

Miklavž Komelj

Rogerij Ljubljanski o razmerju med naravo in umetnostjo

Rogerus Labacensis on the Relation between Nature and Art

*Spominu mojega starega strica Dragota –
Ivana Komelja
(1923–1985)*

Kapucinski pridigar Rogerij Ljubljanski (Rogerus Labacensis, Ljubljana, 1667 – prav tam, 1728; njegovo posvetno ime je bilo Mihael Krammer oziroma Kramar) je s svojim delom *Palmarium Empyreum* (ki je posthumno izšlo v dveh delih; prvi del leta 1731 v Celovcu, drugi leta 1743 v Ljubljani) eden izmed najzanimivejših pisateljev baročne literature v slovenskem jeziku; bil je tisti med njimi, ki je še posebej užival v retoričnih bravurah, besednih igrah, nepričakovanih miselnih obratih, besdanih igrah in eruditsko zveneči rabi citatov, zaradi katere je Matija Čop (ki je sicer kritiziral Rogerijev jezik, o njegovem okusu pa je napisal, da ustreza njegovi dobi, vendar je njegovim pridigam priznal »neko govorniško moč«) posebej poudaril njegovo »nenavadno načitanost«¹ – to je za Čopa nedvomno pomenilo velik kompliment. Zanimivo je, da so Rogerija prav te odlike postavile nekako na rob zanimanja slovenske literarne zgodovine. Janez Svetokriški jo je, če se smem tako izraziti, odnesel veliko bolje, ker je v njegovih pridigah polno zabavnih zgodbic, ki jih je bilo mogoče povezati s tistim, kar je literarna ideologija devetnajstega stoletja opredelila kot »leposlovje«. Celó Jože Pogačnik, ki je v spremni študiji k faksimilirani izdaji Rogerijevih pridig avtorju priznal (med drugim opirajoč se na analizo, ki jo je opravil Atilij Rakar), da »se je predvsem izkazal na področju baročnega

konceptizma, v katerem je neprekosljiv mojster«,² je zapisal: »Rogeriju manjka tisto, česar je imel Svetokriški v obilju: življenje in razumevanje človeka.«³ Toda tak pogled prezre življenje samega jezika; zato mislim, da je doslej Rogerija najgloblje doumel vznemirljivi pisatelj Ivan Pregelj – ne mislim predvsem na njegovo doktorsko disertacijo o Rogerijevem opusu, ki jo je zagovarjal leta 1908, ampak na to, da domnevam, da je bilo tudi natančno in poglobljeno branje tega opusa eno izmed tistih izhodišč, ki so mu omogočila, da je v nekaterih svojih najboljših tekstih ustvaril povsem singularen način »neobaročnega« pisanja, ki je premešal plasti jezikovne preteklosti v ekspresionističnem vrtincu.

V pričujočem članku se nimam namena spuščati v širše razpravljanje o Rogerijevem opusu; osredotočil se bom samo na njegovo argumentacijo, kako umetnost popravlja naravo, v eni izmed njegovih najsijajnejših pridig, ki ima številko XCV⁴ (prav začetek te pridige navaja Čop – poleg pridige o sveti Katarini Sienski – za opazoritev Rogerijeve »nenavadne načitanosti«) in govori o svetem Frančišku Asiškem kot podobi Svete Trojice. Tako kot je Bog, ko je ustvaril človeka, s tem ko mu je vdihnil nesmrtno dušo, popravil naravo, je sveti Frančišek Asiški s svojim svetim življenjem popravil človeško naravo, ko je postal podoba Boga Očeta, Sina in Svetega Duha. In to tematiko Rogerij uvaja s kratko načelno refleksijo o razmerju med naravo in umetnostjo.

Ob strani puščam vprašanje, koliko je njegova izpeljava izvorna (Rogerij si za to niti ni prizadeval, saj se je eksplicitno skliceval na avtoritete); tu me zanima predvsem kot opazoritev nekega problema, ki je baročnega duhá tako vznemirjal, da se je vpisoval na vse ravni njegovih artikulacij – od najresnejših filozofskih tekstov do družabnega duhovičenja.

