



RAZPRAVE FF

Tine Germ

**Smrt kraljuje povsod in bela
Smrt triumfira: Valvasorjevo
Prizorišče človeške smrti
v evropskem kontekstu**



Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

Smrt kraljuje povsod in bela Smrt triumfira: Valvasorjevo *Prizorišče človeške smrti* v evropskem kontekstu

Zbirka: Razprave FF (e-ISSN 2712-3820)

Avtor: Tine Germ

Recenzenti: Gašper Cerkovnik, Luka Vidmar, Rebeka Vidrih

Lektorica: Jana Šmagelj

Prevod povzetka: Boštjan Kuljič

Tehnično urejanje in prelom: Jure Preglau

Fotografija avtorja na naslovnici: Matjaž Rebolj

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Izdal: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete

Za založbo: Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete

Oblikovna zasnova zbirke: Lavoslava Benčič

Ljubljana, 2021

Prva e-izdaja

Publikacija je brezplačna.

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca. (izjeme so fotografije) / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).

Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>

DOI: 10.4312/9789610605126

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v

Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

COBISS.SI-ID 70978307

ISBN 978-961-06-0512-6 (PDF)

Kazalo vsebine

Uvod	5
1 Nastanek dela, zasnova in temeljni vsebinski poudarki	9
2 Véliko Zmagoslavje Smrti	23
3 Mrtvaški ples	37
4 Različne vrste smrti	57
4.1 Petintrideset slikovitih smrtnih usod	61
4.2 Viri, zgledi in Valvasorjev prispevek k žanru	85
5 Skrito bogastvo motivov v okrasnih obrobah bakrorezov	93
5.1 Miniature študije živali in rastlin	93
5.2 Dekorativna vrednost in emblemski značaj	109
Povzetek	137
Summary	141
Bibliografija	145
Seznam slikovnega gradiva	165
Seznam kratic pogosto navajanih del in pojasnila	169
Imensko kazalo	171

Uvod

Valvasorjevo *Prizorišče človeške smrti v treh delih* (v nadaljevanju *Prizorišče človeške smrti*) je v opusu kranjskega polihistorja nekoliko zapostavljeno in največkrat ostaja v senci velikih topografskih del, predvsem *Slave vojvodine Kranjske*, pisci o Valvasorju pa ga praviloma le omenijo ali se zadovoljijo s kratkim opisom vsebine. Slovenska literarnozgodovinska stroka zanj ni pokazala posebnega zanimanja, z vidika umetnostne zgodovine pa je bila »usodna« nič kaj laskava ocena, ki jo je o Valvasorjevih umetnostnih tiskih podal France Stele. Za celoten grafični opus, ki je nastal na Bogenšperku, je namreč zapisal, da je obrtniški, brez resnične slikarske ali risarske problematike, izključno tehničnega značaja (Stele, 1949, 72).¹ Steletovo oceno je pozneje nekoliko omilil Emilijan Cevc v študiji *Ob Valvasorjevem Prizorišču človeške smrti*, ki je pospremila sodobno izdajo *Theatrum mortis humanae tripartitum* (v nadaljevanju *Theater*) s slovenskim prevodom leta 1969. Cevc Valvasorjevo delo ustrezneje kontekstualizira v okviru umetnostne produkcije 17. stoletja na Slovenskem, vendar Steletovemu stališču v osnovi ne nasprotuje in poudari konservativni značaj njegovega umetniškega kroga sodelavcev. V analizi bakrorezov, ki krasijo *Theater*, ob sicer v osnovi korektni presoji umetniške produkcije na Bogenšperku zapiše, da se je »hranila pretežno s sokovi z začetka 16. stoletja«, da je bila »nedozorela« ali »celo zastarela« (Cevc, 1969, 284–285). O Janezu Kochu,² avtorju risarskih predlog za ilustracije drugega in tretjega dela *Prizorišča človeške smrti*, pravi, da je »živel predvsem od dediščine preteklosti, od vzorcev, ki jih je ustvarilo že pozno 16. stoletje«, in da »slogovno gotovo ni bil napreden« (Cevc, 1969, 308). Andreja Trosta,³ ki je vrezal vse bakroreze, s katerimi je bogato okrašena Valvasorjeva knjiga, označi za »tehnično izurjenega bakrorezca«, odreka pa mu kakršnokoli samostojno umetniško ustvarjalnost (Cevc, 1969, 312). Cevc je hkrati edini, ki je posvetil malo več pozornosti ikonografiji bakrorezov. Njemu dolgujemo prvi zaokroženi pogled na vsebino Valvasorjevega *Theatra*, obenem pa je kot umetnostni zgodovinar opozoril na posamezne ikonografske zanimivosti in posebnosti. Cevčeva ocena je odločilno zaznamovala pogled slovenske umetnostne zgodovine

1 Dodati je treba, da se Stele z Valvasorjevim *Theatrom* ni posebej ukvarjal ne z likovnega ne z vsebinskega vidika. Je pa o ohranjeni zbirki Valvasorjevih risb in akvarelov že leta 1928 kritično zapisal: »Čisto brez umetniške vrednosti je in prav za prav mogoče le iz stremljenja po nazornih predlogah izvira ...« (Stele, 1928, 32.)

2 Novomeški slikar Janez (Ivan) Koch (ok. 1650–1715) je avtor predloženih risb za vse grafike drugega in tretjega dela *Theatra*. Koch je z Valvasorjem sodeloval tudi pri nekaterih drugih projektih, vendar je, kot kaže, večino svojega dela opravil v Novem mestu in ne na Bogenšperku. Med novejšimi prispevki o Kochu z navedbo starejše literature glej First (2006, str. 150–161) in predvsem Cerkovnik (2014, 309–353).

3 Andrej Trost (ok. 1643–1708), vodilni bakrorezec na Kranjskem v zadnji četrtini 17. stoletja, je bil vodja Valvasorjeve grafične delavnice vse od njene vzpostavitve 1678 do leta 1688 in je sodeloval pri vseh njegovih grafičnih projektih. Kraj in leto rojstva nista zanesljivo ugotovljena, pa tudi o njegovi izobrazbi ni povsem natančnih podatkov. Svoje mojstrstvo na področju bakroreza je izkazal že pri sodelovanju z G. M. Vischerjem. Glej Lisac in Reisp (1971, 186–187) ter Stopar (1971, 1–27).

na umetniško vrednost bakrorezov v *Prizorišču človeške smrti*⁴ in podobno velja za njihovo vsebinsko plat: ikonografska razlaga, ki jo podaja v spremni študiji iz leta 1969, se je dolgo zdela zadostna in neproblematična, posledično pa vse do začetka 21. stoletja *Theater* pri nas ni bil deležen bolj poglobljene obravnave.

V tuji literaturi situacija ni bistveno drugačna: *Theatrum mortis humanae tripartitum* je sicer dobro znano in med poznavalci cenjeno delo, ki je vsaj na kratko predstavljeno predvsem v kontekstu ilustriranih tiskov 17. stoletja. Tuji avtorji ga največkrat omenjajo v okviru raziskav ikonografske teme Mrtvaškega plesa, ki ima v *Prizorišču človeške smrti* izrazito poudarjeno mesto. Tako o Valvasorjevem *Theatru* že leta 1833 piše Francis Douce v pionirski razpravi o razvoju Mrtvaškega plesa v novem veku (1833, 129–130) in devetnajst let pozneje Eustache-Hyacinthe Langlois v svojem eseu o Mrtvaškem plesu (1852, 130–131). Za tuje, zlasti starejše omembe *Theatra* je značilno, da se najpogosteje pojavljajo v povezavi s Holbeinovým Mrtvaškim plesom. Prvi del Valvasorjeve knjige – *Mrtvaški ples* – je skoraj brez izjeme označen kot posnetek znamenite lesorezne serije nemškega mojstra. Bolj poglobljeno se starejši pisci s *Theatrom* ne ukvarjajo. Podobno velja tudi za avtorje novejših publikacij: Valvasorjeva knjiga je v razstavnem katalogu Knjižnice vojvode Avgusta v Wolfenbüttlu, ki je izšel leta 2000, zgolj opisana (Wunderlich, 2000, 174–176). Nekoliko natančneje je bila predstavljena leto dni pozneje v referatu nemškega strokovnjaka za ikonografijo Mrtvaškega plesa Hartmuta Freytaga na mednarodnem kongresu v Admontu, ki je bil posvečenem Mrtvaškemu plesu (2002, 35–61). Najpomembnejši korak v aktualizaciji Valvasorjevega dela v tujini pomeni faksimilna izdaja *Theatrum mortis humanae tripartitum* leta 2004, za katero je spremno študijo napisal Hartmut Freytag (2004, 259–278).⁵ Freytag kot filolog in literarni zgodovinar izpostavlja literarni vidik in posamezne ikonografske elemente v ilustracijah, s katerimi pa se podrobneje ne ukvarja. Tudi njega zanima predvsem prvi del *Prizorišča človeške smrti*, torej Mrtvaški ples, medtem ko z drugima dvema deloma opravi precej na kratko.

Glede na izjemen pomen Valvasorja za slovensko znanost, kulturo in umetnost se zdi skoraj neverjetno, da *Prizorišče človeške smrti* pri nas ni bilo deležno bolj poglobljene obravnave. Študije, objavljene v zadnjih letih, so posvečene posameznim,

4 Ponavljajo jo tudi avtorji del o Valvasorju, ki niso umetnostni zgodovinarji, na primer Rupel (1969, XVIII–XIX) in Reisp (1989, 26).

5 Johann Weichard zu Valvasor, *Theatrum mortis humanae tripartitum: das ist: Schau-Bühne dess Menschlichen Todts in drey Theil: mit schönen Kupffer-Stichen geziebrt und an Tag gegeben. Mit einem Nachwort von Hartmut Freytag*, Hildesheim, Zürich, New York 2004. Med sodobnimi nemškimi avtorji, ki so nekoliko več pozornosti posvetili Valvasorjevemu *Prizorišču človeške smrti*, velja omeniti še profesorico hamburske univerze Susanne Warda (2011, 291–304).

pretežno ikonografskim vidikom *Theatra*,⁶ pričujoča knjiga pa želi to imenitno, a premalo znano Valvasorjevo delo celoviteje predstaviti v luči novih spoznanj, izpostaviti izvirne ikonografske poteze in opozoriti na njegovo vpetost v evropski kontekst. Cevčeva ocena, da gre za provincialno delo brez prave umetniške vrednosti, ki v slogovnem pogledu zgolj posnema preživete vzorce, v vsebinskem pogledu pa tudi ne prinaša omembe vrednih novosti, z današnje perspektive ne vzdrži kritične presoje. Nastala je namreč v času, ko sta bila koncept razvoja umetnosti ter vprašanje medsebojnih relacij »vodilnih umetnostnih centrov« in »obrobja« v slovenski umetnostni zgodovini bistveno drugačna, ikonografske študije pa so bile bolj redkost kot pravilo. Sodobna umetnostna zgodovina je veliko previdnejša pri opredeljevanju koncepta umetnostnega razvoja in pri uporabljanju tradicionalnih slogovnih oznak, predvsem pa se izogiba s tem povezanim vrednostnim sodbam. Želja po natančnem klasificiranju in etiketiranju po kriterijih zgodovinskih slogov se praviloma izkaže za sporno prakso, ki velikokrat doseže prav nasprotni učinek od želenega: namesto da bi umetnostne spomenike in kontekst njihovega nastanka čim bolje osvetlila, ga dodatno zamegli ali prikaže v izkrivljeni perspektivi. V primeru Valvasorjevega *Prizorišča človeške smrti* je treba upoštevati specifično umetniškega kroga na Bogenšperku in dejstvo, da gre za hibridni umetnostni spomenik. Uporaba slogovnih oznak, kot so renesansa, manierizem in barok, z vidika umetnostnozgodovinske analize bakrorezov v *Theatru* sicer ni sporna, problematična postane takrat, ko jo poskušamo prenesti v zgrešeno paradigmo razvoja v smislu »zastarelosti« in »naprednosti« slogovne govorice oziroma v vrednostne sodbe, ki temeljijo na perspektivi relacij »vodilnih umetnostnih centrov« in »obrobja«.

Različne humanistične stroke so zlasti v zadnjih dveh desetletjih večkrat kritično problematizirale paradigmo umetnostnih središč in obrobij in glede tega zavzele objektivnejši pristop, ki se osredotoča na kompleksnost kulturno-umetnostnih pojavov, njihovo regionalno pogojenost in vpetost v širši umetnostni prostor brez rigidnih konvencij o vplivnosti »vodilnih centrov« in recepciji v »obrobjih« ali »provincialnih okoljih«.⁷ Enako velja za (v osnovi vasarijevsko) paradigmo o razvoju umetnosti od preprostejše, manj zrele, do naprednejše in bolj dovršene, ki se je v umetnostnozgodovinski stroki trdno zakoreninila v 19. stoletju in je bila močno izražena še v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Za slovensko umetnostno zgodovino je značilno, da je na področju prevrednotenja razmerja med »centrom« in »obrobjem« hitro sledila sodobnim evropskim tokovom, saj je v tem našla priložnost za objektivnejše ovrednotenje umetniške produkcije na Slovenskem, medtem ko predstave o »razvoju« umetnosti marsikdaj še vztrajajo.

6 Germ 2002 (77–99), 2008 (73–80), 2014 (313–326).

7 Glej med drugim Burke (1998).

Pogostejše so v proučevanju starejših obdobij, zlasti v primerih, ko je v ospredje postavljena slogovna analiza umetniških del.

Ne nazadnje je treba poudariti spremenjeno vlogo ikonografije in ikonologije v slovenski umetnostni zgodovini. Ikonologija, ki se je v 20. stoletju intenzivno razvijala in se še pred iztekom stoletja vzpostavila kot osrednja, najbolj celovita in interaktivna umetnostnozgodovinska metoda (Vicelja, 2013), se je zlasti v zadnjih dvajsetih letih uspešno zasidrala tudi pri nas. Ikonografsko-ikonološki pristop je v marsičem odprl nove perspektive ter omogočil celovitejše umevanje umetnostnih pojavov in interpretacijo spomenikov. V primeru *Theatrum mortis humanae tripartitum* so prav ikonografske in ikonološke študije razkrile doslej spregledane vidike, postavile temelje za pravilnejše razumevanje njegovega umetniškega in kulturnozgodovinskega pomena, hkrati pa izoblikovale kriterije za prevrednotenje umetnostnih tiskov, ki so nastali na Bogenšperku, ter ustrezneje zarisale njihov pomen v evropskem kontekstu. Pričujoča knjiga poskuša povezati raziskave zadnjih let v zaokrožen pogled na *Prizorišče človeške smrti* in pokazati, da ima to delo pri postavljanju Valvasorjevega umetniškega opusa na evropski kulturno-umetnostni zemljevid 17. stoletja pomembno vlogo.

1 **Nastanek dela, zasnova in temeljni vsebinski poudarki**

»V tem skromnem delcu pač ne boš našel ničesar veselega in prijetnega tega sveta,
saj v njem ni ničesar drugega kakor le vseh zemljanov
poslednji sovražnik: koščena Smrt...«
(V.P., 8)⁸

Theatrum mortis humanae tripartitum, ki je izšel leta 1682,⁹ je moralno-didaktično delo, svojevrsten »teater« govorečih slik, s katerim želi avtor opomniti bralca na minljivost človeka in na potrebo po krepostnem krščanskem življenju, ki edino vodi v zveličanje in večno srečo. Neposredni povod za nastanek dela lahko morda vidimo v strah zbujajočem nebesnem znamenju, ki se je leta 1680 pokazalo na kranjskem nebu in o katerem poroča sam Valvasor: »Malo pred koncem 1680. leta, namreč 28. decembra, na praznik sv. Štefana ob pol šestih zvečer, sta zagledala Kranjska in njena sosesčina prvičkrat grozljivo dolg komet, v katerega je s strahom zrla vsa Evropa ...«¹⁰ Pojav kometa je v številnih delih Evrope sovpadal z izbruhom kuge, ki je, kot z olajšanjem poroča Valvasor, Kranjski tedaj prizanesla. Nebeško znamenje, strah pred božjo kaznijo in na novo prebujene misli o človeški minljivosti so morebiti res botrovali ideji o nastanku knjige, katere namen je avtor izpostavil tako v posvetilu opatu Albertu Reichartu kot v uvodnem nagovoru bralcu. Toda grozeči komet je bil verjetno bolj povod kot pravi razlog, ki ga je najbrž treba iskati v Valvasorjevi želji, da se preizkusi v pisanju takrat zelo priljubljenega tipa moralno-didaktičnih del, v katerih najdejo mesto tudi zanimive in nenavadne zgodbe, največkrat strašljive ali celo morbidne, poučne in duhovite, ki so gledalcu postavljene pred oči kot na odru. Tovrstne zbirke so

8 Vsi navedki v slovenskem jeziku so iz sodobne izdaje s slovenskim prevodom Jožeta Mlinariča (Valvasor, 1969).

9 Kot je razvidno iz kronograma uvodne pesmi (*T.M.*, fol. 11r), je Valvasor začel s pisanjem *Theatra* leta 1680 in ga dokončal leta 1681, o čemer pričajo zapisi na koncu vsakega od treh delov. Bakrorezne ilustracije so nastale na Bogenšperku, knjigo so natisnili v Ljubljani leta 1682, kot je zapisano na naslovni strani, pa jo je mogoče dobiti pri založniku Johannu Baptistu Mayrju v Salzburgu. Manjša razlika v impresumu na naslovni strani kaže, da je bil *Theater* natisnjen dvakrat. V prvi različici se na naslovni strani napis, ki govori o ilustracijah, glasi »FIGURIS AENEIS ILLUSTRATUM«, medtem ko je v drugi pred tem še besedica »Cum«. Manjša razlika se pojavi tudi ob avtorjevem imenu. V prvi varianti ob njegovem priimku stoji oznaka »Lib. Bar.« (JOANNEM WEICHARDUM VALVASOR / Lib. Bar.), v drugi pa samo dvakrat ponovljeni »&c.« (JOANNEM WEICHARDUM VALVASOR. &c. &c.). Primerek v rokopisnem oddelku NUK-a pripada drugi skupini. Kateri natis je zgodnejši, ni mogoče zanesljivo ugotoviti. Ob tem je treba omeniti, da se v posameznih izvodih (tudi pri izvodu v rokopisnem oddelku NUK-a) pojavlja makulatura: strani od 161 do 168 ne tečejo v pravilnem zaporedju, ampak v naslednjem: 161, 166, 167, 164, 165, 162, 163, 168. Vse navedbe in številke strani oziroma folijev v pričujoči knjigi se nanašajo na izvod *Theatra*, ki ga hrani rokopisni oddelek v NUK-u v Ljubljani (sign. R 12471). Digitalizirana različica je dostopna na: <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-SRSIYAYG/?query=%627keywords%3dJanez+Vajkard+Valvasor.%27&fsrcrtye=zemljevidi&sortDir=ASC&sort=date&flocation=Narodna+in+univerzitetna+knji%5c%benica&pageSize=10&language=eng> in <http://www.dedi.si/dediscina/117-prizorisce-cloveske-smrti-v-treh-delih>.

10 *Slava vojvodine Kranjske*, XV, 602. Primerjaj tudi Radics (1910, 174) in Cevc (1969, 288).

postale v 16. in 17. stoletju zelo popularne in izoblikoval se je pravi literarni žanr tako imenovanih »prizorišč« (lat. *theatrum*, nem. *Schau-Bühne* ali *Schau-Platz*, fr. *théâtre*), služile pa so lahko kot primeri (*exempla*) ravnanj, ki so bodisi zgledna in vredna posnemanja bodisi zavržena in torej služijo kot opozorilo.¹¹ Valvasorjevo *Prizorišče človeške smrti* nikakor ni posnetek katerega od takrat popularnih moralno-didaktičnih »prizorišč«, ampak je v marsičem poseben in izviren prispevek k žanru. Najočitnejša novost je zasnova, saj v treh poglavjih združi in vsebinsko poveže tri uveljavljene vsebinske sklope evropske literarne in likovne umetnosti zgodnjega novega veka: Mrtvaški ples, slikovite zgodbe s smrtnimi usodami znanih in manj znanih oseb ter prikaz najrazličnejših muk, ki jih duše pogubljenih trpijo v peklu. V vseh treh delih je vsebina jedrnato podana v verzih, dopolnjena z izreki iz Svetega pisma in obogatena z grafičnimi ilustracijami, s čimer se *Prizorišče človeške smrti* na videz približuje emblemskim knjigam. Čeprav *Theater* ne po vsebini ne po značaju ni emblemska knjiga, bi ga na prvi pogled lahko zamenjali za knjigo emblemov. Neredko je v strokovni literaturi in v kataloških opisih knjižnic dejansko označen kot emblemska knjiga ali knjiga emblemskega značaja.¹² Ker so vsi trije deli v celoti napisani v verzih, lahko *Theatrum mortis humanae tripartitum* še najbolj smiselno opredelimo kot primer alegoričnega moralističnega pesništva, ki se vsebinsko osredotoča na motiv smrti in minljivosti človeškega življenja, skupaj s sugestivnimi bakroreznimi ilustracijami pa predstavlja svojevrsten literarno-likovni *memento mori*.¹³

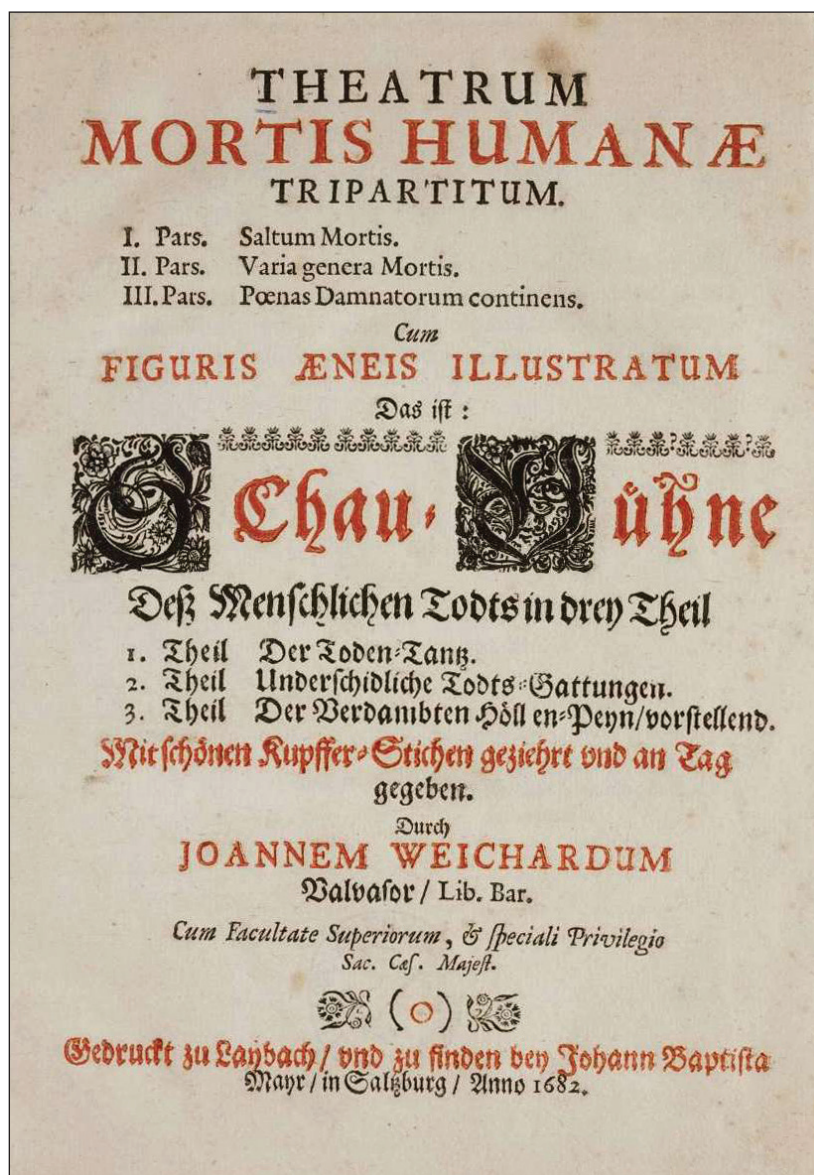
Namen knjige Valvasor izpostavi na samem začetku, v posvetilu Albertu Reichartu, opatu samostana Šentpavel v Labotski dolini na Koroškem:

Da bi Smrt opozorila sinove tega sveta na krste in sarkofage, je postavila ta oder, na katerem naj bi ti videli same sebe (seveda kot usmiljenja vredne tragede) in namočili svoja lica s solzami, srca napolnili z vzdihji, prsi zasuli z udarci, dušo pa prepojili s trpko bolečino ter pomislili nase in se povrnili k Bogu, da ne bi za večno zašli s poti, ki vodi v nebo. (*V.P.*, 7).

11 Predstava, da je svet nekakšen teater, je bila v literaturi zgodnjega novega veka priljubljen topos in prisposoba gledališča (ali bolje prizorišča) je uporabljena na različne načine. Eden od njih je poseben tip literarnih ali psevdo-literarnih del moralno-didaktičnega značaja, med katera sodi tudi Valvasorjev *Theater*. Enak naslov je še pogostej v rabi za razna enciklopedična dela in kompilacije. Žanra sta med seboj pogosto tudi tesno prepletena. Glej med drugim Friedrich (2004, 205–232).

12 Tako na primer v opisu knjige v Herzog August Bibliothek v Wolfenbüttlu, kjer je uvrščena v serijo »Emblematica«. Enako klasifikacijo ima tudi v knjižnici Univerze v Illinoisu, kjer je uvrščena v skupino »Emblem books at the University of Illinois«, in še v nekaterih drugih knjižnicah. Kadar *Theatrum mortis humanae tripartitum* v kataloških opisih knjižnic ni neposredno opredeljen kot emblemska knjiga, ima vsaj v predmetnih opredelitvah tudi kategorijo *emblem*.

13 Motiv opomina na smrt in poziva h krepostnemu življenju je v *Theatru* kot rdeča nit prisoten od posvetila in uvodnega nagovora bralcu na začetku knjige do njenega zaključka. Tudi Hartmut Freytag Valvasorjevo delo označi za alegorično pesnitev, katere osrednji motiv je *memento mori* (2004, 265 in 274).



Slika 1: Janez Vajkard Valvasor, *Theatrum mortis humanæ tripartitum*, naslovna stran, 1682, T. M., fol. 6r.¹⁴

14 Vse slike iz *Theatrum mortis humanæ tripartitum* so iz izvoda, ki ga hrani rokopisni oddelek NUK (R 12471). V podnapisih k bakrorezom iz Valvasorjevega *Prizorišča človeške smrti* je namesto naslova knjige, letnice in nahajališča zaradi poenostavitve zapisa navedena samo kratica T. M. z navedbo folija ali strani. Prav tako ni posebej navedena velikost bakrorezov, saj so z izjemo uvodnega celostranskega bakroreza Zmagoslavje Smrti, ki meri 188 mm x 146 mm, vsi ostali približno enake velikosti in merijo od 89 mm x 76 mm do 91 mm x 78 mm.

V duhu baročne metaforike Valvasor človeško življenje primerja z gledališkim odrom, na katerem se pred našimi očmi zvrstijo slike življenja in smrti, ki naj nam služijo za razmislek in vodilo. Svoje »delce«, kot se skromno izrazi, v predgovoru bralcu predstavi kot senco tega teatra, v katerem je udeležen tudi bralec sam:

Ko tako premišlujem, kako vseh stvari tek časa ne samo ne spreminja, temveč celo jemlje s seboj, lahko vse dogajanje na svetu obenem s človeškim življenjem, kakršno je, prav lepo primerjam z odrom ali teatrom, na katerem se plešejo mnogi raznoteri plesi ter igrajo različne komedije in tragedije. Jaz pa sem ti, umrljivi bravec, hotel pred oči postaviti le senco takega teatra, na katerem boš svojo vlogo igral tudi ti in gotovo tudi jaz ...

V prvem delu tega Prizorišča človeške smrti, Mrtvaški ples imenovanem, bom tvojim očem predstavil žalostne, vseh zemeljskih otrok plese, ki se plešejo dan na dan. Vse, kar ima dih življenja, je pomrlo. Geneza, pogl. 7.

V drugem delu Prizorišča človeške smrti, Različne vrste smrti imenovanem, boš strme gledal čudno dramo vseh smrtnikov, ki pa se dogaja sleherni dan. In človek ne ve za svoj konec. Pridigar, pogl. 9.

V tretjem delu Prizorišča človeške smrti, Peklenske muke imenovanem, boš solznih oči gledal tragedijo, iz katere se kadi žveplo, tragedijo vseh od Boga zavrženih malopridnih ljudi. Krivičniki bodo vsi pokončani. Psalm 36. (V.P., 8–9)

Metaforo gledališkega odra uporabi tudi Valvasorjev prijatelj Pavel Ritter Vitezović,¹⁵ ki je za *Prizorišče človeške smrti* napisal posvetilno pesem:

Mnogim morda in mnogim nedvomno ne bodeš povšeči:
oder postavljaš za Smrt, knjiga, da pleše po njem.

(V.P., 11)

Vitezović v pesmi izpostavi tudi osnovno idejo minljivosti življenja in moralni pouk, ki zaznamujeta vse tri dele *Theatra*. Krščanski moralni nauk, ki mestoma poprime že nekoliko pridigarski ton, je mogoče najbolj neposredno izražen v verzih, s katerimi Valvasor pospremi zadnji bakrorez v nizu Mrtvaškega plesa, to je *Mrtvaški grb*:

Ako o zadnjih rečeh življenja, o smrti razmišljaš:
vse življenje tedaj greha pač delal ne boš.

15 Pavel Ritter Vitezović (1652–1713), vsestransko izobražen hrvaški pesnik, jezikoslovec in zgodovinar, je kot dolgoletni Valvasorjev prijatelj nekaj časa živel na Bogenšperku, sodeloval pri nastanku *Theatra*, delil številna baronova zanimanja in bil v manjši meri celo aktiven kot priložnostni avtor za posamezne grafike za *Slavo vojvodine Kranjske*. Temeljno delo za Vitezovića je še zmeraj Klaićeva monografija (1914).

Ako pogosto obraz Sodnika poslednjega gledaš,
vse življenje tedaj greha pač delal ne boš.
Ako na kazen pekla pogosto se v srcu boš spomnil,
vse življenje tedaj greha pač delal ne boš.
Slednjič, če zre ti oko kraljestva nebeškega radost,
vse življenje tedaj greha pač delal ne boš.

(*V.P.*, 128)

Da bi bilo sporočilo čim bolj nazorno in bi se živo dotaknilo bralca, je knjiga bogato ilustrirana s kar sto enaindvajsetimi bakrorezi, ki jih je vrezal Andrej Trost.¹⁶ Uvodni list, ki kaže *Zmagoslavje Smrti*,¹⁷ je vreden posebne pozornosti, saj je najkakovostnejši in z ikonografskega vidika najzanimivejši, hkrati pa privlačen tudi zaradi dejstva, da je njegov avtor Janez Vajkard Valvasor.¹⁸ Bakrorezi drugega in tretjega dela so vrezani po izvirnih risarskih predlogah, ki jih je izdelal Janez Koch,¹⁹ v prvem delu pa se je Andrej Trost zgledoval po lesorezih Mrtvaškega plesa v knjigi *Imagines mortis* Arnolda Birckmanna.²⁰ Baron z Bogenšperka²¹ je od vsega začetka mislil tudi na to, da bi bilo njegovo delo dostopno kar najširšemu krogu bralcev: knjiga je z izjemo posvetila in uvodnega dela v celoti pisana dvojezično, v latinščini in nemščini,²² hkrati pa si je Valvasor od cesarja Leopolda I. pridobil poseben privilegij, da jo sme svobodno tiskati, ponatiskovati in prodajati kjerkoli na ozemlju tedanjega Svetega rimskega cesarstva nemške narodnosti.²³

Kot pove sam avtor, je njegov *Theater* razdeljen na tri dele. V prvem delu, *Saltus mortis*, je v štiriinpetdesetih prizorih predstavljen Mrtvaški ples, ki je tako v ikonografskem kot v formalnem pogledu povzet po Mrtvaškem plesu Hansa Holbeina mlajšega, vendar prinaša zanimive likovne in vsebinske novosti. Mrtvaški ples sledi

16 Res je sicer, da na bakrorezih prvega dela *Theatra* ni Trostovih signatur, vendar tehnika nedvomno kaže, da so njegovo delo. Bakrorezi drugega in tretjega dela knjige imajo Trostove začetnice v obliki črke A, ki je zlita s črko T, ali samo črke A. Trostova signatura se pojavlja le na posameznih listih na desnem spodnjem robu.

17 Bakrorez v izvodu, ki ga hranijo v rokopisnem oddelku NUK-a, meri 188 mm x 146 mm in je zgoraj ter ob straneh rahlo obrezan. (V sodobnem ponatisu iz leta 1969 uvodni list žal ni reproduciran.)

18 Signature pričajo, da si je osnovno kompozicijo celote zamislil in bakrorez odtisnil sam Valvasor v svoji grafični delavnici na Bogenšperku: *W.W. inuen. W. excud. Io: Koch del: And. Trost sculp: Wagenpurgi in Carniolia*. Risbo je torej po Valvasorjevi študiji izdelal Janez Koch, vrezal pa Andrej Trost.

19 Kochove risbe za *Prizorišče človeške smrti* so v lasti Metropolitanske knjižnice zagrebške nadškofije in so danes v Hrvatskem državnem arhivu v Zagrebu. Vezane so v knjižico s signaturo MR 11948 (kat. št. 1271); na notranji strani predlista je z Valvasorjevo pisavo zapisano: »Delineationes Joannis Koch pictoris Rudolphsweri in Carniolia».

20 Glej poglavje *Mrtvaški ples*.

21 Kot je ugotovil zgodovinar Boris Golec, Valvasor v resnici ni bil upravičen do baronskega naslova, ampak si je tega sčasoma prisvojil, potem ko so bili leta 1667 povzdignjeni v barone njegov polbrat Karel in otroka pokojnega bratranca Janeza Krstnika Valvasorja. Glej Golec (2007, 305–309 in 2014, 28–53).

22 Uvodni deli so napisani samo v enem od obeh jezikov. Odobritev besedila s strani obeh uradnih cenzorjev, posvetilo opatu Reichartu in Vitezovičeva posvetilna pesem so v latinščini, predgovor bralcu je v nemščini.

23 Valvasorjeva prošnja cesarju in odgovor cesarske pisarne z dne 13. novembra 1681, v katerem je Valvasorju podeljen privilegij, sta hranjena v Avstrijskem državnem arhivu na Dunaju. Glej Dular (1998, 21–23).

uveljavljeni tradiciji: začne se s kratkim svetopisemskim prologom, s katerim so pojasnjeni razlogi za človeško umrljivost in neizbežnost smrti. Tako se osemvrstična kitica ob bakrorezu, ki kaže *Izvirni greh*, konča z verzi:

Uničila tebe je žena; poguba pogub pa je tole:
sebe napravil in vse za dediče smrti si s tem.

(*K.P.*, 24)

Smrt se v liku okostnjaka prvič pojavi v prizoru *Izgona iz raja*. Jadikujočima Adamu in Evi prerokuje bridkosti življenja in se razglaša za njunega najboljšega prijatelja: vedno jima bo stala ob strani ter ju končno odrešila zemeljskih muk. To je posrečeno ilustrirano v prizoru *Delo prvih staršev*, v katerem Smrt »pomaga« Adamu pri kopanju po zemlji in govori, da mu že pripravlja grob. Svetopisemskemu uvodu sledi tradicionalni niz epizod srečevanja ljudi različnih stanov, poklicev, spola in starosti s Smrtjo, zaključa pa se s strašljivim *Mrtvaškim grbom*, izjemno suggestivnim opominom na minljivost vsega, kar biva. Mrtvaški ples je najboljše najti in najbolj izpostavljen del *Prizorišča človeške smrti* hkrati pa je bil zaradi povezave s Holbeinom v strokovni literaturi deležen največ pozornosti. Po drugi strani je treba opozoriti, da se je prav v interpretaciji Trostovih bakrorezov za Valvasorjev *Saltus mortis* in njihovem razmerju do Holbeinove mojstrovine v preteklosti pojavilo precej nejasnosti in zmot, zaradi česar mu namenjamo posebno poglavje.²⁴

Drugi del knjige, poimenovan *Varia genera mortis*, prinaša različne podobe umiranja: slavne, neobičajne, groteskne, predvsem pa strašljive in grozovite smrti zgodovinskih osebnosti, legendarnih oseb ali anonimnih likov, ki so predstavljene v sliki in besedi. Cikel, ki obsega petintrideset podob z osemvrstičnimi epigrami, začne legenda smrt pesnika Ajshila. Sledijo ji tragičen konec egipčanske kraljice Kleopatre, neobičajna smrt krivoverskega škofa Arija Aleksandrijskega ter smrtno usode raznih oseb, največ iz antične dobe, manjše število pa jih pripada srednjeveški zgodovini. Poleg zgodovinskih oseb najdemo tudi dva mitološka lika: hudobno tebansko kraljico Dirke in vidca Amfiaraja, čeprav je tudi rimski kralj Metij bolj mitska figura kot otipljiva zgodovinska osebnost. Opise smrti bolj ali manj slavnih oseb dopolnjujejo podobe grozljivih smrti anonimnih ljudi, ki v pravem pomenu besede služijo za ponazoritev različnih načinov umiranja, saj je to edino, zaradi česar so si prislužili mesto v poglavju *Varia genera mortis*. Tako avtor *Theatra* opiše smrt žanjcev, ki jih je nekje na nemškem zadela strela, nesrečo svatov neveste v bližini Sachsenhausna, smrt vojakov, ki jih je ob reki Bagradas v Tuniziji požrl zmaj, in mladeniča iz Senja, ki ga je v spanju ugonobila kača. Valvasor ob zapisu zgodb z redkimi izjemami navaja vir, iz katerega črpa snov, čeprav pri tem ni zmeraj

24 Glej poglavje *Mrtvaški ples*.

najbolj natančen. Z ikonografskega vidika je Valvasorjeva zbirka zanimiva tako zaradi same ideje, da predstavi paleto različnih smrti, kot zaradi raziskovanja premislekov in vzgibov, ki so ga vodili pri izboru motivov. Namesto uveljavljene tradicije moralno-didaktične literature, ki v duhu krščanske *ars moriendi* niza podobe smrtnih usod, da bi z njimi ponazorila zgledne in nevredne smrti, take, ki vodijo v zveličanje, in druge, ki so vstopnica za večno pogubljenje, se pri Valvasorju srečamo s svojevrstno galerijo podob umiranja, ki sledi bolj zapletenemu vzorcu.²⁵

Tretji del knjige, *Poenae damnatorum*, sestavljajo muke pogubljenih, pisana paleta peklenskih mučenj, ki jih po meri svojih grehov trpijo duše prekletih. Prikaže raznovrstnih muk spremlja kratek dialog med hudičem in grešnikom ali zgolj epigram, v katerem je največkrat pojasnjena zveza med vrsto kazni in grehom, za katerega se pokori nesrečna duša. Valvasor povzema uveljavljeno dediščino ikonografije peklenskih trpinčenj, kakor sta jo razvila srednjeveška likovna umetnost in slovstvo. Različne oblike mučenja je lahko poznal tudi iz drugih virov in veljavne sodne prakse. Pomemben »arzenal grozljivih muk« so predstavljali tudi opisi mučenj zgodnjih kristjanov in svetnikov, ki so bili v zgodnjem novem veku precej razširjena literatura. Verjetno najbolj znan primer je knjiga *Mučenja in trpinčenja krščanskih mučencev*, ki jo je spisal rimski duhovnik Antonio Gallonio. Delo je prava enciklopedija mučenj, ki so razvrščena v različne kategorije glede na načine trpinčenja in vrste mučilnih orodij.²⁶ Prav tako ne smemo izključiti vpliva drugih zvrsti cerkvene literature, na primer *Duhovnih vaj* Ignacija Lojolskega, v katerih poskuša z meditacijami o peklu z vsemi petimi čuti čim bolj živo podoživeti njegove grozote.²⁷ Enaintrideset različnih vrst muk je pri Valvasorju oblikovanih v skladu s tradicionalnim principom vsebinske sovisnosti med vrsto greha in načinom kaznovanja: vsak greh ima natanko določeno kazen, ki je ukrojena po meri in teži pregrehe. Tako se *Kvartopirec* peče na ognju iz igralnih kart, *Požrešnež* mora jesti lastne izbljuvke, *Prevzetnika* napihujejo z mehom, *Neposlušnežu*, ki je zlomil srce svojemu očetu, hudiči iztrgajo srce, *Oderuhu* odirajo kožo s telesa, *Lažnivcu* izrujejo jezik itd. Res pisana paleta peklenskih muk, vendar se ni nobena porodila v Valvasorjevi glavi, tako da o avtorjevi izvirnosti v tem primeru ne moremo govoriti. Enaintrideset srhljivih podob, med katerimi ne manjka natezanja udov, prebadanja

25 Glej poglavje *Različne vrste smrti*.

26 Polni latinski naslov dela se glasi: *De sanctorum martyrum cruciatibus liber quo potissimum instrumenta, & modi, quibus iidem Christi martyres olim torquebantur, accuratissime tabellis expressa describuntur* (izšlo v Rimu 1594). Knjiga je najprej izšla v italijanskem jeziku pod naslovom: *Trattato de gli instrumenti di martirio, e delle varie maniere di martoriare usate da'gentili contro christiani* (izšlo v Rimu 1591). Delo je doživelo številne izdaje, ki so opremljene z različnim številom izredno nazornih bakroreznih ilustracij. Bakroreze za prvo izdajo sta izdelala Giovanni Guerra in Antonio Tempesta. Glej Toubert (2014, 14–28).

27 *Duhovne vaje*, ki jih je Lojolski zastavil kot štiritedenski program meditacije in duhovnega očiščenja, imamo v slovenskem prevodu Jožeta Robleka (Ljubljana 1991).

s koli, žaganja teles na dvojce, odiranja kože, žganja z žerjavico in razbeljeno kovino, natikanja na kol, puljenja jezika in številnih drugih trpinčenj, je slikovit preplet uveljavljene srednjeveške ikonografije in sočasnih metod mučenja, ki je bilo po Evropi v rabi predvsem v postopkih proti čarovnicam in krivovercem.²⁸

V vseh treh delih *Theatra* so slikam in verzom dodani še svetopisemski izreki, ki se tako ali drugače povezujejo z vsebino podobe, čeprav je res, da je povezava včasih precej prisiljena. Če lahko v primeru *Kramarja* z velikim košem blaga, ki ga je pravkar zgrabila Smrt (*T.M.*, 71), besede »Pridite k meni vsi, ki se trudite in ste obteženi« (Mt 11, 28) razumemo kot duhovitost, je v nekaterih primerih biblijski citat precej neroden ali brez prave vsebinske povezave s sliko in verzi. Reklo »Dajte torej cesarju, kar je cesarjevega, in Bogu, kar je božjega« (Mt 22, 21) se bolj slabo prilega bakrorezu *Otroka*, ki ga Smrt iztrga mladi materi (*T.M.*, 103). Enako velja za igrive *Dečke*, ki jih vodi Smrt (*T.M.*, 107), ob katerih lahko preberemo: »Neumnost je v dečkovem srcu in šiba poboljšanja jo bo pregnala iz njega« (Prig. 22, 15). Ali naj biblijske besede: »Železo bo namreč imel za slamo in bron za trhel les« (Job 41, 19) ob zgodbi poveljnika *Agaza* (*T.M.*, 165), ki je bil znan po svojih zločinih, razumemo kot primerjavo *Agaza* z *Leaviatanom*? In nazadnje: s čim si je mladi *Demoklej*, ki je raje skočil v kotel vrele vode, kot da bi ustregel sli tirana *Demetrija* (*T.M.*, 175) prisluzil pridiganje o potrpežljivosti: »Potrpežljivosti vam je namreč treba, da izpolnite voljo božjo in dosežete obljubo« (Hbr 10, 36)?

Trem poglavjem *Prizorišča človeške smrti* je skupna želja po čim večji pričevalnosti, ki jo avtor doseže z medsebojnim dopolnjevanjem literarnega in likovnega dela. Vendar odnos med besedilom in slikovnim delom ni v vseh delih enak: v prvem so dialogi med Smrtjo in njenimi žrtvami pisani kot dopolnilo k sliki, v drugih dveh pa je razmerje obrnjeno in so bakrorezi ilustracije besedila. To je razumljivo v luči nastanka *Theatra*, saj je prvi del povzet po lesorezih Holbeinovega Mrtvaškega plesa, h katerim je Valvasor v uveljavljeni tradiciji pripisal vsebinsko ustrezne verze, medtem ko so sličice drugega in tretjega dela izvirne kompozicije, ki jih je kot likovno dopolnilo besedilu ustvaril Janez Koch. Pri tem si je novomeški slikar včasih vzel precej svobode, tako da razkoraka med sliko in vsebino verzov ne moremo spregledati, največkrat

28 Enaintrideset peklenskih muk si sledi v naslednjem zaporedju: *Čarovnica* v peklenskem ognju; *Preklinjevalec*, ki mu izpulijo jezik; *Kdor ni posluševal Gospodovih dni*; *Neposlušnež*, ki mu iztrgajo srce; *Razbojnik*, ki ga nataknejo na rogovilo; *Prešušnik* na mučilnem kolesu; *Tat*, ki ga davijo; *Kriva priča*, ki mu s kleščami trgajo ude; *Kdor je pozelel tuje žene*; *Kdor s svojim ni zadovoljen*; *Prevzetnik*, ki ga napihujejo s kovaškim mehoma; *Lakomnik*, ki ga pojijo z vrel smolo in žveplom; *Požerub*, ki mora jesti lastne izbljuvke; *Nečistnik* s kačami na prsih; *Zavistnež*, ki ga grize pošast; *Jezljivec*, ki ga tepejo z gorjačami; *Lenub*, ki mu v glavo zabijajo kolec; *Trdnosrčnež*, ki mora goltati kače; *Samomorivec*, ki ga obesijo z glavo navzdol; *Oderub*, ki mu odirajo kožo; *Izdajavec*, ki ga natikajo na kol; *Zvijalnež*, ki ga stiska hudič; *Maščevanje* na ražnju; *Kvartopirec* v ognjenih plamenih; *Nebvaležnež*, ki ga žagajo na pol; *Varljivi*, ki ga žgejo na žerjavici; *Pobujšanje*, ki mu vlečejo čreva iz drobovja; *Lažnik*, ki mu iztrgajo jezik; *Obrekovavec*, ki ga raztelesijo; *Ljubosumnež*, ki ga cvrejo v kotlu, in *Slaba vest*, ki jo ovija velika kača.

Qui se jungit fornicarijs, erit nequam putredo, & vermes
hæreditabunt illum. *Eccles. cap. 19.*



Der sich zu den Hueren geföllet / der wird zum Schalk-
Motten / vnd Würm wird er erben.
Ecc. cap. 19.

E 3

De-

Slika 2: Andrej Trost po Janezu Kochu, *Necistnik*, T. M., str. 221.

pa ga tudi ni mogoče pojasniti. Tako, na primer, je že omenjeni *Demoklej* (T.M., 175) upodobljen kot bradat moški zrelih let, čeprav Valvasor nedvoumno zapiše, da gre za dečka, ki ga je zalezoval kralj Demetrij. V opisih peklenskih muk verzi govorijo o



Slika 2a: *Detajl Nečistnika.*

Prevzetniku (*Superbus*, T.M., 214–215) in *Ljubosumnežu* (*Zelotipus*, T.M., 252–253), medtem ko ju je ilustrator predstavil kot ženski osebi. Še očitnejši je razkorak v primeru *Nečistnika* (*Luxuriosus*, T.M., 220–221), kjer hudič pravi, da mu bo zgrizel nečisti ud. Na sliki namesto moškega vidimo golo žensko, ki jo hudič z netopirjevimi krili nosi na ramenih, dve kači pa se ji ovijata okrog rok in jo neusmiljeno grizeta. Ena se je zagrizla v desno dojko, druga v ramo, na levi dojki pa vidimo prisesano še krastačo. S tem se figura približa klasični poosebitvi Nečistosti (*Luxuria*), ki je vse od srednjega veka pogosto upodobljena kot gola ženska s kačami in krastačami. Široka uveljavljenost tovrstne upodobitve Nečistosti v likovni umetnosti je najverjetneje razlog za odklon ilustracije od besedila.²⁹

Čeprav je treba *Theater* nedvomno obravnavati kot literarno-likovno celoto, je delo vendarle bolj zanimivo z vidika umetnostne zgodovine kot z vidika literarne.³⁰

29 Res je sicer, da je telo precej mišičasto in se zdi nekoliko moško, vendar motiv kače in krastače na prsih kaže, da gre najbrž za tradicionalni lik Nečistosti kot ženske poosebitve. K temu napeljuje še en detajl: lasje niso oblikovani kot pri ostalih grešnikih, ampak spominjajo na kače (s povečevalnim steklom je dejansko mogoče razbrati drobne shematizirane glave z odprtimi gobci), kar je aluzija na Gorogno Meduzo. Meduza je bila v srednjem veku ena od uveljavljenih podob nečistosti. Izrecno je z nečistostjo izenačena tudi v *Ovide moralisé*, priljubljeni komentirani različici Ovidijevih *Metamorfoz* iz 14. stoletja. Glej Francis Gingras (2004, 167–180). Primerjaj tudi Harf-Lancner in Polino (1988, 73–101).

30 Valvasorjevi mestoma nekoliko okorni verzi praviloma ne presegajo preproste ravni baročnega moralističnega pesništva in slovenski raziskovalci baročne literature jim ne posvečajo posebne pozornosti. Kljub temu je treba opozoriti, da je *Theater* zanimiv tudi z vidika zgodovine literature, saj gre za izviran prispevek k takrat modnemu žanru »prizorišč« s poudarjeno moralno-didaktično noto.

Bakrorezi drugega in tretjega dela predstavljajo pomemben grafični opus, ki ga, upoštevajoč umetnostne razmere na tedanjem Kranjskem, ne v likovnem ne v vsebinskem pogledu ne smemo prezreti.³¹ Koch risarske predloge zastavi kot ilustracije besedila, oblikuje lapidarne kompozicije, osredotoča se na bistveno in opušta odvečni *decorum*, tako da bakrorezi pogosto delujejo nekoliko okleščeno, skorajda kot emblemske sličice. To lahko razumemo v kontekstu nastanka *Theatra*: bakrorezi prvega dela, ki so povzeti po Holbeinovem Mrtvaškem plesu, so z jedrnatostjo likovnega izraza narekovali tudi zasnovi ilustracij za druga dva dela knjige. V prvem delu razumljivo prevladuje slog nemške renesanse, saj je Trost razmeroma zvesto sledil predlogam.³² Zanimivo je, da Valvasorjev bakrorezec renesančni slog ohranja tudi v primerih, ko vnaša nove prvine, na primer arhitekturne kulise, s čimer izkazuje poslušnost za likovno homogenost bakrorezov. V bakrorezih drugih dveh delov knjige, *Varia genera mortis* in *Poenae damnatorum*, je več zgodnjebaročnih slogovnih potez, čeprav je v njih še zmeraj veliko značilnosti pozne renesanse. Skladno z vsebino so zlasti v tretjem delu, ki govori o peklenskih mukah pogubljenih, grafike zelo ekspresivne, v njih je mestoma precej baročnega dramskega naboja. Vendar tudi tu najdemo obilo renesančnih prvin, predvsem v oblikovanju golih teles. Posamezni liki jasno odražajo estetiko italijanske pozne renesanse in kot je zapisal že Emilijan Cevc, lahko v njih prepoznamo odmeve Michelangela (Cevc 1969, 309). *Mladenič iz Senja*, ki ga je v spanju pičila kača (*T.M.*, 183; glej sliko na str. 81), ali pa *Lenuh*, ki ga v peklju muči hudič, tako da mu zabija klin v glavo (*T.M.*, 227), izdajata povzemanje michelangelovskega lepotnega ideala. Tudi lepa, poudarjena mišičasta telesa protagonistov in zahtevne anatomske drže odražajo ideale italijanske renesanse. Enako velja za večino grešnikov v peklju – *Kvartopirec* s svojo drzno perspektivno skrajšavo (*T.M.*, 241) celo neposredno spomni na podobne likovne rešitve v Michelangelovi *Poslednji sodbi*. Pri tem gotovo ni nepomembno, da je imel Valvasor Michelangelovo mojstrovino v bakrorezu Giorgia Ghisija v svoji zbirki grafik (*I.V.*, I, 280, 281).³³ Povedno je tudi dejstvo, da imajo v *Theatru* še hudiči največkrat atletske postavbe, ki ni iznakažena, le demonske glave, dolgi repi, krempljaste šape namesto stopal ter kožnata krila govorijo o njihovi peklenski naravi. Zgledovanje po renesančnih vzorih je vidno tudi

31 Za grafično delavnico na Bogenšperku in krog umetnikov, ki so delovali v njej, glej: Reisp (1983, 91–142), Cevc (1989, 169–204), Lubej (2008, 98–117).

32 Namreč lesorezom Arnauda Nicolaia, ki je, zgledujoč se po Holbeinovem lesoreznem ciklu, pripravil nove lesoreze za Birckmannovo izdajo Mrtvaškega plesa v *Imagines mortis* 1555. Glej poglavje *Mrtvaški ples*.

33 Valvasorjeva zbirka grafik, ki se nahaja v oddelku Metropolitanske knjižnice v Hrvatskem državnem arhivu v Zagrebu, šteje natančno šest tisoč šeststo devetdeset grafik ter devetsto enaintrideset risb in akvarelov, ki jih je Valvasor uredil v osemnajst zvezkov. Četrty zvezek je bil pogrešan že v času škofa Maksimilijana Vrhovca leta 1815, tako da je danes ohranjenih sedemnajst zvezkov. Celotna Valvasorjeva zbirka grafik in risb je dostopna v faksimilni izdaji: Gostiša, Lojze (ur.), *Iconotheca Valvasoriana*, vols. 17, Ljubljana 2009. Z grafikami v Valvasorjevi zbirki in vprašanjem vpliva grafik na umetnike Valvasorjevega kroga so se največ ukvarjali hrvaški umetnostni zgodovinarji Stella Ubel, Renata Gotthardi-Škiljan, Mirna Abafy in Milan Pelc. Za najnovejši prispevek s tega področja z navedbo starejše literature glej Pelc (2013).



Slika 3: Andrej Trost po Janezu Kochu, *Kvartopirec*, T. M., str. 241.

v posameznih kompozicijskih rešitvah, najbolj neposredno v zasnovi in oblikovanju figur v prizoru Jordanove smrti (*T. M.*, 177), ki se zgleduje po znameniti Tizianovi sliki *Kristusa kronajo s trnovo krono* (ok. 1543, Louvre). Motiv je bil večkrat kopiran in razširjen po vsej Evropi z grafikami, ki so nastale po originalni Tizianovi kompoziciji, in Koch je očitno imel priložnost videti katerega od grafičnih listov.³⁴

Vplive renesančne grafike lahko ne nazadnje razbiramo v detajlih, kot so antikizirana vojaška oprava bojevnikov v prizorih iz antične (pa tudi polpretekle) zgodovine

34 Za odmev Tizianove kompozicije z grafičnih listov glej Tomić (2001, 161–169).

Quid ergo prodest ei, quòd laboravit in ventum.
Eccles. cap. 5.



Was hülfft es ihn dann / daß er in den Wind gearbeitet
hat. *Eccles. cap. 5.*

Z

SER-

Slika 4: Andrej Trost po Janezu Kochu, Jordan, T. M., str. 177.

ter obrazne maske na vojaških ščitih, oklepih in celo na bojnih vozovih. Motiv obrazne maske je bil Kochu očitno zelo pri srcu, saj ga v ilustracijah drugega dela *Theatra* v različnih oblikah večkrat ponovi. Zgledov za antikizirano bojno opravo v

bogati Valvasorjevi zbirki grafik ne manjka. Podobno velja za renesančno obarvane kompozicije bojnih prizorov, čeprav so slednji pri Kochu precej skromne redukcije bitk in vojaških spopadov, ki jih najdemo v baronovi ikonoteki in ilustriranih knjigah. Tako zbirka grafik kot bogata knjižnica sta odigrali pomembno vlogo v grafični produkciji na Bogenšperku in služili kot vir navdiha mojstrom Valvasorjevega umetniškega kroga tudi pri izdelavi ilustracij za druge knjige, ki so nastale v njegovi delavnici (Cerkovnik, 2014, 344; Germ, 2014, 287–289).

Primerjava Kochovih predložnih risb in Trostovih bakrorezov pokaže, da Trost tu in tam dopolni krajinsko ozadje in bolj detajlno izdela arhitekturne kulise. Več pozornosti posveča iluziji postora in perspektivni postavitvi arhitekture. Enak pristop je za mojstra značilen tudi pri izdelavi topografskih bakrorezov za *Slavo vojvodine Kranjske*. Po drugi strani je očitno, da je manj spreten v oblikovanju figur: liki protagonistov so velikokrat nekoliko togi, okorni in nespretno postavljeni. Zlasti obrazi so precej poenostavljeni, rutinsko obdelani in včasih dajejo vtis, da se Trostu z detajli obrazne fiziognomije ni ljubilo posebej natančno ukvarjati. Kot opozarja Cerkovnik (2014, 337), je pri ocenjevanju Kochovih in Trostovih umetniških sposobnosti potrebna previdnost, saj sta se mojstra dopolnjevala tako v pozitivnem kot v negativnem pogledu: ponekod je Trost izboljšal Kochovo predlogo, medtem ko je drugod ni uspel dovolj dobro prenesti v grafični medij.

Čeprav nedvomno drži Cevčevo zapažanje, da Koch pri svojem delu za *Prizorišče človeške smrti* ne preseže vsebinske pripovednosti in ilustrativne opisnosti (1969, 308), takšna oznaka v smislu opredelitve umetniške kakovosti in ustvarjalnosti ni povsem na mestu. Upoštevati je treba dejstvo, da je bil njegov prispevek že v izhodišču zastavljen kot ilustracija, torej likovna ponazoritev vsebine, ki mora biti nazorna in jasna, hkrati pa preprosta in v zadostni meri usklajena z bakrorezi prvega dela *Theatra*. Temu načelu je skušal kar najbolje slediti tudi Trost, ki pa je Kochovim ilustracijam z dekorativnimi bordurami dodal novo estetsko vrednost. Prav okrasni okviri najbolj nazorno pričajo, da njihov ustvarjalec ni razmišljal zgolj kot mojster bakrorezec, ki zvesto prenaša slikarjevo predlogo v nov medij. Analiza nepričakovanega bogastva rastlinskih in živalskih motivov v dekorativnih obrobah namreč razkrije, da je Valvasorjevo *Prizorišče človeške smrti* obogatil tudi v ikonografskem pogledu.³⁵

35 Glej poglavje *Skrito bogastvo motivov v okrasnih obrobah bakrorezov*.

2 Véliko Zmagoslavje Smrti

»Smrt po pravici lahko povzpnem se na voz triumfalni,
jaz zmagovalka nad vsem, peljem po svetu se tem.«
(V.P., 19)

Uvodni list s celostranskim bakrorezom, ki kaže *Zmagoslavje Smrti*, je vreden posebne pozornosti, saj je najkakovostnejši in z ikonografskega vidika najzanimivejši, hkrati pa privlačen tudi zaradi dejstva, da je njegov avtor sam Janez Vajkard Valvasor. Čeprav je *Zmagoslavje Smrti* izpostavljeno v skoraj vseh omembah *Theatra*, tudi za to zanimivo grafiko velja, da so bolj poglobljene ikonografske analize redke.³⁶ Osnovna ikonografija je sicer nedvoumna: Triumf Smrti je v evropski ikonografski tradiciji vse od poznega srednjega veka dobro znan motiv z bogatim razvojem in številnimi različicami. Valvasorjeva, ki sledi tipu frontalno upodobljene zmagoslavne zaprege, vnaša nekaj zanimivih ikonografskih novosti, zato si jo velja približe ogledati.

