

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Адријана Д. Цветановић

**Проза Станислава Кракова - између  
фикције и мемоара**

докторска дисертација

Београд, 2024.

UNIVERZITET U BEOGRADU  
FILOLOŠKI FAKULTET

Adrijana D. Cvetanović

**Proza Stanislava Krakova - između fikcije i  
memoara**

doktorska disertacija

Beograd, 2024.

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF PHILOLOGY

Adrijana D. Cvetanović

**Prose of Stanislav Krakov - Between Fiction  
and Memoirs**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2024

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Адријана Д. Цветанович

**Проза Станислава Кракова - между  
фантастикой и мемуарами**

Докторская диссертация

Белград, 2024.

**Ментор:**

др Предраг Петровић, редовни професор

Филолошки факултет Универзитета у Београду

**Чланови комисије:**

Датум одбране: \_\_\_\_\_

## **Изјава захвалности**

Посебну захвалност на стрпљењу, саветима и подршци на академском путу дугујем проф. др Предрагу Петровићу, који ми је указао поверење и част прихвативши да буде мој ментор, те усмеравао ток овога рада ка његовом коначном исходишту и ваљаном облику.

Писање, истраживање и уобличавање овога рада не би било могуће без упорне и немерљиве подршке, непоколебљиве вере мојих родитеља, који су ме пратили од саме идеје о уписивању докторских академских студија.

Стрпљење и разумевање током целокупног, дуготрајног, исцрпљујућег рада несебично су показивали мој супруг и моје девојчице Ђурђа и Данка, оне можда мање свесно и мање вољно, дајући ми наду да ће се до коначног циља ипак стићи. Захвалност дугујем свим пријатељима, члановима породице који су веровали у сврху мога рада.

## ПРОЗА СТАНИСЛАВА КРАКОВА - ИЗМЕЂУ ФИКЦИЈЕ И МЕМОАРА

Сажетак:

За предмет научног истраживања узет је целокупни опус Станислава Кракова, почевши од дела фикционалне, мемоарске и путописне прозе, до публицистичких текстова.

Након историјско-документарног увода, укључујући историзам, позитивизам и биографску критику контекстуализоваћемо дело Станислава Кракова у оквиру авангарде као надстилске формације српске књижевности првих деценија двадесетог века. Тумачећи Краковљев опус сагледаваћемо начине инкорпорирања авангардних тенденција и наговештаја социјалног ангажмана у литератури тридесетих година, уз покушај успостављања референцијалних веза самих књижевних текстова са стварносним тренутком у којем настају.

Почивајући на плурализму метода у појединачним поглављима приступићемо тумачењу појединачних Краковљевих романа, те новелама из збирке *Црвени Пјеро и друге новеле*, одабраним путописима. Увидом у публицистичке текстове и дела мемоарске прозе на самом крају рада покушаћемо да осветлимо идеолошко профилисање Кракова као новинара и интелектуалца чија реч одређује однос једног сталежа, професије и кружока према националном и спољнополитичком питању. Паралелним ослањањем на унутрашњи и спољашњи модел проучавања књижевности даћемо коначну слику о поетичким и интертекстуалним везама и особеностима Краковљевих дела нефикционалне прозе.

У изради овог рада полазили смо од интерпретативног модела који напушта становишта прекомерног формализма, почива на практичној примени теоријских поставки, а усмерава се ка разјашњавању и диференцијацији културолошког контекста настанка дела Станислава Кракова. Трансдисциплинарни приступ који обједињује књижевну, критичку и политичку теорију неопходан је у проучавању опуса писца који је стварао негујући осећање историчности и осећајући промену културолошких и поетичких парадигми.

Кључне речи: авангарда, традиција, плурализам метода, фикционална проза, мемоарска проза

Научна област: српска књижевност

Ужа научна област: српска књижевност XX века, међуратна књижевност, поезика

УКД:

# PROSE OF STANISLAV KRAKOV - BETWEEN FICTION AND MEMOIRES

## Abstract

The subject of a scientific research in this work is the complete bibliography of Stanislav Krakov, including fiction, memoirs, travel guides and published articles.

After historical and documentary introduction, which includes historicism, positivism and biographical criticism we will contextualize the work of Stanislav Krakov within the frame of avant-garde as a formation of Serbian literature during the first decades of 20th century. Analysing Krakov's bibliography, we will look at different ways of incorporating avant-garde tendencies and indications of social engagements in the 1930s' literature while attempting to establish the reference between the literary works and the moment in which they occur.

Using pluralistic method in single chapters we will approach interpreting Krakov's novels, short stories from his book *Crveni Pjero* and other stories as well as chosen travel guides. At the end of this work, through insight into articles and memoirs, we will attempt to shed light onto Krakov's ideological profile as a journalist and an intellectual whose written word represents the attitude of his class, profession and social circle towards the subject of national and foreign politics.

By studying the literature both internally and externally, we will see the whole picture of poetical and intertextual relations and characteristics of Krakov's nonfiction prose. This work is based on an interpretative model, which isn't too formal and is based on a practical application of theory while explaining the differentiation of cultural context under which the work of Stanislav Krakov was created. Transdisciplinary approach, which uses literary, critical and political theories, is necessary to study the work of a writer who cherished historicism in his works while feeling the change in cultural and poetical paradigms.

Key words: avant-garde, tradition, pluralistic method, fiction prose, memoirs

Scientific field: Serbian literature

Narrow scientific field: Serbian literature of the twentieth century, interwar literature, poetics



# ПРОЗА СТАНИСЛАВА КРАКОВА - ИЗМЕЂУ ФИКЦИЈЕ И МЕМОАРА

## САДРЖАЈ

### УВОД

Друштвене и културне околности у Краљевини СХС у периоду између два рата.....	1
Поручник Сташа и писац Станислав Краков.....	12
Књижевнотеоријски токови краја двадесетог века: научна утемељеност критичког сагледавања дела Станислава Кракова.....	21

### ДЕЛО СТАНИСЛАВА КРАКОВА

Уводна разматрања о Краковљевим прозним текстовима.....	26
Приповедачка парадигма: новеле или приповетке.....	30
Роман који је уздигао Кракова.....	44
Кроз буру. Модерна традиција: рат као садржај свести.....	56
Један имаголошки аспект: одабрани путописи Станислава Кракова.....	64
Мемоари: сећања на рат, бег и писање.....	76
Ратни дневници: хронологија сећања.....	86
Наше последње победе: херојски дани славе.....	95
Искра борбе националног ослобођења: Пламен четништва.....	99
Краков као новинар. Моћ пропаганде. Идеолошка матрица пронедићевске Србије.....	107
Монографија о Милану Недићу.....	113
Филм: атмосфера чудеса модерних слика.....	132
Песме у прози Станислава Кракова.....	137

### ЗАКЉУЧАК

Значај Станислава Кракова за српску културу.....	144
Извори.....	148
Литература.....	151
Биографија аутора.....	161

## УВОД

### ДРУШТВЕНЕ И КУЛТУРНЕ ОКОЛНОСТИ У КРАЉЕВИНИ СХС У ПЕРИОДУ ИЗМЕЂУ ДВА РАТА

Млада и нестабилна држава, каква је у периоду од двадесетих до тридесетих година двадесетого века била Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца (1918-1929), те касније Краљевина Југославија (1929-1941/45), имала је великих унутарполитичких и спољнополитичких проблема. Захтев јужнословенских народа за властитом државном заједницом чуо се једнако гласно као и „Мацинијев усклик” (Хобсбаум, 1996: 115) да свака нација има државу, стварајући какофонију у новој Европи која је тек требало да се изгради на згаришту Великог рата, и то по принципу награде и казне (параф. Прпа, 2018: 19). Рањивих граница и са непријатељски настројеном већином суседа, новостворена држава била је суочена са озбиљним притисцима Италије, Мађарске и Бугарске, које су желеле делове њених територија, али се такође налазила у вртлогу политичких збивања међу својим савезницима из Великог рата – Француске и Британије.

Антицивилизацијско искуство Великог рата доказало је да погрешна политика може човечанство одвести у катаклизму, а да за промене које трасирају развојне правце нове Европе мора постојати кооперација политичких и интелектуалних елита које би формулисале доктрину која ће посредовати између интереса различитих група (нав. према: Прпа, 2018: 21-22). У оновременим интелектуалним круговима се артикулисала идеја југословенства и раскидања са политиком владе, идеја о аутономној политичкој групацији која би интелектуалце од пасивних посматрача учинила активним субјектом актуелних политичких дешавања.

На унутрашњем политичком плану, Краљевина СХС/Југославија била је оптерећена трвењима између растућих комунистичких и НВР-овских идеологија, са врло крхким и нефункционалним парламентарним системом, љуљајући се између нестабилне демократије и аутократске владавине краља Александра Карађорђевића. Државно јединство бивало је све слабије услед све гласнијег постављања националног и конфесионалног питања. Југославија, настала као део конституисања нових националних држава на простору Источне Европе после Првог светског рата, настојала је да „у кратком временском периоду политички и цивилизацијски интегрише хетерогено становништво, с потпуно различитим, често директно сукобљеним верским и културним коренима“ (Тимотијевић, 2016: 255). Говорећи о стању у предратној, чије су консеквенце дешавање у оној поратној, Србији, Милан Грол је посебно наглашавао горенаведене проблеме, истичући тежњу за уједињењем као оправдану јер је оно било „услов нашег живота као народа“, те да је решавање националног питања било потребно „не само ради стварања услова за сређивање и других проблема у интересу народа и демократије, већ и због отклањања страховитих криза и болести унутарњих, лакше и боље лечених у великој кући, него у ћумезу из кога смо изашли“ (Радојевић, 2014: 50). И у својим приватним писмима Грол је, како запажа Мира Радојевић, идеју националног ослобођења, чак више у поратном, него у предратном времену, повезивао са социјалним ослобођењем, демократским развојем, модернизацијом нове државе у европском духу, ревидирајући тако скерлићевске паролe о југословенском национализму, европском демократизму и друштвеној солидарности. Националној политици двадесетих година Грол је приписивао атрибуте мрачњаштва и секташтва, док је за несређено и разорено стање у земљи кривио „реакцију у спољној и унутрашњој политици и кретенско апаштво“ (Исто: 50). Међутим, Грол је био уверења да југословенско уједињење мора бити изведено на потпуно демократским основама, као заједница апсолутно равноправних делова, да базу уједињења треба да чини право самоопредељења народа, засновано на самоопредељењу јединке, заснивајући свој став на

променама у царистичкој Русији, охрабрујућим демократским изјавама Вудроа Вилсона, националним покретима на просторима Аустроугарске, али не схватајући да се политички прагматизам и романтизам не могу мешати (нав. према: Радојевић, 51-69).

Стварање Југославије грађанска елита видела је као егзистенцијалну нужност, а српска јавност као континуитет свог историјског пута и уједињавање већег дела српског народа (Тимотијевић, 2016: 202). Идеја нове државе је интелектуалцима попут Драгише Васића била јасна као национална потреба која би подразумевала једнаке дужности и права, љубав за своју националну државу, уз праву меру између дисциплине и слободе свих грађана- те и да Срби своје такозвано право првенства не добијају агитовањем, прошлошћу, већ мудрошћу и будућим радом у уједињеној држави, свесни да је тешко старим нацијама да се снађу у лавиринту идеја и интереса који сада владају светом- инстинкт народног самоодржања је једини сигурни путоказ (Васић, 2009 : 135-137).

Поратна реалност је ипак била друкчија и није пружала оквир за некакво романтичарско или демократско уједињење, какво су поједини интелектуалци замишљали. Планови југословенског уједињења прављени током Великог рата и кључна Крфска декларација, пројектовали су државу прилично другачије, а осим тога, за демократско уједињење није ни било времена, нити су околности то дозвољавале. Најважнији фактор уједињења није била никаква демократска тековина, романтичарска идеја заједништва, већ српска војска која је у новембру 1918. године била на границама те новоформиране југословенске државе. Нестабилност у месецима и годинама након завршетка Великог рата само је потврђивала ово стање. Демаркационе линије новоформиране државе биле су све до 1921. године места готово правих ратних окршаја, укључивање у државнички и систем војске људи из некадашње Аустроугарске, цивилизацијска, национална и професионална хетерогеност знатно су отежавали интеграцију становништва. „Сепаратистички покрети оптуживали су Србе за хегемонију, оличену у Двору, војсци, полицији, владајућим кабинетима, бирократији, док су Срби били незадовољни због систематског угрожавања и рушења заједничке државе за коју су дали највише људских и материјалних жртава“ (Петрановић- Зечевић, 1991: 243-268).

Истини за вољу „чим су минули дани дивнога пијанства после општега ослобођења, уместо једног нормалног и савесног прегалаштва за општу одбрану и заједнички рад, отпочело је једно подземно ровење са методама старих угњетача, а за рачун и у корист старих и нових непријатеља; међу унутарњим опасностима које угрожавају , не само опстанак државе, већ и читаву националну будућност су две демагошке пропаганде- Велика Србија и независна Хрватска“. После рата народно јединство, упркос постојању свих „природних услова расе, језика и географског континуитета“ (Радојевић, 2014: 100), просто није било свршена ствар. Можда је разлог томе и била чињеница да је дело уједињења словенских племена било „резултат нужности спољашњих чињеница, крви и зноја меса, а не осмишљеног и систематског рада и памети вођа“ (Прогрес, 1920: 1). Негативне друштвене тенденције биле су оличене у социјалним и политичким раслојавањима, јачој, а недовољно брзој модернизацији.

Из Парламента, али и његових кулоара, трвења су се пренела на улицу, где у сукобу већ супротстављених поколења, вођених различитим схватањима, навикама, наслеђем, кулминирају сукоби. „Презир према жртви појединца и целог српског народа у новоствореној држави био један од основних покретача незадовољства“ (Ломпар, 1996: 10) дела српске интелектуалне елите.

Иако различити у схватању, и појма заједничке државе, и модерности која у начелу представља уједначавање „политичког и културног корпуса са духом времена, а стварање југословенске државе види као проблем њеног правног, политичког, економског и културног

усклађивања са културно- цивилизацијским достигнућима ширег простора унутар којег би она требало да егзистира” (Прпа, 2018: 24), српски интелектуалци су се декларисали као узбуњивачи јавног мњења. У недељним и дневним листовима који су излазили почетком двадесетих година, а у којима су на местима уредника углавном били истакнути мислиоци и друштвено ангажовани писци, исписују се чланци који савременом читаоцу пружају увид у стање духа времена у којем настају. У књижевно-политичком часопису *Мисао* (1919-1937), тих првих послератних година износе се запажања о кључним проблемима и унутрашње и спољнополитичке кризе. За наведено можемо рећи да је одраз свеукупног разочарања, изневерених очекивања интелектуалаца и бораца из недавно завршеног рата у односу према новој држави: „ после овог рата као после буре која је уморасала море до дна нашли су се једни преко пута других, не само неколико различитих културних средина, него и неколико разних поколења, та поколења су донела не само разне инетресе, него исто тако и разне душе, схватања, тежње, наслеђе... несређеност у унутрашњем политичком животу изазвала је и незаинтересованост и дезоријентацију у спољној политици...преокрет у свету извршен је доста нагло, а ми и наши суседи на ствари гледамо још старим очима (Мисао, 1919: 36-63). Разлози за незадовољство били су, по уверењу једног од најгласнијих критичара режима- Драгише Васића, а на основу доказа које је њему лично доставио Мустафа Голубић, монтирани Солунски процес, а понајвише примање у војну службу нове војске некадашњих аустроугарских официра, осведочених злочинаца. Заједно са Симом Пандуровићем, Душаном Николајевићем и Момиром Николићем, Васић је 1920. године основао опозициони, либерално-демократски лист *Прогрес*, у којем као уредник објављује оштре политичке чланке, а због чега је он сам био и послат на двомесечну војну вежбу у Призрен, а лист који је уређивао био забрањен. Једна од оштријих критика актуелног стања у друштву дата је у *Прогресу* још 1920, где се апелује на политичаре да увиде да се у само две поратне године „све извитоперило, почев од устава, парламента, закона, па до политичког морала, те да Србија живи од славе својих ратника и њихових мускула” (Максимовић, 1920: 1). Кривца за „безумље и неморал, очајно стање” у којем се налазила нова држава опозициони мислиоци окупљени око листа *Прогрес* видели су у искључиво у професионалној политици, политичкој интелигенцији која је извршила издају Србије, а да није ни створила Југославију, која је на здравим темељима подигла трошну зграду. Нису увидели да нова држава мора бити јединствена, те да је она први корак ка остварењу народног јединства, али да она није могућа уколико се не раскине са остацима несрећне прошлости, старим методама наше заостале политике (параф. Николић, 1920: 2 и Николајевић, 1920: 2).

Узалудни су остали покушаји неколицине страначки опредељених и независних интелектуалаца да се подупре уставна ревизија и реши унутарполитичка криза. Чак је 1922. године покренут и *Недељни гласник* који, иако замишљен као место изношења ставова о могућностима превазилажења кризе, ипак од стране једног дела јавности бива означен као поље политичких, понајвише страначких, поткусуривања. Југословенска идеја, која је у основи културно- интегративна, није у датом историјском тренутку, на поднебљу измученом ратним страхотама могла заобићи горући проблем преиспитивања националног идентитета. Чак се и европска идеја, односно, Европа као политичка реалност и идеја културе у датим околностима не може изборити са национализмом. Рудолф Панвиц потцртава у свом тексту *Европска идеја*, објављеном у *Зениту*, 1921, да национализам има право док чува властиту народност као религиозну вредност, нема права уколико не признаје друге народности и потцењује човечанска гигања, али остаје отворено питање разумевања односа национално идеолошке матрице према динамичкој логици европског модернизма (нав.према: Панвиц, 1921: 10).

Култура и уметничко стварање су у таквим околностима истински одраз друштва као поља динамичне смене идеја и пракси, њиховог прожимања и укрштања- друштва као дијалектичког споја историјских токова, промена, диференцираног тоталитета. Уметност се

пак издваја као специфичан облик широког друштвеног процеса развоја познатих културолошких образаца- књижевност такође постаје део „општег процеса који ствара конвенције и институције, кроз које се значења која заједница вреднује деле и активирају“ (Вилијамс, 1985: 325). Предраг Палавестра овај период описује као период у којем се инертном традиционализму, заснованом на источњачком пасивизму, супротставља уверење да ће нова реалност револуционарно преобразити традицију и дух народа (Палавестра, 1985: 95). Међутим, идеолошки опречни ставови нису се могли занемарити. Упечатљиву констатацију Велмар-Јанковића, да је Србија тада стајала на раскрсници (Велмар-Јанковић, 1926: 2), подгревале су и речи Јустина Поповића, да је ондашњи човек духовно и културно ниже од преткосовског слободног човека (Поповић, 1928: 713), на шта се надовезало у тим тренуцима високог националног патоса катаклизмично Ћосићево питање - чиме заменити Косово? (Ћосић, 1928: 272). Бранка Прпа примећује да тадашње стање, културну климу одређују збуњеност и дисконтинуитет узора међу истакнутим појединцима у сфери јавног мњења и културне делатности (Прпа, 2018: 323). С једне стране су били Мицићеви зенитисти који раскидају са културним идентитетом прошлих времена, сматрајући да су Марко Краљевић и Косово, као темељи уметности, део епохе чији је крај виђен под Рудником и на Кајмакчалану, те слика једног барбарског јуче са којим треба раскинути. Са друге стране имамо оне који, попут горецитираног Јустина Поповића, како то опет Прпа примећује, проблем напуштања косовског упоришта и промене културолошко-стваралачке парадигме постављају у етичку раван, као симптом губитка основног система вредности. Јеромонах Јустин Поповић је тврдио да је немање култа ни према чему и ни према коме постало главна карактеристика тада владајућег менталитета, оличавајући тако дух старог и патријархалног света који је трагао за идеалом који је довољно и велик и човечански и трагичан који се може понудити и идеалистима и занесењацима и грађанима потонулим у банкарске и политичке шпекулације, а да у свету изгубљеног Бога може да се замени јуначком легендом Косова (нав. према: Прпа, 2018: 324).

Цитирани мислиоци суочавали су се са страхом који собом носи раскрсница на којој се држава наша у датом тренутку, а која је наслеђе њене географско-идеолошке позиције „ вододелнице двају светова, Истока и Запада, где душу с једне стране привлачи метежни Запад, а с друге спокојни Исток мами својом тајанственом красотом (Поповић, 1924/25: 723). Њихов страх имао је упориште у чињеници да у тренутку када се одричемо косовског мита као сублимата историјског и културног развоја нашега народа, њега као инспирације, остајемо без идеала и суочени са духовним хоризонтом који је сада требало да се уобличи јер се косовска традиција истрошила са последњим победама, а романтичарска аура дотадашње идеолошке матрице не може пратити модернизацијске процесе, ни у равни културно-цивилизацијских парадигми, ни у равни политичке акције (параф, Прпа, 2018: 324). Међутим, било би погрешно виђење по којем нове генерације мислилаца и стваралаца траже апсолутно негирање традиције. Напротив, они искају универзализацију духа, ослобађање од оних граница традиције које спутавају слободу појединца, њено редефинисање на начин који би одговарао духу времена (Прпа, 2018: 326). И један од истакнутих стваралаца поратног и међуратног периода Растко Петровић објаснио је горенаведено речима да се не ради се о пропадању народних обичаја, већ о новој реорганизацији њихових вредности, јер као млада и свежа раса, а улазећи у тесно општење с модерним светом, ми не можемо остати конзервативни у своме народном животу, већ идентитет свог расног духа треба да изразимо тако да буду подеснији модерном животу народа (Петровић, 1924). Петровићев савременик Милош Црњански био је радикалнији. Оглашавајући се у часопису *Путеви* 1924, он износи поставке нове поетике и апелује да се у Београду треба писати и зидати ново, без обзира на оно што је било, тако опредељујући своју генерацију писаца као оне који не верују ни у шта у шта су веровали њихови претходници. Нови нараштај писаца и на плану форме и на плану идеја треба да раскине с традицијом (нав. према: Црњански, 1924: 110-111).

Друштвено-политичка фузионост о којој смо говорили пренела се и на поље уметничког стварања у такозваном међуратном периоду. Искуство Великог рата изнедрило је запитаност над дотадашњим вредносно-социјалним и чак културолошким поретком, а резултирало потребом за поновним осмишљавањем живота и човековог положаја, на макро и микро плану. Идеја антрополошког песимизма изронила је из свих дебата и дилема као кључна за разумевање европске нововековне цивилизације (Прпа, 2018: 335). Иван Грол већ 1921. у *Зениту* констатује да се човек револуције обесио иза плота и да је експресионизам тек изрешетана барикада, пропали ратни лихвар, док је савремено доба стрмовито, а његови виновници аероплани. Милан Грол жали што експресионисти, иако су знали и осећали савремене потребе, нису успели да их реше, и то зато што нису следили принцип једноставности језика, који је код њих био силован, уместо подигнут до велике једноставности и чистоте (Грол, 1921: 2). Зенитисти, на челу са Љубомиром Мицићем као носиоцем револуционарног поклича којим се поручује да културна традиција не постоји, те да су они као нови људи голи и чисти, желе бити судеоници стварања нове свечовечје културе коју собом носи Источник, човек с Урала, Кавказа, и Балкана, рођен у колевци која се зове Русија; док је савремени човек плесач на горућем ужету које је натегнуто између Кремља и Ајфеловог торња, те да нова култура мора бити парабола којој је жариште исток, а исходиште човек (нав. према: Мицић, 1921:2).

Почетак, па и читава прва половина двадесетог века, обележени су појмом револуционарности. Тај, како га Епштејн назива, модернистички феномен, представља трагање за,, правом, вишом, чистом реалношћу, која се налази изван условних знакова и система културе“ (Епштејн, 1998:6). Наступа време раскида са традиционалном парадигмом у стваралачком процесу, те се најављује нови концепт, бирегеровски одређен као авангардно неорганско дело.

Авангарда се издваја као радикални супстрат модернистичких принципа новума и негације (Пантић, 1999: 39), а дефинише као функционални критички термин којим се квалификују збивања и ситуације одређеног временског и социокултурног раздобља (Тешић, Денегри, 2002: 118). Теза Александра Флакера (Флакер, 1976: 262) по којој је авангарда антиформативна, антинормативна, асистематична, може се тицати искључиво њеног односа са предавангардистичком традицијом, јер она представља скуп европских покрета којима је свесно постулиран прекид са доминантном културом грађанског друштва, а постављена платформа са које се наговештавају полазишта нових путева. Стога је поменути прекид тражен не само на равни изражајног језика, већ и на равни даљих социјалних, идејних и политичких импликација које из самог језика произилазе (Исто: 119). На фон уметничког стварања управо ће авангардна мисао понудити враћање првобитној структури, регресију у хаос, како је наводио Бахтин. Културно-историјску свест авангардиста је инспирисала Ничеова побуна. Уметник је духовно пробуђен човек, форма материјалне егзистенције се самоосвешћује и проговара својим иманентним језиком (Радуловић, 2007: 117). Дијалектика авангардног покрета састоји се из динамике и прожимања концепата активизма, антагонизма, нихилизма и агонизма, док је заједничко авангардним покретима повратак уметности у животну праксу. Биргер (Биргер, 2007) у критици институције уметности у буржоаском друштву и негацији њене аутономије види темељну функцију авангарде, док као њен други принцип издваја посебност њеног неорганског дела. Кроз изостанак смисла авангардни уметник се надао да ће реципијент бити упућен на активно деловање, те да ће довести у питање свој свакодневни живот и уочити нужност његовог мењања. С друге стране, окретањем против дистрибуције којој је уметничко дело подређено, те владајућих представа о уметности које у једној епохи суштински одређују рецепцију дела (Биргер, 1998: 33-34) авангардисти своја дела ослобађају веза са животном праксом, при томе истичући естетско искуство као развојни принцип уметности (нав. према Биргер, 1998).

Перјаници српске књижевне авангарде настоје да својим идејно-стваралачким парадигмама рedefинишу антрополошке циљеве, реформишу „нашу духовност реално, са отвореним очима за наше мане”, при чему се мисли на историју пуну ропства и мучне борбе ослобођења, дугог живота у патријархалним облицима, који јасно казују ко смо ми и шта има у нама (нав.према: Тасић, 1928:269). Уметност и уметници се окрећу будућности, преносећи у њу „целу прошлост своју”(Стефановић, 1922:6), при чему се не прихватају слепо владајуће тенденције у уметничком стварању, а радикално одбацује културна баштина, већ се у њој трага за новим видовима инспирације. Основни је захтев дати потпуну слободу уметнику, ослободити га „колективистичке и националне димензије и свести на индивидуу, аутономног ствараоца који припада универзуму уметничког духа” (Прпа, 2018: 344).

Прве послератне године у књижевном стваралаштву обележила је нејасно изражена жеља за естетизовањем динамизма који би имао расне подлоге, чега има у зенитизму и хипнизму, али и осуда Европе која се темељила на католицизму и рационализму. Управо због тога се и може говорити, занемаримо ли разлике по питању концепта уметничког стварања, о вези авангардних и уметника који су задржавали нешто традиционалније проседе. Та спона била је вера у такозваног балканског човека и антиевропеизам, некритичко преузимање западњачких узора.

О стању духа српске књижевности првих послератних година Растко Петровић, и сам виновник једне од најрадикалнијих промена са којом се она сусрела, најтемељније говори у свом есеју *Дванаест година наше књижевности*. Петровић наглашава да је рат који су прошли он и његова генерација био такав да „ниједна стопа земље није остала неокрвављена, неполивена ужасима и срдобољама. Већина раскомаданих тела није ни достигла свој узраст. И још страшније од експлозија, Албанија и глад. Тридесет хиљада вршњака и другова постало је један велики друг затрпан снегом. Људи који су се вратили морали су мисао рата заменити другим мислима. Када смо ми почели писати земља се још пушила од крви, раскомаданости, загуљених граната које су се распрскавале у рукама деце по њивама. Требало је опет све почети“ (Петровић, 1974: 171; 1973: 180). Из наведеног одломка управо видимо да дух времена ствара потребу за новим књижевним изразом. Нови нараштај писаца, повратника из емиграције, рата или из крајева који су били под аустроугарском влашћу, повезивало је очекивање доласка нове епохе која тражи нови језик у књижевности и култури (Вучковић, 2000:22). Заједничко им је, као што се може видети и на основу речи Растка Петровића, било осећање онтолошке несигурности које је узроковано преживљеним историјским и друштвеним променама након којих двадесети век остаје као век питања над есхатолошком судбином цивилизације. Као сублимат тежње за променом цивилизацијског и културолошког обрасца, ослобађањем човекове непосредне суштине, ствара се већ помињана, идеја о новом човеку, носиоцу новог етоса и идеје синтезе космизма и човека, а који је одређен самонарастањем (Тешић, 2009: 331). Од нове уметности се очекује да буде интернационална, а нови ствараоци, нови таленти су лучоноше, они који ће донети, како је то писао Љубомир Мицић, нову жар да светли у мраку Југославије, и чијом заслугом, коперниканским обртом нова стваралачка парадигма у центар макрокосмоса поставља човека, док су уметност и филозофија кружница његове највише спознаје; у том контексту уметник је крик понижене душе за спасењем ( Мицић, 1922: 1 и Токин, 1922: 1).

Упркос мисаоном јединству нови књижевни нараштај није био обједињен заједничким уметничким покретом. Нису сви писци остали у оквирима предоченог почетног стваралаштва, поједини нису ни променили свој некадашњи приступ уметности, други су постајали све радикалнији, а трећи су одустајали од таквих подухвата (Недић, 2012:7-8). Писци програмски опредељени за раскид са ауторитетима кодификованим пре рата углавном су наступали у краткотрајним ревијама, попут *Зенита* или *Мисли*, часописа који је и окарактерисан као онај који представља „не књижевност какву смо имали јуче, већ оне какву ћемо имати сутра” (Богдановић, 1920:1), те окупљени око појединих књижевних група. Не

може се чак прецизно извести ни синтетички назив за послератне правце кретања српске књижевности. Подржавањем начела дехијерархизације, претапања родова и врста, радикалношћу критике, истицањем култа новог, уз неоромантичарски феномен чудесног писци поратне генерације припадају подручју авангарде, надстилке, интердисциплинарне и програмске праксе у умјетности (Шуваковић, 2005:89). Појам авангарде је надређен партикуларним правцима, свим „- *измима*” који су се појављивали 1910-1930 (Флакер, 1982: 42). Практичним резултатима деловања протагониста авангардних покрета успостављене су нормативно-системске црте на основу којих се може говорити о синхронизованом наступању генерације писаца који објављују истину о свету какав је остао, али са позиције која им је омогућавала профетску улогу указивања на нове путеве, што Мицић и објављује 1920. у *Зениту*, именујући нове писце пророцима и апостолима који излазе из самоће укочених зидова, из мрачних дубина подсвести и проповедају човека- уметност.

Актуализовањем наслеђа, а опет усред рецептивних утицаја развијених европских књижевности српска књижевност међуратног периода, конкретно периода 1919-1925, по речима Гојка Тешића може се означити као језгро српске авангарде (Тешић, 2002: 9), док исти период Радован Вучковић (Вучковић, 2000: 121) означава као период у којем српска књижевност пролази кроз различите модификације, космизма, конструктивизма, те каснијег повезивања са политичким идејама деснице, до којег је дошло тридесетих година. Вучковић пак издваја 1920. као годину у којој ће млади ствараоци деловати синхроно, оштро диференцирани од претходника. Ниједан синтетички назив, термин којим би се означио поетички радикализам новог нараштаја писаца није у потпуности прецизан. Период модерне у српској књижевности наговестио је артикулисање једне нове поетике, новог типа књижевног дискурса, но рат и прекид књижевног живота (изузmemo ли делатност на Крфу) онемогућили су стварање хоризонта новоформираних авангардних покрета. У првим поратним годинама отпочиње буран период ревитализације друштва, а цивилизацијска криза оличена на социјалном, естетском и егзистенцијалном плану пренета на фон уметности изнедрила је семантичку напетост којом су одисала књижевна остварења настала у том периоду. Носиоци књижевног живота постају млади аутори, повратници из рата или емиграције. Поетиком и светоназором јасно дистанцирани од својих претходника, готово синхроно, својим манифестима отпочињу борбу са кодификованим уметничким и критичарским ауторитетима.

Цитирани аутори усаглашени су у оцени да је експресионизам најадекватнији појам који у себи обједињује разнородна књижевна кретања у годинама након Великог рата. Крајем двадесетих је Марко Ристић у чланку под именом *Кроз новију српску књижевност* и написао да се српска послератна књижевност може почети речју- експресионизам. Аутори који су делили експресионистичку идеологију промене, своје деловање објединили су 1920. у листу *Прогрес*, чији је уредник био Драгиша Васић (подсетимо да је *Прогрес* био не само повојница послератних модернистичких токова у књижевности, већ и политичко гласило), али и часописа попут око *Књижевног југа* (где је уредник био Иво Андрић), *Дана* (уредници Милош Црњански и Тодор Манојловић), те *Мисли* (Сима Пандуровић). Експресионистички програми објављени су и у *Прогресу* Драгише Васића (управо у *Прогресу* он објављује свој манифестни текст у којем експлицитно каже: сви смо ми експресионисте), али и у ауторитативном *Српском књижевном гласнику*. Убрзо се појављују и кључна дела експресионистичке провенијенције *Приче о мушком* и *Лирика Итаке* Милоша Црњанског, а у новопокренутој едицији Албатрос, најзначајнијој едицији српске књижевне авангарде, појавиће се дела која предочавају нову наративну парадигму, а међу којима је био и први роман Станислава Кракова *Кроз буру*.



Експресионизам није био хомогени покрет у српској књижевности, нити је имао природу програмски формулисаног правца. Иако важи за доминантни модалитет модернизма у датом раздобљу (Пантић, 1999:39) мора се подвући да су мотивски комплекси, идентична расположења и ликови у делима писаца експресионистичког проседа пре резултат непосредних контаката самих аутора или ослањања на исте изворе, пре свих Достојевског (Вучковић, 2000:23), те да он нема унутрашњу кохеренцију својствену другим књижевним правцима. На формирање експресионистичког покрета у српској књижевности утичу програмско- теоријске артикулације у доба модерне и Први светски рат (Стојановић-Пантовић, 1998: 25). Стојановић-Пантовић примећује, у наведеном тексту, да је основна црта српског експресионизма полемички контекст, те да се својим општим одликама укључује у надређени стилско-типолошки комплекс модернизма и авангарде у европској књижевности, али и одступа од датог модела поезике.

У Београду ће током 1919. и 1920. године деловати књижевна заједница *Алфа*, која је окупљала младе ствараоце, носиоце идеје о историјској нужности промене парадигме. По речима Милоша Црњанског ова група уметника значила је прекид предратног, буђење публике, повратак своме, поуздање у себе, у своје изворе, жељу за књижевним радом без академских марифетлука, не тражећи западне књижевне разлоге (Црњански, 1929:353). Двоброј загребачке *Критике*, 1921, 11-12, познат као број посвећен београдској књижевној заједници Алфа, сведочи нам о заједничком деловању неколицине аутора који ће својим делима конституисати експресионистичку поезику- отклон од стабилне миметичке структуре, параболнични конструктивни принципи, антиграђанска идеологија, унутрашња подвојеност субјекта, антиестетизам. У наведеном броју *Критике* се појављују новела *Кестење*, Станислава Кракова, *Путник* Растка Петровића и одломак *Стражилова* Милоша Црњанског. У библиографској напомени на 452. страници наводи се низ нових књига сарадника часописа, чији се излазак те 1921. године очекује у Београду. Међу њима су новеле Растка Петровића, *Код большевика*, Станислава Винавера, *Пјесме* Тодора Манојловића и *Црвени Пјеро*, новеле Станислава Кракова. Подвучимо да се исте године у целини објављују и први роман Станислава Кракова *Кроз буру* (поглавља *Смрт капетана Ранђића*, *Слутња*, *Ноћ на мосту* и *На прелому* објављена су раније у часопису *Мисао*, и то у одабраним бројевима током 1919. и 1920. године), те Црњансковљев *Дневник о Чарнојевићу* и *Бурлеска господина Перуна бога грома* Растка Петровића. На унутрашњу повезаност припадника групе књижевника „око Москве“ указује и Зорана Опачић (Опачић, 2007: 8-9) скрећући пажњу на манир који су имали њени чланови; једни другима су посвећивали своје текстове. Опачић наводи да Краков своје текстове посвећује Растку Петровићу, Иванки Иванић, својој будућој супрузи, те авангардном вајару П. Палавичинију, док Кракову своје приче посвећује Станислав Винавер (Опачић, 2007: 9).

Пишући о послератној српској књижевности Црњански посебно наглашава да је група књижевника о којој говоримо била пролазна, али не и њене интенције, те да је много од онога што је добро у послератној књижевности управо ту и кренуло. Својим компактним деловањем група је расејала нове књижевне интенције, књижевни рад постао је, као у доба нашег романтизма, питање талента и сокова који су навирали из нашег тла, питање љубави и дивљења (Црњански, 1929: 120). Овај манир наишао је на осуду савременика, те ће 1921. у *Зениту* (Мицић, 1921: 8) бити написано да је *Alpha* силом прилика окупљено весело друштво за узајамно хваљење и посвећивање. Станислав Краков и Растко Петровић су названи, том приликом, ауторима почетницима који имају мало талента, а који су објављивани у *Зениту*, иако нису били на висини захтева овог часописа, и при томе се дрзнули да објављују и у *Критици*.

Окупљени и око гласила експресионистичке оријентације, поменутог, *Прогреса*, Драгише Васића, и часописа будућих надреалиста као што су *Путеви*, које 1921. уређује Љубомир Мицић, исти аутори чиниће језгро експресионизма у српској књижевности, што ће у ширем контексту бити тумачено као начин генерацијског супротстављања младих и старих, носилаца утилитарног, просветитељског, нормативно-догматског или ларпурлартистичког концепта у стварању (Пантовић, 2003: 78). Појавивши се на књижевној сцени у тренутку поремећаја равнотеже васионе, у доба које захтева нову форму и нови израз, млади аутори ће се одредити за експресионистички израз, јер је формирање експресионизма као удубљења реализма, антитезе импресионизма, у њиховом виђењу била обрнута могућност дошла по неумољивом закону дијалектике, којим нас је Хегел вратио у прошлост. Наведене околности конституисања експресионистичког прозног дискурса међу првима је формулисао у свом *Манифесту експресионистичке школе* (1921), који је објављен у Васићевом *Прогресу*, и један од чланова *Алфе*, Станислав Винавер. Подвучимо да је Винавер значајан и по томе што међу првима у своју естетику инкорпорира феномен интуиције (Бергсонову филозофску мисао) као везе са реалношћу дубоких осећања, покретач велике мисије ослобађања свега од свега. Истинска уметност доноси нова стања, емоције, смислове и складове, док интуиција представља вид спознаје којом се може достићи аутентичност искуства. Филозофска мисао Андреа Бергсона утицала је на идејни фон стваралаштва готово свих писаца првих деценија двадесетог века, који су у њој нашли алтернативу материјалистичкој цивилизацији. У атмосфери чудеса, како актуелни тренутак симболично описује Бошко Токин (Токин, 1921:2), у доба рушења и стварања, темељи се руше, а настају други. Уз чудо какво је проналажење аероплана или кинематографије, нова уметност треба да обори постојеће основе, доказујући бесмисао укочености и формула пред динамизмом претапања старог из којег излази нова уметност, а које, и по Токиновом суду, имају везе и са поменутом Бергсоновом филозофијом и са осталим интуитивним грађењем света и система. Нова поетика не признаје понављање, стваралачки процес почива на феномену новог и одбацивању постојеће форме које не могу бити део духовних манифестација, с тим да „рушење старог није коначни циљ, него императив позитивне снаге која је увек афирмација” (Мицић, 1921:3). Међутим, оно што се у његовом повоју истицало као предност, на послетку ће се испоставити као мана и оно што ће довести до гашења експресионистичких идеја. Управо помињане романтичарске реминисценције на које нас подсећа Црњански, у тексту који смо цитирали, биће оно што ће, по суду Ђерђа Лукача, а који износи у тексту *Експресионизам, његов значај и пад* (Лукач, 1934:6) свршити његовим гашењем. Наиме, Лукач сматра да су наглашени ескапизам, ширења утопистичке идеологије безнађа и мистичног ирационализма, те дуг романтизму довели до тога да се покрет који је у повоју био синоним за побуну доведе до апсурдне ситуације заробљеника једног у себе загладаног и затвореног света.

Појавом експресионизма српска књижевност добила је генерацију писаца који се својим деловањем супротстављају дотадашњем начину стварања који почива на нормативно-догматском и ларпурлартистичком принципу, по којем књижевност и даље има васпитну улогу и атрибут просветитељске. Нови нараштај писаца трага за новом формом и уметношћу која својом интенционалошћу одражава етос новог (по)ратног човека. Закључује се да је заједничка поетичка линија прве генерације поратних писаца српске књижевности експресионистичка провенијенција гротескне слике изобличеног поратног поретка. Из ере Првог светског рата остаје експресионистичка литература у којој је израз човек још имао свој ред вредности снагом протеста против флагрантне нељудскости која је за материјалну битку пронашла људски материјал (Адорно, 1978: 108).

Савременици су признавали послератној књижевности иновативност у стваралачком поступку, истичући посебно младе ствараоце који су „писменији, културнији, окретнији него што су били писци пре њих, њихова интелигенција се проширила и обогатила, њихов нерв је постао осетљивији и истанчанији”(Ујевић, 1920:8), али уз напомену да свима младима ипак недостаје дубоко и живахно осећање облика, због чега самој књижевности недостају велики и изворни ствараоци.

У зачецима литерарног деловања српске књижевне авангарде учествује и писац необичне имагинативне снаге који спада у ред оних, који су туђинци на вратима Европе, док њихово стваралаштво изражава трагичну филозофију жртве (Петковић, 1985: 30), што као премиса може одредити и судбину самог писца- Станислава Кракова. Вођена идеолошким претпоставкама владајуће већине српска култура ставила је Кракова на листу проскрибованих писаца. Његов друштвени ангажман, место уредника *Времена* у међуратном периоду, блискост са тадашњим режимом, уређивање окупационих гласила, те писање двотомне монографије о Милану Недићу били су разлози за примену „политичког и културног остракизма”(Пантић, 2009: 164), који је довео до релативизације значаја његовог дела за конституисање модерног духа српске међуратне књижевности.

Попут других писаца који су били водеће фигуре српске књижевне авангарде и Краков не може бити подведен ни под један авангардни покрет. Његове приповетке почивају на експресионистичкој подлози, обједињују елементе натурализма, зенитизма, поетичке константе барока, по концепцији су авангардна, а суштински су дела изникла на дијалогу културне традиције и нових поетичких концепата. Својим делом Краков је објединио разнолике авангардне тенденције, али и различите типове приповедног израза, те је у приповеткама, романима, путописима, есејима, фелтонима релативизовао устаљене границе међу жанровима. Почевши од првих, у целости или делимично објављених новела-приповедака, попут *Освете* која се појавила у подлистку *Прогреса* 1920, Краков се представља као писац који ће „спретно модернизовати причу и реалистички поступак, преиспитујући наративне могућности новог поетичког концепта, обogaћујући га искуствима психоанализе (Тешић, 2009: 327-331).

Првим објављеним приповеткама делује у кругу експресиониста и идејно дели њихово настојање да врате у вредносни систем ратом уништен идеал хуманитета, готово утопијски виђену идеју симболичког Месије који се колеба између идеалистично-патетичне вере у човечанство и нихилистичке, налик оној коју српска књижевност памти у песништву Милана Ракића, скепсе према реалности, садашњости и будућности какву Ракић изражава у својој песми *Долап*. Фикционалном прозом, топосима девијантне сексуалности, мизогинијом, упоредним категоријама нихилизма и витализма, карневалском културом као опозитном званичној хијерархији, суптилним социјалним нитима, прави каталог (по)ратних стања и догађања. Нашао се у средишту авангардних стремљења.

