

ФИЛОЗОФСКО-КУЛТУРОЛОШКИ ПРОБЛЕМИ

ZMAGOSLAVJE SMRTI JANEZA VAJKARDA VALVASORJA

Tine Germ

Univerza v Ljubljani, Slovenija

The Triumph of Death by Janez Vajkard Valvasor, used as the introductory illustration to his *Theatrum Mortis Humanae tripartitum* (1682), has so far attracted little attention of Slovenian art historians despite its interesting iconography. The single relevant iconographic analysis by Emilijan Cevc emphasises the northern character of Valvasor's work and asserts as important iconographic influence the scenes from contemporary liturgical drama, notably those enacted during the Palm processions. Cevc specially foregrounded the *Škofja Loka Passion Play* (1721) although it originated some forty years after the *Theatrum*.

The comparison of the print with the processions reveals that the search for possible common points with the *Škofja Loka Passion Play* and similar passion plays would be futile especially in the light of the fact that there are many iconographic elements in the print pointing towards the Italian iconography of the Triumph of Death. Furthermore, it can be stated with great certainty that the motive is close to the Petrarch's *Trionfo della Morte*, as known from the illustrated edition of his *Trionfi*. Elements such as Death on a triumphal carriage with an architecturally formed catafalque, the accompanying skeletons and introduction of exotic elements in the picture are typical of Italian and notably Petrarchan iconography. A further proof of Valvasor's susceptibility to Italian influence is the architectural background against which the scene is set. The picturesque ruins, the motif of a triumphal arc, and the Egyptian obelisk on a classically formed base all contribute to a scene in which one can sense the echo of an imaginary baroque veduta with Roman ruins.

Besides the unambiguous influence of Petrarchan iconography another overlooked fact should be taken into consideration, namely that *The Triumph of Death* is an illustration of Valvasor's original writing, and that Valvasor himself, in the prologue to *Theatrum Mortis Humanae tripartitum*, provides a key to the iconographic analysis of the engraving.

Vloga, ki jo je veliki polihistor in utemeljitelj grafične produkcije na Kranjskem odigral v kulturi in umetnosti 17. st. je dobro znana, nekoliko manj znano pa je dejstvo, da se je Valvasor ljubiteljsko tudi sam poskušal v umetnosti bakroreza in da je avtor zanimivega grafičnega lista, ki krasi uvod k njegovemu delu *Theatrum mortis humanae tripartitum*.¹ *Prizorišče človeške smrti v treh delih* je kljub bogati grafični opremi pritegnilo presenetljivo malo pozornosti umetnostnih zgodovinarjev, čeprav gre za pomembno delo, ki se neposredno

¹ Janez Vajkard Valvasor in Janez (Ivan) Koch, *Zmagoslavje Smrti*, celostranski uvodni bakrorez v: Janez Vajkard VALVASOR *Theatrum mortis humanae tripartitum*, 1682 (inv. št. R 12471, NUK, Ljubljana). V Valvasorjevi zapuščini se je ohranila tudi Kochova risba, po kateri je vrezan bakrorez. Iz primerjave je razvidno, da sta risba in grafika domala identični, le modeliranje teles je v primeru grafičnega lista nekoliko manj izrazito. Risbo hrani zagrebška Biblioteka Metropolitana (sign. M. 11984). *Theater* je Valvasor začel pisati konec leta 1680 in ga dokončal leta 1681, ko so besedilo že natisnili v Ljubljani. Vendar je delo skupaj z grafičnimi ilustracijami, ki so nastale na Bogenšperku, izšlo šele leta 1682 v Salzburgu.

vključuje v veliko poglavje evropskega umetniškega snovanja: v obsežno likovno/literarno temo smrti in minljivosti človeškega življenja.²