Dva moža v ospredju na pusti planjavi, posejani s človeškimi kostmi, kopljeta jami za grobova. Postavljena sta tako, da usmerjata gledalčev pogled k osrednjemu delu slavnostne povorke Smrti, ki se vali skozi obok mogočne ruševine. Pred obokom, ki v danem kontekstu deluje kot groteskna različica zmagoslavnega slavoloka, sedi na pogrebem vozu okostnjak s kraljevsko krono na glavi. Kot znamenja svoje pogubne moči v desnici drži dolgo koso, v levici pa dviguje peščeno uro. Mogočna vladarica Smrt se pelje na vozu z vprego slona in velbloda.³⁷ Na slonu sedi okostnjak, ki grozeče dviga veliko puščico, na velblodu pa njegov pajdaš vihti mrtvaško bandero. V spremstvu so še trije okostnjaki na konjih: prvi trobi na trobento, drugi v desnici stiska dolgo sulico, tretji udarja na pavke. Na skrajni levi stoji gruča okostnjakov – zaradi pokritih glav vzbujajo občutek, da gre za ženske like. Njihov pogled spremlja Adama in Evo, ki hodita na čelu povorke. Prva starša imata na hrbtu zvezane roke in z opaznim naporom nosita drevo spoznanja s kačo. Priganja ju strašljiv valpet – mrtvak z razpadajočim telesom, čigar glava se je že spremenila v lobanjo, telo pa je še močno in le v zgornjem delu trupa je skozi kožo videti kosti. Za obeliskom na desni strani je v daljavi prizor Kajna, ki ubija Abela, s čimer je biblijska zgodba o izvirnem grehu dopolnjena z motivom prvega zločina v zgodovini človeštva. Pred

36 Za ikonografski analizi, osredotočeni na mrtvaško ikonografijo, glej Cevc (1969, 289–291) in Germ (2002, 77–99).

37 Zaradi razporeditve figur, ki zakrivajo spodnji del voza, in kupa zemlje, na katerem sedi Smrt, je prvi trenutek težko razbrati, ali gre v resnici za voz, vendar ob natančnem pogledu opazimo široka, okovana platišča velikih koles. Slon in velblod nista zares vprežena v voz – vsaj vprege na sliki ni videti. Živali nimata ne oprsnic, ne čelnikov, ne vprežnih uzd, ne vajeti. Kljub temu je ideja zmagoslavne zaprege nedvoumno izražena, saj je premikanje povorke jasno razvidno v gibanju vseh udeležencev. Motiv spreveda je ne nazadnje podprt tudi z uvodnimi verzji, ki slavijo moč Smrti na triumfalnem vozu (*T.M.*, fol. 12r).

nami je torej velika alegorija, ki ne govori samo o zmagi Smrti nad človekom, temveč pojasnjuje tudi izvor njene oblasti nad svetom.

Bakrorez v svobodni interpretaciji združuje več tradicionalnih elementov mrtvaške ikonografije, ki jih je avtor povezal v razgibano manieristično kompozicijo z



Slika 5: Andrej Trost po Valvasorju in Kochu, Zmagoslavje Smrti, T. M., fol. 5r.

baročnimi prvinami. Neposredno predlogo bi zaman iskali – na to nas ne naza-
dnje z napisom opozarja avtor *Theatra*, ki poudarja, da si je sam zamislil kompo-
zicijo uvodne grafike. Od kod zamisel in kje bi Valvasor utegnil najti navdih, pa
je vprašanje, na katerega je vredno poiskati odgovor. Emilijan Cevc je kot edini
starejši avtor, ki se je s tem vprašanjem resneje ukvarjal, izpostavil severnjaški
značaj Valvasorjevega dela in zagovarjal prepričanje, da so na zasnovo bakroreza
pomembno vplivali prizori iz sočasne verske dramatike, predvsem iz iger, ki so
dopolnjevale pasijonske procesije (Cevc, 1969, 209–291). Res je, da so se pasijon-
ske igre oziroma procesije praviloma začenjale s predstavitvijo prvega vzroka za
Kristusovo trpljenje: tako je na začetku spreveda lahko jezdila Smrt z drevesom
spoznanja v roki, ob njej sta stopala Adam in Eva, za njima pa Kajn in Abel.
Vendar opisi procesij in dramskih iger iz Valvasorjevega časa ne dajejo zadostne
opore za tezo, da so le-te neposredno zaznamovale ikonografijo uvodnega bakro-
reza v *Prizorišču človeške smrti*.³⁸

Cevc se v ikonografski razlagi Valvasorjevega *Triumfa Smrti* osredotoča na pri-
merjavo s *Škofeloškim pasijonom* patra Romualda.³⁹ *Škofeloški pasijon*, ki je v tej
obliki nastal približno štirideset let po *Prizorišču človeške smrti*, lahko služi samo
kot primer, da je bila tovrstna ikonografija doma tudi na Kranjskem, ne more pa
biti kritična referenca za vsebino Valvasorjeve grafike. Čeprav je imel Valvasor v
Ljubljani priložnost videti podobne pasijonske igre oziroma procesije še pred na-
stankom *Škofeloškega pasijona*, je treba poudariti, da gre zgolj za možnost vpliva, ki
ostaja v marsičem nedorečen.⁴⁰ Možnosti, da so (tudi) pasijonske procesije vplivale
na Valvasorjevo *Zmagoslavje Smrti*, načelno ne kaže izključiti, trditev, da »si njegovo
prvo ilustracijo zamišljamo naravnost kot nekoliko obogateno (slon, velblod) sceno iz
procesije« (Cevc, 1969, 291),⁴¹ pa je pretirana in ikonografsko neutemeljena.

38 Za versko dramatiko in pasijonske igre na Slovenskem v obdobju baroka glej: Kidrič (1926, 108–120), Kuret (1989, 395–416), Koruza (1991, 109–119) in Ahačič (2012, 65–70).

39 Za *Škofeloški pasijon* in njegov pomen v slovenski kulturi 18. stoletja glej mdr. zadnjo izdajo besedila s spremnimi besedami: Romuald (1999), Benedik (2006, 25–35) in Ogrin (2008, 289–304). Elektronska znanstvenokritična izdaja besedila je dostopna na: <http://nl.ijs.si/e-zrc/sp/index-sl.html>.

40 Valvasor v enajsti knjigi *Slave vojvodine Kranjske* na kratko spregovori tudi o ljubljanskih procesijah, vendar jih ne opisuje dovolj natančno, da bi lahko iskali neposredne povezave med njimi in ikonografijo uvodne grafike v *Theatru*. Največ, kar izvem, je kratek navedek o kapucinski procesiji, ki se odvija na velikonočni petek, v katero so po Valvasorjevih besedah vključeni prizori Kristusovega trpljenja in »vse mogoče zgodbe iz starega in novega testamenta«. (*Slava*, XI, 697).

41 Cevc ob tem celo zapiše, da se zdijo scenske opombe k *Škofeloškemu pasijonu* skoraj kot predmetni opis Valvasorjeve kompozicije in navede najbolj vpadljive vsebinske sorodnosti. »Za vodjem procesije jaha Smrt s pavko na belcu ... V paradizu, na katerem je predstavljen padec Adama, našega prvega očeta, je 7 igralcev ... Za to figuro pride tudi Smrt. Nato slede Adamovi otroci ... Adamovim otrokom naj takoj sledi Smrt ... Tretji prizor kaže zaradi Adamovega greha triumfirajočo Smrt na sercu, kronano z lovorjevim vencem in oboroženo z dolgo sulico. Konjenica smrti: 1. Smrt s šibo, papež, kardinali, škof, kanonik, papeški nuncij, kanonik z rdečo mozeto, župnik, dva kaplana, smrt z zastavo, cesar, dva paža, kralj, dva paža, nadvojvoda, dva volilna kneza, grof, baron, gospod in deželan, plemič, vitez, meščan, župan, kmet, berač ... Kompanija mrtvih, ki stopa peš. Smrt s kosami peš.« (Cevc 1969, 290)

V *Škofjeloškem pasijonu* sta za primerjavo z Valvasorjevim *Zmagoslavjem Smrti* aktualna prva dva prizora – *Paradiž* in *Smrt*. Smrt se v teh dveh prizorih pojavi večkrat, jezdi na konju ali hodi peš.⁴² Kot jezdec prvič udarja na boben, drugič nosi lovorjev venec in drži sulico v rokah, tretjič ima v roki peščeno uro, četrtrič zastavo. Ko stopa peš, ima koso, v njeni družbi pa je skupina mrtvakov. Tudi če bi poskušali iz različnih opisov Smrti v škofjeloški pasijonski procesiji sestaviti lik, ki naj bi se čim bolj približal podobi Smrti na Valvasorjevi grafiki, ostaja razlika več kot očitna: Valvasorjeva Smrt ne jezdi na konju, niti ne stopa peš, ampak se zmagoslavno pelje na vozu. S krono na glavi v vladarski drži sedi na gomili zemlje, mogočen sarkofag z mrtvaškimi insignijami – lobanjo in prekrižanimi kostmi – za njo pa vizualno naglasi njeno odličnost in podkrepi monumentalnost kompozicije. Med okostnjaki, ki jo spremljajo, resda trojica jezdi na konjih, vendar imamo po drugi strani tudi okostnjaka na velblodu in slonu ter gručo skeletov, ki hodi peš. V Valvasorjevi zasnovi se hudiči, ki imajo v pasijonski procesiji pomembno vlogo, ne pojavijo. Tudi angele, Adamove otroke in druge like, ki so vključeni v prizora *Paradiž* in *Smrt*, bi na bakrorezni ilustraciji zaman iskali.

V resnici je edino motiv prvih staršev ob drevesu spoznanja (povezan z idejo Smrti, ki je zagospodarila človeškemu rodu zaradi njunega greha) vsebinski element, ki ga lahko povežemo s scenskimi opombami k *Škofjeloškemu pasijonu*, to pa je premalo, da bi upravičevalo tezo o vplivnosti pasijonskih procesij na Valvasorjevo kompozicijo *Zmagoslavja Smrti*. Verjetnost neposrednega vpliva je toliko manjša, ker je greh prvih staršev vsebinska stalnica različnih ikonografskih motivov, tradicionalno prisotna tudi v ikonografiji Mrtvaškega plesa, ki je tema prvega dela *Prizorišča človeške smrti*. Prav tako ni mogoče spregledati dejstva, da Valvasorjeva grafika ni oblikovana kot pasijonska procesija z zaporedjem prizorov, temveč ima frontalno zasnovano kompozicijo, kjer je dramski učinek odrsko koncipiran, glavna os z Adamom in Evo, nad katerima gospodari Smrt na triumfalnem vozu, pa izpostavlja idejo nepremagljivosti in zmagoslavja.

Iskanje povezav med ikonografijo uvodnega bakroreza in *Škofjeloškim pasijonom* oziroma njemu sorodnimi starejšimi pasijonskimi igrami je še posebej neprepričljivo v luči *Theatra* kot izvirne likovno-literarne celote, ki je Valvasorjevo avtorsko delo.⁴³ Baron je poskušal oblikovati čim ustreznejši likovni preludij k lastnemu

42 *Škofjeloški pasijon, Red procesije z igralci* (fol. 5r.), *Paradiž* (fols. 5v–9r), *Smrt* (fols. 9v–11r), *Splošni spored procesije* (fols. 30v–31v). Vse navedbe se nanašajo na znanstvenokritično izdajo, objavljeno na: <http://nl.ijs.si/e-zrc/sp/index-sl.html>.

43 Čeprav lahko *Theatrum mortis* nedvomno imenujemo Valvasorjevo avtorsko delo, je treba vendarle omeniti, da je pri pisanju latinskih verzov najverjetneje sodeloval njegov prijatelj Pavel Ritter Vitezović. Primerjaj tudi Cevc (1969, 291–292). Prav tako drži, da je zadnji del nagovora bralcu (fol. 10r), oziroma stran A2, vrstica 1–12) skoraj dobesedno povzel po uvodu v knjigi *Grosse Tödtten-Bruderschaft*, ki jo je Abraham a Sancta Clara izdal na Dunaju

besedilu in to mu je odlično uspelo: neustavljiva moč Smrti je namreč rdeča nit celotne knjige, hkrati pa je *Zmagoslavje Smrti* nazorna ilustracija mrtvaškega poroga iz zaključka *Dialoga med človekom in Smrtjo*, ki kot pesniški uvod stoji na začetku *Prizorišča človeške smrti v treh delih*.

SMRT

Smrt kraljuje povsod in bela Smrt triumfira,
Adam, odkar je prišla s tvojo pregreho na svet.
Kraljem, prostakom ukazuje in sleherno stvar ukroti si.
Spravi pod svojo oblast žezlo kraljevsko in plug.

ČLOVEK

Dà, od tod solzé, bolečine brezkončne in vzdih,
strah pred smrtjo povsod srca navdaja ljudi,
radosti vsaki zato primešana vedno je žalost:
zakon je namreč za vse: umreti bo treba nekoč.

SMRT

Smrt po pravici lahko povzpnem se na voz triumfalni,
jaz zmagovalka nad vsem peljem po svetu se tem.
Dajte, glasbila, svoj glas, mi, smrtniki, čast izkažite,
zdaj na mrtvaški ta ples hitro ravnajte korak!

(*V.P.*, 17–19)

Bolj nazorno likovno vzporednico besedilu bi si že težko predstavljali, povezuje pa je dodatno izpostavljena z dejstvom, da je to edini list, na katerem je izrecno zabeleženo, da si ga je zamislil sam pisec verzov. Kompozicija velikega uvodnega bakroreza jasno kaže, da Valvasor ni upošteval (bolj ali manj preproste) pasijonske procesije, temveč je posrečeno povezal ikonografske prvine, ki sta jih razvili pozno-srednjeveška in renesančna umetnost.

Izvirna kompozicija združuje dva velika motiva evropske mrtvaške ikonografije: Triumf Smrti v različici, ki se je v italijanski renesančni umetnosti izoblikovala na osnovi Petrarkove pesnitve *Trionfi*, in Mrtvaški ples v ikonografski varianti, ki

1681, torej le eno leto pred izidom *Theatra*. Primerjaj tudi Freytag (2004, 269). Valvasor je imel omenjeno knjigo v svoji knjižnici (*B.V.*, 11). Valvasorjeva knjižnica je danes v lasti Metropolitanske knjižnice zagrebske nadškofije, zbirka pa se nahaja v Hrvatskem državnem arhivu v Zagrebu. Katalog knjig Valvasorjeve knjižnice je na voljo v sodobni izdaji: Božena Kukulja, Vladimir Magić, Lojze Gostiša idr., *Bibliotheca Valvasoriana, katalog knjižnice Janeza Vajkarda Valvasorja*, Ljubljana in Zagreb 1995. Za manjši del Valvasorjeve knjižnice (ok. sto knjig), ki ni bil prodan v Zagreb, ampak ga je Valvasor obdržal do smrti, glej Radics (1910, 99–102) in Potočnik, (2013, 28–58).

vključuje motiv Izvirnega greha in Izgona iz raja (Germ, 2002, 90).⁴⁴ Medtem ko se vpliv Mrtvaškega plesa v ikonografskem smislu prejkone omejuje na lik Adama in Eve ob drevesu spoznanja,⁴⁵ se večina ostalih elementov povezuje z motivom triumfalne zaprege Smrti. Tema zmagovite Smrti je v evropski umetnosti zgodnjega novega veka zelo razširjena, posebno bogat izraz najde v literaturi in likovni umetnosti, prisotna pa je tudi v vsakdanjem življenju, zlasti v kontekstu slikovitih, pogosto odrsko zasnovanih slavnostnih povork, ki so se izoblikovale v renesančni Italiji in se v obdobju baroka razširile po vsej Evropi (Wentzlaff-Eggebert, 1975).⁴⁶ Odločilnega pomena za razvoj motiva Zmagoslavje Smrti v obliki slavnostne povorke s triumfalnim vozom, na katerem sedi ali stoji poosebitev Smrti v liku okostnjaka, je omenjena Petrarkova pesnitev. Ilustrirane izdaje *Trionfov* ter številne samostojne likovne realizacije v grafičnih serijah, tabelnem slikarstvu in celo v kiparstvu pričajo o izredni priljubljenosti motiva, ki je prvi veliki razcvet doživel že v drugi polovici 15. stoletja.⁴⁷ Pomen Petrarkovega *Triumfa Smrti* za razvoj mrtvaške ikonografije v renesančni umetnosti je komajda mogoče pravilno oceniti in Alberto Tenenti (1987, 472) je upravičeno zapisal, da je priljubljenost motiva pogojena z velikim uspehom Petrarkove pesnitve, ki je v 15. in 16. stoletju postala eno od najbolj slavnih del italijanske književnosti. Pri tem je posebej zanimivo, kot opozarja Mark J. Zucker (1993, 37), da so imeli Petrarkovi *Trionfi* bistveno več vpliva na likovno umetnost kot na razvoj evropske literature. *Trionfi* so bili priljubljeni tudi med izobraženci severno od Alp in Valvasor jih je zagotovo poznal. Vsekakor je baronovo zanimanje za likovno realizacijo motivov Petrarkove pesnitve izpričano z grafičnimi listi v njegovi zbirki, v kateri najdemo *Triumf Ljubezni*, *Triumf Smrti* in *Triumf Večnosti* (bakrorezi Georga Penza, ok. 1539, *I.V.*, XV, 111–113.) ter upodobitve *Triumfa Ljubezni*, *Triumfa Čistosti*, *Triumfa Časa* in *Triumfa Slave* (bakrorezi Philipsa Galleja po risbah Maartena van Heemskreka, Haarlem, 1565, *I.V.*, V, 204–207).

44 Primerjaj Freytag (2004, 266 in 271).

45 Motiv Adama in Eve ob drevesu spoznanja oziroma neposredna upodobitev Izvirnega greha je kot moralistični prolog, ki pojasnjuje prvi vzrok za oblast Smrti nad človekom, uveljavljeni del ikonografije Mrtvaškega plesa. V svoj *Mrtvaški ples* (*Saltus mortis*) ga na samem začetku (druga slika, takoj za Stvarjenjem Adama in Eve) vključi tudi Valvasor. Valvasor se pri tem naslanja na *Mrtvaški ples* Hansa Holbeina mlajšega, čeprav je tradicija povezovanja Izvirnega greha z Mrtvaškim plesom precej starejša. Za ikonografijo Mrtvaškega plesa je med avtorji klasičnih, še zmeraj relevantnih del, treba izpostaviti predvsem Clarka (1950) in Rosenfelda (1968). Med novejšimi študijami s celovitimi pregledi strokovne literature glej zlasti Binski (1996), Wunderlich (2001), Gertsman (2010) in Dreier (2010).

46 Za renesančno ikonografijo triumfov in triumfalnih sprevodov glej tudi Zaho (2004, 33–45).

47 Alegorična pesnitev obsega šest velikih prisposodob, ki jih Petrarka naslika v tradiciji zmagoslavnih sprevodov (Petrarka eksplicitno opiše samo zmagoslavno zaprego *Triumfa Ljubezni*, vendar vse od prvih ilustriranih izdaj tudi ostale triumfe spremljajo ilustracije, ki variirajo osnovni tip zmagoslavne zaprege). Prvo je *Zmagoslavje Ljubezni*, ki mu sledijo *Zmagoslavje Čistosti*, *Zmagoslavje Smrti*, *Zmagoslavje Slave*, *Zmagoslavje Časa* in *Zmagoslavje Večnosti*. Za Petrarkove *Trionfe* in njihov vpliv v likovni umetnosti glej: Masséna in Muntz (1902), Brion-Guerry (1950), Samek Ludovici (1978), Contini (1980, 115–131), Nyholm (1990, 235–255), Trapp (1996, 11–73 in 1999, 507–547) Ortner (1998) Wyss (2000, 347–363).

Poleg osnovnega motiva triumfalne zaprege je značilna prвина, ki izvira iz likovnih realizacij Petrarkovega *Triumfa Smrti*, pogrebni voz z arhitekturno oblikovanim mrtvaškim odrom, na katerega je postavljen kamnit sarkofag ali umetelno izrezljana lesena krsta. Katafalk je lahko okrašen s strašljivo lobanjo (kot pri Valvasorju) ali z večjim številom mrtvaških glav.⁴⁸ Tudi vključevanje eksotičnih živali v zmagovalno vprego je značilnost italijanske renesančne ikonografije, ki obuja idejo velikih triumfov rimskih cesarjev. Kot ikonografska stalnica se eksotične živali pojavljajo v ilustracijah Petrarkovih *Trionfov* že v sredini 15. stoletja. Večina slikanih in grafičnih upodobitev *Trionfov*, ki so nastale v 15. in 16. stoletju, namreč v zapregi upodablja eksotične živali, kot so enorogi, sloni in indijski vodni bivoli. Pri tem je vredno spomniti, da Petrarka natančno opiše samo *Triumf Ljubezni* z vprego belih konjev, medtem ko vprežnih živali drugih zmagovalnih vozov ne omenja. Umetniki so glede tega imeli proste roke in so alegorično vsebino izbranega triumfa dopolnili z zaprego živali, ki so s svojo simboliko dodatno okrepile osnovno sporočilo alegorije. Tako so v voz Čistosti vpreženi enorogi, saj je enorog v evropski ikonografiji tradicionalni simbol čistosti, neomadeževanosti in deviškosti. V zapregi Časa so jeleni, ker so to živali, ki tečejo izjemno hitro, zaradi česar so v evropski kulturni tradiciji vse od antike naprej simbol hitrosti in lahko ponazarjajo hiter tek časa.⁴⁹ Voz Slave največkrat vlečejo sloni,⁵⁰ ki imajo sicer izjemno bogato paleto simbolnih pomenov, v renesansi in baroku pa je pogosto izpostavljen motiv moči, slave in zmagovalstva, ki izvira iz rimske tradicije zmagovalnih sprevodov.⁵¹ Obujanje rimske tradicije triumfov je v renesančni umetnosti izpričano na različnih področjih likovne ustvarjalnosti, eno od najznamenitejših in najvplivnejših del pa je serija slik Andrea Mantegne *Triumfi Julija Cezarja*, ki jih je med letoma 1485–1501 naslikal za vojvodsko palačo v Mantovi.⁵² Zadnji v nizu Petrarkovih triumfov, slavnostni voz Večnosti, na katerem je lahko upodobljen Bog Oče ali Kristus v slavi ali Prestol milosti, ima zaprego štirih bitij tetramorfa: krilatega leva,

48 Človeške lobanje krasijo voz Smrti v večini lesorezanih ilustracij *Trionfov*, nastalih v drugi polovici 15. stoletja in v 16. stoletju. Enako velja za miniature v rokopisih istega obdobja. Z lobanjami okrašen voz se pogosto pojavlja tudi v podobah *Trionfov* na poročnih skrinjah. (Glej na primer, *Triumf Smrti* anonimnega italijanskega mojstra, ok. 1460–1470, ki ga hranijo v umetnostnem muzeju v Denverju, ali *Triumf Smrti* v pinakoteki v Sieni (anonimni mojster, druga polovica 15. stoletja). Enega najlepših primerov predstavljajo slonokoščeni reliefi *Trionfov* na poročni skrinji iz leta 1477, ki jo pripisujejo Mantegni in se danes nahaja v stolnici v avstrijskem Gradcu.

49 Za simboliko enoroga, slona in jelena glej med drugim ustrezna gesla v Marino Ferro (1996).

50 V posameznih likovnih realizacijah so v zapregi Slave lahko tudi konji. Lep primer predstavlja Pesellinova upodobitev na florentinski poročni skrinji iz sredine 15. stoletja. (Francesco Pesellino, poročna skrinja z upodobitvami šestih Petrarkovih triumfov, Muzej Isabelle Stewart Gardner, Boston.)

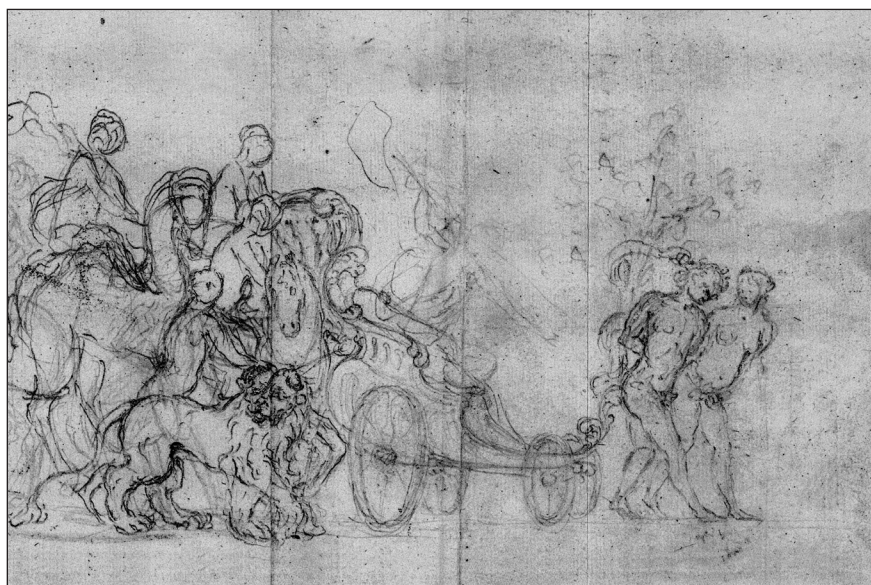
51 Slone so, kot poroča Plinij starejši, prvič vpregli v voz Pompeja Velikega ob njegovem afriškem triumfu (*Nat. hist.* VIII, 2). Za rimske triumfalne procesije glej Beard (2007).

52 Devet slik, ki upodablajo Cezarjev triumf po zmagi v galskih vojnah, se danes nahaja v Kraljevi zbirki v palači Hampton Court v Londonu. Na peti sliki v seriji je triumfalna zaprega s sloni. Za Mantegnevo serijo v Hampton Courtu glej Martindale (1979, 47–55), Elam (2008, 363–404) in Armstrong (2008, 1–63).

krilatega vola, orla in krilatega človeka.⁵³ V likovnih realizacijah *Triumfa Smrti* se že zelo zgodaj uveljavijo indijski bivoli, kar je ikonografska zanimivost. Evropska tradicija namreč bivola ne povezuje z mrtvaško ikonografijo, tak simbolni pomen se pojavi šele v poznem srednjem veku in v renesansi, po mnenju nekaterih poznavalcev pa izvira iz Indije (White, 1974, 201–221).



Slika 6: Wolf Weisskirchner mlajši, *Slavnostni sprevod, svinčnik*, ok. 1680–1681?, Valvasorjeva grafična zbirka, Metropolitana, Hrvatski državni arhiv, Zagreb (*Iconotheca Valvasoriana*, XVII, 332).



Slika 6a: Wolf Weisskirchner mlajši, *Detajl Slavnostnega sprevoda*.

53 Živali tetramorfa so lahko upodobljene tudi ob vozu ali pred njim, medtem ko sam voz vlečejo apostoli in svetniki. Glej na primer florentinski bakrorez *Triumf Večnosti*, pripisan Francescu Rosselliju (ok. 1480–1490, Britanski muzej) ali iluminacijo v rokopisu iz zgodnjega 16. st. (Bibliothèque nationale de France, Fr. 12423, fol. 79v).

Navzočnost eksotičnih živali, kot so slon, velblod in lev, v Valvasorjevem bakrorezu *Zmagoslavja Smrti* je v kontekstu mrtvaške ikonografije izvirna ikonografska poteza. Povsem zanesljive interpretacije ni mogoče podati in neposredni zgledi ne obstajajo, je pa zanimivo, da je v približno istem času, ko je Valvasor zasnoval idejni osnutek za bakrerez, salzburški kipar Wolf Weisskirchner (ali Weissenkirchner) mlajši naredil študijo slavnostnega sprevoda, v katerem se prav tako pojavljajo slon, kamela in lev. Študija, ki se nahaja v Valvasorjevi zbirki risb in grafik, je podpisana, ni pa datirana, tako da ne moremo vedeti, ali je nastala pred Valvasorjevim *Zmagoslavjem Smrti*, sočasno ali nekoliko pozneje.⁵⁴ Glede na to, da sta se Weisskirchner in Valvasor dobro poznala in sodelovala pri izdelavi Marijinega kipa za spomenik pred cerkvijo sv. Jakoba v Ljubljani, je mogoče njen nastanek povezan z baronovim iskanjem ustrezne likovne rešitve za uvodno ilustracijo v *Theatru*.⁵⁵ Njuno sodelovanje je bilo najbolj intenzivno prav med letoma 1680–1681, to je v času, ko je nastajalo *Prizorišče človeške smrti*.

Poglavitno zadrego predstavlja dejstvo, da je prav desni del risbe z vozom precej neizdelan in da voznika ni mogoče z zanesljivostjo identificirati. Sam voz je razmeroma natančno izrisan – gre za lahki bojni voz, oblikovan po antičnih zgledih, kakršne v različnih variantah pogosto najdemo v renesančnih in baročnih upodobitvah zmagoslavnih sprevodov. V nasprotju s tem je voznik zgolj skiciran v nekaj hitrih, rahlo zarisanih potezah, ki dajejo slutiti samo osnovno držo telesa. Roki sta začrtani v legi, ki daje vtis, kot da figura v desnici drži sulico. Takšno interpretacijo potrjuje dolga diagonalna črta, ki najbrž predstavlja kopje. Gesta levece dodatno podčrtuje smer, v katero voznik uperja sulico, in pravilno dopolnjuje položaj desne roke. Hipotetično razlago, da se na vozu pelje Smrt, podpira dejstvo, da pred vozom na podoben način kot pri Valvasorju stopata Adam in Eva, ki imata prav tako zvezane roke na hrbtu in nosita skoraj povsem enako drevo spoznanja s kačo, ki se ovija okrog debla. Povezanost z idejo smrti kaže tudi to, da v zadnjem delu povorke vidimo moške, ki nosijo krsto. Po drugi strani je povsem jasno, da jezdec v povorki niso okostnjaki, temveč živi ljudje. Zaradi skicozno zasnovanih oblačil in pokrival se zdi, kot da gre za vojake, od katerih jih je nekaj v orientalskih nošah s turbanom na glavi. Eksotični značaj dodatno poudarjajo že omenjene živali, enake kot pri Valvasorju, le da pri Weisskirchnerju slon in velblod povsem očitno ne vlečeta voza, ampak stopata ob njem.

54 Gre za precej veliko risbo s svinčnikom na listu papirja, ki meri 230 mm x 600 mm. Weisskirchnerjeva risba je vključena v sedemnajsti zvezek faksimilne izdaje Valvasorjeve grafične zbirke (*I. V.*, XVII, 332), ki ga je uredil Jure Mikuž.

55 Valvasor in Weisskirchner sta sodelovala pri izdelavi kipa Marije za Marijino znamenje pred cerkvijo sv. Jakoba v Ljubljani: Weisskirchner naj bi kip izdelal po Valvasorjevi študiji, kot poroča sam Valvasor v *Slavi Vojvodine Kranjske* (*Slava*, XI, 689). Valvasor je sodeloval v vseh fazah od načrtovanja do postavitve spomenika in Radics verjame, da je bil njegov delež pri oblikovanju kipa tako velik, da smemo v njem videti dokaz za Valvasorjevo aktivno umetniško delovanje na področju kiparstva (Radics, 1910, 41–43). Glej tudi Lubej (2001, 53–66).

Weisskirchnerjeva risba, za katero nimamo podatkov o nastanku in tudi v strokovni literaturi še ni bila deležna ustrezne obravnave,⁵⁶ je zanimiv dokument, ki odpira veliko vprašanj o razmerjih med študijo in Valvasorjevim *Triumfom Smrti*. Obstaja možnost, da je risba nastala kot osnutek za uvodno ilustracijo *Prizorišča človeške smrti*, s katerim Valvasor ni bil zadovoljen, in da se je odločil, da bo idejno kompozicijo za bakrorez pripravil sam. To je seveda samo ugibanje, saj vznika na Weisskirchnerjevi študiji ne moremo z zanesljivostjo identificirati s Smrtjo. A če predpostavimo, da je figura na vozu posebitev Smrti in da je risba povezana z nastajanjem naslovnega bakroreza za *Theater*, je jasno vsaj to, zakaj se Valvasor ni navdušil nad njo. Glede na format knjige kompozicija z bočnim pogledom na povorko v kontinuiranem gibanju z leve proti desni in s poudarjeno narativnostjo zagotovo ni najbolj primerna za celostransko upodobitev. Valvasorjeva zamisel, da zmagoslavni sprevod upodobi v čelni perspektivi, je tako kompozicijsko kot vsebinsko učinkovitejša, dramski naboj pa pride bistveno bolj do izraza.

Pri iskanju odgovora na vprašanje pomena živali v povorki nam Weisskirchnerjeva študija ne pomaga prav veliko: eksotični značaj povorke je z nošo posameznih vojakov sicer dodatno poudarjen, prave razlage za vključevanje slona, kamele in leva pa ne ponuja. Vendar bi po drugi strani poudarjanje slikovitosti z eksotičnimi prvina mi utegnili vsebovati uporaben namig za rešitev ikonografske uganke Valvasorjevega bakroreza. Smiselno razlago za vključitev afriških in azijskih živali v povorko Smrti lahko namreč iščemo v povezavi s Petrarkovimi *Trionfi*. Petrarka v *Trionfo della Morte* zapiše, da se v žalostni sprevod stekajo množice smrtnikov z vseh koncev sveta, iz daljne Indije in Kitajske, iz Maroka in Španije. Slon, lev in velblod so v evropski ikonografiji vse od srednjega veka tradicionalni simboli eksotičnih dežel. Vsaj za slona in leva lahko brez zadržkov rečemo, da v predkolumbovski ikonografiji treh kontinentov predstavljata Azijo oziroma Afriko, ki ju omenja Petrarka. Atributa sta zamenljiva oziroma lahko obe živali zaznamujeta tako Azijo kot Afriko in enako velja za baročno ikonografijo štirih celin (Poeschel, 2008, 25–49). Velblod, ki se v evropskih srednjeveških in novoveških predstavah povezuje z Orientom in Saraceni, se lahko v ikonografiji kontinentov prav tako pojavlja kot atribut Azije ali Afrike,⁵⁷ zagotovo pa ga ne moremo označiti za emblematično žival

56 Označba v katalogu sedemnajstega zvezka Valvasorjeve zbirke risb in grafik omenja samo avtorja, kot naslov oziroma opis vsebine pa navaja poimenovanje »Slavnostni sprevod« (I V, XVII, 332). France Stele v kratki predstavitvi Valvasorjeve grafične zbirke, objavljeni v Glasniku muzejskega društva za Slovenijo, poda le kratek opis: »Slavnostni pohod. Sprejaj slavnostni voz, pred njim dva za roke zvezana ujetnika; slede lev, kamele in konji, vojščaki, trobentači na konjih in pešci, ki nosijo velik zaboj.« (Stele, 1928, 29). Stele pri opisu ni posebno natančen, saj v sprevodu spregleda slona in hkrati zapiše, da je v njem več kamel, čeprav je vidna ena sama. V »zaboju« ne prepozna krste, predvsem pa Adama in Evo z drevesom spoznanja na začetku sprevoda napačno označi kot »ujetnika«.

57 Cesare Ripa v vplivnem delu *Iconologia* (prvič izšla v Rimu 1593, prva ilustriрана izdaja 1603) Afriki dodeli tako slona kot leva, medtem ko Azijo predstavi z velblodom. Valvasor je imel v svoji knjižnici kar dva izvoda Ripove *Iconologije* (B.V., 1968 in 1969.)

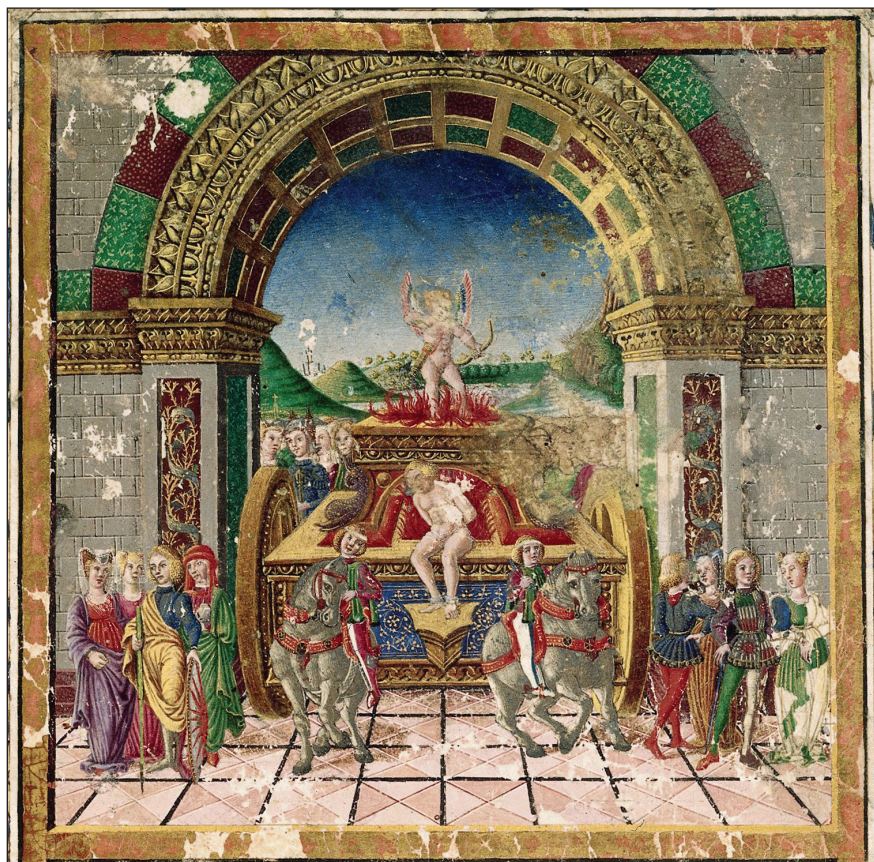
Španije, ki jo Petrarka izrecno omenja. Vendar po drugi strani drži, da je Špansko kraljestvo zaradi večstoletne arabske zasedbe Iberskega polotoka v kulturni zavesti zgodnjega novega veka zasidrano kot dežela, v kateri je živ duh Orienta.⁵⁸ Ob tem se velja spomniti, da je Valvasor potoval v Španijo in severno Afriko, tako da lahko slona, velbloda in leva v *Triumfu Smrti* razbiramo tudi kot odraz njegovega osebnega zanimanja za eksotične dežele in kulture. Poglavitni razlog, zakaj je Valvasor v povorko vključil afriške in azijske živali, je zelo verjetno enak kot pri Petrarki – s tem sta poudarjena neomejena moč Smrti in univerzalni značaj njene vladavine, ki so ji podvržene vse dežele tega sveta.

Prevladujoč italijanski značaj Valvasorjevega *Triumfa Smrti* je neposredno izražen tudi v arhitekturni scenografiji. Slikovite ruševine z motivom slavoloka in egipčanski obelisk na klasično oblikovanem prizmatičnem podstavku ustvarjajo prizorišče, na katerem lahko razberemo odmeve realnih ali imaginarnih rimskih vedut, ki spominjajo na krajine italijanskih baročnih mojstrov, denimo Viviana Codazzija.⁵⁹ Precejšnje število upodobitev slikovitih rimskih ruševin različnih evropskih mojstrov je imel Valvasor v svoji grafični zbirki, v kateri med drugim najdemo dela Etienna Dupéraca (*I. V.*, VII, 188–191), Giovannija Battiste Pittonija starejšega (*I. V.*, VII, 187) in Gabriela Pérella (*I. V.*, XIII, 302–313), čeprav njihove grafike Valvasorju v nobenem primeru niso služile kot neposredne predloge za zasnovo slavoločne arhitekture v *Zmagoslavju Smrti*.

Po drugi strani ne kaže zanemariti dejstva, da se motiv slavoloka, skozi katerega vozi zmagoslavna zaprega, pojavlja tudi v ilustracijah Petrarkovih *Trionfov*. Ne sicer kot razvalina in tudi ne v kateri od znanih likovnih realizacij *Triumfa Smrti*, ampak v *Triumfu Ljubezni*, ki slavi ljubezen in je nasprotje smrti. Mogočen, antično navdahnjen slavoločni vhod v mesto, skozi katerega v čelni perspektivi naravnost proti gledalcu pelje triumfalni voz, je kompozicijski koncept, ki je v resnici zelo blizu zasnovi uvodnega bakroreza v *Theatru*. Vsebinsko gledano je *Triumf Smrti* protipol *Triumfu Ljubezni*, ideji življenja in trdnosti. V Valvasorjevem *Zmagoslavju Smrti* je predstava o krhkosti in nestanovitnosti človeškega življenja dopolnjena z evokativno podobo kratkovečnosti njegovih del: celo monumentalni spomeniki, ki se v svoji veličini in trdnosti zdijo večni, so podvrženi propadanju in uničenju.

58 Kamele so v času arabske vladavine na Iberskem polotoku dejansko uporabljali kot transportne živali. Glej med drugim Imamuddin (1981, 97). Po izgonu Saracenov so postale redke, vendar so ohranile pomembno mesto v kulturni predaji, zlasti v povezavi s praznovanjem Božiča in Epifanije, saj sv. Trije kralji po tradiciji jezdijo na kamelah. Na predvečer praznika sv. Treh kraljev otroci ponekod še danes pod posteljo nastavijo malo trave ali sena za njihove kamele, zjutraj pa pogledajo, kakšna darila so jim iz hvaležnosti pustili kralji.

59 Kot primer lahko navedemo sliko *Pokrajina s Titovim slavolokom*, 1650–1660, olje na platnu, Umetnostna zbirka Fundacije Cariplo, Milano. Za omenjeno Codazzijevo sliko glej Morandotti (1995, 64).



Slika 7: *Triumf Ljubezni*, Petrarka, *Trionfi*, tempera na pergamentu, ok. 1465, Britanska knjižnica, London, MS Harley 3567, fol. 149r.

Med prepoznavnimi italijanskimi (in ožje petrarkističnimi) prvinami Valvasorjevega bakrореza ne smemo pozabiti že omenjenega monumentalnega sarkofaga, ki je značilen za italijanske realizacije tega motiva in ga v različnih oblikah srečamo na ilustracijah Petrarkovega *Triumfa Smrti*. Prav tako je kompozicijska shema s frontalno upodobljenim vozom del uveljavljene tradicije v upodabljanju Petrarkovih *Trionfov*. Celo motiv Adama in Eve, ki v vsebinskem pogledu nesporno pripada severnjaški tradiciji Mrtvaškega plesa, je na uvodnem bakrореzu *Prizorišča človeške smrti* v kompozicijo triumfalne zaprege vključen na način, ki spominja na renesančne upodobitve Petrarkovega *Trionfo della Fama*. Lep primer predstavlja *Triumf Slave* na stranici poročne skrinje v Muzeju Isabelle Stewart Gardner v Bostonu, kjer je postavitve ujetnikov Ljubezni primerljiva s postavitvijo Adama in Eve v Valvasorjevem *Zmagoslavju Smrti*.



Slika 8: Francesco Pesellino, *Triumph Slave*, detajl poročne skrinje z upodobitvami šestih Petrarkovih triumfov, ok. 1450, tempera in zlato na lesu, Muzej Isabelle Stewart Gardner, Boston.

Ne nazadnje je italijansko navdihnjeno tudi oblikovanje golih teles prvih staršev – zlasti v zahtevni drži mišičastega Adamovega telesa so jasno prepoznavni odmevi italijanske poznorenesančne umetnosti. Enako velja za oba grobarja: oblečena sta v kratki, antikizirani tuniki, oblačilo torej, ki ima v renesančni in zgodnjebaročni umetnosti poleg konotacije antičnega tudi značaj nadčasnega. Tuniki vsekakor nimata nič skupnega z baročno oblačilno kulturo srednjeevropskih dežel, ki jo prepoznamo pri nekaterih likih v drugem delu Valvasorjevega *Theatra*, kjer so opisane smrti različnih znanih oseb.⁶⁰ Prav tako je tovrstna obleka v očitnem nasprotju z nemško renesančno nošo, ki je značilna za protagoniste prvega dela knjige, povzete po Mrtvaškem plesu Holbeina mlajšega. Kratka tunika se najpogosteje pojavlja v prizorih smrti iz antične dobe, na primer *Smrt Metija* (*T.M.*, 161) ali *Smrt Cirsila* (*T.M.*, 181), kar pritrjuje misli, da je Valvasor (oziroma Janez Koch kot avtor risb) s tem hotel naznačiti duh staroveškosti in izvenčasnosti.

Ikonografske in likovne prvine Valvasorjevega bakrореza *Zmagoslavje Smrti* pričajo, da so avtorja navdihovali prvenstveno italijanski zgledi. Prevladujoč je vpliv

⁶⁰ Posebno lep primer sočasne noše, ki je tudi nacionalno obeležna, so oblačila hrvaških vojakov in plemičev v prizoru smrti Jakoba Vojniča (*T.M.*, 147) ali smrti vojaškega poveljnika Agaza (*T.M.*, 165).

petrarkistične ikonografije zmagovalnih povork, vendar bi bilo zmotno domnevati, da je uvodni bakrorez v *Theatru* posnetek katere od likovnih realizacij Petrarkovega *Triumfa Smrti*. Valvasor, ki je *Trionfe* poznal v več kot eni sami likovni izvedbi, hkrati pa je imel priložnost videti različne upodobitve slavnostnih sprevodov in procesij z motivom triumfalne zaprege, je oblikoval izvirno kompozicijo, ki jo moramo razumeti predvsem kot odrsko zasnovano, izjemno povedno in dramsko učinkovito ilustracijo osnovne ideje njegovega *Prizorišča človeške smrti v treh delih*. Valvasorjeva podoba Smrti na zmagovalnem vozu je več kot primerna likovna najava vsebine literarnega dela, ki jo avtor v uvodni pesnitvi napove z besedami: »Smrt kraljuje povsod in bela Smrt triumfira ...«

3 Mrtvaški ples

»Kar je živega tu, na ples prišlo bo mrtvaški.
Kdor je na zemlji rojen, plesal bo: Smrt bo vodnik.«
(V.P., 12)

Mrtvaški ples je najboljše in najbolj izpostavljen del Valvasorjevega *Prizorišča človeške smrti* – obsega kar sto sedem strani s štiriinpetdesetimi bakroreznimi ilustracijami. Njegov pomen je posebej naglašen v ikonografskem pogledu, saj je motiv plesa s Smrtjo rdeča nit cele knjige. V drugem delu, kjer so upodobljene smrti različnih zgodovinskih in mitskih osebnosti, gre v resnici za svojevrstno različico iste teme: bogati in revni, slavni in anonimni se v najrazličnejših okoliščinah srečajo s svojim zadnjim plesalcem – smrtjo. Tretji del, v katerem so predstavljene muke pogubljenih, lahko razumemo kot peklenško različico mrtvaškega plesa, v kateri vlogo Smrti prevzamejo peklenščki, »ples« z njimi pa brez upanja na odrešitev traja na vekov veke.

Valvasorjev *Saltus mortis* je bil v strokovni literaturi deležen največ pozornosti, levji delež zanimanja domače in tuje strokovne javnosti pa izvira iz dejstva, da se je mojster Andrej Trost pri izdelavi bakrorezov zgledoval po znamenitem Mrtvaškem plesu Hansa Holbeina mlajšega. V strokovni literaturi in v predstavitvenih katalogih knjižnic, ki hranijo *Theatrum mortis humanae tripartitum*, se pogosto pojavlja ocena, da gre za kopijo Holbeinovih lesorezov. Takšno mnenje je zmotno, predvsem pa ne upošteva dejstva, da Holbeinov Mrtvaški ples obstaja v štirih temeljnih različicah in številnih posnetkih. Originalna serija Holbeinovih lesorezov je izšla leta 1538 v Lyonu pod naslovom *Les simulachres & historiées faces de la Mort*.⁶¹ Serija lesorezov, ki jih je po risbah Holbeina mlajšega vrezal Hans Lützelburger, šteje enainštirideset prizorov in predstavlja izhodišče za vse poznejše izdaje Holbeinovega Mrtvaškega plesa. V ikonografski tradiciji, ki Mrtvaški ples povezuje z motivom Izvirnega greha, štirje uvodni lesorezi lyonske izdaje iz leta 1538 ilustrirajo zgodbo prvih staršev. *Stvarjenje Adama in Eve*, *Izvirni greh*, *Izgon iz raja* in *Delo prvih staršev* ponujajo biblično izhodišče oziroma razlago za zmagovito moč Smrti nad človeškim rodом. Kot svojevrstna simbolična napoved umrljivosti vsega človeškega rodu je za svetopisemskim preludijem vstavljen bakrorez *Kosti vsega človeštva*, na katerem vidimo zmagoslavje Smrti z okostnjaki, ki pred odprto koštnico udarjajo na bobne in trobijo na torbente, iz ozadja pa se zgrinja nepregledna

61 Polni naslov dela se glasi: *Les simulachres & historiées faces de la Mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*. A Lyon. Soubz l'escu de Coloigne. M.D. XXXVIII. Knjiga, ki sta jo izdala brata Melchior in Caspar Trechsel za Jeana Frellona, je dostopna tudi v digitalizirani obliki na: <https://archive.org/details/lessimulachreshi1538holb>.

množica mrtvih.⁶² Temu sledi niz lesorezov z upodobitvami ljudi različnih stanov, družbenih položajev in starosti, od papeža in cesarja kot najvišjih predstavnikov cerkvene in posvetne oblasti do preprostega kramarja in kmeta, ki so vsi po vrsti na milost in nemilost prepuščeni Smrti. Holbeinovo serijo zaključujeta lesoreza *Poslednja sodba* in veliki *Mrtvaški grb*.⁶³ Število in zaporedje lesorezov ohranjajo vse izdaje do leta 1545, ko Jean Frellon v Lyonu izda nekoliko dopolnjeno različico z naslovom *Imagines Mortis*, v kateri se prvič pojavi dodaten lesorez z likom *Berača*.⁶⁴ Leta 1547 isti založnik izda kar tri nove izdaje, ki imajo še enajst dodatnih ilustracij, tako se skupno število povzpne na triinpetdeset.⁶⁵ Novi lesorezi so: *Vojak*, *Kockar*, *Pijanec*, *Norec*, *Razbojnik*, *Voznik* in *Slepec*, ob tem pa še štirje lesorezi s podobami dečkov. Tako dopolnjen Holbeinov Mrtvaški ples je postal standardna različica, ki so jo kopirale, povzemale ali se pri njej navdihovale številne izdaje od 16. do 19. stoletja.⁶⁶

Mrtvaški ples v *Theatrum mortis* ni posnet neposredno po Holbeinovih originalnih lesorezih v lyonski izdaji iz leta 1538, ali kateri od poznejših izdaj, ampak po

62 Holbein motiv kostnice z okostnjaki, ki igrajo na različne instrumente, povzame po baselskem Mrtvaškem plesu, ki je nastal ok. 1440. Približno šestdeset metrov dolga freska na pokopališkem zidu dominikanskega samostana v srednjeveškem Velikem Baslu (Gross-Basel) je bila poškodovana že v Holbeinovem času (prvič so jo restavrirali leta 1568). Holbein je fresko nedvomno poznal in mogoče je risbe za svoj Mrtvaški ples izdelal prav leta 1526, ko je bival v Baslu. Za baselski Mrtvaški ples glej Egger (2009). Motiv okostnjakov, ki igrajo na različne instrumente, je Holbein uporabil že v svoji Mrtvaški abecedi, ki je nastala najverjetneje ok. 1526 (lesoreze po Holbeinovih risarskih predlogah je vrezal Hans Lützelburger v Baslu). Za Holbeinovo Mrtvaško abecedo glej Schwab (2011, str. 361–384).

63 Enainštirideset lesorezov si sledi v naslednjem zaporedju: *Stvarjenje Adama in Eve*, *Izvirni greh*, *Izgon iz raja*, *Delo prub staršev*, *Kosti vsega cloveštva*, *Papež*, *Cesar*, *Kralj*, *Kardinal*, *Cesarica*, *Kraljica*, *Škof*, *Knez* (ali *Vojvoda*), *Opat*, *Opatinja*, *Plemič*, *Kanonik*, *Sodnik*, *Odoetnik*, *Soetnik*, *Pridigar*, *Dubovnik*, *Menih*, *Nuna*, *Starka*, *Zdravnik*, *Zvezdogled*, *Bogatin*, *Trgovec*, *Mornar*, *Vitez*, *Grof*, *Starec*, *Grofica*, *Plemkinja*, *Kneginja* (ali *Vojvodinja*), *Kramar*, *Orač*, *Otrok* (oziroma *Mati z otrokom*), *Poslednja sodba*, *Mrtvaški grb*.

64 Polni naslov se glasi: *Imagines Mortis. His accesserunt, Epigrammata, è Gallico idiomate à Georgio Æmylio in Latinum translata. Lugduni, sub scuto Coloniensi, 1545.*

65 *Imagines Mortis. Duodecim imaginibus præter priores, totidemque inscriptionibus præter epigrammata è Gallicis à Georgio Æmylio in Latinum versa, cumulatæ. Quæ his addita sunt, sequens pagina commonstrabit. Lugduni sub scuto Coloniensi, 1547; Icones Mortis, Duodecim imaginibus præter priores, totidemque inscriptionibus, præter epigrammata è Gallicis à Georgio Æmylio in Latinum versa, cumulatæ. Quæ his addita sunt, sequens pagina commonstrabit, Lugduni sub scuto Coloniensi, 1547; Les Images de la Mort. Auxquelles sont adjoustées douze figures. Davantage, la medecine de l'ame, la consolation des malades, un sermon de mortalité, par Saint Cyprian, un sermon de patience, par Saint Jehan Chrysostome. A Lyon. A l'escu de Cologne, chez Jehan Frellon, 1547.*

66 Leta 1562 je v Lyonu izšla različica z naslovom *Les Images de la Mort, auxquelles sont adjoustées dix sept figures*, v kateri je bilo dodanih še pet novih lesorezov, vendar ni bila posebno vplivna. Dodatni lesorezi v izdaji iz leta 1562 so *Nevesta*, *Ženin* in trije listi s podobami dečkov. Literatura za Holbeinov Mrtvaški ples in njegove različne izdaje je zelo obsežna. Pionirsko in v marsičem še danes temeljno delo prihaja izpod peresa Francisca Doucea (1833, 78–137). Ob tem je treba spomniti, da se Douce ne strinja s pozneje splošno sprejeto tezo, da je avtor lesorezov Mrtvaškega plesa, izdanega v Lyonu 1538, Hans Holbein mlajši. Med zgodnjimi študijami Holbeinovega Mrtvaškega plesa, ki se posebej posvečajo tudi starejšim Mrtvaškim plesom, po katerih bi se Holbein ugenil zgledovati, je pomembno delo Alexandra Goetteja (1897). Za klasično, še zmeraj relevantno študijo velja knjiga Jamesa M. Clarka (1947). Izmed novejših študij z obsežnim pregledom bibliografije glej zlasti Uli Wunderlich (1998). Celovit pregled strokovne literature na temo Holbeinovih risb, grafik in Mrtvaškega plesa je objavila Erika Michael (2013, 582–659).

lesorezih v knjigi *Imagines mortis* Arnolda Birckmanna, ki je prvič izšla v Kölnu leta 1555. Lesorezi v Birckmannovi knjigi, ki jih je najverjetneje vrezal Arnaud Nicolai,⁶⁷ sledijo Holbeinovemu Mrtvaškemu plesu, vendar vnašajo tako likovne kot ikonografske spremembe, zaradi svoje priljubljenosti pa so močno zaznamovali nadaljnje preobrazbe Holbeinove lesorezne serije.⁶⁸ Ponavljanje nekritične ocene, da je Valvasorjev Mrtvaški ples kopija Holbeinovega, je presenetljivo zlasti v luči dejstva, da primerjava Holbeinovitih lesorezov in bakrorezov v *Theatru* povsem jasno kaže precejšnja razhajanja. Za slovenske pisce se zdi, da oceno povzemajo po Cevcu, ki pravi, da so Trostovi bakrorezi posnetek Holbeinovitih lesorezov.⁶⁹ Vendar je tako poenostavljanje krivično do avtorja, ki je o predlogah za Valvasorjev *Saltus mortis* pisal pred skoraj pol stoletja in ni imel priložnosti, da bi pregledal ključne izdaje Holbeinovega Mrtvaškega plesa v 16. in 17. stoletju. Cevc o natančnem razmerju med bakrorezi v *Theatru* in Holbeinovimi lesorezi piše z očitno negotovostjo, uporablja različne izraze, kot so »povzemanje«, »posnemanje«, »zgledovanje«, in se o delu ne izjasni povsem nedvoumno. Trostove bakroreze označi tudi kot »posnetek« ali celo »ponatis Holbeinovega cikla«, vendar opozarja na razlike in zapiše, da ne gre za kopije. Odkrito tudi pove, da ni uspel pregledati primerjalnega gradiva in previdno ostane pri mnenju, da Valvasor ni imel na voljo Holbeinovitih originalnih lesorezov, pač pa katero od poznejših izdaj (Cevc 1969, 296–298).⁷⁰ V nasprotju z zapisi slovenskih avtorjev je v tuji literaturi (kjer neredko prav tako naletimo na napačno opredelitev Valvasorjovega Mrtvaškega plesa kot posnetka Holbeina) dejstvo, da je neposredni vzor za bakroreze prvega dela *Theatra* Birckmannova izdaja *Imagines mortis*, med poznavalci zgodnjih tiskov že dolgo znano.⁷¹ Vendar natančna primerjalna analiza lesorezov v Birckmannovi knjigi in bakroreznih ilustracij Valvasorjovega *Saltus mortis* ni bila narejena in pisci vse od Francisa Doucea naprej bakroreze v *Theatru* poenostavljeno obravnavajo kot kopije lesorezov, ki jih je za Birckmanna izdelal Arnaud Nicolai.

67 Lesorezi, ki krasijo Birckmannove izdaje, naj bi bili bodisi delo Arnauda Nicolaia bodisi Antoniusa Sylviusa. Katalog Kongresne knjižnice v Washingtonu kot avtorja lesorezov navaja Arnauda Nicolaia. Enako stališče zavzema večina piscev novejših prispevkov. Primerjaj tudi Dreier (2010, str. 144).

68 Birckmannova knjiga *Imagines mortis* je bila izjemno popularna in vplivna: prvi izdaji leta 1555, ki so jo pripravili Birckmannovi dediči, je v naslednjih letih sledilo enajst ponatisov, zadnji leta 1657. Večina poznejših izdaj je nemških (*Der Todtendantz, durch alle Stende und Geschlecht der Menschen*). Za Arnolda Birckmanna glej: Kalies (1965) in Schmitz, (1990, 462–467). Birckmannova izdaja Mrtvaškega plesa iz leta 1555 je dostopna na spletni strani: <http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=247>.

69 Takšno oceno prevzame tudi poznavalka baročne umetnosti Barbara Murovec (1998, 245).

70 Cevc dodaja, da Edward Samhaber (njegov zapis o Valvasorjevem Mrtvaškem plesu je bil objavljen v dveh delih v *Laibacher Zeitung* št. 70 in št. 71 z dne šestindvajsetega in sedemindvajsetega marca 1888) kot možni zgled omenja neko kölnsko izdajo Holbeina iz leta 1555, vendar izrazi dvom v njen obstoj.

71 Da se je Valvasorjev bakrorezec zgledoval po Birckmannu, ugotavljata že Douce (1833, 130) in Langlois (1852, II, 131). Za najnovejše izsledke o Valvasorjevem Mrtvaškem plesu s pregledom relevantne starejše bibliografije glej Germ (2014, 313–326).

