

IDEOLOSKE OSNOVE ČOPOVEGA NAZORA O UMETNOSTI

Janko Kos

Sto dvajset let mineva od Čopove smrti in morda prav toliko od prvih poizkusov, osvetliti njegovo osebnost in delo: prve oznake Matije Čopa so bile zapisane v letu njegove smrti, 1835, v nagrobnih pesmih Prešerna in Hermanna von Hermannsthal. Po tem letu so se zapisi o njem počasi, vendar vztrajno množili. Okrog 1900 je postal privlačen predmet prešernoslovju. Poslej so najpomembnejši literarni zgodovinarji — med njimi Prijatelj in Kidrič — požrtvovalno raziskovali značaj Čopove osebnosti in pomen njegovih literarnih pobud.

Obsežno delo, ki ga je literarna zgodovina do naših dni opravila za Matijo Čopa, ni izčrpalo vseh možnosti za oris njegove podobe. Marsikaj je ostalo še neizrečeno in nedognano, v podrobnosti in v celoti.

Pričujoči odlomek zajema samo majhen predel problematike, skrite v literarnozgodovinskem, estetskem in kritičnem prizadevanju Prešernovega sodobnika in prijatelja. Odlomek želi opisati globlji, družbenoideološki smisel Čopovih nazorov o značaju in bistvu literarne umetnosti. Snov, ki jo obravnava, so skrite vezi, ki te nazore prilepajo na družbeno situacijo, v kateri sta ustvarjala Čop, Prešeren in z njima slovenska romantika.

V tej obliki je odlomek poizkus, razložiti enega prvih in najpomembnejših pojavov slovenske estetske misli iz pogojev našega družbenega razvoja.

Objavljam ga ob stodvajsetletnici Čopove smrti kot prispevek k poznavanju literarnega zgodovinarja, esteta in kritika, čigar delo je pomemben člen v slovenski estetski in intelektualni tradiciji.

I

Osnovna družbena dejstva, sredi katerih se je oblikoval Čopov nazor o umetnosti, so ta:

Obdobje, ki seže iz srede 18. stoletja prav do leta 1848 in vklene vase tudi življenjsko dobo Matije Čopa, je čas, ko počasi, z zamudo in v svoji prvi skromni obliki nastaja družbeno materialna baza slovenstva. Odraz, ki si ga je to nastajanje našlo v kulturni ideologiji, imenujemo običajno »narodno prebujenje«. Naziv zelo primerno označuje šibkost prvih zasnov slovenske meščanske družbe. Njena stvarna, družbenopolitična baza je bila vse do štiridesetih let 19. stoletja ne-

razvita in neznatna, njene ideološke manifestacije ujete in utesnjene v okvir poznofeudalne, birokratske monarhije.

Tako so bile postavljene premise, sredi katerih se je moralo v letih 1768—1848 prebijati delo slovenskih intelektualcev. Ves ta čas je bila vodilo njihovih prizadevanj misel na ostvaritev slovenske nacionalne kulture; poglobljena okolnost, ki je na poseben način usmerjala ta prizadevanja, pa dejstvo, da je nastanek nacionalne kulture bil nujno povezan s formacijo družbenoekonomske in politične baze slovenstva. Če so hoteli uspešno graditi nacionalno kulturo, so se morali nasloniti na njeno materialno osnovo. Toda ta baza je bila preneznatna in premalo razvita, da bi mogli svoje delo opreti neposredno nanjo. Tako se je zgodilo, da so se ideološko in družbeno morali opirati na sile, ki so pospeševale nastanek baze in pozitivno sodelovale v njenem razvoju.

Takšna sila je v drugi polovici 18. stoletja postala birokratska država prosvetljenega absolutizma, ki je z reformami pripomogla k sprostitvi kapitalističnega procesa in s tem posredno pospešila nastanek slovenske meščanske družbe. Povsem jasno je, da so se slovenski intelektualci ne samo mogli, temveč morali nasloniti na ideologijo državnega prosvetljenstva ter povezati svoj nacionalni program z družbenimi reformami države. Njeni predstavniki so se zelo dobro zavedali notranje zveze med nastankom materialne baze slovenske družbe in državno politiko prosvetljenega absolutizma. Linhart je že leta 1781, ko še ni stopil v vrste slovenskih »preporoditeljev«, dojel položaj takole: »Dajmo, hitimo z vročim hrepenenjem za ciljem... Česa naj se bojimo ali — bolje povedano — na kaj ne bi smeli upati? — Kaj bi se nam moglo zoperstavljeni na naši poti? — Pozivam najbolj gorečega, najbolj bistrega misleca, naj mi odgovori na to vprašanje; in če bi njegov raziskujoči pogled vendarle izsledil kako zapreko, bi mu dejal s polnim zaupanjem: Saj smemo vendar svobodno misliti in imamo Jožefa na prestolu.«¹ In ko je deset let pozneje ocenjeval pomen jožefinskih reform, je že mnogo konkretnije in iz slovenske nacionalne perspektive ugotovil: »Jožef, ki je omajal fevdalno silo, je dovolil svojim slovanskim podložnikom, da odkupijo lastništvo zemljišč, toda ti so tako malo dojeli njegovo dobro delo, da je moral Jožef predpisati prisilne zakone, da bi ga uveljavil.«²

Dodajmo še, da so bili slovenski prosvetljenci ne samo v svojem kulturnem delovanju, temveč tudi v osebnem življenju tesno povezani

¹ A. T. Linhart, Zbrano delo I, str. 326 in 450.

² A. T. Linhart, Versuch einer Geschichte von Krain etc. II. str. 217.

z legalno družbeno ureditvijo. Zoisa, Linharta in celo skromnega kaplana Vodnika so osebne, materialne in službene koristi neposredno vezale na novi državni sistem in njegov birokratski aparat. Še mnogo bolj je bil z družbenim interesom povezan njihov ideološki in kulturni interes.