Vsekakor je Rogerijevo poudarjanje superiornosti umetnosti nad naravo na začetku pridige (pri tem se je skliceval

1 Prim. Anton Slodnjak, *Pisma Matija Čopa. Druga knjiga: Literatura Slovencev, Slovenska akademija znanosti in umetnosti (Razred za filološke in literarne vede, zbirka Korespondence pomembnih Slovencev, 6/II)*, Ljubljana, 1986, str. 49–52. Ta načitanost, na katero je Čop sklepal zaradi obširne rabe citatov, je bila morda vendarle nekoliko manjša, kot se zdi glede na citate, saj so mnogi od njih povzeti po sekundarnih virih, na primer po Filippu Picinellu (avtorju knjige *Mundus symbolicus*) in Paolu Segneriju; kot je ob tem sklenil Jože Pogačnik: »Dejanski viri za sestavljanje pridig so bili tudi Rogeriju različni priročniki in retorji, ki so bili v času najbolj znani in priljubljeni. Število uporabljenih virov je torej treba močno skržiti, enako pa se je treba odpovedati misli, da je šlo pri uporabi ustreznih knjig za kakršen koli poglobljen študij.« Jože Pogačnik, »Rogerij Ljubljanski v slovenski literarni zgodovini«, v: *Palmarium empyreum. Spremne študije* (Slovenska akademija znanosti in umetnosti, razred za filološke in literarne vede, dela 55/III), založila Fundacija dr. Bruno Breschi, Ljubljana, 2001, str. 17.

2 *Ibid.*, str. 25.

3 *Ibid.*, str. 22.

4 Rogerij Ljubljanski (Rogerus Labacensis), *Palmarium empyreum, seu Conciones CXXVI. De sanctis totius anni, pars secunda*, Ljubljana, 1743, str. 351–364 (faksimilirana izdaja: Fundacija dr. Bruno Breschi, Ljubljana, 2001 /Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Razred za filološke in literarne vede, dela 55/II/).

na izjavo starokrščanskega pisatelja Pieriusa, da umetnost daleč presega naravo, in na izjavo iz Simylusove komedije *Stobaeus* /iz 4. stoletja pred našim štetjem/, da narava ne zadošča brez umetnosti⁵) samo še enkrat ponovilo nekaj, kar je bilo v baročnem diskurzu *locus communis*. In vendar so bile v svojih nešteti variacijah artikulacije tega razmerja vedno znova presenetljive – in pogosto so se povezovale z idejo o fikciji, resničnejši od resničnosti: s spoznanjem, da vznikne iz fikcije resnica prav s tem, da fikcija naredi vidno fikcijsko strukturo resničnosti, hkrati pa prebudi v ljudeh resnične afekte. Presenetljivo je, kako je bilo v vseh mogočih situacijah najti priložnosti, da se je artikuliralo to temeljno spoznanje. Vse do tega, da je pesnik Vincenzio da Filicaia napisal sonet o florentinskem nogometu, *calcio fiorentino*, v katerem je to igro primerjal z vojno in ugotovil, da se v tej fiktivni bitki pokaže toliko dokazov resnične kreposti, da se v primerjavi z njimi resnične bitke zdijo fiktivne.⁶ Isti retorični model je bil uporabljan vedno znova, tudi izpod anonimnih ali pozabljenih peres; ko to pišem, imam v rokah neobjavljen rokopis kalabrijskega pesnika Domenico Coca, v katerem je med drugim lep sonet o gledališki igralki, ki se na odru prikaže v peklenskem ognju – fiktivni ogenj rojeva resnične plamene, ki po malem uporabljajo duše, in žar ljubezni je še ekstravagantnejši, če so ljubeči upepeljeni od naslikanega požara.⁷

Toda pater Rogerij, ki je na »posvetni« blišč gledal s precejšnjo nenaklonjenostjo in so bili zanj tovrstni ekstravagantni ljubezenski plameni bržkone nekaj, kar se mu je zdelo vredno vse prej kot poveličevanja, se v svojem tekstu v zvezi z dialektiko umetnega in naravnega ne spušča v teorijo fikcije; govori o nečem drugem: o nezadostnosti narave – in o tem, kako je umetnost potrebna zato, da popravi njeno nepopolnost. Naštevta stvari, ki bi bile same po sebi »ofudne inu nashtaltne, napripraune, inu nanuzhne, kadâr bi letém na perpomóglâ ta kumsht teh Moiftrou« – od zlata, ki, »kadâr bi napershlu ú roko te kumshte«, ne bi bilo tako svetlo in čisto, do svil, ki bi, »ako bi napershle ú roko te kumshte«, ostale samo »eni belli zhevizhij mefhizi, inu napershle bi kenimu takimu shlahtnimu nuzu« (kakšen grozljiv antropocentrizem!), in do ljudi, ki bi brez obdelave, ki jo na njih izvedejo mojstri – bodisi v šolah, bodisi v trgovinah, delavnicah ali na drugih mestih – ostali »tabulae