Razlike med ilustracijami v Birckmannovi knjigi *Imagines mortis* in v Valvasorjevem *Saltus mortis* so raznovrstne: deloma gre za spremembe, ki so oblikovne narave, deloma za zanimive ikonografske novosti. Najbolj opazna razlika je spremenjen vrstni red ilustracij: medtem ko Birckmann sledi Holbeinovemu originalnemu zaporedju, Valvasor vrstni red spremeni tako, da dosledneje upošteva družbeno lestvico, spol ter delitev na predstavnike cerkvenega in posvetnega stanu. Skladno z načeli katoliške cerkve, po katerih je duhovna oblast odličnejša od posvetne, na prvo mesto postavi *Papeža*, ki mu sledijo predstavniki duhovščine glede na svoj položaj: *Kardinal*, *Škof*, *Opat*, *Kanonik*, *Župnik*, *Pridigar* in *Menih*.⁷² Vrsto moških dopolnjujeta dve ženski zastopnici duhovnega stanu: *Opatinja* in *Nuna*. Šele nato pridejo na vrsto zastopniki posvetne oblasti in plemstva: *Cesar*, *Kralj*, *Knez*, *Grof*, *Vitez*, *Plemič*. Njim sledijo predstavniki različnih bolj ali manj imenitnih poklicev in stanov, pa tudi ljudje z družbenega roba: *Vojak*, *Ropar*, *Sodnik*, *Svetovalec*, *Advokat*, *Zdravnik*, *Zvezdogled*, *Bogatin*, *Trgovec*, *Kramar*, *Mornar*, *Voznik*, *Kmet*, *Pijanec*, *Kvartopirec*, *Norec*, *Slepec*, *Berač* in *Starec*. Posvetne stanove dopolnjuje tudi nekaj ženskih likov: *Cesarica*, *Kraljica*, *Princesa*,⁷³ *Grofica*, *Plemkinja*, *Starka* in *Mati* z otrokom. Za tem se zvrstijo štirje bakrorezi z dečki, ki pri Holbeinu in Birckmannu nimajo posebnih poimenovanj, označeni so le kot *Dečki* (*Pueri*). Valvasor vsak list opredeli z imenom: prvega v vrsti – fantka s puščico – poimenuje *Mladenič* (*Iuvenis*), drugega *Deček* (*Infans*), čeprav so na njem upodobljeni trije fanti, tretji list ima napis *Bakhus* (*Bacchus*), saj dečki v povorki prenašajo malega boga vina, zadnji pa *Triumfatorji* (*Triumphantes*), ker na njem fantiči nosijo vojaške trofeje. Za *Triumfatorji* je vstavljena podoba *Kristusa*, ki je Holbeinova in Birckmanova serija ne poznata. Mrtvaški ples zaključujejo *Kosti vsega človeštva*, *Poslednja sodba* in *Mrtvaški grb*.

Nov vrstni red po eni strani odraža za Valvasorja značilno željo po sistematični urejenosti in preglednosti, po drugi strani pa njegov pogled na družbeno ureditev, ki je izrazito konservativen, povsem v duhu aktualne notranje in zunanje politike vladajočega Habsburžana Leopolda I., ki jo je določala prokatoliška usmeritev pod geslom »pietas austriaca«. Kljub vsemu lahko v lepo urejenem vrstnem redu likov, kakor ga je zastavil Valvasor, opazimo nekaj nedoslednosti. Zaporedje posvetnih odličnikov se namreč nepričakovano prekine: namesto da bi *Plemiču* kot zadnjemu

72 *Papež* je tudi pri Holbeinu in Birckmannu postavljen na čelo Mrtvaškega plesa v ožjem pomenu besede, to je v nizu prizorov, kjer se predstavniki stanov srečujejo s Smrtjo, vendar mu sledi *Cesar* kot najvišji posvetni vladar in v nadaljevanju se predstavniki posvetnega stanu izmenjujejo z zastopniki duhovnega. Zaporedja svetopisemske predigre (*Stvarjenje Adama in Eve*, *Izvirni greh*, *Izgon iz raja* in *Delo prvih staršev*) Valvasor ne spreminja, zamenja pa položaj ilustracije *Kosti vsega človeštva*: ta je pri Holbeinu in Birckmannu uvrščena pred *Papeža*, v *Theatru* pa na konec, pred *Poslednjo sodbo*.

73 V slovenskem prevodu *Prizorišča človeške smrti* nosi lesorez naslov *Princesa*, čeprav bi bilo po analogiji s *Knezom* (lat. *Princeps*, nem. *Fürst*) ustreznješi prevod *Kneginja* (lat. *Principissa*, nem. *Fürstin*).

predstavniku plemstva skladno z družbenim položajem sledil *Svetovalec* ali *Sodnik*, se vrineta *Vojak* in *Ropar*. Šele za njima se niz imenitnejših predstavnikov družbe nadaljuje v pričakovanem zaporedju. Argumenti za nenavadni vrinek so vsebinske in kompozicijske narave. Trije predhodni bakrorezi – *Grof*, *Vitez* in *Plemič* – imajo enako ikonografsko zasnovo neposrednega fizičnega spopada s Smrtjo in tudi kompozicije boja na odprtem polju so si zelo podobne. Grofa je Smrt ravnokar premagala in mu iztrgala ščit, razorožen in brez čelade ji zaman poskuša uiti. Vitez in plemič v divjem spopadu z okostnjakom še vihtita orožje, toda Smrt je viteza že prebodla s kopjem in plemiča zgrabila za plašč. Tudi *Vojak* je predstavljen v istem duhu: divje vihti meč, a Smrt je z desnico ustavila njegov udarec, v levici pa drži sulico, s katero ga bo vsak hip prebodla. Z ikonografskega, kompozicijskega in ne nazadnje estetskega vidika je *Vojak* logično nadaljevanje niza treh plemiških bojevnikov, čeprav sam ni plemenitega rodu. Podoba *Roparja*, ki sledi, se po vsebini in obliki precej razlikuje, vendar jo s predhodnjimi bakrorezi povezuje ideja nasilja, kompozicija pa je enako razgibana. Odmik od uveljavljene družbene hierarhije ni pomota in kaže, da je pri oblikovanju novega zaporedja Valvasor naredil izjemo, ki izhaja iz ikonografskega, likovnega in estetskega premisleka.⁷⁴

V likovnem in oblikovnem pogledu se Trostova izvedba Mrtvaškega plesa od Holbeinove in Birckmannove najočitneje razlikuje v spremenjeni grafični tehniki – bakrorezu, ki omogoča mehkejše modeliranje, finejšo izvedbo detajlov in bolj prepričljivo iluzijo poglobljanja prostora kot lesorez. Likovno izjemno učinkovit dodatek so dekorativne bordure, v katerih je neverjetno bogastvo živalskih in rastlinskih motivov.⁷⁵ Pri oblikovanju narativnih prizorov, ki jih nedvomno povzema po Birckmannu, lahko kot prepoznavno značilnost opazimo izrazitejše zanimanje za konstruiranje prostora z arhitekturnimi kulisami, ki so izdelane bolj natančno in z večjim posluhom za detajle. Podoben pristop (v odnosu do Holbeinove originalne serije) zasledimo že v lesorezih Arnauda Nicolaia, vendar so krajinske zasnove v *Theatru* razvitejše in imajo včasih skoraj panoramski značaj. Pri oblikovanju arhitekturnih kulis Trost največkrat prevzame stavbne motive, kot jih je oblikoval Nicolai, in prav tu se najočitneje pokaže, da originalni Holbeinov Mrtvaški ples nikakor ni neposredni vzor za ilustracije v prvem delu *Prizorišča človeške smrti*.

74 V nekaterih izvodih *Theatra* se v zaporedju bakrorezov pojavijo manjše nepravilnosti v odnosu do besedila. Tako sta v izvodu, ki ga hrani rokopisni oddelek NUK, *Kockar* in *Pijanec* zamenjana: ob dialogu pijanca s Smrtjo (str. 78) je lesorez *Kockar* (str. 79), ob besedilu, ki govori o kockarjevem srečanju s Smrtjo (str. 80), pa *Pijanec* (str. 81). Enaka napaka je pri *Opatu* in *Župnik*: upodobitev opata, ki ga grabi Smrt, bi morala biti ob ustreznih verzih (str. 27), lik duhovnika pa na strani enaintrideset.

75 Ideja ni čisto nova: že leta 1648 je Eberhard Kieser v knjigi *Mortis Sexaginta Imaginibus* dodal prizorom Mrtvaškega plesa (resda precej bolj poenostavljene) dekorativne cvetlične obrobe. Vendar dekoracije Eberharda Kieserja, ki se omejuje na vertikalne dekorativne letve in ne uokvirja osrednjega prizora na način sklenjenega okrasnega okvira, ne moremo primerjati s Trostovimi bordurami. Za slednje glej poglavje: *Skrito bogastvo motivov v okrasnih obrobah bakrorezov*.

Morientes non vivant. *Isaie cap. 26.*



Sie sollen sterben vnd nicht leben. *Isaie cap. 26.*

H₃

MORS.

Slika 9: Andrej Trost, Advokat, T.M., str. 61.



Slika 10: *Hans Holbein mlajši, Advokat, Les simulachres et histoires faces de la Mort, Lyon 1538, fol. 19v.*⁷⁶



Slika 11: *Arnaud Nicolai, Advokat, Arnold Birkmann, Imagines mortis, Köln, 1555, fol. B4.*

Arhitektura v Birckmannovi in Valvasorjevi izdaji Mrtvaškega plesa ni samo slikoviteje in bolj detajlno izdelana kot pri Holbeinu, vanjo pogosto vstopajo tudi povsem novi arhitekturni motivi. Kot primer lahko vzamemo *Svetovalca*: visoki odličnik je v *Imagines mortis* in v *Theatru* (*T.M.*, 59) postavljen pred veliko antično navdahnjeno ruševino, ki nekoliko spominja na rimski Kolosej, medtem ko pri Holbeinu stoji pred vogalom preproste meščanske hiše. Zanimiv je tudi primer *Advokata*: Birckmannova podoba ima drugačno arhitekturno ozadje kot Holbeinova, hiše v ulici so spremenjene in zasnova celote je bolj razgibana. Andrej Trost v svoji realizaciji tega motiva (*T.M.*, 61) sicer sledi Birckmannu, vendar vnese nekaj sprememb na pročelje stavbe za podkupljivim odvetnikom in v silhuete hiš v zadnjem planu.⁷⁷ Najopaznejšo novost Trostovega bakroreza predstavlja velika, izvirno zasnovana palača, ki prevzame vlogo osrednjega arhitekturnega poudarka. Čeprav je res, da levji delež novosti v oblikovanju arhitekturnih kulis vpelje že Arnaud Nicolai, pa najdemo pri Valvasorju prominentno arhitekturno kuliso celo v primeru, ko bi jo v originalnih Holbeinovih lesorezih in Birckmannovih *Imagines mortis* zaman iskali. Tako je Trostov *Kardinal* (*T.M.*, 23) posajen na stol pred monumentalno palačo, dopolnjeno z mestno arhitekturo v ozadju, medtem ko pri Birckmannu

⁷⁶ Lesoreze Holbeinovega Mrtvaškega plesa je vrezal Hans Lützelburger. Zaradi poenostavljenega zapisa in skladno z uveljavljenim načinom navajanja v strokovni literaturi je kot avtor ob sliki imenovan samo Hans Holbein mlajši.

⁷⁷ Vhod v hišo in okna imajo drugačno obliko, namesto enega vidimo v nadstropju dve okni, Trost tudi opusti velika okovana vrata, ki so pri Birckmannu močno izpostavljena.

debeli prelat sedi v preprosti pergoli z vinsko trto. V Holbeinovi kompoziciji ni niti pergole, namesto nje vidimo le vitice vinske trte ob kardinalovem stolu.



Slika 12: *Andrej Trost, Kardinal, T. M., str. 23.*

Manjše spremembe zasledimo tudi v oblikovanju interierov. Pri *Pridigarju* (*T.M.*, 33) Trost poglobi prostor z nišami v stranski ladji cerkve. Soba, v kateri moli *Nuna*, ima drugačno obliko oken kot pri Birckmannu, pod je narejen iz lesenih desk in na oltarju je namesto kerubov podoba Marije z Detetom. Tla v sobi *Zdravnika* (*T.M.*, 63), ki so pri Birckmannu iz steptane ilovice, so pri Valvasorju tlakovana s pravokotnimi



Slika 13: *Arnaut Nicolai, Kardinal, Arnold Birckmann, Imagines mortis, Köln, 1555, fol. A7*



Slika 14: *Hans Holbein mlajši, Kardinal, Les simulachres et historiées faces de la Mort, Lyon 1538, fol. 14v.*

tlakovci, medtem ko so v spalnici *Princese* (T.M., 95) narejena iz ozkih lesenih letev. Okno v sobi *Zvezdogleda* (T.M., 65) ni dopolnjeno s školično nišo nad preklado, stena za hrbtom *Bogatina* (T.M., 67) pa nima razpokanega ometa, ampak je grajena iz zidakov in ni ometana. Izba, v kateri igrajo *Kvartopirci* (T.M., 79), v Trostovi izvedbi ni obita z grobimi deskami, temveč ima lepo obdelan lesen opaz, zadnja stena v sobi *Grofice* (T.M., 97) pa ni lesena, pač pa opeta z vzorčasto tapeto.

Tudi analiza slogovnih razlik med Trostovim Mrtvaškim plesom in Holbeinovim originalom pokaže, da nikakor ne gre za kopiranje vélikega nemškega mojstra, ampak za bolj ali manj svobodno povzemanje. Cevc opozarja, da Trostove kompozicije ne premorejo tolikšne živosti ter dinamične povezanosti figur in okolja kot Holbeinovi lesorezi. To je razumljivo, saj Trost ni posnemal Holbeinovitih lesorezov, ampak jih je poznal v predelavi Arnauda Nicolaia. Z vidika raziskave slogovnih značilnosti je posebej zanimivo, da Valvasorjev bakrorezec ne povzema zgolj sloga uporabljene grafične predloge, temveč renesančno slogovno govorico konsistentno ohranja tudi v novostih, ki so njegove lastne domislice.⁷⁸ Zvestoba renesančnemu

⁷⁸ Čeprav nimamo nespornih dokazov, da so bakrorezi prvega dela *Prizorišča človeške smrti*, ki preko Birckmanna povzemajo Holbeinov Mrtvaški ples, samostojno avtorsko delo Andreja Trosta, je to zelo verjetno. Za razliko od bakrorezov drugih dveh delov *Theatra*, kjer je avtorstvo risarskih predlog jasno naznačeno s Kochovo signaturo (*Io. Koch del.*) in so ohranjene tudi njegove originalne risbe, na grafikah prvega dela ni nikakršnih avtorskih oznak, prav tako se niso ohranile risbe ali kak podatek o njih. Emilijan Cevc (1969, 298) zagovarja prepričanje, da Janez Koch pri izdelavi ilustracij za Mrtvaški ples ni sodeloval, medtem ko nekateri avtorji (Wunderlich,

slogu se ne omejuje na arhitekturne kulise – razvidna je tudi v drugih prvinah, predvsem v oblikovanju figur in ohranjanju renesančne noše. Slednje je najbolj nazorno pri oblačilih plemstva, ki ustrezajo nemški modi prve polovice 16. stoletja, ter v bojni opravi *Grofa*, *Viteza*, *Plemiča* in *Vojaka*. Renesnančne elemente prepoznavamo tudi v opreми interiorov, zlasti pri pohištvu. V vseh omenjenih primerih gre za nemško renesanso, le oblikovanje golih dečkov na štirih listih v zadnjem delu Mrtvaškega plesa odstopa od nemške renesnančne slogovne govorice. Igrivi fantiči so vidno italijanizirani, anatomija teles je bolj skulpturalno modelirana, bolj klasično zasnovana. Gibanje je vehementnejše in dinamika teles je intenzivnejša kot pri Holbeinu.⁷⁹ Seveda ne moremo spregledati, da so dečki z redkimi izjemami pri Holbeinu oblečeni: nosijo oprijete dolge hlače in srajce, čeznje pa kratke plašče brez rokavov. V nasprotju s tem so pri Valvasorju (tako kot pri Birckmannu) na pol ali povsem goli. Nekateri so oblečeni v kratke antikizirane plašče ali ogrnjeni z nedefinirano antično navdihneno draperijo, spet drugi nimajo na sebi niti krpice.



Slika 15: Andrej Trost, *Deček*, T. M., str. 107.

Slika 16: Hans Holbein mlajši, *Dečki*, *Icones Mortis*, Lyon 1547, fol. 28.

2000, 174–176; Palladino in Bidovec, 2008, 43) pišejo, da je tudi za Mrtvaški ples risbe izdelal Janez Koch. Glede na znane podatke in v luči dejstva, da je bil Trost izurjen mojster, ki mu je Valvasor velikokrat pripravil zelo shematične risarske predloge, katere je sam dopolnil in dokončal, se zdi najverjetneje, da so grafične ilustracije, ki jih je povzel po Birckmannovi predelavi Holbeinovega Mrtvaškega plesa in jih uokviril z dekorativnimi bordurami, samostojno delo Andreja Trosta.

79 Trost je amorete, angelce in antične genije upodabljal v najrazličnejših kontekstih. Na grafičnih listih v Valvasorjevi zbirki in v ilustracijah tiskov, ki jih je za Valvasorja izdelal Andrej Trost, najdemo celo vrsto dinamično razgibanih otroških genijev s prepoznavno italijanskim značajem.

Posamezne spremembe, denimo razlike v oblikovanju dečkov, krajinskega ozadja in interierov, so zgolj oblikovne narave, druge, na videz malenkostne, razkrivajo vsebinski premislek in vnašajo nove pomenske poudarke. Med tistimi, ki v ikonografskem pogledu ne prinašajo novosti, omenimo motiv *Izgon iz raja*, ki ga Valvasor ne povzame po Birckmannu niti po Holbeinu, ampak ustvari novo kompozicijo. Slednja je najbližje *Izgonu iz raja* v knjigi *Todtentanz*, ki jo je v leta 1544 izdal Heinrich Vogtherr starejši (1490–1556),⁸⁰ vendar ne gre za posnetek. Podobno velja za bakrorez *Delo prvih staršev*, čeprav so tam kompozicijski odmiki od Holbeina in Birckmanna manjši. Pri že omenjenem *Kardinalu* je umestitev v prostor povsem nova in arhitekturna kulisa je ena od najbolj prominentnih v vsej seriji.

Posebej zanimive so spremembe, ki so nosilci ikonografskih novosti, saj odražajo Valvasorjevo miselnost in pomenijo pomemben prispevek k razvoju postholbeinovske tradicije Mrtvaškega plesa. Najpomembnejša novost je intenzivnejša vpetost štirih bakrorezov z dečki v ikonografijo Mrtvaškega plesa. Valvasor na vse liste doda lik okostnjaka, ki dečke kljub njihovi mladosti in vitalnosti neizbežno vodi v smrt. Igrivi dečki so torej neposredno vključeni v motiv plesa s Smrtjo. Slednja živahno sodeluje v dogajanju, stopa skupaj s fantiči in na treh od štirih listov je postavljena v položaj vodnika, ki nedolžne otroke dobesedno pelje v pogubo. V enak kontekst sodi tudi dopolnilo lesoreza *Berač*: Valvasor namreč revežu, ki z berglami poseda v blatu, dodeli veselega družabnika, okostnjaka, ki sedi zraven njega in mu pred očmi dviga peščeno uro v znamenje, da se njegov čas izteka. Tega motiva v Holbeinovem in Birckmannovem Mrtvaškem plesu ne srečamo in tudi v drugih različicah, ki sledijo Holbeinu, bi ga zaman iskali. Če se pri Holbeinu in Birckmannu Smrt za berača ne spremeni, pri Valvasorju ne prizanese niti najbolj bednim, nesrečnim in revnim. Beraču, ki jo prosi, naj se usmili njegove reve in trpljenja, odgovarja: »*Revščina mene ne gane, ne gane me, čuj, bolečina...*« (V.P., 96)

Razen dopolnitve posameznih prizorov z likom okostnjaka naletimo v *Saltus mortis* še na druge ikonografske zanimivosti. Ena od njih je uvrstitev bakroreza s Križanim v zaključni del Mrtvaškega plesa. Sama po sebi vključitev tega motiva ni ikonografska novost, saj je v poznosrednjeveških stenskih poslikavah pod vplivom

80 *Todtentanz* Heinricha Vogtherra starejšega je izšel v dveh izdajah: leta 1544 in 1548 (obakrat v Augsburgu). Vogtherr povzema Holbeinov Mrtvaški ples iz leta 1538. V ikonografskem pogledu ne prinaša bistvenih sprememb, razen tega da sta dodana dva nova lesoreza: *Prešušnica* in *Križani*. Lesoreze za Vogtherrov *Todtentanz* je vrezal Jost de Negker (ok. 1485–1544), ki je odstranil lesorezni znak Holbeinovega lesorezca Hansa Lützelburgerja in vstavil svojega (Wehrens, 2012, 152). Vogtherrov Mrtvaški ples je v digitalizirani obliki med drugim dostopen na: http://dfg-viewer.de/show/?tx_dlf%5Bid%5D=http%3A%2F%2Fdaten.digital-sammlungen.de%2F~db%2Fmets%2Fbsb00086968_mets.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=1&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bhash=3a00494ce356a0fd9ed5e9dd894f8e59.



Slika 17: Andrej Trost, Berač, T. M., str. 87.

Slika 18: Arnaud Nicolai, Berač, Arnold Birckmann, *Imagines mortis*, Köln, 1555, fol. D2.

franciškanske nabožnosti že lahko neposredno vključen ali pa je skupaj z Mrtvaškim plesom del obsežnejšega ikonografskega programa.⁸¹ Najdemo ga celo v eni od zgodnjih različic Holbeinovega Mrtvaškega plesa, v že omenjeni izdaji Heinriha Vogtherra. Vendar je treba poudariti, da je lesorez v Vogtherrovi knjigi edini znani primer Križanja v holbeinovski tradiciji Mrtvaškega plesa pred Valvasorjem in da ga tudi pozneje srečamo le izjemoma. Po drugi strani ne moremo spregledati pomembne razlike med realizacijo motiva v *Prizorišču človeške smrti* in Vogtherrovem *Mrtvaškem plesu*: Jost de Negker, ki je vrezal lesorez za Vogtherrovo knjigo, je upodobil večfiguralni prizor Križanja na Golgoti, ki ga je neposredno povzel po Dürerjevem Križanju v *Malem pasijonu* (1509–1511), medtem ko imamo v Valvasorjevem *Theatru* opravka s samostojno upodobitvijo Kristusa na križu z naglašeno odrešenjsko noto, brez pripovednih prvin. Elementi svetopisemske zgodbe so omejeni na obeležitev prostora: križ stoji na Golgoti, v ozadju pa vidimo panoramo

81 Lep primer neposredne vključenosti predstavlja Mrtvaški ples v Marijini cerkvi v Berlinu, ki naj bi nastal v osemdesetih letih 15. st. (Walthers, 2011, 106–120). V berlinskem Mrtvaškem plesu je Križani postavljen na sredo cikla: na njegovi desni so predstavniki duhovščine, na levi pa predstavniki posvetnega stanu. Križani je v sredino povorke plesalcev umeščen tudi v t. i. Malem mrtvaškem plesu v samostanu dominikank v Baslu (Klingenthal, Klein-Basel), le da tam nimamo delitve na predstavnike duhovnega in posvetnega stanu kot v Berlinu. V Mrtvaškem plesu Niklausa Manuela Deutscha, ki ga je v letih 1516–1519 naslikal za dominikanski samostan v Bernu (uničeno 1660, ohranjeno v prerisu Albrehta Kauwa iz sredine 17. stoletja), je Križani umeščen v začetni del plesa, pred motiv kostnice z okostnjaki-muzikanti. Kot zanimivost velja omeniti, da je pod križem ob Mariji upodobljena tudi Smrt (Zinsli, 1979).

mesta, ki ponazarja Jeruzalem. Nekoliko spremenjena je tudi umestitev v zaporedje prizorov: pri Vogtherru je *Križanje* vstavljeno med lesoreza *Kosti vsega človeštva* in *Poslednja sodba*, pri Valvasorju pa na konec plesa v ožjem pomenu besede, to je za bakrorezom s *Triumfatorji* in pred list *Kosti vsega človeštva*. Najbolj zanimiv je vsebinski premik, izražen v Valvasorjevih verzih. V starejših mrtvaških plesih je (v primeru, ko se je ohranilo besedilo) ob podobi Križanega izpostavljeno njegovo trpljenje za odrešitev človeštva in sporočilo, da bodo morali vsi, bogati in revni, sveti in posvetni, mladi in stari, umreti.⁸² Pri Valvasorju je ta del vsebine na kratko povzet v besedah, ki jih spregovarja Kristus:

Človek umrljivi, poglej, o, kakšno trpljenje za tebe,
Kakšen križ bolečin voljno sem nase jaz vzel!
Nič ne pomišljam umreti, da s smrtjo bi dal ti življenje.
Nosi le, človek, svoj križ, večno sicer boš trpel!

Novost predstavlja nagovor Smrti, ki Kristusa ogovarja kot svojo žrtev:

Glej, nedolžni Gospod, le, kakšne so Smrti trofeje!
Mar me ne kličejo prav najbolj mogočno gospo?
Glej, Početnik sveta, ki z Očetom vse si ustvaril,
Smrti prijetna celo sveta si žrtev postal.

(V.P., 122)

Med opaznejšimi posegi v ikonografijo posameznih prizorov je treba omeniti spremembe *Papeža*. Valvasorjev sveti oče ne krona cesarja kot v Holbeinovi in Birkmannovi različici, ampak posvečuje novega škofa. Vsebinski premik je pomemben, čeprav je njegov pravi pomen težko z zanesljivostjo razbrati. Možno je, da je Valvasor s tem samo »popravitel« motif v smislu prilagoditve prizora zgodovinski realnosti: papeži namreč že zdavnaj niso več kronali cesarjev Svetega rimskega cesarstva nemške narodnosti – zadnji cesar, ki ga je kronal rimski škof, je bil Karel V. leta 1530. Po drugi strani ni izključeno, da se mu je zdel motiv papeža, ki krona cesarja in s tem vsaj na simbolni ravni manifestira svojo nadvlado nad nosilcem najvišje posvetne oblasti, v kontekstu politike cesarja Leopolda I. občutljiva tema, ki se ji je bolje izogniti. Posvetitev novega škofa je veliko bolj običajen in neproblematičen motiv, ki v celoti ustreza zgodovinski realnosti Valvasorjevega časa. Bakrorez v *Theatru* moramo razumeti kot generični motiv papeža, ki posveča škofa, ne pa kot upodobitev nekega konkretnega dogodka z zgodovinskimi osebami. To potrjuje tipizacija papeškega lika, ki nima nobenih prepoznavnih individualnih potez. Ne nazadnje so pri Valvasorju kot tipi predstavljeni tudi *Cesar*, *Kralj* in *Škof*, ki jih je mogoče

82 Glej na primer v predhodni opombi omenjeni Mrtvaški ples v Berlinu.

v Holbeinovich lesorezih s precejšnjo zanesljivostjo povezati z zgodovinskimi osebami, medtem ko pri Birckmannu identifikacija oseb ostaja vprašljiva.⁸³ Čeprav Trost, ki se zgleduje po Birckmannu, po njem povzame tudi like papeža, cesarja in kralja, njihove obrazne poteze niso prekopirane in ohranjajo le neko splošno podobnost.



Slika 19: *Andrej Trost, Papež, T. M., str. 21.*

83 V Holbeinovem originalnem Mrtvaškem plesu ima *Papež* poteze, ki spominjajo na Leona X., cesar, ki prejema krono iz njegovih rok, pa je predstavljen kot Maksimilijan I. Habsburški. Da gre pri figuri, ki jo krona papež, res za Maksimilijana I., dokazuje tudi lesorez *Cesar*, na katerem je (tokrat na prestolu in z vsemi vladarskimi insignijami) ponovno upodobljen Maksimilijan I., le da so portretne poteze v tem primeru še bolj značilne. V Holbeinovi seriji je *Kralj* prepoznaven kot francoski kralj Franc I., *Škof* pa naj bi imel poteze baselskega škofa Christiana von Untenheima. Pri Birckmannu so identifikacije likov z zgodovinskimi osebami bolj vprašljive, čeprav bi *Cesar* glede na poteze obraza utegnil biti Karel V. Habsburški, *Kralj* pa francoski kralj Henrik II.



Slika 20: *Arnould Nicolai, Papež, Arnold Birckmann, Imagines mortis, Köln, 1555, fol. A5v.*



Slika 21: *Hans Holbein mlajši, Papež, Les simulachres et historiées faces de la Mort, Lyon 1538, fol. 13.*

Druge ikonografske spremembe so na videz majhne, vendar nikakor zanemarljive. *Nuna* ima pri Holbeinu in Birckmannu ostro in hkrati humorno kritično noto, saj na postelji v njeni sobi sedi postaven kavalir, ki igra na lutnjo, nuna pa se med molitvijo obrača k njemu, namesto da bi se osredotočila na molitev. Pri Valvasorju mladega moškega ne vidimo: redovnica se sicer ozira čez ramo na enak način kot pri Holbeinu in Birckmannu, vendar pogleduje v prazno. V Birckmannovih *Imagines mortis* je posvetni značaj dodatno naglašen z obliko posteljne stranice, ki kaže sireni podobno mitsko bitje z izpostavljenim golim oprsjem. Arnould Nicolai je prizor hudomušno dopolnil z razkošno nočno posodo, ki jo ima častna sestra pod posteljo. Trost sireno nekoliko spremeni, tako da bolj spominja na zmaja, predvsem pa umakne nočno posodo. Valvasorju (in najbrž tudi Trostu) se je zdela ideja mladega kavalirja v nunski izbici očitno pretirana in neprimerna. Lik zapeljivega igralca na lutnjo je izbrisan, čeprav za ceno narušene kompozicije in vsebinske nerodnosti: pogledovanje mlade redovnice zdaj namreč nima smisla, saj ni z ničemer motivirano. Sprememba se prvič pojavi pri Valvasorju – v nobeni znani izdaji Holbeinovega Mrtvaškega plesa niti v kateri od svobodno povzetih različic, ki so izšle pred 1682, ne naletimo na tak poseg.

Manj opazna, a kljub temu pomenljiva je drobna sprememba na bakrorezu *Kanonik*. Pri Holbeinu in Birckmannu vidimo v njegovem spremstvu na skrajnem robu



Slika 22: *Andrej Trost, Nuna, T. M., str. 39.*

sličice moško figuro, ki nosi značilno norčevsko kapo z oslovskimi ušesi. Pri Valvasorju oslovska ušesa izginejo, kapa postane običajno pokrivalo, s čimer lik povsem spremeni svoj pomen. Še bolj prikrita toda pomenljiva modifikacija se zgodi pri *Norcu*: tako Holbein kot Arnaud Nicolai izpostavita njegovo pomanjkljivo obleko, ki je tako kratka, da razkriva večji del norčkove moškosti. Njegovo spolovilo je upodobljeno naturalistično in velikostno poudarjeno, tako da je prècej opazno. Trost srajco nekoliko podaljša – izpod nje je zdaj videti le vrh norčkovega uda, ki ga nepozorni gledalec zlahka spregleda.



Slika 23: *Arnaud Nicolai, Nuna, Arnold Birckmann, Imagines mortis, Köln, 1555, fol. B 6v.*



Slika 24: *Hans Holbein mlajši, Nuna, Les simulachres et historiées faces de la Mort, Lyon 1538, fol. 22.*

Omenjene spremembe imajo prepoznaven skupni imenovalec: Valvasor z njimi bodisi omili kritiko duhovščine, ki je pri Holbeinu močno izpostavljena, bodisi



Slika 25: *Andrej Trost, Kanonik, T. M., str. 29.*



Slika 26: *Arnaud Nicolai, Kanonik, Arnold Birckmann, Imagines mortis, Köln, 1555, fol. B3.*

prilagodi podobe duhu katoliške morale svojega časa, ki bi pretirano razgaljeno figuro norca lahko prepoznala za žaljivo in neprimerno za objavo. Baron z Bogensperka je vsekakor moral paziti na »primernost« ilustracij: če je hotel, da mu cesarska pisarna na Dunaju podeli privilegij za tisk in prodajo knjige, je moral pridobiti potrdilo pristojnih cerkvenih oblasti, da v njej ni ničesar, kar bi bilo v nasprotju s krščansko vero in javno moralo. *Theatrum mortis humanae tripartitum* sta pregledala in v aprilu 1682 odobrila frančiškan Anton Lazari, generalni lektor svete teologije in ljubljanski konzistorialni svetnik, ter generalni vikar ljubljanske stolnice in doktor svete teologije Frančišek Jožef Garzaroll. Oba v svojem potrdilu, natisnjenem na začetku knjige, zatrjujejo, da v knjigi nista našla »ničesar takega, kar bi nasprotovalo naukom katoliške vere in načelom nravnosti«. Cesarski privilegij, ki je bil izdan 13. novembra 1681, podeljuje Valvasorju izključno pravico, da tiska, ponatiskuje in prodaja svojo knjigo na ozemlju celotnega Svetega rimskega cesarstva (Dular, 1998, 21–23). Lahko si predstavljamo, da spogledovanje redovnice z mladim kavalirjem v nunski celici zagotovo ne bi ušlo cenzorjem. Enako moteča bi utegnila biti umetelno izdelana nočna posoda pod nunino posteljo. Najbrž bi se kdo spotaknil tudi ob norčevsko figuro v kanonikovem spremstvu, saj je sporočilo povsem nedovournno.

Razgaljenost *Norca* in nekaterih drugih likov predstavlja nekoliko drugačen problem. Sama golota človeških teles v sakralni umetnosti Valvasorjevega časa sicer ni bila sporna, saj sta, na primer, Adam in Eva v prizorih Stvarjenja, Izvirnega greha in Izgona iz raja praviloma gola. Enako neproblematična (vsaj načeloma) je golota grešnikov v peklu – gre za tradicionalni motiv, ki ima vse od srednjega veka jasno ikonografsko konotacijo. Tudi v upodobitvah različnih smrti v drugem delu Valvasorjeve knjige najdemo nekaj golih teles in bolj ali manj goli so tudi nekateri od dečkov na bakrorezih, ki so vključeni v Mrtvaški ples. Zakaj bi bila torej sporna prav golota *Norca*? Če malo pobliže pogledamo, kakšne različice golega človeškega telesa najdemo v *Theatru*, odgovora ni treba prav dolgo iskati. Gola telesa dečkov so neproblematična, saj so zasukana tako, da le redko vidimo mednožje, otroški lulčki pa tudi niso posebej spotakljivi, saj so verniki gole angelce s prav takšnimi miniaturnimi obeležji spola videvali v cerkvenih poslikavah in celo na oltarjih. Tudi Adamova golota – v sakralni umetnosti enako legitimna in vsesplošno sprejeta – je v izvedbi precej diskretna. Vse figure v peklu in tudi zgodovinski oziroma mitski liki v *Varia genera mortis*, ki so upodobljeni goli, so bodisi zasukani tako, da osramja ne vidimo, bodisi je spretno zakrito ali pa zasenčeno, tako da genitalij skorajda ni mogoče razbrati. V nasprotju s tem Holbeinov *Norec* povsem neobremenjeno kaže svoje spolovilo, ki ni prav nič stilizirano ali diskretno pomanjšano. Nasprotno: njegova obdarjenost je močno izpostavljena, pa tudi dejstvo, da ne občuti nobenega

sramu, je očitno. Način upodobitve ima v kontekstu Holbeinovega Mrtvaškega plesa svojo logiko, saj sporoča, da se norec ne meni za »spodobnost« ali pa se sploh ne zaveda, da bi utegnila biti njegova razgaljenost za koga moteča. Holbein s tem detajlom podčrta dejstvo, da gre za človeka z družbenega roba, ki ne sprejema in ne spoštuje tovrstnih družbenih norm. Valvasor – razgledan svetovljan, vojak in popotnik – zagotovo ni imel težav s pogledom na razgaljeno moško telo. Sklepamo lahko, da je prav zaradi morebitnih zapletov pri cenzuri svojemu bakrorezcu naročil, naj možaku nekoliko podaljša srajco.

Ikonografske spremembe, ki jih Valvasor vnese v Mrtvaški ples, nikakor niso nakužne, ampak oblikujejo prepoznaven vzorec: v nasprotju s satirično noto, ki je pri Holbeinu (in v veliki meri tudi pri Birckmannu) zelo poudarjena, je v *Theatru* naglašena ideja vsemogočne smrti, ki brez izjeme pokosi vse, ne glede na družbeni položaj, spol ali starost. Niti igrivi dečki na pragu življenja niti zavrženi berač ne najdejo milosti v njenih očeh. Satirični vidik in ironija, značilna za Holbeinovo mojstrovino, Valvasorja očitno ne zanimata. Prav tako se, kot kažeta primera *Kanonika* in *Nune*, vzdrži pretirane kritike duhovščine, ki je pri nemških renesančnih mojstrih veliko bolj poudarjena.⁸⁴

Valvasor se s svojim *Theatrom* uvršča v uveljavljeno tradicijo poznorenesančnih in baročnih grafičnih izdaj Mrtvaškega plesa, ki resda temeljijo na slovitem Holbeinovem ciklu, vendar ga svobodno interpretirajo tako v slogovnem kot ikonografskem pogledu. Poleg Arnolda Birckmanna lahko omenimo popularne izdaje Eberharda Kieserja, ki so izšle med letoma 1609 in 1648,⁸⁵ Vaclava Hollarja,⁸⁶ Salomona

84 Holbein je posebej oster do prvaka katoliške cerkve: na upodobitvi *Papeža* vidimo kar dva peklenščka, ki komaj čakata, kdaj bosta zgrabila njegovo grešno dušo. Eden od njiju s pisanim odpustkom za grehe neposredno opozarja na prijenost cerkve, ki bogati s prodajo odpustkov. Holbeinovo idejo povzame Vogther, ki v izdaji Mrtvaškega plesa iz leta 1544 še jasneje opozori na pokvarjenost Svetega sedeža. Pri Holbeinu je na dokumentu, ki ga drži eden od peklenščkov, zgolj shematično nakazana psevdopisava, medtem ko je na pismu v Vogtherovi različici mogoče prebrati besede: »Ve tibi corona Superbia mea« (Gorje kroni moje prevzetnosti). Napis lahko razumemo kot aluzijo na Izaijeve besede, s katerimi napoveduje kazen bahavim velikašem Samarije: »Gorje prevzetni kroni Efrajimovih pijancev...« (Iz, 28, 1). Zanimivo je, da je lesorez *Papež* spremenjen že v Vogtherovi izdaji iz leta 1548: oba peklenščka – tisti za papežem in tisti z napisom – izgineta. Tudi Birckmann v *Imagines mortis* izpusti oba peklenščka in enako velja za vse knjižne izdaje Mrtvaškega plesa zgodnjega novega veka, ki sledijo Holbeinovi tradiciji. V tem primeru Valvasor ne posega v ikonografijo v smislu manj ostre obsodbe vrha katoliške cerkve, temveč zgolj sledi vrsti predhodnikov, čeprav bi primerjava med *Theatrom* in Holbeinovim Mrtvaškim plesom lahko zavedla k prenašanju sklepanju.

85 Nemški bakrorezec in založnik Eberhard Kieser (1583–1631) je leta 1617 v Frankfurtu izdal prvo različico Mrtvaškega plesa (*Todten Dantz Durch alle Stände und Geschlecht*). Njegova leta 1648 izdana *Icones Mortis Sexaginta Imaginibus* ima kar šestdeset lesorezov.

86 Češki risar in bakrorezec Vaclav Hollar (1607–1677) je 1651 v Londonu izdal Mrtvaški ples pod imenom *Mortalium nobilitas* s tridesetimi ilustracijami, svobodno povzetimi po Holbeinu.

van Rustinga,⁸⁷ Christiana von Mechla⁸⁸ ali Davida Deucharja.⁸⁹ Valvasor se z Mrtvaškim plesom, ki ga dopolni še z dvema poglavjema, pridružuje plejadi priznanih avtorjev in založnikov, hkrati pa tako na likovnem kot literarnem polju aktivno vstopa v soustvarjanje novoveške ikonografije smrti.

87 Mrtvaški ples Salomona van Rustinga je prvič izšel v Amsterdamu 1707 pod naslovom, ki je zelo blizu Valvasorjevemu – *Prizorišče smrti (Het schouw-toneel des doods)*. Sledilo je več izdaj, posebno vplivna je bila nemška izdaja *Schau-Platz des Todes, oder Todten-Tanz* (Nürnberg, 1636).

88 Švicarski bakrorezec Christian von Mechel (1737–1817) je 1780 v Baslu izdal Mrtvaški ples (*Le triomphe de la mort*), v katerem ponosno zapiše, da so grafike narejene po originalnih Holbeinovih risbah, kar pa ne drži.

89 Angleški grafik David Deuchar (1743–1808) je 1788 v Londonu izdal Mrtvaški ples (*Le triomphe de la mort*), ki je svojevrstna sinteza večine zgoraj omenjenih: Deuchar povzema oziroma v veliki meri kopira Holbeina, Brickmanna, Hollarja in Mechla, čeprav v frontispisu trdi, da so grafične ilustracije narejene po originalnih Holbeinovih risbah.

4 Različne vrste smrti

»Redko pa najde se kdo, ki o vrstah bi smrti razmišljal,
ampak le bolj ga skrbi, smrti kako bi ušel.«
(V.P., 11)

Varia genera mortis, naslov drugega dela *Theatra*, ne pove veliko, je pa čisto primeren, saj Valvasor bralcu pred oči postavi natanko to: paleto različnih smrti brez kakega smiselno urejenega zaporedja in vsaj na prvi pogled brez jasnih kriterijev, po katerih izbira neobičajne usode znanih in manj znanih, pa tudi povsem anonimnih ljudi. Razgledani baron z vestnostjo znanstvenika ob vsakem primeru navede vir, iz katerega povzema snov, ki jo predstavi v verzih. Le tam, kjer gre za zgodbo iz ustne predaje, denimo *Dekle iz Okučanov* ali *Mladenč iz Senja*, o katerih mu je najbrž pripovedoval njegov prijatelj Vitezović, zabeleži zgolj kraj dogajanja: »na Hrvaškem« ali »v Dalmaciji«. Enako stori tudi v primerih, ko govori o široko razširjenih oblikah smrtnih kazni, kot so *Smrt na vislicah*, kjer pripiše »v Evropi«, ali *Smrt na kolu*, pri kateri doda »na Ogrskem in Hrvaškem«. Viri, od koder jemlje snov za različne smrti, so znani in večino citiranih del je imel baron z Bogenšperka v svoji knjižnici. Vendar branje navedenih del razkrije, da je Valvasor pri navajanju neredko površen in da so sklici napačni. Napake pri navedbi knjige, poglavja ali strani so seveda razumljive, zanimivo pa je, da je Valvasor želel ustvariti vtis o dobrem poznavanju antičnih piscev tudi v primerih, ko njihovih del v resnici ni vzel v roke. A pomembnejše od tega je zavedanje, da *Varia genera mortis* ni kak osamelec – »čudna zbirka čudnih smrti«, kot se je posrečeno izrazil Emilijan Cevc (1969, 300) –, ki ga ne bi bilo mogoče umestiti v uveljavljen ikonografski kontekst. Poglavje o različnih smrtih resda ni zastavljeno v duhu srednjeveške *ars moriendi* – umetnosti dobrega umiranja, ampak sledi bolj kompleksnemu vzorcu. Primerjalne analize pokažejo, da se baron z Bogenšperka v svoji predstavitvi smrtnih usod neposredno navezuje na v njegovem času priljubljeni literarni žanr zbirk neobičajnih in strašljivih smrtnih zgodb, ki naj služijo kot opomin in svarilo, ter na tradicijo enciklopedično naravnanih del, v katerih so (med drugim) nanizane usode slavnih ljudi.

Bakrorezi, ki jih je po Kochovih risbah vrezal Andrej Trost, služijo kot ilustracije, ki dopolnjujejo verze v smislu vizualne ponazoritve ključnega dogodka, obenem pa poskušajo likovno izpostaviti moralno sporočilo ali stopnjevati dramatični vidik zgodbe. Koch oblikuje preproste kompozicije, v katerih izpušča vse nebitveno. Le kadar je to potrebno zaradi kompozicijske uravnoteženosti, doda štafžno figuro ali arhitekturno kuliso. Ob tem je treba priznati, da je v lapidarnosti

Kochovih risb mestoma precej togosti in rutinskega pristopa. To postane jasno razvidno, če Kochove realizacije smrtnih usod v *Varia genera mortis* primerjamo z ilustracijami istih zgodb, ki jih je za *Zgodovinsko kroniko* Johanna Ludwiga Gottfrieda⁹⁰ izdelal Mathäus Merian starejši: Merianove kompozicije so kompleksnejše, scensko zasnovane, imajo izrazitejšo pripovedno noto, dogajanje pa je bolj živo in prepričljivo.

Vzemimo za primer bakrorez z motivom zmaja (*T. M.*, 155). Koch je pri snovanju risbe sledil Valvasorjevemu verzom, kjer je rečeno, da je zmaj, ki je živel v reki Bagradas v Tuniziji, požrl več vojakov, ko so si poskušali na obrežju potešiti žejo. Širši kontekst – omembo, da so vojaki pod poveljstvom kralja (ki ga Valvasor ne poimenuje) oblegali neko mesto in se utaborili ob reki, v kateri je živel zmaj – novomeški slikar izpusti. Prav tako ne vključi motiva spopada vojske z zmajem, ki ga na koncu vendarle pokonča. Osredotoči se na dramatični trenutek, ko zmaj napade vojake, pri čemer ne nakaže niti reke, v kateri naj bi se skrival. Zverino skladno s tradicijo predstavi kot veliko, kuščarju podobno pošast s kožnatimi krili, v trenutku, ko napada enega od vojakov. Merian se v ilustraciji *Zgodovinske kronike* (*G. H. C.*, III, 204) odloči združiti motiv napada zmaja na vojake z manevrom vojske, ki z vso silo navali na pošast. Njegova odločitev je smiselna zaradi zgodbe, ki jo Gottfried podaja bistveno bolj natančno kot Valvasor. Pove namreč, da gre za rimsko vojsko pod poveljstvom konzula Atilija Regula, ki je velikansko zverino obstreljevala celo s katapulti. Z združitvijo dveh epizod Merian stopnjuje napetost in spopadu daje bogat scenografski kontekst. Čeprav sta pristopa in končni rezultat zelo različna, pa je zanimivo, da je Kochov zmaj tako po videzu kot postavitvi precej podoben Merianovemu, zaradi česar se zdi, da je Koch Merianovo ilustracijo poznal, vendar je svoje videnje zgodbe prilagodil kontekstu preprostih, emblemsko občutenih ilustracij v *Prizorišču človeške smrti*. Kochovih in Merianovih ilustracij ne smemo primerjati v smislu vrednostnih sodb o umetniški kakovosti, saj sta knjigi, za kateri so bile izdelane, po konceptu, značaju in tehničnih parametrih preveč različni, da bi bilo enoznačno vzporejanje ustrezno. Vendar se ob tem (in ob številnih drugih primerih, kjer je Kochova realizacija motiva bistveno drugačna od Merianove) odpira razmislek:

90 Johann Ludwig Gottfried, *Historische Chronica oder Beschreibung der Fürnembsten Geschichte, so sich von Anfang der Welt bis auff das Jahr Christi 1619 zugetragen* (Frankfurt am Main, 1629–1634). Delo je bilo pozneje večkrat dopolnjeno in ponatisnjeno v različnih izdajah. Valvasor je imel v svoji knjižnici frankfurtsko izdajo iz leta 1674: *Job. Ludov. Gottfridi Historische Chronica, oder Beschreibung der Fürnembsten Geschichten/ so sich von Anfang der Welt/ biß auff das Jahr Christi 1619. zugetragen: Nach Aufstheilung der vier Monarchien/ und beygefüger Jahr-Rechnung/ auff fleissigste in Ordnung gebracht/ vermehret/ und in acht Theil abgetheilet. Mit viel schönen Contrafaicturen/ und Geschichtmessigen Kupfferstückhen [...] geziert/ an tag gegeben/ unnd Verlegt/ Durch Weiland Matthaeum Merianum* (B. V. 923). Izdaja iz leta 1674 je dostopna tudi na spletni povezavi: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/content/titleinfo/1306495>.



Slika 27: *Andrej Trost po Janezu Kochu, Zmaj, T. M., str. 155.*



Slika 28: *Mathäus Merian starejši, Spopad Regulove vojske z zmajem, bakrorez, Johann Ludwig Gottfried, Historische Chronica, 1674, str. 204.*

Patientia autem vobis necessaria est , ut voluntatem Dei
facientes reportetis promissionem.

Hebr. cap. 10.



Gedult aber ist euch vonnöhten / auff daß ihr den willen
Gottes thut / vnd erlanget die Verheißung.

Hebr. cap. 10.

JOR-

Slika 29: Andrej Trost po Janezu Kochu, Demoklej, T. M., str. 175.

ali je mogoče, da Koch Merianovih ilustracij ni poznal, ker ga Valvasor ni opozoril nanje, ali pa je morda zavestno iskal drugačne, za *Theater* ustrežnejše, bolj enostavne rešitve?

V vsebinskem pogledu za bakroreze drugega dela *Prizorišča človeške smrti* velja, da Koch praviloma natančno bere Valvasorjeve verze in oblikuje ustrezno likovno

dopolnilo. Večja odstopanja se pojavijo le redko, denimo pri upodobitvi tragične pripovedi o dekletu iz Okučanov in mlademu Atencu Demokleju. V prvem primeru Koch krutega gospodarja, ki muči svojo dekle, nadomesti z žensko figuro (*T.M.*, 169). V drugem, kjer Valvasor piše o lepem dečku, ki se v javni kopeli znajde sam s svojim zasledovalcem, makedonskim kraljem Demetrijem, in raje skoči v kotel vrele vode, kot da bi se vdal njegovemu poželenju, Koch postavi kotel na odprto planjavo pred arhitekturno kuliso, namesto mladega dečka pa vanj skoči odrasel, bradat možak (*T.M.*, 175). Do manjših vsebinskih zdrsov pride tudi v primerih, ko Valvasor ne poda dovolj natančnega opisa okoliščin dogodka, Koch, ki zgodbe in njenega zgodovinskega ali literarnega konteksta ni poznal (in ni posebej preverjal virov), pa si jih je po svoje predstavljal. Tako Kleopatrina smrt (*T.M.*, 125) postavi v odprto krajino, čeprav je samomor z gadom storila v priporu v svoji palači, pri predstavitvi smrti vestalke Opije (*T.M.*, 151), ki so jo živo zakopali, si je v nasprotju z zgodovinsko resničnostjo zamišljal, da je bila zakopana do vratu, pri smrti cesarja Maksencija (*T.M.*, 159) je upodobil kamnit most namesto pontonskega, sestavljenega iz čolnov, in podobno.

4.1 Petintrideset slikovitih smrtnih usod

Niz nenavadnih usod v poglavju *Varia genera mortis* začenja *Pesnik Aishil* z legendarno smrtjo: kljub previdnosti mu ni uspelo ubežati prerokbi, da bo zanj usodna stvar, ki bo padla z neba. Glavo mu je namreč preklala želva, ki jo je z višine spustil mogočen orel, misleč, da je starčeva pleša skala, na kateri se bo razbil njegov plen. Legenda se je verjetno izoblikovala kmalu po dramatikovi smrti, vendar jo v grških virih redko zasledimo.⁹¹ Pogostejša je pri rimskih piscih in Valvasor jo povzema po *Spomina vrednih dejanjih in izrekih* Valerija Maksima (*Facta et dicta memorabilia*, IX, 12, 2).⁹² Avtor *Prizorišča človeške smrti* v svojih verzih poudari idejo neizbežnosti usode, s čimer sledi uveljavljeni tradiciji. Koch se drži Valvasorjevega opisa in s postavitvijo Ajshila v pokrajino opozori, da je mož z izogibanjem življenju v mestu poskušal preprečiti izpolnitev prerokbe, saj je verjel, da mu pod odprtim nebom ne more nič pasti na glavo. Zaradi večje jasnosti sporočila slikar želvo, ki jo je orel izpustil iz krempljev, velikostno poudari na škodo realnih velikostnih razmerij: tako velike želve orel nikakor ne bi mogel dvigniti v zrak.

91 Najdemo jih v fragmentih grških tragikov (*Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 3, T 1.10 in 3, T 1.17). Primerjaj tudi Lefkowitz (1981, 75).

92 O legendarni Ajshilovi smrti poročata tudi Plinij starejši v *Naravoslovju* (*Naturalis historia*, X, 3, 6–8) in Klavdij Ajlijan v delu *O značilnostih živali* (*Peri zōion idiōtetos* [lat. *De natura animalium*], VII, 16). V zapisu Plinija odmeva ideja o neizbežnosti usode, medtem ko Ajlijan, ki tega ne izpostavlja, piše, da je Ajshil v naravi iskal mir za razmislek in pisanje.

Ajshilovemu nesrečnemu koncu sledi *Kraljica Kleopatra*. V opisu njene smrti, ki jo povzema po *Elegijah* Seksta Propercija (*Elegiae*, III, 11, 53–53),⁹³ Valvasor poudari tradicionalni motiv tragične usode in ponosa kraljice, ki raje izbere smrt kot ponižanje. Kochova upodobitev dogodka je neobičajna: v nasprotju s tradicijo, ki sledi pisnim virom in Kleopatrino smrt slika v zaprtem prostoru njenega razkošnega domovanja, jo slikar postavi na prosto, palačo pa samo nakaže kot arhitekturno kuliso v ozadju na desni strani. Nenavadno je tudi, da Kleopatro upodobi skoraj povsem golo. Razgaljenost Kleopatrinega oprsja v trenutku smrti je tradicionalni motiv, povezan z izročilom, po katerem naj bi si kačo pritisnila na prsi, in z idejo intimnega prostora, v katerem se odvija dogajanje. Skoraj gola kraljica s kačo v roki, ki stoji na prostem, da jo lahko vsi vidijo, je ikonografski *novum*, ki nima prave vsebinske utemeljitve.

Arij Aleksandrinski, ki naj bi umrl zaradi hude driske in notranjih krvavitev,⁹⁴ pri Valvasorju ponazarja kazen za krivoverstvo. Baron kot vir navaja Volaterrana in Sabellica, ne da bi zapisal, iz katerega dela imenovanih avtorjev črpa podatke.⁹⁵ Utemeljitelju arijanskega krivoverstva je Valvasor posebno nenaklonjen, saj opis njegove smrti zaključí z verzoma:

Z blatom je odšla njegova duša v smrdljivo kloako.

Taka sramotna je smrt kazni za opisani greh.

(V.P., 136)

Koch, ki v verzih ni imel nobene prave opore glede okoliščin, v katerih se je zgodila Arijeva smrt, škofa upodobi pod drevesom v široko odprti pokrajini, očitno ne vedoč, da je umrl v Konstantinoplu, nedaleč od Konstantinovega foruma. V daljavi vidimo manjšo arhitekturno kuliso trdnjavskega značaja, vendar slednje nikakor ne smemo razumeti kot aluzijo na Konstantinopol, ki v Valvasorjevih latinskih verzih sploh ni omenjen, medtem ko je v nemških opredeljen zgolj z oznako »veliko mesto«.

Na naslednji strani nas po treh znamenitih osebah iz antičnega sveta pričakajo *Svatje* neveste iz okolice Sachsenhausna. Valvasor predstavi kazni, ki je zadela objestne svate, ker so z nevesto na vozu prepevali prostaške pesmi, pripovedovali

93 Zgodbo prvič omenja Svetonij v življenjepis cesarja Avgusta (*De Vita XII Caesarum*, Divus Augustus, 17, 4), posebno popularna pa je postala s Plutarhovim opisom Kleopatrine smrti, ki ga najdemo v znamenitem delu *Vzporedni življenjepisi*, v poglavju o življenju Marka Antonija (*Bioi parállloi* [lat. *Vitae parallelae*], Antonios, 86, 1).

94 Opis Arijeve smrti najdemo že pri piscih poznega 4. in 5. stoletja, Sokratu Carigrajskem (Socrates Scholasticus, *Historia ecclesiastica*, I, 38) in Sozomenu (Salminius Hermias Sozomenus, *Historia ecclesiastica*, II, 29).

95 Valvasor v svoji knjižnici ni imel ne Volaterrana (Raffaele Maffei) ne Marka Antonija Sabellica. Zgodbo je verjetno povzel po knjigi *Officina partim historicis partim poeticis referta disciplinis* (Basel 1503) francoskega humanista Jeana Tixiera de Ravisi (Johannes Ravisius Textor), kjer sta kot vir navedena prav Volaterranus in Sabellicus. Delo je doživelo več ponatisov, razširjeno izdajo z naslovom *Io. Ravisii Textoris Officina sive Theatrum historic. et poeticum* je leta 1617 v Baslu izdal švicarski polihistor Johann Jakob Grasser (1579–1627). Ker je v virih in literaturi pogostejše navedena latinizirana oblika imena pisca – Johannes Ravisius Textor –, je slovenjena različica Tekstor izpeljana iz latinske oblike.

umazane šale in govorili grde besede, ter doda, da o dogodku govori neka nemška pesem.⁹⁶ Bog jih je kaznoval tako, da se je njihov voz zlomil, pet jih je umrlo in samo nevesta je za las ušla smrti. Zdi se, da je utrinek iz življenja anonimnih ljudi v odnosu do treh poprej predstavljenih usod slavnih oseb nekakšen tujek, vendar pogled na celotno zasnovo poglavja pokaže, da ni povsem tako. Valvasor namreč z Arijem vpelje motiv kazni za storjeni greh, ki ga prepoznamo tudi v zgodbi iz Sachsenhausna, pa čeprav na čisto drugačen način, v drugem času in okolju. Koch v dinamični diagonalni kompoziciji upodobi nesrečo z vozom, ki pa je glede na velikost figur nekoliko premajhen. Ne gre za slikarjevo nespretnost: tudi tokrat hote izpostavi sporočilnost in nazornost ilustracije.

Sledi *Tiran Prokopij*, rimski vojskovodja, ki se je vzdignil proti cesarju Valensu in se sam oklical za cesarja. Po porazu v bitki pri frigijskem mestu Thyateiri (danes Akhisar v Turčiji) leta 366, naj bi ga Valens kruto kaznoval: menda je ukazal upogniti dve mladi drevesi in mednju privezati Prokopija. Ko so drevesi sprostili in sta se krošnji sunkovito vzravnali, je njuna sila raztrgala upornika. Velik del zgodovinskih virov sicer poroča, da je dal Valens Prokopija obglaviti, kar je vsekakor bližje zgodovinski resnici, vendar je bila Valvasorju očitno ljubša bolj slikovita in grozljiva različica, ki jo navajata Sozomen v *Cerkveni zgodovini* (*Historia ecclesiastica*, VI, 8) in Sokrat Carigrjski v istoimenskem delu (*Historia ecclesiastica*, IV, 5). Sam se sklicuje na priljubljeno Tekstorjevo enciklopedijo *Officina*, kjer so nanizani številni primeri najrazličnejših smrti slavnih ljudi.⁹⁷ Koch predstavitev Prokopijeve smrti omeji na moško figuro, razpeto med krošnji dreves. Ob njem ni ne cesarja Valensa ne kakega drugega lika, ki bi ponazarjal, da vojaki spremljajo njegovo usmrnitev.

V naslednji epizodi se znova znajdemo na Nemškem, Valvasor pa nam tokrat predstavi usodo *Knezove priležnice*. Zgodba naj bi izvirala iz Porenja, kot pisni vir zanj navaja zbirko Georga Philippa Harsdörfferja *Veliko prizorišče pomilovanja vrednih smrtnih zgodb* (*Der Grosse Schauplatz Jämerlicher Mordgeschichte*, I, 21).⁹⁸ V *Theatru* je

96 Valvasor ne pove naslova pesmi; glede na to, da kot vir navede Titiusa, je mogoče misljen Valvasorjev sodobnik, pesnik Christoph Titius (Tietze), vendar Tietze ni napisal pesmi, ki bi vključevala ta motiv.