Le tako je bilo mogoče, da je slovensko prosvetljenstvo dobilo tisti državnopravni, praktični in družbeno aktivni značaj, ki ga tako vidno karakterizira.

Leto 1790 je višek in obenem začetek upada slovenskega prosvetljskega gibanja. Odmrtje naprednih tendenc v državnem aparatu in senca francoske revolucije izpodmakneta tla delu naših prosvetlencev. Zgodovinski viri molče o razpoloženju, ki jih je navdajalo ob francoski revoluciji in po nji. Ne vemo, ali je bila njihova reakcija na revolucionarne dogodke podobna reakciji Schillerja, Klopstocka in ostalih nemških sodobnikov, ali pa je bila morda manj depresivna in zastrašena. Toda vsekakor je Linhartova smrt v letu 1795 dogodek globljega, skoraj simboličnega pomena. Tega leta zamenja Linhartovo prosvetljsko miselnost Vodnikova varianta, ki je družbeno in ideološko mnogo manj razvita ter v bistvu preprosto prakticistična in malomeščanska. V prehodu od Linharta k Vodniku je mogoče videti nujno stopnjo v razkroju slovenskega prosvetljskega gibanja, ki po letu 1795 polagoma odmira, kot mu kaže splošni tok dogodkov. Državni jožefinizem upada, monarhija se hitro spreminja v reakcionarno birokratsko ustanovo, iz izvrševalca meščanskopravnih reform se v kratkem desetletju prelevi v čuvarja pred revolucijo. Isto pot prehodi njena kulturna politika. V letu 1802 so v ljubljanski licejski knjižnici z odlokom prepovedane in vzete iz prometa knjige, ki so sovražne »religiji in državi«. Med proskribiranimi avtorji so Voltaire, Rousseau, Helvetius in Holbach, katerih dela so v osemdesetih letih bila legitimna last Zoisove knjižnice in slovenskim prosvetlencem nedvomno poznana.³ Leta 1804 je postavljena na indeks prepovedanih knjig Enciklopedija.⁴

Tako se začne drugo obdobje slovenske nacionalne prerodnosti, ki ga v letu 1809 za kratek čas prekine intermezzo francoske okupacije, da se po nji tem bolj utrdi in se dokončno za več let spremeni v

³ Kidričev pregled Zoisove knjižnice v Zgodovini slovenskega slovstva 1938 je nepopoln in ideološko obzorje slovenskih prosvetlencev še neocenjeno. Podatke o Helvetiusu in Holbachu navajam po Katalogu Zoisove knjižnice v Državnem arhivu LRS, Ljubljana.

⁴ Podatki so iz Konrada Stefana zgodovine ljubljanske študijske knjižnice v Mitteilungen des Musealvereines für Krain XX.

družbenopolitični sistem metternichovstva. To je obdobje, v katerem živi Matija Čop in formulira svoj nazor o umetnosti.

V primerjavi s časi prosvetljenstva se je položaj slovenskega intelektualca v novih razmerah docela prenovil in spremenil. Družbeno materialna baza slovenstva je ostala še vedno nerazvita, prešibka, da bi se kulturni ustvarjalec mogel nanjo opreti. In ob tej nerazvitosti so morale tem težje postati posledice dejstva, ki je prineslo resnično, za slovenskega intelektualca v marsičem težko spremembo: dejstva, da se je državni absolutizem iz pospeševalca slovenske družbene baze spremenil v silo, ki je v lastnem interesu in zavedno pričela ovirati njen razvoj. Z drugimi besedami: iz poglobitve opore, na katero je slovenski intelektualca lahko posredno naslonil svoje kulturno delo, se je prelevila v poglobitveno oviro in sovražno napoto.

V reakcionarno ustanovo spremenjeni birokratski aparat je dopuščal in pospeševal samo tisto dejavnost slovenskih intelektualcev, ki je ustrezala njegovim družbenim ali pa trenutnim političnim koristim. Razumljivo je, da dejavnost, zgrajena na takšni osnovi, ni mogla biti resnično pomembna za razvoj slovenske kulture in družbe. Uspešna je utegnila biti samo v področjih, ki so bila sama na sebi formalna in abstraktna, n. pr. v jezikovno prerodnem. Izven tega okvira se je morala spremeniti v silo, ki ni razvijala lastne, nacionalne kulturne vsebine, temveč bila samo glasnik birokratsko monarhične in kozmopolitske ideologije. Misel, da bi interesi reakcionarne monarhije utegnili služiti razvitju nacionalne kulture, je — kot znano — zavedla Kopitarja, da je nanjo oprl svoj avstroslavistični, zapadnoslovanski kulturni koncept. Toda njegovo pričakovanje se je opiralo na zgodovinsko iluzijo in vsi načrti, zgrajeni na tem videzu, so se po začetnih uspehih morali kmalu izroditi v utopijo učenjaške, abstraktne in prazne novočrkarske kulture, ki ni pospeševala slovenske družbene in kulturne baze, temveč peljala v slepo ulico in se naposled sprevrgla v oporo silam, ki so skušale zavreti njen razvoj.

Kopitarjevim mlajšim sodobnikom, ki so situacijo občutili realneje in presojali njeno družbeno vsebino z bistrejšimi očmi, se je moralo razodeti, da birokratska družba in ideologija državnega absolutizma po letu 1800 nista več pozitiven faktor v formaciji slovenske družbene baze in njene kulture, temveč ovira in poglobitveni sovražnik njenega napredka. Mladim intelektualcem, ki jim spoznanja sveta ni ovirala dediščina razkrojenega in zmedenega prosvetljenstva, se je morala razodeti osnovna dilema nove družbenopolitične situacije: kot je slovenske prosvetljence skrb za slovensko kulturo vodila v povezavo z državno ideologijo, tako se je zdaj njihovim potomcem kot najboljša

in v novih pogojih edina možnost pozitivnega kulturnega ustvarjanja pokazala izolacija pred državno, birokratsko družbo, njeno religijo, moralo in ideologijo. Ta izolacija se je zaradi nerazvitosti družbeno-politične baze mogla pojaviti samo kot umik v subjektivnost estetskega in romantičnega individualizma. Toda tudi v tej obliki je bila sama na sebi zanikanje poznofeudalnih družbenih odnosov, njihove morale in ideologije, obenem pa že izhodišče za skrito, neopazno formiranje idejne, življenjske in moralne vsebine, ki naj v pozitivnem smislu negira stvarnost obstoječe družbe. Bila je estetska, subjektivno in romantično individualistična v svoji obliki ter družbena, nacionalno in socialno napredna po funkciji, ki jo je izvrševala v perspektivi nastajajoče družbenopolitične baze.

