachtighe fabulen der dieren* z roku 1567 vytvořenou rytcem Marcusem Gheeraertsem Starším. [7] V britské královské sbírce se pak nachází zrcadlová kopie této ilustrace provedená Václavem Hollarem mezi lety 1644 a 1652.

Ropuchy

V díle německého lékaře, botanika, zoologa a humanisty Joachima Cameraria *Symbolorum et emblematum centuriae tres: II. Ex animalibus quadrupedibus*, vydaném v roce 1595, nacházíme také zmínky o nepřátelství lasice a ropuchy. Toto téma se zde objevuje ve dvou souvislostech. V první je zmíněna ropucha, která také podobně jako had nebo bazilišek, tedy výše zmíněné symboly zla, nesnáší routu. Ve spojení s toskánským vévodou Františkem se vyskytuje ropucha, vyhrožující lasici, že ji sežere. Výjev je doplněn mottem „Vítězství miluje přípravu“,¹⁷ které pravděpodobně odkazuje právě na routu, díky níž lasice může ropuchu přemoci. V Camerariově spisu se také objevuje vyobrazení lasice, která sama leze do tlamy ropuchy. [8] K výjevu je připsáno motto: „*Virsutior errat*“, překládané jako „Chytřejší chybuje“ a poznámka: „*Proč nad tebou, která přemáháš vše ostatní, vítězí rozkoš, která tě žene do*

¹⁶ Rowland 1975, s. 28.

¹⁷ Joachim Camerarius, *Symbola et emblemata*, Centuria secunda, LXXIX., Moguntia 1668, s. 159.

*předvídatelné zkázy?*¹⁸ Autor v následujícím textu poznámku rozvíjí a popisuje, že toto jindy opatrné a vychytralé zvíře se jakýmsi omylem nebo z jakési lehkovážnosti občas samo vrhá do tlamy ropuchy, svého nepřítele a nezřídka tímto způsobem umírá. Uvádí také, že takové poznatky se u starověkých přírodovědců neobjevují a čerpá je pouze ze spisů lidových rčení Camilla de Camillis a Giovanni Battisty Pittoniho. Toto přirovnání sedí na ty, kteří se obvykle chovají ctnostně a rozumně, ale občas se z nějakého slepého hnutí nebo nedostatku kázně nechávají svést jinými rozkošemi nebo, a to především, lákadly lásky, takže se ženou do zjevné zkázy.¹⁹ V tomto druhém příkladu ropucha vystupuje jako symbol hříšnosti, jak ji zmiňují již církevní otcové, a slouží jako mravní varování před pokušením smyslového potěšení.²⁰ V doprovodném textu k tomuto emblému se objevuje označení *mustela* nicméně z předloženého významu by se mohlo jednat i o hranostaje, kterého v jiných pasážích Camerarius nazývá *armelinus*. Hranostaj, živočich který se díky legendě, dle které raději umírá, než aby ušpinil svou sněhobílou srst, stal symbolem morální čistoty a cudnosti.

Myši a krysy

Již v nejstarších dochovaných zoologických pojednáních se lasice objevují jako nepřátelé myší a hadů a pravděpodobně z tohoto důvodu byly domestikovány, aby chránily lidská obydlí od těchto živočichů. Myši se staly obávané zejména pro ohrožení zásob obilí na zimu a setí, kterými se živily a také jako přenašeči různých infekčních onemocnění. Kvůli obžerství a škodám, které působily v domácnostech a hospodářstvích byly považovány za projev ďábla, případně hříšníka.²¹ Pozorování přirozeného chování zvířat i symbolika jim na základě toho připisovaná, se v průběhu času propsala také do lidových vyprávění, literatury a poezie. Tématem je zejména nepřátelství vůči těmto živočichům, nezřídka stvrzené dokonce válkou.

Podle Hermanna S. Schibliho původ válek mezi zvířaty bývá zasazován do starověkého Egypta, kde se setkáváme s vyprávěním o válkách myší a koček. Tento příklad následovala také řecká tradice, ale v ní jsou kočky zastoupeny lasicemi, které v této končině byly po dlouhý čas vnímány jako běžný lovec myší. Kočky zde začaly být známé až od 5. století n. l.. Nejružnější souboje a spory mezi zvířaty se objevují například v Ezopových bajkách v 6. století př. n. l. a také zde najdeme vyprávění o myších a lasicích. V první z bajek je navíc v popisu způsobu lovu naznačena lstivost, jakožto charakterová vlastnost lasice. Bajka *O lasici a myších* vypráví o staré lasici, která již může lovit jen s největší námahou, a proto se skryje

¹⁸ Idem, s. 160.

¹⁹ Ibidem, s. 161.

²⁰ Dittrich – Dittrich 2005, s. 160.

²¹ Idem, s. 298-299.

v hromadě mouky a číhá, dokud se myši nevypraví pro potravu. V druhé z bajek *O člověku a lasici* je popsáno spojení lasice a člověka, který ji přijal, aby chránila jeho dům od myší.²²

Následují pak také epičtější líčení válek mezi těmito zvířaty, v nichž obvykle zvítězí lasice, neboť myši „armáda“ není dostatečně organizována. Tato vyprávění byla velmi živá v orální tradici, nicméně téma války mezi těmito zvířaty se stalo v průběhu staletí velmi populární v různých podobách. Hermann S. Schibli se ve svém článku *Fragments of a Weasel and Mouse War* věnuje palimpsestu z 2.-1. století př. n. l., na němž se zachovaly fragmenty básně o konfliktu lasic a myší, který podle autora odkazuje na Homérovo líčení Ilias. Konkrétně na vyprávění o Prótesiláovi, synovi fylackého krále Ífikla, který jako první padl v trojské válce. Osud Prótesiláa a jeho ovdovělé, truchlící manželky Láodamei se stal velmi populární a vyprávění, v němž myši představují Řeky a lasice Trójany tento klasický epos zlehčuje a paroduje.²³

Lasice je také nepřítelem krys, které jsou symbolem hříchů ničících duší. Ve středověké Evropě byly tradovány legendy o tom, že všichni lakomci, závistivci, zlí preláti, chlípní lidé a další hříšníci byli za trest sežráni krysami. V tomto kontextu je pak lasice symbolem očistění světa od hříchů. Vizualním dokladem o krysách jako nositelích hříchů je tzv. *Boule aux Rats*, motiv planety korunované křížem, do níž jsou prokousané otvory od krys, které jimi současně prolézají.²⁴

Symbolika a vlastnosti lasicovitých šelem

Symbolika jednotlivých živočichů byla utvářena na základě pozorování jejich podoby a přirozeného chování. Zvířata svou současnou odlišností i podobností s člověkem, mu zprostředkovávají spojení se společným původem, nastavují mu pomyslné zrcadlo a vytvářejí jakýsi morální i spirituální předobraz, čímž se stávají úplně prvním symbolem. Vypozorované chování bylo člověkem pojmenováno, interpretováno a na základě toho mu byl přidělen kladný či záporný význam. Bylo to tedy buď chování, jehož příklad je vhodné následovat nebo naopak se ho vyvarovat. Charakteristickým rysem symboliky zvířat je právě tato ambivalence, která se utvářela v průběhu staletí a k jednotlivým živočichům se obvykle váže jak symbolika pozitivní, tak negativní. Než se budu věnovat jednotlivým příkladům podrobněji, uvedu zde krátkou ilustraci. Lasicovité šelmy jsou děleny na dva druhy. Ty, které žijí v lesích a ty žijící kolem lidských obydlí. V těsném soužití s lasicí lidé vypožorovali, že poté co samička lasice porodí, neustále přenáší svá mláďata z místa na místo, aby zamezila jejich případnému ohrožení. Pro některé autory je z toho důvodu symbolem nestálosti a pro jiné zas starostlivosti, ostražitosti či dokonce aktivní rodičovské lásky.²⁵

²² Laura Gibbs, *Mille Fabulae Et Una. 1001 Aesop's Fables In Latin*, Morrisville 2010, s. 62-63, 341-342.

²³ Hermann S. Schibli, *Fragments of a Weasel and Mouse War*, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 53, Bonn 1983, s. 1-25.

²⁴ Charbonneau-Lessay 1975, s. 322.

²⁵ Idem, s. 320.

Při sledování vývoje symboliky hranostaje je třeba začít mapováním symboliky lasicovitých šelem obecně, neboť totožnost jednotlivých živočichů této čeledi není ve starověkých ani raně středověkých textech jednoznačná. Některé vlastnosti připisované lasicovitým šelmám byly přeneseny také do symboliky hranostaje a jiné zůstaly vyhrazené pouze lasicím.

Početí a zrození

Patrně nejvíce spekulací budící poznámkou o lasici ve starověkých přírodovědných spisech, včetně *Physiologu* je poznatek, že lasice bývá oplodněna uchem a mláďata přicházejí na svět skrze její tlamu, přičemž u některých autorů se objevuje i opačné pořadí.

Tento podivný úkaz lze spojit s pověstí o Galanthis, v níž bychom mohli nalézt alespoň skromnou zprávu o uvažování a představách tehdejší společnosti. Je ovšem třeba mít na paměti, že báje byly vymyšleny za účelem vysvětlení toho, co bylo považováno za přírodní jevy, nikoli naopak. Galanthis byla služebnou matky Herakla, Alkméne. Ta měla během porodu syna obtíže a přivolala na pomoc bohyni porodu, Lucinu. Ta však namísto toho, aby dotyčné pomáhala, na žádost bohyně Héry držela rodičce nohy a snažila se znemožnit narození dítěte. Galanthis tuto lest odhalila a vykřikla, že se chlapec již narodil, Lucina se lekla, povolila sevření a Alkméné porodila. Galanthis byla za tuto svou troufalost a zradu bohyně proměněna v lasičku a byla zakleta k údělu, že své vlastní děti bude muset rodit uchem, jehož prostřednictvím bohyni podvedla.²⁶

Přijímání uchem a zrození tlamou bývá také dáváno do analogie se Zvěstováním Panně Marii. V pozdější době křesťanského starověku bylo pracováno s představou, že početí Kristovo bylo provedeno skrze ucho Panny Marie. Tak jako Bůh stvořil svět slovem, tak Duch svatý vyslovil pozdravení prostřednictvím úst anděla, jímž Panna Marie počala a slovo se stalo tělem. Obecněji vyřčená slova jsou určena uším, dostanou se jimi do mysli, kde „plodí ovoce“ a vycházejí opět ústy ven.²⁷ U více autorů byly rozvíjeny variace na toto téma. Plútarchos tvrdí, že ve starém Egyptě byla lasice považována za symbol řeči, právě z výše zmíněných důvodů.²⁸

Léčitelské schopnosti a moc vzkříšení

V řadě zoologických pojednání i dalších záznamech se vyskytují zmínky o léčitelských schopnostech lasic, a dokonce o jejich moci vzkřísit mrtvé. Prostředkem, který pro to využívají, jsou byliny, zejména routa. Routa vonná (*Ruta graveolens*) je stálezelený polokeř, vysoký až 80 cm s podlouhlými dužnatými listy a drobnými žlutými květy. Vyznačuje se výraznou nahořklou chutí i vůní, která na některé druhy zvířat může

²⁶ Ulyssis Aldrovandi, *De quadrupedibus digitatis viviparis libri tres. De quadrupedibus digitatis oviparis libri duo*, 1637, s. 314.

²⁷ White 1954, s. 92.

²⁸ Rowland 1975, s. 159.

působit odpudivě. Rostlina má svůj původ v jižní Evropě, kde je známá a využívána pro své léčivé vlastnosti již od starověku. Rota byla používána léčiteli v průběhu času k očištění člověka nakaženého morem, svrabem či lišajem. Všechny tyto kožní projevy byly v křesťanské symbolice považovány za hříšné. Zmínku o lasičce, vyznačující se po jídáním routy při boji s hadem uvádí například Aristoteles ve spisu *Historia Animalium*²⁹, Plinius v *Naturalis Historia*³⁰ nebo později se objevuje také u Tomáše z Cantimpré v *Liber de natura rerum*. Rota byla jako ochranný prostředek užívána více způsoby. Podle některých zdrojů lasice pozře routu před bojem z důvodu výrazného pachu byliny, který hady odpuzuje. Objevuje se však také varianta, že lasička routu sní až poté, co pozřela hada a má tak účinkovat jako sérum proti hadímu jedu.³¹

Odkaz na ochranné či léčivé vlastnosti routy se propsal také do oboru emblematiky. Doklad můžeme nalézt například v díle Joachima Cameraria *Symbolorum et emblematum centuriae tres: II. Ex animalibus quadrupedibus*. Nachází se zde vyobrazení lasice či hranostaje držícího v tlamě snítka routy na pozadí venkovské krajiny. Nad výjevem se nachází latinsky psané motto: *CAUTIUS UT PUGNET* překládané „Aby bojoval opatrněji“. Text je doplněn poznámkou pod vyobrazením volně přeloženou takto: „Ať statečná předvídavost opevní hrud' proti nepříteli, tak jako rota dává protijed hranostajovi.“³² [9] Dále Camerarius uvádí, že tento symbol věnoval pravděpodobně Paolo Giovio Sforzovi Pallavicini a zároveň jej upozornil, že je třeba spojovat statečnost s rozumem.³³

Bývá také zmiňována moc lasic oživit své mládě za podmínky, že se k němu fyzicky dostanou. Ve středověku se věřilo, že lasice mají schopnost se přimluvit u bohů a že za pomoci routy nebo „byliny života“ mohou křísit mrtvé.³⁴ Ve 13. století Marie de France ve svých básních (lejchách) představuje čtenáři hranostaje, který utrhl oživující bylinu za účelem vrátit život její zemřelé sestře. Tuto rostlinu na své cesty vzal také rytíř Éliduc a přivedl k životu svou milou.³⁵ Téma vzkříšení bývá spojováno také se změnou letní srsti na zimní, letní hnědá lasička mizí, aby se vrátila v bílém zimním hávu.³⁶

K lasicovitým šelmám se váží také myšlenky související s očištěním na různých úrovních. Tyto úvahy pravděpodobně pramení z antické tradice, podle níž se pach těchto zvířat používal při očištění míst, kde

²⁹ „Gali, ut dicit Aristotiles, animal est multe audacie. Pugnāt autem cum serpentibus et, cum eos devicerit, comedit illos moxque postea rutam, quae serpentibus adversa est, comedit. Precipua vero causa est, quare cum serpentibus pugnat...“, cit. dle Šedinová 2015, s. 127.

³⁰ U Plinia se také objevuje poznatek, že žluč lasic je účinným sérem proti kousnutí jedovatých hadů, viz. Charbonneau-Lessay 1975, s. 322

³¹ Idem, s. 322.

³² Camerarius 1668, s. 158.

³³ Idem, s. 159.

³⁴ Schopnost křísit mrtvé má také lev a pelikán.

³⁵ Charbonneau-Lessay 1975, s. 325.

³⁶ Idem.

se často vyskytovali plazi. Promítly se také do lidové pověřivosti zejména na venkově, podle které je nošení kůže z lasice ochranou před zhoubnými nemocemi.

Lasice jako symbol lstivosti a předzvěst zla

Přestože měla lasice schopnost přemoci hady a baziliška, netěšila se vždy příliš dobré pověsti. Asociována byla zejména se lstivostí, která se podle pramenů projevovala například schopností vzít na sebe za nějakým účelem jinou podobu. Za odlišných okolností se pak nějaká bytost proměňuje do lasice. V některých vyprávěních na sebe toto zvíře bere podobu krásné dívky, aby se provdala, ale na svatební hostině se promění zpět a začne lovit myši. Různá přísloví také praví, že mladým ženám a lasicím je společná žádostivost a lstivost.³⁷ Apuleius je svém spisu *Metamorphoseon libri*, známém také pod názvem *Zlatý osel*, popisuje čarodějnice, které se naopak proměňují do lasic.

Lasice byly také spojovány s mnoha podobami nadpřirozeného zla. Artemidóros ve svém díle *Oneirocritica*, zabývajícím se výkladem snů, považoval lasici za předpověď zlé události nebo dokonce smrti. Také v pozdějším folklóru setkání s lasicí nosilo smůlu, ačkoliv to někdy mohlo být odvráceno házením kamenů nebo děláním křížků.

Tyto pověry byly zaznamenány na přelomu 15. a 16. století Erasmem Rotterdamským v jeho spisu *Collectanea Adagiorum* obsahujícím v prvním vydání z roku 1500 přibližně 800 hesel, které do konce svého života navýšil na více než 4000 komentářů řeckých a latinských přísloví. Zde pod heslem *“Mustelam habes”* popisuje, že naši předkové považovali setkání s lasicí za předzvěst neštěstí. Řecký filosof Theofrastos dokonce popisuje pověřivého člověka tak, že pokud mu zkříží lasice cestu, jeho záležitosti ztratí na naléhavosti a on nebude pokračovat v cestě dál, dokud další kolemjdoucí neprolomí toto zlé znamení nebo on sám neoslabí kletbu házením tří kamenů.³⁸ Tento motiv se objevuje také v některých z vydání *Emblematum liber* Andrey Alciata s mottem *“Bonis auspiciis incipiendum”* s komentářem: *“Záležitosti započaté za špatných okolností nemohou dopadnout dobře. Věci konané s dobrými znameními přinášejí štěstí. Pokud vám cestu zkříží lasička, opusťte ji, ať se věnujete čemukoli. Toto zlé stvoření nese známky smůly.”*³⁹ [10]

³⁷ Rowland 1975, s. 158-159.

³⁸ Robert Bland, *Proverbs, chiefly taken from the Adagia of Erasmus, with explanations; and further illustrated by corresponding examples from the Spanish, Italian, French & English languages*, London 1814, s. 55-56.