Theatrum mortis humanae je z literarnega vidika mogoče manj zanimiv, saj Valvasorjevi, mestoma nekoliko okorni verzi, praviloma ne presegajo povprečne ravni baročnega moralno-didaktičnega pesništva. V nasprotju s tem predstavljajo bakrorezi, ki so vrezani po risbah slovenskega slikarja Janeza (Ivana) Kocha, nezanemarljiv grafični opus, ki ga, upoštevajoč umetnostne razmere na tedanjem Kranjskem, ne v likovnem ne v vsebinskem pogledu ne moremo prezreti.³ Prav uvodni list je vreden posebne pozornosti, saj je najkvalitetnejši in vsebinsko najzanimivejši, hkrati pa posebno privlačen zaradi dejstva, da je njegov avtor sam Janez Vajkard Valvasor. Signature na grafiki namreč pričajo, da si je osnovno kompozicijo celote zamislil (*W.W: inuen.*) in tudi odtisnil (*W. excud.*) učeni baron v svoji grafični delavnici na Bogenšperku.⁴

Dva grobarja, ki na pusti planjavi, posejanimi s človeškimi kostmi, kopljeta grobove, usmerjata gledalčev pogled k osrednjemu delu zmagoslavne povorke Smrti, ki se vali skozi visok obok mogočne ruševine. Natanko pod obokom, ki deluje kot groteskna različica rimskega zmagoslavnega slavoloka, sedi na visoki gomili pred katafalkom okostnjak s kraljevsko krono na glavi. Namesto cesarskega jabolka v levici dviguje peščeno uro in namesto žezla drži v desnici dolgo koso. Mogočna vladarica Smrt se pelje na vozu, ki ga vlečeta slon in velblod.⁵ Na slonu sedi okostnjak, ki dviguje veliko strelico, na velblodu pa njegov kompanjon vihti mrtvaško bandero. V spremstvu so še trije okostnjaki na konjih: prvi trobi na trobento, drugi dviguje sulico, tretji pa udarja na pavko. Tu je še množica okostnjakov, ki hodijo peš, v prvi vrsti pa s težkim korakom stopata Adam in Eva, med katerima je upodobljeno drevo spoznanja s kačo. Drevo spoznanja opozarja na izvirni greh, zaradi katerega je Smrt zadobila oblast nad človeškim rodом, in zdi se, kot da se prastarša šibita pod težo svoje krivde. Za obeliskom je na desni strani v daljavi viden prizor Kajna, ki ubija Abela, s čimer je biblijska zgodba o izvirnem grehu dopolnjena z motivom prvega zločina v zgodovini človeštva. Pred 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. Emilijan Cevc, ki

² Med umetnostnimi zgodovinarji sta se z Valvasorjevim *Theatrom* pobleže ukvarjala edino France Stele in Emilijan Cevc (F. STELE, Valvasorjev krog in njegovo grafično delo, *Glasnik Muzejskega društva za Slovenijo*, 9, 1928, pp. 9-30; E. CEVC, *Ob Valvasorjevem prizorišču človeške smrti* (spremna beseda k faksimilni izdaji *Theatra*) v: J. V. VALVASOR, *Theatrum mortis humanae tripartitum/Prizorišče človeške smrti v treh delih*, prevod J. Mlinarič, spremna beseda E. Cevc, Maribor - Novo mesto 1969, pp. 280-319. Cevc se *Theatra* in njegove uvodne ilustracije dotakne še v študiji *J. W. Valvasor kot mentor slikarjev* (E. CEVC, J. W. Valvasor kot mentor slikarjev, v: *Janez Vajkard Valvasor Slovincem in Evropi*, katalog razstave v Narodni galeriji v Ljubljani, 13. 10. – 18. 12. 1989, ed. L. Gostiša, Ljubljana 1989, pp. 185-186), vendar zgolj na kratko povzame delček spoznanj iz zgoraj omenjene spremne besede. Za oceno in pomen Valvasorjevega *Theatra* v evropskem kontekstu glej tudi M. GERM, *Theatrum mortis humanae tripartitum: Iconographie de la Mort dans le livre de Janez Vajkard Valvasor, v: L'image en Europe du XVIIe siècle*, Nancy 2002, pp. 77-99.