Takšno je bilo izhodišče slovenski romantiki: estetskemu konceptu Prešernove poezije in hkrati tudi miselnim izrazom Čopovega odnosa do literarne umetnosti.

2

Dvoje razdobj v razvoju slovenske družbe pred revolucijo 1848. leta — dvoje načelnih odnosov do umetnosti.

Slovenski prosvetljenci svojega nazora o literaturi in poeziji niso nikjer formulirali v strnjeni in miselno zaključeni obliki. Najpomembnejši literarnokritični spomenik naše prosvetljenske kulture — Zoisova pisma Vodniku v letih 1794 in 1795 — so polna zanimivih opazk o stilni, motivni in metrični problematiki, vendar ne vsebujejo načelnih izjav o tem, kaj je literarna umetnost, njen značaj in poglavitni namen.

Kljub pomanjkanju takšnih načelnih opredelitev pa je mogoče dovolj zanesljivo definirati odnos, ki so ga prosvetljenci imeli do literature, saj nam o njem govore splošna dejstva njihovega literarnega obzorja, izjave o posameznih kulturnih in literarnih vprašanjih, značilnosti njihove literarne prakse in naposled splošne zakonitosti družbene situacije, v kateri so ustvarjali in domišljali svoj odnos do umetnosti.

Književnost, ki so jo ustvarili slovenski prosvetljenci, se je rojevala iz dveh virov: iz družbeno in moralno utilitarističnega ter zabavnega. Vodnikove pesmi so po običajni, lahko razvidni delitvi moralistične in poučne ali pa predvsem zabavne. Toda tudi vidik, ki je vodil Linharta pri izbiri in predelavi iger, je bil isti in podoben dvojen, čeprav na višji ideološki in s tem tudi estetski ravni. Županova Micka je v bistvu protifeudalna moraliteta, ki naj gledalcem svoj nauk posreduje na zabaven način. Priredba Figara je narejena s posebno pozornostjo za jasno izdelavo tistih družbeno tendenčnih mest, ki so

bila v slovenskih pogojih smotrno aktualna. Beaumarchaisove osti, ki bi utegnile biti družbeno prekomplicirane in zato moralno nerazvidne, so izpuščene. Edini obsežnejši Linhartov vstavek je družbeno in nacionalno tendenčen. Obratno pa je Linhart ljubezenske odnose, ki so v izvorniku dvoumna, realistična in komplicirana slika francoske družbe rokokojskega fin de siècla, retuširal in prestavil v območje preprostejše zabavnosti. Zato ni presenetljivo, da se je pozneje, ko je družbena tendenca dela nekoliko zbledela in je ostala samo še njegova zabavna stran, zdela Čopu vsebina igre »lahkomiselna«.⁵

Tako živita v slovenski prosvetljenjski literaturi dva slovstvena namena: posredovati družbeno tendenco ter zabavati. Zabava se mora seveda gibati v okviru moralne tendence, zato se v Linhartovi priredbi Figara ljubezenski zaplet med baronom in baronico zaključi z moralistično poanto v duhu meščanske zakonske moralke, ki je original ne pozna. Pa tudi sicer je prosvetljencem zabavnost manj vredna od moralne in družbene poučnosti ter tej podrejena. O družbenomoralnem poslanstvu, ki da je v poeziji poglavitna stvar, je slovenskim prosvetljencem govorila literarna teorija, ki so jo brali in priznavali. Batteux, ki ga je Zois priporočal Vodniku, je zagotavljal, da »veliki pesniki niso nikdar trdili, da so pesniška dela namenjena edinole zabavi lahko kotno ničevega duha« in da je celo Homer »velika zakladnica nauk«, ki da obsega »zgodovino države, duha vladarstva, osnovne principe morale, dogme vere«.⁶ In Sulzer, ki je predstavljal teoretično novost v Zoisovi knjižnici, je o razmerju med zabavnostjo in poučnostjo učil: »Umetnosti se poslužujejo svojih draži, da bi našo pozornost pritegnile k dobremu...«⁷ Iz Zoisovih kritičnih opazk o Vodnikovi poeziji je vidno, da mu je v poeziji bila glavno logična, jasna oblika, v kateri naj bo pravilno izražena moralna ali družbena misel. Poglavitno so »richtiges Raisonement, Witz und Verstand«, vse ostalo jim je smotrno podrejeno.

Tako bi mogli praktični in načelni odnos slovenskih prosvetlencev do literature opisati kot zvesto povzemanje starega Horacovega gesla »utile et dulce«, vendar z vsebino, s katero je to geslo izpolnila prosvetljenjska zavest. Glavni namen umetnosti je družbeni in moralni »utile«, ki mu je »dulce« podrejena spremljava. Literatura naj kaže človeku družbeno in moralno pot k prosvetljeni družbi, oblikuje naj

⁵ Matija Čop, Zgodovina slovenskega slovstva, gradivo za Safařika.

⁶ Batteux, Principes de la littérature 1802, str. 156 in sl.

⁷ Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste etc. 1771, zaglavje Aesthetik.

ga z močjo prosvetljene moralne in družbene ideologije. Ob tem naj mu nudi še zabavo v smislu prosvetljene meščanske družabnosti.