³⁹ *“AUSPICIIS res coepta malis, bene cedere nescit. Felici quae sunt omine facta, iuvant. Quidquid agis, mustela tibi si occurrat, omitte: Signa malae haec sortis bestia prava gerit”*, cit. dle Andrea Alciato, *Emblemata*, Leiden 1591, s. 253.

Hranostaj

Hranostaji náleží v mnohém stejné vlastnosti i symbolika jako lasici, i když u lasice se projevuje více ambivalence, zatímco u hranostaje převládá symbolika pozitivní. Z výše vyjmenovaných poznatků o lasicovitých šelmách nashromážděných autory starověku i středověku hrála roli při formování symboliky hranostaje zejména jeho schopnost přemoci hady a baziliška, léčitelské schopnosti a moc vzkříšení. V souvislosti s hranostajem je však nejvýznamnější legenda, podle níž se tento živočich raději nechá lapit a případně usmrtit, než aby ušpinil svou bělostnou srst. Tedy v přeneseném významu, aby zůstal v souladu se svými morálními zásadami i přes nepříjemnosti, kterým musí čelit.⁴⁰ V tomto kontextu bývá v emblematické literatuře k obrazu hranostaje připojováno motto „*malo mori quam foedari*“ překládané jako „raději zemřít než se pošpinit“. Obecná myšlenka morální čistoty a bezúhonnosti v sobě obsahuje několik vlastností, s nimiž je hranostaj asociován. Jimi jsou zejména cudnost, umírněnost, skromnost a v emblematické literatuře se pak také objevuje jako symbol rozvážnosti a opatrnosti.⁴¹

Hranostaj jako symbol čistoty a morální bezúhonnosti

Legenda, podle které se hranostaj raději nechá ulovit a zemře, než by se ušpinil, je pravděpodobně spolu se sněhobílým zimním zbarvením srsti východiskem pro interpretaci hranostaje jako symbolu čistoty, zejména ve smyslu morální bezúhonnosti, nevinnosti či cudnosti. Je-li hranostaj začleněn do ženského portréту, může být narážkou na ctnost zobrazené postavy.

Hranostaj ve významu zdrženlivosti se objevuje například v Petrarcově sbírce milostné poezie *Sonety Lauře*. V básni *Triumf Čistoty* je Laura vylíčena jako Cudnost vítězí nad Láskou, krácející v triumfálním pochodu, doprovázená počestnými ženami, z nichž jedna nese zelený prapor s motivem bílého hranostaje s ozdobným obojkem. Výjev je inspirován průvody pořádanými ve starověku na počest vítězných vojevůdců a obnovených v renesanční Itálii, aby oslavily bohy, antické hrdiny, básníky nebo svobodná umění. Námět triumfálního vozu s alegorickými a mytologickými postavami odkazující na líčení jejich podoby u Francesca Petrarce nebo Dante Alighieriho se začal objevovat v 15. století a těšil se značné oblibě. V šesti Petrarcových básních je popsáno šest triumfů: Láska, Čistota, Smrt, Sláva, Čas a Věčnost, které byly výtvarně ztvárňovány buď jednotlivě jako samostatné výjevy nebo společně.⁴²

Motiv triumfálního průvodu Cudnosti, v němž se objevuje hranostaj na praporu zelené barvy, často zdobil umělecká díla objednaná u příležitosti zasnub, především pak na svatebních truhlách tzv. *cassoni da nozze* nebo *cassoni da forziere*, které dostávala nevěsta věnem. Příkladem může být malovaný panel připisovaný Girolamu da Cramona, v jehož jednotlivých polích jsou zobrazeny náměty: Triumf Lásky,

⁴⁰ V symbolice morální čistoty se řadí k labuti, holubici, lilii a sněhu, jakožto znakům nepopíratelné nevinnosti Krista.

⁴¹ Rowland 1975, s. 160.

⁴² James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 2008, s. 449.

Cudnosti a Smrti. [11] Původní umístění panelů není s jistotou určeno, nicméně pravděpodobně se jednalo o kus svatebního nábytku. Buď jako truhla určená na ukládání oděvů, látek a šperků nebo jako součást manželského lože. K tomuto dřevěnému panelu tvoří pandán deska s motivy Triumfu Slávy, Času a Věčnosti.⁴³

Triumf Cudnosti byl námětem i další výbavy související s manželstvím, například tzv. *desco da parto*, porodních podnosů, které byly důležitým symbolickým darem u příležitosti narození potomka, typickým pro oblast Florencie a Sieny. Příkladem může být *desco da parto* z dílny Apollonia di Giovanni, dvanáctihranný dřevěný podnos s námětem Triumfu Cudnosti na horní straně a s motivem nahých chlapců s makovicemi na spodní straně, datovaný do období mezi lety 1450 a 1460. [12]

Jako variaci na toto téma lze také chápat alegorický obraz Lorenza Lotta *Triumf cudnosti* [13], vytvořený kolem roku 1530, který se v současné době nachází ve sbírce Rospigliosi Pallavicini v Římě. Nejedná se o vyobrazení triumfálního průvodu, jako v předchozích příkladech, ale zobrazuje ženskou personifikaci Cudnosti odhánějící Amora a Venuši. Postava Venuše je zobrazena nahá a podle historika umění Kennetha Clarka byl jejím předobrazem antický typ Néreid, díky němuž se koncept zobrazení ženského aktu udržel po celou pozdní antiku a přenesl se do středověku. Ačkoli renesanční umělci obecně přijímali původní duchovní symboliku Néreid, jakožto bytostí plujících ze života ke smrti, někteří z nich si uvědomovali smyslný charakter postav a používali je jako symboly fyzické touhy. Příkladem může být právě Venuše na obraze *Triumf Cudnosti*. Lotto zde představil bohyni krásy a lásky, nesoucí symboly světské marnivosti, jako oběť hněvu Cudnosti. Podle Clarka Lotto v předobrazu Néreoven rozpoznal dokonalý vzor touhy a pro svou Venuši převzal ze sarkofágu ve Vatikánu postavu vodní nymfy bez větších změn.⁴⁴ Ta je ve svém významu spolu s Amorem pronásledována ztělesněním Cudnosti. Roucho, do nějž je postava Cudnosti oděna má zelenou barvu, stejnou jako prapor nesený ženami v Petrarcově líčení a na hrudi nese bílého hranostaje s ozdobným obojkem. [14] Lze zde tedy vysledovat přímou souvislost s Petrarcovou předlohou, která ustanovila tuto specifickou kombinaci bílého hranostaje na zeleném pozadí, jakožto symbolu cudnosti.

Ve smyslu cudnosti bývá hranostaj také popisován jako symbol neposkvrněného početí Panny Marie. Tento význam má podle Sigrid a Lothara Dittrich kořeny v *Physiologu*, kde je uvedeno, že samice hranostaje jsou oplodňovány tlamou a mláďata rodí ušima, pravým uchem samce a levým samice. Hranostaj v souvislosti s panenskou čistotou se objevuje v tvorbě malířů italského trecenta při zobrazení Panny Marie nebo jiných světic oděných do pláště zdobeným bílou kožešinou s charakteristickými

⁴³ <https://www.denverartmuseum.org/en/edu/object/triumphs-love-chastity-and-death-and-triumphs-fametime-and-divinity>, vyhledáno 25.4.2022.

⁴⁴ Kenneth Clark, Transformations of Nereids in the Renaissance, in: *The Burlington Magazine*, Jul., 97, č. 628, London 1955, s. 214-218.

černými skvrnkami.⁴⁵ [15]

Podle Guy de Tervarenta se postava hranostaje objevuje v souvislosti s čistotou a cudností také v cyklu tapiserií známém pod názvem *Dáma s jednorožcem*⁴⁶, nicméně zde se objevuje ve společnosti dalších zvířat a rostlin, nesoucích vlastní symboliku a pro hlavní ikonografickou linku, lze o něm mluvit spíše jako o sekundárním symbolu. Toto významné dílo datované v rozmezí konce 15. a začátku 16. století je dnes součástí sbírek Le Musée du Cluny v Paříži a je interpretováno jako alegorie pěti smyslů. Z de Tervarentovy zmínky o hranostaji přítomném v cyklu není jednoznačné, o které ze zvířat se jedná. Bíle zbarvená zvířata, která by mohla být považována za hranostaje se objevují v námětu Chuti, Čichu, Hmatu, Sluchu a Zraku. Nicméně svou podobou příliš neodpovídají dobovým vyobrazením hranostaje, zvláště když vezmeme v potaz dobu a prostředí, v němž tyto tapiserie byly utkány. Doba vzniku je zasazena do období vlády Karla VIII. a Ludvíka XII. a jejich společné ženy Anny Bretaňské. Znakem bretaňských vévodů, a dokonce osobním emblémem Anny Bretaňské, francouzské královny, byl právě hranostaj, který byl uplatňován na četných uměleckých i architektonických zakázkách této panovnice. Lze tak předpokládat, že podoba tohoto zvířete byla dobře známá iluminátorům schopným navrhnout zakázku tak vysoké výtvarné úrovně, jako je *Dáma s jednorožcem*. Mezi možnými autory se spekuluje o osobě Jeana d'Ypres, který působil jako iluminátor ve službách Anny Bretaňské. Srovnáme-li podobu hranostaje užívaného touto panovnicí [16] a hranostaje označeného na tapiseriích *Dáma s jednorožcem* [17, 18], zjistíme, že se jedná v mnohém o velmi odlišná zvířata. Hranostaj zobrazovaný bretaňskými vévody má dlouhé tělo na krátkých nohách a výrazně protaženou hlavu, zatímco zvíře na tapiseriích má tělo středně dlouhé na vyšších nohách a stylizace hlavy připomíná spíše kočkovitou než lasicovitou šelmu. Shoda panuje v bílém zbarvení zvířete a přibližné velikosti. V některých uměleckých dokladech z doby vlády Anny Bretaňské se dochoval hranostaj také v šedo-bílém žíhaném zbarvení těla i ocasu, případně s tmavými skvrnkami na bílé srsti. [19] Takovému popisu by pak odpovídalo jiné zvíře, nacházející se pouze na tapiserii s alegorií Chuti vlevo nahoře nebo v alegorii Zraku dole uprostřed. [20]

Cyklus sestává z šesti tapiserií, kterým je společné téma pěti smyslů (Chuti, Čich, Hmat, Sluch, Zrak) a tapiserie, jejíž interpretace je stále předmětem dohadů, *Mon seul désir*.⁴⁷ Ústřední děj se odehrává na modře vytkaném oválu na červeném pozadí posetém květinami a zvířaty. V centru každé z tapiserií se nachází ženská postava v honosném oděvu, obklopená z obou stran heraldickými figurami lva a jednorožce, nesoucími štíty a prapory červené barvy, přes něž se úhlopříčně vine modrý pruh se třemi srpkami měsíce. Erb umožnil identifikovat zadavatele, který nechal tyto tapiserie utkat. Byl jím některý

⁴⁵ Dittrich – Dittrich 2005, s. 206.

⁴⁶ Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600: Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève 1958, s. 213.

⁴⁷ Podobný nápis „*Un seul désir*“ doprovází hranostaje ve znaku Klaudie Bretaňské.

z členů lyonského rodu Le Viste, pravděpodobně Antoine Le Viste (přibližně 1470-1536).⁴⁸ Jednou z hypotéz je, že zakázka byla realizována u příležitosti sňatku Antoina Le Viste s jeho první ženou, Jacqueline Raguierovou, jak napovídá volba námětu Pěti smyslů.⁴⁹

V souvislosti s morální čistotou a ctnostným jednáním se hranostaj objevuje na fresce v římském paláci vybudovaném v posledním desetiletí 16. století Federicem Zuccarim na křižovatce cest via Sistina a via Gregoriana. *Palazzo Zuccari* byl ambiciózním projektem s velkorysým ikonografickým programem a výzdobou, kterým chtěl autor stvrdit své významné postavení mezi umělci své doby. Ikonografický program výzdoby paláce je podle Christiny Strunck inspirovaný Vergiliovou *Aeneidou*. Vergilius v šesté knize popisuje vstup do podsvětí jako roklí obývanou nestvůrami, prostředím, které i na vyobrazeních ze 17. století stále připomíná středověká ztvárnění pekelných čelistí, tak jako zahradní portál *Palazza Zuccari*. Návštěvník podobně jako Aeneas nechává při překročení prahu paláce pekelné příšery za sebou a přichází na místo, kde si může zvolit, kterou z cest se vydá. Klenbě chodby vedoucí do *sala terreny* a zahrady dominuje výjev, který ukazuje Aenea, jak se se Zlatou ratolestí snaží vystoupit na "Horu ctnosti". Tato hora má pravděpodobně evokovat Elysium, idylické místo pobytu blažených, čemuž by nasvědčovalo také umístění malby do této chodby. Podobně jako se Aeneas v Elysiu setkává s vlastním osudem, svými předky a potomky, Zuccari v lunetách *sala terreny* zobrazil sebe, své předky i své potomky. V analogii k Vergiliovu Elysiu, kde je ctnost odměněna stavem blaženosti, Zuccari do šesti medailonů rozmístil personifikace kladných vlastností ideálního umělce, díky nimž dosáhne apoteózy ztvárněné uprostřed klenby. Těmito vlastnostmi jsou: *Perseverantia* (vytrvalost), *Sapientia* (moudrost), *Diligentia* (pečlivost), *Spiritus* (duch) a *Animi Candor* (čistota srdce).⁵⁰ [21] Právě na medailonu věnovaném ctnosti *Animi Candor*, čistotě srdce, se setkáváme s hranostajem v jeho bílé srsti. Tuto ctnost zde představuje ženská postava se závojem třímající v pravé ruce stylizované srdce. Doprovázená je holubicí a hranostajem vzhlížejícím k její tváři, tradičními symboly čistoty.⁵¹ Téma ctností je výrazné i v dalších prostorách paláce a myšlenka ctnostného chování, vedoucího k blažené dokonalosti, se vine se celým ikonografickým programem výzdoby. Tato idea vychází ze Zuccariho formulace konceptu *disegno* navazujícího na dřívější renesanční pojednání o umění. *Disegno* zde neurčuje pouze umělecký výkon, ale také etické jednání. Umělec může dosáhnout dokonalosti pouze v případě, že v každé z těchto oblastí dělá jen to nejlepší.

⁴⁸ <https://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/la-dame-a-la-licorne.html>, vyhledáno: 14.4.2022.

⁴⁹ Carl Nordenfalk, The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 48, Chicago 1985, s. 8.

⁵⁰ Christina Strunck, The Original Setting of the Early Life of Taddeo Series: A New Reading of the Pictorial Program in the Palazzo Zuccari, Rome, in: Brook, Julian (Hrsg.), *Taddeo and Federico Zuccaro: artist-brothers in Renaissance Rome*, Los Angeles 2007, s. 113-114.

⁵¹ de Tervarent 1958, s. 213.

V období renesance za jednu z reprezentací ctnosti platila také bohyně Minerva a hranostaj jí byl připisován jako atribut navzdory tomu, že tento živočich ve starověku nenesl žádný symbolický význam. Vizualním dokladem této skutečnosti je *oltář Fregoso* v kostele Santa Anastasia ve Veroně, vytvořený v roce 1565 sochařem Danesem Cattaneem. [22] V mramorovém monumentu ve formě vítězného oblouku se pojí funkce hrobky a oltáře zasvěceného Kristu Vykupiteli. Po stranách centrální části se sochou Krista Spasitele se nachází nalevo socha zesnulého kondotiéra Giana II Fregoso a napravo postava bohyně Minervy oděné v pancíři, na kterém je vyobrazena postava hranostaje.⁵² [23]

Hranostaj s mottem „*Prius mori qua(m) turpari*“, obdobného významu jako „*Malo mori quam foedari*“ se objevuje na rubu florentinských medailí konce 15. a počátku 16. století. Doprovází zde Fortunu, římskou bohyni osudu. Toto spojení ilustruje přísloví: „*La vertu a pour compagne la fortune*“ případně u Erasma Rotterdamského nacházíme latinský přepis: „*Virtue duce, comite fortuna*“ překládané jako: „Veden ctností, doprovázen štěstím.“⁵³

Hranostaj a jeho role v heraldice a emblematice

Obecná symbolika hranostaje byla využívána také pro osobní účely zejména k reprezentaci hodnosti, moci nebo práva jednotlivce, celých rodů či území. Prostředkem tvorby takových znaků byla heraldika a následně od 16. století také emblematika. Ačkoli první heraldické památky dochované do dnešní doby pocházejí z počátku 13. století, počátky tvorby znaků sloužících k identifikaci určité skupiny sahají do doby před naším letopočtem, kdy se objevují zejména v souvislosti s vojenskými taženími na východních vladařských dvorech Babylonie, Persie, Číny, Egypta a později také Říma a Germánie. Počátky heraldiky v současném pojetí bývají obvykle zasazovány do doby křížových výprav (1095-1270), v nichž se pro snadnější orientaci mezi válečnými oddíly používalo obrazových znaků. Po skončení křížových výprav se toto značení přeneslo do dvorského i církevního prostředí a začala se postupně vytvářet pravidla pro tvorbu znaků umožňujících snadnou identifikující celých území, panovníků i jednotlivých rodů. Postupem času takové značení proniklo i do měst a jejich cechů. V průběhu 13. století se k prostému štítu připojuje klenot a další náležitosti znaku, a tímto krokem začíná doba největšího rozkvětu heraldiky. Znaky nebo erbovní znamení byly ve své schematičnosti dekorativní a staly se tak snadným vizuálním prostředkem pro orientaci nejen na bitevním poli, ale i při určení aristokratické identity.⁵⁴

Zimní srst hranostaje byla velmi ceněná a stala se výsadou nejbohatších vrstev, a tak i symbolem jisté prestiže. Tato čistě bílá kožešina s charakteristickými černými zakončeními ocasu se jako tzv. hermelín stala také vzorem pro heraldickou tinkturu, která prošla v průběhu času jistými variacemi. Na nejstarších

⁵² Idem, s. 214.