³ Janez (Ivan) Koch (ok. 1650 - 1715) je avtor predlog za vse grafike drugega in tretjega dela *Theatra*, medtem ko so grafični listi prvega dela povzeti po *Mrtvaškem plesu* Hansa Holbeina mlajšega, uvodni list pa je Valvasorjev. Vse grafike za *Theatrum mortis humanae tripartitum* je vrezal graški bakrorezec Andrej Trost, ki ga je Valvasor povabil na grad Bogenšperk kmalu po postavitvi grafične delavnice leta 1678, kjer je ostal vse do izdaje *Slave vojvodine Kranjske* leta 1689. Steletova ocena, da gre pri bakrorezih v *Theatru* za izdelke, ki so "slikarsko neprištni, obrtniški in brez resnične slikarske ali risarske problematike" je prestroga in neustrezna, saj izvira iz preveč enostranske primerjave z vrhunsko evropsko grafiko 17. stoletja. Sorazmerno skromna umetniška vrednost bakrorezov, ki krasijo Valvasorjev *Theater*, še ne pomeni, da ne presegajo nivoja obrtniške spretnosti in da so v slikarskem smislu neprištni. Nasprotno, med njimi je kar nekaj takih, ki jih lahko enakovredno postavimo ob bok solidni kvaliteti srednjeevropske grafične produkcije. Cf. F. STELE, *Slovenski slikarji*, Ljubljana 1949, p. 72.

⁴ Kot kaže polna signatura *W.W: inuen. W. excud. Io: Koch del: And. Trost sculp: Wagenpurgi in Carniolia*, je ilustracijo izrisal Ivan Koch in jo v baker vrezal Andrej Trost, vendar ni nobenega dvoma, da je *Triumf Smrti* zasnoval Janez Vajkard Valvasor, ki je vsaj v ikonografskem smislu tudi njegov nesporni avtor.

⁵ Zaradi razporeditve figur, ki zakrivajo spodnji del gomile in katafalka, je na prvi pogled težko razbrati, da se Smrt v resnici pelje na vozu, vendar ob natančnem pogledu opazimo široka okovana platišča velikih koles voza.

izpostavlja severnjaški značaj Valvasorjevega dela, v svoji študiji izraža prepričanje, da so na zasnovno pomembno vplivali prizori iz sočasne verske dramatike, predvsem iz iger, ki so dopolnjevale pasijonske procesije.⁶ Znano je, da so se pasijonske igre oz. procesije velikokrat začenjale s predstavitvijo prvega vzroka za Kristusovo trpljenje: tako je na začetku sprevoda jezдила Smrt, z drevesom spoznanja v roki, ob njej sta stopala Adam in Eva, za njima pa Kajn in Abel. Cevc opozarja na zanimivo paralelo med *Škofjeloškim pasijonom*, ki ga je leta 1721 napisal pater Romuald⁷, saj se v njem pojavi zmagovita Smrt, ki nosi drevo spoznanja, ob njej pa stopajo Adam in Eva ter Kajn in Abel. Seveda lahko *Škofjeloški pasijon*, ki je nastal približno štirideset let po *Prizorišču človeške smrti*, služi samo kot primer, da je bila tovrstna ikonografija doma tudi na Kranjskem, ne more pa biti kritična referenca za vsebino Valvasorjeve grafike. Čeprav se lahko pridružimo domnevi, da je imel Valvasor v Ljubljani priložnost videti podobne pasijonske procesije še pred nastankom *Škofjeloškega pasijona*,⁸ je treba vendarle poudariti, da gre zgolj za možnost vpliva, ki ostaja v marsičem nedorečen. Mnenju, da so (tudi) pasijonske procesije vplivale na Valvasorjev *Theater*, načelno sicer ne kaže oporekati, trditev, da "*si njegovo prvo ilustracijo zamišljamo naravnost kot nekoliko obogateno (slon, velblod) sceno iz procesije*"⁹, pa je vendarle pretirana in ikonografsko neutemeljena. Cevc celo zapiše, da se zdijo scenske opombe k *Škofjeloškemu 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.*"¹⁰ Nobenega dvoma ni, da med ilustracijo in opisom procesije obstajajo nekatere vsebinske vzporednice, vendar so, če smo natančni, zelo omejene. Tudi če bi iz različnih opisov Smrti v procesiji sestavili lik, ki naj bi se čim bolj približal podobi Smrti na Valvasorjevi grafiki, ostaja razlika več kot očitna: Valvasorjeva Smrt niti ne jezdi na konju, niti ne stopa peš, ampak se zmagoslavno pelje na vozu, kar je pomembna ikonografska razlika. Med okostnjaki, ki jo spremljajo, resda trojica jezdi na konjih, vendar imamo po drugi strani tudi okostnjaka na velblodu, na slonu in gručo skeletov, ki hodi peš, pri čemer celota ni oblikovana kot pasijonska procesija z zaporedjem prizorov, temveč je veliko bližje italijanskemu ikonografskemu motivu Zmagoslavja Smrti. Večina preostalih vsebinskih elementov *Škofjeloškega pasijona* nima z upodobitvijo nič skupnega in v resnici je edino motiv prvih staršev ob drevesu spoznanja tisti vsebinski element, ki ga lahko povežemo s scenskimi opombami.