Као једини могући аутентични израз стања света у којем се обрео након вишегодишњег ратовања Краков, као и готово сви његови савременици, видео је авангардно дело. На првом месту својим романима, посебно далеко успелијим *Крилицама*, Краков као истински авангардиста раствара традиционално јединство дела, што Биргер наводи као општу карактеристику модернизма (Биргер, 1998: 87), потцртавајући да се аутономија и кохеренција дела свесно доводе у питање и чак плански уништавају, чиме се негира Адорнов појам заокруженог дела који је ограничавајући. Пишући о рату одељцима у којима је стварност сведена на фрагменте, дајући параболу друштва, у духу експресионистичке поетике деструкције и разобличавања цивилизацијских норми Краков ствара парадигматске примере авангардног неорганског дела. Сходно теорији авангарде Питера Биргера авангардиста, за разлику од класичара који у фрагменту, материјалу препознаје и поштује носиоца значења, авангардиста у њему види само празни знак којем он може да позајми

значање (Биргер, 1998: 108). Краков фрагменте (по)ратног искуства истрже из животног тоталитета, преноси их као садржај свести често неименованих јунака и инкорпорира их у иновирани основе романескне и новелистичке структуре. Краковљев прозни израз, посебно у приповеткама, отвара се ка поетском, док је читав његов, истина невелики, стваралачки опус знак не толико стваралачко-поетичког, колико идејно-тематског континуитета. Краковљев савременик Растко Петровић у својим есејима о Милану Дединцу и помињаном есеју *Дванаест година наше књижевности* можда најсистематичније одређује основу мисао Краковљевог стварања. Рекавши да се у животу враћамо старим доживљајима да их новим искуством поправимо, дамо дубљи смисао, Петровић као да је тумачио Краковљева сведочанства о рату уобличеним у романима и приповеткама, посебно дела мемоарско-документарне прозе за које и сам аутор каже да их пише са извесне историјске дистанце не би ли оно у њима исприповедано рационално сагледао и на нов начин контекстуализовао. Погледамо ли Краковљеве приповетке и романима увидећемо да је за њега писање био вид спознаје времена у којем је живео, а које је собом носило промене културолошко-вредносних парадигми, те вид расветљавања места које као појединац и стваралац у свету заузима.

У оквирима модерних токова српске прозе Краков ће вођен актуелним европским духовним кретањима мењати естетско-поетички фон српске књижевности. Сложене наративне процедуре сјединиће са културном традицијом свог поднебља и на тај начин обелодањивати истине времена у којем је живео и које га је формирало као писца.

## ПОРУЧНИК СТАША И ПИСАЦ СТАНИСЛАВ КРАКОВ

Станислав Краков својим књижевним деловањем двадесетих година прошлога века ствара полетну и револуционарну литературу која по својој суштини одговара времену у којем настаје. Његово књижевно стваралаштво, али и многобројни чланци, филмске критике, репортаже, путописи одраз су богатог животног искуства, свести о националном идентитету који се нашао у колизији са немирима епохе, идеолошко-политичким превирањима. Дајући, попут својих савременика који су се бавили истом тематиком у свом стваралаштву, као, рецимо, Милош Црњански, у својим романима експресионистичко сведочење о Првом светском рату, не одричући се искуствене ствараности, али вешто маскирајући њене трагове, Краков усмерава пажњу читаоца на своје литерарне, али и нелитерарне преокупације. Неутемељено изједначавање политичке и поетичке свести аутора довешће у деценијама након Другог светског рата до изопштавања Краковљевог дела из српске књижевне баштине. Књижевно дело Станислава Кракова дословно је упило друштвену стварност самог аутора.

Рођен у Крагујевцу, син пољског племића, Сигисмунда, који као војни лекар 14. пешадијског пука и добровољац у Српско-бугарском рату долази у Србију 1885, и мајке Персиде, сестре генерала Милана Недића, из породице која води порекло од кнеза Станоја из села Зеока код Лесковца (кога су дахије посекле уочи избијања Првог српског устанка), а чији ће се потомци, потоњи Станојевићи ородити са Карађорђевићима, Станислав Краков као да бива предодређен за судбину која га је чекала. Напослетку оксиморорнски проглашен и за хероја и за издајника, човек који је био носилац укупно осамнаест одлковања, преживео четрнаест рана и три смртне пресуде, својим животом истински постаје „путујућа трагедија и човек из двадесет и петог часа” (Стојић, 2019: 359).

У седмом разреду Друге мушке гимназије ступио је у Први балкански рат (1912- 1913) као добровољац. Због својих година био је распоређен на позицију војног болничара, али се из рата ипак вратио као истакнути појединац. Његовој поратној слави допринело је својеврсно одликовање и публицитет који је самим тим заслужио. Огрнут је мундиroma Фети-паше, команданта у Комановској бици пораженог Седмог турског корпуса, и ту његову фотографију објављује *Илустрована ратна хроника* (1912), описујући га као „одликованог храброг дечака”, уз текст у којем сам Краков најављује писање свог ратног дневника (нав. према: Стојић, 2019: 361).

Већ 1913, 13. октобра, иако нижи него што је прописано, глув на десно уво, што је било последица рањавања у претходном ратовању, примљен је у 46. класу Војне академије. И управо говорећи о том периоду свог живота у својим мемоарима, Краков износи проницљиво, интуитивно запажање и дубоко разумевање за интенције политичких и државних актера у скорој будућности на тлу ондашње краљевине, те издваја чињеницу да су поред њега у исту класу примљени и Срби из недавно ослобођене Македоније и Војводине, те неколико муслимана из Босне, као најаву стварања Југославије (параф. Краков, 2019:60). Као каплар питамац учествовао је у Првом светском рату, чије га је избијање затекло на служби у Скопској Македонији. У рат ступа као ађутант батаљона Деветог пешадијског пука другог позива, где упознаје и браћу Рибникар, а где му је командант био Радослав Петковић, брат песника Владислава Петковића. Интересанстан биографски податак, а што износи и сам Краков (Исто: 59-60) је то да му је још тада, на почетку рата Владислав Рибникар рекао да због свог темперамента он може бити војник у рату, али не и у миру и да је рођен за новинара. Након првих ратних месеци и првих великих губитака, попут оних на Церу, врховна команда је одлучила да на неки начин сачува такозвани официрски подмладак, у који је спадао и Краков, те их са првих линија повлачи у позадину, где их производи у чиновне наредника. Тако Краков доспева у Пирот, где потом краљевим указом бива

унапређен у чин потпоручника (13.10.1914), (Исто: 94-95). Већ помињани темерамент и, по његовом суду, о чему сам и говори у својим мемоарима, искуство прекаљеног ратника нису му дозволили мировање у позадини, те се обраћа молбом надређенима, тачније, Министарству војном, како би био враћен на фронт. Молба је услишена и 2.12.1914. као водник Првог батаљона 17. пешадиског пука одлази на Мишар (Исто: 64). Његова јединица ће у наредном периоду бити упућена на бугарску границу где ће имати задатак извиђања, праћења непријатељских трупа. Сочавана са повременим пресретањем писама и заробљавања трупа јединица је на Кривој Феји, на Власини дочекала и избијање рата. Краков је одмах и рањен, али је одбио да буде евакусиан јер, по његовим речима, иако му је рука скоро разнесена, метак није погодио кост; ипак је пребачен у болницу у Ниш наредног дана (параф. Исто: 90). Средином октобра из нишке болнице одлази пут Јагодине, како би се видео са мајком, и управо тада отпочиње још једна епизода ратне историје српског народа, у којој Краков непосредно учествује. Његов Трећи батаљон се, по повратку са отпуста, придружује главници војске која је следила наредбу Врховне команде о повлачењу. Краков као командант вода са својим војницима пролази крајевима скоро ослобођене Јужне Србије и тако сведочи коперниканском обрту историје једног народа. Највећи део искустава повлачења кроз Албанију Краков описује и својој мемоарској прози *Живот човека на Балкану*.

Након опоравка војника и реорганизације војске под командом француског генерала Пијарона де Мондезира Краков остаје у саставу 17. пешадиског пука Дринске дивизије, али је најпре прележао тропску маларију, да би одмах по повратку на фронт, у почетку борби за Кајмакчалан био рањен у ногу. Након опоравка од рањавања, али и поновне реорганизације војске услед нових губитака Краков бива распоређен у батаљон руских стрелаца, где постаје ађутант у Четвртој чети Првог батаљона. Као признати ерудита и полиглота сада захваљујући знању руског језика доспева на позицију официра за везу између Дринске дивизије и руске бригаде (Исто: 157-161). Ту дужност је вршио све до 1918, када руске снаге због нових револуционарних дешавања на свом тлу бивају повлачене. Уместо њих српској војсци као испомоћ долазе добровољци из Северне Америке. Долазак „америчких Југословена,” како примећује Краков, донео је исцрпљеној војсци нову свежину и борбени дух, у њој пробудио дивљење према добровољцима који из далеког света долазе у непознато, вођени тек пожртвованом идејом (Краков 1999: 18). Касније Краков постаје водник у Четвртој чети 2. батаљона 5. пешадиског пука Дринске дивизије, где се среће са старим пријатељем Димитријем Љотиће, а обојица у јединици остају упамћени по надимцима који их уједно и најбоље карактеришу- Мита Филозоф и Краков Књижевник (Краков, 2019:218-219).

Током децембра 1916. Краков је писао и ручно илустровао лист *Рововац*, док је батаљонски писар даље преписивао оно што добије у десет нових примерака. Међутим, већ смелим поднасловом листа Рововска коса на 150 метара од Бугара требало је да буде јасан и његов будући садржај, а и његова судбина. наима, већ након четири броја лист је укинут због, како је процењено од стране потпуковника, уредника, Милана Б. Завађила, сувише смеле репортаже о протесту мазги, коња и мазгова на Кајмакчалану (Јовановић, 2014: 979- 1005).

Пробој Солунског фронра и пролазак кроз новоослобођене градове Кракова су довеле и до симболичке тачке његовог ратовања, а то је био улазак у његов родни град Крагујевац, 26.октобра. Међутим, и након тога чекале су га велике ствари попут оне части која му је припала да као први српски офицер оде на територију Аустро- Угарске доносећи слободу (параф: Исто: 263). наима, потпуковник Љубомир Максимовић га је одредио за официра који ће са својим водом прећи на нову југословенску територију, те је Краков најпре био у Руми, чији касније постаје и почасни грађанин, Новом саду, те у Манастиру Врдник, где им игуман отлрива мошти светог кнеза Лазара, као онима „који доносе слободу па су тако виши и од краљева” (параф: Исто: 272). Ипак, то није био крај турбулентом периоду, па је преко Ријеке,

где је први пут сведочио озбиљнијој побуни и сукобу између такозваних италијанаца и пројугословена, доспео до Загреба и места у оквиру мисије за реорганизацију југословенске војске. Загребачки дани донели су само немир и сведочење побунама против српске војске, односно за иницијативу, већ предате петиције Мировној конференцији у Версају, за издвајања из велике Србије и стварања државе по угледу на Француску, за које се везује и име будућег Краковљевог непријатеља Стејпана Радића, кога је у неколико наврата означавао као политичара са маргине и хушкача без широког утицаја на који сам рачуна. Крај фебруара 1919. донео је и за јавну политику и самог Кракова промене, те је он ступио на нову дужност официра-ордонанса за шифру, а у оквиру нове мисије на чијем челу је био његов ујак Милан Недић, а која је требало да у контролисаним оквирима држи побуњену хрватску идеју о успостављању самосталне државе пре међународног званичног признања заједничке краљевине.

Маја исте године Кракова је сачекала прекоманда, односно, повратак у Београд на место водника Прве чете у пешадиском батаљону Краљеве гарде, међутим, даљи ток лета доноси и нову прекоманду о чијим узроцима Краков говори у својим мемоарима. Наиме, по двама верзијама, од којих је друга свакако вероватнија и у складу са Краковљевим уверењима и карактером. Наиме, прекоманду у Ђаковицу, познати „југословенски Сибир” о којем је писао и Драгиша Васић, Краков је добио јер је једном приликом на балу грешком сео у ложу на место одређено за регента Александра или јер је био присталица оне групе српских официра који су исказивали протест против превођења бивших аустроугарских официра у југословенску војску под истим или чак вишим чиновима. Но, и са новог намештења Краков убрзо одлази. Повратак у Београд десио се стицајем срећних околности да се у то време на Топчидеру, формирала Ауто-команда моторизованих трупа, за коју је био расписан конкурс, а која је била под командом пуковника Александра Дурока, Краковљевог пријатеља са којим је делио фасцинацију аеропланом. Краков је примљен у новоформирану Ауто команду, али ту не престају његови проблеми са војском коју више није осећао као свој позив (параф. Исто: 309, 325-329). Крајем јуна, тачније 18.6.1920, након, како се наводи безначајне препирке са надређеним Андрејом Лазаревићем Краков је покушао самоубиство пуцавши себи у срце пиштољем другог војника. Ондашње новине су пренеле да је до покушаја самоубиства дошло због неузвраћене љубави, али је сам Краков приликом ислеђивања рекао да је то учинио због тога што се у њему пробудио осећај увређености достојанства човека и војника (Исто: 347). Годину дана касније, 24.6.1921. пензионисан је у чину поручника, уз образложење „телесне неспособности узроковане ранама”, али није преведен у резерву, већ због учешћа у претходним ратовима добија статус „добровољца - борца и одређен му је ратни распоред који је поништен решењем од 8.12.1938, по којем у случају мобилизације постаје члан Института земаљске одбране, што се сматра почасном цивилном службом, и саветодавни члан при Врховној команди” (Стојић, 2019: 374).

Званични одлазак из војске Кракова није удаљио од идеје слављења националне херојске прошлости, нити је међуратни период за њега значио изистанак сећања на рат, па му 1922, 1930. и 1935. стижу, од осамнаест одликовања укупно, и три страна, и то Орден румунске круне официрског реда, затим, на предлог француске амбасаде и Официрска палма и на крају и Грчки орден Феникса III реда (Исто: 375). Међутим, долазећи период унутарполитичких трвења и национално- фашистичких струјања у Европи однеће Кракова на другу страну познате историје.

С друге стране, мимо реченог, треба истаћи да се сусрет, за који ће се испоставити да је судбински, одиграо у животу Станислава Кракова одиграо много раније, пре свих турбуленија које је преживео, већ на дан његовог рођења. како смо већ рекли Краковљева мајка била је рођена сестра генерала Милана Недића. Прву велику услугу од свог ујака Станислав Краков добио одмах по рођењу, из чега се развила интимна анегдота, а јавна голгота. Недић је касније свом сестрићу у шали говорио да „ако и вреди што онда је то јер му

је он по рођењу ишао по водицу и донео име по знамењу Александар” (Краков, 2012:11). Веза са генералом Недићем у будућности за Кракова ће значити прогон, емиграцију, а његовом делу статус забрањеног и проказаног.

Одрастао верујући да се отаџбина воли изнад свега и више од свега, те да се у животу налазе ствари које „усхићују око и срце, али се никад нису могле наћи и ствари којима би се могла заменити отаџбина” (Краков, 2012:70) Краков је у својим првим, као и у највећем броју својих дела, доносио аутентично искуство рата и истински храброг ратника који ту атрибуцију стиче јер се понаша као да опасности пред њим и нема. Када на штакама 1916. излази из болнице *Принцезе Марије* у Солуну након опоравка од рањавања на Кајмакчалану и одбија предлог свог ујака да се повуче у позадину, макар га то коштало живота, Краков у тренутку слома културе и хуманитета својим ликом и делом формира нови етос. Одбијањем понуђене поштеде изазива дивљење самог Недића, који је рекао да би га друкчији одговор сестрића разочарао и да је од њега и очекивао овакав одговор (Краков, 2012: 46).

О лику поручника Сташе као ратника и песника сведочи понајбоље његов савременик и саборац у експресионистичком покрету Станислав Винавер у својим сећањима на *Ратне другове* (Винавер, 1939). У збирци која у тренутку у којем се појављује бива, из угла једног комунистички оријантисаног критичара Богдана Пешића који свој суд о овом делу износи у *Младој култури*, а на шта нас упућује Слободан Владушић (Владушић, 2014:651), бива виђена као дело једног књижевно-културног и политичког утопљеника, Винавер Кракова непретенциозно приказује као једног из реда људи које је створио и одредио рат. Винавер „мирним тоном епитафа, наративно- говорним стихом, друкчије него што је то до тада чинио” (Винавер, 2005:130) проговара о људима који су преживели рат који „преображава херојство као чин у храброст као процес издржавања неиздрживог” (Владушић, 2014:657). И сам у време објављивања Винаверове збирке на страни поменутих утопљеника који у доба дискурзивне промене јавног мњења у име рађања комунистичке идеје једнакости и аболирања национализма, управо бивају одређени као српски националисти Краков стиховима свог ратног друга заиста добија епитаф и као учесник у претходном рату и преофетски као жртва својих идеја у годинама које су долазиле- човек двадесет петог часа.

Винавер Сташу описује као потпоручника и песника, ађутанта пристаништа на Крфу. Назвати се песником Сташа је по Винаверовом суду завредио, подвучимо уз благи иронијски отклон, јер је написао неколико патриотских стихова, десетак љубавних елегија, али и суштински јер је искрено веровао у све лепо што је постало од како човечанство за себе зна. У својим редовима Винавер кроз подвојеност песника и војника најбоље осликава Краковљеву биографију. С једне стране војнички прецизан, одговоран, родољуб, сматрао је сваки посао као неопходан и као да га је за њега поставио сам Бог да браћи у невољи помаже безбројним везама са малим и великима, француским подофицирима и командантима и енглеским магационерима. Уверљивим и реалистички прецизним говорним стихом Винавер пише како је поручник Сташа био ту и да се побрине да свако добије своје требовање и да куми и богорада, и у томе успева, уколико некеме треба пропуст на Видо да сретне брата кога није видео годину дана, а Французи затежу. Приповедачки прецизно, попут минуциозног посматрача, Винавер види Сташу који у рану зору полази у заспали варош Крф тражећи старешину ради неког неодложног посла, и који се у песнички сугестивној слици открива и као песник. Тада се препознаје Сташина опредељеност за спознавање наличја света, јер само такав, интуитивно освешћен, тог јутра у заспалој вароши Крф гледајући у море, у мислима је могао пробудити сећање на Одисеја, схватити феномен личне и ћудљиве среће, појмити свет као дело савршенога уметника. Винавер стиховима који налик на приповедачки ток свести у свом јунаку Сташи види рађање мисли о томе да се зарад ћудљиве личне среће морамо одрећи и дужности и морала. Спознаја суштинске среће се, у духу певања и других експресиониста, и у овом случају види као песников сусрет са вечном



природом којој се прилази без икаквог „човечанског плана”, чиме се на тренутак откривају (ауто)поетичке црте обојице стваралаца и следбеника феномена интуитивног у писању. Сlikом која је контрастна контемплативном дивљењу природи Винавер кроз мисли поручника Сташе својим стиховима ипак даје социјално-ангажовану ноту, али у смислу пацифистичког вапаја који упозорава на реалност у којој се воде бесомучни ратови и „народи страдају у беди и ропству, и нико не успева да ту лепоту потчини човеку рад кога је и настала, па она остаје празна и туђа раскош” (Винавер, 2005). Завршним стиховима Винавер апокалиптично проговара о судбини нараштаја који је стасао у свету који ратом бива избачен из лежишта.

Равнотежу света у првој деценији века који је обећавао модерност и напредак је пореметио рат. Писци попут Кракова и Винавера у својим делима покушаће да продру у његову феноменологију, враћајући се на доживљено с позиције саморефлексије чиме настоје одговорити на питање шта одређује суштину човекове егзистенцијалне ситуације у моментима када је свет доживео крах свега, па и културе. Краков је због самопосматрајуће позиције мислећи ратник, пристаје на оргијастично пијанство заноса ратовања, јер ратник најбоље обавља своју дужност када није при себи, у заносу ратног вихора, али и задржава трезвеност самопосматрања (Копривица, 2016: 325). Најтачније Краковљево приповедање о рату објаснио је Растко Петровић у есеју *Светски рат у страниј и нашој књижевности*, у којем каже да је Краков између свих оних који су се након рата прихватили пера био један од најверодостојнијих сведока Великог рата, а разлог је једноставан- Станислав Краков је видео рат. Краков је из дечаштва прешао право у војништво, носио је гвоздени калпак, маску за загушљиве гасове, био је млади човек који је скоро одрастао у рату. Краковљево свеукупно дело је сведочанство, искуство човека који се налази на граници културе на предњој линији где се деле цивилизација и (оружана) борба за лични голи опстанак (Исто: 323) или одржање одређене идеје у временима промене парадигме, културне и друштвене.

Значајнију пажњу критике, иако је књижевној јавности већ био познат по приповеткама објављеним у часописима експресионистичке провенијенције *Мусао*, *Прогрес*, *Зенит* 1920. и 1921. године, Краков стиче романом *Кроз буру*, такође објављеним 1921. О младом Кракову, како то занимљиво запажа Драган Бублић (Краков, 1994: 270) не пишу тада ни служени ни полуслужбени критичари, чак и ако пишу то чине на начин који одаје неку извјесну укоченост, чине то као да морају, а не да осјећају једну дубљу унутарњу потребу казивања свог суда (подв. А. Ц). Савременици су били готово једногласни у именовању Кракова као једног од најталентованијих млађих приповедача, чији је таленат тек пред процватом, те да својим првим романом, како то примећује Павле Стефановић (Исто: 269) даје једно лепо обећање, а савесношћу и пажњом којима гради роман потврђује се као писац који озбиљно и поштено схвата свој посао. Из реакција на Краковљев први роман издваја се и опажање Тодора Манојловића који истиче да је Краков писац који се налази на путу живота у уметност, те да у реду младих писаца код којих огромни доживљај рата почиње да се кристалише и у обимнијим епским концепцијама, својим првим романом он покушава да, иако без надмоћног лиризма и жарког темперамента Црњанског, али наглашеније епске тенденције, створи повест у којој се љубав провлачи кроз тамну буру рата (Исто: 259). Манојловић ће као посебну драж Краковљевог приповедања истаћи епизоде логорског и паланачког живота у време рата, битке, оно што је сам писац видео и проживео. Критикујући неуједначеност измишљене фабуле са историјским делом, неодлучну стилизацију датог материјала, Манојловић истовремено баш у тој младалачкој неодређености види мајстора приповедања у зачетку. Заједнички је суд поменутих критичара да је Краков најсугестивнији када приповеда о рату јер, што опет потцртава Драган Бублић, код Кракова нема позадине рата, као код Крлеже, већ је сцена клаоница над којом праскају бомбе, где праскају мозгови и фрцају руке. Најиндикативније о роману *Кроз буру* писао је Станислав Винавер профетски констатујући да писцу недостаје још један удар крила како би створио велики роман о рату

каког су га они као његови учесници видели, у којем кроз звонки ваздух зацвела и музика веселим зумбулским кикотом сунчаним подврискивањем кринова и врелим пољупцима руже (Исто: 267).

*Крила* су доиста подигла Кракова. После *Буре* на земљи изненадно је пронашао аероплан- упечатљиво је Миодраг Михајловић Световски оценио Краковљев други роман, издат тек годину дана након првог. Објављена 1922. године *Крила* су у очима ондашње критике осликавала несумњив раст Кракова као писца, спонтанијег и рељефнијег стила (Краков, 1991:139). Као да је слушајући речи критике писац сређивао своје утиске и уобличио их у новом, опет истинитом и непретенциозном ратном роману. У *Крилицама* Краков приповеда, подвлачи Милан В. Богдановић (Исто: 156), који је поводом *Буре* рекао да је реч о неуспелом роману ни снажно замишљеном ни довољно снажно израженом, као талентовани ратни извештач који ствари смело види онакве какве јесу и такве их каже. Усаглашен је пак став критичара да су *Крила* својом полифоном, филмском поетиком представљала значајну новину у погледу књижевног израза, али и да се не могу сматрати романом у формалном смислу. У овом роману Краков у потпуности раскида са реалистичко-сентименталистичком традицијом коју препознајемо у његовом првом романескном остварењу и напушта традиционално приповедање о рату, које почива на херојским компонентама. Рат се у *Крилицама* открива са свим својим ужасима и срамотама, без вела тривијалних и лицемерних патриотских поетизација. Међутим, свдећи рачуне о минулој деценији коју је обележио рат као доминантна тема, Растко Петровић ће у помињаном чланку *Светски рат у старој и новој књижевности* ипак рећи да иако Краковљева писана реч о рату припада рату до појединости, његове књиге о рату нису убедљиве и да су далеко од замашно обухваћене слике рата као једног од најкомплекснијих и најмистериознијих доживљаја човечанства (Петровић, 1929: 4 и Петровић, 1930: 4). Слабост Краковљевог приповедања о рату Петровић види у неубедљивости приповедања, што произилази из пишеве заокупираности уметничком формом, а не судбоносним значајем уметничке садржине. Краков није увидео да у центар приповедања треба ставити човека, чија је судбина предодређена тужним заносима бивања. Једини ратни писац који је, по Петровићевом суду, својим делом одговорио на питање како се човекова личност деформише пред деловањем изузетног и великог догађаја био је Драгиша Васић. За разлику од Кракова њега није занимао рат као такав, већ како се одвија психолошки процес рата на једној издвојеној личности, када је све оно што га је до тада представљало заковитано. Иако нигде рат није оставио такву историјску, материјалну, психолошку и човечанску сложеност, као у нашем племену, савремени писци нису успели да напишу књигу која би у себе унела нови мисаони елемент који почива на животу човечанства у току рата. Петровић, што закључујемо на основу наведеног, замера својим савременицима, па и Кракову, догматичност и реторичност које књиге о рату свде на реакцију самог писца на оно што се одиграло. Ипак, несумњиво је да, што донекле и његови савременици као критичари закључују, Краковљева дела о рату представљају дела полифоне поетике, те да у тренутку свог настајања следе линију лиризаације израза и испитивања могућности модерничког књижевног дискурса.

Синтагма Бошка Токина „атмосфера чудеса“ којом назива почетак двадесетих година прошлога века односи се на стварање нових темеља и открића као што су кинематографија и аероплан. Београд се још пре рата брзо прилагођавао свему што се збивало у, за њега, напреднијем свету. Међу омладином пробуђено је велико интересовање за ваздухопловство. Дечачко уживање у летачким егзибицијама прекинуо је Први светски рат, који авион преводи у ред симбола страшне смрти. Но, у поратним годинама опет је заживело узбуђење узроковано новим искуством. „Авијатика је била узбудљиво техничко достигнуће које је омогућавало нове чулне перцепције” (Опачић, 2007: 54), а млада генерација писаца изашлих из рата у њој је видела прилику да се „синтетишу материја, материјал, фантазија и поезија”(Тешић, 2001: 63). Фасцинираност ваздухопловством Александар Дероко објаснио је

као борбу између разума и узбуђења, аналогну оној која се одвија у стваралачком процесу, истичући да разум уравнотежује узбуђење, кад ово треба да се конкретизује и фиксира, али га не може заменити, уметност може без хладног разума, али не без узбуђења, маште, интуиције, фантазије (Де Роко, 1984: 303). Опијени новином коју авијатика доноси писци млађе генерације окренуће се авијатичарској прози током Великог рата, а у поратним годинама одредити се за жанр журналистичке, тачније авијатичарске, репортаже у којој се доносе поетизовани призори пејзажа виђених са висина, екстатична расположења путника и писца. На страницама новопокренутог листа *Наша крила*, те *Политике* и *Времена* авијатичарске репортаже писали су Милош Црњански и Станислав Краков. Краков је чак у чланку који је објављен у *Нашим крилима* 1925. године (*Наша крила*, 1925: 57) издвојен као један од старих поборника авијације, као писац који је запажено подвукао ту нову цивилизацију која се ствара од проналаска крила, те као писац који се више но ико од наших књижевника у животу служио авионом.

Делећи са својим савременицима страст за путовањем, посебно по просторима у којима се сусрећу сећања и савременост Краков путује по крајевима Јужне Србије објављујући у листу *Време* серију путописа *Кроз земљу наших краљева и царева*, касније објављених, уобличених од журналистичког ка литерарном (Опачић, 2007:142) у књизи *Кроз Јужну Србију*, 1926. Тематиком и тоном својих путописа Краков готово да најављује заокрет у стваралаштву, померање од фикције ка мемоарско-документарној и друштвено ангажованој речи. Отуда и постаје део филмске експедиције по Јужној Србији која је за задатак имала снимање пропагандног филма о тим крајевима, а за потребе Централног прес бироа.

Тридесетих година Станислав Краков се окреће од фикције и усредсређује на новинарску делатност, покушавајући својим ангажовањем да гласно поставља питање очувања националног идентитета. Ношен идејом националне самосвести 1928. објављује *Наше последње победе* и 1930. *Пламен четништва*, скрећући пажњу да већ након десет година као несигурна успомена остају дани велики, херојски, дани славе и смрти за које се веровало да ће бити незаборављени (Краков, 1999: 5).

Свој публицистички рад Краков је дефинисао у *Времену* (7. октобар, 1935), одговарајући на оптужбе адвоката Дојчиновића изнетој у *Правди*, свега дан раније. Нагласио је да је његов публицистички рад од првога дана ишао једном једином јасно обележеном националистичком линијом, при чему није штедео никога.

Међутим, и поред доминанте идеје у свом јавном дискурсу као професионални новинар и члан удружења новинара Србије у међуратном периоду Краков у *Времену* свестраношћу своје личности читаоцима указује и на нова стремљења у свету забаве, те објављује и разговоре са најзначајнијим именима из света филма. Интервјуише Бети Блајт, Бригиту Хелм, Ракол Мелер.

Крај тридесетих и почетак четрдесетих година за Кракова доноси и нове прекретнице. По одлуци председника Владе др Милана Стојадиновића, који је купио све акције *Времена*, Краков престаје да буде на челу овог листа 1936. године. Већ 1939. почиње да издаје свој лист *Телеграм*. Од 1943. био је уредник *Новог времена*, уједно последњи на тој позицији. Реч је о листу који се из перспективе данашњице без сумње може окарактерисати као једно од пропагандних средстава окупаторске управе. Био је на положају помоћног уредника *Ратника*, званичног органа Главног генералштаба. У предратним година приступа покрету *Збор* Димитрија Љотића, свог предратног и ратног друга. *Збор* је званично основан 1935. На конгресу покрета 1. јула 1934. изабран је Централни одбор покрета који је бројао четрдесет чланова, међу којима је био и Станислав Краков. Од 1937. Краков је био на месту старешине Одсека за штампу, док се ни у активностима ни у организационим променама у покрету у периоду 1940-1942. Краковљево име више не помиње. У документима агенције БИА, који се

налазе у Архиву Србије, сачувани су неколики говори које је Краков одржао на скуповима у организацији *Збор-а*, а у којима, као што то чини и у књижевним делима из овог периода, поставља питање социјалне правде, односа према инвалидима из претходних ратова, статуса јужних крајева Србије.

У периоду од 1940-1941, Краков је вршио послове главног уредника Радио Београда и из тог периода су остале сачуване полемике које је водио са избегличком владом у Лондону. Једнако жустро говорио је и против комунистичке идеологије и четника који се по његовом суду само представљају као настављачи четничке традиције из балканских ратова (Ђорђевић, 2008: 111). За послератну судбину Станислава Кракова посебно је значајан његов ангажман у влади Милана Недића, односно рад у Одељењу за пропаганду које је основано 1943. Управо ово одељење организовало је одлазак групе новинара у априлу 1943. у обилазак радничких логора у Немачкој. Интересантно је и идеолошки дискутабилно Краковљево сведочење о јачању националног идентитета код српских радника, чиме настаје нова и млада Србија, док је упитна, како то наводи Б. Ђорђевић, фасцинација тамошњом идеологијом, под чијим утицајем настаје Краковљев текст *Рођендан вође Рајха*, који слави величину и снагу немачког народа.

У емиграцији, двадесет година након догађаја о којима ће у њој говорити, 1963. Краков ће објавити двотомну књигу- монографију о Милану Недићу. Како је сам у уводној речи првог тома истакао, за писање овог дела био је мотивисан клеветањем лика свог ујака, као и да се раније није прихватио овог посла мислећи да ће сама историја одредити и на своје место поставити сваки догађај и сваку личност. Реч је о књизи посебне документарне вредности јер Краков говори само о догађајима којима је био очевидац, ипак свестан да свако расправљање догађаја под окупацијом, ма колико оно било објективно, буди страсти јер је код нас још увек пуно партизанске загрижености (Краков, 1963:5).

На крају, најобухватније дело које осветљава Краковљево стваралаштво и живот у емиграцији, опет фрагментарно и композиционо неуједначено, јесу његови мемоари *Живот човека на Балкану*, објављени готово три деценије након његове смрти.

Краковљев књижевни опус није обиман, но остаје отворено питање колико тога је остало неприређено, необјављено, расуто у архиви Народне библиотеке. Необјављене, једино у рукопису сачуване, остале су три Краковљеве песме у прози, док се 2017. године појавило најновије издање Краковљевих путописа које је сабрао и приредио, по сачуваном Краковљевом нацрту, Мирко Демић, чиме остаје могућност интерпретативног уобличавања путописне прозе.

Ревитализацију овог, још једног у низу, проскрибованог писца започео је Гојко Тешић објавивши 1989. у *Књижевној речи* три Краковљеве приче, да би се оне потом у нашле и у збиркама *Српска анатемисана приповетка* и *Антологија српске авангардне приповетке, Утуљена баштина*. Почетком деведесетих година ће се прештампати романи и приповетке, док ће се поједина дела документарно-књижевна остварења и први пут штампати.

Истовремено интензивира се књижевнотеоријско разматрање Краковљевих дела, но до данас је у највећој мери проучаван роман *Крила*. Најпре се и романима и кратким прозним врстама, у монографији посвећеној српској авангардној прози бавио Радован Вучковић, да би се кроз осветљавање феномена лирског романа српског експресионизма у истоименој књизи опет романескним остварењима бавио и Бојан Јовић, као и Предраг Петровић, усредсређујући се на *Крила*, у својој монографији о авангардном кратком роману. Слободан Владушић ће се у збирци књижевнотеоријских огледа *Књижевност и коментари* такође бавити романом *Крила*, али осврћући се на авијатичарску фасцинацију самог аутора која је прешла у поетичко начело. На послетку, о приповеткама, кроз истицање њихових

експресионистичких проседа, те проблематизовање жанровског одређења, танке линије између новеле и приповетке бавили су се Михајло Пантић и Бојана Стојановић Пантовић. Последњих година се Краковом бавио низ критичара млађе генерације, било у својим студијама објављиваним у књижевним часописима, било на скуповима посвећеним књижевности и Великом рату. Искрпно, 2016. године зборником радова о маргини авангардне књижевности дат је изузетан допринос модерном тумачењу Краковљевог прозног израза. Најобухватнија монографска студија посвећена овом писцу је произашла из истраживачког рада Зоране Опачић која у својој књизи *Алхемичар приповедања Станислав Краков* интерпретативно сигурно, подробно, истраживачки утемељено осветљава позицију Кракова у српској међуратној књижевности, те систематичним поглављима врши типологизацију Краковљеве прозе, истичући линију од авангардног експеримента до извесне регресије ка социјалној литератури.

## КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКИ ТОКОВИ КРАЈА ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА: НАУЧНА УТЕМЕЉЕНОСТ КРИТИЧКОГ САГЛЕДАВАЊА ДЕЛА СТАНИСЛАВА КРАКОВА

Покушаји научно-критичког сагледавања свеукупног уметничког стварања конкретног аутора условљени су историјским, идеолошким, било подтекстом, било контекстом, те научном дијалектиком којом је вођена интерпретативна стратегија самог проучаваоца. Као основну премису аналитичког духа Жан Пол Сартр (Сартр, 1981: 9) истиче тежњу да се сложене ствари сведу на дејство простих елемената, те ћемо и у овом приказу Краковљевог уметничког и историографско-документарног дела настојати да издвојимо поетичку иновативност, али и могућност контекстуализације конкретних дела. Како „ уметности једне епохе међусобно утичу једна на другу, условљене истим друштвеним околностима- у корену сваког уметничког позива је изванредан неиздиференциран избор који ће тек доцније да одреде околности, васпитање и контакт са светом“ (Исто: 18). Следећи традицију модерне научне мисли и историјске науке испитаћемо интертекстуалне везе, епохом условљене поетичке особености, те могућу интенционалност Краковљевог стваралаштва и одјека који за њим остаје у историји српске књижевности.

Модерна свест је, услед радикалног мењања основа модерне егзистенције, исказала сумњу у феномен историјске истине и рационалног сазнања објективне стварности, те и могућности њеног уобличавања у свету уметничког дела.

Двадесетовековно конзументско друштво поставља нова питања на која књижевно дело, као врста стваралачке делатности људског духа, можда и не може дати одговор. У покушају дефинисања стања духа нововековног човека издвајају се радикалне констатације мислилаца попут Жила Липовецког, који наводи да модерно друштво почива на идеолошкој конфигурацији произашлој из супермације моћи појединца који рађа страховладу. У таквим околностима насиље је кључни фактор функционисања и напредовања модерне заједнице. Подјармљена императивом брзине, а неосвешћена и суочена са идејом о привремености индивидуалних егзистенција окренутих само себи, модерна друштва су и нарцисистичка (Левинас, 2006: 45). Отргнут од послушности, тежећи да се ослободи ограничавајућих околности појединац ће се окренути потенцијалностима, тежећи да се преобликује садашњост и одређени избор будућности. Животом усмереним искључиво на садашњост, без могуће антиципације будућности, или освртања на прошлост изгубио се осећај историјског континуитета. У времену анархије духа, где су идеје вулгаризоване, док се усвајају само негативне стране оних великих, у гомили надљуди која се заклиње у Ничеа (Берђајев, 2002: 72), где сведочимо бестијалној суровости човека према човеку, издваја се уметник који својим делом, отетом хаосу природног тока ствари, уједињује вечно и непролазно, бар по мери наше људске вечности и непролазности (Андрић, 1976: 227), постајући судија свог века. Уметник је духовно пробуђен човек, форма материјалне егзистенције која се самоосвешћује и проговара својим иманентним језиком (Радуловић, 2007: 117)

Свако књижевно-уметничко дело у себи приказује стварност која је њена истина и која расветљава ону стварност у којој живимо. Књижевност и истина не могу се априорно изједначити. У процесу тумачења дела не треба претпостављати да је оно традиционално реалистички виђена слика стварности, али треба да посредством измишљених прича књижевност учествује у процесу спознаје света и сопства, носи истину о животу. Искрпно тумачење треба да има хоризонтални правац и да обухвата и историју књижевности и контекстуализацију (Павловић, 1978: 67), јер се друштво уписује у текст историјом читања, док конкретном тексту свако ново читање даје и ново значење. Константна категорија теорије тумачења у начелу увек подразумева унутрашњи аспект, који се заснива на

особинама садржаним у самом делу (Тутњевић, 2007: 9), при чему критичар или тумач своју пажњу усмерава ка дубљим слојевима дела, не знајући шта их чека на крају тог подухвата.

С друге стране, ниједно дело се не може тумачити без сопствене идеје о тексту. Но, сама критичка алатка не треба да постоји пре анализе (Русе, 1993: 19-20), а исцрпна анализа или покушај сагледавања поетичких константи или дисконтинуитета стваралачког процеса једног аутора не може се остварити без научно-методолошког плурализма. „Поједини тисци и читаве генерације испадају ван изабраних колосека и не могу насилно бити сабијени у вештачки саливене калупе (Богдановић, 1919: 1), те је говорећи о њима поред књижевноисториографског приступа и културноисторијских погледа тумачење потребно засновати на сагласју поставки које произилазе из наратолошког, структуралистичког и постструктуралистичког виђења, те закључцима који произилазе из анализе појединачних текстова конкретног аутора и компаративне анализе поетика стваралаца међусобно повезаних књижевном школом или покретом.

Почетком друге деценије двадесетог века књижевно и јавно мњење крхко демократски устројене Краљевине Југославије исказивало је у неколицини чланака, критички настројених према владајућем поретку сумњу у систем, владу, стваралаштво, необуздану трку за новим и модерним. У епохи која је испуњења „теоријама релативитета”, у недостатку кохерентне слике света, као један, за наше истраживање посебно важан, поставља се и проблем поимања истине у литератури која настаје ослањањем на фрагменте (ратног)искуства. Управо одговарајући на питање има ли истине у литератури Сима Пандуровић је истакао да је истина која може проћи само кроз наш разум условна и проблематична и да, да би била апсолутна, истина мора проћи кроз наша осећања. Историја цивилизације је показала да су, на пример, научне истине „привремене, јер на њихово место долазе друге, под именом научног прогреса” (Пандуровић, 1920: 5), те да тек уколико се ослонимо на своје осећање и искуство које добијамо од великих књижевних и уметничких дела можемо очекивати истините одговоре о животу и његовом смислу. Теоријска мисао друге половине двадесетог века, попут оне Пола де Мана, радикално је одвојила уметничко дело од истине, тврдећи да оно већ својим постојањем потврђује одвојеност од емпиријске стварности јер фикција себе саму познаје. Умеренији су ставови млађе генерације критичара који истичу да књижевно дело не актуелизује или открива истину, али се она открива у процесу читања, углавном уз помоћ интертекста, свих текстова које читалац познаје (Квас, 2011: 33), што је опет у дослуху са Бартовом претпоставком о међутексту, по којој је немогуће живети ван бескрајног текста, био он Пруст или текст дневно-политичке садржине. Најрадикалнији закључак у нововековним теоријским поставкама управо и јесте Бартов о коначној смрти аутора, где се у потпуности негира било каква веза између дела и аутора. Писање је дефинисано као ткиво цитата изведених из неизмерног броја средишта културе, а имперсоналност у писању дело спасава завршног значења, јер би открићем аутора био објашњен и сам текст. Читалац је тај који и сам постаје креатор. Но, да ли се читалац може ослободити актуелне политичке, идеолошке или теоретске матрице? Прихватимо ли констатацију Мике Бал да је текст раскршће других текстова, можемо ли засигурно тврдити да је текст који је преображај другог текста, својеврсни палимпсест, ослобођен читавања смисла, или пак ваља дело тумачити осврћући се на социокултурни контекст његовог настајања? Које место заузима писац прве половине двадесетог века која је означена, револуцијом као модернистичким феноменом, а која је у свом ширем смислу трагање за правом, чистом реалношћу која се налази изван условних знакова и система културе (Епштејн, 1988: 6)”?

Сходно реченом научна мисао је, у двадесетом и двадесет и првом веку, наставила кретање и потрагу за формалним одговором на питање сазнања и разумевања истине књижевног, па и некњижевног текста, која би била између, рационално конструисане

пасивне природе и активне, сазнавајуће рационалне способности која може да разуме и контролише мисао као такву“ (Игерс, 2015).

Наука о књижевности преживела је многе промене парадигми. Сама дисциплина науке о књижевности сматра се дискурзивном формацијом (Божић, 2013: 179). Доминантни интерпретативни модел се временом ослободио поступака прекомерног формализма и окренуо диференцирању културолошких контекста у које су књижевни текстови укључени. Отуда двадесет први век почиње у знаку интерпретације у односу на коју теорија има само практичну функцију (Тешић, 2009: 40).

С друге стране, минули двадесети век означен је као време настанка највећег броја теоријских струја, те доминацијом двеју опречних идеја. С једне стране имамо интерпретативно-херменеутичку струју у коју спадају руски формализам, структурализам, те наратолошку генеративну поетику, теоријске поставке Јакобсона, Женета, Мукаржовског, Тодорова, Рифатера, раног Барта, а са друге аналитичко-научну струју коју чине књижевна психоанализа, феноменологија, теорија интерпретације, феминистичка и постколонијална критика (Тешић, 2009: 15). Идући у корак са постмодерном масовном културом, обрввши се у добу студија културе и књижевна теорија се окренула плурализму, те стопила са трансдисциплинарном, еклектичком, критичком и политичком теоријом. Савремена књижевна критика и књижевнотеоријска мисао су од проучавања књижевности као уметности преоријентисане на тумачење књижевности као дискурзивне праксе у најширем контексту људске културе (Лешић, 2010:10).

Из наведеног закључујемо да је савремена критичка мисао на раскршћу интерпретативног херметизма и доживљавања књижевности као ширег, свеобухватног хуманистичког деловања. Опредељујемо се за идеју по којој интерпретативна парадигма почива на идеји да књижевно дело није надисторична и језички неутрална структура. Обједињују се размишљање о значењу, употребљеним изражајним средствима којима уметничко дело надраста баналност свакодневног говора. На послетку, у интерпретацију се укључује чак и емоционална сфера интерпретатора.

Отклоном од позитивизма у теоријском мишљењу руског формализма и англосаксонске нове критике, преко инкорпорирања лингвистичких и семиотичких метода, постструктуралистичком ревизијом дотадашње теоријске схеме, студијама рода, новом критиком, психоаналитичким приступом на крају двадесетог века дошло се до синтетичних интерпретативних поступака. Антипозитивистички заокрет донео је усмеравање интересовања на језик књижевног дела, али постструктуралистички преокрет, који се одиграо шездесетих година, који је нарушио успостављену научну аутономију, довео је до културног и етичко-политичког заокрета, при чему се чин стварања и интерпретирања доводи у зависан однос од историјског и друштвеног контекста.