⁵³ Ibidem, s. 213.

⁵⁴ Zdeněk M. Zenger, *Heraldika*, Praha 1971, s. 11-12.

vyobrazení byla zpracována realističtěji, jako delší zužující se body skutečně připomínající zvířecí srst. [24] Postupem času došlo k čím dál tím větší stylizaci do nejustálenější podoby hermelínu, tři černých teček, k nimž zespodu vybíhají tři čárky. Podklad zpravidla bývá bílý, ale objevují se i různé barevné varianty, například inverzní hermelín, tedy bílé skvrny na černém podkladu, černé skvrny na zlatém podkladu, zlaté skvrny na černém podkladu apod.

Statistický výskyt heraldické kožešiny hermelínu zaznamenal ve své práci *L'hermine et sinople* Michel Pastoureau. Během svého výzkumu se věnoval četnosti využití kovů, barev a kožešin na referenčním vzorku dvaceti sedmi evropských erbů, pocházejících z 13. - 15. století. Data ukazují, že nejčastěji používanou barvou byla, s výjimkou Skandinávie, červená, která se nachází až na 60 % středověkých erbů, buď jako barva pole nebo barva postavy. V četnosti využití pak následovaly kovy, stříbro (48 %) a zlato (42 %), černá (28 %) a modrá barva (23 %), zatímco zelená barva se objevila ve 2 %, podobně jako kožešiny popeličina (3%) a hermelín (2%). Největší oblibě se pak hermelín těšil zejména v západní Francii (Bretaň, Normandie a historická území Poitou, Anjou a Maine), dále v oblasti Flander, na severu Francie, v Anglii i Skotsku. V malé míře se pak objevoval také na území dnešního Nizozemí, Skandinávie, a v některých regionech východní, střední a jižní Francie.⁵⁵

Počátky emblematické literatury zasazujeme do první poloviny 16. století, nicméně prvotní emblematické obrazy lze spatřit již téměř o 200 let dříve, ve 40. letech 14. století, na rubové straně portrétních mincí, vytvořených Pisanellem a dalšími medailéry. Toto zcela nové propojení obrazu a textu do významového celku se začalo formovat v knihách emblémů, ale postupně své uplatnění našlo i mimo oblast literatury a bylo využíváno ve výtvarném i užitém umění.⁵⁶

Emblém⁵⁷ je ve své dokonalé podobě složen ze tří částí: obrazového prvku s krátkým nápisem, tzv. *mottem* a výkladem morálního obsahu různé délky, tzv. *subscriptiem*. Ten může poskytnout nápovědu k rozluštění významové hříčky, kterou obraz a nápis zpravidla společně tvoří. Předpokladem pro správné porozumění této hádance je znalost dobové symboliky i orientace v kulturním a společenském dění i tradici, která tomuto dění předcházela.⁵⁸ Zvláštním zdrojem tvorby emblémů byly tzv. impresy, které se od emblému formálně lišily tím, že obsahují pouze dvě části, a to obraz a motto, zatímco vysvětlující komentář zde chyběl. Impresa stejně jako emblém může označovat příslušnost svého nositele k určitému rodu či instituci, případně mohou mít osobnější charakter a ohlašovat krédo či směřování svého nositele.⁵⁹ V literárních formách jako byly bestiáře, encyklopedická literatura či bajky, sloužily ilustrace

⁵⁵ Michel Pastoureau, *L'hermine et sinople: études d'heraldique médiévale*, Paris 1982, s. 138-140.

⁵⁶ Cohen 2008, s. 35.

⁵⁷ Termínu emblém, k označení uměleckého žánru, užil poprvé ve své knize *Emblematum liber* Andrea Alciato v roce 1531, viz. Lubomír Konečný: *Mezi textem a obrazem, Miscellanea z historie emblematiky*, Praha 2002, s. 10.

⁵⁸ Idem, s. 10-12.

⁵⁹ Ibidem, s. 12.

především jako doplněk textu a podporují jeho význam, zatímco emblémy spojují obraz a text přímo do jednoho významového celku a s absencí jedné ze složek by význam zcela zanikl.

Východiskem pro sestavování prvotních emblémů se stala zejména Horapollova *Hieroglyphica*, antologie řeckých lyrických a epigramatických básní sestavená Maximem Planudem, ale i klasická přírodovědná pojednání jakými jsou *Physiologus* či spisy Aristotela, Plinia nebo Aeliana, které již byly citovány písemnou tradicí středověku a do období renesance doputovaly obohaceny o alegorické dodatky.

Klíčovými díly emblematické literatury, která položila základy tomuto odvětví a z nichž bylo hojně čerpáno, byly zejména tyto tři. *Emblematum liber* Andrey Alciata, vydané v Augšpurku Heinrichem Steynerem v roce 1531. Základem pro toto první vydání byly Alciatovy latinsky psané verše, které věnoval svému příteli Conradu Peutingerovi, augšpurskému humanistovi a právníkovi. Na jeho popud byl text rukopisu ilustrován dřevoryty a vydán jako první kniha emblémů vůbec. Obsahuje celkem 104 emblémů, z nichž 97 je ilustrováno dřevoryty připisovanými Hansi Schäufeleinovi. Od svého prvního vydání měla tato kniha obrovský vliv na další rozvoj tohoto žánru a objevila se v mnoha překladech a rozšířeních.⁶⁰ *Emblemata cum aliquot nummis* humanisty a dvorního historiografa habsburského dvora Joannese Sambuca vydané v roce 1564 v Antverpách Christophem Plantinem. Mezi tištěnými knihami emblémů pak vynikal již zmíněný spis norimberského lékaře a botanika Joachima Cameraria *Symbola et emblemata* (1590-1604). Do tohoto obsáhlého díla čítajícího 400 emblémů vybral Camerarius rostliny, mýtická zvířata, čtyřnožce, plazy, ptáky, hmyz, ryby a další stvoření obývající vodní svět tak, aby využil jejich charakteristik popsanych v botanických a zoologických pojednáních ve vhodné, vizuálně, morálně nebo nábožensky orientované analogii. Camerarius se podílel na šíření emblematického umění také svou prací na návrzích medailí pro Altdorfskou akademii v Norimberku.⁶¹

V emblematické literatuře se motiv hranostaje objevuje zejména ve spojení s mottem „*Malo mori quam foedari*“ nebo „*Potius mori quam foedari*“ ve významu „Raději zemřít, než se pošpinit“ odkazujícím k již zmíněné legendě. Právě s tímto mottem jej najdeme v části spisu *Symbolorum et Emblematum* (1595) věnované čtyřnohým zvířatům. Ve středu stránky je v kruhovém medailonu vyobrazen ve venkovské krajině hranostaj obklopený valem z bláta, který nemůže překročit, aniž by ušpinil svou sněhobílou srst. Nad medailonem je umístěno motto: „*MALO MORI QUAM FOEDARI*“ a pod medailonem subscriptio: „*Omnibus antistat rectimens consciarebus: Hoc bene emi vita tu quoq crede decus.*“ s významem: „Mysl dbalá práva je lepší než cokoli jiného, věř i ty, že je dobré za tuto důstojnost zaplatit životem.“ Emblém je doplněn vysvětlujícím textem na protilehlé straně, v němž Camerarius zmiňuje legendu, podle níž má prý hranostaj tu podivuhodnou vlastnost, že spíše zemře hladem či žízní nebo se nechá chytit lovci, než aby nechal pošpinit svůj krásný bílý kožich bahnem nebo jinou nečistou věcí, která jej obklopuje. Věnuje

⁶⁰ <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A31a>, vyhledáno: 29.5.2022.

⁶¹ Cohen 2008, s. 42, 45.

se také označení hranostaje ve starověkých zoologických pojednáních a zmiňuje osobnost Ferdinanda I. Ferrante, který si tento emblém přisvojil.⁶²

V souvislosti s morální čistotou se hranostaj také vyskytuje v díle *Iconologia, overo Descrittione dell'imagini universali cavate dall' antichita et da altri luoghi* (1593) i pozdějším *Della piu che novissima Iconologia* (1630) Cesare Ripy. V obou spisech je přítomný v připodobnění vlastnostem *Contineza* a *Pudicitia*, tedy Zdrženlivosti a Cudnosti. V prvním příkladu doprovází personifikaci Zdrženlivosti, popsanou jako ženskou postavu stojící vzpřímeně v prostém oděvu a podle textu se zdá, že má být obklopena jakousi plochou či vystupujícím terénem, který má symbolizovat omezení nespoutaných chutí. Význam hranostaje přítomného na paži personifikované Zdrženlivosti, je vysvětlen skutečností, že se tento živočich nechá raději chytit lovci, kteří obkličují jeho doupě blátem, než aby se ušpinil a také poznatkem, že jí pouze jednou denně, což naznačuje je ho střídmost.⁶³ V druhém příkladu doprovází personifikaci Cudnosti ve dvou podobnostech. V prvním je Cudnost znázorněna jako ženská postava se závojem oděná v bílém, držící v pravé ruce hranostaje. Cudnost ve smyslu morální čistoty zde symbolizuje zahalení tváře, a především bílá barva ženského oděvu a srsti zvířete. V druhém podobnostech je Cudnost popsána jako žena v zeleném oděvu doprovázená hranostajem s ozdobným zlatým obojkem. Toto líčení odkazuje na triumfální pochod počestných žen, z nichž jedna nese zelený prapor s motivem bílého hranostaje s ozdobným obojkem, popsaný Petrarcou v jeho básni.⁶⁴

Hranostaj a dvorské prostředí

Přítomnost hranostaje v prostředí evropských dvorů lze sledovat hned v několika podobách. Nejznámější je bezesporu výskyt hranostaje v dvorském prostředí v souvislosti s odíváním tzv. hermelínu – pláště podšitého jeho bílou zimní kožešinou s charakteristickými černými skvrnkami. Kožešina patří mezi nejstarší materiály používané k výrobě oděvů. Postupem času se určité druhy kožešin staly znakem postavení jejich nositele a tím nabývají i na symbolickém významu. Italský básník a královský historik Lorenzo Pignotti ve svém spisu věnovaném dějinám Toskána popisuje krále barbarských kmenů Gótů, Hunů a Vandalů, pro které byly typickým oděvem právě kožešiny, zejména z hranostaje, sobola nebo bobra. Proto byli také nazýváni *pelliti reges* (králové oděni kožešinami).⁶⁵ Odtud lze také sledovat původ oblíbenosti využití kožešin v evropském odívání. Sněhobílá kožešina hranostaje platí za symbol výlučnosti, nedotknutelnosti, morální čistoty a s ohledem na tento význam byla vyhrazena pro oděvy panovníků, nejvyšší šlechty a ze stejných důvodů se objevuje také na rouchách vysoce postavených kleriků nebo vykonavatelů justice. Vyhrazení nejvyšší společnosti však nemá odůvodnění pouze v symbolickém

⁶² Camerarius 1668, s. 162-163.

⁶³ Cesare Ripa, *Iconologia*, Padua 1611, New York 1976, s. 103-104.

⁶⁴ Idem, s. 445.

⁶⁵ Lorenzo Pignotti, *The History of Tuscany interspersed with Essays*, III., London 1823, s. 262-263.

významu této kožešiny, ale také v nákladnosti výroby oděvu jí podšitého hranostaji. Kožky hranostaje jsou velmi malé a aby bylo dosaženo charakteristického vzoru černých pravidelně rozmístěných skvrn, které se nacházejí vždy pouze na konci ocasu jinak bílého hranostaje, spotřeba na jeden oděv se často počítá na stovky kusů.

Středověká heraldika a později emblematika si přivlastnila hranostaje jako symbol pro stvoření symbolického obrazu člověka rozhodnutého chránit čistotu svého svědomí, který podstoupí veškerá úskalí a nesnáze raději, než aby pošpinil své jméno a znak. Mnoho starých a urozených rodů přijalo hranostaje do svého znaku.⁶⁶ Užití hranostaje v heraldice v podobě hermelínu bylo již zmíněno v předchozí kapitole. Nicméně kromě extrahované formy hranostaje jakožto heraldické tinktury se objevuje také výjimečně v podobě heraldické figury znázorněné postavou celého zvířete. Ojedinělým dokladem může být znak starší větve rodu Rochechouart z 15. století v podobě vlnitých vodorovných pásů červené a bílé barvy, přičemž v hlavě štítu se nachází postava lasice či hranostaje bílé barvy.⁶⁷ [25] S rozvojem emblematiky byla pak postava hranostaje přivlastňována nejčastěji s již zmíněným mottem: *“Malo mori quam foedari.”*

Bretaňské specifikum

Mezi příklady z evropského dvorského prostředí zaujímá výskyt hranostaje výjimečné postavení zejména v souvislosti s územím Bretaně. Z mnoha zdrojů se dozvídáme, že emblém hranostaje i jeho heraldická podoba je od svého počátku pevně spjat s tímto regionem. Na počátku objasnění vztahu bretaňského národa k hranostaji obvykle bývá již zmíněná legenda o tomto živočichovi, který se raději vystaví nebezpečí a případné smrti, než aby ušpinil svou sněhobílou srst. Podoba tohoto příběhu i domnělá doba jeho vzniku se však různí. Chronologicky bývá připisována Conanu Mériadec (4.-5. století) či Alanu II. Bretaňskému (10. století), nicméně dle Michela Pastoureaux je třeba vzít v potaz skutečnost, že heraldická kožešina – hermelín nenáležela ve středověku výhradně Bretani. Objevovala se na znacích pocházejících z jiných francouzských regionů i jiných koutů Evropy a pro spojení s bretaňským územím jsou doložitelné prameny až od roku 1213. V tomto roce Petr I. Bretaňský, zvaný Mauclerc, syn Roberta II. z Dreux, přinesl prostřednictvím sňatku s bretaňskou dědičkou Alicí z Thouars na toto území znak zlatomodré šachovnice dynastie Dreux s polem hermelínu, který se tímto okamžikem stal znakem Bretaňského vévodství. Petr I. Bretaňský však tento znak pravděpodobně nosil již od roku 1209, kdy mu byla slavnostně předána zbroj v Compiègne. Dokladem právního užívání tohoto znaku je pak rok 1212, kdy orazil svou první pečeť nesoucí právě tento znak.

Znak Petra I. Bretaňského nesl svou podobu až do vlády Jana III. Bretaňského, který nebyl pouhým

⁶⁶ Charbonneau-Lessay 1975, s. 324.

⁶⁷ Marguerite Pecqueur, Répertoire des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal peints aux armes de leur premier possesseur (XIIIe-XVIe siècles), in: *Revue d'Histoire des Textes*, 1956, s. 107-176.

reprezentantem nejmladší rodové větve Dreux, jako jeho předchůdce, ale skutečně mocnou osobností. Za své vlády následoval tradici francouzských králů a dosavadní znak změnil. Odstranil dělení a štít vyplnil identickými tvary rozmístěnými v pravidelných intervalech, v tomto případě se jednalo právě o heraldickou kožešinu, hermelín. Tento způsob vyplnění štítu ve středověké symbolice souvisel s ideou moci a posvátnosti, což lze ilustrovat na příkladu erbu francouzských králů, štítu vyplněném zlatými liliemi na modrém pozadí. Tímto krokem Jan III. sebe i Bretaňské vévodství postavil na roveň francouzským králům.

Je pozoruhodné, s jakou rychlostí se v průběhu 14. století využití hermelínu stalo politickou záležitostí a v následujících dekádách také národním symbolem. Klíčovými událostmi, které tomu napomohly, souvisely s válkou o bretaňské nástupnictví (1341-1365). Jednalo se zejména tzv. Souboj třiceti (Combat des Trente) odehrávající se roku 1351, v němž proti sobě stálo 30 anglických rytířů vedených Janem z Montfortu a 30 bretaňských rytířů pod vedením Karla z Blois. Zvítězila francouzská strana, nicméně francouzský král Karel V. rozhodl o spojenectví s Anglií a konfiskací Bretaňského vévodství ve prospěch francouzské koruny. Tato rozhodnutí vyvolala vzpouru bretonského národa, který zformoval ligu a vstoupil znovu do války. Zde již hermelín nebyl pouze dynastickým emblémem, ale stal se skutečným zástupcem bretaňského národa u jeho zrodu a sebeuvědomění.⁶⁸ Autonomie dosáhlo Bretaňské vévodství až po smrti krále Karla V. podepsáním druhé smlouvy z Guérande roku 1381, nicméně spory o něj byly vedeny i nadále.⁶⁹

V historii bretaňských vévodů je hranostaj jako emblém spojován zejména se třemi panovníky: Janem IV. Bretaňským, Janem V. Bretaňským a Annou Bretaňskou, což je stvrzeno také mnohými doklady umělecké produkce. V bretaňské kultuře se vyobrazení hranostaje objevuje jako postava zvířete samotná, případně jako postava zvířete s rozevlátým pláštěm a vůbec nejčastěji ve stylizaci heraldické kožešiny. V tomto regionu obvykle bývá k vyobrazení připojen nápis: „*Plutôt la mort que la souillure*“ případně „*Kentoc'h mervel eget em zaotra*“, „*Kentoc'h mervel eget bezañ saotret*“, které jsou bretonským přepisem téhož nebo pro bretaňské vévody specifickým „*A ma vie*“, jehož význam lze chápat ve smyslu „Dokud budu živ“. Tento nápis byl poprvé užít v roce 1381 v souvislosti s Řádem hermelínu a stal se hlavním mottem bretaňských vévodů užívaným po staletí.