5 To izjavo je Rogerij po vsej verjetnosti našel prek kakšnega sekundarnega vira; bila je pogosto citirana. Med drugim se je nanjo v svojem delu *Discoveries* skliceval tudi Ben Johnson. Prim. *Works of Ben Johnson*, with a Memoir of his life and writings, by Barry Cornwall, London, Edward Moxon, 1838, str. 763.

6 Prim. Vincenzio da Filicaia, *Poesie Toscane*, Constantino Pisarri, Bologna, 1708, str. 238. V veselje mi je, da lahko tu opozorim na tega velikega pesnika, ki je bil v času svojega življenja tako cenjen, da so ga, ko je umrl, pokopali med slavnimi ljudmi v florentinski cerkvi Santa Croce, zanimanje zanj pa je znova oživel v dobi romantike – verjetno predvsem zaradi nekaj pesmi, posvečenih Italiji, ki so zaigrale na čustva *risorgimenta*. Théophile Gautier je v svojem eseju o Baudelairu pisal o »Petrarki in Filicaiu«, Lady Sidney Morgan pa je v svoji monografiji o slikarji Salvatoriju Rosi, ko je hotela posebej poudariti slikarjev pomen, napisala, da je bil Rosa nekakšen Filicaia slikarstva. Celo Stanko Vraz je Filicaio citiral kot *motto* svoje pesniške zbirke *Dulabije*. Danes vedo za tega pesnika le specialisti.

7 Prim. Domenico Coco, *Concentus Lyricus, La Echo di Parnaso*, 1715 (neobjavljen rokopis, zasebna zbirka).

rafæ, *naumni inu napamétni*«. ⁸ Že iz tega vidimo, da Rogerij pojem umetnosti, za katerega uporabljala besedo *kumšt* (*kumsh*; iz nemške besede *die Kunst*; Rogerij uporabljala to besedo v ženskem, izjemoma pa tudi v moškem spolu – morda je raba v moškem spolu posledica tiskarske napake), razume v najširšem smislu starogrške τέχνη. Zato je toliko bolj zanimivo, kako se v tem kontekstu, ko avtor prepozna napetost med naravo in umetnostjo v samem božjem dejanju stvarjenja človeka, pojavi beseda *statua*, ki prihaja iz pomenskega polja kiparstva. (Mimogrede: ravno v času Rogerijeve smrti se je začel umetniški vzpon Francesca Robbe, zaradi katerega je bila Ljubljana nekaj časa pomemben kiparski center med Benetkami in Dunajem.) Rogerijeve besede o stvarjenju človeka navajam v bohoričici in brez kakršnihkoli posegov v tekst:

»Letéga namrezh: de ta Natura poprâvi se fksu ta kumsh, pokasal nam je en prâvi inu lepi mushter sam Bug, V. M. ú Sturjejnje tega zhlovéka: sakaj koker bere se ú Pifmi, de pó tem ker pofvetoval se je Bug, ne fizer koker præproftu menil je inu govóril naspodobnu Plato, Philo inu drugi: is Angeli; temuzh koker prave S. Bafilius inu Rupertus: is Synam inu S. Duham, rekozh Faciamus hominem, sturimo, stuarimo tega zhlovéka: Natú sdajzi usel je bil Bug Ozha Nebejhki eno kheppo blata, Illa, ale gline, & formavit Dominus Deus hominem de limo terræ, inu is letéga sturil je bil tu zhloveshku truplu is ufeme glidi, inu Koshizami, is ufemi shilami fklepi inu khitami, katére S'lagama prærafshene fo bille is mefsam inu kosho: ú katére yllnati zhloveshki statue, vidit billa je ta Natura naukretna, napriprauna, nastautna, kokèr letú vidimo nad enim mertvim zhloveshkim truplam. Ale debe Bug ta kumshni Mojtér letó is svojo kumshitjo poprâvil, perstave Moyfes: Imspiravit in faciem ejus spiraculum Vitæ, & factus est homo in animam viventem: Dihnil je G. Bug ú obras tega ylnatiga zhlovéka, inu spustil s svoj Duh, ne fuzer S. Duhá, kokèr hotel je inu dershâl Philastrius; temúzh to sajtopno Dushizo, ale animam rationalem, inu sdajzi zhes letú gratala je ta ylnata zhloveshka statue k'enimu shivimu, pravimu, kumshnimu inu popelnamenimu zhloveku; katériga, Immé Adam, sa volo te sunaj Paradisha na te nyvi Damascenski poleg Hebron koker práve S. Hieron. Liranus, Hugo, inu vezh drufih, ruzehze perfti is imménam Adama, is katére je bil stuarien, se je perjellu. Skusi katéri sdjhlej tega Boshyga Diha, fksu ulitje te Dufhe ú tega yllnatigu zhlovéka, poprâulena billa je taku ta Natura, de sam Bug V. M. djâl je h'Bugu Synovu inu S. Duhu: Ecce Addam quasi unus ex nobis factus est. Pole Adam je koker eden is Nafs postal: Is

8 Rogerij Ljubljanski, *op. cit.* (glej opombo 4), str. 351–352.

katèriga fìher rezrhem, de. Ars longe vincit Naturam, da ta kumfht delezh grede naprèj te Naturæ, kateriga fhe dalej.»⁹

Rogerij za Adamovo telo, preden je Bog vanj vdihnil nesmrtno dušo, uporabi besedo *statua*, ki pomeni kip. Na videz gre le za droben retorični detajl, ki pa ima zelo daljnosežne posledice, za katere je videti, da – skrajno presenetljivo – obrnejo »na glavo« običajno logiko: dokler je človek samo iz gline zgneten kip, je narava (ne glede na to, da Rogerij v nadaljevanju ob tem govori o »kumfhtni podobe«¹⁰), v trenutku, ko postane živo bitje z nesmrtno dušo, pa je umetnost.

V tem, da je telo, v katerem naj ne bi bilo »zastopne dušice« (aristotelovska *anima rationalis*), pojmovano kot kip, vendarle ne moremo videti nečesa posebno novega; tako znameniti italijanski jezuitski pridigar Paolo Segneri, čigar opus je bil eden od Rogerijevih virov,¹¹ v svoji apologetični knjigi *Nevernik brez opravičila* piše o živalih kot popolno izdelanih kipih, ki izpričujejo modrost Umetnika, ki jih je ustvaril.¹²

Toda če gre po Segneriju pri živalih za »kipe«, ki jim kot takim nič ne manjka, po Rogeriju človeku, dokler je *statua*, manjka vse. Manjka mu prav tisto, po čemer je božja podoba. Bog je moral popraviti svoje delo – in ni bilo dovolj niti to, da je človeku vdihnil dušo, potrebno je bilo tudi, da ga je postavil v zemeljski raj, v popolnost, ker je hotel v človeški naravi izkazati svojo podobo.¹³

To, kar evocirajo Rogerijeve besede o do najmanjše podrobnosti izdelani »yllnati zhloveshki statuae«, nas lahko, kot nas opominja že sam Rogerij, bolj kot na kiparstvo spominja na nekaj grozljivega: kot da je to truplo. Bliže kot kiparstvu je tistemu *unheimlich* območju, v katerem obstaja Golem. Zato, če bi se vprašali, kaj lahko Rogerijeve besede pomenijo za kiparstvo, nikakor ne bi mogli reči, da sugerirajo subsumiranost kiparstva pod naravo; prej gre za to, da je tudi v kiparstvu resnična umetnost šele v tem, kar preseže zgolj izdelanost; umetnost je nekaj mentalnega: ni v izdelanosti, s katero kip natančno posname neko zunanjo podobo, ampak v tistem, kar kip oživlja; v končni konsekvenci v tistem, v čemer neki kip preneha biti »samo« kip. (S tem oživljanjem so bile pogosto povezane zelo nena-

vadne in nazorne fantazije.¹⁴) Tako tudi Segneri, ko piše proti »ateistom«, ki imajo Naravo za stvarnico sveta, spet uporabi metaforo kipa; trditi, da je svet ustvarila Narava, je, kot bi rekli, da so Fidijev kip ustvarili marmor in kiparsko orodje, ne pa Fidijev um. Če ni mogoče brez umetnosti narediti nobenega umetniškega dela, potem je še toliko manj mogoče brez umetnosti narediti kakršnokoli delo narave, saj daje narava pravila umetnosti.¹⁵ Umetnost presega naravo – a model za vsako človeško umetnost je božja umetnost, ki je realizirana prav v naravi, ki je model za vsako človeško umetnost prav v tem, da je bolj umetna od vsake človeške umetnosti.