Двадесетовековна популаризација компаратистике допринела је расветљавању међусобних утицаја књижевних деловања. Потпомогнута историјском поетиком, посебно деловањем Елеазара Мелетинског, утврђује законитости еволуције књижевних врста, те утире пут теорији цитатности коју утемељује Јулија Кристева, а по којој се радикално закључује да је читава модерна књижевност цитатна. С друге стране, материјалност књижевних поступака у ери формализма у првим деценијама двадесетог века, Де Сосирова идеја о егзактности анализе књижевног дела, феномену структуре као целине елемената који у датим околностима имају специфичне карактеристике, довели су до сцијентизације која потири саму књижевност. Искључивање дијахроније и идеје развоја књижевности, потцртавањем да је реч о смени различитих облика уметничке конструкције, док су ти облици прилагођени средини и времену у којем настају, у ери структурализма, књижевност ће учинити аутономном, чак изолованом. Уплив семиолошког и културолошког у



постструктуралистичко доба вратиће науку о књижевности у стање дискурзивности научних дисциплина, али и предочити модерну методологију која дело посматра у контексту садржинских, жанровских и значењских доминанти.

Радикални унутрашњи приступ у проучавању књижевног дела занемарује његову естетску функцију, историјску подлогу, саму литерарну традицију. Постструктуралистички преокрет је интерпретативни модел ослободио научног догматизма и сазнајног фундаментализма, ревидирао системско мишљење, усмерио проучавање ка категоријама као што су интенција аутора и читалачка рецепција, вратио социјални контекст и писања и тумачења.

Интерпретација мора почивати на плурализму метода, али и здруженом деловању знања из области антропологије, психологије, историје јер ниједно књижевно дело не настаје у вакууму, његова друштвена улога не сме бити маргинализована. Књижевно дело је, како је то децидно навео Ролан Барт, стварност језика која својом конкретизацијом кроз писмо успоставља везу са друштвом и историјом. Дело кореспондира с историјском свешћу људи, по Барту, па и покушај монографског сагледавања литерарног дела једног писца неумитно собом повлачи и сагледавање политичке и идеолошке матрице времена у којем дата дела настају. При чему се као полазни истиче антрополошко-формалистички модел.

Сам Барт пак критику изједначава са семиологијом, истичући да интерпретацијом откривамо једно од могућих значења. Тумачу поставља захтев исцрпности и кохерентности. Тумачење мора покрити све аспекте уметничког дела, открити структуру, а не истину јер је истина дела независна од стварности, остаје у домену језика. Језик је самосвесна егзистенција и конкретно уметничко дело захтева њега као виши елемент свог постојања. Књижевно дело је сачињено од вербалне поруке, бивајући ограничено речима преко њих уједно и има апсолутну и непоуздану моћ. Како за једно означајуће постоји више могућих означених позиција тумача је позиција оног који треба да одгонетне књижевно дело као систем недореченог означавања, упитну вредност која је знак историјске непрозирности у којој субјективно живимо, а коју је писац уронио у свет. И културна клима диктира тумачење, аутореференцијални знаци тумаче се у датом референцијалном систему (нав. према: Бал, 2000). Исцрпност сваке анализе почива на прихватању идеје коју је поставио Џонатан Калер, а по којој текст не одлучује о делокругу питања која му постављамо, већ да се морамо питати и шта он то скрива, крећући се линијом између разумевања, типског читаоца и неразумевања (Тешић, 2009:37).

И за Бахтина је књижевност неодвојиви део културе и не може се схватити изван свеопштег контекста култура дате епохе. Приповедни текст Бахтин схвата као сложеност комуникативне интеракције која је двосмерна, од читаоца ка писцу и обрнуто, у коју су укључени и референцијални, идеолошки, психолошки аспекти језика и конкретног дела.

У перманентном додиру са стварношћу, али и стваралаштвом свога времена писац (де)стабилизује концепцију о књижевности и животу, аутентичношћу израза не дозвољава да буде проглашен представником за пропаганду доминантне књижевне или идеолошке струје. Како права естетика постоји једино у уметности, стваралац свој став треба да ослободи интереса, док као естетички предмет мора узети облик који се открива посматрању као циљ по себи (Пикон, 1965:134). Као специфичан вид отпора дискриминаторним праксама међу које спада и политички ангажман, доминацију политичких ефеката који се простиру на поље књижевности кроз владајуће културне моделе, јавиле су се постколонијалне студије, које су у протеклих двадесетак година и саме биле подвргнуте критици из перспективе религиозне и књижевне политике (Ђорђевић, 2008: 29).

Одговарајући на питање шта је књижевност, а које смо и сами поставили приступајући књижевној анализи Краковљевог дела, Сартр је посебно осветлио позицију уметника који је створен за своју епоху, који пише за савременике, али са задатком да укаже на вечне вредности и допринесе извесним променама у друштву које нас окружује (Сартр, 1981: 6). Стварање је активан однос према друштвености, а само приповедање преобликовање историјског подтекста, без којег уметничко не би било дело литерарне традиције. Писац без осећања историчности не може да пише са свешћу о својој генерацији, нити да спозна да целина литературе његове земље има симултану егзистенцију. Управо стога Станислав Краков пише осећајући промену културолошких и поетичких парадигми, а не раскидајући у потпуности са претходним епохама, већ напротив, поседујући осећање историчности које је и осећање безвременог и осећање пролазног и безвременог и пролазног заједно (Селенић, 1965:19) постаје традиционалан писац, али не и ангажован. Најгори су писци они ангажовани, књижевност не садржи збиљу каква јесте, не опонаша је, већ обликује. Књижевно дело обликује свој свет који се према оном реалном односи као према некој хипотетичкој суми свих могућих искустава (Солар, 1989: 67), те књижено дело не можемо тумачити као одраз објективне стварности, већ њен дубљи и стварни приказ.

Делујући већ својим постојањем на епоху у којој живи и ствара, пишући за савременике писац на првом месту проналази свој идентитет кроз све оно чему је сведочио или у чему је учествовао. Ја, посебно оно ауторско, није биће које је увек исто, него бивствујуће, чије се егзистирање састоји у самоидентификовању (Левинас, 2006: 22), на фону сећања, које, опет судећи по Левинасу, преузима пасивност прошлости и над њом господари, постајући инверзија историјског времена, маркира контекст и осветљава процес настанка књижевне структуре. Овим радом покушаћемо да дамо допринос ревитализацији дела Станислава Кракова како бисмо указали на континуитет стваралачке идеје српске међуратне прозе, која је, крећући се од авангардних тенденција под утицајем духа времена, дошла до социјално обојене литературе и дискурса који је и самог Кракова од литературе одвео ка публицистичко-документарним текстовима дискутабилне идеолошке матрице.

Задатак овог рада је указивање на књижевне вредности писца који својим делом изражава своју садашњост, синтетише личну и националну прошлост, а невољно одређује будућност свега онога што је написао. У том настојању бавићемо се књижевнотеоријским смерницама које одређују позицију савременог тумача, те ће уводни део рада бити посвећен теоријским претпоставкама тумачења, а на њега ће се надовезати позитивистички означен покушај контекстуализације идеје која је Кракова определила као писца златног доба српске авангарде.

## ДЕЛО СТАНИСЛАВА КРАКОВА

### УВОДНА РАЗМАТРАЊА О КРАКОВЉЕВИМ ПРОЗНИМ ТЕКСТОВИМА

Усаглашен је став проучавалаца српске књижевности настале у времену између два светска рата да је најзначајнија тековина овог периода лирски роман. У студији посвећеној лирском роману српског експресионизма Бојан Јовић наглашава да је поетизација прозе значајна промена у српској прози с почетка двадесетог века, те да се процес модификације епских врста одвија преобликовањем постојећих облика и стварањем хибридних. Даље Јовић потцртава да је процес лиризације прозе започео романом Горски цар Светолика Ранковића, где се фрагментарном композицијом и отварањем мотивацијског система личности ка нагонском и ирационалном нарушила жанровска аутономија романа, те традиционална приповедачка парадигма дела чврсте фабуле, то јест дела чији је сиже изграђен на основи узрочно-последичног повезивања догађаја. Двадесете године двадесетог века српској књижевности донеле су романе Растка Петровића, Милоша Црњанског, Драгише Васића, те и Станислава Кракова у којима је приповедачки поступак испитивање граница нове наративне парадигме. Реалистички поступак је нарушен упливом елемената фантастике, позиција свезнајућег приповедача није могла задовољити савремени осећај живота, те је догађаје представљене у роману преносио јунак медијум, који је углавном разочарана појава, човек уздрхтале душе који живот приказује онакав какав је у његовом уму (Јовић, 1994: 45).

Управо проблематизовањем јунакове личности почиње, по суду Волфганга Кајзера, историја модерног романа. Историјски развој романа, једне од карактеристичних творевина Гутенбергове ере, обележен је дисконтинуитетом (Жмегач, 1987: 12). Отвореност и флексибилност романескне форме, својеврсни литерарни синкретизам битна су обележја романа која су важећа и данас, а која су и заслужна за опстанак романа као врсте. Готово коперникански обрт у животу романа донело је нововековно интересовање за актуелно искуство. Хегел је нагласио да су јунаци давних времена читавања света обележеног екстерношћу, где се све битно исказује вањским атрибутима, сигнатурама положаја, док су савремени ликови стегнути политичко-моралним нормама, али је њихова фикционална конституција одређена субјективношћу, спрегом сензибилности и интелектуалности која се развила у приватном озрачју нововековног индивидуализма (Жмегач, 1987: 123).

Сигурност традиционалног романа започета је дезинтеграцијом позиције приповедача. Кајзер као основу овог процеса наводи савремени животни осећај. Епско приказивање, позиција удаљеног стајалишта са којег се добија преглед дешавања, не одговарају стању у којем је непровидност света толико јака, а питање о смисленим садржајима толико неразрешиво, стога приповедач мора бити увучен у потпуну несигурност света и живота (Солар, 1979: 260). И Лукач тврди да роман као специфичан епски жанр почиње да цвета онда када се проблематизује положај човека у свету, при чему позицију хероја преузимају они који траже, док је сам садржај романа повест душе која полази у свет да би себе упознала. Бахтин закључује да јунак, додајмо најпре модерног, романа осећа потребу да открије властито биће, доводи у сумњу и напушта до тада неприкосновену колективну норму. У књижевности постављено археискуство митског колективизма замењује се модерном идејом о индивидуализму, јунаку ексцентрику који је у стању перменентне потраге и запитаности.

Бивајући на крају процеса који је започео епосом, којем је основу дало митско искуство, модерни роман је задржао епски захтев за тоталитетом. Одржива је још и Кајзерова теза по којој је роман приватна прича у приватном тону, у којој су јунаци индивидуални карактери који се мењају и развијају током приповедања (Солар, 1985: 133). Композиција романа је парадоксално стапање хетерогених и дисконтинуираних елемената у органско

јединство које се свагда изнова разрушава (Исто: 315), при чему је роман структура која се не може апсолутно заокружити и довршити.

С друге стране, двадесетовековна промена свих типова дискурса довешће до губљења статуса који је роман имао као репрезентативна форма која изражава искуство тоталитета епохе (Исто: 155). Разарајући своје митско наслеђе роман разара и самог себе. Постајући јединство облика и садржаја, означитеља и означеног, тако што је облик учинио својим садржајем, роман је своју структуру преточио у предмет своје обраде.

Романи Станислава Кракова уклапају се у Манделштамову теорију која роман види као уметност која живи од занимања за индивидуалне судбине. У ери књижевних – *ИЗАМА*, задржавајући извесне миметичке одлике и применом искустава психоанализе, Краковљеви, као и већина романа насталих двадесетих година прошлога века, говоре о несувислости човекових делатности у ратном вртлогу и његовој неутемељености у поратном свету.

У својим мемоарима *Живот човека на Балкану*, Краков је рекао да је свој други роман почео да пише у рату, као историју својих солунских авантура и смрти другова, када живот престаје да буде стварност и постаје фикција романа (Краков, 2019:22). Временско-просторни каузалитет, заплет и главног актера сменили су јунак медијум који сам конституише причу, или равноправне приповедне инстанце, асинхронија времена, епизоде повезане симболичким или психолошко-емоционалним значењем. Бојан Јовић пак скреће пажњу да упркос свему наведеном лирски роман задржава епско обликовање у мери довољној да можемо да говоримо о романескном свету, ликовима и радњи. Романи српског експресионизма нису без радње, у њима се гине, путује, ратује, али главни догађаји су у функцији психичког, одигравају се у свести, догађаји споља су само допуна (Јовић, 1995:56). Низањем епизода, делова ратне стварности који су полифоно распоређени Краковљеви романи почивају на енциклопедичности, а као израз епохе у којој настају изражавају трагање за унутрашњим смислом. Међутим оно што умногоме обележава Краковљеве романи, те и поједине новеле јесте појам аутофикције. Сам појам може се дефинисати као гранични између аутобиографије и романа у првом лицу, с тим што је важно истаћи да су догађаји о којима сам Краков приповеда увек емпиријски проверљиви, уобличени приповедним манирима својственим конкретној књижевној врсти (у романима Краков посеже за сажимањима саме радње, честим темпоралним измештањима, кретањима ока приповедача из једног простора у други, стилизацијом реченице која синтаксом подржава одсечност, испрекиданост, хаотичност). Теоријско разматрање појма аутофикције почиње од идеје да је ово фикција саткана од стварних догађаја, те да као таква не може бити чиста, а опет и да је лишена претензиозности коју собом носи аутобиографија. Говорећи о антимеритичкој грозници (Душанић, 2012: 799- 800), оличеној у представницима новог романа Душанић говори о удаљавању од референцијалности као потенцијалној одлици дела, због чега и долази, посебно у авангарди, до раскидања везе писања и живота у име такозване надреференцијалне истине саме књижевности. Душанић опсежно истражује појам аутофикције у функцији сведочанства и места које заузима у историји књижевности, те скреће пажњу на изразито негативну конотацију коју собом носи повратак аутобиографском дискурсу. Наводе се ставови Бринтјера и паскала којима као заједничко можемо истаћи конзистентно опирање приповедању у првом лицу, које се означава као ствар лошег тона, нешто наметљиво, посебно уколико је реч о Паскаловом „ мрском ја” које себе ставља у средиште свега, постајући тиранин који себи настоји да потчини друге.

Наведени мислиоци, најпре Бринтјер, сматрају да примат личног нарушава књижевно у самом тексту, јер писање о личном животу, уколико је реч о аутобиографији, онемогућава делу да својом темом досегне општи друштвени значај. Овде се морамо успротивити изреченом јер Краковљеви романи, те мемомарско- дневничка проза чине управо супротно. Наиме, он као као писац иступа са позиције знамените личности или непосредног актера

ратних, односно, поратних дешавања, читаоцу приближава непосредно искуство своје свести као ратника; но, у мемораско- дневничкој прози, морамо признати, не успева у сваком моменту да исприповедано лиши интенционалности, личног обликовања историјских чињеница. Ипак, одолева замци претенциозности и нарцисодиности приповедања у првом лицу и истину рата приближава читаоцу.

Експресионистички дискурс заснован на отклону од миметичке парадигме, урушавању фабуле која почива на стабилном просторно-временском односу, а конституисан параболично-фантазмагоричним елементима и апстрактним фигурама- ликовима Краков с романа преноси и на краће прозне облике. Како већина писаца периода од 1918. до 1930. паралелно пише и приповетке и експресионистичке романи и Краков ће почевши од 1919, до 1926, када је објављена његова последња фикционална прича *Како сам се убио*, писати и објавити своја два романа и невелик број новела.

Краков није реализовао намеру да заокружи свој новелистички рад. На основу телеграма који је писцу упутио 23. јула 1921. издавач С. Цвијановић у којем наводи да је примио издање новела од шест штампаних табака, те да коначни рукопис очекује до 15. септембра 1921, можемо закључити да је аутор планирао да новеле буду објављене пре или бар упоредно са романом *Крила* (Опачић, 2007: 101). Тек почетком деведесетих година двадесетог века ће Гојко Тешић приредити издање *Црвени пјеро и друге новеле*.

Краковљева наративна парадигма почива на релативизацији жанровског појма. Прозно-поетски текстови, учесталих експресионистичких топоса, динамичног премештања наративних параграфа, новеле су настале на традицији благо дестабилизоване реалистичке приповетке (Пантић, 1999: 92). Чињеница је да су експресионистички аутори термин новела користили у поднаслову својих збирки чак и када би њихови текстови означавали отклон од новелистичке структуре (С. Пантовић, 2012: 56). Како и аутор и приређивач користе и појам новела и појам приповетка, а с обзиром да је реч о периоду који се равнодушно односи према жанровском систему, врло је тешко прецизно одредити јасну границу ових двеју прозних врста.

Новела је страни назив за страну уметничку врсту, чији је узор Бокачо (Солар, 1985:93). Како има корен у усменом приповедању упитно је да ли би се могле изједначити новела и приповетка у традицији српске књижевности. Солар подвлачи да историја назива новела не говори много о историји самог појма новеле, јер иста структура може имати различите називе. Сходно томе се закључује да краткоћа новеле постаје формално одређење композиције, мотивације и карактеризације. Новела користи изванредан догађај, доживљај који ће свакодневност нагло окренути, али не може да пружи широку анализу друштвених карактера, пружи целовиту слику друштвеног живота, која би нас привлачила као права стварност. Бокачова новела чува форму усменог приповедања, ограничена је на један догађај, а насловом кратко износи фабулу. Модерна новела напушта темељни узорак из *Декамерона*, а уз роман опстаје као равноправна могућност прозног књижевног обликовања, настало на темељу схватања света и живота које припада грађанској култури. За разлику од романа новела је субјективнија, наглашава одређену драматичност живота у изузетним тренуцима или пак наглашава важност појединачног доживљаја који нас може преобразити (Солар, 1985: 107-108).

Гојко Тешић ће навести да је Краков стварао модернистичку приповетку (Тешић, 2009: 327-331), и то на бази интеракције традиције и авангарде, негирањем реалистичких поступака, али задржавајући извесне миметичке одлике. И ово жанровско одређење не може се узети као арбитарно јер, ако што смо већ навели, у доба авангарде чак постоји манир, већинско опредељивање аутора за кратку и динамичну форму коју узимају као основни

приповедни модел. Своју краћу приповедну врсту одређују, ако и Краков, као новелу, не узимајући у обзир важећа жанровска разграничавања.

Иако се прво јавио као новелиста и своје прве прозне текстове објавио у периодици Краков је већ 1923, након објављене новеле *Революционар* осетио засићење овом формом (нав. према: Вучковић, стр. 58). Писане као авангардни експеримент, понирући у дубине људске свести, интересујући се за егзистенцијалне категорије страха, самоће, метампсихозу ове приповетке представљају Краковљев излаз из круга ратне прозе. Фрагментарне, понеке исприповедане у Кракову својственом кинематографском стилу ове новеле парадигматски су пример експресионистичке дискурзивне праксе која је заснована на алегорији, гротесци, дисоцијацији субјекта, дефабуларизовању приче.

## ПРИПОВЕДАЧКА ПАРАДИГМА: НОВЕЛЕ ИЛИ ПРИПОВЕТКЕ

Станислав Краков се већ по објављивању своје прве новеле *Кестење* у загребачкој *Критици* ( напоменимо да се 1921. у *Критици* појављује и одломак поеме *Стражилово* Милоша Црњанског и *Путник* Растка Петровића), али и приклањањем групи писаца који су се окупили око часописа *Прогрес*, сврстава у ред младих стваралаца који својим заједничким акцијама генеришу коперникански поетички преокрет у српској књижевности. Краковљева кратка проза настаје у периоду између 1920. и 1926. године у време које Радован Вучковић, што смо већ поменули, означава као језгро српске авангарде, а у којем се аутори углавном опредељују за експресионистички програм, будући да је експресионизам виђен као облик модернистичког приповедног израза који преовладава у датом књижевном раздобљу српек књижевности.

Књижевни текст који се са литерарном традицијом обрачунава и на плану синтаксе, разарајући њена формална правила, редукцијом и асоцијативношћу као новим обликотворним принципима, те на идејно-поетичком плану указујући на расцеп унутар појединца, који је носилац новог социјалног и естетског система у својој основи је експресионистички. Као неко ко се у другој деценији двадесетог века латио пера Станислав Краков у свом приповедачком опусу оставља дела која тематизују егзистенцијалну позицију човека након цивилизацијске кризе са којом се и сам суочио. „Немоћан да пронађе своје метафизичко упориште субјекат се дестабилизује, откривање,, ја језгра”прати откривање дихотомија унутар њега самог, кризу идентитета, а то цепање се испољава на трауматичан начин“ (Стојановић-Пантовић, 2003: 17). Краковљеви јунаци махом су циници, повратници из рата, блудници, чије су аутоскопске халуцинације манифестација ратних траума, биолошког и социјалног наслеђа. Тако профилисани јунаци носиоци су приповедних структура које својом тематиком, али и композицијом одговарају на захтеве времена које је одређено политичким идејама деснице, поразом идеала хуманости и људског дигнитета у рату у новоосвојеном миру. С друге стране, на уметничко-стваралачком плану Краковљеви кратки прозни текстови почивају на идејама психоаналитичке литературе, те наслеђу психолошког и поетског реализма, симболизма, барока и неоромантизма.

Књижевној јавности се Краков прво представио као новелиста. У критици коју објављује поводом Краковљевог првог романа *Кроз буру* Милан Богдановић (Краков, 1991: 111) наглашава да је реч о врло младом писцу који је читалачкој публици оновремених часописа већ познат по неколиким пријатним и лаким приповеткама. У датом приказу Краковљева се пореди са покојном лаком приповетком Милутина Ускоковића, која је слатка, бледа, површна, а подвлачи се и да Кракова на силу Бога стављају у носиоце такозване нове литературе, иако његовом делу то доноси само несимпатичну рекламу. По Богдановићевом суду Краков својим приповедачким особинама никако не припада свемирном громобранству, већ предатном времену „лаке“ Ускоковићеве новеле.

На основу егземпларних новела (*Црвени пјеро* - 1920, *Легенда о жени*, *Прича о мумији* - 1921, *Алхимичар* - 1922, *Медицијевска венера* - 1923, *Како сам се убио* - 1926) покушаћемо да сагледамо еволутивни ток приповедног израза, промену стилског и тематског фона Краковљевог приповедања. Већ 1924. године Краков престаје са објављивањем новела (једино је прича *Како сам се убио* објављена 1926, јер тада се Краков готово у потпуности окреће различитим облицима журналистичког жанра, о чему ћемо детаљније и говорити) и остаје недоречено откуд отклон од фикционалне прозе и шта је узроковало у годинама ближим крају друге деценије двадесетог века заокрет ка нешто умеренијем изразу који се од кинематографско-симуланог приближава традиционалном миметичком. Испитујући структуру Краковљевих, за сада их назовимо тако, новела, уједно се испитују и наративне могућности новог прозног израза, те процена у којој мери Краков приповеда ослањајући се

на реалистички поступак, како на задржане миметичке одлике надовезује и примењује искуства психоанализе, инкорпорира елементе фантастике, мотиве спиритизма и егзотизма.

Како су Краковљеви текстови прозно-поетски, отворено је питање њиховог прецизног класификовања. У периоду који потиरे постојећа разграничавања унутар жанровског система тешко је одредити да ли конкретни текстови припадају новелама или приповеткама. Сам Краков је користио термин новела, о чему сведочи преписка са издавачем С. Цвијановићем, који потврђује да је примио издање новела и да очекује коначни рукопис. Збирку новела Краков најављује и на корицама романа *Крила*, док су и вишеструко најављиване у оквиру издавачког плана *Албатроса*. До објављивања из до данас непознатих разлога није дошло, те је збирка *Црвени пјеро и друге новеле* данас пред читаоцима као резултат приређивачког рада Гојка Тешића, који такође користи термин новела. Тешић чак скреће пажњу да је објављивање ове Краковљеве приповедачке целине равно авангардном пројекту, утемељеном на оновременим најмодернијим тенденцијама европске прозне уметности, те да је њено прештампавање сматрано правим стваралачким шоком за посленике такозване кратке приче- албахаријевце (Краков, 1992: 248).

С друге стране, Бојана Стојановић Пантовић (видети у: Стојановић- Пантовић, 2003) скреће пажњу на манир експресионистичких аутора да термин новела користе у поднаслову својих збирки чак и када би њихови текстови означавали отклон од новелистичке структуре. Уистину, Краковљеве кратке приче и јесу у складу са књижевнотеоријским одређењем новеле. Краков пише исечке из живота својих јунака. Захвата кратак временски период, простор је увек ограничен, док је једно од основних обликотворних начела динамичност, и то не само у смењивању приповедних секвенци. Динамизован је и пејзаж, често, као и у романима, дат као одраз унутрашњих стања јунака или приповедача. Сведене нарације, фабуле редуковане на мотивске низове, уз дискурзивну праксу која се заснива на гротесци, фантастици, алегорији, уз дестабилизован реалистички поступак, умрежавање наратива, ове приче и јесу новина, како то ренесансни корен новеле каже, у српској књижевности првих деценија двадесетог века. Премда их Радован Вучковић карактерише као романтичарске или симболистичке дисторзичне бајке, а Милан Богдановић као романтичарске и чак сентименталне, ове новеле својим поетско-тематским одликама потврђују владајуће одређење стваралаца у доба авангарде за кратку и динамичну форму, али и релативност жанровског појма.

На морфолошко-наративном плану Краковљеве приповетке почивају на параболично-алегоријском стилу, антимиетичком принципу, а као њихова семантичка исходишта издвајају се егзистенцијална подвојеност субјекта, побуна против постојећих институција цивилизације, естетска ревалоризација која одбацује метафизичке категорије лепоте и артизма. Будући модернистичке оне својом формом поетички изражавају урбану самосвест субјекта који је отуђен од природе, друштва, те себе, што неретко кулминира лудилом.

Тежња да се ослободи од рационалног и афирмише жеља за спознајом скривених слојева људске свести у експресионистичкој књижевности доводи до издвајања лудила као честе теме. Стога и Краков делећи са својим савременицима интересовање за унутрашњи живот човека, које је модерну прозу учинило погодном за продор психопатолошког у структуру приповедног текста, пише фантастичну приповетку *Алхимичар* (приповетка је први пут објављена у часопису Мисао, IV, књ.Ц/66, св.2, 16, 1922). Заснивајући нарацију на фантастично- гротескном отклону од стварности Краков имагинацијом која наликује филмској уобличава кључне топове експресионистичке прозе, инцест, дуализам духа и тела, дијаболичност, подвојеност личности. Управо читање Краковљевих приповетка, те и једне од најуспелијих међу њима- *Алхимичара*, Марија Шаровић (Шаровић, 2006: 249-267) види као утемељење његове позиције у оквирима српског експресионизма. Даље ауторка наводи да је управо *Алхимичар* приповетка која на митској подлози разрађује фантастичне мотиве



засноване на готском роману, те модерним формама ониричке и психолошке фантастике. Сценама фантазмогоричних визија и снова уоквирује се позиција експресионистичког дестабилизованог субјекта, који изгубивши утемељење у морално-психолошкој страни своје личности, трауматизован посрће, верујући у ирационалну логику својих халуцинација.

Тема лудила у књижевности авангарде знатно је утицала на карактеризацију ликова, што резултира формирањем неколико типова. Подробно разматрајући топос лудила у књижевности овог периода Бранислава Васић Ракочевић класификује новоформиране типове јунака. На првом месту је растројени младић, деструктиван, асоцијалан, кога отуђење од друштва води отуђењу од себе, те у лудило, овом типу јунака припадају јунаци већине дела насталих у послератном периоду од *Дневника о Чарнојевићу*, *Црвених магли*, до Илићевих *Глувих чини*. Потом се издваја такозвани лик метафора који представља инкарнацију авангардних идеја, често је носилац психопатолошких поремећаја какви су подвојена личност или разнородне сексуалне девијације, те њихових симптома попут халуцинација, аутодеструктивности, деперсонализације. На послетку се издваја и лик који настаје као литерарни експеримент, често безимен, без индивидуализације, тек стављен у функцију испитивања дејства психопатолошког феномена на личност. Подвојеношћу јунака долазимо до мотива двојника, који у овој приповеци указује на значајан део несвесног у формирању човекове личности, али и издвајање либида као основне покретачке снаге. Овај мотив Кракову отвара пут као лиризацији прозног текста, постајући исповест подвојеног појединца, те имплементацију других фантастичних мотива, демонизма и метампсихозе.

Главни јунак, *Алхимичара*, уједно и фигура непоузданог приповедача, обједињује мотив подвојене личности који појединца одводи у лудило, те лудило као извор инспирације, јер је негдашња морална обележеност психопатолошких обољења у доба авангарде „ преиначена у извор сазнања и инспирације” (нав.према: Раичевић, 2011). Већ уводном реченицом прича се најављује као исповест патогеног субјекта, из чијег је угла свет дисторзичан, *читао сам како се преци наслеђују, и знао сам да се неко од предака у мени настанио... све је то седело у моме костуру*. Мотив подвојене личности умрежава се са презиром свега материјалног, што се пак манифестује као радикални анимозитет према телу, месу „ шта смо сви ми? Један мали румени комад меса који плаче, створен у љубавноме грчу, а у који се увуче један далеки предак који неуморно лута као вампир” (Краков: 1992: 124).

Сложена прстенаста структура приповетке, са демистификацијом на крају која открива да је исприповедано тек халуциогена исповест психијатријског болесника, посредована је преплитањем наратива и идејом о релативизацији самог постојања. Заједничко са романом *Крила* је управо то настојање да се сваки писани траг о нечему заправ види као псеудодокумент ( или је реч о кози која гротескно једе предисторију и историју ликова или је доказ причање неуравнотеженог човека). Главни јунак је реинкарнација претка Сигмунда, алхимичара и мистика, рођеног у вези Јеврејина и племкиње. Трансмиграција душа која чува извесну дозу сећања на све своје инкарнације карактеристична је за веровања Египћана. Управо интересовањем за источњачку уметност Краков показује стилску полиморфност своје прозе, али и утемељеност у књижевној традицији јер иако виђени као поетичке константе авангарде мотиви окултизма, метампсихозе, маске и естетике шока, били су типични и за барокну уметност ( видети у: Марићевић, 2015:97-104).

Космополитизам и иновативност Краковљеве прозе огледа се у имплементацији источњачких мотива у тематски план приповедака. Феномен метампсихозе, трансмиграције душа инкорпорира се у причу која на првом месту, рекли бисмо као резултат заинтригираности самог писца фројдистичком литературом, преиспитује појам уметничке инспирације, удела искуственог и фантастичног у стварању. Опет на фону психоаналитичарских теорија приповетка проблематизује позицију аутора, конкретно да ли бегом од неподношљиве животне драме човек губи везу са реалношћу, али због тога постаје

уметник. Психоанализа тврди да уметничко дело укључује низ искустава и догађаја из живота уметника. Идући чак корак даље Мелани Клајн жалост наводи као значајан извор креативности, означивши тај процес као креативну трансформацију трауме (Дедић, 2016;61-70).

Семантички потенцијал термина алхемичар/алхемија у приповеци је литерарно уобличен кроз тему флуидности, претварања, релативности постојања појединца, материјалног света, те односа фикционалног и истинитог у уметничком делу. Непостојаност и мистичност се симболички надграђују и хроматским епитетима који доминирају у Сигмундаовом портрету. Динамику општих промена прате симболично контрастиране измене његовог физичког изгледа. Његова коса која беше плава постаје риђа. Промена боје косе означава промену хроматског идентитета, врсту душевне промене или чак знак сазнања. Од плаве косе као знака дивинизације и лепоте Сигмунд доспева до риђе која амблемски означава пакао и демонску природу, чак похоту. Инфернална симболика црвене, априорно негативно одређење нечасног, појавиће се и у црвеним пламеновима који се виде у његовим прозорима, али и у причи у другој временској равни као знак демонске природе похоте мяса којој се подаје жена Сигмундовога потомка, односно, његове реинкарнације. Још један од знакова демонизације у портрету главног јунака су његове очи. Иако реалистички мотивисана белина ока, како у тексту стоји јер га је пламен опалио, око без зенице као физички дефект означава мистичност и поткрепљује креирање дијаболничке представе о јунаку.

Процеси физичке промене симболично су повезани са проблемом губљења идентитета. „ У чину преображавања лежи човеково проверавање сопствених граница, али може довести и до губљења индивидуалности- јунак губи своје а поприма физичке особине претка” (Шаровић, 2006: 257).

Инцест је, како наводи Цветан Тодоров, једна од најчешћих варијанти преобликовања жеље у делима фантастичне књижевности. Како је на првом месту друштвено чудна, што јесте један од основних видова натприродног или фантастичног, изопачена сексуалност доприноси естетици шока. Експресионистичка проза тематизацијом еротског обрачунава се са лажним грађанским моралом. У амбивалентним категоријама се јављају дух и тело, ерос и етос, те чулна и спиритуална љубав, док се као антагонистичко биће појављује жена. Својом чулношћу она угрожава идентитет експресионистичког јунака, што се на фону психоаналитичких тумачења предочава као вечити конфликт мушког и женског принципа.

Жена је у *Алхемичару* амблемски везана за грех, како у садашњости, тако и у прошлости. Алхемичарева жена једна је у низу јунакиња Краковљеве прозе који су на ивици мизогиније, изразито негативне атрибуције, сва предата еросу и демонизована. Док јунак са пронађеног свитка чита истину о свом пореклу као коб се издваја лик жене која је била неодољива телом, али грешнија од Марије Египћанске, а чији живот обележавају blasphemичне епизоде чија је кулминација она у којој капелан након ноћи проведене са госпођом (Сигмундовом мајком) угледа страшно привиђење, те целу ноћ проводи клечећи у молитви.

Топос тела у приповеци *Алхемичар* има велики семантички потенцијал. Од метафоре схваћене у еротском смислу, чији је носилац чулна љубав, те чулно освешћена жена, до симболичне представе свега материјалног у човеку, што има конотацију расипања у ништавилу и смрти, али и ослобађање од окова телесности и спајања са космичким. Отуд је статус тела у *Алхемичару* комплексно конструисан. За разлику од Краковљевог романа *Крила* где имамо тело као епистемофилијски пројекат, овде примат има еротско тело које своје постојање дугује инцестуозним маштаријама, што потврђује едиповски обрт по којем мајка постаје жена јунака у садашњости. Женско тело је засићено полношћу, носи префикс еротизма као нечег застрашујућег и мрачног и потврђује десадовску логику по којој доведен

до своје крајности порив љубави постаје порив смрти. Угрожен чулношћу жене јунак доживљава егзистенцијалну кризу. Као првостепени вид негирања стварности и свести о жениним прељубама он се повлачи у лабораторију, вид паралелне стварности, да би у гротескној завршници у тренутку афективног самозаборава уништио месо у којем је била пожуда,, отворивши боце из којих је сукнула пламена течност створио је пламен из којег је једино видео нешто што се увијало и црвчало као змија у огњу” ( Краков, 1992: 126). Змијоликошћу је означено хтонско у лику жене, чиме се осуђује њена отворена сексуалност. Жена која је себи истоветна тек када задовољи нагон, због узбуркане крви руши забране које је поставило друштво, отуд она свесна мужевљеве опседнутости лабораторијским испитивањима проналази љубавнике, идући чак и корак даље, доводи их у брачну постелу, верујући да муж то, као што је то и био случај све до последњег трагичног пута, и неће приметити. Коначном осудом анималности у полном чину, што је потцртавано одабиром речи по којем је еротски чин именован као парење меса, те дијаболичности у женској еротској (само)освешћености, суочен са својом, јунак прави искорак у свет нове реалности. Сам крај приче расплиће мрежу наратива, објашњава једновремена преклапања бизарног, језивог, лепог, те отуђења у сновидовно. Кајзеровски интонирана гротеска открива специфичност емоционалног деловања појединца којем је свет постао апсурдан и фантастично отуђен. Испоставиће се да је реч о исповести шизофрене личности који не познаје категорију линераног времена, за њега је стварност растопљена.

Крај приповетке готово да опонаша реалистички поуздану технику сказа. У завршној сцени читамо о разговору двојице пријатеља од којих је један сам писац, а други психијатар којем су доступне белешке пацијента који је киселином полио жену и њеног љубавника. Кроз саркастичне речи психијатра видљива је аутопоетичка интервенција по којој Краков признаје значај психоаналитичких метода у процесу стварања, али и антиципира став надреалиста о суспензији свесног и афирмацији несвесног „ требало је да дође лудило па да од хемичара начини научника... тако се број вас књижевника повећао” (Исто: 127). Уметник се осветљава као неуротичар који се креативним импулсима бори са својим унутрашњим конфликтима.

Обресе метампсихотичке поетике уз обједињавање „ својстава магичне бајке и делиријско фантастичне приче” ( Вучковић, 2000:134) проналазимо и у приповеци *Прича о мумији*. Интерпретацијом легенде, митским оквиром, првом реченицом којом се саопштава да је Ануке сахрањена „ једне светле ноћи када је месец био ружичаст а вода на Нилу била жута као растопљено злато”( Краков, 1992: 67) и егзотичним мотивом селидбе душе, прича постиже ефекат удаљавања од стварности. Експресионистички топос слављења неуништивости женске чулности заузима централно место у мрежи мотива. Сторија о животу жене блуднице тематизује первертовање еротског у смртно. У једној мери фигура Ануке је типска јунакиња аутоеротских сензација коју ерос уздиже до индивидуалистичке самосвести, али која не досеже до идеала слободног живота у модерном смислу речи, већ бива скрајнута у аутодеструктивност. Одређена хибрисом,, откако је Египта бог ра није обасјао лепше женско тело, насилно упозната са еросом, велики свештеник богиње Изиде у храму неког далеког непознатог града одузе јој невиност...крик мале Ануке извио се изнад све звуке металних снова ( Исто: 69), Анука се сврстава у ред палих јунакиња- милосрдно је делила то тело свима који су га пожелели... а давала га је и старима ако имађаху доста злата и слонове кости” ( Исто: 69).

Иако заоденута у рухо легенде уз барокну позадину обогаћену мотивима егзотизма и еротизма *Прича о мумији* говори о суспензији моралних императива. У тематску структуру приче уводи се мотив проституције. Она пак има јаку метонимијску везу са скрнављењем и анимализмом. Скрнављењем тела, односно, честитости Ануке обесвећено је нешто претходно стављено у ред сакралног. Обесвећење је прешло у фрустрацију те је у њој активан еротски нагон који се окреће ниском регистру. С друге стране, мумија

отелотворује египатско учење о кармичком греху. Трансмиграција духа Ануке наративно се прати кроз градацијски постављена отеловљења од црвене шкорпије, преко великог пацова, индијанске краве, и то лишена мушкога загрљаја, док је њен одлазак у Нирвану условљен тиме да ни у једном од тела у којима борави не почини грех сличан оном који ју је и одвео у смрт. Финале кармичког путовања Ануке завршава се наративним исечком у којем, жена са душом мумије чији живот беше светао и свети заведена демоном грешена у лицу једног ратника извозника не почини првобитни грех несретне Ануке” (Исто: 75). Корачавши просторијама музеја и обревши се пред саркофагом на којем пише да је реч о првосвештенику бога Озириса, у ситуационој катаклизми грешница умире, на њу се обручио саркофаг, а од силине праска су се обрушили и други стаклени зидови. Мумија је узела натраг своју душу и жена је умрла.

У другој стварносној равни, садашњици, приповедач се опет ограђује. У реалистичком маниру препричава дешавања у музеју, како су чувари доносили разне соли не би ли осветили несрећну жену, а да је случај због своје интригантности остао забрањен за јавност, а полиција је тога дана забранила све новине” (Исто: 76).

У овој амблематичној прози Краков проблематизује, између осталог, појам фантастике и преиспитује њене могућности као књижевног жанра. Повезана са етнологијом, фолклорном, те културном традицијом фантастика управо превазилази ниво материјалног и логичног. Како је по дефиницији фантастика свака промена у утврђеном поретку реалности тако и полицајци из Краковљеве приче забраном писања о необичном случају у музеју потврђују присуство нечег необјашњивог. Сходно Тодоровљевом објашњењу фантастике у књижевности *Причу о мумији* и читамо у овом регистру. На почетку сходно временској дистанци причу читамо као повест о прошлом и не сумњамо у њену веродостојност, но увођењем садашњости читалац је збуњен да ли је реч о природном или неприродном, делу збиље или легенде.

Новела *Како сам се убио* објављена је 1926. године у *Времену*. Својим тематско-морфолошким карактеристикама спада у ред експресионистичко-фантастичних прича, али се издваја неуобичајеном Post Mortem композицијом. Кинематографским стилем се и овде уобличавају експресионистички топови халуцинације, мотив страсти, љубоморе, неверника и фатализма. Приповедањем у првом лицу посредује се феномен унутрашње подвојености која одводи у лудило. Симултаност филмичних сцена, сусрета љубавника и прељубника, интимне драме у позоришној ложи, вожње са самоубилачким намерама, смењују параболично-алегоријски пасажии који као семантичко исходиште имају промишљање односа појединца према самоме себи, те сопственој подвојености. Слично фигури приповедача и главног јунака *Алхимичара* и у овој новели је главни јунак шизофрена личност. Психоаналитичке студије шизофреног болесника објашњавају као појединца који увек има бољу комуникацију са космичким него са друштвеним, који је сам себе затворио у ирационалну мрежу јер у његовој личности паралелно постоје свесно и несвесно. Главни јунак, официр, тек ће на самрти постати свестан постојања двојника, односно деструктивне силе која је у њему самом, која управља њиме водећи га кроз низ апсурдних догађаја, а на крају и у смрт.

И у тој приповеци незаобилазан је топос полова. Фалогоцентричним еротским перформативом говори се о жени као опсесији, коби. Јунак истим интензитетом воли две жене, прототипове двају могућих отеловљења женског принципа. С једне стране је фигура уметнице, ослобођене сексуалности, а с друге маска послушне жене која спознавши сопствену сексуалност прекорачује границе, поништава грађански морал и упушта се у авантуру са мушкарцем, донужанским типом, ласкавцем. Игра завођења кулминира еротски интонираним дијалогом који воде главни јунак и његова драга у позоришној ложи.

Ишчашење свести јунака чију исповест пратимо у Краковљеву поетику уноси и афирмацију визуелног. Хроматска агресивност и визуелни ефекти знаци су

експресионистичке провенијенције и ове приповетке. Реченицом у којој главни јунак каже „ Вечерас сам све осећао у бојама”, Краков скреће пажњу на преиспитивање наратолошке функционалности и семантичких исходишта визуелних епитема, како у овој тако и у осталим приповеткама. Боје су метонимијска карактеризација јунака, тачније боја постаје предзнак исходишта сваког јунаковог поступка. У експресионизму се посебно боје доживљавају као један од темељних елемената поетике. Плава боја се тако у овој приповеци појављује као епитет болничарки, она је по себи дивинизација, а у овом конкретном случају предзнак оностраног и наступајуће празнине, јер их јунак види када већ лежи у бунилу у болничкој постељи. Јунак ће већ у позоришној ложи осетити крваво жуљање бурме, те се бојом крви, црвеном антиципира скоро смрт повезана са трагичном љубављу, јер располућеност јунакове психе значи и фатално вољење двеју жена. Својом амбивалентношћу црвена најављује колебање између живота и смрти, те превагу тела, сензуалности, женског принципа, односно, еротичне опчињености која одводи у смрт..

Мотив фатализма, те вере у хороскоп која провејава јунаковим мислима појачан је црном бојом којом су исписани бројеви на календару (18. јун) на којем јунак запази бројеве за које верује да означавају дан његове смрти. Црна као акроматска боја потврђује метафорички потенцијал и архетипске вредности, црном бојом исписан је дан погибије, односно самоубиства. Индикативно је и то што јунак подвлачи да са својом драгом, другом љубавницом певачицом, седа у кола зелене боје, полазећи на возњу у којој ће се опет ломити између смрти и живота. Митско- магијски потенцијал зелене боје своди се на боју граничне области светова. Умирућем официру, главном јунаку, у последњим тренуцима пред очима се појављују лекари чије су кецеље зелене боје, које постепено постају црне.

На крају завладава потпуни мрак који прекидају ударци чекића којима гробари затварају сандук. Ова сцена уједно је најрадикалнији експеримент у Краковљевој поетици, свест о тренутку сопствене смрти и приповедање у моменту покопа јединствен је случај испитивања могућности новог прозног израза.

Начела егзотизма и еротизма обједињује и *Легенда о жени*. Формом легенде и сценографијом декаденце, јечење бубња и гонга, чиније пуне топлог вина, док се једе живо месо и шири мирис опијума, хашиш, хероин, уоквирен је експресионистички топос односа мушког и женског принципа. Схватање феномена ероса и регистри приказивања фигуре жене једни су од показатеља дисконтинуитета европске духовности. Слика ероса (де)градира од нагонске енергије до жеље за спајањем чиме појединац превазилази властити дисконтинуитет. С друге стране, жена је преко носиоца коби, опсесије, идеала бивала осликавана у широком луку од јунговски схваћене аниме до повлашћене фигуре античког мита (Краков ће се овим мотивом те проблематизовањем односа идеала жене који је устоличен у уметности и сликом жене у савременом тренутку посебно бавити у *Медицијевској Венери*).