Zakladatelem Řádu hermelínu (l'Ordre de l'Hermine) byl Jan IV. Bretaňský. Ten byl uznán jediným bretaňským vévodou po triumfu v bitvě u Auray, která byla posledním ze soubojů války o bretaňské nástupnictví započaté jeho otcem Janem z Montfortu a Johanou z Penthièvre. Vévodský titul Jana IV. byl stvrzen smlouvou z Guérande podepsanou v roce 1365. Doba jeho vlády, trvající až do jeho smrti roku

⁶⁸ Pastoureau 2004, s. 252-255.

⁶⁹ Jean-Pierre Leguay – Hervé Martin, *Fastes et malheurs de la Bretagne ducale 1213-1532*, Rennes 1982, s. 127-128.

1399, se odehrávala v duchu boje o národní identitu a autonomii bretaňského vévodství. Volba hranostaje jako jeho osobního emblému s odpovídající symbolikou, byla využita zejména v záležitostech stvrzujících jeho úřad a jeho roli hlavy vévodství. Badatelé se shodují, že primárním účelem Řádu hermelínu bylo od roku 1381 posílení politické jednoty vévodství připoutáním velmožů k vévodovi a zachování loajality. Řád tvořil klenot ze zlata a stříbra sestávající ze dvou řetězů se sponami zdobenými figurami hranostajů nesoucích šerpu s nápisem „A ma vie“. Jednotlivé řetězy byly připevněny dvojitou vévodskou korunou, na níž byly zavěšeny opět postavy bílých hranostajů.^{70 71} Vedle Řádu hermelínu existoval také Řád žitných klasů. Dle vyobrazení v *Histoire de Bretagne* tvořilo řetěz více než šedesát obilných klasů, přičemž klenotem řádu byla figura kráječícího hranostaje, ovinutého páskou s nápisem „A ma vie“. [26]

Mezi dalšími příklady využití vévodské symboliky hranostaje z doby vlády Jana IV. lze uvést stavbu hradu *l'Hermine*, který byl součástí opevnění města Vannes. Stavba hradu byla dokončena v roce 1385 a od té doby byl po dobu téměř sta let hlavním sídlem bretaňských vévodů.⁷² Název *l'Hermine*⁷³ tento opevněný hrad získal právě odvozením od ikonického znaku vévody. Původní stavba byla stržena v roce 1614 a později byla nahrazena novým palácem. Podobu hradu před jeho zbořením vylíčil bretonský historik Bertrand d'Argentré v roce 1582 ve svém spisu věnovaném dějinám Bretaně. Podle jeho popisu stavba sestávala z jedné hlavní budovy a množství menších věž. Zvenku stavby pak byly dvě velké věže, které jsou patrné také na výkresu původního půdorysu z roku 1797.⁷⁴ [27] Hranostaje v podobě heraldické tinktury najdeme také na dobových mincích užívaných mezi lety 1365 a 1399. [28]

Svou politiku prosazování moci bretaňští vévodové podpořili také mecenášstvím různých stavebních a uměleckých zakázek. Po úpadku bretaňského kamenosochařství ve 13. a 14. století, došlo v 15. století k jeho opětovnému rozmachu pod vlivem bretaňských vévodů a jejich zakázek. Byl to především vévoda Jan V. Bretaňský [29] vládoucí mezi lety 1399 a 1442, který potvrdil svou moc rozsáhlými mecenášskými projekty. Výlučným realizátorem vévodských zakázek byla tzv. vévodská dílna v Le Folgoët, která pracovala pro Jana V. i řadu jeho nástupců. Na základě aktivních let rozlišujeme vévodskou dílnu na první, působící mezi lety 1423-1468 a druhou, činnou mezi lety 1458-1509. Pro toto období nového rozkvětu kamenosochařství je také příznačné využití kersantitu, znovuobjevené vyvřelé horniny modrošedé až

⁷⁰ Barthélémy Pocquet, *Histoire de Bretagne*, V., Rennes 1913, s. 21 a P. S. Lewis, Une devise de chevalerie inconnu, créée par un comte de Foix? Le Dragon, in: *Annales du Midi*, LXXVI, Toulouse 1964, s. 77-84.

⁷¹ Dobové vyobrazení Řádu hermelínu se mi bohužel dosud nepodařilo dohledat.

⁷² J. Allanic, *Histoire du collège de Vannes*, Rennes 1902, s. 16.

⁷³ Francouzské označení pro lasici hranostaje či hermelín.

⁷⁴ Název prvního vydání zní: *L'histoire de Bretagne des Roys, ducs, comtes et princes d'icelle, l'establissement du royaume, mutation de ce titre en duché, continuité jusqu'au temps de Madame Anne, dernière duchesse et depuis Roynne de France, par le mariage de laquelle passa le duché de la maison de France*.

tmavě šedé barvy, která se těžila zejména na východním okraji Brestského zálivu.⁷⁵

Právě v četných zakázkách Jana V. objevíme také hranostaje v jeho symbolickém významu. Postava tohoto zvířete s obojkem a rozevlátým pláštěm se nachází například na jižním průčelí katedrály sv. Corentina v Quimper [30] realizované podle Emmanuelle Le Seac'h mezi lety 1424-1433 první vévodskou dílnou z Le Folgoët. Jižní portál katedrály je vytesán ze žuly a kersantitu, čímž je dosaženo zajímavého barevného kontrastu. Portál je ústupkový, s vloženými baldachýny a konzolami, na nichž jsou usazeny postavy andělů. V tympanonu se pak nachází postava trůnící Madony s dítětem doprovázená anděly. Pro náš zájem je však určující část nad samotným portálem a sice prostor vimperku v jehož středu je umístěno čtvercové pole s vytesanou postavou kráčejícího hranostaje. Zvíře je orientováno doprava a našlapuje po reliéfních výstupcích připomínajících oblaka či baldachýn. Na krku má připevněn obojek s řetězem a vlající plášť. Hlava hranostaje směřuje nahoru a v tlamě přidržuje nápisovou pásku s mottem „*a ma vie*“. Pod postavou zvířete se nachází dnes již setřelý routový štít připisovaný manželce Jana V. Bretaňského, Johaně Francouzské.⁷⁶ U levé paty štítu vévodkyně se pak nachází biskupský štít Bertranda de Rosmadec a vpravo štít biskupova synovce, Jana II. de Rosmadec.

S jiným výjevem hranostaje se pak můžeme setkat v apoštolském portálu kolegiálního kostela *Panny Marie* ve Folgoët. Zde nad párem dveří probíhá vlys z kersantitu tvořený šesti hranostaji procházejícími mezi zákruty nápisové pásky vinoucí se po celé délce vlysu a nesoucí motto „*a ma vie*“. [31] Každý z hranostajů drží v zubech část pásky se slovy „*a ma*“ a kolem těla má ovinutou část se slovem „*vie*“. Stejně jako na příkladu z Quimper i zde jsou hranostajové opatření obojky odkazujícími na jejich loajalitu. Tento motiv se opakuje v rozšířené podobě na jižním průčelí [32] a postava kráčejícího hranostaje ovinutého nápisovou páskou se objevuje také na hlavním oltáři kostela [33] datovaném mezi lety 1423–1445. Podobný motiv se objevuje také v *kostel Notre Dame* v Quimperlé. Polychromovaných postav kráčejících hranostajů [34, 35] se v interiéru kostela nachází hned několik, ať už opatřených obojkem a vlajícím pláštěm jako nad portálem v Quimper, či bez něj. Hranostajové se zde spolu s dalšími zvířaty a lidskými postavami a rostlinnými motivy nacházejí na soustavě vyřezávaných pozednic, pocházejících z doby zastřešování lodi kostela, které započalo začátkem 15. století a bylo dokončeno v polovině 16. století. Vyřezávané postavy bývají datovány do roku 1430.⁷⁷

Velmi kvalitní příklady uplatnění tohoto vévodského symbolu nalezneme také v umělecké produkci vytvořené na zakázku další významné panovnice v dějinách Bretaňského vévodství, Anny Bretaňské i její dcery Klaudie. Postavení Anny Bretaňské mezi bretaňskými vévody je výjimečné z několika důvodů. Jako

⁷⁵ Emmanuelle Le Seac'h, *Sculpteurs sur pierre en Basse-Bretagne. Les ateliers du XVe au XVIIe siècle*, Rennes 2014, s. 95-100.

⁷⁶ Idem, s. 62-64.

⁷⁷ <http://patrimoine.bzh/gertrude-diffusion/dossier/ensemble-de-sablieres-d-entrants-et-de-poincons/1ab6fade-aac4-46b6-936b-6a3535af6138>, vyhledáno: 18.6.2022

první žena se, navzdory smlouvě z Guérande z roku 1365, jejíž součástí bylo ustanovení o následnictví po mužské linii, stala po smrti svého otce Františka II. v roce 1489 hlavou bretaňského vévodství. Postupně se díky svým sňatkům stala také římskou, francouzskou a neapolskou královnou a milánskou vévodkyní. Nicméně svůj život zasvětila ochraně autonomie Bretaně, kterou se stejně jako její předci snažila uhájit před francouzskou korunou. Po smrti svého druhého chotě, francouzského krále Karla VIII., za nějž se musela provdat z diplomatických důvodů, se Anna Bretaňská stala opět legitimní panovnicí svého vévodství a ujala se správy Bretaňského vévodství. Jako hlava státu se projevila četnými akty. Obnovila bretaňský nejvyšší úřad, jmenovala svého dědice Jana z Chalon generálním poručíkem Bretaně, svolala bretaňské stavy a rozhodla se také razit novou měnu, aby připomněla suverenitu Bretaňského vévodství a potvrdila jeho autoritu.⁷⁸ Třetí sňatek s francouzským králem Ludvíkem XII. byl uzavřen v roce 1499 za výrazně odlišných podmínek, než byl sňatek druhý. V rozporu s ustanoveními svatební smlouvy s Karlem VIII. jí nová smlouva přiznala titul bretaňské vévodkyně a jako jediné dědičce vévodství také plné právo nad Bretaní. Pod záminkou pouti k bretaňským svatyním podnikla několikaměsíční politickou cestu, kterou chtěla potvrdit svou svrchovanost nad vévodstvím a také zajistila řádný výběr daní. Její cestu provázely slavnosti, poutě a triumfální vjezdy do bretaňských měst.⁷⁹

Kromě boje za bretaňskou nezávislost je osobnost Anny Bretaňské výjimečná ještě z dalšího důvodu, projevoval se u ní výjimečně kladný vztah k výtvarnému umění a stala se štědrou mecenáškou, která na svém dvoře shromažďovala nejlepší umělce, humanisty i hudebníky té doby. Zpočátku vlády se Anna Bretaňská jeví spíše jako panovnice s konvenčním vkusem a její mecenášství mělo výrazně zbožný charakter. Na její zakázku vzniklo množství tzv. knih hodinek obsahující bohaté iluminace provedené na velmi vysoké výtvarné úrovni. Nejrozsáhlejší byla kniha hodinek iluminovaná Jeanem Burdichonem. Postupně se mecenášství Anny Bretaňské stávalo sofistikovanější a ambicióznější. Ačkoli její zbožné cítění zůstalo stejně silné, v jejích zakázkách se odrazily i další zájmy, zejména podpora autonomie Bretaně a také osud žen, který ji zřejmě fascinoval, když přemýšlela o roli, v níž se sama ocitla.⁸⁰ Zakázky obvykle nesly osobní značky, odkazující na její patronaci. V její osobní ikonografii se objevují čtyři: korunované písmeno "A" spolu s mottem "*Non mudera*" ve významu "Nezměním se", následovaly tradiční znaky bretaňského vévodství hermelín v heraldické podobě, postava kráčejího hranostaje s obojkem doplněná v některých případech mottem "*A ma vie*" či "*Potius mori quam foedari*" a spletený provaz opisující tvar číslice osm.⁸¹ Znaky této panovnice se ve výzdobě uměleckých i stavebních zakázek často

⁷⁸ Philippe Tourault, *Anne de Bretagne*, Paris 2014, s. 196.

⁷⁹ Henri Pigaillem, *Anne de Bretagne. Épouse de Charles VIII et de Louis XII*, Paris 2008, s. 257.

⁸⁰ Thomas Tolley, States of independence: women regents as patrons of the visual arts in Renaissance France, in: *Renaissance Studies*, 10, č. 2, Hoboken 1996, s. 245-246.

⁸¹ Tradici tohoto emblému zavedl František I. Bretaňský s odkazem na svého patrona, sv. Františka z Assisi. Spletený provaz má odkazovat na cingulum, jímž byl přepásán oděv příslušníků františkánského řádu, jehož byl sv. František zakladatelem.

pojí se znaky jejích manželů, hořícím mečem Karla VIII. a dikobrazem Ludvíka XII. Příkladem může být výzdoba zámku Blois, Hôtel Lallemant v Bourges a dalších. [36, 37]

Hranostaj byl také znakem nejstarší dcery Anny Bretaňské, Klaudie Francouzské (1499–1524). Její osobní symbol v této podobě se nachází na průčelí zámku Azay-le-Rideau [38] i na zámku Chenonceau na krku v salónu Ludvíka XIII. a zde je doprovázen mottem „*Un seul désir*“.⁸²

Italské dvorské prostředí

V italském dvorském prostředí se hranostaj objevuje zejména v souvislosti s Řádem hermelínu založeným v roce 1465 neapolským králem Ferdinandem I. Ferrante. Ferdinand I. si zvolil jako svůj emblém hranostaje obklopeného blátem s mottem: „*Malo mori quam foedari*“. Tento symbol si pro svou osobní reprezentaci zvolil v návaznosti na spiknutí proti jeho osobě a jeho rozhodnutí ušetřit hlavního ze spiklenců, Marina Marzana, který byl manželem Ferdinandovy nevlastní sestry. Králova dobrá vůle podle Paola Giovia odůvodnila přijetí hranostaje jako osobního znaku doprovázeného zmíněným mottem.⁸³ Neapolský Řád hranostaje, stejně jako ten bretaňský, byl udělován zejména z důvodu nastolení politické jednoty, ve smyslu zachování loajality tomuto panovníkovi i jeho dynastii. Udělování řádu bylo provázeno okázalými ceremoniemi, které zdůrazňovaly královský majestát. Jak napovídají dobová vyobrazení, Řád hranostaje měl podobu zlatého náhrdelníku, v jehož středu byl na zlatém řetězu zavěšen klenot v podobě bílého hranostaje. [39] Do roku 1474 používal král ve spojení s insigniemi svého řádu motto „DECORUM“ případně „PROBANDA“ ve významu: průkazně vynikající, jak lze vidět například v rukopisu Andrey Contraria, *Reprehensio sive objurgatio in calumniatorem divini Platonis*, iluminovaném Colou Rapicano.⁸⁴ [40]

Panovníci Neapolského království se v druhé polovině 15. století snažili demonstrovat svou převahu ve státě a způsobilost vládnout navzdory útokům svých konkurentů a jedním z prostředků bylo mecenášství umění. První z těchto velkých zakázek započal Alfons I. V roce 1443, na oslavu vyhnání svého rivala Reného z Anjou z království, zahájil stavbu velkolepého triumfálního oblouku neapolského *Castel Nuovo*. V roce 1465 na tento projekt navázal jeho syn, král Ferdinand I. Ferrante, kterému se podařilo dosáhnout podobného vítězství.⁸⁵ Nový panovník se obklopoval umělci a humanisty, rozšířil knihovnu, dokončil stavební zakázky svého otce a inicioval výstavbu nových působivých budov. Všechny tyto podniky posilující velkolepost Ferdinandovy vlády však byly velmi nákladné, stejně jako vojenské výlohy na obranu Neapolského království, které bylo třeba hájit před neustálým útokem mocností, jako byla Osmanská

⁸² de Tervarent 1958, s. 213.

⁸³ Cecil H. Clough, Federico da Montefeltro and the kings of Naples: a study in fifteenth-century survival, in: *Renaissance Studies*, 6, č. 2, Hoboken 1992, s. 158-159.

⁸⁴ Idem, s. 159.

⁸⁵ Ibidem, s. 124.

