

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Јана М. Алексић

МИЛАН КАШАНИН КАО ТУМАЧ НОВЕ
СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

докторска дисертација

Београд, 2015.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Jana M. Aleksić

MILAN KAŠANIN AS A CRITIC OF MODERN
SERBIAN LITERATURE

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2015.

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
УНИВЕРСИТЕТА В БЕЛГРАДЕ

Јана М. Алексић

МИЛАН КАШАНИН КАК КРИТИК НОВОЙ
СЕРБСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

докторская диссертация

Белград, 2015.

Ментор:

проф. др Радивоје Микић, редовни професор Филолошког факултета
Универзитета у Београду

Чланови комисије:

др Милан Радуловић, научни саветник у пензији

др Милан Алексић, доцент Филолошког факултета Универзитета у
Београду

Циљ нашег истраживања био је да књижевноисторијски сагледамо и теоријски формулишемо и образложимо књижевнокритичке текстове Милана Кашанина, посвећене ауторима и феноменима нове српске књижевности. Желели смо да укажемо на Кашанинов оригиналан и самосвојан поглед на модерну српску књижевност, на исходишта његовог херменеутичког и интерпретативног захвата, као и на генезу његових критичких ставова. Тиме би био постигнут имплицитни наум истраживања: свеобухватнији и културноисторијски целовитији и праведнији увид у домете Кашанинове критичке и стваралачке индивидуализације у систему историје српске књижевне критике. Истакли смо и сложеност књижевноисторијске позиције, одређених спољашних својстава и унутрашње структуре Кашанинове књижевнокритичке делатности.

Зато је у уводном поглављу пажња посвећена препознавању и одређењу Кашаниновог рада у контексту социолошког и књижевноисторијског појма „генерације“ или „нараштаја“. Контекстуализација је подразумевала кратак преглед основних књижевноисторијских идеја и поетичких парадигми српске модерне, авангарде и модернизма под чијим окриљем се формирала Кашанинова критичка и естетичка мисао. Такође, постављене су премисе о жанровским, методолошким, поетичким, естетичким, идеолошким и културноисторијским доминантама Кашанинових књижевнокритичких текстова, чијој анализи и систематизацији се приступило у средишњим поглављима рада.

Поглавље „Жанровска и смисаона поливалентност књижевне критике Милана Кашанина“ представља теоријско диференцирање и образложење сложених морфолошких структура унутар Кашанинових књижевнокритичких текстова, понајпре оних који су објављени у другој половини XX века, у његовим најпознатијим монографским студијама *Судбине и људи* (1968) и *Сусрети и писма* (1974), као и у књизи одабраних критичких текстова од 1917. до 1930. године, *Пронађене ствари* (1961). Неопходна пажња је посвећена жанровским и стилистичким карактеристикама, као и одређењу типова критике. Резултат анализе жанровских особености показао је критичареву контемплативну, тематску и стилистичку инклинацију ка *есејизму* – књижевном феномену који проистиче из модерне свести, а који је Михаил Епштејн дефинисао као „интегративни процес у култури, кретање према животно-мисаоно-сликовној синтези“ и духовном тоталитету. Томе захваљујући поново би били

обједињени они уметнички облици и идеје које је еволутивни пут културе разлучио од прапочетне целине – мита (Михаил Епштејн 1997). Есејизам се код Кашанина препознаје у имплицитном и експлицитном обликовању и писаној артикулацији књижевнокритичких, естетичких и историјских идеја; саображен је његовој екстензивној и дисперзивној естетичкој и интелектуалној свести и у тесној је спрези са интегралном критиком као имплицитним метакритичким и естетичким идеалом.

Типолошко и жанровско разграничавање нареченог корпуса текстова даље је у поглављу „Интегрална критика’ Милана Кашанина – методолошки и типолошки аспекти“ иницирало систематичније теоријско промишљање Кашанинове критичке и књижевнотеоријске методологије, која, испоставља се, представља имплицитни исход његових аутентичних естетичких и историјских идеја, а не намерну, теоријски осмишљену и разрађену стратегију у интерпретацији нове српске књижевности. Наиме, испоставља се да је интердисциплинарно ишчитавање књижевних текстова једно од доминантних књижевнокритичких поступака Милана Кашанина. Умногome заслужна за то је његова, још у првим текстовима метакритички постулирана, „интегрална критика“. Она представља номинални израз и упориште унутрашње дијалектике Кашанинове књижевнокритичке мисли. С друге стране, интегрална критика је аутентично типолошко одређење и методолошко исходиште његове критичке прозе која се уједно може формулисати и као критички есеј и као есејистичка критика.

Отуда смо интердисциплинарност – као терминолошки верификован и теоријски кодиран однос између различитих духовних и хуманистичких дисциплина и као вид методолошког приступа књижевном тексту – препознали и постулирали као исход жанровски и типолошки хибридног Кашаниновог есеја. Она је резултат књижевноисторијске и шире естетичке контекстуализације конкретног књижевног феномена или појаве, компаративног сагледавања и интуитивног повезивања различитих уметничких медија у служби описа и разумевања духа епохе, из којег једно дело или личност аутора потиче. На тај начин Кашанин открива културне и духовне доминанте одређеног духовноисторијског периода и образлаже поетичке обрасце које препознаје у стваралаштву једног аутора или у конкретном књижевном делу. Интердисциплинарност као стратегија откривања идеолошког и духовног језгра једне књижевноисторијске епохе препознатљива је и у књижевноисториографској монографији *Српска књижевност у средњем веку* (1975). Подробније образложење Кашанинових теоријски неосвешћених методолошких поступака навело је на закључак да је овај критичар у српској критичкој и теоријској мисли антиципирао неке од

актуалних теоријских школа и праваца у оквиру хуманистичких дисциплина: нови историцизам, културни материјализам, интердисциплинарност и студије културе.

Ради подробнијег и прецизијег формулисања књижевноисторијске позиције овог аутора било је важно систематизовати и теоријски образложити Кашанинова естетичка начела и критеријуме, почевши од његових раних критичких радова у Првом светском рату, потом радова између два светска рата (касније сакупљених и већим делом објављених у књизи *Пронађене ствари*), познијих критичких и књижевних есеја, објављених у књигама *Судбине и људи* и *Сусрети и писма*, приказа, белешки и есеја о уметности и уметницима *Уметност и уметници* (1943), односно *Уметничке критике* (1968), као и записа и одломака, обједињених у књизи *Погледи и мисли* (1978).

Један од истраживачких приоритета било је разврставање и анализирање Кашанинових критичких записа, приказа, осврта и есеја које је објављивао у дневној и књижевној периодици од 1910. до 1941. године. Захваљујући том подухвату било је могуће утврдити, заокружити и компаративно сагледати све фазе Кашаниновог критичког ангажмана, потом и уцеловити његов књижевнокритички лик. Иако је поједине записе сâм Кашанин сакупио, редиговао и објавио у књизи *Пронађене ствари* 1961. године, знатан број тескова је остао расут по периодичној штампи, неклассификован и несистематизован. Један од највећих истраживачких изазова управо се заснивао на прикупљању наведене књижевноисториографске грађе и упознавању Милана Кашанина као „критичара из дана у дан“, односно „хроничара културе“. Резултати тог подухвата – које смо изложили у поглављу „Књижевна критика у служби културне политике“ – открили су филозофска, уметничка и идеолошка упоришта Кашанинових естетичких и књижевнокритичких идеја, које је касније, у својој другој, познијој фази књижевнокритичког деловања, од педесетих до осамдесетих година XX века, продубљивао, ширио и са готово потпуном доследношћу бранио и примењивао. Међутим, изведени закључци потврдили су уводне претпоставке о књижевноисторијској индивидуалности Кашанинове критичке личности.

Будући да смо током истраживања запазили да је Кашанин књижевна личност изразито развијене естетичке мисли, у поглављу „Естетичка интуиција Милана Кашанина“ покушали смо да систематизујемо његове често антиномичне, аксиолошке и естетичке параметре, из којих произлазе контроверзни критички судови. Примећено је и да Кашанинов аналитички сензибилитет, којем је подлога естетика, не подржава ниједну конкретну филозофску доктрину и избегава стандардизовану научну терминологију. То је изискивало напор формулисања и промишљања *естетичке*

интуиције као супстанције Кашанинове иманентне књижевнокритичке естетике. Испоставило се да је естетичка интуиција предуслов и исход Кашаниновог књижевнокритичког, књижевноисторијског, естетичког и аксиолошког посматрања и вредновања књижевних феномена, личности и поетика. Кашанин је био критичар изграђеног естетичког система (интуитивно заснованог, а не теоријски образложеног) који је поседовао огромно знање о историји естетичке мисли. То је имплицирално становиште о томе да Кашанинова (естетичка) критика настаје из посебног аналитичко-стваралачког сензибилитета за уметничко стварање, из непосредног живог утиска о уметничком делу, а не из теоријски апстрактних дефиниција и појмова. Кашанин је отуда заговорник уметничког доживљаја као мерне јединице естетичке процене и уметничког сензибилитета. А уметнички доживљај се стиче непрестаним сагледавањем и упоређивањем уметничких творевина, а не применом апстрактних теорија о принципима уметничке аксиологије. Естетичка интуиција овог критичара и историчара наводи га на мисао о духовној аутономности књижевности и уметности, с једне стране, али и духовној уроњености конкретне уметничке творевине у одређени историјски контекст, с друге. Он неуморно подвлачи да је смисао уметничког остварења у његовој симболичкој изражајности духовних тежњи властите епохе и колектива. Разматрања и промишљања критичарева имплицитне естетике даље су резултирала и типолошким установљавањем Кашанинове *естетичке критике*.

Ишчитавање, структурална (наратолошка), типолошка, естетичка и компаративна књижевноисторијска анализа Кашанинових огледа у књигама *Судбине и људи* и *Сусрети и писма* показала је истовременост Кашаниновог аналитичког и уметничког (наративног) поступка. Критичар је слободном стваралачком имагинацијом књижевноисториографских чињеница (које је знао или имао пред собом) успео да састави уметничку биографију, а на темељу персоналне представе о духовној и психолошкој страни конкретне стваралачке личности. Описану стваралачку индивидуу, према којој је доследно неговао личан однос (симпатије или антипатије), смешта у за дати портрет адекватно друштвеноисторијско окружење, реконструисано колико према спознатим чињеницама, толико према властитој пројекцији. Тако Кашанин показује живу заинтересованост за однос снага између егзистенције, метонимијски изражене у појму *судбина* и света уметничког дела. Сложене духовне биографије српских књижевника врхунац су критичаревих креативних способности, а оцене њихових литерарних остварења резултат прозорљиве и луцидне естетичке мисли.

Реконструкцији естетичке свести уследио је критичко-историјски и метакритички покушај расветљавања, анализе и дефинисања Кашанинове поетике, књижевне естетике, идеологије и аксиологије. Ослушкујући досадашњу књиженокритичку рецепцију монографија *Судбине и људи* и *Сусрети и писма*, покушали смо да проникнемо и у поједине методолошке постулате и претпоставке Кашаниновог критичарског и књижевноисторијског интересовања за српску књижевност епохе романтизма, реализма и модернизма, које је испољио у другој половини XX века. Из развијене естетичке интуиције, имагинативног подстицаја, наративне вештине и стилско-језичке виртуозности произлази метакритичка свест која се испољава у дијалогу са појединим српским критичарима поводом конкретног књижевног остварења или књижевноисторијског одређења нечије ауторске поетике. Кашанин сматра да је критика грана уметности, а не вид научног мишљења, без обзира на императив објективности у перцепцији, поузданости у интерпретацији, тумачењу и вредновању и прецизности у аналитичком дискурсу. Истовремено, Кашанинова аутентична историјска метакритика заснива се на разградњи и надоградњи критичких постулата и метода савременика и претходника, из које произлази његова опет имплицитно фундирана теорија критике, књижевна мисао и јединствена културна идеологија. Консеквентно томе, посебан напор је уложен у реконструкцију зачетака Кашанинове историје српске књижевне критике у текстовима из књижевне периодике између два светска рата, а потом и на „искошену“ и у српској књижевној критици аутентичну историјску метакритику на коју упућују текстови посвећени Љубомиру Недићу, Богдану Поповићу, Исидори Секулић и Пери Слијепчевићу у књигама *Судбине и људи* и *Сусрети и писма*.

Екстензивна културноисторијска свест, естетичка духовност и грађанска и интелектуална одговорност откривене у радовима из области књижевне и уметничке критике, историје књижевности и уметности и музеологије иницирале су реконструкцију Кашанинове визије српског културног обрасца који би требало да усмерава српску културну политику. Најпре смо у поглављу „Епска мобилизација и лирско разоружање“ на основу програмског критичког есеја „Између орла и вука“ (1953) – који је касније уврштен у књигу *Пронађене ствари*, а потом и у монографију *Судбине и људи* – покушали да укажемо на Кашаниново духовноисторијски и аксиолошки дихотомно схватање нове српске књижевности и на разлучење два доминантна идеолошка тока српске културе, чији су симболички носиоци Вук Стефановић Караџић, Петар II Петровић Његош и Бранко Радичевић.

На основу текстуално дисперзивних али јасно формулисаних ставова и промишљања открили смо да српски културни образац, за Кашанина, пониче из Херберт Маркузеовог концепта „афирмативне културе“, конфигурисаног на спознању обавезе заједнице у повоју да кроз уметнички и интелектуални живот освоји и прими хумане вредности и духовне постулате. Том стратегијом на темељу идеје о чистој човечности долази до ослобађања индивидуе, у модерном смислу речу – о којој су у српској култури писали Јован Скерлић, Исидора Секулић или Слободан Јовановић – и чији је циљ умно и духовно оплемењивање појединаца и колектива, схваћено на хердреровски начин. Отуда Кашаниново перманентно инсистирање на неговању „културе памћења“, стваралачком односу према традицији, изградњи и системском неговању уметничког укуса и естетичке свести, истицању духовно оплемењеног интелектуалног духа као носиоца културне еманципације и просвећивања; елитистичкој формули усавршавања одабраних појединаца с једне, и демократизацији образовања, с друге стране, као и на отвореном залагању за остварене културне, уметничке и естетске вредности као еквивалентима високе националне и историјске самосвести.

Сви назначени увиди до којих смо у нашем истраживању дошли, сасвим меродавно указују на књижевноисторијску апартност и аутентичност личности Милана Кашанина у оквирима историје српске књижевне критике XX века и нове српске књижевности. Извесно је и то да промишљање извесних духовних токова и поетичких праваца у новој српској књижевности није могуће без консултовања са Кашаниновим критичким делом.

Кључне речи: књижевна критика, есејистичка критика, критички есеј, есејизам, интегрална критика, историја књижевности, естетика, естетичка интуиција, интердисциплинарност, интермедијалност, хибридна, метакритика

Научна област: теорија критике, историја књижевне критике

The objective of this research was to literary-historically look at and theoretically formulate and define Milan Kašanin's literary criticism dedicated to authors and phenomena of Serbian modern literature. Our desire was to point out Kašanin's original and authentic approach to Serbian modern literature, the results of his hermeneutical and interpretational study and genesis of his critical viewpoints. By achieving all this, the implicit goal of the research would be accomplished: extensive, historically and culturally comprehensive and proper understanding of achievements of Kašanin's critical and innovative individualization within the Serbian literary critic history system. We also pointed out the complexity of literary-historical position, the complexity of certain external features and internal structure of Kašanin's literary criticism.

The opening chapter is about recognition and definition of Kašanin's work in the context of sociological and literary-historical term "generation" or "contemporaries". Contextualization implies brief overview of the basic literary-historical ideas and poetical paradigms of Serbian modernist literature, avant-garde and modernism which influenced Kašanin's critical and aesthetic thinking. The premises on genre, methodological, poetical, aesthetic, ideological historical-critical dominants of Kašanin's literary criticism are also set and further on analyzed and systematized in middle chapters of the dissertation.

The chapter titled "Genre and Meaningful Versatility of Milan Kašanin's Literary Criticism" represents theoretical differentiation and explanation of complex morphological structures inside Kašanin's literary criticism, primarily of that published in second half of 20th century – his famous monographs *Sudbine i ljudi* (1968) [Destinies and people] and *Susreti i pisma* (1974) [Encounters and letters], also selected critical writings from 1917 to 1930 under the title *Pronađene stvari* (1961) [Found items]. Critical attention was paid to genre and stylistic features, also to typology of his criticism. Genre feature analysis result showed the critic's contemplative, thematic and stylistic inclination towards *essayism* – the literary phenomenon arising from modern thinking, described by Mikhail Epstein as "an integrative process taking place within culture as a movement towards synthesis of life, thought and image ", and towards spiritual totality. As a result, the forms of arts and ideas, which had been divided by cultural evolutionary road since the primordial wholeness – the myth (Mikhail Epstein 1997), would again become one. Kašanin's essayism is recognized in his implicit and explicit shaping, and in written articulation of literary-critical, aesthetical and historical ideas;

it is incorporated in his extensive and dispersive aesthetical and intellectual thinking and is closely associated with integral criticism as implicit metacritical and aesthetic ideal.

Typological and genre demarcation of dialectal corpus of works further, in chapter “Milan Kašanin’s ‘Integral criticism’ – methodological and typological aspects”, initiates more systematic theoretical reflection on Kašanin’s critical and literary-theoretical methodology, which, as it turns out, is the implicit outcome of his authentic aesthetic and historical ideas and not intentional, theoretically designed and developed strategy for interpretation of the Serbian new literature. In fact, it turns out that interdisciplinary reading of literary writings was one of Milan Kašanin’s dominant literary-critical procedures. Largely responsible for this is his “integral criticism” metacritically postulated in the early texts. It represents a nominal expression and stronghold for the inner dialectics of Kašanin’s literary-critical thought. On the other hand, integral criticism is the authentic typological definition and methodological origination of his critical prose that could be formulated as critical essay and essayistic criticism likewise.

Hence, interdisciplinarity – as terminologically verified and theoretically encrypted relation between different spiritual and humanistic disciplines, and as a form of methodological approach to a literary text – was recognized and postulated as a result of genre and Kašanin’s typologically hybrid essay. It is the outcome of literary-historical and broader aesthetic contextualization of actual literary phenomenon or event, of comparative observation and intuitive linking of different artistic media which portray and recognize the spirit of the epoch that is the background of a piece or an author. In this way Kašanin revealed cultural and spiritual dominants of a certain spiritual and historical period and explained the poetic patterns that he had recognized in the work of one author or in a particular literary piece. The interdisciplinarity as a strategy to detect the ideological and spiritual nucleus of a literary-historical epoch is also apparent in the literary historiographical monograph *Srpska književnost u srednjem veku* (1975) [Serbian literature in the Middle Ages]. More detailed explanation for Kašanin’s theoretically unaware methodological procedures led to the conclusion that this critic had anticipated some of the contemporary theoretical schools and movements within the humanities in Serbian critical and theoretical thought, such as: new historicism, cultural materialism, interdisciplinarity and cultural studies.

For a more thorough and precise formulation of the literary-historic position of the author, it was important to systematize and theoretically explain Kašanin’s aesthetic principles and criteria, starting from his early critical works during the First World War, followed by works between the two world wars (later collected and published mainly in the book

Pronađene stvari), then later critical and literary essays published in books *Sudbine i ljudi* and *Susreti i pisma*, book reviews, notes and essays on art and artists published in *Umetnost i umetnici* (1943) [Arts and artists] and in *Umetničke kritike* (1968) [Art criticism], as well as records and passages, integrated in *Pogledi i misli* (1978) [Views and thoughts].

One of the research priorities was sorting and analyzing Kašanin's critical records, reviews, references and essays he had published in daily and literary periodicals from 1910 to 1941. Only after such an effort it did become possible to determine, round-up and comparatively analyze all phases of Kašanin's critical engagement, and then to construct his literary-critical character. Even though Kašanin himself had gathered some of the records, redacted them and published in *Pronađene stvari* in 1961, a significant number of the texts remained scattered, unclassified and non-systematized in periodicals. Undoubtedly, one of the biggest research challenges was collecting mentioned literary-historical materials and becoming acquainted with Milan Kašanin as "the day-in-day-out critic" i.e. "the chronicler of culture". The results of the effort – laid out in chapter "Literary Criticism in the Service of Cultural Policy" – revealed philosophical, artistic and ideological strongholds of Kašanin's aesthetical and literary-critical ideas, which he had deepened and expended in his later, second literary-critical period, from the 50s to the 80s of the 20th century, and with nearly utmost persistency defended and put into practice. However, the conclusions made confirmed the introductory assumptions about literary-historical individuality of Kašanin's critical personality.

Since, during the research, we noticed that Kašanin had been a literary figure of highly developed aesthetic thought, we tried to systematize, in "Aesthetic Intuition of Milan Kašanin" his often antinomic, axiological and aesthetic parameters, which resulted in controversial critical reasoning. It was established that Kašanin's analytical sensitivity, with background in aesthetics, had not supported any particular philosophical doctrine and it avoided standardized scientific terminology. Additional diligence was required to formulate and contemplate on *aesthetic intuition* as a substance of Kašanin's immanent literary-critical aesthetics. It appeared that the aesthetic intuition had been the prerequisite and outcome of Kašanin's literary-critical, literary-historical, aesthetic and axiological observation and evaluation of literary phenomena, personalities and poetics. Kašanin was a critic with structured aesthetic system (intuition based, not theoretically substantiated). He possessed a vast knowledge about the history of aesthetic thought. Implicated viewpoint suggested that Kašanin's (aesthetic) criticism had arisen from a special analytical and creative sensibility for artistic creation from the immediate live impression of a work of art, not from abstract

definitions and theoretical concepts. Kašanin was therefore a proponent of artistic experience as measuring unit for aesthetic assessment and artistic sensibility. The artistic experience can be acquired by constantly considering and comparing artistic creations rather than by using abstract theories on the principles of artistic axiology. Aesthetic intuition of this critic and historian lead him, on the one hand, to the idea of spiritual autonomy of literature and arts and, on the other hand, to spiritual immersion of concrete artistic creations into a particular historical context. He was tirelessly pointing out that the purpose of an artistic work was in its symbolic expression of the spiritual aspirations of an epoch and community. Consideration of and reflection on the critic's implicit aesthetics further resulted in typological establishment of Kašanin's *aesthetic criticism*.

Reading, structural (narratological), typological, aesthetic and comparative literary-historical analysis of Kašanin's studies found in books *Sudbine i ljudi* and *Susreti i pisma* showed synchronism in Kašanin's analytical and artistic (narrative) procedure. The critic had managed to, by his free creative imagination of literary historiographical facts (which he had known or had before himself), compose artist biography, based on personal ideas about the spiritual and psychological side of a true creative personality. He framed the portrayed creative individual, with whom he was consistently cultivating personal relationship (sympathies or antipathies), in an adequate social and historical environment, reconstructed according to publically known facts and his personal projections likewise. In that way, Kašanin showed lively interest in the balance of powers between the existence, metonymically expressed as *fate* and the real world of a piece. Complex spiritual biographies of Serbian writers present the summit of the critic's creative skills, and assessments of their literary works are the result of visionary and lucid aesthetic thoughts.

Reconstruction of aesthetic consciousness was followed by critical-historical and metacritical attempt to shed light, analyze and define Kašanin's poetics, literary aesthetics, ideology and axiology. Having in mind previous literary-critical reception of monographs *Sudbine i ljudi* and *Susreti i pisma*, we tried to penetrate some methodological postulates and assumptions of Kašanin's critical and literary-historical interest in Serbian romanticism, realism and modernism, which he had demonstrated in the second half of the 20th century. Developed aesthetic intuition, imaginative incentive, narrative skills and stylistic and linguistic virtuosity generated metacritical consciousness that manifested itself in a dialogue with some Serbian critics about a specific literary work or about literary-historical definition of someone's authorial poetics. Kašanin believed that criticism was a branch of art, not a form of scientific thinking, regardless of the importance to exercise objectivity in perception,

confidence in interpretation, clarification and evaluation and precision in the analytical discourse. At the same time, Kašanin's authentic historical metacriticism was based on decomposition and improvement of critical postulates and methods of his contemporaries and predecessors. From here his implicitly founded theory of criticism, literary thinking and unique cultural ideology emanated. Consequently, an exceptional effort was invested in the reconstruction of the origins of Kašanin's history of Serbian literary criticism from the texts in literary periodicals between the two world wars, and then in "tilted" and, in Serbian literary criticism, authentic historical metacritic, displayed in works dedicated to Ljubomir Nedić, Bogdan Popović, Isidora Sekulic and Pera Slijepčević found in *Sudbine i ljudi* and *Susreti i pisma*.

Extensive cultural and historical consciousness, aesthetic spirituality and civil and intellectual responsibility found in the works of literary and art criticism, history of literature and arts, and museology initiated the reconstruction of Kašanin's vision of Serbian cultural pattern that should have guided Serbian cultural policy. First, we tried to, in "Epic Mobilization and Lyrical Demobilization" on the basis of critical program essay "Between an Eagle and a Wolf" (1953) – which was later included in the book *Pronađene stvari*, and then in monograph *Sudbine i ljudi* – point out Kašanin's spiritual-historically and axiologically dichotomous understanding of the Serbian new literature and the divergence of two dominant ideological courses in Serbian culture, represented by symbolic figures of Vuk Stefanović Karadžić, Petar II Petrović Njegoš, and Branko Radičević.

Based on textually dispersive but clearly formulated attitude and thinking, we found that Serbian cultural pattern, in Kašanin's view, had arisen from Herbert Markuze's concept of "affirmative culture", configured in understanding commitments of a developing community to, through art and intellect, conquer and accept human values and spiritual postulates. Along with that strategy, based on idea of pure humanity, came the release of an individual, in modern sense of that word – which had been, in Serbian culture, described by Jovan Skerlić, Isidora Sekulić and Slobodan Jovanović – and the goal of that individual was mental and spiritual cultivation of a person and collective, as seen in Herderian way. Hence, Kašanin's constant emphasis on importance of nurturing the "culture of memory", on building creative relationship with tradition, construction and systematic improvement of artistic taste and aesthetic awareness, spiritually enriched intellectual spirit as the bearer of cultural emancipation and enlightenment; he also insisted on elitist improvement formula for selected individuals on the one hand and democratization of education, on the other hand, and openly

advocated for accomplished cultural, artistic and aesthetic values as equivalents of high national and historical self-consciousness.

All mentioned observations we came across in our research, quite validly indicate literary-historical exquisiteness and authenticity of Milan Kašanin in terms of history of Serbian literary criticism in the 20th century and the Serbian new literature. It is also evident that reflection on certain spiritual trends and poetic directions in Serbian new literature is not possible without consulting Kašanin's critical work.

Key words: literary criticism, essayistic criticism, critical essay, essayism, integral critique, history of literature, aesthetics, aesthetic intuition, interdisciplinarity, intermediality, hybridity, metacriticism

Narrow scientific field: The theory of criticism, The history of literary criticism

САДРЖАЈ:

УВОД	1
ЖАНРОВСКА И СМИСАОНА ПОЛИВАЛЕНТНОСТ КЊИЖЕВНЕ КРИТИКЕ МИЛАНА КАШАНИНА	21
Есеј као форма и начин мишљења	23
Есеј у облику дневне критике и приказа	26
Између есејистичке критике и књижевног есеја	27
Жанровска поливалентност Кашанинове критичке прозе у књизи <i>Сусрети и писма</i>	33
Есеј као уметничко дело и „начин манифестовања критичког духа“	38
Есеј као израз, изазов и искушење естетизоване књижевнокритичке мисли	40
„ИНТЕГРАЛНА КРИТИКА“ МИЛАНА КАШАНИНА – МЕТОДОЛОШКИ И ТИПОЛОШКИ АСПЕКТИ	45
Есеј као формални и философски корелатив интегралне критике	45
Методолошки плурализам у Кашаниновој интегралној критици; Од есејизације до интердисциплинарности и интермедијалности	46
Доследно „између“: критички поступак и тип критике	48
Од типа критике ка критичком методу	51
Изворишта интегралне критике	54
Интердисциплинарност у исписивању духовне историје књижевности; интермедијалност као поетичка и идеолошка доминанта српске средњовековне књижевности и уметности	62
„Узајамно расветљавање уметности“ као конститутивни аналитички, идеолошки и стилско-језички аспект Кашанинове интегралне критике нове српске књижевности	70
ЕСТЕТИЧКА ИНТУИЦИЈА МИЛАНА КАШАНИНА	78
Књижевна критика као хуманистичка дисциплина, део естетике и вид уметничког стварања	78
Иманентна књижевнокритичка идеологија и естетика Милана Кашанина	80
Сензибилитет као уметничко својство и главни естетички критеријум	88

Естетичка платформа добре критике	94
Уметничка свест и уметничко дело као подстицај за уживљавање у психолошки и духовни лик аутора	96
Књижевност је реална и истинита стварност	98
Уметничко дело је дикција властите епохе	109
Заокружени стваралачки опус као предмет књижевноисторијске оцене; књижевну историју не чине само велики ствараоци већ и велика дела	116
На концу, естетичка критика	120
 КЊИЖЕВНА КРИТИКА У СЛУЖБИ КУЛТУРНЕ ПОЛИТИКЕ	 122
Књижевнокритичка индивидуализација Милана Кашанина до Другог светског рата	122
Почеци у сомборској <i>Слози</i>	128
Методолошке, жанровске и стилске карактеристике Кашанинове међуратне књижевне критике	130
Кашанин, хроничар културе	138
Кашанин и нове уметничке тенденције	144
Кашанинов идеални поредак уметничких вредности	149
Вера у напредак књижевног живота – вера у дух народа	156
Стваралачка личност у времену и заједници	166
Интуитивно естетичко спознавање књижевности	172
Опсервације о типолошким и морфолошким особеностима модерне српске књижевности	179
 КАШАНИНОВА ПОЕТИКА, АКСИОЛОГИЈА И КЊИЖЕВНОКРИТИЧКА ИДЕОЛОГИЈА	 183
Кашанинова књижевна аксиологија	186
Кашанинова критика уосећавања и алтернативна књижевноисторијска перспектива у књигама <i>Судбине и људи</i> и <i>Сусрети и писма</i>	190
 ПОКУШАЈ РЕКОНСТРУКЦИЈЕ КАШАНИНОВЕ ИСТОРИЈСКЕ КРИТИКЕ И МЕТАКРИТИКЕ	 212
Заснивање метакритике	212
Кашанинова „искошена“ историјска метакритика	223

INTERMEZZO: „ЕПСКА МОБИЛИЗАЦИЈА И ЛИРСКО РАЗОРУЖАЊЕ“: КАШАНИНОВ ОДНОС
ПРЕМА ЕПСКОЈ И ЛИРСКОЈ ПАРАДИГМИ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

239

КАШАНИНОВА ИМПЛИЦИТНА ВИЗИЈА КУЛТУРНОГ ОБРАСЦА И КУЛТУРНЕ ПОЛИТИКЕ У
КЊИЖЕВНОЈ И УМЕТНИЧКОЈ КРИТИЦИ 249

Култура духа и интелектуални портрет Милана Кашанина 249

Културни образац као мера „афирмативне културе“ 252

Залагање за културу памћења средњовековне културне баштине 258

Културно, ergo национално 263

Традиција и оригиналност 271

Грађанско, ergo културно 276

Културни образац у светлу Кашанинове метакритике 279

Идеолошки садржај културног обрасца 289

ЗАКЉУЧАК: АУТЕНТИЧНОСТ МИЛАНА КАШАНИНА КАО ТУМАЧА НОВЕ СРПСКЕ
КЊИЖЕВНОСТИ 293

ЛИТЕРАТУРА 304

УВОД

„Књижевнокритички текст није резултат научног проучавања (не конституира се као закључак емпиријског испитивања односа међу опћеним прихваћеним чињеницама), нити је резултат систематске мисаоне рефлексije (не изводи се спекулативно из једнога сувислог схваћања књижевности или свијета), него је резултат процеса чији ток не можемо рационално предвидјети, нити на скуп претпоставки свести, нити по скупу правила изводити.“

Светозар Петровић

Покушај систематизације књижевноисторијских и естетичких идеја и реактуализације књижевне мисли једног ствараоца за нас је двоструко изазован јер подразумева уосећавање у јединствени вид духовно-естетичке свести, смештене у књижевној прошлости, а о којој су остали писани уметнички и аналитички трагови, и откривање и истовремено отклањање накнадних наноса књижевноисторијске рецепције и интерпретације тих првобитних стваралачко-аналитичких отисака једне аутентичне естетичке духовности.

Реконструкција мора отпочети општим местом, артикулисаним суперлативном конструкцијом, до које се, и након дужег аналитичког претреса чињеница, дакле реверзибилно, долази и у закључку – Милан Кашанин (Пелмоноштор, Аустроугарска, данас Бели Манастир, Хрватска, 21. фебруар 1895. по старом календару – Београд, 21. новембар. 1981) био је један од највећих српских интелектуалаца и ерудита XX века и један од наших најистакнутијих историчара ликовних уметности и књижевности. Овај суперлатив потврђује сазнање да се Кашанин српској културној историји препоручио као приповедач, романсијер, есејист, књижевни и ликовни критичар, преводилац, уредник књижевних часописа *Српског књижевног гласника* и *Летописа Матице српске*, покретач и уредник месечника за уметност *Уметнички преглед*, као и едиције посвећене савременим српским писцима у Народној просвети, кустос и директор Музеја савремене уметности, директор Музеја кнеза Павла и директор Галерије фресака у Београду.

Кашанин је матурирао у Српској православној великој гимназији у Новом Саду 1914. године. У време Првог светског рата студирао је у Пешти. У Загребу је философију слушао код професора Алберта Базале (1877–1947). После одслужења војног рока, 1918. године, са државном стипендијом започиње студије историје уметности и компаративне књижевности у Паризу. На Сорбони дипломира 13. априла 1923. године. Од 1924. ради као писар у Уметничком одељењу Министарства просвете. Докторску дисертацију *Бела црква Каранска: Њена историја, архитектура и живопис* одбранио је 29. маја 1928. године на Београдском универзитету, код професора Владимира Петковића. Током припрема обележавања стогодишњице Матице српске, заједно са Вељком Петровићем 1927. године објављује монографску студију *Српска уметност у Војводини*, која је посвећена архитектури, сликарству до прве половине XVIII века, минијатурама, граверским радовима и примењеној уметности. За ту монографију добио је награду Матице српске (1928). Кустос Музеја савремене уметности постаје 1927, а овом установом ће руководити од 1928. до 1936. године. Краљевски намесник кнез Павле поверио му је 1936. године директорско место у музеју који је носио његово име (Музеј кнеза Павла, данас Народни музеј у Београду). На тој дужности организовао је прве велике европске изложбе у Београду: Италијански портрет кроз векове (1938) и Француско сликарство XIX века (1939). Покренуо је и уређивао месечник Музеја кнеза Павла *Уметнички преглед* од 1937. до 1941. године. Предавао је историју уметности у Уметничкој школи у Београду.

Насилно је пензионисан 1945, а реактивиран 1953, кад је постављен за директора Галерије фресака, где је и после истека мандата 1961, остао као сарадник до 1963. године. Организовао је изложбе српских фресака у Лондону, Единбургу, Амстердаму, Бриселу, Стокхолму, Хелсинкију, Минхену и у Јужној Америци. Позиван је да држи предавања о уметности на Сорбони у Паризу, на Универзитету у Нансију, у Институту за историју уметности у Бечу, на универзитетима у Монтреалу, Квебеку и Отави.

Кашанин је био коуредник *Српског листа* (Нови Сад, 1918), уредник *Летописа Матице српске* (1927–1928) и *Српског књижевног гласника* (1935–1939). Уређивао је и „Библиотеку савремених југословенских писаца“ (1929). Сарађивао је у

Свезнању, Просветиној *Малој енциклопедији* и *Енциклопедији ликовних уметности* у Загребу.

Као прозни писац, Кашанин је објавио три књиге приповедака: *Јутрења и бдења* (1925, 1926), *Заљубљеници* (1928) и *У сенци славе* (1961) и три романа: *Трокошуљник* (1930), *Пијана земља* (1932) и *Привиђења* (1981).

Као књижевни критичар, поред неколико десетина књижевнокритичких текстова у различитим дневним и књижевним новинама, листовима и часописима, Кашанин је објавио три књиге критичких есеја *Пронађене ствари* (1961), *Судбине и људи* (1968) и *Сусрети и писма* (1974).

Као критичар ликовних уметности, писао је критике и есеје обједињене у књигама *Jugoslavische hedengasche beldenge kunst* (1935), *Уметност и уметници* (1943), *Савремени београдски уметници: репродукције* (1953) и *Уметничке критике* (1968).

Као историчар књижевности и ликовних уметности Кашанин објављује неколико монографских студија: (са Вељком Петровићем) *Српска уметност у Војводини* (1927), *Бела црква Каранска. Њена историја, архитектура и животопис* (1928), *Српска уметност у Војводини до велике сеобе* (1939), *L'art yougoslave des nos origines a nos jours* (1939), *Два века српског сликарства* (1942), *Српска књижевност у средњем веку* (1975). *Случајна открића* (1977) представља Кашанинову књигу есејистичке и мемоарске прозе.

Имајући у виду Кашанинову интелектуалну и стваралачку разностраност и позамашан опус, пред нас данас иступа проблем смештања његовог критичког дела у систем српске књижевности XX века. У тренутку када се навршава тридесет и четири године од његове смрти и тридесет и три година од изласка монографије Иванке Удовички, *Књижевни критичар Милан Кашанин* (1982) – последње велике синтетичке студије о Кашаниновом књижевнокритичком делу – превасходно нас интересује његово место као књижевног критичара, есејисте и мислиоца, последично, и као естетичара и историчара књижевности из перспективе историје српске књижевне критике. Премда су његови књижевнокритички текстови и монографије

изазивали будну рецепцијску пажњу, сагласно ритму објављивања књига, и били подстицајни за многа потоња читања појединих српских аутора, стиче се утисак да је историја овог књижевног критичара и историчара књижевности потиснула (као и велики број других, врских књижевних критичара) из главних књижевних токова и струја XX века. Свакако би овде ваљало напоменути и са страница српске историје књижевности скрајнуте његове књиге приповедне прозе и романа, премда је у периоду између два светска рата био запажени прозни писац. Отуда дијалектика величине и сложености (Гордић 2006: 818) происходи из многострукости Кашанинове стваралачке личности и имлицира обазрив однос савременика и појединих књижевних историчара према његовом књижевнокритичком самопрегору. Обазривост и задршка су у српској књижевној историји прерастале у игнорисање, потискивање и културни заборав. Узроци за маргинализацију, међутим, могу се наћи и у његовом специфичном, апартном духовноисторијском лику, особеностима његовог критичког сочива и имплицитне идеологије и, коначно, недефинисаној културноисторијској позицији. Та се сложеност дала ишчитати још у приказима његових монографија *Пронађене ствари*, *Судбине и људи* и *Сусрети и писма*, у тренутку њиховог објављивања, као и у освртима на поетичке, тематске, методолошке и идеолошке карактеристике његових критичких есеја и синтетичких студија.

Неодређеност је донекле могуће отклонити социолошким разматрањем феномена генерације. У њему се преламају духовне тежње једног дела колектива или колективне душе (*Gesamtgeist*) и доминанте онога што је у историософији препознато као дух времена (*Zeitgeist*). Отуда је драгоцен поставка социолога Карла Манхајма (Karl Mennheim) да се јединство генерације „суштински састоји од сличности локације извесног броја појединаца унутар друштвене целине“ (Manhajm 2009: 349). Указујући на феномен *сличне локације* извесног броја појединаца у друштвеној структури, Манхајм ће закључити да се друштвена *локација генерација* заснива не само „на постојању биолошког ритма у људском постојању – на факторима живота и смрти, ограниченог животног века и старења“, захваљујући чему појединци који припадају истој генерацији „стичу заједничку локацију у историјској димензији

друштвеног процеса“ (Manhajm: 349), већ на идентичној улози коју ти појединци имају у друштвеноисторијским токовима (Isto: 350).

Кашанинов одабир књижевне критике као медијума културног и књижевног ангажмана објашњење проналази у несумњивим духовним и поетичким реформама које је критика извршила на почетку епохе модернизма. У критици су у *златно доба* српске књижевности (1892–1918) начињени најзначајнији продори у форми и језику, у модернизацији стила и преображају погледа на књижевност и уметност. Идеолошка и социјална позадина критике била је једна од најодлучнијих чинилаца снажног читалачког и културног одзива који је критика имала у првим деценијама XX века: „У тренуцима најјачег идеолошког ангажовања, она је социјалну и етичку индукцију вршила на књижевном тлу и књижевним средствима, подижући углед и значење писане речи у тоталитету друштвене и националне културе“ (Палавестра 2013: 120). Критика је „добро и тачно разумела стваралачке тежње и идејна очекивања времена, схватила и протумачила структуру и значење нових књижевних облика. У културу епохе унела је трезвеност критичког просуђивања, интелектуалну зрелост и свест о неисцрпној моћи људске креативности“ (Палавестра 2013: 120). Управо су се у критици осећали поетички прелази са реалистичког на модернистички модус. Модернизацију српске књижевности, бар како тврди Предраг Палавестра, више од поезије, прозе и драме, изборила је критика као релевантан интелектуални и уметнички израз еволуције српске књижевности.

Зато, када говоримо о Кашаниновом статусу као књижевног критичара и писца, ваљало би осврнути се на главне модернистичке токове првих деценија двадесетог века. Палавестра, који даје најцеловитију поетичку, идејну и духовну поделу овог периода, раздваја два напоредна тока српског модернизма од уметничког покрета *fin de siècle* (fr. *крај века* или *повратак века*, као одреднице за један посебни сензибилитет (декаденцију) и свеобухватног назива за више различитих духовних струја и облика у уметности: ларпурлатизам, симболизам, парнасовску лирику, естетизам и вагнеризам), у Европи преовладавајућег у последње две деценије XIX и у првој деценији XX века. Та подела налази и Кашаниновој у есеју „Три књижевна нараштаја“ (1929). Палавестра опрезно наглашава да се појам „модерна“ само

условно може пренети на српску књижевност и односити се на „типолошку сродност стилских модела који улазе у круг тзв. интерлитерарних заједница“ (Палавестра 2013: 41). Такође, он тврди да се рефлекси бечке модерне осећају у естетизму бечке *Зоре* или антиутилитаризму *Српског прегледа* Љубомира Недића, што више указује на духовне подударности српских модерниста са актуалним расположењем и сензибилитетом епохе, него ли на облике стилског јединства или генетичке сродности“ (Исто).

Први српски модернисти били су млади грађански интелектуалци који су имали привилегију да се школују у Француској и Швајцарској. Међу њима, „најутицанији тумачи нове књижевности код Срба били су махом критичари и професори универзитета или песници којима су се отварала врата дипломатије“ (Исто: 41–42). Први талас хрватског модернизма, пак, чине „гладни уметници и интелектуалци без чврстог друштвеног статуса, песници без посла и слободни новинари који су се изражавали свакодневним кулуком и фељтонима“ (Исто).

Други талас српског и хрватског модернизма, у којем се наговештавају авангардне тенденције, Палавестра препознаје од 1905. године до почетка Великог рата. Припадници тог нараштаја били су социолошки и психолошки боље повезани и организовани у књижевне и интелектуалне кругове – револуционарне југословенске омладине – у каснијој историји познате као Млада Босна и Млада Хрватска (Исто).

Главна упоришта књижевног и духовног препорода с почетка XX века били су француска култура и наслеђе грађанског либерализма, у мањем обиму немачка и руска мисао, односно бечка модерна са просветитељским елементима и протенстатизмом, с једне стране, односно јаким клерикалним католицизмом, с друге:

У тим тачкама дошло је до главног разлаза између српског модернизма и поетике модерне. Естетицизам и артизам, који су уз идеологију одвајања и ослобађања били водеће одлике средњоевропске и бечке модерне, код Срба нису ухватили чврст корен чак ни у првом, а поготову не у другом нараштају модерниста. Љубомир Недић, Богдан Поповић и Јован Скерлић нису имали разумевања за визионарску поезију Лазе Костића, који стоји уз колевку српског модернизма. [...] Друго поколење српских

модерниста које се везало за југословенски револуционарни покрет Младе Босне још дубље је доживљавало дихотомију грађанске културе – тешко оптерећене статичном психологијом левантинског фатализма, али ипак храбро окренуте динамичним преображајима европске цивилизације. Млади песници су поносито истицали своју индивидуалност, своје право на лични став и на пуну слободу песничког израза (Палавестра 2013: 43).

Према идејним, поетичким и духовним преокупацијама и тежишним тачкама, утицају књижевних мисли гласовитих књижевних критичара: Богдана Поповића у интензивном естетичком солилоквију, социјалистички и националистички надахнутог Јована Скерлића и импресионистички благоглагољивог Бранка Лазаревића; ослободилачки пробуђених и југословенски оријентисаних представника Младе Босне и њихових естетичких новитета; потом француске и руске литературе, уметности и философије и, коначно, у снажно израженој индивидуалности која је све ране, диспарантне утицаје, срећно интегрисала и хомогенизовала у својој аналитичко-стваралачкој личности, верујемо да је Кашанинов поетички и духовни модус конфигуриран као дијалектичко јединство оба наведена тока српског модернизма до 1918. године а да је његова епоха заправо златно доба српске књижевности. Томе у прилог говори и Кашанинова отворена тежња да превазиђе процеп између источне и западне духовности, као и уверење да је процес духовне модернизације нужно скопчан с идејом ослобођења и уједињења југословенских народа, али и примања европских цивилизацијских вредности на национално самосвестан и аутентичан начин.

Истовремено, саобраћавање различитих културних традиција након Великог рата и несразмера очекиване друштвеноисторијске и духовне добити и добијеног духовноисторијског стања умногоме су одредили модернистичку поетику, али и Кашанинов књижевни лик који се у том поетичком расположењу формирао. Јер, изнутра модернизован патријархат и епска свест, као први стадијум модернизма, након рата бивају преображени у грађанску несналажљивост, али и стваралачку размахнутост у културном оквиру либерализације духа и идеја, преузетог из средње и

западне Европе. Критика, међутим, новим духовним, естетичким и поетичко-стилским раслојавањима и индивидуализацијама здушно повлађује. Кашанин, који се након четворогодишњих студија 1923. враћа из Париза, једног од главних центара утицаја, новоусвојене уметничке тенденције из француске културне средине, међутим, посматра резервисано, већ имплицитно постулирајући засебан естетички параметар за процену природе и динамике књижевних и уметничких појава. Због тога боље комуницира са предратним српским уметницима и интелектуалцима, неголи са припадницима свога нараштаја иако поздравља и похваљује успеле појединачне књижевне изданке током двадесетих и тридесетих година преовлађујућих али изнутра диверегентних авангардних стилских формација.

Овде се кристалише први раскорак између Милана Кашанина, младог критичара и студента и генерације за коју је биолошки, духовно и друштвеноисторијски био везан. Премда је евидентно да је многе књижевнокритичке и естетичке идеје преузео од чланова књижевне Младе Босне, који су, духовно и поетички, на тадашњу књижевну сцену иступили као генерација¹, а којој је и сâм, бар према биолошком критеријуму и истоветном историјском искуству, припадао², и премда су му интелектуалне и књижевне упоришне тачке били Јован Скерлић, Богдан Поповић, Бранко Лазаревић, Божидар Кнежевић, Војислав Јовановић, Вељко Милићевић, Вељко Петровић, Милутин Ускоковић, Петар Кочић, Исидора Секулић и Светислав Стефановић, а чија су спона са наступајућим књижевним нараштајем, узорим многим Кашаниновим вршњацима, били Димитрије Митриновић, а потом и Перо Слијепчевић, Милош Видаковић, Владимир Гађиновић или песници Владислав Петковић Dis и Сима Пандуровић, Кашанина не можемо у потпуности лоцирати у тај предратни књижевни кружок. Разлог томе свакако лежи у чињеници да као књижевни критичар (уколико занемаримо четири рана текста, објављена пре почетка Првог светског рата) Кашанин наступа тек 1917. године, у хрватским часописима *Савременик* и *Обзор*.

¹ О генерацијском (само)одређењу Младе Босне из социолошког и књижевноисторијског аспекта видети у књизи Милоша Војиновића, *Политичке идеје Младе Босне* (Војиновић 2015: 139–188).

² Кашанин дели годину рођења (1895) са Недељком Чабриновићем и Трифком Грабежом, само годину дана је млађи од Гаврила Принципа и Боривоја Јевтића, а четири, односно пет година од Милоша Видаковића, Данила Илића и Владимира Гађиновића.

Нашег тада тек стасалог књижевног критичара, следствено томе, могли бисмо посматрати као део нараштаја радикално модерног и авангардног поетичког усмерења које на књижевну сцену тадашње заједничке државе иступа током или након Великог рата. Увиђајући његов културно-идеолошку апартност, философску некохерентност и историјски трагизам, Кашанин представнике тог књижевног таласа: Станислава Винавера (1891), Тина Ујевића (1891), Иву Андрића (1892), Мирослава Крлежу (1893), Милоша Црњанског (1893), Љубомира Мицића (1895), Десанку Максимовић (1895) и нешто млађе: Бранислава Мицића (1897), Растка Петровића (1897), Александра Вуча (1897) и Антуна Бранка Шимића (1898) у есеју „Генерација у ваздуху“ назива „сломљеном генерацијом“. Са већином је прошао иста или слична искушења која су могла да обликују његове ставове, то јест да доведу „до слично ‘раслојене’ свести“ (Манхајм 2009: 358). Са том генерацијом је и касније, након повратка са студија из Париза (1923), учествовао у заједничкој судбини ондашњег културног простора, што чини Манхајмово *заједничко језгро* – фундамент књижевноисторијског историјског и интелектуалног наступа и генерацијску *differentia specifica* (Манхајм: 364). И управо на том месту долази до кристалисања *генерацијске јединице* као директне везе унутар реалне генерације (Манхајм: 365). Јер, како Манхајм тврди: „*За омладину која доживљава исте конкретне историјске проблеме може се рећи да представља део исте реалне генерације; док оне групе унутар исте реалне генерације, које на разне специфичне начине разрађују материјал свог заједничког искуства, чине одвојене генерацијске јединице* [курзив је ауторов]“ (Isto).

Ако размотримо Кашаниново друштвеноисторијско искуство и књижевне идеје у периоду од 1917. до 1930. године, када је учесталије писао и објављивао своје књижевнокритичке текстове, са великом сигурношћу можемо говорити о везаности за три генерацијске јединице: предратну, која конфигурише *златно доба* српске књижевности, предвођено Јованом Скерлићем и Бранком Лазаревићем; ону коју у духовном и интелектуалном смислу чине припадници књижевне омладине у Босни и Херцеговини, и, коначно, ону коју представљају поетичке групе и индивидуалне фигуре међуратне српске и хрватске књижевности. Међутим, никако не смемо

занемарити снажну духовну сродност Милана Кашанина са Исидором Секулић, која је, такође, у поетичком и идеолошком смислу и припадница поменутих генерацијских јединица и инокосна фигура, те са духовно немирним и поетички нефокусираним Вељком Петровићем, или са скрајнутом интелектуалном јачином Анице Савић Ребац.

Кашанинова стваралачка индивидуалност препознаје се уколико се у обзир узму његови радови из области приповедне прозе и романа, које је интензивно писао и објављивао управо у периоду између два светска рата. И поред у новијој српској књижевној критици вредних запажања о том аспекту Кашанинове уметничке делатности (у текстовима Драшка Ређепа (1961), Предрага Протића (1979), Љиљане Шоп (1979), Душана Иванића (1995) и Славка Гордића (2003)), поетичка неодређеност и недореченост књижевног критичара и приповедача Милана Кашана у замаху модернизма у српској књижевности остаје недефинисана. Испоставља се да се Кашанин својим раним интелектуалним и књижевнокритичким подухватима налази на међи, јер иако многе његове идеје вуку корене из предратне духовне средине, снажна индивидуализација их је преобразила и начинила битно његовим. Управо зато Кашанин је, готово са сигурношћу то можемо тврдити, писац *прелаза*, односно *кризе*. Он стоји на размеђи различитих књижевних токова, и као *хроничар културе*, прозним и критичким текстовима, поетички тешко разлучивим, посматра и анализује дивергентне правце и облике духовности.

Једно од тумачења поратног и међуратног раскорака између Кашанина и књижевних генерација које су се у првим годинама његовог књижевног рада смењивале, можемо пронаћи у његовом изразитом *индивидуализму* и *либералном духу*. Те духовне одреднице овај књижевник је као унутрашњи императив преузео од уметника и интелектуалаца пре Првог светског рата, одлучно их у своју мисао и егзистенцију интегрисао на студијама у Паризу, а неговао их и демонстрирао до краја живота (што ће потврдити и неки критичари, попут Предрага Протића (1968, 1975), Јована Христића (1969), Ивана В. Лалића (1971) и Павла Зорића (1997)). Кашаниново схватање индивидуализма и либералне мисли проистиче из сазнања да су управо ове идеје омогућиле културни процват Србије на почетку XX века и да је, самим тим, сваки српски интелектуалац дужан да их негује уколико жели да допринесе матичној

културној заједници. *Индивидуализам* о којем је Кашанин својим интелектуалним радом сведочио, представља „схватање да појединац као такав – независно од тога којој друштвеној групи припада, коју веру исповеда, какав му је морал и поглед на свет – представља нешто што је вредно само по себи, а не само вредно из неког другог разлога“ (Коен 2015: VI). У сталној, живој жељи да својом прозом и критичким опсервацијама побољша стање у српској књижевности, Кашанин се принципијално држао наума интелектуалне независности и духовне непоткупљивости, али и иманентног осећаја за естетичке вредности без обзира на актуалне поетичке и естетичке токове и трендове.

Други раскорак који, заправо, сугерише коначну диференцијацију књижевника Милана Кашанина у односу на извесне генерацијске и епохалне оквире, упућује на коначни приступ његовом критичком прегалаштву у систему историје српске књижевне критике. Он не проистиче само из истоврсне трагичне судбине коју је након Другог светског рата делио са многим међуратним интелектуалцима, припадницима грађанског слоја, већ и из његовог књижевнокритичког дела насталог у другој половини XX века. Његова послератна критичка есејистика на нов начин сведочи о самосвојној и ексцентричној стваралачкој личности.

Наиме, у својим најзначајнијим монографијама *Судбине и људи* и *Сусрети и писма* (као и у књигама *Пронађене ствари*, *Уметност и уметници* и *Уметничка критика*, у којима, заправо, сабира и сумира своје предратне текстове), Кашанин је аналитички загледан у књижевност и уметност пре Другог светског рата, у стваралаштво српског романтизма, реализма и модерне. На правом су трагу били поједини Кашанинови приказивачи и критичари (Драшко Ређеп (1962), Зоран Глушчевић (1961), Милосав Мирковић (1968) и Јован Христић (1969)) који су истицали да су његови критички есеји могли да настану неколико деценија раније, када би имали апсолутну књижевноисторијску релевантност и епохални значај за читање српске књижености XIX и XX века.³ Међутим, и без обзира на тај

³ Индикативна за питање асинхроније у Кашаниновом наступу са његовом централном књиго књижевнокритичких есеја *Судбине и људи* јесте опаска Јована Христића, који благонаклоно истиче да Кашанинова књига није савремена јер „дели читав низ предрасуда из времена између два рата, и да се

књижевнокритички дисконтинуитет, али не на плану луцидности и инвентивности књижевне мисли, већ на плану тренутка њеног пласирања у књижевну јавност, Кашанин својим студијама, понајпре књигом *Судбине и људи*, узбуркава критичке духове и прави заокрет у разумевању књижевне прошлости.⁴ На изненађење тадашњег књижевног мњења, у тим есејима јавља се глас из дубина књижевне прошлости, који би одавно требало да је заћутао; аутор који је и очевидац, и актер и резонер с књижевноисторијске дистанце, наједном незаобилазни мислилац упркос непријатности његове књижевне и интелектуалне појаве. Због те нелагоде заговорника већ формиране, идеологизоване представе о српској књижевној историји Кашанину су и приписиване етикете „преиспољеног конзервативца“ (Финци 1968), осветољубивог „племића духа“ (Кујунџић 1984), „традиционалисте“ (Финци, Палавестра (1968), те заговорника „пречанског погледа“ на српску књижевност (Мирковић 1968), итд.

Петар Џаџић говори о Кашаниновој индивидуализацији као књижевног критичара тек са књигом *Судбине и људи*: „Ушавши у седму деценију живота, написао је књигу живота: *Судбине и људи* су догађај у нашој савременој есејистици. Да парадокс буде још већи, а кошмар судбине незграпнији, и духовна младост, и аналитичка виталност, и свежина смелости воде редове *Судбина и људи*, а ни једно, ни друго, ни треће не налазимо у Кашаниновим текстовима из млађих дана, сакупљеним и објављеним пре седам година, под насловом *Пронађене ствари*“ (Џаџић 1968: 13).

Духовна и естетичка усмереност ка старијим књижевним епохама бива крунисана методолошки синкретичком и сазнајно драгоценом монографијом *Српска књижевност у средњем веку*, која је писана са уметничким надахнућем и великим наративним умећем. А Кашанинова књижевноисторијска позиција се њоме додатно

појавила пре, рецимо, тридесет година, без сумње би била једна од кључних књига наше критике. [...] Али, у сваком случају, Кашанин говори о неким кључним личностима веома пресудног раздобља у нашој књижевности, личностима које су највише окружене неразумевачем, неспоразумима, или историјским и критичким митовима“ (Христић 1969: 234)

⁴ О томе изврсно и прецизно, са временске дистанце од тридесет и две године, сведочи Владета Јанковић у тексту „После тридесет година: *Судбине и људи* Милана Кашанина“ (Јанковић 2000: 357, 368).

усложњава јер се историјски књижевни облици посматрају из синхронијског аспекта и са недвосмисленом естетичком благонаклоношћу.

Ове монографије, написане у познијим годинама, указују на позицију коју је Кашанин заиста, према иманентној књижевној естетици и културној идеологији, имао или у каснијем разумевању требало да има у историји књижевне критике између два светска рата (чему донекле доприносе и књига мемоарске есејистике *Сусрети и писма* и тематско-мотивска преокупација његовог последњег романа и последње објављене књиге за живота *Привиђења*), али отварају питање његовог места у српској књижевној историографији друге половине XX века и читања његовог критичког опуса данас, неколико деценија након што су ти текстови објављени. Индикативне су, али не и сасвим довољне оцене Јована Деретића и Предрага Палавестре, великих синтетичара српског књижевног стваралаштва и мисли од средњег века до данас.

Деретић Кашанина види у кругу врских војвођанских есејиста Исидоре Секулић, Вељка Петровића, Анице Савић-Ребац и Младена Лесковица. *Војвођански есеј* Деретић одређује као посебан феномен у српској књижевности XX века. У кратком осврту на Кашаниново дело у капиталној *Историји српске књижевности* овај књижевни историчар само узгред напомиње Кашаниново литерарно стваралаштво. Ипак, не мимоилази Кашанинове заслуге на пољу српске књижевноисторијске есејистике (Деретић 2004: 1097) и том приликом издваја књигу есеја *Судбине и људи*, која, према њему, „спада у најзначајније домете српске есејистике XX века“. Истовремено, истиче и „до сада (2001) најпотпунију и најчитљивију историју старе српске књижевности (*Српска књижевност у средњем веку*, 1975)“ (Исто).

Палавестра, међутим, у својој капиталној *Историји српске књижевне критике* (2008) Кашанина посматра из шире друштвеноисторијске перспективе и подвлачи континуирани раскорак између овог књижевног мислиоца и историчара уметности и доминантних идеолошких представа временског тренутка у којем је објављивао своје радове. Недовољно стваралачки индивидуализован у периоду између два светска рата, када је имао социјалне и духовне могућности да избори своје место под сунцем српске књижевности, Кашанин, према Палавестри, рехабилитацију тек није могао

очекивати у свом бескомпромисном, конзервативном али храбром и својеглавом наступу са књигом *Судбине и људи* у време владавине социјалистичког уређења и антиграђанског доживљаја стварности (Палавестра 2008: 441). Иако изражава дубоко поштовање према „уметничком критичару истанчаних мерила, зналцу и заступнику традиционалних естетских вредности“, „естети који је класичну лепоту склада и једноставности ценио подједнако као и узвишени идеал старинског господства“ (Палавестра 2008: 441), Палавестра одсечно подвлачи да је Кашанин на крају живота „испао из колосека и да је неприродним током историје био гурнут у страну“ (Исто: 446), што се одразило и на његову каснију књижевноисторијску позицију.

Чињеница је, међутим, да је у периоду након Другог светског рата, Кашанин био носилац књижевних токова које је требало потиснути или избрисати са страница тадашње југословенске књижевности. За многе књижевне и културне делатнике, међутим, овај предратни интелектуалац, апологет грађанског поимања друштвеног и културног живота, био је значајан откривалац сушних појава и облика наше ближе и даље књижевне прошлости и, као такав, веома драгоцен за интелектуални и уметнички развој и књижевноисторијску самосвест током шездесетих, седамдесетих и осамдесетих година XX века. Можда га је с правом Марко Недић у књизи *Писци као критичари после Првог светског рата* (1975), ситуирао у период између два светска рата и имплицитно га припојио генерацији водећих српских књижевника тога доба, разумевајући, притом, дихотомију писца и критичара у једној стваралачкој личности. Кашанин је оно што је започео двадесетих и тридесетих година у области књижевне критике изражајно убедљивије и надахнутије наставио и довршио у последњим деценијама свога живота.

А, можда, одговор поново пронађемо у прецизним формулацијама Карла Манхајма, јер у њима унутар генерација проналазимо *измештене типове*, код којих се кристалише засебан сензибилитет и поглед на свет, с једне стране, урођен у схватања и деловања властите генерације и духа времена, а са друге, изопштен и аутентичан у својој партикуларности. Појединца, како Манхајм с правом тврди, примарно обликују они савремени интелектуални утицаји и токови који су природњени одређеној друштвеној групи којој он припада. Другим речима, на њега, у ствари, ни

на који начин не утиче нити га привлачи *Zeitgeist* као целина, већ само они токови и трендови епохе који представљају живу традицију у његовом специфичном друштвеном окружењу“ (Manhajm 2009: 379). То у појединцу не изазива сукоб, већ уравнотеженост дивергентних емотивних и духовних оријентација (Isto). С друге, пак, стране, и ти појединци нису само изложени доминантним епохалним интересовањима и оријентацијама, већ и сами својом харизматичном личношћу и делом које остављају могу утицати на изглед или промену тренда.⁵

Кашанин се, одговорно тврдимо, и у периоду након Другог светског рата, јавља као *критичар кризе*, и то двоструке, јер, с једне стране, проблематизује критичке ставове духовних и интелектуалних вођа предратне грађанске интелектуалне елите, односно припаднике *златног доба* српске књижевности, ревидира положај одређених аутора који је већ пре Другог светског рата био установљен, темељно преиспитује и демантује дотадашња медијавелистичка постигнућа и ставове, и са временског растојања указује на све пропусте ондашње уметничке елите и културне јавности која је допринела кретању српске културе странпутицом. С друге, пак, стране, отворено се спорећи са представницима одређених, Кашаниновој духовној оптици супростављених друштвених и културних идеја из даље прошлости (као што су Вук Караџић, Светозар Марковић, Јован Јовановић Змај, Васа Пелагић, Јован Скерлић, Иван Мештровић), овај критичар имплицитно, али снажно подрива актуалну социјалистичку културну политику и тековине социјалистичког реализма и естетизма. Ови аспекти су неједнако интензивирани и брижљиво распоређени у књигама *Судбине и људи* и *Сусрети и писма*, у којима се Кашанин поново појављује у улози *хроничара културе*, односно сведока и писца кризе.

Верујемо, стога, да је Кашанинова индивидуализована књижевна критика у два налета утицала на актуалне духовне токове у српској књижевној критици: током двадесетих година XX века, у периоду када је писао за *Летопис Матице српске* и *Српски књижевни гласник* (овде се истиче утицај његове критике ликовних

⁵ О тој дихотомији Кашаниновог духовног развоја и погледа на свет пише Марко Недић у тексту „Однос према традицији“ (1977).

уметности на целокупни уметнички живот у тадашњем Београду и шире, све до 1941. године) и шездесетих и седамдесетих година прошлог столећа, када објављује своје кључне књижевнокритичке радове *Судбине и људи*, *Сусрети и писма* и *Српска књижевност у средњем веку*. У чему се тај књижевноисторијски утицај огледа, покушаћемо да расветлимо у овој студији.

Истовремено, треба имати у виду да се сложеност Кашанинове књижевнокритичке делатности огледа, како на спољашњем, књижевноисторијском, тако и на унутрашњем, плану методолошких, морфолошких, стилско-језичких и наративних особености. Јер, књижевнокритичка активност Милана Кашанина, посвећена српским ауторима XIX и прве половине XX века, како у периоду до 1930. године, тако посебно у есејима у књигама *Судбине и људи* и *Сусрети и писма*, иницира дубље промишљање и темељније испитивање њених жанровских и типолошких карактеристика. Њиховим теоријским расветљавањем и покушајем разграничења можемо, даље, ући у домен природе и методолошких процедура критичке есејистике и прозе, као и домета и исхода саме критичке свести Милана Кашанина.

Уследиће откривање и теоријско образложење интердисциплинарног као једног од доминантних књижевнокритичких и књижевноисторијских поступака и метода Милана Кашанина. Метакритички постулирана, „интегрална критика“ израз је Кашанинове сложене књижевнокритичке мисли и номинална синегдоха његове критичке есејистике, есејистичке критике и критичке прозе. Фокус наше аналитичке пажње биће усмерен на позније текстове (*Пронађене ствари*, *Судбине и људи*, *Сусрети и писма* и *Српска књижевност у средњем веку*), где се у јединственом и жанровски несводивом критичком есеју/есејистичкој критици сучељавају и допуњују критичка, естетичка и књижевноисторијска свест.

Имајући, такође, у виду да је овај критичар завршио компаративне студије књижевности и историју уметности, те да је подједнако деловао и стварао у области књижевне и ликовне критике, историје књижевности и историје уметности, интердисциплинарност – као терминолошки верификован и теоријски кодификован

однос између различитих духовних и хуманистичких дисциплина – представља *sine qua non* Кашанинове књижевнокритичке мисли. Отуда је интердисциплинарност легитимна, штавише, подразумевајућа стратегија промишљања и писања (типолошки хибридног) књижевног есеја који је посвећен интерпретацији дела једног или више аутора из синхронијског и дијахронијског угла, те се у Кашаниновој књижевнокритичкој и књижевноисторијској активности огледа на неколико нивоа:

- 1) То је имплицитно постављена компаративна методолошка платформа са које се полази приликом књижевноисторијске и шире естетичке контекстуализације конкретног књижевног феномена или појаве.
- 2) То је књижевноисторијско сагледавање и интуитивно повезивање различитих уметничких медија у служби описа и разумевања духа епохе, из којег једно дело или личност аутора потиче, а са циљем остварења херменеутичке, естетичке и духовноисторијске целовитости или тоталитета слике стваралаштва и живота једног времена. На тај начин Кашанин открива културне и духовне доминанте епохе и образлаже поетичке обрасце које препознаје у стваралаштву одређеног аутора или у конкретном књижевном делу.
- 3) То је Кашанинов иманентни и самосвојни интерпретативни и херменеутички дискурс којим објављује и упосебљава властити естетички и критичко-идеолошки поглед на књижевност и уметност.
- 4) То је консеквенца жанровске поливалентности и хибридности Кашанинових критичких текстова, есеја и забелешки, како на плану књижевнотеоријске, тако и на плану књижевноуметничке дискурзивне праксе.
- 5) То је аутентично језичко-стилско својство Кашанинових критичких есеја и мемоарских записа, на микро и макроплану текста, а последица је његовог имплицитног увида у појмовну и терминолошку недовољност и апартност саме критике књижевности и потребе за реализацијом естетички компетентне и уметнички постварене књижевне критике, оне која би и сама била књижевност.

- 6) Коначно, то је легитимна последица Кашанинове потребе за *есејизацијом* и *есејизмом* у имплицитном или експлицитном обликовању онога што је себи зацртао као књижевнокритички и естетички идеал који импонује његовој широкој, дисперзивној свести и модерном сензибилитету – писања интегралне (истовремено аналитичке и уметничке) критике јер би тај тип критичког изражавања објединио више духовних сфера у којима се лако креће Кашанинов екстензиван интелектуални дух.

Кашанин је, несумњиво, критичка личност изражене естетичке свести. Ради подробнијег и прецизнијег формулисања књижевноисторијске позиције овог аутора важно је обавити систематизацију Кашанинових естетичких начела и критеријума, почевши од његових раних критичких радова у Првом светском рату, потом радова између два светска рата (касније сакупљених и већим делом објављених у књизи *Пронађене ствари*), познијих критичких и књижевних есеја, објављених у књигама *Судбине и људи* и *Сусрети и писма*, приказа, белешки и есеја о уметности и уметницима *Уметност и уметници*, односно *Уметничке критике*, као и записа и одломака, обједињених у књизи *Погледи и мисли* (1978). Иако каткад антиномични, Кашанинови аксиолошки и естетички параметри, а потом и судови, исходе из специфичне критичке свести која заобилази теоријске постулате. Критичарев аналитички сензибилитет, којем је подлога естетика, не приклања не ниједној теоријској доктрини и није артикулисана посредством одређене научне терминологије. Зато у Кашаниновом случају морамо говорити о *естетичкој интуицији* као иманентној књижевнокритичкој естетици. Она је предуслов и исход валидног критичког, историјског, естетичког и аксиолошког посматрања и вредновања књижевних феномена, личности и поетика. Ова разматрања ће резултирати формулисањем Кашанинове *естетичке критике*.

Реконструкцији естетичке свести следи метакритички покушај расветљавања, анализе и дефинисања Кашанинове књижевне естетике, идеологије и аксиологије. Ослушкујући досадашњу књижевнокритичку рецепцију монографија *Судбине и људи* и *Сусрети и писма*, покушаћемо да проникнемо и у поједине методолошке постулате и претпоставке Кашаниновог критичарског и књижевноисторијског интересовања за

српску средњовековну и књижевност епохе романтизма, реализма и модернизма, које је испољио у другој половини XX века. Такође, сумираћемо и анализирати поједине од Кашанинових уметничко-естетских и књижевноисторијских идеја и аргументација за формулисање историје српске књижевности. Консеквентно томе, једна целина ће бити посвећена зачецима историје српске књижевне критике у текстовима из књижевне периодике између два светска рата и реконструкцији Кашанинове „искошене“ историјске метакритике на коју упућују текстови посвећени Љубомиру Недићу, Богдану Поповићу, Исидори Секулић и Пери Слијепчевићу у књигама *Судбине и људи* и *Сусрети и писма*.

Конечно, ради уобличења комплексне, донекле, и контроверзне књижевнокритичке личности Милана Кашанина, и ради правилног разумевања и оживљавања његове аутентичне културноисторијске и естетичке мисли, у поглављу „Епска мобилизација и лирско разоружање“ осврнућемо се на Кашаниново диференцирање и аксиолошки дихотомно схватање нове српске књижевности и духовности, чији су симболички носиоци Вук Стефановић Караџић, Петар II Петровић Његош и Бранко Радичевић. Потом ћемо приступити реконструкцији неколико кључних аспеката Кашанинове визије српског културног обрасца у међуратном периоду, али и након Другог светског рата. Та визија је имлицитно изложена у његовим књижевним и уметничким критикама, монографијама и записима. Открићемо да је културолошка и идеолошка платформа на којој, према Кашаниновим увидима, треба да почива српски културни образац и која би ваљало да усмерава српску културну политику, заснована на следећим принципима: формулисању културног обрасца као мере „афирмативне културе“; истицању духовно оплемењеног интелектуалног духа као носиоца културне еманципације и просвећивања; елитистичкој формули усавршавања одабраних појединаца, с једне, и демократизацији образовања, с друге стране; изградњи грађанског друштвеног модела као позадине ваљаног културног обрасца; инсистирању на оствареним културним, уметничким и естетским вредностима као еквивалентима високе националне и историјске самосвести; указивању на стваралачки однос према традицији, насупрот некритичкој репродукцији баштињених образаца; ситуирању

књижевних и уметничких феномена у одређени контекст према параметрима као што су дух времена и дух народа; принципу „уосећавања“ у друге епохе ради валидног процењивања вредности и значаја одређене културне појаве; примени двострукости аксиолошких параметара и загладаности у ширину и дубину: познавању европских и светских културних кругова, односно дубљих слојева баштине и традиције, као услова правоверне представе о властитој култури и уметничким донетима у националним и светским оквирима.

ЖАНРОВСКА И СМИСАОНА ПОЛИВАЛЕНТНОСТ КЊИЖЕВНЕ КРИТИКЕ МИЛАНА
КАШАНИНА

Књижевна критика је посебна област науке о књижевности у којој је поред интерпретативних, аналитичко-синтетичких поступака и принципа и аксиолошких становишта, присутан и стваралачки набој критичарева личности. Подразумевана предиспозиција сваког критичарског напора је и свест о културноисторијском континуитету, то јест слици једне уметности и књижевности у њеном целовитом трајању. Такав облик и значење књижевне критике требало би имати у виду понајпре када се ишчитава, анализује, систематизује и у културноисторијски контекст изнова поставља књижевнокритичко прегнуће и аутентична књижевна мисао Милана Кашанина.

Књижевни радови овог аутора заузимају посебно место у нашој критичарској традицији и опирају се строгој типологизацији и класификацији. Можда и стога што су ретки појединци у историји српске уметности и науке били у тој мери свеобухватни и широки, како у погледу личног интересовања и образованости, стручности и посвећености, тако и на плану одговорног ангажовања на пољу једне културе. Плодном и утицајном књижевнокритичком активношћу у периоду од 1910. до 1941, а потом од 1953. године до своје смрти, 1981. године, Милан Кашанин се у историју српске књижевне мисли уписује као самосвојна стваралачка личност. Мада је непосредан предмет нашег интересовања Кашанинов критичко-стваралачки однос према књижевности, морамо узети у обзир да је то тек један вид његовог целокупног културног и стваралачког залагања у којем се испољава извешан самопрегор и конфигурише значај који, испрва као личност, а потом и по формату стваралачке активности и наслеђа које је оставио, има у историји српске културе. Овај културни делатник свој печат у српској културној историји оставља у периоду између два светска рата, када је показао флагрантну вољу за афирмацијом и установљавањем нове уметности у нас. Ипак, његов неуморни рад након Другог светског рата, који се одвијао у сенци, и на идеолошко-политичкој и културноисторијској маргини, резултирао је неколиким за познавање и разумевање српске књижевне историје

незаобилазним студијама и монографијама из области историје књижевности, књижевне критике и есејистике.

Кашанинови критички текстови објављени током Првог и у периоду између два светска рата у књижевној периодици, и критички есеји, мемоарски записи и сећања, сакупљени и објављени у књигама *Пронађене ствари* (1961) *Судбине и људи* (1968), *Сусрети и писма* (1974) и *Српска књижевност у средњем веку* (1975) претпостављају изграђену и зрелу свест о кохерентности и целовитости једне културе и омеђују и прате њене токове, како у дефинисању уметнички релевантног фактора духа епохе који генерише њене различите манифестације и облике у времену и кроз време, тако и преко формулисања њеног историјског ентитета и продубљења њеног националног и самосвојног естетичко-философског идентитета.

Критичка проза, објављена у књигама *Пронађене ствари*, *Судбине и људи* и *Сусрети и писма* – због стилске и семантичке разнородности и карактеристичног критичког поступка – наводи на помније испитивање жанровских оквира и смисаоних исходишта у областима људског духа и интелектуално-стваралачког прегнућа које подводимо под појам књижевне критике и есеја. Својим карактеристикама, микро (на плану појединачног текста) и макро организацијом (на плану збирки текстова и монографија), есеји који су окупљени у наведеним књигама⁶ омогућавају дубљи увид у њихову тематску пространост, жанровску разноврсност и неодредивост као легитимне изражајне консеквенце оригиналне критичко-стваралачке свести и дискурзивне праксе.⁷ На основу промишљања типологије и морфологије Кашанинових критичких текстова, доћи ћемо до закључка да су то по

⁶ У даљем тексту ћемо се превасходно осврнути на есеје у књигама *Судбине и људи* (1968) и *Сусрети и писма* (1974), како због датума објављивања – који указује на позни Кашанинов књижевнокритички ангажман – тако и због тога што је жанровска слика текстова које је сам аутор скупio у књизи *Пронађене ствари* (1961) умногоме „чистија“, и може се подвести под појмове *дневне критике* или *приказа*. Међутим, у овој књизи се налазе и текстови које бисмо окарактерисали као типичне *књижевне есеје*, јер се у њима Кашанин бави општим и актуелним књижевним и културним питањима. То су есеји: „Тутори и творци“ (1929), Три књижевна нараштаја“ (1929), „Писци и читаоци“ (1926), „Српска књижевна задруга“ (1929), „Генерација у ваздуху“ (1929).

⁷ С тим у вези занимљиво је запажање Марка Недића као приређивача књиге *Сусрети и писма*, *Пронађене ствари* и *Мисли* (Завод за уџбенике наставна средства, Београд, 2004): „Све три књиге дају неконвенционалну слику књижевноисторијских, културних и уметничких проблема и личности наше прошлости и истовремено откривају свестрано књижевно и уметничко интересовање свог творца и његову високу критичку моћ, која се управо у њима разгранала до правих стваралачких могућности“ (Недић 2004: 5).

свом критичком, поетичком и методолошком лику, али и по естетичким преференцијама, оригинални стваралачки радови једног писца-критичара. Запитаност пред оним шта поједини Кашанинови текстови у себи окупљају усмерава аналитичко-интерпретативни фокус најпре на питање форме и значења есеја, књижевног есеја и есеја о књижевности.

Есеј као форма и начин мишљења

Есеј је дисперзиван, жанровски несводив књижевни, философски, културни и критички облик и вид човекове писане артикулације, који се распростире на различите домене људске мисаоне и сазнајне заокупљености. Као формално-стилски модел својствен је интелектуално-стваралачкој личности, снажне индивидуалности, склоној контемплацији, анализи, синтези, имагинацији и, надасве, изворној запитаности о свету и човеку. Семантички и онтолошки аспект је кореспондентан формалним својствима есеја, зато што је у његовој дубини „утемељена одређена концепција човека, а она даје складно јединство свим тим спољашњим обележјима жанра, која се обично набрајају у енциклопедијама и речницима: мали обим, конкретна тема и наглашено субјективно тумачење теме, слободна композиција, склоност парадоксима, оријентација на говорни језик итд“ (Епштејн 1997: 7–8). Есеј је неминовни исход модерне свести и културе, која је склона индивидуализацији и ауторизацији стваралачког (писаног) чина, осамљености, али и критичком проматрању појава и ствари из унутрашњег искуства или спољашњих околности.

Према Михаилу Епштејну, „есеј је делом признање, као дневник, делом размишљање, као чланак, делом приповедање, као прича. То је жанр који се и држи једино на свом принципијелном остајању ван жанрова. [...] Есеј остаје есеј једино онда када непрестано пресеца границе других жанрова, гоњен духом лутања, тежњом да све испроба а да се ничему не посвети. [...] У есеју се спајају: веродостојност свакидашњице, која полази од дневника, мисаона уопштеност која полази од философије, сликовна конкретност и пластичност која полази од књижевности“ (Епштејн 1997: 75, 77). Разликујући врцави, забавни и белетристички енглески од

философског и мистичног континенталног (немачког и француског) есеја, Сретен Марић у свом есеју о есеју опрезно констатује његову недефинисаност, хибридноост, фрагментарност, тематску неутемељеност (говор *поводом* нечега или *са* неким, а не *о* нечему, по чему се разликује од критике), дијалогичност, искуственост, помирљивост због недостижности сазнања, али и прожетост личношћу, искуством и ставом есејисте (Марић 1979: 30–31).

Жанровску поливалентност, не као недостатак, већ као врлину на плану излагања мисли, истиче и Јован Христић: „Есеј се утапа у књижевну критику или у недељно ћаскање не зато што у модерној књижевности више нема места за њега, већ зато што желимо да га ставимо тамо где његово место није. [...] Он је увек између: ни сасвим ‘чиста’ књижевност, ни сасвим ‘чиста’ критика, ни сасвим ‘чиста’ философија, спајајући у себи преимућства свих њих, а не подлежући ниједном од њихових ограничења“ (Hristić 1974: 153). Тако се и Кашанинов есеј у књигама *Судбине и људи* и *Сусрети и писма*, у чијој позадини стоји књижевнокритичко прегнуће, у значајној мери приклања том Христићевом увиду. Заправо, Кашанинов подвојени (аналитичко-синтетички и наративни) порив у књигама критичких огледа *Судбине и људи* и *Сусрети и писма*, али и у књижевноисториографској монографији *Српска књижевност у средњем веку*, реализује се у обе димензије писаног светоназора – критичком и есејистичком. Одсуство научне апаратуре, незаокруженост једне или више књижевнотеоријских платформи у критичком промишљању и ретки метакритички екскурси естетичког и књижевноисториософског типа, с једне, а прецизни закључци и јасни вредносни судови о књижевним остварењима, с друге стране, указују на то да Кашанинов књижевноисторијски критички запис испуњава жанровске предиспозиције есеја, у којем аутори „не употребљавају научне методе чињеничног или логичког доказивања, већ се позивају – изричито или имплицитно – на властито општељудско искуство, настојећи да реторичким или поетским средствима приближе читаоцу властита схватања“ (Puhalo 1985: 186). У Кашаниновим есејима, који су и критички и књижевноуметнички, истиче се ауторска личност.

Као особена творевина духа, критички есеј је неодвојив од личности есејисте, који мора бити носилац посебних знања и интелектуално-духовно-креативне енергије, личност изразите индивидуалности и самосвести. С обзиром на то да је велики део стваралачког опуса Милана Кашанина – посебно оног усмереног на говор о књижевности – есејистичког карактера, свакако је инструктивно запитати се и ко је есејиста. Имајући личност Кашанина на уму, сазнајемо да је у питању писац који се одликује „наглашеним субјективистичким ставом и особеним стилем, а неопходна му је ерудиција, свестрана култура и специфичан таленат“. А управо се код есеја „подразумева оштра опсервација, снажан дух, смисао за разне видове хумора, за нијансу и дистинкције; способност материјализовања и оживљавања појмовног; медитативност и изразита наклоност ка етичком и философском” (Petković 1985: 188). Кашанина есејисту и критичара, такође, одликује изражајна слобода, и то она слобода коју је демонстрирао и Мишел де Монтењ (Michel Eyquem de Montaign), као зачетник и епоним есеја у ренесанси, а коју је, у аутентичном виду, демонстрирала и Кашанинова савременица Исидора Секулић. Та слобода се „односи на везивање разноликих садржаја свести и разноликих облика мисаоних исказивања. То везивање захтева субјективност доживљавања и динамизам духа есејисте“ (Удовички 1977: 197). Зато је Кашанин критичар који се у критичком прегалаштву преображава у есејисту и, донекле, постаје параметар онога каква би личност књижевни критичар требало да буде.

Такође, Кашанинов есеј јесте посебна књижевна врста, која се „разликује од научне и новинарске публицистике својим мисаоним квалитетом и личним стилем, те би се могао одредити као краћи састав који дискурзивно излаже нека питање живота, морала, политике, уметности или науке у прози која носи изразит печат ауторовог мисаоног и стваралачког темперамента и која се живо и непосредно обраћа образованом читаоцу” (Petković 1985: 188).

Есеј у облику дневне критике и приказа

Приликом процене типолошко-жанровских карактеристика Кашанинове критичке прозе, ваљало би узети у обзир и текстове које је овај аутор писао за часописе *Обзор*, *Књижевни југ*, *Слога*, *Савременик*, *Глас Словенаца*, *Хрвата и Срба*, *Јединство*, *Венац*, *Време*, *Српски књижевни гласник* и *Летопис Матице српске* у периоду између два светска рата.⁸ Због намене и формално-стилских одлика, ти дужи и краћи текстови, записи и белешке највише одступају од есеја и приклањају се дневној критици или, како је то Исидора Секулић тачно формулисала – *критици из дана у дан*. А управо у њима Кашанин се опире било каквој методолошкој строгости и укалупљености. Наиме, поред способности „сажетог и тачног именовања и одређивања особина стваралаца“, које је овај критичар успевао да увиди још у првим остварењима појединих аутора, Иванка Удовички је приметила и још један значајан аспект његове тадашње књижевнокритичке стратегије:

Он [Кашанин] има способност математички прецизног именовања појава и њиховог разликовања, по сличности и посебности, а нарочито способност за њихово спецификовање, при чему му не треба много речи. За једно истакнуто својство он нађе једну реч, и не мора да га описује. Захваљујући тој способности његови прикази, и тако неразвијени, нису незанимљиви и право је чудо да и кад о књигама говори сажето, скоро у формулама, он се не понавља много (Удовички 1981: 29).

Такође, Кашанинов критички поступак у тим текстовима почива на објективизованом утиску и рационалном суду о одређеној књижевној појави. И Удовички, притом, истиче сликовно и метафоричко уместо појмовног изражавања у Кашаниновим приказима и критичким белешкама, које су жанровски најчистије и стилско-језички најизливеније, а опет са јасним циљем откривања остварености унутрашње кохеренције и истинитости дела, самим тим и положаја једног књижевника у времену. Тај циљ је много експлицитнији у Кашаниновој позној књижевној критици и есејистици.

⁸ Један део тих текстова Кашанин је касније скупио и објавио у књизи *Пронађене ствари*.

Кашанин је, међутим, у овом периоду написао и неколико књижевних есеја, посвећених проблематизацији одређених, текућих, књижевних феномена и прилика: „Писци и читаоци“ (*Летопис Матице српске*, 1926), „Тутори и творци“ (*Летопис Матице српске*, 1929), „Три књижевна нараштаја“ (*Летопис Матице српске*, 1929), „Српска књижевна задруга“ (*Летопис Матице српске*, 1929). Ови проблемски интонирани есеји истовремено су хроничарског и аналитичко-синтетичког карактера и представљају преглед књижевних појава са коментаром. У њима је евидентна тежња књижевног критичара/есејисте да установљен, описан и анализиран проблем књижевноисторијски контекстуализује. Субјективност есејисте у тим текстовима снажно је присутна, али и објективно и освешћено књижевноисторијско „свезнање“ просветитеља.

Између есејистичке критике и књижевног есеја

Кашанинов есеј, понајпре у књизи *Судбине и људи*, садржи, међутим, жанровске предиспозиције *есејистичке критике*, која у себе укључује одлике есеја и медијална је област критичко-стваралачког прегнућа. *Есејистичка критика* се ретко јавља у чистом жанровском виду, чешће у облику рецензије, приказа, чланка, књижевног портрета, као и есеја. Поред тога што успоставља дистинкцију између књижевне критике и есеја, Новица Петковић за књижевну критику везује конкретно дело у јасно дефинисаном контексту, као извесне границе које омеђују „два основна правца критичарева активности: аналитички и вредносни“. Насупрот књижевној критици која подразумева историју књижевности и стално поставља питање: шта је књижевност? – на основу којег доноси (вредносни) суд о делу – есејистичка критика „подразумева већу самосталност у односу на изабрани објекат и могућност властите, унутрашње организације. У њој чак преваже ауторово искуство, његова мисаона и емотивна предиспонираност, над изабраним објектом. Већа дистанца од објекта омогућује већи степен творачке самосталности и већу слободу у организацији унутар есејистичког облика“ (Petković 1985: 188). У есејистичкој критици, дакле, субјективно-вредносни став је неминовна последица израженијег присуства личности

есејисте и његових личних естетичких и књижевноисторијских становишта (Petković: 188–189).