Tu prihajamo do ideje o vsebovanosti umetnosti v sami naravi, brez katere bi nam tudi Rogerijevo izvajanje ostalo nerazumljivo. (In Rogerij posebej poudari, da se božja umetnost, ki je popravila naravo, manifestira v tem, da je Bog izkazal svojo podobo v človeški naravi.) Segneri govori o zlorabi besede *narava*, ki se jo uporablja, da bi se zakrilo, da je v tej naravi že (božja) umetnost. Na drugem mestu posebej poudarja: če je Narava vzor za umetnost, potem mora biti v njej umetnost, ki presega tisto umetnost, ki se po njej zgleduje.¹⁶ Ideja o umetnosti, vsebovani v sami naravi, nikakor ni nekaj, kar bi se pojavilo šele z barokom. V svoji doktorski disertaciji sem se poskušal dotakniti te problematike v zvezi z umetnostnimi, filozofskimi in teološkimi konceptijami štirinajstega stoletja.¹⁷ Toda šele barok je to idejo zares radikaliziral. Eno najznamenitejših tovrstnih formulacij je zapisal Sir Thomas Browne v knjigi *Religio Medici*:

»Narava torej ni v nasprotju z umetnostjo, umetnost pa ne z naravo; obe sta služabnici njegove [božje, op. M. K.] Previdnosti: Umetnost je popolnost/izpopolnitev Narave: če bi bil svet tak, kakršen je bil šesti dan, bi bil še vedno Kaos: Narava je naredila en svet in Umetnost

¹⁴ Tej problematiki sem posvetil prvo od štirih predavanj v ciklu *Kamniti gostje*, ki sem ga imel na ljubljanski ALUO leta 2010. Ta predavanja bodo predvidoma v kratkem izšla v knjižni obliki.

¹⁵ »Plinio, *Istorico grande, ma traccotante, che quanto seppe dell'opere naturali, tanto ne ignorò dell'Artefice; dopo molto dibattere la sua penna, per iscancellarsi dal cuore ciò che vi aveva da sè scritto chi lo formò, giunse finalmente a conchiudere, che altro Dio non dovea conoscersi al Mondo, che la Natura. Per quæ declaratur haud dubiè Natura potentia: idque esse, quod Deum vocamus. Sembra però, che gli Ateisti habbiano appreso dalla Scuola caliginosa di un tale Autore, a non volere altro Nume, che questo Nome di Natura, per altro venerandissimo, tanta è la sua antichità. Ma se è così, calino dunque pure giù la cortina, e ci lascin vedere ciò che si nasconde sotto si degno Vocabolo. Intendono forse eglino per Natura quella radice di proprietà singolare di ciascuno individuo? Ma ciò sarebbe come se, per levare la gloria a Fidia, si asserisse per Autore delle sue Statue, il Marmo, gli Scarpelli, le Seste, e non la Mente di quell'Artefice sommo. Conciosiachè, si come, quantunque il Marmo sia capacissimo di ricevere la figura d'Huomo, e gli Scarpelli, e le Seste sian capacissimi di essere instrumenti a donargliel, con tutto ciò nè quello, nè questi havrebbero da se soli mai fatto nulla senza la mano maestra; così forza è che succeda nel nostro caso, anzi molto più: perchè, se senz'arte non può mai formarsi verun lavoro dall'Arte, molto meno senza arte può mai formarsene alcuno della Natura, la quale è quella, che dà le regole all'Arte.« Paolo Segneri, *op. cit.* (glej opombo 12), str. 50–51.*

¹⁶ »Va per le bocche di tutti, che l'Arte è bella quando immita più la Natura. Può chi copia cavare dall'esempio ciò che non v'è? Anzi, se l'Arte ha bisogno di tanto senno, e di tanta sagacità, per immitar la Natura, convien che la Natura di tanto prevalga all'Arte in senno, e in sagacità, di quanto quel Maestro che dà l'Idea, conviene che prevalga a quello Scolare che debbe apprenderla.« *Ibid.*, str. 43.