Rezultati primerjave v smislu vsebinskih sorodnosti so torej presenetljivo skromni. Vztrajanje pri iskanju povezav s *Škofjeloškim pasijonom* oziroma njemu sorodnimi starejšimi pasijonskimi igrami je še posebej neprepričljivo v luči *Theatra* kot izvirne likovno/literarne celote. Komaj verjetno je, da bi Valvasor v oblikovanju uvodne ilustracije iskal navdiha pri literarnem delu izpod peresa kakega drugega avtorja, ko je vendar hotel oblikovati čim ustrežnejši likovni preludij k lastnemu besedilu. To mu je tudi odlično uspelo: zmagoslavje

⁶ Cf. CEVC 1969, cit. n. 2, pp. 290-291.

⁷ Za *Škofjeloški pasijon* in njegov pomen v slovenski kulturi 18. st. glej mdr. zadnjo izdajo besedila s spremnimi besedami: Oče ROMUALD, *Škofjeloški pasijon*, Preprosta fonetična transkripcija s prevodom neslovenskih delov besedila, spremne besede Jože Faganel et. al., Ljubljana 1999.

⁸ Cf. CEVC 1969, cit. n. 2, p. 290.

⁹ Ibid., p. 291.

¹⁰ Ibid., p. 290.

Smrti je namreč rdeča nit celotne knjige, hkrati pa je uvodni bakrorez skoraj dobesedna ilustracija mrtvaškega poroga iz zaključka *Dialoga med človekom in Smrtjo*, ki kot pesniški uvod (sic!) stoji na začetku *Prizorišča človeške smrti*:

MORS

*“Mors igitur regnat, Mors pallida ubique triumphat,
Orbi invecta tua culpa ubi, Adame fuit.
Regibus et plebi Mors imperat, omnia sternit.
Subicit imperio sceptrum et atra suo.*

HOMO

*Hinc lacrimae, hinc gemitus infinitique dolores
Obruit hinc homines mortis ubique pavor.
Mixta hinc assiduo sunt omnia gaudia luctu,
Omnibus haec cum sit lex: aliquando mori.*

MORS

*Magna triumphales ergo conscendere currus,
Orbe vehi victrix Mors modo iure queo.*

*Reddite, plectra, sonum, mortales cedite palmam,
Saltus inque meos accelerate pedes!”¹¹*

Bolj nazorno ilustracijo besedila bi si že težko predstavljali, povezava pa je dodatno izpostavljena z dejstvom, da je to edini list, na katerem je izrečno zabeleženo, da si ga je zamislil (*invenit*) sam pisec verzov. Kompozicijska zasnova velikega uvodnega bakroreza jasno kaže, da Valvasor ni imel pred očmi (bolj ali manj preproste) pasijonske procesije, temveč je posrečeno povezal večje število tradicionalnih ikonografskih elementov, ki sta jih razvili poznosrednjeveška in renesančna umetnost.