97 (*Officina*, Lib. II, cap. 75, fol. 177.) Valvasor navaja Grasserjevo izdajo *Job. Ravisii Textoris Nivernensis poetae celeberrimi. Officina sive Theatrum Historicum et Poeticum* (Basel 1663). Delo je dostopno v digitalizirani obliki na: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10765584_00005.html.

98 *Der Grosse Schauplatz Jämerlicher Mordgeschichte, Bestehend in CC. traurigen Begebenheiten mit vielen merkwürdigen Erzehlungen neu üblichen Gedichten Lehrreichen Sprüchen scharffsinnigen artigen Schertzfragen und Antworten /etc. Verdolmetscht und mit einem Bericht von den Sinnbildern wie auch hundert Exempeln derselben als einer neuen Zugabe auß den berühmten Autoribus*. Knjiga je prvič izšla v Hamburgu leta 1649/50. Valvasor je imel Naumanovo izdajo Harsdörfferjevega *Prizorišča pomilovanja vrednih smrtnih zgodb*, ki je leta 1678 izšla v Hamburgu (B. V. 411 in 1025). Harsdörfferneva knjiga je kompilacijskega značaja, prva dva dela sta (kot uvodoma pove sam Harsdörffer) svobodno povzeta po knjigi *L' Amphithéâtre sanglant, où sont représentées plusieurs actions tragiques de notre temps* Jeana Pierra Camusa, francoskega pisatelja, teologa in škofa v Belleyju (1584–1652). Harsdörffer Camusove zgodbe dopolni z novimi, ki jih nabere iz različnih virov.

priповed precej poenostavljena in nekoliko prirejena. Kneginja Tertis pri Valvasorju ubije otroka, ki ju je imel knez z mlado ljubico Peliko. Besni knez da za kazen svojo ženo zvezati in skupaj z umorjenima otrokoma živo zakopati. Pri Harsdörfferju je razplet zgodbe drugačen: ljubosumna kneginja (ki ji ni ime Tertis, ampak Georgia) da ubiti oba otroka knezove ljubice, njuno mater pa zvezano položiti v isto krsto k otrokoma in jo živo zakopati z njima. Knez (Harsdörffer ga imenuje Amalor) je zgrožen in svoje žene ne želi nikoli več videti. Namerava jo kaznovati s smrtjo, kakršno je sama namenila svoji tekmici, vendar kneginja pobegne z dvora in si reši glavo. Valvasor svoje verze zaključi z retoričnim vprašanjem: »*Kdo bolj krut je bil? Mož ali žena, povej!*« Seveda ni nobenega dvoma, da je bolj okrutna kneginja, knez pa jo kruto, vendar pravično kaznuje. Nauk, ki izhaja iz Valvasorjeve interpretacije, se približa ideji pravičnosti, po kateri se zločin poplača s kaznijo, ki je zločinu enakovredna. Koch upodobi trenutek, ko hudobno kneginjo zgrabijo in jo dajejo v krsto, v kateri že ležita mrtva otroka njene tekmice. Knez pri dogajanju ni navzoč, čeprav ga Valvasor izrecno omenja (vsi trije moški so oblečeni v revna oblačila, eden je celo bos). Žalujoča mlada žena na levi bi utegnila biti mati mrtvih otrok, kar lahko – če je domneva pravilna – razumemo kot Kochovo dopolnitev dramatičnega dogajanja.

Iz srednjeveškega Porenja se spet preselimo v svet antičnih junakov. Prvi je rimski državnik in vojskovodja *Regulus Atilius*.⁹⁹ Atilij je v prvi punski vojni izbojeval nekaj pomembnih zmag nad Kartažani, po porazu v bitki pri Tunisu leta 255 pr. n. š., pa so ga ujeli in vrgli v ječo. Celotni sovražniki so občudovali generalovo poštenost, zato so ga poslali v Rim, da bi senatu predlagal mirovne pogoje. Regul je Rimljanom odsvetoval, da bi sprejeli ponujeno premirje, vendar se je kljub temu, da je ravnal proti napotkom Kartažanov, vrnil v Kartagino, kjer so ga menda zaradi tega mučili do smrti. Atilij Regul je vse od Cicera (*De finibus*, II, XX, 65; *De Officiis*, III, 99) in Horacija, ki rimskega konzula slavi v eni od svojih pesmi (*Carmina*, III, 5), zgled herojstva in državniške kreposti. Valvasor se sklicuje na *Atiške noči* Avla Gelija (*Noctes Atticae*, VI, 6), ko v latinskih verzih omenja generalovo oslepitev in mučenje v skrinji, obiti z dolgimi žebli, vendar Gelij ne piše o skrinji z žebli.¹⁰⁰ O skrinji, v katero so Kartažani zaprli rimskega generala, govori Silij Italik v pesnitvi *Punske vojne* (*Punica*, VI, 539–550). Valvasor se tudi tokrat naslanja na Gottfriedovo *Zgodovinsko kroniko*, v kateri avtor poroča o skrinji z žebli in načinu oslepitve, kot ga navajajo antični avtorji: Regulu so Kartažani porezali veke in ga izpostavili žgočemu soncu, da je oslepel (*G.H.C.*, III, 205). V Valvasorjevih nemških verzih

99 Valvasor po pomoti zamenja vrstni red imena: pravilno se glasi Marcus Atilius Regulus. Gre za rimskega generala in konzula (ok. 307–250 pr. n. š.), ki je sodeloval v prvi punski vojni in umrl v ujetništvu.

100 Gelij, ki se sklicuje na Tuberovo *Zgodovino*, piše, da so Regulu porezali veke in ga izpostavili žgočemu soncu, dokler ni oslepel. Valvasor torej pravilno povzema samo motiv oslepitve, čeprav je navedba poglavja napačna (Regulova smrt je opisana v četrtem poglavju sedme knjige *Atiških noči*).

je namesto skrinje omenjen sod in Koch se je odločil, da Regula upodobi v lesenem sodu, obitem z velikimi žebli. Njegovo odločitev je mogoče razumeti tako v smislu uveljavljene literarne kot likovne tradicije. V zapisih poznega srednjega in zgodnjega novega veka, predvsem pa v likovnih upodobitvah Regulove smrti se namreč namesto skrinje pogosto pojavlja sod z železnimi klini. Regula je na ta način upodobil tudi Merian v *Zgodovinski kroniki*, ki jo je imel Koch možnost videti v Valvasorjevi knjižnici.

Atiliju Regulu sledi grški rokoborec *Polidamas*,¹⁰¹ ki je slovel po svoji nadčloveški moči. O njem pišeta Pavzanijs v *Vodiču po Grčiji* (*Helládos Periêgêsis* [lat. *Graeciae descriptio*], VII, 27, 6; VI, 5, 4; VI, 5, 7) in Diodor Sicilski v *Zgodovinski knjižnici* (*Bibliotheca historica*, IX, 14, 2), vendar se Valvasor sklicuje na *Spomina vredne izreke in dejanja* Valerija Maksima (*Dicta et facta memorabilia*, IX, 10).¹⁰² Znameniti rokoborec naj bi z golimi rokami premagal leva, pobil bika in zaustavil drvečo konjsko vprego. Prepričanje v lastno moč ga je na koncu stalo življenja: ko so s prijatelji popivali v neki napol razpadajoči stavbi, se je začel udirati kamniti svod. Silak je mislil, da bo lahko strop pridržal z rokami, a ga je kamenje pokopalo pod seboj. Za Valvasorja je Polidamant zgled predrznosti in nepremišljenosti, ki jo doleti pravična kazen. Koch Polidamanta upodobi kot silaka, ki v klasični drži atlanta podpira strop prostora, ki je videti kot nekakšna kamnita votlina. V nasprotju s tradicijo ga ne postavi pod svod podirajoče se zgradbe, iz katere so prijatelji že zbežali, ampak v nenavadno prizorišče, ki spominja na votlino, podzemno jamo ali rov. Kaj bi utegnil biti razlog za tovrstno spremembo, lahko samo ugibamo. Mogoče je pod vplivom nemške različice verzov, v katerih Valvasor s pesniško podobo svod, ki je pod seboj pokopal Polidamanta, označi kot silakov grob, prizorišče približal predstavi o grobni votlini.¹⁰³

Za Polidamantom v votlini pride epizoda s *Seneko* v kadi vroče vode. Neron ga je obtožil sodelovanja v zaroti Gaja Kalpurnija Pisona, ki je leta 65 naklepal umor cesarja. Čeprav ni bilo dokazano, da je bil Seneka zares udeležen pri načrtovanju državnega prevrata, je bil obsojen na smrt. Zaradi njegovega ugleda mu je Neron dovolil, da je naredil samomor. Sedmedesetletni filozof, ki je bil Neronov vzgojitelj in dolga leta tudi svetovalec, si je v kadi vroče vode prerezal žile in izkrvavel. Valvasor izpostavi Neronovo nehvaležnost in krutost, obenem pa ironijo usode, ki na koncu modremu Seneki in nepravičnemu Neronu nameni enako plačilo – smrt. O

101 Mlinarič v svojem prevodu ime rokoborca piše v starejši obliki, danes uporabljamo obliko Polidamant. Gre za rokoborca iz Skotouse v Tesaliji, zmagovalca na triindevetdesetih olimpijskih igrah leta 408 pr. n. š.

102 Valvasor je imel knjigo v nemškem prevodu Eberharda Wernerja Happela, ki je izšla v Frankfurtu leta 1678 (*B. V.*, 2404).

103 V slovenskem prevodu J. Mlinariča, ki za izhodišče jemlje latinske verzje, ne najdemo prisodob z grobom.



Slika 30: Andrej Trost po Janezu Kochu, *Polidamas*, T. M., str. 137.

Senekovi smrti poročajo različni rimski pisci, Valvasor kot vir navede Svetonijevo delo *Dvanajst rimskih cesarjev* (*De Vita XII Caesarum*, Nero, 35).¹⁰⁴ Koch Senekov samomor zelo svobodno predstavi, saj v Valvasorjevih verzih ni imel nobene opore glede natančnih okoliščin smrti. Filozofa v kadi postavi na prosto pred antikizirano arhitekturno kuliso, zraven pa upodobi Nerona, ki s spremstvom prisostvuje smrti. Ilustracija je v smislu zgodovinske resničnosti povsem napačna, saj je Seneka samomor naredil na svojem domu v ozkem krogu najbližjih.

Naslednji epigram govori o hudobni *Dirki*, ženi tebandskega kralja Likosa. Kraljica je bila ljubosumna na svojo lepo nečakinjo Antiopo, v katero naj bi se zaljubil njen mož, zato jo je na razne načine mučila in jo celo poskušala ubiti. Antiopi je uspelo pobegniti, po naključju pa se je zatekla v hišo svojih dveh sinov, Amfiona in Zetosa, ki sta bila kot

¹⁰⁴ Valvasor v svoji knjižnici ni imel Svetonija, pravi vir je najbrž *Zgodovinska kronika* J. L. Gottfrieda, v kateri je dogodek opisan na strani 326 in kot eden od virov naveden tudi Svetonij.

otroka izpostavljena.¹⁰⁵ Mladeniča nista vedela, da je ubežnica njuna mati, a jima je stari pastir povedal, da je res tako. Dirka je izsledila Antiopo in zahtevala, da jo ubijejo tako, da jo privežejo biku na roge, vendar sta Antiopina sinova namesto svoje matere na bika privezala hudobno kraljico. Zgodba ima več različic, najdemo jo Apolodorovi *Knjižnici* (*Bibliotheca*, III, 5, 5), v Higinovih *Zgodbah* (*Fabulae*, VII in VIII), omenja pa jo tudi Pavzanas v *Vodiču po Grčiji* (IX, 17, 6 in IX, 25, 3). Valvasor kot vir navaja Propercija, ki v *Elegijah* (*Elegiae*, III, 15) opisuje zgodbo o Antiopi. Dirkino smrt, pri kateri umetniki radi izkoristijo dramatične možnosti, ki jih ponuja motiv privezovanja na bikove rogove, Koch zasnuje v poenostavljeni varianti dirjajočega bika s tebansko kraljico med rogovi. Nenavadno – v nasprotju z zgodbo in logiko prizora – je dejstvo, da Dirka sploh ni privezana na bikove rogove, ampak sedi na njegovem vratu in v obupu širi roke.

Porcia, hči slavnega rimskega državnika Katona Utičana in žena Cezarjevega morilca Bruta, spada med tragične junakinje, ki nam jih avtor *Theatra* postavlja za zgled. Potem, ko je izvedela za moževo smrt po bitki pri Filipih leta 42 pr. n. š., je hotela narediti samomor, a so ji prijatelji poskušali to za vsako ceno preprečiti. Rimski pisci poročajo, da ji je na koncu vendarle uspelo: iz ognja naj bi izbežala žareče oglje in ga pogoltnila. Zgodbo med drugim navajata Valerij Maksim (*Facta et dicta memorabilia*, IV, 5, 6) in Marcial (*Epigramata*, I, 42). Omenja jo tudi Plutarh v *Življenju Bruta* (*Βίοι παράλληλοι* [lat. *Vitae parallelae*], Marcus Brutus, 53), čeprav dvomi, da bi lahko bila resnična. Valvasor se sklicuje na Plutarha in Marciala, vendar pri Plutarhu ne navaja vira, pri Marcialu pa zmotno zabeleži, da se zgodba nahaja v njegovih pismih. Skladno z uveljavljeno tradicijo Valvasor Porcijo postavi za vzor zvestobe, predanosti in poguma. Ilustracija Porcijine smrti je – kot se to pri Kochu večkrat zgodi – rezultat nepoznavanja dejanskih okoliščin. Junakinja je postavljena v pokrajino, zakurila je ogenj, iz katerega se obilno kadi, hkrati pa vidimo, da v levi roki drži ogorek in ga nese k ustom. Po zgodovinskih virih je Porcija oglje zaužila z domačega ognjišča, potem ko so ji prijatelji onemogočili, da bi se ubila z mečem, in pazili, da ji ne bi prišel pod roke kak nevaren predmet, s katerim bi si lahko vzela življenje.

Pisec *Theatra* nas zatem iz starega Rima preseli nekam na Nemško in opisuje smrt *Žanjcev*, v katere je med počitkom udarila strela zaradi njihove nehvaležnosti in preklinjanja. Kot posebnost tega dogodka Valvasor navede, da so po smrti ostali kot otrpli v isti držji, v kateri jih je zadela strela.¹⁰⁶ Podobno kot pri svatih iz oko-

105 Antiopo, prelepo hčer tebanskega kralja Nikteja, naj bi v eni od različic mita zapeljal Zevs v podobi satire. Antiopa je v strahu pobegnila k skionskemu kralju Epopeju. Niktej je napadel Epopeja, v boju sta bila oba ranjena in kmalu zatem sta umrla. Niktej je pred smrtjo naročil svojemu bratu Likosu, ki je zasedel tebanski prestol, da maščuje njegovo smrt. Likos se je z vojsko odpravil nad Skion in odpeljal Antiopo (Epopej je med tem umrl za posledicami rane). Na poti v Tebe je Antiopa rodila Zevsova sinova, ki so ju izpostavili ob poti.

106 Valvasor ob tej zgodbi omenja delo Johanna Sauberta *Busz- vnd Gebet-spiegel Daniels*, ki je izšlo v Nürnbergu leta 1640.

lice Sachsenhausna se tudi tu pojavi motiv kazni zaradi nespoštljivosti do boga, preklinjanja in grdega govorjenja. Žanjci so upodobljeni pri malici, sedeč v krogu, v ozadju je prostrano žitno polje. Del žita je že požetega in povezanega v snope, del še čaka žanjce. Strela, ki bo vsak hip udarila mednje, se je pravkar zablistala na potemnelem nebu. Kompozicija je preprosta, vendar premišljeno zasnovana, hkrati pa v vsebinskem pogledu dobro usklajena z Valvasorjevim besedilom.

Sledi poročilo o grozljivi smrti hrvaškega razbojnika *Jakoba Vojnića*, ki naj bi (neimenovanemu) grofu požgal dvanajst gradov ter mu ugrabil sestro in jo prodal Turkom. Ko ga je grof končno ujel, ga je dal živega nataktniti na raženj. Razbojnika so kot koštruna pekli na malem ognju, dokler ni med strašnimi mukami izdihnil. Motiv pečenja na ražnju poznamo v sklopu ikonografije peklenskih muk, v primeru Vojnića, o katerem je Valvasorju najverjetneje pripovedoval Vitezović, pa naj bi šlo za resnični dogodek.¹⁰⁷ Koch Vojnićevo smrt zelo živo in neposredno predstavi: vpričo grofa in še enega spremljevalca starejši bradat moški nad ognjem vrti na raženj nataktnjenega razbojnika. V ospredju slike so polena postavljena tako, da pritegnejo pozornost gledalca. Zdi se, da gre za začetnice Valvasorjevega imena in priimka: prvo navpično ležeče poleno lahko predstavlja črko I kot latinsko znamenjavo za J (Johannes), štiri polena, ki se na spodnjem koncu stikajo, pa dvojni W (Weichard). Notranji del črke W je dodatno vizualno izpostavljen, tako da ga lahko hkrati beremo kot V (Valvasor). Takšno interpretacijo podpira dejstvo, da je Kochov podpis umeščen neposredno ob polenih – Valvasorjevih inicialkah.¹⁰⁸

S Hrvaškega nas avtor popelje nazaj na Nemško z novo zgodbo o človeški krutosti. *Škof Hatto*¹⁰⁹ je v času hude lakote pustil stradati svoje podložnike brez trohice usmiljenja. Ko so ga prosili kruha, jih je s pretvezo, da jim bo razdelil žito, zvabil v skedenj, ukazal zakleniti vrata in jih žive sežgati. Ob njihovih krikih in tuljenju je menda rekel, da miši v skednju lepo cvilijo. Takrat naj bi v trumah od povsod pritekale miši in napadle škofa. Hatto je bežal, a mišim ni mogel ubežati: celo ko je s čolnom odplul na otok sredi Rena in se zaprl v stolp, so ga izsledile in živega požrle.¹¹⁰ Srednjeveško legendo Valvasor povzema po *Kozmografiji* Sebastiana Münstra (*Cosmographia*,

107 Valvasor tokrat ne omeni nobenega pisnega vira, pove samo, da se je dogodek zgodil na Hrvaškem. Zgodovinske identitete srboritega vojaka in razbojnika zaenkrat ni bilo mogoče ugotoviti, saj je priimek na Hrvaškem zelo pogost, v razvpiti rodbini Vojnićev, ki izhaja iz Vrgorca, pa je bilo veliko hajdukov in najemnih vojakov.

108 Postavitev polen, ki spominjajo na Valvasorjeve inicialne, je verjetno Trostova domislica. Na Kochovi risbi povezave med razporeditvijo polen in črkami namreč ni. Šele z zrcalno podobo, ki se vzpostavi z grafičnim odtisom (in rahlo modifikacijo v razporeditvi), se drva dejansko približajo baronovim začetnicam. Trostova je tudi odločitev, da Kochovo signaturo postavi neposredno ob umetelno postavljena polena, saj originalna risba ni podpisana. Za opozorilo se zahvaljujem dr. Gašperju Cerkovniku.

109 Gre za mainškega nadškofa Hatto II. († 970), čeprav je včasih v istem kontekstu imenovan njegov predhodnik, škof Hatto I. (891–913).

110 Po legendi naj bi šlo za Mišji stolp (Binger Mäuseturm), ki še danes stoji na otočku v bližini Bingna.



Slika 31: Andrej Trost po Janezu Kochu, Jakob Vojnić, T. M., str. 147.

877),¹¹¹ že pred tem pa je bila znana širom po Evropi, ker jo je v svojo *Svetovno kroniko* (*Weltchronik*, Nürnberg 1493) vključil Hartmann Schedel. Koch upodobi trenutek, ko se Hatto vkrca v čoln, da bi pobegnil pred navalom miši. Iz neznanega razloga je škofu na glavo posadil kardinalski klobuk, čeprav ne Hatto I. ne Hatto II., s katerima se legenda povezuje, nista bila kardinala.

Vestalka Opia nas s svojo kruto usodo znova popelje v stari Rim. Pripoved o Vestini svečenici, ki so jo obtožili nečistovanja in jo usmrtili, poleg Livija, na katerega se sklicuje Valvasor, navajajo različni rimski pisci. Livij v svoji zgodovini Rima (*Ab urbe condita*, II, 42, 10–11) poroča, da so zaradi nemirov v deželi in grozečih znamenj leta 483 pr. n. š. svečeniki kot vzrok navedli jezo bogov zaradi kršitve zaveze čistosti vestalke Opije. Livij zapiše samo, da so vestalko kaznovali, o načinu kazni na tem mestu ne govori. Omenja ga ob primeru vestalke Opimije, kjer pravi, da je bila

¹¹¹ Valvasor je imel baselsko izdajo iz leta 1628 (*B.V.* 1648), knjiga je prvič izšla v Baslu leta 1544.

kaznovana na običajen način, torej živa zakopana ob rimskih vratih Porta Collina (*Ab urbe condita*, XXII, 57,1).¹¹² Kakšna je bila kazen za vestalke, ki so prelomile zavezo deviškosti, natančno opisuje Plutarh v *Vzporednih življenjepisih* (Numa Pompilij, 10, 4–6). Valvasor ne pove, kako so Opijo živo pokopali, zato je Kochova interpretacija domišljajska – vestalka je zakopana do vratu, le glava gleda iz zemlje.¹¹³ Takšnega načina kaznovanja vestalk v Rimu niso poznali. Vestino svečenico so v primeru spoznane krivde zakopali v podzemno celico, kjer je imela celo nekaj hrane in vode, s čimer je bilo zabrisano dejstvo, da so posvečeno osebo usmrtili.

Med redkimi mitološkimi liki, ki se pojavijo v poglavju *Varia genera mortis*, je legendarni argoški kralj in videc *Amfiaraos*, ki mu je bilo prerokovano, da bo umrl v Tebah. Zaradi tega se je mestu izogibal, vendar se je na koncu zaradi ženinenga pritiska in spletkarjenja kljub vsemu pridružil vojnemu pohodu nad Tebe. Na bojnem polju se je junaško bojeval, dokler ga ni napadel znameniti junak Periklimen, ki je bil po legendi sin boga Pozejdona. Pred premočnim sovražnikom je Amfiaraj poskušal zbežati. Na begu se je pred njim odprla zemlja in ga požrla z vozom vred: Zevs, ki je bil vidcu naklonjen, je zalučal strelo, ki je razprla zemljo, in ga s tem rešil pred Periklimnom, kakor tudi pred sramoto smrti na begu.¹¹⁴ Propercij, na katerega se sklicuje Valvasor, Amfiaraja v *Elegijah* (II, 34) zgolj omeni, tako da je navajanje vira nenavadno, vsekakor pa ne pojasnjuje vidčeve smrti. Kochova interpretacija zgodbe je zelo svobodna: Amfiaraj ni upodobljen na bojnem polju, nikjer ni vojakov, niti Periklimna, ki bi ga zasledoval, mož nima orožja, utrdba na griču pa je zgolj simbolični piktogram, ki naj bi ga gledalec razumel kot oddaljene Tebe.

Za Amfiarajem je na vrsti nenavadna prigoda z *Zmajem*, ki je v bližini reke Bagra das (danes Medjerda) v Tuniziji požrl veliko vojakov. Nazadnje so ga, pravi Valvasor, vendarle uspeli pokončati. Valvasor ne pove, za kakšno vojsko gre, pa tudi kralj, ki ga omenja, ni poimenovan. Zgodba je zato precej neotipljiva, čeprav Avla Gelij, na katerega se Valvasor sklicuje, v *Atiških nočeh* (VII, 3)¹¹⁵ natančno zapiše, da gre za rimske čete pod poveljstvom Atilija Regula. Njegovi vojaki naj bi se divje spopadli z velikan-skim zmajem, ki so ga obstreljevali celo s katapulti. Ko so ga končno ubili, so mu odrli kožo, ki je v dolžino merila sto dvajset čevljev, in jo poslali v Rim kot trofejo. Gelij ne omenja posebej žrtev na strani Regulove vojske tudi ne govori o tem, da bi zmaj

112 Tudi Dionizij iz Halikarnasa v *Rimskih starožitnostih* način kaznovanja omenja ob vestalki Opimiji (*Antiquitates Romanae*, VIII, 89, 4–5.)

113 Zakopana je na enak način kot poveljnik Agazo, ki so ga ujeli hrvaški vojaki (*T.M.*, 165).

114 Zgodba pripada Tebanskemu ciklu, natančneje spopadu med bratoma Eteoklom in Polinejkom (Ojdipova sinova), ki naj bi vsak po eno leto izmenično vladala Tebam. Eteokles po enem letu vladanja ni hotel prepustiti žezla svojemu bratu, zato je ta zbral pristaše, med katerimi je bil tudi Amfiaraj, in napadel Tebe. Bratomorna vojna je glavna tema Ajshilove drame *Sedmerica proti Tebam*.

115 Valvasor zmotno navede šesto knjigo namesto sedme.

vojake požrl, ko so si gasili žejo ob reki. Valvasor zgodbo drugače obrne: v nasprotju s prevladujočo željo, da natančno opredeli dogodek in poimenuje protagoniste, se mu je tokrat očitno zdelo pomembno izpostaviti le to, da je bil zmaj strahotna zverina, ki je pokončala mnogo ljudi. Koch v tem primeru ni imel težkega dela – upodobil je klasičnega zmaja, velikanskega kuščarja s kožnatimi krili, ki je pravkar zagrizel v glavo nesrečnega vojaka. Ob njem, pomaknjen nekoliko nazaj, leži pohabljen moški, tretji pa v grozi beži s prizorišča. Razmetane kosti kažejo, da je zmaj na tem mestu že pustošil, hkrati pa stopnjujejo občutek grozljivosti. Pošast je, kot rečeno uvodoma, po videzu in postavitvi precej podobna zmaju na bakrorezu v *Zgodovinski kroniki* (III, 204), primerjava obeh slik pa nazorno pokaže, kako različen pristop sta ubrala Koch in Merian v upodabljanju enakega motiva.

Sledi legendarna pripoved o mojstru vlivanja v bron, Perilaju iz Aten, za katerega Valvasor uporablja latinizirano obliko *Perilus*. Mojster je za sicilskega kralja Falarisa izdelal velikega bronastega bika, ki ga je tiran nameraval posvetiti bogovom. Perilaj je hkrati pokazal svoje mojstrstvo (in sprevrženost), ker je bika oblikoval tako, da je bil votel, v nozdrvih so bile luknje, na boku pa je imel skrita vratca. Ko je delo predstavil sicilskemu samodržcu, se je pohvalil s svojo mojstrovino in povedal, da lahko bik divje rika: če bo vanj zaprl svoje nasprotnike in pod njim zakuril ogenj, bo tuljenje ujetnikov ob pomoči akustične naprave v bikovi glavi skozi nozdrvi slišati kot živalske glasove. Okrutnega tirana sta umetnikova samohvala in zahteva po nagradi razjezili, zato je delovanje bika nemudoma preizkusil tako, da so vanj zaprli samega Perilaja. Pripoved, ki jo navajajo različni antični pisci,¹¹⁶ govori o krutosti tirana in pokvarjenosti umetnika, ki mu je poskušal ustreči, pa je sam postal žrtev svojega peklenskega izuma. Valvasor zgodbo priroji tako, da poudari Falarisovo okrutnost: kralj naj bi bronastega bika naročil pri Perilaju z namenom, da bi trpinčil ljudi, mojster pa je postal njegova prva žrtev. To je prav nasprotno od različice, kakršno podajata Diodor Sicilski v *Zgodovinski knjižnici* (*Bibliotheca historica*, IX, 19) in Ovidij v *Žalostinkah* (*Tristia*, III, 11), ki pravita, da se je Perilajeva pokvarjenost celo Falarisu zdela priskutna. Valvasorjeva interpretacija je toliko bolj vprašljiva, ker v Plinijevem *Naravoslovju*, na katerega se sklicuje (*Naturalis historia*, XXXIV, 8, 9), ni omenjenih podrobnosti in torej ni moglo biti izhodišče za baronove verze.¹¹⁷ Kochova upodobitev se ne sklada najbolje z Valvasorjevim opisom: bronasti bik nima nakazane odprtine v boku, ob njem sta dva vojaka namesto kralja Falarisa in pokvarjenega umetnika. Tudi bik je premajhen in vanj nikakor ne bi mogli spraviti odraslega človeka. Vojska v ozadju in gledalci na strehi, ki pri Valvasorju niso omenjeni, so Kochov dodatek, s katerim dopolni prizorišče.

116 Prvi jo omenja Pindar v *Prvi pitijski odi* (*Pythia* 1, 95).

117 Verjetno je tudi v tem primeru Valvasor v resnici črpal iz Gottfriedove *Zgodovinske kronike*.

Za Perilajem pride smrt cesarja *Maksencija* v bitki pri Milvijskem mostu, kjer je njegovo vojsko porazil Konstantin Veliki. Maksencij je utonil, ko se je skupaj s svojimi vojniki poskušal umakniti čez Tiber. Valvasor kot vir navaja življenjepis cesarja Konstantina v knjigi *O cesarjih* (*De Caesaribus*) Seksta Avrelija Viktorja in *Povzetke knjige o cesarjih* (*Epitome*), delo, ki danes ne velja za Viktorjevo.¹¹⁸ Tudi v tem primeru Valvasor precej poenostavi zgodbo, saj mu ne gre za zgodovinsko resničnost, ampak naglasi kazen, ki je doletela cesarja Maksencija za »vrsto pregreh«. Kochova ilustracija motiva je temu ustrezno svobodna. Sekst Avrelij Viktor, na katerega se Valvasor sklicuje, piše, da je bil čez Tiber narejen začasen (pontonski) most iz čolnov, pri Kochu pa vidimo kamnit most. Koch je imel za oporo samo Valvasorjeve verze, v katerih o mostu ni nič rečeno, zato je smiselno upodobil kamnit most, ki se ruši. Ker bi bila Maksencijeva smrt v množici vojakov preveč neopazna, je na most postavil samo bežečega vojskovodjo. S tem se je odmaknil od Valvasorjevega besedila, hkrati pa ustvaril neroden vtis, da se kamnit most podira pod težo enega samega jezdeca.

Maksenciju se v nizu različnih vrst smrti pridruži *Metij*, zadnji kralj Albe Longe, ki je umrl grozljive smrti, ker je prelomil prisego. V spopadih z Rimljani je predlagal premirje in se zavezal, da si bosta obe kraljestvi pomagali v bojih proti skupnim sovražnikom Etruščanom. Vendar je že v prvi bitki, v kateri so se prebivalci Vejev in Fiden dvignili proti Rimljanom, prelomil prisego in Rimljane pustil na cedilu. Rimski kralj Tul Hostilij, ki je uspel brez Metijeve pomoči premagati sovražnike, je izdajalca kruto kaznoval. Privezali so ga med dva bojna voza, ki sta potegnili vsak v svojo stran: eden v smeri proti Rimu, drugi proti Fidenam, in Metija raztrgala na pol. S tem naj bi, kot piše Livij (*Ab urbe condita*, I, 28), na katerega se sklicuje Valvasor,¹¹⁹ pokazal na Metijevo razpetost med Rimom in sovražniki. Koch upodobi najbolj dramatičen trenutek, ko voznika poženeta konje in razpeta Metijevo telo, ki se bo v naslednjem trenutku pretrgalo. Na desni v ozadje postavi vojsko, ki spremlja kaznovanje izdajalca, da bi uravnotežil kompozicijo, pa slikar v levi spodnji vogal umesti sedečo moško figuro, ki v sproščeni, zlektnjeni drži opazuje dogajanje.

Metijevi smrti sledi osemvrstičnica z neobičajno usodo, ki je doletela kralja *Teuteberta*, ko je lovil jelena, pri tem pa naletel na podivjanega bika.¹²⁰ Teudebert se je

118 Valvasorjev sklic je napačen, pravilne navedbe so: *O cesarjih* (40, 23), *Povzetki knjige o cesarjih* (40,7). O Maksencijevi smrti od zgodnjih piscev pročitata tudi Laktancij (*De mortibus persecutorum*, 44) ter Evzebij iz Cezareje (*Historia Ecclesiastica*, IX, 9 in *Vita Constantini*, xxvii; xxxviii).

119 Valvasor pomotoma navaja, da je zgodba zapisana v devetindvajsetem poglavju prve Livijeve knjige. Tudi tokrat Valvasor najverjetneje povzema iz *Zgodovinske kronike*, kjer so ob tekstu zaznamki za Livija kot poglavitni vir. Valvasor je, kot kaže, površno štel vrstice in prepisal napačno navedbo vira. V Livijevem originalu sta poglavji jasno ločeni, zato je možnost, da bi zmotno citiral Livijevo knjigo, če bi jo res imel v rokah, precej majhna.

120 Mišljen je merovinski kralj Teudebert (tudi Teodebert) I., ki je vladal v letih 534–547. Mlinarič je ime kralja pustil v obliki, ki jo v naslovu uporabi Valvasor, čeprav pozneje v tekstu Valvasor rabi tudi drugo različico imena – Theodebert.



Slika 32: *Andrej Trost po Janezu Kochu, Teutebert, T. M., str. 163.*



Slika 33: *Mathäus Merian starejši, Smrt kralja Teudeberta, bakrorez, Johann Ludwig Gottfried, Historische Chronica, 1674, str. 417.*

skril za drevo in se spretno izmikal napadom pobesnele živali. Po ironiji usode pa ga je ubila suha veja, ki je padla z drevesa, ko se je bik z vso močjo zaletel v deblo. Vir za to nenavadno zgodbo je *Zgodovinska kronika* (G.H.C., V, 418), ki jo je Valvasor izdatno uporabljal, čeprav jo tokrat prvič izrecno navede. Valvasorju sta očitno ugajala prepričanje, da se človek ne izmakne svoji usodi, in način, kako se lahko ta poigra z njim: izkušenega lovca, ki se ubrani pobesnelega bika, ubije suha veja. Kochova ilustracija kaže kralja, kako se skriva za drevesom, in bika, ki se zaganja proti njemu, nekaj korakov proč pa stojita dva vojaka. Na travniku, ki se razprostira ob robu gozda, vidimo celo četo vojakov, kako iz daljave opazujejo dogodek. Koch je dodatne figure uporabil kot sredstvo za uravnoteženje kompozicije, vendar je s tem vzbudil dvom o verodostojnosti zgodbe: dva oborožena spremljevalca zagotovo ne bi mirno gledala, kako bik napada kralja, in četa vojakov bi lahko prihitela na pomoč. Nekaj težav je imel slikar tudi z motivom veje, ki se odlomi in ubije Teudeberta. Tik nad njegovo glavo vidimo na drevesu debel štrcelj odlomljene veje, same veje pa ni nikjer in Teudebert je še trdno na nogah. Kako nedomišljena je Kochova rešitev, nazorno pokaže primerjava z Merianovim bakrorezom (G.H.C., V, 417). Merian za razliko od Kocha v resnici upodobi Teudeberta na lovu, ne pa kot kralja, ki ga spremljajo pasivni vojaki. Dogajanje je razgibano in bistveno bolj dramatično, predvsem pa ustrezno ilustrira zgodbo: bik se je pravkar s čelom divje zaletel v drevo, debela veja se je odlomila in vsak hip bo pobila kralja.

Pod naslovom *Agazo* se srečamo z zgodbo, ki je bila Valvasorju zanimiva vsaj iz dveh razlogov: gre za element čudežne neranljivosti, ki je rezultat vojščakove pogodbe s hudičem, in dejstvo, da so ga na koncu vendarle ujeli bližnji sosede Hrvati ter ga pošteno izplačali, pri čemer so izkazali veliko domiselnosti. Valvasor pri tem posebej poudari, da so ga premagali »brez sile čarobne«, s pametjo in pogumom torej. Zgodba mu je morala biti posebej pri srcu, saj nimamo opravka s kako znamenito osebnostjo in v zgodovinskih knjigah, ki jih Valvasor običajno navaja, bi polkovnika Agaza zaman iskali. Baron kot vir omeni *Prizorišče pomilovanja vrednih smrtnih zgodb* Georga Philippa Harsdörfferja, vendar je pri Harsdörfferju zgodba v resnici nekoliko drugačna: nemški vojskovodja ni imenovan Agazo, temveč je rečeno, da njegovo ime (ki ga avtor ne navede) prihaja od medvedje moči, s katero je bil obdarjen.¹²¹ Predvsem pa ni vojaški poveljnik tisti, ki bi utrpel opisano smrt, ampak je slednja doletela njegovega malopridnega hlevarja.¹²² Kochova likovna interpre-

121 V tem primeru zadeve dodatno zaplete napaka v prevodu Jožeta Mlinariča, ki Valvasorjev nemški verz »Agazo gennant von Beeren« po pomoti prevede kot »Agazo, s pridevkom »von Bern« (iz Berna). Da je dejansko mišljena povezava z medvedom, pričajo originalno Harsdörfferjevo besedilo in latinski verzi v *Theatru*, kjer beremo: »*Teutonicus, nomen qui, dux, sortibus ab urso ...*«

122 »*Der Tapfere Hertzog welcher von deß Beeren Stärke den Namen truge und vor wenig Jahren auf den Schauplatz deß Teutschen Krieges seinen Rubm mit vielen Heldenthaten verewiget hatte einen Stallmeister der zwar seine Reitkunst meisterlich verstanden sonsten aber in allen Sünden Schanden und Lasteren ersoffen und unter andern auch fest an*

Unterschiedliche Todts Gattung. 165

Repurgabit enim quasi paleas ferrum, & quasi lignum
putridum, æs. Job. cap. 41.



Er achtet Eysen wie Stroh / vnd Aertz wie faull Holz.
Job. cap. 41.

X₃

BASI-

Slika 34: Andrej Trost po Janezu Kochu, Agazo, T. M., str. 165.

seinem Leibe daß er nichts wenigens als den Tod gefürchtet. Hier ist nachmals zumercken daß so beschaffene und nicht ehrliche und Christliche Leute welche ihre Tapferkeit in richtigen und wichtigen Fällen beglauben diese Kunstlieben. Nach deme aber besagter Stallmeister von den Croaten gefangen worden und noch mit Seibelen noch mit Schiessen niedergemachet werden können haben sie ihn biß an den Hals eingegraben und mit Kugeln von grossen Stücken so lang nach seinem Haupt geworffen biß er endlich elendiglich seinen Geist aufgegeben und gestorben wie er gelebt.“ (Harsdörffer, III, 70, 4–5.)

tacija odpira aktualno vprašanje slikarjevega morebitnega poznavanja vira, po katerem Valvasor povzema svojo zgodbo. Namesto da bi pokazal, kako hrvaški vojaki zakopanemu možaku s topovsko kroglo raztreščijo glavo (kot je moč razbrati iz Valvasorjevega verza),¹²³ razbijanje vojščakove glave upodobi na način, ki spominja na balinanje.¹²⁴ Metanje krogel, kot ga vidimo na Kochovi ilustraciji, je namreč v *Prizorišču pomilovanja vrednih smrtnih zgodb* izrecno omenjeno, Harsdörffer celo piše, kako so vojaki kamnite topovske krogle tako dolgo *metali* v ujetnikovo glavo, dokler ni umrl.¹²⁵

Cesar *Basilij*,¹²⁶ ki je umrl za posledicami lovske nesreče, daje Valvasorju kot že tolikokrat poprej priložnost, da razglablja o usodi, ki ji nihče ne ubeži:

Kaj na svetu trdno? Ne zanašaj na krono se, žezlo!

Svoji usodi nihče uteči ne more nikdar.

(V.P., 176)

Tragični lovski pripetljaj, ki ga povzema po Gottfriedovi *Zgodovinski kroniki*, baron tudi tokrat malo prikuje: v njegovi osemvrstičnici cesar umre, ker ga jelen nabode na rogove, čeprav se je, kot beremo v kroniki, jelenu zgolj zataknil rog za lovčev pas, bežeča žival pa ga je potem vlekla za seboj, dokler ga ni rešil njegov pribočnik. Cesar je zaradi poškodb, ki jih je utrpel med vleko, dobil vročico in čez nekaj dni umrl.¹²⁷ Koch sledi Valvasorju in prizor upodobi tako, da jelen cesarja, ki leži na tleh, dejansko prebode z rogovi. Posrečena diagonalna kompozicija je ena od najbolj izčiščenih, hkrati pa v prizoru ni nobenih nelogičnih elementov in vsebinskih zdrsov.

Sledi *Dekle iz Okučanov*, o katerem je Valvasorju najverjetneje poročal prijatelj Vitezović.¹²⁸ Gospodar, ki je deklo sumil tatvine, jo je v zimski noči golo privezal h kolu pred hišo in jo tako dolgo polival z mrzlo vodo, dokler ni umrla. Valvasor tu ne pušča nobenega dvoma o resničnosti dogodka in celo poudarja, da še ni minilo celih pet let od smrti nesrečnega dekleta. Gre za eno najbolj pretresljivih podob v naboru smrti, ki jih srečamo v *Theatru*. Grozljivost prizora Koch psihološko še dodatno stopnjuje, kajti namesto gospodarja upodobi njegovo ženo, ki zliva škaf ledene vode na zvezano dekle. Podoba ženske, ki neusmiljeno muči svojgo žrtev, je zaradi zakoreninjene predstave o sočutnem ženskem srcu še veliko

123 »Mox tormentorum comminuere globis.« / »Und theten ihm den Kopf mit Stuck-Kugeln zerschlagen.« (T.M., 164). V Mlinaričevem prevodu se verz glasi: »... s kroglo topovsko nato možu zdrobijo glavó.« (V.P., 174).

124 Balinanje je bilo že takrat v številnih evropskih državah zelo priljubljena igra, izpričano tudi na Hrvaškem.

125 Glej op. št. 122, del navedka v odebeljenem tisku.

126 Mišljen je bizantinski cesar Vasilij I. Makedonski (867–886), kar iz Valvasorjevega zapisa ni neposredno razvidno.

127 Za smrt cesarja Vasilija I. glej tudi Treadgold (1997, 461).

128 Valvasor ne navaja nobenega pisnega vira, dogodek le krajevno opredeli s podatkom, da se je zgodil na Hrvaškem.



Slika 35: Andrej Trost po Janezu Kochu, *Dekle iz Okučanov*, T. M., str. 169.

bolj ekspresivna. Primer dekleta iz Okučanov je posebej izstopajoč zaradi dejstva, da je tako strašna, dolgotrajna in okrutna smrt doletela mlado dekle zgolj zaradi suma tatvine!

*Asklepiades*¹²⁹ nas iz slavonskih Okučanov Valvasorjevega časa preseli v Rim prvega stoletja pred našim štetjem, kjer se je zgodila ne prav posebna smrt: ostareli zdravnik je padel po stopnicah in se ubil. Primer je eden od tistih, s katerimi Valvasor

129 Asklepiad iz Bitinije (ok. 124–60 pr. n. š.), znamenit zdravnik, rojen v bitinijskem mestu Prusa, pozneje je živel in delal v Rimu.

ilustrira rdečo nit *Theatra*: neizbežnost smrti in prav posebej misel, da nihče ne uide svoji usodi. Asklepiad, ki naj bi bil tako več zdravilske umetnosti, da je znal bojda celo mrtve obujati, sebi ni mogel pomagati. Valvasor opis zaključí z verzom, ki je bolj duhovičenje kot duhovitost: »*Dasi zdravnik, pa doslej živ se povrnil še ni.*« Anekdoti o njegovi smrti navaja Plinij (*Naturalis historia*, VII, 37), na katerega se (brez navedbe poglavja) sklicuje tudi Valvasor. Koch smrt Asklepiada predstavi tako, da možak pada v znak na kamnitih stopnicah, ki vodijo do hišnih vrat. Verjetnost takšnega padca je sicer manjša kot možnost zdrsa, pri katerem človek pade naprej, res pa je, da daje veliko več možnosti za stopnjevanje dramatičnosti dogodka. Nekoliko nerodna je upodobitev zdravnika, ki je bil v času nesreče star, pri Kochu pa mišičasto telo daje vtis, da gre za krepkega moža srednjih let. Anahronistična je tudi arhitektura, ki je veliko bližje podeželskemu stavbarstvu sedemnajstega stoletja na Kranjskem kot rimski arhitekturi Asklepiadovega časa.

Smrt v kožah je znamenita epizoda o krutosti cesarja Nerona, ki je zažgal Rim, potem pa obtožil kristjane in jih dal veliko pobiti. Cesar naj bi ukazal kristjane zašiti v živalske kože in nanje naščuvati pse, ki so jih žive raztrgali. Valvasor se zmotno sklicuje na Svetonijev življenjepis cesarja Nerona v knjigi *Dvanajst rimskih cesarjev*, ki o tovrstnem maščevanju nad kristjani ne piše.¹³⁰ Glede na to, da Valvasor v svoji knjižnici ni imel Svetonija, je mogoče z veliko gotovostjo domnevati, da je tudi Neronova grozodejstva povzel iz *Zgodovinske kronike*, v kateri je opisana smrt kristjanov v živalskih kožah.¹³¹ Koch množino kristjanov, ki so jih zašili v živalske kože, smiselno omeji na tri nesrečnike, izpostavljene pobesnelim psom. Ker Valvasor ne pove, da je mučenje kristjanov potekalo v samem mestu in da so se ob njem naslajale množice Rimljanov, Koch dogajanje postavi v odprto krajino. Slednja s svojo goloto pozornost gledalca dodatno usmeri k drami, ki se odvija v prvem planu. Le daleč v ozadju vidimo dve drobní moški figuri – naključna gledalca, ki sta se ustavila ob strašljivem prizoru.

Tragična zgodba o lepem atenskem mladeniču *Demokleju*, ki ga je makedonski kralj Demetrijski na vse načine zalezoval in ga na koncu poskušal posiliti v kopališču, je opisana v življenju Demetrija, v Plutarhovih *Vzporednih življenjepisih* (Demetrijski, 24, 2–3). Valvasor kot vir navaja Tekstorjevo enciklopedijo (*Officina*, 210).¹³² Deček, ki mu je bilo nadlegovanje skrajno mučno, je poskušal pobegniti iz kopališča, a mu ni uspelo. Ko je videl, da se ne more rešiti, naj bi po pričevanju Plutarha skočil v

130 *De Vita XII Caesarum*, Nero, 38.

131 Takšna domneva hkrati tudi pojasni, zakaj kot vir navaja Svetonija. V *Zgodovinski kroniki* je namreč poglavje iz Svetonijeve knjige, ki ga citira Valvasor, navedeno kot vir za opis požiga Rima (str. 325) ne pa za opisano trpinčenje kristjanov, ki je omenjeno na strani 326.

132 Valvasor navaja Grasserjevo izdajo Tekstorjeve knjige *Officina sive Theatrum Historicum et Poeticum* (Basel 1663).

kotel vrele vode in umrl. Valvasor ga skladno s tradicijo postavi za zgled častnega ravnanja, saj je raje izbral mučno smrt, kot da bi se pustil onečastiti. (Glej sliko na str. 60.) Kochova ilustracija nerazumljivo odstopa od Valvasorjevih verzov, predvsem v dejstvu, da namesto dečka upodobi bradatega moškega. Nelogično je tudi, da moški s kamnite ograje ali piedestala skače v kotel, čeprav bi lahko mirno pobegnil kamorkoli. V popolnem nasprotju z opisom, kjer sta deček in tiran v kopališču sama in pomoči ni od nikoder, Koch v ozadje prizora, ki se odvija na prostem, postavi množico gledalcev, v ospredje pa dve figuri, ki razpravljata ob kotlu. Nobene od njiju ne moremo prepoznati kot tirana Demetrija in njuna vloga je povsem nejasna.

Strašna smrt *Jordana*, ki so ga posadili na razbeljen tron in ga okronali z razžarjeno železno krono, je kazen za prešuštvo in oblastželjnost. Sicilski plemič Jordanus, ljubimec cesarice Konstance Sicilske, soproge nemškega cesarja Henrika VI., se je poskušal s pomočjo svoje ljubice dokopati do oblasti.¹³³ Vendar so njegove načrte pravočasno razkrili in ga kaznovali na način, ki naj bi mu bil v poduk: res je prejel krono in smel sesti na prestol, vendar sta bila krona in prestol mučilni orodji, ki sta mu prinesli zasluženno smrt. Valvasor kot vir navaja *Slovansko kroniko* Arnolda iz Lübecka, ki jo je imel v svoji knjižnici,¹³⁴ zgodbo pa je lahko našel tudi v Gottfriedovi kroniki (*G.H.C.*, VI, 560–561), kjer je dodana še ilustracija. Koch motiv Jordanove smrti oblikuje po Tizianovi sliki Kristusa kronajo s trnjem.¹³⁵ (Glej sliko na str. 21.)

Če je cesarica Konstanca naklepala uboj svojega moža, pa je rimska princesa Tulija mlajša, hči napol legendarnega kralja Servija Tulija, to tudi zares storila.¹³⁶ V osemvrstičnici z naslovom *Servij* Valvasor pove, da je najprej umorila svojega moža, nato pa skupaj s svakom Lucijem Tarkvinijem,¹³⁷ ki je bil njen ljubimec, skovala zaroto proti očetu. Tarkvinij je strmoglavil Servija in ga dal ubiti, ko je iz senata bežal proti domu. Kot dokaz Tulijine skrajne sprijenosti in nečlovečnosti Valvasor navede še znano epizodo, kako se je kraljeva hči na vozu peljala do senata, da bi čestitala svojemu ljubimcu. Vračala se je po poti, na kateri je obležal njen umorjeni oče, in kot poročajo rimski zgodovinarji, naj bi brez pomišljanja z zaprego zapeljala čez njegovo truplo. Celotni konji so v grozi obstali, pravi Valvasor, vendar jih je prisilila,

133 Leta 1197 se je del sicilskega plemstva uprl cesarju Henrik VI., pri zaroti pa naj bi sodelovala celo njegova žena Konstanca Sicilska. S tem je povezana zgodba, da je bil sicilski plemič, ki je v zgodovinskih zapisih imenovan Jordanus, cesaričin ljubimec.

134 *Arnoldi Chronica Slavorum* je nastala ok. 1210 kot nadaljevanje istoimenske knjige Helmonda iz Bosaua. Arnold s kroničnimi zapisi nadaljuje tam, kjer se končajo predhodnikov, torej v letu 1171, in opisuje dogodke do leta 1209. Valvasor se sklicuje na izdajo iz leta 1659, ki jo je imel v svoji knjižnici: *Chronica Slavorum Helmolli presbyteri Bosoviensis et Arnoldi abbatis Lubecensis*, Lübeck 1659 (*B.V.*, 1047). Pri tem zagreši manjšo napako: Jordanova smrt ni opisana v prvem ampak v drugem poglavju pete knjige (str. 431–432). Kronanje Jordana je omenjeno tudi v *Annales Stadenses* (*Monumenta Germaniae Historica*, XVI, str. 353.)

135 Glej poglavje *Nastanek dela, zasnova in temeljni vsebinski poudarki*.

136 Servius Tullius, šesti in predzadnji rimski kralj, na bi po Liviju vladal v letih 578–534 pr. n. š.

137 Lucij Tarkvinij Ošabni (Lucius Tarquinius Superbus, 535–496) sedmi in zadnji rimski kralj.

da so ubogali. O smrti kralja Servija in zločinski naravi njegove hčerke obširno piše Livij (*Ab urbe condita* I, 48), na katerega se naslanja večina poznejših zgodovinarjev. Valvasor se sklicuje na *Epitome* Lucija Aneja Flora,¹³⁸ vendar zgodbo najbrž povzema po *Zgodovinski kroniki*, saj je pri Floru le na kratko omenjena, medtem ko je v kroniki natančneje opisana. Upodobitev Tulije, ki se na svoji poti znajde pred truplom pravkar umorjenega očeta, je ena od bolj posrečenih likovnih realizacij v seriji različnih smrti. (Glej sliko na str. 98.) Koch namreč princeso v oblastni drži postavi na neobičajno visok voz in s tem naglasi njeno stremušstvo. Bahava obleka, pompozna operjena čelada in poveljniška palica dodatno izpostavljajo njen značaj. Upodobljen je dramatičen trenutek, ko se vprega ustavi pred umorjenim Servijem, tik preden zločinska hči požene konje čez truplo lastnega očeta.

Smrti Servija Tulija sledi kamenjanje atenskega patricija *Cirsila*.¹³⁹ Ko je nad Atene prihajala velikanska vojska Perzijcev, je Cirsil someščanom dobronamerno svetoval, naj se predajo ali bežijo in tako rešijo svoja življenja. Atenci, odločeni braniti svojo svobodo, so bili tako ogorčeni, da so Cirsila kamenjali, enako usodo pa so doživeli tudi njegova žena in otroci. Cicero v spisu *O dolžnostih* (*De Officiis*, III, 48) Cirsilovo zgodbo omenja kot primer nasveta, danega z dobrim namenom, vendar v nepravem trenutku, ko je večina prebivalstva iz patriotskih razlogov, ki se povezujejo z vprašanjem časti, takšnemu premisleku nenaklonjena. Valvasor izpelje moralo izrazito v dobro Cirsila in opis zaključí z besedami: »*Žolta neumna je res gluha za dober nasvet.*« Koch v likovni realizaciji motiva ponovno pristopi svobodno: Valvasor namreč pravi, da so Atenci Cirsila kamenjali skupaj z ženo in otroki, slikar pa nam ponudi lapidarno kompozicijo treh moških, ki kamenjajo starejšega moža.¹⁴⁰ Osrednji dogodek postavi na odprt prostor pred mestnim obzidjem in ga scensko zaokroži z množico opazovalcev v ozadju. Koch je imel priložnost videti Merianov bakrorez Cirsilove smrti v Gottfriedovi *Zgodovinski kroniki*, vendar se ni odločil slediti njegovemu zgledu. Likovna interpretacija novomeškega slikarja je izvirna, čeprav ni izključeno, da ga je navdihnili katera od grafičnih realizacij biblijskega motiva kamenjanja Jezreelca Nabota (1 Kr, 21). Tako, na primer, postavitev pred mestno obzidje, drža Cirsila in modeliranje njegovega mišičastega telesa spominja jo na Eskrichov lesorez s kamenjanjem Nabota v Bibliji iz leta 1573.¹⁴¹

138 Lucius Annaeus Florus (ok. 74–130), rimski zgodovinar, ki ga nekateri sodobni poznavalci istovetijo z nekoliko mlajšim piscem Publijem Anijem Florom. Njegovo poglavitno delo je *Kratka zgodovina Rima* (*Epitome Rerum Romanarum*), kompilacija povzetkov iz del starejših zgodovinarjev, predvsem Tita Livija.

139 Cirsilus ali Likidas je prvič omenjen v Herodotovih *Zgodbah* (IX, 5). Valvasor se sklicuje na Gottfriedovo kroniko (*G.H.C.*, II, 115), kjer je zapis pospremljen z Merianovim bakrorezom (str. 116).

140 Možno je tudi, da je Koch zgodbo poznal iz Herodotovih *Zgodb* ali iz katerega od zgodovinskih virov, ki sledijo Herodotovemu zapisu. Slednji namreč poroča, da so Atenci kamenjali samo Cirsila. Šele potem naj bi razjarjene Atenke kamenjale tudi njegovo ženo in otroke. V takem primeru bi lahko Kochov odmik od Valvasorjevih verzov pomenil, da je sledil Herodotovemu opisu dogodkov.

141 Biblijo z lesorezi Pierra Eskricha je leta 1573 v Lyonu izdal Guillaume Rouillé.

Sed & serpens erat callidior cunctis animalibus terræ.
Genes. cap. 3.



Und die Schlange war lustiger denn alle Thier auff Erden.
Genes. cap. 3.

CA-

Slika 36: Andrej Trost po Janezu Kochu, *Mladenič iz Senja*, T. M., str. 183.

Naslednja v vrsti nenavadnih usod je smrt *Mladeniča iz Senja*, ki ga je ubila kača. To samo po sebi ne bi bilo nič izjemnega, če ne bi šlo, kot Valvasor posebej izpostavi, za posebno veliko kačo (kakršne v tem delu Evrope ne živijo). Dodatno zanimivost predstavlja navedba, da je imela kača dva repa, nesrečnika pa je ugonobila s strupenim ugrizom in s smrtonosno sapo. Dvorepa kača bi načeloma lahko bila redka igra

narave (izpričani so celo primeri dvoglavih kač), vendar je bolj verjetno, da gre za pretiravanje ljudske domišljije. K takšnemu sklepanju napeljuje tudi motiv morilske sapa, ki nenavadno kačo iz Senja povezuje z legendarnim baziliskom. Kralj vseh kač, kot ga imenujejo srednjeveški bestiariji, po zakoreninjenim prepričanju ubija s strupeno sapo ali celo zgolj s pogledom.¹⁴² Pesniško namigovanje na baziliska je toliko bolj očitno, ker avtor trdi, da so mladeniča našli mrtvega in torej nikakor niso mogli zares vedeti, ali je bila poleg strupenega ugriza zanj usodna še morilska sapa kače. Tudi to zgodbo je Valvasorju posredoval Vitezović in je ni v starejših zapisih, zato Valvasor, podobno kot v primeru *Dekleta iz Okučanov*, ob verzih zapiše samo krajevno opredelitev: »V Dalmaciji«. Mladenič, ki leži pod napol suhim drevesom v precej pusti pokrajini, je eden od najlepših moških aktov v *Theatru*. Kot opozarja že Cevc, v oblikovanju atletskega mladeniškega telesa odmevajo Michelangelovi estetski ideali. Čeprav Valvasor omenja številne rane, ni na telesu videti niti enega ugriza. Široko razprte čeljusti velike kače resda lahko pomenijo, da ga bo šele ugriznila, po drugi strani pa je mogoče, da se je Koch odločil slediti samo tistemu delu verza, ki pravi: »s sapo ga svojo umori«.

Stotnik, ki je v Tebah onečastil dekle, ta pa se mu je maščevala in ga z zvijačo ubila, je protagonist neslavne zgodbe, ki jo je Valvasor spet povzel iz druge roke in ne iz vira, ki ga navaja. Sklicuje se na kratko zgodovino makedonskega kraljestva, ki jo rimski zgodovinar Justin (Marcus Iunianus Iustinus) povzema po Pompeju Trogu (*Epitoma Historiarum Philippicarum Trogi Pompei*, XI, 3), vendar Justin pri opisovanju zavzetja Teb in pustošenja Aleksandrove vojske te epizode ne omenja. Zapisana je – kot toliko drugih, ki so navdihile barona z Bogenšperka – v *Zgodovinski kroniki* (G.H.C., II, 164). Valvasor si je zgodbo o posilstvu Tebanke očitno slabo zapomnil, saj Timoklej ni ime stotnika, ampak ime junaške žene (Timokleja), ki je nasilneža ubila.¹⁴³ O stotniku, ki v virih ni poimenovan, vemo le, da je bil poveljnik trakijskih čet, o Timokleji pa, da je bila sestra Teagena, junaka, ki se je skupaj z Aleksandrovim očetom Filipom Makedonskim boril v bitki pri Hajroneji. Plutarh piše,¹⁴⁴ da so vojaki Timoklejo po uboju stotnika privedli pred Aleksandra, da bi ji sodil za njeno dejanje. Pogumna ženska je vse povedala po pravici in dodala, da se je njen brat boril skupaj z Aleksandrovim očetom. Aleksandra sta prevzeli njena iskrenost in pogum, zato je njej in njenim otrokom podaril svobodo, čeprav je dal vse ostale Tebanke prodati v suženjstvo. Valvasor posebej naglasi junaštvo in bistrost

142 Prepričanje o smrtonosni sapi baziliska se je z bestiariji trdno zakoreninilo že v srednjem veku ter pozneje pomembno zaznamovalo ikonografijo baziliska v renesančni hieroglifiki in emblematiki.