Промишљајући стваралаштво Бранка Радичевића, Ђуре Јакшића, Јована Јовановића Змаја, Лазе Костића, Јакова Игњатовића, Симе Матавуља, Стевана Сремца, Лазе Лазаревића, Јована Дучића, Стевана Владислава Каћанског, Јована Грчића Миленка, Владимира Васића, критичку мисао и критичке текстове Љубомира Недића, Богдана Поповића, Јована Скерлића, и израђујући живописне и аутентичне портрете ових књижевних личности, Кашанин на посебан начин сведочи стваралачку самосталност, наративни таленат, слободу организације мисли, које су искорак из књижевнокритичког текста у ужем смислу.⁹ На тај начин он постаје есејиста који има већу интерпретативну слободу од критичара, јер није ограничен узусима критичког текста који припада домену науке о књижевности, а вредност његове есејистичке критике „увелико долази од мисаоне и обликовне снаге аутора“, зато што за Кашанина дело или целокупно стваралаштво одређеног аутора, „представља тек подстицај и материјал у истом оном значењу у коме су животне чињенице биле материјал за песника или прозаика“, што и у Кашаниновом случају подразумева да приоритет има „дело *као* дело“:

Књижевнокритички суд, међутим, имплицира вредновање, не може без њега, и то вредновање конкретног, одређеног, ‘овог’ дела. У есејистичкој критици се суди о томе колико је у делу отелотворена сопствена логика дела, а не логика егзистирања књижевног дела уопште. Сам момент конкретизације, реализације у појединачном, представља предмет критичаревог расуђивања. Утолико је *есејистичка критика* упућена на објективније или егзактније аналитичке и вредносне процедуре. Али полисемантичност *есејистичке критике*, њена основна тродимензионалност (аутор – дело – читалац), не омогућује доследну примену егзактних мерила и у *есејистичкој*

⁹ Иванка Удовички тачно увиђа жанровску амбивалентност Кашанинових текстова у овој књизи, који се налазе у процепу између огледа и критике, а што има извесне методолошке и типолошке реперкусије: „У дочаравању стваралачких личности увек имају чисто портретско-есејистичке пасаже који су обично дати у првој половини текста, а некада се протежу и кроз цео рад. Тако је есејистичко портретисање некада обухватније и заокружено, а некада дато са неколико црта. Међутим, и у приказу ликова а не само у оцени дела, Кашанин зна да покаже свој критичарски профил и служи се поступком у којем траје неки далеки одраз биографске критике“ (Удовички 1981: 42).

критици укључује субјективно-вредносни став. [...] Посебна одлика *есејистичке критике* је, дакле, већа присутност ауторове личности, његова става и његовога особеног поимања природе и функције књижевности (Petković 1985: 188–189).

У моменту укључивања ауторског гласа у критички суд, који отворено и експлицитно контемплира о остварености унутрашњег смисла дела и успеле естетичко-формалне артикулације тога смисла, чиме се један аутор препоручује и постаје књижевноисторијски препознатљив, Кашанинова есејистичка критика се приближава есеју, те сведочи пропусну границу између ова два књижевна облика. Поред тога што тачно увиђа да огледи у књизи *Судбине и људи* нису књижевни огледи класичног типа, Иванка Удовички констатује и да у њима доминира критичко суђење. Зато је Кашанинов оглед „и есејистички портрет и критика у ужем смислу речи, па су та два поступка у одређивању ствараоца најчешће и раздвојени у тексту, док ширег аналитичког разматрања појединачних проблема заправо у њему и нема, сем кад је реч о рангу и месту писца које има у историји српске књижевности, односно о тежишном проблему целе књиге“ (Удовички 1981: 42). Очигледно да се Кашанинов есеј налази на релацији есејистичке критике и књижевног есеја којем је превасходни циљ вредносни суд о појединачном делу или опусу једног аутора, са веће или мање временске дистанце, у зависности од тога када је један текст настао и чије стваралаштво интерпретативно проблематизује. Увођењем временске дистанце, као плаузибилног критеријума за процену књижевнокритичке активности Милана Кашанина, изложене у књигама *Судбине и људи* и *Сусрети и писма* констатујемо да његова критика залази у домен *историје књижевности*, према чему је априорно арбитарног карактера. Иако му је полазиште есејистички дисперзивно, субјективистички фокусирано, излагање стилско-језички и концептуално индивидуализовано, а ставови више дескриптивно и фигуративно, него методолошки и термилошки утемељено артикулисани, Кашанинов есеј демонстрира историјско-аксиолошку предодређеност и меродавност. С друге, пак, стране, есеј као форма – у којој се ауторска индивидуа објављује и обраћа читаоцу – релативизује ту заострену

строгост која треба да стоји иза или изван критичког текста¹⁰ и умањује Кашанинову евидентну тежњу ка ауторитету, бар у начелној, почетној позицији, која је апприори задата као нужни арбитарски статус књижевног критичара и књижевног историчара. Захваљујући есејизацији, Кашанинова критичка домишљања у књизи *Судбине и људи*, а делом у књизи *Сусрети и писма*, не само жанровски, већ и методолошки и духовно, улазе у скоро безграничан простор есеја. Парадокс лежи у томе што Кашанин прекорачује границе есеја, јер се не либи коначног критичког просуђивања и декларативности својих судова. Наиме, њему су у оквиру есеја о конкретним ауторима или књижевним феноменима својствене честе дигресије о општим питањима уметности, културне политике, онога шта би требало да буде један писац, шта би требало да значи један роман, приповетка или песма, где је место симбиозе талента, вештине и књижевне ерудиције, на који начин треба мислити књижевну историју, књижевну критику, како се односити према књижевном наслеђу, како утврдити традицију, који је смисао уметности у животу. Кашанин стално има у виду питања: шта је књижевност и ко је књижевна личност? – како у културној, тако и у друштвеној егзистенцији. На основу тих питања он доноси вредносни суд о једном књижевном остварењу, а тај суд је за самог критичара недвосмислен и тачан. У том аспекту његови текстови и студије су еклатантно књижевнокритички, а он више није есејиста дисперзивних знања и расејаног излагања, већ књижевни критичар.¹¹

У погледу Кашанинове књижевне аксиологије флексибилнији и жанровски хетерогенији, самим тим и интерпретативно изазовнији, записи у књизи *Сусрети и писма* задржавају облик есеја управо зато што аутор, приповедајући о личности неког српског аутора, гради лабав тематски оквир, који му омогућава честе излете који се тичу есејизирања о различитим питањима историје, карактера, културе и уметности. Донекле је јасан циљ ових есеја – оживљавање духа једног доба (између два светска

¹⁰ Епштејн неутрализацију заоштрених судова – које често затичемо код Кашанина – подводи под карактеристике есејистичког мишљења: „Есејистичко мишљење није ни ‘позитивно’ ни ‘опозитивно’, него више ‘интерпозитивно’, оно има значај шупљина, незаузетих и међупросторних позиција у постојећој култури“ (Епштејн 1997: 70).

¹¹ Кашанин је критичар који „и сам има једно осећање форме, он и сам у својој активности *остварује форму*, и то на тај начин што своје осећање форме не тематизује и не испитује него употребљава, служи се њиме да би остварио једну форму у свету – критички текст“ (Радуловић 2012: 99).

рата), оцртавање портрета појединих књижевних и уметничких личности из личног угла и сећања, чиме би се употпуниле њихове професионалне биографије и засводио укупан утисак о њиховом стваралачком прегнућу и аутентичном животу.

У књизи *Судбине и људи* та поливалентност – есеја и биографије као жанрова и књижевне критике као једног од видова тумачења и интерпретације књижевног дела – умногоме је декларативнија и једноставније ју је разлучити. Овде затичемо есеј-портрет, који се, може бити, заснива на фактографским подацима, потом на Кашаниновом личном познанству са појединим ствараоцима, сасвим извесно, и на усменим преношењима о карактеру или начину живота и рада појединих писаца, песника и критичара, али и на пројекцији самог Кашанина-читаоца, чије је извориште у покушају реконструкције живота, мишљења и сензибилитета једног књижевника на основу дела које је написао. Укључивање есеја-портрета са биографским, социолошким и психолошким елементима у Кашаниновим критичким синтезама представља легитимизацију приступа позитивистичке методологије проучавања књижевности. Ипак, централни део есеја/књижевнокритичких текстова *Судбина и људи* чине Кашанинови аргументовани судови и анализе појединачних остварења или целокупног опуса аутора, на чијим закључцима се темељи крајњи увид критичара у степен остварености креативних потенцијала одређене ауторске личности, с једне, односно у присуство целовите и преображене стваралачке личности у реализованом делу, с друге стране.

Због иманентног естетичког параметра откривамо унутрашњу амбиваленцију Кашаниновог есеја-критике. Улога судије коју критичар преузима иницирана је, у једном свом сегменту, његовим унутрашњим мерилима естетских вредности, чиме потврђује Лукачову претпоставку да есејиста-критичар „из самог себе саздаје своје судилачке вредности“ (Лукаш 1973: 52). С обзиром на природу и смисао Кашаниновог есеја, испоставља се тачном Лукачева констатација да есеј, премда јесте суд, „оно битно и за одређивање вредности пресудно у њему (као у систему) није пресуда, него је то процес суђења“ (Лукаш 1973: 54). А суђење исходи из Кашаниновог познавања класичне естетике, из историје уметности којом се с великим успехом и знањем бавио, из знатног читалачког искуства, како светске, тако и домаће књижевне

продукције, и, коначно, из развијеног естетског васпитања и однегованог уметничког укуса, који су многи његови читаоци потврдили. Тиме Кашанин потврђује монтењевско гесло да сваки есејист, а овде и критичар, има право на своје истине, а оне се заснивају на осећајима и искуству. А „окретати се лево и десно за истином“, како из свог есејистичког искуства сведочи Сретен Марић, „значи у њу веровати, а пре свега значи веровати у човека као биће који истину тражи“ (Марић 1979: 23). Сам по себи вредност, (Кашанинов) есеј сведочи неуморну критичареву чежњу и интелектуално-стваралачку потрагу за истином, као оним платоновским светом идеја у којем су садржане праве истине и који је испуњен естетским вредностима, неупитним и законодавним. Тим вредностима, према Лукачу, критичар прилаже и своју егзистенцију у есеју и есеј као уметничку форму.

Есеј као „оглед за истином“ подразумева да човеку Истина није до краја спознатљива, што Мишел де Монтењ и Теодор Адорно (Theodor W. Adorno) називају „понизност“ субјективности. Та људска епистемолошка омеђеност говори нешто и о садржини и смислу књижевне критике као такве – она је примарно субјективистичка. Наиме, како Адорно истиче, есејиста је субјективан, „јер у субјективном види проверљиву реалност (једну стално променљиву, камелеонску, фасцинирајућу реалност)“ (Adorno 1996: 62). Кашанин, књижевни критичар, нужно је субјективан јер покушава да артикулише, односно рационално сублимише и апстрахује личну импресију или доживљај књижевног дела.

Жанровска поливалентност Кашанинове критичке прозе у књизи Сусрети и писма

Унеколико је сложенија жанровска ситуација са текстовима посвећеним књижевницима и уметницама у књизи *Сусрети и писма*. Они су превасходно есејистичко-мемоарског карактера, али се у целини разумевају и констатују као критички. Без обзира на формално-стилске особености, ови текстови представљају релевантне записе о књижевно-аксиолошким, књижевноисторијским и естетичким питањима стваралаштва појединих аутора – какви су Аница Савић Ребац, Исидора Секулић, Јован Дучић, Милета Јакшић и Перо Слијепчевић – које је Кашанин имао прилику да познаје и са њима води приватну или пословну кореспонденцију. Следствено томе, жанровско одређење отежавају епистоларни сегменти – кореспонденција коју је Кашанин водио са сваким од аутора и у којима се такође дотиче појединих књижевних или културнополитичких тема.

Есејистичко-мемоарско-аутофикционални формално-стилски оквир, као жанровска изузетност ових сећања са тенденцијом књижевнокритичке валоризације и књижевноисторијске контекстуализације, заправо усложњава процедуре промишљања и утврђивања њиховог критичког (као жанровског) легитимитета, али не доводи у питање њихову критичку релевантност. Стремећи валидном образложењу, анализи, систематизацији и расветљавању предмета – као што је личност, појединачно дело или целокупан опус једног аутора, књижевни феномен или књижевноисторијски проблеми – и посвећујући му своје (приповедно) излагање – Кашанин испољава одсуство аутокритичке свести и прави искорак из есејистичке расејаности. Често меандрирајући кроз различита и разноврсна жанровска поља, он као да не обраћа пажњу на процедуре, стратегије и поступке које користи у формулисању и изражавању мисли и ставова. Честа дигресивност, уопштавања, изношења личних ставова, фокусираност на анегдоту, реминисценције, евокације или контемплације мимо главног предмета и магистралног тока излагања, нехотице или хотимично плурализују жанровске карактеристике текста.

Уколико узмемо у обзир Епштејново и Марићево одређење есеја као наджанра или хибридног жанра, можемо констатовати да Кашанинови записи у овој књизи проширују границе жанровских оквира на тај начин што у себи сабирају друге, са есејем граничне жанрове, као што су критичка проза, портрет или приказ. С обзиром на развијени наративни потенцијал, ови текстови се умногоме приклањају типолошким карактеристикама приче, мемоара, аутобиографије и аутофикције. Драгоцено је стога и Епштејново становиште да „есеј није ништа друго до ‘оглед’ у који се укључују сви облици сазнања и делатности у моменту своје суштинске незавршености, док су њихови свршени резултати веома различити и спадају у сфере које имају мало тога заједничког“ (Епштејн 1997: 21).

Кашанин све време пред собом има јасан фокус на предмет или тему коју критички промишља и коју наглашено субјективно тумачи, са мањим или већим степеном емоционалног улога. Само, током излагања он асоцијативно и спонтано мења приступ обради назначенене теме, као и поступке и стратегије. Чињеница је, међутим, да тај критичар, користећи простор за интерпретацију конкретних књижевних и уметничких остварења, износи размишљања о општим културолошким, естетичким и књижевним темама, на основу којих себи даје за право да уметничко-естетички и културноисторијски процењује и анализира књижевно остварење или појаву. Због свега тога Кашаниновом писму је иманентан онај хибридни текст – хипертекст, који би према својој жанровској неодредивости могао бити оцењен као есеј, али који га превазилази или проширује контингенцијом мисли и стилских амбиваленција. Стога, због жанровске (не)одредивости и поливалентности, као и на темељу синтезе или сублимације различитих стилско-језичких и семантичких књижевних и других хуманистичких поља, то јест на платформи дијалектике укрштаја или напоредности дихотомних позиција излагача/критичара/есејисте, уочавамо *аутентични књижевнокритички есеј* у књигама *Судбине и људи* и *Сусрети и писма*.

Иванка Удовички верује да специфично Кашанинов тип есеја није настао са предумишљајем, већ да је критичар „спонтано дошао до структуре која је омогућила решавање низа стваралачких задатака, која је најбоље одговарала вишеструким даровима и поривима Кашаниновим“ (Удовички 1981: 166–167). Она, такође, увиђа и

имплицитну културну и духовно-историјску димензију Кашаниновог есеја, која је нехотице изазвала његову текстуалну организацију и жанровску хибридизацију. Кашанинов есеј истовремено инклинира књижевној критици, есеју-портрету, историји уметности, приповеци (у *Судбинама и људима*), али и есеју-аутопортрету и мемоарској књижевности (у *Сусретима и писмима*), којом се указује на уметничка стремљења и домете српске грађанске интелектуалне елите у периоду пре и током Првог, као и између два светска рата, када се формирала, сазревала и у пуном сјају, на различитим уметничким и интелектуалним пољима, испољила Кашанинова стваралачка личност. Славко Гордић у *Субинама и људима* примећује прожимање *портрет-есеја* и *проблем-есеја*, који је, уз присуство документарних и епистоларних елемената изразитији у *Сусретима и писмима* (Гордић 2006: 826). Кашанин је као евокативно-пропитивачки резултат, створио „модел једног сасвим новог есеја, у којем није целокупно казивање есејистичко расправљање одређених проблема, већ је то сплет разноликих врста прозног казивања и критичког просуђивања, текст превасходно уметнички, али са изразитим намерама критичког осветљавања стваралаца, њихових дела и стваралачких проблема“ (Удовички 1981: 163–164).

Недостајање плана у структурирању књижевних опсервација, наизменично смењивање различитих жанровских особености и стваралачких поступака и стратегија (Удовички 1981: 164), без јасне границе између критичког, фактографског и уметничког (фикционалног) у једном есеју/тексту, недвосмислени је исход Кашаниновог биографско-социолошког критичког метода, али, додали бисмо, и његовог имплицитног естетичког параметра вредности. С друге стране, узимајући у обзир жанровску хибридниост Кашаниновог критичког писма, проничемо у критичку свест аутора и механизме функционисања књижевне критике уопште. Кашанин сведочи Аћиново мишљење да есеј не подноси никакав закон, па ни закон жанра, јер је склон перманентном преображају (Аћин 1996: 60). Тако се у Кашаниновом есеју „здружују и употпуњују у својим узајамним разликама интелектуално и уметничко у језику управо тако што се у исказивању прате скривена генеалогичка сајамска исказа, као и удеси субјекта исказивања у његовим суочавањима са субјектима исказа“ (Аћин 1996: 59). Из тих разлога Јовица Аћин сматра да приповедање треба да учи од есеја

веродостојност и разумљивост изложеног ономе који чита: „Есеј је увод у приповедање. [...] есеј је омогућио приповедању спајање истине и конструкције, збиље и игре. Водећи вас до граница до којих се може мислити, искушавајући могућности истине и конструкције, па и тиме јатакујући етичкој димензији књижевности, есејистички инстинкт отвара прилику за приповедање с којом ће се можда моћи испричати оно што се не може мислити” (Аџић 1996: 59). Ако на тај начин размотримо текстове у књигама *Судбине и људи* и *Сусрети и писма*, есеј је увод или услов за приповедање¹², односно сећање.

Тако прелазимо на терен мемоарске прозе, као жанра који се темељи на искуству реминисценција и на варљивој игри памћења, на непроверљивим истинама минуле стварности, на поверењу у (поузданог) приповедача/аутора, те се приближава пољу фикције и конструкције. Кашанинова сећања на поједине ауторе (која тендирају ка ономе што би био биографски приступ) указују на флексибилну границу која постоји између приче и мемоара, мемоара и есеја, приче и есеја, есеја и уметничке/есејистичке критике, али и аутобиографије и аутофикције које, код Кашанина добрано залазећи на терен наратије, рабе искуство фикције и игре и проширују хоризонт есејистичког приповедања.

Често је танка и варљива граница између формално-стилске педантности и неспутаности мисли у књизи *Сусрети и писма*. Тако, на пример, Војислав Максимовић инсистира на чврстој формалној и жанровској конструкцији Кашанинових мемоарско-еписторалних записа, што, с једне стране спутава слободну и разиграну мисао аутора, а са друге, омогућава потпунији опис самих јунака тога приповедног сећања. Међутим, Максимовић тачно процењује жанровско варирање унутар јасно постављених оквира и констатује да „написи у њима нису само мемоарска материја, нити документарна грађа (иако су писма врло значајни фактографски елементи), јер је Кашанин склон приповједачкој вокацији и сликарским

¹² *Судбине и људи* су, за Џацића на пример, књига белетристике: „То је збирка сажетих монографија са преминацијом портретског и биографског, пластичног и живог вођења књижевних јунака – споменика кроз вихор и реку времена, то су повести више о наравима људи но о менталитету дела, биланси историјских недоумица у стварању културних модела и њихов одјек у бићу стваралаца“ (Џацић 1968: 13).

нагласцима – правио животно јаке портрете, које су у већини случајева пратиле и вредне критичарске оцјене“ (Максимовић 1975: 103–104).

Због свог евокативно-наративног замаху у појединим деловима на међи између мемоара, аутобиографије и аутофикције, есеј у *Сусретима и писмима* у значајном делу на граници је са фикцијом. Аутофикција, према назнакама иницијатора и представника овог међу (хипер)жанра и исходишта приповедања, Сержа Дубровског, стоји између аутобиографије и романа у првом лицу. Препознатљива је по ретроспективном приповедању живота јунака/приповедача (чије је име хомонимно имену писца), стилу писања који налочи усменом казивању, те реконфигурацији линеарног времена, постигнутој неколиким поступцима: фрагментаризацијом, стратификацијом и селекцијом догађаја из личног живота о којима аутор приповеда (Душанић 2012: 805). Да би једно дело било оцењено као аутофикција, према Дубровском, мора бити остварен критеријум фикционализације прелажењем стварних догађаја у онтолошки домен књижевног језика и стила (Душанић 2012: 806).

Аутофикционално ткање у мемоарско-наративном плетиву препознаје и Војислав Максимовић: „Изабравши оригинални облик казивања, Кашанин је нагласак стављао на личности одабраних сапутника, тако да његова судбина оправдано није заузела упадљивија мјеста у књизи, већ је више једна од погодних илустрација за увјерљивост онога што је речено, за пуније оцртавање унутрашњих расположења у којима су се дешавали његови сусрети са онима што су постали објект транспоновања у литерарну форму која носи изазов неуобичајеног погледа уназад, у просторе за које нам се никада не чини да су потпуно сагледани, мада су већ постали историјска суштаственост“ (Максимовић 1975: 104).

Међутим, питање фикционалности или референцијалности овде је ирелевантно, јер је Кашанинов критичко-наративно-есејистички циљ што потпуније и целовитије представљање реалне или стваралачке личности једног књижевника, која у мањој или већој мери репрезентује своје дело или се кроз њега преображава. Евокације и сећања (поуздана и постојана или домаштана на основу накнадних читања остварења и писама аутора о којима пише Кашанин) само су у функцији

дочаравања живописних ликова који су се бавили књижевношћу. Отуда је више него илустративна Кашанинова (аутопоетичка) констатација у уводу књиге: „Мене су у свету уметности привлачиле не само слике и књиге, симфоније и грађевине, него и људи који иза њих стоје. И док је жив и, још више, кад га нема, један писац и један уметник није само творац својих дела, него и личност за приповетку“ (Кашанин 2004б: 11). Истовремено, исход мемоарско-приповедних есеја и писама *Сусрета и писама* извесно је аутентични, субјективни приказ српске културе и друштва и њихових најбољих представника у периоду између два светска рата, када се реално *ја* аутора ових записа интелектуално и духовно формирало, сазрело и у пуном светлу афирмисало. А то негдашње *ја* представљено је из перспективе садашњег, фиктивног и ауторског *ја*, које се јавља након неколико деценија. Са њиме „актуално *ја* које прича успоставља сложен однос са негдашњим *ја о коме прича*, како то већ бива не само у фикционалном већ и у нефикционалном казивању у првом лицу“ (Гордић 2006: 827).

Тако Кашанинова есејистичка аутонарација или аутобиографија, јер је аутор умногоме садржина сопствене књиге (Монтењ 2013: 3), прелази у фабулацију или есејизацију о другима, на граници фикције и стварности; аутофикција прераста у аутофикцију о другима, а књижевна критика бива испољена кроз јединствен тип есеја.

Есеј као уметничко дело и „начин манифестовања критичког духа“

Будемо ли даље промишљали природу, облик и суштину есеја или есеја које пише Милан Кашанин, поставићемо, заједно са Гораном Раичевић, питање о његовој књижевноуметничкој димензији као иманентној, не само према предмету који је садржан у есеју, него и према начину исказивања доживљаја и мишљења о том предмету: „Дакле, ако је есеј о књижевности, или књижевни есеј, једна подврста есеја уопште, која се тематски разликује од других врста тако што за предмет размишљања узима књижевно дело, да ли то у исто време значи да је сваки говор о књижевности у исто време и есеј“ (Раичевић 2005: 25)? Истовремено, у том питању Раичевићева

открива и дилему – шта је књижевнокритички есеј и по чему се разликује од обичног есеја? – свесна да би одговор морао бити научно непрецизан, то јест есејистички двозначан и субјективан. У тим недоумицама истовремено се крије и објашњење које се недвосмислено може пренети на Кашаниново књижевнокритичко посматрање и промишљање књижевности. Јер, премда полази с намером да дело или опус аналитички и аксиолошки преиспита, премда му је важан књижевноисторијски контекст и процес којим ће установити једну линију књижевне традиције, Кашанин често започиње властиту критичку авантуру промишљањем целине српске књижевности – оне коју затиче и оне која би, према његовим имплицитним мерилима, требало да буде. Питањима: шта једно дело доноси култури и свету, схваћеним као одређена форма организовања и као институција, а не као људска заједница? – на који начин утиче на пишчев или читаочев живот? – и у чему лежи његов смисао? – Кашанин подржава књижевну критику која „постаје облик спознаје човека и живота и начин самоспознаје“ (Радуловић 2012: 84). На питање Горане Раичевић о књижевнокритичком есеју донекле одговара и Милан Радуловић, помало збуњујућим увидом да критику, схваћену као „начин манифестовања критичког духа“, „не одређује предмет којим се бави“, јер књижевност може бити сасвим произвољан, а не обавезан услов постојања критике. Радуловић из те хипотезе изводи закључак „да је књижевна критика критиковање било ког предмета из природе или феномена у друштву на *књижеван начин*“ и да књижевна критика, као манифестација човековог критичког и стваралачког духа, „нема свој предмет ни неку сврху ван себе“ (Радуловић 2012: 143–144). Теоријски и формално улазећи у простор књижевног есеја који, дакле, као књижевна критика има сву слободу избора тематике, Радуловић донекле образлаже и шта би могао бити типично Кашанинов есеј као књижевна критика која је истовремено критика посвећена питањима књижевности, али и књижевноуметничка манифестација критичко-естетичког духа конкретног критичара. А у писању књижевне критике, која је форма, без већих аутокритичких упадица, Кашанин остварује оно што бисмо назвали *есејистичка критика*, односно *уметничка критика*, а која нужно у формалном смислу припада *књижевној есејистици*. Тако је и тај тип критике, као и већина есеја, без обзира на тематски оквир и област мишљења,

у формалном смислу књижевни жанр, јер, као и у питањима о књижевности и у књижевности самој, стреми смислу (Раичевић 2005: 26).

Есеј као израз, изазов и искушење естетизоване књижевнокритичке мисли

Међутим, оно што је и у наджанровској детерминисаности специфичност Кашанинове критике, која показује овако описану снагу одупирања есеја било каквој дефиницији и коначном облику, заиста је њен уметнички домет и естетичка далекосежност. На тај начин задовољава Лукачеву претпоставку о уметничкој самосврховитости есеја, који је уметнички облик или врста, „један род уметности, сопствено уобличење без остатка једног сопственог, потпуног живота“ (Lukač 1973: 55), али и промишљени увид Зорана Гавриловића, према којем и критика у систему духовних вредности припада уметности, јер „њоме је изазвана, а самим тим неповратно тоне у тајне односа између уметничког облика и уметности, у питања смисла и значења који омогућују или нагоне на естетичка размишљања“ (Gavrilović 1975: 6–7). Приликом формулације Кашанинове критике, треба водити рачуна и о томе да је књижевна критика „специфична интелектуална и духовна делатност“ (Радловић 1978: 5), а не само узак књижевни облик. Тога је, као и двосмисленог искуства и утицаја сваког критичког текста, и у својим критичким и у метакритичким радовима био свестан и Милан Кашанин. Будући између критичког, литерарног и естетичког домена мишљења, артикулације и облика, есеј Милана Кашанина превасходно је књижевноуметничка творевина, јер у први план истура естетичко-мисаону кохеренцију, вредносно равноправну са неким другим књижевноуметничким обликом или жанром којем је та димензија приоритетна.

Кашанин нам тако омогућује теоријски заокрет ка питању форме или облика у којем се реализује књижевна критика. Његов есеј, без обзира на то којом је књижевном темом заокупљен, аутентичан је и јединствен у својој жанровској несводивости. Тиме потврђује повесно искуство књижевне критике која је, опет, сада као онтолошка категорија, жанровски и типолошки неуквирена, али, са друге стране, неприпадна, то јест неприклоњива ни једном царству мисли о књижевности – науци и

уметности. Ипак, критика је до сада своје формално-стилско отелотворење најчешће добијала у есеју. То усложњава питање природе књижевне критике и есеја, сада не само као жанровских и типолошких феномена, већ и као посебних видова људске интелектуалне и креативне остварености. Есеј књижевној критици током историје, а понајпре током модерног доба, даје обликотворни легитимитет и усмерава је ка расправи, чланку, научној студији и другим облицима науке о књижевности. Критичка проза која се граничи са приповедном прозом код Кашанина своје изражајно уточиште проналази у есеју са елементима мемоара и аутофикције. И на тај начин Кашанин испољава карактеристике специфичног вида критичког мишљења. А његова изузетност лежи и у уметничкој снази, која, у својој основи, и још есејистички обликотворна, стреми достизању књижевноуметнички и естетски реализованог говора или дискурса о питањима књижевности. Дискурс о књижевности, бар у Кашаниновим есејима, своје извориште има у импресији и доживљају, а онда, последично, у објективацији те импресије, сходно имплицитним естетичким параметрима, која ће прерасти у књижевнокритички текст, односно књижевни есеј. Отуда се валидном чини дефиниција књижевне критике коју предлаже Милан Радуловић, а која иде у прилог ономе што бисмо у Кашаниновом случају могли звати *уметничка* или *есејистичка* критика. Управо Бенедето Кроче говори о укрштају рационалне и интуитивне критичке свести као о фундаменту у уметничкој критици, чији је превасходни исход критичко суђење:

Суд је синтеза субјекта и предиката, то јест естетске контемплације и појма; и његовим посредством умјетничко дјело, јасно у фантазији, бива јасно лучено и у мисли, па се о њему постиже, као што се каже размишљена свијест. Управ зато што је синтеза, појам, који је један од чланова синтезе, не распршава интуицију, која је други члан, него живи у њој, као што она живи у њему [...] Умјетничка критика, дакле, не даје ни логички ни интуитивни еквивалент умјетничког дјела: онај први не зато што умјетност није логичка мисао; онај други не зато што се умјетност не преводи. Критика даје само сазнање да оно што имамо пред собом јест или није продукт умјетности. [...] Суд, који се зове вреднујући, разрјешава се у хисторички суд (Кроче 1969: 52–53).

Милан Радуловић сматра да је критика „интелектуални процес према међуодносу Егзистенције и Форме, међуодносу који је успостављен у самом књижевном делу, али и у непосредном људском животу онога субјекта чија се егзистенција ‘срела’ са књижевним делом, са једном формом. Ова дефиниција се заснива на претпоставци да су форма (књижевно дело) и егзистенција (критичарева личност) у критици доведене у такав међуоднос да граде јединство, односно критичку свест у књижевном делу, која је истовремено једна нова форма (нов књижевни облик) и нова егзистенција (друкчија од непосредне и природне критичарева егзистенције)“ (Радуловић 2013: 86–87).

Конгенијалност Форме и Егзистенције, као основу критичког мишљења, увидео је још Зоран Гавриловић, који, верујући у уметничку (Формалну) предиспонираност и суштину критике, сматра да је критика превасходно „доживљај, али доживљај сасвим посебне врсте; она не може да остане у равни обичног превођења утисака, већ то превођење мора да има интелектуалне, односно рационалне елементе у себи, што је и разликује од свих осталих делатности“ (Gavrilović 1975: 119). Радуловић (као и Гавриловић) инсистира на томе да је критичка активност побуђена доживљајем, који је једна емоција, што имплицира да су и најобјективнији приступи књижевном делу дубоко подстакнути и изазвани субјективним осећајем и да су личног карактера, јер потичу „не само из једнога Ума или Логике – него из целе једне Егзистенције“ (Радуловић 2012: 107). С обзиром на Кашаниново настојање да, поред објективизоване импресије из сусрета са књижевношћу, оствари тоталитет стваралачке личности која наткриљује и прожима књижевно дело, имамо на уму имагинативну посебност његовог стваралачког поступка и аутентичност истине вредновања и резоновања. А у свему томе провејава субјективност Милана Кашанина, интелектуалца и индивидуе, критичара и писца. И управо се у тој субјективности, у којој препознајемо монтењевско есејистичко гесло (Монтењ 2013: 3), као суштинској платформи форме есеја и есејистичког гледања на свет и књижевност, крије и дубинска претпоставка његове у историји српске књижевности апартне *интегралне критике*. Доминација субјективности у

Кашаниновој критици може се сумирати у исказу – личност о личности. Есеј је природно окружење и објава такве поставке.

Кашанинова критичка мисао, уобличена посебним обликом есеја, који пледира за рационализацију осећаја и сензибилитета, показује константну дихотомију између доживљаја и рација, субјективног и објективног и тоталитет Егзистенције (критичарева личности). Зато се Кашанинов аналитичко-уметнички есеј исцрпљује у немогућности успостављања дистинкције између питања књижевне критике, историје уметности, књижевне аксиологије и естетике, као и културне политике. Схваћена као Гавриловићева „транспонована субјективност“, ¹³ уметничка, то јест есејистичка књижевна критика Милана Кашанина демонстрира еклатантну самозадовољност, али и аутономну духовну област. Коначно, интегрална критика о књижевности кореспондира са потребом изражавања доживљаја, које, како Лукач вели, „никакав гест не би могао да изрази, а који ипак чезну за изразом. [...] То је интелектуалност, појмовност, као сентиментални доживљај, као непосредна стварност, као спонтано начело постојања; схватање света, у његовој неувијеној чистоти као душевни догађај, као покретачка снага живота. Непосредно постављено питање: шта је живот, шта човек и судбина” (Лукаш 1973: 40)? Управо такву тензију „између доживљаја кроз који критичар стварно пролази и нормативног објекта који он установљава, објекта са замишљеном (и измишљеном?) целовитошћу која исказује један у већој мери ‘естетски’ доживљај но што је тај кроз који критичар пролази“ (Kriger 1982: 77). Све то, још једном, потврђује да се у језгру Кашанинове критике налази есеј као доживљај и осећај света и човека и као уметничко-философски облик исказа једног сензибилитета и природно уточиште „транспоноване субјективности“.

¹³ Гавриловић појам „транспоноване субјективности“ дефинише као процес који омогућава настајање критике и која „значи читав комплекс изузетно сложених односа које критика гради са светом уметности прожимајући се са њим и раздвајајући се од њега, у исти мах. Ово прожимање указује на вредносно, на сензибилно, креативно, на ирационалну страну односа; одвајање, пак, указује на рационалност критичарског поступка, значи на тренутак кад критика почиње да посматра дело као објект своје анализе, засноване на методу, објективним судовима и критеријумима“ (Gavrilović 1975: 126). За Гавриловића, транспонована субјективност, као књижевна, тј. уметничка критика, остаје аутономна духовна дисциплина јер „у себи садржи и објективност својих метода, способност и транспонована, или превођења емоционалних набоја и значења који постоје у сваком књижевном делу“ (Gavrilović 1975: 143).

Зато је есејизација доминантна стратегија у аутентичном облику и објави Кашанинове књижевне критике.

Модернистичка контекстуализованост Кашаниновог есеја – који обилује естетичким, етичким и идеолошким рефлексијама просветитељства (посебно у критици међуратног периода) и еманципаторски је усмерен – умногоме импонује и Епштејновој поприлично слободној констатацији да је *есејизам* културни феномен двадесетог века, јер су „уметничко-белетристичке и појмовно-логичке форме сувише тесне за стваралачку свест XX века, која тражи реализацију у стваралаштву као таквом, у ванжанровском или наджанровском мислилаштву-писању, првобитно развијеном у жанровској форми есеја“ (Епштејн 1997: 64–65). То преливање есејистичког принципа мишљења на друге жанрове и типове стваралаштва Епштејн назива *есејизација* (Епштејн 1997: 66). Кашанинова критичка мисао и интелектуално-стваралачка (само)свест природно нагињу есејизацији приликом предметног сликовно-појмовног формулисања садржаја те свести, рационализације доживљаја, излагања увида, становишта и судова. Есејизација његове критике, која резултира есејистичком критиком као природним жанровским разрешењем књижевноисторијске и књижевнокритичке мисли, неутралише заоштрениости између критичких и стваралачких принципа којима је Кашанин склон. И то није само критика изложена лепим стилем, већ посебан језичко-уметнички облик транспоноване критичке субјективности изузетно развијеног естетичког сензибилитета.

„ИНТЕГРАЛНА КРИТИКА“ МИЛАНА КАШАНИНА – МЕТОДОЛОШКИ И ТИПОЛОШКИ
АСПЕКТИ

Есеј као формални и философски корелатив интегралне критике

У тексту „Жена и ратни роман“, посвећеном књизи *Ратне успомене* Зофке Кведер, објављеном последње године Великог рата (*Савременик* XIII, 369–373)¹⁴, тада млади, али већ скрупулозни критичар Милан Кашанин у једном пасажу казује шта садржи његов властити књижевнокритички идеал – критику која би истовремено била и аналитичко-научна и уметничка – дакле, *интегрална*. Књижевна критика је за њега и облик уметничког стварања (Кашанин 2004: 222). Премда се Кашанин у својим потоњим радовима неће враћати на ова рана и ретка метакритичка промишљања из периода сарадње са загребачким часописима *Обзор*, *Савременик* и *Књижевни југ* (а пре студија историје уметности и компаративне књижевности у Паризу), његова каснија критичка есејистика, која ће настајати током пуних шест деценија, умногоме ће, имплицитно или експлицитно, бити у сагласју с овим обрасцем.

Већ је истакнуто да интегрална критика своје легитимно формално уобличење проналази у есеју, као жанровски недиференцираном књижевном и философском облику. Отуда, на примеру Кашанинових текстова, можемо мислити *интермедијалност*, и то онако како је објашњава Чиф Катенбелт, али у микро жанровском смислу. Интермедијалност, као оперативни аспект различитих медија, за овог теоретичара, подразумева ко-однос између уметничких домена, особени вид њихове узајамности у различитости и претпоставља простор „између“, у којем се међусобно прожимање одвија (Kattenbelt 2007: 6). У том међужанровском домену Кашанин обликује своју есејистичку критику, односно критички есеј. Интержанровско прожимање се тако испоставља као „темељни услов или категорија“ Кашанинове критике, што је један од важних аспеката онога што се у науци сматра интермедијалношћу у ширем смислу (Rajewsky 2005: 47), а што је, истовремено, овај

¹⁴ Текст „Жена и ратни роман“ је изворно објављен у загребачком часопису *Савременик* 1918. године (*Савременик*, XIII (1918), стр. 369–373), а потом га је аутор уврстио у књигу *Пронађене ствари*, објављену 1961. Овде је коришћено издање из 2004. године, стр. 219–222.

критичар интериоризовао и свео на раван „интрамедијалног феномена“ (Rajewsky 2005: 46).

Кашанин приликом писања критичког текста, приказа, есеја или есејистичке критике искључиво прати асоцијативни и наративни след својих мисли и унутрашњу логику самог излагања. Сасвим је извесно, међутим, да се артикулација Кашанинове критичке мисли одвија на жанровској „међи“, на граници дискурзивних пракси, често у преплету књижевног са теоријским дискурсом, превазилазећи тако традиционално успостављене границе између уметничких и интелектуалних домена изражавања. Његови текстови су, међутим, кохерентне целине у којима се не могу пронаћи недоследности на структуралном и тематском плану.

Имплицитна културна и духовноисторијска димензија Кашаниновог есеја, који је и сâм посвећен питању прожетости једног дела или ауторске поетике културноисторијским питањима, изазвала је сложену текстуалну организацију и жанровску хибридизацију. Кашанинов интегрални есеј истовремено тежи научној студији из области књижевне и уметничке историје, историографије, културологије, али и књижевнокритичком есеју (у монографији *Српска књижевност у средњем веку*), књижевној критици, есеју-портрету и чланку из области историје уметности (у *Судбинама и људима*), али и есеју-аутопортрету и мемоарима (у *Сусретима и писмима*), јер указује на уметничка стремљења у периоду пре и током Првог, као и између два светска рата, када се формирала, сазревала и у пуном сјају испољила Кашанинова стваралачка личност.

Методолошки плурализам у Кашаниновој интегралној критици; Од есејизације до интердисциплинарности и интермедијалности

Монтењевски схваћена изражајна слобода Кашанину омогућава да у свом есејистичком и критичком излагању комбинује различите садржаје, мисли и асоцијације, али и да слободно одабира методолошке стратегије у процесу рашчитавања дела, његове валоризације или, пак, одређивања позиције аутора у систему српске књижевности. С друге стране, Кашанинова интегрална критика

типолошко упориште има у импресионистичкој, али и у естетичкој критици, из чега проистиче егзистенцијална дијалектика Кашанина као књижевног критичара и есејисте.

Наизменично смењивање различитих жанровских облика и аналитичко-стваралачких стратегија (Удовички 1982: 164), без јасне границе између критичког, фактографског и уметничког (фикционалног) у једном есеју/тексту исход је Кашаниновог биографско-социолошког критичког метода и историзма, али и његовог иманентног естетичког параметра вредности. „Крајњи циљ Кашанинових идеја диктира му смену критичких метода и уметничких поступака у првом делу казивања. Те поступке вешто смењује и лако повезује са другим, критичким делом својих есеја“ (Удовички 1982: 166). Његова интегрална критика је и могућа превасходно захваљујући тематској стратификацији и компаративној (интердисциплинарној)¹⁵ анализи као обликотворним процесима књижевнокритичког или књижевноисторијског есеја.

Врло је дискутабилно овакву критичку прозу свести на биографско-психолошки тип у оном позитивистичком смислу, какав је преовладао код нас све до половине XX века. Она то јесте једним својим делом, али на онај начин на који је функционална за постулирање једног културног лика, а не за тумачење и анализу конкретног текста. Ту је на правом трагу Иванка Удовички која тврди да Кашанин биографски метод користи крајње еластично, и да „бира само неколико чворних тачака, врсте међаша, животне и стваралачке путање“ (Удовички 1982: 164–165). Наиме, дозирање биографских чињеница и елемената одвија се према потреби уобличења објективне представе о егзистенцији једног ствараоца и о његовој улози у формирању књижевно-уметничке свести у српској књижевности. Импресионистичке критике у формалном смислу у Кашанина готово и да нема и не може је бити с обзиром на наведену критичарску премису. Сви његови коментари и закључци плод су дубоког промишљања и самеравања карактеристика и вредности једног дела тек у

¹⁵ Правећи дистинкцију између мултидисциплинарности и интердисциплинарности, Џо Моран под интердисциплинарношћу подразумева „сваки облик дијалога или интеракције између две или више дисциплина“, остављајући отвореним процену степена, типа, сврхе и ефекта таквих релација за индивидуална проучавања (Moran 2002: 16). Кашанинова иманентна аналитичко-синтетичка стратегија одговара Морановом концепту интердисциплинарности.

односу на књижевност једне епохе, формације или целокупног стваралаштва појединачног аутора, као и у односу на дотадашње критичко разматрање његовог стваралаштва, те присуства или учешћа у магистралном току српске књижевности. За Кашанина је сваки књижевни текст истовремено и носилац естетских квалитета и својеврсно сведочанство о култури у којој настаје и за коју је писано.

Доследно „између“: критички поступак и тип критике

Субјективистички оквир, али и принцип у прилажењу једној литерарној појави, код Кашанина произлази из критичарског поступка и теоријске апаратуре, која је примарно естетичко-стилска и саобразна иманентном погледу на сам текст. Наравно да субјективни тон једној критици даје доживљај књижевног дела или стваралаштва конкретног аутора, али поставимо за Миланом Радуловићем питање о природи тог односа: „Можда је доживљај само темељ формулисању рационалних ставова о делу? Можда доживљај (дела) и није саставни део критике? Ни потврдним ни одречним одговором није могућно апсолвирати најсложеније питање које искрсава у интерпретацији критичке прозе: однос рационалног и ирационалног, интелектуалног и егзистенцијалног у критичком чину и критичкој свести. Очигледно је да је садржај критичке прозе рационална свест, скуп, понекад цео систем идеја о једном делу и о једном књижевном проблему. Али исто толико је очигледно да је темељ тих идеја доживљај, и да су и најобјективније представе о књижевном делу личнога карактера“ (Радуловић 2008: 9). Код Кашанина примећујемо успешан синкретизам доживљаја и рација, интуиције и интелекта, субјективне пројекције и објективних, претходно усвојених и у критичкој свести интегрисаних аксиолошких критеријума о смислу, облику и културноисторијској функцији књижевноуметничког дела.

Можда бисмо зато, парадоксално, веома прецизно начелно одређење типа критике коју је писао Милан Кашанин, како у периоду до Другог светског рата, тако и у деценијама након тога, могли да нађемо у теоријским увидима Јована Скерлића и Љубомира Недића, Кашанинових претходника, али и аутора о којима се у својим

есејистичким критикама није најповољније изражавао. Теоријски увиди о типу и природи критике управо ових аутора узети су у обзир и ради прецизније књижевноисторијске контекстуализације Кашанинових критичких радова и откривања идеолошке и духовне платформе његове књижевне мисли. Наиме, Јован Скерлић је у свом добро познатом теоријском (метакритичком) есеју „Догматска и импресионистичка критика“ указао на међупоље критичког мишљења које би требало да испуњава услове добре, тачне и поуздане критике:

У ствари, књижевна критика стоји на среди између уметности и науке, она се у исти мах ослања и на разум и на осећање, због тога је и питање чињенице и питање укуса. За њу се траже и уметничке особине, као што су осетљивост, јака машта, пријемљивост утисака, тананост укуса, способност удвајања и деперсонализације, осећање стила; исто толико траже се и чисто интелектуалне особине: солидно научно и филозофско образовање, ведар, отворен, широк дух, слобода мисли и одлука да се за мишљу иде до краја и да се каже сва, потпуна, без икаквих ограничења и обзира (Скерлић 1977: 45).

Такође, Кашанин се у своме приступу књижевноуметничком делу или ауторској поезији користи и индукцијом и дедукцијом, на трагу Скерлићевог одређења основних принципа импресионистичке, односно догматске критике, при чему стратегију индукције импресионистичке критике ставља у надређен положај у односу на дедуктивну стратегију опсежности у интерпертацији и научним донетима, која је у темељу догматске критике (Скерлић: 53).

Међутим, Кашанинов критички приступ може се огледати и у Скерлићевој нормативно интонираној констатацији у приказу критичких радова Милана Савића (1898) да поред доживљаја, укуса и комбинације различитих методолошких приступа, „сваки критичар *мора* да има једно мерило, своја критичка начела, свој критеријум према коме ће оцењивати дела и бележити и сређивати утиске које је примио“ (Скерлић 2000: 252–253). Скерлић се, дакле, залаже са иманентни естетички,

аксиолошки и књижевнознанствени параметар, а њега Кашанин несумњиво поседује.¹⁶

С друге стране, Кашаниново критичко вјерују опосредовано његовим специфичним методолошким и типолошким плурализмом и недиференцираношћу, које нормативни импулс проналази у дескриптивном одношењу према књижевној појави или ауторском остварењу, а у познијим критичким радовима бива релативизовано имагинативним поривима и слободама, наликује продорном и јасном ставу Љубомира Недића да:

[...] критика која књижевна дела не мери апстрактним мерилима и нормама; за коју у књижевности нема строго одељених врста, него има само књига; која не тражи да књижевно дело само оцени, него и да га схвати; да уђе у њега, и испита не само унутарњи склоп његов и склад његових делова, него и позна шта је оно у њему што чини тајну живота његова. Она у књижевном делу не види само књигу, коју треба разумети и оценити, него види у њему и нешто што треба осетити и проживети, види човека који се у њој огледа, и чију слику треба из ње извести. Таква критика је уметност, а критичар који је тако ради, уметник: и он се рађа као год и песник. И ако би се рекло да права уметност ствара а критика да то не чини, одговор на то био би да није само оно уметност која ствара, него да има и друга једна уметност, која је у схватању онога што се само собом не види, што је скривено у стварима, што треба пронићи, и за шта треба инспирације као год и за стварање (Недић 1977: 231).

На сличном становишту о уметничкој природи критике стоји и Бранко Лазаревић, засигурно један од најважнијих Кашанинових критичких претеча. Бранко Лазаревић је у своме ставу убедљив и недвосмислен – критика је вид уметности, критичар је уметник, али је и уметник-књижевник критичар:

Сваки је уметник неопходно и критичар и обратно: сваки је критичар у потпуности и уметник. *Ars una, ars sub uno*. Једна је то активност од *actus purus* до обличја. Врло је велики број уметника који су, и практично, критичари и есејисти. Обратно: много је

¹⁶ Том аспекту ће касније бити посвећено једно поглавље.

критичара који су и приповедачи, песници итд, итд. Јер је такво једно, а облика је много. [...] Основни елементи критичара су исти који су основни и код других твораца облика. Интуиција, машта, опсервација, велико и плодно реаговање на грађу, карактеристично и значајно одабирање појединости; све је то заједничко код свих уобличитеља стварности на књижевно-уметничком плану. Основна првоначала су иста. Исти су пориви, реакције, надражаји. Исти су, али су, у изразу, од личности на личност, од духа на дух различни, и сваки облик носи *fecit, pinxit* тог духа, те личности. Стварност је, вероватно, једна, иста, али су пребацивања, транспонована, редовно *in signo* личности која се сусреће са стварношћу и уобличава је (Лазаревић: 245–246).

Лазаревић такође инсистира на томе да стваралачка критика, као плод креативног духа, води рачуна о хуманистичкој димензији стваралаштава, о људском у пуном смислу те речи, јер је и сама стваралачка критика, „као и свако друго твораштво, синтеза и синхронизација апсолутно и категорички свега што је људско из целог подручја људскога. У Џонсону трепери цела људска лира, цела оргуља живота. И код Крочеа је таква природа: било да је критика, филозофија, историја, естетика, социологија, етика. Ту затрепери цео универзум“ (Лазаревић: 235).

Од типа критике ка критичком методу

Своју хипотезу да је критика уметнички облик, а критичар уметник, Љубомир Недић сликовито продубљује идејом о критичаревом задатку да у делу проникне у духовну физиономију ауторске личности, а одатле га, потом, снагом имажинације и креативности, изведе и опише: „Зар није уметник сликар који вешто испише лик каква човека, тако, да изгледа као да је с ликом пренео на платно и душу његову? А шта је друго критичар него сликар; сликар који треба да нам испише човека који је у књизи? И зар није и то једна врста стварања, изнети утиске што их од књижевних дела добијамо?“ (Недић: 232). Недић даље чини за српску књижевну критику револуционарну диференцијацију између писца и човека који је књигу написао, а коју ће Михаил Бахтин постулирати неколико деценија касније. Писац ван књиге и писац

у књизи за Недића су „две одвојене личности, од којих једну треба да нам изнесе биографија, а другу критика“. Јер, према Недићу, критика „нема посла с човеком, него с писцем, то значи, с човеком који је у књизи“ (Недић 1977: 236). Критика трага за човеком који је у књизи и даје оне фрагменте из којих читалац треба да састави целовиту слику о њему. Ове теоријске хипотезе Недић сумира у коначном одређењу критике која се „састоји у анализи књиге и у синтези писца из ње. Она, отуда, треба да је *изједно, у цело*, она треба да изнађе оно што је у делима писца опште, што чини њихово заједничко обележје“ (Недић 1977: 238).

У разматрању односа аутора према јунаку у естетичкој активности, а у жељи да отклони заблуде читавања ауторове биографије у јунаков имагинарни фиктивни живот, Бахтин износи скоро идентичан закључак: „Негирамо једино потпуно неначелан, чисто чињенички приступ, који је данас једини присутан, а заснован је на мешању *аутора-творца*, момента дела, и *аутора-човека*, етичког момента, друштвеног одвијања живота, и на не схватању стваралачког начела односа аутора према јунаку; резултат је несхватање и унакаживање – у бољем случају преношење голих чињеница – етичке, биографске ауторове личности, са једне, и несхватање целине дела и јунака, са друге стране [курзив Ј.А.]“ (Bahtin 1991: 11).

Кашанин се у књигама *Судбине и људи* и *Сусрети и писма* имплицитно умногоме повинује овим Недићевим и Бахтиновим теоријским поставкама и донекле их преиначује, јер из књижевних остварења извлачи оне елементе који ће му послужити да изгради властиту имагинарну биографију, то јест да уобличи персоналну представу о духовној и психолошкој страни конкретне стваралачке личности и integriше је у адекватну културноисторијску и друштвеноисторијску позадину. Његове биографије, отуда, премда кореспондирају са реалним чињеницама, прелазе у домен фикције, што његове есеје чини живописним и занимљивим. У том напору „критичке имагинације“ (Nedić 1977: 200) која има исто извориште и упориште као и приповедна, Кашанин показује креативну снагу правог уметника. Отуда би његове критичке есеје требало посматрати као критичку и есејистичку прозу високих естетичких досега и према њој се односити као облику уметничке фикције. Јер, Кашанин се према личностима ка којима усмерава своју критичарску и

књижевноисторијску пажњу понаша као према јунацима приповедне прозе. Он, у Бахтиновом смислу речи, „не само да види и зна све оно што види и зна сваки јунак посебно и сви јунаци заједно, него и више од њих, при чему он види и зна нешто што је њима у начелу недоступно, и у том увек одређеном и чврстом *изобиљу* ауторовог виђења и знања у односу на сваког јунака налазе се сви елементи завршавања целине – како јунака [у Кашаниновом случају историјских личности песника, писаца и критичара], тако и заједничког одвијања њихових живота, то јест целине дела“ (Bahtin: 13). Имајући ову могућност у виду, разумемо Кашаниново слободно, имагинативно комбиновање фактографских, биографских и друштвеноисторијских чињеница и повезивање личности аутора са њиховим јунацима, јунаковом стварношћу и другим, етички упућивачким, елементима фикционалног света.

Судећи према редоследу излагања, међутим, код Кашанина је то инверзан процес, јер најпре износи приповедачки живу полуфикционалну биографију једног аутора, а потом приступа анализи његових књижевних остварења. Са спољашњег тако прелази на унутрашњи приступ, али у оном тренутку у којем мења и свој предмет интерпретације – са лика и духа аутора, фокус интересовања помера на лик и дух његовог појединачног дела, а потом се враћа на личност самог ствараоца, којем након исцрпне анализе заокружује и употпуњује уметнички и духовни портрет. Он се, како Хатица Крњевић примећује, „здушно и с правом заузима за тумачење књижевности оним што јој је иманентно, могућностима и немогућностима стваралачког субјекта. Он одваја ‘тему’ од поезије, настојећи да проникне у психолошке и духовне токове што се у дело уткивају. Судбина једнога писца умногоме је и судбина његова дела“ (Krnjević 1968: 549).

Илустративан пример била би Кашанинова интерпретативна пројекција разлога и начина на који је Јаков Игњатовић у Даљу написао *Васу Репшекта* и свој „најпоетичнији“ роман *Вечитог младожењу*. Поетичност је, према приповедачки настројеном Кашанину, склоном психологизацији лика свога писца-критичког јунака, последица ауторове носталгије:

Сваки дан гледајући у тихом Даљу, у коме је живео на малом свом имању, где пролазе Дунавом бродови ка његовој Пешти и Сентандреји и, враћајући се од његове Сентандреје и Пеште, доносе му поруке које само он разуме, и имајући пред очима благе огранке Фрушке горе, који су га сећали на планинске огранке иза града у којем се родио, Игњатовић се у тим мирним, јединственим тренуцима, кад је, после свих тешких искустава у животу, на махове био срећан, враћао успоменама и родном крају, враћао детињству, знајући да се исто толико колико с њима опрашта са самим собом – зато *Вечити младожења* и јесте најпоетичнији од свих његових романа (Кашанин 2004а: 100).

Приликом таквог теоријско-интерпретативног маневра, али и у приступу конкретном делу, Кашанин испољава снажно осећање уметничко-естетског бића тог дела. Он уме да врло прецизно, сажето и акрибично изрази главне квалитете или недостатке једног текста, како на тематско-мотивском, структуралном, стилском, лексичком или језичком, тако и на духовно-естетском плану. Приликом такве процене, нарочито оне која је усмерена на тематско-мотивску преокупацију дела, Кашанин постаје репрезентом високе културе и елитистичког погледа на уметност. Такво философско и естетичко полазиште за распознавање домета историје српске књижевности, конституисање књижевног канона или интервенцију у постојећем испоставља се као нужност сама по себи.

Изворишта интегралне критике

Идеју за интегралну критику, која би превасходно била стваралачка, сасвим извесно да је Кашанин преузео од Бранка Лазаревића.¹⁷ Наиме, у свом опису и дефиницији импресионистичке критике, Лазаревић инсистира на њеној креативној димензији и, попут Љубомира Недића и Исидоре Секулић, истиче њен примарно уметнички карактер. Критика, за њега, није само посредник између уметника и

¹⁷ Управо ће Палавестра напоменути да је Лазаревић, пре као маштовит, него систематичан мислилац, захваљујући темељном познавању филозофије, естетике и других уметности, „дао изузетне допринесе интегралистичкој естетичкој критици, која је у пуном замаху српског симболизма подигла општи интелектуални ниво српске модерне књижевне критике“ (Палавестра 2013: 115).

публике, већ самостално дело, које се чита због остварених уметничких домета, и које има „своју технику, свој став и своју филозофију“ (Лазаревић 1975: 344). Импресионистичка критика, као „непосредни израз једног утиска који је са своје стране, непосредна реакција на један ‘унутрашњи’ или ‘спољашњи’ надражај“, па је, према томе, последица интуитивног естетичког суда и субјективне пројекције самог критичара на објективну стварност књижевног дела (*транспонована субјективност* Зорана Гавриловића, односно, однос *Форме* и *Егзистенције* Милана Радуловића), заправо је врхунска стваралачка активност:

[...] она је израз личности, пунога живота *личности* и, према томе, стваралачка као што је то, кад је то, и свака људска акција. Јер она, стварно, нема за своју основу акт суђења, као што то често изгледа, него, иако се по ознакама супротно суди, акт стварања. Критика је, у својим циљевима, стварање, а само у својим поводима суђење. Кад је велика, она црпи свој утисак и израз из оног истог флуида из кога црпу остале врсте уметности (Лазаревић 1975: 336).

Поред тога што је Кашанинова књижевнокритичка и метакритичка идеологија аналогна Лазаревићевом теоријском постулату, аутор *Судбина и људи* је истовремено и писао такву, стваралачку (у Лазаревићевом и, донекле Скерлићевом смислу речи) импресионистичку критику. То је критика која је превазилазила аналитичке узусе и испољавала се као аутентично уметничко дело. Истовремено, Кашанин је у својим критичким радовима демонстрирао пуну слободу, ону коју је заговарао Бранко Лазаревић, а која се заснива на покретљивости духа и недоктринираности приступа књижевном делу. Та слобода се постиже развијеним и живим сензибилитетом, широким знањем и поседовањем „целог комплекса вредности и ‘с лица и са наличја’“ (Лазаревић 1975: 338–339), али система који није истурен у први план. Импресионистичка критика, заправо, и за Скерлића, а посебно за Лазаревића, јесте једно недовољно прецизно именовање оне стваралачко-аналитичке критике која значи „целокупну реакцију коју нам психолошко-естетички организам даје на једну ствар или појаву, и одјек је пуног живота. [...] Критика треба да буде потпуно слободна

реакција целе наше духовне организације, под свима условима које смо дали, не само на један већ дани израз, него, уопште, у највишем случају, и на случај кад израз није дан, на случај кад је критика самостална реакција на једну појаву која није ни изражавана, и кад критичар може, као Фихте, да каже: Стварам Бога! Њен основни став, то је њена потпуна слобода. [...]“ (Лазаревић 1975: 345). Јер, „критика је [...] критика: појава живота уметности, живо биће, истина живота“ (Лазаревић: 345). Можемо са пуном одговорношћу тврдити да је Кашанинова критика у књизи *Судбине и људи* и *Пронађене ствари* примењена Лазаревићева теорија (импресионистичке) критике. То је „стваралачко читање“ водећих српских писаца и уметника, реализовано уметничко дело које је независно од књижевности о којој изриче (поуздан или непоуздан, тачан или нетачан) суд.

Свестрани дух Кашанина критичара, који „живи под свим поднебљима“ (Лазаревић: 356) припада оном интегралу стварности за који се залагао Бранко Лазаревић (Лазаревић 379–381). То је она интегралност која укључује различите домене стваралачког и интелектуалног духа у критичком приступу, с једне стране, односно она чврста аналитичко-уметничка спрега у самој критичкој стратегији, с друге. Испоставља се да је Милан Кашанин доследно, кроз целокупан свој критички рад примењивао властиту, имплицитну теорију критике и књижевну естетику.

„У чему је ствар?“, питаће Лазаревић, а потом и спремно дати одговор: „Ствар је у томе да то и није најважније да ли ће критичар проценити тачно свој материјал: свој материјал, кажем, јер је онај или оно о чему критичар пише, само грађа за једног иоле већег критичара. Критичар од соја у томе материјалу налази материјал за своју грађевину по своме укусу и за своју употребу. Кад пише о некоме, он пише поводом тог неког. Он налази своје вредности, а оне пишчеве, сликареве, вајарове, музичаре... само су повод и надражај!“ (Лазаревић 1975: 231).

Израђујући аутентичне портрете књижевних личности у *Судбинама и људима*, *Сусретима и писмима* и *Српској књижевности у средњем веку*, Кашанин показује стваралачку самосталност, наративни таленат и неспутаност у организацији мисли. Аналогије између уметничких појава и личности темеље се на синтези различитих

стилско-језичких и семантичких поља. Зато се есејистичко ситуирање књижевног феномена у различите облике ванкњижевних области јавља као иманентни аспект наведених жанровских, типолошких и методолошких узуса у Кашаниновом есеју. Управо зато што је семантички, типолошки и онтолошки недиференциран и неодређив, есеј се испоставља као књижевноуметничко отеловљење Кашанинове потребе за обухватањем културноисторијских целина (епоха, праваца, стилова). Као што смо већ у поглављу посвећеном жанровским одликама Кашаниновог критичког рукописа нагласили, модернистичка позадина условљава *есејизам* као стваралачко-аналитички и методолошки принцип који се манифестује у међужанровским, наджанровским и ванжанровским типовима мишљења и писања и као укупност испољавања есејистички дисперзивног и врцавог духа склоног контемплацији (Епштејн 1997: 64–65). Отуда Кашанинова интелектуална и стваралачка (само)свест природно нагиње *есејизацији*, као феномену преласка есејистичког начина мишљења на друге жанрове и типове стваралаштва (Епштејн 1997: 66). Кашанин есејизира и кад формулише садржај интелектуалне, естетичке и критичке свести и кад активира интерлитерарне и интермедијалне евокације.

А у основи есејистичког промишљања и израза Кашанина критичара-уметника, према Павлу Зорићу, налази се стилска фигура *оксиморон* (Зорић 2004: 293–294). Захваљујући томе он на сувисао и прихватиљв начин уме да у комплементаран и прожимајући однос доведе потпуно опозитне ствари и појаве, али и властите судове и идеје. Кашанинов специфичан стил мири у себи непомирљиве антиномије.

Премда је очигледно одсуство књижевнотеоријског образложења есејистичке стратегије и научне апаратуре, не може се превидети да се Кашанин приликом самеравања вредности уметничког дела или промишљања стваралачког пута једног аутора руководио извесним етичким и естетичким стандардима. Они су, међутим, иманентни његовој критичкој свести и персоналистичком, импресионистичком и културноисторијском критичком назору и не захтевају посебну теоријску експликацију. Претпостављамо зато да прибегавање интермедијалним и интерлитерарним контемплацијама представља методолошки пут који је у

сагласности са дубином назначене критичке свести и њеном културноисторијском епистемолошком свеобухватношћу. Код Кашанина зато примећујемо онај вид критичког мишљења који претпоставља суд као своју сврху. Суд, даље, подразумева критеријум просуђивања, који се састоји од појмовног мишљења заснованог на односу појмова, што јесте систем или философија (Кроће 1969: 55). Дакле, сам критички процес у себи претпоставља однос, релацију појмова, а тај однос може бити асоцијативни и логички. Уколико је Кашанинова критика уметничка, заснована на интуитивном опажању и просуђивању естетичких вредности, онда је однос између појмова асоцијативан. Уколико је реч о аналитичкој, догматско-импресионистичкој и персоналној критици, појмови су у напоредни однос постављени логичким принципом. Кашанинов књижевнокритички систем изграђују везе појмова из различитих хуманистичких дисциплина и уметничких медија, које су углавном интуитивно-асоцијативног карактера, али проистекле из рационалног, епистемолошког сагледавања сличности између различитих појава у синхронијском и дијахронијском низу.

Биографски, социолошки, психолошки и историцистички приступ у портретисању аутора, као и представљање идеолошке и културноисторијске панораме епохе у коју се уткива лик конкретног дела или ауторске поетике (теновског типа по философском предубеђењу, а аналошког и новоисторицистичког по коначној културноисторијској пројекцији), у Кашаниновој критичкој свести служе као нужна илустрација остварености уметничке слободе и талента у одређеном времену. Ипак, методолошки предумишљај постоји и сâм критичар сведочи о њему:

И у овој нашој мало познатој средњовековној литератури биографије су важан књижевни род, па зато сматрам да ће проучавање живота и дела писаца бити неодвојиво докле је света и века. И за разлику од неких наших критичара, сматрам да је поред проучавања пишевог дела, веома потребно познавати и његову личност, живот, време. Јер, право књижевног дела и нема без животне драме, узаврелих описа човекових доживљаја, заноса, љубави, пораза, мржњи, сновиђења... И зато сматрам да само преданим испитивањима људске судбине, захваљујући таленту, карактеру, дисциплини и преданом раду, писац може остварити запаженије подухвате у области

литературе. Затим, морам и ово додати: кад при писању износимо врлине и мане такозваног обичног, малог човека, оног из народа, зашто се на тај начин не би поступило и при портретима познатих уметника, научника, државника... Бар тако сам ја поступио у својој збирци огледа о српским писцима *Судбине и људи* [...] (Кашанин 1991: 231).

Таква, имплицитно постављена, теоријска платформа захтева интерлитерарне и интердисциплинарне паралеле. Кашанин се, међутим, захваљујући ерудицији, у интердисциплинарни поступак у процесу књижевнокритичке есејизације упуштао спонтано. Образовање му је обезбеђивало неопходна уланчавања сличних или идентичних уметничких феномена у различитим уметничким и вануметничким подручјима. Кашанинов интердисциплинарни приступ антиципира касније институционализоване теорије интердисциплинарности. С обзиром на то да није теоријски утемељен, такав методолошки пут није ни појмовно оптерећен и сложен, што је, према Морану, посебан проблем сваког теоријског мишљења, па и интердисциплинарног када постане део интелектуалног хабитуса (Moran 2002: 111). Причајући причу о животу и стваралаштву српских књижевника, са намером да егзистенцијалним, духовним, друштвеноисторијским и културнополитичким приликама објасни специфичности једног дела или поетике, или да их културолошки контекстуализује и расветли дух епохе у којој су настали, Кашанин прибегава интермедијалном истраживању. Интермедијалност, уједно као уметничко својство и генерички термин за процесе који се одвијају у уметничким медијима (Rajewsky 2005: 43–50), има дугу традицију у књижевнотеоријској мисли,¹⁸ али је праву књижевнотеоријску елаборацију добила тек пре неколико деценија.¹⁹ Због тога је, бар како тврди Ирина Рајевски, дошло до мноштва различитих приступа овом сложенем

¹⁸ О историји интермедијалних проучавања, то јест истраживања односа међу уметностима од античких уметничких теорија до савремених теоријских праваца исцрпно је писала Бранислава Милијић у предговору зборника *Односи међу уметностима* (Milijić 1978: 5–40).

¹⁹ Појам и значај интердисциплинарности и интермедијалности за савремену српску књижевну мисао и компаративна истраживања расветлио је Зоран Константиновић у књизи *Увод у упоредно проучавање књижевности*, у поглављу „Интердисциплинарне повезаности: О односима између књижевности и других уметности и области људског знања и рада“ (Константиновић 1984: 153–159), као и у текстовима „Интердисциплинарност и интерлитерарност“ (Константиновић 2001: 23–31) и „Од интердисциплинарности до културологије: Нова парадигма у науци о књижевности“ (Константиновић 2008: 131–137).

и вишезначном, самим тим и теоријски недовољно јасном феномену, који је због своје обухватности почео да служи као какав „термин-кишобран“ (Rajewsky 2005: 44).

У Кашаниновом случају, реч је о књижевноисторијском регистровању стилских, поетичких и формалних паралела и преплитања која су се у историји српске уметности и књижевности одвијале под знаком ондашњих духовних и друштвено-политичких тенденција. Приликом упоредне анализе кристализује се потреба да се књижевни феномени сагледају, како у својој духовноестетичкој димензији, тако и у историјској интеракцији са другим уметностима. Зоран Гавриловић указује да основна вредност Кашанивне методологије лежи у јединственом уверењу да је „култура један изузетно сложен и изукрштан низ појава које се изражавају пре свега у облицима условљеним разноликим историјским околностима – друштвеном уређењу, правним системима, идеологијама, итд, где је књижевни облик „врста врло самосвојне синтезе онога што се у једном историјском тренутку збива, како у реалним друштвеним односима, тако и у духовним просторима, у религији, филозофији, утицајима и, најзад, у бићу саме културе која се кроз књижевни облик остварује као самосталнији систем вредности“ (Gavrilović 1979: 121–122). Радмила Маринковић примећује да интермедијално испитивање, присутно у књизи *Српска књижевност у средњем веку* –

није научнички педантно, паралелно испитивање књижевности и ликовних уметности, које је у моди, него сасвим природно ситуирање света идеја и осећања у материјални свет у којем је постојао. Овакав спој могао је да оствари само човек Кашаниновог профила – човек у коме су спојени добар писац и искусан историчар уметности. Историчар уметности Кашанин често литературу тумачи сликарством, а писац у Кашанину није потиснуо књижевног историчара (Маринковић 2002: 7).

Слично имплицитној методолошкој стратегији коју примећује у књижевноисториографској монографији *Српска књижевност у средњем веку*, Кашанин поступак читавања дела или аутора у духовни и егзистенцијални домен епохе, друштвене средине, као и стратегију разматрања уметникових породичних или

психолошких специфичности, што је подведено под феномен судбине, спроводи и у књизи *Судбине и људи*. Хатица Крњевић на то јасно скреће пажњу: „Кашанин гледа једно дело у контексту социјалних, историјских и културних збивања, али његов приступ битно обележава напор да се то дело сагледа у светлу духовне и људске судбине његовог ствараоца. Тиме и, наоко, тамна места дела добијају нови смисао и тумачење” (Krnjević 1968: 549). Томе закључку придружује се Славко Гордић који Кашанинов методолошки поступак посматра као надстрешницу „доктринираних разграничења спољашњег и унутрашњег приступа делу“, јер овај критичар, опет на теоријски необразложен начин, већ полазећи из посматрања самог уметничког поступка, „мири и обједињује социолошко-историјску контекстуализацију са естетичким увидом“ (Гордић 2006: 822). А тај увид, како даље образлаже Гордић, „и у литерарним његовим есејима рачуна с фоном свих уметности – музике, балета, сликарства, скулптуре, архитектуре, позоришта и филма – и то не само у поредбеном или метафоричком нивоу његовог говора, већ и у структурном сагледавању самог склопа и тоналитета књижевне творевине“ (Исто). Кашанинов компаративни порив, Гордић схвата као ревизионистичку књижевноисториографску стратегију, дакле, „као промишљену накану доследног преиспитивања, па и ‘проветравања’ преовлађујућих представа о природи и вредности наше књижевне баштине“ (Исто: 823).

На снази је, очигледно, специфично Кашанинова интегрална визија уметничког стваралаштва, оног које истовремено потиче од културних датости одређене епохе или заједнице и оног које је иманентни порив индивидуалне личности ствараоца који, живећи у тој култури, ослушкује њене актуалне духовне дамаре и свесно их преноси у своје дело, које је, отуда, огледало свих или скоро свих уметничких и културних тенденција и тематских преокупација једног културног круга у једном временском опсегу. На извешан начин, тај Кашанинов методолошки оквир појашњава и његово књижевноисторијско схватање епохе као збира духовно истоврсних или различитих струја или тежњи који се рефлектују на уметничка дела, без обзира на то у ком медију настају. Такође, Кашанинов поглед на књижевноуметничко и критичко дело или ауторску поетику синтетичан је и усложњен дубљим промишљањем стваралачког замаха саме личности аутора.

*Интердисциплинарност у исписивању духовне историје књижевности;
интермедијалност као поетичка и идеолошка доминанта српске средњовековне
књижевности и уметности*

Као историчар књижевности и уметности, Кашанин настоји да истакне увид у однос између књижевности „и свих других подручја људског умења и веровања, на пример подручје уметности (сликарства, вајарства, архитектуре и музике), филозофије, историје, друштвених наука (политике, економике, социологије), природних наука, религије и слично“ (Константиновић 2001: 25–26), како би владино образложио особине и вредност књижевног дела или поетике и поткрепио изнете естетичке судове. У том смислу, драгоцено је Кашаниново метакритичко разоткривање књижевноисторијских наума у уводу књиге *Српска књижевност у средњем веку*:

Циљ ове књиге и није други него да читалац нађе у старој српској књижевности, не данашње погледе на поезију и на живот, него оне који су имали њени писци. Као што, ради пуног познавања наше старе уметности, у црквама које су празне, треба, у нашој визији, да неко служи, тако ради познавања наше старе књижевности, у дворцима који су порушени, треба, у нашим мислима, да неко живи (Кашанин 2002: 15).

Кашанин у поговору, где наводи изворишта за писање своје књижевноисторијске монографије, истиче чврсту повезаност књижевности и уметности у средњовековном периоду:

[...] за средњовековне епохе, књижевност и уметности чине не само временску целину, него и идејну, и познавање једне повећава разумевање друге. На разне начине експресије, оне у основи исказују исте мисли и иста осећања. Посматрајући књижевна дела не као спекулативне апстракције, него као манифестације личног и друштвеног живота, аутор је знатан део свога излагања посветио времену у којем су

се она појавила и друштвеној атмосфери у којој су поникла. То није био једини разлог што је тако учинио. Више него у модерно доба и за ренесанса, писци у средњем веку су зависили од својих поручилаца, – без познавања оних за које су рађене књиге и орбита идеја у којем су оне настале не могу се познати ни они који су писали књиге, па ни књиге саме (Исто: 399).

Кашанин истиче да је у стваралачкој активности српског средњег века очевидна и подразумевајућа интермедијалност на плану основних идеја и стилско-поетичких особености. Тако су књижевни текстови у средњем веку, као главни предмет проучавања у *Српској књижевности у средњем веку*, суштински интермедијални и у перманентној корелацији са другим уметностима, као и са теолошким, политичким и друштвеним областима. Њихова поетика и естетика изникла је из духовне конфигурације епохе. Тај паралелизам идеја, према Кашанину, јесте „битна црта српске књижевности и уметности за целог средњег века“ (Исто: 215). Отуда је цело уводно поглавље монографије пропедевтички посвећено оцртавању духовног, идеолошког, естетичког и поетичког оквира остварења српске средњовековне књижевности. Непостојање медијалне и жанровске диференцијације у уметничком изражавању последица је доминантних духовних и културноисторијских токова и идеологије средњовековне епохе. Као што се књижевном тексту може разнолико методолошки приступити, тако и сама књижевна дела окупљају различите друштвенополитичке, културноисторијске, духовноестетичке и етичке наративе. Кашанин то недвосмислено истиче:

У једном истом спису може се наћи историје, богословља, моралистичких рефлексии и метафизичких убеђења, као што у њему у исти мах може бити стварности и фантастике. У уводима владарских повеља, које су по свему другом изразито правни акти, има не само филозофских размишљања, него и песничких казивања (Исто: 71).

Са том свешћу Кашанин и покушава да српску средњовековну књижевност реактуализује за савремено доба. Отуда је запажање о присуству различитих уметничких и вануметничких дискурса у једном спису, поред аналогиија између два и

више аутора из истих или различитих националних књижевности и епоха, последица потребе да се књижевно дело правоверније контекстуализује, а потом и да се шире сагледа у поетичким, естетичким и духовним доминантама епохе чији је оно одраз. Кашанин увиђа да „као и у свим епохама, у средњем веку оригиналне црте једном књижевном делу не даје само нечији таленат, већ даје и време“, док је један писац, „колико личност, толико репрезентант једног историјског тренутка“ (Исто: 153). Јер, овај критичар „је умео да уочи дијахрони смисао књижевних појава, да чује дубоке ритмове духовне, уметничке еволуције, што његовим есејима даје посебну боју и, уосталом, вредност“ (Јанковић 2004: 366).

Премда не превиђа индивидуалне механизме настанка и трајања сваког посебног уметничког облика, Кашанин књижевно стваралаштво непрестано припаја поетичким токовима једног времена. У његовом књижевнокритичком делу, можда више него код других критичара, присутно је „јединствено виђење човека и целовито виђење културе“ (Протић 2004: 352). Следствено томе, у покушају да преусмери фокус интересовања ондашње књижевне историографије (у питању су педесете, шездесете и седамдесете године XX века) на период средњовековне књижевности, Кашанин, као да је у договору са Стивенем Гринблатом (Stephen Greenblatt) и новим историчарима, премешта традиционално историјско упориште са дијахроне на синхрону културну функцију књижевног текста. Имплицитно изграђеним увидом о каснијој књижевно-историософској концепцији о *историчности текстова* (за какву се залагао Луис А. Монтроуз (Luis A. Montrose)) (Montrose 2003: 113), Кашанин, и у историји средњовековне књижевности и у размишљањима о српским романтичарима, реалистима и модерним потенцира друштвено-историјску и културну условљеност стваралаштва. Помоћу конкретних књижевних текстова он неуморно реконструише историјску ситуацију у којој је текст настао, али истиче и естетичке и културне моделе који могу да се из књижевног дела рашчитају. Прворазредни књижевноисторијски циљ му је установљивање *поетике културе* (Greenblatt 2003: 82; Милутиновић 1995: 58), то јест истраживање односа између уметничких и културних пракси једне епохе. С друге стране, он спремно анализира *текстуалне трагове* (Montrose 2003: 113) књижевности једног времена, повезује их са културном и

друштвеном праксом и дискурзивним пољима епохе, истовремено не пренебрегавајући њихов естетички потенцијал, та књижевна остварења чини преносивим и видљивим, штавише естетичким и за савремено доба. Можда је зато најпрецизнију оцену тог оригиналног методолошког подухвата нашег књижевног историчара изрекао Зоран Гавриловић:

При првом додиру са овом књигом, наиме, човеку се учини да има посла са класичним, позитивистичким проучавањем књижевности; нема сумње да је Кашанин знатну пажњу придавао испитивању свих оних састојака једне културе којима су и позитивисти обраћали превасходну пажњу: материјалним околностима у којима се развија једна култура, друштвеним односима, утицајима, итд. По томе, Кашанин би припадао оној великој струји наше историје књижевности коју су тако моћно оличавали Павле Поповић и Јован Скерлић. Само, оно што разликује Кашанина као испитивача и оставља необично личан печат на његова истраживања, јесте његово уверење да је књижевност плод историјско-друштвених околности, али плод сасвим особене врсте која има своју независност, свој смисао и своју лепоту. То више није механички, позитивистички приступ образована испитивача, већ естетичко промишљање једне вредности која је самостално постојала у својој епоси, и због своје лепоте и значаја победило епоху у којој је настала. Одвајајући се тако од позитивизма, Кашанин је створио читав један систем историјског проучавања једне књижевне епохе, који се битно заснива на уверењу да естетске вредности трају кроз време и простор, и тиме омогућују неопходност континуитета, тако важног у историјском развоју културе као што је наша (Гавриловић 1981: 3).

Гавриловић, дакле, наслућује паралелну активност историјске и естетичке свести приликом реконструкције књижевноисторијских појава и трагова и њиховог историографског осмишљавања у времену. Сâм историографски чин оживљавања појединачних остварења или целих уметничких школа и поетика произлази из јасно постављене, али у овом случају теоријски необразложене, методолошке конструкције, истовремено интердисциплинарне и херменеутички усмерене ка једном јасном циљу – откривању трајних естетских врлина у књижевноуметничком

стваралаштву у различитим историјским епохама. На томе је фундирано Кашаниново, опет имплицитно, поимање историјског континуитета.

Неколико примера врло прецизно илуструје ширину Кашанинове књижевноисторијске анализе појединих средњовековних књижевних дела. Тематско-мотивску, структуралну и стилско-језичку разлику у житијима Светог Симеона која су написали Стефан Првовенчани и Свети Сава, Кашанин луцидно објашњава конкретним друштвено-политичким, културноисторијским и духовним условљеностима, односно различитим побудама, због којих су се оба Немањина сина (Стефан Првовенчани као владар, а Свети Сава као монах и црквени поглавар) прихватила писања његове (владарске и монашке) биографије. Да би објаснио Доментијанову свеобухватност излагања и дубину мисли у *Животу Светог Саве*, Кашанин чини интермедијални искорак аналогичном између Доментијановог стила и духовноестетичког израза и особености фрескосликарства у другој половини XIII века:

По ширини видокруга, Доментијан је сличан уметницима који су радили фреске у Спасовој цркви у Милешеви, у Светим Апостолима у Пећи, у Тројичиној цркви у Сопоћанима. Мајестетичност и речитост његових списа у савршеном су складу с монументалношћу слика на зиду његове епохе [...]. У Доментијановом говору има ширине и звучности античких ретора, удружене са страшношћу хришћанских беседника (Кашанин 2002: 152).

Слично томе, стил, тон и начин излагања монаха Теодосија у биографији посвећеној првом српском архиепископу Кашанин сагледава кроз призму општих поетичких и уметничких тенденција ондашњег тренутка:

Састављајући штиво за то ново дворско и монашко друштво, монах Теодосије, у својим животописима св. Саве и св. Петра Коришког, напушта беседнички, свечани тон Доментијанов и, излазећи из његове мистичне атмосфере, изражава се другачијим, изразито наративним и живописним стилем, који је пун световних

елемената, и чини то истих оних прекретничких година у којима протомајстори Никола и Астрада, градећи и живописујући Богородичину цркву у Призрену, уносе адекватан животописни и наративни стил у архитектуру и сликарство. Монах Теодосије, главни књижевни носилац те епохе у којој су положени темељи српског царства, дао је, у својим песмама и биографијама, незаменљив одсјај победничког полета и ведрине тог новог друштва (Исто: 154).

Да би расветлио духовне, поетичке и стилско-естетичке доминанте у периоду након битке код Черномена на Марици (1371) и на Косовом пољу (1389), односно након краја династије Немањића, и да би указао на зависност средњовековне уметности од историјских прилика и кретања, Кашанин се служи интермедијалним разматрањима и синтезама. Тако се упушта у идеолошке и стилско-мотивске аналогии између средњовековних манастирских летописа који се јављају у том периоду и тадашњег фрескосликарства:

Портретисање свих Немањића заједно у једном спису значило је новину у књижевности; у уметности, оно је било одавно познато: минијатурне биографије у *Копорињском летопису* имају паралелу у минијатурним портретима на композицији *Лозе Немањића* – у Грачаници, у Пећи и у Дечанима – где су на једној јединој фресци представљени сви чланови те династије. Истоветност идеја и сличност њиховог реализовања једна је од битних заједничких особина наше књижевности и уметности средњег века. Као што монументалне биографије Доментијанове и Теодосијеве имају паралеле у композицијама из наше националне историје у Студеници, Сопоћанима и Ариљу, тако биографије архиепископа Данила II имају паралелу у донаторским композицијама и изолованим фигурама историјских личности на фрескама по нашим црквама. То није незнатан доказ да наш културни живот у средњем веку има јаких аутохтоних црта (Исто: 238).

Интермедијалне назнаке происходе из свести о постојању јединствених стваралачких законитости у различитим уметничким пољима, али и из духовног, естетичког и поетичког сродства међу разнородним подручјима уметности у одређеном тренутку. Да би указао на динамику смењивања поетичких тенденција

унутар епохе, Кашанин ће синтетизовати промене које су у српској уметности наступиле у првој половини XV века, у време владавине деспота Стефана Лазаревића:

Преображаји наше књижевности на измаку средњег века нису настали, треба ли рећи, стваралаштвом једне личности, него целе једне генерације. И нису се појавили само у књижевности, него и уметности и у људским односима и обичајима. Елементи световног живота и осећање природе, тако снажни и реални у деспотовом *Слову љубави* и *Натпису на мраморном стубу на Косову*, дошли су до израза и на фрескама у деспотовој Ресави (Исто: 298).

Као историчар књижевности и културе, Кашанин примећује аналогije у променама духовне климе у целокупном културном животу у време владавине деспота Стефана Лазаревића и у деценијама после њега, те стога истиче паралеле између стилских и поетичких карактеристика књижевних списа и уметничких остварења у црквама и манастирима (Исто: 285–343).

Због књижевнокритичког и књижевноисторијског убеђења, оличеног у честим напоменама о истовременом постојању различитих уметничких димензија у књижевном делу, Кашанину су блиски Вилхелм Дилтај (Wilhelm Dilthey) са проучавањем духовне историје човечанства на принципу обједињења духовних наука, које „захтева да се обухвате све врсте знања, исто тако као што то треба захтевати и за *филозофско* утемељење уопште“ и које „мора обухватити сваку област у којој је свест стресла са себе оно што је ауторитативно, и тежи, полазећи са становишта рефлексije и сумње, да допре до важећег знања“, а такав посао се „обавља у свим облицима научног размишљања“ (Diltaj 1980: 75–76); Оскар Валцел са инсистирањем на „узајамном осветљавању уметности“, ²⁰ али и наречени теоретичари поетике културе (новог историцизма) на челу са Стивеном Гринблатом. Повезујући особености

²⁰ Валцел то сумира у исказу: „Стварна сагласност уметности дозвољава само да се примене иста средства истраживања“, као и у увиду да „међусобно осветљавање песничког дела помоћу архитектонског дела, коме ја тежим, игра још једну улогу о којој досад није било речи. Ја сматрам да уметничке одлике које се могу наћи на више уметничких дела управо тим уметничким одликама дају веће право на живот“ (Валцел 1978: 104).

конкретних књижевних остварења са средњовековном црквеном и световном архитектуром, фрескосликарством или иконописањем, али и са друштвено-политичким чиниоцима, Кашанин у синтетичкој историји српске средњовековне књижевности жели да уцелови духовну конструкцију епохе и пројектује је на садашњи тренутак – као живи део традиције који учествује у нашем културном саморазумевању. Јер, „онако како се наука о књижевности отвара према интердисциплинарности, она се приближава тумачењу знака као знака културе“ (Константиновић 2008: 137). Кашанин епоху, на трагу Јохана Хојзинге и Ернста Курцијуса, схвата као културноисторијски топос и духовно-идеолошки организам који умногоме условљава и формирање и изглед властитог естетичког лика. Тек кад је књижевно дело прочитано у сагласју са духовним начелима епохе у којој је настало, оно може остварити своју коначну вредност. Контекстуализација коју Кашанин у својој монографији спроводи је унутрашња, јер је проузрокована иманентним својствима самог књижевног дела: извориштем његовог настанка (културнополитичким, духовноисторијским, естетичким), тематско-мотивским преокупацијама, жанровским специфичностима, стилско-језичким карактеристикама, као и исходишним естетичким, поетичким и културно-политичким тачкама. Кашанин истиче и културно-политичке ефекте које је текст остварио у тренутку настанка, али и његове духовно-естетичке и књижевноисторијске домете. Извесно је да он књижевноуметничко дело посматра као знак српске културе у средњовековном периоду, као њен репрезентативни конституент, у којем се естетички транспонују и сажимају духовне и политичке струје епохе. Управо захваљујући томе, данашњи проучаваоци српске средњовековне књижевности могу да разумеју духовни и културни организам средњег века.