Приповетком доминира оргијастична атмосфера која се окончава сванућем „ свирка је брујила лудилом у поноћи, сваким сатом све више, и када се сунце појавило последњи је акорд изумро” (Краков, 1992: 61), чиме се индукује присуство нечасног које је топично везано за простор ноћи. Централно место заузима тело жене, фигура интензивираниог еротског кода, што је опет наглашено хроматским епитетима. Својим симболичким значењем боје еротизам означавају као вид сладострасног уживања. Атрибуцијом простора који је обасјан крвавим млазем, где је базен од црвеног порфира и љубав постаје крвава челоуст младог тигра.

Краковљева приповетка истицањем еротизма у први план рачуна на естетику шока, својствену авангардној уметности. Еротско је парадигма социјалне и цивилизацијске репресије. Без друштвених норми ригидне свакодневице еротски потенцијал женскости ослободио се бескомпромисне пасивности. У дисторизичној слици коју о свету има поратни

интелектуалац из усковитланог поретка издваја се хипертрофија еротичности, чему доприносе и ратне трауме и интензивна рецепција Фројда. Превредновање система донело је и урушавање или бар преиспитивање до рата јасне поларизације на мушки, аскетски и мартирски и женски, етички инфериоран принцип. Лик доминантне заводнице, неспутане промискуитетне енергије, издваја се као носилац разорног ероса и симбола експлозивне снаге и инфернално означене полне љубави. Рекавши да „ човек не утиша вечни пожар жене” (Исто: 62). Краков радикално проблематизује топос полова. Идеал мужевности својствен патријархалном етосу се урушава, чиме се оставља простор за обликовање новог човека. Његова сила у биолошком и психолошком смислу је еротизам, изједначен са витализмом. Страст је преименована у револт и вид тријумфа над смрћу, те Краков закључује да је, „ вјечно све исто, ново је у смрти, љубав је у смрти, ја хоћу љубав” ( Исто: 66).

Дивинизација као вид еротског обожавања жене, уз инкорпорирање феномена фетишизма и потврђивање хипертрофиране визуелности Краковљеве прозе тематско је језгро и приповетке *Медицијевска Венера*, иначе посвећеној вајару Петру Палавичинију. Мимо жеље за еротским спајањем која се рађа у оку посматрача, кнеза који скреће у еротску опсесију и алвиноалагонизам, издваја се таматика превредновања постојећег естетичког модела, отклоне од традицијски устоличених ауторитета. Еротски доживљај кнеза, те однос према Венери, наличје је двосмисленог кретања од маскулинистичког и метафизичког до профане сексуалности, која је за јунака суоченог са модерним нихилизмом, бег од његове смртне стране.

У другој равни тумачења видимо да изналажењем гротескног пандана фигури Милоске Венере у лику савремене блуднице Краков пише својеврсни аутопоетски текст у којем се као основни поетички постулати издвајају отклон у односу према класичној уметности, класични идеал лепоте, симетрији, а афирмише естетика шока. Анахронијски спајајући лик кнеза, потомка старе племићке лозе, и савремену свест Краков проблематизује нову естетику, однос новог човека и старог начина мишљења. Отуд је кнез префињених манира, високог образовања, а опет носилац идеја савременог доба, те конкретно и патолошке опсесије карактеристичне за модерно стање свести.

Детронизацијом идеала класичне лепоте и лепоте класичног уметничког дела и blasphemичним изједначавањем блуднице са фигуром на којој хипертрофирани знаци женскости означавају материнство као основну карактеристику жене, отклон од апстрактног и приклањање опипљивом ововременом женском телу показатељ је авангардне поетике.

Новела коју је Краков одредио као насловну своје збирке, а што је задржао и каснији приређивач, *Црвени пјеро*, објављена је 1920. године у часопису *Мисао*. Без јасних граница времена и простора, дезинтеграцијом субјекта, визуелном и хроматском агресивношћу, дефабулизацијом ова приповетка типичан је пример прозног текста експресионистичког проседеа. Прстенаста композиција у којој имамо привидно реалистичан оквир и демистификацију као завршницу, буђење из кошмарног сна, фон је за реализацију модернистичке дискурзивне праксе која почива на спрези фантастике, гротеске и алегорije.

С друге стране, топоними и употребљене лексеме којима се радња смешта у предратни Загреб, не укидају референцијалну везу са стварношћу и аутобиографским искуством аутора. Наиме, како сведочи у својој мемоарској прози *Живот човека са Балкана*, Краков је у време објављивања приповетке боравио у Загребу по официјерској дужности, па је извесно да почетни импулс за своје приповедање налази у побуни Хрвата против оснивања Краљевине СХС, у чијем је гушењу и сам учествовао. Идеја револуције, побуне против цивилизацијских, те грађанских норми и идеологија, уметничких ауторитета, гротескно се избличава, чиме се посредно проблематизује оно што остаје занемарено након сваке побуне, а то су практичне, социо-психолошке последице које за њом остају. У интертекстуалној мрежи са Поовом *Маском црвене смрти* Краков у атмосфери раскошног и раскалашног бала

под маскама у палати супротставља амблемске јунаке- Црног домина и Црвеног пјероа. Заједничко мотивско језгро овим двома причама о изолованој групи је појава маскираног уљеза- смрти. Дисторзична слика изграђена по начелу опозитних сцена с улица и из палате добија на сугестивности хипертрофираношћу визуелних ентитета. Присуство снажних, чистих, међусобно контрастираних боја које учествују у изградњи симболичког слоја Зорана Опачић подвлачи као везу са експресионистичким сликарством.

Улице града испуњене су мрачним и гладним гомилама, које се гротескно ваљају, док се изнад њих лепршају црвене заставе као духови пожара и смрти. На Марковом тргу симболичном игром бојама Краков приповеда о току побуне и њеном гушењу, те каже да су се црне трупине рушиле на танку белу простирку и бојиле је пурпурним пољупцима. Мистификација страдања, симболичка надградња архетипског сукоба означеног црном и белом, изведена је посредством употребе пурпурне боје која сама по себи носи симболику помирења двају супротних елемената. Настала мешањем црвене и плаве представља равнотежу чула и духа, страсти и разума. Као мешавину контрастних боја плаве и црвене пурпурна симболизује уравнотеженост, измирење, али и чин самообнављања. Снежна белина и црnilо насилности, указују на степен изражености сукоба, конкретно на апокалиптичност (по)ратне атмосфере. Увођењем пурпурне боје Краков наизглед једноставно постављену хроматску подлогу надграђује, приближавајући своју визији рата коју су делили и његови савременици. Детаљем значајног семантичког потенцијала, пурпурним пољупцима, Краков у представу побуне уноси елементе еротског и етералног, али и потцртава нераскидивост двеју тема експресионистичке књижевности ероса и танатоса.

На рубовима приче о сукобу двају светова, оличених у свету палате и улице, указује се на онтолошку раван разумевања ероса и његовог значења свепожимајућег витализма и смени људи и идеја које их носе. Заједнички именитељ дешавањима на оба плана радње је, „фантазија нечега црвеног која плива над градом и палатом”. И у основи значења црвене боје стоји амбивалентност. Везујући се за заставе које се вијоре изнад побуњеника, сензуалну Таису, те и маску самог насловног јунака црвена означава идеју промене и смене као суштинску идеју дела. Како је истовремено боја живота, прва боја, боја крви, здравља, рађања, али и боја страдања, сензуалности, рата и револуције она означава повезаност двају светова који су на први поглед супротстављени. Амблем (само)уништења црвена боја указује на погубност стихијског подавања идеји револуције и бескомпромисном подавању чулном. Црвена која уоквирује еротску представу између Црног домина и лепотице Таис указује на, за експресионистичку прозу типичну, појаву жене носиоца разорног ероса, која је сва сачињена од чулности.

У атмосфери опште оргијастичности Таис се издваја као јунакиња потенцијални симбол аутоеротичности, која је подстакнута једноставним тактилним сензацијама, при чему се преображава у доживљајност неслућених димензија и универзалног „она поносно носи своје ружичасто месо које се назире изнад строгих ивица плаветне хаљине, њено месо зваше на пољупце и уједе” (Краков, 1992: 37). Присуство плаве у симболичкој хроматској карактеризацији Таис указује и на дивинизацију, просветљујуће празнине. Двогубост ероса као феномена огледа се у могућности да он подстакне превладавање ограничења сопственог постојања, узнесу изнад себе, ризукујући тако губитак себе самих. Афективни самозабрав карактеристичан је за чулно- телесно подстакнути ерос, док је други пол ероса поништавање дисконтинуитета бића, чиме се опире смрти и искаче из циркуларног поретка природе. Дакле, ерос или обожује или робује нагонима.

*Црвени пјеро* реалистички уоквирен сценама револуције на градским улицама заправо тематизује револуцију као такву и по питању говорења о сексуалности. Не можемо потврдити да је оквир приче у потпуности реалистичан јер и поред звукова момака који поспремају палату након бала, граје улице, Црни домино и даље не излази из

фантазмогоричне визије коју дели са плавом Таис и Црвеним пјероом који га и даље вуче,, гушећи се од лудога смеха”. Дакле, Краков усложњава своје приповедање не желећи да повуче јасну границу између сна и јаве, остављајући причу у оквирима алегорије.

У том кључу се као основни обликотворни принцип издваја поступак карневализације. Но, не можемо рећи да је реч о бахтиновски схваћеном виталистичком начелу, раскошном изразу фолклорне културе и њене имагинативне субверзије у односу на ауторитете, већ о кајзеровски појмљеној романтичарски генерисаној гротескности скривајућег изобличења и лажног преобраћења, смеха помешаног са горчином и цртама демонског. Јунаци су сведени на гротескне маске, а идеја преврата је гротескно унижена. Из такве перспективе мотив славља означава диспозицију, гротескно преименовање славља у макабрички плес, при чему је централна тема апокалиптично отуђење света, појединаца. Ликови су синегдохијски сведени на маске, хроматске епитете који откривају обезличеност лика масе, како у палати тако и на улицама града. Иако је у палати све светло, шарено трагичност њених привремених становника се огледа у њиховој деперсонализацији, свођењу на карикатуру, чиме Краков горком сатиром даје своје виђење аристократског друштва које у свом затвореном кругу, попут дружине кнеза Проспера, у својој охолости и уверености да је недодирљиво, не примећује кобно присуство уљеза, опасности коју доноси револуционарни преокрет.

Модернистички дискурс разбија рационалистичке окове наше слике света,, разбија варљиве склопове које нам предочавају наша чула” (Кајзер, 2004: 234), а гротеска је доминантан облик различитих праваца модернизма. Фантазмогорија Црног домина, његов сан заправо открива стварност која крије стравичну страну побуне, рушења једног поретка, посредно у поетици и естетици, а непосредно у друштвеном поретку. Маске које у палати играју еротску игру којом доминира плава Таис тематизују архетипски сукоб ероса и танатоса.

Мотив сеобе душа и запоседања новог тела, удружен са раскалашним еросом имамо и у новели *Апсора*, апсора. И у овој, како је у поднаслову именована- мирној трагедији у сутон, жена је изразито негативне атрибуције. Иве, јунак и приповедач, жене види као бескрвне и ћудљиве. Атрибут бескрвности у овом случају не значи одсуство плоти, ако је узаврела крв њен симболички знак, већ људскости и рањивости (видети у: Ивков, 1989; Тешић, 1989). Сутон је мизансцен кобног сусрета, експресионистичким регистром исприповедане приче о љубавном састанку у приморском замку. По речима јунака,, тама разбљуђује” те се зато сусрет љубавника одвија у симболички богатом простору- колико је неизвесности у мраку толико је неизвесна и сила либида која покреће човека. Еротска игра истовремено провоцира румен стида и ужареност образа услед сладострасног заноса. Краков на тај начин кокетира са појмовима сексуалности и еротизма, при чему је сексуалност виђена као социјално конструисана и као таква не постоји изван свог културолошког контекста- младић се трза и колеба док у крви бесни плес пожуде, разум обуздава нагоне пред једном истином- девојка је невина. Симбол девичанства и дефлорације једини су морални императиви који у друштвено конструисаној свести младића опстају у налету пожуде. Но, тада се мизансцен сусрета активира снагом свог значења, те надвладава ерос као виталистичка жеља. Мемла старих гробница интензивира нагон јер суочен са сопственом коначношћу човек покушава да јој пркоси. Управо у том приповедном момемнту Краков наоко једнолинијски конципирану и мотивски неразгранату приповетку условљава - младићу постаје јасно да угризавши топло Нелино тело у њој буди задовољство које речима не исказује она, већ дух мртве кнегиње- осећао је и њен дах, али не осети њену душу, она је била одсутна. Инкорпорирањем мотива сеоба душа и ова новела сврстава се у ред психолошке прозе јер о располућености свести једног или двају јунака сазнајемо кроз, овде не толико разрађен, унутрашњи монолог.

С друге стране, у новели *Кестење*, посвећеној Растку Петровићу, Краков унутрашњим монологом уоквирује мотивски комплекс типичан за експресионистичку прозу,



надграђујући га митском подлогом. Дозом мистике и активирањем симболичког потенцијала наслеђених представа о доласку странаца, доласку преко воде, поређењима са сликама смрти, спуштање моста са лађе звучи као пад ковчега с мртвцем у воду, приповедач нас кинематографски прецизно уводи у причу. Најпре се поглед упира ка небу, којим симболички пролази црни облак, потом се појачава аудитивни слој јер се чују звоњава и хучање таласа која дочекују усамљеног путника с брода. Пажљиво је грађен портрет безименог странца, који симболички долази преко воде повезујући потенцијално два света, те се све на њему везује за смрт и пролазност- мучи га бол у грудима, кашље (сетимо се стихова Банка Радичевића), водом коју прелази плива мрља крви, његова коса пореди се са бојом мрвог лишћа, као да носи јесен на својој глави-коментар који уоквирује мотив пролазности као онај који одређује путника. Након уводне сцене фокус се премешта на унутрашњи план- ток свести јунака, где спољашњи простор постаје тек покретачки мотив- црква и њена звона, сен мртве драге (она се јавља тек у назнакама и то кроз наговештај грешног односа с блудницом јер је љубавнички спој обележен јабуком који су загризли, а на којој остаје траг њеног крвавог угриза) јунака доводе до делиричног стања. У таквом стању јунак води или пак сам учествује у дијалогу тела и духа, где је у први план стављена једна од основних дихотомија експресионистичке прозе, при чему је тело то које се распада и труне, а смрт се види као излаз и ослобођење. Крај, као и у Алхимичару, након интензивног смењивања временско-просторних оквира, не знамо јесмо ли и даље у цркви или у гробници или на лечилишту где гледамо грудоболне болеснике. Крај доноси разрешење те постаје јасно да је симбол пута и преласка преко воде уз праћења знамења смрти заправо последња ноћ једног болесника који се гуши, јауче и бунца. Симболички врхунац сцене умирање болесника је језиво завијање за болеснике невидљивог пса, што свакога од њих опомиње ко ће бити следећи који ће умрети. Јутро и светлост дана доносе све одговоре у сцени у којој нервозни доктор грди болничаре који нису уклонили лешину испребијаног пса са болничке терасе.

Феномен душевног поремећаја и подвојене личности Краков обрађује и у новели *Човек с острва*. Већ на почетку се приповедач поиграва самим душевним или поремећајем свести смештајући јунака чију свест пратимо у кафану- готово саркастично се описује атмосфера и прејудуцира алкохолом измењена свест јер јунак каже да би њега понео вихор који учини да се кафане окрећу. Потом се пажња усмерава на ток свести јунака који чека њега. Развијеним унутрашњим монологом пратимо подвајање свести, губљење додира са сопственим телом - његовим контролисањем - преда мном су трчале моје уздрхтале ноге, за мном је остајала моја сенка, а по улицама се вијају стубови, кикоћу се. Сен која прати јунака означена је смрћу, он је тај који пљује крв, али исто тако јунак је свестан да је смрт нека врста ослобођења- потребно је да он умре да бих ја био спасен. На моменте се коментарима самог јунака, који наликују на одговоре које упућује неком у разговору који је уследио након делиричних стања, ток приче враћа у реалистички оквир - здрав сам, јер се свега сећам, умни поремећају поруше памћење. Крвави месец и гашење ВЕГЕ (о симболици ове звезде писала је Зорана Опачић (Опачић, 2007; 113-125), наводећи да је реч о звезди гласнику светлости, типичном експресионистичком симболу, које овде значи гашење јунаковог живота) аудитивно-визуелно комплексна слика звоњаве црквених звона и снега у ноћ која помућеној свести субјекта наликује на празник, када се можда неко родио, уоквирују један покрет руке који доноси олакшање- моја рука је пукла, тако просто, спасен сам- опет је смрт једини могући излаз из неуравнотежене психе која је узбуркана дубоким ломовима и појединца и човечанства, о чему говоре готово сви српски експресионисти. Смрт у божићну ноћ најављује нови почетак.

И новела *Сапутник* сврстава се у ред најуспелијих у реду психолошке прозе. На почетку авангардном заслепљеношћу брзином наратор говори о возу који улази у тунел- симболична најава нечег непознатог. У тами тунела амбијент воза постаје декор љубавног сусрета који је ритмички праћен (као и у роману *Кроз буру*) паралелизмом дрхтања у

грозници вагона који су звонили својим гвозденим зубима. Краков се вешто поиграва симболичким потенцијалом мотива смрти и ероса и кроз цело новелу их контрапунктуално поставља и оштрим резovima смењује. Револвер у цепу узбуђује које доноси тама уоквирују дефетистички искази о томе да је самоћа у спајању и да ће се самоћа добити са женом. Опет је жена сведена на плот које је антипод оном телу које рађа и које је обнављајућа енергија, оно асоцира на грех и свако повезивање са чистотом је неумесно, одбијајуће - младо женско тело је мирисало на тамјан, не волим побожне мирисе (Краков, 1992:109). Препуштање пожуди је посртање, а сама сексуалност у себи крије знаке дијаболичности- љубавни чин дат је аудитивно-сензитивно напетом сценом у којој крај љубавника ништа коњи, док крај њих отпада црвљива јабука на земљу. Динамично се смењују сцене и кратке реченице које изговара наратор, опет појединац свестан да поред њега неко постоји. Смрт је једини излаз- пуцањ раздира тишину собе, гротескно црвени цветови на простирци испод су тела у самртничком грчу, али које је ослобођено.

Како су одмицале године новелистичког рада Станислава Кракова у поетици новела очигледан је својеврсни заокрет од авангардног експеримента ка традиционалном фонду, јаснијим миметичким обрисима, стабилној реченичној структури, без брзе смене речи и глаголских облика, чак ка лексичком фонду који читаоца одвраћа од савременог тренутка. Иако објављене већ 1924. године у *Времену*, само је једна од њих објављена у *Календару Просвјете*, а онда прештампана у *Утуљеној баштини* Гојка Тешића, три новеле које Зорана Опачић назива поставангардним јасан су показатељ пишчевог заокрета ка историјској тематици.

Иако у готово свим Краковљевим новелама постоји удео фантастичног дискурса у трима поставангардним се фантастиком уоквирује историјска тематика. „Код Кракова је највише ониричке или сановне фантастике“ (Шаровић, 2006: 250), али се у приповедање о двогубој патњи госпође Јефимије, искушењима хиландарског игумана и унутрашњим ломовима војводе Стефана инкорпорирају библијско- средњовековна, заснована на хришћанској подлози и фантастика фолклорног порекла. Фантастика коју Краков укључује у реалистички проседе поставангардних прича уско је повезана са етнологијом и културном традицијом народа које припада. Како се датирају на годину самог краја пишчеве новелистичке фазе, а паралелно са његовим новинарско-репортажним и друштвеним ангажовањем јасно је окретање темама из националне историје. Као и у својим путописима по пределима Јужне Србије Краков успоставља интертекстуалне везе са националним књижевним наслеђем.

У свакој од прича фантастика је интегрисана у само приповедно ткиво, чинећи формалну карактеристику његове структуре. Историјски оквир и историјске личности као књижевни ликови постављају одређене границе књижевном тексту, развој карактера условљен је очекивања читалаца који као припадници дате културе имају усађену представу о ликовима који су већ конституисани као носиоци морално-дидактичких поука.

У *Причи о младоме господину Хиландарскоме* Краков у центар приповедног ткива поставља мистиком обавијен лик Пречаснога игумана који је симбол хришћанске врлине и заштите манастира који је под опсадом. Умерено укључујући елементе сакралне фантастике која у први план истиче чуда светаца или божијих изасланика, кроз лик игумана Краков миметички јасно говори о искушавању снаге вере. Уз рефлексije ка стварности, како то манирски ради и у причи о Црвеном пјероу и овде Краков контрастно поставља слике унутрашњости манастира који је под заштитом игуманове молитве и оних који су изван његових зидова „вукли су се по пољу, лупали на капије и очајно преклињали. Врата манастира остајала су затворена и они несрећни, посрћући и зијајући од глади вукли су се назад у маслинове шуме. Куга и глад прелазили су преко свега. Свугде су умирала деца жваћући празне, хладне дојке већ мртвих матера... Телеса су лежала непокопана, те су

слетале птице и долазило звериње да се храни њиховим месом“ (Краков, 1992:187). У обема причама Краковљево приповедање се фокусира на унутрашњост одабраног простора, манастира или загревачке балске дворане, који је контрастно дат у односу на своје окружење. Сукоби, бацање узавреле воде на безбожнике који навиру на манастирске зидине искривљена су слика идеала хришћанске доброте- сурово се кажњавају противници, а чак и они који су изван самих зидина не заслужују помоћ и бивају остављани гладни и незаштићени. С обзиром на годину у којој настаје ова прича у велу историјске тематике говори о учауреној полузи друштва која окупирана својим проблемима остаје нема за позиве у помоћ оних слабијих. Друштвено-економска ситуација и положај цркве као институције основне су теме које Краков у овој причи обрађује- како је могуће да су на милост и немилост препуштени незаштићени и они који су такође део једног народа, једног друштва, на послетку остаје отворено питање легитимитета такве црквене власти, истинске хришћанске идеје, уколико она подразумева свирепост. Кроз комплексну структуру ове невелике приче писац провлачи још једном питање ероса и његове моралне стране. Игуман суочен са унутрашњим ломовима, на послетку и у моменту када стоји над убогим девојачким телом којем ће указати помоћ, након што је спасена из руку безбожника, буђење жеље у себи доживљава као борбу са нечастивом силом. Кратком, али сценом јасног дијаболичког потенцијала уоквирује се прича о искушењу- игуман осећа да га дави рука самог Нечастивог., осећао је како га нека мека рука хвата за грло и милује по телу. Кушао га је нечастиви. Очи су му биле кржаве и гризао би дуге беле руке“. Тело је носилац греха,, да ли си икада пољубио нагојена женска бедра“ и као такво оно мора бити кажњено- игуман зове највернијег слугу, скида ризу и тражи да га шиба по голим плећима.

Спасивши девојку коју је пронашао везану, измучену, како цвили и јеца игуман је у први мах помислио да је то још једно искушење. До детаља Краков вешто слика његове унутрашње ломове јер сваку мисао, поглед на младо девојче изазива црвенило на игумановим образима. Интересантан је и детаљ у сцени у којој се игуман налази над полуобнаженим девојачким телом, желећи да јој помогне, а у ћелију улазе његова манастирска браћа - њиховом реакцијом Краков можда и најефектније исказује своју оштру критику лажног црквеног морала- иако су до скоро Игумана видели као Пречасног сада закључују, само на први поглед, не да он жели да помогне девојци, већ да жели да је обљуби и спремни су да га осуде „заурлаше на богообесвећење, обузе их беснило , хтедоше девојку живу растргнути, повредили су јој ране“.

Интертекстовним дијалогом Краков отпочиње причу о *Страсном везу госпође Јефимије*. Рачуна на књижевноисторијско искуство свог читаоца и лик Јефимије гради на предлошку приче о првој српској песникињи, тоном кореспондирајући управо са Јефимијиним Похвалом кнезу Лазару. Читава прича грађена је попут коментара постојећег текста Похвале. Ликом богобојажљиве и достојанствене удовице употпуњује се атмосфера крушевачког двора пред велику битку. Јефимија скрушено моли пред иконом, оплакује своје губитке, и тек у моменту када њене увек бледе образе прекрива руменило наговештава се тајна коју у себи носи. Стид због недозвољене љубави према Миличином нећаку примећује се тек када царица о њему пред Јефимијом прича, у њој се мешају грех и туга- само је деспотица била тужна и грешна, лице јој је било још свеже и младо, али јој је душа била болна и стара јер је три смрти оплакала. Оживљавајући атмосферу великог губитка и трагедије- док ваздух мирише на тамњан и мртваце Краков поред националне и опште описује и личну бол- деспотица завршивши везење своје похвале симболично у двадесет шестом реду-колико је лета имао Иваниш, и тако оплакује у једноме покрову два бола. Деспотичина бол није само лична, амблемски приказ женске позиције у датом историјском тренутку, већ је и суптилно приказана комплексна борба- има ли право на љубав, лични избор и сме ли допустити да лична бол и то због забрањене љубави буде видљива. Краков и у ову причу инкорпорира источњачке мотиве, читања судбине, предсказања на основу књиге пуне чудесних знакова и гледања у звезде.

У причи *Три Христа војводе Стефана* опет у оквирима национално-историјских тема имамо развијање комплексних унутрашњих сукоба. Лик војводе је већ у првим редовима означен као мрачан и суров, али остаје и недоречено, од ког то тренутка он више није додирнуо наге бокове уздрхталих жена. Приповедањем о рату, суровости тек се уоквирује прича о недозвољеној љубави и романтичарско идеализованој жртви кнегињице Оливере. Војвода вођен сећањем на Оливеру пролази малоазијским просторима, ратује, преживљава грозницу и само се кроз ток његових мисли гради слика о великој љубави и великој жртви. Прича се завршава романтичарски идилично сусретом у цркви где војвода сазнаје да је принцеза спасена, пада пред њу, љубећи јој скуте исказује дубоко поштовање према жртви коју је поднела, истовремено жртвујући и своју љубав према њој.

Од прве објављене новеле у загребачкој *Критици*, па до последњих поставангардних текстова Краков модернизује реалистички поступак, превреднујући традиционалне стилске вредности. Својим приповеткама српску прозу приближава европским духовним стремљењима, а у домаћој књижевности мења естетско-поетичку свест. Почевши у експресионистичкој етапи авангарде, антиципирајући деловање надреалиста, применом искустава психоанализе, инкорпорирањем фантастике, егзотизма, он модификује међуратну прозу издвајајући као обликотворно начело премрежавања фантастичног и реалистичког начела. Не пристаје на радикалне авангардне експерименте и увођењем, када је реч о поставангардним текстовима, тема из националне историје, проблематизујући хришћанску догму Краков постаје приповедач који чувањем корена националну књижевност оснажује и етаблира у европским токовима.

## РОМАН КОЈИ ЈЕ УЗДИГАО КРАКОВА

Све недостатке свог првог романа, као што су „одсуство дубљег идејног смисла и недовољна психолошка изграђеност ликова,“ по речима Милана Богдановића, (Краков, 1991: 261) Краков ће надоместити већ наредне године, у роману који је, по речима самог аутора, настајао још у време ратних година, као историја његових солунских авантура и смрти ратних другова, када живот „престаје да буде стварност и постаје фикција романа“ (Краков, 2002: 222). Милан Богдановић своје афирмативно говорење о роману *Крила* отпочиње констатацијом да „свака снажна књига о рату, чак и када је лишена сваке социјалне тенденције, врши једну племениту социјалну улогу“ јер у временима када, „људи говоре и новине пишу да опет може бити рата, доре књиге о рату треба да подсети заборавну животињу човека на недостојне и антикултуралне патње које је прекужио“ (Исто: 140). Богдановић као највећу вредност Краковљевог романа истиче пишчеву моћ запажања и смелост да ствари види онакве какве јесу, умеће да људе и ситуације види у свем њиховом ужасу, што је изнедрило роман који почива на низу искиданих слика, наизменичног приказивања фронта и позадине, оргија страсти, смрти, похоте и неморала, призора ужаса и срамота рата лишених вела лажних патриотских поетизација. И Тодор Манојловић истиче да својим *Крилицама* Краков даје једну, „уметничку хронику нашег рата, живљу, занимљивију и истинитију од масе претенциозних строго документарисаних историјских дела“ (Краков, 1991: 144), али скреће и пажњу да је реч о новом ратном роману и по његовим формалним и стилским одликама. Управо на плану поетике Манојловић овај роман истиче као иновативни заокрет ка кинематографском приповедању, јер по постојећим формалним правилима *Крила* не могу бити означена као роман, но могу ако их тумачимо као, „сликовиту евокацију или песничку, визионарску реконструкцију једног доживљаја“, а која је дата у виду, „кинематографских снимака снимљених као из аероплана, који су повезани једино континуаношћу примајућег филма-сећањем песника-пилота.“

Двадесетих година у хиперпродукцији романа који тематизују искуство скоро завршеног рата критичари ипак *Крила* издвајају по аутентичности наративног уобличавања преживљеног страдања, доносећи рат као главну личност, феномен који не значи само муке и патње, већ и уживања, мирење са смрћу (параф. Д. Живаљевић). Димитрије Живаљевић истиче да Краковљево писање о рату нема сличности ни са једним од писаца његове генерације. Приче Исидоре Секулић за Живаљевића немају тачну психологију, похваљује пак напоре Драгише Васића да у своје приповетке унесе социјалну тенденцију и да успешно појединачне типове, реалност описа доводи до крајњих граница, с друге стране, наводи да Крлежа види само наличје рата, док се пре Кракова једино Црњански својим *Дневником о Чарнојевићу* приближава слици рата коју, „види психа модерног човека“.

Управо сензибилитет новог човека и времена, а на послетку и уметнички израз којим треба изразити ново време у Краковљевом роману препознаје Миодраг М. Световски. Како је и Црњански почетком двадесетих година, описујући нове облике у књижевности, наговештавао потребу за ревалоризацијом књижевног система, како би он пратио нове осећаје и ново време, тако и Световски као највеће признање Кракову истиче модернистичност његовог корака и покрета, у писању, пуних „грча, похотљивости презира старих норми“, чиме је Краков показао да, „живи у гордој 1922, која тражи сопствене израре за осећања и чудна преживљавања душе“ (Краков, 1991: 148). Међу првима Световски истиче ерос као кључни феномен Краковљевог приповедања о рату, наводећи да у *Крилицама* „главне личности нису људи, већ страст...где је ватра свуд и смрт свуд, разуме се да се ствара једна болесна жеља за животом миловања под јорганом“ (Исто: 149).

Лука Перковић као истински недостатак Краковљевог романа наводи површност ликова, њихово свођење на типове који су подређени околностима и околини самој, но издваја специфично стање духа послератног човека. У човеку који је, апострофирајући стихове Душана Васиљева неког био и „целат и жртва,“ Краков препознаје, „хаос оживљен осећајима човека“ који је опијен смрћу и такав обогаћен једним новим искуством „да је у тесном сродству са животињама“, а што Краков приповедно инструира типском фигуром еротски (само)освешћене жене, чинећи то као, „рутинирани познавалац женске природе“ (Краков, 1991: 157). Управо „оргијама смрти и оргијама страсти“ и Станко Кораћ описује Краковљево натуралистички уобличено приповедање о „абнормалном стању живота који рат доноси“ (Краков, 1991: 1660), с тим што се дотиче и поетско-формалних одлика самога романа, наводећи и његову експресионистичку обојеност и биоскопски жанр као нове модусе књижевног предочавања импулса новог послератног човека и времена.

Почевши од првих текстова у књижевним часописима деведесетих година двадесетог века савремена критичарска мисао побудила је интересовање за писце „утуљене баштине“, како их је окарактерисао Гојко Тешић. *Крила* је подробно анализирао Предраг Петровић говорећи о особеностима романескнох израза авангардних стваралаца, и управо на тај начин их формацијски одредио и уврстио у ред егземпларних експресионистичких остварења. Бојан Јовић о њима говори у оквиру теориског промишљања форме лирског романа, чиме постаје јасно да је Краков својим делом наставио пут трагања за новим формалним изразом (по)ратног времена. Реч је о роману експресионистичке провенијенције који тематизује рат, тачније моралне и психолошке последице које он собом носи, у којем су конкретне историјске прилике оквир два велика темама- насилној смрти и ослобођеној чулности.

Као и њима сродни романи, не заборавимо да је српску међуратну књижевност обележила појава лирског експресионистичког романа, и *Крила* почивају на идеји радикалног раскида са традиционалном парадигмом приповедања о рату. Рат није апстрахован као симболичко паганско божанство или савремена идеолошко-политичка идеја, већ је дат као кошмарна стварност која је обележила историјски тренутак једног поднебља, микросценски дат у позадинским и непосредно рату изложеним деловима Солунског фронта. Детронизовањем ратне епопеје Краков тему националне борбе ослобађа стварносног и историјског. Писањем о рату који је и сам преживео Краков одговара на питање смисла епохе у којој живи и у којој писање о рату није општа одговорност, него и истински лична потреба.

Прихватимо ли тезу да је основна разлика између историографског и фикционалног текста њихова референцијална вредност, тачније, однос према оним догађајима о којима говоре, Краковљев роман је истински документ. Реципијенти су прихватили да писац ратног романа о рату говори као његов сведок или учесник и тиме самом тексту дали на уверљивости. Краков свестан тога, а опет, модернистички се поигравајући појмом аутентичности роман отпочиње апсурдном ситуацијом, читаоца упозорава да је документ који је писано сведочанство из рата појела коза.

*Документ који је појела коза*, као наслов првог поглавља Краков користи као саркастичну најаву антиратне идеје романа. С друге стране, на врло вешт начин проговара о неодрживости писаних сведочанстава. Као и у рецепцији сваког књижевног текста и када је реч о оном који тематизује рат треба рачунати да постоји извесни хоризонт очекивања, тачније да генерација читалаца која је и сама прошла кроз догађаје о којима се приповеда, а такође има и одређено књижевно-културолошки интонирано памћење, конкретно дело прихвата у складу са друштвеним околностима, тренутком. Краков своје сведочанство зато лишава тенденциозности, свестан да не може бити између пацифистичког и

милитаристичког става и контекста у којем ствара он просто преноси утиске непосредно искушене борбе.

Занемарује се висококоцењена аутентичност онога записаног и најављује превласт визуелних сензација. Призор у којем коза једе архиву, податке о ратницима, говори и о суспендованој предисторији ликова и о обесмишљавању њихових улога. Краков преноси искуство своје генерације коју је, како је рекао Андрић, покосила 1914, и за које је рат био формативно искуство, због којег су изгубили лична својства, десетковани, начетих живаца и потресена духа, те да је читаво једно поколење уместо у живот ушло у рат и да је отуд ћутање најбољи израз њиховог расположења.

Огољени у смислу онтолошке несигурности, без копрене цивилизацијских норми Краковљеви јунаци су ратом преображени. *Крилица* Краков даје „књижевни приступ мистерији рата као облику трагања за уметничким представљањем оних тајновитих људских енергија које рат иницира, које најтемељитије оспољавају човека и пресудно утичу на његово разумевање сопственог постојања” (Поповић, 2016).

Својом композицијом *Крила* наликују већини тадашњих романескних остварења српске књижевности. Динамично и контрапунктуално обједињавање призора из болничких барака, са градских улица, бојишта, из аероплана, поништава трагику ратне стварности. Седамнаест поглавља романа можемо назвати наративним фрагментима који су повезани поступком монтаже. У својој монографији о Станиславу Кракову у поглављу посвећеном роману *Крила* Зорана Опачић истиче као једну од одлика поетике експресионизма управо асоцијативну повезаност фрагмената, при чему се догађају приказују следећи драмско начело, а што је очита последица промене филмских поступака на књижевни текст. Опонашајући „око камере“ приповедач заузима неутралну позицију, где се стиче утисак да се одгађају одвијају непосредно уз позицију приповедне свести. Ипак, постављајући теорију авангардног романа без романа Предраг Петровић (Петровић, 2017: 171-191) скреће пажњу да код Кракова није реч о буквалном утицају филма на књижевност, што, рецимо, истиче Флакер говорећи о двадесетим годинама као времену живе интеракције књижевне и филмске уметности, већ о динамизованој перцепцији стварности и измењеног доживљаја времена и простора.

Како почива на Биргеровој поставци да је монтажа једно од основних обликотворних начела авангардне књижевности и Краковљев роман призоре из ратног ковитлаца читаоцима приказује као низ независних приповедно-филмских кадрова. Кратким реченицама у презенту приповеда се о садашњости која је означена као део наративне свести јунака, а која је прошлост тек у односу на тренутак говорења о њој. „Ковергенцијом наративних гласова у заједничкој унутрашњости” (Русе, 1995: 8) Краков „приморава читаоца да се постави унутра на место приповедача-аутора, који је уједно и носилац наратије и јунак” (Исто: 8). Хетеродијегетичким приповедањем са спољашњом фокализацијом Краков удружује са помињаним кинематографским начелом и тако своје читаоце наводи на помисао да се догађаји одвијају непосредно пред њима и да је удео писца миноран, сведен тек на одабир грађе али не и на њено планско распоређивање унутар ткива романа.

Напуштајући епско, а приближавајући се лирском начелу *Крила* говоре о рату као феномену егзистенције. Бојан Јовић у студији о лирском роману наводи да, „иза маске приповедача стоји дух романа који све зна и који све ствара” (Јовић, 1994: 45), што на примеру Краковљевог романа јесте сам рат који доводи најразличитије јунаке у везу, смештајући их у околности које их ослобађају стега цивилизацијских оквира, а своде их на оно есенцијално- бића страсти и бола. Одсуство кохерентне слике света није одраз поетичког начела, већ и рата као стања метежа. Појединац је у рату изгубљен, а реални свет око њега, колоне Срба који одлазе на фронт док их жене смејући се посматрају, марширање чете

мршавих војника чије се груди увијају под теретом оружја, губи своје обресе и своди се тек на контуре које су одраз садржаја свести онога који приповеда.

Сценским приказивањем отпочиње се већ прво поглавље *Одлазак* када на широком путу који симболично наликује прљавој реци иде колона војника. Кинематографско приповедање не дозвољава, нити је овде дозволило, издвајање једног јунака. Војници су сведени синегдохски на тело, а слика о њима употпуњена је аудитивним сензацијама. Путем се крећу безимени јунаци, „мршава тела, суве војничке усне које нешто шапућу,“они чија је жртва, па и постојање, унапред обесмишљено и најављено уводним поглављем у виду документа који је појела коза. Пут којим се колона ратом прокужених војника креће окружен је аеродромима, „жутим, са којих су полетали преплашени авиони.“

Помињањем аероплана и аеродрома већ у првом поглављу наглашава се значај симболике самог назива романа. Зорана Опачић као пресудну наводи експресионистичку тежњу човека за узношењем, здружену са футуристичком жудњом за брзином, те свешћу о ломљењу људских снова у рату. Ауторка даље наводи да крила могу својом симболичком бити и анђеоска и авионска, али и шаторска (Опачић, 2007: 54). Чини се да Краковљев роман обједињује симбол шаторског и авионског крила јер се управо у роману о солунским недаћама Кракова и његових ратних другова сукцесивно смењују призори из аероплана који су вид нове перспективе и резултат опијености ваздухом и земаљске која унутар шаторских крила улогорених војника или оних који су међу шаторским крилима војних болница више него икад приковани за земљу и суочени са својом коначношћу.

Поступком такозваног кинематографског ока Краков једновременом и брзом изменом тачки гледишта приказује кретање војника у различитим околностима. Иако на први поглед кратки романи српског експресионизма, па међу њима и *Крила*, на први поглед немају комплексну радњу која прати праволинијски ток, у њима и те како има дешавања. Разлика у односу на очекивани епски модел је у томе што сада имамо догађаје-рат, рањавање, повлачење, одлазак у бордел, дезертерство тек као оквир за унутарњи живот, свест о догађајима. Отуд Краков, готово епски, свој роман дели на поглавља и даје им наслове, али их своди на самосталне секвенце, кадрове, које повезује психолошко-идејним линијама.

Помињана симултаност и динамична смена позиција, уз стално присутан контраст горе-доле најочигледнија је управо у првом поглављу романа. Богатство аудио-визуелних сензација надоместило је одсуство очекиване динамике догађаја ратног романа. Упркос расцветалим женским телима, њиховим похотљивим погледима, салутирању домаћих стражара, који су контрастно измрцвареним телима војника приказани као они голих румених мишица, а који поздрављају мирно поштујући оне који одлазе на фронт и готово сигурну смрт, војници се крећу тромо свесни само једне мисли- ко говори о смрти?! Врева улица којима пролазе и која би требало у њима да пробуди осећај победе и похоте јер наликују „варварима који продиру у освојени град, тада би пљачкали и силовали“, симбол је ратне какофоније усковитланих страсти, очекивања и страха и зато они остају мирни сведени на једобразне тактове сопствених корака. Супротно атмосфери земаљских збивања, задаху растопљене смоле и укварене рибе налази се оличење експресионистичке тежње за уздизањем са земље и ослобађањем. Изнад уморне колоне својом снагом хучи и урла, радостан аероплан. Са плана телесног тачка гледишта помера се на свепрожимајуће и неспутано јер се одједном пред нама налази перспектива пилота који као све мање види и град и бродове, опчињен „магичним светлим кругом елисе“. Сада се као доминантна осећања виде радост и енергичност, проузорковане снагом мотора који „јури из наших свемирских груди“ (Исто: 11). Напетом сценом, грађеном сменом кратких реченица у презенту и перфекту, у којој се пилоти одједном боре да одрже авион у ваздуху, „падали су један секунд читаву вечност, град је растао као из бајке“ (Исто: 12) у којој имамо и драмски преокрет - бректање мотора авиона које значи поновну сигурност, опет је вешто направљен прелаз ка



земаљском. Индикативно је што у првој сцени поновног приказивања непосредног окружења војника имамо две проститутке чијом појавом Краков антиципира у даљем току романа преплитање великих експресионистичких тема ероса и танатоса.

Војници на земљи нису суверени владари ни своје судбине ни простора, они су знојава и уморна тела која наручују пиво и Метаксу пред кафаном сумњиве белине (синтагмом сумњива белина Краков се поиграва, иначе у свом делу израженом симболиком боја, алудирајући на бело као лажни спокој и лек који пиће војницима даје у том тренутку, као што би белина болничког мантила или одбљеска анђеоског лица требало да да другу врсту утехе и спасења). Већ егзистенцијално поражене војнике још једном поражава звук корбача надређеног официра који их растерује и тиме потврђује постојање гротескне хијерархије међу једнакима.

Наредном сценом уводи се још један важан топос и овог романа и читаве експресионистичке прозе. Кинематографско око сада је у „тескобним баракама болничким“, у којима је запарно, где су тела маларијом измучених војника у грозничавом ропцу, где су гротескно лепо једноноги некада свемоћни пилоти, „авијатичар је и крај сломљене ноге био румен и леп дечко” и где се над војнике надвијају анђели смрти (Исто: 15).

За разлику од првог поглавља романа, којем смо посветили већу пажњу како бисмо указали на његову комплексност јер садржински и формлано-поетички представља концепт на којем почива Краковљева наративизација ратног искуства наредна поглавља нећемо сагледавати као одвојене целине, већ као носиоце двеју основних тема самога романа. На примерима наративних секвенци покушаћемо да сагледамо идејни фон приповедања о ратној збиљи крфске стварности српских војника- однос ероса и танатоса.

Без епске моралности, епског модела појединачног херојског чина Краков у књижевну транспозицију рата у *Крилица* уводи тело и сексуалност. Као центри наративног доживљаја еротски идентитет, тело и жеља потврђују концепт моћи витализма и активизма, једини вид усмерења ка будућности. Первертирањем појмова лепог и ружног, неприхватљивог и прихватљивог у ратним околностима опстаје фаличка матрица као парадигма вредностима патријархалне културе. Фронтоски призори су поље танатоса, а позадински ероса, но и једни и други осликавају ерозију људскости и моралног поретка.

Статус еротског у Краковљевој поетици види се као прекорачење наметнутих етичких граница. Ликови који су део заједнице, војници и рањеници, а парадоксално сами, упознати су са новим искуством телесности и ерос доживљавају кроз сцене девијантне сексуалности. Провале еротског махнитања збивају се у гротескном декору ратне болнице, чијом дисторзичном сликом доминирају аудитивне и визуелне сензације. Црвена боја уоквирује звукове страсних уздаха, самртног ропца и крклања. Обогаљена тела војника у болничким собама су попут чудовишних живих предмета, а опијена еротским визијама у сусретима са болничаркама, које су „ бесрамне и љупке доносиле војницима радост и болести” (Краков, 1991: 37).