Tak nazor o umetnosti je docela ustrezal družbenemu položaju slovenskih prosvetljencev. V njem so našle svoj primeren izraz vse tiste tendence, ki so izvirale iz njihovega odnosa do družbe in države. Ideologija slovenskega prosvetljenstva je imela ne samo družbeno legalen značaj, bila je povezana s praktičnim delovanjem državnih reform in ustanov, preko katerih je upala, da bo prosvetljeno uredila življenje in ostvarila nacionalno kulturo. Zato so njeni predstavniki tudi v umetnosti lahko videli predvsem legalno sredstvo za njeno razširjanje in utrditev. Umetniška lepota jim je bila utilitarna lepota in bolj ali manj istovetna z moralnim, to pa z družbeno koristnim. Umetnost jim nikakor ni bila avtonomno področje, temveč samo predel dobrega, moralno resničnega in koristnega.

Ob takšnem pojmovanju umetnosti se tem bolj pokaže posebnost Čopovega nazora o umetnosti, njenem značaju in namenu. Ta nazor se namreč v poglavitnih točkah bistveno razlikuje od prosvetljenskega.

Ko je Matija Čop v času francoske Ilirije in prva leta po nji obiskoval ljubljanske šole, ga je šolski pouk poučeval o literaturi s pomočjo stare klasicistične in prosvetljenske poetike. Bistvo poezije mu je prikazoval v luči Horacove devize »utile et dulce«, pri čemer je na prvo, častnejše mesto postavljal »utile«. V knjigi *Institutio ad eloquentiam*, iz katere se je Čop učil in po kateri je pozneje sam moral učiti svoje učence, je bilo rečeno, da mora drama vsebovati dejanje, ki je »primerno tako za poduk kot za zabavo«. In ko je leta 1815 moral napisati kratek šolski oris poetike, je med njenimi poglavitnimi principi navedel tudi tega: »Potrebno je združiti koristno s prijetnim...«⁸

V času takšnih šolskih naukov je mladi Čop že dobro poznal klasično in sodobno nemško literaturo ter zlasti Goetheja. Znana Bouterwekova zgodovina novejšje evropske književnosti mu je široko odprla svet srednjeveške in renesančne literature Italijanov, Špancev in Portugalcev.⁹ Novejši nemški literarnoestetski učbeniki, med katerimi mu je bil zlasti dostopen Schallerjev, so ga po Kantovem zgledu poučevali,

⁸ Rokopisni oddelek NUK. Čopov spis je pisan v francoščini, vsebinsko naslonjen na Batteuxa in namenjen najbrž neobveznemu predmetu francoščine.

⁹ Formacija Čopovega literarnega obzorja in literarnozgodovinske izobrazbe še ni raziskana. Podatki o Bouterweku dokazujejo, da je bila vloga bratov Schleglov v tem formiranju mnogo manjša, kot jo opisuje starejša literarna zgodovina, zlasti Kidrič.

da je lepo samo to, kar »ugaja brez interesa«, in da namen poezije ni niti poduk niti odkrivanje moralnih ali katerihkoli resnic.

In tako je verjetno, da osemnajstletnemu Čopu principi starega nazora o umetnosti, ki je bil hkrati še nazor naših prosvetljencev, že v tem času niso mnogo pomenili in da si je že osvajal nazor, ki je postal zanj značilen. Nove misli o značaju in bistvu umetnosti so se v Čopu oblikovale že okrog leta 1815, se nato utrjevale in poglobile. Ko sta se leta 1828 Čop in Prešeren znašla v Ljubljani in je njuno prijateljstvo pričelo postajati plodno za slovensko literaturo, je bil njegov odnos do umetnosti že dolgo jasen in preciziran. Iz leta 1828 so ohranjene izjave, v katerih je Čopov pogled na bistvo in namen literarne umetnosti izpovedan v načelni obliki.

Najsplošnejša in morda najpomembnejša teh izjav se nam je ohranila v pismih, ki jih je pisal prijatelju Saviu. Izjava je formulirana kot očitek italijanskemu piscu Paridu Zajottiju oziroma oceni, ki jo je le-ta zapisal o Manzonijevem romanu *I Promessi Sposi*. Čop ugotavlja: »V svojem pojmovanju romana kaže pisec v ostalem nepotreben strah v zgodovinskem in moralnem oziru — roman ne sodi niti v področje zgodovine niti morale, temveč v področje poezije, in ravno zato, ker ga pisec premalo gleda kot produkt umetnosti, postane njegovo pojmovanje nezadostno.«¹⁰

Izjava je v prvi vrsti naperjena proti stari tradiciji klasicistične poetike, ki romanu ni priznavala umetniškega pomena in ga je postavljala v območje zabavne proze. Toda preko te neposredne polemike je v nji izraženo še spoznanje, ki zadeva bistvo literature nasploh.

Ivan Prijatelj jo je svoj čas komentiral takole: »V eni važni in načelni stvari pa je Čop povsem sin romantike, namreč v tem, da mu je umetnost avtonomna kot najvišja funkcija človeškega duha.«¹¹ Čopova izjava, na katero Prijatelj opira svojo razlago, sicer ne dokazuje, da bi Čopu bila umetnost najvišja funkcija človeškega duha, vsekakor pa vsebuje misel o avtonomnosti umetnostnih pojavov. Čop oddeljuje področje poezije od področij zgodovine in morale. Umetnost ima za neodvisen svet, za katerega ne veljajo niti zakoni prvega niti drugega. Lepota umetnosti ni odvisna od zgodovinske ali moralne resnice. Umetniško lepo ni zgodovinsko resnično in ne moralno koristno. Umetnost je avtonomna.

Da je Čopovo spoznanje bistva in pomena umetnosti zares takšno, dokazuje njegova kritična praksa, ki nikdar ne ocenjuje slovstvenih

¹⁰ Zimmermann, Nova Zbopova pisma Saviu, Veda 1914, pismo z dne 21. marca 1828.