Izvirna kompozicija združuje dva temeljna motiva evropske mrtvaške ikonografije: italijanski Triumf Smrti in severnjaški Mrtvaški ples. Medtem ko se vpliv Mrtvaškega plesa v ikonografskem smislu prejkone omejuje na motiv Adama in Eve ob drevesu spoznanja¹², se

¹¹ Janez Vajkard VALVASOR, *Theatrum mortis humanae tripartitum*, p. 7. V prevodu Jožeta Mlinariča se verzi glasijo takole:
SMRT

*Smrt kraljuje povsod in bela Smrt triumfira,
Adam, odkar je prišla s tvojo pregreho na svet.
Kraljem, prostakom ukazuje in sleherni 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 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!*

(Navedeno po faksimilni izdaji *Theatra* s prevodom J. Mlinariča, op. cit. n. 2, pp. 16-19.)

¹² Motiv Adama in Eve ob drevesu spoznanja oz. neposredna upodobitev Izvirnega greha je kot moralistični prolog, ki pojasnjuje prvi vzrok za oblast Smrti nad človekom, del ikonografije Mrtvaškega plesa, ki jo v svoj *Mrtvaški ples* (*Saltus Mortis*, prvi del *Theatra*) na samem začetku (druga slika, takoj za Stvarjenjem Adama in Eve) vključi tudi Valvasor. Valvasor se pri tem neposredno naslanja na *Mrtvaški ples* Hansa Holbeina mlajšega, čeprav je tradicija povezovanja Izvirnega greha z Mrtvaškim plesom precej starejša. Cf. H. ROSENFELD, *Der mittelalterlichen Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*, Köln 1968.

večina ostalih ikonografskih elementov povezuje z motivom Triumfalne zaprege, na kateri se pelje Smrt. To je, kot rečeno, značilno italijanski motiv, ki je z ilustriranimi izdajami Petrarkove pesnitve *I Trionfi* postal izredno priljubljen že v zadnji četrtini 15. st.¹³ Pomen Petrarkovega *Triumfa Smrti* za razvoj mrtvaške ikonografije v renesančni umetnosti je komajda mogoče pravilno oceniti in Alberto Tenenti je upravičeno zapisal, da je široko priljubljenost motiva pogojena z velikim uspehom Petrarkove pesnitve, ki je v 15. in 16. st. postala eno od najbolj znanih del slovitnega italijanskega pesnika.¹⁴ Pri tem je posebej zanimivo, kot opozarja Mark J. Zucker, da so imeli Petrarkovi *Trionfi* bistveno več vpliva na likovno umetnost kot na razvoj evropske književnosti.¹⁵ Ilustrirane izdaje *Trionfov* so bile priljubljene tudi med izobraženci na Kranjskem in jih je Valvasor najverjetneje dobro poznal.¹⁶