Краков се иронично односи према постојећем патријархалном етосу и текстуално реферише ка прекорачењу друштвом наметнутих етичких санкција, те лицима са маргине ратним инвалидима, проституткама, тешким рањеницима. Експресионистичким проседеом, замагљеним бојама еротских призора наглашавају се све гротескне трансформације либида, узроковане ратом јер је, „ смрт свугде и на сваком месту, док се црвена болест као куга разносила” (Исто: 107). Наведено доприноси стварању естетике шока. Кроз поглавља *Пренад* и *У Логору* интензивирају се прикази различитих психичких стања јунака- распламсавање скривених нагона што резултира ниским поступцима попут крађе пилића гротескно здруженог са парењем са прљавим сељанкама, макабричка игра у виду ноћне песме војника

поред леша војника који је, симболично, прекривен шаторским крилом, што заједно ствара дисторзичну слику приповеданог света.

С друге стране, Краков естетику шока појачава имплементирањем политичких идеја у несувисле војничке разговоре. У околностима када то нико не очекује логором испуњеним и уздисајима и јецајима проламају се идеје- живела република, пролетери свих земаља- уједините се, снага сведочанства је у братству потлачених, радиографски семафори већ су бацали дух револуција светом (Исто: 21-23). Заводљиве идеје болшевичке револуције које пропагирају социјалну правду Краков смешта у полилог српских војника једне ноћи у логору. Не можемо са сигурношћу тврдити откуд аспирације за овакав приповедачки маневар, но јасно је да у суретима са војницима из других европских земаља, ослушкујући речи стране штампе човек широких назора попут Кракова вешто упозорава своје сународнике на погубност идеализоване идеје о фундаменталној промени друштвеног поретка. Обичан српски војник, одувек живео у монархистички устројеној земљи, не зна тежину изјаве- ја сам републиканац, али му се свакако могла допасти идеја побуне потлачених против оних који су их угњетавали- топови су звона за побуне (Исто: 21). Не заборавимо да се на изборима одржаним у Краљевству Срба, Хрвата и Словенаца, изборима за Уставотворну скупштину, одржаним 1920. године Комунистичка партија по броју освојених гласова нашла на трећем месту, одмах иза двеју најјачих странака - Југословенске демократске и Народне радикалне.

У исто време здружене са идејом социјалне правде проламају се и антиратне идеје које изговарају у колектив утопљени појединци : „ жртве сте и целати, убице сте и убијани, као волови сте који вуку топове за друге”(Исто: 21), подсећајући на бесмисао жртве коју појединац подноси у великом догађају којим руководе интереси великих. Обесмишљеност ратовања дата је у неколико реченица које изговара писар Казимир, који вапи зашто се пролива света човекова крв и зашто слични сличне убијају (параф. Краков, 1991: 34).

Казимир својим речима и својом појавом тек повезује осамостаљене наративне секвенце- кадрове борбеног кланца и сцена силовања девојчица, официра који крај њих победоносно хрчу, испребијаног кмета који лежи пред малом кућом, метежа бежања кроз воћњаке, постављања белих крпа на куће као знак предаје пред непријатељима.

Теоријска разматрања кажу да је рат у својим почецима вођен са циљем да се избори и очува независност народа, а да је како је у њему расла округност постао и округно средство утврђивања положаја једног народа у свету, али инструмент којим се користе народи, чије су позиције осигуране, за стицање материјалних добробити. Временом се рат отргао човеку и окенуо против страсти која га је изазвала, закључио је Де Ружмон, истичући тај моменат као новину у историји света. Уместо вид витешке борбе рат кроз историју постаје,, чин садистичког злочина, израз големе округности маса”, у којој у одређеним моментима, местима позадине, тренуцима одсуства војника, долази до излива сексуалности,, не израз нормалног сексуалног нагона, чак ни страсти и трансценденције, већ изопачене страсти- оличење комплекса кастрације” (Де Ружмон: 2011: 201). Ерос у рату, и оном о којем говори Краков, изједначава се са страшћу и паганском љубављу, који жели да живот,, узнесе изнад наше ограничености и краткотрајне судбине живих бића” (Де Ружмон, 2011: 240).

Сам појам ероса је од античких времена до двадесетовековних тумачења обележен вишесмисленошћу и тајновитошћу, било да је означен као сваки облик хтења или искључиво као жудња. Извесно је да основни смисао овог феномена почива у нагонској енергији и тежњи за спајањем. Као дисконтинуирано биће човек својом индивидуалном свешћу и опиранјем смрти искаче из циркуларног поретка природе. Ерос оне који му се подају подстиче да превладају границе сопственог постојања.

Управо моћ самотрансценденције, тачније, превазилажење властитог дисконтинуитета ерос са антрополошког преноси на онтолошки план. Ипак, Краковљеви јунаци су белетристички обликовани и под утицајем, у годинама по завршетку Првог светског рата, распрострањене фројдистичке литаратуре, те је еротски доживљај двосмислено кретање од метафизичког до профаног, а сам ерос и обожује и робује нагонима.

Војници и рањеници у бруталној крфској стварности одолевају непосредној близини смрти парадоксално откривајући виталистичку енергију, чулност и телесност које воде у грубу животну радост. Блудничење је врста противтеже страдањима на фронту, а сцене интензивних еротских доживљаја обликоване су кроз поступак бахтиновски осенчене карневализације, која у потпуности остварује свој потенцијал као виталистички израз фолклорне културе и њене имагинативне субверзије. Индикативан је пример тешко рањеног Мије „кога је већ био обишао столар из капеле” (Краков, 1991: 91), који је и даље живео захваљујући близини болничарке код које је *под тесном* болничком кецељом осетио мирис похотљивог меса (Исто: 54). У сценама попут ове секс се открива као елементарна, биолошка и психолошка, сила која је изједначена са витализмом новог човека „ тада је Мија осетио своје тело, дотле костур, како живи, било је потребно да буде ту, крај такве жене да би могао оздравити” (Исто: 65).

Комплексност статуса еротског у Краковљевој поезији открива се у сценама супротним наведеној. Наспрам бахтиновске увиђамо и кајзеровски појмљену гротеску у приказивању еротских заноса. Романтичарски генерисана гротескност скривајућег изобличења и лажног преобраћења уоквирује сцене у којима је у првом плану телесна снага, у којима војници реализују своју најинтимнију еротску фантазију апсолутне доминације над женом., Девојчету су и у зору очи биле црвене од плача. Грк је био широких рамена и дебелог врата. Кричала је од болова. Била је уплашена и скупила се сада украј кревета покривеног црвеном поњавом на два места подераном. Имала је тринаест година. Официр је лежао поред ње на леђима. Хркао је победнички . Крај извора се чуо плач и вриска. Јутарња патрола силовала је босонога девојче” (Исто: 43).

У приповедању Краков примењује психолошки принцип који у свему и свуда открива сексуалну подлогу, што за резултат има и еротизацију природе. Фалогоцентрични перформатив се са жене, пуког објекта пожуде, премешта на целокупно окружење. Обриси пејзажа попримају контуре женског тела. Женски принцип се декларише као виталистички, обнављајући, сједињен са природом., жена је лежала на осушеној трави радосна и груди надражених мирисом смреке, врискала је као срна у радости и уједала помамљено. После је била мирна и срећна као пчела која се напунила цветног праха “ (Исто: 117).

Ригидна мирнодопска свакодневица својим конвенционалним моралом женски еротски потенцијал своди на бескомпромисну уздржаност и пасивност. Ратом первертирана стварност оно што је било суштинско изневеравање норми приказује у новом руху. Екстремни је пример проституција која чак добија епитет сакралног, постаје ритуални чин који је усмерен на више добро, сакрално спајање. Изнова се открива сакралност самог еротизма, која је занемаривана пошто је он претходно гурнут у област профаног и постао предмет радикалне осуде. Конвиргирани су амблемски ликови куртизана у болничарке које војнике враћају у живот., осети додир једне мале женске руке на својим плећима и уздрхта лако целим измученим телом. Нека нова радост запали му побледело лице, и он беше срећан јер је понова угледао жену”(Исто: 97).

Краковљева нарација је андроцентрична, мушки либидо разуздан, донжуански и из његовог угла се говори о женској сексуалности. Присетимо се да су већ на првим страницама романа контрастно постављени војници, који одлазе на фронт,, чији су кораци били тешки, и који су знали да ће једног дана кроз зрак и жице струјати вести о њима (Исто: 9), синехохијски приказани као мршава тела која су плакала од врућине под плавим сукном, прсећи своје теретом увијене груди” Исто: 10) и жене чија су тела цветала по улицама,, замагљена као чаше у баровима.Док је у мору крај жена било весело и свеже, у болници је било запарно и тужно и никаква лимунада није могла освежити рањенике. Маларични су урлали у ватри” (Исто: 61).

У топосу полова мушки принцип је супериоран. Куртизане на градским улицама и болничарке су оличење неспутане промискуитетне енергије подређене мушкарцу, тачније његовом егу. Жене се нуде жељи, насртљивој жељи мушкарца као предмети (Батај, 1982: 107) распламсавајући нагонско трагање за искуствима заснованим на сексуалности,, жена је у граду било много. У главноме штабу установљено је одељење за набавку жена. Било је читавих блудних улица које су мирисале на помије и сапуне. Жене су пред улазима излагале своја тела у кратким кошуљама” (Исто: 34).

Бароница, плавоока Зизи, Мала Ноелија, Ивон својим оргастичним способностима и ослобођеном сексуалношћу ратнике наводе на напуштање аскетског принципа зарад тренутка задовољства, а умирућим рањеницима буде нагон за одржањем у животу. Жена је у *Крилица* самоосвешћена, један од јунака ће то и експлицитно рећи, истичући да су „све жене зналачке у љубави” (Краков, 1991: 122). Оповргавају укорењен став цивилизације да је жена склона „трпљењу и мирењу са судбином, те да потврду своје вредности жена добја тек као вид одобравња споља“ (Де Бовоар, 1982: 318-349) - неко ју је одабрао и тиме потврдио њену вредност, ма какве природе тај одабир био. Парадоксално о томе Краков говори у четвртом поглављу, где каже да у атмосфери футуристичке жудње за променом (прва реченица поглавља гласи: Све је у покрету) у конфузном сусретању различитости- пристижу лађе, слећу аероплани, мешају се црни, жути, бели, маларични комарци, нешто ипак опстаје као заједнички садржалац- сви су тражили жене, биле су потребне као кинин, као сирће за оне који болују од скорбута (Краков,1991: 36). Врхунац гротеске је формирање одељења за набавку жена. Вулгаризован, али познат, чулни регистар голих трбуха, обнажених груди на моменте се прекида готово дивинизованим призором на своје румене брадавице гордих жена које су етеризоване, оне које стоје крај мора пропуштајући сунчане зраке кроз себе. У овој сцени је једино директно у роману Краков посегнуо за експресионистички препознатљивим антагонизмом духа и тела. Најнижи тренутак подавања мушкарцу за новац Краков симболички појачава разговором који је на граници општељудских моралних аршина- дошавши у своју малу и запарну собу Ноелија похотљиво грли пилота Сергија, који је цинично пита колико их је било данас, на шта му она, доводећи сцену до врхунца бесмисла показује згужване банкноте.

Управо извирући из аутоеротских сензација ерос узноси до индивидуалистичке самосвести, чак до платоновски наговештене спознаје. Иако засићено полношћу женско тело не побуђује тек еротску жељу. Оно у мушкарцу покреће драматично сучељавање свесног и нагонског, еротизма и сексуалности, као два комлементарна вида антропогенезе. У рату поражена, а еросом освешћена, жива бића поново постају људска. Иако тако делује на први поглед, жене у Краковљевом роману нису типично експресионистички оцртане као антагонистичко биће које као такво угрожава интегритет ратника- војника.

Суочени са сопственом коначношћу војници упознају изнова себе и откривају ново ја. Како ја није биће које увек остаје исто, него бивствујуће чије се егзистирање састоји у самоидентификовању, у проналажењу свог идентитета кроз све оно што му се догађа (Липовецки, нав. дело: 100), тако и Краковљеви јунаци у рату више нису они који су били у миру. Одлазак на фронт од њих неће направити несаломиве епске јунаке, већ уморне појединце чија је сензибилност измешана са гротеском ништавила и ниподаштавања свега онога што је било немогуће сачувати. Ратни метеж је јединку чинио све усамљенијом и трагичнијом, „усклик Срби, Срби одлазе на фронт праћен је претећом слутњом смрти, о којој сви мисле, а нико не говори” (Краков, 1991: 54). Отуд читав живот није имао већу вредност од једног чулног задовољства. Краковљеви јунаци знају да су осуђени на смрт, да за њих не постоји тренутак после садашњег. Постоје само у тренутку девијантне ратне садашњости „Нама и нема никаквога после. Ми смо људи за које то после не постоји... људи осуђени на смрт” (Исто: 54).

Док осећају да је око њих све весело и тужно јер се *на површини налази радост до које се увек долазило*, окружени лешевима, ваздухом који је испуњен смрћу војници ипак проналазе отклон од ступидне реалности, гледајући у „заваљене у колима две мале проститутке што гледају војнике, сретне што овим страшним ратницима могу да покажу своја округла колена” (Исто: 12), војници се радосно смеју и мисле на „загрљај једне такве куртизанке са златним зубима” (Исто: 13).

Кроз широк регистар ликова Краков проблематизује еротизам, одвајајући похоту „као слепо искуство које не улази ни у какав појам” (Левинас, 2006: 235) и чист еротизам који је одвојен од пуке полне активности, јер је „психолошко трагање, независно од природног циља” (Батај, Нав. дело: 13). У том разграничавању посебну улогу има типологизација простора, односно топос болнице. Говорећи о болници као ратном топосу у романима Кракова и Црњанског, *Крилица и Дневнику о Чарнојевићу*, Мирјана Бојанић и Јелена Младеновић сходно Башларовој и Фукоовој типологизацији простора истичу болницу као хетеротопијско место, оно на које се не доспева добровољно, али које добија статус повлашћеног, где војници осећају мир, али и где се материјализује еротски нагон. Управо ту се у ликовима болничарки функционализује женски принцип и види као могућност оздрављења (Исто: 14). Место које је попут болнице одређено женским принципом, следећи Башларову теорију (Башлар, 1969: 35), ауторке карактеришу као срећни простор који би требало да буде на нивоу симболике синегдохски одређен фигуром мајке и уско везан за интиму. По Башларовој топофилији (топофилија као феномен везаности људи за одређени простор) женски принцип, опет прејудицирано одређен мајком, значи заштићеност, а како је у рату кућа изгубљена, јунак је од ње далеко, на неки начин обескорењен, симболичку улогу уточишта преузимају болнице и болничарке у њима. Конвергенцијом морал и заштита, сигурност куће постају пожуада која замагљује страх пред смрћу у лажној сигурности јавне куће- Мала Зизи чедно плавих очију попут полипа у пожуди стиска свог пилота, док у углу себе својом симболичком опомиње спарушено цвеће, око њих су рашчупана и ознојена сопственица куће, играчи који на крилу носе полуголе жене, док се град спаја и пари, сав у љубавном грчу.

Хомосоцијални простор рата не познаје радикални аморализам мира, у близини смрти љубав добија посебну драж, „љубав је крај мртваца имала нарочите дражи” (Краков, исто: 99). Срођени са мишљу о смрти јунаци се предају блудним мислима, доводећи до крајности порив љубави первертују га у порив смрти. За смрт као биолошку границу непосредно се везује страст, те су сценама са бојишта контрапунктуално постављене оне из болничких барака из којих се чују сладострасни уздаси. У рату изгубљену сигурност коју је пружао дом сада на тренутке пружају јавне куће и болнице, које повезује владавина женског принципа. „Својим наглашеним еротизмом болничарке у болнице доноде елементе јавне куће, чинећи овај топос комплексним” (Исто: 13). Чулно задовољство је код Краковљевих

јунака-војника мотивисано физичким болом, страдањем, те суочавањем са дисконтинуитетом свога постојања, смртношћу. Ратиште управо, као и еротизам, најплодније је тле за смену забране и престапа, место обједињавања грознице грча пожуде и самртног ропца. Страст се развија у непосредној близини смрти, те се још интензивније распаљује чулност здравих. Како су болнице на фронту од шаторских крила оне постају симболичне хетеротопије, наликују на шаторско крило вашаришта, чиме се до краја спроводи процес карневализације и дехијерархизације простора интимности (Исто: 15). Контрастно жамору и весељу, свежини предела крај мора, где се са женама ужива у болници је запарно и тужно, а сладострасне узвике замењују урлици маларичних у ватри, морску свежину заменио је смрад загнојених рана и тела која су избудена дугачким иглама. Карневалска атмосфера суноврата изједначава војнике, официре, столара Мију и старог Турчина одсечене ноге, изједначава их умирањем у веселом бунилу и жељи као емоција лишеног нагона за одржањем у животу који је налик,, пламена који им лизне кроз главу” (Краков, 1991: 65).

За разлику од еротског које је друштвено конструисано еротичност се на страницама Краковљевог романа конституише као нагонско, али егзистенцијално, у граничним животним ситуацијама, те осећај живота може вратити топли отисак тела болничарке. Еротика је заправо мегдан са смрћу, док оно посткоитално носи предосећај смрти. Док дању покопавају побијене, слутећи да и њих чека иста судбина,, сви лешом опчињени виде у њему слику своје судбине, већ сама по себи крв је знак насиља”.... ноћу војници оживљавају карневалзиовану стварност. Поред песме чују се застрашујући крици из колиба војника, те како кркља ваздух и крв кроз цевчицу забодену у рањене и расечене груди. Еротизам се тако потврђује као човекова проблематична страна, сексуална активност свесног бића, но,, његова суштина измиче нашој свести” (Батај, нав. дело: 156).

У дискурсу моћи чији је носилац плот као засебан искуствени симбол издваја се тело. Као центар наративног доживљаја у историји књижевности тело је прешло пут од објекта примарног нарцизма до оруђа смртности. У зависности од начина на који фигурира у причи тело може бити означено као херојско, свето, трагичко, карневалско, умируће, и на послетку, за нас најзначајније, еротско. Статус тела у Краковљевом приповедању осцилира између карневалског, као оног које ужива у телесности и прокламује коначно исходиште смисла/бесмисла у телу самом, умирућег, јер се првенство тела најдраматичније осећа у његовом суноврату, и еротског, осмишљеног као агенс и предмет жеље (Брукс, 2000: 247-267). Гротескно девојчице које пролазе крај болничке-беле бараке у шлему који је сачувао понеки од војника виде мушкост и историју- шлем постаје амблем ратничке фигуре која је прошлост, као и либидо који ју је носио. Тело је сублимисано предметом.

Експресионистички мотивски регистар *Крила* тело предочава као моћ комуникације и психологизације сусрета полова. Краков својим наративом антиципира нововековну теоријску мисао која доноси радикално измењен однос према телу, али је на моменте и проблематизује. У каледиоскопу ратних страхота у појму тела наглашава се оно анимално, оно што га приближава граници биолошке еволуције. Но, модерна приповест, какава је и Краковљева, не дозвољава потпуно свођење тела на биолошку датост, већ се приповедањем долази до његовог специфичног идентитета. Подвргнуто психологизацији тело досеже култ личности коју треба поштовати (Липовецки, нав. дело: 35).

Књижевно уобличено као агенс и објект спознаје плоти тело у *Крелима* представља комплексно и значењски вишеслојно место у тексту. Најзначајнији је моменат превазилажења аутоматизма телесне блискости, при чему тело није тек средство задовољења, већ и комуникације, и још конкретније, извор виталистичке енергије, навикао „ је да гледа бароничине истурене груди под постељом, и да осећа мирис њеног тела, било је потребно да буде ту крај такве жене да би могао оздравити” (Краков, Исто: 65).

У болничким креветима видимо тела прекривена,, ранама кроз чије дренове излазе гној и вода, где широке облоге и вате скривају дебела меса, избодена дугачким иглама, окружена мувама и смрадовима, а која се буде у сусрету са женом чулницом осети топли дах пољупца, рука се зари под његов покривач. Уста су клизила у пољупцима по њему. Осетио је пољупце на мршавим бедрима. Сулуди занос, већ давно заборављен, обузе га. И он пружи руке. Одједном кревет зашкрипа под теретом и он осети топли загрљај жене” (Исто: 98). На овај начин осмишљена телесност израста у еротизам, при чему се и појам тела изједначава се епистемофилијским предметом. Постаје отелотворење нагона за знањем, жеље која је изворно сексуална, али проширена на жељу за спознајом. Ту лежи кључна разлика између карневалског и еротског тела, које је најзаступљеније у *Крилицама*.

Као роман (анти)ратне тематике не заборавимо да *Крилица* обилују и сценама страдања. Управо у њима тело је физички најприсутније као суштински чинилац стварности. Ове сцене натуралистичке поетике,, у тело које је пало зарио се одмах један бајонет... а онај је јекнуо још једном плашљиво и слабо као убијено куче... околу је било пуно крвавога меса... црна крв се лила по маљама и беломе месу” (Исто: 58) продукт су Краковљевог личног ратног искуства. Он је видео тело које се руши, једном речи видео је рат и отуд оне имају велику документарну важност.

Рат је појединца суочио са светом који је њему самом и апсурдан и на неки начин фантастично отуђен. Како ратна стварност по себи значи преплитање бизарног, рецимо еротског живања крај умирућег, језивог, сцена распадања тела под ударом шрапнела, а на послетку и лепог, тренуци уживања, гротеска је најлогичнији вид представљања ње као такве. Гротеска као појам користи се за,, ознаку конкретне ситуације која у свему одступа од нормалног поретка ствари” (Кајзер, 1973: 106). Краков је користи као средство наративног „поништавања патриотско-херојског патоса у приказивању рата, такозване видовданске етике” (Опачић, 2007: 73), придружујући том приступу, пародично-ироничном, и специфичан-хумор испод вешала. Првом реченицом поглавља индикативног наслова - У лудим шумама, где се каже да су се тога дана догађале необичне ствари Краков најављује апсурдну ситуацију коју визуелни изједначава са карикатуром говорећи да артиљерци у својим положајима личе на псе који мокре, да је занимљив приказ једноног артиљерца који се као чигра окреће и пада под налетом граната, крунишући усковитлану атмосферу сулудим кикотањем,, ужас кад премаши јачину има сасвим необичан учинак на живце, тако су се тада војници сулудо кикотали“ (Краков: 72). На тај начин покушавају се ублажити ратне страхоте и истовремено показати јачину воље да се савлада смрт (Опачић, 2007: 76), јер смех сада има експлозивни карактер, а пратећи Кајзерову тезу он и овде служи „решавању напетости ситуације” (Кајзер, 1973: 450). Поступак депатетизације смрти у рату за отаџбину, патос историјског пораза и поднете жртве преобликовањем трагичног у гротескно комично део је и авангардне рефигурације књижевног текста и система- отварање пута за нешто ново.

Последње поглавље романа, симболично најављено претходним, *Растанак*, доноси једини пут бега из отуђеног и дехуманизованог света. Најпре смо кинематографски прецизно испратили прљавог сељака који путем тера мршава магаре, љубавнике у изнајмљеној турској кући у којој оживљавају игру паше и робиње, а онда у средишту наративног тока добили, до тада, јединог индивидуализованог официра Душка. Приповедна свест се сада помера на јунака који се опорављен присећа опојне визије рата која у њему изазива радост, парадоксално радост због убијања јер он сада постаје човек који је одређен ратом и до крајње границе дехуманизован. Ипак, он није једнообразан и отуд се у њему јавља суматраистички интонирана чежња за висином уобличеном у лепоти врхова борова и смрека. Пољуљан, спознавши дихотомију сопственог бића Душко се попут типичног експресионистичког јунака препушта лудилу као модусу понашања којим се устаје против друштвене хипокризије, којим се подржавају Казимирове речи о узалудности проливања крви. Док другима изгледа баш као луд- *јесам ли рекао да је луд*- Душко превазилази онтолошки

егзистенцијални јаз- то је све било лепо, не, нису се убијали, смрт није ни постојала, постојала је само радост једина и вечна (Краков, 1991: 132).

У роману *Крила* Станислав Краков радикално одступа од традиционалне поетике приповедања о рату. Изникла на фрагментима лирске прозе Краковљева повест не заобилази ни социјалну ни иронијску ноту као оквир приповедања о ужасу који рат за собом оставља, како по појединца, тако и по заједницу. Натуралистичке, мрачне слике насиља, ратне језе, оргија страсти пројекција су стварности какву је сам писац као учесник рата доживео. Без индивидуализованих ликова, појединачног херојског чина Краковљев роман је модернистичка прича у којој примат имају визуелизација, дескрипција предметног света и физичког живота. Само приповедање доноси нову спознају тела и телесног идентитета, док се међусобно супротстављеним сценама страдања и распусне сексуалне анархије одређује дискурс који је покушај обнављања духа и стварања илузија континуитета човековог трајања.



## КРОЗ БУРУ. МОДЕРНА ТРАДИЦИЈА: РАТ КАО САДРЖАЈ СВЕСТИ

Реакције књижевних ауторитета на Краковљев први роман, објављен преломне 1921. године, биле су уједначене тек у оцени да је реч о „младом и неоспорно талентованом писцу, који се налази на путу из живота у уметност, у којој његов свежи таленат има тек да процвета” (Краков, 1994: 260). Милан Богдановић младог Кракова сврстава у ред оних писаца чију читалачку публику чини свет који воли „лако да се забавља, како је то научио и пре рата у лакој приповеци Милутина Ускоковића,” реч је о литератури која је „слатка, бледа и површна, и која је за савремено гледиште покојна” (Исто: 261). Краков је виђен као писац чије је дело на расколу између предратног времена које је оличено Ускоковићевим приповеткама и „књижевне козерије, која због потребе бројности, младог писца на силу Бога ставља у нове и хоће да га по цену несимпатичне рекламе направи припадником свемирног громобранства г. Винавера“. Непобитна вредност романа је аутентичност доживљаја рата коју роман доноси, јер Краковљеви јунаци само кратко живе у позадини и онда иду према клаоници, праскају бомбе, испадају мозгови, фрцају руке, и то је, фрагментарно, једна од најбоље написаних ствари о рату (параф. Краков, 1994: 271). Како је писан на фронту овај Краковљев спада у ред првих романа међуратног периода, чиме се исправља суд Милана Богдановића (Исто : 266) да код народа који је највише ратовао и најтрагичније, ништа није речено о рату. Богдановић жали јер у српској књижевности међуратног периода не постоји ниједна успела књига о, како он каже, најепскијим догађајима које је наш народ имао да преживи. Истичући да како су и признати књижевници који су покушавали да пишу о рату-лагали исти аутор потцртава да је неопходно подстаћи покушаје младих, који су и сами ратовали, да даду наш ратни роман.

Но, негативна оцена Краковљевог романа из пера цитираног ауторитета не почива само на философско- психолошким недостацима, недовољној психолошкој разрађености ликова, личностима које нису живе и животне истините, већ и на формално- жанровским. У том погледу дело *Кроз буру* и није прави роман, већ једна развијена новела, јер нема снагу и замаха велике књижевне концепције, нити се у њему прелива један заокружени животни хоризонт. Краков није довољно пажње посветио женском лику, који је опет по Богдановићевом виђењу, исто толико главна личност колико и млади официр, те је читалац никада не види саму, не упознаје ниједну од неизбежних криза без које се љубав младе девојке не да ни замислити, што све укупно чини психолошку несразмеру која слаби вредност романа као целине.

Иако је *Буру* видео као знатну и симпатичну, а Кракова као писца који је у реду наших најбољих млађих приповедача, код којих се доживљај рата полако кристалише у обимнијим епским концепцијама, и Тодор Манојловић (Краков, 1994: 259) истиче структуралне мане овог романа, а на првом месту неуједначеност измишљене фабуле са стварним историјским делом, те тананост романтичне нити о љубави младог официра која се провлачи као светла кроз тамну буру рата, призоре који су снажно осликани и који и чине главну јачину ове књиге, јер је Краков најбољи у описивању онога што је и сам видео. Вештину Краковљевог описивања рата истакао је и Павле Стефановић говорећи да је писац осетио не само ратне невоље и страхоте, већ и његов дубљи, више људски, не и човечански интерес. Изостављањем романтичарско-патриотских декламација исписан је одломак из стварног живота младог официра који је одмах после школе ушао у рат. Тиме Краков даје огромну визију, дубоку интуицију за дело уметности, епизодама које носе несумњиви печат ратног искуства, али и чедном заталасаношћу стила, обзнањује се као писац коме недостаје још један удар крила, па ће кроз звонки ваздух зацветати и музика веселим зумбулским кикотом, сунчаним подврискивањем кринова и врелим пољупцима ружа, како је то рекао Винавер (Краков, 1994: 267).

Како је датиран на 1917/1918. годину, Зорана Опачић (Опачић, 2007: 21), роман *Кроз буру* види као несумњиви котач у иницијалној фази српске авангарде, роман који се упркос почетничкој невештини, може сврстати у прото- експресионистички. Рат је кристализовао поетичке тенденције које су се појавиле тридесетих година, тематске и формалне одлике праваца у уметности. Авангардисти искуство цивилизацијског сукоба доводе у везу са својим естетичким погледима. С једне стране, створени су услови за окупљање будућих носилаца књижевног живота и интернационализовање књижевног израза и тема, што у делокругу *Крфског забавника* „ доводи до непосредног образовања језгра српског авангардног покрета” (видети у: Јовић, 2018: 223-237). Цивилизацијска криза друге деценије двадесетог века огледа се код експресионистичких писаца на егзистенцијалном, социјалном и естетичком нивоу (Пантовић, 1998: 17), а млада генерација писаца, којој Краков припада, 1919. постаје део, условно речено, синхронизованог програмско-манифестног наступа експресионистичког покрета својим првим текстовима.

Непосредно искуство ратовања, упознавање ратом демаскиране цивилизације и појединца у граничној ситуацији која преображава предратног човека, за младог Кракова имало је формативну улогу у сазревању и као човека и као писца. Сродно француском књижевнику Ролану Долежелсу, који 1919. пише своје романијерско сећање на Први светски рат, а да притом каже да је имао амбицију не да исприча свој, већ рат као такав, млади поручник Краков пише о интимним подручјима људског искуства, у појединим сегментима ослањајући се на традиционални историјски роман- колективна трагедија преломљена кроз судбине именованих и неименованих појединаца, видећи у писању и уметности одговор на масовно уништење којим је окружен „ четири велика рата кроз које сам имао прилике да провучем свој живот, дали су том мом животу један драматичан декор- то није само мој живот, то је живот милиона људи са истог географског подручја и из једне исте историјске епохе“ (Краков, 2019: 7).

Почетак писања свог првог романа Краков описује у мемоарском делу *Живот човека на Балкану*. Писање је противтежа ратном метежу- мир наспрам ратне динамике: „ цео мој живот до сада био је покрет и акција. Сада, прикован за каљаву земљу, почео сам да размишљам, да се сећам и да пишем. Једноставно сам решио да напишем роман. Роман је један фиктивни или реални живот, а најчешће аутобиографија. Начинио сам пресек у моме кратком животу и за мој роман узео сам једну једину годину, ону најдраматичнију, 1915“ (Краков, 2019: 208). Из датог одломка закључујемо да је писање за младог официра лична потреба да се сагледа како то у једној години позната цивилизација одлази у суноврат. Нејасно раздвајање категорије фиктивног или реалног/аутобиографског искуства у ткиву романа оставља отвореним питање које је поставио и Рифатер (1995: 33-34), а то је како ће се лични доживљај вратити у раван судбине колектива, да ли ће читаоци, због тог упечатљивог личног доживљаја, моћи књижевно сведочанство да доживе као аутентично. Краков не узима свој живот као романескну тему, већ искуство ратника, аутобиографске елемнте, инкорпорира у свој роман. Управо искреност у Краковљевим речима, чак интимна несигурност, могу утицати на реципијенте и њихову увереност да аутор о догађајима жели да говори као сведок. Сведочанство, за разлику од објективне историографије не проверава аутентичност исприповеданог, оно почива на друштвеном, али и књижевном оквиру памћења. Краков се ослања на бартовски принцип по којем се речи аутора могу посматрати и као речи једног од ликова романа. Тако аутор говори као брехтовски глумац, који се дистанцира од свог лика јер оно исприповедано, иако на темељима аутобиографског, није исповест јер је аутор свестан да у тренутку писања располаже знањем које је друкчије од ондашњег ( параф. Барт, 1992: 143- 144).

Краков пише роман по бахтиновским принципима- човек/приповедач *Буре* је стварни друштвени човек, историјски конкретан и одређен, у извесном смислу он је идеолог, а његове речи идеологеме, он остварује неку идеолошку позицију (Бахтин 1989: 94). Циљ му

је депатетизација ратне епопеје, уоквирујући га причом о неоствареној љубави, изгубљеном времену и идеалима. За разлику од општепознатог концепта балзаковских јунака, уколико говоримо о потреби да се у први план истакне јавно биће, јунак/ци Краковљеве *Буре* нису заокружени и једнообразни, већ се о њима сазнаје кроз метафорично и буквално кретање, што је омогућено у експресионизму доминантним топосом неухватљивости и децентрализованим субјектом.

Уколико погледамо сам садржај романа рекли бисмо да се Краков опредељује за, наизглед, сентименталистички проседе, те своје приповедање отпочиње симболично поглављем *Сусрет*, најављујући судбоносност тренутка упознавања двају јунака. Бахтин мотив сусрета наводи као један од најуниверзалнијих у књижевности, истичући да је у организацији друштвеног живота реални хронотоп сусрета стално присутан јер некада сусрет директно одређује човекову судбину (Бахтин: 1989: 209).

У купеу претрпаног воза млади официр среће лепу девојку. Романтичарско интонираној атмосфери ноћи, поноћи, аутор придодaje авангардну концепцију динамизације простора, измену фокализације, маркираност измене стилских формација употребом техничког топоса, на шта је указао Александар Флакер, истичући да се „развој стилских формација може јасно пратити од употребе сељачких кола у реализму, воза у модерни и авиона у авангарди” (Флакер, 1984: 219-234). Зорана Опачић наводи паралелу, поред изнетог осврта на Флакерово запажање, и са Толстојевом *Аном Карењином*, где се такође судбоносни сусрет јунака на почетку романа дешава на железничкој станици, баш као што се и случајни сусрет из којег се рађа љубав између Боре Павловића и Јеле Лазаревић одвија када воз застане на ћупријској станици. Фокализатор читаоцу открива с једне стране контрастну слику статичног и динамичног простора, али Краков вешто у некој врсти коментара додаје и депатетизацију не само ратног етоса, већ и величања народа којем се припада „ тешкоће које ствара уредна неуређеност оријентална појачана сад још пролазном неуређеношћу ратном...чуле су се грдне протести на рачун војске, официра, њене самовласти, неправде која се чини“ (Краков, 1994: 11-14). Нашавши се у возном купеу двоје младих се предају, наизглед, спонтаном разговору у којем сазнају, „ да су они стари познаници са београдског корзоа“ (1994: 15). У тим тренуцима приповеда се у трећем лицу и делимично се осветљавају унутрашња стања оба јунака, а уједно делимично указује и на испразност грађанских манира који су ратом демаскирани „ младић је говорио живље, са одушевљењем које се пронело кроз наметнуту, укочену маску извештачености казивања мисли и осећања“ (1994: 15). С друге стране, у истој сцени у приповедачевом коментару назире се један од основних топоса експресионистичке прозе, ерос као нагон који у појединим тренуцима у унутрашњости вагона представља антипод ратној стварности у коју ће јунаци искорачити. Истиче се снага инстинкт а, моћног, свемоћног, Инстинкта који се по својој вољи пали и гаси у нама“, који распламсава животност у ратним вихором захваћеним младим животима, чиме Краков антиципира експресионистичко виђење које нагон види као покретач у животу, а његово задовољење као његов смисао. Бора мисли како би, „ да љуби, да угриза те образе, усне и груди...претворио се сав у жељу нечега“, док се ритам његових мисли динамично преноси на спољашњост, динамизовану слику простора коју даје воз у покрету, „ и труцкање воза му даваше рефрен“ (1994: 21).

Иако смо у првом поглављу уз издвојену приповедну инстанцу упознавали и јунаке и околности у којима су се они обрели, у даљем току романа ће се променити тачка гледишта. Но, на почетку нам се наизглед објективним приказивањем унутрашњости купеа и побројавањем путника међу којима се издваја млади официр „млада глава, скоро детињска, са нешто више безбојних маља, бујном косом, изразитим лицем које је било отмено и нежно“, директном карактеризацијом представља јунак који ће постати носилац дешавања. Управо ту Зорана Опачић (Опачић, 2007: 33-38) проналази разлог блиског односа приповедача и

главног јунака кроз истицање аутобиографског у формирању Бориног лика- потпоручник, питомац Војне академије, син покојног доктора Мите.

Традиционални приступ и миметички однос према стварности Краков нарушава у предоченим моментима премештања тачке гледишта на самог јунака, приближавајући се његовом току свести, а чиме се сам роман приближава токовима психолошке прозе и авангардном начелу композиције. Унутартекстовна померања видљива су и у напуштању сентименталистичког тона првог поглавља и окретање експресионистичком проседеу већ у другом, када се Бора враћа у ратну реалност која је дата кроз гротескне сцене, пародичне исказе и сцене наглашене еротичности. Бори се придружује коморција Милисав. У својеврсном ауторском коментару, већ у другом поглављу, Краков у Милисављевом лику уводи топос авангардног уметничког текста. Речима у којима Милисав каже да је у овоме рату демократски дух српскога народа дошао до стапања, тако да су многе друштвене ограде пале, и у души народа остао само однос човека према човеку (подв. А. Ц), наговештава се експресионистички манир скидања друштвених маски у ратом измењеним околностима. Како је то подвукла и Зорана Опачић (Опачић, 2007:46), а као што видимо и у овом роману мотив друштвеног демаскирања присутан је и у Краковљевим новелама, посебно литерарно најуспелије обрађен у новели *Црвени Пјеро*, где се мотивом поништавања грађанске културе наговештава нужност експресионистичке тежње за променом и побуном. У морално девастираном ратном миљеу и његовом мизансцену снагу виталистичке енергије и једина очувана вредност у свести ратника јесте дом, мисао о кући: „натприродну снагу давала је љубав према кући” (Краков, 1994: 35).

Ратнички караван, када је склоњен са фронтских линија, пролази кроз градове у којима више нема живота „град који је некада био као младић пун живота, лично је сада на костур са кога је месо очупано“ (Краков, 1994: 39). И у овом роману, идеолошки гледано, рат није, посебно на примерима микросредина, драматични суноврат стабилног друштвено-етичког поретка, већ тренутак у којем се разоткривају илузије на којима је он почивао. Грандиозна игра либида са самим собом, која по Епштејну (Епштејн, 2009:20) чини основ цивилизације, чини мизансцен новог поретка. Експресионистички топос јавне куће, опонирање идеалне драге блудници открива андроцентричну нарацију. Либида младог поручника Боре је, након сусрета у возу, донжуански- из очију је ишчезао сјај њега духовног, мисаоног, у њима се могао видети само сјај пожуде- али зато је био дражи Зори (Краков, 1995: 54). Смртну страст бојног поља у ванратном миљеу смењује сладострашће. Рат се профанише и јунак-ратник у позадини српских варошица и градова постаје еротски пробуђени мужјак, поручник Бора доживљава тренутке дубинске спознаје нагона који открива анималистичку снагу- она животиња у нама, наже се ка њој, пољуби је за врат (Краков, 1995: 56). Амбијент који га окружује је кајзеровски гротескан, дисонантан, који најављује хумор испод вешала којим се Краков обрачунава са смрћу на бојишту. Дефабуларизованим пасажима у којима фокализатор, приповедна инстанца не види и не дела, већ просто промишља открива се идеолошка суштина ратне прозе и писања о животу-веселје, као и живот, које почиње са бесним, снажним звуцима музике која букти, распаљује, свршава се тужним, погребним звуцима који издишу у молу (Краков, 1995: 55). Краков не жели објективност свог приповедања, аутентично сведочанство по сваку цену. Објективност је деформисана упливом измењене тачке гледишта, померањем тежишта на јунаков доживљај света у распадању, појачан динамизованом, кинематографски осавремењеном сликом ратних збивања. Мадонизовану слику младе девојке, литерарног уобличиња идеалне драге, поручник Бора не жели да прља у сусретима са оним женама које су персонификована погрда на рачун рађајућег и невиног начела. Оргије тела, како он назива ноћни сусрет са девојком Зором, антипод су успомени на чисту љубав коју он носи у себи, али и та Зора за ноћ са младићем не жели новац, откривајући тако чудни морал бића окупаних таласима рата. Зора је искорачила из патријархално утврђене пасивне позиције жене, али одбијањем новца

она се ограђује и од познатог lika блуднице из експресионистички јасно утврђеног простора јавне куће, она је субверзивни облик ероса као облика романтичарског схватања љубави- и она је сама, жељна, уплашена, док је Бора, заслепљен сентименталном љубављу, можда и цивилизацијским спрегама које нису попустиле до краја, види као ону која му може показати само демоне кушања. И касније, у поглављу *Фрагменти љубави* јунак рефлектор поставља питање дихотомије љубави- љубав се јавља у своме дуалитету (Краков, 1995:89). Тематизација еротског значајно је поље експресионистичког виђења света, нарочито у прози, посебно у амбивалентним категоријама духа и тела, етоса и ероса, чулне и спиритуалне љубави, „веза између телесног и духовног, чулне и спиритуалне љубави појављује се увек у заостреним, амбивалентним категоријама“ (Стојановић-Пантовић, 1998: 28). Управо се поручник Бора у својој интимној борби суочава са предоченим, Јела или Зора, чиста мадонистичка представа оне драге, Јеле и похотне, Зоре, девојке из градова у које улазе српски војници. Напоредно постојање типова идеалне драге и блуднице, „још један је пример преклапања традиционалне и експресионистичке поетике“ (Опачић, 2007: 44).

Поступком демаскирања грађанског морала Краков се служио у приповеци *Црвени Пјеро*, на шта је указала и Зорана Опачић, али у овом роману Краков експресионистички сексуалност користи као средство разобличавања „лажног грађанског морала предратне Србије. Као што уметник почиње дело замишљу што се диже из ћелија разиграна мозга, тако и у љубави све почиње етеричним пијанством душе, долази дрхтање тела, долази опојност чула“ (Краков, 1995:89) - сексуалност је на моменат глорификована. Питање грађанског морала Кракова не напушта, он из позиције персонализованог, рефлектованог приповедача говори о стању грађанске свести-„наше друштво је или сувише отворено или сувише затворено, нетрпељиво према младим људима...део друштва отвара широм врата своје куће младим, образованим људима, разуме се и то често с намером да се нађе каква добра прилика за своје кћери“ (Краков, 1995: 124). Експресионистичка проза својим социјално активираним кодом говори о антиграђанској идеологији, аршинима који су криво постављени. Млади поручник Бора се су својим размишљањима управо бори против оних цивилизацијских, и уже, патријархално устројених норми, по којима функционишу социјални ред и моћ- који младић би из реда образоване младежи био подобан зет, макар се избор вршио на притворном балу под маскама. (Краков, 1995: 90)

Побуна коју експресионисти у првом реду покрећу против класе капиталиста, породичних односа, пренеће се и на најфундаменталније постављену догму - веру. У поглављу *Сред тишине манастира* у својој љубазности извештен, раблеовски приказан, игуман „светитељским корацима кретао је свој округли трбух, своје угојено тело, бацао необично сјајне погледе на куварицу“, младом официру открива „празнину душе коју затварају скучености верских догми“. У само једном сусрету са особом који је оличење догматичности као такве јунак рефлектор генерише авангардни идејно-поетички прелом, какав ћемо у минијатури монаха кога главни јунак види на улици, имати и касније у *Беснућу* Вељка Милићевића, разобличавање лажног, у било ком виду, институционализованог морала. И Зорана Опачић подвлачи да Краковљев приповедач, „као типични авангардиста представља калуђере као приземна и грешна бића, оне који су сујетни и снисходљиви, и промискуитетни (параф. Опачић, 2007: 45). Краков похоту у очима монаха пародично оправдава речју да су такви погледи куварици упућени сигурно због добре гибанице, користећи гротескност сексуалности као стимулацију тела, уживања у раблеовски осенченом прекорачењу. Монах, аскета по хоризонту очекивања читалаца, својом жељом гледа или тело као објекат или храну, чиме чак Краков пооштрава пародијску матрицу јер сексуалност у овом случају није она која се као тема појављује у ратним епизодама, виталистичка, тријумф над смрћу. Она је сада поистовећена са добро припремљеном гибаницом, чиме се заокружује подруживачки смех усмерен слепилу институционализоване вере. У овом кратком приповедном сегменту

Краков још једном проговара о ауторитетима кроз кајзеровски генерисану гротеску која почива на крајностима.