říše, Francie, Benátská republika, ale i papežské státy. Z těchto důvodů došlo z rozhodnutí panovníka k výraznému zvýšení daní, které se stalo jedním z důvodů vzpoury, již musel čelit.⁸⁶

Ferrante se obával útoku na svůj majestát a byl závislý na vojenské podpoře urbinského vévody Federica da Montefeltro. Ten udržoval úzké vazby s neapolskými panovníky již od toskánské války v letech 1452-1453, kdy prokázal svou loajalitu Alfonsi I. a získal přátelství tehdejšího knížete Ferdinanda⁸⁷, který bojoval po jeho boku.⁸⁸ Vojenské schopnosti a politická prozíravost Federica da Montefeltro poskytovala panovníkům Neapole potřebnou oporu. Urbinský vévoda postupně získal důvěru neapolského krále natolik, že byl v roce 1454 jmenován královským radou a v roce 1474 mu byl Ferdinandem I. udělen Řád hermelínu.⁸⁹ Federico da Montefeltro nicméně přijal hranostaje jako svůj emblém již o mnoho let dříve, jak dokládá medailon s vyobrazením hranostaje na rubu datovaný do 50. let 15. století. [41] Také Federico da Montefeltro se stal obětí spiknutí, do nějž byla zapletena jeho sestra. Všichni byli potrestáni stětím hlavy, pouze sestře byla udělena milost. Podle některých autorů, podobně jako u Ferdinanda I. udělujícího milost jinému členovi svého rodu, odkazuje volba hranostaje Federica da Montefeltro právě na tento čin.⁹⁰

Federico da Montefeltro byl milovníkem umění i štědrým mecenášem a motiv hranostaje stejně jako Řád hermelínu, jehož se stal držitelem, uplatňoval hrdě ve svých zakázkách. Nejvýznamnějším svědectvím jeho stavební činnosti byl rozsáhlý palác v Urbinu, započatý roku 1466 podle návrhu Luciano Laurana. Vnější podoba urbinského paláce i výzdoba jeho interiéru otevřeně zdůrazňovala vévodovo spojení s panovníky Neapolského království. Samotná stavba je inspirována budovou neapolského hradu *Castel Nuovo*, zejména jeho západní průčelí výrazně připomíná triumfální oblouk budovaný za vlády Alfonse I. Nicméně stavby jsou si podobné ve více bodech. Obě budovy jsou orientovány průčelím k velkému náměstí, obě mají fasádu vystavenou na šikmé základně a společné jim je také uzavřené lichoběžníkové nádvoří.⁹¹ Interiér urbinského paláce je bohatě zdoben s četnými náznaky úzkých vazeb s Neapolským královstvím i odkazy na jeho vlastní dosažené úspěchy. Na základě svědectví Vespasiana da Bisticci, knihovníka Federica da Montefeltro, který palác navštívil, se v místním *studiolu* nacházel vévodův portrét namalovaný Justem z Gentu nebo Pedrem Berruguetem. [42] S největší pravděpodobností se jedná o obraz, který se dnes nachází v Galleria Nazionale delle Marche v Urbinu. Zobrazuje Federica da Montefeltro sedícího u řečnického pultu a jeho syna Guidobalda v dětském věku sedícího po jeho boku a držícího v ruce žezlo. Vévoda na obraze nechal zvěčnit všechny své dosavadní úspěchy a vysoké postavení, kterého se mu podařilo dosáhnout. Pyšní se Řádem hranostaje doplněným sněhobílou

⁸⁶ Ibidem, s. 148.

⁸⁷ Jedná se právě o pozdějšího krále Ferdinanda I. Ferrante.

⁸⁸ Ibidem, s. 121.

⁸⁹ Ibidem, s. 137.

⁹⁰ Ibidem, s. 158.

⁹¹ Ibidem, s. 151.

kožešinou zdobenou konci hranostajích ocasů [43], nad levým lýtkem Podvazkovým řádem a na polici nad řečnickým pultem je odložen jeho vévodský čepec. Portrét je unikátním vyobrazením Řádu hermelínu, dokládajícím jeho dobovou podobu zlatého náhrdelníku, na němž je připevněn na řetězu klenot v podobě bílé postavy hranostaje. Tento doklad spolu se zakomponovaným vyobrazením řádu [44] do intarzované výzdoby *studiola* v urbinském paláci, se rozchází s poznámkou Guy de Tervarenta, že řád udělený Federicovi da Montefeltro měl podobu dvou medailí, v nichž z jedné strany byla vyražena podobizna vévody a na rubové straně postava hranostaje pohybujícího se směrem doleva s pravou zdviženou tlapou.⁹²

Stěny *studiola* jsou zdobené intarzií stejně jako v druhém vévodově paláci v Gubbiu. Charakteristickým rysem těchto řemeslných dřevěných kompozic v obou místnostech je zastoupení osobních znaků Federica da Montefeltro. V souvislosti s hranostajem to je samotná postava tohoto zvířete doplněná italsky psaným mottem: „*NON MAI*” překládaným jako „Nikdy” [45] a Řád hermelínu, který vévoda jako svůj osobní znak uplatňoval od roku 1474 spolu s mottem „*DECORUM*”.⁹³

Dalšími hrdými nositeli řádu, kteří demonstrativně či naopak enigmaticky nechávali komponovat hranostaje s vlastní symbolikou do uměleckých zakázek nejrůznějšího charakteru, byl například urbinský vévoda Guidobaldo II. della Rovere (doba vlády 1538-1574) nebo milánský regent a později vévoda Ludovico Sforza (doba vlády 1481–1500).

Příklad z alžbětinské Anglie

Ve francouzském a italském prostředí se setkáváme s výjimečnými doklady přijetí hranostaje jako emblému i překlenutí jeho původní symboliky do konkrétní demonstrace politické moci a snahy o její upevnění. V následujícím příkladu z alžbětinské Anglie nahlédneme přítomnost hranostaje nikoli jako součást osobního emblému či řádu, ale jako symbol absolutní čistoty a nedotknutelnosti královského majestátu na univerzální úrovni.

*Portrét královny Alžběty I. s hranostajem*⁹⁴ [46], je pojmenován podle bílého hranostaje šplhajícího po levé paži královny. Jedná se o jeden z četných portrétů formujícího se „alžbětinského kultu“, který dle Roye Stronga začal vznikat jako kolektivní náhrada či kompenzace za svět posvátných rituálů a obrazů, o které alžbětinská společnost přišla v důsledku reformace a s ní spojeného obrazoborectví. Nelze však ani opomenout snahu zadavatele zalichotit panovnici a držet si tak dobré společenské postavení. Například ti alžbětinstí poddaní, kteří si objednávali a platili královniny portréty, ať už pro vlastní potřebu, nebo jako

⁹² de Tervarent 1958, s. 212.

⁹³ Clough 1992, s. 151, 158-160.

⁹⁴ Originální název obrazu zní *Ermine portrait of Queen Elizabeth I.*

dary pro ni, byli motivováni nejen oddaností, ale také zájmem ve věci své vlastní prestiže.⁹⁵ *Portrét královny Alžběty I. s hranostajem* vznikl pravděpodobně u příležitosti návštěvy panovnice v Theobalds u hlavního tajemníka Williama Cecila, lorda Burghleyho v roce 1587, jak prozrazuje letopočet zakomponovaný do jílce meče na obraze. Autorství bývá připisováno Williamu Segarovi nebo Nicolasi Hilliardovi. Dnes se portrét nachází v kreslárně krále Jakuba v Hatfieldhouse v Hertfordshire v Anglii.⁹⁶

Na obraze vidíme královnu Alžbětu I. s jejími tradičními atributy reprezentujícími majestát, stabilitu, čistotu, spravedlnost a mír. Panovnice je oděná do černého šatu zdobeného šperky a výšivkou. Kolem krku má krajkou zdobené okruží bílé barvy. Bílá a černá barva byly královninou ikonickou kombinací, která odkazovala na cudnost a stálost. Symbol cudnosti zde zastávají také perly, kterými je královna zdobena na všech svých portrétech a hranostaj šplhající po její paži. V tomto případě zde ale hranostaj také reprezentuje královský majestát. Na krku má obojek stylizovaný do tvaru koruny a oproti přirozenému čistě bílému zbarvení srsti s pouhým černým zakončením ocasu, je tento jakoby sám oblečen do královského hermelínu. Jeho srst na sobě nese černé skvrny, tak jako kožešina ušitá z hranostajích ocasů pro ozdobu královských rouch. V pravici drží Alžběta I. olivovou ratolest symbolizující mír a po její levici leží zlatý meč představující spravedlnost. Ve středu obrazu, na hrudi panovnice, se skví klenot tvořený třemi velkými rudými spinely uspořádanými kolem centrálního diamantu. Tento šperk známý pod označením *Tři bratři*, kdysi patřil burgundským vévodům a od roku 1543 byl téměř po dobu sto let součástí anglických korunovačních klenotů.

Hranostaj ve spojení s pěti smysly – hmat

U některých autorů se objevují zmínky o spojení hranostaje s tématem pěti smyslů, konkrétně s hmatem. Motiv pěti smyslů se v písemné tradici objevuje již u Aristotela. Ten navrhuje, aby každý ze smyslů byl zobrazen jako lidská postava držící atribut příznačný pro jednotlivé smysly: zrcadlo pro Zrak, hudební nástroj pro Sluch, květinu pro Čich, ovoce pro Chuť a harfu pro Hmat. Zatímco Plinius jako první ve svém díle *Historia naturalis* nabízí seznam pěti smyslů spojených s člověkem a zvířaty, který se stal výchozím zdrojem pro mnoho středověkých i pozdějších autorů. Raně gotičtí encyklopedisté poprvé systematicky vyložili, že smysly jsou u některých zvířat vyvinuty ostřeji než u člověka, což je myšlenka vyjádřená například v *Liber de naturis rerum* Tomáše z Cantimpré z roku 1240. Ten ve svém spisu zcela vynechává člověka a zaměřuje se pouze na zvířata. S podobným příkladem se můžeme setkat u Richarda de Fournival v díle *Bestiaire d'amour* z roku 1245.⁹⁷ Ke každému ze smyslů bývá připisováno jedno i více druhů zvířat, přičemž byla do souvislosti s některým ze smyslů vybírána například na základě fonetické

⁹⁵ Louis A. Montrose, *Idols of the Queen: Policy, Gender, and the Picturing of Elizabeth I.*, in: *Representations*, Autumn, 68, Oakland 1999, s. 132.

⁹⁶ <https://www.hatfield-house.co.uk/explore/the-house/the-king-james-drawing-room/>, vyhledáno 12.4.2022.

⁹⁷ Nordenfalk 1985, s. 1-4.

podobnosti. Pro ilustraci Michel Pastoureau uvádí příklad z latinského a francouzského jazyka: *odoratus* – *rattus*, *odorat*, tedy čich, jehož symbolem je podle této významové skladby krysa – rat.⁹⁸

Fonetická podobnost byla však jen jedním ze způsobů přidělování symbolického významu. Kromě ní to bylo zejména pozorování podoby a přirozeného chování zvířat. V souvislosti s hmatem se v literatuře objevují tři zvířata – labuť, ježek a hranostaj. Labuť a hranostaj jsou pro tento smysl voleni pro svůj ostych, plachost nebo naopak hrdost, kvůli které na sebe nechtějí nenechat sáhnout.⁹⁹ Jiní autoři zas zmiňují, že se hranostaj objevoval v období renesance v alegoriích pěti smyslů v souvislosti s hmatem z jiného důvodu. A sice pro svou jemnou bílou srst, která byla vyzdvihována v kontrastu k hrubosti ježčích bodlin.¹⁰⁰ Podle de Tervarenta se hranostaj také objevuje v souvislosti s pěti smysly u Cesare Ripy. V hesle "*Sentimenti del corpo*" má reprezentovat jemnost doteku, nicméně takovou zmínku se mi nepodařilo dohledat.¹⁰¹

Navzdory zmínkám různých autorů o běžném spojení hranostaje se smyslem hmatu se zdá, že autoři čerpají pouze od sebe navzájem. Během celé doby studia tohoto tématu jsem nenarazila na žádnou obrazovou referenci, která by vypovídala o spojení hranostaje s hmatem ani jiným smyslem. Jediným nalezeným dokladem je rytina Johanna Theodora de Bry (1561-1613) na stříbrné plaketě podstavce. Námětem rytiny je pětice žen reprezentujících pět smyslů, z nichž ta zastupující hmat má mít podle Guy de Tervarenta v náručí hranostaje. Vyobrazení je reprodukováno ve velmi malém rozlišení v knize *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600: Dictionnaire d'un langage perdu* a nepodařilo se mi dohledat ani kvalitnější vyobrazení plakety, abych přítomnost hranostaje ověřila.

⁹⁸ Michel Pastoureau, *Symboles des Moyen Âge. Animaux, végétaux, couleurs, objets*, Paris 2012, s. 98-101.

⁹⁹ Idem, s. 106.

¹⁰⁰ Rowland 1975, s. 102.

¹⁰¹ de Tervarent 1958, s. 214.

Případové studie: *Dáma s hranostajem* a *Mladý rytíř v krajině*

Hranostaj se objevuje také na dvou portrétních zakázkách spjatých s exkluzivním prostředím italských dvorů období konce 15. a počátku 16. století, které jsem zvolila jako příklady. Na nich bych ráda podrobněji ilustrovala zjištěnou symboliku této lasicovité šelmy a její význam pro interpretaci těchto děl. Jedná se o portrét *Dáma s hranostajem* (1483–1490) připisovaný Leonardovi da Vinci a portrét *Mladého rytíře v krajině* (1510–1520), jehož autorem je Vittore Carpaccio. Na každém ze zmíněných portrétů přítomnost hranostaje zastupuje jiný druh symboliky, v obou případech je však podstatnou indicií vedoucí k určení obrazu a identifikaci portrétované osoby. Na obraze *Dáma s hranostajem* vystupuje lasicovitá šelma jako symbol čistoty a ctnosti portrétované dámy, která byla s největší pravděpodobností identifikována jako Cecilia Gallerani, milenka Ludovica Sforzy, který byl nespíš také zadavatelem onoho díla. Totožnost rytíře vyobrazeného na druhém z portrétů podněcuje k hypotézám, nicméně v badatelské shodě byl zde hranostaj označen jako zástupce rytířských ctností ve spojitosti s neapolským Řádem hermelínu. V následujících podkapitolách se zaměřuji na kontext vzniku vybraných děl, sumarizuji akademické příspěvky věnující se jejich interpretaci a doplňuji je poznatky symboliky hranostaje získané vlastním studiem tohoto tématu.

Leonardo da Vinci: *Dáma s hranostajem*

O portrétu *Dáma s hranostajem* nebyly od jeho vzniku, až do doby, kdy byl v Itálii kolem roku 1800 zakoupen princem Adamem Jerzy Czartoryským, zaznamenány žádné zprávy historiografů, ani nebyl evidován v žádné sbírce. Od konce 19. století do dneška se *Dáma s hranostajem* nachází v muzeu Czartoryských v Krakově.¹⁰² Autorství obrazu je připisováno bez větších pochybností Leonardovi da Vinci. Da Vinci byl vyhledávaným umělcem a pracoval pro nejvýznamnější mecenáše vrcholné renesance ve Florencii, Miláně, Římě a na konci života také ve Francii. Byl osobností univerzálního nadání vyznačující se touhou po neustálém posouvání hranic poznání. Vynikal v oblasti malířství, sochařství, architektury i vědy, jejíž poznatky využíval ve své umělecké práci. Velkou pozornost věnoval zejména studiu anatomie, fyziologie a proporcí lidského těla. V oblasti anatomie se také soustředil na přímé spojení mezi charakterem a fyzickou podobou člověka. Ve své tvorbě uvedl do praxe také inovace, které se později staly příznačné pro pojetí obrazu vrcholné renesance. První z nich se týká samotné stavby obrazu, kdy jsou postavy rozmístěny tak, aby vytvořily trojúhelníkovou kompozici. Druhá inovace se týká malířské technologie a spočívá ve využití oleje jako pojiva barev. Ten umožňuje docílit plynulejších barevných a

¹⁰² David Bull, Two Portraits by Leonardo: "Ginevra de' Benci" and the "Lady with an Ermine", in: *Artibus et Historiae*, 13, č. 25, Vienna 1992, s. 78.

světelných přechodů podporujících působivost atmosféry.¹⁰³ Své poznatky o malířství nabyté praktickou zkušeností, pozorováním a vědeckým zkoumáním shrnul v *Trattato della pittura*.¹⁰⁴

Leonardo da Vinci se narodil v roce 1452 v obci Vinci nedaleko Florencie a v patnácti letech nastoupil do učení k malíři a sochaři Andreovi del Verrochio. Od počátku projevoval nebývalý talent, především v oblasti kresby a brzy dosáhl dovedností potřebných pro jeho budoucí uměleckou činnost.¹⁰⁵ Do období tovaryšských let u Andrey del Verrochia spadá da Vinciho vůbec první podobizna – *Ginevra de' Benci*. Tento portrét je pro následující tvorbu tohoto umělce zásadní hned z několika důvodů. Jedná se o typ portrétní, jehož cílem není prosté zaznamenání podoby dotyčné, ale také zachycení jejího charakteru, případně účelu a kontextu dané umělecké zakázky symbolickými prostředky. V případě Ginevry de' Benci je to zejména jalovcový keř na pozadí obrazu, kterému je připisován symbolický význam. V renesanční Itálii byla tato rostlina považována za symbol ženské ctnosti, ale také její italské označení "*ginepro*" mohlo sloužit jako slovní hříčka na motiv jména portrétované.¹⁰⁶ Snítka jalovce obklopená věncem z vavřínu a palmy, doplněná latinsky psaným mottem "*VIRTUTEM FORMA DECORAT*" ve významu "Krása zdobí ctnost", se objevuje také na zadní straně obrazu. Tato věta je chápána jako symbol vztahu mezi intelektuální a morální ctností a fyzickou krásou Ginevry de' Benci. Tento význam podporuje i vyobrazení palmové ratolesti, která je stejně jako jalovec symbolem morální ctnosti, zatímco vavřín naznačoval zájem o umění a literaturu.¹⁰⁷ Význam tohoto obrazu je dvojitý. V první řadě se jedná o typ emblematického portrétní, který předznamenal další díla tohoto žánru, jehož pozdějším příkladem je také *Dáma s hranostajem*. Zároveň da Vincimu tato zakázka zajistila vztah s rodinou Benci, spjatou obchodními i přátelskými styky s Medicejskými a otevřela tak cestu k reprezentantům florentské městské vlády i dalším možným mecenášům.