Vključevanje eksotičnih živali v zmagoslavno vprego je prav tako značilnost italijanske (in ožje petrarkistične ikonografije), kar je najlepše razvidno prav v ilustracijah Petrarkovih *Trionfov*. Večina ročno slikanih in grafičnih ilustracij, ki so nastale v 15. in 16. st., namreč v zapregi upodablja eksotične živali, kot so enorogi, sloni in divji bivoli. Navzočnost slona, velbloda in leva na Valvasorjevi sliki moramo najbrž razumeti kot odraz manieristične in baročne ljubezni do eksotike, vendar ne smemo izključiti možnih simbolnih pomenov in povezave s Petrarko. Nenazadnje je zanimivo dejstvo, da Petrarka v svojem *Trionfo della Morte* zapiše, da se v žalostni sprevod stekajo množice smrtnikov z vseh koncev sveta, iz Indije, iz mavrskih dežel severne Afrike in iz Španije. Slon, lev in velblod so tradicionalni simboli eksotičnih dežel. Vsaj za slona in leva lahko brez zadržkov rečemo, da v predkolumbovski ikonografiji treh kontinentov predstavljata Indijo (ali celotno Azijo) oziroma Afriko (natančneje, tedaj znano severno Afriko), ki ju Petrarka izrecno omenja. Tudi v baročni ikonografiji ostajata slon in lev tradicionalna simbola Indije (Azije) in Afrike. Velblodi, ki se v evropskih srednjeveških in novoveških predstavah povezujejo z Orientom in Saraceni, sicer niso emblematične živali Španije, razumemo pa jih lahko v kontekstu Pirenejskega polotoka kot orientaliziranega in posledično poudarjeno eksotičnega dela Evrope. Orient je v Zahodno Evropo najbolj neposredno in najintenzivneje vstopal prav preko Iberskega polotoka, ki je bil več stoletij pod saracensko oblastjo. Zadnje mavrsko kraljestvo je padlo v krščanske roke šele leta 1492, v evropski kulturni zavesti pa je Španija kot dežela, v kateri je čutiti duh Orienta, živela vsaj do srede 19. stoletja. Ob tem se velja spomniti, da je Valvasor celo sam potoval v Španijo in severno Afriko, tako da lahko slona,

¹³ Alegorična pesnitev obsega šest velikih prispevkov, 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 triumfalne zaprege). Prvo je *Zmagoslavje Ljubezni*, ki mu sledijo *Zmagoslavje Čistosti*, *Zmagoslavje Smrti*, *Zmagoslavje Slave*, *Zmagoslavje Časa* in *Zmagoslavje Večnosti*. Navdih za pesnitev naj bi bila Laurina smrt leta 1348, celota pa je nastala v letih od 1351 do 1374. Za Petrarko in njegove *Trionfe* glej med drugim E. H. WILKINS, *Life of Petrarch*, Chicago 1961. Nerešeno vprašanje, do katere mere je na izoblikovanje *Triumfa Smrti*, kakor ga poznamo v ilustracijah Petrarkovih *Trionfov*, vplivala starejša ikonografija *Zmagoslavja Smrti*, je v tem oziru manj pomembno, saj je za nadaljnji razvoj motiva v renesančni in baročni umetnosti merodajen ikonografski tip, ki ga uvedejo ilustrirane izdaje Petrarkovih *Trionfov*. Za *Trionfe* in njihov vpliv v likovni umetnosti glej zlasti: V. MASSÉNA, PRINCE D'ESSLING in E. MUNTZ; *Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits*, Paris 1902; E. H. WILKINS, *The Making of the Canzoniere and Other Petrarchan Studies*, Rim 1951; G. CARANDENTE, *I trionfi nel primo rinascimento*, Milan 1963; S. SAMEK LUDOVICI, "I Trionfi" *illustrati nella miniatura da codici precedenti del secolo XIII al secolo XIV*, Rim 1978; J. B. TRAPP, "The Iconography of Petrarch in the Age of Humanism" *Quadreni Petrarqueschi*, IX-X, 1992/93 (izšlo 1996), pp. 11-73; E. WYSS, Matthäus Greuter's Engravings for Petrarch's *Triumphs*, *Print-quarterly*, 2000, 17, pp. 347-363.

¹⁴ Cf. A. TENENTI, *Občutek smrti in ljubezen do življenja v renesansi*, Ljubljana 1987, p. 472.

¹⁵ Cf. M. J. ZUCKER, *The Triumphs of Petrarch*, v: *The Illustrated Bartsch, Early Italian Masters, Commentary*, XXIV/1, ed. J. T. Spike, New York 1993, p. 37.

¹⁶ Res je, da v Valvasorjevi zapuščini ni omenjen noben izvod Petrarkovih *Trionfov* (cf. Peter von RADICS, *Johann Weikhard Freiherr von Valvasor*, Ljubljana 1910, pp. 310-333) in da je v njegovi knjižnici ohranjen samo ilustriran izvod Petrarkovega dela *De remediis utriusque fortunae* (cf. *Bibliotheca Valvasoriana. Katalog knjižnice Janeza Vajkarda Valvasorja*, ed. B. Kukolja in V. Magić Ljubljana - Zagreb 1995), kljub temu pa ob njegovi izjemni razgledanosti upravičeno sklepamo, da je poznal katero od priljubljenih ilustriranih izdaj *Trionfov*.

velbloda in leva v *Triumfu Smrti* razbiramo tudi kot odraz njegovega osebnega zanimanja za eksotične dežele in kulture.