„Узајамно расветљавање уметности“ као конститутивни аналитички, идеолошки и стилско-језички аспект Кашанинове интегралне критике нове српске књижевности

Оживљавање епохе представља имплицитни стваралачки наум и жанровски хибридних књига *Судбине и људи* и *Сусрети и писма*. Та намера захтева непрестану упоредну анализу и интердисциплинарне увиде и закључке. Истовремено, компаративну критику, која је уједно и стваралачка, Марко Недић назива критичком и есејистичком прозом (Nedić 1977: 196): она је код Кашанина и сама интермедијална, то јест хибридна у морфолошком и типолошком погледу. Сви ти аспекти упућују на закључак да је критика за Кашанина по својој суштини остала вид уметности.

Уметничку свест и духовну снагу једног песника или писца пореди са осећањем света једног композитора или сликара, било да припадају домаћој или страниј култури, било да су ауторови савременици или претходници. На исти начин Кашанин прави паралеле између имагинарног домета књижевног дела са остварењем из другог уметничког медија (на пример, поређење духа стваралаштва Лазе Костића са Вагнеровим). Истовремено, интермедијално се у Кашановој есејистичкој прози осветљава есенција нечијег приповедног света, као и тематско-мотивска и духовноуметничка изузетност конкретног аспекта нечијег песничког или приповедног опуса. Пример посвећен Матавуљевим приповеткама из црногорског живота је илустративан и херменеутички сугетиван: „Матавуљеве приче из црногорског живота су исто што и црногорске и арбанашке слике његових савременика Паје Јовановића: улепшан фолклор“ (Кашанин 2004а: 137).

Идентичан принцип се манифестује и у компаративним релацијама унутар једног медија, када се упоређују стваралачки ефекти и доминанте два или више песника или писаца, исте или различите формације или века; као и у компаративном самеравању квалитета текстова који припадају истом аутору. Песничка фигура Бранка Радичевића је више него пожељан пример за Кашаниново промишљање зачетака модерне лирике у нас, која је уједно и личност кроз коју су се преломили многи утицаји. Због тих и многих других поетичких разлога Радичевићев значај за српску

поезију несумњиво је велики. Његова поезија подлеже компаративном методу у служби историјске контекстуализације српског, али и европског песништва: „Разлика између Бајрона и Радичевића, то није разлика између два талента, већ између Британске Империје и Војводства Србије“ (Кашанин 2004а: 23).

Као у светлу антитетичке критике Харолда Блума (Harold Bloom), Кашанин луцидно запажа духовно-поетичке утицаје које старији песник оставља на млађег.

Један песник није сличан другом кад га подражава, ни кад има с њиме исти речник, теме и облике. Права сличност међу песницима је у њиховој природи и врсти дара, у конгруентности њихових судбинских мисли и првих осећања. Нико у нашој лирици XIX века није аутентичнији наследник Бранка Радичевића од Грчића Миленка (Исто: 270).

Поређењем по духовној супротности Кашанин осветљава Матавуљеве и Сремчеве фикционалне ликове: „Различити су Матавуљ и Сремац и у психологији личности о којима пишу: Матавуљ је шири и дубљи, Сремац убедљивији“ (Исто: 143). Илустративан пример аналитичке продорности која се постиже применом компаративног принципа огледа се у моменту када Кашанин у напоредан однос доводи јунаке Стевана Сремца и Борисава Станковића. Тумачећи карактер Сремчевог Калче из романа *Ивкова слава* и Станковићевог Миткета из драме *Коштани* по међусобној духовној сродности и супротности, писац *Судбина и људи* жели да истакне аутентичност уметничке атмосфере и јединствен сензибилитет који су, сваки на свој начин, у српску књижевности донеле две снажне стваралачке индивидуе:

Занимљива и сложена личност је – зна се – Калча – једна од незаборавних творевина српске приповетке. Калчин дерт није експлозиван, ни искључиво сензуалан, као што ће у *Коштани* Борисава Станковића бити Митков. Личности су блиске, али различне. Митке је поетичнији и страснији, Калча је дубљи и трагичнији. Станковићев Митке има љубави само према Коштани, а Сремчев Калча и према пријатељима, чак и према Курјаку, који ће узети његову прву љубав Сику; он има љубави и према природи, лову; Калча и на свога пса Чапу преноси своју неживљену љубав (Исто: 162).

Кашанин такође подвлачи античку (грчку и римску), а потом и ренесансну (шекспировску) философску, поетичку и стилску позадину уткану у драме, расправе и друге списе Лазе Костића. Навешћемо неколико илустративних примера који показују Кашаниново одлично познавање Костићевог дела али и примерну способност интелектуалног пролажења кроз различите епохе и стилске правце у историји опште књижевности:

Грчки еп, грчка лирика, грчка драма, грчка филозофија били су њему не само прва љубав, него и трајан узор. Велики мотив, који се провлачи кроз све његове драме и лирске песме, мотив судбине, он је нашао у античких Грка. И за проблем побратимства, у *Максиму Црнојевићу* и другде, он је имао паралеле у антици, Ахила и Патрокла у *Илијади*, Низа и Еуријала у *Енеиди*. [...] Дијалошки облик његове књиге о Змају и других списа он је видео у старих Грка, специјално у Платона. [...] У *Максиму Црнојевићу*, у другом чину, у другој појави, Иво Црнојевић се тако обраћа Богу како се не обраћа хришћанин него паганин, и како се не моли хришћанском, већ античком божанству. Шта је, у тој трагедији, Максим друго до Прометеј који каже о себи да је ‘божанством неодољивим страховиту на стену прикован’ [...] Ни дах римске књижевности није одсутан из Костићевог дела. У *Гордани* има Плаута; плаутовски је већ сам почетак те комедије, која се отвара монологом једног шмокљана (Исто: 64–65).

Велики део свога есеја „Прометеј“ Кашанин посвећује компаративном урањању великог српског романтичарског песника у најзнајније токове и традиције светске књижевности. Тако проналази многобројне поетичке и духовне подударности између Костића и Гетеа:

По физичкој појави, по животу, по карактеру свога дара, ингениозној радозналости, многостраности књижевног рада, по љубави ка антици и по страсти ка рефлескији, Лаза Костић не личи ни на кога колико на Гетеа. Он сећа на писца *Науке о бојама* и светраном културом, интересовањем за спекулативне исто колико за експерименталне и природне науке, улажењем у позоришне и естетичке проблеме. Он, као и Гете, не само што пева песме, него има и својих мисли о поезији, о књижевности и уметности,

о науци и филозофији (Исто: 66).

Сасвим је извесно да се оваквој књижевноисторијској свеобухватности тематско-мотивске, структуралне и духовне аналогije саме намећу. Компаративном анализом Кашанин повезује Лазу Костића и са народном традицијом погледа на свет.

Следствено томе, према Кашаниновим естетичким и књижевноисторијским мерилима, ваљало би да један писац увек има на уму домете других уметничких грана и да поседује знања о духовним тенденцијама времена у којем ствара. Његова критика се зато граничи са академском естетичком критиком.

Можда је најрелевантиније сведочанство делотворности овакве методолошке процедуре његов текст „Мученик“ који је, у књизи *Судбине и људи*, посвећен животу и раду Ђуре Јакшића. Јакшићева двојака стваралачка природа наводи Кашанина на обједињујуће посматрање и сучељавање стилских специфичности у поезији, с једне, и сликарства, с друге стране. Текстуална претеча таквих увида је есеј „Сликарство Ђуре Јакшића“ написан и објављен у *Српском књижевном гласнику* 1928. године, поводом обележавања педесетогодишњице Јакшићеве смрти. Настојећи да, попут Исидоре Секулић, у уметнику види човека „који има своје мисли, радости и пороке, и који нам се поверава и до дна исповеда“ и, изнад свега, има дубок и развијен унутрашњи живот оваплоћен у уметности, Кашанин Јакшићеву стваралачку природу и људску судбину тумачи кроз његово дело. Тиме се открива као припадник *персоналистичке књижевне критике* (Радловић 2012: 185–194).

Осим културноисторијског ситуирања Ђуре Јакшића у епоху у којој је живео и разматрања његове егзистенцијалне ситуације, Кашанин у есеју „Мученик“, први пут објављеном готово четири деценије касније (1965), савесно синтетичко-аналитички продире у Јакшићев књижевни и ликовни рад. Компаративни метод присутан је у готово свим аспектима есеја: у промишљању проблема стваралаштва, у описивању природе Јакшићеве личности, у откривању духовних, естетичких, поетичких и стилских карактеристика Јакшићевог књижевног и ликовног дела у односу на друге српске и иностране ствараоце, у анализи конкретних Јакшићевих текстова, и, коначно, у прецизности креативног стила. На пример, указивањем на непосредне

утицаје под којима је Јакшић уметнички деловао (Рембрант), Кашанин закључује у ком степену је овај уметник представљао своју епоху и на који начин се то рефлектовало и на његово књижевно (песничко, приповедачко и драмско) прегнуће:

Шарл Бодлер је једанаест година старији од Ђуре, Фјодор Достојевски исто толико, Едуар Мане две. Ђура Јакшић не само што није писао стихове и студије о уметности као Бодлер, ни прозу као Достојевски, ни радио слике сличне оним које је радио Мане, већ није знао ни да има књига које се зову *Цвеће зла* и *Злочин и казна*, ни да је изазвала узбуну међу уметницима и критичарима слика са именом *Олимпија*. Зауставивши сат, он се у Сабанти и у Рачи дивео Рембрантовој тами тачно у време кад се у Паризу палила светлост импресионистичког сунца. [...] На њега нису утицале ни свемоћне народне песме, из којих је, као сликар, израдио цео циклус историјских портрета (Кашанин 2004: 42–43).

Кашанин, сходно тематском оквиру књиге који је, захваљујући комбинацији психолошког, биографског, историјског приступа и слободне имажинације, упућен на проблем уметничке судбине, ни једног тренутка не занемарује стваралачко двојство и амбиваленцију Ђуре Јакшића. Према томе и вреднује његово целокупно дело: „Као што у сликарству није дао више од десет добрих слика, тако Ђура Јакшић није у поезији створио више од десет ваљаних песама. Он није трагична личност само као човек, већ и као писац“ (Исто: 49).

Са поређењима не посустаје ни приликом оцртавања духовноестетичких специфичности Јакшића у контексту српске књижевности XIX века: „Изузевши Његоша, нема српског песника који има такав темперамент и, на дну темперамента, такву ватру, такве мржње, такве срџбе, такав бунт, као што их је имао Ђура Јакшић. У поређењу с њим сви наши лиричари изгледају тихи и дистанцирани“ (Исто: 42), као ни у детектовању конкретнијег поетичко-стилског импулса који изазива Јакшићево дело: „Друга прича Јакшићева из босанско-херцеговачке буне, *Ускок*, сва је у романтичном реализму с присенком сентименталности, оном истом у којем је, у то време, Јарослав Чермак сликао своје *Црногорско робље* и Урош Предић своје *Херцеговачке бегунце*, чије су се репродукције тада виђале по свим малограђанским кућама и по календарима“ (Исто: 44). Паралелизми се намећу и приликом утврђивања

унутрашњих својстава једног остварења, изворних стваралачких подстицаја, као и духовног профила самог аутора. Наведене стратегије код Кашанина по правилу имплицирају духовну јединственост и „ексклузивност“ анализираног дела и ауторске поетике:

Он [приповетка *Чича Тима*] је објављен у исто време кад и *Васа Решењек* и *Вечити младожења* Јакова Игњатовића – у својим романима Игњатовић је несравњиво више песник но Јакшић у своме. Натуралистичком бруталношћу карактера и догађаја, *Чича Тима* надмаша све што је написано у српској приповедачкој прози (Исто: 46).

Кашанинови покушаји илустровања стваралачке аутентичности у служби су књижевноисторијске реактуализације књижевних појава. И књижевноисторијска рецепција Јакшићевог дела осветљена је са компаративног становишта:

Ниједан српски песник, сем Његоша, није био у свим генерацијама тако цењен, ни за невоље у животу тако жаљен и толико правдан као он. Име Бранка Радичевића, Змаја Јована Јовановића и Лазе Костића тамнело је повремено; Јакшићево, ниједном. Сабрана дела Ђуре Јакшића штампана су раније и чешће него иједног српског књижевника (Исто: 49).

Упоредни аспект Кашанинове интегралне критике инкорпориран је у аутентични *стил* његових књижевнокритичких и књижевноисторијских текстова и мемоарских записа. То је стил који аналитичке текстове приближава књижевности. Често је метафоричко уместо појмовног изражавања у служби прецизног откривања унутрашње кохеренције дела (Удовички 1982: 29). Тај циљ је посебно наглашен у Кашаниновој позној књижевној есејистици, где се сугестивно указује на посебност нечијег стваралаштва. Како би, на пример, указао на особеност стваралачке природе Лазе Лазаревића, Кашанин истиче да је „сличан композитору који није рођен за симфоније и опере, него за прелудије и сонате, и сликару који није за монументалне композиције на зиду, већ за пејзаже с малим фигурама на платну, Лаза Лазаревић не пише приповетке које су скраћени романи, него кондензоване кратке драме и недоречене поеме у прози“ (Кашанин 2004а: 122–123). Када му је стало да увелича естетичку убедљивост Матавуљевих најбољих, како приморских и црногорских, тако

и београдских приповедака, ради стилистичке сугестивности, поред метафоричких израза, послужиће се облицима примењене уметности: „Лаконске и чврсте, уздржане, без прскања духа и ватромета речи, оне не заносе и не пале, оне светле – светле се мирним, тихим сјајем, као емаљ и медаље од посребрне бронзе“ (Кашанин 2004а: 144). У жељи да истакне значај Скерлићеве *Историје нове српске књижевности* Кашанин је сликовит, али и прецизан: „То није књига него грађевина – грађевина јасног плана, чврсте конструкције, одабраног материјала и савршених пропорција“ (Исто: 217). Музикалност Лазе Костића осветљена је појмовима из теорије музике, употребљеним као метафоре којима се сликовито али ефектно исказују критичарева убеђења:

Не само ритмичност и дикција, не само каденција казивања, него и градирање осећања код њега је изразито музичко. То није виолина Радичевићева, ни Змајева фрула, то нису ни гусле Његошеве, чији се стихови према Костићевим односе као фолклорни инструменти према оркестру. То није певање у једном гласу, нити у октави. Костић је полифоничан. Оно што чини лепоту његове поезије, оно што је одваја од друге, то није лакоћа мелодије ни умиљатост арије, није мекота и чар белканта, као у Бранка Радичевића и Змаја, него ширина кантате, дубина гласа, неодољива, хучна плима литургијског хора (Исто: 70).

Компаративни метод уме и да му послужи за исказивање негодовања због лошег и неаутентичног књижевног стила целе генерације, као, на пример, приликом екскурса у приказу књиге новела тада младог хрватског писца Марина Бега (1917), у којем представља особености хрватске новеле на почетку XX века: „[...] готово сва савремена новела хрватска пати од малокрвности. Већина приповедача говори *pianissimo*; не раде своје слике богатим уљаним бојама, већ акварелом; не подижу грађевине, већ ређају мозаике; пишу мирне, неузбудљиве приповетке с много декоративности и нежности без живота и јачине“ (Кашанин 2004б: 203). Тада је овај поступак у служби хроничарског уопштавања, али и естетичке сугестије шта чини добро дело.

Интердисциплинарни и дискурзивно-аналитички аспект, понајпре у књизи *Судбине и људи*, наметнуо се као замена идеолошким параметрима читања и

вредновања књижевних дела и ауторских поетика. Критичар је очигледно имао потребу да књижевноисторијски ревалоризује уврежена мишљења о појединим ауторитетима и њиховом месту у српској књижевној историји (Јанковић 2004: 368). Створивши на темељу упоредног (интермедијалног и интерлитерарног), али и ширег културног промишљања, особени тип критике у својим историјама старе и нове српске књижевности, а све у циљу постизања естетичке и духовноисторијске синтезе, Кашанин је донекле остварио свој рани идеал – критику која ће истовремено бити и аналитичка и стваралачка, и која ће задирати у различита поља људског духа, критику која ће бити интегрална.

Треба имати на уму чињеницу да су интердисциплинарност, а са њом теоријски правци попут новог историцизма, студија културе, као и интеркултурне студије, иако одавно препознати као валидан и дејствен модел мишљења и истраживања, у српској науци о књижевности извојевали своје место тек пре нешто више до две деценије, и да су последњих година постале истраживачки тренд. Из тих разлога Кашанинов имплицитни методолошки захват, који импонује његовој књижевноисторијски партикуларној, али екстензивној интелектуалној свести и проходности у различитим хуманистичким дисциплинама и врстама уметничког изражавања, профетског је карактера. Својеврсни методолошки плурализам, заједно са Кашаниновом имплицитном естетичком платформом заснованој на интуитивном сазнању и поимању уметности, истовремено показује „суштинску надмоћ његовог метода над толиким у међувремену разглашеним методолошким новинама и ‘хитовима’ модерне књижевне мисли, махом нападно специјализоване и ексклузивне“ (Гордић 2006: 821). То сазнање говори у прилог сугестивности и подстицајности његове критичке методологије и књижевноисторијске релевантности његове критичке прозе.

ЕСТЕТИЧКА ИНТУИЦИЈА МИЛАНА КАШАНИНА

„Естетске вредности могу да буду и главни циљ човекове делатности. Производи такве стваралачке делатности, који одражавају објективно естетско-вредносно богатство света, у којима је утиснут субјективни естетски однос човека према том свету, – то су управо уметничке вредности. [...] Уметнички однос – то је естетски однос, који рађа или осваја уметничку вредност.“

Леонид Столович

Књижевна критика као хуманистичка дисциплина, део естетике и вид уметничког стварања

Промишљање књижевне критике заснива се на трима хуманистичким доменима сазнања и делатности: духовној историји човечанства, философско-естетичким идејама и културнополитичким доминантама епоха и заједница. У домену духовне повести прате се њени облици, методолошки постулати и домети; у домену философско-естетичких поставки разлучује се естетичка платформа на којој се књижевна критика односи према књижевности као виду уметности, али се и сама критика открива и процењује као уметничка творевина, док се у домену културне политике, која укључује културну историју, књижевна критика посматра као израз епохалних идеолошких и поетичких приоритета и тенденција једне или више заједница, с једне стране, али, са друге, и као интелектуално-стваралачка активност која књижевно дело, ауторску поетику или књижевну појаву ситуира у одређен књижевноисторијски контекст, расветљава их и валоризује. У оквирима културне политике књижевна критика нужно учествује у формирању културних образаца.

Књижевна критика је хуманистичка дисциплина која у себи мири два опозитна модуса писане артикулације – стваралачки (уметнички) и аналитички (интелектуални). Као вид интелектуалног и стваралачког изражавања, критика своје постојање дугује књижевности. Она је пратилац књижевности као примарно

уметничке активности која полази од себе саме. Али и сама критика је вид уметничког стваралаштва, који у себи помирује евалуацију, валоризацију и опис, аналитички и наративно-поетски дискурс: „У ствари, књижевна критика је органски део књижевности, књижевност претворена у свог сопственог судију, а не ауторитет стран и супротан духу књижевног стварања“ (Jeremić 1965: 15).

Критика је, као и књижевност, заснована на потрази за целовитошћу, а њено изходиште, по својству хуманистичко и креативно, реверзибилног је карактера: „Критика тумачи, првенствено, себе, поводом грађе која се налази у тим другим активностима. Критичка активност је, према томе, *sui generis* активност“ (Лазаревић 1975: 239). Критичар је личност која своју целовитост остварује у пољу критике, трагајући за лепотом, истином и искреношћу „у своме кругу личности“. „Ту су и његове емоције и пасије, универзалије, цео његов лични угао визије: све тамо до етике, религије, социјалног, политичког...; као и до тога ако би решавао и изражавао *obscurum per obscurius*, као и кад би драјденовски и аретински био поган на језику. Најважније је да је то аутентично и отворено и искрено. У питању је категорички његова душа у целини: чак и кад је препуна предрасудама“ (Исто).

Инспиративно извориште књижевне критике је књижевно дело, док је њен садржај и ток условљен постојањем естетике као облика систематичног теоријског промишљања општих феномена. Књижевна критика, на темељима естетичких учења, одређује и описује у којој мери су естетички критеријуми остварени у књижевном делу. Критици је, тако, естетика иманентна. Бенедето Кроче одлучно сматра да је појам уметности Естетика, која, „ако није увјет укуса, увјет је критике, и критика без одговарајуће Естетике није појмљива: једна се развија у другој и с другом (Кроче 1969: 51–52).

Критика је, дакле, примењена и стваралачка естетика: „Између естетике, која настоји да одреди све облике, значења, дејства и деловања уметничког стварања и уживања, с једне стране, и уметности и појаве лепога, с друге стране, постојала би, дакле, празнина. Шта би могло ту празнину да испуни? Ништа друго до критика“ (Jeremić 1965: 35). Тако је критика, према Јеремићу, „делатност конкретног утврђивања не само појединачних него и посебних и општих естетичких момената“

(Jeremić 1965: 32), што открива њихов дијалектички однос „јер не само да је права критика естетичка него је и сама естетика критичка“ (Jeremić 1965: 33). Кашанинов критички есеј на упадљив начин демонстрира ову дијалектичку напетост критике и естетике, јер се у њему срећно прожимају наука и уметност.

Иманентна књижевнокритичка идеологија и естетика Милана Кашанина

Критика нове српске књижевности Милана Кашанина показује виталност у свим наведеним доменима, модусима и дискурсима хуманистичких знања и дисциплина, што указује на њен методолошки плурализам и формални синкретизам. Особена је по томе што се у њој може разазнати критичка личност изразите естетичке свести. Премда метакритички ставови нису систематично изнети у целовитој монографији или теоријским чланцима и студијама, размишљања која су у облику мањих дигресија расута по есејима и записима, посвећеним конкретним ауторима или делима, учествују у изграђивању естетичке и књижевнотеоријске платформе, те иманентне критичарске поетике овог критичара.²¹ Изузетак донекле представља рани есеј из 1919. године „Вештина писања“, у којем критичар, из угла књижевно-естетичке аксиологије и реторике, изриче књижевноисторијску потребу за прегледнијим, јаснијим и стилски прочишћенијим писањем књижевних и публицистичких текстова у јужнословенским књижевностима тога периода и даје неколике реторичко-стилске смернице.²² Захваљујући овим теоријским фрагментима може се формирати представа о Кашаниновом књижевном лику, његовим интелектуалним упориштима и критичкој мисли о појединачним остварењима, ауторима, али и уметничким феноменима у времену.

²¹ Поред књига књижевнокритичких есеја *Пронађене ствари*, *Судбине и људи* и *Сусрети и писма* и других текстова и записа из књижевне периодике, за промишљање Кашанинове естетичке платформе инструктивна је и књига критика и есеја о ликовним уметностима *Уметност и уметници*, односно *Уметничке критике*, књига обједињених мисли и ставова *Погледи и мисли*, као и књига есејистичко-поетске прозе *Случајна открића*.

²² Кашанин у једном сегменту указује на пропедевтички и дидактички карактер свог састава који има шире имплицитно естетичко полазиште: „Ја данас ућуткујем све гласове још неречене своје естетике, и овим малим саставом не желим ништа друго, већ једино да принесем мали прилог једној и малој ствари: да припомоћем штогод унапређењу нашег књижевног стила“ (Кашанин 1919: 100).

Као књижевни историчар, Кашанин у књигама критичке есејистике *Судбине и људи* и *Сусрети и писма* о српским ауторима пише искључиво као о индивидуама премда не пренебегава поетичке и стилске правце у које их је књижевна историја ситуирала, али ни културноисторијске околности у којима су стварали. За Кашанина српски уметници су самосвојне литерарне појаве које се представљају особеним естетичким, стилским и тематским усмерењима и преокупацијама, и које су по својој духовној специфичности самосталне и аутентичне. Као индивидуа, обраћа се поводом самосвојних стваралачких фигура које самерава према властитом погледу на домете и сврху књижевности. Тако је Кашанин, како и Мирослав Егерић примећује, „писац дубље духовене стратегије, дубљег поимања задатка књижевности“ (Егерић 2004: 8) и уметности.

Велико читалачко искуство и култивисан дух, с једне, а посебан аналитички интелект и уметнички сензибилитет, с друге стране, утицали су на формирање естетичких и књижевноисторијских начела, којих се овај критичар доследно придржавао. Иманентна представа о томе шта чини уметнички убедљиво и заокружено књижевно дело у Кашаниновој свести формирала се врло рано, и посредно је експлициранана на самим почецима његовог књижевнокритичког подухвата, у приказима и есејима насталим пре завршетка Првог светског рата. Владајући књижевнокритички и естетички параметри у првим деценијама XX века, које су формулисали, заговарали и према којима су своју књижевну мисао обликовали у то време најзначајнији критичари, попут Љубомира Недића, Јована Скерића, Богдана Поповића, Бранка Лазаревића, и млади, али харизматични Димитрије Митриновић,²³ Милош Видаковић, Перо Слијепчевић, Владимир Гаћиновић и други

²³ Кашанин у преписци са Марићем не крије своје одушевљење Митриновићевим идејама, које користи за конфигурисање властите филозофије и естетике: „Нама треба друкчија филозофија. Занимљив покушај оригиналне наше филозофије можеш наћи у занимљивом чланку Митриновићевом: *Крочеов преврат или о естетици интуиције*, у једној свесци *Дела* за 1914. годину. [...] Ти си, уопште, слабо читао Митриновића. Зашто? Он, истина, није преврео још, али има сјајних особина и занимљивих мисли. [...] Од свих наших писаца ја га понајвише волим, јер мислим да ће он дати први нашу оригиналну филозофију и естетику. [...] Говорећи без цитата и без фигура, ја мислим да филозофија даје само облик, форму света и живота, а *никако и ни најмање* садржину света и живота. [...] Давати садржину света то није само посао поезије но и филозофије. Таке филозофије, међутим, још нема, чини ми се, или бар нема довољно. Изгледа ми, њу тражи Митриновић. То нека буде наша филозофија, словенска, српска“ (Kašanin, 12. IV 1915. – Вукадиновић 1991: 77–78).

представници најмлађег предратног књижевног нараштаја, свесно или несвесно уткали су се у књижевнокритичку мисао рано сазрелог Милана Кашанина. Појединих њихових постулата Кашанин се, уз извесне модификације и продубљивања које је изискивало велико радно искуство, доследно држао до краја своје књижевне активности.

Иако каткад антиномични, Кашанинови аксиолошки и естетички параметри, а потом и судови, исходе из специфичне критичке свести која наизглед заобилази теоријске постулате. То је свест, али и снажан осећај о томе шта представља уметничко дело, који су принципи на којима почива свеколика књижевност и уметност, који су услови за стварање велике уметности и које је реално, а које потенцијално место и домет сваког књижевноуметничког остварења у времену. Та свест је *естетичка интуиција*, „естетски доживљај света [и уметности] који прожима цело биће (Егерић: 21). То је изванредан *аналитички сензибилитет* који происходи из естетике као науке о конститутивним елементима уметничког дела, али који, као превасходно *духовна чулност* (Исто: 18), превазилази било какву естетичку доктрину и није ограђен њеним научним апаратом.

Интуиција коју препознајемо код Кашанина припада ономе што Бенедето Кроче назива *интуитивно сазнање* и коју разуме као форму људског доживљаја и спознања света и уметности, као нешто што „уједињује без икаквог диференцирања претставу реалног и једноставну слику могућега. У интуицији ми не стојимо према спољној реалности као емпиричка бића, већ једноставно објективирамо своје импресије ма каква им природа била“ (Кроче 2006: 68). Та интуиција, према Крочеу, еквивалентна је *експресији, представи*, коначно, *изразу*, због чега се, као духовни акт, разликује од механичког, пасивног, природног акта: „Свака права интуиција или претстава јесте у исти мах и *експресија*. Све оно, наиме, што се не испољи у изразу

О томе сведочи и Вукадиновић: „Трајног интереса за филозофију Кашанин није имао. Филозофија је била, и остала, само једна епизода из младости, у коју је доспео највероватније из лектире књижевних дела, у сваком случају, посредно, и више од Бранислава Петронијевића, чије књиге је заједно са Марићем читао у гимназији, на њега су утицали есеји Димитрија Митриновића, расути по ондашњим часописима. [...] Занимљив покушај стварања једне скроз словенске, па и српске филозофије још у гимназији је нашао у радовима Димитрија Митриновића, – на пример, у *Естетичким контемплацијама*, у *Филозофији порцулана* – и поручивао Марићу из Пеште да његов есеј *Крочев преврат или о естетици интуиције* прочита и два, и трипут [...]“ (Вукадиновић 1991: 13, 15)

није интуиција или претстава, него је сензација, природа. Јер наш дух интуитивно не сазнаје друкче сем кроз радњу, кроз изражавање. Ко интуицију хоће да одели од експресије, тај никад више неће моћи да их уједини. Интуитивна активност је за *интуитивно сазнање толико способна колико може да изрази*“ (Кроче 2006: 72).

Овај естетичар такође истиче да је интуитивно сазнање експресивно, ванразумско и надинтелектуално: „Оно је аутономно и независно од функција разума, потпуно је индиферентно према постериорно изведеним разликама реалности и нереалности, као и према свима постериорним формацијама и аперцепцијама времена и простора. Интуиција или претстава разликује се од онога што се осећа и што се трпи, од свих таласа и напаве сензитивне, од психичке материје – као *форма*; а ова форма, ово улажење у границе свога поседа, јесте израз, експресија, Интуитивно сазнати значи изразити, ништа више и ништа мање него *изразити*“ (Кроче: 76).

Због тога о Кашаниновом есеју, као специфичној, хибридној стваралачко-философској форми, можемо мислити као о уметничком делу. Међутим, насупрот Крочеовој тврдњи да интуиција никада није у служби интелекта (Исто: 69), Кашанинова естетичка интуиција подразумева и могућност интелектуалне и логичке спознаје и артикулације, јер је део његове књижевнокритичке мисли. Служећи се Крочевим терминима, можемо констатовати да Кашанинова интуиција није само „израз утисака“ (Исто: 78), израз непосредног доживљаја природе и стварности – што чини уметност – већ и „израз израза“ (Исто), израз објективисан у појму, појмовно-логички израз о уметности. Ипак, за разлику од Богдана Поповића, који је сматрао да интуиција происходи из здравог разума, због чега је нужна њена рационализација, интелектуална надоградња и уздизање на степен начелне теоријске претпоставке (Алексић 2014: 136)²⁴, Кашанину је блиско транспоновање утиска у имплицитну естетичку мисао и валидно формулисани критички став. А он је и априори, дакле по

²⁴ Богдан Поповић препознаје надареност за интуитивни уметнички доживљај, који је за естетичку процену већ само по себи релевантан, али инсистира на његовој естетичкој и рационалној еволуцији: „То интуитивно осећање развије се напослетку дугим и постојаним вежбањем у нарочиту способност, ‘сублимира се’, рекао бих у једну моћ *suī generis*, и то објашњава како такви људи могу често инстинктивно, пре анализе – онако исто непосредно као што извежбано ухо осети погрешан акорд – да осете што је нетачно. Та способност носи једно скромно име: она је ‘здрав разум’“ (Поповић 2001: 19).

природи и пореклу, и апостериори, када прође кроз интелектуално решето, субјективистички.

Кашанинова естетичка интуиција комуницира са временом и као иницијатором и учесником стварања и као коначним арбитром о сврси и трајности стваралаштва. Време, као философска и историјска категорија, и временска дистанца као аксиолошки фактор, у позадини су критичких анализа, опаски и судова и међу одлучујућим естетичким и књижевноисторијским параметрима за процес (ре)валоризације. Естетичка интуиција је код Кашанина синтетичко аксиолошко предубеђење или иманентна претпоставка, непобитан предуслов који умногоме објашњава његову критичарску вештину. Она је такође и стремљење ка систему, које се очитује у изради било портрета аутора и анализи и валоризацији његовог дела, било у промишљању једног нараштаја или књижевне појаве. Често су због тога у дослуху историчар књижевности и естетичар.

Милан Кашанин је био писац дубље духовне стратегије, дубљег поимања задатка књижевника. Као што се у наслову књиге [*Судбине и људи*] да видети, њен писац развија и једну својеврсну ‘философију’ српских књижевних судбина, једно *схватање сложених интеракција судбина и људи*. Наравно, то схватање није дефинисано филозофским језиком нити развијано строгом, дискурзивном логиком која би се засводила у закључним судовима *о начину и путу* којим се затварају судбине испитиваних српских књижевника и њихових дела (Егерић 2004: 8).

С обзиром на дијалектички однос између књижевне критике и есеја, као истовремено аналитичких и уметничких облика са изразитом напетостју између развијене субјективности и рационалности, индивидуализма и духа колективизма, Кашанинова дисперзивна естетичка и књижевноисторијска мисао морала је да има извесни гравитациони центар, тежиште из којег би полазили и у који би се уливали сви наративно-поетски и контемплативни токови и модели критичарева живахне опсервације. И поред одсуства књижевнотеоријског образложења есејистичке стратегије и доследног изузимања научне апаратуре, Кашанину је, дакле, иманентан један подразумевајући етички и естетички стандард, према којем или самерава

вредност уметничког дела или промишља стваралачки пут једног аутора. То естетичко мерило није само субјективно пројектовано, као што није ни методолошко-теоријски разрађено, нити лишава есејистичку критику субјективно-вредносне процене: оно се код Кашанина пројављује кроз тежњу за апсолутним гарантом уметничких вредности, који би наткрилио сваку партикуларну визију. Тенденција ка уобличењу естетичког система из којег извиру и у који урањају интерпретиране књижевне појаве почива на замисли која је „присутна пре свих њених исказивања“ и која је „душевна вредност, покретач света и уобличитељ живота за себе“ (Лукаш 1973: 52). За Кашанина је та велика идеја, која наткриљује свако критичко и есејистичко промишљање и из које происходи његова естетичка интуиција, она Лукачева *естетика* као „велики одређивач вредности“, због којег есеј представља само степеницу ка остварењу сврхе мишљења у уметности, „претпоследњи ступањ“ у хијерархији истинитих и лепих вредности (Исто: 53–54). Важна особина књижевног критичара, који „није само хроничар и пратилац књижевности него и њен заставник и водаца“ (Jeremić 1965: 92), јесте искрено залагање за остварење естетичког идеала. Естетичка парадигма код Кашанина, међутим, није круто постављена већ је флексибилна и прилагодљива, јер се критичар у својим судовима осврће на пресудне антрополошке, психолошке и духовноисторијске аспекте који аутентизују уметничко остварење или конкретно стваралачко искуство.

Готово од самих почетака формирања Кашанинове индивидуалне књижевно-естетичке мисли на снази је поимање естетике интуиције како ју је Димитрије Митриновић фундаирао, следећи постулате тада врло читаних Бенедета Крочеа, односно Анрија Бергсона у за младог Кашанина круцијалном есеју „Преврат Крочеов, или о естетици интуиције“: „Једна естетика интуиције било би не појмовање о паклу и рају душином, протеривање појма из уметности и измишљање лепоте германски мозгајући, него пресаздавање живих богоналикости надљуди у човечански живот, претварање уметности у културу“ (Митриновић 1990: 145). Митриновић заговара једну ширу духовно-чулну и рационално-интелектуалну платформу сагледавања уметности која би, премда потекла из модерне свести, превазилазила актуални тренутак и његове естетичке пропозиције и била теоријски

протежна на универзално разумевање уметничког стваралаштва. Јер, то је естетика интелектуалне интуиције, „естетика модерног људства“ (Исто: 146) која ће засновати „културну критику“ и „прагматичну филозофију“ као начина изласка човека из германских мистичких заблуда садашњице и водиле човечанства и уметности ка културној еманципацији сутрашњице, ка достојанству и слободи (Исто: 146–148). Истовремено, естетика коју Митриновић заговара интегрална је у својој суштини, јер садржи и идеју Лепога, као чисту естетичку идеју и етичке идеје добра, слободе, културног напретка. Иако у много чему у дослуху са Митриновићевим естетичким начелима, Кашанинова имплицитна естетика или естетичка интуиција од првих радова до каснијих синтеза, доследно, захтева излазак уметности из културе, то јест *надилажење* културе, као конкретног историјског ентитета, уметношћу као универзалног стваралачког принципа.

Павле Зорић је тачно приметио да „залажући се за признавање нових вредности у ликовној уметности и књижевности, за процењивање стваралаца из прошлости, Кашанин није ни помишљао да ствара нов метод критичог тумачења. Оно што одређује његов критичарски профил, то је у првом реду *Свест о модерном*, уверење да су за оцену једног дела најважнији његови естетски квалитети. Њих је Кашанин видео у снажном доживљају, исказаном у хармоничној форми“ (Зорић: 298). Отуда у његовим критичким есејима снажна и јасна потреба да истакне у којим стваралачким моментима и сегментима књижевноуметничког остварења одређени аутор је успео да пружи пуни, реални, истински живот, убедљивост и готово физичку опипљивост представљеног имагинарног света. Отуда и естетичко у историјском, артикулисано потребом самеравања уметничких израза актуалног тренутка са класичним, вредносно непролазним и незасењеним уметничким достигнућима које време само потврђује. Отуда, коначно, и наговор на књижевност и уметност која би била покретач културног живота, али која би есенцију живота извела из културе.

Кашанинова индивидуална естетика, међутим, није интелектуални конструкт, већ извире из снажне субјективности критичара, непосредног доживљаја уметничког дела, уосећавања као основе херменеутичког продора и покушаја систематичне рационализације и стилско-језички сажете и ефектне артикулације доживљаја и

осећања. Естетичка интуиција своје упориште има у дугој традицији естетичких погледа и система, с једне стране, али и у индивидуалном подстицају култивисаног духа самог критичара. Тиме Кашанин испуњава услов постојања уметничке критике: „Значи да у двојству доживљеног и рационализованог лежи одговор на питање како и колико критика зависи од уметности с једне стране, а затим и од оних ирационалних, нејасних способности критичара да пре него што формулише – наслутити, да пре него што искаже – осети, или да пре него што систематизује, буде у живом, непосредном контакту са делом“ (Gavrilović 1975: 120). Естетичка (за)мисао Милана Кашанина последица је потребе да се систематизују појединачне књижевне појаве и токови, како из старе, тако и из нове историје српске књижевности.

Остварењу естетичког идеала приступа и сам Кашанин као аутор својим уметничким критикама. Његова књижевна есејистика представља флагрантну уметничку творевину. А да је то естетички предумишљај сведочи и његово поимање природе, задатка и смисла књижевне критике у систему уметности и хуманистике, исказано у раном метакритичком фрагменту у есеју „Венцелидес и Матош“: „Већина критичара, – и онда кад пишу о великим уметницима, – задовољавају се тиме да пруже публици више или мање суве информације, ретко кад развијајући уметничка, философска и социјална схватања, и не дижући свој стил до широког естетичног говора“ (Кашанин, *Књижевни југ*, 1918: 149).

Сличан став о критици ће 1918. године изрећи поводом књиге Косте Страјнића, у *Књижевног југу*: „Радови наших критичара су обично провизорни и пригодни; они се ретко дижу до висине оригиналних и, што је такође важно, духовито и занимљиво писаних студија. Зато је интерес наше публике за наше критичаре управо минималан“ (Кашанин 1918: 354). Изрицање оваквог суда, јасно је, узроковано је жељом да књижевна критика буде утицајнија у књижевном животу и пријемчивија обичним читаоцима. Својих раних судова Кашанин ће се и касније придржавати, не само писањем занимљивих, прегледних, наративно заводљивих критичких есеја, већ и погледима на дело великих критичара, какви су били Љубомир Недић, Јован Скерић и Богдан Поповић. Сви наведени критичари, који су били утицајни и радо читани и у своје време и касније, за Кашанина су били изванредни

стилисти, прегнантни мислиоци и, с естетичког аспекта, писци врхунских остварења из области књижевне критике. Неупитно је, међутим, да се испуњавањем овог услова, Кашанинова критика објављује као књижевноуметничко дело. Јер, естетичка интуиција је примењена, како у аналитичко-синтетичкој стратегији, тако и у поступку обликовања мисли и судова, начину њиховог излагања и, коначно, у стилско-језичким особеностима критичког есеја. Због тога су Кашанинов критички есеј и есејистичко-наративна критика по својству примарно уметнички.

Сензибилитет као уметничко својство и главни естетички критеријум

Премда заговорник образованости, негованог укуса и рафинованог духа, Кашанин је свестан да уметничко као својство и као ентитет превасходно исходи из сензибилитета. Тако у уводнику тек покренутог часописа *Уметнички преглед* (1937), симболички насловљеном као „Pro arte“, истиче да је осећајност, уживљавање али и „унутрашња побуда за полет и оплемењивање сензибилне реакције на живот“ темељ уметничког стваралаштва, с једне, и „разумевања“ уметности, с друге стране: „Осећајност је основни фактор и уметничког рада и гледања уметничких дела. Једна у свечовечанској основи, осећајност се диференцира у уметничкој примени“ (Кашанин 2004в: 14). И неколико деценија касније Кашанин својим примером у књизи мемоарске прозе *Случајна открића* (1977) посведочава да је *доживљај*, као сложени психолошки и духовни феномен, круцијални елемент уметничког стваралаштва, рецепције уметничких остварења, али и валидне и поуздане естетичке платформе.²⁵

Дихотомију естетског сензибилитета као елемента у формирању естетичке теорије, увиђа и теоретичар критике Мари Кригер (Murray Krieger), истичући да доживљај, с једне стране, треба да има нормативни карактер, „да треба да буде

²⁵ Исти увид проналазимо у Кашаниновим младалачким „заносима и пркосима“ које је делио са својим гимназијским другом Светиславом Марићем: „Уметност се не може стварати једино без *доживљавања*, а без решења може. Ни Шекспир, ни да Винчи, ни Бетовен нису имали решења. Моја грозничава трка не иде за решењем, већ за *доживљајем*.“ Кашанин даље истиче да је он онај који доживљава, ко је емоционалан и немиран дух. (Кашанин 1. августа 1919 – Вукадиновић 1991: 166–167).

усмераваан објектом – ако желимо да буде један заједнички и поновљив доживљај (Kriger 1982: 75), док, са друге, он је по природи унутрашњи, арбитран, идиосинкразијски (Isto). Ту дихотомију премошћава у искуству уметничке рецепције снага критичке имагинације.

Човек и свет се огледају у стварности уметничког стваралаштва, али се и уметност рефлектује на стварност, преображава у опипљив живот. Све је то смештено у сумарном доживљају света есејисте и приповедача који наслућује дуготрајност и далекосежност првих интелектуалних и естетичких открића и сензација:

Трајно су велики само они писци које смо неочекивано угледали у свитање наших мисли. Што човек дуже живи и више чита, за њега све мање има света и великих људи. Толике реке сам видео у свом животу и толиким књигама се заносио, али ме, и данас, ниједна река не узбуђује као Дунав и ниједан писац ми није мио као Чехов. [...] Истог лета откривени, Дунав и Чехов су остали нераздвојни и незаменљиви у мени, као што су остале непроменљиве љубави и мржње које су тад у мени плануле (Кашанин 2004г: 155).

Асоцијативност као један од имплицитних есејистичких захвата происходи из интегралистичке визије стварности. Кашанин успешно спаја две временски и просторно удаљене или егзистенцијално опречне ситуације јер проналази подударности у емотивном и контемплативном стању и исти интензитет доживљаја: „Хитам да још једном разгледам у Праду Тицијанов *Баханал* и *Портрет Карла В*, а не видим пролазнике, излоге, ни дрвеће, него видим где нас троје, моја тетка, мој брат и ја, одлазимо раним јутром на њиве“ (Кашанин 2004г: 169). Естетичар у таквом укрштају две онтологије одгонета и властити лик и идентитет, оно суштаство стваралачког бића које је, без обзира на све преокрете и животног искуства, у својој искреној одушевљености животом и истинском уметношћу остало непроменљиво:

Ко зна који пут задивљен, откривам опет једну нову земљу, Шпанију, и заједно с њоме себе, истог, а увек другачијег. Прошавши, као кроз сан, кроз истински и уистину фантастични Толедо, и коме сам, ћутећи и замишљен, цео сат један одстојао на Ел

Грековој свечаној сахрани грофа Оргаса и, радије се дружећи са сликарима но са писцима, дуго разговарао у Праду с Тицијаном, Веласкезом, Гојом и Зурбараном, ево ме где пролазим кроз велике краљевске дворане у Ескоријалу, сав радостан од дивљења шпанским и фламанским таписеријама, са осећањем да ме у стопу прати дечак који је на херцеговом имању скупљао овас на великом сунцу (Исто: 171).

Мирослав Егерић истиче да је Кашанин писац посебне духовне чулности и да у књизи *Случајна открића*, обједињујући прошле и тренутне мисли, показује „једно неговано разумевање човечног феномена у уметничком“:

Устремљен високом, зрелом, племенитом у уметности – он никад не заборавља широко, сложено, оригинално у њеним могућностима; видевши толике земље и градове, толике вредне научнике и уметнике, он не заборавља да је *изворност*, једноставност која долази из сложености, нешто што у битном обележава величину уметника (Egerić 1979: 134).

Проживљена и проосећана уметничка емоција показује да уметност, иако јесте духовно, није онтолошки засебно, већ са животом хетерономно подручје. У Кашаниновој естетичкој интуицији она се у одређеном тренутку, тренутку надахнућа или стваралачке воље уметника или реципијента, надовезује на реалну егзистенцију јер јој служи, појашњава је и образлаже. Есејиста и приповедач у једној личности контемплирају о томе да је духовност уметности комплементарна са духовношћу света.

Уколико дуже пратим концерт с моје данашње плоче, све боље откривам узрочнике својих жеља и разлоге њихових остварења. Није то случајно што ја вечерас у клавијским гласовима чујем падање кише и видим вртове на које се она спушта звонко и убрзано. Као што, слично трајању дана и ноћи, не одвајам човека од његовог почетка и нестанка, тако и у уметности не одвајам творевину од живота и, у животу, себе од онога и од оних с којима и са чим живим (Кашанин 2004г: 215).

Естетичка интуиција и искуство рецепције уметности наводи на промишљени елиотовски закључак да „као и велик тренутак у животу, велико уметничко дело је оно за које смо уверени да не може бити друкчије“ (Исто: 216). Кашанин подразумева да је читалачко, а потом и критичарево поимање стваралачких домета унутрашње, лично, али да је, уколико је делотворно у времену, универзално, готово архетипско, јер сваки човек у мањој или већој мери носи одређени сензибилитет за трајне естетске вредности постварене у уметности.

Развијено естетичко осећање, дакле, више од вештине и знања, уткано је у естетичку мисао и аксиолошку процену. На тим премисама, Кашанин прави дистинкцију између науке и чистог уметничког доживљаја, то јест, између херменеутике и уосећавања. Ипак, као историчар уметности и књижевности, Кашанин у својим радовима сведочи о успелом прожимању научног и доживљајног пута ка уметничком делу и уметности уопште, истовремено поимајући уметност као симбиозу надахнућа и заната. Отуда и метакритичко становиште да само у појачаном естетичком сензибилитету и софистицираном духу леже валидни критеријуми за оцену књижевноуметничког дела:

Може један човек бити врло мудар, може чак бити учен археолог и стручан историчар уметности, ако нема спонтане осећајности и култивисаних чула, за њега је уметност књига са седам печата. Где се уметничка дела испитују само онако као што социолог испитује статистичке податке, или као што петрограф испитује камење, ту науке можда и има, али правог и потпуног размевања уметности нема. Уметничко дело није ни спекулација ни материја; уметничко дело је сложен јединствен организам који је постао на двострукој основи осећајног и занатског стваралачког рада (Кашанин 2004в: 14–15).

Осећање, које је динамично и условљено ситуацијом и интересом, испоставља се као интуитивни параметар за одређење лепог у уметничком делу. Посматрање из којег настаје осећање, а потом и критичка процена, према Кашанину, креативан је процес: „Интезитет лепоте се мења према нашем осећању, као што се **интезитет** боја слика на стаклу мења према интезитету светлости који пролази кроз њих.

Посматрање уметничког дела није пасиван однос, него креативан“ (Кашанин 2004в: 11). Он инсистира на томе да је *осећајност* срж, главно својство свеколиког песништва. За њега, *осећајност*, као уметнички сензибилитет и стваралачки нуклеус, није истог порекла и значења као *сентименталност*, чијој идентификацији многи ствараоци прибегавају у покушају истицања мисаоности, а избегавања патетике: „Церебрални писци, не без малиције, идентификују осећајно са сентименталним и где томе има места и где нема. У ствари, уз инвенцију и музикалност, осећајност је примордијална особина поезије, њен извор и ушће“ (Кашанин 2004б: 17). Тако и у писму Петру Коњовићу млади Кашанин, тада на студијама у Паризу, одушевљен изведбама комада великих класичних композитора, изражава један од естетичких ставова „да се највећа уметничка дела најлакше осете; за мала уметничка дела треба више припреме но за велика“ (Кашанин 2004б: 127).

У афирмацији духовних и психолошких феномена осећајности и доживљаја као основних естетичких параметара из којих проистиче критички однос према уметничким појавама Кашанину је умногоме саговорник Богдан Поповић. И Поповић је у својој естетичкој теорији увидео да су чулни надражаји (психолошког и физиолошког типа) основе развијања уметничког укуса и релевантне процене уметничких вредности. Међутим, насупрот Поповићевом инсистирању на теоријској објективацији тог примарног духовно-чулног импулса поимања књижевноуметничке творевине, каква је субјективна естетичка емоција²⁶, Кашанин још неосвешћени доживљај интензитета лепоте задржава у сфери субјективности, само освешћује и преводи у домен осећајности. Он не види потребу за рационалним и појмовним образложењем елементарног естетичког утиска, јер га сматра подразумеваним у компетентној уметничкој и критичкој рецепцији. Ипак, као и Богдану Поповићу (Поповић 2001: 22), и Кашанину је за просуђивање о естетичким учинцима једног уметничког дела потребно образовање, као интериоризовано познавање што већег

²⁶ О томе прецизно сведочи Милан Алескић у метакритичкој анализи Поповићевих естетичких становишта: „Поповићева једина идеја при анализи естетске рецепције [Превасходно се мисли на студију *Теорија о „лепом“ и теорија уметничког дела*, као на предговор *Антологији новије српске лирике*] била је доспевање до што објективнијег одређења природе односа лепоте уметничког дела и осећања које оно буди у човеку“ (Алексић 2014: 123).

броја културних и цивилизацијских достигнућа, али и примерена задршка посматрача који ће своје првобитно одушевљење асоцијативним путем повезати са већ проосећаним врхунским дометима уметничког духа, али и са елементарним сензацијама осетљивог (не и сентименталног) посматрача природе и човека (што легитимизују Кашанинови записи у *Случајним открићима*), а потом и каналисати у валидан и поуздан критички суд. Такође, Кашанину је донекле блиско и Поповићево схватање да је успело уметничко дело оно које буди „лепу емоцију“ и које „поред савршене обраде, има и *фини квалитет емоције, фини квалитет осећајнога тона* (Поповић 2000: 6). Таквом сагледавању природе и исхода естетичке рецепције, које вуче корене из Кантових естетичких поставки (Kant 2002: 16. и 2004: 78), Кашанин природаје моћ асоцијативности која даље одводи ка аналогијама између уметничких појава и њихове везе са искуствима из вануметничке стварности. Захваљујући томе открива да је Поповићево „високо уметничко дело“ оно које поред лепоте поседује и унутрашњу стваралачку логику, уверљивост властите (уметничке) реалности и трагове метафизичке Истине.

Извесно је да је Кашанину, како у раном периоду његовога бављења књижевном и ликовном критиком, тако и у потоњим, синтетички и есејистички размахнутијим радовима, једно од важних упоришта била естетичка мисао Димитрија Митриновића. Инсистирање на субјективности перцепције и естетичке оцене, на дистинкцији између осећајности и спознања, те заснивање естетике, не на теорији лепоте, него на естетичким судовима, као последицама осећања, фундаменти су Митриновићеве естетичке мисли (V. Mitrinović 1965: 94–101), иза које очевидно стоји Имануел Кант. На том виду субјективности донекле почива и Кашанинов иманентни естетички систем. Митриновић нуди дефиницију естетике и теоријску платформу за тумачење уметничких дела. Он сматра да је естетика наука о лепоти која треба бити схваћена као „наука о естетичним вриједностима, законима њиховог настанка и развоја у субјективном и објективном смислу“, те да је приоритени задатак естетике да испита естетичку свест, узевши у обзир све психолошке, биолошке, социолошке и историјске моменте који су с њом повезани. Један од поступака на којем Митриновић инсистира проналазимо у Крочеовом и Кашаниновом критичком сагледавању књижевноуметничког и ликовног дела и размишљању о принципима уметничког стварања: „[...] из законитости естетичне свијести извести законитост услова који објективно сачињавају естетични објекат и наћи стално објективно мјерило естетичне вриједности; на основи тога објективног мјерила и сазнања објективних услова естетичног објекта, теоријски кодифицирати законе естетичног стварања и суђења, не у сврху давања рецепта умјетничким ствараоцима, него чисто у сврху теорије саме или у сврху разумијевања умјетничких дјела [...]“ (Mitrinović 1965: 100–101).

Уживљавање у стварност књижевноуметничког дела, а не постулирање образаца за писање и моделовање књижевности, естетички је приоритет и Милана Кашанина. Као естетичар, он замера Љубомиру Недићу, Богдану Поповићу и Јовану Скерлићу на инсистирању на пропедевтичком, судилачком и мисионарском поимању књижевне критике, која би, према њима, требало да буде претходница, а не

следбеница уметничке књижевности. Кашанин у томе примећује комплекс фингиране супериорности критичара и црту самољубља, а одсуство истинске љубави према књижевности и интелектуални напор конгенијалности писца и читаоца, односно истинског сусрета уметничке Форме и критичке Егзистенције (Кашанин 2004а: 179). Зато у полемички осенченом критичком есеју о аутору *Историје нове српске књижевности* апостериори контрапунктира мишљену да је критика мисионарска делатност које је неговао харизматични и утицајни Скерлић сентенцом да „нема књижевних историчара и критичара који иду испред песника и романијера“, већ да критика иде „иза њих“ (Исто: 223).

Наш историчар критике је свестан да је књижевна критика у културним и духовним околностима времена у којима су ови критичари деловали, била стожерна хуманистичка дисциплина, и да је у радовима Недића, Скерлића и Богдана Поповића доведена до нивоа књижевноуметничког облика високих естетичких квалитета. Ипак, осуђује њене представнике за елементарно неразумевање природе и смисла књижевноуметничког стваралаштва. Зато доследно заговара аутономност уметничког остварења, класичне естетичке вредности као мерило оцењивања дела и књижевну критику која, као уметност, прати и надограђује уметничко стварање одређене епохе иако неретко и сâм често упада у замку априорног оцењивања и занемаривања властитих естетичких постулата. Његово гесло, проистекло из читања текстова Јована Скерлића, ипак звучи убедљиво и увек је актуално: „Нема књижевних историчара и критичара који иду испред песника и романијера. Сви они иду иза њих“ (Кашанин 2004а: 223). Оно исходи из свести о томе да не постоји сасвим објективно књижевнокритичко и естетичко сагледавање уметничких дела, као и из доброг познавања архетипа стваралачке личности и механизма уметничког изражавања.

Ка субјективности естетичке представе и објективисаном сензибилитету, који извориште има у естетичкој интуицији, обогаћеној разноврсним уметничким доживљајима и искуствима, Кашанин продубљује естетичку свест и гради имплицитни аксиолошки систем и интерпретативну стратегију.

Уметничка свест и уметничко дело као подстицај за уживљавање у психолошки и духовни лик аутора

Кашанин у књижевном делу види живо духовно биће које је тек мали, али репрезентативни фрагмент једног целовитог духа, ентитет који сведочи о квалитету и изгледу оне инстанце која ју је створила. Прича, песма, роман, драма, критички текст или целокупно стваралаштво једног аутора јесу само духовни фрагменти. Они, отелотворени преко уметничког медијума, чине један мозаик, каква је личност ствараоца. Из тих делова, било да су остварени или не, еманира стваралачка енергија и таленат тог аутора. Кашанинов идејно-мисаони постулат сасвим извесно кореспондира са схватањем Конрада Фидлера да „уметничка свест у својој целини не прекорачује границе индивидуума, она никад не прелази потпуно у спољашњи израз. Уметничко дело, како тврди овај естетичар, „није сума уметничке делатности индивидуума, већ фрагментирани израз нечег што се у својој целокупности не може изразити. Унутрашња активност коју развија уметник, покретан својом природом, развија се и уздиже само ту и тамо до спољашњег уметничког чина, а овај не репрезентује уметнички рад у целом свом току, већ само у одређеном стадијуму. Он отвара поглед у свет уметничке свести тиме што један лик тог света доводи до видљивог непосредног израза; он не исцрпљује тај свет и не завршава га. Као што му претходи бесконачна уметничка делатност, тако му може и следити бескрајна уметничка делатност“ (Fidler 1980: 70).

Подударне контемплације са Кашаниновим схватањем целовитости уметности проналазимо и у написима Милоша Видаковића, припадника Младе Босне, некохерентног књижевног и идеолошког правца чије су идеје снажно утицале на Кашаниново промишљање књижевности и уметности. Видаковић изриче мисао да је уметничко дело целовито и вредно тек уколико је потпуни израз унутрашњег света стваралачке личности. Отуда је прави Фидлеров саговорник и философски претходник младог, али и позног Кашанина:

У уметности се, помоћу разних средстава, изражава тај унутрашњи свет који је посебан, који има своју посебну логику. Уметничка дела су целовита када дају личност у свом њеном обиму, са свима трансверзалама њене логичности. Она, унутрашња логика, живи неподељена, недељива, цела и једино битна у свима делима једног уметника, у свима његовим речима, бојама и формама. Она, која је у себи јединствена, целовита, бива пројецтирана вани, бива екстериоризована, као супстанца, иманентна оном безмерном свету што добија свој спољашњи уметнички облик. Као што та логика сачињава јединственост и целовитост уметничког дела, које значи само видљиву форму невидљивог унутрашњег света. Према томе, уметничко дело напосе и сва уметничка дела једног човека, представљају једну целовиту целину онда када су израван, моћно избачен изражај унутрашњег света, личности која не може бити разједињена и нецеловита. Логика личности која доминира унутрашњим светом, то је целовитост уметничког дела, логика која од сваког човека чини један посебан, огроман свет. Дело је нецеловито; дакле, неуметничко и мртво, чим у њему има примеса које су стране личности које ствара дело, примеса извана или из других дела. Коначно: *уметничко дело је целовито када представља потпуни изражај једне личности, њеног унутрашњег живљења и света у најбитнијим и детаљним деловима* (Vidaković 1965: 130).

Аналогна Фидлерова и Видаковићева естетичка концепција налази се у темељу Кашанинове интуитивне естетичке платформе за многобројне аксиолошке судове, али прераста и у књижевнокритичко гесло *par excellence*. Сагледавајући, анализирајући и вреднујући стваралаштво различитих аутора из нове српске књижевности, Кашанин у сваком критичком или књижевноисторијском есеју покушава да призове личност и судбину писца, његову животну путању и образовање, као и биографске и специфичности из књижевног живота његовог времена не би ли докучио опсег и замах уметничке свести. Често је и сам, као савременик, био сведок њихових егзистенцијалних и стваралачких подвига, искушења и слабости: „Мене су у свету уметности привлачиле не само слике и књиге, симфоније и грађевине, него и људи који иза њих стоје. И док је жив и, још више, кад га нема, један писац и један уметник није само творац својих дела, него и

личност за приповетку“ (Кашанин 2004б: 11). На томе у познијим радовима заснива и импресионистичко-персоналистички критички метод.

Тежњу за целовитошћу и синтезом и на плану субјективне пројекције и личне ретроспекције стваралачке личности у књизи *Сусрети и писма* запазио је и Чедомир Мирковић. Он истиче Кашанинову жељу „да се наслика целовити уметнички и људски портрет стваралаца“. Из тог иманентног наративног порива Милана Кашанина који је у функцији мемоарског уобличења властитог младалачког лика проистиче и бритка и поуздана књижевна критика као секундарно Кашаниново хтење у овим есејима-сећањима:

Постојање неколиких намера и неколиких подстицаја условило је напоредност, с једне стране, изразито субјективно обојеног приступа, кад су у питању ауторови приватни сусрети, доживљаји, сећања и разговори, и са друге, потребе за објективношћу, која је својствена сваком критичном и синтетичном просуђивању и оцењивању. То се двојство, разумљиво, на различите начине одражавало у коначним значењима и вредностима појединих текстова. Пре свега, одступање од чистих жанровских облика омогућило је писцу да и без строге научне методологије и спутавајуће систематичности искаже запажања која често превазилазе намере да се оцени само једна личност и задиру у суђење о ширим појавама и целим раздобљима (Мирковић 1975: 4).

Фидлеровски промишљено уметничко стваралаштво компонује критику као контемплативну сублимацију разнородних стваралачких аспеката, али и уметничке и ванументичке егзистенције. То чини основ Кашанинове аксиологије и есејистичке исповести.

Књижевност је реална и истинита стварност

Кашанинова критичка мисао почива на високо постављеним и строгим естетичким начелима. Зато може да проникне у истинитост и аутентичност света уметничког дела и да на основу степена његове остварености процени и естетичку вредност коју поседује. Као писцу, реципијенту и критичару, позната су му и

изворишта, механизми и исходишта обликовања уметничког дела, на основу којих оцењује степен наративне убедљивости, остварене лепоте и духовне истинитости. Клицу таквих идеја можемо пронаћи код естетичара Анрија Фосијона (Henri Focillon), који мисли да „уметничко дело постоји само као облик“, да „није израз нити графичка кривуља уметности као активности“, већ сама уметност, оно што уметност „не означава, већ рађа“ (Fosijon 1964: 5–6). За Фосијона, као и за Кашанина: „Уметничко дело представља отеловљену тежњу ка јединственом; оно се потврђује као целина,“ ентитет који „апсолутно и истовремено припада систему сложених односа“. Ту целовитост и истинитост уметничког дела, Фосијон образлаже чињеницом да је оно „плод једне самосталне активности и израз узвишеног, слободног сна“, те да је, „најзад, ако привремено усвојимо изразе једне привидне противречности, материја и дух, форма и садржина“ (Fosijon 1964: 3). Тиме, као и Фосијон, Кашанин фундаира схватање да је уметност онтолошки аутономна духовност, у којој се тематски и семантички огледа вануметничка стварност и која реалну егзистенцију оплемењује и духовно преображава.

За нашег критичара и естетичара писање романа значи живљење туђим животом, идентификацију са другима, трансформацију у лице о коме се прича, бивање другим, јер, „добри романијери су само људи који су „алтуристи““ (Кашанин 2004б: 270). Он чврсто верује да роман као уметничко остварење не може бити документ, социолошка или психолошка студија, иако представља верно огледало наше стварности, већ да је „понављање једног живота, или васкрсавање једног живота, његово стварање у свој његовој непосредности и топлини, учествовање у њему не само вољом и разумом, него и осећањем, и подсвешћу, целим људским бићем“ (Кашанин 2004б: 270). Кашанин наглашава да се литература не прави, већ да се ствара. „А стварају је, осим талента и надахнућа, и истинска култура, једноставност и искреност“ (Кашанин 2004б: 213).

Суштину и вредност приповетке чине стваралачки дар и снага имагинације. Захваљујући томе уметничка творевина постаје жив и аутентичан духовни свет: „Величина једног новелисте, још пре него романијера, није у великим идејама, дубоким мислима, документарности о времену, сведочанству о друштву. [...]

Величина приповедача и романијера није у творевини теорија, већ у творевини света, који је исто толико жив физички колико духовно” (Кашанин 2004б: 277).

На темељу оригиналности, живости и опипљивости идеја у уметничком остварењу, као и на фидлеровској концепцији ширине уметничке свести и духа, Кашанин прави дистинкцију између оног који опажа и анализира (научник и критичар) и оног који живи и ствара (уметник). Приликом осветљавања уметничког пута вајара Томе Росандића, Кашанин истиче посебност уметниковог доживљаја живота и креативног одговора на њега, а који почива на снази маште и надахнућа. То су услови за настанак живог и непролазног духовног бића какво је уметничко дело:

Насупрот папирнатим личностима, састављеним од туђих и својих речи, Росандић није делио уметност од живота ни човека од уметника. У томе и јесте разлика између даровитих уметника и учених људи: историчари и критичари најчешће се поносе оним што су видели и прочитали; уметници, оним што су сазнали у животу и што су сами створили. Пред уметничким и књижевним делом никоја научна радозналост не може заменити машту и сензибилност, као што ни у његову стварању не може вредноћа заменити занос (Кашанин 2004б: 114).

Премда не сумња у могућност уметности да нам пружи одговоре на питања и недоумице у реалној егзистенцији, Кашанин доследно заговара снагу креативног потенцијала уметника који вануметнички свет мора да преобрази и надогради, чак и кад поједине егзистенцијалне ситуације користи као предложак и када су му прототипови људи из реалног живота. Он инсистира на томе да уметност није голо посматрање живота и репродукција, већ живот, „а живети се може само једанпут“ (Кашанин 2004а: 37). Следствено томе, књижевно дело није обликовање егзистенцијалне стварности, већ личног уметничког света. Оно је аутономна духовна творевина и јединствени и непоновљив живот (Кашанин 2004б: 278, 280). Веризам књижевности проистиче из уживљавања, надоградње и преображаја стварности која је, као прототип, посматрана и која се, као нова, аутентична стварност, појављује у књижевном облику:

Право уметничко књижевно дело никад не происходи из голог посматрања. Ми сви знамо пуно људи који ванредно запажају и, у затвореном, интимном кругу, прекрасно и слатко причају. Између тога, анегдотичног причања, и уметничког једног дела, разлика је велика. *За уметничко дело треба транспонованог и преврелог сећања и твораштва. Сећања треба, јер само даљина даје пластику људи и предмета, оно што више не постоји у свакидањој реалности, и што је пренесено у једну вишу, духовнију сферу. Непосредно убачена у књижевно дело, опсервација увек има нечег вулгарног и баналног, никад нема песничког у себи, нема лепоту сна. А уметничко дело свагда је само сан, никада реалност. Па кад уз ту моћ сећања, оплемењеног и пречишћеног, уметник има истинску моћ твораштва, моћ стварања нових, својих људи, и новог, свог света, онда је то велик, генијалан уметник* [подвукла Ј.А] (Кашанин 2004б: 271).

Кашанин је заговорник теургијске димензије књижевноуметничког дела, због чега је прави представник истинског духовног аристократизма. А он се темељи на проницању Лепоте и Истине уметничког стваралаштва које се манифестује у естетички и симболички савршено уобличеним представама и идејама и које, као духовно-чулна еманација вишег и савршенијег духа, преображава ову стварност.

Да је Кашанин истински трагалац духовних вредности у уметничким и естетичким облицима приметио је и Новица Петковић. Тиме образлаже критичареву загледаност у традицију, с једне стране, али и присуство стваралачке у критичарској личности која се демаскира мишљењем стилем:

Кашанину као да је стало до виших, духовних вредности, до оних суштастава које је откривао Костићев поглед окренут чак у хеленску прошлост. [...] Њему као да је драг поглед окренут у таму прошлости зато што негира Свету Очигледност, зато што се иза наслага некада реалних слика пробија духовна светлост. Он у књижевном делу трага за светлошћу која се пробија кроз складан облик и стил, а та унутарња светлост коју открива није ништа друго до творачка светлост, светлост људски осмишљене форме. Аристократизам који Кашанин потенцира јесте аристократизам стваралачке личности, која се не може помирити са Светом Реалношћу (Petković 1968: 4).

Стваралачка независност омогућена је јединственошћу ауторског погледа на свет, доживљаја живота, проналажењем паралелних путева који се нису догодили, а по принципу вероватности могли су се догодити, и имагинативном способношћу поновног откривања познатог света стварањем другог, алтернативног, уметничког:

Пруст је на свом огромном платну *У трагању за изгубљеним временом* дао живот како га је он видео, а не какав је живот 'у истини'. Свака епоха, свако друштво, сваки књижевник и уметник не само што види друге људе, него и гледа на њих друкчије, – у томе и јесте важност, лепота и смисао књижевности и уметности што су оне откривање, све ново и ново сазнавање човека и света, као што је за дете живот тако нешто огромно и ново, тако тајанствено и прекрасно, као да живота није било пре но што се оно родило (Кашанин: 273).

У таквом поимању стваралаштва лежи Кашанинова критичарска способност *уживљавања* и *уосећавања* у уметничко дело, као предуслова и правог пута ка интерпретацији и разумевању књижевног света, али и стваралачке личности и процене степена реализованости новог живота који је својствен уметности. Према тим параметрима, Кашанин сасвим извесно одређује позицију књижевноуметничког дела у композицији српске књижевне и уметничке историје с намером да буде књижевноисторијски праведан судија.

Немоћ ствараоца да утиче на живот, то јест, на друштвену и политичку историју народа или човечанства, ослобађа уметност потребе да са уметничког, који је истинит и леп, пређе на објективни домен културе и историје. Немогућност освајања позиције културног производа и алијенација од историје чува, заправо, њену супстанцијалност и онтолошки квалитет. Међутим, управо такав процедурални недостатак, како Кашанин сматра, показује да је уметност, овде књижевност, телеолошки оправданија и онтолошки постојанија стварност од егзистенцијалне: „Писац је прво – не једино – посматрач људи и живота, и књиге пишу највише они који не могу или не умеју да утичу на живот и на људе друкчије него преко књига. Али су творци имагинарне васионе вечитији од творца материјалног света“

(Кашанин: 304).

Попут Аурбаховог *mimesis*, као заједничког именитеља свеколике књижевности, и Кашаниново схватање реализма је универзално, психолошки усмерено: „Сва велика књижевност је реалистичка, ако се под речју реализам схвати психолошка истина (Кашанин: 273). Кашанинова „психолошка истина“ истовремено је и естетичка, етичка и поетичка категорија која настаје као резултат уметникове осетљивости за спољашњи свет, његове одговорности и ангажованости, његовог имажинативног подстицаја и стваралачких моћи да предмет посматрања уметнички преобликује и понуди га читаоцу као нову, засебну стварност. Зато се Кашанин супротставља узусима историје књижевности и уметности о поетичким и стилским карактеристикама уметничког дела, који његову естетичку и духовну суштину могу да сузе и пренебрегну: „Уметничка дела превазилазе појам етикете стила“ (Кашанин 2004в: 23).

Из тога проистиче Кашанинова вера да, премда духовноисторијска делатност, уметност нужно не зависи од спољашњих околности, да има своју унутрашњу логику, постојање за себе у засебном, али духовно живом и временски неограниченом космосу. За Кашанина литература је нужно плод стваралачког самопрегора, а не занатске вештине која стреми брзим и ефектним резултатима. Међутим, књижевност, као и уметност, осим талента и надахнућа, стварају „и истинска култура, једноставност и искреност“ (Кашанин 2004б: 213).

За уметност и не постоји неки спољашњи објект ‘по себи’, једнак за све и за сваког, тако да га само треба ‘верно’ пренети на платно, као што га фотографски апарат преноси на плочу; кад би однекуд тако било, онда бисмо сви сликали и сви на исти начин, као што сви знамо, на исти начин, преписивати и рачунати. Знање, занат, четкице и боје – као и ‘теме’ и ‘мотиви’ – само су оруђа сликарева. Без њих нема уметности, али сама она нису уметност. Да сликарство буде уметност, за то треба стваралачке моћи, елана, визуелне фантазије, унутрашњег треперења, плодне љубави. Отуд, ако су оруђа увек иста, дела су свагда друкчија. Спољашњи материјал јесте ограничен и непроменљив, али су променљива и неограничена осећања и мисли људске оваплоћене у уметности, живљење наше уметничко, које је стално настајање,

кретање и бујање. Далеко је уметност, дакле, од тога да буде нешто што је ограничено на објективни документ, на догме и посао. Уметност је, као и живот, нешто изразито динамично, стваралачко, бесконачно, и све ново и ново откривање и познање човека и света (Кашанин 2004в: 197).

Отуда Кашанинова опаска о наивном схватању књижевног стваралаштва међу књижевним историчарима (Кашанин 2004а: 174), а које је истицало фактографску утемељеност, документарност и анегдотичност, с једне, и инвентивност и оригиналност теме и сижеа, с друге стране, занемарујући у аксиолошком оцењивању стожерни разлог постојања уметности, уметничког живљења – приповедачки или песнички поступак и новитет које свако уметничко дело уноси у систем књижевности и у сам живот. Јер, како одлучно вели: „Не ради се у књижевности о ‘обradi’, него о творевини, и не ради се о нечијој теми, већ о личном свету“ (Исто). Тај стваралачки механизам одваја књижевност од новинарства и публицистике. Становиште да аутентичност уметничког дела исходи из ингениозности и креативне снаге песника или приповедача да садржај из свакодневице уметнички произнесе и тако оствари продор у биће уметничког, проистиче из одбране и покушаја превредновања Сремчевог књижевног рада, репрезентативног реалистичког писца. Наречени став Кашанин ће илустровати и на примеру Његошевог *Горског вијенца*: „Не чини *Горски вијенац* *Горским вијенцем* ‘тема’ него поезија: у другог писца, са истом ‘темом’, он би био другачији – не чини садржину *Горског вијенца* ‘тема’ већ Његош“ (Исто). Према том критеријуму, Борисав Станковић, због развијене маште, сензибилитета и умећа израде психолошког портрета истински је уметник: „Он није бележио, већ стварао, и није излагао, него се објављивао“ (Исто).

Неизложена идеја водиља у размишљањима о српској књижевности историчара књижевности и естетичара Милана Кашанина, према Зорићевим увидима, јесте да је српска књижевност у својим најблиставијим моментима, када су стварали писци немањићког средњег века, попут Његоша, Лазе Костића, Јакова Игњатовића, Борисава Станковића и Јована Дучића, „испољавала моћ да ствара лепоту која се не гуши у грчу сопственог очаја и историјског мрака, који ју је у

балканским просторима окруживао. Та лепота, изникла си сурових прилика, кадра да се узвине изнад беде и да сведочи о нечем трајнијем што превазилази време настанка, образује неку врсту непрекидне духовне, светлосне нити, која повезује разне епохе, дајући у исти мах историјским садржајима смисао нераскидивости, упркос свим моћним ударима, тренутним прекидима и ломовима“ (Зорић 2004: 296).

С друге стране, премда се, на плану философије стварања, критички односи према реалистичкој уметности и књижевности, због тога што она портретисањем „малих људи“ и сликањем ефемерне свакодневице унижава етичке и естетичке домете и смисао књижевности, Кашанин подржава списатељски напор да се реалистички поступак употреби у моралне сврхе. Ангажован, сатирички и психолошки однос према предмету казивања, а који је у функцији разоткривања људског моралног и духовног пада, код Кашанина наилази на одобравање (Кашанин 2004а: 160–161, 174). Тај стваралачки напор овај књижевни историчар је увидео код Сремца. Захваљујући њему Сремац излази из уских поетичких и духовноисторијских оквира и оспољује се као писац изузетног стваралачког набоја.

Свој недвосмислен став, Кашанин доследно потцртава и када пише о природи и смислу песништва поводом „народног духа“ песама Бранка Радичевића. Песништво има откривењски смисао: „Поезија је креација, а не травестија, откривање новог света, а не откопавање умрлог. Туђе стопе не воде тамо где није никог било“ (Кашанин 2004а: 37). Убеђење да је поезија игра која превазилази интелект и пркоси животу садржано је Кашаниновом естетичком критеријуму за процену вредности конкретне поетске творевине. То је аргумент који ће му послужити да укаже на врлине и мане песама Анице Савић Ребац, те да, мимо субјективности и пристрасности која би била иницирана њиховим познанством, буде објективан и критички суверен и тачан:

Мени се чинило да је поезија за њиховог творца нешто одвојено од човека и живота, што се не рађа, већ измишља, ингениозна творевина од мисаоне паучине, интелектуална игра, литерарни шах. За мене, где нема човека и његове судбине, где нема љубави и нема мржње, срца, крви, заноса, ту нема велике поезије ни правог

песника – ако жар није песников синоним, леденост је несумњиво његова супротност (Кашанин 2004в: 17).

Сматрајући да је песма пре свега креација, особена истина, аутентична духовност и мелодија исказана путем речи, Кашанин успева да теоријски разлучи да „‘песничка природа’ није исто што песник“, као што ни ‘песничка атмосфера’ није исто што поезија“ (Кашанин 2004б: 235). Ипак, поезији и уметности признаће и мисаони аспект (Кашанин: 22). Сви наведени неоспорни аспекти уметности не подлежу законима времена.

Лако је, стога, запазити и оригиналну књижевноисторијску мисао да у књижевности нема застаревања. Она потиче из развијеног естетичког убеђења да је истинско и вредно уметничко дело увек општеважеће и актуелно:

„Писац који је и данас актуелан“, „који се и данас радо чита“, „писац који није застарео“, – фразе књижевних критичара који мисле да су песме и романи наука, која застарева. Нема актуеалних и неактуелних књижевних дела, већ великих и малих. Актуелност је оно што је највише пролазно у књижевном делу. Већ вековима Одисеја није ни по чему актуелна, али јој то не смета да буде вечито читана. Дело које неће бити увек актуелно није ни требало да буде написано. (Кашанин: 342)

Мишљење да једно уметничко дело не застарева, мишљење које се опире било каквом историзму и позитивистичким хипотезама о социолошким и епохалним условљеностима стваралаштва и перцепције уметничког дела, проналазимо код Кашаниновог савременика, естетичара Анрија Фосијона. Фосијон је у монографији *Живот облика* више него изричит: „Уметничко дело је актуелно и неактуелно. Раса, средина и историјски тренутак нису константно и по својој природи наклоњени одређеном роду духова. Духовни тренутак нашег живота не коиндицира нужно с једном историјском неодложношћу и чак јој може противречити“ (Fosijon 1964: 111).²⁷

²⁷ Можда се у овим Фосијоновим контемплацијама може наслутити и аргумент за одређење Кашанинове књижевне естетике у периоду конституисања његове критичке индивидуалности и искорака из генерацијских оквира и увидети која је његова позиција у систему историје српске књижевне критике. Милан Кашанин је био критичар и књижевни мислилац који је истовремено претходио и пратио савремени књижевни тренутак, као и припадник српског модерног нараштаја из

Отуда Кашанин, као историчар књижевности, зна да су принципи функционисања и трајања књижевног дела другачији од оних који важе у друштвеној историји, да је време у књижевности и уметности циклично, а не линеарно. Према његовом увиду, велика уметничка дела с временом не губе већ добијају на уверљивости и пуноћи.

Супротно личностима из живота, које, кад их нестане са земље, у догледних потомака ишчиле из сећања, личности из романа, непрестано, из деценије у деценију, из века у век, памти све више света. И што се оне, с временом и местом, брже од нас удаљују, чини нам се – као и све што заволимо – све ближе и познатије, и што више постају митске, постају све реалније (Кашанин 2004а: 107).

Кашанинова естетичка интуиција, на којој темељи књижевноисторијске увиде, негира постојање еволуције у уметности и књижевности. Отуда у аксиолошком приступу књижевноуметничкој творевини његово изричито антипрогресивистичко осећање. Он истиче неугаслу семантичку, изражајну и духовну свежину и непроменљивост естетичких и духовних творевина у времену. Тај квалитет великој књижевности и уметности омогућава да превазиђе стилска и идеолошка ограничења властите епохе:

У историји уметности појам времена је илузоран и идеја прогреса је у њој неприменљива. [...] Све на свету застарева осим човечанства и великих уметничких књижевних дела. Добра слика и скулптура, дубока песма и соната, кад их први пут видимо и чујемо, чини нам се да су створене јутрос или да су вечно постојале; у двадесетим годинама је човеку земља свежа као у први дан постања (Кашанин 2004в: 11).

друге половине XX века, чији су духовни назови и погледи имали другачији ток од реалних књижевних појава и догађаја у историјском низу. Јер, он је врло рано схватио Фосијонову констатацију да се стадијум живота облика нужно „не поклапа се са стадијумом друштвеног живота“: „Време које доноси уметничко дело не дефинише принцип тог дела, ни особеност његове форме. Дело је, штавише, способно да се шири у свим својим правцима. Уметник борави у једној области времена, која се обавезно не поклапа с историјом његова времена (Fosijon 1964: 111). Због тога је, између осталог, његова улога у конфигурацији српског књижевног и културног круга апартна и јединствена.

Управо у тако доживљеној естетичкој функцији књижевноуметничког дела, крије се и критичарево поимање традиције у односу према појму и смислу естетичке вредности у времену. Љиљана Шоп је тај аспект Кашанинове имплицитне теоријске платформе, који је пронашла у књизи *Погледи и мисли*, сумирала на следећи начин:

Кашаниново схватање традиције, ваља нагласити, није оптерећено никаквим априорним прихватањем вредности, нити је уперено против данашњег вредновања; оно није ускогрудо ни зловољно; нити прижељкује нову хијерархију вредности по сваку цену. Он на традицију гледа, чини се, понајпре очима образованог и сензибилног znalца, човека који познаје и разумева историју и њене законитости, човека који деценијама живи с уметношћу и кога вредност, сама по себи, затечено било где и стара било колико, радује и чини срећним (Шоп 1978: 3)

И према Павлу Зорићу Кашанин је био традиционалист само утолико што је сходно значајним и верификованим вредностима из прошлости посматрао савремене књижевне и уметничке прилике (Зорић 2004: 295). А скоро идентичан поглед на Кашанинову естетичку платформу и духовни напор непрестаног комуницирања са традицијом ради истицања „да једном остварене вредности у историји стваралаштва и културе постају безвремене, односно трају као присутност која непрестано захтева нова и нова проучавања“, проналазимо код Зорана Гавриловића. Из тога проистиче Гавриловићево разумевање Кашаниновог класичног естетицизма: „Зато су корени били тако важни Кашанину; он је те корене схватао не хронолошки, као нешто што је искључиво првородно, већ као свеприсутност, као унутрашњи идентитет једне културе и једног народа, без обзира на историјску судбину која је одређивала и одређује његова трајања“ (Гавриловић 1981: 3)

Дамњан Антонијевић, пишући о књизи *Судбине и људи*, баца ново светло на Кашанинов естетички однос према традицији. Он сматра да за Кашанина „традиција не почиње и, најмање треба да се заврши, у епском духу од почетка 19. века“, већ да „обухвата време када је Србија имала писце светског ранга (Доментијан, Теодосије) па преко игнорисаног рационалног (не само просветитељског) 18. века, преко

заборављених, али прећуткиваних, вредности 19. века, до данас (Антонијевић 1968: 61).

Међутим, донекле универзалистичко схватање о непрекидној свежини истинске уметности, на којем делимично почива и онтолошка и духовна аутономност уметности, бива рашчињено у историји, превасходно захваљујући дубљем спознању различитих духовноповесних искуства стваралаца и реципијента. Јер, Кашанин егзистенцију, дистинктиван *modus vivendi* уметничког дела види у духовним оквирима епохе из које је поникло.

*Уметничко дело је дикција властите епохе*²⁸

Премда уверен да је уметност аутономна духовност, Кашанин је не посматра изван друштвеног и културноисторијског контекста. Он, штавише, испољава становиште да је уметничко дело неотуђиво од просторног и временског окружења у којем је настало и којем је намењено. Отуда његово дихотомно схватање књижевности и уметности. Он прихвата дијалектично јединство, антиномичну спрегу естетичке и социјалне димензије књижевног стваралаштва, али управо зато што познаје његово антрополошко есенцијално извориште и поима га као духовноисторијску творевину, а не искључиво као самозатворену егзистенцијалну форму створену *ex nihilo*.

У његовој естетичкој и књижевноисторијској мисли дух епохе се јавља као важан чинилац у формирању стилских, поетичких и тематско-мотивских доминанти. Отуда, реверзибилно, уметничко дело неоспорно представља израз епохе у којој настаје и посебно сведочанство о духовним тенденцијама и менама. Хердере концепције духа времена и духа народа, Дилтајев концепт свеобухватног сазнања да би се једна историјска појава разумела у својој целовитости, али и Крочеова вера у естетички тотализовану представу, валидно су демонстриране у Кашаниновим књижевнокритичким судовима. Аналогно оригиналним Кашаниновим погледима,

²⁸Синтагма је парафраза исказа Адама Загајевског у књизи *Одбрана ватрености*: „Сигурно је да је свакој епохи неопходна властита дикција“ (Zagajevski 2013: 38).

дијалектику постојања уметничког остварења у времену проналазимо опет код естетичара Анрија Фосијона. Он недвосмислено раскрива унутрашњу антиномичност времена и вечности, јединствености и универзалности за постојање уметничког дела, али и у њему самом: „Дело се утапа у променљивост времена, а припада и вечности. Оно представља нешто појединачно, локално, индивидуално, и уједно значи и једно универзално сведочанство. Али дело стоји изнад свих тих различитих значења која му приписујемо, и, намењено илустровању историје човека и света, постаје творац човека, творац света, и уводи у историју поредак који се не може свести ни на шта друго“ (Fosijon 1964: 3–4). Из тог сазнања и уметничког искуства Фосијон изводи, нашем књижевном естетичару и историчару књижевности и уметности врло близак закључак да „знак говори о нечему што је изван њега, док облик означава *себе*“ (Fosijon: 6–7).

Будући припадник магистралног тока књижевности између два светска рата, и активан учесник уметничког живота, Кашанин се истиче као одличан познавалац духовних и интелектуалних струјања свога времена, што га чини позваним да региструје и тумачи актуалне духовне и књижевне феномене. Ипак, његов иманентни књижевноисторијски поглед није искључив према валидној аксиолошкој оцени, већ кореспондира са естетичким становиштем о непролазној лепоти и дејствености уметничког дела.

Промишљање историчности појава и облика, уосећавање у дух дела и духовна струјања одређеног историјског периода, као и потреба да се иза уметничке творевине наслути стваралачка свест, условљавају и то да се нужна пажња посвети и животу и личности аутора, да се и његова стваралачка биографија ваљано културноисторијски контекстуализује. Кашанин је уверен да „чиница у судбини једног писца није само његов таленат и његова воља, него и његов живот, и његова околина, и његово време“ (Кашанин 2004а: 113), а да је уметничко стваралаштво последица различитих егзистенцијалних и духовноисторијских предуслова. Постојање, унутрашњу динамику и вредност, али и већи цивилизацијски домет уметничког дела или нечијег стваралаштва, поред средине и времена настанка, условљава изборена духовна независност и посебност:

Уметничко стваралаштво, оригиналност, личност, стил, то није нешто што постоји ван општег живота и ван сваких културних услова под којима ради један човек и живи један народ: француски импресионизам, италијански барок, холандско сликарство XVIII века, са својим Реноаром, са својим Тинторетом, са својим Вермером, резултат су културног рада целих генерација и епоха, огромне једне традиције и дуго спремане атмосфере. Безброј услова се тражи да један човек, једна школа и једно доба буду независни и особени у уметничком раду. Великих уметника има само онде где има великог просвећеног друштва (Кашанин 2004в: 219).