143 Da je imel Valvasor s stotnikom nekaj težav, kaže tudi to, da ga v latinskem tekstu imenuje Timoklej, v nemškem pa Demoklej.

144 Plutarh je prvi antični avtor, ki omenja zgodbo o posilstvu Timokleje (*Vzporedni življenjepisi*, Aleksander Veliki, 3, 12), po njem pa jo povzemajo poznejši pisci.



Slika 37: *Andrej Trost po Janezu Kochu, Stotnik, T. M., str. 185.*



Slika 38: *Mathäus Merian starejši, Smrt stotnika v Tebah, bakrorez, Johann Ludwig Gottfried, Historische Chronica, 1674, str. 164.*

žene, ki se ni vdala obupu, ampak se je domislila zvijače, da se je maščevala nasilnežu. Koch predstavi trenutek, ko Timokleja poveljnika pahne v vodnjak, vendar je pri tem precej neroden. Ne samo, da je figura stotnika nekam lesena, upodobljen je tudi v napačni legi. Da bi našel zaklad, mora lakomni vojak pogledati v vodnjak, se torej nagniti naprej. Figura bi morala biti posledično vidna (vsaj pretežno) s hrbtne strani in ne s sprednje. Kako nelogična je slikarjeva realizacija motiva, nazorno pokaže primerjava z bakrorezom Mathäusa Meriana v *Zgodovinski kroniki*. Gledalcu je ob Merianovi ilustraciji dogodka povsem jasno, da se je stotnik sklanjal čez rob vodnjaka in oprezoval za zakladom, Timokleja pa mu je spodnesla noge in ga porinila naprej v jašek. Merianov vojak je živo razgiban, suče se in se poskuša ujeti, medtem ko imamo pri Kochu občutek, da je Timokleja pograbila leseno lutko za noge in jo z glavo naprej vrgla v vodnjak.

Smrt v smoli je epizoda iz Neronovega preganjanja kristjanov in se neposredno povezuje z motivom *Smrti v živalskih kožah*. To nakaže tudi z uvodnima verzoma:

Mar ni že dovolj, da psi so raztrgali, Nero,
Toliko tisoč ljudi, všitih v kože zveri?

(V.P., 196)

Poročila o Neronovih grozodejstvih so številna, Valvasor v tem primeru citira *Cerkveno zgodovino* Evzebij iz Cezareje (II, 24), kjer pa bi tak opis zažiganja kristjanov zaman iskali.¹⁴⁵ Avtor *Theatra* izpostavlja tiranovo okrutno naravo in ga imenuje krvavo pošast, motiv pa je nadvse prikladen za zbirko grozovitih, nenavadnih in slikovitih smrti, ki jih niza v *Prizorišču človeške smrti*. Koch v lapidarnem ilustratorskem slogu množico kristjanov skrči na tri goreče moške, pri čemer k prvemu rimski vojak šele pritika baklo. Da bi poudaril dramo in slikovitost, Koch tudi v tem primeru upodobi visoko razplamtel ogenj, čeprav je to nekoliko neusklajeno z dejstvom, da so se oblačila šele pravkar vžgala.

Ob *Smrti na vislicah* se zdi, kot da je Valvasorju zmanjkalo domišljije ali pa volje, da bi poiskal kako bolj nevsakdanjo in zanimivo smrt. Vendar verzi razkrijejo, da je izbor premišljen, kajti avtor moralno ost tokrat zasuče drugam in govori na splošno o pokvarjenosti ljudi, ki jih nobena kazen ne odvrne od malopridnosti. Pri tem – kdo ve zakaj – izpostavi le tatove. Vsesplošno razširjenost tatinske zalege, pri kateri niti grožnja smrti na vislicah ne pomaga, nakaže tudi s tem, da namesto kakega pisnega vira zapiše samo: »V Evropi«. Koch verze ilustrira z dvema obešencema

¹⁴⁵ V navedenem poglavju Evzebij sicer govori o Neronovem preganjanju krščanstva, posebej izpostavi mučeništvo apostolov Petra in Pavla, o zažiganju kristjanov pa ne piše. Kot že v primeru *Smrti v kožah* je Valvasorjev pravi vir Gottfriedova *Zgodovinska kronika*, kjer na strani 325 dejansko beremo o kristjanih, ki jih je Neron spremenil v žive bakle.

na vislicah – eden visi na običajen način z zanko okoli vratu, drugi na kavlju, ki ga ima zadržega v prsni koš. Skupina treh vojakov opazuje smrt na vislicah in pazi, da bo izvršena skladno s sodbo. Neobičajno pri tem razmeroma običajnem dogodku je dejstvo, da so vojaki oblečeni v antikizirajočo rimsko nošo. Oblečila in ščit s strašljivo obrazno masko prvega vojaka so skoraj povsem enaka kot pri vojščaku v prizoru smrti rimske vestalke Opije, kjer je antikizacija na mestu, medtem ko je v primeru *Smrti na vislicah* anahronistična.

Smrt na kolu ni bistveno bolj domiselna, je pa nedvomno bolj eksotična, slikovita in ima nekaj regionalnega pridiha. Na ta način so v Evropi trpinčili ljudi predvsem Turki: od Grčije do Kranjske, od Bolgarije in Vlaške do Hrvaške in Ogrske so izpričani številni primeri tovrstnih grozodejstev. Temu je treba dodati, da so se istih metod posluževali celo krščanski vladarji na tem območju in da so natikanje na kol poznali tudi v drugih evropskih deželah.¹⁴⁶ Regionalni vidik Valvasor nakaže s pripisom: »Na Ogrskem in Hrvaškem«, ki nadomešča običajno navedbo zgodovinskega vira. Koch v oblikovanju ilustracije ni imel prav veliko izbire: upodobil je dva gola moška, natakljena na kol. Da slika z vidika moralističnih načel njegovega časa ne bi bila spotakljiva, je žrtvi upodobil s hrbtne strani. Ker gre za zadnje poglavje v zbirki različnih smrti, avtor v verzih temo zaokroži in jo hkrati poveže z osnovnim moralnim sporočilom, ki se kot rdeča nit vleče skozi vse tri dele *Prizorišča človeške smrti*:

Dasi življenje in smrt zaradi izvirnega greha
tisoče muk, bolečin imata za dušo, telo,
vendar pa dan na dan človeška si krutost izmišlja
novih načinov še več, vrst človeških si muk.

(V.P., 200)

4.2 Viri, zgledi in Valvasorjev prispevek k žanru

Zadnja dva verza, s katerima se zaključijo poglavje *Varia genera mortis*, ponujata del razlage za njegovo nekoliko neobičajno vsebinsko zasnovo. V veliki meri gre res za predstavitev najrazličnejših muk in usmrtitev, ki si jih »dan na dan« izmišlja človeška krutost. Seveda pa to ni zadostno pojasnilo za zbirko smrtnih usod, ki jih družijo predvsem neobičajnost, slikovitost in grozljivost. Ob tako raznolikih primerih, zbranih z vseh vetrov, je vprašanje, po kakšnem ključu je Valvasor sestavil paleta nenavadnih smrti in kje je iskal navdih, nekoliko bolj kompleksno.

Do nedavnega je veljalo, da glede pisnih virov, iz katerih naj bi Valvasor črpal navdih ali neposredno povzemal posamezne zgodbe, ni treba izgubljati veliko besed:

¹⁴⁶ Posebej v nemških deželah, kjer je natikanje na kol izpričano že v srednjem veku, izvajali pa so ga tudi še v Valvasorjevem času. Glej Stiassny (1903).

avtor sam navaja vir in zaradi tega ni posebnega razloga, da bi s tem po nepotrebnem izgubljali čas. K temu lahko dodamo še podatek, da je Cevc v spremni študiji k sodobni izdaji *Theatra* sestavil seznam knjig, iz katerih je Valvasor črpal snov za svoje zgodbe (Cevc, 1969, 272–273). A zatakne se na obeh koncih. Cevc na seznam v resnici ne uvrsti vseh del, na katera se sklicuje Valvasor, obenem pa ne preverja verodostojnosti navedkov. Natančen pregled citiranih knjig pokaže, da so baronove navedbe neredko napačne in zavajajoče, zaradi česar se zastavlja vprašanje primarnih virov, ki jih je dejansko uporabljal. Kot je bilo večkrat omenjeno, Valvasor svoje zgodbe v največji meri jemlje iz *Zgodovinske kronike* Johanna Ludwiga Gottfrieda, ki je bila zelo priljubljeno branje, njena vrednost pa je predvsem v tem, da avtor v besedilu sproti navaja vire, na katere se opira. Poleg *Zgodovinske kronike* je ključen vir še Tekstorjevo delo *Officina*, v katerem francoski humanist naniza celo vrsto smrti slavnih ljudi. Valvasor v poglavju o različnih smrtih Gottfriedovo kroniko omeni vsega trikrat, Tekstorjevo enciklopedijo pa le dvakrat, čeprav je kar nekaj primerov, ko upravičeno sklepamo, da je motiv vzel iz ene ali druge knjige, kot vir pa navedel delo, na katerega se ob zapisu zgodbe sklicujeta bodisi nemški bodisi francoski avtor. To je najbolj očitno v primerih, ko v knjigi, ki jo Valvasor citira, omenjene vsebine ni, pomota pa je nastala, ker je vir prepisal iz napačnega mesta v Gottfriedovem ali Tekstorjevem delu.

Vprašanju pisnih virov za *Različne vrste smrti* je bilo v strokovni literaturi posvečeno premalo pozornosti in enako velja za vprašanja o avtorjevih motivih za takšno zbirko slavnih in manj slavnih smrtnih usod, o kriterijih, po katerih se je odločal, o kontekstu in o povezavah z evropsko literarno tradicijo.¹⁴⁷ Prav tako ni bila opravljena celovita ikonografska analiza Kochovih ilustracij in opredeljeno razmerje med besedilom in sliko.¹⁴⁸ Glede na to, da je Valvasor celotno *Prizorišče človeške smrti* zasnoval kot nekakšen oder, na katerem se v prvem »dejanju« pred gledalčevimi očmi zvrstijo srečanja s smrtjo v obliki mrtvaškega plesa, v tretjem pa nas čaka še prikaz peklenskih muk vseh, ki so zaradi svojih grehov pristali v peklu, ni nobenega dvoma, da ima poglavje *Varia genera mortis* moralno sporočilo, ki je usklajeno s preostalima dvema. Če je glavna tema prvega dela *Theatra* neizbežnost smrti ne glede na položaj, stan, bogastvo ali starost in nauk tretjega dela, da bodo po smrti grešniki trpeli muke, prirojene po meri svojih grehov, se v drugem delu prepletata obe ideji. S smrtjo se srečajo veliki in mali, modri in nespametni, dobri in slabi. Kralja in cesarja doleti prav

147 Edini starejši prispevek v smeri vsebinske razlage tega poglavja je kratek opis Emilijana Cevca, ki zapiše, da v njem ne zasledimo ideje *ars moriendi*, kot bi bilo pričakovati, ampak da nam Valvasor »nasuje enciklopedično galerijo najrazličnejših načinov smrti«. Nekaj stvarnih pojasnil poda tudi v opombah (Cevc, 1969, 269–271).

148 Odprto ostaja tudi polje primerjav z likovnimi realizacijami (vsaj tistih bolj znanih in široko razširjenih) motivov v tiskih 16. in 17. stoletja. To je sicer sekundarnega pomena, saj vemo, da so Kochove risbe, po katerih je Trost vrezal bakroreze, izvirno delo, kljub temu pa je – kot kaže motiv Jordanove smrti – treba dopustiti možnost, da je Koch katero od kompozicij zasnoval v svobodnem dialogu z že obstoječimi upodobitvami znamenitih smrtnih usod.

tako kot preprostega žanjca ali deklo, filozof in vided ji ne ubežita, heroji in dobrotniki so ji enako podvrženi kot pokvarjenci, razbojniki, tatovi in morilci. V mnogih primerih lahko prepoznamo idejo pravične kazni, ki v krščanski tradiciji moralnih »*exempla*« ponazarjajo uravnoteženost greha in kazni. Dirka, na primer, ki je zahtevala, da nedolžno Antiopo privežejo biku na roge, sama konča na ta način; hudobno kneginjo, ki je dala ubiti otroke svoje tekmice, zakopljejo skupaj z njimi; trdosrčnega škofa Hatta, ki je krike gorečih revežev primerjal z mišjim cviljenjem, živega požro miši; Perilaj, ki je izdelal bronastega bika, da bi v njem mučili ljudi, se sam znajde v mučilni napravi. Obema vodilnima idejama se v drugem poglavju *Theatra* pridružita še za intelektualno klimo zgodnjega novega veka značilna enciklopedična nota in tradicija literarnega žanra baročnih grozljivih pripovedi, ki jih lahko razumemo kot nekakšen predhodnik gotskega romana in kriminalnih zgodb.¹⁴⁹

Enciklopedična nota je razvidna v osnovni strukturi poglavja: gre za uravnoteženo nizanje različnih smrtnih usod, dopolnjenih z ilustracijami in navedki iz Svetega pisma. Valvasor se je pri tem lahko zgledoval po različnih vzorih, kot poglavitni vir za nabor smrtnih usod pa mu je verjetno služila Tekstorjeva *Officina* v dopoljeni izdaji Johanna Jakoba Grasserja.¹⁵⁰ Knjiga francoskega pisca je v pravem pomenu besede enciklopedija znamenitih smrti, saj avtor v prvem delu s pristnim zanimanjem za vsemogoče načine umiranja sistematično predstavi plejado slavnih ljudi in njihovih smrtnih zgodb. Vse je natančno urejeno v poglavja, podpoglavja in skupine: najprej samomorilci in morilci, nato ostali, ki so umrli na najrazličnejše načine. Smrti so razdeljene glede na vrsto, način, kraj, posebne okoliščine itd. Tako so v smiselno zaokrožene skupine razporejeni tisti, ki so se utopili v vodi, oni ki so jih ubile različne živali (s podpoglavji glede na žival, ki je bila za njih usodna), vsi, ki so našli smrt v ognju, zmrznili, umrli od različnih bolezni (natančno razvrščeni glede na vrsto bolezni), pa tisti, ki so preminili od žeje in lakote, od strupa, zaradi različnih načinov mučenja (spet s številnimi podpoglavji) in tako naprej. Skratka – odličen priročnik za vse, ki jih zanimajo vsakovrstni smrtni slučaji od antike do 16. stoletja, pregledno razvrščeni in jedrnato opisani, v večini primerov pa tudi vestno opremljeni z viri. Levji delež – kar enaindvajset od petintridesetih smrtnih usod, ki jih navaja Valvasor, najdemo v tej zanimivi zbirki, le da jo avtor *Theatra*, kot rečeno, navede le dvakrat.¹⁵¹

Poleg enciklopedičnega pristopa je v izboru snovi več kot očitna Valvasorjeva želja po slikovitosti, dramatičnosti, vključevanju posebej nenavadnih in grozljivih primerov smrti. Hkrati je ves čas prisotna izrazito moralizirajoča nota, ki jo mestoma dopolni duhovito koketiranje z bralcem. V tem se Valvasor navezuje na žanr

149 Za Harsdörfferja kot predhodnika žanra kriminalnih zgodb glej Siebenpfeiffer (2006, 157–176).

150 Glej op. št. 95.

151 Ob poglavjih *Prokopij* in *Demoklej* (*T.M.*, 174 in 130).

poučnih zgodb o nenavadnih, praviloma bolj ali manj strašljivih smrtnih usodah, v katerih se prepletajo literarni elementi tragičnega, morbidnega in grotesknega z željo po tako rekoč dokumentarni neposrednosti in pristnosti, saj avtorji največkrat že v uvodu poudarjajo, da gre za resnične dogodke ali celo, da so zgodbe nastale na osnovi zabeleženih zločinov, sodnih poročil in poročanja očividcev. Verjetno najbolj znan in vpliven primer tovrstnih pripovedi sta zbirki *L'Amphithéâtre sanglant*¹⁵² in *Les Spectacles d'horreur*¹⁵³ Jeana Pierra Camusa, francoskega pisatelja, teologa in škofa v Belleyju (1584–1652).¹⁵⁴ V nagovoru bralcu Camus zgodbe označi kot poučne in nazorne primere (*exempla*), kako se greh in zločin kaznujeta, kako se je treba izogibati tovrstnim dejanjem in stopati po poti kreposti.¹⁵⁵ Bralca tudi spodbudi, naj se nikar ne ustraši grozljivosti, o katerih piše, temveč se pogumno sooči z njimi, saj bo v njih našel veliko zanimivega in poučnega. Camus, podobno kot pozneje Valvasor, svoje delo prispodobno pojmuje kot odraz sveta, v katerem živimo. Avtor *Theatra* v nagovoru bralcu pravi, da je življenje kakor oder, »... na katerem se plešejo mnogi raznoteri plesi ter igrajo različne komedije in tragedije« (V.P., 8), in da poskuša biti njegovo delo posentek tega. Belleyjski škof naslov svoje knjige razlaga na enak način in zapiše, da je svet, v katerem živimo, kot krvavi amfiteater, kjer se vsakodnevno dogdijo strašne stvari.

Camusova knjiga je bila zelo priljubljena, doživela je več ponatisov, njen vpliv pa je bil izjemno daljnosežen. Za nemški kulturni prostor je ključnega pomena delo Georga Philippa Harsdörfferja *Der Grosse Schauplatz Jämerlicher Mordgeschichte*, knjiga, razdeljena na osem delov, v katerih avtor predstavi dvesto različnih zgodb.¹⁵⁶ V prvem in drugem delu Harsdörffer svobodno prevede, povzame in preoblikuje Camusove zgodbe iz zbirke *L'Amphithéâtre sanglant* ter doda veliko novih, ki jih je nabral iz najrazličnejših virov – deloma iz ostalih knjig francoskega škofa, deloma iz knjig drugih avtorjev, zlasti francoskega humanista in teologa Simona Goluarta.¹⁵⁷ Harsdörffer uvodoma ponovi Camusovo prispodobno o amfiteatru in izrecno zapiše,

152 *L'Amphithéâtre sanglant, où sont représentées plusieurs actions tragiques de notre temps* par J. P. C. Evesque de Belley, J. Cottureau, Paris, 1630.

153 *Les Spectacles d'horreur, où se découvrent plusieurs tragiques effets de notre siècle* par Jean-Pierre Camus, A. Soubron, Paris 1630.

154 Za Camusa glej Garreau (1968). Posebej za temo zgodb o umorih, tragičnih smrtih in njihovi funkciji: Pech (2000) in Shoemaker (2006, 549–60).

155 Za moralno-didaktični vidik prikazovanja nasilja v Camusovih zgodbah glej Vernet (1998, 89–98).

156 *Der Grosse Schauplatz Jämerlicher Mordgeschichte, Bestehend in CC. traurigen Begebenheiten mit vielen merkwürdigen Erzehlungen neu üblichen Gedichten Lehrreichen Sprüchen scharffsinnigen artigen Schertzfragen und Antworten /etc. Verdolmetscht und mit einem Bericht von den Sinnbildern wie auch hundert Exempeln derselben als einer neuen Zugabe auß den berühmsten Autoribus*, Hamburg 1678. (Knjiga je prvič izšla v Hamburgu leta 1649/50.) Valvasor je imel Naumanovo izdajo *Grosse Schauplatz Jämerlicher Mordgeschichte*, ki je leta 1678 izšla v Hamburgu. Glej: B.V. 411 in 1025. Najnovejša spoznanja o Harsdörfferju prinaša zbornik konference, ki je potekala v Berlinu od 1. do 3. novembra 2007 v počastitev štiristoletnice Harsdörfferjevega rojstva (Kepler-Tasaki in Kocher (ur.), 2011.)

157 Za vire, iz katerih je (poleg že omenjenih Camusovih del) Harsdörffer jemal snov za svoje zgodbe, glej Ecsedy (2011, 115–146).

da je spoštovani francoski avtor zgodbe zapisal zato, da bi ljudje prepoznali zlo in različne pregrehe ter se odvrnili od njih. To, nadaljuje, je tudi njegov namen.¹⁵⁸ Enako kot francoski pisec je tudi sam mnenja, da se zgledi kaznovanja zločinov ljudi bolj živo dotaknejo kot pridiganje kreposti in so zato učinkovitejše orodje vzgoje. Pri Harsdörfferju je še bolj kot pri Camusu izražena nota kurioznosti, iskanja posebnih, nenavadnih, redkih, zanimanja in čudenja vrednih dogodkov, kakršno zasledimo tudi pri Valvasorju, ki je dobro poznal Harsdörfferjevo *Veliko prizorišče pomilovanja vrednih smrtnih zgodb*. Iz Harsdörfferja zajema snov za svoje sicer drugače zasnovano in bistveno bolj lahkotno delo *Die lustige Schau-Bühne von allerhand Curiositäten* tudi Valvasorjev prijatelj in sodelavec Erazem Francisci. Franciscijevo knjigo, ki je prvič izšla v Nürnbergu leta 1663, je imel Valvasor v svoji knjižnici (B.V., 744). Isti tradiciji sledi tudi Eberhard Werner Happel s svojim delom *Kern-Chronica der merckwürdigsten Welt- und Wunder-Geschichte*,¹⁵⁹ ki se je Valvasorju zdela tako zanimiva, da jo je kupil v letih, ko je bil že na robu bankrota. Tovrstne knjige lahko razumemo kot literarni pendant zbirkam redkih, neobičajnih, dragocenih in pogosto bizarnih predmetov, t. i. kabinetom kuriozitet,¹⁶⁰ ki so bili med plemiškimi zbiralci v modi že v renesansi, v Valvasorjevem času pa se je njihovo število naglo povečevalo, saj so si jih omislili tudi izobraženci meščanskega porekla.¹⁶¹

Zbirke zanimivih in nenavadnih zgodb – smrtnih ali ljubezenskih, strašljivih ali žgečkljivih, poučnih in duhovitih – ki so gledalcu postavljene pred oči kot na odru, so postale v 17. stoletju priljubljen literarni žanr tako imenovanih »prizorišč«. Valvasor se v omenjeni evropski literarni kontekst vključuje v smislu zgledovanja po obstoječih virih ter zasnove in vsebinske organizacije svojega *Prizorišča človeške smrti* (in še zlasti poglavja *Varia genera mortis*), vendar pomeni njegovo delo izviren prispevek vsaj v dveh pomembnih vidikih. Prvič v pogledu strukture in oblikovne zasnove: vsebina je jedrnato podana v verzih in dopolnjena z grafično ilustracijo, s čimer se *Theater* na videz približuje emblemskim knjigam. Drugič v smislu dodanih novih smrtnih zgodb, ki jih v starejših zapisih ne najdemo in so torej v polnem pomenu besede literarni in ikonografski *novum*. V njihovem izboru in načinu predstavitve se še prav posebej nazorno pokaže avtorjev koncept *Prizorišča človeške smrti*, v katerem prepleta strašljivost in ekscentričnost, dokumentarnost in

158 Moralno-didaktični vidik je pri Harsdörfferju še bolj izrazit kot pri Camusu. Za didaktično noto Harsdörfferjevega dela glej Gemert (1991, 313–331) in Manns (2011, 147–165).

159 *Kern-Chronica der merckwürdigsten Welt- und Wunder-Geschichte; mit beygefügeten nöthigen Registern und Anweisungen; zusammen getragen von Everhardo Guenero Happelio*, Hamburg 1690 (B.V. 1017).

160 V nemški strokovni literaturi se za knjige, v katerih je uveljavljen princip nizanja kuriozitet, uporablja termin »Text-Kunstkammer«. Glej med drugim Schock (2011).

161 Za tovrstne zbirke se je v nemškem kulturnem prostoru uveljavil termin *Wunderkammer* ali *Kunstkammer* (fr. *cabinet de curiosités*), v njih so bili najrazličnejši predmeti, od starin in umetniških del do mehaničnih naprav in instrumentov, redkih mineralov, rastlin, eksotičnih živali (zlasti »pošasti« ali njihovih telesnih delov), fosilov, školjk itd. Med novejšimi deli za to področje z obsežno bibliografijo glej Bessler (2012).

eksotičnost, poučnost in moraliziranje, vse skupaj pa začini še s kančkom humorja. Za vse tri primere izvirnih zgodb – *Mladenič iz Senja*, *Jakob Vojnić* in *Dekle iz Okučanov* – velja, da je vsaka po svoje izjemna, da so lokalno obarvane (zgodile so se v bližnji sosesčini, na Hrvaškem) in aktualne tudi v smislu zgodovinske bližine, saj so se zgodile ne dolgo nazaj.

Smrt mladeniča iz Senja združuje značilne komponente svojega žanra: redkost, grozljivost in tragičnost ter dodatek mitskih primesi. Dogodek je skrajno neobičajen, saj naj bi velika kača ubila mladega moškega na vrtu v bližini Senja (iz mesta se je oddaljil le »dvakrat po dvesto korakov«), pri čemer naj bi ga »sila velika« kača »zgrabila«, se pravi, da ga je ovila, kot je značilno za udave in pitone, ki žrtev zadušijo. Čeprav kače velikanke niso strupene, Valvasor piše, da ga je večkrat ugriznila »z zobom strupenim« in doda, da ga je umorila s svojo sapo. Avtor torej poveže dve naravoslovni dejstvi, ki sta povsem nezdružljivi, to pa začini še s pripombo, da ja imela kača dva repa. K vsemu doda pravljичno dimenzijo, ker kačo primerja z mitsko pošastjo baziliskom, ki ubija s strupeno sapo. S tem stopnjuje grozljivost dogodka, ki je toliko bolj zastrašujoč, ker Valvasor ne pušča nobenega dvoma o njegovi resničnosti. Tokrat se smrt ni zgodila nekje v oddaljenih deželah, ampak na vrtu na obrobju Senja, dobro znanega, bližnjega mesta. Zgodi se lahko tudi nam – moment, ki učinkovito prispeva k doživljanju mladeničeve smrti kot vznemirljivega in grozljivega dogodka. Temu Valvasor doda tragični motiv matere, ki najde mrtvega sina, s čimer spretno zaigra na čustva bralca in mu tudi na ta način približa to nenavadno smrt. Izjemoma tukaj ni neposredno izražene moralistične note, je pa v epizodi skrit nauk, da nas lahko smrt doleti kadarkoli in kjerkoli, v cvetu mladosti, v prijetnem in vsaj na videz varnem okolju, kjer je ne bi niti najmanj pričakovali.

Pripoved o grozljivem koncu, ki ga je dočakal razbojnik Jakob Vojnić, poleg redkosti in strašljive slikovitosti, o kateri pisec poroča z malone dokumentarno neprizadetostjo sodnega zapisnikarja, vključuje za tovrstne zgodbe značilno moraliziranje in prepričanje, da je treba zločin kaznovati brez milosti, pri čemer naj krutost kazni odtehta okrutnost zagrešenega zločina. Takšna eksemplarična kazen naj bi po prepričanju avtorjev zbirke strašljivih smrtnih zgodb ljudi odvrčala od zločinov in pregreh – potencialne prestopnike lahko torej reši pred večnim pogubljenjem. V primeru Vojnićeve smrti, kakor jo opisuje Valvasor, je grof razbojniku dobesedno pripravil »pekel na zemlji«, saj je počasno pečenje na ražnju motiv, ki ga evropska kultura in umetnost poznata iz predstav o mučenjih, kakršnim so v peklu podvržene duše preklelih. Paralela je toliko bolj neposredna, ker Valvasor v tretjem delu *Theatra*, v *Mukah pogubljenih* predstavi identično kazen za vse, ki so bili zaživa polni maščevalnosti (T.M., 239).

Smrt dekleta iz Okučanov je primerljiva le z največjimi grozodejstvi, zabeleženimi v kriminalnih zapisih in mračnih zgodbah, kar jih pozna literatura 16. in 17. stoletja. V tem pogledu je, če se izrazimo v duhu zbiralcev morbidnih pripovedi, prava rariteta, ki je bila verjetno za Valvasorja še posebej dragocena: ni bila samo edinstvena zaradi neverjetne človeške krutosti, o kateri govori, ampak tudi zato, ker je bila resnična, zgodila se je v znanem kraju, pa še povsem sveža je bila. Od dogodka, kot poudari pisec *Theatra*, še ni minilo niti pet let. Valvasor je prvi, ki jo je zapisal ter s tem svetovni žanr grozljivih smrtnih usod obogatil še z enim izvirnim prispevkom. Običajni moralizirajoči noti se v tem primeru v celoti odpove, ne obsoja gospodarjevega početja niti ne pomiluje nesrečnega dekleta. Z moralističnega vidika, ki je sicer zanj zelo pomemben, je na prvi pogled presenetljivo, da se distancira celo od vprašanja, ali je dekle sploh zagrešilo tatvino, zaradi katere jo je gospodar tako sadistično kaznoval. Ključni vidik zgodbe, ki drastično stopnjuje tragičnost dekletove smrti, mirno preskoči z opazko: »*Mar je nedolžna bila, kriva, resnično ne vem.*« Trpinčenje je zapisano kot jedrnat, neprizadeto poročilo o tem, kako je gospodar kaznoval svojo dekle:

V zimski je noči некоč privezal jo h kolu pred domom,
potlej za kazen za greh z mrzlo polival vodó,
dokler da umoril je ni že strjeno v kapnik ledeni.

(V.P., 178)

K temu avtor *Theatra* hladnokrvno pristavi: »*Tale opisana smrt mrzla bila je zares.*« Sodobni bralec je presenečen nad neprizadetostjo in lahkotnostjo, s katero Valvasor poroča o dogodku, duhovičenje na račun hladne smrti pa bi se lahko danes marsikomu zdelo neokusno. Toda presenečenje v resnici ni na mestu in kvečjemu odraža nerazumevanje duha dobe, ki je človeško življenje in smrt vrednotila bistveno drugače, kot ju vrednotimo danes. Predvsem pa zaključek poročila o dekletu iz Okučanov lepo ilustrira značilno potezo Valvasorjevega nabora raznoterih podob smrti: za avtorja, ki je bil očitno ljubitelj žanra nenavadnih in grozljivih zgodb, je bila to odlična priložnost, da pokaže svojo hladnokrvnost in duhovitost, stoično neprizadetost in svetovljansko lahkotnost, ki jo je imel priložnost videti pri vélikih francoskih in nemških predhodnikih.¹⁶² Duhovito koketiranje z bralcem je v tem kontekstu za literarni žanr »prizorišč« s poučnimi in slikovitimi smrtnimi zgodbami značilna poteza, ki na nevsiljiv način kaže avtorjevo razgledanost, obvladovanje snovi in neobremenjen pogled na ekscese človeške narave. Avtor verzov ni kak brezčuten plemič, ki mu ni mar okrutnosti človeških dejanj, ampak je tudi v tem pogledu mož svojega časa, svetovljan, polihistor in pisec, ki se s svojim *Theatrom* enakovredno vključuje v okvire popularne literature zgodnjega novega veka.

¹⁶² Za kratek oris tega žanra ter njegovih korenin glej Schenda (1990, 530–551).

5 Skrito bogastvo motivov v okrasnih obrobah bakrorezov

»O bedni človek, še več kot beden zaradi svojega življenja,
ki se lahko pohvali s tako trajnostjo kakor milni merhurčki ...
poglej zemljo, tam rastejo vrtnice, ki so zdaj rdeče, zdaj ovenejo:
to je podoba tvojega življenja ...«
(V.P., 9)

Dekorativne bordure z motivi iz rastlinskega in živalskega sveta, ki uokvirjajo bakrorezne ilustracije vseh treh delov Valvasorjevega *Prizorišča človeške smrti*, so v strokovni literaturi le tu in tam omenjene. Redki pisci, ki so v takšnem ali drugačem kontekstu pisali o Valvasorjevem *Theatru* in bakrorezih, se osredotočajo na glavne prizore, ki so nosilci ikonografskega sporočila, medtem ko se z njihovimi okrasnimi obrobami ne ukvarjajo.¹⁶³ Poglavitni razlog za to, da so bordure s strani umetnostnih zgodovinarjev ostale prezrte, se zdi prepričanje, da gre za izključno dekorativno prvino. Emilijan Cevc je v spremni študiji k sodobni izdaji Valvasorjevega *Theatra* leta 1969 zapisal, da bi bilo iskanje simbolike prisiljeno.¹⁶⁴ Leto dni pozneje je v spremni besedi k faksimilni izdaji Valvasorjeve *Pasijonske knjižice* (*Dominicae Passionis Icones*, 1679), kjer se tovrstne okrasne obrobe prvič pojavijo, izrecno poudaril, da imajo zgolj dekorativno vrednost (Cevc, 1970, 51).¹⁶⁵ Čeprav bogastvo miniaturnih motivov v okrasnih okvirih, s katerimi je Andrej Trost dopolnil bakrorezne ilustracije Valvasorjevega *Prizorišča človeške smrti*, kar kliče po poglobljeni obravnavi, je bila tema do nedavnega skoraj povsem neobdelana.¹⁶⁶

5.1 Miniaturne študije živali in rastlin

Bordure v *Theatru* odlikuje neobičajna pestrost v izboru rastlinskih in živalskih motivov, upodobitve pa so tako natančne, da večino rastlin in živali prepoznamo brez večjih težav. Določanje posameznih sort oziroma vrst bi zahtevalo temeljito

163 Edini, ki je Trostovim dekorativnim borduram posvetil nekaj več pozornosti, je Emilijan Cevc (1969, 281–319 in 1970, 50–51).

164 Cevc se sicer ne more povsem upreti razmišljanju o potencialni simbolni vrednosti cvetja in živali ter previdno ponudi razlago, od katere se hkrati jasno ogradi: »Ko bi hoteli iskati prisiljeno simboliko, bi lahko rekli: človek umira, drobna narava pa živi in kljuje mimo njega – toda taka miselnost bi bila Valvasorju najbrž tuja.« Cevčeva sodba se izkaže za preuranjeno, vendar je njegov prispevek za razumevanje vrednosti dekorativnih bordur v *Prizorišču človeške smrti* kljub temu velikega pomena, saj je opozoril, da v njih najdemo »izredno mikavne detajle«, v katerih bo naravoslovec prepoznal natančno upodobljene živali in rastline, basnoslovec pa bo naletel na kompozicije z drobnimi ilustracijami basni. (Cevc, 1969, 313.)

165 Kot zanimivost velja omeniti, da je Peter von Radics v svojem kratkem opisu *Theatra* izrazil mnenje, da utegnejo imeti živali v bordurah simbolne pomen, vendar se kot zgodovinar s tem vprašanjem ni podrobneje ukvarjal (Radics, 1910, 177). Cevc Radicevo mnenje odločno zavrača.

166 Za kratek oris ikonografije Trostovih dekorativnih bordur z vidika baročne emblematike glej Germ (2015, 88–109).

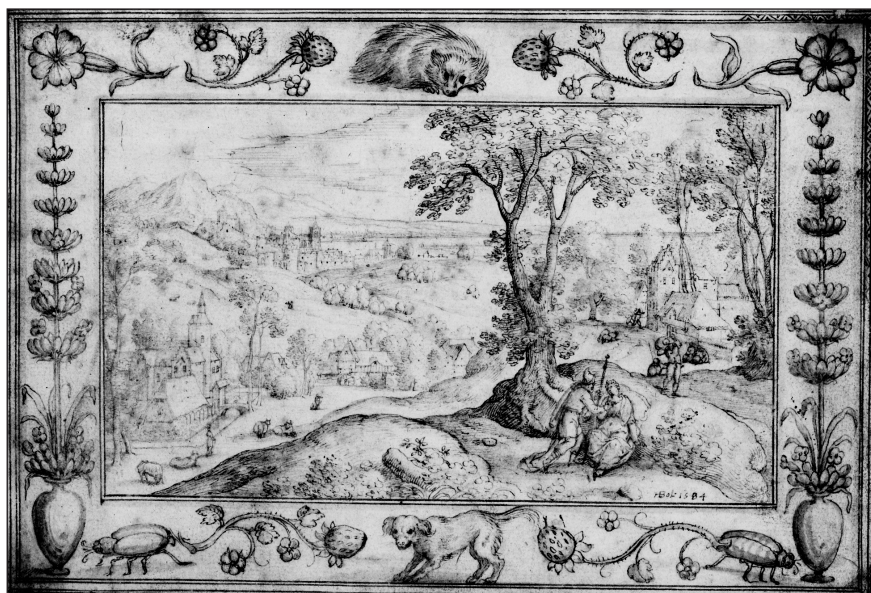
poznavanje naravoslovja, vendar tudi laično oko v dekorativnem prepletu zlahka prepozna številne znane divje in domače živali (med njimi tudi nekaj eksotičnih in mitskih živali), raznovrstno sadje, zelenjavo in cvetje. Tako med prebivalci gozdov in livad najdemo jelena, merjasca, medveda, volka, lisico, jazbeca, podlasico, polha, veverico, ježa, zajca, podgano, poljsko miš in drobno laznino, kot so polži in črvi. Med domačimi živalmi je največ perjadi: petelini, kokoši, purani, gosi in race ter nekoliko bolj ekstravagantni pavi in pegatke. Seveda ne manjkajo psi in mačke, medtem ko so od pašnih živali nekoliko presenetljivo zastopane le koze in ovce. Tujerodne živalske vrste zastopajo lev, opica, morska mačka, kameleon, noj, afriški kronski žerjav, rajska ptica in več vrst papig. Od prepoznavnejših evropskih ptic se najpogosteje pojavljajo žerjavi, štoklje, čaplje, labodi, orli, jastrebi, sokoli, sove in druge ujede, vrane, srake, šoje, vodebi, golobi ter številne manjše ptice. Tu so še žličarka, sabljarka, ponirek in prepelica, celo plašni vodomec najde svoje mesto v bogato zastopanem ptičjem svetu, ki naseljuje dekorativne obrobe. Plazilci in dvoživke so zastopani z želvami, kačami, raznimi vrstami kuščarjev, žabami in kra- stačami. Zasledimo lahko celo mitskega baziliska – kraljevsko kačo s petelinjimi krili, kremplji in grebenom. Nekoliko redkejša so vodne živali – rib je presenetljivo malo, vidimo pa morske konjičke, morske zvezde, rakovice in rake ter številne vrste školjk in morskih polžev. Najbogatejši je pisani svet žuželk: metulji in večje vseh vrst, čebele, čmrlji, ose, muhe in komarji, kačji pastirji, najraznovrstnejši hrošči (od orjaškega krešiča in rogača do majskega hrošča in drobne pikapolonice), kobilice in bogomolke, črički, bramorji, ščurki in strigalice, stonoge in stenice, preštevlni pajki, gosenice in še cela vrsta drobnega mrčesa, ki ga lahko prepozna le entomolog. V bakroreznih obrobah se pozornemu očesu razkrije zares občudovanja vredna zbirka, ki odpira številna vprašanja o Valvasorjevem in Trostovem zanimanju za živalsko kraljestvo, še posebej za svet žuželk.

Raznovrstno favno dopolnjuje enako bogata flora, pri čemer je večina rastlin kljub miniaturi velikosti upodobljena s skoraj botanično natančnostjo.¹⁶⁷ Daleč najštevilnejše so različne rože: vrtnice, lilije, maslenke, perunike, potonike, tulipani, nageljni, marjetice, orlice in anemone, raznovrstne zvončnice in kadulje, plavice, mak, ostrožnik, svišč in lepi grahor, narcise, jeglič, ognjič in divje ma- čehe, pa vijolice, šmarnice, spominčice, ciklame, močvirske logarice (močvirski tulipani), regrat, kozja brada in mnoge druge rože, ki jih oko botanika hitro pre- pozna, medtem ko so lahko za laika precej trd oreh. Tu so še hmelj, razne trave, ločje in rogoza ter nekaj dreves, ki pa jim je le izjemoma mogoče določiti vrsto.

¹⁶⁷ Notranji trak bordur, v katerega so umeščeni motivi, je v povprečju širok le 9–10 milimetrov. Natančnost upodobljenih rastlin in živali priča o Trostovi virtuoznosti, hkrati je odraz očitne želje, da gledalec prepozna upodobljene vrste.

Manj težav je s sadjem in zelenjavo, saj tudi neizkušen gledalec prepozna grozde, jabolka in hruške, kutine, breskve, marelice, češnje, višnje, nešplje in slive, pa granatna jabolka, limone, pomaranče in orehe. V bordurah najdemo tudi gozdne sadeže in plodove – divje jagode, lešnike, kostanj, želod in gobe – ter precej zelenjave: buče, korenje, repo, redkev, čebulo, grah in bob, celo artičoke in beluši se skrivajo med bolj vsakdanjo zelenjavo.

Dekorativne obrobe z naturalistično upodobljenim rastlinjem in živalmi so bile v tiskih zgodnjega novega veka zelo priljubljene – Valvasor in Trost torej sledita preizkušenemu tipu knjižne dekoracije. Tovrstne bordure imajo v evropski umetnosti dolgo tradicijo in koreninijo v poznosrednjeveških flamskih rokopisih. Konec 15. stoletja in v 16. stoletju so pogoste tudi v ilustracijah tiskanih knjig, zlasti na Flamskem in Nizozemskem. Med bordurami, ki so oblikovno najbližje Trostovim, velja izpostaviti posamezne primere iz opusa flamskega slikarja Hansa Bola (1534–1593), predvsem serijo biblijskih motivov in lovskih prizorov z dekorativnimi okvirji iz leta 1584,¹⁶⁸ ki jo je v baker vrezal Adriaen Collaert (1560–1618) in istega leta izdal Eduard van Hoeswinckel v Antwerpnu. Okviri Bolovih risb so široki dobra dva centimetra, vanje



Slika 39: Hans Bol, *Pokrajina z Judito in Tamaro, lavirana perorisba*, 1584, zasebna last.

¹⁶⁸ Od serije štiriindvajsetih risb (mešana tehnika, lavirana perorisba in kreda) s svetopisemskimi motivi in prizori lova je danes ohranjenih enajst listov, ki se nahajajo v različnih javnih in zasebnih zbirkah.

pa so umeščene naturalistične upodobitve različnih rastlin in živali.¹⁶⁹ Med rastlinami so najpogostejše rože, izmed živali pa raznovrstne ptice, manjši sesalci (zajci, miši, krti, veverice, ježi, mačke, podlasice itd.), razne vrste rib in žuželke. Nekoliko redkejši so plazilci (kače, kuščarji, želve) in večje živali (levi, opice, psi, lisice in volkovi). Razmestitev figur je pri Bolu v celoti podrejena ideji ploskovitega dekorativnega okvira, brez želje po ustvarjanju iluzije prostora ali narativno zasnovanih kompozicij. Van Hoeswincklova izdaja Collaertovih bakrorezov po risarskih predlogah Hansa Bola je bila zelo razširjena in danes najdemo vsaj nekaj listov v skoraj vseh večjih muzejih in grafičnih zbirkah.

Z dekorativnimi obrobami, nekoliko podobnimi Bolovim, je antwerpenski slikar Marten de Vos (1532–1603) dopolnil risbe s prizori Kristusovega pasijona, ki so prav tako nastale leta 1584.¹⁷⁰ Bakroreze po De Vosovih risbah je vrezal mojster Antonius Wierix, izdal pa jih je prav tako Eduard van Hoeswinckel.¹⁷¹ Spomnimo, da je bil Antonius Wierix brat Jana Wierixa, čigar risbe s motivi Kristusovega trpljenja je Andrej Trost vzel za predlogo za jedkanice v Valvasorjevi *Pasijonski knjižici*.¹⁷² To kaže, da je Valvasorjev bakrorezec poznal flamsko grafiko poznega 16. stoletja, vsaj krog družine Wierix, skoraj zagotovo pa tudi mojstre iz rodbine Collaert.¹⁷³

Primerjave s podobnimi dekorativnimi obrobami na flamskih in nizozemskih grafičnih listih 16. in 17. stoletja kažejo, da je v zasnovi Trostovih bordur veliko svežine in domišljije, kombinacije živali in rastlin so povsem nove, bogatejše in pestrejšje. Kot navdih za raznovrstno rastlinje so Trostu (med drugim) lahko služili akvareli, ki jih pripisujemo samemu Valvasorju¹⁷⁴ in so zbrani v zadnjem zvezku njegove zbirke grafik in risb, čeprav analiza pokaže, da je neposrednih ujemanj v smislu sledenja akvarelnim predlogam v resnici malo.¹⁷⁵ Trost bi v

169 Velikost risb ni povsem identična in niha med 144 mm x 211 mm do 146 mm x 212 mm. Notranji pas dekorativnega okvira z rastlinami in živalmi je širok od 20 do 22 mm.

170 Risbe so svojčas pripisovali Hansu Bolu, vendar je risba z motivom *Ecce homo*, ki jo hranijo v Metropolitanskem muzeju, pripisana Martenu de Vosu. Glej: http://metmuseum.org/collections/search-the-collections/352012?pos=1&pp=20&pg=1&ft=*&when=A.D.+1400-1600&who=Maerten+de+Vos.

171 Van Hoeswinckel jih je izdal v Antwerpnu ok. 1585 ali malo pozneje.

172 Za pasijonski cikel risb Jana Wierixa kot predlogo za Trostove bakroreze glej Murovec (1998, 244–246). V strokovni literaturi je grafična tehnika ilustracij v *Pasijonski knjižici* zmotno (ali ne dovolj natančno) opredeljena kot bakrorez. Natančen pregled pokaže, da gre v resnici za tehniko jedkanice.

173 Med grafikami Adriaena Collaerta v Valvasorjevi zbirki sicer ni bakrorezov s tovrstnimi dekorativnimi okvirji, vendar zaradi izgube četrtega volumna ikonoteke obstaja možnost, da je Valvasor posedoval tudi katero od njih.

174 Glej katalog osemnajstega zvezka: Tone Wraber, *I. V.*, XVIII, str. IX. Za mnenje, da so akvareli delo samega Valvasorja, glej tudi Cevc (1989, 194).

175 Zadnji, osemnajsti zvezek Valvasorjeve ikonoteke vsebuje dvesto štiriinideset akvarelov rastlin in živali. Kot možni zgled za posamezne rože v Trostovih bordurah lahko prepoznamo Valvasorjeve risbe gorske narcise (XVIII, 28), orlice (XVIII, 35), kozje brade (XVIII, 50) in Fritschevega glavnica (XVIII, 84), najbrž pa bi naštetim lahko dodali še kakšno.

Valvasorjevih akvarelih utegnil najti zgled tudi za nekaj manjših živali, ki so vključene v posamezne upodobitve rastlin ali predstavljene na samostojnih listih. Trostove bakrorezne različice mrtve žabe (sekulje), modrega ploščca, ščitaste stenice, glogovega belina, strige, velikega nočnega pavlinčka, orjaškega krešiča in še nekaterih žuželk bi lahko bile posnete po Valvasorju.¹⁷⁶ Čeprav se zdi hipoteza o vplivnosti Valvasorjevih risb privlačna, je verjetnost, da bi se Trost zgledoval po njih, v resnici majhna. Vse omenjene žuželke (in še precej večji izbor insektov, malih živali in rastlin, ki bi jih pri Valvasorju zaman iskali) je namreč lahko našel drugje: v znameniti seriji *Archetypa studiaeque* (v nadaljevanju *Archetypa*), ki jo je leta 1592 v Frankfurtu izdal flamski mojster Jacob Hoefnagel.¹⁷⁷ Ob tem ni zanemarljivo dejstvo, da so upodobitve v tej seriji izdelane v grafični tehniki, ki je bila Valvasorjevemu bakrorezcu bližje, predloge pa je bilo tudi lažje posneti.

Bakrorezi Jacoba Hoefnagla, vrezani po risbah njegovega očeta Georga (Jorisa) Hoefnagla, so bili zelo popularni in knjiga bakrorezov, ki je izšla v številnih ponatisih, je služila kot nekakšna »knjiga vzorcev za umetnike«, saj so živali in rastline upodobljene z natančnostjo zooloških oziroma botaničnih študij. Kompletno serijo dvainpetdesetih grafičnih listov je imel Valvasor v svoji grafični zbirki.¹⁷⁸ Neposreden dokaz, da se je Trost navdihoval pri bakrorezih iz serije *Archetypa*, predstavljajo primeri rož, sadja in zelenjave, predvsem pa premnogih žuželk, v katerih prepoznamo (ustrezno pomanjšane in nekoliko poenostavljene) posnetke Hoefnaglovih motivov. Dovolj je opozoriti na nekaj najbolj očitnih motivov, ki so dragoceni tudi zaradi tega, ker so razmeroma redki in je verjetnost, da bi jih Valvasorjev mojster našel drugod, zares majhna. Tako se v bordurah *Theatra* večkrat pojavi prevrnjena goba (vrsta mlečnice ali sirovke), identična tisti, ki jo najdemo v delu *Archetypa*. Zelo podobna kot pri Hoefnaglu je oblika mladega poganjka gojenega beluša in enako velja za polovico odprtega stroka boba, vejico s sadežema murve, jabolko z izrezanim krljlem, limono, plodova nešplje v prepoznavni legi, socvetje trpotca, lepi grahor, močvirsko logarico in mnoge druge rastline, ki napolnjujejo okrasne okvire bakrorezov *Prizorišča človeške smrti*.¹⁷⁹ Indikativno je tudi to, da so pri Trostu motivi zrcalno preslikani, kot je

176 Za omenjene živali glej: *I.V.*, XVIII, 23, 30, 56, 58, 64, 108, 149 in 155.

177 Polni naslov knjige se glasi: *Archetypa studiaeque patris Georgii Hoefnagelii Jacobus F. genio duce ab ipso scalpata omnibus philomusis amice D. ac perbenigne communicat*. Knjiga ima štiri dele, vsak ima po dvanajst folijev z bakroreznimi upodobitvami živali in rastlin ter naslovni list, skupaj torej dvainpetdeset listov. Različne živali in rastline so na vsakem foliju umeščene v okvir, ki meri 154 mm x 210 mm. Grafični listi so bili izjemno vplivni, delo pa je bilo privlačno zaradi odličnih študij živali in rastlin ter zaradi svojega emblemskega značaja. Za analizo bakrorezov in njihov pomen glej Vignau-Wilberg (1994 in 2005).

178 Kot zanimivost velja omeniti, da je imel Valvasor celo dve izdaji *Archetyp*, eno kot serijo nevezanih folijev (*I.V.*, IX, 157–208), drugo v vezani obliki (*B.V.*, 1096). Za kratko predstavitev Hoefnaglovih bakrorezov v *Iconotheci Valvasoriani* glej katalog devetega zvezka in zlasti uvodno besedilo ob kataloški enoti 157.

179 V seriji *Archetypa studiaeque* najdemo naštete motive na naslednjih listih: prevrnjena goba III, 1; poganjek beluša II, 4; odprti strok boba II, 3; murva I, 10; jabolko z izrezanim krljlem IV, 3; plodova nešplje III, 2; limona IV, 2; socvetje trpotca in lepi grahor III, 7; močvirski tulipan IV, 1.



Slika 40: Andrej Trost, *Dekoratívna bordura Servija: prerezano jabolko nepravilne oblike v zgornji okrasni letvi*, T. M., str. 179.



Slika 40a: *Detajl na pol prerezanega jabolka nepravilne oblike.*



Slika 42: Andrej Trost, Dekorativna bordura Viteza: muškatni orešček in nageljnove žbice v spodnji okrasni letvi ter mrtva miš v zgornji okrasni letvi, T. M., str. 49.



Slika 42a: Detajl muškatego oreščka in nageljnovih žbic. (Primerjaj s Hoefnagelovim bakrorezom na str. 130.)

nedvoumno kaže, da so nastale po predlogah flamskega mojstra. Med najbolj izstopajočimi so redkejši ali posebej slikoviti metulji in hrošči: veliki nočni pavlinček v dveh tipičnih postavitvah, hrošč nosorožec vrste *Oryctes nasicornis*, večerni pavlinček, eksotični hrošč iz družine nosorožcev (najverjetneje vrsta *Megasoma mars* ali *Megasoma elephas*), slakov večec, veliki rogač, lastovičar ali modri trakar.¹⁸³ Značilen primer neposrednega povzemanja je mrtva miš, motiv, ki je pri Hoefnaglu zelo izrazit in se pojavi v dveh oblikah,¹⁸⁴ sicer pa je v grafičnih upodobitvah živali precej redek. (Glej sliko 66 na str. 130.) Pri Valvasorju se mrtva miš, povzeta po Hoefnaglu, pojavi v borduri že omenjenega *Viteza* (*T.M.*, 49). O natančnih posnetkih lahko govorimo tudi pri Trostovih upodobitvah morskega konjička, piškurja, kaplja, morskega šila, kozice, velike rakovice, zelene regice na listu, velikega slinarja, vrtnega polža, klapavice, volka ter mnogih drugih vrst školjk in morskih polžev.¹⁸⁵ Eden od dokazov, da je Trostov poglavitni vir predlog prav Hoefnagel, je neobičajen motiv odprtega jajca, v katerem je viden še neizvaljen ptič.¹⁸⁶ Trost ga je uporabil dvakrat – v zgornjem pasu bordure bakroreza, ki kaže *Smrt svatov* (*T.M.*, 129), in v spodnjem delu okrasnega okvira ilustracije s *Čarovnico* (*T.M.*, 195). Številni detajli, kot so majski hrošč, ki nemočno leži na hrbtu in opleta z nožicami,¹⁸⁷ metulj senoženik, ki sedi na buči,¹⁸⁸ rak vijačnik,¹⁸⁹ ali v skrajno neobičajni skrajšavi upodobljen morski rak konoča¹⁹⁰ dodatno potrjujejo tezo o vplivnosti Hoefnaglovih bakrorezov.

Primerov, ko je mogoče dokazati neposredno povzemanje Hoefnaglovih predlog, je v Valvasorjevem *Prizorišču človeške smrti* veliko, seveda pa delo *Archetypa*, kjer najdemo le žuželke in manjše živali, ni edini vir Trostovega navdiha.

183 Naštete motive najdemo pri Valvasorju in Hoefnaglu na straneh oz. grafičnih listih: hrošč nosorožec vrste *Oryctes nasicornis* *T.M.*, 133; *H.A.S.*, III, 1 (*I.V.*, IX, 184), večerni pavlinček *T.M.*, 189; *H.A.S.*, II, 5 (*I.V.*, IX, 175), hrošč nosorožec vrste *Megasoma mars* *T.M.*, 135 in 223; *H.A.S.*, I, 1 (*I.V.*, IX, 158), slakov večec *T.M.*, 73; *H.A.S.*, I, 8 (*I.V.*, IX, 165), veliki rogač *T.M.*, 215; *H.A.S.*, II, 1 (*I.V.*, IX, 171), lastovičar *T.M.*, 73; *H.A.S.*, I, 12 (*I.V.*, IX, 169), modri trakar *T.M.*, 89 in 243; *H.A.S.*, II, 10 (*I.V.*, IX, 180).

184 Obakrat gre za mrtvo miš, le lega je nekoliko drugačna, najopaznejša razlika pa je v tem, da ima žival enkrat malo krajši, ravno stegnen rep (*H.A.S.*, II, 8), drugič daljšega in uvitega (*H.A.S.* III, 2).

185 V delu *Archetypa studiaeque* najdemo naštete motive na naslednjih listih: morski konjiček IV, 1; piškur IV, 8; kapelj II, 1; morsko šilo IV, 7; kozica II, 3, velika rakovica III, 8; zelena regica na listu I, 8; veliki slinar I, 9; vrtni polž I, 2; klapavica I, 10; volek II, 7.

186 *H.A.S.*, III, 9 (*I.V.*, IX, 192).

187 *T.M.*, 143 in 147; *H.A.S.*, III, 7 (*I.V.*, IX, 190).

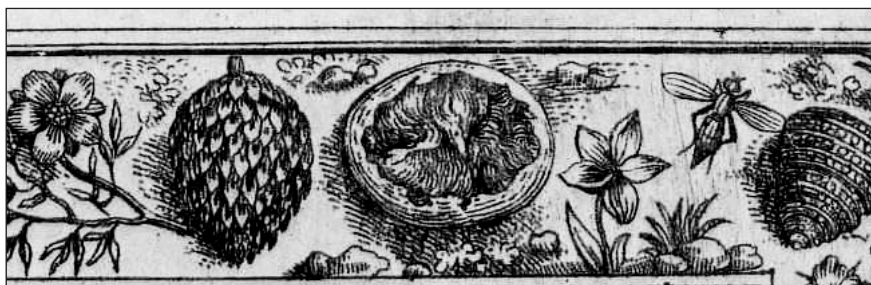
188 *T.M.*, 185; *H.A.S.*, I, 11 (*I.V.*, IX, 168).

189 *T.M.*, 147; *H.A.S.*, III, 6 (*I.V.*, IX, 189).

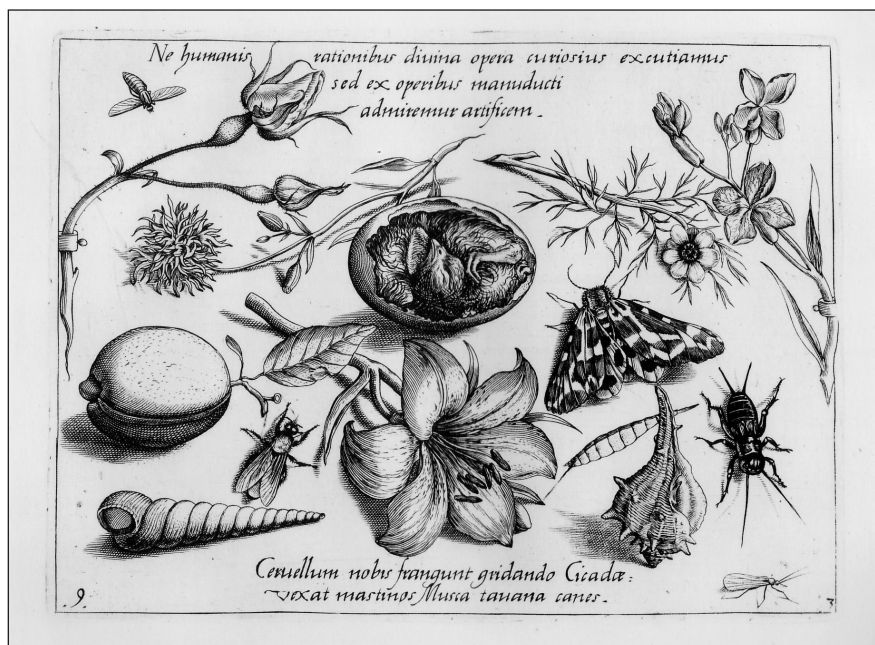
190 *T.M.*, 39; *H.A.S.*, I, 5. Identifikacija živali ni povsem zanesljiva. Kataloški opis Hoefnaglovega bakroreza v Britanskem muzeju pravi, da je upodobljen velik hrošč, kar se zdi na prvi pogled možno, vendar gre v resnici za vrsto raka, ki mu rečemo morska bogomolka ali konoča (*Squilla mantis*). To potrjujejo predvsem oblika glave, nog in repa. V izdaji, ki jo hrani knjižnica univerze v Strasbourgu, je ob robu bakroreza pripis »Cancr mantis caput et cauda ...«, kar potrjuje, da dejansko predstavlja omenjeno vrsto raka. Glej tudi mnenje Matije Gogala v komentarju k temu grafičnemu listu v Valvasorjevi ikonoteki (*I.V.*, IX, 162).



Slika 43: Andrej Trost, Dekorativna bordura Svatov: odprto jajce z neizvaljenim piščetom v zgornji okrasni letvi, T. M., str. 129.