Zakázkám pro nejvyšší společenské vrstvy se věnoval také po svém odchodu do Milána v roce 1482, kde pracoval pro milánského vévodu Ludovica Sforzu. Zde se dostal hned k několika významným zakázkám. První z nich byl středový oltářní obraz *Madona ve skalách* pro kostel *San Francesco Grande*, v němž se pojí umělecké dovednosti s důmyslným ikonografickým programem odkazujícím k františkánské a mariánské symbolice. Další zakázkou pak byla nástěnná malba v refektáři kláštera *Santa Maria delle Grazie* s námětem *Poslední večeře*. K malířově etablování na milánském dvoře přispěly také dvorské podobizny a přípravné práce na nakonec nerealizovaném triumfálním pomníku Lodovica Sforzy.¹⁰⁸

¹⁰³ Zlomovým dílem da Vinciho rané tvorby, v němž poprvé užívá zmíněných postupů malířské techniky i stavby kompozice je *Madona s karafiátem* (kolem 1473), viz Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci. 1452-1519. Malířské a kreslířské dílo*, Praha 2005, s. 14.

¹⁰⁴ Idem, s. 104-118.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 8-18.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 37-38.

¹⁰⁷ <https://www.nga.gov/collection/highlights/da-vinci-ginevra-de-benci.html>, vyhledáno 2.7.2022

¹⁰⁸ Zöllner 2005, s. 122-136.

Vznik obrazu *Dáma s hranostajem* [47] s největší pravděpodobností spadá právě do doby Leonardova prvního milánského pobytu, kdy pracoval ve službách Ludovica Sforzy, zvaného „Il Moro“. Na obraze vidíme dívku držící v náručí sněhobílou lasicovitou šelmu, v převážné shodě identifikovanou badateli jako hranostaje. [48] Portrétovaná dívka stojí vzpřímeně a její postoj vyjadřuje klid, sebejistotu a důstojnost. Oděna je do modro-červených šatů podle španělské módy¹⁰⁹ zdobených výšivkou a tmavou stužkou. Stuha také dekoruje její hladce upravený účes. V jejím zobrazení Leonardo da Vinci překonal dobové portrétní schéma malby z profilu a dívku zachytil z tříčtvrtečního pohledu. Zvolil dynamický rotační pohyb těla, v němž trup směřuje doleva, zatímco hlava je otočena na druhou stranu. Dívčin pohled nenavazuje kontakt s divákem, míjí jej a hledí soustředěně do dále, jako by ji zaujal nějaký podnět po divákově pravici. Pravá ruka dívky spočívá volně na těle zvířete v její náručí. Právě tomuto momentu, kontaktu dívky s hranostajem, byla malířem věnovaná značná pozornost. Ruka s dlouhými štíhlými prsty i tělo zvířete jsou v porovnání se zbytkem obrazu zpracovány velmi detailně s důrazem na anatomickou přesnost a opticky tak tuto část zdůrazňují. Pozadí obrazu je tmavé a jednolitě. V levém horním rohu si můžeme povšimnout nápisu „LA BELE FERONIERE, LEONARD D'AWINCI“, ten však byl pravděpodobně na obraz doplněn při jeho restaurování po roce 1800, kdy jej princ Adam Jerzy Czartoryski přivezl do Polska.¹¹⁰

Optický inženýr a fotograf Pascal Cotte provedl vědeckou analýzu obrazu prostřednictvím metody L.A.M. (Layer Amplification Method), jejíž výsledky v roce 2014 publikoval.¹¹¹ Tato metoda, již je Cotte autorem, odhalila překrývající se stádia obrazu. Analýza ukázala, že konečné podobě *Dámy s hranostajem* předcházely dvě fáze. První zachycuje pouze samotnou dívku bez zvířete v náručí, která poukazuje na možný prvotní záměr namalovat klasický, tedy nikoli emblematický, portrét. V druhé fázi se již objevuje ve společnosti dívky jakási lasicovitá šelma šedé barvy, však o poznání drobnější než zvíře, které vidíme v konečné třetí fázi. Lze předpokládat, že Leonardo da Vinci provedl změny v jednotlivých stádiích obrazu v reakci na požadavky zadavatele. Tento relativně nedávný objev podnítil množství otázek a dohadů, které se připojily k těm již vysloveným v uplynulém století.

Podobizně začala být věnována pozornost odborníky od konce 19. století, kdy byl obraz umístěn do muzea Czartoryských a předmětem odborné diskuse se stala, kromě autorství a přesné datace obrazu, zejména identita portrétované dívky. Jedním z prvních badatelů, kteří se obrazu věnovali byl německý historik umění Paul Müller-Walde, který obraz pojmenoval *Dáma s hranostajem* a přiřknul jej Leonardovi da Vinci. V roce 1900 poprvé polský historik a teoretik umění Jan Bołoz Antoniewicz identifikoval *Dámu*

¹⁰⁹ David Alan Brown, Leonardo and the Ladies with the Ermine and the Book, in: *Artibus et historiae*, 22, Vienna 1990, s. 50.

¹¹⁰ Janice Shell – Grazioso Sironi, Cecilia Gallerani: Leonardo's Lady with an Ermine, in: *Artibus et historiae*, 13, Vienna 1992, s. 47.

¹¹¹ Pascal Cotte, *Lumière sur La dame à l'hermine de Léonard de Vinci découvertes inédites*, Saint-Fargeau-Ponthierry 2014.

s *hranostajem* jako Cecilii Gallerani, milenku Ludovica Sforzy. Tuto domněnku dále rozvedli badatelé Wilhelm Suida a Guilio Carotti a navazují na ni také současní teoretici a historici umění.¹¹² Zmínky o podobizně dívky označené jako Cecilia Gallerani, lze nalézt také v několika zdrojích z období vrcholné renesance. První ze zmínek o Cecilii v souvislosti s portrétem se objevuje v roce 1493 ve florentském vydání *Básní* dvorního básníka Bernarda Bellincioni. O vzniku obrazu také svědčí korespondence mezi portrétovanou dámou a Isabellou d'Este, mecenáškou umění, která toužila po vlastní podobizně od Leonarda da Vinci. Panovaly také spekulace o shodné totožnosti dívek na obrazech *Dáma s hranostajem* a *La belle Ferronière* [49], která se dnes nachází v pařížském Louvru. Podobizna *La belle Ferronière* vznikla pravděpodobně ve stejné době rukou Leonarda da Vinci a podobnost obou dívek je více než patrná. Z těchto důvodů se někteří badatelé domnívali, že jde o jednu a tutéž osobu, nicméně tato teorie potvrzena nebyla. Hledání dalších soudobých děl, která by na základě fyzické podobnosti mohla být vyobrazením Cecilie Gallerani, se přes veškerou snahu badatelů zdá bezvýhodné.¹¹³ Objevily se také polemiky o totožnosti Cecilie Gallerani, jakožto *Dámy s hranostajem*. Jednou z nich je hypotéza Carla Pedrettiho, který se domnívá, že může jít o portrét neteře Ludovica Sforzy, Biancy Marie Sforzy, která se provdala za císaře Maxmiliána I. v roce 1493.¹¹⁴ Nicméně dokumenty nalezené v archivu v souvislosti s životem Cecilie Gallerani potvrzují domněnku, že vyobrazená dáma s hranostajem je spíš Gallerani.

Rodina Galleriani pocházela ze Sieny, a kromě Cecilie se do ní narodilo dalších sedm dětí, kterým se díky službě jejich otce na milánském dvoře dostalo vysoké úrovně humanisticky orientovaného vzdělání. Ve věku dvanácti let byla Cecilia, v roce 1485, provdána za Giovanniho Stefana Viscontiho, se kterým však byla opět o dva roky později rozvedena. Podle archiválií pobývala následně, kolem roku 1489, v klášteře *Monastero Nuovo*, ten byl pravděpodobně jedním z prestižních klášterů podporovaných Medicejskými, kam byly posílány dívky z florentských šlechtických rodů.¹¹⁵ V této době se pravděpodobně stala Cecilie milenkou Ludovica Sforzy, jemuž v roce 1491 nebo 1492 porodila nemanželského syna Caesara Sforzu Viscontiho. Sforza se z diplomatických důvodů později oženil s dcerou ferrarského vévody, Beatricí d'Este, nicméně i po svatbě udržoval kontakt s Cecilíí. Rodina d'Este to snášela jen s nevolí a pod pohrůžkou vyhnání od milánského dvora, nařídila Ludovicově milence, aby se provdala. Ceciliným manželem se roku 1492 stal hrabě Lodovico Carminati de Brambilla. Společně se přesunuli do *Palazza Carmagnola*, které se stalo místem setkání dobových intelektuálů a umělců. Na základě nalezených archiválií Janice Shell a Grazioso Sironi dospěli ke stanovisku, že obraz musel být namalován mezi lety 1489 a 1490, tedy

¹¹² Idem, s. 48.

¹¹³ Ibidem, s. 47-51.

¹¹⁴ Ibidem, s. 55.

¹¹⁵ Tomuto tématu se věnuje Katherine L. Turner v kapitole II monastero nuovo: Cloistered Women of the Medici Court, in: Matthew P. Romaniello- Charles Lipp (ed.), *Contested spaces of Nobility in Early Modern Europe*, Londýn 2011.

kolem Ceciliina sedmnáctého roku života, kdy se stala milenkou, v té době ještě svobodného, Ludovica Sforzy.¹¹⁶

Vodítkem, které by mohlo pomoci poodhalit nejasnosti vážící se k obrazu, je zvíře, které dívka chová v náručí. Určení této lasicovité šelmy a její symboliky však není jednoznačné. Kromě hranostaje bývá uvažováno také o lasici kolčavě nebo fretce, která by svými proporcemi nejlépe ze zmíněných zvířat odpovídala měřítkům toho na obraze.¹¹⁷ Všechny lasicovité šelmy, s nimiž bývá tvor na obraze nejčastěji identifikován, mění v zimních měsících zbarvení své srsti na bílou. Zbarvení špičky ocasu, které by bylo v určení zoologického druhu rozhodující, zůstává však divákovi skryto. Navzdory těmto pochybnostem se většina badatelů shoduje na ztotožnění zvířete s hranostajem. Tuto hypotézu také podporuje symbolika vážící se k tomuto živočichovi. Vlastnosti jako skromnost a cudnost by mohly být těmi, se kterými by bylo v dobové společnosti žádoucí identifikovat mladou dívku. Emil Möller v roce 1916 ve svém článku upozorňuje na tři alegorie ilustrované v Leonardově *Kodexu H* (kolem 1494), v nichž se objevuje hranostaj právě ve zmíněném významu morální čistoty.¹¹⁸

Objevují se ale i další možné interpretace hranostaje v souvislosti s tímto obrazem. Kathleen Wren Christian vychází ze sdělení ve zmíněné Bellincioniho básni, která mluví o Ludovicu Sforzovi jasně jako o zadavateli. Zároveň však korespondence z roku 1498 mezi Cecilíí Gallerani a Isabellou d'Este dokládá, že Cecilia byla majitelkou svého portrétu a mantovské vévodkyni jej na její žádost zapůjčila.¹¹⁹ Na základě těchto informací Christian přichází s domněnkou, že obraz mohl být Ludovicovým svatebním darem k Cecilii sňatku s Lodovicem Carminatim de Brambillo. V tomto kontextu odkazuje na milostnou poezii Francesca Petrarce, v níž se hranostaj vyskytuje jako symbol čistoty a zdrženlivosti. V duchu této symboliky jej také bylo využíváno v souvislosti se svatební obrazivostí a je tedy možné podobiznu *Dáma s hranostajem* interpretovat v těchto intencích.¹²⁰ Ve spojení s uzavřením manželského svazku byla symbolika, odkazující na Petrarcovo dílo, již jednou rodinou Sforza využita. Tou příležitostí byl sňatek Camilly Aragonské s Constanzem Sforzou.¹²¹ Leonardo v té době už byl ve službách Ludovica Sforzy a pravděpodobně se také podílel na dekoracích tohoto svatebního obřadu. V případě Cecilie, která byla milenkou a stala se matkou již před svatbou, mohla být volba hranostaje spíš symbolem její nové role vdané a počestné ženy. Tato bíle zbarvená šelma v Petrarcově básni zastupuje cudnost vítězí nad láskou

¹¹⁶ Shell – Sironi 1992, s. 56-58.

¹¹⁷ Této problematice se podrobněji věnují Pekka Niemelä a Simo Örmä ve svém článku *Lady with an „Ermine“*, viz Pekka Niemelä – Simo Örmä, *Lady with an „Ermine“*, in: *Notes in the History of Art*, Summer, 35, č. 4, Chicago 2016, s. 302-310.

¹¹⁸ Emil Möller, *Leonardo Bildnis der Cecilia Gallerani in der Galerie des Fürsten Czartoryski*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, IX, Berlin 1916, s. 319.

¹¹⁹ Kathleen Wren Christian, *Petrarch's Triumph of Chastity in Leonardo's Lady with an Ermine*, in: *Coming about*, 2001, s. 33.

¹²⁰ Idem.

¹²¹ Ibidem, s. 35.

a v tomto smyslu může být také vyjádřením nenaplněné lásky jakou prožíval Petrarca s Laurou a Ludovico Sforza s Cecilií.¹²² Spojení toho portrétu s příležitostí sňatku se nabízí také v souvislosti se skutečností, že většina ženských podobizen té doby byla zadána při jedné ze dvou příležitostí, zasnoubení nebo svatby. Svatební portréty bývaly zhotovovány ve dvojicích, přičemž žena obvykle byla umístěna na pravé straně a muž na levé, čemuž by odpovídala také orientace portrétované na obraze *Dáma s hranostajem*. K tomuto dílu však dosud nikdy nebyl přiřazen mužský protějšek, a tak se lze pouze domnívat, že se jednalo o tento tradiční typ umělecké zakázky.

Götz Pochat také propojuje ikonografický program obrazu *Dáma s hranostajem* do možné souvislosti s dobovým humanistickým vzděláním a z něj vyplývajícím zájmem o poezii. Tuto domněnku podporuje skutečnost, že majitelka obrazu byla sama básnířkou a mohla tak básnickým odkazům zakomponovaným do obrazu porozumět a ocenit je.¹²³ Götz Pochat ve svém článku odkazuje na milostnou poezii vycházející z tradice severoitalské a provensálské trubadúrské lyriky.¹²⁴ Ve starších básních se objevuje hranostaj ve spojení s bílou pletí dámy¹²⁵, později se hranostaj stává symbolem čistoty a ctnosti, jak ilustruje Pochat básní Pietra Bemba. Tento motiv se vyskytuje také v sonetu Antonia Tebaldea, v němž tato lasicovitá šelma vystupuje jako ochránce ctnostných dam, který se neváhá obětovat, jen aby je zachránil.¹²⁶

J. C. Holmes v poznámce k článku A. Edith Hewett přichází s myšlenkou, že umístění hranostaje do dívčiny náruče by mohlo být slovní hříčkou, tematizující příjmení portrétované (Gallerani). Pointa tohoto jazykového hlavolamu tkví v řeckém pojmu γαλή [galí] označujícím v antických pramenech lasicovité šelmy.¹²⁷ Na základě fonetické podobnosti těchto dvou slov mohl podle Holmese Leonardo da Vinci vystavět tuto symbolickou hru, podobně jako v portrétu *Ginevry de' Benci*, vytvořeném o několik let dříve.

Henryk d'Ochenkowski ve svém článku z roku 1919 poprvé uvedl hypotézu, že hranostaj v dívčině náruči se může vztahovat k jejímu milenci Ludovicu Sforzovi, držiteli Řádu hermelínu. Podobně jako to učinil zakladatel řádu, neapolský král Ferdinand I. Ferrante, nebo urbinský vévoda, Federico da Montefletro, také Sforza si pravděpodobně na základě dekorování tímto významným rytířským řádem zvolil hranostaje za svůj emblém, který mohl komponovat do uměleckých zakázek, jichž byl zadavatelem.¹²⁸ Vzhledem k četnosti využití hranostaje jako osobního emblému držitelů Řádu hermelínu a úzkému spojení mezi

¹²² Ibidem, s. 38.

¹²³ Ibidem, s. 38.

¹²⁴ Götz Pochat, *The Ermine – A Metaphor in Renaissance Poetry and a Portrait by Leonardo da Vinci*, in: *Kunst, Kultur, Ästhetik*, 2009, s. 57.

¹²⁵ „Bell'e blanca plus c'us hermis“, citováno z Pochat 2009, s. 58.

¹²⁶ „A che bianco Hermelin meco contendi, Quando la dolce amata toccar voglio: Se a tigrì, a sassi, a gli arbori mi doglio, Lor m'han pietade, e tu crudel m'offendi“, cit. dle Pochat 2009, s. 58.

¹²⁷ Poznámka J.C. Holmese k článku A. Edith Hewett, *A Newly Discovered Portrait by Ambrogio de Predis*, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 10, č. 47, 1907, s. 308-313.

¹²⁸ Henryk d'Ochenkowski, *The Quartercentenary of Leonardo da Vinci I – The Lady with the Ermine: Composition by Leonardo da Vinci*, in: *Burlington Magazine*, 34, London 1919, s. 186-194.

Cecilií Gallerani a Ludovicem Sforzou, které bylo popsáno, je nutné přikládat této originální interpretaci patřičný význam. Snad o to více, že tato lasicovitá šelma je přítomna i v další podobizně italské provenience konce 15. a počátku 16. století, které se v předložené práci věnuji. Jak uvidíme v následující podkapitole, určení symboliky hranostaje v souvislosti s neapolským Řádem hermelínu se pro badatele stal jedním z klíčů k interpretaci díla *Mladý rytíř v krajině* a určení totožnosti portrétovaného.