Кашанин, књижевни историчар, тврди да се друштвена средина и духовне парадигме времена рефлектују на облик и значење уметничког дела, али и да је свака уметничка творевина п(р)оказатељ, како стварности поводом које настаје и којој се обраћа, тако и оне којој писац своје дело завештава. Тај став Кашанин раслојава на више нивоа: на питање односа идеологије и уметности: „Уметничке творевине су свагда биле подложне идеологији свог времена и утицају њених носилаца. Није у XIX веку дошло од неспоразума између идеја и уметника, него између друштва и амбиција“ (Кашанин 2004б: 93); на питање економске и културне стабилности друштва као услова великих стваралачких подухвата: „Нема монументалне уметности у ситној средини, нити се националне црте једног уметничког дела састоје у теми и декору. Свет ограничених финансијских могућности и хаотичне идејне структуре не може имати ону уметност коју, привилегијом богатства и уједначеношћу васпитања, имају епохе апсолутистичких владавина и аристократског друштва“ (Исто: 93–94); као и на питање који чиниоци утичу на место, изглед, стил и значај уметничког стваралаштва у културно и друштвено историјском систему: „Као и уметнички стил, националну уметност не ствара једна личност, него једно друштво и једна епоха. Уметничко дело је творевина колико човека који га је начинио толико оних којима га је наменио и ради којих га је створио“ (Исто: 94).

Традиција и време, али, превасходно, психолошки склоп, духовне преокупације и поглед на свет људи једне средине детерминишу теме, поступке, форму и духовни живот једног књижевног остварења или ауторске поетике:

„Шумадијски дијатонски моцартовски мелос не зна ни за оријентални севдах и кукање, ни за равничарски пустахилук; као да је та земља била увек мирна и срећна, њен мелос је благ и идиличан. Не личе Лазаревићеве приповетке само на пределе шумадијске, него и на шумадијско певање“ (Кашанин 2004а: 125). Међутим, приликом успостављања ове и сличних дистинкција на плану одређења појединачних специфичности нечије поетике, Кашанин не сматра да локалне боје и тонови искључују њену естетичку и просторновременску општост и хуманистичку и етичку далекосежност. Лаза Лазаревић је, за Кашанина, једнако запитан над људским патњама и страдањима као и писац који потиче из друге културне средине и у свом делу сабира и уметнички преиначује доминантне проблеме и специфичности свог окружења.

Кашанин сматра да се идеолошке и поетичке особености уметности формирају у сагласју или насупрот духовним тенденцијама властите епохе: „Као и богато друштво, као и имућан човек, богата књижевна епоха је ретко песимистичка. У последњој четврти XIX века, у време обележено од либералних историчара као мрачно, српска приповетка је редовно ведра, чак идилична. Незаобилазна је чињеница да су се у томе раздобљу, прокаженом као неподношљиво, јавиле две најбезбрижније, две најведрије књиге, два највеселија романа српске књижевности, *Ивкова слава* и *Бакоња фра Брне*.“ Неретко се, међутим, дешава да је уметничко дело или цео ауторски опус настао независно од магистралних философских и поетичких струјања књижевне епохе у којој се стварао. Та изборена уметничка индивидуалност наилази на Кашанинове недвосмислене симпатије јер представља надилажење свих спољашњих ограничења, показатељ је правог уметничког идентитета и услов трајног уметничког живота: „Као реке понорнице, књижевне струје умеју тећи невидљивим путем. У реалном животу се види оно што је на површини, у књижевности што је у дубинама“ (Кашанин 2004а: 110).

Прожимање друштвеноисторијских околности и стваралаштва Кашанин примећује и у грађанском роману, имајући у виду генезу његовог настанка: „Грађански роман и приповетка не само да нису једина ‘реална сведочанства’ о човеку, него уопште нису толико сведочанство о њему, колико о једном друштву и

једној епохи“ (Кашанин 2004б: 274). Зато потцртава да „слично људима и народима, књижевни родови живе у традицијама којих се не могу лако ослободити“. Традиција и дух заједнице, како наставља, условљавају теме, мотиве, сижее, као и формалне карактеристике дела:

Француски роман не би био француски а да не говори о женама и прељуби; руски писац не би био руски а да не расправља о моралним проблемима. Наша новела још није нашла мотив који би извирао из наше душе, али има једну заједничку црту, особито за последњих тридесет година: она не би била наша а да, у огромној већини, не описује живот сељака и малограђанина (Кашанин 2004б: 207).

Зато Кашанин, као писац и критичар, разуме уметников сензибилитет према стварности и меланхолију као стално полазиште за литерарну активност, јер писац је онај који најбоље може да примети и прикаже људске и друштвене аномалије, напетости и посрнућа и тако, сведочећи о сопственом времену, заговара опште хуманистичке вредности. Писац је, како Кашанин размишља, стално у процепу између реалног и идеалног:

Нема писца који мисли да живи у идеалном друштву. Његов посао и није да пронађе, покаже и прослави савршен живот. Шта је то савршен живот, он и не зна. Срећа, слобода, човечност, братство, то су за њега мисли чије реализовање није нико доживео трајно и једнако. Више него врлине и задовољства човекова, писца интригирају његови пороци и невоље. Као и сви људи, он стално сања о бољем животу и о лепшем свету; али, кад би се његове жеље оствариле, он не би стао и плескао, већ пошао даље, увек – као и сви људи – мучен стварношћу. Никад задовољан што свет има, он тражи, за себе и за друге, оно што свет нема. Њега не интересују мирни односи, већ сукоби; њега привлаче трагедије и комедије, не идиле; он не посматра оно што стоји, већ оно што се креће (Кашанин 2004б: 304).

Отуда занимљив увид да је уметник ту да саучествује у страдању жртве у његовој патњи, те тако одговори на фундаменталне хуманистичке обрасце. „Кад неко

у животу није представник добра који је победио зло, писац је увек на страни жртве.“ Управо због тога уметност не сме бити лажна, а уметник притворан и неискрен: „Лекари и државници могу и морају заваравати људе; уметници и књижевници не смеју. Врлина у књижевности и у уметности, лична отвореност је недостатак у животу, и отуд су толики песнички животи били катастрофални“ (Исто).

Терапеутска и естетичка врлина, снага и моћ уметности огледа се у способности и имагинативној спремности да се нуспојаве вануметничког света у књижевном делу преобразе и подигну на ниво лепоте. У критичком тексту о роману Зофке Кведер, Кашанин тај постулат преноси на причу о празном и испуњеном уметнику: „Да, уметност може изнети и празнину једног човека или жене. Само се мора видети да је то празнина личности која се описује, а не писца који описује. У томе и јесте магична моћ уметности: да и празног човека учини пуним“ (Кашанин 2004б: 220).

Свест о мимоилажењу у стилским и духовним приоритетима и различитим доминантама у књижевности и уметности, условљавају и аксиолошку релативизацију појмова „ново“ и „модерно“. Премда би се због тога Кашанину могао приговорити конзервативизам у поимању динамике књижевноисторијских процеса, универзална естетичка начела која у свакој појединачној анализи и изрицању судова не напушта, развијено књижевноисторијско осећање као и познавање функционисања књижевноисторијских законитости, говоре у прилог обухватнијем сагледавању уметничких феномена и њиховој правоверној оцени. Из тог разлога, Кашанин појмове „актуелно“, „модерно“ и „експериментално“, иако подржава и афирмише, не разумева као естетичке, већ као културноисторијске категорије. Отуда његов историјски релативизам:

Истина је да не мора бити добро све оно што је модерно и ново; али је исто тако истина да не може бити добро оно што за једно време није ново и модерно. Свака уметност је у своје време била ‘мода’, и да није била таква, она не би ни остала. Данас је за сваког изван сумње да француско сликарство у другој половини XIX века

представљају Моне и Сезан са својим великим друговима, а не Бугро и Кабанел, које више нико не узима за значајне уметнике (Кашанин 2004в: 74).

Књижевноуметничко дело јесте изданак и дикција духовног лика епохе у којој је настало, и као такво, књижевноисторијски је драгоцен, али његова естетичка досежност проверљива је тек с временске дистанце.

Књижевност и уметност, за Кашанина, постоје да би на посебан, уметнички начин, истакле опште хумане аспекте и универзалне истине о животу и свету са метафизичким вишком. Тек тада уметничка димензија у животу задобија прави смисао. Епохална и поетичка промена која је наступила са појавом грађанског романа и реализма као стилског правца, снизили су критеријуме, унизили значај књижевности и уметности и смањили њихов духовни опсег, али и аутономност. Тај епохални заокрет ка баналности стварности пореметио је естетичке, етичке и онтолошке постулате на којима је уметност вековима почивала.

Разлика у реализму класичара од Есхила до Расина од модерних реалиста од Фидинга до Верге је у томе што су се класичари држали битног и основног у човеку и трајног и вечног у животу, непроменљивих и великих људских врлина и порока, **и реалисти уситнили људе и расплинули свет, свдећи драму на случајеве и живот на ситнице.** [...] Реалисти или идеалисти, Сервантес и Тицијан су титани у очима грађанског друштва XIX века, у чијој уметности и књижевности има нечег пигмејског. Ко може после *Агамемнона* прећи на читање *Тартарена Тарасконца* и после поклонства Паладијевој библиотеци у Венецији застати задивљен пред минхенском Пинакотеком? (Кашанин 2004б: 274).

У том бескомпромисном критичком увиду крије се онај „аристократизам“ у поимању стваралаштва, на којем су му поједини критичари замерали. Ипак, захваљујући доследном заступању оваквих књижевних вредности, које је утемељено у образовању, знању историје уметности и књижевности и рафинованом сензибилитету, овај естетичар и књижевни историчар је могао да успостави валидну дистинкцију између класичне и модерне књижевности и уметности – дистинкцију

којој се ни данас ништа не би могло приговорити:

Књижевност и уметност класичних времена личе на кањоне, модерна уметност и књижевност на разливене реке: површина под водом јесте шири, али није и дубља. Што књижевност и уметност иду даље, у њима има све више талената, све мање генија (Кашанин 2004б: 274).

Да би књижевно дело успело, писац, поред интелигенције, мора имати опште образовање. Кашанин на више места подвлачи овај став, захваљујући којем успоставља дистинкцију између природе стварања три књижевна рода – лирске песме, трагедије и романа: „Добра лирска песма се може написати и с мало интелигенције, али добра трагедија и добар роман не могу се написати без књижевне и опште културе“ (Кашанин 2004а: 49). На том начелу почивају његови судови о делима различитих аутора, попут Ђуре Јакшића, Милете Јакшића, Јована Јовановића Змаја, као негативних, односно Лазе Лазаревића, Лазе Костића, Исидоре Секулић и Јована Дучића, као позитивних примера. Наравно, Кашанин ни овде не занемарује улогу талента и снагу имагинације, као два одсудна фактора за висока уметничко-естетска остварења.

Заокружени стваралачки опус као предмет књижевноисторијске оцене; књижевну историју не чине само велики ствараоци већ и велика дела

Важан аксиолошки критеријум, који потиче из естетичког предумишљаја, а уочљив је у познијим Кашаниновим критичко-есејистичким текстовима, происходи из идеје о заокружености стваралачког опуса и завршеној судбинској путањи ауторске личности. Тако ће истаћи да „као и у позоришту, истина једне судбине људске не види се док се један живот не заврши“ (Кашанин 2004б: 137) и да уметник, будући срећнији од других људи, „оставља потомству дела која се посматрају са дивљењем и кад се њему, да смо га знали за живота, не бисмо можда дивили“ (Исто). Из потребе књижевноисторијске и аксиолошке правоверности проистиче важан методолошки

поступак Кашанина књижевног историчара – целовит увид у поетику једног писца ради разумевања психологије и онтологије стваралаштва:

Кад човек хоће да пише о једном добром уметничком делу, потребно је да говори о целој уметности, вели Гете у једној својој естетичкој расправи. Јер, као што говор о људској души мора довести филозофа до говора о васељени, тако говор о песми мора довести естетичара до говора о читавој књижевности (Кашанин 2004б: 183).

Зато у књигама *Судбине и људи* и *Сусрети и писма* Кашанин, држећи се овог свог раног става (формулисаног поводом осврта на дело Борисава Станковића 1917. године), прибегава интерпретацији целокупног стваралаштва једног аутора не би ли што ваљаније валоризовао његову уметност и књижевноисторијски ситуирао његову ауторску поетику. С тим у вези, његовом књижевноисторијском чулу се намеће питање „психологије успеха“ једног ствараоца, а оно води ка важним естетичким појмовима – рецепцији и исходишту уметничког стваралаштва:

Али, има једно судбинско питање које се поставља поводом сваког уметника, без обзира на већу или мању вредност његовог дела. То је питање успеха. Може песник мислити о публици шта хоће, ипак он, на крају крајева, не пише за себе, већ за друге: ради тога да буде читан (Кашанин 2004б: 183).

На листи Кашанинових аксиолошких ставова налази се и онај о томе да је за књижевну историју, поред изузетне стваралачке личности која је иза себе оставила драгоцен опус, далекосежне мисли и идеје, значајно и појединачно књижевно дело даровитих, али мање успешних стваралаца, које је естетика и књижевна историја маргинализовала: „Ни у великим народима у једном веку нема више од три, четири велика песника. Не треба у тражењу генијалних дела и личности превиђати добре песме даровитих људи“ (Кашанин 2004б: 48). Овде Кашанин донекле одступа од фидлеровске концепције схватања уметничког дела као фрагмента бескрајне уметничке свести и сензибилитета. Будући у позицији историчара књижевности, фокус му је на писаном трагу који је, као независни естетички и духовни феномен,

временом отуђен од свога ствараоца и утиснут у историју и колективну свест о томе шта је лепо и репрезентативно у књижевности.

Неопходно је отуда начинити корак уназад и осврнути се на један, естетички занемарљив, али на плану промишљања Кашанинових естетичких и књижевноисториографских идеја, вишеструко занимљив рад. Реч је о тексту „Његошева поезија“ који је у оквиру литерарне секције написан 1913. године поводом обележавања стогодишњице од Његошевог рођења у Српској православној великој гимназији у Новом Саду. Кашанин, ученик завршне године, али и критичар који иза себе има већ неколико књижевнокритичких записа и синтетичких есеја о савременој српској књижевности, поред инсистирања на националној величини и историјском значају песника Његоша – јер говор о Његошеском песничком генију у спеву *Горски вијенац* захтева социјално-историјско гледиште (Кашанин 1913: 11), и проистиче из врло немирног духа времена у којем се Његошева стогодишњица обележава – у уводном делу испољава изграђену историјску естетичку свест о месту једног великог уметника у оквирима конкретне националне књижевности, али и на општем књижевноисторијском плану. Тај део ћемо навести у целини:

Има две врсте уметника у култури људској: један део, много већи, опева ситне догађаје и доживљаје уских душа, компонује кратке песме и површне мелодије, ваје споменике, слика портрете, и гради заводе и касарне; дела тих уметника немају јачине да нам дуго задрже душу нашу, у тражењу њену, на себи; нису толико снажна да нас усколебају до дна бића нашег и подигну нас у толику атмосферу душевну да нам се сва крв запени од задовољства и лепоте; нема сумње, дела така могу бити отмена и укусна, забавна, чак и лепа, али она никада нису толико моћна естетички да нам поред појмова и осећања даду и филозофију и штимунг душе; то су стварчице кућне фино украшене, елегантне, слатко малене и медено декоративне, али нетемељите сасвим, несилне, времените потпуно, невечне; стотинама дела таквих уметничких треба прочитати, чути и видети, непрестано окружен њима мора се бити, ако се хоће да се, преко њих, дубље осети душа света; дела така не бацају човека у узвишеност духовну и у надземаљство: са њима се може пријатно провести време, али не загледати у дубоки хаос и лепоту живота, и постати бољи; од њих није пуна душа, и

њих се човек брзо засићава. Друга врста уметника, међутим, гради дела пространих, дубоких и широких, сигурних темеља; зидови зградâ њихових високи су, снажни и масивни; и споља и изнутра је све просто, недекоративно, али велико и понамештено све на своје место; немају љупкости такви уметници, али имају величанствености; величина њихова се види и појми дубина, и осећа снага лепоте; дела њихова преображавају душу нашу и подижу нас деведесет километара над земљом, и носе нас доклегод око наше допире, и даље још, докле и не досеже; то су дела чија је моћ естетичка тако силна да учини да изађемо из себе самих и постанемо видовити (Кашанин 1913: 10).

Естетичко преимућство у историји свеколике књижевности, и за младог Кашанина, имају они уметнички духови који су успели да захваљујући естетичкој уобличености појединачних својих дела, изграде пуну и целовиту уметничку грађевину која оставља трајни отисак у времену. Овај поетски интониран фрагмент метафорички сугестивно најављује даља Кашанинова естетички и критички разложена разматрањима о величини Његошеве песничке личности. Истовремено представља упечатљив пример зреле и интуитивним знањем опскрбљене естетичке свести Милана Кашанина, која у оквиру једног индивидуалног духовног развоја показује завидну доследност. А она никако није отуђена од увида у дубље духовноповесне токове.

На концу, естетичка критика

Синтетизовани естетички параметри упућују на промишљање естетичке критике Милана Кашанина на начин на који је у нашој теорији критике дефинишу Милан Радуловић и Игор Перишић:

Естетичка критика дакле неће да жртвује уметност (књижевност) у име апстрактне идеје, али неће да жртвује ни опште теоријско-естетичке идеје зарад неке недокучиве, тајне, индефинибилне суштине уметности (књижевности). Она је, најпре би се могло рећи иманентна самом уметничком делу, утолико што и оно настаје на размеђи чулне и интелектуалне спознаје (Перишић: 64–65).

Естетичка критика би тако, према Перишићу, била „она критика која залеће има у естетици као филозофској дисциплини, критика дакле која испитује уметност као врсту људске спознаје“ (Перишић: 72) или која се бави „спознајом књижевности као посебне стварности“ (Радуловић 1984: 73). Са друге стране, Кашанинова књижевна мисао и естетички параметри и происходе и доврхњују у непрестаној симбиози историјске и естетичке свести, у укрштају синхроније и дијахроније и симултаности партикуларног и целовитог погледа на стваралаштво. Његов имплицитни естетички систем, који је транспонован у књижевној критици и есејистици, у себи садржи опште естетичке, етичке и хуманистичке критеријуме који нису и не треба да буду ексклузивитет искључиво критичког и есејистичког вредносног система једне критичке личности из историје српске књижевне критике, која је временом изгубила статус ауторитета. Без обзира на то што је његова естетичка интуиција оригинална и индивидуална, за историју књижевне критике, сасвим извесно, не треба да буде партикуларна, већ протежна и важећа за друге естетичке и критичке системе и доктрине. Јер, из такве стваралачко-аналитичке интуиције, на једном, и свести, на другом изворишту ове особене критичке егзистенције, потиче жеља, али и захтев за књижевноисторијски строгим, праведним и тачним увидом у смисао и истину књижевности и уметности. Премда утицајности

Кашанинових критичко-естетичких погледа и убеђења одмаже одсуство систематизованих метакритичких исказа и записа, извесно је да они сами собом граде теоријску платформу, аксиолошки систем, који управо зато што није методолошки унисон, већ синкретичан, нема много следбеника.

„Да духови крче пута / Да се пером вечност ствара!“

Јован Јовановић Змај

Књижевнокритичка индивидуализација Милана Кашанина до Другог светског рата

Радознала природа и ренесансни дух отворили су младом Милану Кашанину простор за деловање и изражавање у многим хуманистичким пољима. Он се већ са петнаест година, радом „Змајев национализам“ који је 1910. године био објављен у сомборском листу *Слога*, огласио као аналитички продоран млади критичар. Тим путем ће наставити и даље, готово до самог краја свог стваралачког и животног века, испољавајући се у различитим аналитичко-креативним модусима и пољима књижевности и уметности. Зато га наша културна историја у периоду између два светска рата памти као приповедача, романсијера, писца књижевнокритичких есеја и критика из ликовних уметности, оснивача музеја и кустоса, и запаженог и преданог културног посленика.

Као књижевни критичар у прве три деценије XX века, Милан Кашанин прати и пише о актуалним и историјским књижевним, културним и духовним токовима у многим новинама и часописима. Сарадња са периодичном штампом током више од две деценије,²⁹ а потом и уређивање појединих књижевних и уметничких часописа³⁰ указују на развојни лук Кашанинових интелектуалних, идеолошких, поетичких и стилистичких стремљења и поступака. Следствено томе, интензивни рад на пољу књижевне и уметничке критике у време када се српска (и хрватска) културна стварност уходава после ратне стихије и наново интегрише у европски културни

²⁹ У питању су новине и часописи: *Слога*, *Обзор*, *Савременик*, *Глас Словенаца*, *Хрвата и Срба*, *Књижевни југ*, *Женски свијет*, *Хрватска њива*, *Јединство*, *Венац*, *Време*, *Српски књижевни гласник*, *Летопис Матице српске*, *Љубљанско звоно*, *Политика*, *Правда*, *Реч и слика*, *Суботички дневник*, *Дневник*, *Друштвена обнова*, *Илустровани лист*, *Југословен*, *Југословенски гласник*, *Новости*, *Ново доба*, *Уметнички преглед*.

³⁰ Милан Кашанин у овом периоду обавља уређивачке послове у *Летопису Матице српске*, *Српском књижевном гласнику* и оснива и уређује илустровани уметнички часопис у издању Музеја кнеза Павла *Уметнички преглед*.

модел, допринели су изградњи и индивидуализацији његових критичких и естетичких концепција.

У тој раној приповедачкој и књижевнокритичкој активности Кашанин се профилисао и као актер, и као резонер, и као хроничар савременог књижевног живота: он се налазио на извору догађаја и активно је учествовао у изградњи српске књижевне сцене, истовремено региструјући и оцењујући књижевне појаве. Отуда у приказима, критичким есејима и белешкама уметничке токове и књижевну продукцију посматра изнутра, саобразно времену у којем су настали и поетичко-стилистичким доминантама епохе. Кашанин се у том периоду оглашава као припадник оних књижевних критичара који „често расправљају о књижевним дјелима не само на начин стручњака за књижевност већ и као мислиоци заокупљени битним питањима друштвеног живота или људске судбине“, због чега „они у својој оцјени и тумачењу књижевног дјела говоре не само о његовим књижевним одликама већ и о његовим моралним, политичким и друштвеним аспектима“ (Lešić 2010: 15). Ти критичари, према Зденку Лешићу, пишу *ангажовану* књижевну критику која представља спону између историје књижевности и критике у предмету интересовања, јер је то она хуманистичка област „која се, пишући о књижевности, бори и залаже за неке опште, етичке и хуманистичке принципе и идеале“. Захваљујући томе, књижевна критика је постала „духовна дјелатност од ширег друштвеног значаја“ (Lešić 2010: 14). Засигурно је Кашанинова међуратна критика, сходно општим књижевнокритичким тенденцијама тога добра, стремилa ка друштвеној и културнополитичкој ширини и утицају, док је након Другог светског рата критичка реч овог аутора артикулисана привидно мирнијим тоном, а њена ангажованост имплицитно постулирана у општим културуноисторијским и културнополитичким контемплацијама.

Сâм Кашанин је поједине своје текстове из овог периода редиговао и 1961. године објавио у књизи *Пронађене ствари*, највероватније руководећи се накнадним параметрима о стилској и естетичкој успелости текста и постигнутој аутентичности у опису књижевног тренутка у којем је критички рад настао. С друге стране, могућ разлог одлуке да се неки од текстова из периода пре Другог светског рата нађу у овој

књизи може лежати и у имплицитној потреби самог аутора да направи природну спону између свог раног и зрелог критичког ангажмана, оличеног у књизи *Судбине и људи*. Тиме би показао развојни лук персоналне критичке мисли, досегнути степен зрелости у естетичком расуђивању, али и доследност у изграђивању аксиолошког, естетичког и књижевнокритичког оквира у који је ситуирао појединачне књижевне појаве и у којем рекапитулира и сумира поетичке особености аутора међаша српске књижевности. Пронађене ствари чине следећи текстови: поглавље „Афише“ садржи текстове синтетичког књижевноисторијског и културнополитичког типа: „Тутори и творци“, „Три књижевна нараштаја“, „Писци и читаоци“, „Српска књижевна задруга“, „Генерација у ваздуху“, „Плакете“ доносе критичке есеје посвећене одређеној ауторској поетици сагледаној из угла Кашанина критичара-савременика: два есеја о Борисаву Станковићу, есеј о Тодору Манојловићу и о Аници Савић-Ребац; „Гравире“ су прикази књига хрватске продукције и стања у хрватском књижевном животу од 1917. до 1918. године: „Тодор Кумичић“, „Марин Бего“, „Виктор Цар-Емин“, „Најмлађа новела“ (о романима Улдерика Донадинија и Славка Колара), „Нови часописи“, „Жена и ратни роман“ (о роману *Ханка. Ратне успомене* Зофке Кведер), „Венцелидес и Матош“, „Коста Страјнић“, „Медаље“ садрже критичке приказе-белешке о најновијим остварењима у то време најконтроверзнијих српских стваралаца, са честим екскурсима о њиховој појави на српској књижевној сцени: „Станислав Винавер“, „Раде Драинац“, „Александар Вучо“ (два текста), „Марко Ристић“, као и текстови посвећени студијама („Владета Поповић“), преводима и антологијама италијанске приповетке („Марко Цар“) и позоришној уметности („Душан С. Николајевић“ и „Светислав Петровић“).

Књижевнокритички текстови које је Кашанин писао и објављивао у књижевној периодици у последњим годинама Првог светског рата и у периоду између два светска рата могу се поделити на неколико поджанровских целина: критичке белешке и прикази, критички портрети, некролози, синтетички књижевнокритички радови и књижевни есеји. Најбројнији су прикази и белешке које је Кашанин највећим делом објављивао у *Летопису Матице српске* и *Српском књижевном гласнику*. То су дужи, краћи и сасвим кратки (информативни) прикази најновијих

публикација, са већим или мањим освртом на књижевноисторијске прилике и на поетичку физиономију самих аутора. Могу се поделити на оне писане за хрватску књижевност и о хрватским ауторима (углавном у последње две године Првог светског рата које је Кашанин провео у Загребу) и оне посвећене ауторима свих народа у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца. То су, према хронолошком принципу поређани, текстови: „Пјесник плеса и боја: критика на Крлежине *Три симфоније*“ (Обзор, 1917), „Најмлађи: Милутин Бојић“ (Обзор, 1917), Улдериго Донадини, *Сабласти* и Славко Колар, *Насмијане приповести*, (Обзор, 1917), „Марин Бего, *Новеле*“ (Савременик, 1917), „Бранко Машић, *Школовање Алексе Мишчевића*“ (Савременик, 1917), „Др Томо Кумичић, *Ема Кирстен*“ (Савременик, 1917), „Коста Страјнић, *Студије*“ (Књижевни југ, 1918), „Мато Кошћина, *Suor' Maria Immakolata*“ (Књижевни југ, 1918), Arsen Wezelides, *Књижевне студије*“ (Књижевни југ, 1918), „Реферат о хрватској књижевности у 1917. години“ (Обзор, 1918), „Старци“ – о роману Виктора Цара-Емина (Савременик, 1918), „Рикард Николић, *Ломном стазом*“ (Савременик, 1918), „Зофка Кведер, *Ханка. Ратне успомене*“ (Савременик, 1918), „Ново коло (XXVII) СКЗ“ (ЛМС, 1924), „Аутобиографија Г. (Бранислава) Нушића“ (ЛМС, 1924), „Приповетке Г. (Григорија) Божовића“ (ЛМС, 1924), „Песме гђице Десанке Максимовић“ (ЛМС, 1924), „Две књиге стихова – Жарко Васиљевић, *Минијатуре и Шапутања*“ (Српски књижевни гласник, 1924), „Искушења“ (Вељка Петровића) (Српски књижевни гласник, 1924), „Зачарани круг“ (Гвида Тартаље) (Српски књижевни гласник, 1924), „Лирика“ (Гвида Тартаље) (Српски књижевни гласник, 1924), „Орач тишина“ (Божидар Ковачевић) (ЛМС, 1925), „Милан Вукосавић, *Кроз живот* (Басне)“ (ЛМС, 1925), „Једна антологија српских народних приповедака (Саставио др. Војислав М. Јовановић)“ (ЛМС, 1925), „Јутарња звона (песме Данка Анђелиновића)“ (ЛМС, 1925), „Мисли Б. Кнежевића“ (ЛМС, 1925), „Ново (XXVIII) коло српске књижевне задруге“ (ЛМС, 1926), „Борови и маслине (Сибa Миличића) (ЛМС, 1926), „Поезија Божидара Ковачевића“ (ЛМС, 1926), „Александар Вучо: *Кров над прозором*“ (ЛМС, 1926), „Станислав Винавер: *Чувари света*“ (ЛМС, 1926), „Станислав Краков: *Кроз Јужну Србију*“ (ЛМС, 1926), „Гр. Божовић, *Узгредни записи*“ (ЛМС, 1926), „Музика времена (Милана Вукосавића песме у

прози)“ (СКГ, 1926), „Три књиге песама“ – Јела Спиридоновић Савић: *Вечите чежње*, Јован Радуловић: *За утехом* и Никола Мирковић: *Зора у души* (ЛМС, 1927), „Иван Невистић, *Лирика на беспућу*“ (ЛМС, 1927), „Божидар Ковачевић“ (ЛМС, 1927), „Нова драма“ (Душан С. Николајевић, *Догорели кров*) (ЛМС, 1927), „Синиша Пауновић, *Из кутова душе*“ (ЛМС, 1927), „Душан С. Николајевић, *Волга, волга...*“ (ЛМС, 1928), „Ђорђе Глумац, *Уснули немири*“ (ЛМС, 1928), „Нико Бартуловић, *Море у нашој књижевности*“ (ЛМС, 1928), „Једна антологија“ (ЛМС, 1928), „Иван Невистић, *Ксавер Шандор Балски*“ (ЛМС, 1928), „Четири нове књиге – Густав Крклец: *Излет у небо*; Раде Драинац: *Бандит или песник*; Марко Ристић: *Без мере*; Александар Вучо: *Корен вида*“ (ЛМС, 1928), „Милан Шевић, *О нашим људима, великим и малим*“ (ЛМС, 1928), „Радован Кошутећ, *Сан мале Виде*“ (ЛМС, 1928), „Тодор Манојловић, *Ватромети и бајка о актеону*“ (ЛМС, 1928), „Григорије Божовић, *Црте и резе*“ (ЛМС, 1929), „Светислав Петровић, *У позоришту*“ (ЛМС, 1929), „Шекспир у Србији, Владета Поповић“ (ЛМС, 1929), „Светислав Стефановић, *Границе*“ (ЛМС, 1929), „Густав Крклец, *Сребрна цеста*“ (ЛМС, 1929), „Радован Кошутећ, *Земља бола*“ (ЛМС, 1929), „Једна студија о поезији В. Назора“ (ЛМС, 1929), „Ново мишљење о Гундулићевом *Осману*“ (ЛМС, 1929), „Милош Црњански, *Сеобе*“ (ЛМС, 1929), „Вјенцеслав Новак, *Изабране приповијести*“ (ЛМС, 1929), „Др. Владета Поповић, *Кроз енглеску књижевност*“ (ЛМС, 1929), „Песме гђе Савић-Ребац“ (ЛМС, 1929), „Исак Самоковлија, *Од прољећа до прољећа*“ (ЛМС, 1929), „Три књиге дечјих песама“ (ЛМС, 1929), „Сабрана дела Јована Дучића“ (ЛМС, 1929), „Нова издања Матице српске“ (ЛМС, 1929), „Драма Г. Тодора Манојловића – *Центрифугални играч*“ (ЛМС, 1929), „Антологија српске критике“ (Љубомира Петровића) (ЛМС, 1929). Кашанин је писао и о уметничким и теоријским делима из стране и преводне књижевности: „Oto Hauzer, *Инострана књижевност пре светског рата* (*Die literature des Auslands vor dem Weltkrieg*) (Савременик, 1918), „Руска књижевност, Др А. Л. Погодин, *Историја руске књижевности*“ (ЛМС, 1927), „Одбрана запада, Henri Massis, *Défans de l'Occident*“ (ЛМС, 1927), „Узнемиреност нашег времена, Daniel Rops: *Notre inquietude*“ (ЛМС, 1927), „Савремене италијанске приповетке“ (ЛМС, 1929), „Данте на српском“ (ЛМС, 1929), „Џозеф Конрад,

Изабрана дела I“ (ЛМС, 1929), „Н. Окунев, *Monumenta artis serbicae*“ (ЛМС, 1929); као и о важним књижевним и културним догађајима у свету: „Смрт Анатола Франса“ (ЛМС, 1924), „Нобелова награда за књижевност“ (ЛМС, 1929), „Књижевне награде у Пољској“ (ЛМС, 1929), „Међународни конгрес књижевника“ (ЛМС, 1929).

Као културноисторијски освешћени прегалац, Кашанин је у овом периоду забележио неколико некролога и есеја поводом смрти или обележавања јубилеја појединих српских књижевника. У њима је показао способност обухватног и књижевноисторијски продубљеног увида у поетичке особености књижевника и залагања појединих културних делатника.³¹ Често су ти краћи и дужи записи у служби књижевноисторијске ревалоризације појединих аутора, то јест расветљавања значаја њихове појаве и књижевног дела за српску књижевност: „Змајев национализам“ (*Слога*, 1910), „О Петру Прерадовићу, поводом његове стогодишњице рођења“ (*Љубљански звон*, 1918), „Петар Кочић“ (*Омладина*, 1918), „Милутин Бојић“ (*Савременик*, 1918), „Смрт једног песника (Антуна Бранка Шимића 2. V 1925) (ЛМС, 1925), „Смрт Павла Маринковића“ (ЛМС, 1925), „Никола Т. Кашиковић и *Босанска вила*“ (ЛМС, 1927), „Петстогодишњица смрти Деспота Стефана Лазаревића“ (ЛМС, 1927), „Помен Јанку Веселиновићу (О двадесетогодишњици смрти 27. VI 1925)“ (ЛМС, 1925), „Миливоје Башић“ (ЛМС, 1927), „Борисав Станковић“ (ЛМС, 1928), „У славу Стевана Каћанског“ (ЛМС, 1929), „Двадесетогодишњица Змајеве смрти“ (ЛМС, 1929), „Г. Др. Милан Кашанин о Лази Костићу“ – беседа поводом двадесетогодишњице смрти Лазе Костића (*Време*, 1930).

Такође, овај критичар је дао и неколико текстова/есеја у којима елаборира неки актуални књижевни или културнополитички проблем, или, пак, сумира стање у књижевности у одређеном периоду: „Алманах српских и хрватских песника и приповедача“ (*Слога*, 1910), „Критички поглед на рад и значај Модерне“ (*Слога*, 1911), „Књижевни дилетанти“ (*Хрватска њива*, 1917), „Вештина писања“ (*Велики Календар Књижевног југа*, 1918), „Српска књижевност у прошлој сезони“ (ЛМС, 1924), „Књижевност у божићним додацима новина“ (*Српски књижевни гласник*,

³¹ Интелектуални потенцијал обједињујућег и свеобухватног сагледавања личности и појава Кашанин ће знатно касније, доврхунити у књигама *Судбине и људи* и *Сусрети и писма*, о чему ће бити речи касније.

1924), „Писци из Војводине пред рат и после рата“ (ЛМС, 1925), „Књижевне вечери „Цвијете Зузорић“ (ЛМС, 1925), „Писци и читаоци“ (ЛМС, 1926), „Удружење књижевника (У Београду основано 4. IV 1927)“ (ЛМС, 1927), „Напомене о проблему Запада и Истока“ (ЛМС, 1928), „Нови задаци Матице српске“ (ЛМС 1928), „Генерација у ваздуху“ (*Дневник*, 1929), „Књижевне награде код нас и на страни“ (ЛМС, 1929), „Српска књижевна задруга“ (ЛМС, 1929), „Тутори и творци“ (ЛМС, 1929), „Библиотека страних писаца“ (ЛМС, 1929), „Три књижевна нараштаја“ (ЛМС, 1929), „Дани књиге или дани без књига“ (*Политика*, 1936). Есејистичка критика, каква се може наћи у његовим радовима у књигама у другој половини XX века и по којој је постао препознатљив критичар и историчар књижевности, у овој фази, међутим, још није достигла свој пуни замах.

Почеци у сомборској Слози

Сагледавање Кашанинових раних радова и метакритичка ретроспектива сарадње са књижевном периодиком имплицира питање аутентичности критичаревих почетака 1910. и 1911. године у сомборским новинама *Слога*. Будући даровит и амбициозан гимназијалац, Кашанин се већ са својих петнаест година српском књижевном простору препоручује као књижевни критичар. Највероватније понесен литературом и духовним доминантама свога времена, неминовно се одлучује за теме које се односе на нераскидиву спрегу књижевности и патриотизма, историје и идеја о ослобођењу и уједињењу још увек поробљеног српског народа. Кашаниново ауторство је у првим текстовима објављеним у *Слози* неупитно, на шта указују многи параметри којима је прибегао Радивој Стоканов – време, место, дух времена, критичка оштрица, тон излагања, утицаји, младалачка захуктаност, паралеле са каснијим критичким стваралаштовом.

Несумњиво да је Скерлић био велики узор младог критичара Милана Кашанина. Текстови „Млада српска поезија и приповетка“ (1907), „Обнова наше родољубиве поезије“ (1908), „Нови омладински листови и наш нови нараштај“ (1913), као и отворено национално усмерење популарног критичара, директни су

поводи за окушавање талентованог и надахнутог Кашанина управо у стваралачкој и публицистичкој форми критике. Инспирцију за своје књижевно опредељење Кашанин је могао пронаћи и у Скерлићевом убедљивом начину и тону излагања мисли и оцена: „Утицај Скерлића препознаје се и у маниру навођења хипертрофиране лексики наших песника Омладинског доба у функцији анимирања овога тренутка у духовној историји војвођанских Срба“ (Стоканов 1982: 114). Такође, Стоканов сведочи о томе да награђени текст „Змајев национализам“ обилује идејама о томе да литература наших релевантних књижевника мора бити национално освешћена и духовно оплемењена и у функцији културне политике која би културно и духовно уздизала српски народ (Стоканов 1982: 114).

Он напомиње да други Кашанинов текст „Алманах српских и хрватских песника и приповедача“, који је излазио у два броја (12. (25) децембра, 19. децембар 1910. (1. јануара 1911), жанровски припада текућој критици, али да га у односу на текст „Змајев национализам“ краси „већа инвентивност и продорност опсервације“ (Стоканов 1982: 115). *Алманах*, како Кашанин примећује, покренут је од стране модерних писаца којима је важна идеја националног уједињења, а њену отвореност у часопису, млади критичар поздравља. Према је идеолошко питање релевантно, према још недовољно искусном, али већ опрезном и оштроумном критичару, важнија је естетичка функција, која, међутим, у *Алманаху* није доследно изведена. Стоканов Кашанинову прилежност у навођењу недостатака, што аутора, што естетичких квалитета самог часописа, приписује „ретком слуху и литерарном нерву за књижевне вредности“ (Стоканов: 116), особинама које су последице само Кашанину иманентног естетичког сензибилитета, по којем ће бити препознатљив у својим каснијим радовима. И управо захваљујући том сензибилитету приликом анализе сваког прилога појединачно, како Стоканов даље увиђа, „млади даровити критичар написао је низ добрих уочавања, хвалећи или негирајући са истом оном одлучношћу коју налазимо и код позног Кашанина (Исто). Стоканов примећује идентичну снагу темперамента приликом оцењивања естетичких особина одређеног дела или ауторске поетике. На примеру критичког приказа *Алманаха* важно је запазити исти онај антиконформизам у критичком суђењу који је скоро шест деценија касније испољио

већ искусни Милан Кашанин у књизи *Судбине и људи*, а на који упућују Јован Христић (Христић 1968: 229) и Павле Зорић (Зорић 2004: 296).

Не само због извесних фактографских подударности, већ и због атмосфере и критичког темперамента, може се поуздано утврдити да је аутор прегледног чланка „Критички поглед на рад и значај Модерне“ (објављеног 10. (23) априла 1911. године), потписан псеудонимом „М. Поповић“, управо Милан Кашанин (Стоканов 1982: 117). Тај трећи и последњи Кашанинов текст који се нашао на страницама сомборског листа указује на непорециву снагу и поузданост критичког осећаја за праве естетске вредности које су у мањој или већој мери остварене у српској модерној књижевности на почетку друге деценије XX века.

Методолошке, жанровске и стилске карактеристике Кашанинове међуратне књижевне критике

Подела на поджанрове, такође, условљена је, како темом критичког разматрања, тако и имплицитним методолошким принципима које је Кашанин сходно ситуацији подржавао.³² У појединим текстовима био је фокусиран на конкретно дело, поетику или књижевну појаву, док се у другима његова критичка пажња ширила на више општих актуалних књижевноисторијских и културнополитичких проблема. Неретко су му методолошки приступи били биографизам, историцизам и психологизам. Каткад је умео да покаже аналитичко-креативну снагу врсног публицисте (у текстовима о хрватским писцима писаним 1917. и 1918. године у *Савременику* и *Обзору*), али и брижног и посвећеног херменеутичара (у текстовима о

³² Према овом критеријуму, Иванка Удовички Кашанинову критику објављену у периодичним публикацијама од 1910. до 1944. године дели у три фазе. Прва фаза траје од 1910. до 1919. године, када Кашанин одлази на студије у Париз. У тој фази, као гимназијалац, а потом и као студент, он сарађује са сомборским новинама *Слога* и загребачким штампаним гласилима као што су *Обзор*, *Савременик*, *Књижевни југ* и *Глас Словенаца, Хрвата и Срба*. Друга фаза, према овој подели, тече од 1919. до 1935. године и обухвата сарадњу са *Јединством*, *Летописом Матице српске*, *Српским књижевним гласником* (у којем се више оглашавао као ликовни критичар и историчар уметности). Од 1937. до 1944. Кашанин је искључиво ликовни критичар, историчар уметности и уредник часописа *Уметнички преглед*, који је излазио од 1937. до 1941. године. Као критички арбитар у области ликовних уметности, своје приказе изложби, оцене уметника и извештаје из уметничког живота, поред *Прегледа*, објављивао је у *Политици*, *Времену*, *Југославији*, *Правди*, *Гласу Југа* и *Обнови*.

Мирославу Крлежи (1917), Милутину Бојићу (1918), Петру Кочићу (1918), Борисаву Станковићу (1917, 1928), Тодору Манојловићу (1928), Аници Савић-Ребац (1929), те предговору за сабрана дела Вељка Петровића (1930)), а каткад да сажето, оштро и прецизно напише информативну новинарску белешку без било каквог методолошког апарата (критички прикази у *Летопису Матице српске* и *Српском књижевном гласнику*). Одабир приступа, сасвим извесно, није био условљен само жанровским предиспозицијама одређеног критичког текста и уредничком политиком новина или часописа за које је писао, већ и личним рецепцијским побудама. Намена и функција критичког рада умногоме је утицала на његов квалитет, али се дала видети и у самом стилу писања. Да је то тако, потврђује и Кашанинова кореспонденција са његовим савременицима, превасходно са његовим гимназијским пријатељем Светиславом Марићем, као и са уредницима појединих часописа којима је слао своје прилоге. Преписка је селектована и објављена у књигама *Сусрети и писма* (1974) и *Преписка двојице младића* (1991).

Кашанин је, како Иванка Удовички запажа, „у првом периоду писао интегралну критику, али не стално и не у свим гласилима, а материја коју је обрађивао захтевала је да буде више борац и судија-педагог него критичар-уметник“ (Удовички 1982: 22). Међутим, интегрална критика коју је Кашанин у међуратном периоду заговарао и, донекле, примењивао, у методолошком и типолошком погледу има двојако значење и функцију. С једне стране, то је идеал синтезе аналитичког поступка и уметничког сензибилитета и израза, који је сâм Кашанин постулирао у приказу књиге *Ханка* хрватске списатељице Зофке Кведер, а који ће остварити тек у есејистичкој критици после Другог светског рата, превасходно у књизи *Судбине и људи* (Nedić 1977: 197). Са друге стране, међутим, интегрална критика је резултат потребе критичара да приликом представљања једног књижевног дела сагледа што више конститутивних унутрашњих и спољашних аспеката, да то дело ситуира у одређени поетички и духовноисторијски контекст, да му изгради референтни оквир, да реконструише личност аутора и његове психолошке побуде за писање (Nedić: 197). Кашанин интегралном критиком жели да истакне да је књижевно дело израз духа епохе, али и посебне колективне духовности и индивидуалне свести конкретног

аутора која је, такође, саставни део колективне, народне духовности, самим тим и њен веродостојни апологета.

Иванка Удовички уочава да је Кашанин у критици коју је објављивао у *Савременику* имао јасан предумишљај у вези са тематским преокупацијама и поетичким правцима тадашњих хрватских прозаиста, критичаревих савременика: „У *Савременику* је Кашанин изнео и своје схватање којим књижевним поступком и у којем правцу треба да се развија наша прозна књижевност. Он је за даље неговање и усавршавање реалистичког метода и за приказивање живота ‘нормалних’, а не за екстравагантно бављење људском патологијом“ (Удовички 1982: 18). Међутим, тај Кашанинов захтев није последица поетичког конзервативизма, затворености у систем познатих уметничких образаца, поступака и слике света, као ни предрасуда према другачијим књижевним покушајима. На тај закључак нас могу навести и други текстови, писани раније или у исто време, у којима се назире одушевљење новим матрицама и критичко припремање терена за њихову правилну рецепцију. Такође, Кашанин није естетичар и књижевни историчар који уметнички поступак нужно везује за поетичко опредељење, и на основу тога га вреднује. Критичарева визија доброг хрватског (и српског) романа изнета, како у *Савременику*, тако и у другим периодичним гласилима, проистиче из отреситог резоновања да се млађа новелистика често своди на покушај, на магловиту слику онога што је писац започео а није успео да заврши, како на плану приповедног поступка, тако и на плану естетичке уверљивости приказаног света, који, очигледно, оскудева у аутентичности. С друге стране, учестала појава тематске и поетичке скучености и сведености такође је разлог Кашаниновог негодовања. У таквим проценама параметри су му врхунска дела европске књижевности.

У загребачком *Савременику* Кашанин је, како Иванка Удовички увиђа, писао ангажовану критику, пропедевтичког карактера, која би имала дубљи утицај на књижевне токове онога времена. Кроз оцену дела критичар је изрицао и обрасце за писање доброг романа или новеле: „У њој се прво и одмах врло јасно казује критички суд, и казује се и ако треба и непошtedно. Та критика је сажета, прегледна, духовита, понекад иронична, а понекад полемична. Аргументи које је аутор користио тачни су и

добро одабрани, а време је потврдило Кашанинове критичке судове и предвиђања о свим слабијим писцима у чију је трајност он посумњао“ (Удовички 1982: 18–19). Преглед његове ратне и међуратне критике наводи на помисао да су критички прикази-есеји писани и објављивани 1917. и 1918. године у часописима *Обзор*, *Књижевни југ*, а посебно у часопису *Савременик*, најзаокруженији, критички најубедљивији, најразвијенији у аргументовању и стилски најприкладнији, чак и у односу на оне касније, сажетије, представљачке, али критички одсечније, писане у *Летопису Матице српске*. То су, у овој, међуратној фази, репрезентативни примери оне „интегралне критике“ коју је Кашанин формулисао, а у пуној мери реализовао у *Судбинама и људима*.³³ Није, стога, за чуђење што је скоро све те текстове, са малим изменама, прилагођеним новом тренутку, уврстио у свој избор *Пронађене ствари*

³³ С тим у вези, куриозитет представља Кашаниново сведочанство о побудама за упуштање у писање ових текстова, које је изнео у једном писму своме пријатељу Светиславу Марићу: „За нови књижевни лист који се овде оснива, *Књижевни југ*, радим читав циклус информативних студија о књижевним покојницима српским [о П. Кочићу, Ускоковићу, Дису, Вел. Рајићу, др У. Петровићу и Проки Јовкићу (погинуо)]“ (Кашанин 22. XI 1917 – Вукадиновић 1991: 102).

Такође, Кашанин наводи и своје нереализоване намере у вези са предстојећим критичким радом: „Да имам времена и расположења, могао бих већ сада понешто честито створити. Овако, пишем мало и несистематски. Пре неки дан умало не учиних лудост... Држим да сам ти већ рекао како овде сад о 1. новембру излази нов књижевни лист, *Југ*. Пошто никако нисам хтео да им дам коју новелу (а и немам их код себе), намеравао сам да у *Југу* објавим пет огледа из естетике (1° О такозваној модерној души, 2° О естетичкој култури, 3° О стваралачком ентузијазму, итд.), али сам из више разлога одустао. [...] Ипак ћу им дати нешто, једну ситницу. Одлучио сам се на то кад сам чуо да је погинуо Прока Јовкић. Објавићу у сваком броју окраћи информативан чланак о по једном српском књижевнику покојнику. У првом, о Кочићу, у другом о Ускоковићу, у трећем о Дису, у четвртм о В. Рајићу, у петом о Пр. Јовкићу, у шестом о др Урошу Петровићу. Иначе, водићу им белешке и овеће критике у новим књигама, што сам досад чинио у подлистку *Обзора*“ (Кашанин 1. октобра 1917 – Вукадиновић 1991: 106–107).

У једном од каснијих писама Кашанин своме пријатељу преноси прве реакције које су изазвали његови рани радови: „Синоћ, кад сам био у редакцији *Обзора*, упозорише ме на једну белешку у *Народним новинама*: приказујући нову свеску *Савременика*, вели се онде да се појавио ‘нови критичар’, тј. ја, па додаје да сам ‘писац широког погледа и бистрог суда’. Леп комплимент, за почетника. Кад би они знали шта ја мислим све да створим!“ (Кашанин 29. XI 1917 – Вукадиновић 1991: 112–113).

Сведочанство о ратној Кашаниновој критичкој активности и индикативни коментар његових критичких прегнућа и домета проналазимо и у писму Светислава Марића: „Нешто знам о теби из листова, читао сам у *Обзору* неколико фелтона, две критике у *Савременику* и у *Гласу* о Васи Стајићу и у *Хрватској* [њиви – прим. Ј.А], где грде *Савременик* и тебе. Место критике, дозволи једно питање [...]: имаш и код себе које Скерлићево и Лазаревићево дело, или можда *Књижевни гласник*? Јер, не могу веровати да су ти Скерлићеви и Лазаревићеви изрази толико остали у памети да их мораш употребити кад говориш о књижевним стварима“ (Марић 30. I 1918 – Вукадиновић 1991: 124).

(1961) без обзира на то што је у њима писао о остварењима и ауторима које је историја књижевности из аксиолошких и естетичких разлога углавном потиснула из своје меморије. Кашанинови критички радови, међутим, сами по себи чине узорне књижевне целине.

У већини текстова, без обзира на дужину, намену и карактер, видљива је тежња ка глорификацији и суперлативним конструкцијама у изрицању аксиолошких судова. На пример, у текстовима о Петру Прерадовићу, Петру Кочићу, Јовану Јовановићу Змају, Густаву Крклецу, Борисаву Станковићу. Стилски и критички поступак изразитог истицања књижевноисторијске посебности Кашанин ће често користити у својим познијим синтетичким критичким есејима о појединим српским писцима, у *Судбинама и људима* и *Сусретима и писцима*.

Приметно је да је од 1924. до 1929. године појачана његова активност на пољу књижевне критике, коју је у том периоду најчешће објављивао у *Летопису Матице српске* и *Српском књижевном гласнику*, да би се од 1930. године преоријентисао на уметничку критику и музејске послове. То су махом кратки књижевнокритички текстови, прикази и белешке. Чак је и једна од рубрика посвећена приказивању нових публикација или извештајима са неких културних и књижевних догађаја у *Летопису* и *Српском књижевном гласнику* носила назив „Белешке“. Поред тих краћих, информативно-оцењивачких текстова, Кашанин је објављивао и критичке есеје аналитичко-синтетичког типа. Иванка Удовички смело и разложно изриче аксиолошки став у вези са књижевноисторијским и естетичким донетима Кашанинове критике у *Летопису Матице српске* током двадесетих година:

Као уредник Кашанин није показивао нарочите иницијативе за уношење новина у приказивању и тумачењу наше књижевности, а као сарадник, био је марљив, истрајан и компетентан у послу сталног књижевног рецензента и обавештача о културним збивањима. Није било свеске *Летописа* (сем две јубиларне) у којима се не би појавила Кашанинова обавештења о књижевном животу, и извештај читаоцима о новим књигама, са понеколико јасно формулисаних судова о њима. Чини ми се, међутим, из данашње перспективе, да бисмо више могли знати како је Кашанин гледао на укупан књижевни развитак у нас из малобројних али развијених критичких

приказа, него ли на основу бројних рецензија од којих су многе збијене на десетак до двадесетак редова. Ипак ти прилози, и такви какви су, осветљавају сувремену књижевну продукцију и доказују свестраност и сигурност Кашаниновог знања (Удовички: 29).

Без обзира на формалну и стилистичку сажетост, он је успевао да пружи валидно, прецизно и заокружено критичко мишљење, ауторитативно у суду, богато похвалама, али и сувислим, естетички оправданим и неретко књижевноисторијски продубљеним опаскама и сугестијама. Свакако свестан њихове тренутне важности и представљачко-оцењивачког карактера, без значајнијих аналитичких пробоја и брижности у стилу, Кашанин је те белешке писао за конкретно време и за ауторе и читаоце који прате савремене књижевне токове, на тај начин покушавајући да допринесе правилном естетичком усмерењу једне националне књижевности у новом добу. Узорност у погледу речите концизности у изрицању критичког мишљења и прецизне оцено представљају Кашанинови прегледни текстови о књижевним појавама једне сезоне, попут текста „Три књиге песама“ – Јела Спиридоновић Савић: *Вечите чежње*, Јован Радуловић: *За утехом* и Никола Мирковић: *Зора у души* (ЛМС, 1927), „Српска књижевност у прошлој сезони“ (ЛМС, 1924) или „Писци из Војводине пред рат и после рата“ (ЛМС, 1925). Нарочито је умеће стилско-језичке прецизности у критичким опсервацијама видљиво у тексту „Књижевност у божићним додацима новина“ (*Српски књижевни гласник*, 1924). Као илустрација може послужити Кашанинов коментар о причама Драгише Васића и приповеци Милице Јанковић:

Г. Драгиша Васић, који је, у свим својим причама, тако понесен и стидљив да се чини да нешто таји, и да не жели него да мора говорити, дао је, опет у *Политици*, *Сумњиву причу*, једну гротеску, уплахирену и задихану, и с прејаким подвученим појединостима, али језиву и занимљиву. Г-ђица Милица Јанковић, – о којој човек има утисак да се повлачи из књижевности, и ако с њом, у истини, није тај случај, – објавила је, у *Београдским Новостима*, приповетку *Довијања*, нешто развучену и наивну, но која ће имати захвалних читалаца (Кашанин *Српски књижевни гласник*, 1924: 124).

Управо због тако учинковите концентрисаности у изрицању критичког суда, ове критичке белешке најављују стилско-језичку виртуозност коју ће Кашанин остварити у познијим књижевноисторијским есејима. Сличан увид запажамо и код Иванке Удовички:

За те приказе-белешке треба рећи још и то да је у њима Кашанин показао једну своју типичну способност и критичарску врлину, наиме способност сажетог и тачног именовања и одређивања особина стваралаца. То је утолико значајније што их је уочавао од првог дела неког писца. Он има способност математички прецизног именовања појава и њиховог разликовања, по сличности и посебности, а нарочито способност за њихово спецификовање, при чему му не треба много речи. За једно истакнуто својство он нађе једну реч, и не мора да га описује. Захваљујући тој способности његови прикази, и тако неразвијени, нису незанимљиви и право је чудо да и кад о књигама говори сажето, скоро у формулама, он се не понавља много. Његове одредбе за добро и лоше, нису увек исте, а његова предвиђања о будућем развоју стваралаца су се показала као тачна, са изузетком оцена о зачетницима надреализма у нас (Удовички 1982: 29).

Прозорљивост тако исказаних критичких оцена огледа се у чињеници да Кашанина, без обзира на одсуство књижевноисторијског предумишљаја, књижевна историја није демантовала. Иванка Удовички сматра да је у својим критичким белешкама објављеним у *Летопису Матице српске* Кашанин као најизузетније издвојио Милоша Црњанског, Десанку Максимовић, Густава Крклеца, Рада Драинца, Тина Ујевића и Растка Петровића (Удовички 1982: 26). Премда о последњој двојици аутора није писао посебне текстове, често их је наводио као добре примере и значајне фигуре у обликовању зреле и естетски успеле тадашње југословенске књижевности. Приметна је и његова наклоност према приповедачу Драгиши Васићу, публицисти и приповедачу Григорију Божовићу, песнику „из сенке“ Светиславу Стефановићу, песнику Божидару Ковачевићу, као и плодној интелектуалној и стваралачкој личности Тодора Манојловића. У појединим критичким оценама прозних остварења

међуратних приповедача и романописаца, параметар уметнички преврелог осећања Кашанин је проналазио у делу претече модерниста Борисава Станковића и изузетно плодног и поетички разноврсног песника и писца Вељка Петровића, док је песничке врхунце налазио у делу Његоша, Лазе Костића и Јована Дучића, а есејистичке узлете код Исидоре Секулић и Бранка Лазаревића.

Сасвим је извесно да су Кашанинови критички, књижевноисторијски и естетички ставови, препознатљиви у његовим познијим књигама *Судбине и људи*, *Сусрети и писма* и *Погледи и мисли*, били формирани већ у међуратном периоду критичке активности и да су умногоме усмеравали његове појединачне критичке судове, оцену актуалне књижевне сцене, али и индивидуализовали његов књижевнокритички исказ у целини.³⁴ Може се, међутим, са сигурношћу тврдити да је у тој фази Кашанин мисаону и стилску зрелост постигао у прегледима, приказима, есејима и критичким огледима посвећеним уметничком животу о српским и страним сликарима и вајарима, као и у есејистичким уводницима *Летописа Матице српске* и текстовима у којима се током двадесетих година посебно позабавио књижевноисторијским и културнополитичким синтезама – књижевним и културним хроникама.³⁵ Бивајући у средишту збивања могао је да се огласи као информисан и поуздан „хроничар културе“.

Кашанин се у *Летопису Матице српске* и *Српском књижевном гласнику*, с једне стране, појављује као „критичар из дана у дан“ – како је то луцидно именovala Исидора Секулић.³⁶ Као такав, он припада оном вишем реду читалаца, оних који, како о томе Исидора Секулић поуздано сведочи, „налазе мање-више прави пут при читању

³⁴ Премда се Ели Финци у тексту „Борбени конзервативизам“ неповољно изражава о централној Кашаниновој књизи *Судбине и људи*, захваљујући којој аутора доживљава као критичара штетних, конзервативних погледа на књижевност, тачна је констатација која се односи на његове критичарске почетке [...] тај критичарски почетак, више плод солидне обавештености и опште књижевне културе, но правог критичарског темперамента и проницљиве аналитичке способности, откривао је писца опрезног, који вешто лавира између традиционалних и модерних схватања, скромног и одмереног, који и о писцима и о делима уздржано казује своју мисао и своје осећање“ (Финци 1968: 18).

³⁵ Превасходно мислимо на есеје „Тутори и творци“, „Три књижевна нараштаја“, „Писци и читаоци“, „Српска књижевна задруга“ и „Генерација у ваздуху“.

³⁶ Исидора Секулић сматра да је „критика из дана у дан, критика спољна, рефлексна, механичка, носи скоро увек карактеристику времена и карактеристику менталитета у некој књижевној републици, или у народу“ (Секулић: 269–279).

и при примању прочитаногa. То су људи код којих, при читању, разумне и осећајне снаге реагују мање-више правилно, те тако ти читаоци доспевају до неке врсте Архимедове тачке у запажањима. Та тачка, већ према методи и стилу приказивача, постоје онда полазна или обратна тачка у једном напису оцењивачког реда“ (Секулић: 268). Исидора Секулић сматра да је оцењивање дела текуће књижевне продукције главни задатак који обављају критичари из дана у дан, те да су они пресудитељи пре него ли интерпретатори и тумачи, јер је то императив њиховог педагошког, а у Кашаниновом случају и просветитељског ангажмана. Исидора, међутим, не оспорава аутентичност те врсте критике:

Занимљива је једна на изглед парадоксна, а у ствари разумљива појава: да је аутентична критика, сем по изузетку, увек више пресуда него интерпретација. [...] Критичар из дана у дан, или од броја до броја, има да ‘сврши’с једним да би убрзо почео друго. [...] Врло велики број оцењивача споменуте врсте, и при споменутим околностима, врше дужности критичара из дана у дан, и кроз праве стокове књижевности. Та књижевност, како смо рекли, само је понекад аутентична литература, баш као што су и оцењивачи само понекад аутентични критичари. Међутим, тај и такав посао, и на обе стране, мора да се врши и мора да се догађа. То је опште-просветни рад у области књиге; рад који се збива у области књижевности по томе што је и он напор мисли и пера, и главно, што је, у неку руку, спроводник од књиге до књиге (Секулић 2011: 268).

Кашанин, критичар из дана у дан, с времена на време се преображава у врсног интерпретатора одређених књижевних дела, а потом и у хроничара културе, поузданог сведока, тумача и синтетичара актуалних књижевних прилика и феномена, који инсистира на књижевноисторијским континуитетима.

Кашанин, хроничар културе

Премда углавном кратки и информативни, Кашанинови критички текстови и прикази у књижевној и дневној периодици која је излазила током Првог и између два

светска рата, настајали су, углавном, са пуном свешћу о ширем културном и књижевноисторијском контексту. Кашанин је био интелектуалац и књижевни мислилац који је уједно регистровао, представљао и коментарисао актуалне књижевне појаве и динамику кретања ондашњег, доминантно грађанског, културног живота и тако, као што је већ напоменуто, писао оно што бисмо могли, руководећи се Лешићевом типологизацијом, подвести под *ангажовану критику*. Кашанин критичар је експлиците или имплиците успевао да конкретно уметничко дело уврсти у дијахрони или синхрони поредак књижевних остварења и појава и покаже елиотовску критичку продорност у домену разматрања односа нових тенденција и проверених књижевних и културних вредности, то јест надируће модернистичке индивидуалности, с једне, и колективистичког духа традиције, с друге стране. Неретки су отуда пасажии у којима разматра опсежнија и дубља поетичка, историјска и културно-политичка питања, процесе промене поетичких, идеолошких и стилистичких курсора. Тако ће, на пример, у уводном делу текста о Петру Кочићу указати на чињеницу да се бремените и радикалне друштвеноисторијске околности позитивно одражавају на домете у књижевности:

Нема сумње да су све европске књижевности за вријеме овога рата застале у своме напредном ходу, али ваљда нема ниједне, која би толико материјалне штете претрпјела, колико српска: она не само да је застала, него није готово ништа ни продуцирала за оне три и по године. Наравно, тај застој је само тренутан и спољашњи, формалан, и од њега не ће и не може бити неких катастрофалних посљедица по будућност српске књижевности. Напротив, може се са сигурношћу ишчекивати, да ће дубоке патње и тешке невоље, које је цео народ српски препатио, благотворно утјецати на његову књижевност (Kašanin, *Omladina*, 1918: 8).

Сасвим је извесно да је добро познавање овдашњих и страних књижевних прилика, како пре одласка на студије у Париз, тако нарочито након повратка из европске културне престонице, иницирало скрупулозније књижевнокритичко аксиолошко мерило и естетичку принципијелност. С друге стране, Кашанинова критика је управо с тих разлога, као и критички текстови других аутора који су

излазили током двадесетих и тридесетих година, имала хроничарски карактер, али и просветитељску ноту. Отуда је укрштај синхроног и дијахроног поретка, настао са циљем појашњења и образложења разлога за актуално стање у књижевности на конкретним књижевним феноменима, доминантна карактеристика Кашаниновог критичарског рукописа у нареденом периоду, али и обједињујуће духовно и идеолошко својство, које даје печат његовој критичкој аутентичности. Тај поступак својствен је хроничарима културе који су се на нашој књижевној сцени појавили управо када и Кашанин са својим радовима. Ту групу критичара представљају Јован Кршић, Живојин Милићевић, Милош Савковић, Никола Мирковић, Бошко Новаковић, Велимир Живојиновић, Божидар Ковачевић, Боривоје Јевтић, Бранимир Ћосић, Синиша Кордић, Миодраг М. Пешић и Марко Марковић (Радловић 1983). Кашанинови погледи и мисли стога су важан историографски извор за увид у књижевни, уметнички и друштвени живот у првој половини XX века. Његова идеолошка платформа за критичко оцењивање нових поетичких струја, праваца и дела почивала је на спрези духа епохе, „генерацијских локација“, те традиционалних и општих духовних и уметничких модела, налик оној коју су формирали и имплицитно формулисали хроничари културе:

Хроничари културе у српској међуратној критици били су духовно подједнако блиски и подједнако далеко и од авангарде и од традиционалиста. За разлику од авангарде, они традицију схватају као искуство које је живо и које формира физиономију актуалне културе, као искуство дејствујуће у формулисању и промишљању интенција специфичних само за културу тога времена и друштва. Они не нуде радикална и антитрадиционалистичка начела културне политике и не формулишу потпуно оригинална естетичка и етичка начела, као авангарда. Али они такође не истичу вредности традиције као есенцију која осмишљава егзистенцијално и друштвено искуство садашњости; дух датог времена и друштва, друштвену свест и идеолошку праксу, савремену уметност и модерну етику, они не негирају у име и изнутра духа традиционалних вредности – како је то у култури чинила ‘десна опозиција’ постојећем грађанском друштву. [...] Књижевна мисао хроничара културе – посматрана и тумачена из психолошког аспекта – израз је конструктивног настојања

да се измире хуманистичко образовање, грађанско патријархално васпитање, интимно егзистенцијално и интелектуално искуство (чији је саставни део и дух традиције као искуство нације) – са новим осећањима живота, новим погледом на свет, са новим духом и историјским интенцијама међуратног времена (Радуловић 1983: 9–10).

Колико персоналан, тај поглед на уметност и књижевност био је национално освешћен и прочишћен универзалним естетичким вредностима. Кашанин није био отуђен од савремених догађаја, и није се из перспективе прошлости негативно односио према књижевним тенденцијама своје генерације. Он је, напротив, истовремено живео у свом времену, осећао га и заговарао његове духовне и уметничке тенденције, али је успевао и да га сагледа са одређене временске дистанце. То критичко сочиво је потицало из будућности, али наслоњено на књижевну традицију похрањену у врхунским уметничким донетима. Отуда је тачан увид Марка Недића да:

Однос према традицији, који је из општег и мутног послератног негирања свега традиционалног, често изједначавао са конвенционалним и академским, код већине писаца његове генерације еволуирао током времена, код Милана Кашанина је постао већ у почетку његовог бављења књижевношћу један од кључних елемената конституисања његових ставова према књижевности у целини, као и један од разлога његовог активног бављења појединим личностима наше књижевне и културне прошлости. Издавајући из књижевне, уметничке и културне традиције свога народа оне елементе који су временом постали део стварности, жива, делујућа традиција, Кашанин се односио према њој двојачко: подржавао је оне њене вредности које су биле израз стварних уметничких потреба времена у којем су настајале и основне вокације њихових творца, а негирао оно што се из других облика друштвеног и индивидуалног живота или критичком интерпретацијом временом таложило уз уметничке и књижевне вредности и давало им значење другачије од оног које су првобитно имале. У том смелом и отвореном издавању из традиције чистог уметничког елемента налази се и једна од основних заслуга књижевног и културног рада Милана Кашанина (Nedić 1977: 191–192).

Репрезентативни примери који описују Кашанинову критичку позицију јесу његови текстови из *Савременика*, где тумачи врлине и недостатке остварења текуће хрватске књижевности, као и текстови о Мирославу Крлежи, Станиславу Винаверу, Александру Вучу, Радету Драинцу, Десанки Максимовић, Аници Савић Ребац или Вељку Петровићу (*Обзор, Летопис Матице српске*, предговор Сабраним делима Вељка Петровића). У тим критичким есејима Кашанин, домете актуалне књижевности самерава са универзалне естетичке позиције, која подразумева да поетичке доминантне једне епохе нису нужно и естетичке. Његово критичко полазиште такође је и формулисање културнополитичких приоритета ради конфигурисања аутентичне националне књижевности. Према том метакритичком постулату, поетичка парадигма није истовремено и истинити израз националног духа, већ често од њега отуђује књижевност. Кашанинове почетне критичке идеје и убеђења умногоме откривају и есеји о Борисаву Станковићу, Петру Прерадовићу, Петру Кочићу, Владиславу Каћанском или Лази Костићу, у којима утврђује њихове уметничке домете, место у историји српске књижевности и подстиче на културу памћења.

Кашанин је у својим критикама подржавао и „дијалектичко јединство социјалне и естетичке димензије књижевности, осећање међусобне условљености и повезаности тих двају токова књижевне идеологије“, што је „једна од најплодотворнијих Вукових идеја и један од подразумеваних ставова књижевне мисли хроничара“ (Радуловић 1983: 13). Истовремено, Кашанин културне феномене посматра и анализира *одоздо*, почевши од индивидуалних дела и поетика, како би донео релевантне закључке и синтезе везане за општа поетичка и естетичка струјања. Књижевност је за њега „живи део конкретне друштвене и историјске структуре“ и, истовремено, „израз духовне стварности стваралачке индивидуе“. Као и хроничари културе, у међуратном периоду, он књижевност посматра „у контексту основних естетичких и ширих социјалних, етичких и духовних тенденција једнога времена и конкретне културе, а не у координатама апстрактних естетичких система“ (Радуловић 1983: 13).

Благодарећи образовној кривуљи (Нови Сад, Загреб, Париз, Београд), Кашанин је уочио нужну повезаност књижевности са културним и друштвеним животом, као и да је та веза још чвршћа у немирним историјским временима. У Загребу, на пример, како Марко Недић уочава, стиче „уверење у потребу једног интегралног приступа уметности и животу“ (Nedić 1977: 192), што се лепо примећује у текстовима писаним у *Обзору* и *Савременику*, а из Париза сазнање „да је кретање у уметности неминовно, да је развој појединих уметничких родова и врста сам по себи услов за даље стварање вредних уметничких целина, али и да тај развој, та неминовност уметничке еволуције, морају бити ослоњени на нешто што им претходи, што им је по духу ако не по форми слично, на оно што се својевремено такође оглашавало као новост а што је временом постало проверена уметничка и културна вредност“ (Nedić: 193).

Таква културноисторијска освешћеност усмеравала је и његову мисао о актуалним појавама књижевности (српској и хрватској) пре, током и у годинама након рата. У тексту „Алманах српских и хрватских песника и приповедача“ (1910) Кашанин пише о савременим књижевним токовима, књижевној продукцији током прве деценије XX века и поетици најмаркантнијих аутора, какви су у то време били Милан Ракић, Светислав Стефановић, Миховил Николић, Владимир Назор, Бранимир Ливадић, Милан Ћурчин, Алекса Шантић, Драгутин М. Домјанић, Милутин Ускоковић, Јанко Косор, Вељко Милићевић, Милан Беговић. Петнаестогодишњи критичар настоји да буде скерлићевски принципијелан и строг, да истакне врлине и упуту на мане појединих дела или поетичког писма, да скрене пажњу на читалачку рецепцију коју поједини имају у датом тренутку, али, сасвим извесно, још тада са снажним књижевноисторијским увидом.

Синтетичко-историјска перспектива приметна је, на пример, у коментару стања у хрватској књижевности у последњим годинама Великог рата – изненадно излагање и гашење књижевних часописа, уређивачка политика њихових оснивача и уредника, први наступи најмлађег књижевног нараштаја и место и домети њихових поетских и прозних остварења:

Сваки народ има једну судбину коју носи у самом себи; наша је у том да смо поцепани – поцепани и раздвојени, не само због тога што нам други не даду да се сјединимо, него и због свог карактера. У последње време, почели смо се нешто јаче окупљати око једних културних и политичких, у књижевном животу, међутим, идемо у обратном правцу. Досад су књижевне часописе покретала поједина друштва или извесне групе једномишљеника, а од недавно их покрећу поједини људи, и то веома млади људи. Код нас сваки човек има други програм, бар привидно (Kašanin, *Obzor*, 13. XII 1917, 339: 2).

Закључак о изразитој индивидуалности аутора и нових поетичких програма (начелно афирмативно интониран), која успорава и дезинтегрише јединствену платформу за развој крхке хрватске књижевности, између осталог, умногоме подстиче промишљање положаја и самог Кашанина у време његових књижевнокритичких почетака.

Кашанин и нове уметничке тенденције

У првој фази Кашанин постулира нека од темељних схватања књижевности, која ће неговати и у познијим периодима критичког рада. На изванредан начин он се у текстовима посвећеним књижевној делатности млађих хрватских аутора (Антуну Бранку Шимићу, Улдерику Донадинију, Мирославу Крлежи, Зофки Кведер, Славку Колару, и другима) понаша као *млади старац*, као критичар који, премда припада млађој генерацији, негује мисао и ставове претходећег књижевног нараштаја. Тај став не происходи из чињенице да је усвојио поетичке и естетичке концепције својих старијих колега, већ, евидентно, због тога што књижевност посматра као стабилан духовноповесни систем и велику причу. А тај стабилни наратив се не може потиснути или дестабилизovati упркос уметничким и идеолошким тенденцијама нових гласова. То је посебно уочљиво у разматрању феномена хиперпродукције нових програма и часописа:

Истину говорећи, најмлађи наш књижевни нараштај има пуно разлога да буде незадовољан стањем савремене хрватске књижевности; некадашњи ‘Млади’ из 1900. свршавају своју ‘буну’ ћутањем. Па ипак, велико је питање, да ли су на добром путу г. Донадини са својом *Кокотом*, г. г. Бенић, Визнер и Хајзлер са *Гричем* и г. Шимић са *Вијавицом*. [Сви су они до сад донијели много програма, и превише програма, али премало добрих дјела. Писац ових редака је такође врло млад човјек, али он никако не може да схвати и одобри њихове сепаратне и тупе са – програмима (Каšанин *Obzor*, 13. XII 1917). У књизи *Пронађене ствари* овај део аутор је изоставио.] Ништа лакше но прочитати неколико књига о најновијим европским покретима, учинити сецесију, побити барјак самосталности, развити чадор програма и објавити целом свету рат. То може свако ко има амбицију да пише и да се чује (Кашанин 2004б: 217).

Очигледно је да се Кашанин, премда и сâм врло млад аутор, у овом случају оглађује, и покушава да ствари одмери са одређене историјске дистанце, испољавајући, притом, пуно разумевање за побуде и покушаје промена у књижевном животу које су преузели припадници нове генерације.

Сличну књижевноисторијску идеју врло млади Кашанин подржава и неколико година раније, 1911. године – у тексту „Критички поглед на рад и значај Модерне“ у којем износи своје трезвено виђење смене поетичких парадигми на почетку XX века у српској и хрватској књижевности и уочава неминовни антагонизам између припадника различитих генерација – носилаца другачијих концепција и вредности. Следствено жељи за напредовањем културног живота која је у то време била преовлађујућа међу многим српским и хрватским интелектуалцима, аутор критичког погледа подржава и хвали наступање модерне као поетичког и идеолошког модела, истичући, притом, да је њена духовност и „сентименталност“ потпуно другачија од нашег урођеног, епског и романтичног доживљаја ствари. Ипак, наглашава недостатке које српски књижевници испољавају приликом њеног усвајања и транспозиције у српску књижевност:

Само на жалост и на штету, песници модернисте су одмах у почетку отишли сувише далеко. Они су да би што већма изразили контрасте Модерне према старој поезији,

узимали из Модерне врло чудновата, необична, њена најслабија места, која нису ни најмање одговарала духу нашега народа и његовим идејама. Отуда су њихови радови добили изглед и израз туђине, нечег далеког, непознатог и чудноватог, а песници постали само врло рђави имитатори, снобови (Кашанин, *Слога*, 10. (23.) априла 1911: 12).

Свакако, према Кашанину, модерна представља освежење за тадашње књижевне прилике, како у поезији, у којој није било значајнијих песничких узлета, тако и у приповеци, где је реализам био на издисају, а завладао је нездрави натурализам. Кашанин сматра да је рат који су водили „Стари“ и „Млади“ наступио услед погрешног разумевања суштине модерне и њених основних принципа с обе стране, али и наглог прелаза са једног поетичког модела на други, у одсуству неопходних припрема и сувислих објашњења који су новопридошли модернисти били у књижевноисторијском смислу дужни да начине. Поред недостатака и еклектичке ситуације која је настала пробојем нових идеја и поетика, Кашанин истиче и врлине наше књижевности у доба модерне:

Она је унела врло много новог и доброг у нашу књижевност, онолико колико и друге књижевне школе и покрети, и што је главно и што ће трајно остати, то је њена уметност, поезија. До појаве Модерне у нашој књижевности није било много лепоте и савршености у облику, у форми, лепоте у изражају, нити много лепо казаних лирских осећања. Лирика наших романтичара је почивала на народној поезији, није била довољно лирска, била је сувише опћа, универзална. Модерна је прва увела јаку индивидуалност (Кашанин 1911: 13).

Кашанин сматра да је управо индивидуалност једна од најдрагоценијих особина Модерне. То доноси нову сентименталност, изражајну суптилност и обиље нових тема и идеја: „Затим, Модерна је прва унела у нашу књижевност отмен, изразит, сугестиван, леп стил, лепе уметничке и књижевне форме; тачна и врло уметничка изражавања; унела је нова и импресивна осећања, дубоке интуиције, а версификацију је дотерала до савршенства, и приближила је музици“ (Кашанин,

Исто). Од српских и хрватских модерниста издваја Јована Дучића, Милана Ракића, Симу Пандуровића, Владимира Видрића и Драгутина М. Домјанића.

Већ тада размишљајући о месту једне књижевне појаве у координантном систему културне историје, наш критичар-модерниста закључује да појава модерне није значајна само за српскохрватску књиженост, већ за целу тадашњу културу и духовност на овим просторима:

Упоредо са западном уметношћу, поезијом, ширила се и западна култура. Модерна и њен покрет је прва довела Србе и Хрвате до непосредног, чистог и правог извора културе, до Запада. Омладински покрет није имао веза са рационалним Западом, јер није нимало одговарао њиховом Романтизму. [...] Тек с покретом Модерне добијамо и долазимо ми до правог врела културе, до праве науке, до правог схватања књижевности. Млади, напредни људи, долазећи са стране, почели су грозничаво радити, реформисати, увлачити Запад, нарочито Француску, њену културу, књижевност и уметност. Нова, млада, импресионистичка критика, имала је много мuke и труда, док је направила реда у хаотичној нашој књижевности, где се није распознавао добар писац с талентом од рђавог (Кашанин 1911: 13–14).

У наступању модерне на нашим просторима, Кашанин, даље, види културни и просветни препород, искру културолошког спаса из мрака вишедеценијске поетичке, стилске и естетичке учмалости, и могућност правилног обликовања и уздизања српске и хрватске културе до висина великих европских културних кругова и простора. Истовремено, убеђен је да модерна може да изнедри ваљану и поуздану критику, кадру да начини преко потребну ревалоризацију књижевне историје. Кашанин промену поетичке и идеолошке парадигме књижевноисторијски сагледава и оцењује.

Међутим, овај критичар, будући убеђени естетa, склон је да правоверно изнесе суд о конкретној књижевној појави, без обзира на време писања критике и личне наклоности према одређеној поетици, уметничком сензибилитету или идеологији. Тај суд се заснива на свести о сржним вредностима које једно уметничко дело чине непролазним и захваљујући којима то дело доноси нови, важан, печат и учествује у

богаћењу, у елиотовском смислу речи, једне књижевности и културе. Управо са тих разлога за нас, данас, драгоценији су његови синтетички књижевнокритички увиди, који се испостављају као културноисторијски релевантни, неголи критичке оцјене појединачних књижевних остварења и аутора. Сагледавање и коментарисање духовних и уметничких процеса паралелно са њиховим током својство је обавештеног и далековидог аналитичара. Без сумње је Кашанин поједине од тих становишта наследио од наших водећих критичара, Јована Скерлића, Богдана Поповића, Бранка Лазаревића, на пример, које је у то време читао, али и сâм их је изградио на основу духовноисторијске атмосфере и властите интелектуалне способности и врлине. Индикативно је стога на који начин посматра духовна кретања и уметничке силнице током модерне српске књижевности у тексту о поетици Милутина Бојића:

Пред рат, српска књижевност се попела до висине на којој прије, у једном тренутку, никад није стајала. Не само њени поједини представници, него читави књижевни родови су имали европских квалитета. Много наде у јак развитак српске књижевности давала је чињеница што су јој главни заступници још млади људи и тек у почетку свог рада: за Дучића се може рећи да је себе нашао тек око 1910., то јест откад је почео обдјелавати у лирици „филозофију срца“ и почео писати сјајне огледе из књижевности и још сјајније путописе; у приповјетци, Вељко Петровић је тек у почетку свог стварања и од њега се још увијек очекује један овећи роман из бивше Војводине; проповједник Николај Велимировић тек је почео да шири своју моћну вјеру у оптимизам и херојски рад, а уз то, од њега се нада и већим, систематским дјелима из филозофије; у критици, Скерлића је наслиједио Бранко Лазаревић, о ком се може рећи да је бољи насљедник доброг учитеља у критици; у естетици, поред Богдана Поповића, неколико дивних покушаја даде Димитрије Митриновић. Што се тиче имена, ја сам од сваког рода споменуо по једног; њих има још доста, на срећу и понос наш – ове сам навео само примјера ради (Kašanin, *Savremenik*, 1918: 88).

Динамику и природу промене струја, стилова, сензибилитета и приоритета Кашанин од самог почетка духовноисторијски уопштава у оквиру критике о

појединачним рукописима. Из критичких текстова се ишчитава принцип узрочно-последичног повезивања и трагања за првобитним мотивом, извориштем неке појаве, које има свој посебан духовни ослонац у некој од већ познатих традиција мишљења и уметничког стварања. На темељу историје идеја и стваралачких облика, Кашанин, као критичар, естетичар, историчар уметности и, коначно, писац, успоставља дистинкцију између доживљајног и креативног упоришта читалаца и стваралаца. Том приликом, у зависности од аутентичности коначног (уметничког) резултата, аксиолошки се односи према различитим стваралачким процесима:

Читаоци треба и могу да се одушевљавају Дучићем и Ракићем; творци имају да траже и налазе нове путеве. Ни генерација која је дошла после Шантића, Дучића и Ракића, и чији су представници Вељко Петровић, Dis и Сима Пандуровић, није се трошила у подражавањима својих претходника, него је стварала самостално и оригинално. Тим пре се то може тражити од оних који данас певају. Најбољи наши послератни лиричари, Ујевић, Црњански, Максимовићева, Крклец, Растко Петровић и Раде Драинац, унели су у наше песништво толико нових осећања и облика да их је немогуће мимоићи и отићи унатраг, као што то чини г. Ђорђе Глумац (Кашанин, *ЛМС*, 1928: 148–149).

Елиотов „идеални поредак“ уметничких дела наново се намеће, јер је и млади Кашанин убеђени апологета уметничке композиције која је у књижевноисторијском смислу саображена симбиози старог и новог.

Кашанинов идеални поредак уметничких вредности

Књижевнокритички параметри за јединствен поглед на књижевност индивидуализују једног критичара, без обзира на коначни исход његовог деловања. Милан Кашанин је у том погледу доследан књижевни мислилац, јер и у раној књижевној критици-хроници и у зрелим критичким ретроспективама и синтезама сматра да одлуку о коначној оцени дела имплицира јака спрега између естетике и књижевне историје, духа епохе и духа народа, идеје и израза, аутентичне теме и

успеле форме. У наредном одељку укључени су сви имплицитни Кашанинови параметри за постулирање референтног критичког оквира у сагледавању и оцењивању књижевних и духовних струјања епохе:

Последњих година се и код нас, као и у свој Европи, јавила жеља да савремени уметници и књижевници говоре данашњим људима, а не поколењима прошлог века, – да се опросте конвенција, да нађу нов израз за нове доживљаје. У лирици, – ограничавамо се на књижевност, – појавили су се ‘интегралисти’, и ‘верлибристи’, и ‘футуристи’, давши уистину нови облик новим осећањима. Роман и новела нису претрпели толико спољашњих промена, али су и модерни приповедачи нашли нове људе и друге догађаје: – поклонили су пажњу пролетаријату, или се забавили талогом људског друштва, или узлетели у уображени измишљени свет. Покрет је, непосредно пред Рат, захватио и нас, Србе и Хрвате. И ми имамо ‘интегралисте’ и ‘верлибристе’ (Ћурчин, Косор, Стефановић, Полић, Митриновић, Винавер), а један од најновијих (Крлежа) наговештава нам да ћемо ускоро добити и ‘футуристе’. Са романом и новелом стоји нешто друкчије. Док су лиричари могли узети стране песнике за узор, питање је да ли су се приповедачи и, међу њима Марин Бего, требали упутити сасвим оним истим путем којим страни прозаисти, – наш социјални живот је друкчији него у Француза, или у Италијана, или у Немаца (Кашанин 2004б: 203–204).

Врло афирмативно се изражавајући о нагло прекинутом песничком и драмском делу Милутина Бојића, Кашанин причу проширује на стање у српској књижевности до краја рата не би ли ваљано контекстуализовао појаву овог младог српског песника. Уједно, он износи властито виђење историје новије српске књижевности:

Даровит, оригиналан, још врло млад, новотар и у мотивима, и у облику, и у језику, Милутин Бојић је сав био на путу да више и топлије крви дадне српској лирици. Нема сумње, савремено пјесништво српско стоји на високом ступњу и дало је неколико сјајних примерака свога рода. Тек, од свих лиричара српских, једино се Дучић и Стефановић непрестано развијају и стварају све боље што више и дуже пишу; Ракић се већ првим својим пјесмама подигао на велику висину и онде стоји, истина, непрестано, али продукује премало да би моћно заталасао духове својих савременика;

М. Јакшић и А. Шантић више припадају по свом основном расположењу XIX вијеку него нама, и ако имају одличних квалитета; Пандуровић и Петковић Дис непрестано се окрећу око мотива смрти и изнурености, и ако у једном сугестивном облику; Вељко Петровић се сасвим оставио стихова и одао се новели, гдје је показао и веће, сасвим изванредне способности. Тренутак је за „младе“, дакле, био веома погодан, и није чудо што се Милутин Бојић брзо чуо и запазио. За двије године рада, он је писао и много и добро [...] (Кашанин 1918: 90).

Склон општим судовима, Кашанин је у прегледном есеју „Српска књижевност у прошлој сезони“ дао слику у ком правцу се креће српска књижевност. Сумирајући увиде према родовској подели, Кашанин увиђа да се наша приповетка за првих година после рата слабије развијала од поезије, да драма стагнира, а да „најмање изразитих представника“ има у критици. Пометњу објашњава тиме да нема довољно млађих снага и новијих праваца, као и да су постојећи критичари неактивни и неагилни. С друге стране, региструје феномен да су сами писци преузели улогу критичара, јер пишу један о другоме: „Случајеви да сами писци један о другом пишу критике, појава се код нас запазила већ пред рат, а у страним земљама постаје општа – бивају све чешћи у последње време, нарочито међу млађима“ (Кашанин, *ЛМС*, 1924, 302: 81). Међу маркантнијим појавама у приповеци издваја Вељка Петровића, Драгишу Васића и плодног, али недовољно индивидуализованог приповедача Стојана Живадиновића.