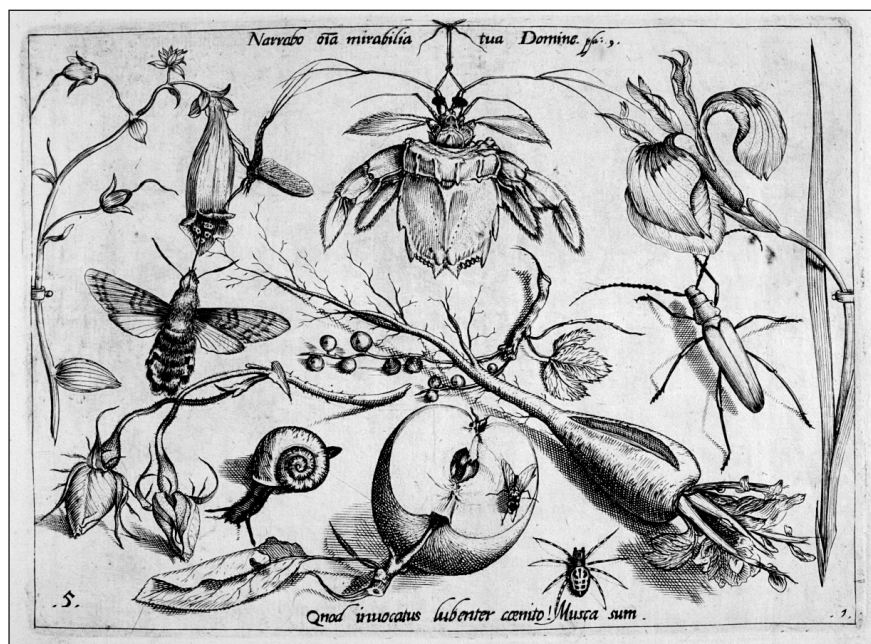
Slika 43a: Detajl jajca z neizvaljenim piščetom.



Slika 44: Jacob Hoefnagel, *Archetypa studiaque*, III, 9, bakrorez, 1592.



Slika 45: Andrej Trost, *Detajl dekorativne bordure Nune, morski rak konoča v levi navpični okrasni letvi*, T. M., str. 39.



Slika 46: Jacob Hoefnagel, *Archetypha studiaque*, I, 5, bakrorez, 1592.

Zlasti pri upodabljanju ptic se je, kakor kaže, zgledoval po grafičnih listih Marie Briot, kjer je lahko našel tudi eksotične afriške ptice, kot sta noj in kronski žerjav.¹⁹¹ Predloge za raznovrstne ptice ponujajo tudi bakrorezi Henrija le Roya¹⁹² in Virgila Solisa, ki jih je imel Valvasor v svoji zbirki. Za upodabljanje večjih živali je imel Trost na voljo številne zglede, na primer grafike Marcusa Gheeraerts starejšega ali Virgila Solisa, vendar je tu težje z zanesljivostjo govoriti o posnemanju predlog, saj so podobe teh živali pogosto posplošene – tako rekoč generične. Med redkimi izjemami omenimo tipične fiziognomije medvedjih glav in silhuete divjega prašiča, kjer je videti, da se Trost naslanja na Marcusa Gheeraerts.¹⁹³ Predvsem je treba poudariti, da bi Trostu delali veliko krivico, če bi predvidevali, da je za vsako lisico, volka, zajca ali veverico potreboval grafično predlogo. Vse te živali je poznal iz narave in jih je brez težav upodobil v najrazličnejših držah in kompozicijskih variantah.

191 Marie Briot je v Valvasorjevi zbirki zastopana s petnajstimi listi, na katerih so upodobitve različnih vrst ptic. Glej: *I.V.*, IX, 134–148. Noj in kronski žerjav, ki bi lahko bila povzeta po Briotovi, sta v *Prizorišču človeške smrti* upodobljena v obrobi *Lažnivca* (*T.M.*, 249).

192 *I.V.*, IX, 149–153.

193 *I.V.*, IX, 92–111. Trost dejansko dobro pozna tudi Gheeraertsove bakroreze živali s prizori iz različnih basni oziroma njihove številne kopije. Glej poglavje: *Dekorativena vrednost in emblemski značaj*.



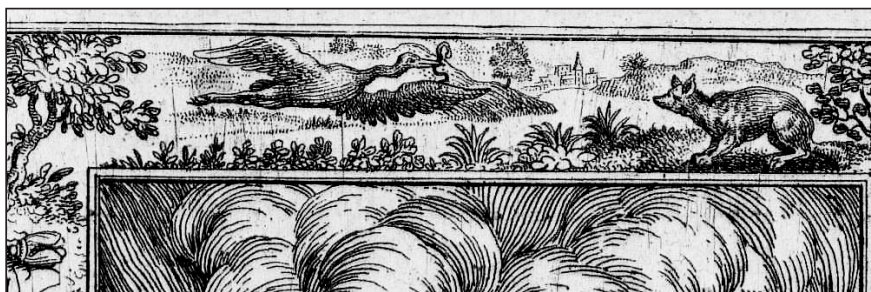
Slika 47: Andrej Trost, Detajl dekorativne bordure Izgon iz raja, krajinska zasnova v zgornji okrasni letvi z motivom iz basni o lisici in štorklji, T. M., str. 17.

Originalnost Trostovih bordur je razvidna tudi v tem, da osnovno obliko dekorativnega prepleta rastlinja in živali bistveno nadgradi: vanj namreč pogosto vstavi drobne narativne prizore in oblikuje scenske kompozicije na ozkih odrskih prizoriščih. Zlasti spodnja in zgornja dekorativna letev, ki s horizontalno lego dajeta več možnosti za ustvarjanje narativnih prizorov in perspektivno poglobljenega prostora, sta v več kot polovici primerov zasnovani kot kontinuirano prizorišče. Na njem so živali razmeščene tako, da je mogoče prepoznati medsebojno povezanost in razbrati dogajanje. Tako se na primer zajci igrajo med grmičevjem, race in labodi plavajo na vodi med ločjem, mačka lovi miš, pes preganja zajca itd. Nekajkrat se plitko prizorišče razvije v pravo miniaturno krajino: v bakrorezu *Izgon iz raja* (T. M., 17) se v zgornji okrasni letvi odpira pogled na travnik, ki na levi strani preide v skupino redko zasajenih dreves. V zgornjem pasu okvirja *Basilija* (T. M., 167) vidimo krajinski izrez s spopadom leva in merjasca ter lovom na ptice. Posebno lep je skoraj panoramski izsek v borduri *Maščevanja* (T. M., 239), kjer se krajina s položnimi griči umika v daljavo, na gričku tik pred horizontom pa pozorno oko prepozna silhueto zaselka s cerkvenim zvonikom.¹⁹⁴

¹⁹⁴ V Valvasorjevi ikonoteki najdemo kar nekaj primerov samostojnih grafičnih listov, ki so po formatu blizu horizontalnim pasovom bordur in imajo podobno zasnovo krajine z vključenimi živalmi. Najbližje Trostovim so bakrorezne upodobitve živalskih zgodb monogramista C. S. (verjetno gre za Conrada Saldorfferja), natisnjene v Nürnbergu leta 1570. Glej: I. V., XV, 222c, 224a, 224b in 224c.



Slika 48: Andrej Trost, Dekorativna bordura Maščevanja: štorclja s kačo v kljunu v zgornji okrasni letvi, T. M., str. 239.



Slika 48a: Detajl zgornje okrasne letve s štorcljo, ki v kljunu drži kačo.



Slika 49: Aegidius Sadeler II., Ilustracija basni o štorklji, ki skrbi za ostarele starše, jedkanica, *Theatrum morum*, 1608, str. 218.

S kompozicijskega vidika je zanimiv poskus razširitve krajine iz horizontalnih pasov v vertikalne, kar je v danih razmerah zaradi pravega kota in miniaturnih dimenzij precej zahteven podvig. Na bakrorezu *Smrt na kolu* (T.M., 191, glej sliko na str. 123) se čez skoraj celotno širino spodnjega dela okvira razteza nabrežje ribnika s šopi rastja, pticami in žabami v prvem planu – slikovito poživljeno z motivom žerjava, ki je pravkar ujel žabo. Iz levega in desnega vogala se v močni perspektivični skrajšavi v daljavo umika breg: na levi strani v razgibani konfiguraciji z drevesom in šopom perunik v ospredju, na desni pa z ravno črto, ki nakazuje urejeno nabrežje, kjer vidimo psa, ki se ogleduje na gladini vode. Posrečeno rešitev kontinuirano zasnovane pokrajine, ki seže zelo visoko tako v levem kot v desnem pasu dekorativne obrobe, najdemo na listu *Pridigar* (T.M., 33). Krajinski izsek tokrat zaobjame gozdno jaso ali rob gozda, kjer se, postavljena v sredino spodnje okrasne letve, spopadata dva petelina. Na levi strani se visoko v vertikalni pas bordure dviga drevo, na katerem velika ujeda napeto opazuje dvoboj petelinov. Nad drevesom je prizor orla, ki je ugrabil mlado



Slika 50: Andrej Trost, *Dekoratívna bordura Pridigarja: basen o lisici in orlu v levi in desni navpični okrasni letvi*, T. M., str. 117.

lisico. V desnem vogalu vidimo lisico, ki dviguje glavo in gleda navzgor proti orlovemu gnezdu na drevesu, ki sega vse do vrha desne okrasne letve. Nekoliko višje sledi nadaljevanje zgodbe: lisica zaneti ogenj pod drevesom z orlovskim gnezdom in s tem prisili orla, da ji vrne mladiča.¹⁹⁵

¹⁹⁵ V tradicionalnem zapisu basni orel z mladimi lisičkami nahrani svoje orličke, lisica pa se mu pozneje maščuje tako, da zažge drevo, na katerem je gnezdo. Ker orlički še ne znajo leteti, umrejo v plamenih. Na Trostovi ilustraciji je videti, kot da orel v krempljih drži živega mladiča, kar dopušča razlago, da gre za različico zgodbe, v kateri uspe lisici z grožnjo pravočasno rešiti svoj zarod.

5.2 Dekorativna vrednost in emblemski značaj

Pravkar omenjena primera pokrajine s psom ob bregu ribnika ter lisico in orlom opozarjata na dodatno ikonografsko dimenzijo Trostovih bordur: velikokrat se namreč izkaže, da ne gre zgolj za predstavitev živali, ki se igrajo, lovijo ali iščejo hrano, temveč imamo opravka s prepoznavnimi drobci živalskih zgodb, ki ilustrirajo znane epizode iz Ezopovih in La Fontainovih basni.¹⁹⁶ Tako najdemo v zgornjem delu bakroreza, ki kaže *Izgon iz raja*, motiv iz Ezopove basni o lisici in žerjavu.¹⁹⁷ Zvita lisica je povabila žerjava na kosilo, kašo pa je ponudila v tako plitki skledi, da dolgokljuna ptica ni mogla zaužiti niti grižljaja in je lahko zvitorepka vse pojedla sama. V desnem spodnjem kotu okvira *Kralja* (T.M., 43),¹⁹⁸ sledi nadaljevanje zgodbe: tokrat lisica na obisku pri žerjavu zaman poskuša dobiti zalogaj iz vrča z visokim vratom, medtem ko gostitelj veselo je in se tako maščuje lisici za njeno negostoljubnost. V že omenjeni borduri bakroreza *Smrt na kolu* (T.M., 191) je upodobljena basen o psu, ki je ukradel velik kos mesa, a ga je izgubil, ko je iz nevoščljivosti in pogoltnosti zalajal na »tekmeča« – svojo zrcalno podobno na gladini vode. Zazdelo se mu je namreč, da ima »drugi pes« v gobcu še večji kos. V zgornjem levem kotu okvira vidimo nebogljenovo z vrano na hrbtu: gre za basen o predrzni vrani, ki ponižuje ovco, ker se ta ne zna braniti pred nasilnico. Tu sta še basen o lisici in krokarju, ki je imel kos sira, a ga je izgubil zaradi neumnosti in samovšečnosti, ter zgodba o divji svinji, kateri se med kotenjem mladičev lačni volk neuspešno ponuja za babičarja (oboje T.M., 167). V desnem spodnjem kotu bakroreza z mučenjem *Nezadovoljneža* (T.M., 213) je poučna pripoved o strahopetnih zajcih, ki so se osrčili, ko so videli, da so žabe še bolj plašne od njih. Zgodba o spopadu dveh petelinov, v kateri na koncu slavi poraženec, saj zmagovalca ugrabi orel, je postavljena v spodnjo letev okvira s predstavitvijo *Pridigarja*. Na isti strani je že omenjena ilustracija basni o lisici, ki ji je orel ugrabil mladiča.

Od La Fontainovih basni je mogoče z gotovostjo razpoznati tisto o radovedni miši in školjki na zgornjem robu bakroreza s smrtjo *Arija* (T.M., 127) in zgodbo o prebrisani opici, ki je mačko pregovorila, da je zanjo bezala pečen kostanj iz žerjavice, v okrasnem okviru z motivom *Cesarja* (T.M., 41). V postavitvi leva in lisice na zgornji letvi obrobe *Nezadovoljneža* (T.M., 213) je nakazana zgodba o lisici, ki se je nalezla pretirane domačnosti v odnosu do kralja živali, medtem ko

196 Emilijan Cevc je edini opazil, da so v bordure vključeni tudi posamezni prizori iz basni, vendar mu je uspelo prepoznati le tri: basen o lisici in krokarju, basen o psu s kosom mesa ter basen o lisici in žerjavu (Cevc 1969, 313).

197 V slovenskem prevodu Ezopovih basni namesto žerjava nastopa štoklja.

198 Motiv se pojavi tudi v borduri *Roparja* (T.M., 55).

lahko v obrobi prizora *Bogatina* (T.M., 67) najbrž razberemo basen o zajcih, ki se naglo prestrašijo vsake nevarnosti, ko slednja mine, pa prav tako hitro pozabijo razlog za svoj strah.

Svet basni je bil, kot kaže, Valvasorju in Trostu zelo blizu: baron z Bogenšperka je imel v svoji zbirki kar nekaj grafičnih listov z ilustracijami Ezopovih basni,¹⁹⁹ v knjižnici pa je hranil več izdaj Ezopovih basni iz 16. in 17. stoletja.²⁰⁰ Trost, ki je navdih za podobe živali in rastlin iskal v Valvasorjevi zbirki, je lahko tam našel tudi ideje za prizore iz basni, ki jih je vključil v bordure. Ob tem se skoraj nehote zastavlja vprašanje: ali se za odločitvijo mojstra bakrorezca, da v dekorativne obrobe vstavi živalske zgodbe, skriva kaj več kot duhovita domislica, ki govori o njegovem navdušenju nad svetom zgodb, v katerih se živali obnašajo kot ljudje.

Raziskovanje medsebojnih razmerij med živalmi v bordurah razkrije, da poleg epizod iz Ezopovih živalskih zgodb naletimo na motive, katerih izvor je treba iskati v renesančni in baročni emblematiki, ki je bila med izobraženci tistega časa zelo popularna. Valvasorju je bila emblematika očitno pri srcu, saj je imel v svoji knjižnici lepo število emblemskih knjig, med drugim kar tri izdaje inkunabule renesančne emblematike *Emblematum liber* Andrea Alciatija.²⁰¹ Med ostalimi knjigami emblemov v Valvasorjevi knjižnici so tako slavna dela kot *Symbolicarum quaestionum de universo genere* Achilleja Bocchija, *Emblematum liber* Jeana Jacquesa Boissarda, *Emblemata* Hadriana Juniusa, *Speculum imaginum veritatis occultae, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata* Jacoba Maseniusa, *Nucleus Emblematum Selectissimorum* Gabriela Rollenhagna, *Emblemata* Joannesa Sambucusa in *Emblemata Psycho-ethica* Nicolausa Taurellusa.²⁰² Valvasor je imel tudi obe najpomembnejši knjigi s področja hieroglifike: Horapollovo *Hieroglifiko* in *Hieroglifiko* Pieria Valeriana.²⁰³ Prav tako je v njegovi zbirki grafik precejšnje število emblemov in alegoričnih motivov emblemskega značaja.²⁰⁴

199 I.V., X, 158–182 in XVI, 226a–230d.

200 B.V., 27–31, 539 in 2462.

201 Za naštetu Alciatijeve dela glej: B.V., 50, 51, 52.

202 Omenjene emblemske knjige je imel Valvasor v izdajah iz poznega 16. st., z izjemo knjig Taurellusa (1602) in Rollenhagna (1611). Za naštete knjige glej: B.V., 282, 314, 1204, 1545, 2003, 2058 in 2308. Ob tem je imel Valvasor še knjigo deviz in emblemov Clauda Paradina *Symbola heroica* (*Les devises heroïques*), ki je izšla v Lyonu 1600 (B.V., 1749).

203 Horapollo Niliacus, *Hieroglyphica*. Znamenito delo je imel Valvasor v komentirani izdaji Davida Hoeschellija (Augsburg, 1595), Valerianovo pa v frankfurtski izdaji iz leta 1678 (B.V., 1116 in 2043). Za Valvasorjevo zanimanje za emblematiko glej tudi Freytag (2004, 263–264).

204 Med drugim je imel v grafični zbirki devetindvajset emblemov iz knjige *Symbolicarum quaestionum de universo genere* Achilleja Bocchija iz leta 1555 (I.V., XV, 405b–413d, avtor bakrorezov je Giulio Bonansone), štiri embleme iz knjige *Emblèmes ou devises chrestiennes* Georgette Montenay iz leta 1571 (I.V., XV, 413d, avtor bakrorezov je verjetno Pierre Woeiriot) in osem emblemov iz knjige *Lyon rebati ou le Destin forcé* Gaspar-Josepha Charionera, ki jo je leta 1667 izdal Jacques Canier v Lyonu (I.V., XIII, 368–378, avtor bakrorezov je Johann Jakob Thurneysen).

Emblemske knjige in zbirke basni so v 16. in 17. st. tesno povezane tako v vsebinskem kot oblikovnem pogledu. Avtorji emblemskih knjig se navdihujejo v basnih – živalske zgodbe je kot inspiracijo za oblikovanje emblemov dodobra izkoristil že »oče renesančne emblematike« Andrea Alciati, saj so sporočila poučnih živalskih zgodb kot nalašč za jedrnate moralno-alegorične poduke emblemov. Alciatijevemu zgledu so sledili mnogi poznejši avtorji emblemskih knjig, med najpomembnejšimi pisci, ki so se posebej posvetili živalskim emblemom, pa je treba izpostaviti Joachima Camerariusu mlajšega s slovitim delom *Symbolorum et emblematum*.²⁰⁵ Camerarius je obenem avtor, ki je izdal knjigo ezopovskih basni, v katerih izrecno poudari alegorično vrednost. Slednjo pisec naglasi tudi v uvodnem delu knjige, že na prvi pogled pa je zanimanje za alegorične pomene basni razvidno v dvojnem indeksu: abecednemu kazalu naslovov basni sledi abecedni seznam predstavljenih pojmov, idej, značajskih lastnosti, kreposti in pregreh, ki jih določene basni opisujejo. Za raziskovanje živalskih motivov v bordurah Valvasorjevega *Theatra* je ilustrativen podatek, da je imel baron v svoji knjižnici kar dve izdaji ezopovskih basni Joachima Camerariusu mlajšega.²⁰⁶ Motivi iz basni so zelo pogosti tudi v emblemih Gabriela Rollenhagna, čigar knjiga najizbranejših emblemov je bila prav tako v Valvasorjevi lasti.

Po drugi strani se zbirke basni že pred sredo 16. st. po strukturi, načinu zapisa in obliki ilustracij do te mere približajo emblemskim knjigam, da lahko govorimo o tako imenovanih emblemskih knjigah basni, ki združujejo oba tipa publikacij (Saunders, 2000, 21–64). Najzgodnejši primer tovrstne emblemske knjige basni je delo *Les fables du très ancien Ésope* Gillesa Corrozeta iz leta 1542.²⁰⁷ Petindvajset let pozneje je v Bruggeu izšla emblemska knjiga ezopovskih basni *De warachtighe fabulen der dieren*, ki ima podobno strukturo, le da jo namesto razmeroma skromnih lesoreznih ilustracij krasijo zelo kakovostne jedkanice, ki jih je izdelal Marcus Gheeraerts starejši.²⁰⁸

205 Knjiga je izšla v štirih delih, v vsakem je po sto emblemov: *Centuria I* (1590, emblemi z rastlinami), *Centuria II* (1595, emblemi s štirinožnimi živalmi), *Centuria III* (1596, emblemi s pticami in žuželkami), *Centuria IV* (1604, emblemi s kačami in ribami). Zadnji del je izšel posthumno, v poznejših izdajah pa so vsi štirje deli največkrat združeni v celoto (prvič leta 1605 v nürnberški izdaji, ki jo je uredil avtorjev sin Ludwig Camerarius: *Symbolorum et Emblematum ex animalibus quadrupedibus desumptorum centuria altera collecta* ...).

206 Valvasor je imel nürnberško izdajo iz leta 1558 (*Fabulae Aesopi iam denuo multo emendatius antea aeditae*) in *Fabulae Aesopice*, ki je izšla v Stockholmu leta 1689. Gre za poučne živalske zgodbe, ki jih Camerarius povzema po Ezopu in drugih antičnih avtorjih, ki niso nujno basnopisci (Camerarius že v napovedi vsebine navaja tudi Platona, Herodota, Livija in druge antične pisce).

207 Gilles Corrozet, *Les fables du très ancien Ésope Phrigien, premièrement escriptes en grec, et depuis mises en rythme françoise*, izdal Denis Janot, Paris 1542. Delo je v digitalni obliki dostopno na: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70299v.image.r=les+fables+du+tr%C3%AAs+ancien+Esop.e.f4.langFR>. Glej Tiemann (1974).

208 Sto sedem jedkanic je v knjigi dopolnjenih s svobodnim prevodom Ezopovih basni v verzih, ki jih je napisal Gheeraertsov prijatelj, flamski pesnik in pisatelj Eduard (Edewaerd) de Dene. Knjigo je izdal Pieter de Clerck v Bruggeu leta 1567. Za poznejše izdaje, prevode in vpliv glej Smith (2007, 43–168.) Zbirka basni *De warachtighe fabulen der dieren* je v digitalizirani obliki dostopna na: <http://cabrio.bibliotheek.brugge.be/browse/webgalleries/St137/index.html>.

Njen vpliv se je razširil predvsem z dopolnjeno francosko izdajo *Esbatement moral des animaux*²⁰⁹ in latinsko izdajo, ki nosi naslov *Mythologia ethica*,²¹⁰ knjiga pa je doživela tudi prevode v druge evropske jezike. Valvasor je imel v svoji knjižnici nekoliko predelano in dopolnjeno nemško različico knjige, ki jo je pod naslovom *Theatrum morum* leta 1608 v Pragi izdal Aegidius Sadeler II.²¹¹

Identifikacija emblemskih motivov v bordurah *Prizorišča človeške smrti* je mestoma precej zahtevna, saj jih Trost vključi v preplet živali in rastlin, ne da bi jih vizualno izpostavil z običajnimi sredstvi – okvirom, obrobo ali dekorativno kartušo, v kateri je emblemska slička, in s spremljevalnim napisom. V knjigah in grafičnih serijah emblemov je slikovni del postavljen v takšno ali drugačno obliko okvira in s tem jasno definiran, hkrati pa ga spremljata geslo in krajše dodatno pojasnilo v verzih.²¹² Kadar so emblemi vpeti v večjo likovno celoto, avtor sporočilno vrednost sličice praviloma vizualno izpostavi do te mere, da je mogoče prepoznati emblemski značaj motiva. Najzahtevnejše je prepoznavanje emblemske sličice znotraj kompleksnejšega umetniškega dela, kadar je slednja omejena na upodobitev ene same živali ali rastline. Da je gledalec ne bi spregledal, avtorji grafik in knjižnih ilustracij njen ikonografski pomen pogosto naglasijo z različnimi kompozicijskimi prijemi: z velikostjo, postavitvijo (največkrat v prvi plan), izstopajočo držo (v primeru živali), relativno izdvojenostjo v odnosu do neposredne okolice ipd. Med številnimi primeri povezovanja emblemov z dodatno motiviko omenimo *Sciographia cosmica* Daniela Meisnerja,²¹³ znamenito serijo mestnih vedut z emblemi, ki ima v kontekstu naše raziskave

209 Izdal Philip Galle (Antwerpen 1578). V francoski izdaji je dodanih osemnajst basni, za katere je bakrorezne ilustracije izdelal Marcus Gheeraerts starejši.

210 Prevod v latinščino je oskrbel Arnold Freitag, izdajo pa sta pripravila Philip Galle in Christophe Plantin (Antwerpen 1579). Glej Smith (2003, 173–200).

211 Aegidius Sadeler, *Theatrum morum. Artliche Gespräch der Thier mit wahren Historien den Menschen zur Lehr.* (Natisnil Paul Sesse, Praga 1608). Jedkanice za *Theatrum morum* je izdelal Sadeler, povzete pa so po jedkanicah Marcusa Gheeraerts, le da so zrcalno obrnjene. Sadeler je dodal petnajst basni, ki jih je opremil z izvirnimi ilustracijami. V dodatnih basnih nastopajo tudi eksotične živali, kot so nosorog, vodni bivol, kamela, tiger, leopard, afriška cibetovka in krokodil. Valvasor je imel v svoji knjižnici kar dva izvoda Sadelerjeve knjige (B.V., 31 in 2328). Digitalizirana knjiga je na voljo na spletni strani: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5606663w/f9.image.r=T.M.%20Morum.langEN>. Za *Theatrum morum* glej Smith (2004, 161–185).

212 Trost je klasično strukturo emblemov dobro poznal iz emblemskih knjig, pa tudi sam je po risbah Justusa van der Nypoorta vrezal nekaj emblemov za knjigo Parisa Gilla *Novi Paridis Judicium*, ki jo je leta 1684 v Salzburgu izdal Johann Baptista Mayr (pri katerem je izšel tudi Valvasorjev *Theatrum mortis humanae*). Primerjaj Lubej (2008, 144).

213 *Sciographia cosmica* je vplivna zbirka bakrorezov z emblemi, postavljenimi pred vedute evropskih mest. Avtor verzov je Daniel Meisner, velik del bakrorezov naj bi izdelal sam založnik Eberhard Kieser, čeprav so sodelovali tudi drugi mojstri. Izhajala je v letih 1623–1632 pod imenom *Thesaur Philo-Politicus*; prva serija, ki je izšla v Frankfurtu na Majni 1623, je imela dvainpetdeset listov, skupaj pa je izšlo osemsto trideset listov. Prva izdaja, ki je združila vse serije v eni knjigi, je izšla v letih 1637–1638 v Frankfurtu z novim naslovom *Sciographia cosmica*. Knjiga je dostopna v faksimilni izdaji z izčrpno spremno študijo Klausa Eymanna: *Daniel Meisner und Eberhard Kieser, Thesaurus philopoliticus oder Politisches Schatzkästlein; Faksimile der Ausgabe Frankfurt am Main 1625–1631*, Nördlingen 1992.



Slika 51: Eberhard Kieser, *Veduta Jonannisberga na Renu z emblemom opice in mačke, bakrorez, Sciographia Cosmica, 1678, D, 16.*

poseben pomen, saj jo je imel Valvasor v svoji knjižnici.²¹⁴ Emblemski prizori v Meisnerjevi knjigi niso posebej uokvirjeni, so pa postavljeni v prvi plan, pred veduto v ozadju, velikostno poudarjeni in opremljeni s spremnim besedilom v latinskih in nemških verzih.

Trost napisov ni mogel uporabiti, saj bi s tem porušil osnovni koncept in zasnovo okrasnih okvirov, seveda pa bi bilo tudi nemogoče vstaviti napise v gosto zapolnjen dekorativni trak, še posebej, če imamo pred očmi miniaturne dimenzije bordur. Emblemske prizore je vključil na enak način kot epizode iz basni, torej kot drobne narativne utrinke, ki so kompozicijsko vpeti v preplet rastlinja in živali. Ilustrativen je primer emblema z opico in mačko v *Sciographia cosmica*: prizor opice, ki sili mačko, da namesto nje beza pečen kostanj iz ognja, je postavljen v prvi plan, na grič, za katerim se odpira krajina z veduto gradu Johannisberg ob Renu.²¹⁵ Pod sliko je epigram v latinskem in nemškem jeziku, na zgornjem robu slike pa moto v latinščini.²¹⁶ Zaradi velikosti prizora z bezanjem pečenega kostanja ter prominentne

214 Glej: B.V., 1562. Valvasor je imel knjigo v izdaji iz leta 1678, ki ima majhno spremembo v naslovu: *Sciographia cosmica*.

215 *Sciographia cosmica*, D 16. Emblem je v emblemskih knjigah razmeroma redek, pojavlja se tudi v varianti, ko opica za bezanje kostanja iz ognja izrabi psa, na primer v knjigi *Emblemata* Joannesa Sambucusa, (Antwerpen 1564, str. 94), ki je bila prav tako v Valvasorjevi knjižnici. V obliki, ki jo povzame Trost, jo najdemo že v zbirki basni *De warachtighe fabulen der dieren* (Brugge 1567, str. 210).

216 Emblem z geslom »Alterius damno quaeris lucrum« govori o naivnosti posameznikov, ki se pustijo izkoristiti pretkanim brezobzirnežem. Opica je namreč mačko nagovorila, naj ji pomaga pobrati pečen kostanj iz žerjavice, pri čemer je za bezanje uporabila mačkino šapico, hkrati pa je za njenim hrbtom sama pojedla vse kostanje.

Ibi morieris, & ibi erit currus gloriæ tuæ.
Isaia cap. 22.



Daselbst wirst du sterben / vnd da werden die Wägen deines
Brachts bleiben. Isaia cap. 22.

F

REX.

Slika 52: Andrej Trost, Dekorativna bordura Cesarja: motiv opice in mačke s pečenim kostanjem v spodnji dekorativni letvi, T. M., str. 41.



Slika 52a: Detajl bordure z motivom opice, ki izkorišča mačko za bežanje kostanja iz ognja.

umestitve gesla in pojasnilnih verzov je emblemski značaj tako poudarjen, da skorajda prevlada nad veduto. Zdi se, da je veduta bolj dopolnilo emblema kot obratno. V Valvasorjevem *Theatru* je stvar prav nasprotna: *Cesar* z izrekom v latinščini nad sliko in v nemščini pod sliko na videz privzema strukturo emblema. Toda prava emblemska sličica z opico in mačko je umeščena v spodnjo dekorativno letev bordure in se brez vidnejše zareze zliva z ostalo živalsko in rastlinsko motiviko. Primerjava je toliko bolj zanimiva, ker je Trost kompozicijo opice in mačke ob ognju verjetno povzel prav po bakrorezu Eberharda Kieserja v knjigi Daniela Meisnerja.²¹⁷ Prizor je zrcalno obrnjen in bistveno pomanjšan: visok je vsega devet milimetrov. Kljub temu je emblema z opico in mačko jasno prepoznaven in v kontekstu motivov v bordurah celo razmeroma velik.

Nekateri drugi prizori emblemskega značaja so precej manjši in tako nevpadljivo vpeti v dekorativni trak, da jih nevede oko zlahka spregleda. V okrasni obrobi *Arija* vidimo miš, ki ima glavo ujeta v školjki, pri čemer školjka meri vsega 4 mm x 5 mm! Kljub miniaturnim meram ni nobenega dvoma: gre za dobro znan emblema o požrešni miši in ostrigi, najdemo ga že v Alciatijevi *Emblematum liber* in v nekaterih poznejših knjigah emblemov.²¹⁸ Miš, ki je bila že dodobra sita, je zapazila odprto ostrigo in si zaželela poskusiti mehko meso. Ko je vanjo vtaknila glavo, se je školjka bliskovito zaprla in miš je namesto slastnega grizljaja dočakala bridek konec. Zgodba, ki je znana že iz antike, ni vključena v katero od pomembnejših antičnih zbirk basni,²¹⁹ je pa od vsega začetka del renesančne (in pozneje baročne) emblematike. O njeni priljubljenosti priča tudi to, da jo je La Fontaine »posvojil« in jo uvrstil med svoje živalske zgodbe. Trost jo je lahko poznal tako iz Alciatijeve knjige emblemov kot iz Sadelerjeve knjige *Theatrum morum*.²²⁰ Glede na likovno realizacijo je verjetneje, da mu je kot predloga služila Sadelerjeva jedkanica, posneta po jedkanici Marcusa Gheeraerts.

Na podoben način so v dekorativni okvir ilustracij *Theatrum mortis humanae tripartitum* umeščeni tudi drugi motivi emblemskega značaja. Omenimo le nekaj najbolj prepoznavnih, pri katerih zaradi načina predstavitve ne more biti nobenega dvoma, da imamo opravka z emblemskimi sličicami. Tako na samem začetku serije bakrorezov, v prizoru *Izvirnega greha* (*T.M.*, 15) na sredini

217 Možno je seveda tudi, da je kot predlogo uporabil isti motiv v grafični izvedbi Aegidusa Sadelerja (*S.T.M.*, 110) oba bakroreza sta povzeta po originalni jedkanici Marcusa Gheeraerts, prvič objavljeni v knjigi *De warachtighe fabulen der dieren*.

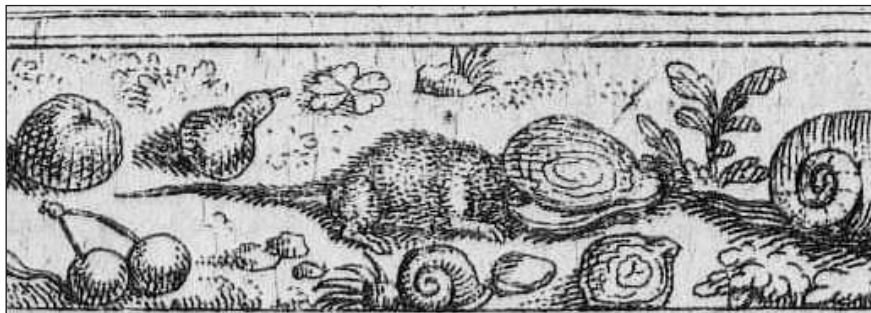
218 Alciati, 1531, E 3b. V izdaji iz leta 1531 je ilustrator naredil napako in upodobil miš, ujeta v mišnico, čeprav verzi govorijo o miši, ki jo ujame ostriga. V poznejših izdajah Alciatijeve knjige je napaka odpravljena in sličica ustreza besedilu.

219 Najdemo jo v zbirki *Anthologia Graeca*, IX, 8. Glej Henkel in Schöne (1967, coll. 590).

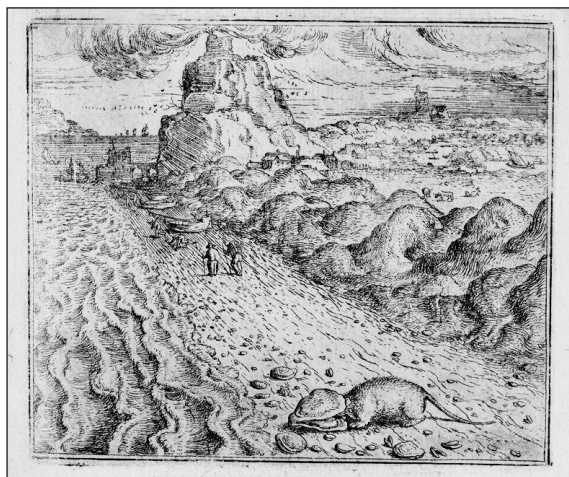
220 *S.T.M.*, 218.



Slika 53: Andrej Trost, Dekorativna bordura Arija Aleksandrijskega: motiv miši in ostrige v zgornji dekorativni letvi, T. M., str. 127.



Slika 53a: Detajl z motivom miši in ostrige.



Slika 54: Marcus Gheeraerts, *Ilustracija basni o požrešni miši in ostrigi, jedkanica*, Eduard de Dene, *De warachtighe fabulen der dieren*, 1567, str. 138.



Slika 55: Aegidius Sadeler II., *Ilustracija basni o požrešni miši in ostrigi, jedkanica*, *Theatrum morum*, 1608, str. 218.

spodnje okrasne letve vidimo vrano, ki ujame škorpijona. Emblem, ki se pojavi že v prvi izdaji *Emblematum liber* (Alciati, 1531, embl. D7), govori o maščevanju in pravični kazni: vrana, ki je zgrabila škorpijona, da bi ga požrla, sama postane žrtev njegovega smrtonosnega pika. Trost je tudi ta emblem najverjetneje posnel po ilustraciji Sadelerjeve knjige.²²¹ V desnem zgornjem kotu bordure

²²¹ S.T.M., 286.

Kardinala (T.M., 23) je upodobljen spopad sokola in čaplje. Emblem, ki ga najdemo v tretji knjigi Joachima Camerariusia mlajšega *Symbola et Emblemata* (Camerarius, 1605, III, embl. 32), govori o negotovosti izida, kadar se spopadeta dva enakovredna sovražnika. V središče spodnje letve okrasnega okvira *Pridigarja* je umeščen že omenjeni spopad dveh petelinov. Gre za emblem, ki ponazarja muhavost usode: zmagovalec po boju ponosno zakikirika, a pri tem postane žrtev orla, medtem ko poraženec, ki ostane brez tekmeca, prevzame jato kokoši.²²² V levi okrasni letvi *Kralja* prepoznamo emblem, ki opisuje nezmernost opičje ljubezni: opica drži mladiča v naročju in ga tako močno prižema k sebi, da ga na koncu zaduši. Motiv, ki prav tako izvira iz Ezopovih basni, se pojavlja v različnih emblemskih knjigah 16. in 17. stoletja, prvič pri Guillaumeu de la Perrière v njegovem *Theatre des Bons Engins* (1539, embl. 47).²²³ Sova, katero napadajo manjše ptice, je emblem, ki se v *Prizorišču človeške smrti* pojavi večkrat.²²⁴ V evropski umetnosti ga najdemo v različnih kontekstih in interpretacije se lahko precej razlikujejo. V svetu emblematike napadena sova ilustrira potrpežljivost: z geslom »Neqveo compescere multos« sporoča, da je najbolje potrpeti in počakati, kadar je sovražnikov preveč, da bi jih lahko premagal ali se jim uprl. Trost je lahko emblem videl v Rollenhagnovi knjigi *Nucleus Emblematum Selectissimorum* (1611, I, embl. 51), ki jo je imel Valvasor na Bogenšperku.

Ena od velikostno najbolj naglašanih emblemskih živali v bakrorezih *Prizorišča človeške smrti* je štoklja, ki s kačo v kljunu leti čez travnato pokrajino v borduri *Maščevanja* (T.M., 239; glej sliko na str. 106). Podoba štoklje je posebej zanimiva, ker opozarja na problem identifikacije emblemskega značaja živali oziroma epizod, v katerih nastopajo. Desno od velike ptice namreč na tleh čepi lisica, ki daje vtis, kot da jo budno opazuje. Zdi se, da sta del istega dogajanja – bodisi prizora iz basni bodisi emblemske sličice. Vendar v evropski zakladnici basni ne poznamo motiva s štokljo, ki bi v kljunu držala kačo in bi imela hkrati karkoli opraviti z lisico. Tudi v svetu renesančne in baročne emblematike bi tak motiv zaman iskali. V emblemskih knjigah najdemo samo podobo štoklje s kačo v kljunu – motiv, ki je tudi sicer v evropski ikonografiji živali trdno zasedran.²²⁵ Ikonografski motiv izvira iz prepričanja, da štoklje zgledno skrbijo za

222 Emblem je vključen v zbirko *Picta poesis*, Barthélemyja Aneauja (Aneau, 1552, embl. 61), sam motiv pa najdemo že pri Ezopu.

223 Opozoriti velja, da je emblem vključen tudi v knjigo Clauda Paradina *Symbola heroica* (str. 226), ki je v Valvasorjevi knjižnici.

224 Prvič se motiv pojavi v levem spodnjem vogalu dekorativne bordure *Papeža* (T.M., 21), posebej izpostavljen pa je v zgornji okrasni letvi *Cirsila* (T.M., 181).

225 Motiv ljubeče skrbi štokelj za ostarele starše najdemo že v antiki v basnih in pri piscih naravoslovnih del, kot sta Plinij starejši in Ajlijan. Zasedimo ga tudi v Horapollovi *Hieroglyfiki*, v različnih izdajah *Fiziologja* in v

svoje starše: ko starši ostarijo in ne morejo več leteti, jim njihovi otroci nosijo hrano v gnezdo.²²⁶ Lisica, ki se zdi na prvi pogled vsebinsko povezana s štor-kljo, je samo kompozicijska protiutež. To potrjuje tudi primerjava s Sadelerjevo ilustracijo basni o štorclji, ki skrbi za ostarele starše (*S.T.M.*, 154). Lisica, ki opazuje štorcljo, lahko z vidika ikonografske interpretacije deluje zavajajoče, vendar ne smemo pozabiti, da Trost pri umeščanju emblemov ves čas skrbno pazi tudi na likovni vidik bordur in kompozicijsko uravnoteženost. Tako se neredko zgodi, da so emblemski prizori ali posamezne živali v prepletu rastlin-skih in živalskih motivov dopolnjeni z liki, ki v vsebinskem pogledu z njimi nimajo nič skupnega.

Analiza bordur pokaže, da je Andrej Trost kot poglavitni vir navdihla za em-blemske sličice, ki so hkrati prizori iz basni, izbral Sadelerjev *Theatrum morum*, po katerem je povzetih več kot dvajset živalskih motivov.²²⁷ Trost kompozicije jedkanic v Sadelerjevi knjigi (ki so, spomnimo, le posnetki originalov Marcusa Gheeraerts) bodisi neposredno prevzame bodisi jih delno spremeni in prilagodi tako, da jih lažje umesti v bordure. Seveda tudi pri motivih, ki jih skorajda kopira, prihaja do manjših razlik zaradi različnih dimenzij: v *Theatrum morum* jedkanice merijo v povprečju 100 mm x 118 mm,²²⁸ višina ilustracije je približno desetkrat večja kot širina notranjega pasu okrasne letve bakrorezov v *Prizorišču iloveške smrti*. Živali v Sadelerjevi knjigi so lahko tudi sedem- ali osemkrat večje kot pri Valvasorju. Razumljivo je, da so Trostove kompozicije poenostavljene, vendar je virtuoznost, s katero Sadelerjeve živalske like postavi v nov kontekst dekorativ-nih bordur, resnično osupljiva.

srednjeveških bestiarijih.

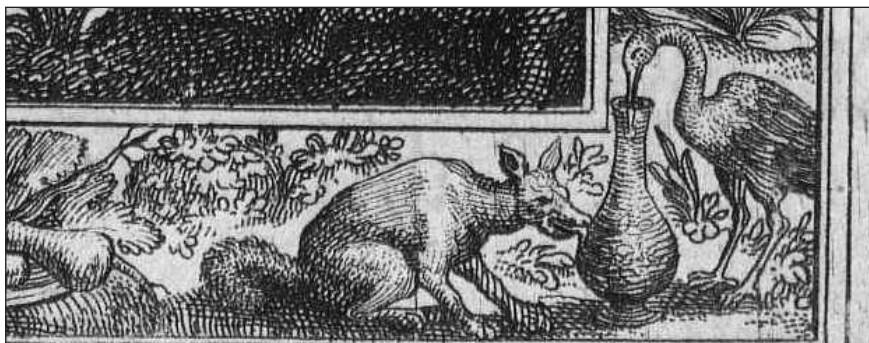
226 Emblem poznamo v dveh različicah: bodisi štorclja nese kačo ostarelim staršem bodisi z njo nahrani mladiče. Tudi v drugem primeru je v ozadju ideja skrbi za starše, saj je v spremljajočem besedilu izraženo upanje, da bodo mladiči, ko odrastejo, enako pozorno skrbeli za starše. Glej emblem »Eadem sumptis quaerunt animalia pennis« v knjigi *Emblemas morales*, v kateri je Sebastian de Covarrubias Orozco zbral in v veliki meri na novo ustvaril tristo emblemov (Sebastian de Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, Madrid 1610, III, embl. 88.)

227 Motivi so naštet v zaporedju, kot se zvrstijo v delu *Theatrum morum*, v oklepaju je navedena stran v Sadelerjevi knjigi in ob tem še ustreznna stran v Valvasorjevem *Theatru*: Puran in petelin (*S.T.M.*, 21; *T.M.*, 23), Pes, ovca in lažne priče (*S.T.M.*, 42; *T.M.*, 17), Medved in čebele (*S.T.M.*, 43; *T.M.*, 17), Kača in jež (*S. T. M.*, 44; *T.M.*, 191), Zajci in žabe (*S.T.M.*, 55; *T.M.*, 213), Lisica in krokar (*S.T.M.*, 58; *T.M.*, 167), Pes s kosom mesa (*S.T. M.*, 59; *T.M.*, 191), Lisica in lev (*S.T.M.*, 60; *T.M.*, 213), Žabe želijo kralja (*S.T.M.*, 73; *T.M.*, 191), Mestna in poljska miš (*S.T.M.*, 77; *T.M.*, 43 in 55), Štorclja, ki skrbi za ostarele starše (*S.T.M.*, 78; *T.M.*, 239), Ovca in vrana (*S.T.M.*, 79; *T.M.*, 191), Lisica in orel (*S.T.M.*, 90; *T.M.*, 33), Lisica in štorclja (*S.T.M.*, 97; *T.M.*, 43 in 55), Lisica in opica (*S.T.M.*, 103; *T.M.*, 187), Kameleon (*S.T.M.*, 104; *T.M.*, 239), Opica in mačka (*S.T.M.*, 110; *T.M.*, 41), Dva petelina (*S.T.M.*, 114; *T.M.*, 33), Kukavica in kragulj (*S.T.M.*, 124; *T.M.*, 167), Miš in ostriga (*S.T.M.*, 126; *T.M.*, 127), Lev in veper (*S.T.M.*, 127; *T.M.*, 167), Divja svinja in volk (*S.T.M.*, 130; *T. M.*, 167), Vrana in škorpion (*S.T.M.*, 135; *T.M.*, 15), Opiča mati (*S.T.M.*, 137; *T.M.*, 43).

228 Ilustracije v njegovem delu niso enake velikosti, grafični odtisi merijo od 95 mm x 112 mm do 112mm x 121 mm.



Slika 56: Andrej Trost, *Dekorativna bordura Roparja*: lisica na obisku pri štorclji v spodnji okrasni letvi, T. M., str. 55.



Slika 56a: *Detajl z lisico, ki na obisku pri štorclji zamaž poskuša priti do kosila v vrču.*



Slika 57: Aegidius Sadeler II., *Ilustracija basni o lisici in štoklji, jedkanica, Theatrum morum*, 1608, str. 97.



Slika 58: Marcus Gheeraerts, *Ilustracija basni o lisici in štoklji, jedkanica, Eduard de Dene, De warachtighe fabulen der dieren*, 1567, str. 180.

Vzemimo za primer epizodo iz basni o lisici in štoklji oziroma žerjavu,²²⁹ v kateri lisica zamaž poskuša priti do kosila v vrču z visokom vratom, medtem ko se štoklja s svojim dolgim kljunom masti vpricho nje. Kompozicija, postavljena v desni spodnji vogal, je skoraj identična. Štoklja stoji v natančno enaki drži kot na predlogi v knjigi *Theatrum morum* (S.T.M., 97) in ima tudi pri Trostu odrezan rep, drži lisice

²²⁹ Ker v slovenskem prevodu basni nastopa štoklja, ki je že v knjigi *De warachtighe fabulen den dieren* tako v besedilu kot v ilustraciji Marcusa Gheeraerts zamenjala žerjava, je ptica v opisovanju basenskega prizora označena kot štoklja.

pa je prilagojena višini prečne dekorativne letve – njen hrbet je za spoznanje bolj upognjen in glava sklonjena naprej. Tudi Trostova lisica (enako kot Sadelerjeva oziroma Gheeraertsova) poželjivo oblizuje stekleni trebušasti vrč, v katerem vidi hrano, ki ji je nedosegljiva. Oblika posode je enaka, posebej zanimivo pa je, da si Valvasorjev bakrorezec kljub miniaturnim dimenzijam prizadeva pokazati, da je vrč res steklen in da skozi prozorne stene lahko ugledamo vsebino. Pri Sadelerju je videti, kot da je v vazi nekakšna juha, v kateri plavajo koščki zelenjave ali mesa. Štorklja je s kjunom pravkar zgrabila zalogaj in od njega še kaplja tekočina. Trost poskuša prikazati celo ta detajl: če sličico pogledamo s povečevalnim steklom, lahko opazimo, da tudi njegova štorklja v kljunu drži droben zalogaj.

Podobna natančnost odlikuje upodobitev psa, ki s kosom mesa v gobcu gleda svoj odsev v vodi, hkrati pa je to primer, ko lahko opazujemo domiselne prilagoditve, ki jih narekuje nova postavitvev. Sadelerjev (oziroma Gheeraertsov) in Trostov pes sta skoraj povsem enaka, medtem ko je postavitvev v prostor spremenjena in nazorno kaže Trostovo inventivnost. Skladno s pripovedjo o psu, ki se je ustavil na brvi, ker je na gladini potoka zagledal svoj odsev, je Sadeler žival v svoji ilustraciji postavil na debelo leseno letev nad vodo (*S.T.M.*, 59). Trost, ki je v spodnji del okrasnega okvira spretno umestil ribnik, zaradi prostorske omejitve in oblike okvira nad vodo ni mogel postaviti brvi, zato jo je premaknil na rob in ustvaril vtis, kot da je na enem delu breg utrjen z lesenim tramom. Njegov pes, ki mu je rob bordure odrezal rep, stoji na tramu pod drugim kotom kot Sadelerjev, zato sta tudi njuna odseva v vodi drugačna. V delu *Theatrum morum* nam ilustrator ponudi pogled na psa, odseva v vodi pa zaradi perspektive ne vidimo v celoti in zadnji del smiselno umanjka. V borduri Valvasorjevega *Theatra* ima pes po sili razmer »odrezan« rep, vendar nas Trost ne prikrajša: podoba cele živali s košatim repom vred nam ponudi v obliki odseva na vodni gladini.

Včasih so Trostove prilagoditve bolj svobodne, zaradi česar ob površnem listanju zlahka spregledamo povezavo z grafično predlogo ali celo zgrešimo pomen motiva. Gre predvsem za spremembe kompozicijske narave: oblika in drža živali ostajajo enake, le postavitvev je zaradi formata dekorativne obrobe drugačna. Lep primer predstavlja basen o psu, ovci in lažnih pričah.²³⁰ Na Sadelerjevi jedkanici (*S.T.M.*, 42), ki je skoraj identična kot Gheeraertsova predloga, je farsa z lažnim pričanjem predstavljena v dobro uravnoteženi osni kompoziciji, ki se prilega skoraj kvadratnemu okviru ilustracije. V sredino je postavljena ovca v čelni perspektivi, na levi

230 Gre za Ezopovo basen o psu, ki je po krivem obtožil ovco, da si je sposodila hlebec kruha in ga ni vrnila. Ovca se je branila zlagane obtožbe, vendar je pes pripeljal tri priče – volka, škarnika in sokola (v nekaterih različicah se lahko pojavijo druge ujede) – in vse po vrsti so lažno pričale v korist psa. Zgodba govori o pokvarjenosti močnikov, ki lahko z denarjem in vplivom pravico krojijo po svoje.

Injusti autem disperibunt simul.
Psal. 36.



Die Ungerechte aber werden vertilget mit einander.
Psal. 36.

Slika 59: Andrej Trost, Dekorativna bordura Smrti na kolu: motiv psa, ki se ogleduje na gladini vode, v spodnji okrasni letvi, T. M., str. 191.



Slika 59a: Detajl psa, ki se s kosom mesa v gobcu ogleduje v vodi.



Slika 60: Aegidius Sadeler II., *Ilustracija basni o psu s kosom mesa, jedkanica, Theatrum morum*, 1608, str. 59.

sedi volk, ki nam kaže hrbet, in nad njim na leseni prečki manjša ujeda. Na desni strani vidimo psa in nad njim na veji nekoliko večjo ptico roparico.²³¹ Trost razbije kompaktnost originalne zasnove, saj v prostoru, ki ga ima na voljo, ne more na enak način uravnesiti horizontal in vertikal. Razmestitev figur prilagodi obliki prečne dekorativne letve: ovco v enaki čelni perspektivi postavi v sredo letve, volka in psa pa v levi oziroma desni vogal, da ju lahko upodobi ustrezno velika. Obe ujedci spusti na tla in ju umesti bližje ovci, s čimer dobita aktivnejšo vlogo, pomen prizora pa se nekoliko zabriše: če ne poznamo zgodbe, bi lahko mislili, da ujedci napadata ovco, medtem ko volk in pes zgolj opazujeta prizor.

Primer nazorno kaže težave, ki se pojavljajo v prepoznavanju in interpretaciji živali v bordurah *Theatra*. Hkrati odpira vprašanje neposrednih likovnih predlog in originalnega pomena ter oblikovnih in ikonografskih preobrazb, do katerih lahko pride v novem kontekstu. Zaradi širokega nabora predlog, ki jih je imel Trost na voljo, pri živalskih motivih v bordurah pogosto ni mogoče potegniti jasne ločnice med prizori, ki izvirajo iz basni, in emblemskimi motivi. Kljub temu je vsebinska interpretacija živalskih motivov razmeroma zanesljiva ne glede na

²³¹ Ujed ni mogoče z zanesljivostjo prepoznati, prav tako v verzih, ki spremljajo ilustracijo, nista posebej opredeljeni.

Emisit eum Dominus DEUS de paradiso voluptatis. Gen. Cap. 3.

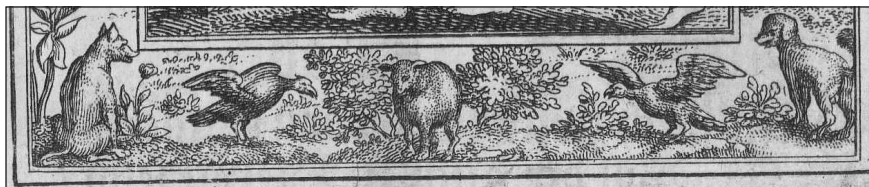


Vnd ließ ihn Gott der Herr auß dem Paradiesß des Wol-
lusts. Gen. Cap. 3.

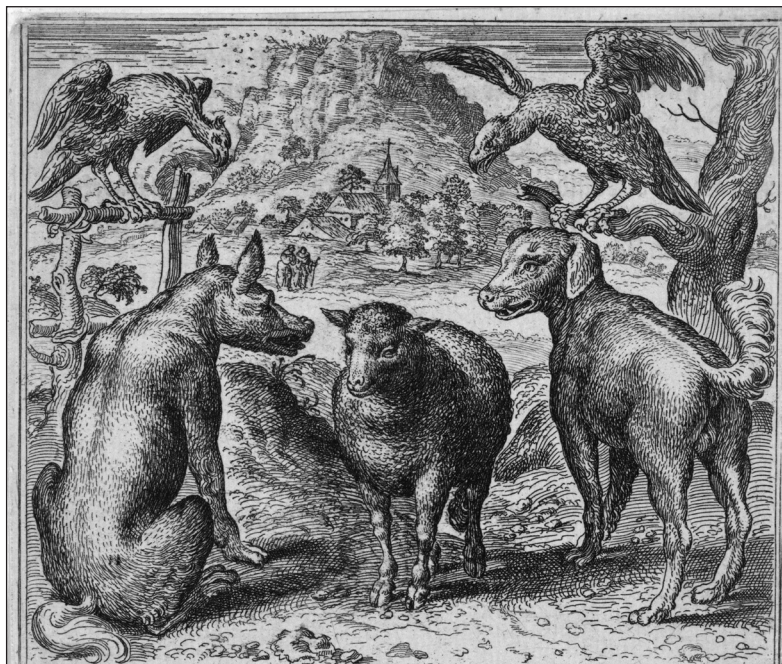
C

ADAM.

Slika 61: Andrej Trost, Dekorativna bordura Izgona iz raja: ovca, volk, pes in dve ujedi v spodnji dekorativni letvi, T. M., str. 17.



Slika 61a: Detajl spodnje dekorativne letve z ovco, volkom, psom in dvema ujedama.

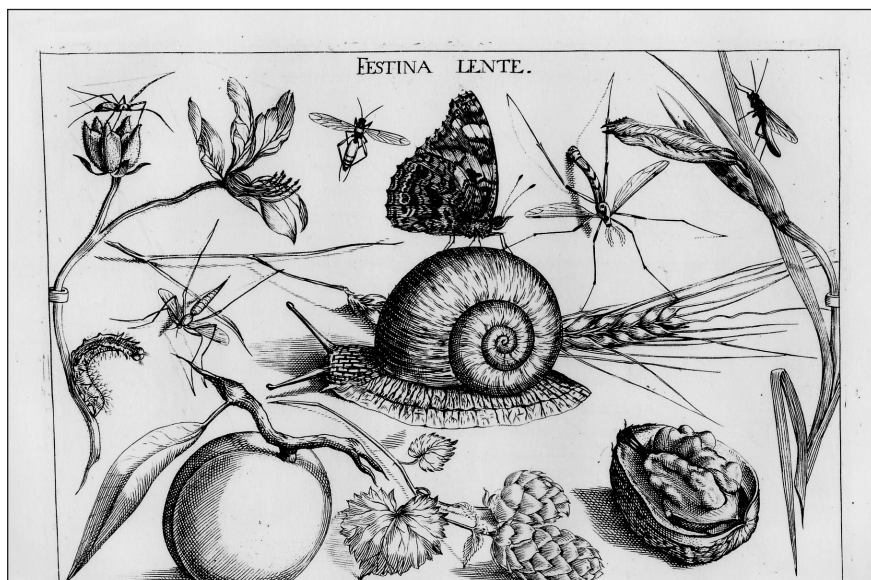


Slika 62: Aegidius Sadeler II., *Ilustracija basni o psu, ovci in lažnih pričah, jedkanica, Theatrum morum, 1608, str. 42.*

to, ali določen motiv izvirno sodi v emblematiko ali pripada literarnemu svetu basni. Z nastankom emblemskih knjig basni je, kot rečeno, prišlo do zlivanja vsebin, pomen in nauk zgodbe pa je v basnih in emblemih praviloma enak. Vendar velja opozoriti, da je bil Trost očitno posebej pozoren prav na emblemsko vrednost živali: v bordurah *Prizorišča človeške smrti* naletimo na posamezne živalske motive, ki niso uvrščeni v priljubljene zbirke basni, ampak jih najdemo predvsem v knjigah emblemov.

Z ikonografskega vidika predstavljajo najtežji oreh živali, ki niso del narativnih prizorov oziroma jih na osnovi njihovih medsebojnih odnosov ne moremo zanesljivo interpretirati v kontekstu renesančne in baročne emblematike. V takšnih primerih se je treba opreti na kriterij uveljavljenosti emblemskega značaja živali (določene živali, ki se v bordurah pogosto pojavljajo, na primer lev, volk, lisica, opica, pes, mačka, orel, žerjav, labod, pav, miš, polž, školjka, rakovica, metulj itd., so v svetu emblematike intenzivno prisotne in imajo tako trdno zakoreninjeno simbolno vrednost, da moramo biti nanje posebej pozorni). Hkrati je seveda treba natančno analizirati uveljavljene prakse uporabe emblemov v različnih kontekstih, zlasti v knjižni ilustraciji in grafični produkciji zgodnjega

novega veka, ter preučiti potencialne zglede ali morebitne neposredne predloge. Pri odkrivanju simbolnega značaja posameznih živali v bordurah *Theatrum mortis humanae tripartitum* se poleg emblemskih knjig, ki jih je imel Valvasor v svoji knjižnici, za zelo uporabno vodilo izkažejo že omenjeni bakrorezi Jacoba Hoefnagla. Hoefnagel na grafičnih listih serije *Archetypa studiaque* predstavi različne živali in rastline, ki zaradi naturalističnega pristopa delujejo kot zoološke oziroma botanične študije. Kljub temu je na prvi pogled očitno, da so nekatere živali (redkeje rastline) izpostavljene s kompozicijskimi prijemi in/ali velikostnim redom, kar je indic za potencialno vsebinsko raven alegoričnega ali simbolnega značaja. Včasih je slednja nesporno opredeljena z geslom, ki se nahaja ob živali – na primer polž z reklom »FESTINA LENTE« (*H.A.S.*, I, 2). Pogosteje je alegorični pomen mogoče razbrati z nekoliko daljšega napisa, ki dopolnjuje študije živali in rastlin. Izreki, ki so praviloma umeščeni tik pod zgornjim ali nad spodnjim robom grafičnega odtisa, so vzeti iz Svetega pisma (predvsem iz psalmov), iz besedil antičnih avtorjev (najpogosteje navajani avtorji so Ovidij, Avzonij in Horacij), največkrat pa gre za zbrane izreke modrecev iz knjige *Adagia* Erazma Rotterdamskega.²³²



Slika 63: Jacob Hoefnagel, *Archetypa studiaque*, I, 2, bakrorez, 1592.