¹⁷ Prim. Miklavž Komelj, *Pomeni narave v toskanskem slikarstvu prve polovice štirinajstega stoletja*, Ljubljana, 2002 (neobjavljena doktorska disertacija).

⁹ *Ibid.*, str. 352–353.

¹⁰ *Ibid.*, str. 355

¹¹ Prim. opombo 1.

¹² »Sicchè i Bruti ancor essi, da qualunque banda li riguardiate, manifestano la sapienza del loro Artefice: a guisa di una Statua condotta perfettamenteamente, che da qualunque sito la rimiriare, da alto, ò da basso; in prospettiva, ò in profilo; in faccia, ò alle spalle; sotto qualunque aspetto vi soddisfà pienamente, e rende autorevole testimonianza di lode intera al nome del suo Maestro.« Paolo Segneri, *L'Incredulo senza scusa*, Stamperia di S. A. S., Firenze, 1690, str. 89.

¹³ »Is kateriga Jedei vidimo, koku propraulal je G. Bug ú Adamu to zhloveshko naturo? kir hotel je prou ú lete fvojo podobò iskasáti [...]« Rogerij Ljubljanski, *op. cit.* (glej opombo 4), str. 355.

drugega. Skratka, vse stvari so umetne, kajti Narava je umetnost Boga.«¹⁸

Browne obenem poudarja enost in dvojnost; svetova Narava in Umetnosti sta paralelna, a v zadnji instanci je vsa Narava Umetnost. Umetnost je *perfection* Narave – in to besedo lahko beremo v dvojnem pomenu: kot izpopolnitev, torej v prav tistem smislu, v katerem Rogerij piše o umetnosti, ki popravi naravo, in kot popolnost, v kateri narava kot umetnost presega vsako človeško umetnost – torej v prav tistem smislu, v katerem po Rogeriju živ človek z nesmrtno dušo kot delo božje umetnosti presega kip.

Misel, da umetnost presega naravo prav kot umetnost, je bila izpeljana do skrajnih konsekvenc v 64. točki Leibnizove *Monadologije* (1714):

»Tako je vsako organsko telo živega bitja neka Zvrst božanskega Stroja ali Naravnega Avtomata, ki zdaleč presega vse umetne Avtomate; to pa zato, ker po človeško sestavljen stroj ni Stroj v vsakem svojih delov. Zob npr. mednega kolesa ima dele ali odlomke, ki nam niso več nekaj umetnega in nimajo ničesar več, kar bi označevalo Stroj v odnosu do rabe, za katero je bilo kolo določeno. Stroji Nature pa so Stroji še do svojih najmanjših delcev, tja do neskončnosti. V tem pa je ravno razlika med Naravo in umetnostjo, se pravi, med Božjo umetnostjo in Našo.«¹⁹

Razlika med naravo in človeško umetnostjo je torej v tem, da je samo narava, ki je božja (oziroma *božanska*; Leibniz v francoskem izvirniku uporablja besedo *Divin*) umetnost, do konca umetnost; naravni avtomati so stroji brez ostanka, umetni avtomati pa imajo vedno neki ostanek, ki ni umeten. V naravi ni nič naravnega (kot tako lepo vzklika kentaver Hiron v Pasolinijevem filmu *Medeja*); umetna (človeška) umetnost pa je umetna vedno samo do neke točke; njen ostanek, ki ni umetnost, je torej v odnosu do umetnosti »naraven«; toda ta »naravna narava«, ki jo proizvajata umetna (človeška) umetnost kot svoj ostanek, je vselej že naturalizacija narave; nasproti naravi-kot-umetnosti, v

18 Sir Thomas Browne, *Religio Medici and Other Works*, edited by L. C. Martin, Clarendon Press, Oxford, 1964, str. 16. (Prevod citata M. K.) V angleškem izvirniku: »Now nature is not at variance with art, nor art with nature; their being both the servants of his Providence: Art is the perfection of Nature: Were the world now as it was the sixth day, there were yet a Chaos: Nature hath made one world, and Art another. In briefe, all things are artificiall, for nature is the Art of God.«