Разумевање историјског хода и неминовног смењивања вредности, поетика, идеала и философија, па и жанрова, које је посебно интензивно и бурно било након Првог светског рата, Кашанин показује и касније, 1927. године, приказујући књиге песама три тада релативно млађа аутора: Јеле Спиридоновић Савић, Јована Радуловића и Николе Мирковића:

Да све ново није добро, разуме се. Али да ни старо, нарочито јучерање, није сасвим онакво каквим се обично приказује, то је исто толико јасно. А од свега је најјасније свакако ово: старо се новим замењује и кад ново није боље, из простог разлога што тако хоће ход живота и наша људска природа. Ми имамо право на живот без обзира да

ли смо гори или бољи од наших предака. И није то, уосталом, тако просто, одредити боље и горе: увек највише греше они који мисле да су непогрешиви (Кашанин, *ЛМС*, 1927, 311: 204–205).

Кашанин је и овде хроничар који извештава о хиперпродукцији песничких књига у првим годинама након Великог рата, а што образлаже културноисторијским околностима и психолошком потребом младих снага да изразе своје потенцијале и упусте се у борбу против ратних траума, у жељи да се ослободе стега прошлости, али и с намером да оплемене и унапреде свет у којем живе. Том приликом он чини сувислу поетичку диференцијацију између првих модерниста Јована Дучића и Вељка Петровића, на једној, и Растка Петровића и Милоша Црњанског, на другој страни, схватајући на који начин се смењују духовне и идејне доминанте поимања и стварања српске књижевности у поратном периоду:

Од рата на овамо, наша лирика је постала изванредно немирна и занимљива: толико разноврсности у осећању и богатства у облицима она није, вероватно, никад имала, нити је још кад показала такав напон и полет, и толике амбиције разних нараштаја. Уистину, шта имају заједничко Дучић и Растко Петровић? И каква веза постоји између Вељка Петровића и Милоша Црњанског? То је једно што се види. Друго је ово. Стихови се данас пишу ванредно много, може бити онолико као у доба романтизма: само прошле године скупили су своје песме у књиге, сустижући се и престижући, до тридесет песника (Кашанин 1927: 204).

Премда захваљујући естетичкој интуицији Кашанин осећа шта су велика књижевна дела и вредна остварења која живе у сваком времену, језику и култури, код њега се може приметити духовноисторијска диференцијација између естетичких доминанти и идеала епохе и нараштаја. Он хердеровски у духовном и естетичком смислу и шлегеловски на плану промишљања историјског искуства и континуитета смењивања поетичких парадигми у домену књижевне генерације успева да одслика кретања која су се дешавала у послератној српској поезији:

Свака епоха у књижевности има своје циљеве, и сваки нараштај свој идеал лепоте и израза. Ништа не долази по нечијој ћуди и случајно. Непрецизност и аморфност ритма и облика – оно чему се људи највише чуде у савременој лирици – само је последица аморфности непрецизности мисли и осећања код најмлађих нараштаја, који је друкчије одрастао и друго преживео него нараштаји у пуној снази и на умору (Кашанин 1927: 204).

Да је благодарећи таквом књижевноисторијском сензибилитету Кашаниново мишљење, и као критичара, и као приповедача, али и као културног посленика, било арбитрарно за промишљање културног живота ондашње грађанске Србије сведочи и позив *Политике* (5. новембар 1936.) да изнесе своје виђење разлога за тренутно лоше стање у књижевности. Кашанинов одговор је сасвим коресподентан интегралном приступу – незахвалне културне околности (низак степен књижевне културе, лоше стање у издаваштву, проређена књижевна периодика, све мањи број књижевних догађаја, већа читаност преводне књижевности, мањак новца и валидне културе политике) онемогућавају слободно стваралаштво које би гарантовало врхунске домете и књижевни пробој српских аутора. Плодан и неспутан књижевни рад омогућава, дакле, погодна друштвена атмосфера: „Стварање и одржавање те атмосфере, међутим, не зависи толико од писаца колико од политичких, економских и културних прилика у једном друштву. Свака епоха и свако друштво имају онакве писце какве су заслужили, и сваки читалац воли оног писца на ког је сам налик“ (Кашанин *Политика*, 5. XI 1936: 10).

Показатељ доследности у изношењу књижевних мисли и увида јесте и завршетак критичког приказа *Новела* Марина Бега из 1917. године. Кашанин ламентира над лошим стањем романа и приповетке у српској и хрватској књижевности, у реторичком питању о недостатку хроничара за властиту генерацију и инсистира на романескном одговору на историјска искуства и искушења:

У сваком случају, немамо у роману никог ко би вредео колико Војновић у драми, нити у новели ко би значио колико Дучић у лирици. Зар да останемо ми данашњи без свог хроничара? Ми се уздамо у оне који се ‘још нису јавили из гнезда’ и ‘чије душе

трепте још у капљи росе’ – уздамо се у младе и непознате.³⁷ Ја их поздрављам, те будуће песнике нас данашњих (Кашанин 2004б: 205).

Предано пратећи тадашњу српску и хрватску продукцију, коју је, у духу времена и историјских прилика, сврставао у исти културни простор, Кашанин је приметио да је поезија тематски и поетички разноврснија и остваренија од тадашње приповетке, романа и критике:

Наша савремена поезија, по свему, интересантнија је од наше приповетке, која је, у целини, нешто бледа и једнолика, још увек блиска журнализму и баналности, и од наше критике, која нема ни идеја ни изразите личности. Хоћу да кажем да је лирика највише савремена и напредна, и најближе ономе како се данас осећа и пише у Европи. Узалуд се против тога бунити (Кашанин *ЛМС*, 1927, 311: 204).

Кашанин још 1924. године, у тексту о Десанки Максимовић, прави смелу књижевноисторијску аналогију између српске поезије пре и након Првог светског рата. Изузетно плодна и поетички дисперзивна стваралачка активност српских песника након рата стоји насупрот поетички уједињеној предратној ситуацији:

Ни један књижевни рад није се код нас, после рата толико обновио и променио, и добио нових представника, као лирика. Док је наша поезија пре рата имала свега пет-шест знатнијих заступника, а њихови радови и по духу и извођењу, личили једни на друге, дотле је данас број лиричара у нас необично велики, и сваки од њих тежи за изразитом оригиналношћу, за особеним својим изразом и обликом. У томе тражењу, неки су отишли предалеко, пали у жонглерство, прибегли мистификацији (Кашанин, *ЛМС*, 1924, 302–3 : 94).

Јасно је што Кашанин, као припадник послератне генерације књижевника и уметника са којима дели поетичке и духовне идеје, прави вредносну дистинкцију на српској књижевној сцени у корист радова представника послератних поетичких

³⁷ У првој верзији, у *Савременику* 1917, на страни 367. стоји: „[...] те вјечите обнављаче Вриједног и Лијепог“, што је изостављено у књизи *Пронађене ствари* (1961).

тендеција. Али и у том самеравању вредности, очигледно, он успева да се дистанцира и да објективно и разложно разлучи добре и лоше аспекте послератног песничког и поетичког обиља и правилно селекује целовита и уметнички израженија и продорнија песничка остварења.

Следствено томе, на плану разматрања креативног напона, праве мере између аутентичног сензибилитета и продорног и преврелог израза и томе саобразне форме, Кашанин похваљује песништво Десанке Максимовић: „Гђица Максимовић, која се појавила одмах по рату, а своје *Песме* издала истом ових дана, увек је знала да нађе меру и одржи равнотежу, да се задржи у границама искренности, истине и надахнућа“ (Кашанин 1924: 94–95).

Поред мањка естетских врлина, приповедачког умећа и креативне снаге, Кашанин је био склон да нашем роману замери отклон од изражавања нашег аутентичног духовног живота и новонасталих историјских прилика. Тако ће и у тексту о роману Рикарда Николића у часопису *Савременик* још 1918. године направити дигресију о стању у савременом хрватском роману не би ли, есејистички рефлексивно, указао на разлоге уметничког подбацивања у конкретном случају:

Говорити о нашем савременом роману или доћи у неприлику, то је једно те исто. О данашњем роману хрватском, српском и словеначком, никако се не може рећи да је добар и да изражава душу нашег покољења, као што би се то могло устврдити, рецимо за *Jeana Christopha* од Romaina Rollanda. Ми немамо не само романа тих размера него ни писца тих способности. Наши савремени романи су ситни, готово наивни; они изражавају тек један мален део нашег живота, а и тај без вештине и, нарочито, без дубине. Они описују, још некако, догађаје и представљају личности, али нам не дају душе. Наши писци романа много приповедају, али премало казују. Отворено рекавши, наш данашњи роман није у размери ни с нашим народним амбицијама ни с нашим општим способностима. Ми га трпимо једино због тога што немамо бољег (Kašanin, *Savremenik*, 1918: 153).

Вера у напредак књижевног живота – вера у дух народа

У критичкој фази у последњим годинама Великог рата и у првих десетак поратних година, Кашанин испољава веру у напредак и модернизацију српске (и хрватске) књижевности. Прогресивистичко уверење, али и теоријско инсистирање на развоју, очигледно је последица затеченог стања, то јест незахвалних и оскудних прилика за здрав и стабилан културни живот и неспутан уметнички рад, без обзира на евидентну интелектуалну, моралну и креативну снагу појединаца, којима је припадао и сâм наш критичар и писац. Разлог оваквих убеђења може се пронаћи и у Кашаниновом младалачком ентузијазму, креативном заносу, и напору ведрог духа да суспрегне скептична и песимистичка предубеђења на која је стање у реалној егзистенцији побуђивало. Такво осећање умногоме дугује и духу епохе који је налагао корачницу ка светлијој и здравијој будућности, али и критичарева и приповедачева припадност генерацији која је стремилa новитетима, сукобљавала се са „назадним“ струјама, дубински преосмишљавала и превредновала традицију. Тај нараштај је оружје за своју борбу за развијенију и богатију књижевност пронашао у одличном образовању, стеченом у европским универзитетским центрима, али и у елементарном осећању припадности и љубави према властитој заједници, које је, у виду модерно схваћеног национализма, имплицирало ванредну уметничку делатност и корените промене српске књижевности:

Главна је стално ићи напред и не тапкати на једном месту. Нема дегенерације и наставка ни у животу човечанства, ни у развоју књижевности. Све што се ради на овом свету, ради се само на боље. Важно је тражити и стварати, мучити се, хтети, смети, вечито питати и желети, и живети, живети. Друго ништа није важно. Друго све од себе дође, а нарочито сврставање и суђење (Кашанин, *ЛМС*, 1927, 311: 205).

Коначно, идеја о моденизацији културе и књижевности свој извор донекле црпи из есејистичких и критичких радова припадника књижевне омладине (која је касније именована као „Млада Босна“) у првој и почетком друге деценије XX века. Та

књижевна омладина је била окупљена око часописа *Босанска вила*, *Српска омладина*, *Народ* и *Зора*. Главно естетичко упориште млади Кашанин је проналазио у радовима Димитрија Митриновића, Јована Скерлића и Бранка Лазаревића. На свој, аутентичан начин, Кашанин је од Митриновића преузео убеђење о укрштају модерног и традиционалног, европског и националног јер ти, наизглед опозитни појмови, за Кашанина не искључују један други, већ се у један у другом потврђују:

Појам *народног*, може се рећи, држи се не само контрарним него контрадикторним појмом *модерног*. И то је разлог због чега се код нас чешће види страх од модерности. Постоји мишљење да је модернизација нашег друштва и наше књижевности пораз нашег народа, наше индивидуалности и наших националних идеала, а то мишљење није исправно. Можемо се ми и култивирати и модернизовати, па да ипак останемо, богу хвала, живи и здрави; може се наша књижевност подати снажном утјецају модерних књижевности запада, па да ипак остане наша, српска књижевност; може једно дјело носити пун специфичан биљег индивидуалности народа, у ком је настало и бити, у исти мах, савршено модерно. Ми не треба да се препустимо на милост сили времена и догађаја. Да ће једном доћи вријеме кад ће и наш народ бити ако не велик, узев апсолутно, а оно велик према данашњем нашем стању биједи и растројства, и да ћемо ми тада имати јаку културу и јаку књижевност, то је врло могуће и томе се треба надати. [...] Наше доба карактерише се цртом свога индивидуализма и либерализма, оно је вијек жудње за јачином и пуноћом сопственог, појединачног живота, наша умјетност у основи је умјетност себе, личности, субјективности. [...] Ми, овако малени и слаби, морамо се свестрано и упорно, свим средствима, борити за свој опстанак у организму народâ; дозвољено нам је и позајмљивати. Ми не смијемо бити неосјетљиви према бујном и свестраном животу модерног и јаког запада, јер ће нас, некултурне и немодерне, тај бујни и снажи запад прегазити силом своје културе. Само ради нашег угледања и позајмљивања од запада, ми не треба да се одродимо. Страни утјецај треба да буде национализован, модифициран према нашим силама и приликама и од страног треба уносити само оно што је довољно козмополитско, опће, да би се код нас могло добро и природно сродити с нашом народном душом (Mitrović 1964: 43).

У разматрању књижевних појава у контексту духовне повести српског народа и актуалних друштвених прилика, Кашанин доследно појам *модерности*, на Митриновићевом трагу, изједначава са појмом *савремености*. Управо Митриновић својим образложењем тог односа донекле расветљава и Кашанинов књижевнокритички постулат који ће неговати и продубљивати до познијих својих радова:

Јер ставови *бити модеран* и *бити савремен* значе једно те исто. Модерност није нешто што је стагнирано и апсолутно, и једно, као што и морал није апсолутан и један, него релативан и подложен различитим промјенама. Онај ко судјелује у душевним покретима једнога доба, ко осећа његову душевну атмосферу и ко у њој живи, може, с правом, тражити назив модерног човјека. И, пошто бити савремен значи бити у могућности да се прибаве животне погодбе и да се у извјесном времену проживи, то и бити модеран не значи бити безбожан, безобразан, одређен или егзотичан. [...] Данас је модеран онај ко осјећа сав онај хаос кључања и врења најпротивнијих и најпарадоксалнијих назора и система, сву ову нервозну, уздрхталу, несређену и неодређену атмосферу наше прелазне и, можда, изванредно значајне епохе. Учинити се неприступачним данашњим питањима знаности и друштвеног живота, остати хладан и неузбудљив према новим тежњама ослобођеног и збуњеног људског духа, значи бити немодеран и несавремен; још више, недостојан живота (Mitrinović 1964: 48).

Слично промишљање модерне и њене инфилтрације у српску културу у немирним историјским околностима проналазимо и у тексту „Модерна и ми“ из 1910. Аутор овог текста, Перо Слијепчевић, поетички појам модерне друштвено и духовноисторијски проширује и указује на могућност да тек са пробојем модерне, схваћене из философског и идеолошког аспекта, као историјски новог, посебног доживљаја света, може доћи до препорода српске културне заједнице: „Рад на Новој Модерни врло је уско свезан са народним радом уопће у самом пручавању свога народа, модерном проучавању“ (Слијепчевић 2013: 43). За Слијепчевића модерна на нашем тлу, сходно нашим етнопсихолошким и онтогенетским predisпозицијама и

ономе што је дух колектива, може да егзистира тек на плодотворном прожимању тековина западне и источне модерне, али и на оригиналној колективној надоградњи тих импортираних тековина: „Да ли онај велики и судбоносни спој Запада и Истока, што га не могу људи са Запада учинити јер немају довољно источне демократске психологије, могу извршити некад Славени? Да ли се то, нама може поставити као начелни идеал наше Младе Умјетности“ (Исто: 43). Залажући се за нашу модерну културу и уметност, Слијепчевић истиче идеал стварања „Славенске Модерне“ на почетку XX века, као аутентичног и јединственог облика и израза модерне која је епохално захватила цело човечанство и мења његову физиономију. Према овом младом идеологу, славенска модерна не би била исход „славенске сентименталности“, него духовни резултат „оних момената широке демократије, оне либералности, оне доброте, солидности, што смо нагласили већ код Руса као узбуњену слутњу, код Белгијанаца као мистично предосјећање, а и код других“. Отуда словенска модерна као идеал младих уметничких и интелектуалних српских снага, подељених у више држава, „јер би она, по нашем схватању, значила оно дуго жуђено и мучно тражено довршење модерних тежња из задње половине XIX вијека“ (Исто: 41).

Модерна и модерност се код Кашанина испољавају тако што он од самог почетка свог књижевнокритичког ангажмана исказује продубљену свест о епохалним тектонским поремећајима, историјским обртима и тешким друштвеним околностима, захваљујући чему усмерава и властиту књижевну критику, то јест интерпретацију одређеног књижевног дела и његово књижевноисторијско место. Та свест се гради сходно историјским и духовним менама, од хиљаду деветсто десетих до двадесетих година XX века, када Кашанин идеје и жеље својих непосредних претходника и учитеља надограђује новим сазнањима, али и отрежњујућим историјским искуством. Модерна зато након Великог рата за њега прераста у платформу на којој треба колективно друштвено и културно васкрснути и на крхотинама, али у оствареној заједничкој држави, отпочети темељну и трајну изградњу властитих, аутентичних и историјски посебних вредности. Индикативан је тако завршетак текста „Напомене о проблему Истока и Запада“ из 1928. године у којем Кашанин, испољавајући однос

према предратним идејама, инсистира на томе да се национална уметност може заснивати искључиво на одличном познавању властите историје и културе:

Код нас се пре Рата просуло море мастила на питање расности и национализма у књижевности и уметности, а није се, чак ни при том, указало на једну просту ствар: да не може бити расан писац који не зна своју земљу и психолошки, и историјски, и географски, и не носи је у својој руци као јабуку, – и да је национално само оно што је дубоко људско. Од куће треба понети у свет врлину без које се не решава ни један проблем: измирити у својој души потребу за што пунијим животом са осећањем правде (Кашанин, *ЛМС*, 1928, 317: 404).

Кристализујући смисао национално освештећног стваралаштва, уредник *Летописа Матице српске*, у дослуху са новонасталим културним приликама, преиначује и идеју *модерног* и *савременог* на Митриновићевом и Слијепчевићевом трагу, а које за сву тројицу претпоставља архетипско, просвећено и људско.

Кашанин истовремено заговара и напредак на ужем књижевноисторијском плану, и на ширем плану целокупног културног живота и духовности народа. Тако, већ у тексту „Змајев национализам“, који је написао још као ученик гимназије (1910), као и у тексту посвећеном значајном књижевном делатнику Петру Прерадовићу поводом обележавања стогодишњице његовог рођења (1918), Кашанин испољава национална уверења и идеале о стицању слободе и неспутаном културном прегалаштву. Прерадовић и Змај прерастају у Кашанинове узоре, и постају издвојена, важна струја књижевне традиције, у којој се уметничким средствима наговара на прогресивније идеје у циљу изградње националне свести и слободног живота. То је, према надахнутом критичару, традиција књижевноуметничког позива на културни препород ради освајања стваралачке слободе. Слична национална осећања Кашанин разабира и у поетици Петра Кочића (1918), која, међутим, за младог и строгог критичара уметнички нису довољно снажна да би била убедљива и далекосежна.

Евидентан просветитељски набој присутан је и у, раније већ поменутом, тексту „Критички поглед на рад и значај Модерне“, али и у каснијим међуратним критичким погледима. У њима Кашанинова критичка личност испољава актуалне

идеје и постаје носиоцем и репрезентом духа времена. Отуда је константа његовог књижевнокритичког и културног заузимања и рада, од првог критичког текста, објављеног 1910. године, па све до завршетка Другог светског рата, непрестано промишљање напредне културне политике, која би допринела стварању и учвршћивању институција, и осмишљавање аутентичног српског (јужнословенског) културног обрасца. Зрела, снажна и самосвесна национална књижевност у том процесу, за Кашанина, има једну од централних улога.

Према мњењу које излаже у уводу текста о *Старцима* Виктора Цар-Емина, поетичке доминанте, које на најбољи начин презентују етнопсихолошку и духовну физиономију нације, утичу и на естетске домете националне књижевности. Кашанин је, дакле, у Митриновићевом духу, заговорник усклађености уметности и аутентичне колективне егзистенције, то јест уметности која настаје на темељу укрштаја духа времена и духа народа, захваљујући чему би се једна култура могла подићи естетски вредном уметношћу и књижевношћу – оном која превазилази границе матичне културе. Међутим, иако наглашава везу књижевности и препознатљиве друштвено-историјске егзистенције, која је особена у свакој култури, Кашанин је строг према духовном и тематско-мотивском свођењу, оскудној имажинативној надоградњи и уметничкој неубедљивости књижевних дела која би требало да буду поетички и епохални репрезенти телоса и самосвести једног народа:

Слично људима и народима, књижевни родови живе у традицијама којих се не могу лако ослободити. Француски роман не би био француски а да не говори о женама и о прељуби; руски писац не би био руски а да не расправља о моралним проблемима. Наша новела још није нашла мотив који би извирео из наше душе, али има једну заједничку црту, особито за последњих тридесет година: она не би била наша а да, у огромној већини, не описује живот сељака и малограђанина. Наша приповетка је постала по захвату тако уска, а по обради тако једнолика, да се сваким даном све више множе поклицы: 'Даље од села! Дајте нам нешто друго!' [...] Захтев да наша новела промени узор имао би оправдања и кад би она била одлична у својој врсти, – као што је одличан француски роман путене љубави и руски роман савести. Јер, ограничити се на један тако узак домен као што је живот 'малих људи', значи

недостатак ширих погледа, немоћ удубљивања и сиромаштво имажинације. Што је најгоре, наша сеоска приповетка је далеко од тога да би била изврсна: – у већини случајева, она је ближа фолклору но уметности; сличнија фонографу но оркестру; и сроднија фотографисању но уметничком сликању (Kašanin, *Savremenik*, 1918: 67).

Просветитељски интонирана Кашанинова књижевна критика огледа се у тексту „Књижевни дилетанти“ (*Hrvatska njiva*, 1918). Овај критички есеј је посвећен стању у хрватској књижевности у прве две деценије XX века. Као добар познавалац ондашњих прилика, Кашанин пише о хаотичности, аматерству и општој несређености на хрватској књижевној сцени, те о бунтовништу, неусмерености и недисциплини млађег књижевног нараштаја, коначно и о (млађим и старијим) ствараоцима који, недовољно компетентни, обављају више књижевних послова. Према Кашанину, хрватској књижевности на почетку века недостаје књижевне културе и неколико критичких арбитара, које је српска књижевност у то време имала у лику и делу Богдана Поповића и Јована Скерлића. Посебан акценат наш строги и полемички наоштрени критичар у овом есеју ставља на реформу тадашњег образовног система, високог школства, као и на науку о књижевности и уметности, захваљујући чему би се школовали и формирали професионални и поуздани књижевни зналци и будући критички ауторитети.

Просветитељски набој на плану промишљања књижевности и образовања огледа се и у зачецима имплицитног естетичког система младог Кашанина. У есеју „Вештина писања“ из 1919. године који је објавио у *Великом календару Књижевног југа* Кашанин поступно, прегнантно и надахнуто излаже властито виђење језичко-стилских особености и недостатака текуће књижевности и публицистике. Позивајући се на одређене француске ауторитете, он покушава да предложи на који начин се стил и реторика ондашње продукције може побољшати.

Занимљив је, међутим, Кашанинов увид у то да је озбиљно помањкање општег реторичког и стилистичког квалитета условљено друштвеноисторијским приликама и манама образовног система. Он формулише културнополитички одговор на питање естетичких и стилистичких карактеристика и специфичности српске књижевности и

публицистике: „Први и, свакако, најважнији разлог томе што се код нас сиротињски пише јесте тај што је наша модерна књижевност врло млада. Језик којим се у књижевности данас служимо уведен је као литерарни језик тек пре неких 60–70 година, а за научно писање потпуно израђен није још ни сада“ (Kašanin 1919: 102).

Хроничар културе се залаже за „васпитану вољу“, „прибрану пажњу“, „духовну дисциплину“ и културу духа као предуслов ваљаном културном раду и стилски коректном писању: „‘Добро писати, то је исто што и енергично мислити’. Тога у нас обично нема. Ми нисмо народ који баш особито воли ред и прецизност. У пословима код којих се тражи у првом реду таленат, ту имамо поприлично великих људи: у песништву, на пример, – у ликовној уметности такође. Али још увек премало имамо људи од духовне срећености и културе“ (Kašanin 1919: 102). Кашанин, такође, као негативне разлоге за лошу стилско-језичку слику српско-хрватско-словеначке књижевности издваја инсистирање на филолошком методу проучавања књижевности, погрешној интерпретацији Бергсоновог интуитивизма (које искључује напор интелекта), недостатак естетичке и духовне културе јер „доброг писања нема без добре културе“. Предуслов за културно писање види у изграђеној књижевној култури (Kašanin 1919: 103). Такође, поред конкретних формалних морфолошких, синтаксичких и реторичких напомена, Кашанин предлаже и писање уџбеника из стилистике и програмско читање врних домаћих и страних стилиста. Он, зато, жанровски разврставајући домаћу књижевност и хуманистику, издваја Дучића и Исидору Секулић као добре стилисте у путопису, Матоша као врсног у козерији и фељтону, Богдана Поповића као представника писаца лепог књижевног језика у књижевном огледу, Слободана Јовановића као узорног у научној расправи, Натка Нодила у писању историјских чланака, Скерлића у критици, Николаја Велимировића у беседништву: „Читајући ове писце, ми ћемо и несвесно унапредити своје властито писање – примајући, уз то још, њихове тачне, или духовите, или високе мисли, као велику и незаслужену награду нашег малог и себичног интересовања“ (Kašanin 1919: 112).

У кратком приказу-белешци књиге изабраних песама Божидача Ковачевића из 1926. године, на пример, Кашанин је имао потребу да поново региструје поетичке

доминанте савремених српских песника којима припада и Божидар Ковачевић, а које указују на стилско-језичко и креативно богаћење и могућност савршенијих песничких облика: „У наше дане, књижевност и код нас и на страни доживљује обнову, какве није било од доба романтичара. До потпуних резултата свакако још није дошло, али су они неминовни после толиких напора и тежња“ (Кашанин, *ЛМС*, 1926, 307: 316).

Веру у напредак живота путем преображаја културе у Кашаниновој међуратној критици уочава и Иванка Удовички (Удовички 1982: 14). Истовремено, унутрашњи захтев за духовном и интелектуалном обновом српске културне средине, који происходи из рационалистичког оптимизма, уочљив је и у Кашаниновом прегалаштву у тадашњем књижевном животу, на плану уметничке критике и, коначно, у покретању и уређивању часописа за уметност. До оснивања Савременог музеја, а потом и Музеја кнеза Павла и часописа *Уметнички преглед* готово сви Кашанинови текстови посвећени уметничким изложбама, уметницима, текућим проблемима из области ликовних уметности, као и проблемима рецепције, заговарају увећање уметничке публике, активирање стручне јавности, целокупни културни и просветни преображај ради несметаног уметничког живота.

Потреба за изградњом културне и националне самосвести на темељу интензивнијег дијалога са историјом и традицијом посебно је изразита у радовима врло младог Милана Кашанина. Он жели да нагласи важност постојања компетентног, надареног и праведног критичког пресудитеља, посебно у условима преобликовања књижевног живота, какво је, према његовом доживљају ствари, оно у којем он живи и ствара. Отуда у тексту о Крлежине *Три симфоније* из 1917. године затичемо вишезначно важно и инструктивно поглавље за сумирање готово свих основних Кашанинових критичких постулата и метода. У њему Кашанин фигуративно описује и расветљава књижевне доминанте поетике и духа епохе:

Код нас владају и данас сви могући правци што су се појавили у Европи за последњих сто година, почевши од благопокојног романтизма до узвитланог и побјешњелог футуризма. Даље, ово наше доба, то је једно вријеме у којем хрватска књижевна

република нема свога предсједника у личности каквог моћног критичара или гениалног пјесника, који би јој давали тон и карактер једне важне епохе, – јер најзад, ни отмјени брод књижевности не може имати свога правца без компаса пловећи, уз то, кроз једно друштво које нема ни филозофске ни социалне своје поларне звијезде. Зато ми тапкамо свеђ на једном те истом, давно угаженом мјесту, у час кад ново европско покољење задњи пут домахује рупцем старој филозофији и умјетности, у знак растанка: иза превратних мисли Бергсонових у филозофији и Крочеових у естетици, дошао је апостол рада, гениални Гастоп Рион, ‘вођ младе Француске’, а за њим, и са њим, читаве чете пјесника и умјетника, по свој Европи. Наша ликовна умјетност зна за тај велики покрет, јер је одувјек била ближа Западу него наша књижевност. Хрватски сликари и вајари учили су свој посао добрим дијелом у Паризу, код првих умјетника, а наши критичари и пјесници учили су филозофију у Грацу и Бечу. Зато су ови, тако често пута, и били површни и несавремени, тако да је каткад наш читалац имао дубљи душевни живот од нашег пјесника. И како, онда, да не поздравимо с радошћу овога Мирослава Крлежу, чији је духовни обзор толико шири, а унутрашњи догађаји толико живљи но у једног нашег просечног човјека! (Kašanin, *Obzor*, 19. VIII 1917, 225: 2–3).

Увек имајући на уму савремена философска и идеолошка струјања, конкретне историјске прилике, аксиолошку релативизацију коју условљавају духовности различитих култура, поетичких образаца, као и епохални чиниоци, Кашанин, као на Крлежином примеру, сагледава сваку нову књижевну појаву. На тај начин, критичар је осећање за нове вредности, како Марко Недић сматра, „исказивао са мером и разумевањем који нису били карактеристични за све писце тог доба“ (Nedić 1977: 194). Премда везанији за нове уметничке тенденције, али за умеренију варијанту, Кашанин је, ипак, „тражио извештај стваралачки ред и индивидуалност и у новом, јер је видео колико појединци уметници, па и песници и прозаисти, претерују да буду модерни по сваку цену“ (Nedić 1977: 195). Ипак, то не подрива утисак да је, као критичар, Кашанин стремио књижевној изградњи према европским параметрима, а која би подразумевала афирмацију нових уметничких облика и идеја. С друге стране,

пак, млади и храбри критичар се доследно држао Доситејевог просветитељског гесла васпитања укуса, које је морало да контролише путеве и смисао напретка.

Стваралачка личност у времену и заједници

Успостављање спреге између стваралачке индивидуе и колективног духа једна је од преовлађујућих имплицитних стратегија критичара Кашанина. Циљ је расветљавање њихове саусловљености и откривање механизма функционисања културне заједнице, услова за стварање изузетне личности, њеног третмана у матичној култури, али и проналажење изворишта и архетипске матрице за њене уметничке узлете. То је Кашанинова и херменеутичка, и методолошка, и културнополитичка, и историософска стратегија. Она је у служби објашњења и из којих персоналних и ситуационих разлога једна надарена личност није успела да у стваралаштву досегне естетичке врхунце. У том прожимању општег и појединачног кристалише се Кашанинова критичка мисао, врло драгоцену за разумевање његове улоге у тадашњем књижевном животу.

Парадигматичан пример је критички текст о Крлежине *Три симфоније* у којем Кашанин књижевноисторијски контекстуализује песников рад. Да би расветлио његову поетику као особену књижевну појаву на нашим просторима, упушта се у разматрање општих књижевних прилика, али и у проблематизацију начина функционисања и погледа ондашње књижевне критике. Тако износи недвосмислен метакритички суд:

Прије свега, потребно је нагласити ово: да се г. Крлежа појавио у једном већем народу, о њему би се писало много мирније, а онда, наравно и много тачније; овако, код нас, гдје је свака нова књига пјесама читав национални догађај, природно је што се о њој расправља са толико страсти. Уз то, пуни личних предрасуда, многи наши критичари не виде како треба опрезно приступати оцјени пјесама г. Крлеже: он није обична већ сложена књижевна личност, сложена и као појава, и као пјесничка душа, тако да поводом њега, више но и код кога од наших, ваља имати на уму ону стару

ријеч: да критичар у својој оцјени даје слику себе сама више него онога о коме пише (Kašanin 1917: 2).

Крлежу због естетичког постигнућа сматра интегралистом и реформатором, али с недовољно јаким и далекосежнијим замахом. У својој интерпретацији Кашанин полази од већ установљеног књижевног мњења да је Крлежа веома талентован и ванредно добар песник. Јасно се назиреу Кашанинови рани естетички постулати и критеријуми, јер често са конкретне анализе прелази на опште судове и есејистички говор о природи и смислу поезије и књижевности. Он то постиже како компаративном методом, тако и дефинисањем укрштаја духа народа и духа епохе, али и призивањем општеприхваћених погледа на књижевно стваралаштво великих мислилаца и естетичара. Ти ставови, интериоризовани у Кашаниновој интерпретацији, недвосмислени су и аподиктички.

Одиста нема ни једног пјесника хрватског, ни у прошлости ни у садашњости који би видео толико свемира у атому и који би толико оживио и одуховио материју као г. Крлежа. Само ни та чињеница која му служи на част ни све футуристичке теорије не могу оборити стару истину да је плес боја сликарство, а поезија, опет нешто сасвим друго. Начелно, ја немам ништа против слободног изражавања; напротив, ја га волим јер су и мени досадице пјесничке декламације и укрупњени ставови већине досадашњих пјесничких школа; али кад слободан израз пређе у самовољну распуштеност и неукус и баналност то опет не ваља (Kašanin 1917: 2).

Засигурно је да наш критичар препознаје све квалитете, имагинативну способност и креативни замах – естетичке врлине које су у Крлежином случају поткрепљене и културом духа и финим образовањем. Али је, такође, несумњиво да Кашанин заговара хармонично јединство осећаја и израза, које млади и харизматични песник Крлежа није остварио, без обзира на заводљивост нових поетичких тенденција у његовој поезији према којима ни сам Кашанин није остао равнодушан. Као критичар, млади Кашанин се према новим звездама, које заблистају на нашем књижевном небу, доследно односио *cum grano salis*, што је случај и у овом тексту. Јер,

како сведоче његове критике, увек му је на уму дело које остаје блиставо и сјајно и након много времена.

Други пример Кашанинове способности препознавања естетичких квалитета књижевноуметничког дела и замаха једног талента проналазимо у критичком приказу сарајевског издања неколиких Станковићевих приповедака под насловом *Врела крв* из 1917. године. Овај приказ под Кашаниновим надахнућем и распричаношћу прераста у прави критички есеј о ауторској поетици Борисава Станковића.

И други текст посвећен овом прозаисти, написан као говор за вече у спомен Борисава Станковића, које је у Удружењу пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“ било одржано 17. децембра 1927. године, а објављен у првој књизи *Летописа Матице српске* за 1928. годину, указује на дубоко поштовање и читалачко одушевљење које је Кашанин неговао према Станковићевој књижевности.

У тексту из 1917. године, објављеном у *Обзору*, млади критичар тачно примећује све Станковићеве књижевноуметничке квалитете и недостатке, линију развоја пишчеве стваралачке егзистенције, домете његовог талента и дотадашњу читалачку и критичку рецепцију. Засигурно да би такав текст потписао и старији, много искуснији критичар Милан Кашанин, што донекле и чини тиме што је у свој избор критичких текстова од 1917. до почетка Другог светског рата, насловљеним *Пронађене ствари*, уврстио и ова два рада. Критичар, најпре, одређује које је место које Станковић заузима у систему српске књижевности:

Књижевна каријера Борисава Станковића није бучна. Дошавши, по времену, после Лазаревића, Матавуља и Веселиновића, који су српску приповетку подигли до европске висине, Борисав Станковић не значи никакав формални преврат за српску приповетку, као што Дучић и Ракић значе за српску лирику. Али, иако је он само наставио реалистичко сликање сељака и малограђанина, он је силно обогатио нашу приповетку дубоким и ретким психолошким опажањима и задахнуо је јаким, страсним лиризмом, који хвата читаоца као опијум. [...] Он одувек пише као некако нерадо и преко воље, што се види и на његовом сугестивном, али лапидарном стилу. Па ипак, ма да су се ускоро после њега појавили у српској приповеци Вељко Милићевић и Вељко Петровић, с нежнијом обрадом и израђенијим стилем, износећи,

уз то, савременије људе и догађаје – значај и вредност Борисава Станковића не само да не опада, него, напротив, из године у годину расте“ (Кашанин 26. VIII 1917; 2–3).

И као аргумент овој својој тези, Кашанин наводи похвалне речи „строгих“ Станковићевих савременика, какви су Јован Скерлић, Јован Дучић и Бранко Лазаревић (Кашанин 26. VIII 1917; 2004б: 185). Истовремено, Кашанин указује на магичну привлачност Станковићевог приповедачког умећа, не либећи се, притом, да посведочи и лично читалачко искуство са једним од родоначелника српске модерне: „Као ретко ко, Борисав Станковић је суверен владалац оних који га читају; њега је немогуће критиковати док га читате: као да вас је одвео на него магиско острво лепоте, ви тек после читања, уз помоћ хладног размишљања, почињете мирно проматрати своје осећаје“ (Кашанин 26. VIII 1917, 232; 2).

Описујући Станковићев поетички круг од збирке новела *Из старог јеванђеља* (1899), преко *Старих дана* (1902), *Божјих људи* (1902), драмског дела *Кошмана* (1905), краћих прича *Из мога краја*, до романа *Нечиста крв* (1911) и драмског комада *Паранута* (1914), Кашанин раветљава поетичке доминанте, приповедачке, тематске, формалне и стилско-језичке и специфичности овог литерате, који га чине аутентичном и јединственом фигуром на нашој дотадашњој књижевној сцени.

Кашанин не крије одушевљење романом *Нечиста крв*: „Богатством садржине, израђеношћу облика, дубоком психологијом, рељефним цртањем личности, сликовитим описима, страсном лириком, овај роман претставља највиши домет досадашњег рада Борисава Станковића“ (Кашанин 26. VIII 1917, 232: 3).

Кашанин у Станковићевом фикционалном свету, мада суженом и апартном по хронотопу и тематско-мотивском трезору (у којем „место да чујемо оркестар осећаја, нама је засвирао један инструмент, – несумњиво, савршен, али тек један“), проналази аутентичан универзум, успели песничко-уметнички ефекат и трајну вредност. Колико изненађујући и зачуђујући у свом прозно-лирском наступу, Борисав Станковић је за Кашанина тражена мера једног уметничког умећа и реализованог надахнућа. Кашанин истиче на који је начин Станковић изградио свој књижевни свет и коју визију у њему пројектује:

[...] он нам је, својом уметношћу, открио нешто вечно: борбу страсти у човеку и борбу људи око ње. [...] Он, богаташ уметничких утисака, моћни евокатор силног и жестоког у нама, проналазач најскривенијих и најдубљих кутова еротике, Крез песничких осећаја, хипнотизер читалаца, силни међу нашим малокрвним приповедачима Борисав Станковић, он има своје богатство у својој сиротињи: он је песник љубави, само љубави; на уметничком Олимпу он види само једног бога, Ероса; у златним мајданима људске душе он је открио само једну племениту руду, и копа само њу, љубав. Али, какву љубав! Да ли се то уопште може назвати љубављу, та страст од које пате и за коју живе личности о којима нам он прича? (Kašanin 26. VIII 1917, 232: 3)

Вредност Станковићевог уметничког отиска у времену Кашанин проналази управо у уметничком поступку, у вештини пренебрегавања вербалног подастирања љубавног искуства иако је оно главна духовна преокупација српског модернисте из Врања. Станковићево умеће да изнова прича о љубави, а да унисоност теме не замара читаоца, произлази из мистичне атмосфере његовог литерарног универзума и ванредног импресионистичког стила казивања и приказивања емоција и расположења:

Никад вас не умори једноликост предмета; не уме бити досадан, а најмање је од свих баналан; нешто вечно, мрачно, тешко и дубоко проговара из његових дела; силна као подземни извор, бије снага необузданих нагона. И сав тај сирови натурализам изречен је једним силно осећајним импресионистичким стилем, и у причи, и у роману, и у драми [...] (Isto).

Сасвим је извесно да је одређене критичке оцене Кашанин донео ослушкујући опште расположење читалачке јавности према Бори Станковићу, али је исто тако несумњиво да је текст израз једног благонаклоног односа представника млађе генерације критичара који ондашњој хрватској публици жели да представи аутентично дело једног познатог српског писца. Из те намере проистиче и опаска са почетка осврта, а то је питање успеха једног писца и из којих побуда писац пише.

Бора Станковић је отуда, како Кашанин тврди, припадник оних српских приповедача који ће, мада поштован и читан и тренутку у којем пише, остати запажен аутор српске књижевности и касније.

Ни у једном другом тексту млади Кашанин не личи толико на критичара *Судбина и људи* као у овом раном приказу Станковићевих изабраних прича. У њима се читаоцу исцртава портрет аутора, његове стваралачке моћи, тематско-мотивски арсенал и духовни садржај његовог приповедног света, са елементима бритке и луцидне, али правичне оцене. Занимљиво је, притом, што у овом критичком огледу Кашанин наступа као Станковићев савременик, а не као књижевни историчар, који с временског растојања од неколико деценија даје коначни суд о једној заокруженој поетици.

Зато ће и у некрологу написаном десет година касније, поводом пишчеве смрти, ревидирати свој став о Станковићевој поетичкој апартности и локалној боји његових књижевних текстова, и подвући да је управо с тих разлога Станковић универзалан писац, јер је стварао „беспримерно сигурном психологијом, чврсто логички, набијено, сав загрцнут од живљења и загушен навалом визија и осећања“ (Кашанин *ЛМС* 1928, 315: 100). Само такав таленат и стваралачка дубина могли су да створе „тако живе, истинске, дубоке личности као што су Софка, – та најплементија и најдубља женска личност у свој нашој књижевности, – па Мита, газда Марко, Митке и покојникова жена“. Свуда се овај писац, како Кашанин екскламативно потцртава, показује „као генијалан психолог и недостижан песник“ (Кашанин 1928: 100).

Кашанин, као у ретко којој другој ситуацији, несагласно свом критеријуму и личном приоритету да један писац мора бити широког образовања и ерудиције – који ће бити много израженији у огледима из *Судбина и људи* и мемоарско-критичким записима *Сусрета и писама* – у критичкој оцени стваралаштва Боре Станковића поводом пишчеве преране смрти прави изузетак. Управо због животне уверљивости створеног и заокруженог уметничког света који је духовно аутономан и потпун, Кашанин ће, као и неколико деценија касније, у случају са Јаковом Игњатовићем, оправдати Станковићев специфичан стил и реченицу на граници између књижевног језика и дијалекта:

Говори се да Станковић није имао велику културу и да је био неписмен. Истина је у томе да он није био књишки човек, и да није прочитао брдо свакојаких књига. [...] Он је имао један стил који је био савршено адекватан његовом начину осећања, а то и јесте стил. [...] Станковић није писао академски, ни фељтонски, ни журналистички, и по томе је, у истину, штрчао у своје доба, у свој својој генерацији, као што ће се он, по томе, још дуго издвајати. Он је најрафинованији стилист кога ми имамо (Исто: 188).

Кашанину је стало да уметници попут Мирослава Крлеже и Борисава Станковића буду упамћени и читани, јер су од самог почетка свог уметничког пута показали сугестивност индивидуалног талента у оквиру већ изграђене традиције и оплеменили је својим талентом. Наравно, евидентна је већа наклоност коју Кашанин 1917. године има према зрелијем и у том моменту плоднијем Станковићу, јер, као какав искусан критичар, и када антиципира, не доноси нагле закључке. Зато је у том периоду био сколонији негативној критици млађих хрватских стваралаца. Наравно, историја књижевности показала је да је двадесетдогодишњи критичар био у праву.

Интуитивно естетичко спознавање књижевности

У критичким есејима о хрватској књижевној продукцији од 1917. до 1919. године паралелно са књижевноисторијским увидима уобличују се и стабилни естетички и аксиолошки параметри, којих ће се Кашанин придржавати и у познијим критичким и есејистичким радовима. Он ни у овој фази нема изграђен теоријски или естетички систем, већ интуитивно и спонтано формулише ставове и принципе на основу којих може оценити вредност једног уметничког дела и самерити његово место у књижевноисторијском поретку. Томе свакако претходе моћ запажања и повезивања.

Приликом давања коначне оцене Крлежиног раног песничког остварења и његовог места у тадашњој хрватској књижевности, Кашанин посеже за есејистичким контекмплацијама о уметничким вредностима које обједињују персонални доживљај и

критичку објективност из које исходи вредновање извесне књижевне појаве: „Данас, ја не могу ни да се поклоним г. Крлежи као пјесничкој величини, ни да прођем крај њега, али ћу радије од њега и његових њемачких другова читати старог Волта Витмана и Рабинтраната Тагора, славне претече интегралиста. Јер они сједињују у себи и мисао и осјећај у један виши облик, који се зове Љепота – радост и љубав наше душе на крутој овој земљи“ (Kašanin, *Obzor*, 18. VIII 1917, 225: 3). Тако, у тексту о роману Виктора Цара Емина Кашанин износи критеријуме за добар роман:

Да један роман или новела буду добри, потребно је да имају ове три особине: тачну и широку психологију, велик интезитет осјећаја и добру обраду. [...] Наши приповједачи имају такође тих главних особина, али већином у мањем опсегу; најслабији су, без сумње, у обради; уз то, немајући много љубави ка монументалности, они понајвише стварају дјела осредње вриједности (Kašanin *Savremenik*, 1918: 67–68).

А у тексту о *Сабластима* Улдерика Донадинија Кашанин у појединачној анализи, инспирисан Донадинијевим поступком, постулира естетички став о нужној међуусловљености наративног поступка и карактера ради постизања уметничке уверљивости и аутентичности приказаног света: „Нека нам нико не брани г. Донадинија теоријом о слободи уметничког стварања. Износити овакве људе и догађаје какве нам је он изнео у својој причи има смисла не можда онда кад је то уметникова воља, него или тада кад су такви људи и догађаји чести и судбоносни код једног народа, или кад су представљени високим уметничким начином“ (Kašanin, *Obzor* 8. IX 1917: 3).

Истовремено, Кашанин истиче да велика књижевност настаје не само благодарећи таленту ствараоца и надахнућу, већ и култури духа, искрености и спонтаности у приказивању предмета. Као критичар, он је одлучни противник литерарних конструкција и експеримената који се отуђују од аутентичне, препознатљиве и проживљене стварности: „Г. Донадини се могао уверити да права дела не стварају ни раскалашност ни намештеност – какав је био у *Лудим причама* – нити амбициозност и лов за ефектима – из чега су поникле *Сабласти*. Литература се

не прави; она се ствара. А стварају је, осим талента и надахнућа, и истинска култура, једноставност и искреност“ (Isto: 3).

Сличан захтев исказаће у приказу књиге приповедака *Борови и маслине* песника и приповедача Сибе Миличића без обзира на благонаклон однос према овом ствараоцу: „Што недостаје Г. Миличићу као приповедачу, то је извесно јаче струјање крви и треперења живота, и можда ће се неком читаоцу учинити ове приповетке хладне. Али од једног уметника не треба тражити оно што он нема, него треба прихватити оно што пружа и чим располаже“ (Кашанин *ЛМС* 1926, 307: 316).

Рана Кашанина естетичка мисао фокусирана је на начин представљања и обраде предмета приказивања. Она има теоријску подршку у делима многих светских књижевника и естетичара, Кашанинових претходника и савременика. На стратегији, поступку и начину уметничке обраде Кашанин, заправо, заснива сржни параметар за процену домета једног књижевног дела, али и своју просветитељску критику:

Естетичар Бенедето Кроче вели, да је израз увијек и савршено раван утиску, а наш сјајни песник Дучић каже, да све зависи о том ‘како се нешто рече’. Леонид Андрејев је дао у једној причи од три-четири стране, у ‘Смијеху’, савршено драмски и високо умјетнички изражену сцену једног несрећног младића, а Антун Чехов је у једној, још краћој причи, у ‘Малој шали’, описао читав један трагичан живот. Из тих прича може г. Донадини видјети да није главно амбициозност, а г. Колар да није важна опширна ‘благоглагољивост’, па да се створи умјетничко дјело, него да је прије свега потребно узети књижевност озбиљно а своје дјело радити побожно, као што су чинили сви велики умјетници (Kašanin, *Obzor*, 8. IX 1917: 3).

Из тога произлази схватање о узвишеној природи књижевности и књижевноисторијска сугестија о томе у ком правцу треба богатити књижевну традицију: „Књижевност је храм, а не кавана. А наша литература је одвише каванска: каванске мисли, каванска обрада. Дужност је младих људи, као што су г. Донадини и г. Колар, да подигну тон наше књижевности, а не да га спуштају“ (Isto).

Наведене услове за истинско и естетички валидно стваралаштво Кашанин ће доследно понављати у многим својим међуратним критичким текстовима, али и у

есејима које је писао у другој половини XX века. И уколико нису експлицирани, они стоје у позадини његових књижевнокритичких судова.

На том трагу критичког промишљања књижевних појава односи се и према делу тада признатог и славног Петра Кочића. У књижевноисторијском смислу афирмишући генерацију којој је Кочић припадао (Милутин Ускоковић, Владислав Петковић-Дис, Милутин Бојић, Велимир Рајић, Милош Видаковић, Прока Јовкић (Нестор Жучни)), а која је била изгубљена током Првог светског рата, чиме је српска књижевност много изгубила, Кашанин разборито и с пијететом пише о делу Петра Кочића:

Ријетко који приповједач српски, коликогод их има, може да се поноси ширином свога умјетничког градива, али се многи између њих може поносити висином своје душе. Јер ма да они због политичке подвојености наших земаља нису знали да говоре о цијелом народу српском и да изразе сав обим његове душе, они су поштено и са заносом опјевали крајеве, у којима су се родили и одрасли (Каšanin, *Omladina*, 1918: 8).

Сагледавајући целокупну Кочићеву поетику, као генерацијски репрезентативну, Кашанин успева да разлучи врлине и недостатке, како у степену посвећености једној теми, тако и на плану уметничких поступака. Истовремено, Кашанин Кочића није поетички изоловао из књижевних токова у којима је стварао, већ га је у њих ураћао у жељи да истакне саоднос ствараоца и поетичких и идеолошких доминанти његове књижевне епохе. Такође, Кашанину је стало да нагласи у којој мери Кочићево дело изражава душу и менталитет народа, како се рефлектује на властито време, и како су појединац, као најбољи представник народа, а са њим и историја, приказани и осмишљени у светлу уметничког дела. Премда хвали пишчев освешћени и културно филтрирани национални осећај и духовну продорност, држећи се својих скрупулозних критичких параметара Кашанин критикује једнодимензионалност Кочићевих ликова:

Приповедач Петар Кочић није ни веома плодан ни многостран писац. Он је реалист и као такав усавршио је реалистичку приповијетку српску новим квалитетима особито дубљим осјећањем природе и страснијим лиризмом. Он је први приповједач српски из Босне са правим уметничким особинама. У језику је један од највећих богаташа српске књижевности. Није створио много типова, али је дао лијеп дио наше колективне душе: наш национални осјећај у једној покрајини, – осјећај који је довољно широк и јак, да би био опће српски. У том погледу Кочић је најјачи од свих приповједача српских. Својим радовима, Петар Кочић је имао велик утјецај на продубљење и електризовање националне свијести српске. Не оставивши иза себе великих дјела уметничких он је оставио примјер, како се врши дужност, коју од нас траже душа, вријеме, народ и човјечанство (Kašanin, *Omladina*, 1918: 127–128).

Међутим, недостатак уметничког замаха и снаге талента, према Кашаниновом увиду, није ексклузивно Кочићево својство, већ карактеристика већине његових савременика и реалистичких представника. Зато тек књижевноисторијском и стилистичком контекстуализацијом Кочићевог књижевног дела могу се оправдати његови естетички недостаци, али и увидети у којој мери је Кашанин био у праву.

Заиста, по угледу на чланове идеолошког и књижевног покрета Млада Босна, Кашанину је било стало до смелије и непосредније окренутости књижевности духовном и егзистенцијалном окружењу и до тога да српски и хрватски приповедачи и романсијери „реалне односе, друштвено стање и патњу народну“ прикажу „онаквим какви уистину и јесу“ (Palavestra 1964: 72). Као и Младобосанцима, ни Кашанину у почетку „ни Кочићев подухват није био довољно радикалан“ (Palavestra 1964: 72). С друге стране, међутим, Кашанин је инсистирао на доминацији естетичког над идеолошким доменом једног књижевног дела, верујући да се управо национално продубљени ефекат остварује уметнички продорном и уобличеном представом одређене политичке мисли или залагања. Тако, на пример, Димитрије Митриновић није ни Петру Кочићу, којим се, како Предраг Палавестра тврди, Млада Босна „одушевљавала и инспирисала“, „опраштао пренаглашену тендециозност, сматрајући да тенденција местимично нарушава складност Кочићевог приповедачког дела“ (Palavestra 1964: 75). Сличан, премда афирмативнији однос према Кочићу испољава и

Владимир Гаћиновић у текстовима „Приповијетке Петра Кочића“ и „Петар Кочић као сатиричар“ из 1908. године (Palavestra 1965: 253–259). У Гаћиновићевим надахнутим анализама провлачи се јасна порука о пожељном поетичком и идеолошком усмерењу оновремене српске књижевности.

Премда је новија историја књижевности оповргнула рану Кашанинову процену дела Станислава Винавера, постоје аргументи који би критичару *Летописа Матице српске* ишли у прилог. Разматрајући мноштвеност Винаверових талената и велику размаханост на пољу књижевности и културе, Кашанин исказује искуство да истински уметник може бити онај који је усмерене креативне енергије, уравнотежен, са осећајем мере и склада. А суд о дометима Винаверових тадашњих књижевноуметничких постигнућа и прогнозу будућег његовог стваралаштва Кашанин, као Винаверов савременик који прилежно прати његов рад, доноси с једне стране, на основу књижевнокритичких критеријума епохе, изнутра, из средишта поетике и пратеће идеологије, а са друге, успева да књижевне појаве свога времена испрати са књижевноисторијске дистанце, хладније и објективније, опремљен знањем о томе шта је добра књижевност.

Стваралачка личност Вељка Петровића готово у потпуности се уклапа у профил идеалног писца којег Кашанин прижељкује у српској књижевности у својим критикама. Петровић је аутор који, како Кашанин сугерише у предговору Петровићевих *Сабраних дела*, у издању тадашње „Библиотеке савремених југословенских писаца“ 1930. године, на прави начин ослушкује живот и његове боје вешто транспонује у уметнички свет. У Петровићу су се успешно сусрели сирови таленат, народна простодушност, култура духа и мера у уметничком поступку, што доприноси квалитету написаног. Његова песничка и прозна остварења нису апстрактне конструкције, духовно и тематски отуђене од искуства домаћег читаоца, нити интелектуална домишљања која слабе снагу уметничког домета, већ аутентични изрази доживљаја наших људи, богати домаћим темама, али промишљени са људских позиција и хуманистичког погледа на свет, што доприноси њиховој универзалности. Кашанин у поезији овог песника види „излаз из усамљености људске душе, говор са природом, са животом, са човеком и самим собом“; то је „стваралачка реакција на

живот и свет, реакција која се збива спонтано и целим бићем“ (Кашанин 1930: XII). Петровићева проза представља успешну симбиозу естетичких и социјалних компоненти, духовних и формалних елемената традиције, надограђених уметничким особеностима епохе у којој је Вељко Петровић писао:

Непосредан, прав и искрен, Вељко Петровић је сав изникао из своје земље и остао за њу дубоко везан. Никад не тражи своје ‘теме’ по туђини и књигама, нити су му страни писци казаљке на сату. Живи животом свога доба, свог народа и својим личним, тражећи и налазећи око себе и у себи оно што је општељудско и вечно. Временска, национална и локална боја дају тим човечанским елементима у његовом књижевном делу незаменљиву драж истинитог, реалног и живог. [...] Као приповедач, Вељко Петровић је творац људског живота, а не изграђивач сопствених мисли, и зато увек даје живу личност, а не конструисан тип. Иза тога како се прочита његова приповетка, не гледају се завршена и извајана лица, него се носе доживљаји, памте се сукоби, види се земља и слуги људска судбина (Кашанин 1930: X, XIII).

У предговору Петровићевих сабраних песама и приповедака огледа се Кашанинова доследност у естетичком и књижевнокритичком захтеву да се успостави чвршћа веза између књижевности (посебно млађих аутора, Кашанинових савременика) и егзистенцијалних прилика и духовних карактеристика времена у којем се живи и ствара. Текст о Вељку Петровићу, захваљујући јасности и зрелости мисли, заокружености исказа и кохерентности у структури излагања, као и стилским врлинама, представља антиципацију есејистичке критике какву ће Кашанин писати после Другог светског рата. Такође, овај предговор представља суму критичких, естетичких и културнополитичких идеја које је Кашанин неговао и заговарао у међуратном периоду, али и које ће ући у идеолошку основу за услеђујуће промишљање историје нове српске књижевности у књигама *Судбине и људи* и *Сусрети и писма*.

Опсервације о типолошким и морфолошким особеностима модерне српске књижевности

Као хроничар културе, Кашанин у мањим дигресијама критичких приказа-бележака књижевноисторијски неретко валоризује одређени жанр. Приказујући књиге различитих жанровских особености и досега, он покушава да усмери књижевну јавност ка важним естетичким питањима и да наговори на развијање свих књижевних врста. То је случај са романом, публицистиком, путописима, есејима, баснама, антологијама.

Примера ради, *Антологија љубавне лирике* Божидара Ковачевића је, према Кашанину, за ондашње књижевне прилике сувишна и лоше конципована, јер се мора водити рачуна о више литерарних и ванлитерарних фактора: „Антологије, ма какве биле, заслужују да буду читане. У њима се увек нађе много добрих ствари. Али састављач ипак мора да води строгог рачуна о стању и потребама књижевности којој припада. Нимало није свеједно како је замишљена једна антологија, ни какав је избор учињен“ (Кашанин 1927: 149).

Књижевноисторијски преглед смене доминације неког жанра, сходно поетичким и стилским захтевима епохе, и развоја романа у српској књижевности можемо пратити у уводу приказа Црњанских *Сеоба* (ЛМС, 1929). Кашанин врло добро познаје тематске преокупације различитих романописаца током историје српске књижевности. Он примећује да је роман потиснуо приповетку у модерној књижевности и на овом месту проговара о романима генерације писаца који су на сцену српске (јужнословенске) књижевности ступили након рата не би ли на прави књижевноисторијски начин увео Милоша Црњанског и приказао његове списатељске врлине, посебно упечатљиве у роману *Сеобе*.

Мало је у чијој књижевности толико рђавих ‘крилатица’ колико их је у нашој. Стално се говори и пише код нас да немамо романа. А сви наши велики приповедачи XIX века оставили су их по неколико; Игњатовић није друго шта ни писао. Вероватно је да се хоће рећи да у нас нема романа из данашњег, специјално београдског живота, о

савременом грађанину и интелектуалцу. И вероватно је да немамо ни лирике, ни приповетке, ни есеја; свуд се код нас мало говори о проблемима модернога човека, и нигде ми немамо књижевних горостаса. Роман се код нас пише и данас и, по свима изгледима, убрзо ће потиснути кратку приповетку. Редакције наших књижевних часописа муку муче да дођу до добре приповетке, – не само зато што је нема у изобиљу и што се поједини приповедачи повлаче, него и због тога што се многи окрећу ка роману. Сви знаци говоре да ћемо у наредним годинама добити цео низ романа од писаца који су после Рата ушли у књижевност (Кашанин, *ЛМС*, 1929, 320: 147–148).

Приказујући публицистичку књигу Григорија Божовића *Узгредни записи*, Кашанин истиче занемарену уметничку вредност публицистике као књижевног рода: „Код нас се, до недавно, обраћала мала пажња на публицистику, вероватно стога што се мислило да она не иде у књижевност и да није од већег значаја. Да је публицистика, често, исто толико ‘књижевни род’ колико и критика, с тим се, вероватно, неће свако сложити код нас; али да она може бити од важности и утицаја, то се и код нас почиње да увиђа“ (Кашанин, *ЛМС*, 1926, 310: 193), а у приказу књиге баснописца Милана Вукасовића *Кроз живот* (*ЛМС*, 1925), критичар ламентира над тиме што не само у нашој, него и у европској књижевности, овај жанр постаје део књижевне архиве.

Кашанин ће у морфолошком смислу подржати и синкретички спој књижевности и новинарства, као укрштај елитистичког и популистичког домена писања који је већ био негован у Европи тога времена. Књижевни прилози у празничним издањима дневних новина попут *Политике*, *Времена*, *Новости* и сарајевског *Народа*, пружали су, како Кашанин запажа у сумарном прегледу „Књижевност у божићним додатцима новина“, драгоцену слику пресека српске књижевне продукције и посведочили напредак у журналистици као сегменту културног живота (Кашанин, *СКГ*, 1924, 153–154).

Прикази, критички текстови и есеји које је Кашанин писао скоро тридесет година и који су излазили у периодичним публикацијама у првој половини XX века указују на континуирану мисао о културном обрасцу младог ентузијасте, а потом и

зрелог критичара-хроничара књижевности и културе, као и културног прегача, затеченог над рушевинама стварности и у још увек недовољно зрелој, у традицији утемељеној и према просветитељским параметрима западне и централне Европе изграђеној културној средини. Све време је у том залагању присутна свест да је критичар део једног већег и сложенијег ентитета – матичне културе и њене историје. Следствено томе, као што смо већ запазили, неретке су далекосежне и визионарске дигресије о културнополитичким, естетичким и књижевноисторијским питањима, које задиру у дубину историјске прошлости и висину истинских књижевних вредности. Присутни су и текстови метакритички уоквирени или са честим метатекстуалним дигресијама у функцији подстицаја на далекосежнији културноисторијски ангажман и конституцију јаке, стабилне и делотворне институције српске књижевне критике која би побољшавала књижевни укус и прецизирала стожерне естетичке критеријуме. Паралелно са неуморним залагањем за вишу духовну и књижевну свест, развијала се и књижевна мисао самог критичара.

Међутим, управо овде се открива и један од темељних недостатака Кашанинове ране критичке активности и недовољности њеног далекосежнијег утицаја, без обзира на знања и компетенције самог критичара. Евидентно је, наиме, да Кашанин у међуратном периоду није остварио свој наум писања праве уметничке критике. Премда је с правом и с високих естетичких позиција лamentsирао над стањем у ондашњој српској и хрватској књижевности и вапио за младим талентима, какви су били Црњански, Крлежа, Бранко Шимић, и касније напомињао њихове естетичке квалитете, није им посвећивао посебне критичке есеје чак ни онда када је имао директног повода и прилике за тако нешто: „[...] шкрти наговештаји и узгредне формулације показују да је Кашанин умео тачно и фино да процењује праве књижевне вредности, али да то није чинио у облику који би могао утицати на књижевност тога времена“ (Marjanović 1962: 95–96). Разлоге за недовољно продорну и снажну књижевну критику у међуратном периоду, што постаје очигледно тек у поређењу са каснијим Кашаниновом књижевнокритичким и књижевноисторијским дoметима и обиљем мисли и идеја, можемо потражити једино у ванлитераној сфери његовог деловања. Оснивање и вођење музеја и приљежни и неуморни рад на

ликовној критици и историјама ликовних уметности могуће да су скренуле Кашанинову критичарску пажњу са текућих књижевних остварења и догађаја којима је духовно и временски заиста припадао.

Заправо, тек са временске дистанце од неколико деценија чини се да све оно што је започео у том периоду – што су, можда, били тек фрагменти једне обухватније критичке и стваралачке свести – Кашанин је успео да заврши у познијим критикама, писаним током педесетих, шездесетих и седамдесетих година, располажући сличним идејама, ставовима и параметрима, и продубљујући их животним и књижевним искуством. На тај начин је изградио иманентну поетику и аутентични естетички систем, заснован на интуицији и сензибилитету, и описао развојни лук персоналне историје српске књижевности.

Промишљање Кашанинове интегралне критике, двојаке по философско-естетичким својствима и плуралистичко-синкретичке према књижевнотеоријским узусима и методолошким принципима, изискује осврт на поетичке аспекте његове критичке прозе у целини. С обзиром на већ наведену критичареву несистематичност на теоријском плану, као и у погледу имплицитне књижевне естетике, и овде се може говорити о (*иманентној*) *поетици*: *поетика* је зато што су пред нама еклатантно књижевноуметничка остварења – књижевни есеј, есејистичка критика, или „критичка и есејистичка проза“ (Nedić 1977: 194) – а потом и зато што су сви текстови и записи обједињени јединственом критичком и естетичком свешћу. У њима се назире аутентични књижевни лик аутора; *иманентна* јер Кашанинове критичке прозе и есеји сами собом говоре и поетички (само)свесно, заједно са књижевноисторијским и естетичким идејама у самом књижевном делу, откривају експлицитне и имплицитне специфичности искључиво тог књижевног дела или опуса.³⁸ Следствено томе, на садржинском плану, разматрање Кашанинове поетике и естетике води ка откривању његове књижевнокритичке идеологије.

Књига *Судбине и људи* представља кохерентан скуп појединачних критичких радова, објављиваних у периоду од 1953. до 1968. године (први у часопису

³⁸ За Новицу Петковића који формулише и фундира појам *иманентна поетика*, назначујући дистинкцију између научне дисциплине и методолошког (иманентног – унутрашњег) приступа књижевном делу и предмета проучавања, иманентна поетика је аспект или својство књижевноуметничког дела које постоји унутар књижевности, „у текстовима које сматрамо књижевним, не научним“ (Петковић 2006: 45). Консеквентно томе, иманентна поетика обухвата и експлицитну и имплицитну поетику једног аутора конфигурисану у његовим књижевним текстовима (Исто). Свакако да је Новица Петковић свестан различитих дискурзивних пракси, тачније књижевних и публицистичких текстова у којима је једном ствараоцу такође могуће да изрази своју експлицитну, односно имплицитну поетику. За наречени појам и феномен инструктиван нам је и увид Александра Јеркова према којем се, на трагу Петковића, тај литерарни принцип сагледава као „она поетика која се може установити проучавањем самих књижевних дела“ (Jerkov 1997: 16), у којој су садржани и наглашени и скривени облици поетичке самосвести, односно која обухвата „експлицитне и имплицитне поетичке аспекте дела, поетичке исказе и поетичке фигуре“ (Види: Jerkov 1997: 9). Отуда је извесно да и код Кашанинових књижевнокритичких проза „све што је поетички релевантно када је реч о књижевном делу обухваћено је појмом његових поетичких одлика. У том случају би иманентна поетика била одређена испољавањем поетичке *самосвести* у књижевном делу“ (Jerkov 1997: 22). Ипак, поетичку мисао Милана Кашанина, која се објављује као иманентна поетика, могуће је формулисати тек сагледавањем свих поетичких особина његовог књижевнокритичког рада.

Књижевност, остали у *Летопису Матице српске*), који имају за крајњи циљ превредновање аутора смештених у одређена поља књижевноисторијски заокружених праваца и епоха. О њима је до појаве ове превратничке књиге у српској интерпретативној заједници већ било изграђено мишљење. У тој монографији Кашанин задатом предмету проучавања приступа најпре као историчар књижевности, са незнатним моментима у којима се одсликава његова мемоарска и уско књижевнокритичарска делатност.

Сусрети и писма је, насупрот томе, књига доминантно мемоарско-есејистичког карактера, у којој аутор по сећању покушава да оживи књижевне личности које је ценио или чије је дело поштовао и епохалне, друштвеноисторијске и духовне струје о којима су сведочили.³⁹ Наравно да ова збирка мемоарске прозе и писама није ослобођена критичко-аксиолошког аспекта, али јој примарни задатак није у успостављању новог критичког погледа на ствараоце између два рата. Намера аутора се најпре крије у покушају даривања једног књижевноисторијског извора или документа, а не у просуђивању књижевних квалитета нечијег дела. У овој књизи се срећно прожимају сведочанство о једној епохи, историја књижевности и историја приватног живота.

Пронађене ствари су најприближније оном што бисмо могли назвати књижевном критиком у ужем смислу. У њој Кашанин проговора из аспекта савременика о ствараоцима и књижевним појавама и феноменима непосредно пре Првог и у периоду између Првог и Другог светског рата. Углавном објављивани у *Летопису Матице српске*, *Савременику*, *Обзору* и *Књиженом Југу* од 1917. до 1929. године, ови мањи есеји су коментар на оновремена књижевна дешавања. Те текстове, и поред тога што показују изграђену свест о културноисторијском контексту и духу времена у којем се књижевни живот одвија, и без обзира на то што су многи по

³⁹ О том свом поетичком науку који има и одређене методолошке импликације Кашанин говори и Кости Димитријевићу: „’То су аутобиографски, мемоарски и истовремено есејистички моји књижевни портрети, којима сликам животе, понашања и карактере тих мојих десетак доскора живих савременика – уметника, а дајем и осврт на њихова дела. Тим сећањима, која ће ускоро *Матица српска* објавити у посебној књизи, желео сам да оживим једну епоху и у њој дам приказ неколико генерација, као и да дочарам узаврелу атмосферу нашег живота’“ (Кашанин 1991: 230).

својим особинама и ефекту тачни и подударни са судом касније књижевне историје, није писао историчар књижевности, већ књижевни критичар и *хроничар културе*.

Поразмислимо, стога, о перманентном смењивању и контрапунктирању књижевне критике и историје књижевности у Кашаниновим есејима. У томе нам може помоћи Љубомир Недић који теоријски размишља о недвосмисленој и динамичној комплементарности и дистинкцији између књижевне критике и историје књижевности на плану предмета проучавања и методологије. Недић је изричит: „Иако се критика и књижевна историја узајамно потпомажу, оне постоје свака за се (како би се, иначе, и могле узајамно потпомагати?): иако оне, често пута, једна другу допуњују, оне немају један предмет, него свака свој. Предмет историје књижевности су књижевни производи као појаве, у вези један с другим, и иначе, у вези с другим сродним појавама; предмет критике је готово књижевно дело, као такво, само за се, и независно од свега другога. То су *два*, различна начина на који се проучавају књижевни производи; и зато онај ко хоће да их проучава треба да буде начисто с тим за који се од њих одлучио, критички, или историјски. Иако он, одлучив се за један, не може свакад избећи да се послужи и другим; иако, штавише, у много прилика, може бити корисно да се осврне и помогне и другим, он не треба да их без потребе меша један с другим, него треба да се држи једнога, онога за који се одлучи“ (Недић 1977: 229).

У интерпретацији нове српске књижевности Кашанин је демонстрирао књижевнокритичку вештину у писању историје књижевности и свеобухватно и широко књижевноисторијско знање и дубину у књижевнокритичком наступу. Кашанин у књигама *Судбине и људи* и *Српска књижевност у средњем веку* има јасна и прецизна теоријска полазишта, чиме спада у ред оних критичара и историчара књижевности који, према Гавриловићу, успешно „спајају теоријске ставове и схватање историје са способношћу за критичку анализу, за доживљај и наслућивање онога што се у свету критике неодређено назива естетском вредношћу дела“ (Gavrilović 1979: 121). Управо је Кашанин, за Гавриловића, онај идеални тумач књижевности „који теоријски разумева оно што се назива историјом, а практично може да разумева дело у оном драгоценом, непосредном додиру са њим кад дело

престаје да буде историјски документ, или нека врста одсјаја историје, и постаје вредност сама по себи“ (Isto). Ову методолошку двострукост Кашанинову и Гавриловић двоструко посматра: „као теоријски став, као полазиште које омогућује историјску систематизацију књижевних појава и као таленат, као стваралачка моћ која те појаве и независно од историјског прилаза може да тумачи као самосвојне смислове и лепоте“, што онемогућава смештање Кашанина у позитивистичку школу мишљења о књижевности (Gavrilović: 121–122). Следствено томе, књижевна критика и историја књижевности, као две комплементарне књижевнозnanствене дисциплине, неразлучиве су у његовим есејима који су по формално-стилистичким својствима превасходно књижевноуметнички.

Кашанинова књижевна аксиологија

Критички приоритет у познијим Кашаниновим критичким есејима и есејистичкој критици заснован је на литерарном оживљавању једне стваралачке појаве и на формулисању чињенице шта је она значила, а шта она тренутно, у време писања те критике представља за српску књижевност и уметност. Испоставља се, стога, да је и предмет Кашаниновог интересовања по својој природи хибридна појава. Отуда плурализам у његовој критичкој методологији. Ако се као хибридан и сагледа са свих методолошких страна, такав литерарни феномен од критичара изискује доношење коначне оцено или суда којим би се његово место као горуће питање те критике прецизирало. По том принципу, Кашанин се исказује као историчар књижевности који уме да разликује тренутне од трајних вредности и да артикулише тај увид врло строго и недвосмислено. Он зна да оно што је за једну епоху било вредно, читано и слављено, не значи да ће преживети усуд времена и бити такво и за наредне генерације, односно бити највишом оценом оцењено и од стране неке наступајуће књижевне аксиологије.⁴⁰ У том смислу, Кашани гради исправан

⁴⁰ Предраг Палавестра се афирмативно односи према плуралистичком приступу књижевности и у књизи *Критичка књижевност – алтернатива плурализма* (1983) убедљиво износи његову критичку обухватност и херменеутичку продорност. Јер, критички плурализам приликом испитивања текста, „не занемарује важност контекста и у дотад строго специјализована тумачења унутрашњих структура, поетике текста, лингвистичких, формално-стилских и семиотичких чинилаца, уводи широка и

критичарски координантни систем – постулира вредности за изградњу аутентичног лика једне културе и меру између популизма и аристократизма.

Зато је важно навести и нагласити све факторе који би једној аутономној представи литерарне традиције валидно допринели и који би легитимизовали Кашаниново мишљење поводом тог проблема. Критичар себи зато даје за право да буде арбитар невелике културноисторијске композиције само захваљујући томе што је истовремено и апостол једног аксиолошког мерила и погледа на свет који је иманентно уметничко-естетски а, са друге стране, импонује поетици која је комбинација раног, умереног и Клемент Гринберговог концепта високог модернизма, који самокритички настоји да дефинише и одбрани унутрашње и спољашње границе и сачува аутономију саме уметности. Иако су, приликом оцењивања књижевног дела или појаве, премисе постављене како ваља, неретко Кашанин изводи погрешне критичко-аксиолошке закључке о ауторима. Посматрано одозго, из визуре шире културолошке платформе, готово ни у једној својој оцени или аргументу Кашанин није много погрешно нити се о кога огрешно, осим, донекле, о Ђуру Јакшића, Јована Јовановића Змаја и Љубомира Недића. А главна врлина, уједно је и недостатак његове критичке аксиологије – предиспонирани вредносни систем која се темељи на унутрашњој, али знањем и укусом оплемењеној и освешћеној естетичкој интуицији.

Међутим, намера овог критичара и јесте превредновање одређених књижевних појава у историји српске књижевности или пак оглашавање сопственог увида у њихов квалитет и значај за конституисање српске књижевне мисли друге половине XIX и прве половине XX века. Као добар књижевни критичар и историчар, Кашанин засигурно има на уму за тај посао неопходну временску дистанцу од више од педесет година. Тако је бар у књигама *Судбине и људи*, *Сусрети и писма* и *Српска књижевност у средњем веку*. Он зато води интензиван, каткад експлицитан, каткад имплицитан, дијалог са предратним и послератним критичарима који су заслужни за формирање такве књижевне слике до 1944. и зато се упушта у метакритичку процену њихових теоријских и критичких начела и конкретних аксиолошких и књижевноисторијских закључака. А ревизију извесних књижевних појава и

комплексна, вишесмерна тумачења духовног и културног залеђа“ (Палавестра 1983: 123).

законитости и ревалоризацију прокламованих уметничких вредности обавља тако што демистификује и деконструише одређена општа места и механизме произвођења књижевне околности или предрасуде српске књижевне критике о појединим српским ствараоцима. Управо ту књижевноисторијску стратегију преиспитивања увиђа и Предраг Протић у тексту „Бриљантна есејистика“:

Градећи портрете писаца српског романтизма и реализма, Кашанин није ништа запостављао. Увек је желео да наведе све оно што се код једног писца може похвалити, као и све оно што му се може замерити. Ако је хтео да отклони неки неспоразум, њега је, као историчара културе у најлепшем смислу те речи, интересовао не само неспоразум по себи већ и то како је до њега дошло. Када развија, за своје време, јеретичку мисао о томе да Вуков утицај на Бранка није био само плодноносан него и помало погубан, Кашанин развијајући једну легенду има стално на уму све околности које су допринеле да се једна таква легенда формира. Када оспорава неумољиве судове критике о песничком делу Лазе Костића, онда Кашанину није довољан само један разлог којим би могао објаснити како је до тих судова дошло. У сукобима Ђуре Јакшића и Јакова Игњатовића са средином, Кашанин се служи истим методом. Све његове личности смештене су у своје време, у околности које су људе формирале, у свет у коме су људи деловали (Protić 1968: 3).

Ревизионистички карактер Кашанинове критичке есејистике у књизи *Судбине и људи* уочава и Благоје Јастребић. Кашаниново истраживање, према Јастребићу, било је „упућено на претресање старих оцена и изрицање нових“. Отуда „Кашанинови огледи представљају позив на свеже, нове доживљаје старих вредности“ (Јастребић 1968: 82–83).

На сличном становишту поводом Кашаниновог одважног и ризичног књижевноисторијског подухвата, али подстакнутог интимним преокупацијама, стоји и Јован Христић. Аутор текста „Са мером неизбежне горчине“, полемишући са већ написаним приказима Кашанинових критичких есеја у књизи *Судбине и људи*, донекле и са самим Кашанином, поздравља субверзивни карактер његове књиге. Он, на примеру есеја из *Судбина и људи*, истиче потребу да српска послератна критика

изађе из дуго неговане самоскривљене незрелости и духовне лењости. Зато оцењује да је Кашанинова књига имплицитна критика наше дотадашње критичке стварности: „Кашанин пише јетко и горко, са горичном која се сасвим природно скупи у човеку који довољно дуго посматра наше књижевне прилике и неприлике; његови есеји су полемички, али далеко више него против изречених и формулисаних схватања, његова полемика је управљена против онога што лебди ‘у ваздуху’ наше литературе, и у том погледу она представља озбиљан почетак критике наше књижевне митологије“ (Христић 1969: 234).

Христићева афирмација Кашаниновог критичког поступка одиграва се посредно јер се заснива на деконструкцији митова који су владали у српском књижевном мњењу, а које и сам Кашанин својом књигом разоткрива: мит о инфериорности наше књижевности као паравана за прикривање заосталости приступа проучавања књижевности и инфантилности критичке свести и мит о сељаштву, које се од Скерлића преносило на потоње критичарске величине, као и нужном утилитаризму књижевности, такође, преузетом од Скерлића. На сличном трагу о *Судбинама и људима* размишља и Зоран Гавриловић. Он сматра да Кашанин демонстрира „високо интелектуално партизанство“ и примењује психолошки метод у анализи и то двоструко: „као могућност испитивања одлика и слабости дела везаних за судбину самог писца и као лични, интимни израз осећања на којима критичар гради своје закључке“ (Гавриловић 1968: 16).

Кашанинов суд о појединачним песничким величинама српске књижевности је искључив, и колико оправдан, толико се може узети с резервом. Он је свакако проистекао из Кашанинове доктрине о уметничко-естетској непролазности и јединствености и тематско-мотивској и формалној непоновљивости једног дела, а са њим и његовог творца. Према Кашанину, такав стваралац би био значајна појава, како у култури којој припада, тако и, као репрезент те културе, у светској књижевној заједници. Примери те изворности и генијалности су Лаза Костић и Јован Дучић. За другог ће тако забележити да је мислилац колико песник и да се он „у књижевности придружује Његошу и Лази Костићу. Он нема њихов темперамент, али ни они немају његов рафинман. Ми немамо већих песника од њих тројице“ (Кашанин 2004а: 243).

Ипак, и поред свег поштовања према њиховим личностима, Кашанин њихово дело не би оценио највишом оценом да у њима не открива идеал оствареног и живог духовно-уметничког света.

Кашанинова критика уосећавања и алтернативна књижевноисторијска перспектива у књигама Судбине и људи и Сусрети и писма

Наслов књиге *Судбине и људи* у доброј мери кореспондира са самим Кашаниновим погледом на ствараоце о којима пише (то су Бранко Радичевић, Ђура Јакшић, Јован Јовановић Змај, Лаза Костић, Лаза К. Лазаревић, Симо Матавуљ, Стеван Сремац, Јован Дучић, Љубомир Недић, Јован Скерлић, Богдан Поповић). *Судбина* је одређујући чинилац, фактор утицаја и сплет егзистенцијалних околности које су, према Кашанину, нужно повезани са стваралаштвом, уметничким постигнућима и трајним естетичким донетима једног аутора. Духовни профил аутора еманира из такве философске претпоставке, а то је оно што је циљ Кашанинове критике – пружити одговор на питање која личност стоји иза једног дела, које су њене идеје, култура, образовање, каква јој је стваралачка енергија, какав однос према традицији и како се у своје време односила према рецепцији сопственог дела. Уобичајено и колоквијално значење појма *судбина* се овде мора узети сасвим условно, јер не представља никакав партикуларан биографски, психолошки или историософски појам, којим се једнодимензионално жели објаснити и вредновати нечије дело. Судбина је код Кашанина инхерентна самој личности једног ствараоца; она је његово унутрашње духовно бreme, али истовремено и спољашња ситуација у којој се одвија и реализује једна стваралачка снага: „Не може се разумети један човек, нити проценити његово уметничко и књижевно дело, без познавања његова живота“ (Кашанин 2004б: 122), присећајући се драгог пријатеља Петра Коњовића, Милан Кашанин ће се, готово узгред, метакритички изјаснити. Судбина је и она материјална и духовна егзистенција са којом се конкретан стваралац суочава када се његово дело објави. Отуда је колоквијални појам судбине у Кашаниновој критичкој мисли преиначен у идеју, у философски, егзистенцијалистички појам, који је конфигурисан

на почетку есеја о Бори Станковићу у размишљању о различитом степену успеха који умногоме одређује позицију једног писца и о очевидности постојања две врсте писаца: „[...] има их срећних, који стекну признање критике и читалачког света одмах чим се појаве, а има их и несрећних, који морају дуго чекати да буду признати и читани“ (Кашанин *Обзор* 26. VIII 1917, 232: 2). Такође, Кашанину је у портретисању једне стваралачке личности приоритетан човек, који се као чист феномен открива када се скину сви слојеви његовог књижевног и уметничког постигнућа (Кашанин 2004б: 11). Тај критеријум умногоме је утицао на његове естетичке и аксиолошке увиде и оцене.

Кашанинов превратнички есеј о Бранку Радичевићу на прави начин показује „искошену“ перспективу коју заузима приликом ишчитавања и ревалоризације аутора о којима је доташња књижевна јавност имала већ јасно и стандардизовано мишљење. Кашанин настоји да Радичевића извуче из књижевноисторијског оквира романтизма и усменог наслеђа и да му придода сасвим другачије поетичке и стилистичке квалитетиве:

Ни по чему Радичевићеве прве песме нису налик на романтичарске реторске тираде. Ни очајања у њима, ни песимизма, ни ‘болести века’, ни ‘демонства’, па чак ни личних исповести и страсних узбуђења. У тим буколичким мотивима, пасторалама и идилама одјекују звуци веселог живота, лепрша осмех оне поезије која је писана за европско племство XVIII века. У њима нема ничег сентименталног и ничег плебејског (Кашанин 2004а: 9).

Кашанин се усуђује да оповргне Радичевићеву поетичку усмереност на епску традицију. Одлучно ће стати у одбрану песниковог лиризма европско-сентименталистичке и барокне оријентације као мере његовог песничког умећа. То слободно стваралачко усмерење је, како Кашанин вели, нарушено културном средином у којој се песник нашао и која је насилно променила курсор његовог певања.

Кашанин ће унети иновације и у мишљењу о природи Радичевићевог стварања: „Он не прави стихове, не говори и не пише, он пева. Он пева тако једноставно као што једноставно свиће зора и листа дрвеће [...] Бранко је сав од духа и доскочице, од поносите отмености, од племенитог казивања, он је сав ‘мио и премио’, као и свет о ком пева, и још нешто, што није ниједан лиричар српски: он је чулан“ (Исто: 14). Отворено и с одушевљењем проговора о снази и величини његовог талента, не устручавајући се да своје виђење радикализује: „Бранко Радичевић је имао да буде или изразита личност и креатор, или да га не буде“ (Исто: 24). Песничка величина овог песника за нашег критичара се крије управо у лирском простору који се налази између феномена и историјске улоге Вука Караџића и епско-метафизичког феномена Петра Петровића Његоша, а који их снагом свог лиризма поетички надилази и којом се омеђује. Он се, дакле, никако не може стављати у исту књижевноисторијску и поетичку позицију са њима, као што је била дотадашња поједностављена пракса.

У случају Јована Јовановића Змаја, Кашанин жели да истакне оне квалитете који су били превиђени или на уштрб којих су истицани други, за нашег критичара не толико приоритетни, аспекти Змајевог стваралаштва. Он тако сматра да је донекле дошло до огрешења у рецепцији Змајевог песништва.

Свет није никад заборавио *Ђулиће* и *Ђулиће увеоке*, који су били од првог дана и трајно остали најчитанија лирика грађанског српског друштва. Али ма како вољени, они су, временом, све брже и више, падали у сенку, бледећи при светлости убојних, дечјих и хумористичких Змајевих песама. Змај није постао чувен и велик, још мање постао народни песник по рефлексивним и љубавним својим песмама, у којима је једва мање поезије, а сигурно другачије него у Љермонтова и Хајнеа. Он је стекао популарност и добио име народног песника по својим родољубивим, политичким, дечјим, дидактичним, сатиричним и хумористичним стиховима – по онима у којима има најмање поезије или је уопште нема (Кашанин 2004а: 54).

Тако је не само са различитим песничким поджанровима које је Змај писао, већ и са његовим песничким поступком и доминантним лирским особинама:

„Изузетне песничке особине, које су, у нашој књижевности, само Змајеве – отвореност казивања, благост осећања, непоновљива љупкост ритма и умиљатости гласа [...] разасуте су у њега и по оним стиховима који у критици и антологијама уопште нису истицани“ (Исто: 53).

Из такве књижевноисторијске визуре посматрано, и наслов Кашаниновог есеја „Народни песник“ може се узети као двосмислен. Критичар жели да истакне да Змај није искључиво песник који повлађује патриотским и идеолошким захтевима ширих народних кругова, већ хоће да проговори о једном народном песнику који је превасходно лирски и рефлексиван, дакле, *народни* у ширем поетичком и културолошком смислу те речи. У тим Змајевим стиховима препознаје онај основни песнички квалитет и изузетност у историји српске поезије: „Он говори о љубави увек обасјан, срећан што воли и што нам то свима каже, и уме да каже. Страснијих, силнијих, елементарнијих љубавних песама од његових у нашој књижевности свакако има, али нежнијих, човечнијих, духовнијих нема“ (Исто: 52). Међутим, и поред лирских узлета и топлине и радости света у Змајевој поезији за децу, Кашанин отворено казује да је овај песник одговоран за изједначење стихотворства са песништвом и за вулгаризовање и профанисање наше поезије. Такође, примећује Кашанин, као и у случају Ђуре Јакшића, и Змају недостаје дисциплина у мисли и писању: „Уз одсуство себичности, видљива празнина Змајеве природе је одсуство дисциплине. Ни у његову животу ни у његову раду нема реда, као што и у његовим мислима нема кондензованости, ни у његовој лектири одбира и система“ (Исто: 56).

Кашанину је и у овом случају приоритено распознавање дубине ауторове личности и његовог духовног лика. Зато ће и према Змајевом психолошком и емотивном профилу показати пуну меру разумевања и саучешћа:

Драма се одигравала не споља, већ унутра. Не живећи у јавности ни за кога другог до за свој народ, Змај је у себи, кад би сам остао, бежао од тог народа, склањао се од подлости, безочности, од мрака, од бусија, којима је био миниран његов народ. [...] Он види, али не сме ни себи да призна, да се – као и Вук Караџић, као и Бранко Радичевић, као и Лаза Костић – још најбоље осећа у страном свету (Исто: 58).