¹¹ Ivan Prijatelj, Izbrani eseji in razprave 1952, str. 236.

del s kriteriji moralne in utilitarne narave. Doslednost te prakse seže celo tako daleč, da utegne literarnemu delu priznati neko vrednost v moralnem območju in mu jo prav zato docela odreče v svetu poezije. Ko Čop v enem svojih pisem prijatelju Saviu ocenjuje pesnitve tedaj znanega in nadvse slavljenega avstroogrškega škofa Pyrkerja, jih zavrne s tole ostrino: »Njihova prava pesniška vrednost zame ni kaj večja od ničle.« Nato pa pristavlja: »Imam navado, da jih mladim ljudem priporočam v branje kot v moralnem oziru popolnoma neškodljiv vzorec poetične dikcije...«¹² Vrednost umetnosti je v Čopovih očeh docela neodvisna od njene moralne koristi ali pomena.

To pa je nazor, ki je tako različen od nazorov slovenskih prosvetlencev ter obenem tako pomemben za estetiko samega Čopa in preko njega Prešernovega kroga, da zahteva podrobnejše analize.

3

Evropskih virov in vplivov, ob katerih je Čop formiral svoj nazor o bistvu literature, ni težko ugotoviti. Ločitev umetniške in zgodovinske resnice je bila pod vplivom Aristotela izvedena že v klasicistični poetiki in poznana tudi prosvetlencem. Poudarjal jo je Lessing in za njim nemški romantiki z bratoma Schlegloma na čelu. Razlikovanje med umetniško lepoto in moralno resnico je novejšega datuma. Pripravil ga je Kant s svojo filozofijo lepega, v literarni miselnosti sta jo uveljavila Schiller in Goethe s svojo »estetsko« kulturo. »Očitno je zamenjavanje meja, če zahtevamo moralne smotre v estetskih rečeh,« je napisal Schiller. Še ostreje se je izražal Goethe v časopisu Ueber Kunst und Alterthum, ki ga je Čop dobro poznal. Višek je razmejevanje umetnosti in morale doseglo v nemški romantiki, v Schellingu, ki je imenoval barbarsko ne samo sleherno povezovanje umetnosti s čutnim užitkom in koristjo, temveč ji v delu System des transzendentalen Idealismus odrekel »sorodnost z vsem, kar sodi k morali«.

Čop je poznal Schellinga in njegovo filozofijo, toda verjetneje je, da si je nazor o avtonomni umetnosti prisvojil iz Goetheja, čigar teoretične spise je nadvse cenil, in iz celotne pokantovske estetike.¹³

¹² Veda 1914, pismo z dne 4. avgusta 1828.

¹³ Čopovo razmerje do nemške klasične filozofije je še nedognano. Še neocenjeni podatki (število filozofskih del v Čopovi knjižnici je bilo večje, kot domneva Kidrič, med njimi Kant, Spinoza, Vico, Schelling in Fichte; Heglovi spisi so v ljubljansko Licejko in s tem najbrž v Ljubljano prišli po Čopovem naročilu) dokazujejo, da je bilo Čopovo seznanjanje z nemško filozofijo širše, kot je domneval Kidrič, analiza Čopovih spisov in njegovih pojmov pa pričuje.

Važnejši od vplivov, ki so sodelovali pri nastanku Čopovega nazora, je vprašanje, kakšen globlji smisel in pomen je v njegovi miselnosti dobila formula o avtonomnosti in moralni neodvisnosti literature. Kajti ta splošna evropska formula je v različnih družbenih situacijah utegnila imeti prav raznovrstno vsebino. Domnevati smemo, da je posebno funkcijo dobila tudi v posebnih slovenskih razmerah, v Čopovem umetnostnem nazoru.

Kakšen je globlji smisel Čopovega »esteticizma«? Kaj je bilo zanj v poeziji neodvisno od morale, družbene koristi in avtonomno? Kaj mu je potemtakem bila poezija?

Površno poznanje Čopovih spisov bi marsikoga utegnilo zapeljati v domnevo, da je Čop istovetil umetnost z njeno obliko, zaradi česar mu je bila avtonomna zgolj kot formalen pojav in v tem pomenu neodvisna od moralne in idejne vsebine. Znano je, da je Čop nenavadno pozornost posvečal zlasti zunanji formi umetnin. Tej je sledil z velikim poslušom in jo presojal z obsežnim zgodovinskim, stilnim in metričnim znanjem. Svoje oznake Prešernovih pesmi je zgradil skoraj izključno iz opazk o njihovi zunanji formi.

Kljub pomembnosti teh dejstev bi bilo vendar zelo napak, Čopov nazor o umetnosti reducirati na zunanji formalizem ali neke vrste artistični esteticizem. Smisel njegovega razlikovanja med poezijo in moralo je mnogo globlji, kajti tak, kakršen je, je v tesni zvezi s posebnim pomenom, ki ga Čop daje pojmom »moralo« in »poezija«.

O tem, kaj je Čop razumel pod »moralo« in kaj mu je bilo bistvo poezije, nazorno govori citirana izjava iz polemike, ki jo je naperil proti Zajottiju ob vprašanju romana.

Zajotti je bil manj pomemben italijanski avtor, ki so ga v naprednih literarnih krogih romantične Italije poznali kot avstrijakanta in avstrijskega »plačanca«. Bil je sodnik v avstrijski službi in v tem svojstvu soudeležen pri procesih proti Mladi Italiji. Polemiziral je z znanim delom Misleya *L'Italie sous la domination autrichienne*, ki je obtoževalo avstrijsko okupacijo v severni Italiji.¹⁴

da je bil vpliv nemške filozofije v strogo filozofskem smislu manjši od Prijateljevih zatrnil, ker ga je treba omejiti samo na nekatere splošno svetovno-nazorske probleme (polemika Hegel-Jacobi o panteizmu).