Vittore Carpaccio: *Mladý rytíř v krajině*

Podobizna *Mladého rytíře v krajině* [50] se dnes nachází v muzeu Thyssen-Bornemisza v Madridu. Baron Heinrich Thyssen-Bornemisza jej získal ze sbírek Vernon-Wentworth v Yorkshiru v roce 1919. Dlouhou dobu byl na základě nepravé signatury obraz připisován malíři Albrechtu Dürerovi.¹²⁹ Roku 1958 však bylo dílo restaurováno a pod vrstvou nečistot byla v pravé dolní části plátna nalezena na tzv. *cartellinu* starší signatura jednoznačně určující jak autorství, tak dobu vzniku díla: „VICTOR CARPATHIUS / FINXIT / M.D.X.“¹³⁰ [51]

Vittore Carpaccio patří, společně s bratry Belliniovými, k představitelům narativního malířství historií, žánru charakteristického pro benátské umění 15. století. Carpacciova tvorba je výrazně ovlivněná dílem Giovanni Belliniho, který byl dominantní osobností dobové benátské malby a udával její tón. Zejména díla z počátku Carpacciovy malířské kariéry, datovaná mezi lety 1480 a 1485, vykazují značnou podobnost s Belliniho způsobem práce. Tato skutečnost přivedla Jana Lautse k domněnce, že Carpaccio patřil v 80. letech 15. století do úzkého okruhu Belliniho dílenských pracovníků a asistoval pravděpodobně také při výzdobě Dóžecího paláce.¹³¹ V 90. letech již Carpaccio pracoval samostatně na zakázce osmi obrazů vyprávějících legendu sv. Voršily¹³² pro Scuolu di Sant'Orsola. Zde jsou již jsou patrné náznaky budování malířova osobitého stylu charakterizovaného velkorysejší modelací forem a sytější barevností.¹³³ Pro Carpacciovy obrazy je typická bohatá, detailně propracovaná stafáž, soubor nejrůznějších zvířat, rostlin a předmětů, která nesou symbolický význam, důležitý pro interpretaci daného díla.¹³⁴

Převážná většina Carpacciových významných děl vznikla na zakázku tzv. *scuol*, institucí organizovaných náboženskými bratrstvy, které již od středověku hrály důležitou roli v dějinách Benátek a jejich společenském životě. *Scuoly* tvořily prostor pro sociální aktivity nejrůznějších skupin benátského

¹²⁹ http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/556, vyhledáno: 5.8.2016

¹³⁰ Cf. Helen Comstock, Carpaccio Signature Discovered, in: *Connoisseur*, CXLLI, 1958, s. 64.

¹³¹ Ibidem, s. 14.

¹³² Vůbec první Carpacciovu signaturu s letopočtem: „Opus Victoris Charpatio Veneti MCCCCCLXXX“ najdeme na prvním z obrazů tohoto rozsáhlého cyklu objednaného Scuolou di Sant'Orsola, in: Jan Lauts, *Carpaccio. Paintings and drawings*, Londýn 1962, s. 9.

¹³³ Ibidem, s. 34.

¹³⁴ Ibidem, s. 13.

obyvatelstva.¹³⁵ Značná část díla tohoto benátského malíře je věnovaná náboženským námětům, jak může napovědět povaha zadavatelů, ale objevují se také historické výjevy, mytologie a výjimečně také světské portréty. Kromě podobizny *Mladého rytíře v krajině*, jíž se věnuji v této případové studii, se k nim řadí také obraz *Dvě benátské dámy*, portrét, který stejně jako předchozí jmenovaný budí zájem historiků umění a je předmětem mnoha hypotéz. Tyto dva obrazy se poněkud vymykají dobové portrétní tradici a stojí na jakémsi pomezí tohoto žánru.

Rona Goffen dokonce připisuje portrétu *Mladého rytíře v krajině* význam první známé podobizny celé postavy v italském umění. V první polovině 15. století byly malovány portréty zaměřující se pouze na tvář, případě busty. Tato tradice zobrazování vycházela z dřívější mincovní a medailérské tradice. Statičnost pozice byla spojována se stabilitou, trváním a nepřetržitou existencí portrétované osoby. Primární pohnutkou k vytvoření portrétu člověka je právě myšlenka nesmrtelnosti, jíž je dosaženo zachycením individuality výtvarnými prostředky. Tuto teorii lze ilustrovat poznámkou Leona Battisty Albertiho, který ve svém díle z roku 1435 uvádí, že portrét nepřítomného učiní přítomným a mrtvého živým.¹³⁶ S cílem co nejpřesvědčivějšího a nejkomplexnějšího zachycení osobnosti do portrétní tvorby začínají pronikat inovace. Je jím zejména zobrazení portrétovaného *en face*, které umožňuje navázání očního kontaktu s divákem i vyjádření jeho charakteru propracovanější fyziognomií. Postupně je také zobrazovací schéma obohaceno o zachycení postavy z tří čtvrtin. Celofigurové portréty byly v italském prostředí neobvyklé a pokud byly v 15. či raném 16. století přece jen malovány, šlo spíš o sedící postavy nebo o skupinové historické kompozice. Lze uvést jen malé množství příkladů celofigurového portrétu raného 16. století. Kromě Carpacciova *Portrétu mladého rytíře v krajině*, je jím *Podobizna muže* z roku 1526 namalovaná Morettem da Brescia či Tizianův portrét *Karla V.* z roku 1533.

Rona Goffen propojuje zobrazení celé postavy *Mladého rytíře v krajině* se sochařskou tradicí posmrtných pomníků, v němž zpodobnění celé figury bylo zcela běžné. Jako příklad uvádí *Pomník Jacopa Marcella* od Pietra Lombarda z roku 1484. Postava je nezvykle orientována vertikálně a generál je zachycen jako vítěz nad smrtí, stejně jako vítěz nad svými nepřáteli během života. Skutečnost, že postava neleží, jak bylo zvykem, odkazuje k triumfu nad smrtí a vzkříšení. Podle Goffen by se v případě Carpacciova příkladu mohlo jednat o nový typ posmrtného malířského portrétu.¹³⁷ K této teorii je však nutno říci, že v té době vznikla řada posmrtných malířských portrétů v tradičních intencích, tedy zobrazení portrétovaného od výše ramen nebo zobrazení tříčtvrteční figury, stejně jako tomu bylo u běžných podobizen. Lze tedy uvažovat, že se mohlo jednat jak o inovativní typ podobizny, tak posmrtného portrétu.

¹³⁵ Ibidem, s. 17.

¹³⁶ Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpture, The latin Texts of „De Pictura“ and „De Statua“*, II., ed. Cecil Grayson, Londýn 1972, s. 60-61.

¹³⁷ Rona Goffen, *Carpaccio's Portrait of a Young Knight, identity and meaning*, in: *Arte veneta*, 1984, s. 42.

Ústředním motivem obrazu *Mladý rytíř v krajině* je postava mladého muže v černém lesklém brnění, bez ostruh a přilby, stojící v krajině s vodní plochou a siluetami města v pozadí. Za rytířovými zády projíždí na koni jezdec ve žlutočerném oděvu se šachovnicovým vzorem, který však s rytířem v popředí nevstupuje do sebemenší interakce. Mladík v popředí stojí klidně, jeho pohled směřuje mimo obraz, obě ruce má přiložené na svém meči a jeho čepel pomalu vytahuje z pochvy. V krajině obklopující postavy rytíře a jezdce, podobně jako v příkladu *Dvou benátských dam*, jsou rozmístěna nejružnější zvířata¹³⁸ a rostliny, které však nejsou pouhou stafáží. Společně vytvářejí systém asociací, který může vést k interpretaci obrazu a případnému určení identity portrétované osoby. Hranostaj znázorněný po rytířově levici společně s mottem „*malo mori quam foedari*“ [52] je samozřejmě součástí této koncepce a je jedním z klíčů k pochopení díla. Na základě rozpoznání symbolů rozmístěných v krajině se ustanovily tři hypotézy věnující se identitě portrétovaného.

Rona Goffen ve svém článku uvádí, že podle některých badatelů je rytíř na obraze ztotožňován s příslušníkem urbinského dvora, Francescem Mariou della Rovere.¹³⁹ Indicií pro tuto domněnku je černožlutá barevnost oděvu jezdce ve středním plánu, neboť právě černá a žlutá byly heraldickými tinkturami dvora v Urbinu. Francesco Maria della Rovere byl synovcem a později adoptovaným synem a následovníkem Guidobalda, syna proslulého urbinského vévody Federica da Montefeltro. Zmíněný Francesco se narodil 25. března, v den oslav Zvěstování Panně Marii. Lilie a iris, květiny umístěné v popředí obrazu, bývají spojovány s Madonou a Zvěstováním a podle badatelů by mohly být referencí o narození dotyčného rytíře. V roce 1510, do něž je obraz datován, bylo Francescovi dvacet let, což by přibližně mohlo odpovídat stáří zpodobněného mladíka v brnění. Goffen uvádí také výklad dalších symbolů umístěných v krajině, které v pokusech o interpretaci díla podporuje určení totožnosti rytíře jako Francesca Maria della Rovere. Upozorňuje například na vyobrazení dubu v těsné blízkosti rytíře, které by mohlo být slovní hříčkou na motiv Francescova rodového jména Rovere, které v italském překladu znamená dub.¹⁴⁰ Také hranostaj umístěný společně s výše zmíněným mottem by mohl odkazovat na rodový původ Francesca, neboť hranostaj byl osobním emblémem jeho děda, držitele Řádu hermelínu, Federica da Montefeltro.¹⁴¹ Vyobrazený hranostaj by samozřejmě mohl také reprezentovat vlastní ambice Francesca Maria della Rovere dostat rytířským ctnostem.¹⁴²

První teorie pracující s hypotézou, že rytíř v krajině je právě tento příslušník urbinského dvora však dostává podle Rony Goffen trhliny, pokud srovnáme podobu mladíka na Carpacciově obraze s dalšími

¹³⁸ Tématu zvířat v Carpacciových obrazech se věnuje Albert Cook, *Carpaccio's Animals*, in: *The Centennial Review*, 27, 4, East Lansing, 1983, s. 224-243.

¹³⁹ Goffen 1984, s. 37.

¹⁴⁰ Idem.

¹⁴¹ Poprvé hranostaje na obraze *Portrét mladého rytíře v krajině* uvedla ve spojitosti s Řádem hermelínu Helene Comstock v roce 1958.

¹⁴² Goffen 1984, s. 37.

portréty znázorňujícími dotyčného muže. Příkladem může být malba zachycující ceremoniál, kdy papež Julius II. předává velitelskou hůl svému synovci Francescovi nebo portrét *Francesca della Rovere* vytvořený Tizianem v roce 1538. [53] Na obou obrazech vidíme muže s tmavými vlasy, tmavýma očima, ostrými rysy a v případě Tizianova portrétu také s tmavým plnovousem. Jedná se tedy o muže zcela odlišné podoby, než je mladý plavovlasý šlechtic jemných rysů na Carpacciově obraze. Také údajná povaha Francesca della Rovere narušuje hypotézu, že by mohlo jít o stejnou osobu. Baldassare Castiglione, autor spisu *Il libro del Cortigiano*, který sestavil během svého pobytu na urbinském dvoře, popisuje totiž Francesca Mariu della Rovere, jako muže, který v každém svém pohybu dává na odiv sílu svého ducha a živoucí energii. Ve skutečnosti byl Francesco spíše násilné povahy, neboť v sedmnácti letech zabil milence své ovdovělé sestry a o několik let později také Cardinala Alidosiho, který jej urazil. Na základě těchto událostí Franciscův strýc, zmiňovaný papež Julius II., zbavil mladého vévodu jeho privilegií i titulu.¹⁴³ Těžko si představit, že temperamentní Francesco by mohl mít cokoliv společného se zasněným světlolasým mladíkem. Chybí zde také zcela insignie, které by jistě Francesco, jakožto objednatel, chtěl do svého portrétu zahrnout. Byla by jí především velitelská hůl, související jak se stvrzením jeho moci, tak oddaností svému strýci, papeži Juliu II.¹⁴⁴

Další teorie, kterou Rona Goffen nabízí a s níž se ztotožňuje, je založena na předpokladu, že jde o posmrtný portrét jiného člena urbinského dvora. Měl jím být Antonio, nemanželský syn Federica da Montefeltro. Antonio, stejně jako Federico a Francesco Maria della Rovere byl mužem zbraně. Dvorní kronikář Pierantonio Paltroni popisuje Antonia, jako inteligentního mladého muže, oddaného svému pánu a ochotného obětovat vše boji.¹⁴⁵ Důkazy pro svou hypotézu označující *Mladého rytíře v krajině* za pietní podobiznu, hledá Goffen v interpretaci symboliky četných rostlin a zvířat obklopující mladého rytíře. Fialová barva kosatce zobrazeného spolu s lilí v popředí obrazu, byla spojovaná s melancholií a zármutkem, zatímco bílá barva lilie s čistotou a božstvím. K lilii se však váže ještě další interpretační perspektiva. Kořeny lilie byly totiž využívány medicínsky při léčení ran a modřin, což by také mohlo být relevantním hlediskem při interpretování portrétu muže aktivního v boji. Současně však tyto kořeny byly účinné při léčbě edému, onemocnění, které bylo Antoniově da Montefeltro osudné.

Do obrazu je zakomponována také řada symbolů odkazujících k naději na vzkříšení. Je jím například žába u rytířovy pravé nohy, která v renesančních emblematických spisech byla vyobrazována společně s legendou „*Resurrectio carnis*“ nebo králíci, kteří také byli spojováni s plodností a regenerací.¹⁴⁶ Páv na přilbě jezdce může být interpretován jako symbol nesmrtelnosti či triumfu nad smrtí a jelen stojící na

¹⁴³ Idem, s. 38–40.

¹⁴⁴ Ibidem, s. 40.

¹⁴⁵ Pierantonio Paltroni, *Commentari della vita et gesti dell'Illustrissimo Federico Duca d'Urbino*, ed. W. Tommasoli, Urbino 1966, s. 255.

¹⁴⁶ Goffen 1984, s. 45.

břehu vodní plochy, může odkazovat na spasení duše na břehu řeky v Ráji. Také pes po rytířově pravici, jako věrný průvodce svého pána, byl obvykle zobrazován na sepulkrálních památkách.

Role hranostaje v tomto případě pravděpodobně odkazuje k výše zmíněnému Řádu hermelínu, založenému v Neapoli roku 1464 králem Ferdinandem I. Federico da Montefeltro byl nositelem tohoto řádu od roku 1474 a právě jeho starší syn Antonio jej doprovázel do Neapole k této ceremonii. Po obřadu udělování tohoto rytířského řádu byl Antonio povolán před krále a pasován na rytíře. Hranostaj v této teorii ztotožnění portrétovaného rytíře s osobou Antonia da Montefeltro může poukazovat na účast Antonia u této významné události, při níž byl také sám povýšen do rytířského stavu.¹⁴⁷ Opadávající dub na obraze může sice odkazovat na rod Rovere, jak uvádí první teorie zkoumající totožnost portrétovaného, ale v druhé teorii formulované Ronou Goffen může dub bez listů ilustrovat smutek dvora Francesca della Rovere nad ztrátou, neboť zde žila vdova po Antoniovi da Montefeltro, Emilia Pia.¹⁴⁸

Třetí z teorií zabývající se identitou portrétovaného rytíře zakládá Helmut Nickel na interpretaci prvků obrazu, které v prvních dvou zmíněných teoriích byly opomíjeny. Těmito možnými symboly je rytířova zbroj a město v pozadí. Po důkladném zkoumání Nickel město identifikuje s Ragusou¹⁴⁹, na základě podobnosti s modelem města, který drží socha sv. Blažeje umístěná v katedrále sv. Blažeje v Dubrovniku.¹⁵⁰ Jediným zásadním rozdílem, který Nickel mezi zobrazeními města shledává, je absence sloupu s praporem na modelu města v katedrále. Tento sloup se nachází na náměstí Luža před katedrálou a je zdoben sochou *Rolanda*, ochránce města.¹⁵¹ V souvislosti s postavou Rolanda Helmut Nickel také upozorňuje na francouzský původ tohoto patrona a hranostaje přítomného na obraze, dává do souvislosti s bretaňským Řádem hermelínu, založeným v roce 1361.

Podle Nickelovy hypotézy je tedy obraz *Mladý rytíř v krajině* jakousi aktualizací středověké legendy o Rolandovi, v níž na sebe portrétovaný bere roli tohoto patrona. *Píseň o Rolandovi* je jednou z vůbec nejstarších francouzských literárních památek oslavujících rytířskou čest, statečnost a oddanost. Na základě této legendy se Roland stal ideálem rytíře a symbolem těchto ctností. Jak jsme viděli v předchozích kapitolách, hranostaj se svou symbolikou právě k těmto ctnostem spojovaným s rytířstvím také vztahoval, což může být odůvodněním volby jeho přítomnosti na obraze.

Pokud stále uvažujeme o obraze *Mladý rytíř v krajině* jako o portrétu, otázkou zůstává, kdo byl mužem zpodobněným v roli Rolanda. Nickel podle fyziognomie rytíře na obraze, zasazuje původ modelu do střední či východní Evropy a na základě *Portrétu Ludvíka Jagellonského v dětském věku* [54] od malíře

¹⁴⁷ Idem, s. 44.

¹⁴⁸ Ibidem, 45.

¹⁴⁹ Historické označení pro dnešní Dubrovnik.

¹⁵⁰ Helmut Nickel, Carpaccio's "Young Knight in a Landscape": Christian Champion and Guardian of Liberty, in: *Metropolitan Museum Journal*, 18, 1983, s. 91.

¹⁵¹ Idem, s. 92-93.