Опис и утицај судбине на стваралаштво Лазе Костића, као аксиолошко мерило, услов је рехабилитације и аксиолошке ревалоризације једног од песника којег Кашанин највише цени. Он верно бележи свој коментар, који је у нужној спреси са романтичарским увидом о вечитом странствовању уметничке душе, чији је исход трагичан:

Судбина није битни проблем само Костићевих јунака у драмама; она је и његов лични проблем – зато је он о њој толико и говорио; његова личност није донкихотска, него прометејска. Његово супростављање другом и себи, његова иронија, његови сарказми, привлачење пажње на себе изгледом, речником, све то долази од незадовољства другима и собом, од трагичног осећања да је „осаман у сељени“, од увреда које му задаје у његовом и нашем животу, „несносив очиглед“. Он зна да је све што се збива са светом и с њиме неизбежно, и да нам се судбина свима ближи по законима против којих се залуд борити, али се он противу њих ипак бори. Само велики људи се боре против очевидности (Исто: 62).

Таквом односу према Костићу доприноси и сазнање у којим се условима и под којим утицајима формирао песник и на којим идејама почива његова поетичка визија и мисао:

Одлучан чинилац у његовом формирању било је то што је одрастао у благостању и провео младост у друштву безбрижнога света. [...] Други одлучан чинилац у његовом животу била је његова велика култура, која му је уз материјално благостање, омогућила да буде лишен комплекса инфериорности, од кога је патило и пати толико нашег света (Исто: 63).

Егзистенцијални, друштвени и духовни утицаји су за Кашаниново поимање стваралаштва пресудни у конституисању нечијег интелектуално-духовног лика и уметничком усмерењу. Као одличан пример успелог укрштаја различитих утицаја, проистеклих из радозналост и разиграног духа, песник и мислилац Лаза Костић

завређује све Кашанинове похвале: „Лаза Костић је научио мислити у старих Хелена. [...] Сву своју поезију, све своје идеје о књижевности и животу Лаза Костић је градио на основама медитеранске културе“ (Исто: 64, 66). Костићева антропоцентрична визија и философија (Исто: 65) завређује важно место у конституисању српске књижевне мисли.

Из Костићевог дела еманира духовни лик ствараоца, чије обресе и црте Кашанин настоји да разазна и верно забележи. „И има у њега мисли које су више парадокси но истине, и тврђења која су више слутње него знања. Али у њега нема ни залудне лепоречивости, ни удварања читаоцу, ни умиљатог обилажења око нерешивих проблема. Његов дух је тврд и оштар као дијамант“ (Исто: 68). Костићев значај за историју српске књижевне имажинације и мисли је далекосежан: „Његова схватања поезије, уметности и научних метода, никада анахронична, антиципирају схватања генерација које ће доћи после њега. Она су и данас савремена – до те мере да београдска књижевна деца која се играју литературе налазе у њега надреалистичких идеја“ (Исто: 80).

Увиди о Лази Костићу репрезентативни су израз импресионистичко-персоналистичке критичке свести јер критичар, продирући у идеолошки слој дела, покушава да реконструише профил Костићеве стваралачке, естетичке, етичке и духовне егзистенције, ревалоризује поједине негативне критичке судове о Лази Костићу: формиране од стране Љубомира Недића (1893), Богдана Поповића (1899) и Јована Скерлића (1905) – који су били далекосежни и дуже време правоснажни – и употпуни оне позитивне оцене и увиде, који су сукцесивно, деценијама доприносили ревалоризацији Костићевог дела (Удовички 1982: 76). То су оцене Милана Будисављевића (1919), Вељка Петровића (1911, 1930, 1945), Тодора Манојловића (1931), Милоша Црњанског, Анице Савић-Ребац (1929, 1950), Исидоре Секулић (1941), Станислава Винавера (1963) и Младена Лесковца (1968).

Праведне критике и валидне аксиологије нема без дубљег задирања у уметничку заоставштину аутора, одакле је могуће назрети, а потом и расветлити његов стваралачки дух који се бори и мири са стихијама живота. У Костићевом случају, Кашанин своје начело примењује приређивањем и превођењем с француског

језика Костићевог дневника, а потом објављивањем и коментарисањем *Сведочанстава о Лази Костићу* (1968). Ти продори у текстовима о Јовану Јовановићу Змају, Ђури Јакшићу или Лази Костићу омогућују и меродаван књижевноисторијски суд, као и разумевање стваралаштва уопште.

Ипак, оглед „Прометеј“ није први Кашанинов критички запис о личности и делу Лазе Костића. Већ 1925. године, како је то и Иванка Удовички приметила (Удовички 1982: 78), Кашанин се осврће на Костићево песништво и позицију коју тада заузима у историји српске књижевности, а у функцији афирмације ревизионистичког подухвата песника, преводиоца и критичара Светислава Стефановића (1923):

Као критичар Г. Стефановић се истакао као бранилац поезије Лазе Костића, трагичног песника који је, после Његоша, несумњиво најснажнији и најзанимљивији таленат у нашој литератури, *и кад се буде одавала правда Костићу*, свакако неће бити заборављен ни његов поклоник [курзив Ј.А.] (Кашанин 1925: 40).

Дубоко поштовање и дивљење према Костићевом делу, с тенденцијом ревалоризације, Кашанин је, заједно са Тодором Манојловићем, исказао и 1930. године, у беседи поводом обележавања двадесет година од смрти тада скрајнутог песника, преводица и драмског писца, објављеној 10. децембра 1939. у *Времену*. И тада судбину самосвојног песника Кашанин везује за његову личност која је ишла испред времена и средине у којој се несрећном игром судбине обрела: „Сећајући се данас на Лазу Костића, после двадесет година од његове смрти, ми се сећамо уметника оригиналног и смелог чија је личност, израз и уметничко дело било савршено у супротности са свим баналним и пролазним. Такав песник у своје време није био колико треба цењен, а неће бити никада популаран. [...] Он [Лаза Костић] није крио колико се чуди што се Змај сматра већим песником од њега, и што се Бранков „Ђачки растанак“ проглашује песмом над песмама.“ Не би ли потврдио своје судове, Кашанин се и у овом случају користи поређењем и хијерархијским поретком песничких величина у српском поетском Пантеону: „Нико после Његоша није имао

толико визионарства и интуиције као Лаза Костић“ (Кашанин 1930: 6). Хвалећи песме „Еј пусто море“ и „Ђурђеви ступови“, драме и философске расправе, Кашанин истиче да је Лаза Костић песник „спиритуалних тежњи“ и амбиција и стваралачка личност која је од самих почетака свог књижевног стваралаштва имала развијену „филозофију осећања, живота, света, љубави“ (Исто). Сви Кашанинови напори превредновања Костићевог књижевног дела проистичу из неуморног настојања да се разуме уметничка индивидуалност и стваралачки геније једног песника, као и из посебног сензибилитета који посредством литературе у Костићевој личности проналази духовног сродника и саговорника.

И у аналитичко-синтетичком путовању кроз целокупно Дучићево стваралаштво Кашанин проналази начин да назре обресе песниковог духовно-поетског и контемплативног профила: „И књижевна и животна линија Дучићева пењала се вертикално. Његов свет је сад више унутрашњи него спољашњи“, рећи ће поводом песникове друге фазе стваралаштва, „песничке теме не ефемерне, већ непролазне, поетски утисак не ефектан, већ сублиман“ (Исто: 234). Зато Кашанин, говорећи о Дучићу у књизи *Сусрети и писма*, прониче у његову визију и опсесивне мисаоне тачке које ће бити аргумент више у прилог величини саме песничке фигуре: „Као и сви велики писци, Јован Дучић је размишљао не само о себи и свом народу и његовој судбини, него и о човеку уопште, о животу, о смрти, о свету“ (Кашанин 2004б: 62). Тако ће, саобразно његовом песништву и животу, истаћи да „оно што је велико у њега, то није темперамент, коме се ми обично дивимо у једног песника. Велика је његова мирноћа, мисаоност, која не пламти, него светли“ (Кашанин 2004а: 237). Наравно да ће представа о Дучићу, коју је током времена уцеловио његов савременик и поштовалац, задобити свој књижевноисторијски обрис, као аргумент критичаре неопозиве објективности: „Посматран историјски, Дучић је, и као песник и као моралист, наследник хуманиста XVIII и класичара из прве половине XIX века. Проблеме који су њега привлачили потпуно су игнорисали наши романтичари и реалисти“ (Исто: 241).

Кад говоримо о есејима о песницима и поезији, можемо приметити недоследност Кашаниновог критичког постулата. Иванка Удовички лепо запажа

промену Кашаниновог становишта када је у питању чиста уметничка форма у модерној поезији. Он се афирмативно односио према оној коју су исписивали или могли да стварају песници попут Јакшића, Дучића, Костића, Анице Савић-Ребац, а понајпре Змаја или Бранка Радичевића, управо зато што су у тим поетичким модалитетима дали врхунске изразе српског песништва, поједини од њих и бисере модерног песничког идеала. Негативно се изражавао поводом експерименталне преокупације песништва авангарде, модерне по својој суштини, која је тај аутономан лирски исказ довела до крајности и тако га обесмислила. У једном екстензивном књижевноисторијском координантном систему, који је изградио Кашанин, такав вид песништва не може да пронађе своје место. Кашанинов поетички и аксиолошки став би се, начелно гледано, могао одредити као онај који извире из јединственог уметничко-естетичког предубеђења: добро уметничко дело подразумева вредносни префикс *класичног у модерном* изражајном модусу. Кашанин се, дакле, доследно залаже за она уметничка остварења која су изражајно и вредносно савременска и не повлађују актуалним поетичким и стилистичким матрицама.

Ревизија и ревалоризација коју Кашанин у књизи *Судбине и људи* спроводи посебно је чита у тексту о Јакову Игњатовићу. Критичарев циљ је да путем метафоре *периферије* укаже на аутентичну, али духовно маргинализовану позицију коју писац *Вечитог младожење* и *Васе Решека* заузима у српској књижевности.

Не скривајући своје симпатије према Игњатовићу, Кашанин покушава да расветли његов стваралачки портрет изнутра, упуштањем у исходишта приповедачких стратегија и уживљавањем у духовну и психолошку физиономију ствараоца. Аутор текста „Трагичност периферије“ демонстрира ванредну вољу да разуме разлоге због којих се Игњатовић одлучио за одређене наративне поступке, начин на који је уобличавао карактере, користио језик и пројектовао властито искуство и слику света у романе и мемоаре. Делимично је такав поступак инициран Кашаниновим начелним методолошким принципом разматрања и литераризације пишчеве судбине и биографије, а делимично и потребом да деконструише Скерлићеву критику која је умногоме заслужна за формирање „погрешног“ књижевноисторијског мишљења о вредностима и донетима Игњатовићевог дела.

Критичка позадина Кашанинових ревизионистичких побуда бива осветљена у тексту о Јовану Скерлићу „Проклетство талента“, у којем проблематизује Скерлићев критички метод и нека од његових основних критичких и књижевноисторијских полазишта и поставки, о чему ће бити више речи касније.

Да је готово цео текст посвећен стваралаштву Јакова Игњатовића прикривена полемика са Скерлићевим погледима и судовима о делу једног од првих српских реалистичких приповедача и романијера својим прецизним анализама показују Иванка Удовички⁴¹ (Удовички 1982: 94–99), а потом и Драгана Вукићевић⁴².

Удовички подвлачи да ниједан оглед у књизи *Судбине и људи* није у тој мери поткрепљен аргументима као есеј о Јакову Игњатовићу. Она указује на то да је Кашанин инсистирао на квалитетима и оригиналној поетици Јакова Игњатовића насупрот манама на појединчаном и општем поетичком плану које је увидео Јован Скерлић. За Кашанина је питање употребе језика и погрешки у коришћењу лексичког материјала, за које је Скерлић здружено заинтересован, погрешно постављено, а проблем (анти/а)етичности писца, на начин на који га Скерлић разматра, ирелевантно за валоризацију пишевог романијерског и мемоарског опуса. Насупрот Скерлићевој негативној оцени композиције Игњатовићевих романа, Кашанин је прилежном анализом „показао да је таква оцена као уопштен суд неодржива, и уједно показивао колике су и где композиционе врлине, а где ипак и слабости“ (Удовички 1982: 98). Такође, Кашанин Игњатовићеве карактерне особине, стил живота и психолошку структуру не осуђује као Скерлић, већ брани и оправдава. Аутентичан је Кашанинов увид у Игњатовићево умеће успостављања приснијег односа са читаоцем и начина на који га увлачи у свет приповедног текста.

Тако Удовички указује на садржинско богатство и виртуозну уводну слику и закључује да „пун тачних опажања о креативности Јакова Игњатовића овај оглед свим својим особинама: начином изношења проблема, поступношћу њиховог

⁴¹ У поглављу у којем анализира Кашаниново читање Игњатовићевог дела, поред тога што уочава опонирајуће сегменте усмерене против Скерлићевих судова, Удовички указује на оригинална Кашанинова запажања и луцидна тумачења која овај критички есеј чине једним од највреднијих у књизи *Судбине и људи*.

⁴² Запажања о имплицитној полемици коју је Кашанин повео са Скерлићем о стваралачким поступцима и стратегијама Јакова Игњатовића, Драгана Вукићевић је изложила у радном материјалу за предавања из предмета „Српска књижевност 18. и 19. века II“, у школској 2015/16. години.

решавања, композицијом и аргументацијом, више личи на класичну расправу, а мање на портрете у овој књизи [*Судбине и људи*] у којима се пре наглашава неки судбински знак и печат на стваралаштву писца“ (Удовички: 99).

Драгана Вукићевић издваја све појединачне аспекте у којима се поводом Игњатовићевог дела Кашанин спори са критиком Јована Скерлића: телеграфски стил, функција презенте, питање језика, књижевни занат, питање етичности писца, композиције и ритма приповедања, као и проблем књижевног утицаја. У свим наведеним аспектима, према примерима које је издвојила Драгана Вукићевић, очигледно је у којој мери је Скерлић критички настројен, а Кашанин благонаклон и попустљив према Игњатовићевом приповедању и стваралачкој аутентичности.

Ни у Игњатовићевом случају Кашанин – сходно персоналистичкој критици и властитој иманентној поетици која је модернистичка, самим тим, усмерена на индивидуу – не одустаје од тражења и разабарања унутрашњег духовног лика аутора:

Паралелно с меланхолијом у гледању на људе и живот, у Игњатовића иде и хумор, који није друго него реверс његове осећајности. [...] Својим причама о женидбама, о љубавима, о баловима, о парницама, о пијанкама, својим шалама и драмама, васкрсавање туђе и своје поетизоване и романсиране прошлости, Игњатовић покрива своју и туђу невеселу садашњост. Игњатовићеве романе и приче, пуне хумора исто толико колико меланхолије, није писао срећан човек, него несрећан (Исто: 96).

Истовремено, Кашанин у Игњатовићевом делу примећује испуњење једног од својих основних естетичких критеријума – животну, опипљиву и уметнички заокружену и уверљиву реалност, а не апстрактне и натегнуте делове конструкције и папирнате ликове: „Захваљујући његовој творачкој моћи, у његовим романима живи цео један изумрли свет“ (Исто: 87–88). Али управо умеће да опише једну личност код Игњатовића, према Кашаниновом уверењу, происходи из доброг познавања ванлитерарне стварности. Игњатовић је добар портретиста онда када пише о људима из властитог живота. То се, како Кашанин запажа, најбоље примећује у његовим мемоарима (Исто: 89). Кашанин похваљује и Игњатовићево мајсторство у оцртавању

људских карактера, психолошког профила и моралности јунака. Али, овај српски писац из Сентандреје, према Кашаниновом продорном увиду у цео његов приповедни, романсијерски и мемоарски опус, истакнуто место међу српским реалистима завређује бројем, разноликошћу, аутентичношћу и живописношћу својих ликова (Кашанин 2004а: 90–94).

Кашанин је свестан унутрашње дихотомије Јакова Игњатовића, али и његовог поетичког алтруизма и љубави према човеку, у чему се истиче његова стваралачка посебност. „Редак је у нас приповедач који тако нескривено и искрено воли људе о којима прича, чак и кад су они убојице, пијанци, крадљивци“ (Исто: 94). Наш критичар је штедар са похвалама и позитивним коментарима упућеним на рачун Игњатовићевих романа и приповедака, али, саобразно својим естетичким назорима, упућује му и озбиљне прекоре због књижевно нереализованих и неразрађених добрих идеја и намера и недовољно продубљеног ангажмана: „У роману у коме је Игњатовић хтео бити сав истинит, он је књижевно и уметнички сав лажан. Сувише се спуштајући ка личностима, мешајући се са њима, он не види да трагедије не настају из пакости, да идентификовати свађу с драмом није достојно једног писца“ (Исто: 103).

И управо у критичком огледу о делу Јакова Игњатовића Кашанин допире до Недићевог писца из књиге, односно Бахтиновог аутора творца, јер испод наративних велова фиктивне приче назире ауторску личност, живо заинтересовану за морал сопствених јунака:

Зато што воли да пише у неке врсте унутрашњем дијалогу, да говори и мисли у име личности о којима прича, добијен је утисак да он увек одобрава и њихове аморалне поступке. Тачно је само толико да се он нерадо дистанцира од својих јунака, да нерадо о њима суди – сем у последња два романа [*Стари и нови мајстори* и *Патница*] – и да ужива у авантурама својих јунака као и они сами и, што није најмање важно, као и његови читаоци (Исто: 106).

За разлику од његових критичких саговорника и претходника, Кашанин се афирмативно изражава о Игњатовићевом стилу, у којем се најбоље примећује аутентична црта овог аутора. Такође, Кашанинове похвале заслужује и та остварена блискост између аутора и његових јунака, са једне, и аутора и његових читалаца, са друге стране, што је сигнал *par excellence* за препознавање аутентичности и остварене имажинације једног писца. Такође, Кашанин са историјске и лингвистичке позиције брани и Игњатовићев језик од раније му досуђених критика на рачун тога што је хибридног карактера и говору просечног Србина неразумљив. Није незанемарљив утисак са којом жестином то Кашанин, као изврстан стилиста и познавалац језика, чини. Критичарева одбрана је вредна поштовања, али и сугестија да се Игњатовићев романи изнова рашчитају у филолошком кључу. Уосталом, то се чини и као Кашанинова намера у овом тексту. „Јаков Игњатовић је имао ненадмашан дар да прича онако како би – кад би знали – причали његови читаоци“ (Исто: 107). Кашанин не занемарује ни изразите црте индивидуалности овог приповедача и романсијера: „Он се од почетних фраза свога рукописа познаје исто онако као што се изразита музичка личност познаје по првим клавирским акордима, по првом мотиву виолине“ (Исто: 104).

За Лазу Лазаревића као важан се испоставља духовно-душевни универзум и уметничко промишљање света и човека. Очигледне су Кашанинове симпатије према таквом култивисаном духу и рафинованом уметничком сензибилитету:

[...] Лазаревић је рођен у незнатној кући и одрастао у демократском друштву, али, неочекивано за епоху и околину, има аристократско схватање личности и живота. [...] Дистанциран и одмерен, осмехнут у дијалогу на саговорника исто онако као у књизи на читаоца, Лаза Лазаревић – рођени песник – стоји изнад људи о којима прича, као што – рођени класик – стоји изнад онога што пише (Исто: 111).

За Кашанина, Лазаревић је претходник нових поетичких тенденција у српској приповеци (Исто: 114). Утолико, „коинциденцијом судбине“, више личи на зачетника

модерне српске лирике Бранка Радичевића. Кашаниново поређење по духовној сродности ова два уметника оригинално је и сугестивно у својој сликовитости: „[...] као што питомином својих поља и идиличношћу својих шума Мачва с Поцерјем сећа на Срем с Фрушком гором, тако Лаза Лазаревић сећа на Бранка Радичевића оштрином чула и светлошћу мисли“ (Исто).

Мимо поетичких доминанти модерне књижевности која се удаљава од етичких питања, Кашанин увиђа да се Лазаревић враћа управо том аспекту у свом књижевном прегнућу, али и у другим делатностима којима се бавио: „Насупрот идејама свог времена, Лазаревић у својим причама, у приватном животу, у јавном раду, не глорификује култ слободе, него култ поштења, и не диви се оном ко је мудар, већ ко је честит. Крајем XIX века, Лаза Лазаревић је, са Божидаром Кнежевићем, онај српски писац, за кога у животу имају примат морални проблеми“ (Исто: 111).

Кашанин изграђеним естетичким сензибилитетом рашчитавајући Лазаревићеве прозне радове, прозорљиво констатује да „рафинованошћу осећања, сложеношћу мисли, поетском атмосфером, силином речи“ Лазаревићева приповетка *Ветар* „антиципира“ модернистичку приповетку у XX веку (Исто: 120). Наравно да је и у овом есеју једно од тежишта Кашаниновог излагања и дотадашња критичка рецепција дела Лазе Лазаревића, како поуздани и тачни увиди и закључци, тако и пропусти. Он је и овде спреман да својим коментаром надогради или оповргне уврежену интерпретацију дела:

Наши књижевни историчари нису превидели у Лазаревића ни његове религиозне црте, ни његова морална схватања, али су их погрешно дефинисали дајући им обичајан и патријархалан карактер. Начела у име којих се суди личностима и делима у Лазаревићевим приповеткама, његова лична ‚правила живота‘, то што он каже у писму жени: ‚О, мама, како је лепо живети за другога!‘ – то није никакав неодређени, патријархални и обичајни, него је хришћански морал. Из Лазе Лазаревића не говори традиција примитивног него култивисаног света (Исто).

Такође, Кашанин афирмише Лазаревићеве приповетке о грађанима и интелектуалцима, за разлику од познатијих, популарнијих и из ванестетских разлога

боље оцењених сеоских приповедака. Иако критикује немарности и алкавости његовог стила, Кашанин неће порећи Лазаревићев таленат, вештину приповедања, његову интелектуалну дубину, снагу надахнућа и заокружену визију света. Он ће за Лазаревића рећи да је „интелект – од најплеменитијих, најфинијих интелеката међу нашим писцима“ (Исто: 123). А тај аспект нечијег стваралачког профила готово да је од пресудне важности за Кашаниново поимање уметности. „Хвалећи уметност с којом Лазаревић прича, треба се једном заувек супроставити ширењу идеје – одавно изречене, а још не сасвим сузбијене – да се ради о вештини, о окретности, о техници, о занату, и да су знање заната и технике, да су окретност и вештина оно што карактерише Лазаревићев приповедачки таленат. Не – реч је о ономе што чини суштину, што чини вредност приповетке, реч је о уметничкој творевини и стваралачком дару“ (Исто: 124).

У есеју о Сими Матавуљу код Кашанина критичара је највише присутна та потреба артикулације саобразности духовног, интелектуалног и идеолошког лика уметника и његовог дела. Овде је акценат стављен на Матавуљево етичку егзистенцију у кјеркегоровском значењу речи.⁴³ Готово да ниједно Матавуљево дело Кашанин није коментарисао тако што је потпуно искључио присутност аутора у њему или идејно-поетичку платформу на којој је то дело настало. „Ниједан наш приповедач није такав плебејац као он – и без патријархалности и без господства, Матавуљ нема племенитости у гледању на живот и људе“ (Исто: 128). Управо кроз његово остварење Кашанин је желео да пружи, оцрта и испрати Матавуља уметника и мислиоца, али и Матавуља човека. Можда ни у једном другом есеју та индиција није толико очигледна. Кашанин је сада и књижевни етичар: „И у животу и у књижевности, Симо

⁴³ Дански филозоф Серен Кјеркегор указује на три домена уметничког постојања у стварности. Они су диференцирани али и прожимајући. То су естетичка, етичка и религиозна егзистенција. Истинска уметничка егзистенција представља симбиозу све три. Поред естетичке која је, према Кјеркегору, „ходање по површини“, дубљи увид у стварност и одговорност стваралаштва омогућује етички домен: „Отуда права етичка личност има у себи мира и поузданости, јер нема дужности ван себе него у себи. Уколико је човек дубље етички засновао свој живот, утолико ће мање осећати потребе да сваког тренутка говори о дужности, сваког часа да зебе да ли ју је испунио, непрестано да се саветује са другима шта му је дужност. Правилно упућени етос чини индивидуу бескрајно несигурном. Ја не могу да замислим несрећнију и мучнију егзистенцију него кад човек види своју дужност ван себе, па се ипак стално пашти да је изврши. [...] Тек када је сама дужност оно што је опште, тек тада се може остварити етичко. [...] Ко посматра живот етички, не види у њему опште. И ко етички живи, изражава у свом животу опште“ (Kjerkegor 2009: 41).

Матавуљ је пре бруталан но човечан, и више је равнодушан него осећајан. Највише што би се о њему могло рећи, и као о писцу и човеку, то је што је он рекао о једном познанику: ‘Није налазио да ишта вриједи сувишног кидања и жаљења’“ (Исто: 129). Кашанину неће промаћи та нит коју својим животним путем описује Матавуљ: „За дивљење је та стална тежња, и у писању и у животу, ка пењању, ка напретку“ (Исто: 133). У контексту даровитости и ширине имагинације Матавуљеве личности Кашанин ће посматрати и тематско-мотивски и унутрашњи културолошки опсег његовог опуса, па ће закључити: „Широко по томе једном примамљивом, географском пространству, Матавуљево књижевно дело је широко и по другом, не мање примамљивом, друштвеном пространству“ (Исто). Богатство Матавуљевог имагинарног света које је пројектовано на његово књижевно дело наводи Кашанина да демистификује личност самог писца:

Матавуљ се откривао постепено, и себи и свету. Али се зато он – опет насупрот већини наших реалистичких приповедача – непрестано, до краја живота, мењао и подизао – ниједан наш приповедач, по темама, по личностима, начину осећања и писања, није тако разнолик као он. Нема један Матавуљ већ неколико њих (Исто: 134).

А да „јунак и аутор нису моменти уметничке целине дела, него су моменти прозаички схваћеног јединства психолошког и друштвеног живота“, показује и Кашанинова критичка имагинација живо заинтересована за ауторску творачку личност Симе Матавуља у следећем одељку посвећеном анализи романа *Ускок*: „Прерушен у фиктивно лице које се зове Јанко, Симо Матавуљ, и сам ускок у Црној Гори, казује нам, не толико што је неко доживео и што се с неким догодило, већ шта је лично он видео, чуо, сазнао и читао о Црногорцима и њиховој земљи – *Ускок* је колико роман толико историјско-етнографска студија зачињена анегдотама“ (Исто: 135). Тип романа, дакле, Кашанин одређује уосећавањем у Матавуљев приповедачки свет, тачније деконструкцијом пишчевог наративног поступка и односа према јунаку и хронотопу приче.

На готово истовестан начин, преламајући свест и духовност литерарних јунака са ауторском, Кашанин образлаже карактерологију и упушта се у осветљавање специфичне атмосфере Матавуљевих београдских прича:

У Београду, Матавуљ не саосећа са светом и не живи с њиме, него га презриво или незадовољно посматра; Приморци су његови људи, Београђани нису. Београд је у његовим списима мрачан не због тога што је Београд збиља такав, него што је мрачан онај који нам о њему приповеда. [...] С преласком пишчевим у Београд, нису само модели измењени, изменио се и писац (Исто: 142).

Поред тога што мисли да је Матавуљево интимно огорчење Београдом и београдским друштвом узрок меланхоличног расположења и благо презривог тона који преовладавају у београдским причама (због чега Кашанин спремно пореди Матавуљев спољашњи приступ грађи са унутрашњим који је био својствен Стевану Сремцу, изврсном познаваоцу београдске средине и идиома (Исто: 143)), наш есејиста реконструкцијом духовног профила ауторске личности у затвореном фикционалном космосу, спремно вреднује један сегмент Матавуљевог приповедачког опуса: „Негативан став Матавуљев према београдском животу и људима није једини разлог што су његове београдске приче одувек на мањој цени од приморских. Његово површно познавање београдског друштва није томе мање допринело“ (Исто).

Насупрот етичкој резервисаности према Матавуљу, симпатије према Сремчевом делу и личности су несумњиве. Кашанин смело открива на који начин и у којој мери Сремчев разиграни и етички кодификован дух еманира из његовог прозног дела: „‘Имао је у себи нечег витешког’, каже он о једној личности у некој својој причи, а то што он каже о тој својој личности ни за кога не вреди више но за њега ‘имао је у себи нечег витешког, што се не добија нигде, него што се тако са човеком рађа’“ (Исто: 153). Кашанин увиђа унутрашње Сремчево странствовање и неспутано проговара о њему: „Отпор Стевана Сремца околини, то је отпор равничара из дисциплиноване средњоевропске монархије хајдучки расположеним брђанима и

сукоб скромног грађанина са халапљивим грабљивицама из оријенталних паланки. Стевану Сремцу је био монструозан сваки онај свет у коме нема осећања узвишеног и светог“ (Исто: 157). То осећање пројектује се и на његово дело:

Значај већине Сремчевих прича није у њиховим књижевним врлинама, него у њиховој поруци читаоцу. Ретка је – и најнезнатнија – која је написана једино ради тога да забави и насмеје. Само њихова занимљивост и силан хумор спречавају да се отпрва види колико је Сремац у својим приповеткама судија људи и људских поступака. Ниједан наш приповедач није тако оштар критичар паланачких људи и живота, нити их је насликао тако црним као он. Свет би у Сремчевим причама био јадан кад не би био симпатичан, и био би страشان кад не би био смешан (Исто: 168).

Иако му замера због нехотичног стилско-лексичког вулгаризовања српске прозе, Кашанин Сремцу признаје моћ уосећавања у ликове и феномене из наше средине и интензивно присуство животне енергије у његовом делу: „Мало који наш писац је имао такву моћ уживљавања у туђу личност, у туђе покрете и гримасе, у туђ речник, у ход, у одело, у дијалоге, за које се чини да су снимљени на магнетофону. Ничији романи и приповетке у нас нису тако убедљивог животног интензитета као Сремчеви, и ничије личности се не памте као његове“ (Исто: 171). Из тих критичких увида исходи Кашанинова потреба књижевноисторијске ревалоризације Сремчевог дела.

Критичар и код Сремца и код Лазе Лазаревића препознаје онај идеолошки простор у прози једног писца у који може да учита и пројектује сопствене идеје о идентитету, људима, историји и култури. Тако ће за Сремца рећи да „он хоће да Србин буде, не довитљив и досетљив, него уман, и не лукав и говорљив, него радан. „[...] За њега култура није у напредним идејама, него у разумним поступцима, човек за њега није у говору, него у твору. Насупрот онима који се диве шеретима, он их се ужасава“ (Исто: 157). Наравно, код Сремца се то чини плодотворним поступком. Међутим, Кашаниновом оштром читалачком оку неће промаћи осећање меланхолије које се перманентно, али имплицитно провлачи кроз Сремчево дело, готово све време завијено у плашт каткад питког и лаког каткад отрежњујућег и катарзичног хумора.

Иако апостол стваралаца доброг образовања и развијеног интелекта, Кашанин ће у случају Анице Савић-Ребац отворено критиковати вишак интелектуализма који у њеној поезији препознаје, а који спутава искреност, неопходну осећајност и дубљу мисао. „По много чему би се дало извести да су главни представници слободног стиха у нашој књижевности песници који су изразити интелектуалисти, а други да су се њим служили ретко и као случајно“ (Кашанин 2004б: 194). Већ је напоменуто да је Кашанину блиска успела симбиоза надахнутог песничког осећања, чистог и слободног израза и имплицитна тематско-мотивска и формална интертекстуална веза која се у неком делу препознаје. Мало је стваралаца који су тај Кашанинов идеал, бар према његовом суду, успели да остваре.

Кашанинова наклоност и поштовање несумњиви су према лику и делу Исидоре Секулић. Иако доминатно мемоарско-приповедног и аутофикционалног карактера, есеј о великој српској књижевници садржи и критичке судове о њеним делима, које сам критичар никад не посматра изоловано од њене личности, са једне, и духа и стилско-поетичког обриса епохе у којем су настала, са друге стране, истичући при томе јединственост и ексклузивност њене уметничке индивидуалности: „Њене прве две књиге, *Сапутници* и *Писма из Норвешке*, иду у најзрелије и најрафинованије плодове српске прозе. С *Беспућем* Вељка Милићевића, *Посмртним почастима* Симе Пандуровића, Дисовим *Утопљеним душама*, есејима Димитрија Митриновића, те њене две књиге обележавају увертиру српске књижевности XX века“ (Кашанин 2004б: 30). То је разлог и због којег разуме осуде на рачун њених првих објављених текстова. Исидорин лик је изузетан предложак за спровођење Кашаниновог принципа процене талента и мере његове остварености у књижевном делу, који је практиковао и у есејима из књиге *Судбине и људи*, али и за анализу критичког поступка и стила:

Писац уистину блиставих идеја о Ђури Јакшићу и о Лази Костићу, о којима нико није мислио праведније ни писао лепше, Исидора Секулић, говорећи о Милану Ракићу, не може од узбуђења да се заустави и не зна да стане, а у књизи о Његошу губи се у океану података и прашуми мисли. Осећање пропорција у целини и у детаљима

једног есеја, једног чланка, једне фразе, тако изразита у Недића, у Богдана Поповића, у Скерлића, у Дучића, она нема. Неки пут, по флуидности њених мисли и по неконтролисаности њених речи, чини се да она не пише за вечност књигу, већ да за моменат са људима за столом разговара (Исто: 33).

У последњој реченици се крије она истина коју Кашанин све време у есејима потражује – начин на који је књижевник упловио, живео и претрајао у имагинарном универзуму, и каквим се, након тог путовања, објављује за читаоца и за време.

Приповедна снага Кашанинових књижевнокритичких и књижевноисторијских текстова се понајвише крије у есејима посвећеним Владиславу Каћанском, Јовану Грчићу Миленку и Владимиру Васићу. Кашанин као да пише лепу причу о тужној судбини једног књижевника, због које је тај стваралац унапред онемогућен за велика књижевна достигнућа. На тај начин причајући о њима, овај критичар као да поетизује и фикционализује њихове ликове, па у случају Каћанског и Васића, и сам их своди на културноисторијске чињенице, чије је постојање вредно забележити и поменути, али чије је дело остало мимо магистралног књижевноуметничког тока.

Посматрајући поезију и културно прегнуће Владислава Каћанског са озбиљне временске дистанце, када је као књижевно релевантна фигура овај аутор већ готово потпуно занемарен, Кашанин просуђује да се мора правити дистинкција између нечијег културно-политичког и друштвено-идеолошког залагања и његове стваралачке личности. Тако ће рећи да, кад се прегледа живот и стваралаштво Каћанског, „излази да је он занимљивији као човек и важнији као национални радник него као уметник“ (Кашанин 2004а: 253). Зато се не устручава да елаборира о томе колико је код овог песника уметност у служби идеје, која се, посматрана независно од ње, не може вредновати као врхунска. Ипак, то уметничко дело је у једном тренутку било јако утицајно, оснажујуће и подстицајно за једну читалачку генерацију: „Његово песничко послање је било друге врсте, послање које је трајало краће, али било неизмерно дубоко и узбудљиво: с његовим стиховима на уснама људи су ишли у битке и у смрт. То није само нешто друго од поезије, него и више“ (Исто: 248).

Кашанин изриче легитимну књижевноисторијску мисао у том случају: „Никад више него у овој прилици треба делити песника од човека, теоретичара једне идеје од борца за ту идеју. Ако обично овакав песник није велик као писац, он је редовно велик као борац, он је без изузетка моћна личност, значајна по судбину народног живота, који у њему чује бучан мотор основних својих снага“ (Исто: 247). Ту хипотезу потврђује и следећим аргументом: „У књижевности, обратно, нису важна песникова родољубива дела, већ његове речи. Кад каже да воли нешто, песник то мора казивати као што не уме рећи нико, иначе нема разлога да пише“ (Исто: 257).

Афирмишући културноисторијски ангажовану књижевну мисао у својим критичким текстовима, Кашанин се, између осталог, залаже и за рехабилитацију Јована Грчића Миленка и за ново темељно читање његовог дела. Есеј посвећен раду тог аутора је, уједно, и критика дотадашње рецепције – изузетно његовог прозног опуса – иако је написао само једну, но врло значајну приповетку – *Сремска ружа* (Кашанин 2004а: 264, 267). Кашанин у тој елаборацији никако не запоставља питање нечијег талента, било да се он реализује и у пуној мери остварује у нечијем делу, било да се он тек назире и никада до краја не испољава и исказује услед различитих спољашњих и унутрашњих околности, између осталог – и судбине самог аутора. Тако ће у Грчићу Миленку видети огромну снагу неоствареног талента:

По ономе што је успео да створи, Грчић Миленко је можда збиља само писац другог реда, али по могућностима свог талента, по тражењу и радозналости, он је више него силуета, он је јасно обележена књижевна личност. Као песник он је доносио нове теме, нове ритмове, ново осећање природе и смрти, нов однос ка свету. Као приповедач, он је створио, уз Игњатовића, са мање снаге и ширине, али с више ведрине и артизма, нашу реалистичку приповетку из сеоског живота, са свежином која се неће срести до Стевана Сремца (Исто: 270).

Као и у случају његовог стрица, Ђуре Јакшића, таленат и даровитост Милете Јакшића су, према Кашаниновом суду у мемоарском есеју из књиге *Сусрети и писма*, тачније у сетној причи о овом српском ствараоцу с почетка XX века, подлегли суровим захтевима лоше судбине и перманентној егзистенцијалној кризи против које је

један талентован дух био приморан да се бори. „Невоља није у томе,“ поручује Кашанин, „што Милета Јакшић није осећајан него мисаон песник, већ што нема доста снаге да кондензује осећања, ни више књижевне и опште културе да се пуније изрази“ (Кашанин 2004б: 48). То се рефлектовало како на квалитет његовог дела, тако и на унутрашње идејно-поетско озрачје његовог литерарног света: „Први по времену, Милета Јакшић је један од првих и по интензитету песимизма међу нашим лиричарима XX века“ (Исто: 48).

Извесно је да Кашанин у својим промишљањима о књижевноисторијском учинку одређених стваралаца жели да подвуче прожимање уметничке егзистенције, уметничке форме и индивидуалне уметничке духовности, чији је заједнички именитељ *судбина*. Ваљана и потпуна транспозиција индивидуалне уметничке духовности, интуиције и визије у уметничку форму условљена је егзистенцијалним околностима. То је закономерност која је, према Кашаниновим коначним оценама, инхерентна српској књижевности с обзиром на врло динамичну и специфичну историју српског народа и психолошко-антрополошке предиспозиције српског човека. За Кашанина, међутим, најљући противник једне судбине јесте јака воља изграђене индивидуе. Уметничка индивидуа је апостол естетичких вредности, носилац еволутивних промена у култури и покретач духовног живота.

ПОКУШАЈ РЕКОНСТРУКЦИЈЕ КАШАНИНОВЕ ИСТОРИЈЕ КРИТИКЕ И МЕТАКРИТИКЕ

„Историја критике је историја кругова који се додирују и поклапају,
али и међусобно искључују.“

Мари Кригер

Заснивање метакритике

Будући интегрална и педагошка, Кашанинова критика се у међуратном периоду отворено обрађала критичкој јавности. Чести су зато метакритички екскурси у којима се разматрају параметри за валидну оцену неке књижевне појаве и исказује потреба за ауторитативном и праведном књижевном критиком. Метакритичке контемплације происходе из несређених књижевних прилика у српској и хрватској књижевности након Великог рата, које би неколико јаких, поузданих и прозорљивих критичких личности могле да уреди, али и из културнополитичких идеја самог критичара Кашанина, продубљених књижевноисторијском свешћу. Он је имплицитно или експлицитно испољавао идеју о потреби постојања критике као књижевног и културнополитичког светионика како би се књижевност на јужнословенским просторима поетички и естетички филтрирала и узвисила, национално оплемењила и била пријемчљивија домаћим читаоцима. Као што је већ напоменуто, засигурно да све време, а нарочито на самом почетку књижевнокритичке делатности, метакритички погледи овог аутора извиру из просветитељских побуда и потребе трасирања пута здраве, зреле, одгојене и национално самосвесне књижевне мисли⁴⁴.

⁴⁴ Иванка Удовички је такве Кашанинове критичке идеје и сензибилитет, који је, према њеним увидима највише испољавао у периоду између 1910. и 1918. године видела као критичарево откривање душе ствараоца и народа: „По њему [Кашанину] је дело израз душе уметникове и душе народа којем он припада. Он чак и критику, пошто сматра да и она треба да садржи компоненту уметничког, дефинише као критичарево моћ да спознаје уметникову душу, а та моћ није само рационална. Критика је, каже Кашанин, ‘објава душе једне уметности како се снила критичару’“ (Удовички 1982: 21–22). Након увида у преписку двојице младића, Милана Кашанина и Светислава Марића, која је текла од почетка 1915. до почетка 1923. године, очигледно је да је идеје о души колектива и стваралаца црпео из идеолошког врела младих аутора *Босанске виле* и *Зоре*, касније названих Младобосанцима. У предговору, Предраг Вукадиновић то прецизно сумира: „Сасвим у духу Митриновића, који је писао да ‘ставови *бити модеран* и *бити савремен* значе једно те исто’, Кашанин је захтевао да наши писци, по угледу на европске, нађу ‘нов израз за нове доживљаје’, и почну већ једном ‘говорити данашњим људима, а не покољењима прошлога века’. Критички захтев се темељио на сасвим одређеним претпоставкама интуиционистичке естетике. Кашанин је полазио у основи од Крочеова схватања, чију *Естетику* је под Митриновићевим утицајем проучавао још у Пешти, да уметност није одраз

Из метаkritичких пасажа јасно се примећује да је Кашанин већ у раним годинама, на почетку књижевног ангажмана, имао развијену критичку свест, то јест, начела, параметре, критеријуме и визију према којима је ваљало писати књижевну критику и промишљати прошлу и актуалну књижевну стварност. Несумњиво је да је наш критичар и у том периоду подразумевао да је књижевна критика уметнички облик, али фокус његових текстова и критичких бележака превасходно је на оцени текуће књижевне продукције. Приликом праћења и вредновања актуалних књижевних остварења, Кашанин неуморно предлаже у смеру којих поетичких, тематско-мотивских и естетичких критеријума југословенска књижевност оног времена треба да се развија како би парирала другим, великим светским књижевностима. Због тога је често уметничка димензија његове критике остајала у другом плану. Дакако, метаkritичка идеја и наговор на књижевну критику плод су културних прилика у којима је Кашанин отпочео свој књижевни рад и хватао замах за своје прозне и касније критичке радове. Без обзира на многе промене које су потом у Кашаниновом критичарском и књижевноисторијском прегнућу уследиле, многих од тих ставова он се придржавао и у текстовима и књигама које су настале после Другог светског рата, а које су постале круна његовог стваралаштва. На основу такве критичке свести лако је закључити да је Кашанин критику доживљавао и као уметничку форму, и као незаобилазног чиниоца у промишљању културног обрасца једног народа. Критичар је, за Кашанина, посебно у условима покушаја културне рехабилитације и књижевне еволуције, идеолог просветитељских настојања, одговорно лице за васпитање културе духа и читалачког укуса, поуздани познавалац књижевне историје, спреман и одважан да је сâм испише, према мерилима и естетичким доминантама епохе, али и врсни уметник у књижевнокритичком стваралаштву. То је профил књижевног критичара који је, према захтевном Кашанину, стварности, него израз духа, посебан облик говора душе, и одатле доследно изводио остале одредбе књижевности, пре свега захтев да се дело мора, јер нема експресије без импресије, заснивати на доживљају, интуицији, а не интелекту. Чврсто је веровао да никакво рационално сазнање, па ни одражавање, не може у стварању заменити вредност непосредног доживљаја, и био необично склон да у њему види – тако излази из писама Марићу – једини модус испољавања уметничке егзистенције. Уметност је начин живота. Истински стваралац, велики уметник, разликује се од епигона, јер живи сопствени, а не туђи живот“ (Вукадновић 1991: 23).

био потребан нашој средини након Првог светског рата – критичар према мери развијених европских и светских књижевности:

Мало је код нас критичара каквих има у изобиљу у великом свету, критичара који су тумачи, први и најбољи читаоци, познаваоци књижевних дела из прошлости, проналазачи савремених ваљаних твораца, несебични, предани послу, пријатељи и другови писаца и књига, весници националног књижевног духа и уметничких тежњи. И нема сумње да ће код нас остати тако све док се не подигне ниво читалаца, који ће сами умети да деле анализу од синтезе, теорију од праксе, оригиналне књижевне творце од разносача импортираних идеја, и да разликују реализам Ива Андрића од ‘реализма’ Стојана Живадиновића, модернизам Милоша Црњанског од ‘модернизма’ Љубомира Мицића, и критичку опрезност Милана Богдановића од зле воље Марка Цара и других (Кашанин, *ЛМС* 319, 1929: 324).

Засигурно, међутим, да Кашанин у међуратном периоду није остварио свој књижевнокритички наум писања праве уметничке критике. Јер, премда је ламентирао над стањем у ондашњој српској и хрватској књижевности и вапио за младим талентима, какви су били Милош Црњански, Мирослав Крлежа, Иво Андрић, Бранко Шимић, и касније више пута напомињао њихове естетичке квалитете, није им посвећивао посебне критичке есеје чак ни онда када су они у стваралачком смислу оправдали његово поверење, па је имао директног повода и прилике за то. Ови тачни и веродостојни, али оскудни наговештаји и узгредне опаске показују „да је Кашанин умео тачно и фино да процењује праве књижевне вредности, али да то није чинио у облику који би могао утицати на књижевност тога времена“ (Marjanović 1962: 95–96). Можда би се такав евентуални критички самопрегор, за који је Кашанин несумњиво био способан, донекле рефлектовао и на рецепцију његове књижевнокритичке активности, не само у периоду након Другог светског рата, већ у историји српске књижевне критике целог XX века. Јер, Кашанин, као виспрени и луцидни стваралац и интелектуалац, негованог укуса и особене естетичке интуиције, дуг према појединим међуратним писцима није одужио ни у познијим радовима, када се српској књижевној сцени на прави начин препоручио као апартна књижевна фигура и када је

из само њему својственог духовног и уметничког антиконформизма, могао још праведније и правоверније да сагледа дело и Мирослава Крлеже и Милоша Црњанског и Иве Андрића и Тина Ујевића и Бранка Шимића или неког од припадника српског зенитизма, надреализма или експресионизма.

Јубилеји су увек згодна прилика да се културна заједница темељно запита о континуитетима и вертикалама, али и односу потомака према заслужним прецима чије годишњице обележава у настојању да негује културу памћења. Кашанин ту прилику више пута користи не би ли предузео метакритичко преиспитивање књижевне историје и канона у служби културне политике и културе памћења. Ово настојање видљиво је у готово свим критичаревим текстовима написаним поводом неког јубилеја (о Борисаву Станковићу, Петру Прерадовићу, Лази Костићу, итд.), као и у тексту који објављује поводом обележавања педесетогодишњице смрти Ђуре Јакшића, и који је усмерен на књижевну критику као учесницу у конституисању културног обрасца:

Свуд је на свету обичај да се прослављају годишњице великих националних људи. Никад боље него у таквој прилици оживљују се људи и епохе и учвршћују се везе далеких покољења. Нама је обичај утолико потребнији што су у нас знања и о великим нашим радницима непотпуна и бледа, и што добро долази сваки повод да се изврши ревизија суда и мишљења о личностима и временима (Кашанин, *ЛМС* 319, 1929: 155).

Хроничарска педантност критичара изискује продубљену књижевноисторијску свест. Она се, према Кашаниновим имплицитним мерилима, формира тако што се изнова преиспитују ставови књижевне критике и њен културнополитички учинак јер је, за Кашанина, критика посредник између писаца и читалаца. Коментаришући стање у српској књижевности 1924. године у прегледном чланку „Књижевност у божићним додатцима новина“, Кашанин је строг и захтеван према књижевној и уметничкој критици, која би и типолошки и морфолошки требало да буде перјаница културног преображаја и напретка. Тиме он подвлачи њен снажан

културнополитички и духовни карактер. Нажалост, стање у литерарној реалности изневерава хоризонт његових очекивања јер, насупрот позитивном исходу у развоју штампе, критика стагнира:

Што се тиче уметничке и књижевне критике, она, у огромној већини, није у добрим рукама, и не иде упоредо са развитком наше журналистике. Њу највише раде непознати људи, чије име, и кад се потпишу, значи исто што и анонимност. Зато су те критике тако нередовне, неуљужене и несигурне; зато те хронике личе на скривене бусије, одакле вас, неопажен и некажњен, може напасти свако (Кашанин, *Српски књижевни гласник*, књ. IX, бр. 2, 1924: 153).

Преиспитивање односа критике према домаћим и страним остварењима које Кашанин покреће у есеју „Писци и читаоци“ (Кашанин *ЛМС*, 309, 1926: 1–4) нужно је, јер утиче на домаће стваралаштво и рецепцију савремених читалаца. Испоставило се да је предратна наша критика погрешила што је афирмисала страну књижевност и инсистирала на њеној већој уметничкој вредности на уштрб домаће књижевности. Послератна критика ту грешку није исправила, а то има далекосежне реперкусије. Читаоци су, према Кашаниновим увидима, захваљујући тој чињеници више окренути страним него домаћим ауторима, а то се, даље, одражава и на квалитет стваралаштва и на квалитет живота савремених српских писаца. Ипак, Кашанин има пуно књижевноисторијско разумевање за приоритете књижевне критике у одређеном историјском периоду. Питање односа према преводној књижевности провлачи се у неколико Кашанинових критичких текстова током двадесетих и тридесетих година:

Оцртани став предратне наше критике није данас необјашњив. Она је рођена у једно тешко и мутно доба наше националне историје, кад је све страно изгледало веће и светлије него што јесте, и кад се све наше чинило бедно и ситно. Више него предратна, требала је послератна наша критика да успостави равнотежу између страних и наших писаца и дела. До тога, међутим, није дошло, свакако зато што је она генерација која би требала да носи нашу критику и књижевност буквално сломљена у светском рату. Антула је погинуо; Гађиновић је умро; Димитрије Митриновић, Бранко

Лазаревић, Војислав Јовановић и Перо Слијепчевић сасвим су напустили литературу. Цела наша средња генерација, која би сад била у пуној снази, остала је без идеолога и критичара, па чак и без часописа. Створена је празнина, начињен је јаз између најстаријег и најмлађег књижевног нараштаја, који се не разумеју и који, својом оштром борбом, збуњују читаоце (Кашанин, *ЛМС*, 309, 1926: 3).

Иако се залаже за нормативни карактер и аксиолошки кредибилитет књижевне критике која би унела ред у поетички плурализам и естетички хаос који је завладао након Првог светског рата, Кашанин прави корак уназад и допушта могућност преиспитивања критичких судова о актуалним појавама, хердеровски свестан да свака епоха и сваки нараштај има властите естетичке параметре. Колико је таква могућност погодна за ослушкивање нових књижевних појава и уметничких тенденција, толико је дискутабилна када је у питању прецизна и далекосежна књижевноисторијска валоризација. Кашанин то напомиње у уводу приказа студије *Ксавер Шандор Балски* хрватског критичар Ивана Невистића:

Али ништа толико не подлеже дискусији, и ништа није трошније и променљивије од ‘судова’ и ‘оцена’ које дају историчари и критичари о књижевним и уметничким делима: готово свако покољење има други, свој поглед на књижевне радове и епохе, и нема сумње да би данас једна књижевна историја изгледала сасвим друкче него што ју је дао Скерлић пре петнаест година. Главно је да се ради, и да се ради са умерењем и уверењем (Кашанин *ЛМС*, 316, 1928: 158).

Међутим, управо као хроничар културе који одлично познаје прилике из књижевне садашњости и прошлости, Кашанин приговара недостатку елана код савременика да се приступи изради нове историје југословенске књижевности која би, сагласно духу свога времена, расветлила, продубила и новим сазнањима обогатила виђење српске (југословенске) књижевне историје. Али, после храброг Скерлића, који је своју *Историју нове српске књижевности* дао пре Првог светског рата (1912), нико се на тај посао и позив књижевне историје није касније усудио да

одазове (до 1928. односно 1929. године, када Кашанин износи овај став у већ поменутом тексту о Ивану Невистићу и у есеју „Тутори и творци“):

После смрти Скерлићеве, у српском делу југословенске књижевности мало се ради на историји књижевности: од Рата на овамо, о српским писцима XIX века мање је речено новог и доброг него што је Скерлић рекао у једној години. Напротив, код Хрвата после Рата се појавио цео низ студија и прегледа о појединим писцима и епохама. Сасвим природно, њиховим студијама и расправама могла би се учинити више но једна напомена. [...] Данас би код нас више но икад књижевни историчари и критичари имали шта да раде. Сва наша новија књижевна прошлост стоји недовољно проучена, и све савремене тежње данашњих писаца немају весника и тумача из круга критичара. Ево има близу двадесет година како се код нас није јавила скоро ниједна монографија ни студија о којем било нашем писцу XIX века. Неуморно захтевајући од књижевних твораца да даду замашнија и дубља дела, – роман у првом реду [...] – наши књижевни историчари и критичари нису у стању да пруже ниједан већи рад из своје области, у којој је свакако лакше радити. И још стално забринути за књижевне творце, чекајући и тражећи генијалне писце место да негују и помажу таленте којих је у изобиљу, теоретичари нису могли да збрину ни своју науку [...] (Кашанин 1928: 158).

Годину дана касније, а једанаест година од краја Великог рата Кашанин, тада већ искусни књижевни делатник, који је неколико пута писао о културнополитичким темама и духовном стању српских и хрватских књижевника, у есеју поводом стогодишњице рођења Стевана Каћанског у *Летопису Матице српске* (1929, књ. 319, св. 3, 310–311) такође исказује потребу књижевноисторијски продубљенијег сагледавања књижевне сцене и поставља питање недостатка озбиљне и поуздане историје књижевности која би предупредила многа историографска, поетичка и идеолошка лутања:

Још увек се код нас мало и површно зна о нашој новијој књижевности, чијим проучавањем се баве једва два-три човека. Од Рата на овамо, ни у једној области националних наука није се мање урадило него у историји књижевности. Не само што

се не јављају монографије и студије о појединим личностима и епохама, него нису утврђени ни сви најважнији датуми из живота скорашњих књижевника (Кашанин 1929: 311).

Рационалистичке Кашанинове идеје огледају се и у размишљањима о праведности и строгости критике, која би требало да васпитава укус читалаца. Тако и свој одсечни критичарски суд да је роман *Ломном стазом* Рикарда Николића „слаб“ (1918) метакритички освешћује и образлаже потребом да се књижевност посматра кроз просветителско сочиво ради постизања правоверности у тренутку повоја једне књижевности:

Ако хоћемо да будемо праведни, не смемо бити сентиментални. Компромис са савешћу је понајмање дозвољен овако малом и неразвијеном народу, као што је наш. Искузујући истину отворено, ми чинимо први корак за унапређење наше културе. Делећи горе писце од бољих, ми не само дајемо ориентацију нашим читаоцима, него и правду нашим ствараоцима. Јер је култура највећи душманин хаосу (Kašanin, *Savremenik*, 1918, III: 154).

Једанаест година касније, говорећи о уређивачкој политици Српске књижевне задруге, у то време једног од најеминентнијих издавача, Кашанин инсистира на директном и отвореном изрицању мишљења о раду културних установа и личностима од значаја, и критикује скривање иза уврежених становишта која се у новим духовноисторијским околностима морају ревидирати. Наравно, средиште његових опаски из аспекта културне политике која се залаже за ревалоризацију књижевних дела и појава јесте књижевна критика. Јер, књижевна критика је носилац духа и идеја једног нараштаја. Зато мора бити искрена, оштра, прозорљива, чак и кад је неправедна и када је књижевна историја оспори:

У оне две деценије које су претходиле Светском Рату, у нашој књижевности није тако било. Недић и Скерлић су писали и говорили баш о најизразитијим личностима и питањима свога времена, узимали одређен став према писцима и покретима и, на тај

начин, јасно обележили идеологију и расположење свога нараштаја. У наше дане, као да и у књижевности постоји неки строг закон о штампи, ретко се чују отворена, документована и свестрана мишљења о најкрупнијим савременицима у нашој књижевности и о главним струјама у књижевном животу. Из многобројних и разноврсних узрока [...] млађи нараштаји износе и тумаче своје књижевне погледе ретко и кратко, и недовољно мирно. Наш књижевни живот је данас нервозан и брз, препун експлозива који нису корисни. Између ‘младих’ и ‘стarih’ или, боље, између конзервативних и напредних, нема ни отворене борбе ни споразума: ‘држи се стање’ и ‘вози се’, исто онако као и у политици“ (Кашанин, *ЛМС*, 1929, 319, 1: 84).

Разматрајући услове који иницирају или утичу на успех једног писца на српској и хрватској књижевној сцени, Кашанин у тексту о *Ритмовима* Тодора Манојловића уноси метакритичке опсервације о томе у којој мери је пожељно расуђивање критике за прихваћеност и читаност једног аутора. Он има на уму да суд критике може бити необјективан, да личност критичара може бити поткупљива и зато простор за праву валоризацију одређене књижевне појаве препушта читаоцима:

За успех у књижевности тражи се исто толико умешности колико и за успех у животу. Треба бити крајње наиван па мислити да су вредност и значај једног песника тачно онакви и онолики како стоји у критикама и историјама књижевности. Једна књига вреди само онолико колико јој вредности даје читалац. Нема тачних и нетачних одговора, него само критика с којима се читалац више или мање слаже. Никад не треба ценити живог писца по ономе што о њему пишу критичари. Глас једном песнику одређују и тако бедне ствари као што су личне везе, тренутак уласка у књижевност и књижевне предрасуде и симпатије. О свакој књизи и сваком писцу читалац треба сам да створи свој суд и мишљење (Кашанин *ЛМС*, 1928, 317: 282).

У критици есеја *Лирика на беспућу* Ивана Невистића (1927), крије се имплицитни изазов који Кашанин поставља пред ондашње књижевне критичаре, али и пред себе – одговорно и темељно преиспитивање књижевних стваралаца и песничких појава како би се пружила дубља слика о приликама у поезији једног времена:

Ништа лакше ни простије него на три штампана табачића сахранити неколико нараштаја одличних песника, доказујући да међу њима нема ни једног генија, који би био раван Шелију и Пушкину. Много теже је разумети, објаснити и представити публици једнога песника и једно доба, савесно и подробно показати њихове добре и рђаве стране, и учинити да буду вољени и читани они који то заслужују, као што ни мало није лакше истерати из ‘књижевног храма’ смутљивце и опскурante. А то је, свакако, главна дужност добре критике, која никад и нигде не тражи свећом генија, знајући да се он, за живота, обично не запажа, и да је појам генија нејасан и релативан (Кашанин, *ЛМС*, 1927, 309, 2–3: 437).

У краткој критичкој белешци о књизи критичких есеја Ивана Невистића Кашанин показује да је свестан пуне одговорности коју у једном књижевноисторијском тренутку разборити критичар треба да преузме уколико жели да селекује и афирмише праве књижевне вредности. Премда и сâм схватајући који значај за једну културу може имати генијална личност неког ствараоца и шта су непролазне уметничке вредности, Кашанин је реалан, и аксиолошке параметре прилагођава капацитетима културе и књижевности којој критичар припада. То тражи и од својих колега, јер сваки други пут би водио у погрешном правцу.

Индикативан је стога Кашанинов захтев за критичарском флексибилношћу и широкогрудношћу у књижевнокритичком разматрању карактеристика одређеног стила или ауторске поетике, који исказује у тексту о поезији Светислава Стефановића. То је услов праведног валоризовања и аксиолошког суда. Истовремено, то је и Кашанинова књижевнокритичка идеја водиља:

Наша наклоност ка једностраном и искључивом не види се можда нигде колико у књижевности и уметности, изразитим областима твораштва и идеја. Код нас се само цени и признаје само једна ‘књижевна школа’, и у њено име се непошtedно осуђују све друге; и узноси се само један њен представник са неколико својих подржавалаца. Сасвим се заборавља да је богатство књижевности баш у разноврсности талената, ‘школа’ и прегнућа, и да је у њој искључивост потребна и корисна мање но игде. Не

може се у име Јована Дучића осудити Милош Црњански, ни у име Марка Ристића негирати Густав Крклец. У књижевности све треба свести на питање талента, унутрашњег живота и личног израза, а не на ефемерне зависности од времена и форме (Кашанин 1929: 308).

Осећај да свака епоха има своје аксиолошке погледе и начела, која изискују преиспитивање судова претходне генерације историчара књижевности темељни је осећај доброг књижевног критичара који припада своме нараштају и залаже се за писменију и естетички бољу књижевност. Кашанин не сматра да је долазећа генерација прогресивнија од претходне само зато што јој припада и што је то актуално мишљење, већ зато што је свестан историјског хода своје културе и књижевне традиције из које израста. Отуда је позив на ревизију у уводу текста о Алберт Халеровој студији о Гундулићевом *Осману* – увод освешћеног хроничара културе – више него важан:

Још увек споро и нејасно, но све брже и видније, почињу се и код нас формирати, добивати у пуноћи и сазревати друга, савременија и дубља мишљења о нашој књижевности и писцима него што је то било досад. Не може више бити сумње да стојимо пред ревизијом суда безмало о свим нашим писцима из прошлости, као што и доликује покољењу које друкче мисли о животу и уметности него претходна (Кашанин 1929: 310).

Способност уочавања и резимирања сличних типолошких, поетичких и идеолошких „случајева“, са јасним књижевноисторијским предумишљајем, омогућиле су Кашанину да већ у првим деценијама свога књижевног ангажмана прошири метакритичку свест. Непрестани наговор на озбиљну књижевну критику и књижевноисторијске синтезе происходе из потребе практичне реализације вере у књижевни и културни бољитак.

Засигурно да у Кашаниновој каснијој метакритичкој рецепцији српске књижевне критике има удела и разлаз у књижевној и критичкој идеологији, али и друкчије схватање на који начин књижевни критичар треба да приступа одређеној књижевној личности, књижевноуметничком делу, идеји или феномену. Јер, Кашанин критичар, заговорник интегралне критике – која би по својој суштини била уметничка – одлучно одбија да политичка мисао и друштвено напредне идеје диктирају књижевнокритичку валоризацију и приступ једном књижевном делу, настојећи све време да разуме културноисторијске прилике у којима је један писац стварао. За њега је пресудно да критичар има неговану културу духа и уметнички сензибилитет како би на ваљан начин успео да разлучи и самери књижевне вредности, поетике, идеје и како би успео да разуме аутентичан израз једног ствараоца.

Кашаниново изразито супротстављање догматској критици у вези је са његовим естетичким убеђењем и књижевноисторијским осећајем за канон и смену књижевних парадигми. Због тога у његовим начелима проналазимо извесну типолошку и идеолошку противуречност и недоследност, јер и сâм полази од једног имплицитног књижевнокритичког уверења из којег, даље, проистичу чврсти естетички и аксиолошки параметри на основу којих оцењује књижевна остварења и смешта их у властити књижевноисторијски поредак. Критика, с једне стране, за Кашанина јесте ангажман, одговорно делање појединца у конфигурисању културног простора. У том аспекту он се разликује од Богдана Поповића. Али, с друге стране, критика и уметничко стварање за Кашанина приоритетно нису, као што су били за Јована Скерлића, интелектуални одговор на историјске и идеолошке изазове времена у којем један културни делатник живи. Кашанин својим књижевнокритичким радом доказује која је најбоља позиција коју такав прегалац треба да заузме у једној култури. Он то на изванредан начин тражи и од уметника, ствараоца, дубоко верујући да правилан, дакле, не ни индиферентан, ни претерано ангажован однос према стихијама времена, традицији, борби за слободу, ровитом националном идентитету и перманентном политичко-историјском бремену или растројству, конституише и утиче

на вредност и квалитет самог стваралаштва и уметничко-естетског и духовног лика дела једног српског аутора. Готово у сваком есеју Кашанин тај свој идеал подвлачи и елаборира, понајпре када говори о песницима и прозаистима из романтичарског и реалистичког периода. Праву меру овог постулата за нашег критичара репрезентује књижевна мисао Лазе Костића, песника и драматурга, али и критичара: „Као и сви генији, Костић је имао ненадмашно осећање мртвих времена и давнине, онога што је било само једном, а добило жиг непролазног“ (Кашанин 2004а: 62). У томе, дакле, Кашанин препознаје онај идеал којем и сâм као критичар и историчар уметности тежи – сагледавање и селекција оних вредности у историји књижевности које садрже клицу општости и протежности на све епохе и све околности. То просветитељско, универзалистичко схватање уметничких и културних појава маркира његову књижевнокритичку поетику.

Кашанинови естетички погледи, премда независни од било какве идеолошке или културнополитичке парадигме, проистичу, међутим, из модернистичког поетичког поимања уметности. То је најочевидније у његовој међуратној критици, али и у потоњим његовим критичким есејима, у којима су му главни (имагинарни и имплицитни) саговорници и опоненти Јован Скерлић, Богдан Поповић, Љубомир Недић, Милан Богдановић, Исидора Секулић, Марко Ристић. Сви ови критичари су писали о ауторима и књижевним појавама које и Кашанина интересују. Будући да је његово интересовање у периоду након Другог светског рата књижевноисторијско, са тенденцијом преиспитивања канонизованих представа и формулација о српској књижевности и њеним носиоцима, сасвим је разумљиво што је ступио у (имплицитни) дијалог са неким од ових аутора, чији су ставови били најутицајнији за формирање српског књижевног канона.

Брижан према књижевноисторијском лику српске књижевности у есејима из књиге *Судбине и људи*, Кашанин жели да се позабави кључним конституентима те књижевности у другој половини XIX и у првој половини XX века, који су допринели модерне књижевне свести у нас. Оправдан је зато његов осврт на оне најауторитативније критичарске величине које су деловале на прелазу векова. У

есејима о Љубомиру Недићу, Јовану Скерлићу и Богдану Поповићу Кашанин преиспитује њихову културну идеологију, испољавајући, притом, изузетно познавање њихових идеја и духа епохе у којој су деловали. Истовремено, истичући њихову индивидуалност, интелектуалне врлине и снагу критичког суда, Кашанин се осврће и на токове српске критичке мисли крајем XIX и у првој половини XX века. Указивањем управо на ове књижевнокритичке фигуре, Кашанин имплицитно показује поетичку и идеолошку везаност за период српског раног и развијеног модернизма, али и делимичну припадност одређеној школи мишљења о књижевности. Ипак, његови увиди доследно су полемички интонирани са циљем указивања на неговање лоших традиција или повремених, али драматичних пропуста и дисконтинуитета који су обележили прве деценије XX века у српској књижевности и култури:

Између два светска рата, мало који наш критичар и књижевни историчар из младе генерације узима себи за узор енциклопедијску свестраност знања и мирноћу Стојана Новаковића, унутрашњи живот, мисаоност, дистанцу Божицара Кнежевића, или васпитање и ширину културе, дискретност Богдана Поповића, мудрост Јована Цвијића. Ни пример Пере Слијепчевића и Исидоре Секулић, представника генерације која је још знала за студије, за напор, за сумње, није био знак којим се путем иде да се уђе у мисаони живот, у књижевност. Неодговорна самовољност Љубомира Недића и журналистичка формација Јована Скерлића биле су привлачније. Танушна и лепорека, наша књижевна критика је, са Миланом Богдановићем, одлучно прешла у новинарство и, поставши домен аматера, завршила се колоном памфлетиста, којима би се могло дати име одметника, кад им не би у наше дане више приличило име силеџија“ (Кашанин 2004а: 182–183).

Приликом нашег промишљања Кашанинових критичких судова, поступака и значаја непосредних претходника и затајених учитеља, стичемо утисак да овај књижевни мислилац раније ставове које је заступао у периоду свог интензивног критичког ангажмана између два светска рата, пројектује на касније, сумарне књижевноисторијске есеје о српској књижевној критици, у којима га штити довољна временска дистанца.

Премда не превиђа и добре стране критичког ангажмана Љубомира Недића, понајпре заснивање уметничке критике – као једног од сопственог идеала – Кашанин не испољава толико трпељивости и разумевања за Недићев искључиви иманентни приступ и неправедну осуду поједних стваралаца о којима је писао.

Заслуге Недићеве за подизање наше књижевне критике на степен уметничког стваралаштва несумњиво су велике. Али поразни утицај његових духовних порока – непромишљености, кавгацијаста, склоности ка негативном – једва да је што мањи. Љубомир Недић није само писац који је задивљујуће кратак у формулацијама и недвосмислен у изјавама, него је он и личност с чијим прилажењем и држањем улазе неприхватљива осиност и безобзирност у нашу критику и с чијом појавом навире у већој мери но што јој се може одолети бујица памфлетског тона у нашу књижевност (Исто: 182).⁴⁵

Већ смо указали на одређене подударности између Кашанина и Недића на плану теорије естетике и критике. Обојица су се залагала за уметничку критику и за критичара који је уједно и прворазредни литерата, за уживљавање у свет уметничког текста, али и за раздвајање аутора творца од аутора личности. Кашанин тај Недићев теоретски самопрегор на плану формулације естетичке метакритике признаје и афирмише, али и доследно га се у својем критичком ангажману придржава:

Његов утицај на критичаре и на схватање критике, међутим, био је од кардиналне важности, чак пресудан. Ни књижевни историчар ни песник, Недић је створио од критике аутономну књижевну област и изједначио критичаре као писце с песницима и приповедачима. Писати критику, после њега, постало је – по вредности, по стваралаштву, по значају – исто што писати песму или приповетку. Сам он, проширујући књижевну активност у нас писањем огледа, којих је пре њега једва било,

⁴⁵ О Кашаниновом односу према критичком делу Љубомира Недића, као и о посредној полемици и надовезивању које је у есеју о Недићу извео са Јованом Скерлићем поводом његовог текста „Др Љубомир Недић“, темељно и поуздано је у два наврата писала Иванка Удовички у монографији *Књижевни критичар Милан Кашанин* (Удовички 1982: 131–139) и у тексту „Кашанин и Скерлић према Љубомиру Недићу: Невидљиво критичарево Ја“ (Удовички 1985: 208–225). Занимљиво је да у тим текстовима Иванка Удовички запажа не толико сукоб различитих критичких убеђења и система вредности, колико суочење јаким интелектуалних и стваралачких индивидуа.

давао је пример даровитог и луцидног писања. Књижевна критика је с њим престала бити патриотска, филолошка или социолошка дидактика; не поричући науку и не долазећи с њом у сукоб, она је, говорећи о уметности, постала и сама уметност (Исто: 182).

Међутим, неслагања која Кашанин, и сам уметник и критички естетичар, у тексту „Самовољност аматера“ испољава последица су ревализаторских побуда на плану историје српске књижевности. У остваривању тог подухвата Кашанин је увидео да је за одређене заблуде када су у питању српски песници XIX и почетка XX века умногоме био заслужан Љубомир Недић (посебно када је реч о Лази Костићу и Лази Лазаревићу). У дијалектичком односу према критичким погледима и рукопису Љубомира Недића и приликом изношења поприлично антиномичних ставова, који угрожавају Кашанинову жељу да буде поуздан и правичан (мета)критичар и историчар књижевних идеја, важно је књижевноисторијско ситуирање Љубомира Недића:

Смелост и оштрина Недићева изазвала је узбуну и пометњу чим се његов глас зачуо у нашој акустичној књижевној арени. Српска књижевна критика се у то време састојала чешће од сладуњавих комплимената него од горких покуда, и радије била презентирана у светлости патриотских него естетичких мисли. Они који су јавно говорили о српској књижевности и писцима држали су да у нашој разједињености, поробљености, сиромаштву, беди, критике о песницима, приповедачима, драматичарима, уметницима, треба да буду писане пре с храбрењем но с плашењем и више с похвалама него са куђењем. У томе тихом друштву, Љубомир Недић је неодољиво привукао погледе на себе, као човек који би у позоришној дворани усред свеопштег плеска почео да звижди (Исто: 178).

Пројектујући књижевноисторијски контекст у којем је Љубомир Недић деловао, Кашанин успева да упуту на извориште Недићевог утицаја у својој епохи, као и на исходишта рефлектовања судбине на нечији књижевни рад. Истовремено, Кашанин, применом психолошког и књижевноисторијског метода постиже оно што

му је, као типичном недићевцу у покушају допирања до духовног лика који стоји иза дела, од пресудног значаја – открива стваралачку и интелектуалну аутентичност и јединственог књижевника Љубомира Недића, без обзира на то колике су његове антипатије према њему.

Иако му је аристократизам и академизам Богдана Поповића близак, а доследност у књижевноуметничким становиштима за неспориво поштовање, Кашанин овом научном раднику на прелазу векова замера застарелост у естетским критеријумима, претенциозну рационалност и нефлексибилност у оцени стваралаштва својих савременика. У томе види један од разлога за духовноисторијско стагнирање књижевне мисли и аутизма за нове књижевне појаве и феномене које собом доноси промена духа епохе. „Култ разума, јасноће, реда, отпор према нејасном, мутном, имају у Богдана Поповића корен на сасвим другој страни, у рационализму француских класициста. Његово схватање поезије, то је у основи схватање њено које је формулисао Боало“ (Исто: 189). Отуда и критика Поповићевог интерферентног упоришта које је имао у епоси ренесансе и барока:

Представник свог времена, свога друштва и своје професије, Богдан Поповић је био судбински спутан, не само у погледима на савремену, него и на прошлу књижевност и уметност, хронолошки исто толико колико географски. Сву своју естетику, сва мерила, сва суђења он је засновао на уметности европског ренесанса и барока (Исто: 193).

Кашанин се негативно односи према Поповићевим критичко-философским постулатима од којих полази у свом раду, али и према погледима на суштину, смисао и психологију уметничког стваралаштва. Замера му превасходно на томе што уметничко дело не посматра као аутохтону и живу духовну стварност, већ као резултат занатске вештине, чиме умањује улогу и значај уметности у животу. У тој примедби упућеној Поповићевом критичком и естетичком систему, Кашанин ће имплицитно формулисати влатити интуитивни естетички *Weltanschauung*:

И његова психологија стварања је једноставна. Он не схвата уметност као сазнавање, као начин живота, као знаке које људи дају један другом, као саопштавање човеково, као говор, као језик, већи и дубљи од свакидањег којим говоримо. Он уметност буквално схвата као нешто што неко уме, неко не уме, као рафинован занат у чијим производима свет ужива. [...] за њега, уметничко дело није производ стваралачког акта, већ занатског рада. Услед тога, и кад је увиђао један проблем, Богдан Поповић је ретко улазио у његово језгро, него се кретао по његовој периферији, и кретао се по њој не у кругу, него у спирали – што је дуже мислио о суштини једног проблема, све више се од ње удаљавао (Исто: 191).

У целом (мета)критичком есеју о Богдану Поповићу као да је на снази сучељавање два опозитна, уједно и комплементарна естетичка система у историји српске књижевне мисли – првог Поповићевог, утемељеног на рацију и интелектуалном доживљају уметности, и другог, Кашаниновог, заснованог на сензибилитету и уживљавању у стваралачке пориве и аутентична, животно откривалачка исходишта уметничког изражавања. Зато Кашанин није успео да пронађе разумевање ни за Поповићеву теорију „ред по ред“, јер је сматрао да је излишно сводити једно дело на затворен систем знакова и симбола који се могу анализирати сецирањем. Кашанин је одлучно против полагања конкретног књижевног дела, његове живе духовне стварности, у Прокрустову постељу теорије. Нетрпељивост према сазнајно нефункционалном, самодовољном, структуралистичком методу ће подвући и у књизи *Српска књижевност у средњем веку* (Кашанин 2002: 14).

У тексту о Богдану Поповићу Кашанин проналази простор да истакне своје *вјерују*, према којем се разлика међу уметностима не налази само у медијуму, већ и у идеји, духу и визији. Свака уметност има свој духовно-идејни домен који јој даје аутентичност и смисао. „Он [Богдан Поповић] не осећа да се не може речима описати што сликар слика, ни речима изрећи што музичар компонује, не примећује да су то квалитативно другачија осећања, не помишља да се не би ни сликало, ни компоновало ни певало, ни играло, кад би речи људске биле довољне за човекову духовну активност и израз“ (Кашанин 2004а: 191). За Кашанина, Поповићева

аналитичка свест је антиуметничка, ослобођена за праву естетику преко потребног чула за поимање бића уметничког стваралаштва (Исто). И поред наведених методолошких несугласица, Кашанин не оспорава значај Поповићевог рада за развој српске науке о књижевности. Тако, доследно својој начелној претпоставци да се у стваралачкој активности неког књижевног прегаоца препознаје и његова личност, наш метакритичар и у раду Богдана Поповића потражује извориште и исходиште једног аутентичног и непоновљивог духа:

Ни у чему неодређен, Богдан Поповић је и као уредник, и као писац, и као наставник, био потпун. Он није *хтео*, ни желео, да буде рационалист, човек Запада, академик, класицист; он је то *био* – био по природи и по васпитању. Његова мишљења о науци, о савесности, о лакоумислености, о знању, о писању – егземпларне су вредности, као и његове анализе уметничких и књижевних дела. [...] Богдан Поповић био је модел Европљанина и модел Београђанина, незаменљив ум и човек због кога је толико младог света, из свих српских крајева, заволело Београд и Србију (Исто: 195–196).

Нигде Кашанинов однос према неком књижевнику није толико амбивалентан, а (мета)критичка промишљања антиномична као у записима и евокацијама о личности и делу Јована Скерлића. У огледу „Проклетство талента“ Кашанин инсистира на идеолошком и естетском раскораку између Скерлићевих критичких постулата и духа епохе у којој живи, а чије је средиште у Западној Европи. Наравно, важна му је и његова образованост и критичко-методолошка опремљеност за коју не налази много речи хвале, јер је, према његовом осећају, једнообразна, иако увиђа да Скерлић никако није нити хтео нити могао бити академски критичар и научник. Међутим, Кашанин Скерлићу, као романисти, неправедно и беспредметно замера на компаративном приступу у књижевноисторијском методу, а који се заснивао на прегледном тематско-мотивском, структуралном, поетичком и стилском упоређивању српских и француских аутора (Исто: 200–202). Кашаниново огрешење потиче из чињенице да се и сâм у читању српске књижевности понашао као компаратиста, који је следом својих бујних асоцијација, без теоријске подлоге, лако, на широком европском и светском литерарном и уметничком подручју проналазио паралеле са

српским књижевницима и њиховим остварењима. Кашанинова примедба сувисла је у оном моменту када примећује да Скерлић упоредни метод користи не би ли истакао супериорност француске у односу на српску књижевност и то на примеру оних аутора који, према Кашаниновом мишљењу, нису истински модерни аутори и репрезенти величине француске књижевности. Кашанин жели да одбрани уметничке досеге српске књижевности од Скерлићевих непримерених и неоправданих омаловажавања која упоришта имају у потреби модернизације, што је за Скерлића, али и младог Кашанина значило, естетичке еволуције српске књижевности, уметности и културе на почетку XX века.

Као прилежни критичар који жели да у својој оцени буде праведан, чак и када апприори, из ванлитерарних разлога, не гаји симпатије према аутору о којем пише или са којим полемише, Кашанин раздваја две фазе Скерлићевог критичког рада. Он похваљује Скерлићев идеолошки недоктринирани критички ангажан у периоду од 1901. до 1904. када, како наш офанзивни (мета)критичар вели, Скерлић „није толико био борац ангазоване књижевности колико је тумач писаца и књига“ (Исто: 204). Тада је Скерлић, пишући о Петру Кочићу, Бори Станковићу, Иву Ћипику, Божидару Кнежевићу, Стевану Луковићу, Милану Ђурчину, Паји Марковићу Адамову, Марку Цару, Сими Матавуљу, како Кашанин суди, прижио неколико антологијских критичких радова, радова врсног познаваоца књижевности, чија су естетичка размишљања и компаративни метод у функцији зреле и релевантне критике а не једностране културне идеологије која сужава простор књижевности.

Кашанину су, уосталом, као и Исидори Секулић, највише сметале Скерлићеве политичке идеје и културна политика за коју се залагао, а у чијем окриљу је писао готово сваки књижевнокритички текст. Те идеје, мада модернистички размахнуте у првим деценијама XX века, провејавале су у скоро сваком Скерлићевом књижевнокритичком тексту, указујући на његову главну мисао о неопходности друштвено-политичког ангажмана у књижевности. Кашанин у овом случају трага за врелом Скерлићевих утилитаристичких ставова захваљујући којима је постао снажна и аутентична културна и друштвена фигура у Србији:

Као што су Јован Дучић и Милан Ракић ослободили српску поезију присуства источне и централне Европе, узевши себи за углед француске песнике, тако је и Јован Скерлић нашао у Француза модел књижевне историје и критике. Није само Скерлићев таленат, него је и његова школа учинила да се он толико разликује од других наших ранијих и тадањих критичара и историчара (Кашанин 2004а: 204).

Са овако једностраним Скерлићевим културним, естетичким и идеолошким упориштем, и поред све аутентичности, Кашанин се никако не може сложити. Тако коментарише начин на који је Скерлић писао о поезији на почетку века, што је касније преокренуо у доследно заговарање присуства извесних идеолошких и друштвено-политичких идеја у српском песништву и целокупној уметничкој књижевности: „Он тражи од песника да буде у служби идеја – социјалних, националних, хуманих, либералних – и који то не чине, ти, по њему, нису и не могу бити прави и велики песници“ (Исто: 205).

Кашанин покушава да на аргументованим основама преиначи Скерлићеву нормативну поетику у песништву која се, према убеђењу нашег критичара, заснивала на елементарном превиђању вишезначности песничког изражавања и мисаоно-сензитивних релација унутар поезије. Наравно, према почетној хипотези, за такво Скерлићево одсуство слуха за танане песничке слојеве Кашанин криви његова утилитаристичка полазишта која негирају духовну аутономност и метапозицију књижевности: „Нема потребе прикривати да Јован Скерлић није имао правог слуха да разликује поезију од стихова и песничко од идејног. Он је, с малим интервалима, свагда сматрао да поезија има друштвену мисију и да је везана за време – држао је да она не живи ни сопственим ни трајним животом“ (Исто: 205). Кашанин говори и о Скерлићевој идеолошкој острашћености која га често заслепљује у доношењу валидних књижевно-уметничких судова о појединим ауторима.

Сматрајући, међутим, да је Скерлићева *Историја нове српске књижевности* (1914) по својим ставовима, судовима, увидима, ширини замаха и великом прегнућу аутора изузетна књига, Кашанин покушава да одгонетне Скерлићеву књижевну

идеологију. А она се темељи на социјалистичком уверењу о понародњеној, масовној књижевности и уметности, која мора бити у служби ванестетских облика живота:

Он не тражи одабране него масовне читаоце, и није за дубину него за ширину, ма о чему да се ради. Он мисли да књижевност и уметност нису аутономне, слободне области духовног живота, као што су то наука и философија, и да им се смисао постојања не исцрпљује у мисли, ни у осећању лепоте – он је убеђен да уметност треба да је у јасно дефинисаној служби времена и друштва. Његова опсесија је, од младости, социјални роман и, у зрелим годинама, родољубиво песништво. Без осећања непролазности уметничких и песничких мисли и осећања, он је сав у сукобима тренутних акција (Исто: 218).

У тој тачки поимања књижевности Кашанин и Скерлић се највише разилазе, јер Кашанин верује у самосврховитост уметности и у одређене естетичке константе књижевноуметничког стваралаштва, док Скерлић „напада ‘комедијашко уверење да је уметност циљ сама себи, врхунац свега’“ и доследно и непоколебиво „верује у еволуцију књижевности и уметности и у апсолутност књижевног суђења“ (Исто). Ипак, Кашанин, руководећи се интелектуалним поштењем, истиче и Скерлићеве квалитете, који се најпре препознају у уметничкој и забавној црти и стилској изврсности: „Скерлићеве хронике читају се као приче, његове критике као драме, његове монографије као велики романи. [...] Оштрином ока, брзином мисли, хитрином писања, он превазилази све који су шта писали из његове области“ (Исто: 221–223).

Без обзира на углавном негативно интониран оглед „Проклетство талента“, чињеница је да је Јован Скерлић врло важна књижевнокритичка фигура и аутор који је посредно и непосредно остварио огроман утицај на Милана Кашанина, испочетка у идеолошком, а касније у погледу књижевне аксиологије и књижевнокритичког поступка⁴⁶. То је, како смо већ навели, било посебно евидентно у раним

⁴⁶ О Скерлићевом утицају на Кашанина сведочи и Иванка Удовички: „[...] изгледа да се још не зна колико је Кашанину Скерлић узорит као критичар-методичар, и уопште да му је он од свих наших критичара (по структури, даровима, по осећању критичарске вокације), најприближнији ‘идеалном’ критичару“ (Удовички 2004: 371). На истом месту Иванка Удовички истиче да се то угледање на

Кашаниновим критикама. И када се са њим усаглашава и када се разилази у мишљењима, Кашанин Скерлићеву харизматичну личност и његово изузетно дело, имплицитно или експлицитно, али искрено, поштује. Можемо одговорно тврдити да је велики број есеја у књизи *Субине и људи* прикривена полемика или надовезивање на Скерлићеве судове о ауторима о којим је и Кашанин одлучио да пише. Есеји „Између орла и вука“ и „Проклетство талента“, међутим, откривају Кашанинову строгу осуду оне идеологије чији је Скерлић био симболички израз, како у периоду пре његовог књижевног и политичког деловања, тако и у време његове пуне критичке снаге и у деценијама које су уследиле након његове смрти 1914. године. Кашанинова имплицитна критика је усмерена на Скерлићеве политичке идеје и представу српског друштва (посредно на идеје и огроман утицај Вука Караџића и Светозара Марковића) које је имплементирао и на ставове о књижевности и њеној историји.

Према аргументованом тврђењу Иванке Удовички, међу многим Кашаниновим репликама Скерлићу с ревизионистичким наумом, поред оне темељно аргументоване у тексту о Јакову Игњатовићу, а која се више односила на саме критичке оцене писца књижевне студије *Јаков Игњатовић*, посебно је индикативна она у тексту о Стевану Сремцу. Овде је поред књижевнокритичких судова, на снази суочење идеолошких погледа. Кашанин *post festum* демантује Скерлићеве неправедне оптужбе да је у *Луминацији на селу* Сремац дао „тенденциозну карикатуру идеја Светозара Марковића“, чиме је до изражаја дошао пишчев конзервативизам и назадњаштво (Удовички 1982: 122). Од напада за исти грех, грех конзервативизма, патријархалног доживљаја света и традиционализма, Кашанин брани и Лазу Лазаревића (Кашанин 2004а: 111–113). Очигледно је да Кашанин у есеју „Хумор и меланхолија“ настоји да буде објективан судија који, подржавајући Сремчеву идеологију, критикује његову приповедну стратегију и психолошку неубудљивост приче. А уметничка изведеност дела би за коначно вредновање требало да буде од пресуднијег значаја. Истовремено, он жели да отклони предрасуде и стереотипе и појасни садржај етикете

Скерлића најбоље препознаје у Кашаниновим ставовима према Љубомиру Недићу: „И није онда чудно да су они [Скерлић и Кашанин] једномишљеници о Недићевој личности као критичара, и о његовој ‘неприхватљивој’ методи рада“ (Исто).