232 Zbirka izrekov je nastajala več let: prva izdaja z naslovom *Collectanea Adagiorum*, v kateri je bilo osemsto osemnajst izrekov, je izšla v Parizu leta 1500; druga, *Adagiorum chiliades tres ac centuriae fere totidem*, s tri tisoč dvesto šestdesetimi reki v Benetkah leta 1508, v izdaji iz leta 1533 pa jih je kar štiri tisoč dvesto enainpetdeset. Kompletna latinsko-nemška izdaja je objavljena v zbranih delih Erazma Rotterdamskega (1972).

Razumljivo je, da koncept Trostovih dekorativnih obrob in njihova velikost ne dopuščata vključevanja pojasnilnih napisov. Slednjih prav tako ni bilo mogoče dodajati ob rob ilustracij, saj so spremljevalni napisi ob bakrorezih v *Theatra* že vstavljeni nad in pod sliko. Trost je lahko smiselno naglasil simbolno ali alegorično vrednost živali le z velikostnim redom in njihovo umestitvijo v kompozicijsko shemo. Že hiter pregled okrasnih okvirov v *Prizorišču človeške smrti* razkrije, da se je ilustrator posluževal obeh prijemov in nekatere živali so posledično tako izpostavljene, da upravičeno sklepamo na dodatno sporočilno vrednost. Hkrati je očitno, da imajo živali, ki jih Trost posebej poudari, uveljavljen alegorični pomen in da se redno pojavljajo v emblemih.

V bordurah Valvasorjevega *Theatra* najdemo velikostno in kompozicijsko izpostavljene živali običajno v sredini zgornjega ali spodnjega dekorativnega traku, redkeje v vogalih. Med vsemi živalmi je daleč najpogostejši metulj, tradicionalni simbol preporoda in vstajenja v večno življenje. Tak simbolni pomen je trdno zakoreninjen v evropski ikonografiji zgodnjega novega veka in uveljavljen tudi v emblematiki.²³³ Ob metulju je velikokrat upodobljena tudi gosenica, s čimer avtor podkrepi metaforo minljivosti zemeljskega življenja v nasprotju z nesmrtnostjo duše. Alegorični značaj metuljeve preobrazbe je najbolj nedvoumno izpričan v primerih, ko v borduri poleg metulja in gosenice najdemo tudi zapredek.²³⁴ Motiv preobrazbe v treh stopnjah se na bakrorezih *Theatra* pojavi kar osemkrat.²³⁵ Tristopenjski razvojni cikel je likovno najbolj izpostavljen v borduri bakroreza, ki kaže vstajenje in poslednjo sodbo: v zgornji letvi dekorativnega okvira vidimo na sredini velikega metulja, na desni je gosenica, na levi pa zapredek. Ob tem se je težko upreti misli, da je avtor emblemsko vrednost motiva v borduri preiščeno uskladi z ikonografijo glavnega prizora, toliko bolj, ker je *Poslednja sodba* (T. M., 117) edini bakrorez, v čigar borduri se tridelna preobrazba metulja pojavi kar dvakrat. Takšno interpretacijo potrjuje dejstvo, da motiv gosenice, zapredka in metulja z jasno izraženim globljim sporočilom najdemo tudi pri Hoefnaglu in sicer kar na treh listih. V prvem primeru (*H. A. S.*, II, 5) je alegorična vsebina potrjena z reklom »MORS ULTIMA LINEA RERUM« in mrtvo žabo (natančneje sekuljo). Gre za misel iz Horacijevega

233 V krščanski ikonografiji je takšna interpretacija uveljavljena vse od Bazilija Velikega (*Hexaemeron*, VIII, 8). Glej med drugim Kirschbaum (1972, col. 96) in Marino Ferro (1996, 315). Metulj, ki leti k svetlobi, simbolizira tudi hrepenenje duše, ki stremi k božanski luči odrešenja. Ob tem je treba opozoriti, da lahko metulj v baročni emblematiki pomeni tudi kratkost življenja in ljubezni, ki izgori v plamenih kot metulj, ki se preveč približa plamenu sveče. Glej Henkel in Schöne (1967, cols. 911–912).

234 Tri zaporedne stopnje v življenju metulja imajo uveljavljeno alegorično interpretacijo, v kateri se povezujejo s človeškim življenjem: gosenica pomeni zemeljsko življenje; negiben zapredek, ki je na videz mrtev, predstavlja smrt; preobrazba v metulja pa ponazarja preporod in vstajenje v večno življenje.

235 Najdemo ga v borduri bakroreza *Opatinja* (T.M., 37), *Vitez* (T.M., 49), *Kramar* (T.M., 71), *Princesa* (T.M., 95) in *Grofica* (T.M., 97) ter v upodobitvi *Poslednje sodbe* (T.M., 117), *Zanjcev* (T.M., 145) in *Škofa Hatta* (T.M., 149).

Omnes stabimus ante tribunal CHRISTI.

Rom. cap. 14.



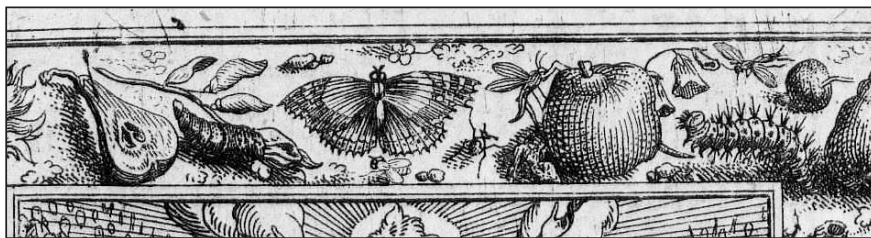
Wir werden alle vor dem Richterstuhl Christi sehen.

Rom. cap. 14.

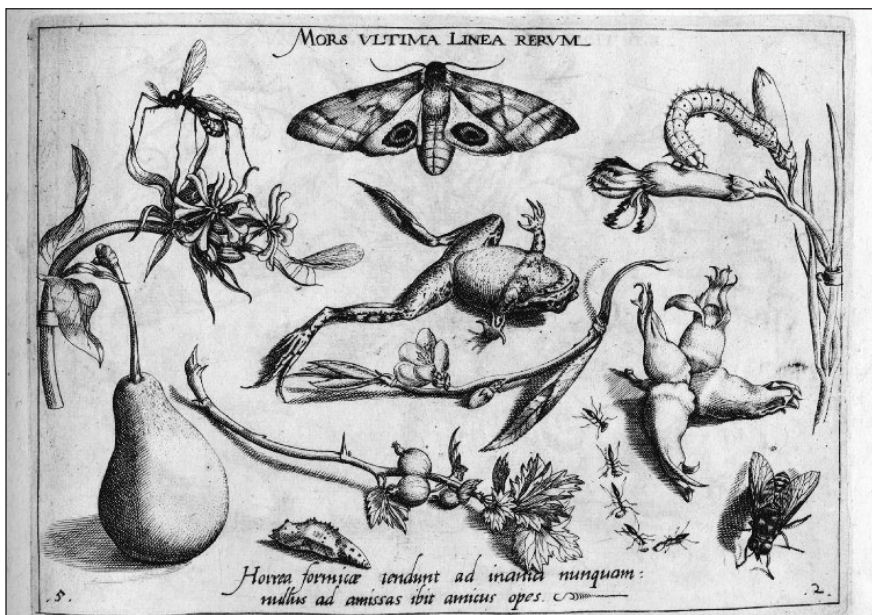
P 3

IN-

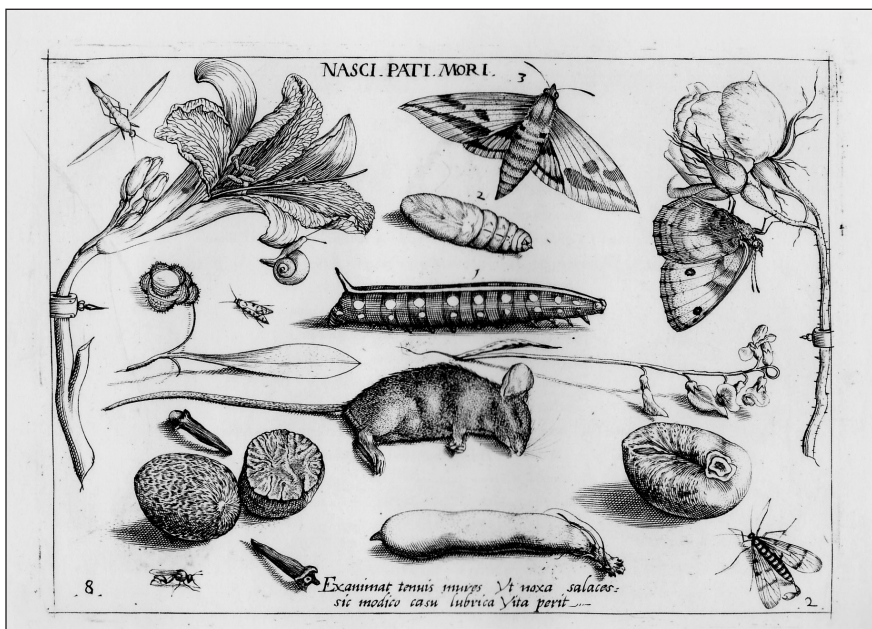
Slika 64: Andrej Trost, Dekorativna bordura Poslednje sodbe: gosenica, zapredek in metulj v zgornji okrasni letvi, T. M., str. 117.



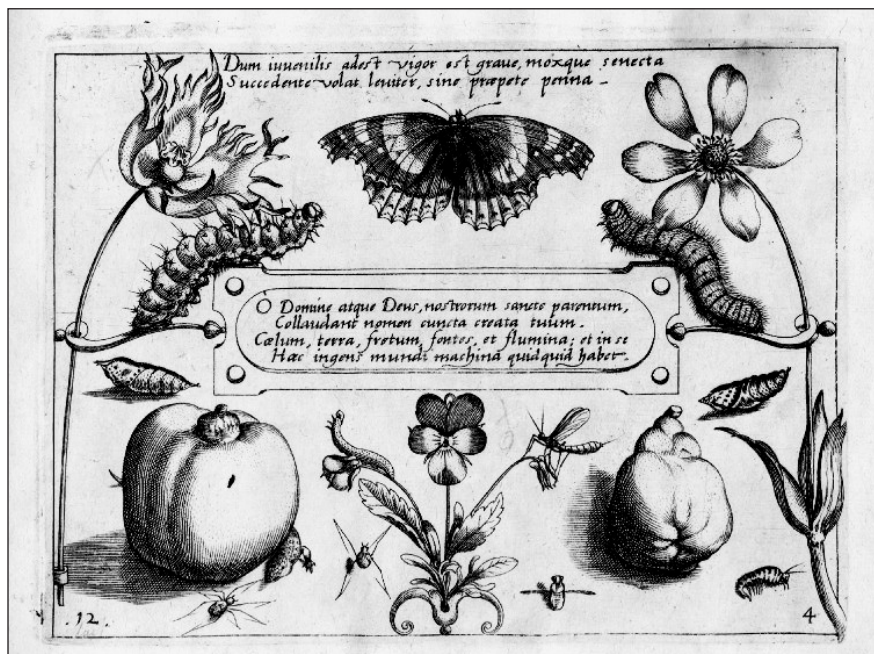
Slika 64a: Detajl dekorativne bordure Poslednje sodbe z gosenico, zapredkom in metuljem.



Slika 65: Jacob Hoefnagel, *Archetypa studiaque*, II, 5, bakrorez, 1592.



Slika 66: Jacob Hoefnagel, *Archetypa studiaque*, II, 8, bakrorez, 1592.



Slika 67: Jacob Hoefnagel, *Archetypa studiaque*, IV, 12, bakrorez, 1592.

pisma (*Epistolae*, I, 16, 79), v katerem se besede nanašajo na minljivost posvetnih dobrin v nasprotju s krepostjo, ki je večna. Gosenica, buba in metulj skupaj z mrtvo žabo se pri Valvasorju pojavijo v borduri *Princese* (*T. M.*, 95), pri čemer je mrtva sekulja nedvoumno posneta po Hoefnaglovi predlogi. V drugem primeru (*H. A. S.*, II, 8) je alegorični značaj v delu *Archetypa studiaque* podkrepljen z geslom: »NASCI, PATI, MORI« in motivom mrtve miši pod triado gosenice, bube in metulja. Priljubljena maksima o človeškem življenju izvira iz Avguštinovega dela *O glasbi* (*De musica*, 6, PL, col. 1166, 58). Kombinacija gosenice, zapredka in metulja skupaj z mrtvo mišjo se pri Valvasorju pojavi v borduri *Viteza*. (Glej sliko na str. 100). Opomniti velja, da so poleg miši tudi gosenica, zapredek in metulj natančno povzeti po navedenem listu iz serije *Archetypa*. V tretjem primeru (*H. A. S.*, IV, 12) je Hoefnagel dodal nekoliko daljši napis, ki govori o življenjski moči mladosti in onemoglosti starosti.²³⁶ Povsem enak metulj, gosenica in zapredek kot na dvanajstem listu četrtega dela *Archetyp* se pojavijo v zgornji letvi bordure *Poslednje sodbe*, kar nedvoumno kaže, da je Trost skrbno prenašal motive iz Hoefnaglovih grafičnih preldog.

236 »Dum iuvenilis adest vigor est grave, moxque senecta. Succedente volat leviter, sine praepete penna«. Gre za prvi dve vrstici uganke št. 18 iz *Aenigmatum libellus* Hadriana Juniusa, ki je izšla leta 1565 v Antwerpnu.

Glede na postavitev in velikost imajo v Trostovih bordurah simbolno vrednost zanesljivo tudi pav, rakovica, kuščar, žaba, polž in raznovrstne školjke morskih polžev, ki med naštetimi krepko izstopajo po številu. Pav je v evropski tradiciji uveljavljen simbol nesmrtnosti, večnega življenja in raja (Kirschbaum, 1972, cols. 409–411). Rakovica, kuščar, žaba, polž in školjka morskega polža imajo sicer vsak zase bolj ali manj bogato razvito simboliko, v okviru krščanske ikonografije pa je vsem skupen simbolni pomen ponovnega rojstva in vstajenja v večno življenje.²³⁷

Ideja minljivosti zemeljskega življenja ni izražena le v primerih naštetih živali; v resnici jo lahko razumemo kot prevladujoče sporočilo okrasnih obrob v *Pri-zorišču človeške smrti*. Med živalmi namreč krepko prednjačijo žuželke, ki so v ikonografiji zgodnjega novega veka zaradi svoje kratkoživosti simbol minljivosti življenja. V kontekstu renesančne in baročne ikonografije *vanitas* in *memento mori* je njihova simbolna sporočilnost nesporna (Schneider, 1989). Enako velja tudi za cvetlice (zlasti za rezano cvetje, ki ga je v bordurah daleč največ)²³⁸ ter sadje in zelenjavo: cvetje hitro ovane, sadje in zelenjava se skvarita in zgnijeta. Cvetje, sadje in raznovrstna zelenjava so s temo minljivosti življenja najtesneje povezani tudi v emblematiki.²³⁹ Kombinacija rož in žuželk, povrtnine, sadja in malih živali (zlasti miši, kuščarjev, polžev in školjk) ima v slikarstvu zgodnjega novega veka trdno zasidrano alegorično sporočilo, ki ni imanentno samo raznovrstnim baročnim tihožitjem, ampak ga zasledimo tudi v drugih ikonografskih motivih. Trost se torej opre na uveljavljeno tradicijo, ki pa jo domiselno postavi

237 Tovrstni pomen krščanski pisci razvijajo na osnovi značilnosti živali in njihovega življenjskega cikla. Številni polži, kuščarji in žabe zimo preživijo skriti (največkrat v zemlji), torej na videz umrejo, spomladi pa ponovno prilezejo na plano, se »ponovno rodijo«. Podobno velja tudi za rakovice in rake, ki jih pozimi komaj kdaj opazimo, saj so največkrat skriti. Vendar je za simboliko preporoda pri njih pomembnejša lastnost, da v obdobju rasti večkrat menjajo oklep – »zavržejo staro telo in prejmejo novega«. Opuščen hitinast oklep je po analogiji z izpraznjeno polžjo hišico v krščanski alegoriki lahko podoba praznega Jezusovega groba po vstajenju. Vstajensko simboliko imajo vse vrste školjk morskih polžev, zelo pogosta pa je v umetnosti 16. in 17. st., zlasti v tihožitjih tipa *vanitas* in *memento mori*. Za simbolne pomene naštetih živali glej ustrezna gesla v Marino Ferro (1996) in v Kirschbaum (1972).

238 Cvetje v vazi ali posamezni cvetovi na mizi je klasičen motiv cvetličnih tihožitij, ki govorijo o minljivosti, velikokrat pa so rože vključene v tihožitja, kjer je tema *vanitas* oziroma *memento mori* eksplicitno izražena s prisotnostjo lobanje ali peščene ure. Emblemsko vrednosti živali lahko v Trostovih bordurah opredelimo z veliko večjo zanesljivostjo kot potencialni emblemski značaj posamezne rastline, saj so slednje redkeje tako izrazito izpostavljene. Vendar to ne pomeni, da vsaj nekatere rastline, ki s pogostostjo, velikostjo in postavitvijo pritegnejo gledalčevo oko, nimajo emblemske vrednosti. Izstopajoč je primer nenavadno velikega in dekorativnega storža pinije, najverjetneje neposredno povzet iz knjige *Emblemata* Hadrijana Juniusa (embl. 37), ki je bila v Valvasorjevi knjižnici. Pinjin storž, ki pod trdimi luski skriva sladka jedra, predstavlja sladkost modrosti, do katere lahko pridemo le s trdim delom. Glede na postavitev in pogostost bi lahko simbolno vrednost pripisali tudi orehom, lešnikom in kostanjem, ki v krščanski ikonografiji simbolizirajo sladkost krščanske vere in vstajenje v večno življenje. Med rožami posebej izstopa tulipan, cvet, ki v evropski ikonografiji zgodnjega novega veka simbolizira minljivost posvetnih bogastev in se tradicionalno pojavlja v tihožitjih tipa *vanitas*.

239 Ideja, ki je imanentna številnim tihožitjem s sadjem in zelenjavo, je jedrnatno izražena v emblemski knjigi *Sinnepoppen*: sličico s košaro zrelega sadja spremlja geslo »Hitro zrel, hitro gnil«. (Roemer Visscher, *Sinnepoppen*, Amsterdam 1614, embl. 27.)

v nov kontekst: v njegovih bordurah izzveni opomin na minljivost življenja kot večkratni odmev glasnega *memetno mori*, o katerem govori Valvasor v *Theatrum mortis humanae tripartitum*.

Če povzamemo: okrasni okviri, s katerimi je Andrej Trost dopolnil osrednje prizore bakrorezov v *Theatru*, ob natančnem pregledu razkrijejo nepričakovano bogastvo ikonografskih motivov emblemskega značaja. Skupni imenovalec sicer raznolikim emblemskim prizorom v bordurah *Theatrum mortis humanae tripartitum* je razviden v dveh vsebinsko najtesneje povezanih tematskih sklopih. V prvi sklop sodijo emblemi, ki se povezujejo z idejo krepostnega življenja, premagovanja značajskih slabosti in iskanja življenjske modrosti. V drugem so prizori ali posamezne živali in rastline, ki s svojim globljim sporočilom opozarjajo na minljivost vsega, kar živi na tem svetu, hkrati pa govorijo o preporodu in veri v večno življenje po smrti. Zavest o krhkosti tuzemskega bivanja, ki mu vlada vsemogočna Smrt, potreba po preudarnem in plemenitem življenju ter trdna vera v nagrado oziroma kazen po smrti so obenem glavni vsebinski poudarki *Theatra*, na katere nas avtor opozarja že takoj na začetku, v predgovoru bralcu in v uvodnih verzih. Dekorativne bordure, ki jih je izdelal Andreas Trost, torej tudi vsebinsko ne le likovno, dopolnjujejo *Theatrum mortis humanae tripartitum*.

Da ima motivika v bordurah *Prizorišča človeške smrti* alegoričen značaj in da je ikonografsko usklajena z vsebino knjige, potrjuje tudi primerjava dekorativnih bordur v *Theatru* s tistimi, ki krasijo jedkanice v *Pasijonski knjižici*, izdani tri leta prej (1679). Kljub temu da se zdijo na prvi pogled malone enake in so nekatere od sedemnajstih bordur dejansko brez večjih sprememb uporabljene v *Theatru*,²⁴⁰ sta koncept in zasnova vendarle nekoliko drugačna. V okrasnih obrobah ilustracij v *Pasijonski knjižici* živali z nekaj izjemami niso kompozicijsko ali velikostno izpostavljene na enak način kot v *Prizorišču človeške smrti* in med njimi razen metuljev ne najdemo žuželk pa tudi polžev in školjk je bistveno manj. Enako velja za rezano cvetje ter zelenjavo, ki se v okrasnih okvirih *Pasijonske knjižice* pojavita le izjemoma. V bordurah pasijonskih prizorov najdemo nekaj motivov iz basni, ki se ponovijo tudi v *Theatru*. Tako, denimo, v obrobi sličice Kristusa pribijajo na križ perpoznamo motiv lisice in leva ter epizodo iz basni o bojazljivih zajcih in žabah. Načeloma bi basenski motivi lahko imeli tudi emblemski značaj, vendar je to malo verjetno. Hkrati je značilno, da v *Pasijonski knjižici* ne najdemo motivov, povzetih po Hoefnaglovih bakrorezih, ki imajo nesporno potrjeno emblemsko vrednost. Ideja

240 Spremembe v posameznih primerih izhajajo predvsem iz drugačnega formata in velikosti ilustracij v *Pasijonski knjižici* in *Prizorišču človeške smrti*, kjer so bakrorezi večji, tako da je bilo treba vertikalne dekorativne letve dopolniti z dodatnimi motivi. Za konkordance med okrasnimi okviri *Pasijonske knjižice* in *Theatra* glej Cevc (1969, 318). Pri tem je treba opozoriti, da Cevc pri iskanju skladnosti ni zmeraj natančen.



Slika 68: Andrej Trost, *Dekoratívna bordura pasijonskega prizora Kristusa pribijajo na križ*, Janez Vajkard Valvasor, *Dominicae Passionis Icones*, fol. 16, jedkanica, 1679.

minljivosti posvetnega življenja v okrasnih okvirih *Pasijonske knjižice* ni prisotna, med tem ko je v bordurah *Prizorišča človeške smrti* jasno prepoznavna. O vsebinskem povezovanju motivov v bordurah *Pasijonske knjižice*, ki bi vsaj potencialno lahko bili nosilci globljšega sporočila, in motiviko pasijonskih prizorov ne moremo govoriti. Knjižica je »slikanica« brez besedila, v njej najdemo v ustaljenem zaporedju nanizanih šestnajst prizorov Kristusovega trpljenja brez kakršnegakoli besedila. Celo načelna možnost, da bi obstajala povezava med ikonografijo pasijona in motivi v okrasnih obrobah, je zelo majhna. *Prizorišče človeške smrti* je povsem drugačen tip knjige, ki s svojim konceptom literarno-likovnega dela in izrazito alegoričnim značajem ponuja realna izhodišča, da dekorativne bordure privzamejo dodatno razsežnost in se celoviteje vključijo v zasnovo.

Trost je, kot kaže, priložnost znal izkoristiti: njegova odločitev, da v preplet ornamentalnih motivov vtke moralno sporočilo in tako bordure tudi v ikonografskem pogledu uskladi z vsebino knjige, dokazuje, da je bil precej več kot zgolj nadarjen bakrorezec. O Trostu vemo premalo, da bi lahko ocenjevali njegovo literarno razgledanost, intelektualne horizonte in interese. A kot dokazujejo motivi v okrasnih obrobah, ga je emblematika nedvomno zanimala: brez bolj ali manj poglobljenega

poznavanja emblemskih knjig, ki jih je lahko študiral v Valvasorjevi knjižnici, si njegovega dela ni mogoče zamisliti. Ob tem se samodejno zastavlja vprašanje, ali naj vsebinsko usklajevanje okrasnih okvirov z moralnim sporočilom *Theatra* razumemo kot Valvasorjevo zamisel ali kot samostojni domislek mojstra bakrorezca. Glede na značaj bordur, njihovo raznolikost in precej arbitrarno vključevanje posameznih emblemskih motivov se zdi, da je bil *spiritus movens* vendarle Andrej Trost, baron pa je pritegnil duhoviti mojstrovi domisllici, ne da bi sam dejavno posegal v zasnovo bordur.

V zapisih o *Theatru* je pri slovenskih avtorjih izpostavljen pomen Janeza Kocha kot slikarja, ki je izdelal risarske predloge za drugi in tretji del knjige, medtem ko je Trostu dodeljena podrejena vloga grafičnega mojstra, ki je Kochove risbe vrezal v baker. Vprašanje njegove morebitne umetniške kreativnosti pri sooblikovanju likovne podobe *Prizorišča človeške smrti* je bodisi prezrto bodisi pisci z njim precej na kratko opravijo. Misel, da bi utegnil karkoli prispevati k ikonografiji Valvasorjeve knjige, je bila očitno preveč tuja, da bi jo kdo poskušal izraziti, kaj šele resno zagovarjati. Rezultati raziskav, posvečenih dekorativnim borduram, osvetljujejo Trostovo delo v novi luči. Likovno učinkovite in ikonografsko izjemno zanimive okrasne obrobe bakrorezov predstavljajo pomemben ustvarjalni prispevek k celovitejši podobi *Theatra*. Z njimi se Andrej Trost postavlja ob bok Janezu Kochu tudi kot umetniški soustvarjalec in ne le kot izurjen bakrorezec.

Ikonografsko bogastvo, ki izpričuje poznavanje tako različnih virov, pa je zanimivo vsaj še z enega vidika, to je vpetosti Valvasorjevega umetniškega kroga v evropski kontekst. Prepričanje, da *Prizorišču človeške smrti* pripada pomembno mesto pri opredeljevanju pomena Valvasorjevega opusa s perspektive vključevanja v sočasne evropske tokove, najde v raziskovanju dekorativnih bordur nedvoumno potrditev. Po oblikovni plati se *Theater* z obliko okrasnih okvirov navezuje na uveljavljeno in razširjeno obliko knjižne dekoracije, pri čemer po pestrosti rastlinskih in živalskih motivov krepko presega starejše zglede. Hkrati je v bordurah jasno izpričano v tistem času zelo prisotno zanimanje za naravoslovje, s katerim se je tako intenzivno ukvarjal baron z Bogenšperka, in ki očitno ni ostalo povsem brez odmeva pri njegovem dolgoletnem sodelavcu.

Valvasorjeva želja, da ustvari knjigo umetnostnega značaja, ki bo zanimiva, aktualna, ne nazadnje modna, takšna, da bo pritegnila pozornost čim širšega kroga izobraženih bralcev, je razvidna na različnih ravneh, ki smo jih poskušali osvetliti z analizo *Theatra*. Ne nazadnje spomnimo, da se je za svoje »skromno delce«, potrudil pridobiti cesarski privilegij, ki mu je dajal najboljše možnosti za promocijo in distribucijo knjige. Če se na Valvasorjevo *Prizorišče človeške smrti* še enkrat ozremo s

perspektive ikonografije in ikonologije, lahko rečemo, da je prav vsebinska zasnova odigrala ključno vlogo v kontekstu uveljavitve dela v evropskem kulturnem miljeju. Posledično je to tudi izhodišče za razumevanje pomena, ki ga ima *Theater* pri vrednotenju Valvasorjevega dela v evropskem okviru s stališča umetnostnozgodovinske in kulturnozgodovinske stroke. Z zasnovo knjige, ki se vključuje v tradicijo literarnih »prizorišč«, hkrati pa se v oblikovnem pogledu približuje emblemskim knjigam, Valvasor naravnost pokaže, kam meri s svojim delom. Z izborom tem – zlasti z Mrtvaškim plesom in »malo enciklopedijo smrtnih usod« – vstopa na tematsko področje, ki ima v zgodnjem novem veku uveljavljeno tradicijo in je obenem izrazito aktualno. *Mrtvaški ples* in *Različne vrste smrti* sta poglavji, s katerima Valvasorjevo *Prizorišče človeške smrti* pričakovano vstopa v dialog z deli predhodnikov in sodobnikov tako na ikonografskem kot na likovnem področju, medtem ko se za okrasne obrobe vsaj na prvi pogled zdi, da je njihova povezanost z evropsko knjižno produkcijo predvsem oblikovne narave. Pa se – z malo potrpežljivosti in uporabo povečevalnega stekla – pokaže, da je »obrobni« dekorativni element resda obroba, nikakor pa nima robnega pomena. Duhovita domislica je živo povezana z bogatim in zelo priljubljenim svetom baročne emblematike, z njo pa je vpetost Valvasorjevega *Prizorišča človeške smrti* v evropski kontekst še kompleksnejša in jasneje razvidna.

Povzetek

Prizorišče človeške smrti v treh delih (*Theatrum mortis humanae tripartitum*, 1682) Janeza Vajkarda Valvasorja je nedvomno eno najzanimivejših del, ki so nastala v njegovi grafični delavnici na Bogenšperku, vendar je bilo s strani strokovne javnosti deležno presenetljivo malo pozornosti. Gre za tip ilustrirane poučne knjige o minljivosti človeškega življenja, v kateri avtor bralca opominja, da edinole krepostno in pobožno življenje vodi v zveličanje njegove duše po smrti. Kot nakazuje naslov, je *Theatrum* razdeljen v tri dele: prvi – *Saltus mortis* – sledi uveljavljeni ikonografiji Mrtvaškega plesa; drugi – *Varia genera mortis* – opisuje slikovite smrtne usode slavnih in manj slavnih ljudi, medtem ko tretji – *Poenae damnatorum* – slika raznovrstne muke, ki jih duše preklelih trpijo v peklu. Knjiga je svojevrsten likovno-literarni *memento mori*, hkrati pa služi kot moralno-didaktični vodnik za zgledno življenje. Verzi (zapisani tako v nemškem kot v latinskem jeziku) so polni alegorij in prisodob, sto enainvajset bakroreznih ilustracij pa predstavlja sugestivno likovno dopolnilo, ki po kvaliteti krepko prekaša literarno vrednost *Prizorišča človeške smrti*. Delo je torej posebej dragoceno zaradi bakrorezov, ki jih je vrezal mojster Andrej Trost (1643–1708), saj slednji predstavljajo pomemben prispevek k ikonografiji Smrti v umetnosti 17. stoletja. Ilustracije Mrtvaškega plesa v prvem delu *Theatra* so bile v strokovni literaturi pogosto neustrezno opredeljene kot posnetki ali celo kopije znamenitega lesoreznega cikla Hansa Holbeina mlajšega (prva izdaja Lyon, 1538), čeprav so v resnici povzete po lesorezih Mrtvaškega plesa v knjigi *Imagines mortis* Arnolda Birckmanna (Köln, 1555). Bakrorezi drugega in tretjega dela so vrezani po izvirnih risarskih predlogah novomeškega slikarja Janeza Kocha (1650–1715) in se slogovno opazno razlikujejo od bakrorezov v prvem delu knjige. Slednji kažejo značilnosti nemške renesanse 16. stoletja in v njih lahko kljub predelavi prepoznamo slog Hansa Holbeina mlajšega. V nasprotju s tem najdemo v bakrorezih, izdelanih po Kochovih risbah, preplet stilnih prvin pozne renesanse in zgodnjega baroka, ki je značilen za slog novomeškega slikarja.

Zaradi priljubljenosti motiva Mrtvaškega plesa je bil prvi del *Prizorišča človeške smrti* v strokovni literaturi pogostejše obravnavan kot ostala dva, vendar avtor pričujoče knjige opozarja, da resnejša primerjalna analiza bakrorezov ni bila opravljena. V svoji študiji se osredotoča na ikonografske novosti bakrorezov, ki krasijo Valvasorjev *Theater*, in ugotavlja, da ima velik del sprememb skupni imenovalec: ideja vsemočnosti in neprizanesljivosti Smrti je še izraziteje poudarjena kot v starejših upodobitvah Mrtvaškega plesa. Tako se okostnjak pojavi tudi v ilustracijah, kjer bi ga v Holbeinovem ali Birckmannovem Mrtvaškem plesu zaman iskali. Pri Valvasorju Smrt s peščeno uro ne prizanese niti beraču in njena prisotnost v štirih bakrorezih

z upodobitvami igrivih dečkov nedvoumno sporoča, da tudi zanje ne najde milosti. Ikonografske spremembe, ki jih Valvasor vnese v Mrtvaški ples, nikakor niso nakučne, ampak oblikujejo prepoznaven vzorec: v nasprotju s satirično noto, ki je pri Holbeinu in Birckmannu zelo izpostavljena, je v *Prizorišču človeške smrti* naglašena neomejena moč Smrti, ki brez izjeme pokosi vse, ne glede na družbeni položaj, spol ali starost. Poglavitni razlog za tovrstni vsebinski poudarek je umestitev motiva Mrtvaškega plesa v kontekst *Theatra*: Smrt namreč igra glavno vlogo tudi v drugem in tretjem delu knjige, njeno vsemogočnost pa avtor naglasi že uvodoma v nagovoru bralcu. Celostranski uvodni bakrorez Zmagoslavje Smrti, za katerega je idejni osnutek pripravil sam Valvasor, odlično ilustrira vodilno temo *Prizorišča človeške smrti*.

Poglavje *Različne vrste smrti*, v katerem je s kratkimi epigrami in bakroreznimi ilustracijami predstavljenih petintrideset smrtnih usod, je bilo do nedavnega kljub zanimivi ikonografiji povsem neraziskano. Valvasor v njem bralcu postavi pred oči nenavadno galerijo različnih smrti slavnih zgodovinskih osebnosti, mitoloških likov, pa tudi čisto običajnih in celo povsem anonimnih ljudi. Tako v izboru motivov kot v načinu pripovedi je razvidno, da išče čim bolj slikovite, neobičajne in grozljive oblike umiranja. Ob tem je močno poudarjen moralistični ton, ki je mestoma dopolnjen z ironijo in duhovitim koketiranjem z bralcem. Natančen pregled del antičnih in srednjeveških piscev, ki jih Valvasor navaja kot vir za svoje zgodbe, razkrije, da avtor *Theatra* ni zmeraj bral del, na katera se sklicuje. Sklici so namreč neredko napačni in očitno je, da je v resnici večino zgodb prevzel iz druge roke. Najpogosteje je povzemal po priljubljeni *Zgodovinski kroniki* Johanna Ludwiga Gottfrieda (Frankfurt, 1629–1634) in enciklopedičnemu delu *Officina* Jeana Tixiera de Ravisi (Joannes Ravius Textor; Basel, 1503). Primerjalna analiza pokaže tudi, da se Valvasorjev način obravnave neobičajnih smrtnih usod neposredno navezuje na žanr moralno-didaktične literature nenavadnih, slikovitih, poučnih in duhovitih zgodb, ki so bralcu predstavljene kot na svojevrstnem gledališkem odru. Tako imenovana »prizorišča« (lat. *Theatrum*, nem. *Schau-Bühne*, fr. *Théâtre*), ki imajo pogosto enciklopedičen značaj, so bila v 17. st. zelo priljubljen literarni žanr. Zgodbe naj bi služile kot primeri dejanj (*exempla*), ki so bodisi zgledna in zatoorej vredna posnemanja bodisi zavržena in jih lahko bralec razume kot svarilo. Analiza besedila in ilustracij razkriva kriterije, po katerih je Valvasor izbiral zgodbe za drugi del *Prizorišča človeške smrti*, značilnosti njegovega pristopa v obravnavi teme in ne nazadnje izvirni prispevek k ikonografiji Smrti v obdobju zgodnjega novega veka tako na področju literature kot likovne umetnosti.

V zadnjem poglavju knjige o Valvasorjevem *Prizorišču človeške smrti* v evropskem kontekstu se avtor loteva enega od najbolj zanimivih vidikov obravnavanega dela:

imenitnih dekorativnih bordur bakroreznih ilustracij, ki jih je izdelal Andrej Trost. Okrasne obrobe so gosto naseljene z neverjetnim bogastvom miniaturnih živali in rastlin, ki izpričujejo zelo dobro poznavanje živalskega in rastlinskega sveta. Notranji pas dekorativnih bordur z živalskimi in rastlinskimi motivi je širok vsega 9–10 milimetrov, kljub temu pa so drobne živali in rastline upodobljene s tolikšno natančnostjo, da jih je mogoče brez težav prepoznati. Analiza miniaturnih živalskih prizorov pokaže, da ne gre zgolj za dekorativno nizanje motivov, ampak da imajo živali pogosto alegoričen pomen. Številni prizori predstavljajo znane epizode iz Ezopovih basni in so v resnici povzeti po jedkanicah, ki jih je Marcus Gheeraerts starejši izdelal za knjigo *De warachtighe fabulen der dieren* (Brugge, 1567). Trost je Gheeraertsove ilustracije najverjetneje poznal posredno, po kopijah, ki jih je za svoj *Theatrum morum* (Praga, 1608) izdelal Aegidius Sadeler II. Sadelerjeva knjiga mu je bila namreč na voljo v Valvasorjevi knjižnici na Bogenšperku. Drugi pomemben vir, ki ga je Trost uporabil kot predlogo, je znamenita grafična serija *Archetypa studiae* Jakoba Hoefnagla (Frankfurt, 1592). Večina rastlin, žuželk, plazilcev, rib, školjk, ptičev in manjših sesalcev je zvesto posnetih po Hoefnaglovih bakrorezih. Nova vloga živalskih motivov v kontekstu *Prizorišča človeške smrti* je izjemno inventivna: motivi so mojstrsko umeščeni v okrasne obrobe, za katere se na prvi pogled zdi, da imajo izključno dekorativno vrednost, vendar s svojim alegoričnim pomenom v resnici domiselno dopolnjujejo ikonografijo Valvasorjeve moralistične knjige o minljivosti človeka in krepostnem življenju, ki vodi v odrešenje.

Summary

Theatrum mortis humanae tripartitum (1682) by Johann Weichard Valvasor is one of the most interesting publications produced in the baron's printing workshop at Bogenšperk Castle. However, until recently it did not receive proper attention from the scholars. *Theatrum mortis* is a sort of illustrated morality book on the vanity of human life, urging the reader to lead a virtuous and pious life as the most secure way towards the salvation of the soul. As indicated by the title, the book consists of three parts: the first – *Saltus mortis* – follows the traditional iconography of the Dance of Death, the second – *Varia genera mortis* – describes the picturesque deaths of famous men and women, while the third – *Poenae damnatorum* – brings forth various images depicting the torments of damned souls in hell. The book serves as a unique literary-and-visual *memento mori*, as well as a sort of a moral guide. The verses (written in both Latin and German) abound in allegories and metaphors of a distinctively didactic character, while the 121 illustrations offer a suggestive visual counterpart. The copperplate engravings executed by Valvasor's master engraver Andreas Trost (1643–1708) represent an important contribution to the iconography of Death in the 17th century art. The 54 illustrations of *Saltus mortis* are often unjustly seen as copies of the famous Dance of Death by Hans Holbein the Younger (first edition in 1538) although they are actually modelled on the woodcuts in *Imagines mortis* by Arnold Birckmann published in Cologne in 1555. The engravings of the second and the third part of the book are made after the original drawings by the Slovenian draughtsman Joannes Koch (1650–1715), and thus differ considerably in style. The illustrations of the Dance of Death are close to sixteenth century German Renaissance with some traits of Holbein's style while the rest of the engravings display the combination of late Renaissance and early Baroque elements characteristic of Joannes Koch as well as of Valvasor's artistic circle in general.

Due to the popularity of the Dance of Death motif, the first part of *Theatrum mortis* is the most frequently discussed. However, as the author of *Valvasor's Theatrum mortis humanae tripartitum in the European Context* points out, no adequate study of the engravings in regard to the possible models has been published so far. The comparison of Valvasor's *Theatrum mortis* and Birckmann's *Imagines mortis* shows that Trost deliberately transformed the composition of some of the motifs. The majority of changes clearly demonstrate his intention to stress the inevitability and cruelty of Death. So, for example, in the depiction of *The Beggar* a skeleton appears for the first time in the composition, thus declaring that even a crippled pauper cannot be spared. Valvasor also chose to integrate a skeleton in each of the four

plates representing the boys (*putti*) – even these joyous little boys, full of life and energy, fall victim of the inevitable. Iconographic analysis of Valvasor's Dance of Death proves that the changes in regard to Holbein and Birckmann are the result of integration of the Dance of Death into the new context of *Theatrum mortis humanae tripartitum*. Valvasor uses all available means to make his vision of the terrifying might and invincibility of Death palpably alive. The whole-page introductory engraving to the *Theatrum mortis*, the great *Triumph of Death*, designed by Valvasor himself, serves as a perfect visual representation of his idea.

The *Various Modes of Death*, where 35 death cases are presented in short epigrams by Valvasor and illustrated with Trost's engravings made after the original drawings by Joannes Koch, has so far not been a subject of scholarly research, despite its interesting iconography. From the iconographic viewpoint both the concept of the *Varia genera mortis* and the selection of death cases deserve special attention. Valvasor's book conveys a peculiar gallery of death fates including famous historical personalities, a few legendary figures, but also the common man and completely anonymous figures. The author's wish to create a picturesque set of particularly strange and horrifying death cases is evident in both the selection of the subject matter and the style of narration. An explicit moralizing note is constantly present and it is occasionally enlivened by a witty flirtation with the reader. An examination of the works by ancient and medieval authors to which Valvasor refers in this chapter shows that he did not always read the books he quoted. In several cases he used secondary sources instead, most often the *Historische Chronica* by Johann Ludwig Gottfried (Frankfurt, 1629-1634) and the encyclopaedic work *Officina* by Jean Tixier de Ravisi (Joannes Ravisius Textor; Basel, 1503). The comparative analysis also reveals that Valvasor's presentation of uncommon human fates in the *Theatrum mortis* is directly related to the literary genre of moral-didactic literature of curious, picturesque, edifying, and witty stories that are introduced to the reader as if on stage. This type of publication – the so-called »theatre« (Lat. *Theatrum*, Germ. *Schau-Bühne*, Fr. *Théâtre*) – which often has an encyclopaedic character, became a highly popular literary genre in the 17th century. The stories intended to serve as examples (*exempla*) of conduct which may be either exemplary, and hence worth imitating, or disgraceful, thus serving as a warning. The study of verses and engravings also brings to light specific criteria that Valvasor applied in the conception of this chapter, the characteristics of how he deals with the theme, and his original contribution to the iconography of Death in the early modern period, both in the fields of literature and visual arts.

Finally, the author of this book tackles one of the most interesting aspects of the illustrations in the *Theatrum mortis*, namely the admirable decorative borders of the

engravings, designed by Andreas Trost. The decorative borders are densely filled with an almost incredible variety of miniature animals and plants. The inner band of the decorative frames, where the plants and animals are depicted, measures only 9-10 mm, but the miniature animal and floral motifs are rendered with such precision that they can be identified without difficulty. Examination of the tiny animal scenes shows that they often have a pronounced allegorical meaning. Many of them represent a characteristic episode from one of the popular Aesop's fables and they are actually modelled on etchings for *De warachtighe fabulen der dieren* by Marcus Gheeraerts (Brugge, 1567). Valvasor's master engraver probably knew Gheeraerts's illustrations via copies by Aegidius Sadeler II made for his *Theatrum morum* (Prague, 1608). Sadeler's book was namely at his disposal in Valvasor's library at Bogenšperk Castle. The other important source of inspiration is the famous *Archetypa studiaeque* by Jacob Hoefnagel (Frankfurt, 1592): the majority of plants, insects, reptiles, fish, birds, and smaller mammals are faithful reproductions of Hoefnagel's originals. The function of animal motifs in the context of *Theatrum mortis* is highly original: they are meticulously incorporated in the borders which seem to be pure decoration, although actually with their allegorical meanings they fit in well with the iconography of Valvasor's moralizing book on the vanity of human life and the path of virtue that leads towards salvation.

Bibliografija

Viri

- Abraham a Sancta Clara, *Grosse Todten-Bruderschaft*, Wien 1681. Dostopno v digitalizirani obliki na http://reader.digitalesammlungen.de/en/fs1/object/display/bsb10363306_00001.html (citirano 20. avgust 2015).
- Ajljan (Aelianus Claudius), *Perí zóion idiótetos* (lat. *De natura animalium*); med drugim na voljo z angl. prev.: Aelian. *On the Characteristics of Animals*. With an English Translation by A. F. Scholfield, 3 vols., Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1958–59.
- Alciati, Andrea, *Emblematum Liber*, Augsburg 1531. Dostopno v digitalizirani obliki na: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A31a&co=> (citirano 20. avgust 2015).
- Apolodor oz. Psevdo-Apolodor (Pseudo-Apollodorus), *Bibliothḗkē* (lat. *Bibliotheca*); med drugim na voljo z angl. prev.: Apollodorus. *The Library*. Translated by Sir James George Frazer, 2 vols., Loeb Classical Library, Harvard University Press Cambridge, Mass.; William Heinemann Ltd. London, 1921. Dostopno tudi v digitalizirani obliki na: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Apollod.+1.1.1> (citirano 20. avgust 2015).
- Arnold von Lübeck in Helmold von Bosau, *Chronica Slavorum Helmoldi presbyteri Bosoviensis et Arnoldi abbatis Lubecensis*, Lübeck 1659. Izdaja iz leta 1972 je dostopna tudi v digitalizirani obliki na: http://digital.slub-dresden.de/fileadmin/data/361888058/361888058_tif/jpegs/361888058.pdf (citirano 20. avgust 2015).
- Avla Gelij (Aulus Gellius), *Noctes Atticae*; med drugim na voljo z angl. prev.: Aulus Gellius. *Attic Nights*. With an English Translation by J. C. Rolfe, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1946. Dostopno v digitalizirani obliki na: <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Gellius/home.html> (citirano 20. avgust 2015).
- Birckmann, Arnold, *Imagines mortis ...* Köln: Apud haeredes Arnoldi Birckmanni, 1555. Dostopno v digitalizirani obliki na: <http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=247> (citirano 20. avgust 2015).

- Cicero (Marcus Tullius Cicero), *De Officiis*; med drugim na voljo z angl. prev.: M. Tullius Cicero. *De Officiis*. With an English Translation by Walter Miller. Harvard University Press; Cambridge, Mass., William Heinemann Ltd. London 1913. Dostopno tudi v digitalizirani obliki na: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2007.01.0048> (citirano 20. avgust 2015).
- Camus, Jean-Pierre, *L'Amphithéâtre sanglant, où sont représentées plusieurs actions tragiques de notre temps*, Paris 1630. Dostopno tudi v digitalizirani obliki na: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k729847> (citirano 20. avgust 2015).
- Camus, Jean-Pierre, *Les Spectacles d'horreur, où se découvrent plusieurs tragiques effets de notre siècle*, Paris 1630.
- Camerarius, Joachim, *Symbolorum et emblematum centuriae quattor...*, Nürnberg, 1605. Izdaja iz leta 1668 je dostopna na: <https://archive.org/details/joachimcamerari01came>.
- Corrozet, Gilles, *Les fables du très ancien Ésope Phrigien, premièrement escriptes en grec, et depuis mises en rithme françoise*, Paris 1542. Dostopno v digitalizirani obliki na: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70299v> (citirano 20. avgust 2015).
- Dene, Eduard de, *De warachtighe fabulen der dieren*, Brugge 1567. Dostopno v digitalizirani obliki na: <http://cabrio.bibliotheek.brugge.be/browse/webgaleries/St137/index.html> (citirano 20. avgust 2015).
- Deuchar, David, *Le triomphe de la mort, gravé d'après les desins originaux de Jean Holbein, par Deuchar*, London 1788.
- Diodor Sicilski (Diódōros Sikeliōtes), *Bibliothèque historiké* (lat. *Bibliotheca historica*); med drugim na voljo z angl. prev.: Diodorus Siculus. *Library of History*. With an English Translation by C. H. Oldfather. 12 vols., Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, Mass.: William Heinemann, Ltd., London 1933–1967. Delno dostopno tudi v digitalizirani obliki na: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0084> (citirano 20. avgust 2015).
- Dionizij iz Halikarnasa (*Dionýsios Halikarnasseos*), *Rōmaîkê Archaiología* (lat. *Antiquitates Romanae*); med drugim na voljo z angl. prev.: Dionysius of Halicarnassus. *The Roman Antiquities of Dionysius of Halicarnassus*.

- With an English Translation by Earnest Cary. 7 vols., Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, Mass.: William Heinemann Ltd, London 1937–1950. Dostopno tudi v digitalizirani obliki na: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Dionysius_of_Halicarnassus/home.htm (citirano 20. avgust 2015).
- Erazem Rotterdamski, *Adagia*, v: *Ausgewählte Schriften*, vol. 7, Wiss. Buchges., Darmstadt 1972.
- Evzebij iz Cezareje (Eusebius Pamphili), *Historia Ecclesiastica*; med drugim na voljo v angl. prev. A. C. McGifferta: *Church History*, Nicene and Post-Nicene Fathers, Second Series, Vol. 1., Christian Literature Publishing Co., Buffalo, NY 1890. Dostopno tudi v digitalizirani obliki na: <http://www.newadvent.org/fathers/2501.htm> (citirano 20. avgust 2015).
- Evzebij iz Cezareje (Eusebius Pamphili), *Vita Constantini*; med drugim na voljo v angl. prev. E. C. Richardsona: *Life of Constantine*, Nicene and Post-Nicene Fathers, Second Series, Vol. 1., Christian Literature Publishing Co., Buffalo, NY 1890. Dostopno tudi v digitalizirani obliki na: <http://www.newadvent.org/fathers/2502.htm> (citirano 20. avgust 2015).
- Ezop (Aesopus), *Aesopische Fabeln. Zusammengestellt und ins Deutsche übertragen von August Hausrath* (Urtext und Übertragung), München 1944. Na voljo tudi v sodobnem angleškem prevodu R. Templa: *Aesop, The Complete Fables*, Penguin Classics, London 1998.
- Gallonio, Antonio, *De sanctorum martyrum cruciatibus liber quo potissimum instrumenta, & modi, quibus iidem Christi martyres olim torquebantur, accuratissime tabellis expressa describuntur*, Roma 1594.
- Gottfried, Johann Ludwig, *Historische Chronica, oder Beschreibung der Fürnembsten Geschichte, so sich von Anfang der Welt biß auf das Jahr Christi 1619 zugetragen*, Frankfurt am Main, 1629–1634. Izdaja iz leta 1674 je dostopna na: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/titleinfo/1306495> (citirano 20. avgust 2015).
- Grasser, Johann Jakob, *Joh. Ravisii Textoris Nivernensis poetae celeberrimi. Officina sive Theatrum Historicum et Poeticum*, Basel 1663. Dostopno v digitalizirani obliki na: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10765584_00005.html (citirano 20. avgust 2015).

- Harsdörffer, Georg Philipp, *Der Grosse Schauplatz Jämerlicher Mordgeschichte*, Hamburg 1678. Dostopno tudi v digitalizirani obliki na: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Harsd%C3%B6rffer,+Georg+Philipp/Prosa/Der+Grosse+Schauplatz+j%C3%A4mmerlicher+Mordgeschichte> (citirano 20. avgust 2015).
- Herodot (Heródotos), *Zgodbe (Historiai)*, prev. A. Sovre, Slovenska matica, Ljubljana 1953–55.
- Higin (Gaius Julius Hyginus), *Fabulae*; znanstveno kritična izdaja: Peter K. Marshall, *Hyginus: Fabulae. Editio altera*. K. G. Saur, München 2002. Na voljo v angl. prev.: *The Myths of Hyginus*, translated and edited by Mary Grant. University of Kansas Publications in Humanistic Studies, no. 34. Lawrence: University of Kansas Press, 1960. Dostopno tudi v digitalizirani obliki na: <http://www.theoi.com/Text/HyginusFabulae1.html> (citirano 20. avgust 2015).
- Hoefnagel, Jacob, *Archetypa studii patris Georgii Hoefnagelii Jacobus F. genio duce ab ipso scalpita omnibus philomusis amice D. ac perbenigne communicat*, Frankfurt am Main 1592.
- Holbein, Hans mlajši,²⁴¹ *Les simulachres & historiées faces de la Mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*, Lyon 1538. Dostopno v digitalizirani obliki na: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609551c.r=.langEN> (citirano 20. avgust 2015).
- Holbein, Hans mlajši, *Imagines Mortis. His accesserunt, Epigrammata, è Gallico idiomate à Georgio Æmylio in Latinum translate*, Lyon 1545.
- Holbein, Hans mlajši, *Icones Mortis. Duodecim imaginibus præter priores, totidemque inscriptionibus præter epigrammata è Gallicis à Georgio Æmylio in Latinum versa, cumulatae*, Lyon 1547.
- Holbein, Hans mlajši, *Les Images de la Mort. Auxquelles sont adjoustées douze figures*, Lyon 1547. Dostopno v digitalizirani obliki na: <https://archive.org/details/lessimulachreshi00holb> (citirano 20. avgust 2015).
- Holbein, Hans mlajši, *Les Images de la Mort, auxquelles sont adjoustees dix sept figures*. Lyon 1562. Dostopno v digitalizirani obliki na: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/98855/1/cache.of> (citirano 20. avgust 2015).

241 V nobeni od tu naštetih izdaj Mrtvaškega plesa Holbein ni naveden kot avtor lesorezov oziroma predlog za lesoreze. Prav tako ni omenjen avtor besedila. Danes se večina poznavalcev strinja, da sta avtorja besedila Gilles Corrozet in Jean de Vauzelles. V strokovni literaturi se je uveljavil način zapisa, ki kot glavnega avtorja navaja Holbeina.

- Hollar, Vaclav, *Mortalium nobilitas*, 1651 Antwerpen.
- Horapollo, *Hieroglyphica (Hori Apollinis Hieroglyphica)*, Sbordone, Francesco (ur.), Napoli 1940. Dosegljivo tudi v angl. prev. G. Boasa: *The Hieroglyphics of Horapollo*, New York 1950. Rimska izdaja grškega originala z latinskim prevodom iz leta 1599 je dostopna na: <https://archive.org/details/apollonosneiloou00hora> (citirano 20. avgust 2015).
- Kasij Dion (Díon ò Kássios), *Romaikè historía* (lat. *Historia Romana*); med drugim na voljo z angl. prev.: *Dio's Roman History*. With an English Translation by Earnest Cary, 9 vols., Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge Mass., William Heinemann Ltd, London 1914–1927. Dostopno tudi v digitalizirani obliki na: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/home.html (citirano 20. avgust 2015).
- Kieser, Eberhard, *Todten Dantz Durch alle Stände und Geschlecht*, Frankfurt am Main 1617.
- Kieser, Eberhard, *Icones Mortis Sexaginta Imaginibus*, Frankfurt am Main 1648.
- Koch, Johann, [Načrt za delo »Theatrum mortis humanae.], Metropolitana, Hrvatski državni arhiv, Zagreb, MR 11948–8° (kat. št. 1271).
- Mechel, Christian von, *Le triomphe de la mort*, Basel 1780.
- Meisner, Daniel, *Sciagraphia cosmica*, Frankfurt am Main 1678.
- Ovidij (Publius Ovidius Naso), *Metamorphoses*; med drugim na voljo v angl. prev.: Ovid. *Metamorphoses*. With an English Translation by F. J. Miller, revised by G. P. Goold, 2 vols., Loeb Classical Library, Harvard University Press Cambridge Mass., 1999.
- Pavzanas (Pausanías), *Helládos Periēgēsis* (lat. *Graeciae descriptio*); med drugim na voljo v angl. prev.: Pausanias. *Description of Greece*. With an English Translation by W. H. S. Jones, 4 vols., Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, Mass., William Heinemann Ltd, London 1918. Dostopno tudi v digitalizirani obliki na: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=paus.+1.1.1&redirect=true> (citirano 20. avgust 2015).
- Plinij starejši (Plinius Maior), *Naturalis historia libri XXXVII*; med drugim na voljo v angl. prev.: Pliny. *Natural History*. With an English Translation

- by H. Rackham, 10 vols., Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1938. Dostopno tudi v digitalizirani obliki na: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0137>. Izbor iz Plinija je na voljo tudi v slov. prev. Mateja Hriberška: Plinij Starejši, *Naravoslovje. Izbrana poglavja*, Modrijan, Ljubljana 2009.
- Plutarh (Ploutarchos), *Bíoi parállloi* (lat. *Vitae parallelae*); med drugim na voljo v angl. prev.: *Plutarch's Parallel Lives*. With an English Translation by B. Perrin, 11 vols., Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, Mass., William Heinemann Ltd, London 1914. Dostopno tudi na spletni strani: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/Theseus*.html Izbor iz *Vzporednih življenjepisov* je na voljo v prevodih različnih slovenskih prevajalcev. Med novjšimi glej zlasti prevode Mateja Hriberška.
- Propertij (Sextus Propertius), *Elegiae*; med drugim na voljo v angl. prev.: Propertius. *Elegies*. With an English Translation by G. P. Goold, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1990.
- Ripa, Cesare, *Iconologia*, Roma 1603. Na voljo so prevodi v večino evropskih jezikov in številne poznejše izdaje; dostopno na različnih spletnih straneh. Glej: <http://www.arthistoricum.net/themen/themenportale/geschichte-der-kunstgeschichte/quellen-zur-geschichte-der-kunstgeschichte-digital/cesare-ripa-um-1555-1622/> (citirano 20. avgust 2015).
- Rollenhagen, Gabriel, *Nucleus Emblematum selectissimorum*, Köln 1611. Dostopno tudi v digitalizirani obliki na: <https://archive.org/details/nucleusemblematu00roll> (citirano 20. avgust 2015).
- Romuald, pater, *Škofeloški pasijon*, Preprosta fonetična transkripcija s prevodom neslovenskih delov besedila, spremne besede Jože Faganel (idr.), Ljubljana: Mladinska knjiga 1999. Elektronska znanstvenokritična izdaja besedila je dostopna na: <http://nl.ijs.si/e-zrc/sp/index-sl.html> (citirano 20. avgust 2015).
- Rusting, Salomon van, *Het schouw-toneel des doods*, Amsterdam 1707.
- Rusting, Salomon van, *Schau-Platz des Todes, oder Todten-Tanz*, Nürnberg 1636.