Мотив лажног преобраћења у којем лик постаје маска<sup>1</sup> - појединац на себе преузима социјалну маску, Краков наставља и у приповедању о пиротској забави за српске официре (поглавље *На балу*). Као и у приповеци *Црвени Пјеро* и у овом поглављу, па и читавом роману, Краков устаје против лажног грађанског морала. Паланчанин свесно пристаје на конформизам (параф. Константиновић, 1969:5), важније му је држати се устаљеног обличја него бити личност. Лице артиљеријског пуковника је обликовано знојем јер је, „по дужности“ морао да поведе *Србијанку*, а оговарања, доказивања и смех обавијао је запарни ваздух. Притворност је тескоба која је метафорично објашњена синтагмом запарног ваздуха, а оговарања попут оних у којима се дискутује о недоличном понашању девојке, дужини њене сукње и приљубљивања уз извесног официра, уз истовремено опонирање садашње раскалашности младежи и негдашњег чврстог патријархалног кодекса: „ми нисмо ни смеле погледати мушкима у очи, као што и приличи поштеним девојкама из газдинских кућа”, осликава један сегмент разоткривања притворног морала, те драматичног раскола између старог и новог света. Моралне судије су старије даме које коментарима разоткривају бестидно понашање „белих удовица“- погледај ону бестидницу, још мало па гола дошла међу свет, а муж јој кажу седи на граници“ (Краков, 1995: 175). Из њиховог угла наступило је „покварено време“, оно у којем је свет изокренут, без традиционалних вредности.

Ковитлац карневалске атмосфере зачинио је спој супротности, када се након западњачког „за многе непознатог, туђег валцера“ зачуло оно „лако, њино, коло“. Лупање потпетица свирача, заморене даме на чијим је лицима зној урезао црне бразде, а који је искварио пудером припремљену маску лица, хуктање коловође, откопчавање дугмета на блузи старог потпуковника, коло које је брже, живље и бешње, помамније делови су карневалске веселе гозбе чији су учесници комедијанти друштвеног поретка. Општи поредак преведен је на микро план пиротске средине која је у том моменту окупила разнолике карактере, људе из различитих крајева ратом изморене Србије. Пиротски бал налик је карневалској масовној прослави празника живота која након врхунца заноса српског кола доживљава свој стрмоглави пад. Карневалска атмосфера људе гротескних особина- носиоце друштвених маски, које се парадоксално топе првим звуцима успламтелог кола, сублимација је немоћи пред ратном реалношћу која издвојени простор бала окружује. Тићино и Бранкино, наспрам Бориног и Јелиног издвајања из узавреле карневалске атмосфере најављује первертовање појмова лепог, сентименталног, жене пред којом се поцрвени-као Тића пред Бранком, у фалички еротизам ратом обезличеног хомосоцијалног простора.

У експресионистичкој прози место у којем је и „најтрагичније и најружније скупљено“ (Пантић, 1999: 235), а где су удружени феномени ероса и танатоса постају ратне болнице. И Зорана Опачић (Опачић, нав. дело: 50) опажа да се у готово свим приповеткама исте провенијенције рањени борци заљубљују у болничарке. Тако је и у *Реконвалесцентима*, такав је случај и са Петром Рајићем, Милоша Црњанског. Краков ће тек у *Крилицама* ликом девијантних сексуално освешћених јунакиња разрадити овај експресионистички топос. Како у рату интимни простор куће, а за који се везује доминантни женски принцип, преузимају болнице и јавне куће, тако се и за ликове болничарки везује пренаглашени еротизам,

---

<sup>1</sup> Мотив социјалне маске, притворности која служи одржавању друштвено-прихватљивог понашања бавили су се и Краков и Едгар Алан По у својим приповеткама, о чему смо и говорили, али важно је истаћи бављење овим мотивом и у другим књижевностима и књижевним родовима, те треба споменути и песму „Месечина“ Пола Верлена у којој песник сугестивно читаоцу предочава да се балови, као симбол друштвеног скупа, места прикривања истинског осећања, где испод гротескних маски- чудне шминке, појединац крије тескобу коју носи, незадовољство или очај, конкретно песник каже, „пејзаж без премца то је ваша душа/ где иду љупке маске, плешу кринке/ а сви, док звонка лаута се слуша/ко да су тужни испод чудне шминке“. (П. Верлен, 1969, прев. Иван В. Лалић)

дивергентни простор и биће за које се везује појам интимности у рату љубав и блискост преиначује у телесну похоту. Но, сада, у поглављу *Слутња* су и Бора и млада црнокоса болничарка тек на путу спознаје аутоеротичности, нехотичним додирима лица, близином топлог даха они неће распламсати страст, него ће обоје поцрвенети. За разлику од интензитета црвене боје која у гротескним ратно-еротским сценама *Крила* представља ковитлац страсти, овде је она стид „ти су светови били скривени у тајним дубоким кутима подсвести наше, они блесну уметнику као инспирација, а љубавнику као слутња“ (Краков, 1995: 224).

Рат већ у наредним поглављима доноси смрт- *Смрт капетана Ранђића*. Најпре интензивира осећај живота- екстатично дивљење лепоти шрапнела, покушај да се одоли смрти која је у непосредној близини поништава се брутално истинитим редовима о смрти: „из проваљене лобање кроз млаз крви искочи бео рожић мождане материје и парче мозга прсну на влажни камен и обућу војника - човек је престао да постоји“ (Краков, 1995: 203). Ужас смрти је укочио војнике. Синтагмом која ће и у другом Краковљевом роману одређивати унутрашње стање јунака у самој борби-пијанство ваздуха, Краков у завршном, трећем делу књиге најављује експресионистичким колоритом пренет хаос рата: „рат се отрже човеку и нагону и окреће се против саме страсти која га је изазвала“ (Де Ружмон, 2011: 207). Краковљев поручник Бора сведочи у средишту борбе о таласу пијанства који прелива ознојена тела и погледе који су до малочас били ужаснути призорима смрти. „Мозак више није радио, вртлог пијанства понесе све“ (Краков, 1995: 205). Краков пристаје на „пијанство оргијастичног заноса ратовања“ (Копривица, 2014: 325), у тренутку престаје да брине за телесну егзистенцију, потискује свест о коначности самога себе, пред њим је само занос ратовања, који дозвољава уплив депатетизованог херојског понашања војника који носећи рањеног саборца, тај „крвави терет“ ипак „услед страшне и убрзане цике и писке нешто дреше“ (Краков: 1995: 210), и морално чисти узвикују да неће ни мртви оставити онога који је на умору. Носећи свој терет, изговарајући наведено они постају непретенциозни хероји рата у којем је хуманитет у потпуности угушен, а вештином приповедног израза Краков успева да се спасе патетичне ратне реторике историјских романа.

У завршним поглављима романа згушњава се, интензивира проток времена, „хронометарско време и даље тече“ (Стојановић- Пантовић, 2011: 341), али је искуство његовог протока у миру измењено. Сваки појединац постаје човек без будућности, она се може прекинути већ следећим његовим кораком, и у таквим околностима Краков отвара питање „егзистенцијално-онтолошке заокружености, наслућиваног смисла збивања појединчевог бића“ (Исто: 341). Поручник Бора се након смрти на бојишту суочава и са Тићином смрћу, губећи и последње упориште, илузију да је смрт иако близу од њега ипак далеко. Поражен смрћу Бора кроз свој унутрашњи монолог прелази границе личне и увиђа трагедију народа и земље, „талас уништења и смрти, талас рата, ваљао се преко ове мирне и опустеле земље“ (Краков, 1995: 254). Појединачне трагедије „пуне крви и смрти“, па и она на почетку бледо сентименталистичка љубавна веза Боре и Јеле, „мирна трагедија двају бића“, повлаче се пред „гигантском и страхотном трагедијом народа“.

Као што смо и на почетку поглавља навели неретки су моменти преклапања литерарног и искуственог у овом роману, те се и у његовом ткиву налази на еленте аутофикције. Дискредитована је јасна граница фактографског и фикционалног. Видели смо да у својим мемоарским списима Краков говори и о моменту када отпочиње писање овог романа, и о лекарском конзилијуму као његовом првом литерарном жирију, али исто тако у ткиво романа уноси непосредно искуство рата. Уносећи стварне догађаје у књижевни текст он их фикционализује, али оставља простор и референцијалности. Не спознаје, као сведок, прошлост каква је била не бави се историјским артикулисањем ратног времена, јер он не пише по сећању, већ гледајућу у слику опасности која се јавља пред њим као активним и освешћеним историјским субјектом.

Управо у тим сценама Краков најављује модернизовање романескне структуре заузимајући позицију кинематографа, јер кинематографију види, као и његови савременици, као „визуализацију истине стварног живота”(Токин, 1920:2). За сада, уз динамизовање простора, дефабуларизацију приповедне основе уношењем асоцијативног повезивања догађаја, преламањем слике ратне и позадинске стварности кроз унутрашњи свет главног јунака, овај роман постаје један од првих, не и структурално довршених, лирских романа српске књижевности у оквирима поетике експресионизма.



## ЈЕДАН ИМАГОЛОШКИ АСПЕКТ: ОДАБРАНИ ПУТОПИСИ СТАНИСЛАВА КРАКОВА

Путовање је код писаца међуратне књижевности, по суду Јована Деретића (Деретић, 1996: 214-228), једна од великих и опсесивних тема. Символички је поетика међуратног путописа објашњена најпре *Путником* Растка Петровића (1922. године), где је речено да су сам аутор и његови савременици „хероји друмова који на друму желе умрети, они који болују од друма, без датума“, док само путовање виде као потрагу за „другачијим и новим визијама, на дну сасвим опијених очију“ (према, Опачић: 2007:141). Писци авангардног раздобља српске књижевности путопис доживљавају као природни израз тежње за превладавањем етаблираних граница жанра, те као отворен маневарски простор за литерарно уобличавање новоусвојених идеја бергсоновске филозофије промене и динамике. Свеобухватно путописе прве половине двадесетог века српске књижевности можемо означити као дела комплексне структуре која на основу искуствене подлоге самог аутора генеришу представу савременог света и човекове позиције у њему.

Но, путописна проза је сегмент српске књижевности који је најмање истраживан, те чији је дијакхронијски развој најмање осветљен. Ревалоризацијом путопис у доба модерне, авангарде, те у данашње време, говорећи с позиције теорије књижевности, од рубног постаје жанр који је генератор нових књижевних теорија (Поповић, 2013: 121). Седамдесетих и осамдесетих година прошлога века рађањем постколонијалне критике и путопис добија своју теорију, док постмодернистичко интересовање за гранично-комплексне форме сам путопис приближава фокусу књижевних нових интерпретација. У постојећој критичкој перцепцији путописа формална анализа је често подређена културној. Стога је неретко потребно анализирати јасно или дискретно постављен идеолошки дискурс конкретног дела као последицу могућег политичког ангажмана писаца, посебно онаквих какав је то био Станислав Краков. Сам текст не можемо посматрати ван околности његовог настајања, јер је књижевност, како је још Бахтин закључио, неодвојиви део културе и не може се схватити изван свеукупног контекста културе дате епохе. Стварност је „референт сваког путописа“ (видети у: Божић, 2013: 173-199) и тек следећи корак је интегрисање елемената дневника, есеја, аутобиографије, који даље редукују дискурс путника који преноси аутентични доживљај путовања. Одговарајући својом садржином на изазов говора о стварности, о потенцијално компромитованом Другом, кроз теоријски спорну интерпретативну претпоставку о јединству свести и текста путопис има снагу да мења у читаоцима традиционално укорењен идентитет писца (параф. Божић: 173-199), што у конкретном случају Станислава Кракова собом носи значајне културолошке и историјске консеквенце.

Своје путописе Краков је објављивао најпре у дневним новинама, чија прорезимска оријентација, о ком год историјском тренутку да је реч, потцртава национално-пропагаторску матрицу, а с обзиром на референцијалност модерног путописа треба обазриво приступати идејној подлози сваког појединачног текста. Као и већина писаца двадесетих и тридесетих година двадесетог века који су своје текстове, међу њима и оне путописне, објављивали у дневним листовима и Краков је учествовао у успостављању културне климе друштва.

Онтолошка основа сваког путописа су пут и опис, путовање као тема и дескрипција као доминантни стилско-језички поступак (Дувљак Радић, 2017: 130). Путописни текст се на првом месту проблемски сагледава кроз призму његове примарне функције, да ли је она естетска, јер је код референцијалних жанрова увек отворено питање односа фикције и стварности. Драгиша Живковић (Живковић, 1994:150) наводи да писац путописа не

измишља појаве и догађаје, већ објективно и верно износи оно што је видео и доживео, приказује живот какав се указао пред њим.

Испитујући феномен естетике новинарске и путописне репортаже у међуратној српској књижевности Жаклина Дувљак Радић покреће и питање које у првом реду и нас интересује. Наиме, за разлику од изнетог става Драгише Живковића ауторка истиче да путописац посматра, запажа, али и промишља, те тај јединствени субјективни доживљај преобликује у естетски приказ индивидуалне перцепције- књижевни текст. Преиспитујући књижевну легитимност жанрова какав је путопис поставља се изнова питање односа његове естетске функције- да ли је улепшавањем стварности путописац њу учинио стварношћу уметничког дела, или примат ипак има прагматичност, друштвени контекст настанка. Запитамо ли се, попут руских формалиста, шта је то што разликује књижевни од других текстова и у путописима ћемо тражити језичко онеобичавање, језик чија функција није референцијална и прагматична, већ имагинарна и превасходно естетска (нав. према: Дувљак Радић, 2017: 132). Јакобсонов појам литерарности, суме књижевних поступака којима је подвргнута грађа у књижевном делу, посебно се може пренети на путопис због његове начелне двогубости, у аксиолошком је процепу између естетске и сазнајне функције (Пековић, 2001:18-19). Путопис почива на узајамности текстуализације искуства и својеврсној литерарној стратегији која подразумева композицију, свесни одабир предочених чињеница са путовања, одабира места која ће се обићи и шта од виђеног описати. Дискурс верности значи да однос путописа према стварности није коресподентан, већ променљив, при чему веродостојност није резултат путописног текста, већ његово жанровско исходиште (Живковић, 1994: 150). Иако је сваки књижевни текст „исказ произведен унутар историје, те не може бити одвојен од културе“ (нав. према: Тешић, 2009:558), посебно је перцепција путописа обележена тренутком настајања, те питањем откуд се путник опредељује за путовање у одређени предео. С једне стране опште је познато да се писци авангардне провенијенције опредељују за путовања у удаљена, техничким прогресом неискварена места, попут Африке, али остају и они који се, попут Кракова, али и Црњанског, Петровића, опредељују за дијахронијско путовање по симболичкој линији историјског развитка свог народа, тражећи митопоетска места стваралачког надахнућа.

Иако имаголози путопис истичу као извор колонијалне и постколонијалне теорије, при чему заобишавши филолошка истраживања он отвара питања неосимболистичких маркирања, другости и других (Ђерић, 2012: 470), у овом жанру видимо и фактографску ризницу, те интелектуални пртљак самога писца, који отвара интертекстуалну мрежу. Мултидисциплинарно изучавање Краковљевих путописа у њима ће открити рефлексију која превазилази индивидуална сећања и осветљава путничково културно порекло. Путујући кроз пределе јужне Србије он се креће по заборављеним, али у сећању обновљеним крајевима прошлости, који су условили садашњост оваквом каква јесте. Делећи са Милошем Црњанским и Станиславом Винавером интересовање за путовања у јужне крајеве Србије, или живу Македонију, како те пределе описује Винавер, Картагину, местима одступања српске војске, тројица (путо)писаца стварају путописе изражене субјективности и фикционализације дискурса. Винавера и Кракова повезује и кинематографски стил којим аутори бележе издвојене сцене на основу којих проговарају о индивидуалној, а Краков посебно, о колективној трагедији народа у времену губљења осећаја одговорности према националном идентитету и историјском трајању. Попут Црњанског и Краков приповеда о националним поразима, пролазећи местима одступања српске војске, великих битака. Кроз свест фикционих индивидуа, симболички артикулисану дубину колективне историјске трагедије у складу са захтевима међуратног модернизма, у авангардним фантазмогоричним визијама мири се судбина модернистичке поезике и судбине народа, појединца, рата (Јаћимовић, 2008: 531-543).

Предраг Палавестра (Палавестра, 1982:16) наводи да је 1922. година она, у којој српска авангарда доживљава свој врхунац, након чега је уследило опадање авангардног радикализма, те паралелног деловања авангардиста и националиста, што је довело до социјализације књижевности и њене непосредне функције у револуционарној друштвеној акцији. Како је путопис као жанр избио у први план због своје хибридности у моментима поетичких превирања и урушавања јасних жанровских граница литературе, тако се у његовој структури читавају и промене поетичких праваца средином двадесетих година. Следећи авангардне идеје „ отвореношћу своје структуре, асоцијативним принципом грађења књижевног текста” (Гвозден, 2011:125) путопис генерише Маринетијеве футуристичке идеје промене, кретање као нагонске одлике материје и непрекидних трансформација света, и приближава се новинама као новопониклом медију који сажето преноси један дан у животу савременог света. Новинарство се беспоговорно уклапа у нововековну тежњу за брзином преношења информација. На опаске да ли приближавањем новинарству књижевник престаје бити књижевник Црњански је одговорио: „ Не зна се шта је то књижевник. Једна ноћ крај телефона у једној великој редакцији је много занимљивија и значајнија него годину дана нерада. Ту се долази у везу са земљом, са оним што нас окружује. Ту тек можете да разумете извесне односе, социјалне и личне. Једном речју, песник или књижевник, треба да живи бар извесно време у каквој редакцији“ (Црњански, 1999: 96). Средином тридесетих година у тексту у *Идејама* (Алексић, 1935:2), чији је у тада уредник Милош Црњански, Драган Алексић такође трага за одговором зашто се писци све од књижевности окрећу новинарству, те закључује да је узрок томе могућност актуализације литературе коју пружа новински текст, текстуализације актуелности дана, као и вредност коју има новинарска стварносна фактографија као извор књижевне инспирације.

У складу са субверзивним деловањем авангардних писаца границе путописног жанра померају се ка новинарској/путописној репортажи (према: Дувљак Радић, 2017: 79). Управо у путописној репортажи између два рата долази до изражаја уплив књижевноуметничког путописног жанра, интимни доживљај света, оригиналност перспективе, стилска вештина, аутори су писци који су високообразовани, поликултурални (према: Дувљак Радић, 2017: 81). Иста ауторка даље наводи да и новинарски путописи и путописна репортажа у међуратној књижевности ипак превазилазе потребе дневно-политичког новинарства, с обзиром на листове у којима се објављују, и, иако на маргини књижевног система, ипак значајно осветљавају дух епохе и представљају прелом поетске мисли у датом тренутку (параф. Исто: 3). Иако функционално подређени информативности и дневној актуелности дискурса дневно-политичких листова у којима су објављивани у овим се текстовима ипак огледају и еволутивно прожимање различитих уметности и области људског стваралаштва, комплементарност између естетске и спољно-комуникативне функције текста (према: Дувљак Радић 2017: 19- 20). Својом естетизацијом и чињеницом да су углавном, посебно у Краковљевом случају, сви текстови касније уобличени у форму књиге они прелазе пут од такозваног литерарног јурнализма до књижевног путописа.

Сагласни смо са ставом Слободанке Пековић да на првом месту путопис писцу нуди могућност побуне против реда и систематичности правила, што је у складу са оригиналним виђењем света, али и тежњом за новим и непознатим крајевима, а што опет резултира напуштањем изразито реалистичко-просветитељског дидактичког модела (Пековић, 2001:3). Књижевни облици се претапају и писац напушта позицију онога који „ обавештава и постаје онај који се бори, активно интервенишући у стварности“ (Дувљак Радић, 2017:21), а журналистика му то омогућава на најделотворнији начин. Реч је о аутентичном додиру са актуелним временом, које напушта историјски доминантну позитивистичко-рационалистичку линију схватања књижевности (Дувљак Радић, 2017: 64).

Путописна репортажа се обликовала према хоризонту очекивања тадашњег новинског читаоца (Исто: 87), истовремено се уклапајући својом едукативно-сазнајном функцијом у

мисију просвећивања народа почетка двадесетог века (параф: Дувљак Радић, 2017:88). Мирила је дихотомију естетизације стварности и забавног обавештавања- читаоца интригира постављајући актуелна питања његовог времена, открива му нове земље, обичаје, народе, али га истовремено упознаје и са сопственом историјом, што често користи за покретање социолошко-политичких питања. Одабиром крајева у које се путује писци себи стварају тло које је погодно за прожимање етнографског, историјског, књижевног дискурса и јасне критичке матрице усмерене на тренутни системски поредак. Отуд књижевност у спрези са новинарством, које је својом информативном и друштвено ангажованом функцијом нужно повезано са државним апаратом, а како наводи Теодор Адорно, постаје и сама институционализована, додајмо и, идеолошки опредељена.

Највећи број својих путописних репортажа Станислав Краков објавио је у прорежимском листу *Време*, чији је био и уредник. Управо у *Времену* је у периоду између 1923-1926. године постојала рубрика *Кроз земљу наших краљева и царева*, у којој су своје текстове, објављивали Црњански, Растко Петровић, а за коју се може претпоставити да је у свом корену била Краковљева идеја. Оправданост оваквог става почива на познатим Краковљевим идеолошким уверењима и говорима који су забележени управо у време када ова рубрика настаје. Као целина ови Краковљеви текстови објављени су 1926. у књизи *Кроз јужну Србију*. Разлог због којег се писац определио за путовање баш у ове крајеве објаснила је у предговору штампаном издању књиге Иванка Иванић Краков, истичући да се код нас јесте много писало о Јужној Србији, али да се из ње, „црпи снага и храна за наш национални живот, те да су снови свих наших дечака процветали из њених песама“ (Краков, 2012:7). Напоменимо, да исте године у *Времену*, 26. маја, Краков објављује интервју са краљем Александром управо о Јужној Србији, чији дискурс јасно оцртава пишчеву намеру ревитализације простора који у себи носи епски потенцијал, док се у истом листу доносе и кратки, претенциозни, на граници патетичног замаха лирски описи путовања краљевског пара по јужним пределима Србије са акцентом на величанственост и срдачност пријема на који наилазе код локалног становништва.

Говорећи о формалним одликама ове књиге Краковљевих путописа Зорана Опачић указује на ауторове поступке, интервенције које су у циљу потискивања новинарског, а истицања књижевног дискурса у њима, те наводи да је Краков чак из саме књиге избацио податке о начину путовања, сапутницима, да ли се путовало војно-санитетским аутомобилом са научном експедицијом природњака, управником Народног музеја. Наведено иде у прилог ономе што смо изнели у претходним редовима говорећи о истовременој тежњи за литерарним уобличавањем и актуелношћу новинарског текста, који дозвољава уплив оних елемената који су информативни, али не и симболички или уметнички важни.

Прве реакције књижевне јавности на Краковљево прво дело путописне прозе биле су позитивне. Његов савременик и један од најзначајнијих, највештијих, авангардиста и путописаца, Растко Петровић ће поводом ове књиге рећи да се у њој уочава напредак Краковљевог књижевног израза, који је „од његових последњих романа добио много облине и изражајности; праве каледиоскопске сцене, да парафразирамо, бележе „живо и гипко кретање савременог становништва и прилика, на местима запарног даха прошлости“ (Петровић, 1926:6). Петровић хвали Краковљев дар да уочи и архитектонски карактер старосрбијанских насеља, у какофонијском и гротескном споју звона православних манастира, стада, сељанки, византијске архитектуре, сиромашних махала са каменим улицама, оријенталних чаршија и латинских изузетака попут Вучитрна. Поредјећи Кракова са Прустом који је морао упознати другу жену да би у њој заволео оно што је у првој сматрао за ману, Петровић истиче Краковљеву намеру и умешност директног сучељавања палимпсестне прошлости јужног поднебља и савремене нехајности према њему.

Као ратника Кракова највише боле покушаји фалсификовања историје и нехајан однос његових савременика према националној културној баштини, што води затирању трагова и уметности и живота- уједно трајања на описиваним просторима. Управо ови текстови о пределима Јужне Србије истраживачеву пажњу усмеравају на питање зашто се баш тамо путује. Краков се као (путо)писац овим пределима креће по, заборављеном или сећањем обновљеном, никад довољно истраженом-себи, по својој непредвидивој прошлости и својој условљеношћу истом“ (Ђерић, 2012:469-485). Краков путује пишући епилог времена које је било прекретница историјског развоја једне земље. Он путује носећи своје ратно искуство, етос ратника, фокализацијом приповедне свести простор је динамизован, а она сама је видљива у тексту. Слађана Јаћимовић подвлачи да Краков укршта авангардне поступке и снажно осећање за традицију, експресионистичким виђењем рата као кржаве позорнице, у којој су сви губитници заправо пише *post scriptum* Крила (Јаћимовић, 2008: 137). Писац иронично освешћује и себе и свог читаоца, огољавајући српски менталитет, па у тексту *Расуто благо*, о Битољу одмах на почетку каже да су : „Срби одвајкада имали више смисла за коња и оружје, него за раф и тефтере“. Ламентује над славном прошлосту без патетичности, већ оштром циничном опаском да је „најрентабилнија трговина она са ратним пленом“. Тривијализацијом и гротескном приликом тенка „чудовишта од челика и људске деструктивне досетљивости“ који је сада „сав зарђао и служи једино битолској деци да у његову дугу цев гурају цигле и камење“ одговара ратној херојској прошлости са позиције данашњице која ју је заборавила и тиме сваку жртву још једном учинила узалудном. Метафором тенка који сада више није „ни страшан ни достојанствен“ Краков говори о непријатељу који је постао само још један члан свеопштег меркантилистичког поретка који не познаје етос чојства.

Имаголози путопис истичу као извор колонијалне и постколонијалне теорије (Ђерић,2012: 469) јер он сам отвара питање стварања хомогенизованих стереотипних представа. У *Обилићеву* Краков примећује да, „тек издвојени из своје средине, постављени поред других, њима супротних, људи добијају своје особине. Маса ствара велике хомогене таласе у којима се, не само индивидуалне, већ ни групне одлике не оцртавају довољно оштро“. Наведеним редовима Краков нас упућује на једно од могућих исходишта путописног жанра, одговор на питање идентитета, и то оног који се експонентно јавља тек када је директно постављен наспрам оног Другога. Тек захваљујући релационизму, односу са страним, другачијим идентитет се (раз)открива- имаголошки речено идентитет није само „дијахронијска појава, заснована на континуитету и постојаности, већ и синхронијска, која се и овде открива као пренаглашен, али тек у односу са другим, доживљај засебног и аутономног индивидуалитета- подсетимо да појам синхронијског и дијахронијског идентитета користи имаголог Јул Лерсен“ (Лерсен, 2007:335). Постколонијални свет, како смо то већ и истакли, почива на начелу хомогенизације и то Краков и примећује, „колоније, скупљајући у себи људе из најразличитијих крајева остављају све стечене навике и гледишта; спојени потребама, а одељени традицијама, сви они живе својим настављеним, непрекидним животом, и конзервативни, не примају туђа искуства“. У пределима којима путује Краков види трагове савременог света који као нужне усваја економско-социјалне прилике, које пак насилно групишу живаљ који је традицијским и догматским представама, на крају и културолошким, историјским искуством одвојен. Јачина националног самопоимања у таквим околностима директно произилази из снаге такозваног опозиционог идентитета- ко смо сазнајемо артикулишући оно што нисмо. Едвард Саид наглашава да се кроз сложену игру идентитета и алтеритета, међусобну повезаност аутоимагинативног и хетероимагинативног представљања перцепција страног омогућава сложеније аутопоимање. Модерност и процеси глобализације, присилне-нужне миграције, пољуљале су укореван карактер народа. У постколонијалном свету идентитети се формирају управо кроз разлике- константним тумачењем и сагледавањем у чему се то разликујемо Ми од оног Другог, а потом и од онога што је наша реалност.

Краков по пределима Јужне Србије не иде као путник већ као ходочасник, посећујући крајеве које обједињују духовно и материјално, не можемо нигде осетити тако оно топло узбуђење које ствара свест о нашој величини и снази у прошлости, као кад сиђемо на земљиште Јужне Србије, где пролазимо пуни радости кроз историју, тако блиску, и тако појмљиву, где је за сваки камен везано предање, где је сваки корак откриће и сведочење“. Стјуарт Хол идентитет објашњава као појам који делује док је прецртан, у модерном добу идентитети чак постају фрагментарни, разломљени, умножавају се градећи се преко различитих антагонистичких дискурса (Хол, 2001, 215-233). Краков управо тако доживљава појам (свог) националног идентитета, сматрајући да је колоплет савремених дешавања и тежњи модерног човека потиснуо у њему потребу да одговори на питање ко је и коме припада. Потрага за идентитетом и врстом просторне повезаности са коренима топос је проналажења личног идентитета у колективном. А питање личног и колективног идентитета Краков поставља у осетљивом моменту занемаривања херојске прошлости у корист меркантилног савременог тренутка. Садашњост је банална и фрагментарна и њој таквој (путо)писац супротставља естетизовану херојску прошлост. „Данас су за сребрне и бакарне руднике у Рогозни дате концесије Енглезима“, и тиме се свесно одричемо духовног наслеђа зарад материјалног добитка, што као резултат оставља и немар према траговима прошлости, али чији нас остаци опомињу јер и рушевине цркава и дворова Милутинових стоје „раскошне и у пропасти“. Кракову путнику се пред очима, у Нерезима, крај Скопља указују васкрснули лепота и живот пренети у уметност- дело руке сеоског самоуког сликара као извориште ренесансе. Уочавајући у изгубљеним и запуштеним пределима трагове ранијих култура, посебно антике и ренесансе, путник даје на важности пределима кроз које путује јер их смешта у оквире светске културне баштине. Историјски континуитет даје својеврсни легитимитет пределу, потврђује његов статус у општем поретку културе. Краков путује са новинарском свитом, екипом која је опремљена ондашњом савременом техником и у понеким тренуцима понаша се управо као сниматељ који прави појединачне кадрове, а потом појединачне кадрове уклапа у целину живописне представе једног града. У скривеном сеоском селу он види детаље који откривају културолошки код становништва, пламени венци паприке са доксата, жене које се скривају иза капија, заклањају лица чаршавима, мушкарци који се голи до паса рву покрај сеоске чесме, где само деца, својом невиношћу изопштена из чврстих патријархалних оквира, непосредни, неизграђеног односа према оном другом, странцу, за новинарском екипом весело трче. У таквом гротескно обојеном свету види се извор сирове животне енергије који ће се преобликовати руком „сеоског мазала“, а који је својом појавношћу управо део те фрагментарне и конфузне садашњице која је потиснула и заборавила своју велику прошлост. Вешто, иронијски, не грубо, већ опором метафором сеоског мазала Краков говори о прозаичности савремене уметности која је покрила „рану уметност из 12.века“, опет симбол негдашње славе којом смо повезани са светском баштином. Пределима Јужне Србије Краков артефактима који чувају траг историјског трајања и прекретница, напада и јуначких подвига, литерарно вешто исказује своје огорчење на власт која дозвољава пропадање националног блага и утирање националног идентитета. Корачајући „замагљеним Нагоричинским висовима (Краков, 2012:136)“(путо)писац реминисценцијама оживљава црне караване пуне колере, загнојених рана и тифуса, разоружаних бугарских сељака које су сада у себи носили понижење пораза и предаје. У траговима разрушене цркве, Милутинове задужбине виде се трагови бугарских зверстава, краљеви којима су изгребани ликови, али и опстали, попут симбола вечите борбе, бели орлови који се назире изнад пурпурних царских одежди. Краков ни овде не пропушта манирско поређење Милутиновог двора са сјајем царских палата са Босфора, Светог Ђорђа види као антички лепог, а принцезу у зеленој одежди са дугим златом везеним рукавима пореди са онима које ће се тек век касније моћи видети на фрескама у Фиренци.

Посету Скопљу Краков обликује као једну врсту идеолошког осврта на јасну опозицију Исток-Запад, есејистички обликујући политичке ставове и критику друштва. Већ у првим реченицама осврће се на реформе које се у својој основи тичу слободе вероисповести, увек актуелне и увек комплексне теме, те наводи да у Скопљу има више слободе но у самом Стамболу, јер нити се забрањују фесови, нити се протерују дервиши, чиме „наша земља“ постаје „азил за муслимане који своју душу више не налазе у Азији, него се враћају да овде нађу мир и продуже свој стари живот“. И у скопској Црној Гори „мада се може звати и Светом, јер је као Атонска, пуна манастира“ (Исто:15), Краков види извор историјског сећања и трајања- „нигде више наше историје у једној планини него у њој“. Ураво величанствена прошлост је оно што Кракова занима и отуд је свака његова иронична или критичка реченица о садашњости произашла из разочарања у бригу о траговима трајања. Оно што је пак веома важно је да се истакне да и у путописима можемо да пронађемо реченице које осликавају врло јасну националистичко-ксенофобичну матрицу која ће се искристалисати у наредним годинама кроз Краковљево друштвено-политичко деловање, па ће рећи да је величина скопске Свете Горе то што „туђинска пропаганда ту није продрла и никаква комитска организација се није зауставила на њеним падинама“. Оно што ове пределе пажњи путописца чини посебно занимљивим јесте мешање трагова минулих епоха и цивилизација. Свугде се по Јужној Србији могу срести измешане, три далеке епохе- римски водовод, средњовековни манастири и камени замак турскога паше“ (Краков, 2012: 24), као синегдохски пример трију историјских слојева.

У *Тетову* текст је који се својом актуелношћу издваја из реда литерарно успелијих. Краков залази у микроплански исцртану слику једног друштва- улази у кафану у којој се у ноћним сатима севдаха најпре намигује певачици која је, „извезла себи име на грудима- Рајме“ (Исто: 40), а након, уз иронично-саркастични отклон одабиром атрибута, оријенталне вреве и вриске, одлази на спавање, што доводи до полицијске лупњава по вратма хотелских соба. Нема дескрипцијских пасажа у којима бисмо прочитали како то Тетово изгледа, али зато има политички ангажованих пасажа који су уткани у, наизглед, једноставне реченице којима се описују еснафи у чаршији и распоред дућана. Кинематографско и политички освешћено око види да у сваком дућану, оном чији је власник православац, стоји „прикуцан Пашић или Давидовић, па се већ по уласку зна ко је чији“. Надовезујући се на откривање дневно-политичких подела у чију се погубност и даље уверава, Краков манирски спретно примећује да „Турци немају слика. Они мудро кажу да им Коран то забрањује“. У овој вароши нема трагова хришћанског, већ само исламског трајања, али оно што Краковљеву пажњу посебно окупира је однос савременог Турчина становника Тетова који се не одриче својих окорелих верских уверења, те пред његову посету прво склони жене „чуло се лупање нанула и све су се склониле у харемлук“ (Исто: 41), јер они не признају Кемал-пашине реформе и њихове жене, „не излазе на улицу, сем брижљиво умотане, мужа узимају по избору родитеља и цео дан гледају у четири записа из Корана“. Истрајност у поштовању, и у савременој Турској, превазиђених правила Краков користи да иронијски оштро опомене своје савременике и сународнике, јер у шетњи по скопској Црној Гори примећује да се у тим пределима усталио обичај да се лето проводи у манастиру, „не из побожности, већ што је угодно, а најмање кошта“ (Исто: 17).

Сагледавају се сви детаљи који откривају суштину културе онога Другога, па тако гледајући арнауте који се враћају с пазара *Под Шар планином*, Краков примећује да су Арнаути кавалери јер сваки води своју жену на магарцу док он иде пешке (Исто: 43). Присуствује и карневалски интонираној сцени завршетка школске године, где док деца полажу завршне испите путник може да види усковитлани свакодневни живот села које посећује. Учитељица штапом истерује пилиће из школе, истовремено пропитујући децу о животу Св. Јована, публику чине мајке које су довеле децу и ту их доје, бабе које коментаришу дечије одговоре, главни глумци су деца која својим изгледом посебно привлаче

пишчеву пажњу јер и оделом чувају традицију којој припадају,, од ношње су задржали све, само купују ципеле“ (Исто: 46), а која у општој какофонији појединачних светова на крају певају песму *Хеј Словени*, чиме симболички заокружују спој неспојивости које и означава свесловенска идеја.

Обилазећи Охрид Краков готово егзалтирано закључује да „нигде прошлост није тако близу“ (Исто: 51), те да је Охрид за југословенску цркву оно што је Рим за католичку, а Цариград за грчку. Управо ту Краков истиче да се наша култура развијала под јаким утицајем Истока, наводећи и куриозитет да у исто време док зида манастир Климент у Охрид доноси и воћке, и данас чувене „охридске трешње“. Највећу екстазу у писцу управо изазива Охрид, и то не само својом истакнутом симболичком улогом у развоју културолошко-цивилизацијских темеља, већ као место укрштања линија минулих епоха- мешају се римски рељефи и византијске фризе са иконама грчким и старословенским и фрескама Св. Софије (Исто: 55).

Нефикционална природа текста с једне стране утиче на његову структуру, али зато с друге стране представља само замајац за стварање субјективног доживљаја света који писца окружује. У том кључу се пишчевом имагинацијом ствара новоорганизовани свет настао укрштањем онога што види и његовог интелектуалног пртљага. Жаклина Дувљак Радић (Нав. дело:212) у овом контексту истиче Краковљев путопис *У Грачаници на Косову* наводећи да се у њему интертекстуалност истиче као вид литерарности самога текста, јер у сусрету са фреском реални хронотоп рађа низ асоцијација, док се директним повезивањем са постојећим књижевним делом сам писац, опредељује за један пут књижевне традиције „нигде ни на једној фресци још нисмо нашли толико нежне и патетичне лепоте ни израза бојажљивог, а милог, пуног готово болне детиње љубави, као што смо овде срели код Симониде, опеване од једног међу највећим песницима нашим“ (Исто: 155). Наспрам сјајној традицији стоји поражавајућа слика садашњице, јер је црква пуста, један стари калуђер, болестан и изнурен, заборављен, једва силази из собе у конаку, као једини сведок последица поретка који је довео до тога да „аграрна реформа или шта знам ко“ (бритка и сатирично интонирана реченица у виду коментара), (Исто: 157), Грачаници покупе сва имања која јој је још краљ Милутин даровао.

Препознатљив из његових романа „хумор испод вешала“ наћи ће своје место и у путописном наративу Станислава Кракова. Можда је најупечатљивији друштвени ангажман управо у путописима који израстају на референцијалној основи- искуство ратника. Писање о Солунском фронту Краков започиње контрастном сликом односа француског друштва према својој ратничкој историји. Док су Французи успоставили нову врсту туризма, хаџилук по опустелим крајевима некадашњег ратовања, не улазећи у то да ли у таквим побудама има помодности или истинског патриотизма, Краков говори о нама који „се не одушевљавамо за прошлост, ни за фронтове, ни за инвалиде, ни за гробља“ (Исто: 104). Нападном шаренилу плаката туристичких понуда Француске, где се позивају путници у обилазак опустошених крајева супротстављена је небрига нашег света и наше државе, „ми нисмо ни практично ни сентиментално схватили фронт, просто смо га заборавили“ (Исто: 104). Не заборавља Краков ни појединца који у рату није био зарад херојске позе, али се данас истом том крају враћа како би, „заголицали самољубље“ сетивши се како су сретно избегли смрт. На месту где је за њега лично сваки камен историја страдања сада можемо као једине посетиоце видети шверцере и граничне кријумчаре, запуштени предео који је оживљен тек понеком протоколарном посетом краља и краљице. Аутореференцијалношћу Краков оживљава успомене из свог *Ратног дневника* који, испада, једини памти жртве које званична историја брише и заборавља „жртве нису никада помињане, јер то квари леп утисак- „увек се незнано гинуло на фронту“ (Исто: 108). И *Под Кајмакчаланом* суочава се са „пејзажима који носе трагику, ведрину или коб догађаја и људи око себе“ (Исто: 109). Истицањем хумора испод вешала Краков у овом тексту заправо даје своју филозофију рата који обједињује весеље



канибалства и егоизам пред призорима бацања тела под бомбама, избацивања читавих људи из ровова под јачином експлозије јер, „никада нису бомбе само с једне стране падале.“ Државни апарат је онај ка којем Краков усмерава оштрицу свог критичарског мача јер је чак својим уштогљеним и у административне клишее огрезлим понашањем успео да занемари и запостави сам ратни плен и „небројена војничка богатства- уоквирени у административна правила, без духа и иницијативе, са оном укоченом хијерархијом одозго, они су само седели у плеснивим канцеларијама и расписивали лицитације“ (Исто: 111). У истом путопису Краков разоткрива и суштину своје експресионистички интониране слике рата која је доминантна у роману *Крила* и тек у назнакама дата у првом роману *Кроз буру*. Слике ратне прошлости депатетизоване су гротескним пасажима о сценама еротских тежњи војника које су уобличене кроз стварање „нарочитих кућа“ у позадини фронта. Галерију женских ликова изграђених у *Крилама* и овде употпуњује лик госпође Харлеј, сестре маршала Френча, која је разнета гранатом јер није напуштала своје место при бомбардовању вароши. Обједињене мотиве ероса и танатоса те лајтмотивско пркошење смрти овде је уобличено у „гротескном мртвацу који се руга смрти“, костуру у чизмама који већ осам година стоји као опомена, пркос или „реклама обуће коју време није уништило“.

Означавајући поменуте текстове као ходочашће кроз велики заборав Слађана Јаћимовић (Нав.дело: 137) наводи да небрига за жртве у Кракову активира унутрашње памћење и тиме поново поставља питање исхода и смисла историјског жртвовања. Налик Кракову и Милош Црњански, што наводи и поменута ауторка, у свом *Хаџилуку на Крфу* говори о узалудности и бесмислу страдања.

Говорећи уопштено о Краковљевим путописима Зорана Опачић (Нав.дело: 153) посебно истиче неопримитивистички слој у њима. У сусрету са природом коју је мимоишао технички прогрес и са људима који су се одупрли цивилизацијској трци за новим начином живота и друштвено прихватљивим облицима понашања Краков сублимира бергсоновски витализам. Живот је сила која по себи опстаје. У тексту *Са рибарима на жалу* најпре се тело издваја као топос који је у авангардном човеку непобитна веза са природом. Фасцинација неспутаношћу Кракова подсећа на призоре са оства Тахити, „на беломе чистом жалу лежале су жене са откривеним дојкама, дојиле су своју већ одраслу децу, али кад би дете престајало да сиса и отишло да се игра оне остају разголићене да смејући се разговарају“ (Исто: 71). Посматрајући охридске пејзаже Краков оживљава исконску потребу сједињавања човека са природом, која је нарушена савременим начином живота. Једино у животу охридских рибара очувана је природна побожност која се не огледа само у томе што „у житу још чувају расипану цркву- темеље четири зида, а на месту где је био олтар и даље пале кандило“, већ у њиховом односу према природи која их храни. Побожност је у својим суштинском облику видљива у понашању обичног света који не познаје категорију поседовања, нешто где својина и не постоји“ (Исто: 74). Сви се заједно моле и веселе, верујући да је манастир и црква нешто што је њихово и опште. Инкорпорира у текст Краков и критичку жаоку наводећи да „таква комуна није идеална само ако манастир радије прима него даје“ али и ту осуђујући искључиво институционализовану веру јер је, како каже, сва кривица у игумана. Као уобличење неопримитивистичког виђења света истиче се лик охридског Робинзона, попа Арсенија који живи самотњачким животом, а као пример оглушивања о савременост Краков, интересантно, наводи то да он ето, не зна ни да ли је у Француској још исти председник републике. Он је последње уточиште савременог, информацијама затрпаног човека.

Деан Дуда сматра да је путопис књижевна врста тематски обликована веродостојним путовањем субјекта дискурса – путописца, који приповеда згоде на путу, описује просторе којима путује и места на којима борави, износи своја запажања о људима које на путу сусреће: о њиховим обичајима и начину живота, а често и о културним и умјетничким знаменитостима крајева у којима се затиче (Дуда, 1998: 48). Крајем двадесетих и током тридесетих година Краков наставља да пише путописне репортаже, које својом структуром и

идејном подлогом одговарају изнетој Дудиној дефиницији, спајајући искуствено са епским и ратним сећањем евоцираним конкретним топонимима, уоквирујући путописну срж и лирским и друштвено ангажованим наративом. Приближавајући се идеолошким струјањима пред други велики ратни сукоб Краков путује у земље у којима сведочи отварању питања националног идентитета, али и интереса. Жаклина Дувљак Радић скреће пажњу да Краков „верно преноси стварност земље у складу са новинарским захтевом прецизности и јасности, те да као војник најпре примећује војничке ствари (што у истим пределима Африке, рецимо, не примећује Растко Петровић),“ (Дувљак Радић, 2012:129), а додајмо да говорећи о другима Краков увек самерава свој народ и своју културу, постављајући писањем питања која њега као друштвено освешћеног појединца занимају. У *Времену* ће објавити текст о Лихтенштајну (Краков, 1932:1) држави у којој импресионистички, Краков прво примећује улицу коју испуњавају „зелено обојени прозори кућа пуни цвећа, док се свугде шири мирис покошене траве и зрелих јабука“, а онда се укључује дневно-политичко питање „зашто мирољубиви и разоружани Лихтенштајн није у женевском Друштву народа“, што писца даље води до идеје да интервјуише шефа лихтенштајнске владе. На први поглед неутрално, али заправо врло ангажовано Краков исписује редове у којима своје читаоце обавештава да владу не чува ниједан жандарм, ниједан детектив, да у њој нема ниједног служитеља, али и да се у Лихтенштајну на капитал не наплаћује порез, чиме се тој држави предвиђа велика пословна будућност. Контрастном сликом коју о земљи коју посећује ствара из разговора са њеним председником владе Краков говори о суноврату актуелне политике у својој земљи, јер у Лихтенштајну владу чине само три члана- једини је шеф плаћен а саветници су почасна звања, док с друге стране они имају довољно школа, болница, азила, најмодернијих установа. Интересантно, као новинар-писац Краков анализира и ондашњу штампу, не верујући у потпуности шефу владе да у тој земљи нема криминала, и видећи да су вести тек аутомобилска несрећа у којој је прегажена једна крава, те смрт госпође Бауер у 77. години, док се пише и о потонулој руској подморници, нередима између незапослених и полиције у Лондону, те закључује да се велики потреси дешавају далеко од „ове мале земље радости и мира“, што је праћено звуцима химне која, парадоксално једном Југословену у том тренутку, поручује да живи отаџбина братском везом уједињена.