Bernharda Strigela z roku 1515 uvažuje nad podobností rytíře právě s tímto panovníkem. Pokud přijmeme tuto možnost, musí také nutně dojít k posunu datace obrazu do doby kolem roku 1520.

Závěr

Hranostaj objevující se ve výtvarném umění je zvířetem výjimečným a důsledně následujícím svou symboliku, která mu byla v průběhu staletí připsána. Zejména jako symbol čistoty, cudnosti, skromnosti a statečnosti nabádal prostřednictvím orální tradice legend, bajek i kázání k ctnostnému chování v jeho jménu a stal se předobrazem těchto morálních kvalit pro širší vrstvy dobové společnosti. Přijetí tohoto zvířete za svůj osobní či rodový znak a jeho zobrazení, stejně jako použití sněhobílé kožešiny hranostaje bylo privilegiem nejvýše postavených vrstev v Evropě období středověku a renesance.

Souvislostí, v nichž se utvářela daná symbolika bylo několik. Význam hranostaje jako předobrazu morální čistoty a statečnosti byl formován zejména v líčení hranostaje jako jediného zvířete nadaného schopností přemoci hady i obávaného krále plazů, baziliška. Vítězství hranostaje nad těmito tvory považované za symboly zla a hříchu, jej staví do role spasitele, kladného hrdiny, reprezentujícího opak svých protivníků. Nepochybný význam pro utváření symboliky čistoty sehrál také fakt, že srst hranostaje v zimním období zbělá, přičemž pouze špička ocasu zůstává trvale černá. Jak je známo, bílá barva sama o sobě je spojována s čistotou. Jak dokládají dochovaná umělecká díla, ať se jedná o srst hranostaje v podobě heraldické tinktury, o ozdobu oděvu králů a knížat nebo zobrazení tohoto živočicha v rukopisech či alegorických reprezentacích morálních ctností, byl zobrazován výhradně ve své bílé zimní srsti. Ve smyslu čistoty a jejího zachování se k této lasicovité šelmě váže také legenda, podle níž raději zemře, než aby svou sněhobílou srst pošpinil. Tedy v přeneseném významu se jedná o dodržení morálních zásad i za cenu smrti. Na základě této legendy bylo také formulováno motto: „*Malo mori qaum foedari*“, které bylo ve spojení s hranostajem používáno. Hranostaj v této symbolice býval zobrazován v nejrůznějších alegoriích těchto ctností, často ve spojení se zasnubami či svatbou. Symbolika tohoto zvířete pak dosahuje své komplexnosti v tradici emblematické literatury, v níž dochází k unikátnímu propojení obrazu a textu v jeden významový celek, pro jehož sestavení byly použity jak odkazy z folklóru, tak humanistické tradice.

Významné je sepětí hranostaje zejména s exkluzivním dvorským prostředím ve Francii a v Itálii. K tomuto propojení došlo na několika úrovních. Nejznámější a napříč evropskými státy bezesporu nejrozšířenější je výskyt hranostaje v dvorském prostředí v souvislosti s odíváním tzv. hermelínu, který díky své symbolice a také vysokým nákladům na výrobu, byl dostupný výhradně nejvyšším vrstvám. Ve svém důsledku se použití této sněhobílé kožešiny s charakteristickými černými skvrnkami stalo symbolem nedotknutelnosti královského majestátu. Skutečně společensko-politický význam na sebe však vzalo přijetí symbolu hranostaje v souvislosti s Bretaňským vévodstvím a Neapolským královstvím. V těchto mocenských prostředích se význam stal klíčovým pro založení rytířských Řádů hermelínu. V obou případech byl řád založen za účelem posílení politické jednoty a zachování loajality představitelům daného vládního zřízení.

Držitelé těchto řádů, zejména toho neapolského, si často volili hranostaje za svůj emblém, který využívali při nejrůznějších příležitostech vlastní reprezentace. Přítomnost hranostaje na dvou portrétních zakázkách spjatých s prostředím italských dvorů období konce 15. a počátku 16. století, *Dáma s hranostajem* (1483–1490) připisovaný Leonardovi da Vinci a portrét *Mladého rytíře v krajině* (1510–1520), jehož autorem je Vittore Carpaccio, bývají badateli dávány do souvislosti právě s držiteli Řádu hermelínu, kteří se v těchto případech figurovali v roli možných objednavatelů těchto zakázek.

Specifického a zcela výjimečného významu dosáhl hranostaj ve spojení s územím Bretaně, neboť zde již nebyl jen dynastickým emblémem, ale stal se skutečným zástupcem bretaňského národa u zrodu jeho sebeuvědomění a symbolem boje za zachování bretaňské autonomie vůči francouzské koruně. Toto spojení hranostaje s bretaňským regionem je unikátní také proto, že trvá kontinuálně od 14. století dodnes. Pole vyplněné heraldickou tinkturou hermelínu je součástí současné bretaňské vlajky a Řád hermelínu, inspirovaný tím, který byl založený Janem IV. Bretaňským v roce 1381, je každoročně od 70. let 20. století udělován čtyřem osobnostem, které se zasloužily o bretaňskou kulturu.

Hlavním záměrem předložené práce bylo zmapování a popsání symboliky hranostaje a jejích ozvěn v umělecké tradici evropského prostředí, stejně jako syntéza poznatků, které byly k tomuto tématu nashromážděny v odborné literatuře. Výčet příkladů a souvislostí předložených v této práci jednoznačně není definitivním výčtem pro tuto problematiku. Další studium zejména v souvislosti s bretaňským a neapolským Řádem hermelínu a jejich držiteli, má potenciál vydat obrazové dědictví této lasicovité šelmy v nových souvislostech. Přínosem by mohlo být v tomto směru bádání v regionálních knihovnách a archivech v Bretani a Itálii.

Seznam použité literatury

Aberdeen Bestiary, první polovina 13. století, Special Collection Centre, University of Aberdeen.

Aelien 1959 — Aelian, *On Characteristics Of Animals with an English Translation by A. F. Scholfield*, I-V., Cambridge 1959.

Aurora consurgens, 14. století, Zentralbibliothek, Zürich.

Alberti 1972 — Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpture, The latin Texts of „De Pictura“ and „De Statua“*, ed. Cecil Grayson, Londýn, 1972, II. kniha, s. 60-61.

Allanic 1902 — J. Allanic, *Histoire du collège de Vannes*, Rennes 1902, s. 16.

Alciato 1591 — Andrea Alciato, *Emblemata*, Leiden 1591, s. 253.

Aldrovandi 1637 — Ulyssis Aldrovandi, *De quadrupedibus digitatis viviparis libri tres. De quadrupedibus digitatis oviparis libri duo*, 1637.

Anděra – Geisler 2012 — Miloš Anděra – Jiří Geisler, *Savci České republiky: popis, rozšíření, ekologie, ochrana*, Praha 2012, s. 180-181.

Armorial de l'Europe et de la Toison d'or, 1401-1500, Bibliothèque de l'Arsenal, Bibliothèque nationale de France, Paříž

Auerbach 1953 — Erna Auerbach, Portraits of Elizabeth I, in: *The Burlington Magazine*, 95, č. 603, 1953, s. 196-205.

Berger 2009 — John Berger, *O pohledu*, Praha, 2009.

Bland 1814 — Robert Bland, *Proverbs, chiefly taken from the Adagia of Erasmus, with explanations; and further illustrated by corresponding examples from the Spanish, Italian, French & English languages*, London 1814, s. 55-56.

Boehrer 2007 — Bruce Boehrer, *A Cultural History of Animals in the Renaissance*, Oxford 2007.

Brown 1990 — David Alan Brown, Leonardo and the Ladies with the Ermine and the Book, in: *Artibus et historiae*, 11, č. 22, Vienna 1990, s. 47-61.

Buben 1994 — Milan Buben, *Encyklopedie heraldiky*, Praha 1994.

Bull 1992 — David Bull, Two Portraits by Leonardo: "Ginevra de' Benci" and the "Lady with an Ermine", in: *Artibus et historiae*, 13, č. 25, Vienna 1992, s. 67-83.

Camerarius 1668 — Joachim Camerarius, *Symbola et emblemata*, Moguntia, 1668, Centuria secunda, LXXIX.

Campbell 1990 — Lorne Campbell, *Renaissance Portraits: European Portrait-painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, Yale University Press, 1990.

Charbonneau-Lassay 1975 — Louis Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire de Christ*, Milano 1975.

Christian 2001 — Kathleen Wren Christian, Petrarch's Triumph of Chastity in Leonardo's Lady with an Ermine, in: *Coming about*, 2001.

Clark 1955 — Kenneth Clark, Transformations of Nereids in the Renaissance, in: *The Burlington Magazine*, Jul., 97, č. 628, London 1955, s. 214-218.

Clough 1992 — Cecil H. Clough, Federico da Montefeltro and the kings of Naples: a study in fifteenth-century survival, in: *Renaissance Studies*, 6, č. 2, Hoboken 1992, s. 113-172.

Cohen 2008 — Simona Cohen, *Animals as Disguised Symbol in Renaissance art*, Boston 2008.

Comstock 1958 — Cf. Helen Comstock, Carpaccio Signature Discovered, in: *Connoisseur*, CXLLI, 1958, s. 64.

Contrario — Andrea Contrario, *Reprehensio sive objurgatio in calumniatorem divini Platonis*, kolem 1471, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, Paříž.

Cotte 2014 — Pascal Cotte, *Lumière sur La dame à l'hermine de Léonard de Vinci découvertes inédites*, Saint-Fargeau-Ponthierry 2014.

Curley 2009 — Michael J. Curley, *Physiologus*, Chicago 2009.

Dittrich – Dittrich 2005 — Sigrid Dittrich – Lothar Dittrich, *Lexikon der Tiersymbole: Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. - 17. Jahrhunderts*, Petersberg 2005.

d'Ochenkowski 1919 — Henryk d'Ochenkowski, The Quartercentenary of Leonardo da Vinci I – The Lady with the Ermine: Composition by Leonardo da Vinci, in: *Burlington Magazine*, 34, London 1919, s. 186-194.

de Tervarent 1958 — Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600: Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève 1958.

Gheeraerts 1567 — Marcus Gheeraerts, *De Warachtighe fabulen der dieren*, 1567.

Gibbs 2010 — Laura Gibbs, *Mille Fabulae Et Una. 1001 Aesop's Fables In Latin*, Morrisville 2010.

Goffen 1984 — Rona Goffen, Carpaccio's Portrait of a Young Knight, identity and meaning, in: *Arte veneta*, 1984, s. 37-48.

Hadravová 2008 — Alena Hadravová, Kniha dvacatera umění mistra Pavla Žídka: část přírodovědná, Praha 2008.

Hall 2008 — James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 2008, s. 449.

Henkel 1996 — Arthur Henkel, *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1996.

Hippeau 1970 — Célestine Hippeau, *Le bestiaire divin de Guillaume Clerc de Normandie, trouvère du XIIIe siècle*, Genève 1970.

Horae ad usum Rothomagensium, dites Petites Heures d'Anne de Bretagne, 1500-1505, Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, Paříž.

Konečný 1990 — Lubomír Konečný, Nouveaux regards sur Le jeune chevalier de Vittore Carpaccio, in: *Artibus et Historiae*, 11, č. 21, Vienna 1990, s. 111-124.

Konečný 2002 — Lubomír Konečný, Mezi textem a obrazem, in: *Miscellanea z historie emblematiky*, Praha 2002.

Lauts 1962 — Jan Lauts, Carpaccio. *Paintings and drawings*, Londýn 1962.

Leguay – Martin 1982 — Jean-Pierre Leguay- Hervé Martin, *Fastes et malheurs de la Bretagne ducal 1213-1532*, Rennes 1982, s. 127-128.

Le Nail 1875 — E. Le Nail, *Architecture de la Renaissance. Le Château de Blois (extérieur et intérieur): ensembles et détails. Sculpture ornementale, décorations peintes, cheminées, tentures, plafonds, carrelages*, Paris 1875.

Le Seac'h 2014 — Emmanuelle Le Seac'h, *Sculpteurs sur pierre en Basse-Bretagne. Les ateliers du XVe au XVIIe siècle*, Rennes 2014.

Lewis 1964 — P. S. Lewis, Une devise de chevalerie inconnue, créée par un comte de Foix? Le Dragon, in: *Annales du Midi*, LXXVI, Toulouse 1964, s. 77-84.

Lucanus 1976 — Marcus Annaeus Lucanus, *Farsalské pole*, Praha 1976.

Marešová 2016 — Markéta Marešová, *Zobrazení a význam zvířat v renesanční portrétní tvorbě: případ hranostaj*, Praha 2016, Bakalářská práce, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění, vedoucí práce prof. PhDr. Lubomír Konečný.

Möller 1916 — Emil Möller, Leonardo Bildnis der Cecilia Gallerani in der Galerie des Fürsten Czartoryski, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, IX, Berlin 1916, s. 313-326.

Montrose 1999 — Louis A. Montrose, Idols of the Queen: Policy, Gender, and the Picturing of Elizabeth I, in: *Representations*, Autumn, 68, Oakland 1999, s. 108-161.

Nickel 1983 — Helmut Nickel, Carpaccio's "Young Knight in a Landscape": Christian Champion and Guardian of Liberty, in: *Metropolitan Museum Journal*, 18, 1983, s. 85-96.

Niemelä – Örmä 2016 — Pekka Niemelä – Simo Örmä, Lady with an „Ermine“, in: *Notes in the History of Art*, Summer, 35, č. 4, Chicago 2016, s. 302-310.

Nordenfalk 1985 — Carl Nordenfalk, The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 48, Chicago 1985, s. 1-22.

Paltroni 1966 — Pierantoni Paltroni, *Commentari della vita et gesti dell'illustrissimo Federico Duca d'Urbino*, ed. W. Tommasoli, Urbino 1966, s. 255.

Pastoureau 1982 — Michel Pastoureau, *L'hermine et sinople: études d'heraldique médiévale*, Paris 1982, s. 138-140.

Pastoureau 2004 — Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris 2004.

Pastoureau 2012 — Michel Pastoureau, *Symboles des Moyens Âges. Animaux, végétaux, couleurs, objets*, Paris 2012.

Pecqueur 1956 — Marguerite Pecqueur, Répertoire des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal peints aux armes de leur premier possesseur (XIIIe-XVIe siècles), in: *Revue d'Histoire des Textes*, 1956, s. 107-176.

Pigaillem 2008 — Henri Pigaillem, *Anne de Bretagne. Épouse de Charles VIII et de Louis XII*, Paris 2008, s. 257.

Pignotti 1823 — Lorenzo Pignotti, *The History of Tuscany interspersed with Essays*, III., London 1823, s. 262-263.

Pochat 2009 — Götz Pochat, The Ermine – A Metaphor in Renaissance Poetry and a Portrait by Leonardo da Vinci, in: *Kunst, Kultur, Ästhetik*, 2009, s. 51-67.

Pocquet 1913 — Barthélémy Pocquet, *Histoire de Bretagne*, V., Rennes 1913.

Raggio – Wilmering 1996 — Olga Raggio – Antoine M. Wilmering, The Liberal Arts Studiolo from the Ducal Palace at Gubbio, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Spring, LIII, č. 4, New York 1996, s. 5-

56.

Ripa 1611 — Cesare Ripa, *Iconologia*, Padua 1611, New York 1976, s. 103-104, 445.

Rowland 1975 — Beryl Rowland, *Animals with Human Faces. A guide to animal symbolism*, Knoxville 1975.

Schibli 1983 — Hermann S. Schibli, Fragments of a Weasel and Mouse War, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 53, Bonn 1983, s. 1-25.

Sgarbi 1999 — Vittorio Sgarbi, *Carpaccio*, München 1999.

Shell – Sironi 1992 — Janice Shell – Grazioso Sironi, Cecilia Gallerani: Leonardo's Lady with an Ermine, in: *Artibus et historiae*, 13, Vienna 1992, s. 47-66.

Strunck 2007 — Christina Strunck, The Original Setting of the Early Life of Taddeo Series: A New Reading of the Pictorial Program in the Palazzo Zuccari, Rome, in: Brook, Julian (Hrsg.), *Taddeo and Federico Zuccaro: artist-brothers in Renaissance Rome*, Los Angeles 2007, s. 112-125.

Syson – Keith 2011 — Luke Syson – Larry Keith, *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, London 2011.

Šedinová 2015 — Hana Šedinová, Rejsek nebo hranostaj? Nový význam Aristotelova termínu mygalé ve středověku, in: *Listy filologické*, CXXXVIII, 2015, s. 1-2, 119-146.

Tolley 1996 — Thomas Tolley, States of independence: women regents as patrons of the visual arts in Renaissance France, in: *Renaissance Studies*, 10, č. 2, Hoboken 1996, s. 245-246.

Tourault 2014 — Philippe Tourault, *Anne de Bretagne*, Paris 2014, s. 196.

van Maerlant — Jacob van Maerlant, *Der naturen bloeme*, kolem 1350, Koninklijke Bibliotheek, Haag.

White 1954 — Terence H. White, *The Book of Beasts, Being a translation from a Latin Bestiary of the 12th century*, London 1954.

Zenger 1971 — Zdeněk M. Zenger, *Heraldika*, Praha 1971, s. 11-12.

Zöllner 2005 — Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci. 1452-1519. Malířské a kreslířské dílo*, Praha 2005.

Zöllner 2003 — Frank Zöllner, Leonardo da Vinci's portraits: Ginevra de'Benci, Cecilia Gallerani, La Belle Ferroniere, and Mona Lisa, in: *Rafael i jego spadkobiercy: materiały sesji naukowej w Toruniu*, 24-25, Toruń 2003, s. 157-183.