- Sadeler, Aegidius, *Theatrum morum: Artliche Gespräch der Thier mit wahren Historien den Menschen zur Lehr*, Praga 1608.
Dostopno v digitalizirani obliki na: <https://archive.org/details/theatrummorumart00sadeuoft> (citirano 20. avgust 2015).
- Saubert, Johann, *Busz- und Gebet-spiegel Daniels*, Nürnberg 1640.
- Silij Italik (Silius Italicus), *Punica*; med drugim na voljo z angl. prev.: Silius Italicus. *Punica*. With an English Translation by J. D. Duff, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge Mass., William Heinemann Ltd, London, 1927. Dostopno tudi v digitalizirani obliki na : <https://archive.org/details/punicasi02siliuoft> (citirano 20. avgust 2015).
- Sokrat Carigrajski (Socrates Scholasticus), *Historia ecclesiastica*; med drugim na voljo v angleškem prevodu A. C. Zenosa, *Church History*, Nicene and Post-Nicene Fathers, Second Series, vol. 2, Buffalo, NY: Christian Literature Publishing Co., 1890. Dostopno tudi v digitalizirani obliki na: <http://www.newadvent.org/fathers/2601.htm> (citirano 20. avgust 2015).
- Sozomen (Salminius Hermias Sozomenus), *Historia ecclesiastica*; na voljo v sodobnem nemškem prevodu G. Ch. Hansena: Sozomenos, *Kirchengeschichte – Historia ecclesiastica*, Fontes Christiani vol. 73/1–4, Brepols, Turnhout 2004.
- Svetonij (Gaius Suetonius Tranquillus), *De Vita XII Caesarum*; med drugim na voljo v angl. prev.: Suetonius. *The Lives of the Twelve Caesars*; An English Translation, Augmented with the Biographies of Contemporary Statesmen, Orators, Poets, and Other Associates. Publishing Editor. J. Eugene Reed. Alexander Thomson. Philadelphia. Gebbie & Co. 1889. Na voljo tudi v digitalizirani obliki na: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0132>. Delo je dostopno tudi v slovenskem prevodu Jožeta Šmita: Gaj Svetonij Trankvil, *Dvanajst rimskih cesarjev*, Ljubljana 1960.
- Tit Livij (Titus Livius), *Ab urbe condita*; med drugim na voljo z angl. prev.: Livy. *History of Rome*. With an English Translation by B. O. Foster. 28 vols., Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1919–1959.
- Tixier de Ravissii, Jean, *Officina partim historicis partim poeticis referta disciplinis*, Basel 1503. Pariška izdaja iz leta 1532 je dostopna na: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/urn:nbn:de:hbz:061:1-9258> (citirano 20. avgust 2015).

- Valerij Maksim (Valerius Maximus), *Facta et dicta memorabilia*, med drugim na voljo z angl. prev.: Valerius Maximus. *Memorable doings and sayings*, ed. and. transl. D. R. Shackleton Bailey, 2 vol., Harvard Univ. Press, Cambridge Mass. 2000.
- Valvasor, Johann Weichard, *Dominicae Passionis Icones*, Wagensperg 1679. Dostopno v sodobni izdaji s spremno študijo E. Cevca: Johann Weichard Valvasor/ Janez Vajkard Valvasor, *Dominicae Passionis Icones/ Slike Gospodovega trpljenja*, Cankarjeva založba in Trubarjev antikvariat, Ljubljana 1970.
- Valvasor, Johann Weichard, *Theatrum mortis humanae tripartitum: das ist: Schau-Bühne dess Menschlichen Todts in drey Theil: mit schönen Kupffer-Stichen gezeihrt vnd an Tag gegeben*, Laybach 1682. Dostopno v sodobni izdaji s slovenskim prevodom Jožeta Mlinariča: Johann Weichard Valvasor/ Janez Vajkard Valvasor, *Theatrum mortis humanae tripartitum/ Prizorišče človeške smrti v treh delih*, Založba Obzorja in Dolenjska založba, Maribor in Novo mesto, 1969. Izvod originalne izdaje iz rokopisnega oddelka NUK je dostopen tudi v digitalizirani obliki na: <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-SRSIYAYG/?query=%27keywords%3dJanez+Vajkard+Valvasor.%27&srctype=zemljevidi&sortDir=ASC&sort=date&flocation=Narodna+in+univerzitetna+knji%c5%benica&pageSize=10&language=eng> in <http://www.dedi.si/dediscina/117-prizorisce-cloveske-smrti-v-treh-delih> (citirano 20. avgust 2015).
- Valvasor, Johann Weichard, *Die Ehre deß Hertzogtums Crain*. Laybach 1689. Dostopno v slovenskem prevodu Doris Debenjak idr.: Janez Vajkard Valvasor, *Čast in slava vojvodine Kranjske*, 1.–4., Zavod Dežela Kranjska, Ljubljana 2009–2013.
- Vogtherr, Heinrich, *Todtentanz*, Augsburg 1544.

Strokovna literatura

- Ahačič, Kozma, 2012: *Zgodovina misli o jeziku na Slovenskem. Katoliška doba (1600–1758)*, Ljubljana: Založba ZRC SAZU.
- Armstrong, Lilian, 2008: *Triumphal Processions in Italian Renaissance Book Illumination and Further Sources for Andrea Mantegna's »Triumph of Caesar«*, *Manuscripta*, 52, str. 1–63.
- Beard, Mary, 2007: *The Roman Triumph*, Cambridge Mass.: Harvard University Press.

- Benedik, Metod, 2006: Izhodišča Škofjeloškega pasijona, v: Florjančič, Alojzij Pavel (ur.), Škofjeloški pasijon *Loški razgledi*, *Doneski* 12, str. 25–35.
- Bessler, Gabriele, 2012: *Wunderkammern – Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*, Berlin: Reimer.
- Binski, Paul, 1996: *Medieval Death, Ritual and Representation*, London: British Museum Press.
- Böttcher, Irmgard, 1984: Der Nürnberger Georg Philipp Harsdörffer, v: Steinhagen, Harald in Wiese, Benno von (ur.), *Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*, Berlin, str. 289–346.
- Brion-Guerry, Liliane, 1950: *Le thème du «Triomphe de la Mort» dans la peinture Italienne*, Paris: G.-P. Maisonneuve.
- Burke, Peter, 1998: *The European Renaissance. Center and Peripheries*, Oxford: Wiley-Blackwell.
- Carrington, FitzRoy, 1920: Florentine Studies II: The Triumphs of Petrarch Engraved by the Master of the Larger Vienna Passion, *Art & Life*, 11, str. 437–443.
- Cerkovnik, Gašper, 2014: Med dokumentom in umetnino: bakrorezne ilustracije v Slavi vojvodine Kranjske, v: Weiss, Janez (ur.), *Studia Valvasoriana*, Ljubljana: Zavod Dežela Kranjska, str. 309–353.
- Cevc, Emilijan, 1969: Ob Valvasorjevem Prizorišču človeške smrti, v: Janez Vajkard Valvasor, *Prizorišče človeške smrti v treh delih*, Maribor: Založba Obzorja; Novo mesto: Dolenjska založba, str. 279–319.
- Cevc, Emilijan, 1970: Valvasorjeva pasijonska knjižica, v: Janez Vajkard Valvasor, *Pasijonska knjižica: 1679: Reproducirani ponatis*, Ljubljana: Cankarjeva založba, str. 37–67.
- Cevc, Emilijan, 1989: J. V. Valvasor kot mentor slikarjev, v: Gostiša, Lojze (ur.), *Janez Vajkard Valvasor Slovencem in Evropi / Johann Weichard Valvasor to Slovenes and to the Europe*, Ljubljana: Narodna galerija, str. 169–204.
- Cevc, Emilijan, 1999: Trost, Andrej, v: *Enciklopedija Slovenije* 13, Ljubljana: Mladinska knjiga, str. 350.
- Clark, James M., 1947: *The Dance of Death by Hans Holbein*, London: Phaidon Press.

- Clark, James M., 1950: *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, Glasgow: Jackson, Son & Company.
- Contini, Gianfranco, 1980: Petrarca e le arti figurative, v: Bernardo, Aldo S. (ur.), *Francesco Petrarca Citizen of the World: Proceedings of the World Petrarch Congress Washington, D.C., April 6 - 13 1974*, Padova: Antenore; Albany: State University of New York Press, str. 115–131.
- Davies, Martin (ur.), 1999: *Incunabula: studies in fifteenth-century printed books presented to Lotte Hellinga*, London: British Library, str. 507–547.
- Douce, Francis, 1833: *The Dance of Death Exhibited in Elegant Engravings on Wood, with a Dissertation on the Several Representations of the Subject but More Particularly on Those Ascribed to Macaber and Hans Holbein*, London: W. Pickering.
- Dreier, Rolf Paul, 2010: *Der Totentanz – ein Motiv der kirchlichen Kunst als Projektionsfläche für profane Botschaften (1425–1650)*, Rotterdam: Erasmus University Rotterdam.
- Dular, Anja, 1998: Iz zgodovine tiskarskih privilegijev. Ob privilegiju cesarja Leopolda za Valvasorjevo delo *Theatrum mortis humanae tripartitum*, *Zgodovinski časopis*, 52, št. 1, str. 21–23.
- Ecsedy, Judit M., 2011: Thesen zum Zusammenhang von Quellenverwertung und Kompilationsstrategie in Georg Philipp Harsdörffers Schau-Plätzen, v: Keppler-Tasaki, Stefan in Kocher, Ursula (ur.), *Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock*, Berlin: De Gruyter, str. 115–146.
- Egger, Franz, 2009: *Basler Totentanz*, Basel: Friedrich Reinhardt Verlag.
- Elam, Caroline, 2008: »Les *Triumphes* de Mantegna: la forme et la vie«, v: Agosti, Giovanni in Thiébaud, Dominique, *Mantegna 1431–1506*, Paris: Hazan, str. 363–404.
- Eymann, Klaus (ur.), 1979: *Daniel Meisner und Eberhard Kieser, Thesaurus philopoliticus oder Politisches Schatzkästlein; Faksimile der Ausgabe Frankfurt am Main 1625–1631*, Unterscheidheim: Alfons Uhl Verlag.
- First, Blaženka, 2006: Flamsko izhodišče za poznomanieristično sliko Sv. Frančišek v ekstazi. Poskus atribucije slikarju Janezu Kochu, *Acta historiae artis Slovenica*, 11, str. 150–161.

- Franz, Heinrich Gerhard, 1965: 'Hans Bol als Landschaftszeichner', *Jahrbuch der Kunsthistorisches Instituts der Universität Graz*, 1, str. 19–67.
- Friedrich, Markus, 2004: Das Buch als Theater. Überlegungen zu Signifikanz und Dimensionen der Theatrum-Metapher als frühneuzeitlicher Buchtitel, v: Stammen, Theo in Weber, Wolfgang E. J. (ur.), *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien*. Berlin: Oldenbourg Akademieverlag, str. 205–232.
- Freytag, Hartmut, 2002: Über das *Theatrum mortis humanae tripartitum* und seinen Autor Johann Weichard zu Valvasor, v: Hausner, Renate in Schwab, Winfried (ur.), *Den Tod tanzen? Tagungsband des Totentanzkongresses Stift Admont 2001*, Anif, Salzburg, str. 35–61.
- Freytag, Hartmut, 2004: Nachwort, v: Johann Weichard zu Valvasor, *Theatrum mortis humanae tripartitum: das ist: Schau-Bühne dess Menschlichen Todts in drey Theil: mit schönen Kupffer-Stichen geziehrt vnd an Tag gegeben. Mit einem Nachwort von Hartmut Freytag*, Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, str. 259–278.
- Garreau, Albert, 1968: *Jean-Pierre Camus, parisien: évêque de Belley, 3 novembre 1584 - 26 avril 1652*, Paris.
- Gemert, Guillaume van, 1991: Geschichte und Geschichten. Zum didaktischen Moment in Harsdörffers „Schauplätzen“, v: Battafarano, Italo Michele (ur.), *Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter*, Bern (idr.): IRIS , str. 313–331.
- Germ, Martin, 2002: Theatrum mortis humanae tripartitum: iconographie de la Mort dans le livre de Janez Vajkard Valvasor, v: Crescenzo, Richard (ur.), *Espaces de l'image*, (Europe XVI-XVII, 10), Université Nancy II, Nancy, str. 77–99.
- Germ, Tine, 2008: La gravure Triomphe de la Mort de Janez Vajkard Valvasor, *Acta neophilologica*, 41, št. 1–2, str. 73–80.
- Germ, Martin, 2014: Saltus mortis in Valvasor's Theatrum mortis humanae tripartitum : A Copy of Holbein's Dance of Death?, *Ikon*, 7, str. 313–326.
- Germ, Tine, 2014: Zapoznela renesansa v bakrorezih grafične delavnice Janeza Vajkarda Valvasorja: provincialnost ali vpetost v evropski kontekst?, v: Weis, Janez (ur.), *Studia Valvasoriana*. Ljubljana: Zavod Dežele Kranjske, str. 285–308.

- Germ, Martin, 2015: *Theatrum mortis humanae tripartitum* (1682) de Johann Weichard Valvasor: un livre d'emblèmes?, *Stephanos*, 9, št. 1, str. 88–109.
- Geronimus, Dennis, 2006: *Piero di Cosimo: Visions Beautiful and Strange*, New Haven in London: Yale University Press.
- Gertsman, Elina, 2010: *The Dance of Death in the Middle Ages: Image, Text, Performance*, Turnhout: Brepols.
- Goette, Alexander, 1897: *Holbeins Totentanz und seine Vorbilder*, Strassburg: Verlag von Karl. J. Trübner.
- Golec, Boris, 2007: Neznano in presenetljivo o življenju, družini, smrti, grobu in zapuščini Janeza Vajkarda Valvasorja«, *Zgodovinski časopis*, 61, št. 3/4, str. 305–309.
- Golec, Boris, 2014: Epilog k Valvasorjevemu baronstvu, družini, smrti, grobu in zapuščini. *Zgodovinski časopis*, 68, št. 1/2 str. 28–53
- Gostiša, Lojze; Kukolja, Božena; Magić, Vladimir; (ur.), 1995: *Bibliotheca Valvasoriana, katalog knjižnice Janeza Vajkarda Valvasorja*, Ljubljana: Valvasorjev odbor pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti; Zagreb: Nacionalna i sveučilišna knjižnica.
- Gostiša, Lojze, 2006: Poskus likovne označitve risarskega opusa Janeza Vajkarda Valvasorja, v: Murovec, Barbara (ur.), *Vis imaginis: baročno slikarstvo in grafika: jubilejni zbornik za Anico Cevc = Festschrift Anica Cevc*, Ljubljana: Založba ZRC SAZU, str. 381–398.
- Gostiša, Lojze (ur.), 2004–2008: *Iconotheca Valvasoriana* 1–18, Ljubljana: Fundacija Janeza Vajkarda Valvasorja pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti.
- Gradišnik, Branko, 1978–1979: Knjižna oprema – slovenska in na Slovenskem – med letoma 1678 in 1800, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, XIV–XV, str. 37–80.
- Gingras, Francis, 2004: *La chevelure de Méduse au miroir du roman d'après une interpolation du Roman de la Rose*, v: Connochie-Bourgne, Chantal, *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, str. 167–180.

- Harf-Lancner, Laurence; Polino, Marie-Noëlle, 1988: Le gouffre de Satalie: survivances médiévales du mythe de Méduse, *Le Moyen Age. Revue d'histoire et de philologie*, 94, str. 73–101.
- Henkel, Arthur; Schöne, Albrecht, 1967: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart: J. B. Metzler.
- Höpel, Ingrid, 1991: »Harsdörffers Theorie und Praxis des dreiständigen Emblems«, v: Batafarano, Italo Michele (ur.), *Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter*, Bern: Lang, str. 195–234.
- Imamuddin, Sayyid Muhammad, 1981: *Muslim Spain: 711–1492 A.D.: A Sociological Study*, Leiden: E. J. Brill.
- Kalies, Hildegund, 1965: *Franz und Arnold Birckmann als Drucker und Verleger*, Köln: Bibliothekar-Lehrinstitut des Landes Nordrhein- Westfalen.
- Kastelic, Jože, 2000: Antična zgodovina v Valvasorjevi Slavi vojvodine Kranjske in njeni ilustratorji, v: Klemenc, Alenka (ur.), *Vita artis perennis: ob osemdesetletnici akademika Emilijana Cevca = Festschrift Emilijan Cevc*, Ljubljana: Založba ZRC SAZU, str. 315–340.
- Keppler-Tasaki, Stefan in Kocher, Ursula (ur.), 2011: *Georg Philipp Harsdörffers Universalität: Beiträge zu einem uomo universale des Barock*, Berlin: De Gruyter.
- Kidrič, France, 1926: Dramatične predstave v Ljubljani do leta 1790, *Časopis za slovenski jezik, književnost in zgodovino*, V., str. 108–120.
- Kirschbaum, Engelbert (ur.), 1972: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, IV, Freiburg: Herder.
- Klaić, Vjekoslav, 1914: *Život i djelo Pavla Rittera Vitezovića*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Kohl, Karl-Heinz, 2008: »Allegorien der drei Erdteile und die Entdeckung Amerikas«, v: *Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berichte und Abhandlungen*, vol. 14, str. 25–49.
- Koruza, Jože, 1991: Slovenska dramatika in gledališče v obdobju baroka, v: Pogačnik, Jože (ur.), *Slovstvene študije*, Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, str. 109–119.
- Kunze, Horst, 1997: *Geschichte der Buchillustration in Deutschland: das 16. und 17. Jahrhundert*, Frankfurt: Insel-Verlag.

- Kuret, Niko, 1989: Versko (duhovno) gledališče na Slovenskem v obdobju baroka, v: *Obdobja 9, Barok*, str. 395–416.
- Langlois, Eustache-Hyacinthe, 1852 : *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les Danses des morts*, vol. II, Rouen: A. Lebrument.
- Lefkowitz, Mary R., 1981: *The Lives of Greek Poets*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lisac, Ljubomir Andrej; Reisp, Branko, 1960–1971: Trost, Andrej, v: *Slovenski biografski leksikon* 4, Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti v Ljubljani, str. 186–187.
- Leesberg, Marjolein in Diels, Ann (ur.), 2005: *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450–1700. The Collaert Dynasty*, vol. 8, Rotterdam: Sound and vision.
- Lubej, Uroš, 2001: Marijin steber v Ljubljani, *Acta historiae artis Slovenica*, 6, str. 53–66.
- Lubej, Uroš, 2008: *Justus van der Nypoort: življenje in delo holandskega umetnika na Kranjskem in v drugih deželah nemškega cesarstva* (doktorska disertacija), Ljubljana: Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani.
- Manns, Stefan, 2011: Die wahre und merckwuerdige Geschichte lehret. Zum Erzählen in Georg Philipp Harsdörffers *Schau-Plätzen*, v: Kepler-Tasaki, Stefan in Kocher, Ursula (ur.), *Georg Philipp Harsdörffers Universalität: Beiträge zu einem uomo universale des Barock*, Berlin: De Gruyter, str. 147–165.
- Marino Ferro, Xosé Ramón, 1996: *Symboles animaux. Un dictionnaire des représentations et croyances en Occident*, Paris: Desclée de Brouwer.
- Martindale, Andrew, 1979: *The Triumph of Caesar by Andrea Mantegna in the Collections of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, London: Harvey Miller.
- Masséna, Victor, prince d'Essling; Muntz, Eugène, 1902: *Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits*, Paris: Gazette des beaux-arts.
- Michael, Erika, 2013: *Hans Holbein the Younger: A Guide to Research*, London: Routledge.

- Morandotti, Alessandro, 1995: Veduta ideata con l'arco di Tito e popolari presso una fonte, v: *Tesori d'arte delle banche lombarde*, Milano: Associazione Bancaria Italiana.
- Murovec, Barbara, 1998: Die Zeichnungen des 17. Jahrhunderts im Herzogtum Krain: der Künstlerkreis um den Freiherrn J. W. Valvasor (1641–1693), *Barockberichte*, 20/21, str. 241–246.
- Nyholm, Esther, 1990: »A Comparison of the Petrarchan Configuration of the 'Triumphs' and their Interpretation in Renaissance Art,« v: Iannucci, Amilcare in Eisenbichler, Konrad (ur.), *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*, Ottawa: Dovehouse Editions, str. 235–255.
- Ogrin, Matija, 2008: Vprašanja tradicije Škofjeloškega pasijona, ekdotična perspektiva, *Slavistična revija*, 56/3, str. 289–304.
- Ortner, Alexandra, 1998: *Petrarcas »Trionfi« in Malerei, Dichtung und Festkultur: Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf 'cassoni' und 'deschi da parto' des 15. Jahrhunderts*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.
- Palladino, Irmgard; Bidovec, Maria, 2008: *Johann Weichard von Valvasor (1641–1693): Protagonist der Wissenschaftsrevolution der Frühen Neuzeit: Leben, Werk und Nachlass*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Pech, Thierry, 2000: *Contre le Crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme: Les histories tragiques (1559–1644)*, Paris: H. Champion.
- Pelc, Milan, 2013: *Theatrum humanum. Ilustrirani letci i grafika 17. stoljeća kao zrcalo vremena. Primjeri iz Valvasorove grafičke zbirke Nadbiskupije zagrebačke*, Zagreb: Ljevak.
- Pennington, Richards, 1982: *A Descriptive Catalogue of the Etched Works of Wenceslaus Hollar 1607–1677*, Cambridge Mass.: Cambridge University Press.
- Poeschel, Sabine, 1982: *Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.–18. Jahrhunderts*, München: Scaneg Verlag.
- Potočnik, Mitja, 2013: Valvasorjeva navezanost na nekatere svoje knjige ob koncu življenja, *Zgodovinski časopis*, 67, št. 1/2, str. 28–58.
- Radics, von, Peter, 1910: *Johann Weikhard Freiherr von Valvasor: (geb. 1641, gest. 1693)*, Krainische Sparkasse, Laibach.

- Reisp, Branko, 1983: *Kranjski polihistor Janez Vajkard Valvasor*, Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Riley Marshall, David, 1993: *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*, Milano, Roma: Jandi Sapi.
- Rosenfeld, Hellmut, 1968: *Der mittelalterlichen Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*, Köln: Böhlau.
- Samhaber, Edward, 1888. Valvasors Todtentanz, *Laibacher Zeitung*, 107/1888, št. 70 (26. 3.) str. 591–592; in št. 71 (27. 3.), str. 599–601.
- Saunders, Alison, 2000: *The Seventeenth-century French Emblem: A Study in Diversity*, Genève: Droz.
- Schenda, Rudolf, 1990: Jämmerliche Mordgeschichte: Harsdörffer, Huber, Zeiller und französische Tragica des 16. und 17. Jahrhunderts, v: Harmening, Dieter in Wimmer, Erich (ur.), *Volkskultur – Geschichte – Region. Festschrift für Wolfgang Brückner zum 60. Geburtstag*, Würzburg: Neumann, str. 530–551.
- Schmitz, Wolfgang, 1990: *Die Überlieferung deutscher Texte im Kölner Buchdruck des 15. und 16. Jahrhunderts*, Köln: Universität zu Köln.
- Schneider, Norbert, 1989: *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge; die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln: Taschen.
- Schock, Flemming, 2011: *Die Text-Kunstkammer. Populäre Wissenssammlungen des Barock am Beispiel der „Relationes Curiosae“ von E. W. Happel*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Shoemaker, Peter, 2006: Violence and Piety in Jean-Pierre Camus's 'histoires tragiques,' *The French Review*, vol. 79, št. 3, str. 549–60.
- Schwab, Winfried, 2011: Letters without Words? The *Danse Macabre* Initials by Hans Holbein, v: Oosterwijk, Sophie in Knöll, Stefanie (ur.), *Mixed Metaphors: The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe, and his Followers*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, str. 361–384.
- Siebenpfeiffer, Hania, 2006: Narratio criminis – Georg Philipp Harsdörffers *Der Grosse Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichte* und die frühneuzeitliche Kriminalliteratur, v: Jakob, Hans-Joachim in

- Korte, Hermann (ur.), *Harsdörffer-Studien. Mit einer Bibliografie der Forschungsliteratur von 1847 bis 2005*, Frankfurt am Main: P. Lang, str. 157–176.
- Smith, Paul J., 2003: Arnold Freitag's *Mythologia ethica* (1579) and the tradition of the emblematic fable, v: Enenkel, Karl A. E. in Visser, Arnoud S. Q. (ur.), *Mundus emblematicus: studies in Neo-Latin emblem books*, Turnhout: Brepols, str. 173–200.
- Smith, Paul J., 2004: Cognition in emblematic fable books: Aegidius Sadeler's *Theatrum morum* (1608) and its reception in France, 1659–1743, v: Enenkel, Karl A. E. in Neuber, Wolfgang (ur.), *Cognition and the Book: Typologies of Formal Organisation of Knowledge in the Printed Book of the Early Modern Period*, Leiden: Brill, str. 161–185.
- Smith, Paul J., 2007: *Dispositio: Problematic Ordering in French Renaissance Literature*, Leiden: Brill.
- Stele, France, 1928: Valvasorjev krog in njegovo grafično delo, *Glasnik muzejskega društva za Slovenijo*, letnik IX., zvezek 1.–4., str. 5–50, neoštevilčen dodatek z 48 reprodukcijami.
- Stele, France, 1969: Valvasorjevo grafično delo, v: Rupel, Mirko (ur.), *Valvasorjevo berilo. Druga, izpopolnjena izdaja*, Ljubljana: Mladinska knjiga, str. 517–545.
- Stele, France, 1949: *Slovenski slikarji*, Ljubljana: Slovenski knjižni zavod.
- Stiassny, Sigmund, 1903: *Die Pfählung. Eine Form der Todesstrafe. Kultur- und rechtshistorische Studie*, Wien: Manz.
- Stopar, Ivan, 1971: Georg Matthäus Vischer in njegova *Topographia ducatus Stiriae*, v: Glavan, Tone (ur.), Vischer, Georg Matthäus: *Topographia ducatus Stiriae. Gradec 1681*, Ljubljana: Cankarjeva založba, str. 1–27.
- Tenenti, Alberto, 1987: *Občutje smrti in ljubezen do življenja v renesansi*, Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Thiébaud, Dominique (ur.), 2008: *Mantegna 1431–1506*, Paris: Musée du Louvre, str. 363–404
- Tiemann, Barbara, 1974: *Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel*, München: Fink.

- Tomić, Radoslav, 2001: Slikarska djela u Dalmaciji nastala prema grafičkim predlošcima, v: Pelc, Milan (ur.), *Klovičev zbornik. Minijatura – crtež – grafika 1450. – 1700. Zbornik radova sa znanstvenoga skupa povodom petstote obljetnice rođenja Jurja Julija Klovića*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Institut za povijest umjetnosti, str. 161–169.
- Touber, Jetze, 2014: Martyrological Torture and the Invention of Empathy: Gallonio's Treatise on the Instruments of Martyrdom and Its Reception in the Seventeenth and Eighteenth Centuries, *Krypton*, 3, str. 14–28.
- Trapp, Joseph Burney, 1992/93: »The Iconography of Petrarch in the Age of Humanism«, *Quadreni Petrarqueschi*, IX-X, (izšlo 1996), str. 11–73.
- Trapp, Joseph Burney, 1999: Illustrations of Petrarch's »Trionfi« from manuscript to print and print to manuscript, v: Davis, Martin (ur.), *Incunabula. Studies in Fifteenth-Century Printed Books presented to Lotte Hellinga*, London: British Library, str. 507–547.
- Trapp, Joseph Burney, 2003: *Studies of Petrarch and his influence*, London: Pindar.
- Treadgold, Warren, 1997: *A History of the Byzantine State and Society*, Stanford, California: Stanford University Press.
- Vernet, Max, 1998: Jean-Pierre Camus: Prière pour demander à dieu le bon usage de la violence, v: Debaisieux, Martine in Verdier, Gabrielle (ur.), *Violence et fiction jusqu'à la Révolution: Travaux du IXe colloque international de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque* (Milwaukee - Madison, septembre 1995), Tübingen: Gunter Narr Verlag, str. 89–98.
- Vicelja Matijašić, Marina, 2013: *Ikonologija: Kritički prikaz povijesti metode*, Rijeka: Filozofski fakultet, Sveučilište u Rijeci.
- Vignau-Wilberg, Thea, 1994: *Archetypha studiaque patris Georgii Hoefnagelii, 1592: Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600*, München: Staatliche Graphische Sammlung.
- Vignau-Wilberg, Thea, 2005: *In Europa zu Hause: Niederländer in München um 1600*, München: Hirmer.
- Vignjević, Tomislav, 2013: *Mrtvaški ples v Istri: Beram in Hrastovlje*, Koper: Univerzitetna založba Annales.

- Walther, Peter, 1997: *Der Berliner Totentanz zu St. Marien*, Berlin: Lukas Verlag.
- Warda, Susanne, 2011: *Memento mori. Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit*, Köln: Böhlau.
- Wehrens, Hans Georg, 2012: *Der Totentanz im alemannischen Sprachraum. „Muos ich doch dran – und weis nit wan“*, Regensburg: Schnell & Steiner.
- Wentzlaff-Eggebert, Friedrich-Wilhelm, 1975: *Der triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock*, Berlin: De Gruyter.
- White, Lynn, 1974: Indic Elements in the Iconography of Petrarch's Trionfo della Morte, *Speculum*, vol. 49, št. 2, str. 201–221.
- Wunderlich, Uli, 1998: *Ubique Holbein – Drei Totentanzwerke aus drei Jahrhunderten*, Zürich: Flühmann.
- Wunderlich, Uli, 2000: Zwischen Kontinuität und Innovation – Totentänze in illustrierten Büchern der Neuzeit, v: Freytag, Hartmut in Frey, Winfried (ur.), *«Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen». Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer in Schweinfurt*, (Ausstellungskataloge der Herzog-August-Bibliothek 77), Wiesbaden: Herzog-August-Bibliothek, str. 174–176.
- Wunderlich, Uli, 2001: *Der Tanz in den Tod, Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Freiburg im Breisgau: Tosa.
- Wyss, Edith, 2000: Matthäus Greuter's Engravings for Petrarch's *Triumphs*, *Print-quarterly*, 17, str. 347–363.
- Zaho, Margaret Ann, 2004: *Imago triumphalis: The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers*, New York: Peter Lang.
- Zinsli, Paul, 1979: *Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel (etwa 1484–1530) in den Nachbildungen von Albrecht Kaurw (1649)*, Bern: Haupt.
- Zucker, Mark J., 1993: The Triumphs of Petrarch, v: Spike, John T. (ur.), *The Illustrated Bartsch, Early Italian Masters, Commentary*, XXIV/1, New York: Abaris Books.

Seznam slikovnega gradiva

Slika 1: Janez Vajkard Valvasor, <i>Theatrum mortis humanae tripartitum</i> , naslovna stran, 1682, T. M., fol. 6r.	11
Slika 2: Andrej Trost po Janezu Kochu, <i>Nečistnik</i> , T. M., str. 221.	17
Slika 2a: Detajl <i>Nečistnika</i> .	18
Slika 3: Andrej Trost po Janezu Kochu, <i>Kvartopirec</i> , T. M., str. 241.	20
Slika 4: Andrej Trost po Janezu Kochu, <i>Jordan</i> , T. M., str. 177.	21
Slika 5: Andrej Trost po Valvasorju in Kochu, <i>Zmagoslavje Smrti</i> , T. M., fol. 5r.	24
Slika 6: Wolf Weisskirchner mlajši, <i>Slavnostni sprevoz, svinčnik</i> , ok. 1680–1681?, Valvasorjeva grafična zbirka, <i>Metropolitana</i> , Hrvatski državni arhiv, Zagreb (<i>Iconotheca Valvasoriana</i> , XVII, 332).	30
Slika 6a: Wolf Weisskirchner mlajši, <i>Detajl Slavnostnega spreveda</i> .	30
Slika 7: Triumf Ljubezni, <i>Petrarka, Trionfi</i> , tempera na pergamentu, ok. 1465, Britanska knjižnica, London, MS Harley 3567, fol. 149r.	34
Slika 8: Francesco Pesellino, <i>Triumf Slave, detajl poročne skrinje z upodobitvami šestih Petrarkovih triumfov</i> , ok. 1450, tempera in zlato na lesu, Muzej Isabelle Stewart Gardner, Boston.	35
Slika 9: Andrej Trost, <i>Advokat</i> , T.M., str. 61.	42
Slika 10: Hans Holbein mlajši, <i>Advokat, Les simulachres et historiées faces de la Mort</i> , Lyon 1538, fol. 19v.	43
Slika 11: Arnaud Nicolai, <i>Advokat, Arnold Birckmann, Imagines mortis</i> , Köln, 1555, fol. B4.	43
Slika 12: Andrej Trost, <i>Kardinal</i> , T. M., str. 23.	44
Slika 13: Arnaud Nicolai, <i>Kardinal, Arnold Birckmann, Imagines mortis</i> , Köln, 1555, fol. A7	45
Slika 14: Hans Holbein mlajši, <i>Kardinal, Les simulachres et historiées faces de la Mort</i> , Lyon 1538, fol. 14v.	45
Slika 15: Andrej Trost, <i>Deček</i> , T. M., str. 107.	46
Slika 16: Hans Holbein mlajši, <i>Dečki, Icones Mortis</i> , Lyon 1547, fol. 28.	46
Slika 17: Andrej Trost, <i>Berač</i> , T. M., str. 87.	48
Slika 18: Arnaud Nicolai, <i>Berač, Arnold Birckmann, Imagines mortis</i> , Köln, 1555, fol. D2.	48
Slika 19: Andrej Trost, <i>Papež</i> , T. M., str. 21.	50

Slika 20: <i>Arnaud Nicolai, Papež, Arnold Birckmann, Imagines mortis, Köln, 1555, fol. A5v.</i>	51
Slika 21: <i>Hans Holbein mlajši, Papež, Les simulachres et historiées faces de la Mort, Lyon 1538, fol. 13.</i>	51
Slika 22: <i>Andrej Trost, Nuna, T. M., str. 39.</i>	52
Slika 23: <i>Arnaud Nicolai, Nuna, Arnold Birckmann, Imagines mortis, Köln, 1555, fol. B 6v.</i>	53
Slika 24: <i>Hans Holbein mlajši, Nuna, Les simulachres et historiées faces de la Mort, Lyon 1538, fol. 22.</i>	53
Slika 25: <i>Andrej Trost, Kanonik, T. M., str. 29.</i>	53
Slika 26: <i>Arnaud Nicolai, Kanonik, Arnold Birckmann, Imagines mortis, Köln, 1555, fol. B3.</i>	53
Slika 27: <i>Andrej Trost po Janezu Kochu, Zmaj, T. M., str. 155.</i>	59
Slika 28: <i>Mathäus Merian starejši, Spopad Regulovalove vojske z zmajem, bakrorez, Johann Ludwig Gottfried, Historische Chronica, 1674, str. 204.</i>	59
Slika 29: <i>Andrej Trost po Janezu Kochu, Demoklej, T. M., str. 175.</i>	60
Slika 30: <i>Andrej Trost po Janezu Kochu, Polidamas, T. M., str. 137.</i>	66
Slika 31: <i>Andrej Trost po Janezu Kochu, Jakob Vojnić, T. M., str. 147.</i>	69
Slika 32: <i>Andrej Trost po Janezu Kochu, Teutebert, T. M., str. 163.</i>	73
Slika 33: <i>Mathäus Merian starejši, Smrt kralja Teudeberta, bakrorez, Johann Ludwig Gottfried, Historische Chronica, 1674, str. 417.</i>	73
Slika 34: <i>Andrej Trost po Janezu Kochu, Agazo, T. M., str. 165.</i>	75
Slika 35: <i>Andrej Trost po Janezu Kochu, Dekle iz Okučanov, T. M., str. 169.</i>	77
Slika 36: <i>Andrej Trost po Janezu Kochu, Mladenič iz Senja, T. M., str. 183.</i>	81
Slika 37: <i>Andrej Trost po Janezu Kochu, Stotnik, T. M., str. 185.</i>	83
Slika 38: <i>Mathäus Merian starejši, Smrt stotnika v Tebah, bakrorez, Johann Ludwig Gottfried, Historische Chronica, 1674, str. 164.</i>	83
Slika 39: <i>Hans Bol, Pokrajina z Judito in Tamaro, lavirana perorisba, 1584, zasebna last.</i>	95
Slika 40: <i>Andrej Trost, Dekorativna bordura Servija: prerezano jabolko nepravilne oblike v zgornji okrasni letvi, T. M., str. 179.</i>	98
Slika 40a: <i>Detajl na pol prerezanega jabolka nepravilne oblike.</i>	98
Slika 41: <i>Jacob Hoefnagel, Archetypa studiaque, III, 1, bakrorez, 1592.</i>	99

Slika 42: <i>Andrej Trost, Dekorativna bordura Viteza: muškatni orešek in nageljnove žbice v spodnji okrasni letvi ter mrtva miš v zgornji okrasni letvi, T. M., str. 49.</i>	100
Slika 42a: <i>Detajl muškatega oreška in nageljnovih žbic. (Primerjaj s Hoefnagelovim bakrorezom na str. 130.)</i>	100
Slika 43: <i>Andrej Trost, Dekorativna bordura Svatov: odprto jajce z neizvaljenim piščetom v zgornji okrasni letvi, T. M., str. 129.</i>	102
Slika 43a: <i>Detajl jajca z neizvaljenim piščetom.</i>	102
Slika 44: <i>Jacob Hoefnagel, Archetypa studiaeque, III, 9, bakrorez, 1592.</i>	103
Slika 45: <i>Andrej Trost, Detajl dekorativne bordure Nune, morski rak konoča v levi navpični okrasni letvi, T. M., str. 39.</i>	103
Slika 46: <i>Jacob Hoefnagel, Archetypa studiaeque, I, 5, bakrorez, 1592.</i>	104
Slika 47: <i>Andrej Trost, Detajl dekorativne bordure Izgona iz raja, krajinska zasnova v zgornji okrasni letvi z motivom iz basni o lisici in štoklji, T. M., str. 17.</i>	105
Slika 48: <i>Andrej Trost, Dekorativna bordura Maščevanja: štoklja s kačo v kljunu v zgornji okrasni letvi, T. M., str. 239.</i>	106
Slika 48a: <i>Detajl zgornje okrasne letve s štokljo, ki v kljunu drži kačo.</i>	106
Slika 49: <i>Aegidius Sadeler II., Ilustracija basni o štoklji, ki skrbi za ostarele starše, jedkanica, Theatrum morum, 1608, str. 218.</i>	107
Slika 50: <i>Andrej Trost, Dekorativna bordura Pridigarja: basen o lisici in orlu v levi in desni navpični okrasni letvi, T. M., str. 117.</i>	180
Slika 51: <i>Eberhard Kieser, Veduta Jonannisberga na Renu z emblemom opice in mačke, bakrorez, Sciagraphia Cosmica, 1678, D, 16.</i>	113
Slika 52: <i>Andrej Trost, Dekorativna bordura Cesarja: motiv opice in mačke s pečenim kostanjem v spodnji dekorativni letvi, T. M., str. 41.</i>	114
Slika 52a: <i>Detajl bordure z motivom opice, ki izkorišča mačko za bezanje kostanja iz ognja.</i>	114
Slika 53: <i>Andrej Trost, Dekorativna bordura Arija Aleksandrijskega: motiv miši in ostrige v zgornji dekorativni letvi, T. M., str. 127.</i>	116
Slika 53a: <i>Detajl z motivom miši in ostrige.</i>	116
Slika 54: <i>Marcus Gheeraerts, Ilustracija basni o požrešni miši in ostrigi, jedkanica, Eduard de Dene, De warachtighe fabulen der dieren, 1567, str. 138.</i>	117
Slika 55: <i>Aegidius Sadeler II., Ilustracija basni o požrešni miši in ostrigi, jedkanica, Theatrum morum, 1608, str. 218.</i>	117

Slika 56: <i>Andrej Trost, Dekorativna bordura Roparja: lisica na obisku pri štoklji v spodnji okrasni letvi, T. M., str. 55.</i>	120
Slika 56a: <i>Detajl z lisico, ki na obisku pri štoklji zaman poskuša priti do kosila v vrču.</i>	120
Slika 57: <i>Aegidius Sadeler II., Ilustracija basni o lisici in štoklji, jedkanica, Theatrum morum, 1608, str. 97.</i>	121
Slika 58: <i>Marcus Gheeraerts, Ilustracija basni o lisici in štoklji, jedkanica, Eduard de Dene, De warachtighe fabulen der dieren, 1567, str. 180.</i>	121
Slika 59: <i>Andrej Trost, Dekorativna bordura Smrti na kolu: motiv psa, ki se ogleduje na gladini vode, v spodnji okrasni letvi, T. M., str. 191.</i>	123
Slika 59a: <i>Detajl psa, ki se s kosom mesa v gobcu ogleduje v vodi.</i>	123
Slika 60: <i>Aegidius Sadeler II., Ilustracija basni o psu s kosom mesa, jedkanica, Theatrum morum, 1608, str. 59.</i>	124
Slika 61: <i>Andrej Trost, Dekorativna bordura Izgona iz raja: ovca, volk, pes in dve ujadi v spodnji dekorativni letvi, T. M., str. 17.</i>	125
Slika 61a: <i>Detajl spodnje dekorativne letve z ovco, volkom, psom i n dvema ujedama.</i>	125
Slika 62: <i>Aegidius Sadeler II., Ilustracija basni o psu, ovci in lažnih pričah, jedkanica, Theatrum morum, 1608, str. 42.</i>	126
Slika 63: <i>Jacob Hoefnagel, Archetypa studiaque, I, 2, bakrorez, 1592.</i>	127
Slika 64: <i>Andrej Trost, Dekorativna bordura Poslednje sodbe: gosenica, zapredek in metulj v zgornji okrasni letvi, T. M., str. 117.</i>	129
Slika 64a: <i>Detajl dekorativne bordure Poslednje sodbe z gosenico, zapredkom in metuljem.</i>	129
Slika 65: <i>Jacob Hoefnagel, Archetypa studiaque, II, 5, bakrorez, 1592.</i>	130
Slika 66: <i>Jacob Hoefnagel, Archetypa studiaque, II, 8, bakrorez, 1592.</i>	130
Slika 67: <i>Jacob Hoefnagel, Archetypa studiaque, IV, 12, bakrorez, 1592.</i>	131
Slika 68: <i>Andrej Trost, Dekorativna bordura pasijonskega prizora Kristusa pribijajo na križ, Janez Vajkard Valvasor, Dominicae Passionis Icones, fol. 16, jedkanica, 1679.</i>	134

Seznam kratric pogosto navajanih del in pojasnila

B.V. – *Bibliotheca Valvasoriana* (Lojze Gostiša, Božena Kukolja in Vladimir Magić (ur.), *Bibliotheca Valvasoriana, katalog knjižnice Janeza Vajkarda Valvasorja*, Ljubljana in Zagreb 1995)

Vse navedbe knjig v Valvasorjevi knjižnici se nanašajo na katalog *Bibliotheca Valvasoriana*.

H.A.S. – *Hoefnagel, Archetypa studiae* (Jacob Hoefnagel, *Archetypa studiae patris Georgii Hoefnagelii Jacobus F. genio duce ab ipso scalpata omnibus philomusis amice D. ac perbenigne communicat*, Frankfurt am Main, 1592)

Navedbe grafičnih listov iz serije *Archetypa studiae* so v knjigi dopolnjene s korelacijo v faksimilni izdaji *Iconotheca Valvasoriana*.

I.V. – *Iconotheca Valvasoriana* (Lojze Gostiša (ur.), *Iconotheca Valvasoriana*, vols. 18, Ljubljana 2004–2008)

Vse navedbe grafičnih del, risb in akvarelov v Valvasorjevi zbirki se nanašajo na faksimilirano znanstveno kritično izdajo *Iconotheca Valvasoriana*.

T.M. – *Theatrum mortis* (Janez Vajkard Valvasor, *Theatrum mortis humanae tripartitum: das ist: Schau-Bühne dess Menschlichen Todts in drey Theil: mit schönen Kupffer-Stichen gezeibrt vnd an Tag gegeben durch Johanemn Weichardum Valvasor*, Laybach 1682)

Vsi navedki in označbe folijev oziroma strani iz originalne izdaje *Theatrum mortis* se nanašajo na izvod, ki ga hrani Rokopisni oddelek NUK v Ljubljani (R 12471).

S.T.M. – *Sadeler, Theatrum morum* (Aegidius Sadeler, *Theatrum morum. Artliche Gespräch der Thier mit wahren Historien den Menschen zur Lehr*, Praga, 1608)

G.H.C. – *Gottfried, Historische Chronica* (Johann Ludwig Gottfried, *Historische Chronica, oder Beschreibung der Merckwürdigsten Geschichte, so sich von Anfang der Welt biß auf das Jahr Christi 1619 zugetragen*, Frankfurt am Main, 1629–1634)

V.P. – *Valvasor, Prizorišče* (Johann Weichard Valvasor/Janez Vajkard Valvasor, *Theatrum mortis humanae tripartitum/Prizorišče človeške smrti v treh delih*, Maribor in Novo mesto, 1969). Vse navedbe iz sodobne izdaje so v prevodu Jožeta Mlinariča.

- Vse slike bakrorezov iz *Theatrum mortis humanae tripartitum* so iz izvoda, ki ga hrani rokopisni oddelek NUK (R 12471). V podnapisih k slikam je ob bakrorezih iz Valvasorjevega *Prizorišča človeške smrti* namesto naslova knjige, letnice in nahajališča zaradi poenostavitve zapisa samo kratica *T.M.* z navedbo folija ali strani. Prav tako ni posebej navedena velikost bakrorezov, saj so z izjemo uvodnega celostranskega bakroreza Zmagoslavje Smrti, ki meri 188

mm x 146 mm, vsi ostali približno enake velikosti in merijo od 89 mm x 76 mm do 91 mm x 78 mm.

- Objavljeno slikovno gradivo je iz digitalizirane zbirke gradiva Oddelka za umetnostno zgodovino FF UL, iz digitalizirane zbirke gradiva NUK in iz arhiva avtorja. Slika Kristusa pribijajo na križ iz *Pasijonske knjižice* je iz digitalizirane zbirke gradiva Narodnega muzeja Slovenije, ki hrani originalni izvod Valvasorjeve *Pasijonske knjižice* (inv. št. G-1955/13; foto: Tomaž Lauko).
- Pri navedbah naslovov bakrorezov in spremljevalnih verzov v *Prizorišču človeške smrti* so ohranjena izvirna poimenovanja v Mlinaričevem prevodu, čeprav nekatera danes zvenijo arhaično ali jih zaradi spremenjenih pravopisnih pravil pišemo drugače. Kadar ne gre za dobesedni navedek, so imena v besedilu pisana skladno s sodobno jezikovno normo.
- Pri navajanju antičnih virov je v besedilu ob prvi navedbi dela dodan izvirni naslov v grščini ali latinščini. V primeru grških ali v grščini pišočin avtorjev je poleg originalnega naslova dodana še latinska različica.
- Navajanje klasičnih virov v bibliografiji sledi uveljavljeni tradiciji: ime avtorja je navedeno v slovenski različici imena z originalnim zapisom v oklepaju; naslov dela je v izvirniku, ob tem pa je dodana navedba ene od sodobnih izdaj s prevodom v katerega od vodilnih evropskih jezikov in/ali prevod v slovenščino.

Imensko kazalo

A

Abaffy, Mirna 19
Adam in Eva 14, 23, 25–26, 28, 31,
32, 34, 37–38, 40, 54
Agazo 16, 35, 70, 74
Ahačič, Kozma 25
Ajlijan (Aelianus Claudius) 61, 118
Ajshil 14, 61, 62
Alciati, Andrea 110–111, 115, 117
Aleksander Veliki 82
Amfiaraj (Amfiaraos) 14, 70
Amfion in Zetos 66
Aneau, Barthélemy 118
Antiopa 66–67, 87
Apolodor (Psevdō–Apolodor) 67
Arij Aleksandrijski 14, 62, 63, 109,
115
Armstrong, Lilian 29
Arnold iz Lübecka 79
Askepiad iz Bitinije (Asklepiades)
77–78
Atilij Regul (Marcus Atilius Regulus)
58, 64, 70
Avgust (Gaj Avgust Oktavijan) 62
Avla Gelij (Aulus Gellius) 64, 70
Avrelij Avguštin 131
Avrelij Viktor (Sextus Aurelius Victor)
72
Avzonij (Decimus Magnus Ausonius)
127

B

Beard, Mary 29
Benedik, Metod 25
Bessler, Gabriele 89

Bidovec, Maria 46
Binski, Paul 28
Birckmann, Arnold 13, 19, 39, 40, 41,
43–47, 49, 50, 51, 55, 56
Bocchi, Achille 110
Boissard, Jean Jacques 110
Bol, Hans 95–96
Bonansone, Giulio 110
Brion–Guerry, Liliane 28
Briot, Marie 104
Brut (Mark Junij Brut) 67
Burke, Peter 7

C

Camerarius, Joachim mlajši 111, 118
Camerarius, Ludwig 111
Camus, Jean–Pierre 63, 88–89
Canier, Jacques 110
Cerkovnik, Gašper 5, 22, 68
Cevc, Emilijan 5, 7, 19, 22, 23, 25, 26,
39, 45, 57, 82, 86, 93, 96, 99, 109, 133
Charioner, Gaspar–Joseph 110
Cicero 64, 80
Cirsil (Cirsilus) ali Likidas 80
Clarc, James M. 28, 38
Codazzi, Viviano 33
Collaert, Adriaen 95–96
Contini, Gianfranco 28
Corrozet, Gilles 111
Covarrubias Orozco, Sebastian de 119

D

Demetriј (makedonski kralј) 16, 17,
61, 78–79
Demoklej 16, 17, 61, 78, 87

Deuchar, David 56
 Deutsch, Niklaus Manuel 48
 Diodor Sicilski 65, 71
 Dionizij iz Halikarnasa 70
 Dirke 14, 66–67, 87
 Douce, Francis 6, 38, 39
 Dreier, Rolf Paul 28, 39
 Dular, Anja 13, 54
 Dupérac, Etienne 33

E

Ecsedy, Judit 88
 Eduard de Dene 111
 Egger, Franz 38
 Elam, Caroline 29
 Epopej (skionski kralj) 67
 Eskrich, Pierre 80
 Eteokles in Polinejk 70
 Evzebij iz Cezareje 72, 84
 Eymann, Klaus 112
 Ezop 109–110, 118, 122

F

Falaris (sicilski kralj) 71
 First, Blaženka 5
 Flor (Lucius Annaeus Florus) 80
 Franc I. (francoski kralj) 50
 Francisci, Erazem 89
 Frellon, Jean 37, 38
 Freytag, Hartmut 6, 10, 27, 28, 110, 112
 Friedrich, Markus 10

G

Gaj Kalpurnij Pison (Gaius Calpurnius Piso) 65
 Galle, Philip 28, 112
 Gallonio, Antonio 15
 Garreau, Albert 88

Garzaroll, Frančišek Jožef 54
 Gemert, Guillaume van 89
 Germ, Tine (Martin) 7, 22, 23, 28, 39, 93
 Gertsman, Elina 28
 Gheeraerts, Marcus starejši 104, 111–112, 115, 119, 121–122
 Ghisi, Giorgio 19
 Gill, Paris 112
 Gingras, Francis 18
 Goette, Alexander 38
 Gogala, Matija 101
 Golec, Boris 13
 Goluart, Simon 88
 Gostiša, Lojze 19, 27
 Gottfried, Johann Ludwig 58, 64, 66, 76, 79–80, 84, 86
 Gotthardi-Škiljan, Renata 19
 Grasser, Johann Jakob 62, 63, 78, 87
 Guerra, Giovanni 15

H

Happel, Eberd Werner 65, 89
 Harf-Lancner, Laurence 18
 Harsdörffer, Georg Philipp 63, 64, 74, 76, 87–89
 Hatto II. (škof) 68–69, 87
 Heemskreck, Maarten van 28
 Helmold iz Bosaua 79
 Henkel, Arthur 128
 Henrik II. (francoski kralj) 50
 Henrik VI. (nemški cesar) 79
 Herodot 80, 111
 Higin (Gaius Julius Hyginus) 67
 Hoefnagel, Georg (Joris) 97
 Hoefnagel, Jacob 97–98, 101, 127–128, 131, 133
 Hoeschell, David 110

Hoeswinckel, Eduard von 95–96
 Holbein, Hans mlajši 6, 13, 14, 16, 19,
 35, 37–41, 43, 45–56
 Hollar, Vaclav 55–56
 Horacij 64, 127–128
 Horapollo Niliacus 110, 118

I

Immamuddin, Sayyid Muhammad 33
 Izajja (prerok) 55

J

Jezus Kristus 48, 49, 79, 96, 133–134
 Jordanus (sicilski plemič) 79, 86
 Julij Cezar 29
 Junius, Hadrian 110, 131–132
 Justin (Marcus Iunianus Iustinus) 82

K

Kajn in Abel 23, 25
 Kalies, Hildegund 39
 Karel V. Habsburški 49, 50
 Kasij Dion 149
 Katon Utičan 67
 Kauw, Albrecht 48
 Kidrič, France 25
 Kieser, Eberhard 41, 55, 112, 115
 Kirschbaum, Engelbert 128, 132
 Kleopatra 14, 61, 62
 Koch, Janez (Ivan) 5, 13, 16, 19, 21,
 22, 35, 45, 57, 58, 60–73, 76, 78, 80,
 82, 84–85, 135
 Konstanca Sicilska (žena nemškega
 cesarja Henrika VI.) 79
 Konstantin Veliki 72
 Koruza, Jože 25
 Kukolja, Božena 27
 Kuret, Niko 25

L

La Fontaine, Jean de 109, 115
 La Perrière, Guillaum de 118
 Laktancij (Lucius Caecilius Lactan-
 tius) 72
 Langlois, Eustache–Hyacinthe 6, 39
 Lazari, Anton 54
 Lefkowitz, Mary R. 61
 Leon X. (papež) 50
 Leopold I. Habsburški 13, 40, 49
 Le Roy, Henry 104
 Likos (tebanski kralj) 66–67
 Lisac, Ljubomir Andrej 5
 Lojolski, Ignacij 15
 Lubej, Uroš 19, 31, 112
 Lucij Tarkvinij Ošabni (Lucius Tar-
 quinius Superbus) 79
 Lützelburger, Hans 37, 43, 47

M

Maffei, Raffaele (Volaterrano) 62
 Magić, Vladimir 27
 Maksencij (rimski cesar) 61, 72
 Maksimilijan I. Habsburški 50
 Manns, Stefan 89
 Mantegna, Andrea 29
 Marcial (Marcus Valerius Martialis) 67
 Marino Ferro, Xosé Ramón 29, 128,
 132
 Mark Antonij 62
 Martindale, Andrew 29
 Masenius, Jacob 110
 Masséna, Victor, prince d'Essling 28
 Mayr, Johann Baptist 9, 112
 Mechel, Christian von 56
 Meisner, Daniel 112–113, 115
 Merian, Mathäus starejši 60, 64, 71,
 74, 80, 84

Metij (rimski kralj) 14, 72
 Michael, Erika 38
 Michelangelo 19, 82
 Mlinarič, Jože 9, 65, 74
 Montenej, Georgette 110
 Morandotti, Alessandro 33
 Münster, Sebastian 68
 Muntz, Eugène 28
 Murovec, Barbara 39, 96

N

Nauman, Johann 63, 88
 Negker, Jost de 47, 48
 Neron 65–66, 78, 84
 Nicolaj, Arnaud 19, 39, 41, 43, 45, 51, 52
 Niktej (tebanski kralj) 67
 Nyholm, Esther 28
 Nypoort, Justus van der 112

O

Ogrin, Matija 25
 Opija (rimska vestalka) 61, 69–70, 85
 Opimija (rimska vestalka) 69–70
 Ortner, Alexandra 28
 Ovidij (Publius Ovidius Naso) 18, 71, 127

P

Palladino, Irmgard 46
 Paradin, Claude 110, 118
 Pavzanas 65, 67
 Pech, Thierry 88
 Pelc, Milan 19
 Penzo, Georg 28
 Pérelle, Gabriel 33
 Perilaj (Perilus) 71–72, 87
 Pesellino, Francesco 29
 Petrarka, Francesco 27, 28, 29, 32, 33, 36

Pindar 71
 Pittoni, Giovanni Battista starejši 33
 Plantin, Christophe 112
 Platon 111
 Plinij starejši 29, 61, 71, 78, 118
 Plutarh 67, 70, 78, 82
 Poeschel, Sabine 32
 Polidamant (Polidamas) 65
 Polino, Marie-Noëlle 18
 Pompej Trog (Pompeius Trogus) 82
 Pompej Veliki 29
 Porcija (Porcia) 67
 Potočnik, Mitja 27
 Pozejdon 70
 Prokopij (rimski vojskovodja) 63, 87
 Propercij (Sextus Propertius) 62, 67, 70

R

Radics, Peter von 27, 31, 93
 Reichart, Albert 9, 10, 13
 Reisp, Branko 6, 19
 Ripa, Cesare 32
 Ritter Vitezovič, Pavel 12, 13, 26, 57, 68, 76, 82
 Roblek, Jože 15
 Rollenhagen, Gabriel 110–111, 118
 Romuald (pater) 25
 Rosenfeld, Hellmut 28
 Rosselli, Francesco 30
 Rotterdamski, Erazem 127
 Rouillé, Guillaume 80
 Rupel, Mirko 6
 Rusting, Salomon von 56

S

Sabellico, Marco Antonio 62
 Sadler, Aegidius II. 112, 115, 117, 119, 122

- Saldorffer, Conrad 105
 Sambucus, Joannes 110, 113
 Sancta Clara, Abraham a 26
 Samhaber, Edward 39
 Saubert, Johann 67
 Saunders, Alison 111
 Schedel, Hartmann 69
 Schenda, Rudolf 91
 Schmitz, Wolfgang 39
 Schneider, Norbert 132
 Schock, Flemming 89
 Schöne, Albrecht 128
 Schwab, Winfried 38
 Seneka 65–66
 Servij Tulij (Servius Tullius) 79–80
 Shoemaker, Peter 88
 Siebenpfeiffer, Hania 87
 Silij Italik (Silius Italicus) 64
 Smith, Paul 111–112
 Sokrat Carigrajski (Socrates Scholasticus) 63
 Solis, Virgil 99, 104
 Sozomen (Salminius Hermias Sozomenus) 63
 Stele, France 5, 32
 Stiassny, Sigmund 85
 Stopar, Ivan 5
 Svetonij (Gaius Suetonius Tranquillus) 66, 78
 Sylvius, Antonius 39
- T**
- Taurellus, Nicolaus 110
 Tekstor (Johannes Ravisius Textor) *glej tudi* Tixier de Ravisi, Jean 63, 78, 86–87
 Tempesta, Antonio 15
 Tenenti, Alberto 28
- Teudebert I. (tudi Teodebert ali Teutebert) 72–73
 Thurneysen, Johann Jakob 110
 Tiemann, Barbara 111
 Timoklej 82
 Timokleja 82–83
 Tit Livij (Titus Livius) 69, 72, 80, 111
 Tixier de Ravisi, Jean *glej tudi* Tekstor 62
 Tizian 20, 79
 Tomić, Radoslav 20
 Touber, Jetze 15
 Trapp, Joseph Burney 28
 Treadgold, Warren 76
 Trechsel, Caspar 37
 Trechsel, Melchior 37
 Trost, Andrej 5, 13, 19, 22, 37, 39, 40, 43–46, 50–51, 57, 68, 86, 93–97, 99, 101, 104–105, 108–110, 112–114, 117–119, 121, 124, 126, 128, 131, 133–135
 Tul Hostilij (rimski kralj) 72
 Tulija mlajša (hči Servija Tulija) 79–80
- U**
- Ubelj, Stella 19
 Unterheim, Christian von 50
- V**
- Valens (rimski cesar) 63
 Valeriano, Pioreio 110
 Valerij Maksim (Valerius Maximus) 61, 65, 67
 Valvasor, Janez Krstnik 13
 Vasilij I. Makedonski (Basilij) 76
 Vernet, Max 88
 Vicelja, Matijašić Marina 8
 Vignau-Wilberg, Thea 97

Vischer, Georg Matthäus 5
Vogtherr, Heinrich starejši 47, 48, 49
Vojnić, Jakob 35, 68, 90
Vos, Marten de 96
Vrhovc, Maksimilijan (škof) 19

W

Warda, Susanne 6
Wehrens, Hans Georg 47,
Weisskirchner (Weissenkirchner),
Wolf 31, 32
Wentzlaff-Eggebert, Friederich –Wil-
helm 28
White, Lynn 30
Wierix, Antonius 96
Wierix, Jan 96
Woeiriot, Pierre 110
Wraber, Tone 96
Wunderlich, Uli 6, 28, 38, 45
Wyss, Edith 28

Z

Zaho, Margaret Ann 28
Zevs 70
Zucker, Mark J. 28