За разлику од путописног текста о Лихтенштајну, Краковљеви текстови са путовања по европским и азијским, па и афричким земљама у себи носе интертекстуалну повезаност са културом земље која се обилази, а што води подробнијем упознавању са историјским и културним потенцијалом конкретног предела. Неретко чак Краков користи и „бедекер“, малу књигу која представља водич пружајући основне податке о земљи која се обилази. Он сам их назива „вођама“ (Дувљак Ристћ, нав.дело: 248), а у својим текстовима се у некој мери њиховој основној намени- информативности и приближава, чиме нарушава њихову литерарност. Путујући кроз Италију издваја Венецију (*Септембар у Венецији*, што је у оригиналном називу *Писмо из Италије*), (Краков, 2017:3), у којој су, баш као што то осећа и Црњански, љубав и музика оставиле свој моћни траг. И Краков је огорчен јер је савремена глад за туристичким потенцијалима које треба искористити палате у којима је умро Вагнер, сликао Тицијан, певао Бајрон њих претворила у банке и хотеле са парним грејањем. Меркантилизам је у потпуности победио духовност, па Краков са жаљењем каже да су цркве претворене у дућане, а да се продаје све, од посматрања до објашњења и крстића за успомену. Тривијализован је сваки сегмент великог духовног наслеђа па се тако по црквама ларма, смеје, довикује и лупа ногама, док се проповеди рекламирају на плакатама попут филмова-патетично.

Краков не остаје имун на савремени светски поредак и историјске прекретнице које у колоплету догађаја једну нацију искупљују, а другу проглашавају номинално кривом. Тако, обилазећи Холандију, писац посебну пажњу посвећује Хагу, наративно и профетски га одређујући као *Хаг, град међународне правде* (овај текст приредио је Мирко Демић у Другој

књизи Краковљевих путописа, до тада текст нигде није био објављен; сачуван је у Архиву Југославије, а сматра се да је настао током 1930. године, када су настајали и остали путописи из Белгије и Холандије). Док гледа остатке холандске мрачне прошлости, кожне кецеље које су припавали целати када су отпочињали свој ужасни посао, справе за растезање које су кидале зглобове, крвљу која је текла из рана затвореника осликане зидове, Краков закључује да се читава Европа потрудила да избрише сећања на инквизицију. Наводи да су себе за мучење у близини Ватикана закључане и да никада ниједан странац није ушао у њих, Енглези су уклонили своје успомене на средњовековна дивљаштва, док су једини Холанђани сачували своју инквизицију у целости. У завршном пасусу Краков се реторски пита да ли је можда очување тих страшних сећања, седамдесет година касније, довело до тога да Холандија прва у Европи укине смртну казну, и зато баш ту у хашкој Палати мира сада заседа суд међународне правде. Тако Краков још једном потцртава значај историјског памћења као градивног елемента и идентитета и будућности нације.

Својеврсна литерарна кореспонденција са савремеником Милошем Црњанским настављена је и најснажније исказана у тексту *Два сата на Суматри* (Краков, 1930:4), где наставља исказивање огорчености на савремени свет који туристичким турама ниподаштава духовну лепоту предела који се обилази. Краков у првом лицу, као и у осталим путописима, осветљава своју позицију као, наизглед, неутралног путника који је, са бедкером у руци залутао у ову Суматру“. Око њега су Холанђани који разматавају бошче из којих ваде кобасице и сендвиче са сиревима, док су поред њих они којима конобари износе црну кафу, а Краков на то само резигнирано констатује да они на Суматри- ручају. Њега пак чуди више то што је усред фантастичног блага пронашао скроман накит од сребрних филиграна, какве их раде и кујунцију у Пећи, Приштини, Скопљу. Том танком нити Краков вешто инкорпорира поетичке идеје свог савременика, напуштајући актуелност и информативност новинарске репортаже, а потцртавајући прожимање актуелних уметничких струјања у српској књижевности- свепрожимајући суматраизам.

У међуратним годинама, као што смо и напоменули у уводном делу поглавља, појављује се посебно интересовање за такозвану авијатичарску прозу. У књижевности авангардне аероплан, феномен лета постаје њен маркер, метафора лета издваја се као митски топос који подразумева оно изнад приземног, мотив летења је вид савладавања несавладивог (параф. Дувљак Ристић: Нав.дело: 191). Велики број гласила, посебно *Време*, али и *Наша крила* и *Политика* на својим страницама током двадесетих и тридесетих година објављују авијатичарске репортаже, чак се расписује и награда за најбољу причу из области авијатике, коју 1926. добија Милош Црњански (нав. према Опачић, 2007: 132). Краков је у чланку *Наших крила* (Наша крила, бр.10-11, март- април, 1925:57) окарактерисан као један од старих поборника авијације, и неко ко се више но ико од наших књижевника у животу служио авионом.

Фасцинацију новопронађеним техничким помагалима, превозним средствима егзалтирано деле сви Краковљеви савременици. Бошко Токин још 1921. пише о прожимању нових поетичких начела која почивају на динамизовању простора и преливању облика и форми са техничком експанзијом, „чудно је проналажење аероплана, кинематографије- ствара се ново, темељи нестају, а ствара се ново, у уметности експресионизам, футуризам и кубизам почивају на Бергсоновој теорији и сами су разни облици динамизма“.

Свој први текст о путовању из другачије перспективе Краков објављује 1923. године (Краков, 1923:5). У њему можемо видети обједињавање идејно-поетичких начела *Крила* и футуристичке идеје о технологизацији савремености. Летење даје осећање слободе и снаге „моје снаге бескрајне су“ (Исто: 5), док је слетање прикованост- као да је све стало и као да сам ушао у непроветрену просторију, уз једну једину светлу тачку „ја сам постао авијатичар и ја ћу летети“ (Исто: 5). Управо ови текстови се морају укључити у

интерпретативну мрежу тумачења и оба Краковљева романа, *Крила* посебно, јер у одређеним формулацијама сублимирају Краковљеву поетику писања о пијанству у ваздуху које ствара рат. Пишући о лету у сутон изнад Београда (Краков, 1925 а: 4) Краков описује „екстазу нерава, путовање кроз узбуђења и нервне грознице, радости, док се још пијани од ветра, не спусте троми на земљу, пуни носталгије за авантуром и бескрајем ваздуха“. Индикативне су управо бинарне опозиције у којима је земља, слетање по аутоматизму везана за тромост тела, жал за оним што је нова техника донела-пијанство због савладавања до тада несавладивог. И поред наведеног Краков врло рационално антиципира будућност света која ће бити измењена појавом авиона- „, за пословног човека ваздушни такси постаће неопходан“ (Краков, 1925 б:4). У истом тексту Краков каже да Врајт полетевши првих неколико метара није открио ново превозно средство и страшно ратно оружје, већ нову лепоту свега, тако и он сам летећи над својом земљом њу коначно види као земљу плодности и богатства, где одмах укључује имаголошки моменат самеравња са другим, па истиче наспрам ње пуста андалуска поља. Авијатичаре описује као пророке радости јер су у позицији да открију истину која се може сагледати тек из ваздуха- у складу са онеобиченом перспективом нових идејних покрета и нужности ревалоризације поратног света и поретка у њему.

Ипак, интензивно осећање поноса националном традицијом Кракова не напушта и у тренуцима одушевљења новим. Тако се истиче текст „, Преко београдских кровова и смедеревских кула над нашим рекама“ (Краков, 1925в: 3) у којем каже да ништа људе из ваздуха не може одушевити колико стари феудални замкови и тврђаве. Висине изнова откривају, „, упрошћену конструктивну лепоту“. Надлетањем над Годомином Краков види људе који дижу руке на очи питајући се шта то они раде над њиховим кућама, док он сам ужива у новом осећају слободе који пружа дојам да је све ново, и каже да је једини смисао повратка на земљу управо повратак тој љубави- поновни лет.

У стваралаштву Станислава Кракова значајан део заузима путописна проза. У духу авангардних превирања и постепеног одвајања од радикализма, како на поетичком, тако и на идејном фону, и сам Краков као (путо)писац прелази пут од путника импресионисте, ажурног репортера до бившег ратника који својим ходочашћем по крајевима некадашњих борби или местима која су симболи историјског трајања једног народа, било његовог или неког другог, указује на кобност духовне апатије и немара савременог човека према историјском наслеђу.

## МЕМОАРИ: СЕЋАЊА НА РАТ, БЕГ И ПИСАЊЕ

Тридесете године двадесетог века су за српску књижевност значиле одступање од до тада доминантног поетичког тока и усмеравање ка идеологији која постаје регулатор књижевног чина, што након „плодних двадесетих година у укупном збиру доноси уметнички неубедљиве тридесете” (видети у: Пантић, 1999). Станислав Краков се тих година у потпуности посветио свом новинарском раду, те документарно-мемоарској прози у чији је центар постављено национално питање. Сви ти текстови почивају на „средном приступу историји као средству разумевања субјекта историјског трајања“ (Игерс, 2015: 133). Посебно у својим мемоарима Краков савременом читаоцу нуди историјске изворе које он може прихватити са резервом или дозволити да потпуно разумевање, у модерној историографији комплексних догађања, изостане, а да остане упитна ауторова интенционалност. Оно што је неупитно је то да и мемоари, као и сваки други историјски текст, ипак бивају, што је и овде случај, одређени „књижевним критеријумима, јер историја о којој се пише није повезана са предметом научног истраживања, већ са ауторовим литерарним одлукама“ (Игерс, 2015:142).

Потекли из антике, у оквирима историографије, мемоари као гранична врста, између књижевне и других облика писане речи, представљају литерарно уобличена сећања на догађаје који одређују историјски смисао једног времена. За разлику од других књижевнонаучних врста позиција аутора умногоме утврђује значај самих мемоара. Позицију приповедача, својеврсног хроничара, аутори завређују својим друштвено-политичким ангажовањем, статусом који их је учинио познатим широкој јавности, судеонцима историјских или друштвених преврата.

У традицији српске науке о књижевности књижевнонаучне врсте су обухватно тумачење добиле у *Поетици* Јована Деретића, али уз упозорење да управо термин књижевнонаучне врсте није погодан јер се њиме велики део књижевности више искључује из жанровског система, него што у њему налази одговарајуће место. С друге стране, тек почетком двадесетог века ће Вилхелм Дилтај започети одлучујући процес вредновања врста које сведоче о животу или га тумаче, као што то, на пример, чини аутобиографија. Педесетих ће Вејн Шумејкер успоставити границе међу типовима личних сведочанстава. У књижевнотеоријском смислу најкомплексније је питање разграничавања аутобиографије и мемоара, односно питања удела аутобиографског сећања у мемоарски текст.

„Аутобиографско памћење је главни облик људског памћења, извор је концепта идентитета, то је памћење догађаја и тема које се тичу нас као особа“ (Златановић, 2004: 421). Држимо ли се изнетог одређења појма аутобиографског памћења видећемо да аутор мемоара посеже за истим регистром сећања, проширујући га на догађаје који су одредили не само његов, већ и живот заједнице којој припада. Како би свој текст учинио релевантним историјским сведочанством о конкретном догађају или периоду аутор своје приповедање заснива на чињеницама, које поткрепљује аутентичним документима, писмима, дневницима. Иако и мемоари и аутобиографија деле исту позицију, аутодијегетичког приповедача, јасна је дистинкција међу природом онога који приповеда. У мемоарима се избегава субјективизација наратива, а дискурс је „центрифугални, јер се ауторов субјект расипа у друштвена обличја, док је његов идентитет углавном ограничен на друштвену димензију“ (Саблић-Томић, 2000: 150). Уврежено је мишљење да мемоари настају на основу сећања, са временске дистанце која омогућава објективнији поглед на догађаје о којима се говори. Ипак, без обзира на низак степен литераризације израза, приповедну структуру која није устројена јасним поетичким нормативима мемоарско дело не доноси историјску истину, већ истину појединца, што је у складу са тезом Милана Богдановића, а коју износи говорећи о односу рата и књижевности која га узима за тему уметничке обраде, те тврди да „савременици који су активно прошли ова тешка времена

анализирају свој лични бол и не могу синтетички да осете колективно страдање“ (Богдановић, 1919:1). Аутор мемоара рачуна на референцијалност, приближавајући се историографском искуству настоји да свој текст учини верним сведочанством. У томе на првом месту рачуна на реципијента који је уверен да аутор о догађајима заиста настоји да пише као непристрасни сведок. Проблем представљају друштвени оквир памћења, хоризонт очекивања који развијају читаоци, али и интенције аутора, све постављено на основу доминантне идеологије друштвено-историјског тренутка.

По типологизацији Хелене Саблић-Томић (Саблић-Томић, 2000: 163) разликују се персонални, у којима приватни простор субјекта одражава дух времена, социјални, аутор није сам учесник у догађајима о којима говори, али настоји да што објективније прикаже друштвено-идеолошке околности, често наводећи разговоре којима је имао прилике да присуствује захваљујући функцији коју је обављао, и на крају историјски мемоари би били они чији је садржај уско одређен историјском темом, ратом или битком, која поставља питање националног идентитета.

Развој цивилизације и сваког појединачног друштва консеквентно је водио и развоју уметности. Популаризацијом писане речи и револуционарним приближавањем књижевне уметности народу она постаје отворена за ликове и осећања из народа којем припада и о којем говори. Гранични жанрови, посебно биографски, из анонимности изводе обичног човека, појединца, који је заправо „носилац и творац интелектуалних струја и друштвених промена, премашујући своју личну судбину откривају своје доба“ (Рансијер, 2008: 172). Пишући своја дела мемоарско-документарне прозе Краков ширином тема и њиховим историјским значајем удаљава се од пуког биографског жанра, али и задржава једно од његових основних својстава јер „пишући о ономе што се дешава појединцу открива везе у једном друштву, те то (написано) постаје огледало друштва и његовог односа према ономе што му је у основи“ (Рансијер, 2008: 172-175).

Покушамо ли да разумемо одређени историјски период или га уметничким текстом оживимо, неминовно је да ћемо упасти у замку политичког контекста, било времена у којем или времена о којем пишемо. Антрополошким методама учења о прошлости нећемо се одмаћи од стереотипних слика које су израсле на основама дневно-политичких актуелности. Ако узмемо да је „интерпретација прошлог основ за конституисање система вредности и изградњу индивидуалног и колективних идентитета у садашњости“ (Манојловић, 2014: 305) тумачење писаних сведочанстава, посебно оних из пера директних учесника у историјским догађајима, одговориће нам на питање колико је јасна представа коју о себи имамо данас.

Настављајући континуитет започет делом проте Матеје Ненадовића, Симеона Пишчевића, Симе Матавуља и Јакова Игњатовића, Станислав Краков у својим делима мемоарско-историографске прозе ретроспективно вреднује кључне догађаје историјског периода од 1915-1945. године, а у складу са њиховим културолошко-идеолошким значењем. Краков не пише као историчар који свој дискурс гради истичући тачке референцијалности у тексту, већ говорећи о свом односу према околини и догађајима који су одредили смисао његовог личног Ја. Историја о којој он говори није идеолошки неутрална. Од друговања са Димитријем Љотићем, сарадње у Влади националног спаса са Миланом Недићем, до сусрета са Винавером, Растком Петровићем, Аписом, краљевима обеју великих српских династија, те свим истакнутим носиоцима српске авангардне прозе, Станислав Краков се издваја као аутентична личност свога времена, виновник промена на плану уметничког израза, учесник у првим авангардним активностима, трагички ратник и појединац који смисао новонасталог друштвеног поретка у данима Другог светског рата није могао да разбере. Као што и његовог ујака Милана Недића несумњиво можемо оптужити да је био квислинг, али и истински трагичка фигура једног историјског периода, потресен личном трагедијом, и личност

Станислава Кракова с историјске тачке гледишта можемо проказати, али је његов литерарно-публицистички рад неспорно значајан као сведочанство једне епохе.

У до сада најобимнијем делу монографског типа о стваралаштву Станислава Кракова Зорана Опачић истиче значај његове мемоарске прозе као својеврсне ризнице мотива или догађаја који су послужили као иницијација литерарном уобличавању слутње смрти, самоубиства, умирања у веселом бунилу. Говорећи о појединачним приповедним секвенцама Краковљевих мемоара (*Живот човека на Балкану*) ауторка издваја појединачне догађаје, јунаке које срећемо и у новелама и у оба његова романа. На тај начин откривају се аутопоетички моменти, у виду реченица којима Краков открива када и зашто отпочиње писање својих романа, ко су били први читаоци и цензори, али и поставља питање комплексног односа фикције и истине у свом свеукупном књижевном делу.

Поштујући манир завештања у писању Краков мемоаре отпочиње уводном речју, коју пише 1968. године у Паризу, а којом открива своју приповедну позицију, али и јасну интенцију писања. На тај начин Краков се ослања на дневничко-мемоарска сведочанства свог претходника Пере Тодоровића који такође за собом оставља сведочења ратног добровољца као својеврсни литерарни аманет: „ Писање мемоара сматрам као један од најтежих и најделикатнијих послова књижевних. У мемоарима се мора огледати личност мемоаристе као у најбољем огледалу. Мемоари морају дисати духом свога творца и уносити свој нарочити, интимно лични, индивидуални карактер. Мемоари су исповест пред Богом и самим собом. То је последња, заветна реч која се с гробног прага управља потомству, апелујући на његов непристрасни и неумитни суд. То је духовни и политички тестамент што га је јавни посланик оставио народу свом“ (Перовић 1997: 222-223).

Краков резимирајући свој животни пут „ кажу да у последњим тренуцима живота самртник види пројектовану у свести целу своју прошлост“ (Краков, 2019: 7), одлучује да за собом остави романијерско- историографску прозу, која иако одређена конкретним догађајима, ратовима и постављањем питања националног идентитета, ипак кроз призму личног, доживљајног осликава дух једне епохе. У уводним редовима Краков јасно поставља тему рата која је доминантно одредила живот сваког човека са Балкана, а за њега имала формативну улогу „ четири велика рата, кроз које сам имао прилике да провучем свој живот, иако ту доста оштећен, неколико револуција, државних удара, атентата, грађанских ратова, дали су мом животу један драматични декор и, још више, опште обележје“ (Исто: 7). Краков своје сведочење отпочиње свестан чињенице да је он сам тек носилац аутобиографског памћења, али да осветљавајући догађаје у којима је учествовао, а маргинализујући или у потпуности изостављајући делове личних и породичних дешавања, заправо разоткрива узрочно-последичну повезаност друштвено-историјских збивања и судбине појединца, који се утапа у општу судбину једног народа „ то што ја хоћу да евоцирам, то није само мој живот, то је, отклонивши детаље, углавном живот милиона људи са једног истог географског подручја и из једне исте историјске епохе“ (Исто: 7). Заветна реч коју овим делом Краков упућује поколењима има опомињуће- дидактички карактер, јер се приповедањем о страдањима и потоњим идеолошким прогонствима преиначује виђење да карактер одређује човека у то да је судбина човека одређена његовим пореклом, судбином његове домовине: „ проживео сам једну луду, често блиставу, а често болну авантуру свога времена и свога родног тла“ (Исто: 8).

У свом тумачењу свеукупне Краковљеве мемоарске прозе Зорана Опачић (Опачић, 2007: 178) се позива на претпоставку Гојка Тешића, засновану на унутарњој кохерентности и временској граници у приповедању, да је Краков, како је и најавио на корицама свог романа *Крила*, имао намеру да напише и трећи роман, *Човек који је изгубио прошлост*. Тако гледано последња поглавља Живота човека на Балкану представљају „ тамни епилог припојен сведочанству о ратним годинама“ (Исто: 178).

Приповест свога живота Краков симболички отпочиње историјским догађајем који је издвојен као преломни тренутак једног виђења националне историје, а који својом природом антиципира и оно што ће означити и његов живот: „Краљ и краљица су убијени. Ово је био мој први додир са историјом, врло бруталан“ (Краков, 2019: 14). Живео је у временима смена друштвено-идеолошких конфигурација приликом којих се процеси модернизације, еманципације, просвећивања и револуције одигравају готово истовремено. Захваљујући докторском позиву свога оца, упознао је најпре краља Петра Првог. Боравећи у Кладову сусрео се први пут са иностранством „ако се тако могло назвати ово место на тремеђи, чамцем сам прелазео у Румунију, Аустроугарску, открио изгубљени део Турске“ (Исто: 17), сведочио анексионој кризи и сцени у којој „попевши се на самог кнежевог коња, драматург Бранислав Нушић, разбарушене косе, харангира окупљени свет, тражећи рат Аустроугарској“ (Исто: 21). Очекивани проседе мемоарског текста Краков прекида дозвољавајући уплив интимних тренутака, те тако износи за себе најважније сећање, сећање на очеву смрт „смрт бића које сам до тада највише волео, која ме је нагло ишчупала из безбрижног детињства и грубо гурнула у реални живот“ (Исто: 25), те очеве речи које ће као својеврсно завештање пратити тада петнаестогодишњег дечака: „не заборави да је част једног човека нешто што стоји изнад живота, ако ти неко дирне у част убиј га, част је нешто што се брани крвљу“ (Исто: 25). Хронолошким приповедањем Краков потом доспева до догађаја који ће утрти његов даљи животни пут. Навешће, до тада, непознату чињеницу да је по повратку у седми разред осетио први тријумф, јер је илустрована ратна хроника објавила његову слику у униформи истичући га као најмлађег српског добровољца, а обећавајући да ће објавити његове успомене о ратном походу од Косова до Битоља (Краков, 2019: 26). Као преломну у свом, а и животу свог народа Краков наводи 1913. годину, када је знао да је свршено са његовим студијама, а када се у сваком тренутку очекивао рат између Србије и Бугарске због растуће напетости.

Најобимнији део мемоара чине ауторова ратна сећања. Како је као војник увек био непосредни учесник јуриша, окршаја на првим линијама сукоба, Краков доноси фасцинантну феноменологију рата која почива на ауторефлексији и динамичним сценама борбе. Ратна текстуалност почива на аутентичном искуству онога који се налази у раскораку између рационалног стања и ирационалне опијености близином опасности. Интензивне сцене борбе у којима су најдинамичније дати и психолошко поимање времена и простора и нагонска борба за животом биће из мемоара уткане и у грађу будућих Краковљевих романа о рату. Аудитивно-визуелне сензације и депатетизована виђења смрти која је ту, у непосредној близини, предложак су за тематско-мотивски склоп романа који ће се појавити након рата, а који су зачети управо у самом рату „проломио се ураган. Чини ми се да цела стена преда мном лети у ваздух. Све пршти, звижди, ломи се. Дим све замрачује око мене. У ушима бруји, звижди...у заустављеном покрету као ошинути руше се људи. Патетични или гротескни покрети објављују ране или смрт“ (Исто: 33). Нашавши се у оргијастичном заносу рата, што и сам именује као пијанство ваздуха, Краков ипак задржава одређену дозу прибраности која му омогућава позицију непосредног сведока и учесника, који посматра и себе и друге. Суочен са бесмислом рата у њему се све интензивније јавља животни нагон: „гледам у далеки хоризонт где други људи убијају и умиру и радујем се животу“ (Исто: 35). Весело бунило ратовања мотив је који уоквирује не само у мемоарима описане сцене јуриша и борбе, већ су готово идентично дате и у Краковљевим романима, делећи и јунаке. У оба текста описује се рањавање и погибија војника и већ познатог капетана Ранђића: „лудило постаје опште, уместо страха да се не буде убијен избија страшно пијанство: убијати“ (Исто: 89). „Умирање у веселом бунилу“, видљиво у оба романа Краков као идеју не напушта у мемоарима. У поглављу симболично названом *Цвеће шафрана је знак победе*, где већ поменом цвета (цвет шафрана помиње се у занимљивостима историје цивилизације, те истиче као куриозитет да га је и Клеопатра користила у својим купкама како би осигурала угодније љубавно уживање) који је контрадикторно метафорично везан за весеље, али и



победу која је извојевана великим жртвама. Краков увиђа свирепост победе која доноси поремећај духовне равнотеже, идеала хуманитета јер се радост јавља у војницима док гледају лешеве непријатељских војника који грле земљу за коју су их баш њихови рафали везали. Гледајући у лешеве који у све већем броју плове реком Краков, иако у реалности промуклим гласом виче на своје митраљесце да засипају својим аутоматским оружјем бегунце, да се повећа хаос, да буде што више мртвих (параф. Краков, 2019: 247), у себи осећа горчину победе јер у реци која носи лешеве види парадоксални пагански чин којим као да се реци, за коју су нас у детињству учили да је света, приноси жртва. Пораз је у сазнању да та река тече кроз целу нашу историју (подв. А. Ц, према: Краков, 2019: 247).

Колико у својим романима теми рата прилази са гротескно-карневалским отклоном толико у својим сећањима о рату говори као о супремацији моћи појединца и колектива који се бори за свој опстанак. Наводи да академски грађанин постаје положивши испите за Војну академију, те да се за војнички позив опредељује настављајући традицију својих ујака. Судбоносни сусрети одредили су његов војничко-животни пут па је такав био и онај са Владиславом Петковићем Дисом, песником, суморним по своме изгледу, по своме животу, по својим песмама, чије Утопљене душе већ насловом носе трагично предосећање“ (Краков, 2019: 61), а од кога је чуо да се рат воли јер „смрт овде није ни хладна ни мрачна, већ долази у апотеози“ (Исто: 61).

Историјски релевантно, а литерарно у складу са експресионистичким мотивским склопом приповедања о рату, Краков сведочи о ситуацију у Ваљеву, Западној Србији, која је у том тренутку, преплављена епидемијом пегавог тифуса и богиња, две страшне болести које су остале као уништавајуће оружје после одступања аустријских трупа“ (Исто: 76). Топос тела у експресионизму се углавном везује за метафорично поимање путене љубави, али и свега трошног и телесног у човеку. Као материјално тело носи предзнак распадања, труљења и страшног ништавила- човекове смрти. Сугестивном, натуралистички грађеном епизодом у којој се описује стање у једној сеоској кући у близини Ваљева сублимирана је читава трагедија и страхота страдања у епидемији пегавог тифуса, контрастним осећајем свежине пролећног ваздуха и оног који је испуњен мирисом трулежи тела која су у распадању симболички се указује на апсурд човековог постојања које је одређено не само коначношћу, већ и страхотним распадањем тела које је симболизовало његово постојање и вечитости природе која се у том тренутку, новим пролеће, опет рађа, побегао сам из кухне куће, у којој сам се гушио, напоље, на свежи ваздух раног пролећа...у још две куће исти задах болести и трулежи, гној, црне ране које претварају лице у маску ужаса. У трећој...у постељи је лежао унакажени леш, кога није имао ко да изнесе, јер изгледа су сви чланови породице помрли пре њега...један младић, писар, био је први човек кога смо видели ван постеље и који није био болестан, јер је био пелцован против богиња у школи... Несрећа се сручила на нас... Аустријанци су нам оставили богиње и ево већ три месеца изумире село, а нема ни лекара ни лекова. Има још неколико дечака или девојчица који су пре рата ишли у школу и били пелцовани. Сви остали су или у постељи или на гробљу“ (Исто: 75).

Тенденције ка мизогиним идејама које су очигледне у експресионистичкој књижевности уочавају се и у фикционалној прози Станислава Кракова. Посебно се издвајају ликови болничарки које сексуалношћу побуђују у војницима не само либидо, већ и животно-еротски нагон. Пробуђени пориви у војницима своде се тек на телесно уживање, а не поседују дубину људске свести, морално-емотивних дилема. У мемоарима се поред таквих издваја и лик ратне хероине која одскаче од очекиваног, стереотипног виђења жене у рату. Пишчева тетка Касија, ратна болничарка, представља стамену храброст и прибраност, без патетичног уздизања, непретенциозно грађен прототип ратне хероине која је свесна жртве коју је одабрала да поднесе: „Нашла сам на себи ваш, ја знам шта то значи, чекам само да прође период инкубације, ја сам сасвим мирна. То је морало доћи. Сада је моја земаљска мисија завршена: ...Моја тетка имала је знање лекара и храброст ратника“ (Исто: 77).

С друге стране, као и у роману *Крила* у миљеу ратне болнице појављује се путена болничарка Ивон, јунакиње романа *Крила*. Реалистички, уз благе примесе сентименталистичких тонова, Краков говори о својој неспретности на штакама, која измамљује Ивон осмех на лице, те о својим дрхтавим рукама којима јој на руку ставља златни женски сат као знак захвалности, на разстанку, док га она поздравља са „ мали потпоручнике који је увек задовољан“ (Исто: 199).

Узаврела карневалска атмосфера позадине која дозвољава распојасаној младости и војницима чија је мушкост ратом суспендована да се препусте чулним уживањима индикативно је названа банкетом код Гаргантуе- што је апострофирање дела Гаргантуа и Пантагруел, Франсоа раблеа, због карневалског карактера гозбе, где је „карневал ослобођења опојан, постаје чаролија, ствара вртоглавицу, осмех и сузе“. Војска престаје бити војском у Руми, граду који „кључа“ и који је „расцветани врт у лудилу радости“. Ипак, сексуалност није у свакој епизоди дата као первертирана, она која је извор тескобе и којом се заправо демаскира мирнодопски грађански морал. У сусрету са Анитом млади Краков види шта је ерос и које су његове границе, „њени пољупци руше све револуције, све дужности, чак и време“. Појединачни сусрети са женама Кракову откривају константе којима је руковођен живот балканског војника, „животна формула балканског човека, ако се до ње може доћи у двадесет трећој години, открива да хронично постоје само рат и увек љубав (према: Исто: 297), ерос и танатос. По окончању рата, након низа динамичних сцена, занимљивих сусрета и личних ломова Краков доноси преурањени закључак свог живота, па тако и поуку мемоара, „сада када почињем да живим нормалним животом без одрицања, ван ратне изолованости и неизвесности, први пут се пита зашто је живот само једна поворка растанака. Моји су дани исцепкани између толиких имена и усана. Где је тај животни континуитет и једна трајна непромењена радост“ (Исто: 314).

Историјско-документарну вредност Краковљеви мемоари имају због не само помена, већ и живописног, упечатљивог и надасве реалистичног описивања историјских личности које су својим делом обележиле ток српске националне историје. У том погледу највредније је поглавље *Апис на губилишту*, које уоквирено субјективно-тривијалним секвенцама у којима се у првом лицу приповеда о позадинској стварности, друговању са руским официрима, немачким лепотицама, Лолоти, жени о којој „стотине на фронту мисле чак и када су пред смрћу“, открива сведочанство непосредног учесника у толико спорном Солунском процесу. Управо у овом поглављу подробније је осликана и ратничка личност Милана Недића који свом сестрићу Кракову открива принципе којима мора бити руковођен сваки истински родољуб, али и верни пријатељ Недић је одбио Регентову наредбу да буде судија у процесу којим је требало осудити Аписа и остале ухапшене чланове организације *Црна рука*. „Одбио сам и када ме је Регент питао да ли то значи да ја нећу да извршим његово наређење и да отказујем послушност. Ја сам му одговорио: Ја не могу да судим своме најбољем другу. Регент ми је тада рекао да сам овде (у Солуну) непотребан и да ћу ићи на фронт. Зачудио се када сам му рекао: Ја сам Вашем краљевском височанству веома захвалан на тој одлуци, јер је то моја давнашња жеља“ (Исто:218). Приповедачки вешто, избегавајући било какву индоктринацију политичких идеја у своје дело, Краков се одмах по цитирању речи које је његов ујак изговорио приликом њиховог сусрета у Солуну, окреће говорењу о експресионистички-гротескно тривијализованој ратној стварности. Препричава своје саслушање у команди, а поводом, свог боравка у Солуну, и као једино што је радио наводи своје сусрете са грчким, италијанским или немачким лепотицама. Врхунац саслушања била је командирова констатација да се млади поручник поред толико времена проводећи са женама и није имао кад са другим људима састајати, те његово отрешњење да је старијим официрима заправо пружио својеврсну исповест коју су и желели како би им младић, „увеселио једноличност и пустош фронта“ (Исто: 222). Међутим, временском дистанцом од десет дана од поменутог догађаја, Краков се удаљава и од нехеројске слике српских официра.

Наводи како је сазнао да је Апис умро храбро рекавши: „Ја умирем за величину своје земље“, те да је и он сам као млад официр постао свестан да је Аписова смрт означила крај једног, немирног и мутног, али херојског периода“ (Исто: 223).

Настављајући кокетирање са „хумором испод вешала“ у својим ратним сећањима Краков врло вешто уводи у лик Димитрија Љотића. У епизоди у којој Поручник Сташа увесељава читаву дивизију препричавајући своје авантуре са плавом француском играчицом Димитрије Љотић се појављује као фигура моралног коректива који не дозвољава банализацију ратне стварности еротски провокативном причом. Љотић моли Сташу да престане с неумесним причама, млади поручник наставља са провокацијом и Љотић скаче и ставља му руку на уста терајући га да прекине, уместо тога Краков љут, песницом удара Љотића. Очекује исто, али се изненади када му овај прилази, ставља руку на раме и говори: „Ја знам Сташа, да ти то ниси хтео да урадиш. То је било изван твоје воље.“ (Исто: 227). Изненађен оваквом реакцијом Краков осећа истински стид и закључује да је то тренутак када постаје најбољи друг са Љотићем: „У овом тренутку био сам тако црвен да сам осећао да ми образи горе. Никада се тако нисам стидео себе.“ (Исто: 227). Ипак, у овим редовима можемо наћи корене онога што ће се готово деценију касније наћи у тачкама програма Љотићевог *Збора*. Лик у пропаганди изразито патријархалног човека, посвећеног хришћанина, Краков као да унапред скицира, али не претенциозно, већ тек узгред, осврћући се једино на питање ослобођене сексуалности: „У мени је стално будила радозналост његова крајња уздржљивост према женама.. Једном ми је одговорио озбиљно и кратко: За мене ће се то питање поставити само код оне жене са којом се будем венчао“ (Исто: 227).

Посебно морамо издвојити секвенце у којима Краков живописно говори о тренуцима у којима бежећи од ратне стварности отпочиње писање својих првих романа. Симболична је и сцена у којој препричава свој сусрет са шефом кинематографске секције француске армије који га пита да ли је он први ушао у Велес, молећи писца да тај улазак понови. Готово аутоиронијски Краков наводи да је тај његов, „други улазак у град на Вардару остао сачуван у кинематографској архиви француске армије“ (Исто: 251)- двадесет и једну годину касније Краков налази овај исечак и уноси га у свј први ратни филм *За част отаџбине*, који је приказан 1930. године.

Свој „биро за рад“ Краков описује као земуницу у којој прикован, за каљаву земљу једноставно почиње да се сећа, размишља и да пише“. У свега неколико аутопоетичких исказа добијамо целовиту слику о Краковљевим романима којима тематизује своје ратне дане, „Једноставно сам решио да напишем роман. Роман је увек један фиктивни или реални живот, а најчешће аутобиографија“ (Нав. дело: 208). Говори и како је прекинута његова новинарска авантура када су старешине забраниле излазак листа *Рововац*, сматравши да их је у њему страшно исмејао. Краков сведочи како је „Рововац био лист који је сам издавао чим се из болнице вратио на фронт, писао га је руком и сам илустровао, а батаљонски писар га је преписивао у десет примерака, а у скоро сваком је морао сам да понавља илустрације (Краков, 2019: 227).

Поглавље којем су досадашњи тумачи Краковљевог дела, посебно Зорана Опачић, посветили највише пажње је оно под називом *Смрт није дошла на састанак*. Тумачење се заснива на изналагању подударности између стварносних и догађаја описаних у новели. Међутим, и више од тога овим одељком мемоара Краков указује на већи проблем, а који су у својим делима обрађивали, пре или касније у односу на њега, и Краковљеви савременици. Драгиша Васић у својим *Црвеним маглама* и Александар Илић у роману *Глувне чини* приповедају о асоцијализованом, психички неуравнотеженом и у поратном времену обескорењеном појединцу. Одисејевски мотив јунака повратника аутори уобличавају дајући широк регистар стања у која јунак доспева. Егзистенцијални положај условљен је сукобљеним световима, у овом новом, поратном јунак се носи са теретом личне кривице јер

је спласнуло пијанство борбе и ратник повратник сада види општу ерозију свега око себе, али и узалудност жртве за свет који је безидејан, сведен на пуко поштовање правила. Мешањем фикцијског и фактографског Краков своје сећање о првим поратним данима почиње констатацијом, све се изменило и све је опет по староме, само ја више нисам ја...навикао сам да живим интензивно, како се живи у рату...војска, од када је изгубила ореол који јој је дао рат, и када више нема драж опасности, почиње да ме гуши“ (Исто: 349). У Кракова ништа не уноси радост, војнички позив постаје терет, а смисао не проналази ни у писању, иако се тих година догађају први књижевни успеси, потписао сам уговор са најбољим београдским издавачем Цвијановићем, који издаје мој први роман Кроз буру...моје приповетке излазе у књижевним ревијама све чешће... Маска ми је рако да настављам традицију наших писаца официра, који су, почевши од Лазе Лазаревића, дали српској књижевности драгоцене прилоге“ (Исто: 350). Одсуство интегритета личности јунака, али и само приповедно ја мемоара, води у амбиваленцију. И у мемоарима дословно пратимо удвојени глас, удвојену свест која се гротескно поиграва слутњом и планирањем смрти, калкулише хоће ли дан смрти бити један или други датум, избегава самоубиство аутом, ако би то значило смрт још некога, али и карневалски застрашујуће, осећам како један луди застрашујући смех развучи моје суве усне“ (Исто: 353) у смрти види прилику за рекламу свога првога романа, вест о моме самоубиству чиниће одличан публицитет мом издавачу Цвијановићу. Људи ће тражити у мојој књизи одгонетку моје необјашњиве одлуке“ (Исто: 353). У расколу су његови рационални планови, чин самоубиства произашао из опште апатије и нагла појава витализма у тренутку директног сусрета са смрћу, ја хоћу да живим“ ( Исто: 354). Чини се да је управо искуство клиничке смрти које Краков овде и описује послужило као врста инспирације или искуствене подлоге за уобличавање феномена двојника, који ће се јавити у неколико његових приповедака.

Симболичну победу живота и заокрет ка новом Краков употпуњује описивањем посете коју му је, док је лежао у болници, учинила Исидора Секулић, рекавши му притом да је херој, те да за хероје нема смрти, људи који траже смрт су баш они који највише воле живот...ја волим страх, али се дивим људима који га немају, зато и нисте могли да умрете за јунаке, као ни за елементарне силе, нема смрти“ (Исто: 360).

Испуњена динамичним сценама бежања кроз тиролске пределе завршна поглавља мемоара нису тек странице у којима се јасно огледа референцијалност књижевног текста, већ вешто литерарно уобличени тренуци у којима се судбина једног дела једног народа прелама кроз судбину појединца. Динамизам као основни обликотворни принцип Краковљевих романа постављен је и овде као темељ другог наратива. Мирни пејзажи аустријских села, изопштених од општег тока историје, за које се рат кондензовао у радио-извештајима и исписивао у прелетањима, све чешћим, америчких и француских авионских ескадрила преко кристално прозирног неба (Краков, 2019: 369) мизансцен су личних трагедија, залуталих изгнаника са Балкана“ (Исто: 369).

С позиције аутодијегетичког приповедача, ослањајући се на аутобиографско сећање, Краков приповеда о својој усамљеничкој позицији са које сагледава свој пређени животни пут, сада сам усамљена сенка у сенци ноћи и шуме која скрива моје бекство“ (Исто: 366). Начело по којем обликује свој дискурс је бахтиновско по којем је човеково постојање акција, активна снага, у којој лежи развијање. Постајући јунак својеврсне авантуристичко-историјске приповести, дневнички прецизно датиране, у овој ноћи 25.јуна 1945. године почиње моја највећа и можда последња борба за слободу“ (Исто: 367), Краков не изоставља лиризацију свог израза, којом се ослања на поетичка начела лирског романа. Успорава радњу детаљима који се симболички уносе у њено ткиво, на кожном ремену ранца, који већ сече моје раме, моји су прсти додирнули траг једне Иванкине сузе која је склизла у тами“ (Исто: 366). Истим начелима композиције текста Краков се руководи и на даље. Догађања, потеря, сусрети, кратки разговори са мештанима симболичка су допуна психолошко-емотивног

путовања освешћеног појединца,, сам сам са својом судбином“ (Исто: 380), који је услед физичког напора и константног осећања страха и напетости на корак од познатих експресионистичких дисторзичних слика стварности,, у овој ноћи ужаса само фантоми могу да певају; али да ли је мој разум још увек здрав“ (Исто: 387).

С друге стране, изразита референцијалност очитује се управо у поменутиим реалистичким регистром приказаних епизода у којима представници новоформиране власти трагају за озлоглашеним непријатељима народа „Шта је зар је тај чувени Краков догле дошао да се завлачи и да спава у сену као скитница“ (Исто: 382). На основу писма Иванке Краков, од 26. јуна, само писмо употпуњује историјску заснованост на коју мемоари рачунају, читалац се упознаје са владајућом друштвеном климом у оновременом Београду,, ти треба пред Народним судом да оправдаш свој рад; сви ће бити екстрадирани и тамо ће им се судити“ (Исто: 393). Истовремено се документарна вредност самог сведочанства подиже на виши ниво помињањем саговорника или људи на које Иванка Краков упућује и којима се открива друштвени положај самог Кракова (наводе се речи Иванке Краков којима је саветовала супругу да се за помоћ обрати Марку Ристићу или Кочи Поповићу- Ристић је био блиски пријатељ породице Краков, а Коча Поповић пацијент Иванке Краков, која је била зубни лекар, те је и он постао пријатељ њихове куће).

Без патоса, али уз велико уважавање Краков издваја лик своје супруге Иванке чија је,, храброст производ једне мирне одлучности без емфазе и без великих гестова“ (Исто: 395). У неколико редова исказивања интимног дивљења према својој супрузи Краков уједно приповеда и о двома фигурама хероина које се издвајају у низу жена које су одредиле судбину једног народа. Препричавајући епизоду у којој је шеснаестогодишња Иванка чекала извршење смртне казне, заједно са својом мајком, Краков издваја пркосне речи поносне девојке,, не верујем да ће моје вешање поправити ратни углед аустроугарске армије“ (Исто: 395). Помињањем своје таште Милице Михајловић, зубног лекара Краља Петра Првог, коју је лично Апис, опет пацијент и добар познаник, предложио за српску Јованку Орлеанку, понудивши јој улогу оне која ће се пребацити на аустријску територију и извештавати о кретањима појачања која стижу на наш фронт, Краков исписује редове похвале свим неприметним хероинама великих националних борби. Историјски куриозитет је случај хапшења Милице и Иванке, удате Краков, Михајловић од стране аустријских власти, након чега су одведене у Загреб, где им је одређена смртна казна вешањем, али је залагањем српских дипломата, Рокфелера и шпанског краља Алфонса XIII, те молбом за њиховим помиловањем која је стигла до самог Фрање Јосифа, Аписовом интервенцијом, понудом размене двеју жена за аустријске генералштабне официре, на крају помиловање и стигло. Овом епизодом Краков потврђује континуитет историјског трајања једног народа који је предодређен на сукобе. Саму епизоду завршава реченицом,, то је друга историја, у којој је само њена храброст била иста“ (Исто: 397). Лиризација дискурса није сведена само на приповедачке поступке, није тек пуки манир отварања мемоарског текста ка простору личног. Неочекиваном, сентименталистички интонираном епизодом открива се интимна сфера онога кога до тада посматрамо као сведока времена. Упркос претњама и перманентном страху Краков прекида свој бег како би набрао букет цвећа и вратио се на место где га потеря сигурно очекује, јер је тог дана Иванкин рођендан и она заслужује букет.