19 G. W. Leibniz, *Izbrani filozofski spisi*, poslovenil Mirko Hribar, Slovenska matica, Ljubljana, 1979 (Filozofska knjižnica, zvezek XXI), str. 145. V francoskem izvirniku: »Ainsi chaque Corps organique d'un vivant est une Espece de Machine divine, ou d'un Automate Naturel, qui surpasse infiniment tous les Automates artificiels. Par ce qu'une Machine faite par l'art de l'homme, n'est pas machine dans chachune de ses parties. Par exemple: la dent d'une roue de loton a des parties ou fragments qui ne sont plus quelqve chose d'artificiel, et n'ont plus rien qui marqve de la machine par rapport à l'usage, où la roue estoit destinée. Mais les machines de la nature, c'est à dire les corps vivants sont encor des machines dans leur moindres parties jusqv'à l'infini. C'est ce qui fait la difference entre la Nature et l'Art, c'est à dire entre l'Art divin et la notre.« (Navedeno po tekstu dvojezične izdaje: Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadologie*, Französisch/Deutsch, Übersetzt und herausgegeben von Hartmut Hecht, Phillip Reclam jun., Stuttgart, 1998, str. 46–48.)



Francesco Robba, *Angel / Angel*, 1728-32, ž.c. Sv Jakoba / Parish Church of St Jacob, Ljubljana, veliki oltar / high altar

kateri ni nič naravnega, je torej proizvedena naturalizirana narava-kot-ideologija. Za to, da dojamemo resnično daljnosežnost te Leibnizove misli, ni treba sprejemati njegovih religioznih predpostavk o Stvarniku; bistven je uvid v proizvajanje »naravne narave« kot ideološke konstrukcije, ki nastaja kot stranski produkt človeške umetnosti (v najširšem smislu τέχνη).

Glede na to, da so se v času, ko so nekateri začeli govoriti o nastopu »digitalne ontologije«, razširile tudi puhlice, da živimo v Leibnizovem univerzumu, bi nam prav to Leibnizovo spoznanje lahko pomagalo narediti neko bistveno korekcijo. Paradoks današnje totalne identifikacije »človeške realnosti« s kapitalistično informacijsko in komunikacijsko tehnologijo sovпада s popolno naturalizacijo vsega, kar je v odnosu do te tehnologije njena drugost – vključno s samimi ljudmi, ki se, opremljeni s to vse bolj sofisticirano tehnologijo, vse bolj reducirajo na grobe biološke funkcije. Če opozarjam na katastrofičnost tega stanja, tega nikakor ne počnem iz kakšne moralistične zaskrbljenosti nad izgubo naravnosti, ki se jo nadomešča z nečim umetnim; moja poanta je ravno nasprotna: problem današnje kapitalistične tehnologije je, da je vse naredila naravno.

Tudi v umetnosti lahko vedno znova ugotovimo, kako je tehnologija »novih medijev« naravnost osupljivo simplificirala perceptivnost, saj je vse, kar je percipirano kot drugost te tehnologije, vse, kar se prikazuje na njenih ekranih kot podoba »zunanjega sveta«, v samih koordinatah vizualizacije nenadoma naturalizirano – kot bi bil pozabljen ves epistemološki napor umetnosti modernizma. Pasolini-jev kentaver govori Jazonu: »*Ko se bo narava začela zdeti naravna, bo vsega konec – in nekaj drugega se bo začelo. Zbogom nebo, zbogom morje!*«. Prav to je temeljni paradoks kapitalizma v odnosu do narave: totalna identifikacija sveta s kapitalistično tehnologijo sovpadе z njegovo totalno naturalizacijo. V današnjem stadiju kapitalizma pa prepuščanje stvari kapitalističnemu »naravnemu toku« prvič lahko pomeni tudi dobesedno uničenje narave.²⁰ ■