¹⁴ Istega Zajottija ima v mislih najbrž Levstik v svoji kritiki Koseskega iz leta 1880, ko pravi: »O tej priliki moram povedati, kako se čudim, kar se tiče nekaterih pesnikov, ki si jih Koseski izbera v svoje prevode. Letos smo vzprijeli nekoliko pesnij od nečega Paride Zajotti. — Kdo je Paride Zajotti?... Paride Zajotti živi v Trstu in nima mej italijanskimi pesniki nikakršne pesniške veljave, ker je zelo umazan itd....«

Teh dejstev Čop v času, ko je prebiral Zajottijevo brošuro *Del Romanzo in generale ed anche dei Promessi Sposi*, najbrž še ni poznal. Morda se je seznanil z njimi v tridesetih letih, ko mu je brat Janez v svojih pismih iz Milana omenil tudi Zajottijevo ime.

V letu 1828 mu je Zajotti bil samo anonimni pisec razprave, v kateri je kritiziral zgodovinski roman italijanskih romantikov sicer z razumno ostrino, ki so jo hvalili celo nasprotniki, vendar s stališča zastarele protiromantične literarne miselnosti in s kriteriji obstoječih družbenih norm, cerkvene morale ter zgodovine. In kot je v Italiji proti Zajottijevi kritiki ter v obrambo zgodovinskega romana, ki je bil za napredno italijansko romantiko pomemben idejni pojav, vstal Mazzini, bodoči voditelj italijanske meščanske demokracije, tako je Zajottijevo stališče odklonil s svoje strani in s prijemi strogo estetskega stališča Matija Čop.

V Zajottijevih očitkih zgodovinski in moralni neoporečnosti Manzonijevega romana je odkril konvencionalno literarno miselnost, ki bi v Manzonijevem delu rada našla junake, čustva in dogodke, ki se »tisočkrat pojavljajo v običajnih romanih«. Katera pa je najbolj zoprna značilnost tako zastarele miselnosti? Čop jo odkrije v Zajottijevi kritiki Don Abbondia, znamenite figure, v kateri je Manzoni ustvaril klasičen lik moralno in skoraj komično iznakaženega duhovnika, ki se oportunistično krivi pred nasiljem fevdalne družbe. Ob Zajottijevi obsodbi Manzonijeve figure Čop vznejevoljen vzklikne: »In kaj ima z Don Abbondijem? Tudi temu liku bi rad vzel njegovo prirodnost — in drzne si, zavoljo tega delati Manzoniju očitke v religioznem oziru!«¹⁵

Citirani stavek plastično osvetljuje notranji smisel Čopovega nazora o umetnosti, njenem značaju in moralni avtonomnosti. Čopova estetska misel se giblje v tehle premisah: Don Abbondio je resničen pesniški lik, kajti tak, kakršen je, je »priroden«. Zajotti kritizira Manzonijev roman s stališča »zgodovine« in »morale«. Ker pa se njegova kritika obrača proti tistemu, kar je v romanu resnično pesniško in »prirodno«, je po Čopovem mnenju neprimerna in zgrešena že od vsega začetka. Do nasprotja med »moralo« in poezijo je moralo priti, ker se obedve področji v bistvu razlikujeta in sta med sabo neodvisni ter vsako zase avtonomni. — Takšna je oblika Čopovega razsojanja, njegov stvarno zgodovinski smisel pa je tale: Manzoni je v svojem romanu upodobil življenje skozi prizmo protifevdalnega, meščansko demokratičnega humanizma in z uporabo naprednih romantičnih lite-

¹⁵ Veda 1914, pismo z dne 7. julija 1828.

rarnih form. Izhodišče Zajottijevi kritiki je bil instinkt protidemokratskega, obstoječi družbi, morali in cerkvi vdanega duha. Nasprotje med obema je Čop dojel kot nasprotje med »moralo« in poezijo.

Pojem »morala« je Čopu istoveten z moralno tedanje legalne družbe, njene religije in ideološke konvencije. V nji vidi svet, ki je poseben svet zase in zatorej brez moči nad svetom poezije. Umetniška lepota in resnica sta avtonomni, kar pomeni, da umetnost ni podložna normam, s katerimi jo presoja svetovni in življenjski nazor birokratske, pozno-fevdalne ter malomeščanske avstrijske družbe. Umetnost ni del nje-nega sveta in ne prenese, da bi jo ocenjevali z njegovimi merili.

Da je ta razlaga pravilna, dokazuje že citirana Čopova sodba o Pyrkerjevi poeziji. Škof Pyrker je v svojih pesnitvah opeval avstro-ogrski fevdalni patriotizem in moralno njegove cerkve. Čop sporoča svojo sodbo o njih prijatelju Saviu, ki je bil zvest katoliški vernik iz šole Friedricha Schlegla in Zacharije Wernerja, zatorej je v izrazih previden. Vendar si ne more kaj, da ne bi Pyrkerjeve poezije ironično imenoval »ein in moralischer Hinsicht ganz unschädliches Muster« in jo nekolikanj posmehljivo prestavil v področje moralnega čtiva, primerne avstroogrski šolski mladini. Ravno dejstvo, da je Pyrker tako moralen, Čopu ni zadnji dokaz, da je njegova poezija ničeva. Tudi tu je načelna osnova Čopove presoje istovetenje morale z moralno obstoječe družbe in oddelitev tako zamišljene morale od sveta poezije.