„конзервативан“ из угла оног уметника и интелектуалца који може да се поистовети са Сремчевим доживљајем друштвених процеса и промена:

Мени се чини да су књижевни критичари сувише упростили Сремчев став према Сретену и ‘сретеновштини’, свдећи га на неприхватање напредних идеја. За Стевана Сремца, учитељ Сретен није напредан, него сметен, није просвећен, већ занесен, није истрајан, већ тврдоглав, и није привлачан, већ неподношљив – Сретен је за њега самозвани интелектуалац који не зна ни шта мисли ни шта ради. [...] Свиђало нам се или не свиђало што Сремац мисли о Сретену и о ‘сретеновштини’, он има право да говори о њима како хоће: конзервативан писац може бити исто тако талентован као и напредан писац – ни Достојевски у *Злим дусима* није напредних идеја. Невоља није у томе што Сремац није у *Луминацији на селу* напредан, него што то његово дело није исцела добро написано (Кашанин 2004а: 159).

То је, по изласку Кашанинове књиге *Судбине и људи*, међу појединим критичарима (Финци, Палавестра, Џацић) био један од кључних аргумената да Кашанина оцене, донекле и осуде, као критичара конзервативних друштвених погледа.

Управо је Перо Слијепчевић антипод Јовану Скерлићу и Љубомиру Недићу у Кашаниновом прегледу историје српске књижевне критике и фигура према којој Кашанин негује неподељене симпатије и дубоко поштовање. Поред Лазе Лазаревића, Лазе Костића, Стевана Сремца и Јована Дучића, Перо Слијепчевић је најважнији Кашанинов духовни узор и сродник. Отуда у аутентичној и помало склоњеној личности и делу Пере Слијепчевића, о којој пише у *Сусретима и писмима*, Кашанин проналази духовне и интелектуалне сличности и упоришта, која датирају још из Кашанинових младалачких дана, с обзиром на чињеницу да је Перо Слијепчевић био једна од водећих личности књижевне Младе Босне. Из тог симпатетично-емпатичког оквира Кашанин тумачи Слијепчевићев животни пут, књижевни рад и нимало наклоњену судбину. Аутор аутофикционалног есеја о Слијепчевићу у потпуности разуме дух епохе у којој се овај германиста и књижевни критичар интелектуално

формирао и о томе експлицитно проговара, остављајући тако вредно сведочанство о једној генерацији и формирајући књижевноисторијску идеју за историју српске књижевне критике:

Да би се Перо Слијепчевић, и као човек и као писац, до краја разумео, треба се опоменути да је он припадао оној генерацији српских интелектуалаца која је изгубила седам година у ратовима, остављала своју младост и своје кости по аустријским и мађарским тамницама, десеткована и једва жива прелазила Албанију, борила су у Добруци и на Солунском фронту, лутала и просила у изгнанству од Рима до Лондона, ни ради чега другог до ради тога да њен народ и она с њиме може да живи као што живи цивилизован свет. И кад је најпосле, после свих мука и очајања, борба била свршена, мир закључен и створена држава у којој су се први пут у историји нашли сви Југословени заједно, интелектуални представници те генерације су не без ужаса увидели да су и њихови оцevi и њихова деца, да су сви имали од тога ослобођења и од тога уједињења више него они сами (Кашанин 2004б: 69).

Кашанин увиђа да се та историјска околност одразила на тадашњи књижевни свет, како у идејном, тако и у поетичком смислу, да је иницирала дисконтинуитете и преокрете у српском књижевном и уметничком животу, културној самосвести ондашњих интелектуалаца и оставила дубљег трага на српски културни лик:

Није само у једном крају, него је свуд српска књижевност ушла с том генерацијом у нов живот, нову идејну атмосферу. Нико као ми који смо тад свршили гимназију, или уписивали прве семестре на универзитету, није живље осећао колико су, у приповеци и роману, писци те генерације различити од својих претходника. У *Беспућу* Вељка Милићевића, у *Чедомиру Илићу* и *Кад руже цветају* Милутина Ускоковића налазио се сасвим други свет него у *Часовима одмора* Светозара Ћоровића, *Коштани* Борисава Станковића, *Пауцима* Ива Ћипика. Престало се напослетку и у нашој књижевности причати о занатлијама, о трговчићима, сељацима, подофицирима, учитељима, служавкама, кафеџијама, и почело говорити о нама, студентима, грађанима, интелектуалцима (Исто: 70).

Читајући овај мемоарски есеј, који се заснива на доживљају и промишљањима једног периода и идеологије, стиче се утисак да је критички рад Пере Слијепчевића донекле био парадигматичан и за Кашаниново размишљање о књижевности.

Он [Перо Слијепчевић] није есејист у примљеном смислу речи. Оно што је он писао о Његошу, о Шантићу, о Дучићу, о Ракићу, о Шилеру, о Хегелу, о Томасу Ману, то нису толико огледи колико научне расправе и студије, мале монографије. [...] његов темперамент и његова германска школа упућивали су га ка опрезном размишљању и истрајном раду. Он говори у својим огледима колико о личности једног писца толико о његовом друштву, колико о времену толико о вредностима, – у њега је више разматрања него утисака, више обазривих препорука него аподиктичких суђења, у њега је колико анализе толико синтезе. Пишући не само за читање, већ и за студирање, Перо Слијепчевић – и сам песник – не третира књижевно дело као материјални предмет, него као духовну творевину, – за њега песма није исто што камен за петрографа, и он јој не прилази само ради тога да је мери, већ и да с њоме живи (Исто: 72).

Продубљујући интимно дивљење према раду овог културног делатника, Кашанин ће сумирати принципе и методе, које у властитој критичкој активности можда, и поред добре воље и све интенције, није до краја успео да оствари. Сумирајући похвале на рачун Слијепчевићевог критичког поступка и естетичког система, Кашанин га донекле по супротности упоређује са критичким методима и естетичким становиштима Љубомира Недића, Богдана Поповића и Јована Скерлића, истичући управо оне квалитете Слијепчевићевог критичког мишљења које ови критичари нису имали:

Иако германист по струци и романтичар по традицији, Перо Слијепчевић се није одавао ни чарима теорија, ни игри појмова, као што није подлегао ни заносу речи. Никаких наметљивих и насилних естетичких конструкција у њега и никаквог аподиктичког спекулативног система. [...] Писао је с крајњом озбиљношћу и унутрашњом скромношћу, са осећањем одговорности пред читаоцем и пред собом. У

његовом писању и разговору није било ни кокетовања са ученошћу и духовитошћу, ни разметања идејама о којима говори сав свет. Рођени интелектуалац, коме су били познати сви историјски тренуци у прошлости, будно је пратио духовне покрете у садашњости, идући с њима у корак (Исто: 73).

Ипак, усудићемо се рећи, да је и Кашанин, попут Пере Слијепчевића, у нашој култури остао репрезентом примењене ерудиције, интелектуалне доследности, оригиналног мисаоног света и унутрашњег аристократизма.

INTERMEZZO

„ЕПСКА МОБИЛИЗАЦИЈА И ЛИРСКО РАЗОРУЖАЊЕ“: КАШАНИНОВ ОДНОС ПРЕМА ЕПСКОЈ И ЛИРСКОЈ ПАРАДИГМИ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Усудимо ли се да историјски ток српске књижевности посматрамо кроз биполарну оптику назначену у наслову,⁴⁷ пред нас иступа питање о извориштима и кривуљама исходишта стожерних и алтернативних књижевних и духовних традиција. Једнозначног одговора не може бити јер осим правила у континуитету, конкретно *ко* или *шта* поетичке, идеолошке, па и духовне доминанте епохе или националне културе подложне су књижевноисторијском, али и антрополошком и философском преиспитивању.

У многобројним Кашаниновим списима препознато је културнополитичко читање и постављање књижевних остварења у одређен уметнички и историјски низ. Као неко ко од првих критика освешћено приступа различитим традицијским токовима и сагледава њихове модификације и трајање у времену, Кашанину су блиске две опозитне, али комплементарне идеје: идеја о духовној и онтолошкој аутономности књижевности и идеја о дужности књижевности да учествује у изградњи културних модела.

Српска књижевност је преузела бригу размишљања о културноисторијској парадигми, јер је рефлекс и сведочанство друштвеноисторијских и идеолошких прилика које су минуле или оставиле дубок траг у српском духовном и културном простору. С друге стране, књижевност је конститутивни део процеса културног саморазумевања српског народа. Отуда код Кашанина снажан просветитељски импулс у читању књижевности у међуратном периоду и интеграцији нових уметничких остварења у постојеће традиције и уочавање зачетака нових традиција које би означавале напредак и пожељну надоградњу културне и интелектуалне свести оног времена. Тај импулс, мада утишано оспољен, остао је и у његовим синтетичким

⁴⁷ У овом поглављу проблем је постављен према наслову трибине „Епска мобилизација и лирско разорување“, која је у оквиру манифестације „Вуков сабор“ била одржана 18. септембра 2015. године у Тршићу, у организацији Центра за културу „Вук Караџић“.

критичким есејима које је писао педесетих, шездесетих и седамдесетих година XX века.

Вратимо се, на тренутак семантици наслова „Епска мобилизација и лирско разоружање“. Епска мобилизација као „надирање“ које стреми колективној свести, институционализацији и вертикалној, историјској перспективи, и лирско „повлачење“ у индивидуалност, у тренутак, хоризонталну садашњост, испостављају се као процеси који метонимијски објављују духовноповесну физиономију књижевности сваке културе. Њихово сапостојање у зависности од духовних преокупација конкретног историјског тренутка бива нарушено у корист једног, а на штету другог модела. Сходно својој оригиналној интерпретацији књижевних дела, искошеној и луцидној перспективи посматрања српских књижевних традиција и симпатично дозираној имагинацији у просуђивању, Милан Кашанин је у критичком есеју о песнику Бранку Радичевићу „Између орла и вука“ (1953), донекле и у есеју „Проклетство талента (Јован Скерилић)“ (1967), на конкретном примеру указао на далекосежну сучељеност и културноисторијску компатибилност епског и лирског књижевног модуса у новој српској књижевности.

Према Кашаниновим увидима, у време конституисања идентитета српске књижевности и српског књижевног језика кристалишу се епска и лирска свест. Носиоци прве су, сваки на свој поетички начин, Вук Караџић и Петар II Петровић Његош, касније Јован Скерилић, док је апостол друге Бранко Радичевић. У покушају реконструкције епохе у којој се институционализују духовни и културни стожери српске вертикале управо на примерима ових личности Кашанин имплицитно говори о епској „мобилизацији“ и лирском „разоружању“ јер је Вукова епска парадигма надирућа, освајачка, стреми институционализацији и магистралном току, коначно – она је колективистичка. На делу је преминација рација и по природи ствари наметљивог културнополитичког концепта. Радичевић, томе насупрот, изворно је представник оне књижевне и духовне струје која је алтернативна, дефанзивна, утишана, али постојана:

Караџић је горштак и самоук, човек огромне енергије и велике практичне памети, творац песничког оруђа, а не поезије. Створен за животну рачуницу, а не за вишу математику – Караџић уопште није писац, већ књижевни државник. Радичевић није његов пандан, већ његов контраст. Радичевић је варошанин и латинац, песник и у књижевности и у животу, младић светског васпитања и усправног држања (Кашанин 2004а: 23).

Осмишљене су и у напоредни однос доведене интелектуална, с једне, и уметничка духовност, с друге стране; а потом и прагматичка и идеалистичка философска визија.

Не би ли појачао дистинкцију између ове две врсте духа и односа према књижевности, Кашанин набраја уметничке правце и поетике које су утицале на Бранково образовање и песништво: европски рококо, музика европског романтизма, ренесансно и барокно сликарство, антологије немачких и француских лиричара XVIII века, Шулцеови и Ленауови стихови (Исто: 24). Изворни лирски телос чине стихови које Радичевић није испевао ни под окриљем Вука, нити да би подржао нашу јуначку народну поезију, нити, пак, да би допринео ослобађању и уједињењу српског народа, већ, како Кашанин истиче, „из љубави ка лепоти, у радости од живота, из очараности књижевношћу и буђења младости пуног среће, у зорама и сутонима у којима је слушао песме из сремских винограда. Много шта се може наћи у првим стиховима Радичевићевим, али Вука Караџића и јуначке народне поезије нема ни за лек“ (Исто). Радичевић је зато, као „аутентични лиричар“, топао и чулан, зачетник једне снажне лирске традиције. Он није писац херојских епова и „патетични рапсод“ (Исто: 29). У оним песмама у којима изневерава Вукову епску парадигму, Радичевић је, за Кашанина, најснажнији и најубедљивији песник⁴⁸.

⁴⁸ Јован Христић у тексту „С мером неизбежне горчине“, премда умногоме подржава Кашанинов „искошени“ поглед и духовно антиконформистички порив ревизије новије српске историје књижевности и преиспитивања њених парадигми, ипак сматра да се аутор *Судбина и људи* донекле огрешио о Вука јер је занемарио чињеницу да је Вук „у буквалном смислу стварао нацију и њено сећање“ (Христић 1969: 231), а за тај подухват уметничка вредност народне поезије није била од приоритетног значаја. Кашанин управо на том месту, како Христић подвлачи, демонстрира естетизам у поимању књижевноисторијских догађаја, за који је га је критика оптуживала (Исто: 232).

У оквиру религијске философије, Радичевићев песнички антипод, који заступа епску парадигму, према Кашанину, био би Његош. Антитеза је више него сликовита: „Његошев дух кружи као орлушина над величанственим дивљим планинама, с кликтањем тражећи у сумрак плена, а Бранков, умиљат као ласта, цвркуће над питомом Фрушком гором, у освит ведрог дана“ (Кашанин 2004а: 24). То је посебно уочљиво у Радичевићевом, за Кашанина, неуспелом покушају да, по Вуковој наруџбини, пише родољубиве песме. Јер, како прозорљиво вели Кашанин, „интересовање Радичевићево за народне јуначке песме било је накнадно, а не првобитно, спољашње, а не унутрашње, патриотско и речничко, а не песничко“ (Исто).

И управо на темељу контрастирања епске и лирске свести, чији су носиоци две песничке појаве, Кашанин следом асоцијација, на сликовит начин, сучељава две етнопсихолошке природе, два културна обрасца, коначно, два принципа духовности:

Не могу се замислити два различитија песника! Пред Његошем су Истанбул и Москва, *Коран* и *Свето писмо*, у њему прошлост и Црна Гора, око њега сурови крш и још суровији сердар с цевердаром, а пред Радичевићем су Беч и Европа, Бајронов *Дон Жуан* и италијанске слике, у њему Војводство Србија и будућност, око њега студенти који играју валцер и свирају у флауту и у виолину. Осамљен у свом цетињском двору, пред којим стоје побијене турске главе (праве, а не насликане), Његош је као Прометеј везан и срдит, и нема куд да гледа осим у смрт, ни коме да се обраћа осим небу, а Радичевић је осмехнут и дружељубив, без сенке мржње на икога, с неизмерном жељом да живи и пева, тужан само кад је без љубави и несрећан само онда кад ‘млидија умрети’. Сви песници су огледало завичаја (Исто).

Иза Његоша се налази религијско-философски мегалополис сједињене Атине са Јерусалимом, митска, премодерна парадигма и херојски свет. Његошево песништво је веродостојни уметнички израз и метафизички печат горког талога историјског искуства једног дела заједнице. Он пева из срца историјске таме као заговорник отпора и истрајности у задобијању слободе, правде и истине. Његова песма, као супстанцијални екстракт, преко је потребна за буђење давно заспале колективне

самосвести. Радичевић, међутим, премда осећа патње свога народа, и носи бреме историјског искуства народа из свога завичаја, окренут је личном, интимном простору. Он антиципира модернистичку индивидуалност, јер говори о емотивној и психолошкој историји појединца. Иза Радичевића стоје модерне европске вредности, тековине просвећености, у оно време, према Кашанину, преко потребне митски и епски засићеном и духовно неразвијеном народу. Исте европске вредности, Кашанин, имплицитно, призива и у времену у којем пише есеј.

Радичевић се тако, „безазлен као дете“, силом прилика нашао између „Господара Његоша, пуног срџбе, и немилосредног законодавца Караџића“ (Исто: 28). Отуда Кашанин, као заговорник аристократког *modus vivendi* жали што се Бранко повиновао ауторитарном Вуковом захтеву да учествује у изградњи епске парадигме, чиме је изневерио своју лирску природу и изгубио песничку посебност. И многи други песници, како то Кашанин представља, били су принуђени да издају своју поетску природу и таленат и ставе се у службу колектива, не би ли међу првима повели културнополитичку борбу (Исто: 33). За тај позив одрицања од самог себе и писања на чистој лирској души неиманентан начин, према Кашанину, умногоме је на почетку XX века сносио кривицу сам Јован Скерлић:

Још у нашем детињству је Јован Скерлић водио крсташки рат за ‘обнову родољубиве поезије’ и ‘оптимизам’, нагнавши индиректно чак и Диса да саставља патриотске песме. Тек Дучић је имао храбрости да каже да је родољубива она песма која је добро испевана на добром српском језику, али ни он најпосле није имао куд него да напише *Царске сонете* (хладне као лед). [...] Нису у нашој борби за слободу гинули и остајали инвалиди само јунаци и ратници; гинули су и остајали инвалиди и песници (Исто: 33).

Кашанинова интенција јесте разоткривање исходишта једног тока нове српске књижевности, тачније алудирање на то да је захваљујући Вуку Караџићу модерна српска лирика, на изванредан начин, била подривана, наведена на повлачење и разоружање, можда и пре него што је ухватила свој књижевноисторијски замах. Ометање њеног развоја, према нашем критичару, има свој континуитет у историји

српске књижевности, захваљујући Вуковим настављачима, какав је, између осталих, био Јован Скерлић. Јер, епска парадигма подразумева снагу која је корачница и мора да асимилије или са свога градитељског пута уклони слабе духове.

Подела на два модуса књижевног и културноисторијског постојања импликује посебно Кашаниново разумевање дистинкције плебејско/аристократско. И сâм духовни аристократа, који у тексту настоји да размишља из Радичевићеве перспективе, Кашанин заговара вредности европске аристократије. Носилац тих вредности у српском духовном простору средином XIX века могао је бити само Радичевић: „У тим буколичким мотивима, пасторалама и идилама одјекују звуци веселог живота, лепрша осмех оне поезије која је писана за европско племство XVIII века. У њима нема ничег сентименталног и ничег плебејског. Та скромна отменост осећања, та једноставност понашања, тај говор без напора и ход без буке, то су особине аристократског држања“ (Исто: 25).

Пандан из грађанског друштвеног и културног модела, који поетички и књижевноисторијски преузима доминацију, али априори снисходи духовне вредности, сада је Јакшић. Кашанин огледа два поетичка и духовна модела српске књижевности, чији су представници Бранко Радичевић и Ђура Јакшић:

Ни по чему Радичевићеве прве песме нису налик на романтичарске реторске тираде. Ни очајања у њима, ни песимизма, ни ‘болести века’, ни ‘демонства’, па чак ни личних испосвести и страсних узбуђења. [...] Треба само поредити тихи глас Радичевићев, његово благо казивање (‘Само вода са жубором са камења што се слива’) с громким узвицима Јакшићевим (‘Бацајте сами у огањ децу!’) па видети сву разлику између племићког рококоа и грађанске романтике (Исто: 25).

Кашанин и у оквиру романтичарске поетике и канона истрајава у индивидуализацији Бранка Радичевића. Тиме жели да истакне и естетичке врлине његове лирике која није политички индоктринирана, већ уметнички чиста. Лиричар је имао два пута пред собом, која би трајно зацртала две традиције српске књижевности:

Лако је било с правописом и језиком, тешко је било с погледом на свет и на поезију, с личном оријентацијом. Карацић је имао само да истраје у једном одређеном научном послу и у једној недвосмисленој књижевној борби, [...] Његош само да продуби религиозне и националне мисли с којима је био срођен од детињства – Радичевић је самцат стајао пред дилемом, или да се преобрази од племића у грађанина, од космополита у провинцијалца, од песника у стихотворца, или да се одвоји од околине и пође својим путем (Исто: 34).

Испоставило се да је и Радичевић формирао једну стабилну песничку „стражиловску“ линију.

Бранко Радичевић ни поетички ни духовно није могао бити лиричар по мери Вукове епике. Бранко, са друге стране, није могао бити ни модернизатор на начин на који је то био Вук. Јер, управо ту настаје пукотина у Кашаниновом херменеутички задубљеном ишчитавању Вукове епохе. Бранко и Вук Карацић су носиоци два тока модернизацијских процеса код нас. Вуков модернизам је загладан у усмене, архајске слојеве, оригиналну народну душу, изворну креативност, антрополошке карактеристике српског човека и народни поглед на свет. Вуков модернизам најављује аутентични српски романтизам. Врело Бранковог модернизма смештено је у уметничким микросветовима писане културе, у души индивидуе која духовно надилази сваки појединачни колектив, а у којем се проналази сваки појединац. Та индивидуа није ослобођења знања о историји, али га не тематизује и експлицитно уметнички не осмишљава. У њиховом властитом историјском тренутку и у деценијама након Вукове канонизације њихов однос јесте однос надирања и повлачења, магистрале и маргине, али у књижевноисторијској перспективи и Вук и Бранко су, сваки у свом духовном и идеолошком модусу, анимирали и пробудили многе интелектулане и уметничке духове. С накнадном памећу, и више од шездесет година након Кашанина, можемо, дакле, тврдити да Вук није премодеран, а Бранко претеча модернизма, како то мисли Кашанин, већ да су обојица представници два лица српског модернизма, два легитимна и комплементарна пута преображаја српске културе.

У овој анализи индикативна је и позиција самог аутора есеја који, премда се формално одлучио за епске жанрове, какви су критика, приповетка, роман и есеј, афирмише лирски модел књижевног израза. Можда је желео да принципом имплицитне аналогije са Вуковим временом, из притаје, пркоси једном великом епском наративу, наметнутом и мобилизацијском, али прилагођеном духу епохе, која је имала своје апостоле, а чијој се естетици и духовности опирало цело Кашаниново аристократско биће. Субверзивност која се ишчитава из овог текста очигледно своју инспирацију има у утишаној, али распеваној и непосредној лирици Бранка Радичевића. На том трагу разматрајући Кашанинов однос према мобилизацијским, инвазивним поетикама и идеологијама, сасвим је разумљив његов отклон од закухтане, патриотски и политички омеђене критике својеврсног Вуковог настављача Јована Скерлића, уметнички непродубљене родољубиве поезије Јована Јовановића Змаја, а испољена наклоност према маргинализованим ауторима/лиричарима попут Лазе Костића, Јована Дучића и Милете Јакшића. Са друге стране, познате су Кашанинове симпатије према Његошевој поезији, у којој види врхунске естетичке вредности иако је свестан њене епске духовности.

Треба, међутим, имати у виду да, без обзира на оцене које произлазе из личног сензибилитета, Кашанин припада епској традицијској струји српске књижевности. Његова реч у области књижевне и ликовне критике у периоду између два светска рада била је обојена културнополитичким идејама и проистицала је из развијене историјске свести и колективног духа. Она је тада била декларативна и гласна, јер је Милан Кашанин био један од водећих књижевних критичара и културних делатника те епохе, који се здушно залагао за интелектуалну мобилизацију и уметничку префињеност. Као и Скерлићу, идеал су му биле развијене европске културне средине. Те врхунске цивилизацијске вредности је вуковски хтео да прилагоди аутентичним оквирима матичног културног простора, потпуно свестан његових потенцијала и домета. Имплицитну културнополитичку активност посредством књижевне критике и историје књижевности и уметности Кашанин наставља и у другој половини XX века, али са других, алтернативнијих и тиших позиција, на извешан начин, из принудне духовне и интелектуалне емиграције, и из другог,

ретроспективног смера. Епско надирање сада проистиче из потребе реконфигурације канона, ради исписивања личне историје књижевности. А тај епски импулс преиспитивања традиција лирски је сензитиван и персоналан, зато наклоњен индивидуализованим гласовима и заокруженим поетикама (Борисава Станковића, Лазе Костића и Јована Дучића, на пример), које су естетичким квалитетима модернизовале српску књижевност од средњег века до модерних времена.

Уколико је сучељеност лирског и епског модуса, у ствари сучељеност степена еманципације, то јесте, културно напредне и заостале свести, испуњене искључивостима и предрасудама, сасвим је оправдан Кашанинов отпор према културном обрасцу чији су кључни носиоци били Вук Караџић и Јован Скерлић. Та сучељеност се протеже и на период у којем су доминацију у изградњи културног обрасца преузеле понародњене социјалне структуре, које су, сасвим сигурно, у очима једног духовног аристократе, какав је био Милан Кашанин, изгледале као „нови варвари“.

Отуда је сувисло запажање Владете Јанковића да је један од *raison d'etre* Кашанинових есеја о српским књижевницима романтизма, реализма и модерне потреба за идеолошком ревизијом одређених дуго потискиваних књижевних вредности и актуалног књижевног мишљења које се заснива на вулгаризованој епској перспективи интерпретације књижевности. Због тога су последња два есеја, опет у служби илустрације два опозитна књижевна и културна модела, посвећена епском, Кишовим терминима речено, „комесару“ Јовану Скерлићу и лирском „јогију“, са страница књижевне историје дуго потискиваном, Јовану Дучићу:

Реч је о грубо вулгаризовним, а захтевима социјалистичког реализма прилагођеним, гледањима Светозара Марковића и Скерлића, која су кројила наставне програме и одређивала интерпретативне приступе у средњим школама и на факултетима, али подједанко значајно утицала и на издаваче. У тој светлости треба, примера ради, разумети Кашаниново екстензивно тумачење Костићевих филозофских схватања, оспоравање књижевне вредности Змајевих политичких сатира или порицање Матавуљевог антиклерикализма. У исто време – а тиме је, верујемо, Кашанинова књига и привукла тако широку пажњу – из сваког њеног конвенционално писаног,

конзервативног, академског ретка вејало је нешто освежавајуће: просто се није могло не осетити да писац уопште нема на уму реакцију потенцијалних читалаца – било којих а посебно оних који знају ‘шта се ваља’ и куда пролази званична линија (Јанковић 2004: 366).

Као неко ко је „умео да уочи дијахрони смисао књижевних појава, да чује дубоке ритмове духовне, уметничке еволуције“ (Исто), Кашанин је могао себи да дозволи да у есеју о Лази Костићу изнесе хипотезу о томе да је „Његош последњи епски човек у нашој књижевности, као што је Мештровић наш последњи епски човек у уметности“ (Кашанин 2004а: 71), због чега су наспрам увек савременог (што у Кашаниновом смислу речи значи „модерног“) Костића, уметности ове двојице у идеолошком смислу анахроне.

Из тог духовног аспекта посматрана, разумљива је и његова скепса према припадницима радикалних авангардних и социјално усмерених поетичких програма и њиховим апостолима у међуратној књижевности, оличеним у делу и лику Марка Ристића или Александра Вуча, посредно и Оскара Давича. Историја српске књижевности је, међутим, посведочила да је Кашанин био у праву утолико што је знао да је лирска традиција подједнако мобилизаторска, то јест конститутивна у промишљању културног обрасца и да је управо она та која је уздигла српску књижевност на ниво европских књижевности.

КАШАНИНОВА ИМПЛИЦИТНА ВИЗИЈА КУЛТУРНОГ ОБРАСЦА И КУЛТУРНЕ ПОЛИТИКЕ У
КЊИЖЕВНОЈ И УМЕТНИЧКОЈ КРИТИЦИ

Култура духа и интелектуални портрет Милана Кашанина

Фундаментално питање опстанка једне културне заједнице можемо формулисати на следећи начин: Како се конкретна историјска заједница духовно и културно самоодређује и поставља у цивилизацијски контекст? Одржање и јачање историјске самосвести, као услов очувања колектива, изискује пажљив однос према културним вредностима. Културне вредности које почивају на конкретизацији и селекцији различитих облика друштвене свести и људског понашања, средишње су димензије хуманистичког остварења и осмишљавања живота и неotuђиви атрибут сваког културног „блага“. Валидно културноисторијско саморазумевање, чији је носилац интелигенција једног колектива, подразумева кристалисану представу о културном обрасцу који негује културне вредности и који је регулатор свих културних модела, како аутохтоних, насталих унутар сопствене традиције, тако и оних преузетих из других култура и традиција, али и модификованих према хуманистичким и културним својствима властите духовноисторијске егзистенције.

Из потребе културног саморазумевања, дефинисаног културног идентитета и културних вредности, као сржи слободне стваралачке интерпретације духовне и културноисторијске вертикале заједнице или културног круга, а која је иманентно својство хуманитета, настаје уметност и књижевност. Суштина књижевног, као темељног стваралачког принципа неговања и унапређивања културе, како у ширину, тако и у дубину, сакривена је у одважној и слободној стваралачкој егзистенцији и постигнутој култури духа. Богдан Поповић је говорио о *култури духа* као пожељном моделу понашања појединаца и учествовања у културном животу једне заједнице (Јовановић 2009: 109–115). *Култура духа* за Поповића истовремено представља и умне активности и неговање маште и осећајности. Уколико почива на књижевном и уметничком, као најпотпунијем хуманистичком образовању, култура духа мора обухватити човека у његовој свеукупности. Поповић сматра да је књижевност један

од битних аспеката који утиче на унутрашњи развој, успостављање духовне равнотеже и на самоспознање.

А управо из потребе слободне стваралачке интерпретације књижевности, али и саморазумевања слободног интелектуалног бића у духовној и културноисторијској вертикали једне или више заједница, настаје књижевна критика. По својим унутрашњим принципима, као јединствени облик културе духа и споја универзалних културних вредности и духа времена, књижевна критика представља драгоцену и релевантну стратегију вредновања културних и духовних остварења стваралачког бића. Самеравајући и промовишући вредности и активно учествујући у формирању културне физиономије и самосвести припадника једне заједнице, књижевна критика се и сама прикључује систему културних и духовних делатности које чине кичму културе и историје те заједнице. Ту се открива и онтолошка дијалектика књижевне критике: јер, на синхронијском плану, она је део важног духовноисторијског континуитета који формулише културни идентитет, док на дијахронијском плану сагледава и осмишљава конструктивне историјске, социолошке, стваралачке и идеолошке аспекте, али и дијагностикује и отклања чиниоце који разграђују стабилно духовно и културно устројство једне историјске заједнице. У српској културној политици, која би требало да одговорно утврђује, негује и преосмишљава спољашња и унутрашња својства српског културног обрасца, књижевна и уметничка критика, а са њима историја књижевности и уметности, имају истакнуто место.

Национална историја је забележила да је током XIX и XX века међу Србима било изузетних појединаца који су одговорно и савесно приступали питању српског културног обрасца, и са више или мање успеха, формулисали начела и принципе српске културне политике која би помогла учвршћивању културног идентитета и оснаживању историјске самосвести српског народа. Међу таквим личностима истакнуто место у осмишљавању културног живота у Срба у периоду између два светска рата, па и након Другог светског рата, заузима Милан Кашанин. Овај значајни културни прегалац успео је да у својим књижевним и уметничким критикама, историјама књижевности и уметности, спорадично и имплицитно, али недвосмислено, формулише властиту визију српског културног обрасца.

Осветљавање Кашанинове идеје српског културног обрасца захтева синтетички преглед његових књижевнокритичких, књижевноисторијских текстова и уметничких критика с обзиром на то да је, као што је раније истакнуто, паралелно деловао у неколиким областима уметности и културе – књижевности и ликовним уметностима. Незанемарљива је и чињеница његовог активног и ангажованог културног деловања у периоду између два светска рата, при чему су сумарне мисли и искази производ критике текуће књижевне и уметничке продукције, али и актуалног културног живота. Уочљива је далекосежност тих увида и исказа, јер се могу односити на књижевне и културне прилике нашег времена. Такође, свест о ширини Кашаниновог образовања, интелектуалног поштења и делотворности јавног културног ангажмана, како у међуратном периоду, тако и након Другог светског рата, легитимише компетенције и правоверности његових културнополитичких ставова и судова без обзира на поједине критичке омашке и огрешења. Кашанин се може сматрати арбитром колективне свести о културној историји нашег народа и равноправним учесником у конституисању српске културне парадигме данас.

Као књижевник, уметнички критичар, историчар уметности, управник Музеја савремене уметности, директор Музеја кнеза Павла и директор Галерије фресака, организатор изложби српских фресака по многим европским и светским уметничким центрима, Кашанин је могао да профилише платформу за конституисање српског културног обрасца. Притом, приликом одређивања његових компетенција за промишљање културне свести и позиције српског народа, треба имати у виду и његово образовање из области историје уметности и компаративне књижевности на Сорбони у Паризу, честе боравке у земљама Европе и одлично познавање европских традиција и уметничких врхунаца, али и његова имплицитна естетичка и аксиолошка начела.

Културни образац као мера „афирмативне“ културе

Кашанинова теоријска платформа за формулисање принципа српске културне политике израста из интелектуално освешћене и отрежњене представе о континуитетима и културној баштини, а не из партикуларне и једнообразне политизоване и идеологизоване идеје културних процеса. Кашанин није био заговорник ниједног политичког програма или неке актуалне идеологије. Културна парадигма, чији су носиоци књижевност и уметност, заснована је на идеји о присвајању страних (западно и средњо)европских вредности и принципа организовања јавног културног живота, мишљења и презентације, али и на неговању домаћих, аутентичних обележја која су прошла испит времена и зрелу и култивисану процену културних арбитара у XIX и XX веку.

Појам националног (српског) и наднационалног или националног у ширем смислу (југословенског), националног у наднационалном (српског у југословенском) као и културног идентитета у таквој културној политици, заснива се на спознаји аутохтоних духовноисторијских, симболичких и цивилизацијских фигура, токова и обележја, али и на њиховој просторној и временској вези. За Кашанина, међутим, не постоји јасна разлика између националног и културног обрасца какву прави Слободан Јовановић (Јовановић 2009: 45–53). Представа о националном као репрезентативном, заснована је на стабилно изграђеном културном обрасцу. Ипак, засигурно да је културни образац подразумеван као кровни појам, као онај модел живота и мишљења који је могућ у национално еманципованој и просвећеној земљи која негује хуманистичке идеале.

Кашанин је сматрао да је књижевност метонимија културног обрасца. У писцима и критичарима прошлог и свога времена он је доследно тражио духовно и интелектуално просвећене и хумане појединце, врле, непоткупљиве и етички утемељене прваке заједнице, а надасве слободне стваралачке индивидуе. Они у једном колективу треба да симболизују врхунске појаве у мисли, креативности, слободном духу и хуманистичкој свести, јер је њихово стваралаштво феномен по себи, благодат која превазилази конкретне културне, историјске и епохалне границе.

Естетички успела слободна стваралачка објава потврђеног талента представља ону силу која мења лице једне културе и која је може уздигнути и побољшати за заједницу из које потиче, у којој се формира и којој припада. Истовремено, реализовано дело интелектуално, духовно и културно оплемењеног талента проналази пут и до других култура.

Кашанин је интелектуалац који се током свог списатељског и културног рада отворено залагао за *афирмативну културу* као обавезу заједнице у повоју да кроз уметнички и интелектуални живот освоји и прими хумане вредности и духовне постулате. Само вољом да се отелотворе духовне вредности кроз слободно и култивисано уметничко стварање, могуће је остварити културну добит у заједници која стреми друштвеној и материјалној афирмацији. Ту идеју социолог Херберт Маркузе, Кашанинов савременик и мислилац који се интелектуално формирао у сличној духовној атмосфери у Европи као и Кашанин, образлаже на следећи начин:

Постоји један појам културе који може да представља инструмент важан за социјално истраживање, зато што се у њему изражава уплетеност духа у историјски процес друштва. Он подразумева одговарајућу целину друштвеног живота уколико у њој и области идеалне репродукције (култура у ужем смислу, 'духовни свет') и области материјалне репродукције ('цивилизација') чине јединство које се може историјски издвојити и појмити (Markuze 1977: 45–46).

Само према таквом холистичком поимању и практиковању феномена културе и културног домена у животу појединаца и колектива, који је слободарски детерминисан, национално самосвестан и ка врхунским уметничким донетима усмерен, могуће је осмислити историјску егзистенцију и припадати светској културној историји.

Отуда код Кашанина имплицитна идеја афирмативне културе као засебне стварности унутар историјске егзистенције српске заједнице која би тек у тој засебности, не и изолованости, могла да зрачи највишим хуманим вредностима и

подстакне културну заједницу на унапређење живота. То је афирмативна култура која је, према Маркузеу, у грађанској епохи

[...] довела до тога да се духовно-душевни свет као самостално царство вредности одвоји од цивилизације и уздигне изнад ње. Њена одлучујућа црта је тврдња о постојању света који је опште обавезан, безусловно заслужује афирмацију, вечно је бољи, вреднији, битно различит од стварног света свакодневне борбе за опстанак, али који може, не мењајући то чињеничко стање, свака индивидуа да реализује за себе ‘изнутра’. Тек у овој култури културне делатности и предмети стичу достојанство, веома узвишено над свакидашњицом: њихово прихватање постаје акт свечаног момента и уздизања. [...] Афирмативна култура је са својом идејом чисте човечности прихватила историјски захтев за општим ослобођењем индивидуе. [...] У овом појму треба сажети све што је усмерено на ‘човеково племенито образовање за ум и слободу, за финија чула и нагоне, за најплеменитије и најјаче здравље, за испуњење и овладавање земљом’ (Хердер) (Markuze 1977: 46, 50).

Кашанин оствареност афирмативне културе једне историјске заједнице доситејевски проналази у образовању, негованом укусу, сензибилитету и преданој социолошкој и психолошкој самозагледаности. Дакле, основа реализације афирмативне културе је просветитељска, а услов и мотив њене изградње потиче из унутарње потребе слободног, освешћеног и духовно оплемењеног појединца да утиче на промену личног и животног погледа на свет, то јест културног обрасца заједнице којој припада. На основу тих параметара Кашанин даје и опис интелектуалца:

Поред културе коју дају елементарна научна знања, постоји и једна култура сензибилитета, и једна култура укуса, и једна култура заједничких тежњи и потреба, постоји неколико видова унутрашњег духовног рада, – расуђивања, традиције, искрености, интелектуалног поштења, – што истом све заједно чини једног човека и једно друштво у уметничким стварима високо културним (Кашанин 2004в: 13).

Будући да је врло активно учествовао у српским и југословенским културним збивањима у периоду између два светска рата, Кашанин у критикама књижевних радова, изложби, портретима аутора и проблемским текстовима о извесним културним феноменима тадашњег времена јасно износи став о томе у ком правцу српски културни живот треба да се развија. Он у уметничким критикама током двадесетих година XX века доследно ламентира над непостојањем адекватне просветне политике која би неговала таленте и неуморно позива надлежне да увиде и благовремено реше проблеме културне сцене. Такође, инсистира на уметничком васпитању, васпитању укуса домаће уметничке публике, на адекватном учешћу појединаца у јавном културном животу, апелује на промену издавачке политике и залаже се за изградњу адекватних изложбених простора и оснивање уметничких часописа. Јер напретка у култури нема док се „не створи покрет за уметност, која је увек и пре свега страст. У ђифтинској и скоројевићској средини нема живота за уметност и за уметнике“ (Кашанин 2004в: 68). Занемаривање естетичких вредности и интелектуалног самопрегора у културном делању деградира и духовни живот једне заједнице и успорава њен општи културноисторијски развој, у који је након Великог рата Кашанин, као и многи припадници његове генерације, страсно веровао. Тада он пише есеј „Вештина писања“ (1919) у којем на крају отворено проговара о духовноисторијском лику и позицији нашег народа:

Ми, који смо на граници Руса и Запада, између Душе и Ума, ми презрени Балканци, инвалиди, несрећници, просјаци, мушке весталке хероизма, певачи и јунаци у исти мах, ми ћемо показати да се *може* помирити интелект са духом, да се они чак и волети могу, и да је њихова уједињена снага највећа моћ што је дух човечји може имати. Ја верујем да је *баи* у *том* наше предодређење, и да ће нам наша снага увек бити толико јака да надвладамо нашу судбину (Kašanin 1919: 113).

Поред немирних историјских околности, Кашанин, попут Слободана Јовановића, сматра да у Срба, због изразитог индивидуализма с једне, и

полуинтелектуализма, с друге стране, није било могуће конституисати културни образац (Јовановић 2009: 49–50).

Наравно да је у таквој атмосфери оснивање Музеја савремене уметности 1929. године историјски датум и показатељ у ком правцу треба ићи на путу културне еманципације (Кашанин 2004в: 136). Јер, „основни задатак сваког музеја је просвећивање и васпитање друштва“ (Кашанин 2004в: 214). Тако је услов валидног уметничког стварања управо оформљен културни образац заједнице у којој један уметник живи и ради. Тај однос је реверзибилан:

Уметничко стваралаштво, оригиналност, личност, стил, то није нешто што постоји ван општег живота и ван сваких културних услова под којима ради један човек и живи један народ: француски импресионизам, италијански барок, холандско сликарство XVIII века, са својим Реноаром, са својим Тинторетом, са својим Вермером, резултат су културног рада целих генерација и епоха, огромне једне традиције и дуго спремане атмосфере. Безброј услова се тражи да један човек, једна школа и једно доба буду независни и особени у уметничком раду. Великих уметника има само онде где има великог просвећеног друштва (Кашанин 2004в: 219).

Драгоцен чинилац правилног уметничког васпитања и процеса културне еманципације за Кашанина представља и познавање властите уметничке баштине, неопходне како за врхунско аутентично стварање у модерној епохи, тако и за културноисторијски континуитет и самосвест народа. Јер, „од средњег века до данас ми имамо велику, никад и ничим непрекинуту уметничку историју, пуну и разноврсних и првокласних дела. [...] Откривати и пропагисати нашу стару и новију уметност, учинити их инструментима нашег васпитања и богатством наше културе, представља једну од најпречих потреба у нас“ (Кашанин 2004в: 105).

Такође, Кашанин истиче како се трезвено гледа на прошлост која би имала значаја за садашњост и будућност. У огледу о Стевану Сремцу он, говорећи о Сремчевој имплицитној идеологији, постулира своју хипотезу о живом односу према прошлости и традицији која садашњости много поручује, али:

Као и већина српских људи рођених у Аустро-угарској империји, Сремац је имао јако монархијско осећање, култ националне историје и православне цркве. Више него иједан приповедач из његовога доба, разумевао је величину традиције и знао њену вредност. Прошлост за њега није апстракција нити мит, него корен његовога бића, снага његова. Усправан и чврст, он осећа у себи присутност не парцијалне, него целе српске прошлости, за њега српска историја не почиње с кнезом Милошем и сви Срби, за њега, не чувају овце. Као гранато дрво, које исто толико живи под земљом колико над њом, Сремац је живео у прошлости исто толико колико у будућности, њему су мртви Немањићи више говорили од његових немушних суграђана (Кашанин 2004а: 154).

С друге стране, саучеснички, готово делећи Сремчев *Weltanschauung*, Кашанин ће проговорити о томе шта значи цивилизовано, историјски самоосвешћено и културно уздигнуто српско друштво:

Није Стеван Сремац за оно што је старо, већ за оно што је цивилизовано; не воли он патријархалност, већ ред и хијерархију. Он се осећа узнемирен не због тога што се градови по Србији европеизују, већ што у тим назовиградовима, у тим вулгарним варошицама, подједнако нема ни традиционалне ни модерне урбане културе. Он хоће да Србин буде, не довитљив и досетљив, него уман, и не лукав и говорљив, него радан. За њега култура није у напредним идејама, него у разумним поступцима, човек за њега није у говору, него у твору. Насупрот онима који се диве шеретима, он их се ужасава (Исто: 157).

Евидентно је да се и овде Кашанин залаже за грађански модел уређења државе. Њега може спровести само цивилизацијски освешћена представа о историјском идентитету и друштвеном профилу једне заједнице.

Залагање за културу памћења средњовековне културне баштине

У *Српској књижевности у средњем веку* (1975) Кашанин отворено изражава потребу да се темељи српске културноисторијске свести поставе у период српске средњовековне историје, у којој су почеци и врхунци српске државности, кохерентног колективног идентитета и народне духовности. Ако се објективним културноисторијским загледањем српска културна и духовна традиција конституише на тим стубовима, који су у свом магистралном току институционално подржани, могу се успоставити континуитети и очврснути идентитетске матрице српске културне политике у XX веку.⁴⁹ Средњовековна књижевност је у свом магистралном и естетички валидном облику била писана књижевност, а сликарство, архитектура и вајарство усмерено ка глорификовању владајуће династије и племства као чин сакрализације и сведочења непролазности јаким историјских духова и личности које су стремиле интеграцији језика и супстанцији народности и духовности. Кашанин инсистира на темељном познавању наше културне прошлости, али и начина живота тадашњег српског света, превасходно зарад увида о отворености средњовековног српског културног простора и сазнања да смо бар једном „у историји ишли напоредо са великим народима у Европи“ (Кашанин 2002: 12). Знање истовремено подразумева аутентичан, непосредан приступ средњовековним уметничким и књижевним споменицима, али и интеграцију дела прошлости у савремену културну стварност:

Оскудно познавање историје није мања препрека да се разуме и заволи књижевност средњег века. Као што је наша прошлост деформисана у стиховима народних песама, тако је она малокрвна у претежном мноштву списа наших историчара“ (Исто).

⁴⁹ Кашаниново књижевноисториографски компетентно и научно аргументовано сагледавање целовитости историје српске књижевности које износи у својим историјама српске књижевности и уметности увиђа и Јован Пејчић, и сâм се, као историчар књижевности, залажући за хипотезу о „преображају“, а не „прекиду“ између старе и нове српске књижевности и недвосмисленом и неоспорном постојању континуитета у духовном и културном животу српског народа (Пејчић 2010: 37, 39, 46; Пејчић 2015: 138, 148).

Притом, Кашанин отворено назначује међу научним круговима превиђену и запостављену старину наше средњовековне уметности која досеже у прошлости неколико векова пре појаве Стефана Немање:

Готово редовно се губи из вида да наша уметност почиње давно пре појаве великог жупана Немање. Ми себе осиромашујемо за три века не обраћајући довољно пажње на ону богату и разнолику Приморску школу која је, од почетка IX до средине XII века, у Зети, Захумљу и на јужном Јадранском приморју створила једну од најзанимљивијих скупина дела у нашој уметничкој историји (Кашанин 2004в: 28).

Кашанин верује да је српска средњовековна култура висока култура, а српско друштво у средњем веку зачетак савременог грађанског друштва и конституент наше културноисторијске свести:

Средњовековна српска уметност, с градовима, утврђеним дворцима, манастирима [...] – откривеним истом пре пет деценија [Кашанинова монографија о средњовековној књижевности је први пут објављена 1975. године] – велика је, али не једина манифестација стваралачке енергије нашег средњег века. Друга, не слабија и не последња манифестација те снаге је наша средњовековна књижевност, са песничким саставима, животописима, летописима, поменима, повељама, записима, писмима, преведеним филозофским и богословским списима, романима, причама (Кашанин 2002: 12).

Истицањем таквог става, међутим, Кашанин умањује несумњив утицај и вредност наше усмене традиције. У таквом историјском становишту свакако можемо назрети просветитељску мисију разграничења мита и фолклора од историјских чињеница, јер је српски народ био склон учењу и разумевању властите историје из народних епских песама. Међутим, то не значи поништавање високих уметничких вредности које наша усмена књижевност поседује. На тој основи супростављајући нашу средњовековну уметност и књижевност нашој усменој, народној књижевности и фолклору, Кашанин прави интелектуалну провокацију:

Време је престати гледати на нашу прошлост очима гуслара и веровати да нема веће поезије од народних песама. Свака народна књижевност је фолклорна књижевност, и њена вредност и њен значај не прелазе границу фолклорних открића. Народна поезија је имала у нашем националном и књижевном животу одсудну улогу не само стога што је велика, него и зато што се у нас, једно време, за другу поезију није знало или је није било. Нема европског народа чија би највиша музика била фолклорни мелос, а највећа поезија народна песма. Народна традиција је не мала сметња да се позна права историја српских земаља и њихове материјалне и духовне културе (Кашанин 2002: 12).

Уколико се позовемо на велике немачке мислиоце Јохана Волфганга Гетеа и Јохана Готфрида Хердера, који су били интелектуални и духовни иницијатори и арбитри немачке националне еманципације, а који су у народној усменој књижевности видели врхунце колективног стваралачког духа, можемо констатовати Кашанинов погрешан увид у чињеницу да је усмено стваралаштво било конститутивно за изградњу српске националне самосвести. Томе у прилог иде и сазнање да су управо Гетеове и Хердерове идеје о духу нације, духу времена и националној књижевности биле окидач колективног националног буђења широм Европе крајем XVIII и почетком XIX века; а посредством Вука Караџића пренете и код нас, суделовале су у конституисању српског књижевног језика на основама народног говора, као и књижевне мисли и културне самосвести током целог XIX века.

Ипак, приликом валоризације уметничких постигнућа неке епохе или уметничког правца Кашанин се залагао са хердеровско и дилтајевско „уосећавање“ у дух епохе. Тај Кашанинов иманентни методолошки поступак проистекао је из интелектуалне потребе валидног проучавања и систематизације, али и откривања традиције на коју се наставља модерна српска књижевност. Зато је замерао Скерлићу што је у својој *Историји нове српске књижевности* маргинализовао средњовековну књижевност, свдећи је на црквену писменост и неразумљивост (Кашанин 2004а: 211). Иста замерка је упућена и историчарима књижевности крајем XIX и у првој половини XX века:

Позитивистички опредељени, туђи религији и, не много мање, поезији, равнодушни према црквеној служби и музици, налазећи да је поезија само оно што има облик правилних стихова са сликовима, они [књижевни историчари] нису улазили у идеје средњег века, у његову религиозну и песничку атмосферу, у видове његовог уметничког и језичког израза. Занемарујући у нашој старој књижевности њен религиозни и сталешки карактер, њено удубљивање у мистичност и залажење у фантастику, готово се извињавајући што је та књижевност таква и оправдавајући њене писце случајем што су били васпитавани ‘у духу свога времена’ – као да су могли бити у другом – први историчари наше старе књижевности одбацивали су у њој оно што је за средњовековне људе био њихов живот, а за нас одјек познатог гласа из великих даљина (Кашанин 2002: 14).

Истовремено, Кашанин разумевајући „иконичност књижевности“ на семиотичком трагу и релационо значење литературе и других уметности, открива културолошки и идеолошки веома значајну симбиозу која је постојала између јаке српске државе и српске уметности:

Српска књижевност у средњем веку није аутономна духовна област, већ саставни део државног и црквеног живота, – списима није иманентна само лепота казивања, него и одређена теолошка и државна идеологија. Идеологија је у ствари и разлог и сврха њиховог постанка. И по темама и по идејама, оригинална српска књижевност у средњем веку је исто толико национална колико хришћанска, и исто толико верска колико државна, као што и језик на којем је писана није грчки ни латински, већ српскословенски (Исто: 81).

С обзиром на политичке и идеолошке прилике у којима је његова монографија о српској средњовековној књижевности објављена, није искључено тенденциозно разоткривање механизма функционисања власти. Међутим, српска држава у време Немањића, Лазаревића и Бранковића је по својој духовној и идеолошкој суштини умногоме стајала насупротив југословенској социјалистички устројеној држави Кашаниновог времена, те његово истицање кореспонденција између државне и

културне политике старог времена и описа лика и домета средњовековне уметности, свакако наводи на закључак да Кашанин у својој монографији на извештајан начин имплицира могућу идеју за промишљање српског културног обрасца и у савременој југословенској држави. Тако истиче да „патриотске мисли пробијају свом силином не само у биографијама и поменима владалаца, него и у кратким записима, летописачким белешкама и на маргинама или на крају рукописних књига – наша средњовековна књижевност није мање одраз савременог живота и друштва него модерна данашњег“ (Исто: 81).

Идеја о средњовековној културној политици као обликовној за српски културноисторијски лик, саобразна је Кашаниновом залагању за грађанску друштвену и културну парадигму као мериторну и продуктивну за историјско освешћивање народа. Афирмација грађанског модела уочљива је у готово свим његовим есејима и записима. С тим у вези је и осећај огромног губитка наше средњовековне културне и духовне баштине који је уследио након пропасти српске државе у XV веку. Ту празнину Кашанин не види само у одсуству појединих културних споменика, већ и у колективном непознавању вредности и значаја коју српска средњовековна књижевност и уметност има за Србе у модерно доба: „Пропаст наше народне и дворске средњовековне епске поезије и љубавних песама један је од највећих наших културних губитака, коме је равна само опустошеност наших средњовековних градова“ (Исто: 70). Ипак, као важан део српске културне баштине, која сеже у време и пре српске средњовековне културе, а потом представља наследника српске духовности средњег века, Кашанин види нашу усмену традицију и тиме јој одаје признање за очување наше историјске меморије:

Поготово су многобројна сведочанства о великој старости епске поезије у народним песмама, пуним прастарих митолошких мотива из претхришћанског и, може бити, предбалканског времена и реминисценција из националне прошлости, које иду до помињања првог српског краља Милутина. [...] По нестанку наших средњовековних држава, наше народне песме су преузеле из наше средњовековне књижевности не језик, ни облике, него идеологију (Кашанин 2002: 70, 81).

Из тих разлога се Кашанин залаже за знање као одговарајући облик рехабилитације нашег средњовековног наслеђа и културе сећања јер се, како Јан Асман вели, „сећањем на своју историју и предочавањем фундирајућих фигура сећања, група се потврђује у свом идентитету“ (Asman 2011: 52). Кашанин доследно историософски промишља да колективно памћење никако није једносмерно, већ да се одвија у оба правца: „Памћење не реконструише само прошлост, оно промишља и искуство садашњости и будућности“ (Asman 2011: 41). Управо зато историјску заједницу и њену културу сагледава изнутра и покушава да, насупрот историји, увиди све дисконтинуитете као тежишта самоодређујућег духовно-историјског континуитета српске историје. Притом, све време, различитим методолошким поступцима и научном аргументацијом, врло ажурно покушава да васпостави кохерентну и заокружену слику српске културне и духовне прошлости, која данас има смисао баштине, али отворене за богаћење новим вредностима.

Културно, ergo национално

Једна од аутентичних карактеристика Кашаниновог књижевнокритичког и уметничког процењивања вредности и величине конкретног уметничког дела у координатама националног значаја и видљивости у свету, али и естетичке релевантности, заснива се на сагледавању социјалних, историјских, психолошких и антрополошких аспеката заједнице у којој се формирао један уметник. Компаративном методом овај критичар смело износи став о природи и величини талента на основу степена реализације изворне стваралачке снаге уметника. Тако ће и поводом Ивана Мештровића закључити:

Уметничке творевине су свагда биле подложне идеологији свога времена и утицају њених носилаца. Није у XIX веку дошло до неспоразума између идеја и уметника, него између друштва и амбиција. Нема монументалне уметности у ситној средини,

нити се националне црте једног уметничког дела састоје у теми и декору. Свет ограничених финансијских могућности и хаотичне идејне структуре не може имати ону уметност коју, привилегијом богатства и уједначеношћу васпитања, имају епохе апсолутистичких владавина и аристократског друштва. Иван Мештровић није постао Микеланђело не због тога што није имао његов таленат, већ зато што Загреб није Фиренца, ни Београд Рим. Као и уметнички стил, националну уметност не ствара једна личност, него једно друштво и једна епоха. Уметничко дело је творевина колико човека који га је начинио толико оних којима га је наменио и ради којих га је створио (Кашанин 2004б: 45).

Кашанин мисли да је компаративна (интердисциплинарна и интеркултурална) метода инструктивна за процену вредности уметничког дела и његовог печата у времену, независно од епохе и народа у којем је настало. Зато вредност једног уметничког дела самерава и пунктира доводећи културноисторијске појаве у парадигматски однос и синхрону раван:

Величина се примећује само у пространству, и вредност се утврђује само поређењем. Једна фреска из Сопоћана добива своју историјску пластичност не само онда када се стави поред једне фреске Ђотове, него и једне слике Ван Ајкове. Уметничко дело је, као и човек, исто тако члан заједнице колико јединка (Кашанин 2004в: 13).

Отуда и његово разумевање духа средњовековне епохе и места српске књижевности и уметности у свету у то време:

Као и српска уметност, српска средњовековна књижевност је међународног карактера – по темама, идејама, емотивним покретима, мислима. У књижевној вредности, у моралној клими, у духовним донетима, нема разлике између њених оригиналних и преведених списа. Ни у њиховој садржини, ни у њиховим облицима, нема ничег примитивног и ничег фолклорног. Они су не само у истој међународној атмосфери, него и на истим међународним висинама (Кашанин 2002: 47).

Важна тема коју Кашанин у својим критичким и књижевноисторијским текстовима формулише посвећена је присуству патриотских идеја у уметничком делу и окренутост традицији. У том погледу, он се залаже за пропорционални однос између патриотске и националне идеје и естетичке релевантности дела, сматрајући да се патриотизам крије већ у естетским квалитетима уметничког остварења: „Патриотизам у уметности [...] не користи само уметнику; он користи и уметности, јер је чини приступачнијом. Опасност је само онде где има патриотизма без уметности“ (Кашанин 2004в: 83). Исто ће тврдити за национални дух једног уметничког дела: „Народни дух и националне особине једног песника нису у његовим темама и речнику, него у његовим мислима и његовом осећању“ (Кашанин 2004а: 37). Управо зато што сматра да је телос националног једино могућ у релевантној уметничкој објави његова критичка оштрица је усмерена на родољубиво песништво Каћанског и Змаја.

Такав методолошки принцип изразит је у најранијим текстовима: „Змајев национализам“ и „Његошева поезија“, објављеним пре Првог светског рата (1910. и 1913. године), када је млади гимназијалац Кашанин промишљао књижевност и писао под јаким утицајем Јована Скерлића, у атмосфери великих историјских превирања и обрта, који су били крунисани националним ослобођењем од вишевековне окупације и колонијалне потчињености. Спрега књижевних и националних елемената на тематско-мотивском и структуралном плану била је пожељна списатељска стратегија. Истовремено, једно књижевно остварење било је посматрано из друштвено-историјске перспективе и вредносно самеравано према националном значају које утискује у духовноповесно искуство народа. Национална свест књижевника и критичара била је прворазредна књижевна чињеница у то време. Међутим, налик Димитрију Митриновићу и његовим идеолошким сапутницима и следбеницима, и другим српским интелектуалцима и књижевницима оног времена, и Кашанин је веровао да „национални критеријум није [...] могао да буде мерило опште вредности; индивидуално и субјективно требало је да буде ослобођено, јер је коначно утврђено сазнање да уметност нема само историјско, културно и национално значење него и значење естетичко, о коме се до тада није нарочито много водило рачуна“ (Palavestra

1964: 82). Митриновић је, у том смислу, изричит и довољно прецизан: „Не смије се мислити да је књижевност само онда национална кад представља једну важну страну опћег националног живота. [...] Књижевно дјело може имати тенденцију у себи или изван себе, чисто артистичку тенденцију, или патриотску, или ма коју другу. Али ако је збиља књижевно, онда мора бити довољно умјетничко да би било књижевно, без обзира на тенденцију; оно треба да у себи носи поезије, па макар и поезије бола, гријеха, таме, грдобе, комичности“ (Mitrinović 1964: 39).

Већ након Првог светског рата Кашанин ће неутралисати националистичка и патриотска надахнућа у књижевним идејама и отвореније се залагати за идеју да само високо естетички уздигнуто дело, посматрано у ширем, наднационалном књижевноисторијском контексту, може бити и књижевноисторијски релевантно у оквирима једне националне заједнице.

На симболичком плану, сећање на Ивана Мештровића у књизи *Сусрети и писма* представља, можда, најбољи пример Кашаниновог отклона од младалачког ентузијазма и полета у културној и националној еманципацији. Кашаниново расположење према Мештровићу стоји у директној супротности према општем одушевљењу стваралаштвом и личношћу овог југословенског скулптора и архитекте, које је било на снази у време када је Кашанин стасавао и када се, заједно са својим критичким, идеолошким и духовним претходницима, залагао за идеју националног уједињења, чији су уметнички израз биле управо Мештровићеве скулптуре и композиције. Старији Кашанин, доследан себи, запажа диспропорцију између епског импулса Мештровићеве стваралачке снаге и његове уметничке обраде. Кашанин се противи монументалности, која, у симбиози са епски размахнутом националном идејом, али у њеном пучкој, плебејској димензији, у Мештровићевом случају постаје супституција за естетичку незаокруженост и неубедљивост уметничког света (Кашанин 2004б: 95–98). Истовремено, овај есеј представља и симболичку дистанцу старог у односу на младог Милана Кашанина, и имплицитно садржи причу о изневереним очекивањима, младалачким заблудама о преокрету који је инициран историјским и животним искуством.

Иако је на самом почетку, под снажном сугестијом ондашњих критичких постулата, чији су гласноговорници понајпре били Јован Скерлић и млади књижевници из Босне, Кашанин у тексту „Змајев национализам“ показивао наклоност према очевидном патриотском и националном осећању које врви из Змајевих стихова, индикативно је да је тек касније, скоро шест деценија потом, направио један естетички и књижевноисторијски отклон од тако конфигурисане поетике. Управо је 1968. године, када је објављен есеј о Јовану Јовановићу Змају, ироничног наслова „Народни песник“, Кашанин у свом вишедеценијском критичком раду свесно или не пречистио и изнео на светлост онај рани утицај естетичких идеја Димитрија Митриновића. Идејна аналогија између Димитрија Митриновића из 1908. године и Милана Кашанина из 1968. више је него очигледна: „Наш добри Змај, који је непоколебиво стајао на националном тлу, управо укопан у националном тлу, које је, опет, било исувише национално, политичко и ратоборно, није могао да даде дјело које је, по свом таленту, несумњиво могао дати. Он се, додуше, може звати *наш* и *српски* велики пјесник, само што то *наш* и *српски* не значи и мјерило опће вриједности, а тек то мјерило треба да нам буде мјеродавно. Неслободан и несвој, Змај има свог историјског, културног и националног значаја. Међутим, тај змајски славуј мало умије да нам каже о *себи* и *својој* души, о *свом* ја и *свом* погледу на свијет и живот“ (Palavestra 1965: 44–45). Изгледа да је тај утисак Кашанин интериоризовао у свој имплицитни естетички систем, кристализовао и продубио, и коначно формулисао у есеју посвећеном књижевноисторијском месту и улози Јована Јовановића Змаја. На примеру таквог увида у Змајево песништво читава се Кашанинов недвосмислен став да је културно значајно и патриотски афирмативно само оно што је уметничко вредно и да за естетички домет нису довољна само национална расположења и политичко и историјско окружење због којег и ради којег једно дело настаје. То потврђује утисак Павла Зорића да Кашанин није заговарао онај романтичарски културни национализам, већ да га је са естетичких позиција критиковао: „Не кријући презир према реторици којом се прикрива нека некњижевна идеја, према ускогрудној, регионалној литератури, Кашанин је веровао да наше велике писце треба тражити

тамо где се дух развијао ослобођен притиска традиционализма“ (Зорић 2004: 295–296).

Кашанин, међутим, у својим критичким есејима практикује анализу националног бића српских стваралаца, њихове свести о припадности српском народу и култури – јер је сматра једним од приоритета за конфигурисање културне идеологије – као и да открива залагање уметника за уметничку и поетичку реализацију властитих идеала и идеја, подразумевајући да тај аспект умногоне формира њихов поетички и духовни лик, али и облик и вредност њиховог дела. Тако ће, на пример, покушати да спозна Костићево интимно национално осећање које му много говори о његовим иманентним поетичким постулатима: „Залажући свој живот за све што је радио и говорио, Лаза Костић није волео српски народ, већ идеју српског народа, и није се дивио свом народу у садашњости, већ у прошлости, није га волео онаквог какав јесте, већ какав би он желео да буде његов народ“ (Кашанин 2004а: 81). Лаза Костић чини, за Кашанина нужни, еманципаторски искорак из романтичарског разумевања национализма, а који подразумева естетичку надоградњу.

У том духу, Кашанин не одустаје од процене и разматрања поетичких особености родољубивих остварења неког аутора. Такође, он приликом изношења коментара и закључака често уме да спозна дубоки раскол који постоји између једног српског ствараоца, његовог погледа на свет, философско-духовне платформе и животних идеала, с једне, и средине из које је потекао или у којој се затекао, са друге стране, а која том осећању живота у неразвијеном и у великој мери непросвећеном XIX веку српске историје нимало није повлађивала и који није разумела. Због тога се већина српских стваралаца, предосећа Кашанин, осећала туђинима међу сопственим народом и потраживала тачке спокоја и *locusa* среће у иностранству.

Кашанин је свестан да се у једном културно-уметничком догађају могу сустићи сви аспекти значајни за подстицање и неговање културноисторијске самосвести и зрелости народа: „Има готово четврт века како је приређена прва Југословенска уметничка изложба. Она се отворила у Београду 1904, приликом крунисања краља Петра I и стогодишњице првога устанка. Трострук је био њен карактер: уметнички, национално-политички и омладински“ (Кашанин 2004в: 108).

Зато испољава веру у југословенску идеју, јер је народно ослобођење и уједињење интелектуална својина. Реализована интеграција уметника и идеја у једној држави за Кашанина омогућава ослобађање од духовноисторијских маглина и ванестетских параметара и начела којима се процењује уметничко дело и доприноси неспутаној стваралачкој енергији, која ће у својој аутентичној естетској објави бити национално препознатљива:

Наше народно уједињење није више жеља него стварност; сви југословенски уметници, изузевши бугарске, живе у једној држави; они се више не скупљају да подигну у народу борбеност, ни ради тога да изразе своју солидарност и изведу демонстрацију; њихов састанак је, у првом реду, заједничка изложба уметничких група и радника. И то је једна велика добит, чији значај није једино политички. Раније се морало имати хиљаду обзира, родољубивих и племенских, када се говорило о једном уметнику, и његов глас није био увек у сразмери с његовом правом вредношћу. Сад се може судити искључиво са уметничког гледишта (Кашанин 2004в: 108–109).

У политичком и историјском отелотворењу југословенске идеје чији је носилац углавном била омладина и поједини интелектуалци из Србије и Хрватске, Кашанин и након Другог светског рата, пишући есеј о Лази Лазаревићу, види њен позитиван утицај на културну самосвест и преображај тога времена:

Тиме што Србија с Београдом на челу преузима вођство српског народа, врши се фундаменталан преображај његовог живота и судбине – њега отад води његов центар, а не периферија, и води га слободна земља, не туђа провинција. У последњој четврти прошлог века, песничка, уметничка и научна дела настала у Београду и Србији ничим се толико не одликују колико уздржаношћу осећања и зрелошћу мисли. [...] Што нарочито изненађује, то је што се тад – супротно оном што би се очекивало од представника генерације васпитане у распусном друштву – ти научници, војсковође и ти уметници ничим толико не истичу колико уравнотеженошћу својих мисли и висином личнога морала (Кашанин 2004а: 109–110).

Када пише о српским књижевницима Кашанин је дубоко свестан нераскидиве спреге књижевних и националних идеја. Он увиђа да је крајем XIX и почетком XX века књижевна мисао била једна од водећих у самеравању националних снага, у постизању јединства патриотских осећања, у трагању за културноисторијским и духовним упориштима у баштини, те да је равноправно са другим државним, политичким и друштвеним факторима учествовала у реализацији вишедеценијског и вишевековног идеала ослобађања Срба од туђинске власти и уједињења јужнословенских народа у јединствену државу:

Царски сонети Дучићеви настали су у моменту нашег националног заноса и успона, у моменту наших одсудних победа на бојном пољу, на научном, на књижевном; у време кад је Милан Ракић писао *На Косову*, Алекса Шантић *На старим огњиштима*, Милутин Бојић *Краљеву јесен* и *Урошеву женидбу*, Владислав Петковић Дис *Ми чекамо цара*, Мирко Королија *Српске цркве и манастире*; у време кад је целом једном покољењу изгледало да ни српске земље ни њихова историја нису дотад постојале, него да их тек оно открива. Никад у српској књижевности нису прошлост и садашњост биле тако једнако велике и тако блиске једна другој као тад (Исто: 232).

Кашанин слободарске и идеје националне еманципације види у нараштају којем је припадао Каћански. Зато негодује због неправедне осуде њиховог књижевног залагања за реализацију тих идеала, без обзира на то што је његов естетички и књижевнокритички *credo* против ангажоване и политички индоктриниране књижевности:

Чини се неправда и Каћанском и његовом нараштају, чији је једини сан био *Да се цело Српство споји / Под слободе сунцем јасним* кад се суде по успесима и, зато што је политичких успеха било мало, називају људима здравица и фраза. Нису они криви што нису могли саградити што су векови разрушили; за такав подвиг се тражио напор неколиких покољења, не једног. Њихова наивност је била снага, а не слабост, врлина, а не мана. У доба нашег робовања није мудрост помагала, већ вера. Историја је дала за право безазленима, а не мудрима (Исто: 255).

Кашанин тако испољава веру да су прави реформатори политичког и друштвеног живота управо они ентузијастички који су чиста срца својим културним деловањем покушавали да историјски освесте и ка идеалу слободе усмере српски народ. Ипак, он рационално просуђује да у остварењу тих високих хуманистичких принципа могу успети и успели су искључиво они уметници, културни и интелектуални посленици који су у себи сјединили таленат, образовање и културу духа. Тако су могли да испуне услов комплентне личности као правог представника националног духа и еманципације.

Традиција и оригиналност

Компаративном методом посматрајући једно дело или феномен, и у синхроној и у дијахроној равни, Кашанин прониче у смисао модерне уметничке рехабилитације традиције и историје. Чврсто сматра, међутим, да се историјска слика никада не може превести у свом аутентичном облику, већ да је производ личног ишчитавања, учитавања, имагинације и доживљаја модерног аутора:

Кад се један живот живи двапут, значи да је друкчији. Оно што ми зовемо прошлост и нечија личност, то смо ми – нико не може васкрснути прошлост каква је била, већ како је замишља, и ниједан писац не може створити личност која није на њега налик. У свој светској књижевности нема историјског романа који ваља, кад је тај роман требало да буде 'документарно' историјски и реалистички, јер нико не може верно замислити своје претке даље од две генерације; генијални спевови и трагедије не личе на прошлост већ на своје писце (Кашанин 2004а: 37).

Та уметничка репродукција у идеолошком и епохалном смислу огледало је контекста из којег један уметник ствара, више него историјског миљеа који је намеравао да представи. Занимљиво је да је зато Кашанин против дословног оживљавања стила и идеја са Запада. Хердеровски верујући у дух епохе и дух народа,

он сматра да сваки колектив мора имати аутентичан потпис на великом платну остварења светске уметности. Тек ће се на тај начин уметници једног народа препоручити светској уметничкој сцени, постати видљиви и памтљиви и наћи адекватно место на скали непролазних уметничких вредности која, без изузетака, важи за све народе и свако време:

И у уметности и у књижевности ми можда сувише узимамо иностраног зајма. Небо над Авалом и над Монмартом није исто, и друкчији је залаз сунца на Калемегдану, а друкчији на Сени, исто онако као што Шумадија не личи на Нормандију. Ко ће то открити и насликати? Ни декретом ни поукама се то не може одредити. То зависи од личне снаге, коју неко има или нема (Кашанин 2004в: 143).

Кашанинове књижевнокритичке и уметничке координате за повлачење линије културне парадигме јесу „дух епохе“ (Geist der Zeit) и „дух нације“ (Geist einer Nation), јер само оне могу бити мериторијум за утврђивање позиције једног уметничког дела у систему уметности и духовној и стваралачкој моћи током историје: „Не може се бити Тицијан без Венеције, нити се саградити Лазарица без кнеза Лазара“ (Кашанин 2004а: 41). Уметничке вредности се одмеравају не само на синхронијском, већ и на дијахронијском плану, како би се увиделе идеолошке, културноисторијске, духовне, климатске, стилске предиспозиције њиховог настанка, али и истакло да су истинска уметничка дела, као снажан израз једног поднебља и једног времена, непролазна. Становишта о универзалности и вечној актуалности врхунског уметничког остварења наш естетичар и културни идеолог је чврсто заступао.

Кашанин се залагао за активан, стваралачки однос према традицији, не за пуку репродукцију културноисторијских споменика, стила и поступака остварења из баштине. То произлази из идеје да свака епоха има своје стилске особености, духовне преокупације и изражајну аутентичност, која се као таква уписује у баштину. У том погледу, инструктивни су његови увиди у текстовима посвећеним конкурс за изградњу храма Светог Саве на Врачару:

Васкрсавати један стил, ма како нам био драг, и непотребно је и немогуће; ни у доба кнеза Лазара нису се имитовале грађевине из времена краља Владислава и Драгутина; свако време има своје погледе и потребе. Али интернационалан конкурс није нужан, нити је за препоруку; нашу уметност треба да стварамо ми сами, и у нашој земљи свакако има архитеката способних да пројектују оригиналну цркву (Кашанин 2004в: 93).

Евидентно је, притом, да Кашанин прави одлучну дистинкцију између традиције и културе памћења, разумевајући да „културно памћење потхрањује традицију и комуникацију али се не утапа у њих“ (Asman 2011: 20). Он динамику односа са традицијом схвата као процес оживљавања традиционалних представа и феномена за савремени тренутак.

Оно за шта се у односу према традицији, као духовноисторијском ентитету, Кашанин приоритетно залаже јесу конкретни и на државном нивоу осмишљени подухвати које треба предузети да би се материјална баштина сачувала од корозије времена:

Лепо и потребно је неговати традицију, али ће се, вероватно, она најбоље очувати, не на тај начин што ће се имитовати средњовековни споменици, него тако што ће се они сачувати од пропасти, што ће се систематски проучити и научни резултати објавити, и што ће постати саставни део наше духовне културе (Кашанин 2004в: 117).

Традицију, према Кашанину, заправо треба посматрати као скуп вредности идеја, норми и обичаја који су садржани у „историјском памћењу“ и културном идентитету појединаца, група, народа и човечанства. С тим у вези, важно је нагласити да су у философском и социолошком разматрању присутна сазнања да се ауторитет традиције не заснива само на дуготрајном понављању понашања и постепеном привикавању на одређене друштвене захтеве, већ да се извор традиције налази у човековој онтолошкој структури, што указује на то да је баштина један од неопходних услова човекове егзистенције. Стога се потреба за традицијом испоставља као

насушна потреба хуманитета ради достизања културног и историјског идентитета, јер је традиција, према општем теоријском споразуму, битна претпоставка континуитета култура или развоја који у себи носи и разноврсне облика дисконтинуитета. Зато је у праву политиколог Семјуел Хантингтон када каже да „људи себе дефинишу појмовима предака, религије, језика, историје, вредности, обичаја и институција. Они се идентификују с културним групама: племенима, етничким групама, религиозним заједницама, нацијама и, на највишем нивоу, цивилизацијама. Људи користе политику не само да унапреде своје интересе, него такође и да дефинишу свој идентитет. Ми знамо ко смо само када знамо ко нисмо и, често, када знамо против кога смо“ (Хантингтон 2000: 28). Јер, конфигурисање дуготрајног и стабилног културног обрасца и за Кашанина је увек утемељено у познавању и афирмацији традиције, али на начин сагледавања целокупне представе о постигнућима и донетима једног европског народа током његове историје. Тако је и религија један домен активне баштине. Отуда инсистирање на упознавању српских средњовековних споменика и старе усмене традиције. Без присуства тековина културне прошлости једног народа не може бити ни његове културне садашњости и будућности. Традиција омогућава тоталитет постојања у времену и спасава једну културу из замки тренутних неповољних историјских прилика.

За Кашанина однос према традицији подразумева два аспекта знања: спознање властите културне прошлости и познавање уметничких и културних врхунаца Европе и света. На темељу два философска и методолошка принципа – принципа синхроније и дијахроније – Кашанин покушава да формира свест међу људима свога времена о томе шта традиција јесте и како треба да се ствара. Он је, међутим, уверен да се српска књижевна традиција формира управо у модерној грађанској епохи:

[...] наша модерна књижевност и језик нису старији од стотину година, и ми немамо скоро никаквих књижевних традиција. (Стара дубровачка књижевности не само да је мало оригинална, него је и по духу и језику далеко од нас.) Ми морамо све стварати изнова и, тако рећи, из ничега. Зато, ако хоћемо да будемо равни страном свету, ми

морамо не само гледати у себе, него и од других учити. И ту се нема чега стидети (Кашанин 2004б: 209).

Ово становиште блиско је метапоетичким назорима Кашаниновог савременика Момчила Настасијевића о „активном примању“, које подразумева да се истинско укрштање различитих вредности и утицаја остварује тек у дубљем спознању примарних принципа на којима се темељи властита култура: „Свима припадне само ко је кореном дубоко продро у родно тле. Јер *опшечовечанско у уметности колико је цветом изнад толико је кореном испод националног*“ (Настасијевић 1991: 44). А баштина, начела поимања и артикулације стварности и човека су, за Настасијевића, идентични за све народе, антрополошки универзални и сумирани у матерњој мелодији као јединственом антрополошком коду, онтолошком узусу и духовној суштини. Дакле, баштина и начини њеног усвајања и преноса кроз време свим националним заједницама је идентична, али, временом потиснута, открива се кроз интеркултурну размену и препознавање. Зато, аутентичан одговор на туђи утицај и његова адекватна уградња, а потом и поунутрашњење у домен властите културе и традиције, могући су тек у изведеној и заокруженој самоспознаји:

Кад очврсне дух у своме, онда се не само одолева туђем него још оно будећи делује и плодносно. Тада се створи као жижа личности кроз коју и кад продре талас, ма из највеће даљине и туђине, преломиће се у лични обрт. На све мелодијске надражаје споља одговорити својом личном мелодијом. То је активно примање (Настасијевић 1991: 44–45).

Ни за Кашанина ни за Настасијевића страни утицај није површински и не подстиче губитак властитог културног идентитета и уметничке објаве. Кашанин размишља и у другом смеру: о препознавању позиције српске културе у Гетеовом хору светских култура и уметности, која се заснива на оригиналној, локалној објави универзалних вредности које је препознала у матичном или иностраним културним моделима и традицијама. То је једно од врхунских критичких и културних начела

којих се Кашанин у својим текстовима и практичном културном раду држао од почетка до краја.

Грађанско, ergo културно

Напоменули смо да је Кашанин заговорник грађанског друштвеног модела јер сматра да је само грађанско друштво у модерној епохи кадро да оствари врхунска уметничка дела и изгради традицију и стабилан културни систем на којем може почивати јака и историјски зрела заједница. Кашанин не без дивљења и подржавања говори о представницима грађанске класе и носиоцима културе једне земље, често на рачун критике патријархалног друштва и сељака. Истовремено, његова идеологија и визија културне политике неминовно изискује и свесно потискивање нашег усменог наслеђа које је израз патријархалног модела. Оправдање за такву идеолошку позицију можемо тражити у свести о неопходности преласка са патријархалног на грађански културни модел који би убрзао културну еманципацију српског народа након страха Великог рата. А главни носиоци културног развика јесу, у последњим деценијама XIX века, нажалост, малобројни, припадници београдског грађанског друштва:

Истицањем војних и дипломатских успеха модерне Србије и демагошким глорификовањем сељака замагљен је културни успон београдског грађанског друштва с краја прошлог века. Србија није била само земља сељака и ратника, ни само научника и писаца, ни злих новинара. Они њени људи – малобројни, а моћни – који су учили у Паризу и Берлину, или били посланици у Риму и Петрограду, који су посећивали Италију и Швајцарску, водили државу или желели да је воде, ти људи су и хтели и умели да живе животом уљуђеног света. Гледајући куће – и памтећи оне којих више нема [...] има се неварљив утисак о присуству европске културе. Писци прича и романа из тог времена, окренути к малом свету, ка селу, ка паланци, ка градској периферији, и сами из паланке или са села, не говоре о том друштву, које нису познавали или су га посматрали у конкавном огледалу. Ни сликари, ограничени на парадне портрете, нису на својим платнима оставили од тога света групе у парку и на

броду, или у салону. Објављивањем фотографија тих људи у лову, на пикнику, на коњима, тих жена и девојака у балским хаљинама, тих официра у мундиру, и те деце са играчкама, трајно би се оживео један немилосрдно заборављени свет, који је с великом вољом био у нашој земљи носилац културе. [...] Гледајући из њих [смедеревских винограда] Дунав и преко његових светлих струја равницу из чијих зелених оаза вире бели високи звоници, не могу да не мислим о београдском свету који је, садећи те винограде и подижући у њима виле крајем прошлог века, први по одласку Турака представљао на дунавским обалама цивилизовано друштво. Мали у очима једни других, они то пред историјом нису (Кашанин 2004а: 112–113).

Кашанин је непоколебљив у уверењу да је српско грађанско друштво носилац друштвене, културне и националне еманципације, за коју су се стекли услови тек са стицањем независности 1878. године. Управо зато што је младо и недовољно оформљено, што је у његовом развоју било сталних дисконтинуитета, овај књижевни критичар сматра да српско грађанство не треба нападати, као што чини Скерлић, већ га ваља изнутра јачати. Само ће снажно грађанско друштво моћи да изгради јаке темеље за духовни и културни развој и учврсти тековине патријарханог друштва на којима и модерна Србија и Југославија почивају. Зато је упоран у критици Скерлићеве друштвене и културнополитичке визије:

Српско грађанско друштво, којег је једва било, које је с муком настајало, које је у свакој другој генерацији пропадало, да би се поново са истом муком дизало, друштво коме је и сам припадао, за које је једино и писао, стална је мета његових напада – он се не пита шта би било од његове ‘здраве и поносите сељачке расе’, шта би било од државе, од његове Србије, у то време, између Аустро-Угарске и Турске Царевине, да тога друштва нема. У земљи у којој трезори свих банака нису износили имовину једног швајцарског индустријалца чоколаде, Скерлић у Народној скупштини држи говор против банократије. Он превиђа да нема грађанске државе без грађанског друштва, ни грађанског друштва без банака, и да је невоља за сељачку Србију била не у томе што банака у њој има, него што их нема (Исто: 215).

Такође, Кашанин сматра да је за стабилну грађанску државу неопходна рехабилитација религијских институција и колективни повратак вери, будући да има на уму духовни и културноисторијски значај Цркве у српском народу. Овај културни прегалац је свестан да је захваљујући Цркви оживео ослободилачки пркос и да је очувана историјска самосвест и идентитет српске заједнице. Његова критика је упућена Скерлићу и на тој основи:

Као да живи у Италији или Аустрији међу насртљивим католицима, Скерлић је антиклерикалац. Он је то у земљи где у већини села нема храма, где пола света ништа не зна о Исусу и једва уме да се прекрсти – у народу у кога је религија сведена на ритуал, без утицаја на државни и лични живот. Он не види да је православна црква била најсигурнија заштита од денационализовања Срба у Аустро-Угарској и Турској, не зна да је српска црква била она сила која је за нашег робовања држала на окупу српски народ, да је Српска патријаршија извршила ону улогу коју су имале на Западу апсолутне монархије – да је створила српску нацију, извршила духовно уједињење српског народа. Најмање му долази на ум да је религиозна мисао, у историји свих народа, старија и јача од књижевне. (Исто: 215–216).

Премда схвата неминовност блиске повезаности књижевне и књижевнокритичке мисли са политичким идејама и историјским преокупацијама, Кашанин неуморно покушава да књижевни образац излије из чистих књижевноуметничких идеја преданих и талентованих стваралачких индивидуа којих је у српској књижевности током њене вишевековне историје било у довољном броју.

Сумирајући Кашанинова књижевнокритичка и културнополитичка начела за развој здраве културе једне нације, не можемо се одупрети евидентној подударности са идејама које је више од века пре њега заступао немачки мислилац и теолог Јохан Готфрид Хердер. У потрази за свеобухватним и јединственим хуманистичким идеалом који иницира настанак култура и који их омеђује, Хердер закључује да прави идентитет народа и културе треба тражити у њиховом пореклу и наслеђу. Тако открива да су, и поред подељености и шареноликости историјских колектива и традиција, заједничка хуманистичка својства свих људи *ум, хуманост и религија*:

„Ништа осим настројености за ум, хуманост и религију, за те три грације људског живота. Језици се мењају са сваким народом, у свакој клими, али је у свим језицима распознатљив један исти људски ум који трага за обележјем. Најзад, религија: колико год различит био њен омотач, и у најсиромашнијем, најпримитивнијем народу налазе се њени трагови“ (Хердер 2012: 135). Један од основних конституената културе за Хердера је религија као прворазредна човекова хуманост, јер је свака култура на својим почецима имала религијски карактер: „Прво, неоспорно је да је само религија народима свуда донела прву културу и науку, итавише, да ове првобитно и нису биле ништа друго већ нека врста религијске традиције“ (Исто: 136).

Културни образац у светлу Кашанинове метакритике

Кашанину је својствена јасна синтетичка идеја и визија у приступању изради било портрета аутора и анализи и валоризацији његовог дела, било промишљању једног нараштаја или књижевне појаве. Иако се његови књижевнокритички судови могу оспоравати, понајпре из хоризонта веће временске дистанце, оно због чега се његова критика сама собом брани јесте узорито ауторово осећање за заједницу, као духовни домен који превазилази епистемолошке и историјске компетенције индивидуе. Управо на тим премисама градећи властити критички систем, Кашанин се упушта у авантуру расветљавања и коментарисања српских стваралаца из области књижевности, музике и ликовних уметности. Из тога произлази један од снажних Кашанинових критеријума за валоризацију која би превазишла аксиолошке узусе једне епохе. Мерило вредности устројава компаративном методом, смештајући српску књижевност и уметност у европски и светски контекст. Тако добија шири и правоснажнији увид у културноисторијски домет једне књижевне појаве или дела.

Врхунски уметнички израз, здраве националне идеје и стваралачки однос према традицији, као мера просвећености, културне зрелости и историјске самоосвешћености српског народа, за Кашанина је недељиво од добре и снажне књижевне критике. Критичка мисао је путоказ и арбитар књижевног укуса, естетске

рафинираности, негованог сензибилитета за праве вредности. Након Великог рата, међутим, Кашанин осећа да правоснажна и правоверна критичка мисао посустаје због лоше одабраних узора и духовне тромости новог књижевног нараштаја:

Између два светска рата, мало који наш критичар и књижевни историчар из младе генерације узима себи за узор енциклопедијску свестраност знања и мирноћу Стојана Новаковића, унутрашњи живот, мисаоност, дистанцу Божићара Кнежевића, или васпитање и ширину културе, дискретност Богдана Поповића, мудрост Јована Цвијића. Ни пример Пере Слијепчевића и Исидоре Секулић, представника генерације која је још знала за студије, за напор, за сумње, није био знак који се путем иде да се уђе у мисаони живот, у књижевност. Неодговорна самовољност Љубомира Недића и журналистичка формација Јована Скерлића биле су привлачније. Танушна и лепорека, наша књижевна критика је, са Миланом Богдановићем, одлучно прешла у новинарство и, поставши домен аматера, завршила са колоном памфлетиста, којима би се могло дати име одметника, кад им не би у наше дане више приличило име силеџија (Кашанин 2004а: 182–183).

Кашанин неће превидети ни утицај који је на младе генерације читалачке публике и критичке јавности оставила строга књижевна и естетска школа Богдана Поповића (Кашанин 2004а: 190).