Povzetek

Način, kako baročni pridigar Rogerij Ljubljanski opiše stvarjenje človeka kot primer, kako je Bog z umetnostjo popravil naravo, je v tem članku vzet kot izhodišče za refleksijo baročne konceptualizacije narave, v kateri je več umetnosti kot v človeški umetnosti, saj je sama božja umetnost. Do skrajnih konsekvenc je ta ideja prignana v Leibnizovi *Monadologiji*: samo organska telesa živih bitij so stroji do svojih najmanjših delcev, tja do neskončnosti, medtem ko so človeški stroji vedno stroji samo do neke mere; človeška umetnost (v najširšem smislu τέχνη) vedno pušča neki ostanek, ki ni umetnost in je torej v odnosu do umetnosti »naraven«. Ta »naravna narava« pa je vselej že naturalizacija narave; nasproti naravi-kot-umetnosti, v kateri ni nič naravnega, je torej proizvedena naturalizirana narava-kot-ideologija. Za to, da dojamemo resnično daljnosežnost te Leibnizove misli, ni treba sprejemati njegovih religiozних predpostavk; bistven je uvid v proizvodnjo »naravne narave« kot ideološke konstrukcije, ki nastaja kot stranski produkt človeške τέχνη. Ob koncu članka Leibnizovo tezo apliciram na sedanjí stadij kapitalizma, v katerem totalna identifikacija sveta s tehnologijo sovpadе s totalno naturalizacijo, ki ravno v imenu »naravnega toka stvari« grozi z dobesednim uničenjem narave.

Ključne besede: Rogerij Ljubljanski, barok, umetnost, narava, Leibniz

Abstract

The way in which Baroque preacher Rogerius Labacensis describes the creation of man as an example of how God used art to fix nature, is in this article taken as the starting point for reflection on the Baroque conceptualization of nature, in which there is more art than in human art, since it is the art of God. This idea is pushed to the final consequences in Leibniz's *Monadologie*: only the organic bodies of living beings are machines to their smallest particles, up to infinity, while the human machines are always machines only to a certain extent; human art (in the broadest sense of τέχνη) always leaves a residue that is not art and is therefore "natural" in relation to art. However, this "natural nature" is always already the naturalization of nature; opposite to nature-as-art, in which there is nothing natural, a naturalized nature-as-ideology is therefore produced. In order to truly grasp the significance of Leibniz's thought we do not have to accept his religious assumptions; what is essential is the insight into the production of "natural nature" as an ideological construct, which is formed as a by-product of human τέχνη. At the end of the article Leibniz's theory is applied to the current stage of capitalism, in which a total identification of the world with technology coincides with total naturalization that, precisely in the name of the "natural flow of things", poses a threat with the literal destruction of nature.

Key words: Rogerij Ljubljanski (Rogerius Labacensis), Baroque, art, nature, Leibniz

Miklavž Komelj (1973) je pesnik in doktor umetnostne zgodovine. Doslej je izdal pesniške zbirke *Luč delfina* (1991), *Jantar časa* (1995), *Rosa* (2002), *Hipodrom* (2006), *Nenaslovljiva imena* (2008), *Modra obleka* (2011) in *Roke v dežju* (2011). Objavil je številne znanstvene članke in eseje, med drugim *Diptih Federica da Montefeltro in Battiste Sforza*, *Piero della Francesca* (2009), *Kako misliti partizansko umetnost?* (2009), *Mesta v mestu* (2009) in *Nujnost poezije* (2010). Izbral in uredil je rokopise Jureta Detele *Orfični dokumenti: teksti in fragmenti iz zapuščine* (2011). Posveča se tudi prevajanju poezije in dramatike (Pessoa, Pasolini, Neruda, Davičo, Vallejo ...).

Miklavž Komelj (1973) is a poet and art historian. He has published the poem collections *The Light of the Dolphin* (1991), *The Amber of Time* (1995), *Dew* (2002), *Hippodrome* (2006), *Unaddressable Names* (2008), *The Blue Suit* (2011) and *Hands in the Rain* (2011). He has also published numerous scientific articles and essays, among others: *The Diptych of Federico da Montefeltro and Battista Sforza*, *Piero della Francesca* (2009), *How to Think Partisan Art?* (2009), *Ljubljana. Cities within a City* (2009) and *The Necessity of Poetry* (2010). He has selected and edited the manuscripts of Jure Detela, *Orphic Documents: Texts and Fragments from a Legacy* (2011), also dedicates his time to the translation of poetry and drama (Pessoa, Pasolini, Neruda, Davičo, Vallejo, etc.).

²⁰ O tem sem več pisal v knjigi *Nujnost poezije* (Hyperion, Koper, 2010, zlasti str. 110–115).