Praktični rezultat tako izdelanega teoretičnega postopka je jasen in v bistvu preprost: s formalno ločitvijo moralnega in umetniškega področja je legalni ideologiji reakcionarne družbe odvzeta sleherni pravica, da bi se vmešavala v idejnost umetnosti in jo presojala. Še več, ta ideologija je s pomočjo formule o avtonomni umetnosti docela izrinjena iz poezije in načelno proglašena za neumetniški element, tuj umetniški resnici in lepoti. — Dalekosežni pomen sleherne podobne miselnosti je dobro dojel že Friedrich Schlegel in razumljivo je, da se je pričel proti nji boriti, čim je postal uradna opora poznofevdalne družbe in cerkve. Leta 1815 je načelno nastopil proti »estetsko filozofski brezbržnosti, ki ne trpi nikakršnih moralnih in religioznih okovov«. In tako je v tem poglavitem vprašanju Čopov nazor o umetnosti tako po svoji družbenopolitični vsebini kot svoji teoretični obliki docela nasproten reakcionarnim prizadevanjem nemške romantike in povezan z napredno tradicijo kantovske estetike ter goethejevskega romantičnega klasicizma.¹⁶

¹⁶ Čopov odnos do tako imenovane nemške romantične šole in zlasti do bratov Schleglov še ni raziskan. Starejša literarna zgodovina je pretiravala

Tak je smisel Čopove misli o avtonomni in moralno nevezani poeziji. Ostane še vprašanje, kakšna je po Čopovem mnenju idejna vsebina tako avtonomne umetnosti in kaj bistvo njene lepote.

Prva od nalog resnične umetnosti nam je že znana: »prirodno« prikazovanje ljudi, človeških čustev in odnosov. O ostalih govori Čop v pismu, napisanem najbrž leta 1854 Poljaku Skarzynskemu. Pismo vsebuje znano Čopovo oceno Mickiewiczovega epa Pan Tadeusz in v zvezi z njo zavrnitev tendenc, ki v sodobni poljski literaturi zavajajo pesnike v »ničevo fantaziranje«, »v neumno fantastično« misterioznost. Čop zaključi: »Pod takimi pogoji je vsekakor zelo zdravilno, da je nastopil resničen pesnik s stvaritvijo, polno resničnega in poetičnega življenja; z liki, ki niso sence, kakršne je rodil umeten vročični sen.«¹⁷

Iz tega kratkega citata, ki vsebuje nekakšen Čopov estetski credo, moremo razbrati, da je resnično umetnost videl samo v »prirodnem«, »resničnem« in »pesniškem« prikazovanju človeka, njegovega življenja in čustvovanja. Znano nam je, v čem je za Čopa prirodnost takšnega pesniškega ustvarjanja: v polnosti pesniških podob, ki so v svoji idejnosti osvobodjene ideoloških in moralnih spon obstoječe reakcionarne družbe. Zdaj se nam razodene še druga stran prave poezije: njena pesniško idejna vsebina ne sme razpasti v ničevo, mrzlično in neurejeno fantaziranje. Poezija mora dosegati skladnost vsebine in oblike, iskati mora harmonijo subjektivne čustvenosti ter miselne in oblikovne objektivnosti. Njene podobe morajo biti urejene, le tako lahko izrazijo življenje v njegovi resnični in pesniški obliki. Tak je bil Čopov estetski ideal in o njem govori večina njegovih literarnih simpatij ter sodb. Takšno poezijo je Čop našel v delih avtorjev, kakršni so bili Goethe, Manzoni, Byron, Mickiewicz ali Platen. Če pogledamo dela teh pesnikov, moramo vedeti, kaj je Čopu bila vsebina avtonomne umetnosti: izpoved svobodne in spon stare družbene mentalitete rešene, toda hkrati uravnotežene in celo v svojem individualizmu urejene osebnosti modernega intelektualca, ki premaguje izolacijo, v katero ga je potisnila reakcionarna družba, ne s skrajnim subjektivizmom in razpuščenostjo, temveč z utrjeno vero v ideale meščanskega huma-

pomen, ki sta ga imela za Čopov estetski nazor, in proglašala Čopa celo za »učenca« in »pristaša« bratov Schleglov. Tako zlasti Žigon in Puntar, pa tudi Prijatelj in Kidrič. Čeprav je mogoče ugotoviti konkretne vplive (Čopovo pojmovanje ljudske poezije je naslonjeno na Friedricha Schlegla Gespräch über die Poesie, njegovi nazori o sodobnem epu se opirajo na A. W. Schlegla razpravo o Goethejevem Hermannu in Dorothei, itd.) so ti vplivi asimilirani samostojno, brez privzemanja tipično schleglovske ideologije.

¹⁷ Žigon, Še nekaj Čopovega, Carniola 1910.

nizma in demokratičnega napredka, z vero v dvig nacionalne kulture in v skorajšnjo formacijo družbenopolitične baze.

V Čopovi formuli umetniške avtonomije se skriva moralna in življenjska avtonomija naprednega meščanskega intelektualca, ki ne priznava več norm fevdalno birokratske družbe in zahteva za svoje življenjsko občutje popolno in nedotakljivo neodvisnost. Čopov nazor o umetnosti rešuje spor med naprednim intelektualcem in družbo metternichovske Avstrije. Formulira ga v obliki dileme »poezija ali morala, lepo ali koristno« in ga razreši v imenu neodvisnosti poezije in morale, lepega in koristnega. Z drugimi besedami: Čopov nazor proklamira umetnost predrevolucijskega meščanskega humanizma v imenu umetnostnega individualizma in esteticizma.

4

Čopov nazor o umetnosti je tudi Prešernov umetnostni credo. Kjerkoli se Prešeren bori za lastno umetnost, jo brani v imenu formule o avtonomnosti in apriorni neodvisnosti pesništva. Ko v pesmi Orglar položi bogu očetu na jezik znano kitico:

Komur pevski duh sem vdihnil,
Z njim sem dal mu pesmi svoje;
Drugih ne, le te naj poje,
Dokler da bo v grobu vtihnil. —

formulira v nji avtonomnost slavčkovega petja, ki ima svoje apriorne zakone in ni podvrženo poetiki orglarjeve moralke. In ko v Novi pisariji razpravlja o koristnem in lepem v poeziji, uporablja Horacovo formulo *dulce et utile* tako, da z njo potrdi prvenstvo »lepega« nad »koristnim«. Horacu in za njim vsem onim, ki so v klasicizmu in prosvetljenstvu uporabljali njegovo geslo, je bilo *utile* ravno tako in pogosto še važnejše kot *dulce*. Prešeren polaga svojemu pisarju na jezik besede: Nam *utile* je zrno, *dulce* pleva..., nato pa persiflira *utile* tako, da mu podtakne popolnoma grobo in banalno utilitaristično vsebino. S tem pa je povedano, da je Prešernu *utile* v poeziji pleva in *dulce* resnično bistvo umetnosti. In kot za Čopa je tudi njemu *dulce* samo prispodoba za estetsko vsebino, ki je s stališča obstoječe družbe in njenih norm nekoristna ali celo škodljiva in družbeno nemoralna, ki pa izraža prirodno, resnično in pesniško vsebino novega humanističnega in demokratičnega pojmovanja človeka.