Na Valvasorjevo dojemljivost za italijanske vzore nenazadnje opozarja arhitekturno okolje, v katerega je postavljeno dogajanje. Slikovite ruševine, motiv zmagoslavnega slavoloka in egipčanski obelisk na klasično oblikovanem prizmatičnem podstavku ustvarjajo prizorišče, v katerem lahko razberemo odmeve imaginarnih rimskih vedut, ki spominjajo na fantazijske krajine italijanskih baročnih mojstrov, denimo Viviana Codazzija.¹⁷ Pomenljiv je zlasti obelisk, ki ga je tako v vlogi dekorativnega arhitekturnega spomenika kot v vlogi priljubljenega ikonografskega motiva v Evropi uveljavila italijanska renesansa. In nenazadnje je tu še monumentalni arhitekturno oblikovani katafalk, pred katerim sedi Smrt. Mogočni kamniti sarkofag je v kontekstu iskanja povezav z italijansko ikonografijo Zmagoslavja Smrti posebno zanimiv, saj so na podoben način oblikovani katafalki na vozovih, ki jih srečamo na ilustracijah za Petrarkov *Trionfo della Morte*.¹⁸

Ob tem se seveda upravičeno vprašamo, od kod ideja o prevladujočem severnjaškem značaju dela. Že na prvi pogled je namreč očitno, da italijanske prvine v Valvasorjevi uvodni ilustraciji krepko prevladujejo nad severnjaškimi elementi, natančnejša analiza pa kaže na vpliv petrarkističnega motiva Triumfa Smrti z okostnjakom na zmagoslavnem vozu. Razgledani baron z Bogenšperka, ki je odlično poznal tako italijansko kot severnjaško umetnost, je bil dozveten za obe tradiciji, in čeprav drži, da je *Theatrum mortis humanae tripartitum* kot likovno/ literarna celota bolj severnjaški po duhu, vendarle ne smemo prezreti dejstva, da nosi veliko Valvasorjevo *Zmagoslavje Smrti* izrazito italijanski pečat in da je iskanje zgledov v sočasnih pasijonskih procesijah bolj ali manj neprepričljivo.

¹⁷ Cf. D. R. MARSHALL, *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*, Milan - Rim 1993. Zanimivo je, da tudi Cevc ob arhitekturnem okolju, v katerega je postavljena Valvasorjeva povorka Smrti, pomisli na Viviana Codazzija, vendar italijanskega ambienta ne poveže z ikonografijo osrednjega motiva. (CEVC 1969, cit. n. 2, p. 289.)

¹⁸ Arhitekturno oblikovani katafalk je v ilustracijah Petrarkovega *Trionfo della Morte* zelo pogost in ga najdemo tako v ročno iluminiranih izvodih kot v grafičnih ilustracijah. Med ročno iluminiranimi je zanimiv izvod iz leta 1476, ki ga hranijo v Bibliothèque Nationale v Parizu (it. ms. 548), saj ima na fol. 29v ilustracijo *Triumfa Smrti* s frontalno postavljenim vozom, na katerem je podobno kot pri Valvasorju mogočen arhitekturno izoblikovan katafalk s prestolujočim okostnjakom na vrhu. Sorodne likovne rešitve voza s katafalkom najdemo tudi v grafični izvedbi, na primer v seriji Mojstra Dunajskega pasijona iz let 1460/65, ki jo hranijo v dunajski Albertini. (Cf. Mojster Dunajskega pasijona, Triumf Smrti, *The Illustrated Bartsch, Early Italian Masters*, XXIV, ed. M. Zucker, New York 1980, p. 96.)