Замерка коју Кашанин упућује старијој књижевнокритичкој генерацији пре свега је заснована на њиховом погрешном расуђивању културних и националних приоритета и пројекцији ваљаног и функционалног културног обрасца. Његова критичка оштрица је понајвише усмерена на Љубомира Недића и Јована Скерлића. Тако је, на пример, одлучно стао у одбрану романтичарских идеја које је напао Скерлић, управо покушавајући да се уосећа у дух времена и идеолошке премисе из којих су настајала дела српских романтичара: „Смећући с ума да револуционарно покољење не живи од разборитог размишљања, него од вере и одушевљења, Скерлић осућује код романтичарских песника оно без чега их не би било – силину њихове фантазије, страсност њихових осећања, ритам њихове речитости, сликовитост говора и, више свега, занесеност лепотом и светом“ (Исто: 214). Бранећи такву књижевну

идеологију, Кашанин, насупрот Скерлићу, жели да успостави духовноисторијски континуитет на темељу јединственог идејног, слободоумног и стваралачког ентузијазма и сензибилитета којем су склони уметници свих епоха, стилских праваца и оријентација. „Нису романтичари, као што мисли Скерлић, живели само на горама одушевљења, него и у одушевљењу радом и жртвовањем. Њима се журило са ослобођењем и уједињењем Срба, јер су хтели да буду велики они и њихов народ – они су знали и осећали да нема велике књижевности без великог друштва“ (Исто).

Засигурно да у Кашаниновој историјској и метакритичкој рецепцији српске књижевне критике има удела и разлаз у књижевној и критичкој идеологији, али и друкчије схватање на који начин књижевни критичар треба да приступа одређеној књижевној личности, литератури, идеји или феномену. Јер, Кашанин критичар, заговорник *интегралне критике* – која би по својој суштини била уметничка – одлучно одбија да политичка мисао и друштвено напредне идеје диктирају књижевнокритичку валоризацију и приступ једном књижевном делу, настојећи све време да разуме културноисторијске прилике у којима је један писац стварао. За њега је пресудно да критичар има неговану културу духа и уметнички сензибилитет како би на ваљан начин успео да разлучи и самери књижевне вредности, поетике, идеје и како би успео да разуме аутентичан израз једног ствараоца. То је профил књижевног критичара који је потребан нашој средини:

Мало је код нас критичара каквих има у изобиљу у великом свету, критичара који су тумачи, први и најбољи читаоци, познаваоци књижевних дела из прошлости, проналазачи савремених ваљаних твораца, несебични, предани послу, пријатељи и другови писаца и књига, весници националног књижевног духа и уметничких тежњи. И нема сумње да ће код нас остати тако све док се не подигне ниво читалаца, који ће сами умети да деле анализу од синтезе, теорију од праксе, оригиналне књижевне творце од разносача импортираних идеја, и да разликују реализам Ива Андрића од ‘реализма’ Стојана Живадиновића, модернизам Милоша Црњанског од ‘модернизма’ Љубомира Мицића, и критичку опрезност Милана Богдановића од зле воље Марка Цара и других (Кашанин, *ЛМС* 1929, 319: 324).

Отуда нада коју полаже у генерацију књижевника која се огласила непосредно пре и после Првог светског рата:

И још ће код нас остати ово стање све док се не прикупе књижевни творци који су данас, по прилици, између тридесет и четрдесет година, људи из оне генерације која је дала, у области критике, некадањег, на махове генијалног, Димитрија Митриновића, нажалост данас изгубљеног за нашу књижевност, затим Перу Слијепчевића и Владимира Вујића, а у области стихова и прозе Вељка Петровића, Драгишу Васића, Ива Андрића, Милоша Црњанског, Густава Крклеца, Десанку Максимовић, Растка Петровића, Тодора Манојловића, и друге, које, сви, добро познајемо. Само та генерација, прикупљена, може унети свежи дах у нашу књижевност, борећи се, подједнако, против старих теорија и нових опсена, за оригинално твораштво мисли и осећања, без обзира на то шта кажу педагози и службени референти и рецензенти, и, на све доконе приговоре, одговарати новим делом, да би се створила књижевност моћна, национална, оригинална, наша у сваком смислу (Исто).

Познајући који значај, размере и вредности стваралаштва наведени аутори имају за потоње генерације писаца и критичара, али и за нас данас, сасвим сигурно можемо тврдити да је Кашанинова вера била оправдана и далекосежна. Валидна критичка делатност од непроцењиве је важности за профилисање плодотворне српске културне политике, која би могла да нађе своје место у систему светске књижевности и уметности, али и да унапреди постојеће резултате из тих области.

Кашанин ће, ради уметничке еманципације и културне самосвести, покушати да излечи српску књижевност и уметност од комплекса ниже вредности. Зато ће и у свакодневној културно-уметничкој пракси заговарати већу рецепцију домаће књижевноуметничке продукције, сматрајући да ће тек захваљујући културноисторијској самозагледаности, као мери аутентичности, унапредити стваралачки импулс домаћих аутора и утицати на стварање оригиналних, репрезентативних књижевних дела: „Култ страних књижевности, код нас врло развијен за последњих тридесет година, не иде упоредо са дубљим проучавањем страних писаца и књижевних дела. Студије о страним писцима и романсијерима су

нам, стога, врло потребне. Ми врло мало познајемо живот и рад великих страних књижевних имена, идеологију и литерарне обичаје у великом свету“ (Кашанин, *ЛМС*, 320, 1929: 302).

Међутим, став наше предратне критике према страним и домаћим ауторима Кашанин образлаже тиме што је она „рађена у једно тешко и мутно доба наше националне историје, кад је све страно изгледало веће и светлије него што јесте, и кад се све наше чинило бедно и ситно“ (Кашанин *ЛМС*, 309, 1926: 3). Огромна међугенерациска празнина и недостатак интелектуалне енергије над којом Кашанин ламентира условљена је трагичним историјским околностима:

Више него предратна, требала је послератна наша критика да успостави равнотежу између страних и наших писаца и дела. До тога, међутим, није дошло, свакако зато што је она генерација која би требала да носи нашу критику и књижевност буквално сломљена у светском рату. [...] Цела наша средња генерација [Антула, Гађиновић, Димитрије Митриновић, Војислав Јовановић, Бранко Лазаревић, Перо Слијепчевић], која би сад била у пуној снази, остала је без идеолога и критичара, па чак и без часописа. Створена је празнина. Начињен је јаз између најстаријег и најмлађег књижевног нараштаја, који се не разумеју и који, својом оштром борбом, збуњују читаоце (Исто).

У контемплацијама о духовном и културном животу српског народа у првој половини XX века, Кашанин не без туге и резигнације сведочи о пропустима, али и постигнућима одређених личности или целих нараштаја. У есејима и критикама о различитим ауторима, као и о културним појавама и феноменима на српској културној сцени током двадесетих година, често коментаришући интелектуалну и културну атмосферу, Кашанин исписује малу духовну историју српског народа. При томе, он увиђа да су управо српски интелектуалци, културни и научни прегаоци на прелазу векова и у првим деценијама XX столећа, као репрезенти духа једне епохе, били она снага, она духовна матица која је носила кључне политичке и културне идеје и била стожер националног и историјског самоосмишљавања српског народа:

Обично, кад се говори о нашим композиторима, песницима, приповедачима, есејистима, сликарима, вајарима, архитектама, научницима, о њима се говори као о издвојеним личностима. У истину, они чине идејну и временску целину и само као целина репрезентују у потпуности себе и епоху. Иако се нису увек сви ни познавали међу собом, слично су мислили и осећали; каткад, и једнако. Уочи првог светског рата, ако је за нечим чезнула, млада генерација је чезнула за монументалним делима на националној основици и великим формама и идејама, – Иван Мештровић за храмовима, Милан Миловановић и Надежда Петровић за историјским композицијама, Бранко Поповић за фрескама, Милутин Ускоковић за романима, Бранко Лазаревић за естетичким системима, Милутин Миланковић за научним синтезама. Ни композитори нису били друкчији. Слично руској Петорици, наша Тројица – Петар Коњовић, Милоје Милојевић, Стеван Христић – једнако су тежили за модерним музичким изразом на бази националног фолклора и за репрезентативним музичким формама (Кашанин 2004б: 124).

На културноисторијској вертикали Кашанин тако сумира деловање три интелектулане генерације, од последње деценије XIX и првих двадесет година XX века, као и у периоду великих ратова и радикалних промена у политичком и друштвеном животу српског народа. Притом преиспитује карактеристике, могућности и домете у залагањима и друштвеном раду сваке од генерација, не без резигнације констатујући да ниједна, стицајем различитих неповољних животних и историјских околности, није успела да до краја изгради српски (југословенски) културни образац. Прву генерацију, према Кашанину, чине критичари, универзитетски професори, научници и теоретичари, кабинетски радници, деца чиновника и трговаца, загледани у западну културу, донекле ослобођени љубави и пијетета према сопственом народу. Ипак, њихов утицај био је неоспоран: „И мора се признати да су ретко претставници неког нараштаја имали код нас толико знања, толико чврстине у држању, принципијелности и духа, као људи који су били творци и носиоци наше књижевне идеологије између 1895. и 1904. године“ (Кашанин *ЛМС* 1929: 161). Оно што Кашанин такође примећује у идеолошком профилу ове

генерације јесте отворени скептицизам према препороду и могућностима културног напретка српског народа:

Они нису, и нису могли, као романтичари шездесетих и седамдесетих година, ронити у народну поезију и оданде црпсти идеје и надахнућа, нити, као реалисти осамдесетих година, залазити у народне масе и њих ослушкивати; за главни свој посао и прву дужност држали су преношење западне културе, од позитивистичког гледања на живот до ‘стила’ и одела. Уверени у незрелост, разбарушеност и недорађеност нашег мишљења и осећања, они су истурали за примере нашим читаоцима и писцима ‘савесне’ и ‘савршене’ иностране песнике и уметнике, и стално се бринули за меру и ред (Исто: 162).

Иако нередовно школовани, ‘недоучени’ и ‘неспремни’, гимназисти и студенти, представници друге генерације су, према Кашаниновом сведочењу, на историјско поље десетак године пре почетка Великог рата продрли стихијски, „скитски“, али обећавајуће:

Дела која су они извели више су животна но књижевна, ма да су и у књижевности и уметности пошли новим путем: – насупрот кабинетској и прављеној лирици главних песника из претходног нараштаја, они су донели поезију дубљих, непосреднијих и личнијих осећања; у вајарству и сликарству, наместо свачијег академизма ранијег поколења, дошли су са свежим импресионизмом и дубоким изразима расних особина (Исто: 163).

Кашанин сматра да су заслуге тог нараштаја за јачање народног, националног и слободарског духа српског народа у своје време биле огромне⁵⁰:

Своју огромну активност, занос, преданост и одушевљење, предратни нараштај је развио и могао да развије само зато што је био јединствено збијен и сложен, сав

⁵⁰ Интелектуално, идеолошки и уметнички највидљивија и најратоборнија хелија ове генерације била је смештена у окупираној Босни и чинили су је углавном студенти и гимназијалци које је историја запамтила као Младобосанце.

стављен у покрет за остварење јединственог циља. Ма да су долазили из крајева који су потпадали под пет разних државних управа, предратни омладинци су осећали и делали савршено заједнички, без покрајинске суревњивости, без отимања о вођство и истицања супериорности, – онда кад људи из претходнога нараштаја нису могли да се сложе ни кад су били из суседних области, стално забринуте за првенство и примат (Исто: 164).

То је трагична генерација, јер су њени представници погинули у балканским и Првом светском рату или су, сломљени и тужни, након рата трајно заћутали и самовољно прешли на маргину:

И зар је, у већини случајева, могло бити друкчије? Најлепше године су биле изгубљене; школе се нису довршиле или су се довршавале на брзину; pepeo искуства је затрпао пламен наивног одушевљења и указала се узалудност и страховит терет свега на белом свету; живот је поравњао духове живих као и гробове мртвих (Исто).

„Сломљена“ генерација, како је Кашанин одређује, изгубила је седам година у ратовима, „остављала своју младост и своје кости по аустријским и мађарским тамницама, десеткована и једва жива прелазила Албанију, борила се у Добруци и на Солунском фронту, лутала и просила у изгнанству од Рима до Лондона, ни ради чега другог до ради тога да њен народ и она с њиме може да живи као што живи цивилизовани свет“. Кашанин не превиђа страшно историјско разочарање које је задесило ту генерацију мученика:

И кад је најпосле, после свих мука и очајања, борба била свршена, мир закључен и створена држава у којој су се први пут у историји нашли сви Југословени заједно, интелектуални представници те генерације су не без ужаса увидели да су и њихови очеви и њихова деца, да су сви имали од тога ослобођења и од тога уједињења више него они сами (Кашанин 2004б: 69).

Тој генерацији припадао је и Перо Слијепчевић, српски интелектуалац, чијем се делу и мисли Кашанин искрено дивио. Надирање и повлачење, деловање и затишје два нараштаја Кашанин ће, као хроничар културе, сликовито и тачно сумирати на следећи начин: „Непосредно пред ратове, наш духовни живот је врио; на размеђу XIX и XX века, он је само светлуцао, расипао се у духовитим варницама без тоpline и даха“ (Кашанин, *ЛМС*, 321, 1929: 164).

Ипак, највише емпатије и разумевања Кашанин има за послератни нараштај јер је био сасвим свестан у каквим се историјским, политичким и духовним околностима формирао и почео културно да делује:

Последњи нараштај, најновији, нараштај послератни, појавио се у савршеном хаосу културних, књижевних и привредних хтења и напора. Примити идеологију и менталитет старих, иронично и скептично или догматски настројених и рационалистички васпитаних, било је немогуће после великих народних победа“ (Исто: 164–165).

Генерацију којој је и сам припадао, Кашанин је назвао „генерација у ваздуху“. Често наслоњеног на дух и културну идеологију претходних нараштаја, опрезног, култивисаног и самоувереног критичара међуратног *Летописа Матице српске* бринула је духовна расутост представника послератног нараштаја:

Једни су налазили упоришта у идејама социјалних преображења, други у схватању уметности као најчистијег личног духовног израза, трећи у тражењу националног и расног откровења. Дивергенција путева се умножила и решења се отежала још и зато што су продрли гласови о кризи западне културе (Исто: 165).

Мада свестан духовне кризе Европе која више није парадигма културног самосагледавања, и „аутономног књижевног израза“, значаја веза са дубљим слојевима народног и историјског живота, послератни нараштај је остао „збуњен и подељен“. Кашанин је схватио да тако идеолошки и философски дисперзивни, без обзира на интелектулане квалитете и несумњив таленат, младе маркантне личности

послератног културног живота ипак неће успети да ваљано ударе темеље стабилне и трајне идеје о српском културном обрасцу.

Кашанин је културноисторијским и духовним прегледом карактеристика трију генерација прозорљиво увидео да је српским стваралачким личностима и интелектуалној елити готово неизводљиво да нађе компромис око тога шта су приоритети једне здраве националне и друштвене заједнице, утемељене на грађанским, европским основама, којој би српски народ у периоду послератног егзистенцијалног опоравка требало да тежи. Духовне тековине Великог рата за цивилизацију које су довеле до победе и уједињења српског народа, нови нараштај је посматрао са ниподаштавњем или бар подозрењем. Кашанин је тако, поред дезоријентисаности, увидео и недостатак идеала, колективног духа и модернистичку самоусмереност индивидуе, која не крчи пут ка духовном препороду властите заједнице.

Носиоци идеологије првог нараштаја везани су другарством од детињства, пријатељством, интимним познанством, истим узором и циљевима. Представници средњег, предратног покољења, били су толико занесени идејом југословенства и националног уједињења да су међу њима једва избијале на видело разлике у схватању књижевности, живота и културе. Код послератног покољења, све је то друкчије, од самог почетка. Уздрманост свих уверења, сукоби свих идеја, општа узнемиреност и беспутност, тражење на свим странама, то чини главно обележје, не само послератног нараштаја као целине, него често и појединаца у том нараштају. [...] Она је бескућнички ушла у живот и има да га освоји целог, и материјално и духовно, сама (Исто: 165–166).

Премда су несумњива постигнућа и домети поменутих генерација, на које данас гледамо носталгично и не без дужног пијетета, остаје питање у којој мери су за српску духовну историју XX века, ови Кашанинови увиди и ставови били видовити и далекосежни.

Идеолошки садржај културног обрасца

Кашанин је на заласку једне епохе, тачније на њеном завршетку, покушао да у српском културном простору изгради стубове културне историје од XVIII до XX века. Овај просветитељски настројени прегалац, притом, није био у раскораку са духом властитог времена, већ је био свестан историјске изузетости српске културе из културноисторијског поретка који је владао у западном свету. С друге стране, међутим, он је испољавао уверење да се о Србији мора другачије мислити након Првог светског рата управо с разлога што ју је тај рат учинио видљивом за свет и присутном на светској историјској мапи.

Питање изградње српске културе за Кашанина је очигледно било не само културнополитичка, већ животна преокупација. Он је, попут Слободана Јовановића, заступао интегрално схватање културе, према којем, култури једног народа припадају сви аспекти његовог духовног живота: не само наука, него и вера и морал, књижевност и уметност, политика и право, војска и привреда, обичаји и забаве, итд. „Тек на основу свега тога,“ како Јовановић теоријски елаборира а Кашанин доследно примењује у критичким текстовима и музеолошким активностима, „може се рећи какав културни образац тај народ има, и колико је тај образац продубљен и префињен“ (Јовановић 2009: 41–42). Очигледно је и да је у интелектуалној атмосфери тога времена био једнако изражен порив ка образовању, упознавању тековина европске цивилизације и духовном усавршавању, као елитистичком моделу, с једне, и демократизацији образовања и нужности просвећивања већег броја људи, као општем популистичком захтеву одуховљавања нације, с друге стране. Увидевши паралелност ових процеса, Слободан Јовановић је направио дистинкцију између интензивне и екстензивне културе, према којој је интензивна култура – култура у дубину, а екстензивна – култура у ширину (Јовановић 2009: 44). Кашанин се у периоду између два светска рата, контемплативно и делатно, залагао за оба принципа културне реализације. Његова тежња, међутим, била је успостављање доследног и делотворног принципа према којем би функционисале културне институције, стварали и делали културни посленици. Он је увиђао проблеме у механизмима рада горњег,

образованијег и богатијег друштвеног слоја, како на индивидуалном, тако и на колективном плану. Управо захваљујући неуређености, неорганизованости и странпутицама културне политике, које могу бити далекосежне, тај виши слој не би могао да културно уздигне и оплемени ни образовно ниже друштвене структуре.

Кашанин је био критичар који је књижевна и уметничка дела, феномене и личности посматрао без политичке и идеолошке острашћености. Штавише, и након Другог светског рата и радикалне промене политичко-историјског и идеолошког курсора на нашем терену – због чега је био насилно пензионисан и осам година препуштен потпуној маргини и ћутању – Кашанин се ни имплицитно ни експлицитно у својим позним критикама, монографијама и записима није упуштао у идеолошку и културно-политичку полемику са духовним усмерењима и упориштима тога времена. Његово критичарско гесло је било предодређено доминантно естетичким и књижевноисторијским критеријумима. То је она мера објективности коју је присвојио за своје критичарско и књижевноисториографско прегнуће. На тај начин се Кашанин исказао као историчар књижевности и књижевни мислилац који уме да разликује тренутне од трајних вредности и да артикулише тај увид врло строго и недвосмислено. Он је знао да оно што је за једну епоху било вредно, читано и слављено, не значи да ће преживети усуд времена и бити такво и за наредне генерације, односно бити највишом оценом оцењено и од стране неке наступајуће књижевне аксиологије. Постулирајући вредности за изградњу лика једне културе и меру између популизма и аристократизма, изградио је исправан критичарски координантни систем. Зато је било важно навести и нагласити све факторе који би једној аутентичној и независној представи литерарне традиције валидно допринели и који би легитимизовали Кашаниново мишљење поводом тог проблема.

Позицијом у култури, бескомпромисним ставом о естетским вредностима, интелектуалним ангажманом, као и идејама и мислима које је артикулисао у књижевнокритичким и уметничким текстовима, Кашанин је сведочио о томе да је за њега култура оно што „не подразумева толико бољи колико племенитији свет: свет који треба остварити не превратом материјалног поретка живота, него збивањем у

души индивидуе“ (Markuze 1977: 51–52). Ту је сагласан са Маркузовим увидом о смислу културе за човека:

Хуманост постаје унутрашње стање; слобода, ваљаност, лепота постају душевни квалитети: разумевање за све што је људско, познавање оног што је велико у свим временима, процењивање свега тешког и узвишеног, поштовање историје у којој је све то настало. Из таквог стања треба да потекне делање које не иде против установљеног поретка. Културу нема онај ко истине хуманости схвата као борбени поклич него онај ко их схвата као држање. Ово држање доводи до способности понашања: дубоко у свакодневним радњама показати хармонију и одмереност. Култура треба да прожима оно што је дато оплемењујући га, а не да ставља на његово место нешто ново. Тако она уздиже индивидуу не ослобађајући је из њене стварне унижености. Она говори о достојанству човека не хајући за стварно достојније стање људи. Лепота културе је пре свега унутрашња лепота, па и ономе што је спољашње може доћи само изнутра. Њено царство је у суштини царство душе (Isto).

Кашанинова појава и дело показују да промишљање културног обрасца захтева увид у неминовну дихотомију између појединачног и општег, конкретног и апстрактног, релативног и апсолутног, локалног и универзалног, монизма и плурализма, континуитета и дисконтинуитета, историјског и метафизичког. Дихотомија наведених домена ума и контемплативног искуства Кашанину не отежава постулирање хипотезе о томе шта би српски културни образац могао бити. Ова платформа у себи садржи и аспект *националног* као одређења једног конкретног духовноисторијског ентитета, али појма са нужним политичким конотацијама. Отуда се, према Кашанину, у самом појму српски културни образац дају увидети све наречене дихотомије, тачније, амбивалентности које изазива и са којима се храбро ваља суочити ради проширења његовог семантичког поља на хуманистичким основама и ради успостављања смислене релације између парадигме и историјског искуства. На тим поставкама се, судећи бар према Кашаниновој културној политици, не доводи у питање културноисторијска одрживост претпостављеног културног обрасца.

Идеје и ставове које је постулирао и заговарао у критикама и историјама књижевности и уметности Кашанин је својим животом и сведочио. Захваљујући тој симбиози вербалног и делатног, нормативног и примењиваног, Кашанин за многе и данас репрезентује индивидуу која је вредности хуманости интегрисала у своју личност, чиме је оплеменила и учинила историјски достојном српску заједницу и за овај век.

ЗАКЉУЧАК

АУТЕНТИЧНОСТ МИЛАНА КАШАНИНА КАО ТУМАЧА НОВЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

„Књижевна критика, наиме, креативна је активност којој је унутрашњи задатак да обогати наш смисао за књижевност и олакша наш додир с њом, изазивајући нас на успоређивање властитог искуства у књижевности с искуством критичара.“

Светозар Петровић

Књижевнокритичко дело Милана Кашанина, сагледано у целини, али и у појединостима, изискује померање угла посматрања функције књижевне критике и увид у могућност формирања једног, апартног, али валидног облика тумачења књижевности и вида егзистенције српске књижевне критике у историјским оквирима. Јер, са удаљености од неколико деценија, намеће се закључак да су, без обзира на степен веродостојности и далекосежности, за нашу систематизацију и валоризацију Кашаниновог књижевнокритичког стваралаштва, сами критички судови ирелевантни. Релевантна, међутим, постаје јединствена књижевноисторијска визија, заокружена критичка идеологија, класична и иновативна књижевна естетика, симбиоза интуитивног и појмовног мишљења, интердисциплинарност и методолошки плурализам, коначно, начин казивања и стил изношења мисли и идеја као посведочена естетска врлина. Кашанин испољава посебан наративни таленат као тумач нове и старе српске књижевности. Његова критика се отуда може читати и вредновати као добра проза која умногоме обогаћује српску књижевнокритичку и приповедачку традицију.

С друге стране, међутим, под утицајем Михаила Епштајна формирана, наша књижевнотеоријска свест о феномену *есејизације* – као поступку артикулације и откривања књижевнокритичких идеја – и *есејизма* – као стваралачко-аналитичком принципу мишљења и посматрања књижевних појава у њиховом дијахроном и синхронијском поретку – условљавају читање Кашанинове критичке прозе као у српској историји књижевности засебан и аутентичан вид књижевности и напор досезања и разумевања књижевно-историософски индивидуализоване критичке и

естетичке свести. Према томе ширем методолошком и књижевноисторијском обухвату квалификације и просуђивања, Кашанин је критичар модерне књижевне провенијенције, који повлађује субјективном доживљају и интерпретацији књижевноисторијских чињеница, па себи дозвољава комбиновање различитих методологија, поетика и духовноповесних искустава у писању о српској књижевности.

Превасходно се изузетност Кашанинове књижевнокритичке појаве на српској књижевној сцени XX века огледа у начину излагања мисли и запажања. На плану оцењивања његовог стила у критичкој и књижевноисторијској рецепцији постигнут је консензус чак и у онда када се поједини савременици нису слагали са његовим оценама књижевноуметничких појава и доживљајем књижевности.

Једно од исходишта стилистичке артифицијелности Кашаниновог критичког писма налази се у *есејизацији* као посебном критичком поступку и специфичном погледу на књижевност и уметност. *Есејизација* као стратегија писања и *есејизам* као принцип промишљања књижевних појава и целовит културни феномен, прожимају се са Кашаниновим врло сугестивним и оригиналним стилем. Јер, есејизам, схваћен као „интегративни процес у култури, кретање према животно-мисаоно-сликовној синтези у којој све компоненте, почетно присутне у миту, али још одавно растављене диференцирајућим развитком културе, поново се састају да би се ‘огледно’, експериментално зближиле једна са другом, да провере умешаност у неку још неозначену, неиспољену целину“ (Епштејн 1997: 64–65), захтева форму интегралне критике и стила који би био фундамент уметничко-интелектуалне свести ствараоца-естетичара, какав је Милан Кашанин.

С друге стране, пак, Кашанин у књигама књижевнокритичких и мемоарских есеја о српским писцима, а нарочито у есејистичкој прози *Случајна открића* и монографији о српској средњовековној књижевности, демонстрира наративно умеће и аналитички га саображава приповедном стилу писања. Због тога је његова реченица разиграна, гипка, лексички богата и синтаксички савршено уобличена. Кашанинов стил у књижевној критици представља преиначени и индивидуализовани стари београдски стил (Gavrilović 1979: 124; Гордић 2006: 830), којим су писали Слободан

Јовановић, Јован Дучић, Исидора Секулић, Богдан Поповић или Јован Скерлић. Писац *Судбина и људи* је лако у својој реченици интериоризовао све предности „разгранатих синтаксичких могућности пропраћених решењима у интерпункцији“ (Милановић 2004: 137), која је била логичка, и богату фразеологију из различитих функционалних стилова и дискурзивних пракси. Тиме је постигао јасност исказа и једноставност у лексички богатој и сложеној и дугој реченици, углавном заснованој на значењски опречним или растављеним синтаксичким целинама у паратакси, односно семантички надопуњавајућим релацијама у хипотакси.

У Кашаниновој реченици уочавамо слободно комбиновање различитог лексичког материјала и примарно говорни реченични низ који лако прати след критичаревих мисли и асоцијација. Дистинкцију и преливе између говорног и писаног стила као критичаревог унутрашњег стилско-језичког својства прецизно описује Новица Петковић:

Ови огледи нису писани језиком, него говором: нису сачињени у кодификованим граматичко-комуникационим облицима и њиховим односима, него у њиховој слободној говорној релативизацији. Разлика између говора и језика није велика, она је осетна: исти облици у различитим односима творе час језик час говор. Друкчија модулација, друкчији ритам – и то онај унутарњи који представља неразлучиво јединство звучне масе и семантичког садржаја – сасвим је довољан. [...] Нема мира и преозбиљности написане, него напротив – устрепталост тек изговорене речи. Та разлика се, у крајњој линији, може показати и истаћи као доживљај, а не одредити правилом. Код Кашанина, она се јасно осећа, чак би се могла одредити и неким спољним обележјима израза. Добија се утисак да су његови књижевни портрети говорени, да су у складном говору, у његовом органски живом ритму прављени. И тај моменат ограничености је битан; он је основни критериј за деобу која је овде истакнута: кад год језик захвати неки унутарњи ритам као незауостављива и слободна стихија, он прелази у говор; кад се његови правила фиксирани облици сажимају у ново органско јединство, он постаје говор. Код Кашанина је то очито: не језички геометријски облици, него органске и обле говорне форме. Али говор код Кашанина није слободна импровизација у којој се рађају утисци, слике и судови по законима неометаних и првих асоцијација. Говор, код њега, није увек другачије комбиновање језичких елемената, увек и до краја прилагођено новим импресијама. Ту би се онда радило о импровизацији без видљивог почетка и краја, о непрекидном, говорном потоку. И не би се могло говорити о стилу који претпоставља чврсту

организацију, одлучније речено – систем. Слободан говор је, дакле, код Кашанина стегнут у систем стила, изграђеног, довршеног, чак доведеног до перфекције. Његове две основне одлике јесу: да је заснован на говору, да има органски јединствену основу, и да је затворен, самим тим што је доведен до властитог савршенства. Таквим једним органским и савршеним стилем писани су сви Кашанинови огледи о српским писцима (Petković 1968: 4).

Стил је саображен начелним естетичким претпоставкама, показатељ методолошког плурализма, уметничке интуиције и вештине. Кашанин, како на нивоу синтагме и комуникативне реченице, тако и на нивоу целог параграфа, смелим коришћењем тропа и обиљем нестандартних појмовних аналогича из различитих уметничких медија, и уметничког и света реалија првобитну критичко-аксиолошку интенциозност постепено надограђује есејистичком литерарношћу, чиме растеређује исказ од појмовно-логичке сувопарности, а појачава убедљивост самог критичког суда. Овај приповедачки расположени критичар интуитивно осећа Крочеову философску хипотезу да језик постаје уметност не онда када је апофантичан у својој експресивности, него уколико је семантичан (Кроче 1969: 19), јер сугестивном употребом тропа и ритмичким смењивањем хипотакси и паратакси у истој комуникативној целини, конотативно значење и фигуративни домен уздиже на ниво самодовољности, чиме се приближава уметничкој фикцији. Кашанинови текстови пример су симбиозе приповетке и есеја, односно есејизације која као шира процедура експресије мишљења и имагинације обухвата приповедање.

Палавестра разложно потврђује да се Кашанин у критичкој и мемоарској прози понаша као аутор који се слободно односи према својим јунацима. Отуда је Кашанинова имагинација допунила тамна места биографија српских писаца и критичара, продрла тамо где чињенице нису, и уметничко остварење саобразио личности уметника. „Кашанинов стил и поступак били су често више приповедачки но критички“, јер је критичар „своје огледе писао као приповетке у којима писац по властитом нахођењу обликује књижевни лик. (Палавестра 2008: 444).

Прозна имагинација и покушаји „наративног реконструисања пишевог живота и његове динамике и одраза у делу“, према Марку Недићу, у основи су Кашаниновог покушаја да изведе „духовну биографију“ писаца и критичара. Отуда су

се стваралачки елементи испољили у реченици Кашанинових критичких и мемоарских есеја: „То је, као и текст у целини, прегледна и чиста реченица, јасна у мислима и изразу, прецизна у судовима. Њен ритам, њена мелодија зависе од њеног предмета, од мисли која се њом казује, од њеног полемичког карактера“ (Nedić 1977: 198). Ритмична и реторички заводљива Кашанинове реченица од почетне хипотезе рачва се у два контемплативна тока, афирмативан и одречан, који се у тексту смењују „као две музичке фразе“ (Isto). У комбиновању та два изражајна облика Кашанин, како Недић наглашава, „ствара стилске обрте и ефекте каква наша есејистика, сем у једном или два новија случаја, ретко познаје“ (Isto). И ту се стилистичка виртуозност историјских факата не завршава, јер језичке јединице Кашанину служе за особиту артикулацију фикционализованих представа које имају своје референтне тачке у реалној егзистенцији, ауторској биографији или књижевној историји, али које су у служби аргументације његових претпоставки и доказа у прилог постављеној хипотези.

Истовремено, у својој стилско-језичкој разиграности, Кашанин није расплунут и фразерски поводљив, већ концентрисан и концизан, ефектан и информативан. Он инсистира на „пријатној и никад површној сентенциозности“ (Лалић 1971: 248–249), којом би читаоца убедио у моћну правичност и тачност своје критичке оцено и показао властиту стваралачку супериорност у односу на предмет критичког посматрања или мишљења обично неименованог субјекта са којим поводом одређеног предмета ступа у имплицитну полемику.

Јединствени Кашанинов стил у књижевној и есејистичкој прози „плени јасношћу као врхунском врлином духа, светлошћу једног рељефа који се не може порећи“ (Egerić 1979: 136–137). Препознатљивост Кашанинове фразе повезана је са критичаревим иманентним естетичким сензибилитетом: „У томе стилу, можемо видети и љубав према предмету као таквом и, што је важније, једну посебну врсту љубави према животу која се, у последњем степену, показује као ‘моралност ума’“ (Isto: 137). Егерић истиче да „прави, врхунски стил у делу писаца које зовемо истинским и јесте у моћи да се говори *свој* доживљај света, да се тај доживљај преноси – неосетно – у израз те да се говор духа очитује као присно јединство знања

и разумевања, духа и облика, богатства које се *продужује умом*“. Отуда је у језгру Кашанинове интуитивно-логичке спознаје и стилистичке експресије настањен „диференциран, пун, богат *естетски осећај* света који *прожима цело биће* па чим писац проговори имамо утисак да се пред нашим очима одвија јединствен приказ постојања импрегниран тим осећајем“ (Isto).

Славко Гордић смело истиче да је „сажет и свевид“ Милан Кашанин по интерпретативним дометима и критичком таленту раван Скерлићу, као и да његов есеј у систему српске књижевне критике издваја „јасност мисли и стилско умеће“: „Међу нашим есејистима има и бујнијих, раскошнијих, продуктивнијих и продорнијих творачких и борилачких духова, али је мало ко раван Кашанину у хитрини и смелости мисли, у муњевитим и неретко парадоксалним осветљењима друштвених, психолошких и стваралачких ситуација, у жанровским, поетичким, идејним и стилским нијансирањима и рашлањивањима, у тананим вредносним померањима (упоредивим са оним знањем, фигуративним ‘теразијама од паучине’ у примарно креативном руковању речима) и, поготово, у здруживању тачности с лепотом у есејистичком исказу“ (Гордић 2006: 825).

Попут линеарне или илузионистичке перспективе у ренесансном сликарству, која доприноси утиску да физички реалан простор бива настављен и досегнут фикционалним приказом на уметничкој слици и наставља се у недоглед, стилски израз је продужетак Кашанинове идеје или асоцијације коју опредмеђује и доврхњује, не и уконачује, већ подстиче могућност њене слободне интерператције у рецепцији. Чињеница је, међутим, да је Кашанин стил ослободио од мисаоне подлоге и естетички га осамосталио. Јер, има добрих стилиста са плитиким идејама, и одличних мислилаца који су писали лошим стилем. Кашанин, међутим, мисли стилем, у стилу мисао чини живом, прилагођава је свом језичко-контемплативном сензибилитету и аутентизује је. Његов појмовно-метафорички низ адекватан је епистемолошки и онтолошки корелатив домену означеника, штавише стилистичка бујица означитеља попуњава и богати простор означеног и чини га стваралачки уверљивијим и дубљим. То је превасходно уочљиво у књизи *Судбине и људи*:

Пре свега, у њој [књизи *Судбине и људи*] се осетио *стилист*. [...] Луцидан и сензибилан истовремено, са специфичним одсјајем који настаје из дугог и негованог дружења са богатим и сложеним духовима, са *нечим духовним* што се не да у строге појмове критичке прозе, Милан Кашанин се позно, али снажно, јавио као примерак *критичара-уметника*, са ретким даром да о стварима и људима говори свеже, језиком уметничке слике, која увек дубље приања отвореном уму од других начина израза (Егерић 2004: 7).

Истовремено, специфичност Кашаниновог стила происходи из реченица које су делимично или у целости одричне по облику. Негације и противречја, као последице имплицитно полемичког духа који се њима артикулише, указују на потребу постизања сугестивности властитих судова и усмерености ка дијалогу са књижевнокритичком традицијом. Те реченице „дају боју и пулсацију Кашаниновом казивању“ и „говоре о изразитој уметничкој моћи Кашаниновог исказа, и о индивидуалној обојености његовог говора“ (Удовички 1982: 127).

Јединствени стил есејисте Милана Кашанина кључни је показатељ да књижевном стваралаштву не приступа чист интелектуалистички дух, који је у својој бити антиуметнички, већ дух који свој примарно уметнички доживљај света сучељава са индивидуализованим доживљајем света другог књижевника или уметника. То суочавање различитих а посебних искустава и сензибилитета происходи из потребе постулирања литерарног израза оног искуственог и интуитивног сазнања који је најприближнији Истини уметности и највише открива њен историјски (егзистеницијални) и метафизички фундамент – Лепоту.

Кашанинов књижевнокритички доживљај нечијег ауторског рукописа полази из интерпретативних побуда и унутрашњег аналитичког порива. Међутим, критичко-теоријско полазиште лоцирано је у интуицији, односно сензибилитету о парадигматичности сваког књижевноуметничког стваралаштва. Тај интелектуални ум искорачује из своје теоријске чауре и врхуни у домену уметничког духа, који је нужно експресиван. Отуда, благодарећи савршеном уметничком стилу као експресији теоретског духа, рационална свест се преображава у уметничку, без обзира на то што њен крајњи резултат стреми научној релевантности и досегу Истине.

Отуда је интегрална критика еминентна тековина Кашаниновог критичког и књижевноисторијског стваралаштва посредством које критичар објављује персоналну интелектуалну и уметничку тенденцију ка Истини и Лепоти. У интегралној критици су интегрисани постулати импресионистичке и естетичке критике, надограђени неспутаном изражајном субјективношћу читалачког доживљаја или искуства, слободном комбинацијом садржаја, мисли и асоцијација и смењивањем методолошких приступа. Кашанинова критика зато је коначни исход специфичних обликотворних процедура књижевнокритичког или књижевноисторијског есеја и њему, у Кашаниновом случају иманентне, компаративне и интердисциплинарне анализе. Јер, стремећи естетичкој и духовноисторијској синтези овај критички ум је спонтано отпочео и доследно у својим критичким и мемоарским есејима изводио упоредно (интермедијално и интерлитерарно) тумачење књижевних, уметничких и културних појава.

Интегрална критика је, благодарећи таквом интерпретативном умећу, постала аналитичко-уметнички облик критичарева свеобухватне духовноповесне визије епохе или уметничког правца у којем је ситуиран књижевник или конкретно литерарно остварење. А Кашаниновој критичкој свести и књижевноисторијски екстензивном интелекту и немирном духу који се посредством асоцијација непрестано креће по различитим хуманистичким областима и медијима уметничког изражавања саобразни су интердисциплинарно рашчитавање књижевног дела и успостављање релација између књижевности и других уметности и културе. Тај вид сагледавања литературе у синхронији и дијахорнији претходи актуалним методолошким правцима и трендовима разумевања књижевности и култури: новом историцизму, културном материјализму, интертекстуалним истраживањима, интердисциплинарности и транскултуралности и различитим видовима студија културе. Све то упућује на дубљи књижевнонаучни и историјски значај и домет Кашанинове интегралне критичке есејистике не само оне усмерене на нову, већ и на стару српску књижевност. Огледање појединачног дела у духовноисторијској традицији, чији исход усмерава коначан суд о естетичким вредностима, једно је од темељних теоријских поставки и сврха интегралне критике коју Кашанин представља.

Истовремено, у Кашаниновој интегралној критици непрестано се преклапају и плодносно прожимају објективност и ингениозност аналитичара и субјективна пројекција уметника. Јер, интелектуално-стваралачка интегралност коју Кашанин негује подразумева изграђен естетички систем, чак и када није теоријски фундиран и посвојена знања о историји естетичке мисли. Из тих разлога Кашанинова (естетичка) критика настаје из посебног аналитичко-стваралачког сензибилитета за уметничко стварање, из непосредног живог утиска о уметничком делу, а не из теоријски апстрактних дефиниција и појмова. Зато Кашанинова на деликатан начин профилисана естетичка личност успева да састави критику која би, с једне стране, због аподиктичног карактера нагињала појмовном философском мишљењу, са друге, због своје имплицитно уграђене естетичке идеје била сродна са естетиком, а са треће, због наративне и функциналне природе, стилско-језичког умећа и уметничких домета – припадала литератури у ужем значењу те речи. На тај начин критика залази у домен уметности, а критичар добија лик уметника.

А уметнички садржај, облик и биће интегралне критике нарочито су упадљиви у огледима у књигама *Судбине и људи* и *Сусрети и писма*, где слободном стваралачком имагинацијом критичар саставља уметничку биографију на темељу персоналне представе о духовној и психолошкој страни конкретне стваралачке личности. Описану стваралачку индивидуу, према којој увек негује личан однос (симпатије или антипатије), смешта у за дати портрет адекватно друштвеноисторијско окружење, реконструисано колико према спознатим чињеницама, толико према властитој пројекцији. Тако Кашанин показује живу заинтересованост за однос снага између егзистенције, метонимијски изражене у појму *судбина* и света уметничког дела. Сложене духовне биографије српских књижевника врхунац су критичаревих креативних способности, а оцене њихових литерарних остварења резултат прозорљиве и луцидне естетичке мисли.

Из развијене естетичке интуиције произлази метакритичка свест која се испољава у дијалогу са конкретним критичарима поводом конкретног књижевног остварења или књижевноисторијског одређења нечије ауторске поетике. Истовремено, Кашанинова аутентична историјска метакритика заснива се на

разградњи и надоградњи критичких постулата и метода савременика и претходника, из које произлази Кашанинова опет имплицитно фундирана теорија критике, књижевна мисао и јединствена културна идеологија.

Аутор књига мемоарске и критичке есејистике *Судбине и људи* и *Сусрети и писма*, монографије из области српске књижевне историографије *Српска књижевност у средњем веку*, као и више од стотину чланака, приказа и записа из области књижевне и ликовне критике и публицистике сведочи о томе да *естетицизам* представља самоуверено (субјективно) критичко промишљање књижевности и уметности на темељима класичних естетичких вредности; да поимање *историјског*, које је истовремено и предање и митска свест, здраво суочење са наслеђем прошлости које почива на будности потребе живљења у изграђеном (националном) идентитету, а у модерном добу бивствовања у оформљеној (националној) историјској индивидуалној особености, али које је осмишљавање историјског искуства, стоји насупрот *историзму* као варљивој саморефлексији из „опште тачке посматрања културе“ (Берђајев 2001а: 8) и, коначно, да *духовни аристократизам* заправо претпоставља, не супростављање демократизацији естетских вредности и историчност уметничких појава, већ сублимни облик духовно-чулног поимања уметности и егзистенцијалног искуства који се налази у основи сваке књижевне критике, историје књижевности и естетике.

Извесно је да је Кашанин своју књижевну критику, есејистику и историју књижевности писао са вишом културном свешћу и продуховљеним осећајем да је све то у служби нечег што је веће од њега самог – српске културне заједнице. Кашанин је један од оних аутора у чијим радовима, по оном Паскаловом, очекујући писца, увек сретнемо човека, личност за приповетку и корисног саговорника. Као један до неимара српске уметничке и духовне грађевине XX века, овај полихистор и маркантна књижевна фигура представник је оног истинског историјског индивидуализма, који, како Јован Скерлић вели, „претпоставља вишу културу и средине и личности и иде са ширином и у души и у духовним видцима“, који је „позитивна и стваралачка сила првога реда“, и сав се „састоји у афирмацији, у раду и у стварању“ (Скерлић 2011: 321–322). Кашанин је „личност не по природи, него по

духу“, она личност која је, како то Николај Берђајев промишља, „универзум у индивидуално непоновљивом облику“ (Берђајев 2001б: 19). Својим делом показао је да у себи окупља више изразитих индивидуалних личности, стабилних естетичких и етичких убеђења, које личе једна на другу, и срећно и ретко се укрштају у интелектуалцу који је уметник, односно уметнику који је интелектуалац. Та комплексност упућује на величину, уколико је њу у овом тренутку за Кашанина неопходно устврдити, али подстиче на ново, репрограмирано читање српске књижевне историје и рефигурацију историје српске књижевне критике и српске књижевне историографије, као услова правилног конституисања наше културноисторијске самосвести. Без Кашанина се у том подухвату не може и не сме.

ЛИТЕРАТУРА:

Извори:

1. Кашанин, Милан. „Змајев национализам“. *Слога: Недељни политички лист*. Сомбор. 7/20, XI 1910. бр. 45. 1–2.
2. Кашанин, Милан. „Критички поглед на рад и значај Модерне“. *Слога: Недељни политички лист*. Сомбор. 10/23, IV 1911. 12.
3. Кашанин, Милан. „Алманах српских и хрватских песника песника и приповедача“. *Слога: Недељни политички лист*. Сомбор, год. VI, бр. 51, 19. дец. 1910. (1. јан. 1911). 1–2.
4. Кашанин, Милан. „Његошева поезија“. *Три говора са Његошеве стогодишњице*. Нови Сад. 1913. 10–19.
5. Kašanin, Milan. „Pjesnik plesa i boja“ (Kritika za Krležine *Tri simfonije*). *Obzor*. Zagreb. 19. VIII 1917. LVIII, br. 225. 2–3.
6. Kašanin, Milan. „Borisav Stanković“. *Obzor*. Zagreb. 26. VIII 1917. LVIII, br. 232. 2–3.
7. Kašanin, Milan. „Najmlađi. I „Milutin Bojić“, II – „Kokot“, „Grič“ i „Vijavica“. *Obzor*. Zagreb. 13. XII 1917, LVIII, br. 339. 2–3.
8. Kašanin, Milan. „Ulderiko Donandini: *Sablasti*“ i „Slavko Kolar: *Nasmijane pripovesti*“. *Obzor*. Zagreb. 8. IX, 1917. Br. 245. 2–3.
9. Kašanin, Milan. „Marin Bego: *Novele*“. *Savremenik*, Zagreb. 1917, XIX, 366–367.
10. Kašanin, Milan. „Branko Mašić: *Školovanje Alekse Miščevića*“. *Savremenik*. Zagreb. 1917. 367–369.
11. Kašanin, Milan. „Dr Tomo Kumičić: *Ema Kirsten*“. *Savremenik*. Zagreb. 1917. 414–415.
12. Kašanin, Milan. „Naše studentkinje“. *Ženski svijet*. 1918, II, 262–263.
13. Кашанин, Милан. „Др Владимир Дворниковић: Стерилност трансценденталне методе у савременој филозофији“. *Књижевни југ*. 1918, I, књ. I, br. 3–4, 165–166.
14. Кашанин, Милан. „Коста Страјнић, студије“. *Књижевни југ*. 1918. I, књ. I, бр. 8–9, 354–356.
15. Кашанин, Милан. „Мато Кошћина: *Suor' Maria Immakolata*. *Књижевни југ*. 1918, I, књ. I, бр. 10–11, 427–429.
16. Кашанин, Милан. „Arsen Wezelides: Књижевне студије“. *Књижевни југ*. 1918, I, књ. II, бр. 4, 149–150.

17. Kašanin, Milan. „O Petru Preradoviću, povodom njegove stogodišnjice rođenja“. *Ljubljanski zvon*. 1918, 38, br. 4, 246–250.
18. Kašanin, Milan. „Referat o hrvatskoj književnosti u 1917. godini“. *Obzor*. 17. I 1918, LIX, br. 11, 2–3.
19. Kašanin, Milan. „Petar Kočić“. *Omladina*. 1918. I, br. 8, 126–128.
20. Kašanin, Milan. „Ulderiko Donadini: *Vijavice*“. *Savremenik*. 1918. 44–45.
21. Kašanin, Milan. „Starci“ (Viktor Car Emin, *Starci*). *Savremenik*. 1918. Br. II, 67–70.
22. Kašanin, Milan. „Milutin Bojić“. *Savremenik*. 1918. Br. II, 88–90.
23. Kašanin, Milan. „Rikard Nikolić: *Lomnom stazom*“. *Savremenik*. 1918. Br. III, 153–154.
24. Kašanin, Milan. „Zofka Kveder: *Hanka. Ratne uspomene*“. *Savremenik*. 1918. Br. VIII, 369–372.
25. Kašanin, Milan. „Oto Hauzer: Inostrana književnost pre Svetskog rata (*Die Literatur des Auslands vor dem Weltkrieg*)“. *Savremenik*. 1918. Br. X, 485–488.
26. Kašanin, Milan. „Književni diletanti: Dve-tri napomene o savremenoj hrvatskoj književnosti“. *Hrvatska njiva*. 1918, II, br. 15, 259–261.
27. Кашанин, Милан. „Вештина писања“. *Велики Календар Књижевног југа*. 1919. 99–133.
28. Кашанин, Милан. „Српска књижевност у прошлој сезони“. *Летопис Матице српске*. 1924. Књ. 302, св. 1, 80–81.
29. Кашанин, Милан. „Смрт Анаола Франса (14. X 1924)“. *Летопис Матице српске*. 1924. ХCVIII, књ. 302, св. 3, 91–92.
30. Кашанин, Милан. „Ново коло (XXVII) СКЗ“. *Летопис Матице српске*. 1924. ХCVIII, књ. 302, св. 3, 93–94.
31. Кашанин, Милан. „Аутобиографија Г. (Бранислава) Нушића“. *Летопис Матице српске*. 1924. ХCVIII, књ. 302, св. 3, 94.
32. Кашанин, Милан. „Приповетке Г. (Григорија) Божовића“. *Летопис Матице српске*. 1924. ХCVIII, књ. 302, св. 3, 94.
33. Кашанин, Милан. „Песме Гђице Десанке Максимовић“. *Летопис Матице српске*. 1924. ХCVIII, књ. 302, св. 3, 94–95.
34. Кашанин, Милан. „Књижевност у Божићним додатцима новина“. *Српски књижевни гласник*. 1924. XI, бр. 2, 153–155.
35. Кашанин, Милан. „Две књиге стихова (Жарко Васиљевић, *Минијатуре и Шапутања*)“. *Српски књижевни гласник*. 1924. XI, бр. 8, 637.

36. Кашанин, Милан. „Град рима и ритмова (Хамзе Хума)“. *Српски књижевни гласник*. 1924. XII, бр. 3, 234–235.
37. Кашанин, Милан. „Искушења (Вељка Петровића)“. *Српски књижевни гласник*. 1924. XII, бр. 7, 237–238.
38. Кашанин, Милан. „Зачарани круг (Гвида Тартаље)“. *Српски књижевни гласник*. 1924. XII, бр. 8, 637.
39. Кашанин, Милан. „Лирика (Гвида Тартаље)“. *Српски књижевни гласник*. 1924. XIII, бр. 1, 77.
40. Кашанин, Милан. „Писци из Војводине пред рат и после рата“. *Летопис Матице српске*. 1925. XCIX, књ. 303, св. 1, 39–44.
41. Кашанин, Милан. „Књижевне вечери ‘Цвијете Зузорић’“. *Летопис Матице српске*. 1925. XCIX, књ. 304, св. 1–2, 147–148.
42. Кашанин, Милан. „Орач тишина (Божидар Ковачевић)“. *Летопис Матице српске*. 1925. XCIX, књ. 304, св. 1–2, 155.
43. Кашанин, Милан. „Милан Вукосавић: Кроз живот (Басне)“. *Летопис Матице српске*. 1925. XCIX, књ. 304, св. 1–2, 155.
44. Кашанин, Милан. „Народна старина (уредник др. Јосип Матасовић)“. *Летопис Матице српске*. 1925. XCIX, књ. 304, св. 1–2, 156.
45. Кашанин, Милан. „Смрт једног песника (Антуна Бранка Шимића 2. V 1925)“. *Летопис Матице српске*. 1925. XCIX, књ. 305, св. 1–2, 105–106.
46. Кашанин, Милан. „Помен Јанку Веселиновићу (О двадесетогодишњици смрти, 27. VI 1925). *Летопис Матице српске*. 1925. XCIX, књ. 305, св. 1–2, 106.
47. Кашанин, Милан. „Прилози (за књижевност, језик, историју и фолклор, IV)“. *Летопис Матице српске*. 1925. XCIX, књ. 305, св. 1–2, 129.
48. Кашанин, Милан. „Једна антологија српских народних приповедака (Саставио др. Војислав М. Јовановић)“. *Летопис Матице српске*. 1925. XCIX, књ. 306, св. 2–3, 218.
49. Кашанин, Милан. „Јутарња звона (песме Данка Анђелиновића). *Летопис Матице српске*. 1925. XCIX, књ. 306, св. 2–3, 218.
50. Кашанин, Милан. „Старинар (Уредник др. Никола Вулић)“. *Летопис Матице српске*. 1925. XCIX, књ. 306, св. 2–3, 218.
51. Кашанин, Милан. „Мисли Б. Кнежевића“. *Летопис Матице српске*. 1925. XCIX, књ. 306, св. 2–3, 219.

52. Кашанин, Милан. „Ново (XXVIII) коло Српске књижевне задруге“. *Летопис Матице српске*. 1926. С, књ. 307, св. 3, 315–316.
53. Кашанин, Милан. „Борови и маслине (Сиба Миличића)“. *Летопис Матице српске*. 1926. С, књ. 307, св. 3, 316.
54. Кашанин, Милан. „Поезија Божидара Ковачевића“. *Летопис Матице српске*. 1926. С, књ. 307, св. 3, 316.
55. Кашанин, Милан. „Реч и слика (Ј. Зрнић и Н. Б. Јовановић)“. *Летопис Матице српске*. 1926. С, књ. 307, св. 3, 319.
56. Кашанин, Милан. „Писци и читаоци“. *Летопис Матице српске*. 1926. С, књ. 309, св. 1–2, 1–4.
57. Кашанин, Милан. „Александар Вучо: *Кров над прозором*“. *Летопис Матице српске*. 1926. С, књ. 309, св. 1–2, 230.
58. Кашанин, Милан. „Станислав Винавер: *Чувари света*“. *Летопис Матице српске*. 1926. С, књ. 310, св. 1, 192–193.
59. Кашанин, Милан. „Станислав Краков: *Кроз Јужну Србију*“. *Летопис Матице српске*. 1926. С, књ. 310, св. 1, 193.
60. Кашанин, Милан. „Гр. Божовић: *Узгредни записи*“. *Летопис Матице српске*. 1926. С, књ. 310, св. 1, 193–194.
61. Кашанин, Милан. „Музика времена (Милана Вукосавића песме у прози)“. *Српски књижевни гласник*. 1926. XVIII, 3. 217–219.
62. Кашанин, Милан. „Три књиге песама“ (Јела Спиридоновић Савић, *Вечите чежње*, Београд, 1926; Јован Радуловић, *За утехом*, Београд, 1926 и Никола Мирковић, *Зора у души*, Београд, 1927). *Летопис Матице српске*. 1927. CI, књ. 311, св. 1–2, 204–207.
63. Кашанин, Милан. „Уметност XX века. Karl Einstein: Die kunst des XX Jahrhunderts“. *Летопис Матице српске*. 1927. CI, књ. 311, св. 1–2, 232.
64. Кашанин, Милан. „Руска књижевност: Др А. Л. Погодин, *Историја руске књижевности*“. *Летопис Матице српске*. 1927. CI, књ. 311, св. 3, 464.
65. Кашанин, Милан. „Записи и натписи: Љубомир Стојанович, *Стари српски записи и натписи*“. *Летопис Матице српске*. 1927. CI, књ. 311, св. 3, 467.
66. Кашанин, Милан. „Мирослављево јеванђеље“. *Летопис Матице српске*. 1927. CI, књ. 311, св. 3, 467–468.
67. Кашанин, Милан. „Иван Невистић, *Лирика на беспућу*“. *Летопис Матице српске*. 1927. CI, књ. 312, св. 2–3, 437.

68. Кашанин, Милан. „Удружење књижевника (У Београду основано 4. IV 1927)“. *Летопис Матице српске*. 1927. CI, књ. 314, св. 1, 122–123.
69. Кашанин, Милан. „Никола Т. Кашиковић и Босанска вила“. *Летопис Матице српске*. 1927. CI, књ. 314, св. 1, 125–126.
70. Кашанин, Милан. „Миливоје Башић“. *Летопис Матице српске*. 1927. CI, књ. 314, св. 1, 129–130.
71. Кашанин, Милан. „Петстогодишњица смрти деспота Стефана Лазаревића“. *Летопис Матице српске*. 1927. CI, књ. 314, св. 1, 131–132.
72. Кашанин, Милан. „Одбрана запада: Henri Massis, *Défens de l'Occident*“. *Летопис Матице српске*. 1927. CI, књ. 314, св. 1, 142–143.
73. Кашанин, Милан. „Божидар Ковачевић“. *Летопис Матице српске*. 1927. CI, књ. 314, св. 1, 149–150.
74. Кашанин, Милан. „Нова драма: Божидар С. Николајевић, *Догорели кров*“. *Летопис Матице српске*. 1927. CI, књ. 314, св. 1, 151–152.
75. Кашанин, Милан. „Синиша Пауновић. *Из кутова душе*“. *Летопис Матице српске*. 1927. CI, књ. 314, св. 1, 153.
76. Кашанин, Милан. „Узнемиреност нашег времена: Daniel Rops, *Notre inquiétude*“. *Летопис Матице српске*. 1927. CI, књ. 315, св. 3, 468–470.
77. Кашанин, Милан. „Борисав Станковић“. *Летопис Матице српске*. 1928. CII, књ. 315, св. 1, 98–101.
78. Кашанин, Милан. „Душан С. Николајевић, *Волга, Волга...* Драма из избегличког руског живота“. *Летопис Матице српске*. 1928. CII, књ. 315, св. 1, 145–146.
79. Кашанин, Милан. „Ђорђе Глумац: *Уснули немири*“. *Летопис Матице српске*. 1928. CII, књ. 315, св. 1, 148–149.
80. Кашанин, Милан. „Нико Бартуловић, *Море у нашој књижевности*“. *Летопис Матице српске*. 1928. CII, књ. 316, св. 1, 156.
81. Кашанин, Милан. „Једна антологија: *Илустрован ђачка антологија*, Редакција и предговор Стевана П. Бешевића“. *Летопис Матице српске*. 1928. CII, књ. 316, св. 1, 157.
82. Кашанин, Милан. „Иван Невистић, *Ксавер Шандор Ђалски: Студије*“. *Летопис Матице српске*. 1928. CII, књ. 316, св. 1, 158–159.
83. Кашанин, Милан. „Нови задаци Матице српске“. *Летопис Матице српске*. 1928. CII, књ. 317, св. 1, 1–3.

84. Кашанин, Милан. „Четири нове књиге (Густав Крклец, *Излет у небо*; Раде Драинац, *Бандит или песник*; Марко Ристић, *Без мере*; Александра Вучо, *Корен вида*)“. *Летопис Матице српске*. 1928. СП, књ. 317, св. 1, 147–150.
85. Кашанин, Милан. „Н. Окунев, *Monumenta artis serbicae*“. *Летопис Матице српске*. 1928. СП, књ. 317, св. 2, 189.
86. Кашанин, Милан. „Милан Шевић, О нашим људима, великим и малим“. *Летопис Матице српске*. 1928. СП, књ. 317, св. 2, 1–4, 189–190.
87. Кашанин, Милан. „Радован Кошутић, *Сам мале Виде*“. *Летопис Матице српске*. 1928. СП, књ. 318, св. 1, 157.
88. Кашанин, Милан. „Тодор Манојловић, *Ватромети и бајка о Актеону*, Београд, 1928“. *Летопис Матице српске*. 1928. СП, књ. 317, св. 2, 282–285.
89. Кашанин, Милан. „Напомене о проблему Запада и Истока“. *Летопис Матице српске*. 1928. СП, књ. 318, св. 6, 399–404.
90. Кашанин, Милан. „Генерација у ваздуху“. *Дневник*. 1929. I, бр. 14, 9.
91. Кашанин, Милан. „Књижевне награде код нас и на страни“. *Друштвена обнова*. 1929. I, бр. 1, 12.
92. Кашанин, Милан. „Српска књижевна задруга“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 319, св. 1, 84–89.
93. Кашанин, Милан. „Григорије Божовић, *Црте и резе*“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 319, св. 1, 150.
94. Кашанин, Милан. „Светислав Петровић, *У позоришту*, Утисци и белешке.“ *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 319, св. 1, 150–151.
95. Кашанин, Милан. „Шекспир у Србији: Владета Поповић: *Shakespeare in Serbia*“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 319, св. 1, 152.
96. Кашанин, Милан. „Педесетогодишњица смрти Ђуре Јакшића“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 319, св. 1, 155–156.
97. Кашанин, Милан. „Нобелова награда за књижевност (за 1927. и 1928. год. Анри Бергсон и Сингрид Ундсет)“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 319, св. 1, 158–159.
98. Кашанин, Милан. „Светислав Сетфановић, *Границе*“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 319, св. 2, 309.
99. Кашанин, Милан. „Густав Крклец, *Сребрна цеста*“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 319, св. 2, 308–309.

100. Кашанин, Милан. „Радован Кошутић, Земља бола“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 319, св. 2, 309.
101. Кашанин, Милан. „Једна студија о поезији В. Назора“ (Др. Јосип Челар: *Уметност Владимира Назора*). *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 319, св. 2, 309–310.
102. Кашанин, Милан. „Ново мишљење о Гундулићевом Осману“ (Алберт Халер, *Гундулићев Осман с естетичког гледишта*). *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 319, св. 2, 310.
103. Кашанин, Милан. „У славу Стевана Каћанског“ (Поводом стогодишњице рођења 1. I 1929.). *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 319, св. 2, 310–311.
104. Кашанин, Милан. „Тутори и творци“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 319, св. 3, 321–324.
105. Кашанин, Милан. „Милош Црњански, Сеобе“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 320, св. 1, 147–148.
106. Кашанин, Милан. „Књижевне награде у Пољској“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 320, св. 1, 150–151.
107. Кашанин, Милан. „Библиотека савремених југословенских писаца“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 320, св. 2, 300.
108. Кашанин, Милан. „Сабрана дела Јована Дучића“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 320, св. 2, 300–301.
109. Кашанин, Милан. „Вјенцеслав Новак, *Изабране приповијести IV*“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 320, св. 2, 301.
110. Кашанин, Милан. „Др Владета Поповић, *Кроз енглеску књижевност*“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 320, св. 2, 302–303.
111. Кашанин, Милан. „Библиотека страних писаца“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 320, св. 2, 303–304.
112. Кашанин, Милан. „Песме гђе Савић-Ребац“ (Приказ књиге *Вечери на мору*). *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 320, св. 3, 449–452.
113. Кашанин, Милан. „Међународни конгрес књижевника (У Паризу, јуна 1929)“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 320, св. 3, 300. 471–472.
114. Кашанин, Милан. „Исак Самоковлија, *Од Прољећа до прољећа*: приповетке“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 321, св. 1, 151.
115. Кашанин, Милан. „Српске народне приповетке. Уредио Веселин Чајкановић“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 321, св. 1, 153.

116. Кашанин, Милан. „Двадесетогодишњица Змајеве смрти (19. VI 1929)“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 321, св. 1, 153–154.
117. Кашанин, Милан. „Савремене италијанске приповетке“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 321, св. 1, 154–155.
118. Кашанин, Милан. „Џозеф Конрад, *Изабрана дела I*, превод и предговор Александра Видаковића“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 321, св. 1, 156.
119. Кашанин, Милан. „Три књижевна нараштаја“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 321, св. 2, 161–166.
120. Кашанин, Милан. „Данте на српском“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 321, св. 2, 310–311.
121. Кашанин, Милан. „Две антологије: Антологија *Одабрана старна*, средио Миливој Б. Кнежевић и Илустровани алманах *Наша искра*“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 321, св. 3, 477.
122. Кашанин, Милан. „Нова издања Матице српске“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 322, св. 1, 155–156.
123. Кашанин, Милан. „Драма Г. Тодора Манојловића (*Центрифугални играч*)“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 322, св. 1, 156.
124. Кашанин, Милан. „(Др. Љубормир Петровић) *Антологија српске критике*“. *Летопис Матице српске*. 1929. СП, књ. 322, св. 1, 156–157.
125. „Г. Др. Милан Кашанин о Лази Костићу“ (Поводом двадесетогодишњице смрти Лазе Костића). *Време*, 1930, X, бр. 3216, 6.
126. Кашанин, Милан. „Дани књиге или дани без књига? (С портретом писца)“. *Политика*, 1. XII, 1933, XXX, бр. 9178, 4.
127. „Подељена су мишљења и о томе да ли је уопште зачмала данас наша књижевност“. *Политика*, 5. XI 1936. XXXIII, бр. 10221, 10–11.
128. Кашанин, Милан. „Владимир Васић, живот и рад“ (предговор). Владимир Васић: *Целокупна дела*. Београд: Народна просвета /1929/, стр. XIX + 90, 8
129. Кашанин, Милан. „Грчић Миленко, Јован“ (предговор). Јован Грчић Миленко: *Целокупна дела*. Београд: Народна просвета /1930/, стр. XIV + 461, 8
130. Кашанин, Милан. „Стеван Каћански, живот и рад“ (предговор). Стеван Каћански: *Целокупна дела*. Београд: Народна просвета /б. г./, стр. XXXXIX + 214, 8
131. Кашанин, Милан. „Личност Вељка Петровића“ (предговор). Вељко Петровић: *Сабрана дела*. Књ. 1–4. Београд: Народна просвета /б.г./ IX – XVI + 119, 8

132. Кашанин, Милан. „Pro arte“. *Уметнички преглед: Издање Музеја кнеза Павла*. Год. 1, бр. 1, октобар 1937. 1–2.
133. Кашанин, Милан. *Пронађене ствари*. Београд: Просвета. 1961.
134. Кашанин, Милан. *У сенци славе*. Нови Сад: Матица српска. 1961.
135. Кашанин, Милан. *Судбине и људи: Огледи о српским писцима*. Београд: Просвета. 1968.
136. Кашанин, Милан. *Сусрети и писма*. Нови Сад: Матица српска. 1974.
137. Кашанин, Милан. „Јован Дучић“ (предговор). Јован Дучић: *Песме*. Београд: Српска књижевна задруга, 1968, стр. XXXVI + 398 + /1/, 8, Коло СКЗ LXI, 410.
138. Кашанин, Милан. *Сусрети и писма*. Нови Сад: Матица српска. 1974.
139. Кашанин, Милан. *Српска књижевност у средњем веку*. Београд: Просвета. 1975.
140. Кашанин, Милан. Предговор у Светислав Марић. *Одабрани списи*. Нови Сад: Матица српска. 1979. 5–12.
141. Кашанин, Милан. *Погледи и мисли*. Избор Предраг Вукадиновић. Нови Сад: Матица српска. 1978.
142. Кашанин, Милан. *Српска књижевност у средњем веку*. Изабрана дела. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002.
143. Кашанин, Милан. *Судбине и људи: огледи о српским писцима*. Изабрана дела. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004а.
144. Кашанин, Милан. *Сусрети и писма; Пронађене ствари; Мисли*. Изабрана дела. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004б.
145. Кашанин, Милан. *Уметност и уметници*. Изабрана дела. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 2004в.
146. Кашанин, Милан. *Камена открића; Случајна открића; Са Миланом Кашанином; О Милану Кашанину*. Изабрана дела. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 2004г.
147. *Претиска двојице младића* (Милан Кашанин и Светислав Марић). Приредио Предраг Вукадиновић. Нови Сад: Матица српска. 1991.

Цитирана литература:

1. Адамовић, Драгослав. „У садашњости и прошлости“ (Анкета: „Ко је на Вас пресудно утицао и зашто“). *Политика*, бг. 21899, 22. септембар 1974.
2. Алексић, Милан. *Богдан Поповић и српска књижевност*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије. 2014.
3. Антонијевић, Дамњан. „Чари портретне есејистике“ (Милан Кашанин, *Судбине и људи: Огледи о српски писцима*). *Градина: часопис за књижевност, уметност и друштвена питања*. Ниш. Књ. 4, св. 2, 1968. 61–62.
4. Берђајев, Николај. *Смисао историје: Оглед филозофије човечје судбине*. Превео Мил. Р. Мајсторовић. Београд: Дерета, 2001а.
5. Берђајев, Николај. *О човековом ропству и слободи: оглед о персоналистичкој филозофији*. Превела Љиљана Ристић. Београд: Бримо. 2001б.
6. Војиновић, Милош. *Политичке идеје Младе Босне*. Београд: „Филип Вишњић“. 2015.
7. Гавриловић, Зоран. „Једна значајна књига“ (Милан Кашанин, *Судбине и људи*). *Борба*. Београд. 12. X 1968. 10.
8. Гавриловић, Зоран. „Милан Кашанин“. *Књижевна реч: Лист књижевне омладине Србије: Лист за књижевност, уметност, културу и друштвена питања*. Београд. бг. 177, 25. XI 1981. 3.
9. Гордић, Славко. „Есејистика Милана Кашанина“. *Летопис Матице српске*. Нови Сад. Год. 182, књ. 477, св. 5 (мај), 2006. 818–830.
10. Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета. 2004.
11. Димитријевић, Коста. „Казивања др Милана Кашанина“. *Време забрана*. Београд: Прометеј, Аполон ЦО. 1991. 223–295.
12. Душанић, Дуња. „Шта је аутофикција?“. *Књижевна историја*. Београд. 44, бр. 148. 2012. 797–810.
13. Егерић, Мирослав. „Милан Кашанин и српске књижевне судбине“ (предговор). *Судбине и људи*. Милан Кашанин. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 2004. 5–22.
14. Епштејн, Михаил. *Есеј*. Превела Радмила Мечанин. Београд: Народна књига/Алфа, 1997.
15. Зорић, Павле. „Књижевник Милан Кашанин“. *Камена открића; Случајна открића; Са Миланом Кашанином; О Милану Кашанину*. Изабрана дела. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 2004. 293–298.

16. Јанковић, Владета. „Судбине и људи Милана Кашанина“. *Камена открића; Случајна открића; Са Миланом Кашанином; О Милану Кашанину*. Милан Кашанин: Изабрана дела. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004. 357–368.
17. Јастребић, Благоје. „Милан Кашанин: Судбине и људи“. *Књижевност и језик*. Београд. Бр. 4, 1968. 82–83.
18. Јовановић, Слободан. *Културни образац*. Приредио Гојко Божовић. Београд: Стубови културе. 2009.
19. Константиновић, Зоран. *Увод у упоредно проучавање књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 1984.
20. Константиновић, Зоран. „Интердисциплинарност и интерлитерарност“. *Интердисциплинарност теорије књижевности*. Ур. Милослав Шутић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2001. 23–31.
21. Константиновић, Зоран. „Од интердисциплинарности до културологије“. *Теорија, естетика, поетика: зборник радова у част проф. др Милослава Шутића*. Ур. Гојко Тешић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008. 131–137.
22. Кривокапић, Боро. „Учинити нешто од себе“ (Разговор за Миланом Кашанином). *НИН*. Београд. 7. X 1979. 40–42.
23. Кроче, Бенедето. *Естетика као наука о изразу и општа лингвистика*. Превео Винко Витезица. Ниш: Зограф. 2006.
24. Кујунџић, Миодраг. „Освета племића духа“. *Дневник*. Београд. 11. март 1984. 12.
25. Лалић, Иван В. „Ширина и јединственост визије“. *Критика и дело*. Београд: Нолит. 1971. 241–249.
26. Лазаревић, Бранко. *Критички радови Бранка Лазаревића*. Приредио Душан Пувачић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Матица српска. 1975.
27. Максимовић, Војислав. „Милан Кашанин, Сусрети и писма“. *Мостови*. Плевља. Год VII, бр. 25, 1975. 103–105.
28. Марић, Сретен. *Пропланци есеја*. Београд: Нолит. 1979.
29. Маринковић, Радмила. „Кашанинова визија српске књижевности средњег века“ (предговор). *Српска књижевност у средњем веку*. Милан Кашанин. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002. 5–10.
30. Милановић, Александар. *Кратка историја српског књижевног језика*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 2004.

31. Мирковић, Чедомир. „Субјективне оцене савременика (Милан Кашанин: *Сусрети и писма*“). *Књижевне новине: Лист за књижевност и културу*. Бр. 480. 1. фебруар 1975. 4.
32. Монтењ, Мишел де. *Огледи*. Превод, предговор и напомене Изабела Константиновић. Београд: Српска књижевна задруга. 2013.
33. Настасијевић, Момчило. *Есеји. Белешке. Мисли*. Приредио Новица Петковић. Горњи Милановац – Београд: Дечје новине – СКЗ. 1991.
34. Недић, Љубомир. *Студије и критике Љубомира Недића*. Приредио Иво Тартаља. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Матица српска. 1977.
35. Недић, Марко. „Личности за приповетку“ (предговор). *Сусрети и писма; Пронађене ствари; Мисли*. Милан Кашанин. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 2004. 5–7.
36. Палавестра, Предраг. „Отпори критичкој традицији: Огледи др Милана Кашанина о српским писцима“. *Политика*. Београд. Вг. 19813. 1. XII 1968. 16.
37. Палавестра, Предраг. *Историја српске књижевне критике 1768–2007*. Том I. Нови Сад: Матица српска. 2008.
38. Палавестра, Предраг. *Историја модерне српске књижевности: Златно доба 1982–1918*. Београд: Службени гласник. 2013.
39. Пејчић, Јован. *Почеци и врхови: Српска књижевност и њена историографија*. Београд: КИЗ Алтера. 2010.
40. Пејчић, Јован. *Зрна, расад, жетва: Српска књижевна историографија; српска књижевна критика*. Београд: Altera Books. 2015.
41. Петковић, Новица. „Поетика српске књижевности: предмет и сврха проучавања“. *Огледи из српске поетике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 2006. 43–56.
42. Поповић, Богдан. *Антологија новије српске лирике. Сабрана дела*, књ. V. Приредио Предраг Палавестра. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 2000.
43. Поповић, Богдан. *Књижевна теорија и естетика. Сабрана дела*, књ. IV. Приредио Иво Тартаља. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 2001.
44. Протић, Предраг. „Литерарна сведочанства о времену“ (Милан Кашанин: *Сусрети и писма*). *Летопис Матице српске*. Нови Сад. Март 1978. CL, књ. 416, св. 3. 224–229.
45. Протић, Предраг. „Велика и значајна синтеза“. *Летопис Матице српске*. Нови Сад. Октобар 1976. CLII, књ. 418, св. 4. 488–494.

46. Протић, Предраг. „Есејистика Милана Кашанина”. *Летопис Матице српске*. Нови Сад. Јул – август 1979, CLV, 424, 1–2. 414–418.
47. Протић, Предраг. „Један поглед на књижевно дело Милана Кашанина“. *Камена открића; Случајна открића; Са Миланом Кашанином; О Милану Кашанину*. Милан Кашанин. Изабрана дела. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004. 351–356.
48. Раичевић, Горана. *Есеји Милоша Црњанског*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. 2005.
49. Радуловић, Милан, „Хроничари културе у српској међуратној критици“ (предговор). *Међуратни критичари*. Приредио Милан Радуловић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Матица српска. 1983. 7–50.
50. Радуловић, Милан. *Видови српске књижевне критике*. Београд – Фоча: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког. 2008.
51. Радуловић, Милан. *Самосвест форме*. Београд: Институт за књижевност и уметност; Сарајево: Православни богословски факултет Источно Сарајево. 2012.
52. Ређеп, Драшко. „Милан Кашанин: Пронађене ствари“. *Летопис Матице српске*, Нови Сад. CXXXVIII. Књ. 389, св. 4. 1962. 356–357.
53. Секулић, Исидора. “Београдски стил”. *Изабрани есеји*. Приредио Ђорђе Ј. Јанић. Нови Сад: Академска књига. 92–100.
54. Секулић, Исидора. *Исидора Секулић*. Приредила Слободанка Пековић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске. 2011.
55. Скерлић, Јован. „Обнова наше родољубиве поезије”. *Српски књижевни гласник*. Београд, књ. 21, св. 11. 826–838.
56. Скерлић, Јован. “Нови омладински листови и наш нови нараштај”. *Српски књижевни гласник*. 1913, књ. 30, св. 3. 212–224.
57. Скерлић, Јован. *Писци и књиге III*. Приредио Ели Финци. Београд: Просвета, 1955.
58. Скерлић, Јован. *Историја нове српске књижевности*. Београд: Просвета. 1967.
59. Скерлић, Јован. *Писци и књиге I: Прикази и чланци*. Приредио Јован Пејчић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 2000.
60. Скерлић, Јован. *Писци и књиге II: Огледи*. Приредио Јован Пејчић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 2000.

61. Слијепчевић, Перо. *Књижевно-критички радови*. Приредио Станиша Тутњевић. Бања Лука – Београд: Академија наука и уметности Републике Српске – Свет књиге. 2013.
62. Срећковић, Милутин. “Портрети стваралаца: Милан Кашанин, *Сусрети и писма*”. *Књижевна критика*. Београд. књ. 6, св. 3, 1975. 126–127.
63. Стоканов, Радивој. „Милан Кашанин у сомборској *Слози*“. *Домети: Часопис за културу*. Сомбор. IX, 29. 1982. 77–80.
64. Удовички, Иванка. *Есеј Исидоре Секулић*. Београд: Институт за књижевност и уметност. 1977.
65. Удовички, Иванка. *Књижевни критичар Милан Кашанин*. Београд: Институт за књижевност и уметност – „Вук Караџић“. 1982.
66. Удовички, Иванка. „Кашанин и Скерлић према Љубомиру Недићу: Невидљиво критичарево Ја“. *Камена открића; Случајна открића; Са Миланом Кашанином; О Милану Кашанину*. Изабрана дела. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 2004. 369–386.
67. Финци, Ели. „Борбени конзервативизам“ (Уз књигу Милана Кашанина *Судбине и људи*). *Политика*. Београд. 15. XII 1968. 18.
68. Хантингтон, Семјуел П. *Сукоб цивилизација и преобликовање светског поретка*. Превео Бранимир Глигорић. Подгорица – Бања Лука: ЦИД – Романов. 2000.
69. Хердер, Јохан Готфрид. *Идеје за филозофију повести човечанства*, превела Олга Кострешевећ. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. 2012.
70. Христић, Јован. „С мером неизбежне горчине“. *Летопис Матице српске*. Нови Сад. Год. 145, књ. 403, св. 2 (фебруар), 1969. 229–234.
71. Џаџић, Петар. „Милан Кашанин: *Судбине и људи*“. НИН. Београд. 13. X 1968. 13.
72. Adorno, Teodor, „Esej o eseju“. *Reč: Časopis za književnost i kulturu*. Beograd. 1996. br. 18. 61–63.
73. Asman, Jan. *Kultura pamćenja: Pismo, sećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*. Preveo Nikola B. Cvetković. Beograd: Prosveta. 2011.
74. Aćin, Jovica (1996), „Živa vaga: ispisi i premiшljanja o eseju“, *Reč: Časopis za književnost i kulturu*. Beograd. 1996. br. 18. 58–60.

75. Bahtin, Mihail. *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Preveo Aleksandar Badnjarević. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo. 1991.
76. Diltaj, Vilhelm. *Izgradnja istorijskog sveta u duhovnim naukama*. Prevela Dušica Guteša. Redakcija Danilo Basta. Beograd: BIGZ, 1980.
77. Fosijon, Anri. *Život oblika; Pohvala ruci*. Preveo Tihomir Marsenić. Predgovor Dragan Jeremić. Beograd: Kultura. 1964.
78. Gaćinović, Vladimir. „Pripovijetke Petra Kočića“, U: Predrag Palavestra, *Književnost Mlade Bosne II*. Sarajevo: Svjetlost, 1965. 253–256.
79. Gaćinović, Vladimir. „Petar Kočić kao satiričar“, U: Predrag Palavestra, *Književnost Mlade Bosne II*. Sarajevo: Svjetlost, 1965. 257–259.
80. Gavrilović, Zoran. *O kritici*. Subotica – Beograd: Minerva. 1975.
81. Gavrilović, Zoran. „Kritika, istorija književnosti: Pogled na metod Milana Kašanina“. *Savremenik*. Beograd. Avgust – septembar 1979. XXV, L, 8/9, 120–124.
82. Gluščević, Zoran. „Pisac jednog izvanrednog eseja“ (Milan Kašanin, *Pronađene stvari*). *Književne novine*. Beograd. XIV, br. 167, 23. III 1962. 3.
83. Grinblat, Stiven. „Kolanje društvene energije“. Preveo Zdenko Lešić. *Novi istoricizam i kulturni materijalizam*. Ur. Zdenko Lešić. Beograd: Narodna knjiga/Alfa, 2003. 75–103.
84. Egerić, Miroslav. „Unutrašnje svetlosti: O *Slučajnim otkrićima* Milana Kašanina“. *Savremenik*. Beograd. Avgust – septembar 1979. XXV, L, 8/9, 131–137.
85. Hristić, Jovan. „Sudbina eseja“. *Oblici moderne književnosti*. Beograd: Nolit. 1968.
86. Jeremić, Dragan. *Kritičar i estetski ideal*. Titograd: Grafički zavod. 1965.
87. Jerkov 1997: A. Jerkov, „Imanentna poetika“ *PH1: Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja*, urednik Dragan Stojanović, Beograd: Filološki fakultet. 1997. 9–27.
88. Kant, Imanuel. *O lepom i uzvišenom*. Preveo Gligorije Ernjaković. Nova Pazova: Bonart. 2002.
89. Kant, Imanuel. *Kritika moći suđenja*. Preveo Nikola Popović. Beograd: Dereta. 2004.
90. Kattenbelt, Chief. „Intermediality: a Redefinition of Media and a Resensibilization of Perception“. Keynot lecture at the Intermediality: Performance and Pedagogy Ccnference, Sheffield University, March 2007.
91. Kjerkegor, Seren. *Čovek i duh*. Preveo Dimitrije Najdanović. Beograd: Partenon. 2009.
92. Kriger, Mari. *Teorija kritike*. Preveo Svetozar M. Ignjačević. Beograd: Nolit. 1982.
93. Kroče, Benedeto. *Književna kritika kao filozofija*. Preveo Vladan Desnica. Beograd: Kultura. 1969.

94. Krnjević, Hatidža. „Knjiga govora i tvora“. *Izraz: Časopis za književnu i umjetničku kritiku*. Sarajevo. Br. 1, decembar, 1968. 548–550.
95. Lukač, Georg. *Duša i oblici: eseji*. Prevela Vera Stojić. Beograd: Nolit. (1973).
96. Manhajm, Karl. *Eseji o sociologiji znanja*. Preveo Predrag Novakov. Novi Sad: Mediterran Publishing. 2009.
97. Marinković, Radmila. „Istorija književnosti kao umetničko delo“. *Savremenik*. Beograd. Avgust – septembar 1979, XXV, L, 8/9, 138–146.
98. Marjanović, Petar. „Pogled unatrag“ (Milan Kašanin: *Pronađene stvari*). *Savremenik*. VIII. Knj. XVI. Sv. 7, jul–decembar 1962. 95–96.
99. Markuze, Herbert. *Kultura i društvo*. Prevod Olga Kostrešević. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod. 1977.
100. Milijić, Branislava. Uvod. *Odnosi među umetnostima: teorijska razmatranja*. Branislava Milijić. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1978. 5–40.
101. Milutinović, Zoran. „Poetika kulture Stivena Grinblata“. *Reč: Časopis za književnost i kulturu*. Beograd. Br. 15, 1995. 57–63.
102. Mirković, Milosav. „Biser-esej o Lazi Kostiću“. *Nedelja*. Br. 212, decembar 1965. 13.
103. Mirković, Milosav. „Milan Kašanin, *Sudbine i ljudi*“. *Delo*. Beograd. Br. 12, decembar 1968. 1474–1477.
104. Mitrinović, Dimitrije. „Nacionalno tlo i modernost“. Sarajevo: Bosanska vila, god. XXIII, br. 19, Sarajevo, 10. jula 1908, 41–49.
105. Mitrinović, Dimitrije. „Za naš književni rad“. Sarajevo: Bosanska vila, god. XXV, br. 1–2, 15. januara 1910. 38–40.
106. Mitrinović, Dimitrije. „Problem estetike“. U: Predrag Palavestra, *Književnost Mlade Bosne II*. Sarajevo: Svjetlost, 1965, 94–101.
107. Mitrinović, Dimitrije. „Ivan Meštrović“. Sarajevo: Bosanska vila, god. XXVI, br. 9, 15. maja 1911.
108. Mitrinović, Dimitrije. „Estetičke kontemplacije“. Sarajevo: Bosanska vila, god. XXVIII, br. 20, 30. oktobra 1913. 102–115.
109. Montoruz, Luis A. „Poetika i politika kulture“. Preveo Zdenko Lešić. *Novi historicizam i kulturni materijalizam*. Ur. Zdenko Lešić. Beograd: Narodna knjiga/Alfa, 2003. 104–134.
110. Moran, Joe. *Interdisciplinarity*. London & New York: Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2002.

111. Nedić, Marko. „Odnos prema tradiciji“. (predgovor). Milan Kašanin. *Izabrani eseji*. Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad“. 1977.
112. Palavestra, Predrag. *Književnost Mlade Bosne I–II*. Sarajevo: Svjetlost, 1965.
113. Petković, Novica. „Stilska kreacija Milana Kašanina“. *Odjek*. XXI, 1968. 4.
114. Petković, Novica. „Esejistička kritika“. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Institut za književnost i umetnost – Nolit. 1985. 188–189.
115. Petrović, Svetozar. *Priroda kritike*. Beograd: Samizdat B92. 2003.
116. Popović, Tanja. *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos Art. 2007.
117. Protić, Predrag. „Briljantna esejistika“ (Milan Kašanin, *Sudbine i ljudi*). *Književne novine*. Beograd. 12. X 1968. 3–4.
118. Puhalo, Dušan. „Esej“. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Institut za književnost i umetnost – Nolit, 1985. 186–188.
119. Rajewsky, Irina O. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 6, 2005, p. 43–64.
120. Valcel, Oskar. „Uzajamno osvetljavanje umetnosti“. *Odnosi među umetnostima: teorijska razmatranja*. Ur. Branislava Milijić. Beograd: Institut za književnost i umetnost. 1978. 96–106.
121. Vidaković, Miloš. “O celovitosti umetničkih dela”. U: Predrag Palavestra, *Književnost Mlade Bosne II*. Sarajevo: Svjetlost, 1965. 127–132.

БИОГРАФИЈА

Јана М. Алексић рођена је 1984. године у Крагујевцу. Дипломирала је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на студијском програму Српска књижевност и језик са општом књижевношћу, са темом „Приповедачки поступци у романима Горана Петровића”. Добитница је награде из фонда „Радмила Поповић“ за најбољи дипломски рад из предмета Српска књижевност XX века, одбрањеног на Филолошком факултету у Београду 2009. године. Априла 2010. завршила је дипломске академске студије – master, на студијском програму Српска књижевност и језик са општом књижевношћу. Тема мастер рада била је „Легитимизација постмодернизма у савременој српској прози”.

Докторске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на модулу за књижевност, уписује 2010. године. Запослена је у Институту за књижевност и уметност у Београду.

Добитница је награде "Млади Дис" за 2014. годину. Ауторка је две монографије: *Опседнута прича: Поетика романа Горана Петровића*, Службени гласник, Београд, 2013. и *Жудња за лепотом и савршенством: Теургијска димензија књижевноуметничког стваралаштва*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2014. и збирке песама *Топло камен*, Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, Чачак, 2014.

Учествовала је на бројним међународним и домаћим научним скуповима, објављује у националним и међународним научним публикацијама и периодици.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а _____

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 30. XII 2015.

Јелена Анђелић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора _____

Број уписа _____

Студијски програм _____

Наслов рада _____

Ментор _____

Потписани _____

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 30. XII 2015.

Јана Алексић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 30. XII 2015.