Tak je nazor o umetnosti, ki ga je s Prešernom in Čopom izpovedovala slovenska romantika.

Kako razložiti, zakaj je slovenska romantika formulirala svoj odnos do umetnosti ravno z mislijo o avtonomnosti in družbenomoralni nekoristnosti lepega?

Italijanska romantika, ki v svoji vsebini in funkciji ni bila naprednejša od Prešernove, je isti spor med napredno literaturo in reakcionarno stvarnostjo domislila v drugačno formulo: bistvo umetnosti je povezala z moralo in zastavljala umetnosti ne samo družbeno in moralno koristen cilj, temveč istovetila umetniško lepoto z moralno in zgodovinsko resnico. Tak je bil nazor Manzoniya, ki je cilj poezije videl v koristnosti.

Čop je ta nazor poznal. Bil je navdušen nad Manzonijevimi literarnoestetskimi spisi, občudoval zlasti njegovo razpravo *Lettre à M. Chauvet sur l'unité etc.* in ob nji s priznanjem zapisal, da ima Manzoni »o poeziji globlje nazore kot vsi italijanski in francoski estetiki skupaj«. ¹⁸ In vendar je svoj načelni odnos do umetnosti izpovedoval v docela drugačni obliki. Kje je vzrok?

Najdemo ga v posebnosti družbene situacije, sredi katere se je razvila slovenska romantika. Čop in Prešeren sta živela v času, ko je bila družbenopolitična baza slovenske družbe premalo razvita, da bi svojo umetniško in kritično misel lahko povezala s širšim, družbeno aktivnim in ideološko razpredenim gibanjem. Razen tega sta živela v razdobju, ko je reakcionarna država nasilno ovirala zarodke takšnega gibanja. Oblika, v kateri sta lahko zanikala stvarnost obstoječih družbenih odnosov, je mogla biti edinole izolacija estetskega individualizma. In tako sta tudi umetnost morala načelno izolirati od družbe, njene morale in koristnosti, da sta jo tako rešila iz spon vladajoče ideologije in jo napolnila z novo vsebino.

Drugače italijanska romantika. V Italiji je bila politična in ideološka baza naprednega nacionalnega gibanja mnogo bolj razvita in tako so romantiki povezovali ne samo svoje življenje z aktivnim ideološkim in političnim delom, temveč tudi bistvo umetnosti izenačili z družbeno koristjo, z moralo in ideologijo širokega družbenega interesa.

Situacija slovenskih romantikov je bila v mnogih pogledih bližja položaju napredne nemške kulture proti koncu 18. stoletja. Estetska

¹⁸ Veda 1914, pismo z dne 19. novembra 1828. Iz Čopove zapuščine v NUK je razvidno, da ni bil dovteten samo za napredno idejnost italijanske romantike, temveč da se je zanimal tudi za povezanost francoskih romantikov z naprednim družbenim in političnim gibanjem. Leta 1830 ali 1831 si je prepisal v beležnico znani članek Sainte-Beuva *Du mouvement littéraire et poétique après la révolution de 1830.*

kultura Goetheja in Schillerja ter za njo filozofska nemških romantikov je bila produkt prizadevanja, da bi v obliki estetske izolacije zanikali tedanjo nemško mizerijo in se na krilih avtonomne umetnosti dvignili nad njo. In tako je prav nemška estetska misel spor med stvarnostjo in težnjami meščanskega humanizma razrešila v formulo estetske avtonomije.

Skrivnost literarnih in idejnih vplivov je v enakosti družbene problematike in njenih potreb. Nerazvitost slovenske družbenopolitične baze je povzročila, da je miselnost nemške kantovske in pokantovske estetike našla v slovenski romantiki plodna tla; posebnost družbene situacije, v kateri sta živela Čop in Prešeren, pa je bila vzrok, da je pri nas ta miselnost dobila izjemno napredno funkcijo in se popolnoma naravno združila s pričakovanjem, da se bo baza slovenstva razmahnila ter družbeno razširila. In kot je samo iz te situacije razumljivo, zakaj je Prešernovo pesništvo v svojem bistvu samo estetsko, subjektivno in netendenčno ter hkrati humanistično in napredno, tako je le iz nje razumljivo, zakaj je Čopov nazor o umetnosti skozi formo esteticizma izrazil širok in napreden pogled na umetnostno problematiko.

Ta nazor se pomembno razlikuje od umetnostnega nazora slovenskih prosvetljencev, saj je po svoji obliki njegovo pravo nasprotje. Po svoji družbeni vsebini je člen istega družbenega toka in smotrne usmerjenosti. Dialektika zgodovinskega razvoja pogosto povzroča, da zgodovinski procesi prehajajo skozi najbolj protislovne in nasprotujoče si oblike. Toda ista dialektika dviga te procese v vedno višje in popolnejše plasti. In tako je tudi Čopov nazor o umetnosti višji in bogatejši od nazora slovenskih prosvetljencev: mnogo bolj estetski in kompliciran. Tak je odraz razdobja, ki je v slovenski kulturni zgodovini bilo nenavadno bogato, izjemno po svojih pogojih in po svojih sicer redkih sadovih dolgo nedoseženo.