У парафразирању разговора са француским обавештајцем Краков посредно уобличава слику која о српском народу и официрима влада. Изражавајући истинско дивљење према српској жртви у претходном рату, без елемената патетике, француски официр каже да се радује да стегне руку једном српском официру са Солунског фронта, на шта Краков приповедачки вешто одговара речима којима описује актуелно стање у Србији: „побегао сам са породицом испред Црвене армије. За вас је то тешко да разумете. Ви нисте имали два покрета отпора који су се узајамно уништавали, ни два грађанска рата под окупацијом, ни у тренутку победе не повратак краља, већ долазак на власт комуниста који у свакој личности

са првог плана у монархији, каква је била наша земља до рата, гледали непријатеља кога треба одмах ликвидирати“ (Исто: 399).

Нашавши се на двадесет другом месту листе оних који су спремни за морално-друштвено уништење јер нису прихватили новоустановљену комунистичку доктрину Краков се упушта у бег којим затире траг свог друштвеног и уметничког живота. Сводивши рачуне, суочен са самим собом у мраку кишне ноћи Краков евоцира литерарне узоре који су га водили и определили за животни пут. Сећајући се Љермонтовљевих стихова који кажу да је само у бури спокојство, закључује о суматраистичком свепрожимању онога што је проживео и симболичком предодређењу животног пута већ називом првог романа који је написао, „када сам имао двадесет година написао сам свој први роман *Кроз буру*, и чини ми се да сам тиме изабрао жиг своје судбине“ (Исто: 418).

За Краковљеве мемоаре не можемо рећи да су у потпуности сећања, нити да се у потпуности опирају фикционализацији. Закључци о историјском периоду о којем говори дати су кроз призму личних импресија, ломова, саме судбине аутора. Лирским исповедним тоном уобличена експресионистички шокантни исечци о рату и у њему ослобођеној некоћ суспрегнутој чулној енергији, опет историографски прецизна сведочења о конкретним друштвено-политичким догађајима, њиховим актерима *Живот човека на Балкану* чине приповедним делом у којем аутор читаоцима износи своје успомене на друштвена збивања у којима је и сам учествовао.

## РАТНИ ДНЕВИЦИ: ХРОНОЛОГИЈА СЕЋАЊА

Статус проскрибованог писца, условљен политиколошком дијалектиком супротстављања идеолошки друкчијем, а који је опстао све до почетка деведесетих година двадесетог века, Станислава Кракова, јавну фигуру јасно друкчије политичке стратегије у односу на владајући поредак, скоро је у потпуности избрисао из културне баштине српске књижевности. Није се марило ни за то што је реч о писцу који је својим стваралаштвом суделовао у утемељивању модерних токова српске књижевности.

Изостанак интересовања за његово уметничко стваралаштво довело је и до занемаривања историјске улоге Станислава Кракова као судеоника или сведока кључних догађаја српске историје прве половине двадесетог века, а о чему су остала писана сведочанства у виду страница његових дневничких и мемоарских записа. Судбину многих документа и рукописа сам Краков расветљава у неколико реченица које пише у двотомној биографији Милана Недића, где цитира речи своје таште којима му она потврђује да је пред налетом комунистичких агената просто спалила списе који су иза Кракова, већ датог у бег, остали. Ипак, у посебним фондovima, архивама Народне библиотеке Србије у рукопису су остали и до данас сачувани Краковљеви *Ратни дневници*. Тек 2019, након дуготрајног и студиозног рада приређивача Мирка Демића објављени су, приређени, до тада широј књижевној јавности непознати исечци из Краковљевих сећања на период ратова 1912-1916. године. Сам приређивач упозорава да је у коначној верзији приређених текстова ратних дневника настојао да успостави „логичко-хронолошки след догађаја, како би читалац добио јаснију слику о пишчевом кретању током ратова” (Краков, 2019: 5), уз напомињање да је највероватније трајно изгубљен онај део дневника који говори о Краковљевом учешћу у рату 1914. године.

Први део *Ратних дневника* Демић испуњава текстовима у којима Краков говори о свом учешћу у балканским ратовима, рату против Бугара, у којем је учествовао као добровољац, а затим приређује текстове који се тичу догађаја из 1915. године, да би се сведочанство заокружило 24. јануаром 1916, пристизањем на острво Крф. Посебан документарно-историографски куриозитет, својеврсни омаж својим саборцима, али и прилог проучавању страдања српског народа, Краков даје на крају свог дневника сводећи неславни биланс губитака свог вода. Наговештаје уметничке имагинације, виспрености, луцидности и непогрешивог осећања за детаљ који од круте, на моменте и прозаичне, слике ратне свакодневице гради поетски интониране сцене у којима људи показују своје страхове, превласт примитивне свести као одраз народног духа, способност да се насмеју, Краков показује у епизодама из 1912, 1913, 1914. и 1915. године, антиципирајући тиме и поетику својих ратних романа.

Призори из ратне збиље, искуство разарања, виђење рата као дезинтегришуће силе Кракову ће постати и више од књижевне теме у поратним годинама. Како су теме које књижевник одабира за своја дела „обично последица његовог интелектуалног, моралног или политичког интереса, те се тако у старости опет улази у књижевне теме из младости, које су тада биле често последица подсвесних, патолошких наклоности” (Црњански, 1992: 69), тако ће рат бити основа идејно- смисленог слоја Краковљевог књижевног опуса, али и подтекст дискурса који је обележио његово јавно деловање у периоду између два рата и на самом почетку Другог светског рата.

Ако је Велики рат утицао на динамику развоја, актуелну поетику праваца, тематику и формалне одлике књижевности и уметности (Јовић, 2018: 223- 237) неупитан је његов утицај на сваког појединца који је у њему учествовао и који је тиме показао однос историјског тренутка и друштвено-политичких идеја на појединачну егзистенцију која надмашује оквире личног и постаје амблемски пример живота нација. Може се рећи да се Краков, како у наведеном тексту о ствараоцима уопштено говори Бојан Јовић, а ослањајући се на виђења немачких експресиониста и футуриста који постављају тезу да је рат језиво средство до циља- прочишћења Европе, својом литературом, публицистичким радом, јавним иступањима и исказивању подршке одређеној политичкој идеји у времену ревизије новије историје, такође опредељује за револуцију која води измени поретка. Биографско искуство основа је Краковљевог приповедача, чиме у својим приповеткама и романима поетички доспева на саму ивицу аутофикције, али у дневничким бележењима ратне збиље оно је експресионистички интонирано сведочанство на основу којег се може реконструисати део једне историјске епохе. Аутентичност ратних дневника у датом културноисторијском контексту потврђује пишчев наратив који је обојен епохалним искуством урушавања поретка и осећањем обескорењености, али и потребу да се пише сада о ономе што ће касније желети да заборави.

Умесно је на првом месту поставити питање да ли Краковљев *Ратни дневник* у сваком погледу задовољава критеријуме самог дневника као књижевнонаучне врсте. Наиме, у овим дневницима моделом аутобиографског прозног дискурса прати се хронологија збивања, догађаја у којима сам Краков као официр учествује. Прецизно се врши датирање, конкретна сећања подупрта су документарном подлогом у виду наредби, телеграма, саопштења, чиме се у потпуности затвара питање историјске истине, веродостојности сведочења. Формална структура дневника почива на аутобиографском сећању, бележењу тренутака који се претачу у врсту кратких секвенци исповести, у којем се појединачно губи пред општим- ратом. Уколико се осврнемо на природу субјекта текста аутобиографског карактера видимо да Краков у овим редовима управо чини оно што се у таквом тексту очекује. Једина истина на коју текст претендује је она која израста на снази пишчевог личног искуства, па се он сам тако пред својом публиком разоткрива. Управо то чини Краков, али у регистру реалистичке наративне и позитивистичког бележења чињеница. Тако када прецизно описује, датира бацање аустријских бомби ( 9. фебруар) он наводи да те бомбе имају мању пробојност због танког омотача, али онда у само једној речи демистификује позицију објективног приповедача и износи емотивно обојену опаску која разоткрива острашћеног и на своју војску поносног војника, јер каже да „ ове бомбе имају кудикамо слабије дејство од наших, и МОРАЛНО, и материјално”(Краков, 2019: 109).

Ратни дневници су највећим делом екстровертне оријентације јер интроспективном тону исповести претпостављају шири друштвени контекст, доспевајући тако до нивоа секундарног историјског документа. Од мемораских оквира, одваја их, између осталог већ наведеног формалног, и фокусирање на аутора као сведока дешавања у микроцелинама, међу рововима, у болници, на железничкој станици, у кафани, без претензија на шири друштвени контекст. Од првих редова Краков се позива на чињенице, чиме и наглашава утилитарну вредност онога што је записано.

С друге стране, својом приповедачком умешношћу Краков кокетира са феноменом аутофикције јер симулирајући живе говорне ситуације, евоцирајући познате хронотопе крчме и пута, у одређеним моментима читаоце жели да увери да говори истину, како би из дате ситуације они извукли поуку, дошли до одређеног сазнања, не постављајући више као примарни циљ изношење историјске истине. Тако говорећи о свом боравку у Нишу 1912, Краков реконструиса сцену у кафани, у којој се, поред мноштва официра, војника и комита, појављује Моша Павловић, комита, који израста у приповедача нове приче у причи која претендује да буде аутентично сведочанство једног ратног збивања из којег читалац треба да



извуче поуку о карактеру војника са обеју страна: „ на Мердарима када се једна наша чета примакла Арнаутима, ови истакну белу заставу, и кад су наши престали да пуцају, изађе један њихов вођа и позове српског официра да му приђе, јер хоће да се преда... резервни поручник Милош Поповић, не слутећи ништа, приђе му и хтеде се са њиме загрлити, али у том тренутку Арнаутин потегне ножем и сјури му га у груди. Наши војници прискоче и убију Арнаутина, али они други Арнаути отворе паљбу на наше који су били на 20 метара од њих”(Краков, 2019: 15-16). Симулацију живе говорне ситуације Краков употпуњује прекидом приче о превари Арнаута узвиком „ Узбуна”, те кратким описом метежа који настаје када официри појуре ка излазу. Након тога приповедање се враћа у оквире личног, у средишту је обичан човек, који се у ратној позадини препушта, као што то чине и јунаци Краковљевих романа, пијанству које га измешта из опаке стварности „ ми остали вратисмо се у кафану...сада тек, када су отишли официри, настаде џумбус...војници су певали сваки за свој рачун”(Исто: 16). Ипак, Краков и тада остаје у позицији самоосвешћеног приповедача који слуша сведочанства других војника,, док је Моша комита певао, ја сам седео са војницима из XI пука и из телеграфског одељења и пијучкали смо помало вино. За то време дознао сам за борбу коју је имала једна и по чета XI пука тог и прошлог дана” (Исто: 17).

У својим романима, о чему је у претходним поглављима било речи, Краков посебну пажњу посвећује феномену простора. Наиме, и код Кракова и код доброг дела писаца српске авангардне прозе који приповедају о рату можемо видети промену концепта простора у књижевности. Од статичког дискурзивног модела простора он се развио у динамички модел социјалног простора, а сходно тематици издваја се простор болнице, која постаје топос ратне прозе, стављен у функцију уобличавања аутентичног уметничког приказивања ратног искуства- оно је архетип борбе (параф. Фуко, 2005: 29). Дефрагментацијом ратне слике у Краковљевим делима се потврђује укидање времена и пребацивање семантичког жаришта на категорију простора (Бојанић-Ћирковић, Младеновић, 2015: 12). На исти начин и у *Ратним дневницима* Краков гради бинарне опозиције, значењски супротстављеног, по Фукоовој (Фуко, 2005) и Башларовој теорији (Башлар, 1969), фронта као спољашњег и болнице као донекле фронту комплементарног парњака у виду унутрашњег простора ( према Бојанић-Ћирковић, Младеновић, 2015). Међутим, простор болнице сада, у опису једне куршумлијске, нема атрибут интимног у којем доминира фигура болничарке као оличење женског принципа, као што је то сличај у *Крилицама*, већ је она дубоко потресна слика страдалих војника, стања српске војске, која доноси аутентично сведочење о околностима рањавања једног војника, чиме се интересовање приповедача изнова преусмерава на судбину обичног, малог и храброг човека „ пре него што смо хтели поћи уђох да видим рањеника. На патосу по коме беше мало сламе лежало је око педесет рањеника, од којих многи беху превијени само првим завојем. тежак загушљив ваздух беше притиснуо собу...Један од тих рањеника био је при јуришу ускочио у турски шанац и бајонетом распорио турског мајора, но овај смртно рањен опали револвер у лице овом војнику, који у том тренутку тргне главу и куршум му прође поред самих очију, тако да је готово ослепео” (Краков, 2019: 19).

За поетику дневника, те проблематизовање њихове садржине као историографско-фактографске грађе, важно је и то што се Краков на моменте поиграва феноменом истине у вестима које погрдно назива „коморцијским“, чиме антиципира однос према документарној грађи и неупитном веровању у сведочења, причања о и у рату, који ће поставити већ у парадокслано насловљеном поглављу свог романа *Крила* (Документ који је појела коза):

„ово је било прво село што сам видео да није било запаљено, ваљда су у њему остали становници...кажу да је у једном селу остала једна була, која је, кад су наши војници наишли, пуцала на њих. Истина, то је такозвана коморцијска вест, па јој не треба много вере поклањати“ (Краков, 2019: 41). Такође, истиче се и феномен гласине која у ратном метежу досеже ниво вести, јер се у полифонији свега изговореног и међу војницима непосредно поставља питање аутентичности, истинитости, као што је то случај са било ким на позицији реципијента, с тим што за војнике вести које долазе значе спас из агоније ратовања и повлачења:

„сваки час се проносе противне вести. Док једни тврде да из најсигурнијих извора знају да ћемо бити укрцани на лађе, други тврде како ћемо сувим за Валону, износећи све страхоте пута, међу којима беше најстрашнија смрт у блату, где се остајало заглибљено до гуше и лагано умирало” (Исто: 211).

Дехуманизацију и бестијалност коју рат доноси човечанству Краков натуралистички прецизно даје у одељку *У Приштини* у којем бележи сведочења свештеника, а које опет можемо видети као обресе сцена раскомаданих тела војника које донсе његови романи : „свештеник причаше грозоте које је нашао. Оба та наша два војника били су потпуно скинути, тако да су на себи имали само шајкачу. Обадвојици беху одсечени нос и уши, беху испробадани и искасапљени ножевима тако да су више личили на масу меса која је лежала у локвама усирене крви“ (Краков, 2019: 24). У рату војници не страдају само у борби, већ у акцијама које су вођене жељом за осветом која изражава „ првенство колектива као целине над индивидуалним агенсом” (Липовецки, 1987: 153), и то у микродрутвшу какво је фронт, а које носи префикс дивљег у којем преовладавају крвни кодекси, где до насиља долази због парадоксалног престижа или пуке освете (параф. Липовецки, 1987: 153): „ тај официр за кога доцније дознадох да се зове Тихомир Вујовић, и да је из XIX пука, био је тешко рањен у борби и један га пешак понесе из шанца на превијалиште. Али у томе западну у арнаутску заседу и Арнаути убију тога пешака и још једног коњаника који се ту случајно нашао, скину са њих одело и оружје и потпоручника Вујовића, који је био још жив, исеку на парчад”(Краков, 2019: 37). Краков дату сцену заокружује коментаром који је израз дубоког очајања након увиђања радикалне промене рата, који постаје искључиво средство освајања , вођено правом силе: „ Сви смо се згрозили на ово зверство Арнаута” (Исто: 37). Краков ниже сцене у којима сведочи о суровости рата који је скинуо покров достојанственог са људског живота. Потврђује се поражавајућа истина да се у великим токовима историје у потпуности губи човек, који је једино и служио као материјал за изградњу путева и циљева великих. Њему није остала ни достојанствена смрт, јер сурова свакодневица суспензује све вредности, а појединца своди на метонимијске знакове који одају његов некадашњи живот, идентитет-одело које су носили, парче хране за којим су посегли:

„на све стране гробови ископаних војника. Изгладнели пси ишчепркали су гробове који су плитко ископани и извукли леш једног нашег војника и свог су га оглодали тако да сада на ледини стоји костур: пола лубање са кичмом и бутним костима на којима се види парче беле крпе, остаци од гаћа... на скоро други гроб раскопан и из њега вирин комад сељачког одела и војничког шињела (Исто: 107)”

„пошто смо прошли једно арнаутско село уђосмо у неке шуме. Свуда поумирали војници крај пута. Могло се видети овде леш, онде два, поред угашене ватре. Како су увече легли поред ватре тако су се ујутру мртви и охладили. заједно са ватром угасио се и живот. Један мртав војник лежао је тако крај угашене ватре држећи у укоченој руци комадић проје... други је још био жив и издисао, лежећи го, само је преко њега било пребачено једно парче крпе. Арнаути су га још живог опљачкали и оставили да умре” (Исто: 208).

По сличном значењском регистру издвајају се и сцене у којима насиље постаје легитимно како би микрозаједница попут војне јединице функционисала, како би се поштовали одређени кодекси, на које, ма колико апсурдни били, остатак заједнице остаје нем, на које се оглушава и враћа свакодневици- на стрељање сабораца остаје се нем. У том контексту постаје јасно да су „ процеси цивилизације и револуције истовремени, те да страховлада настаје у новој идеолошкој конфигурацији проишавши из насиљем успостављеног првенства колективне целине- какве су војска и отаџбина у чију се функцију ставља” (параф. Липовецки, 1987: 186). Како би успоставио своју апсолутну моћ појединац који је на позицији власти, у рату или миру, посеже за казном и потказивањем, што се преноси као доминантни модел друштвеног односа, из рата у мир, а што Краков непосредним сведочанством и преноси:

„11. фебруара стрељан је један војник из 4. чете нашег батаљона. Он је био оптужен за бекство са бојишта и преки суд га осуди на смрт. Већ је требало да се поведе на стрељање, кад га стражар пусти у нужник где он покуша да се убије, протуривши главу кроз рупу у нужнику и сецнувши је тако да је пао онесвешћен јер је сломио врат. Њега изнесу тако онесвешћеног из нужника и пошто нису могли да га поврате, метну га на носила и понесу на стрељање. На месту одређеном за извршење пресуде, скину га са носила и положи на траву где лежаше без свести...један војник приђе с пуном пушком, нанишани и опали...ископаше му раку и закопаше га, а чете се вратише у своје станове”(Краков, 2019: 111).

„ потом изведоше оних двадесет војника што су били на суду и командант пука нареди да изађу сви ордонанси пуковски и батаљонски. Командовада се пушке пуне и у том завапише ови војници за милост... Тада се командант пука окрете војницима који су разрогачених очију то посматрали и рече: „ Тражим да ми издате све оне који су вас наговарали на бекста, ако то не учините наредићу топовима и митраљезима да отворе ватру на вас, и нека тако тај славни XVII пук заврши срамно” (Исто: 194).

Стања војника у најсуровијим околностима и борби, и повлачења Краков приказује као што чини у својим романима. У основи енциклопедично гради каледиоскоп нецензурисаних стања војника и склапа велики мозаик ратне збиље у којој је приказан апсурд рушилачких подувата и једне и друге стране, немар према духовности која, попут старих богомоља поред којих се пролази, остаје остављена по страни, иако је баш сваки споменик духовности заправо показатељ историјског трајања народа и његове културе на једном поднебљу (на овом месту Краков као да води интертекстуални дијалог са својим путописима по Јужној Србији, јер једном успутном реченицом указује на оно што је централна тема путописа- ходочашће по крајевима у којима светиње показују континуитет трајања народа на једном тлу):

„Свуда докле је око могло догледати пукло је Косово поље... села поред којих прођосмо беху већином спаљена. Српска су палили Турци и Арнаути, а турска и арнаутска- Срби... Стигосмо у Липљане. Ту видех поред пруге стару српску цркву, за коју кажу да јој има око 800 година”(Краков, 2019:61).

„...поред пруге сеђаху неколико војника и биштаху се од вашију...мртви коњи леже на све стране, грабљивице облећу око њих, а гладни пси налазе ту себи хране..у предејану је било ужасно. У једној кафани на мало сламе лежало је на поду неколико тешких рањеника са пребијеним костима, или рањени у стомак, које нико није превио а који су ту остављени да умру”(Исто:62).

„На станици је био хаос. Све је искидано, исечено, уништено. Мост на Морави, одмах иза станице бачен у ваздух...зима је била толика да војници нису могли лежати под шаторима, већ су по киши, снегу, ветру трчали по пољу, не би ли се загрејали (Исто129)”.

Парцијална, документарна, али и субјективна, у складу са формом дневника, пројекција судбине појединца у рату окосница је ових записа, али и схватања личне егзистенције. Као непосредни учесник у збивањима о којима говори Краков стиче нови, динамичан доживљај стварности, суочава се са низом стања и призора који нису део мирнодопског поретка и грађанског конформизма. Он иде кроз разрушене градове и сведочи директним последицама рата као рушилачке силе, која бомбардовањем руши зграде, што на значењском плану говори о рушењу поретка који су оне представљале, тековине цивилизације која је и сама разорена; пробија се и сам кроз метеж на железничким станицама које су пуне уплашеног и збуњеног народа, где препознајемо сцене које су предложак почетку романа *Кроз буру*, у којима Краков своју позицију војника- путника од једне до друге тачке фронта уобличава, приближавајући се и овде феномену аутофикције, у лику официра Боре;; и сам бива рањен, и то описује реалистички прецизно бележећи детаље којима саму сцену чини животном, блиском обичном човеку, саборцу или читаоцу, за којег рањеник није пука бројка, већ човек, јединка која се макар садржајем својих џепова открива као аутентична; и сам се суочава са свим недаћама повлачења под различитим околностима, као што је то било пролажење кроз Предејанску клисуру, али и болешћу која га још једном доводи на ивицу смрти; сведочи сценама у којима деловањем пуког „комедијанта” случаја војници успевају да преживе:

„град је уопште много оштећен бомбардовањем. Стан команданта града, ђенералштаб, касарне подофицирске школе и друге зграде, све је порушено. Мали војни музеј сравњен је са земљом потпуно. На све стране рушевине, цигле, малтер, камење и греде...”(Исто:115)

„један шрапнел се био распрскао у близини наше колибе, куглице су испробијале колибу... једном ордонансу куглица удари у торбу која је била на леђима, пробије порцију и задржи се у лебу, а каплару, моме ордонансу куглица удари у цокулу, али с краја...”(Исто:145)

„ ... одатле смо кренули за предејане, ушли смо у клисуру Предејанске реке и ишли њоме.. умор и несаница били су толико јаки да само што бих се спустио на камен да се одморим, ја бих одмах заспао, тако да ме је војник морао будити... пут је био блатњав, вода се морала газити неколико пута, а мрак је био густ тако да су се на све стране чуле псовке војнике који би се омакли у воду. Ја сам два пута упадао до појаса у воду...”(Исто:155)

„ ...ја се изненада разболех. Добио сам јаку дизентерију, потом као неку врсту колере јер сам биодобио толико јако повраћање са грчевима да сам се изгубио и обамро, сав сам се био охладио тако да су мислили да ћу да умрем...”(Исто:135)

„... куршум који је дошао с бока, пробио ми је блузу на грудима, прошао кроз буђелар, поцепао унутра две стотинарке, моју фотографију и још неке хартије, и онда ударио у руку. Превише ми рану, и пошто је била лака јер ми кост није била повређена, не хтедох да изађем из строја”(Исто:192)

„... 12.октобра пре подне кренуо сам се санитарским возом који је био препун из Јагодине...свет у Јагодини био је узнемирен. Маса бежаније преплавила је станицу у којој су била три воза, али сва три беху пуна, препуна. Један воз долазио је из Крагујевца пун турских заплењених топова (Исто:142)”.

Свест о модерној идеји успостављања националистичке идеје, са интенцијама или без, Краков у дневничке белешке уноси епизодама у којима се јасно гради култ личности владара која собом носи идеју о сувереној националној свести, а касније и држави, потребној како би мобилисала политичку вољу, како у ратним тако и у поратним временима: „7 .новембра око три сата по подне уђе у Битољ на аутомобилу престолонаследник. Са обе стране улица кроз

које је пролазио била је маса света која је одушевљено клицала...приредили су му грађани овације” (Исто: 63).

Иста идеја конструисања националног идентитета и постављање корена национализма, што у погрешном контексту може довести до стварања парадоксалног идолопоклонства, при чему феномени нације, касније и отаџбине, постају апсолут, који себи подређује живот обичног човека, појединца, који је почаствован жртвом коју подноси, провлачи се и у документарним предлошцима које чине наредбе врховног команданта:

„наше сјајне победе на Куманову, Прилепу...осветиле су Косово и доказале напорно јунаштво и величанствено пожртвовање, натчовечанску издржљивост српског народа и његове витешке војске...показали сте како српска војска уме да брани своје огњиште и част своје земље“ (Исто: 99).

„...Јунаци! данас се навршава једна дуга и крвава, али велика и славна историјска година. Ево навршава се већ година дана од како крете бесна војска бечкога ћесара, да побије све што се Србином зове, па чак и мајке и сестре и жене и децу нашу и да Отаџбину нашу претвори у једно огромно згариште и гробље- само зато што је она колевка Србинова...али наш заклет и највећи непријатељ наишао је с ове стране Дрине и Саве на Моје узорите јунаке...гајим дубоко уверење да ћете вазда бити свесни тога да сте ви једина узданица Отаџбине и потлаченог Српства и Југословенства ( Исто: 118, 119)”.

Међутим, наспрам култа личности и отаџбине као апсолута у свести војника Краков поставља и буђење свести о националном идентитету међу обичним светом, становништвом оних крајева кроз које војска пролази. Сцена са приштинских улица приказ је високо подигнутог етоса херосјтва и националног поноса, на нивоу патоса. Истиче се у истом регистру и судбина дечака који постаје војник. Она пак претендује на успостављање емотивне повезаности са другим са којим традиционално делимо културно- историјске идеале о народу за који се вреди борити и који је управо тим појединачним примерима приказан као изузетан, чији је непријатељ приказан низом антагонистички постављених дискурса, или конкретних сцена суровог понашања. Ипак Краков и у дневничким записима остаје трезвен у поимању националног заноса који може бити погубан уколико му се у потпуности препусти, упркос стварности која га освешћује, као и све војнике. Не изоставља ни субјективно виђење колективног стања војника који када утихну звукови труба и добоша и када се изађе из видокруга оних који у војсци виде једини спас и идеал који их води, одаје дефетистички став оних који су констатно суочени са смрћу. На таквом расположењу,отрежњења од ратом изазваног пијанства ваздуха, без херојског етоса говорења о рату, Краков гради и своје романе::

„Српкиње из Приштине биле су изашле пред капије од својих кућа и китиле војнике цвећем...Било је око 11 сати када се улицама крете једна поворка. Напред је ишао учитељ српске основне школе и за њима ђаци који су певали: „ Оро се кликће са висине!”Њихови нежни детињски гласови потресли су и душу српскога сељака. Тада сам видео војнике, сељаке који плачу од радости и узбуђења”( Исто: 46)

„успут смо били нашли једног дечака од 14-15 година, сељаче из Београдског округа које је са својим вршњацима пошло да побегне са војском из Србије. На путу из Призрена за Пећ нападну их Арнаути, његове другове побију и покољу, он се спасе и наиђе на нас. Ми га примимо и нашу чету где остаје стално” ( Исто: 181)

„Прођосмо кроз Скадар „ у ногу” док су трубачи свирали и добоши добовали. Свет је гледао...Чула се равномерна лупа цокула и маршовало се као на ревији. Али то је трајало само док смо прошли кроз варош, јер чим смо изашли снага је оставила људе и од нашег

пука била је гомила људи која се вукла, тражећи хлеба и спаса, бежећи од смрти која нас је гонила са свих страна” (Исто: 200).

На моменте Краковљев дневник губи обресе документарног приближавајући се наративном моделу који наликује исповести, чиме се са „наративног прелази на онтолошки проблем“ (Епштејн, 1998:11-12). Краков у том моменту постаје свестан предности које собом носи приповедач у првом лицу, али и будуће публике, њеног хоризонта очекивања усклађеног са традицијским корпусом веровања. Појединачна егзистенција сведена је на телесну раван, а сусрет са коначношћу, угроженошћу доводи и до питања бивствовања у ратној стварности, што ће се касније наративно уобличити у Краковљевим романима: „ ја сам лежао иза једног камена припијен уз њега да се сачувам колико је то могуће од кише која је пљуштала и дрхтао сам јер је вода пробила мој шињел и при страховитој прасци громава које смо очекивали сваки час да ударе међу нас, у врхове бајонета на пушкама, који су се сијали као пламени мач арханђела Михајла при севању муња“ (Исто: 83). Од експресионистичке поетике у дневничким забелешкама препознајемо и неке од типичних топоса, али и доминантно осећање страха, које у ратној стварности постаје егзистенцијална категорија. Страх је интензивирао свешћу о сопственој коначности наспрам виталистичке енергије природе која истовремено задивљује војнике, самог Кракова, и подсећа на своју супериорност. Краков се у тим секвенцама не одаљава од основне линије говорења, лирској импресији првог сусрета са морем претпоставља реалистичким регистром дате околности-празан трбух, који је оно што највише мучи све војнике и микросцена сахране која подсећа да је смрт и даље део и грађанског, а не само војничког света:

„Први пут у животу видео сам море. Но, сада нисам имао времена да се дивим, јер празан трбух није марио за природне лепоте, већ за штогод да се поједе...на једном месту видех мртваг човека у грађанском оделу где га полажу у сандук склепан од дасака од сандука са конзервама и пексимитом. Више њега плакала је жена и беше још два, три човека (Исто: 203)”.

Поратни критичари су већину прозних дела објављених двадесетих година карактерисали као, „уметност која се у свим својим видовима дала на рат, док је рат у свему помакао нагласак с индивидуалног на опћенитост (према: Лазаревић, 1937). Међутим, Краков своје романи које објављује управо почетком двадесетих гради на енциклопедијској парадигми приповедања о рату, док се идејно креће између појмова опште националне и личне, појединачне трагедије и страдања, остављајући по страни херојски патос. У дневничким забелешкама наведено можемо да потврдимо навођењем сегмената у којима Краков бележи епизоде које својом баналношћу, свакодневним колоритом утиру пут депатетизацији ратне епопеје и наговештавају употребу „хумора испод вешала“ као оквира приче о страдањима: „одједном из жбуна излете један зец преплашен пуцњавом и јурну на наш стрелачки строј. Војници спазивши зеца поскакаше и појурише за њим да га ухвате, не обазирјући се на куршуме који су одасвуд звиждали“ (Исто: 223). Препричава се и неочекивани сусрет са Арбанасима „ који живе у пећини полуодевени као дивљаци”, те децом која гола стрчавају пред војнике и којој они, иако и сами нису имали да једу, од парченцета проје које су имали одламају половину, показујући колико је емпатије и човечности ипак остало у њима. Виталистички дух који је означен као оно што је одржало српску војску Краков је забележио у, могли бисмо рећи, цртицама из рата, те пише како је онесвешћен пред Арнаутима један српски потпоручник непријатељским војницима изгледао као мртав, те су они са њега скинули опрему, чизме, одело па је остао само у вешу, да би се потом, у ноћи, свом воду, тако у неглижеу и блед, учинио као утвара војнику, који га је и видео како пада у боју, па је сироти војник из свег гласа викао да се потпоручник повампирео (Исто: 227). Простодушност и искреност српског сељака у војничким редовима приказана је у краткој сцени у којој војник пред командантом одговара како је спровео заробљеног Арнаутина до команданта пука, те на питање коју славу слави, како би се у њу

заклео да је заробљеника заиста спровео куда је требало, одговара са: „Свети Никола, опрости ако Бога Знаш“, на шта се командир насмејао, а сам војник признао да је Арнаутина убио јер му је то било лакше него да га спроводи (Исто: 226).

Хронолошки гледано крај кретања војске јесте њено укрцавање и полазак ка Крфу, те и последње „поглавље“ у Краковљевом приређеном дневнику носи назив „Укрцавање“. Прецизно бележећи датуме и дешавања која се тичу јануара 1916. Краков мења наратив и од натуралистичко-експресионистичког песимизма, бунта, крика, долази до полета лирског израза јер се наслућује спас:

„Стигосмо у пристаниште, ту се постројисмо и одмах почесмо да седамо на чамце који су нас носили ка лађама...када седох у чамац тек онда бих уверен да је дошао најзад и тај час када је требало да се спасемо свих беда, а анјпре глади. Срце је било пуно радости...( Исто: 218)”.

Завршни редови спој су фактографског и романсирано- симболичног јер од описа сусрета са Французима, услова на бродовима, пописа њихове опреме, рефлектора, телеграфа, топова, веште интертекстуалне везе која се скрива тек у опасци да се на путу ка Крфу пролази поред Итаке, опомене на смрт која и даље вреба јер је леш једног војника спуштен у море, до реалистички јасне слике сусрета са Грцима који се око лађе војника врзмају са чамцима пуним поморанци и другог за јело, што војници купују не питајући за цену, заправо видимо енциклопедично грађену слику завршнице повлачења српске војске. Кинематографски прецизно Краков наставља да бележи први сусрет са маслиновим шумама које за њих значе спас и лирски узвишено завршава своју исповест: „Спашени од смрти, од глади, од куршума, од свију опасности које су нам висиле над главом док смо пролазили кроз Албанију, одступајући из Србије. Наша албанска Одисеја завршена је (Исто: 219- 220)”.

Први светски рат истински је изменио поредак ствари. „Један читав поредак добио је одмах други изглед. Смрт која је била велики догађај и махом се дешавала у постељи постала је обичан догађај. Све је било под ударцем свеопштег рушења ( према: Лазаревић: 1937) и управо то осећање превладава Краковљевим дневником на местима где се лично повлачи пред општим, унутрашње пред мемоарским ја које је окренуто широј перспективи и проговара о националној трагедији: „гледао сам пропаст богатства Србије, гледао сам њено умирање још од Лесковца, али ми је најжалосније изгледало ово издисање...рањеници су остављани по болницама у Пећи...последњи топови су бацани, закопавани...поред мене се вукла бедна створења избеглице-изгладнеле, изнурене, а и војници нису боље изгледали“ (Исто: 186). Носећи ознаку сведочанства, као у форми дневника фиксирана и уобличена повест о учешћу у Албанској голготи и борбама које су јој претходиле, ово Краковљево дело немерљив је допринос изучавању страдања српског народа у Првом светском рату. Истинитост свега исприповеданог јемчи сам аутор као непосредни, самоосвешћени, сведок свих дешавања.

## НАШЕ ПОСЛЕДЊЕ ПОБЕДЕ: ХЕРОЈСКИ ДАНИ СЛАВЕ

Дуализованим наративним тоном којим се с једне стране гласом непосредног сведока и учесника прецизно реконструишу околности у којима се нашла српска војска у другој половини 1918, а с друге, гласом „епског наратора који глорификује успехе“ (Опачић, 2007:172) и „јунаштво једне младе дотле непознате и непризнате војске“ (Краков, 1928:6) Краков с временске дистанце од свега десет година проговара о надасве колективном искуству рата. Књигом *Наше последње победе*, објављеном 1928. године, аутор настоји да полазећи од искуствене реалности и ништавила које рат доноси, као што то чини и у својим романима, који само тематизују друге периоде истог рата, како то примећује и Зорана Опачић (Исто: 172-177) непретенциозно дође до архетипских исходишта текста који је сведочанство жртве обичног човека и његове ратне заједнице-чете. Већ по ономе што се наводи у *Предговору* јасно је да ће у случају овог дела мемоарски дискурс у себе интегрисати епско начело слављења јунаштва при чему се, опет као што је то случај и са Краковљевим романима, појединац губи пред снагом колектива, био он амблемска фигура отаџбине или у оквирима новог хомосоцијалног простора формирана заједница под чијим се окриљем он осећа сигурно- чета „човек се изгуби у ноћи као јединка и осећа се снажним само у маси“ (Краков, 1928:52). Јасна је интенција аутора да овим делом пошаље гласнупоруку својим савременицима, али и себе опомене на опасност препуштања заборава доскорашњих сабораца, те наводи да „нема намеру да пише историју пробоја, нити да тражи у њој најзначајније датуме и најлепше подвиге, већ жели да оживи историју једне чете пишући историју неколико десетина малих, незнатих људи, војника и добровољаца, великих својим делима, а чија је имена време избрисало из сећања те не може довољно да се одужи њиховој успомени“ (параф. Краков, 1928:12).

Прве реакције савременика потврдиле су његова настојања. У тексту *Једна књига о крајњем напору за ослобођење земље* Драган Алексић (Алексић, 1928:6) пише да иако Срби важе за народ који има најјачу ратну традицију, нигде се о ратовима не пише тако мало код нас, као да су сви мишљења да смо свршили рат и сели на посао, те да једино Краков држи добро перо у рукама, и то међу разним која прописаше о победама и страдањима, напорима и заносима наших ратова. Такође, на моменте у маниру импресионистичке критике, па враћајући се на јасан аналитички дискурс, Алексић наводи да после романа Краков више не истиче голу фантастику, већ се „баца на стварност која је у срцима остала као пелен и сумпор, и као нада и као претња“. Истичу се Краковљева умешност да увезбаним кинематографским стилем и лирским секвенцама створи мозаик догађаја, тачније „целину чија је неодређена боја-одушевљење, Солунски фронт с позиције учесника боји утисцима мелодизним, добошарским, меким, грозним, упијајући ту групу у себе као аморфну синтезу сувише пуне чаше стварности.“

Реченице којима нас аутор уводи у низ од девет хронолошки датих сећања на борбе, уласке у градове и сусретање са ослобођеним становништвом повишеног су реторског тона када говоре о „људима које свет није видео да су са већом радошћу у смрт полазили...без предомишљања, сигурни у своје страдање, али који су прихватили борбу јер је у питању била част народа, јер се почињала она вековима очекивана борба за ослобађање целе нације“ (Исто: 7-8), а онда наративно преображене у дискурс експресионистичког приповедања о рату када представљају већ познато оргијастично пијанство ваздуха изазваног заносом ратовања које се осећало већ самом најавом рата „одушевљење је занђло читаву земљу и велике епопеја је почела“ (Исто: 4). Можда ненамерно Краков на појединим местима своје сведочење приближава и извесној политичкој дијалектици јер рачуна на реакцију света на оно што је задесило српски народ и начин на који је он то поднео: „није требало да прође ни пола године од тога у историји света најстрашнијег повлачења, јер није одступала само једна



војска, већ читав један народ, а борбе на Чегану, епско освајање Кајмакчалана, објавили су свету да ништа не може сломити један народ који је решен да умре или победи”(Исто:10).

Већ у првом тексту *У очекивању* Краков дневнички непосредно и реалистички уверљиво бележи ситуације које најављују тематско језгро романа- спрегу ероса и танатоса која својом фузионошћу дефинишу живот, али и сведочи о духу бораца своје чете у различитим околностима ратовања и односу према доласку добровољаца. Кинематографски верно представљају се епизоде из ратне свакодневице, попут оних у којима се с неочекиваном мирноћом каже да се у чету враћају писма војницима од којих је половина већ мртвих, те да се војницима јавља да су им сестре, деца или жене отишли код стрица Боже, а стриц Божа је на сеоском гробљу већ десет година, да приликом читања писама у чети нема смеха, чиме се потврђује нека врста свечане атмосфере којом се одаје поштовање према дому, али и то да би се већ у наредном тренутку чета нашла у сред „пакла и хаоса од треска, загушљивог дима и раскинутог гвожђа”(Исто: 3). Бележи се да је војницима најтеже падало искуство рововског рата, као тешко кушање нерава док се гледа увек у исти брег, а сећа на датуме јуриша, прижељкује „покрет и налет који би их приближио кућама” (Исто:5), те да су у тим тренуцима највећу радост доносили курири који би стизали са фотографијама голих жена и са коњакком, али и добровољци из Америке и Русије, који су долазећи из далеког света, иако у незнатном броју, исцрпљеним пуковима наше војске донели окрепљење.

Фронтовски призори који су испуњени експресионистичким топосима и литерарно уобличени посебно у роману *Крила* у као да своју искуствену заснованост имају у тексту *На пламеној брегу*. Кратким реченицама појачана реторика доприноси интензивирању слика ратне стварности у којој се међусобно прожимају дефетизам, равнодушност према смрти, аутоматизам покрета копања ровова, посезања за оружјем: „копали смо ровове, отимали бугарске, све се вратило на старо. Војници су гинули”(Исто:20). Иако већином овог Краковљевог дела доминира приповедање у првом лицу множине чиме аутор претендује на искуство колектива које као такво треба да остане у сећању, нема обезличавања појединаца и њихових судбина, већ се аутор труди да истакне имена храбрих појединаца, себе прекоревачујући јер их и сам заборавља, јер су они пример ратника које нису покретале ефемерне личне жеље већ вера у општи циљ- патос ослобађања отаџбине. Краков наводи да имена заборавља, да је многа из сећања избрисало управо протеклих десет година, а да је пропао и дневник који је тих дана водио, те каже да се сећа свог најбољег добровољца, младог Далматинца који пада баш поред њега, да је приликом испуњења наредбе коју је добио да поведе свега неколико војника из вода, јер су сви били преуморни, и освоји крајњи вис који је био пред њима, упамтио руменог Славонца, скоро дечака, који се звао Марјан Лукић. Док у својим романима суспендује епску вредност и појединачни херојски чин у овим сведочанствима Краков, и сам војник, то баш наглашава, без претензија на високу реторику и славна имена, изнова истичући подвиг малог човека. Тако се издваја сцена у којој ратник, док гранате засипају брег на којем се налазе, покушава својим завојем да свом другу стегне застрашујућу рану из које се виде поломљене кости смрскане шаке, као и она која и овде потврђује феномен хумора испод вешала, где Краков примећује добровољца из Книна који се, иако блед, лежећи потрбушке смеје и свом надређеном (Кракову) каже да му се чини да је рањен: „загледао сам се и видео да је шињел под ранцем сав у крви...шибала је крв у млазевима...неколико шрапнелских куглица разнело му је дебело месо. Он још није осећао болове и смешио се”(Исто:28).

У одељцима *Заузеће Велеса* и *Предаја 30.000 бугарских војника код Нагоричина*, *Прелазак преко Саве* приметно је јачање националног етоса и вредносног суда у односу према српским и непријатељским војницима. Издвајају се већ канонизовани ликови сељака који су годинама трпели терор непријатеља чувајући оно за шта су сматрали да су симболи очувања националног идентитета, као што је на пример крајева слика још влажна од земље јер ју је старац ископао како су Бугари напустили његово село, а на коју, сада приковану на

вратима своје куће, поносно показује Краковљевом конаданту. Други је пример старца који грчевито стеже Краковљеву руку и јецајући захваљује браћи коју су чекали три године у ропству, чиме изазива сузе у очима готово свих војника, а што Краковљевом новинарском и уметничком оку служи за конструисање сцене дубоког патоса захвалности и емпатичног додира војника са онима које су ослободили: „ он је плакао како још нисам видео да се плаче од радости, а у очима свих мојих војника одједном сам угледао сузе. То је био први додир са онима који су три године подносили бугарско ропство”(Исто:34). Народ на улицама Руме одушевљено је клицао војницима ослободиоцима, лирски тренуци у којима девојке прилазе и љубе војнике надграђени су патосом општег славља и клицања читавог града, но и у тим моментима Краков непосредно наговештава линију политичке позадине датог тренутка јер скреће пажњу да су се одједном чули звуци музике „ Хеј Словени,” чиме се антиципира идеја југословенства на овим територијама. Журналистичко-анегдотским стилем јасно се изнова указује на идеал нација који се огледа у наизглед безначајном детаљу, тако Срби из Руме желе да виде шајкачу која је за њих била највише знамење, док су сви српски војници под шлемовима и једва успевају да пронађу једну стару, масну са којом Краков проводи читаво вече на глави. Одушевљење доласком војске уоквирено је општим весељем, док је у једном стану уприличен банкет на коме је Краков једини представљао српску војску и , чини се, уобличио сличну епизоду свога романа *Кроз буру*. Линију између фикционалног и историографског у овим текстовима чини се да Краков (не)свесно тањи не правећи отклон од тврдњи којима велича чојство српских и огољава мане непријатељских војника. Док за бугарске војнике не постоји идеал отаџбине зарад које се ратује, те како доспевају у заробљеништво и предају оружје, тако их напушта и „осећај дисциплине,” тако српски војници, и то они како Краков каже „прости”, мали људи вредни дивљења, чланови Моравске дивизије, сви са поднебља на којима су Бугари чинили највише злочина, макар сада били у надмоћнијем положају не осећају презир, већ сажалење према бугарским заробљеницима, видећи у њима „само људе које је сада несрећа стигла, и ниједна увреда ни један једини подругљиви подсмех није се чуо из уста наших војника који су ово дефиловање разбијене војске посматрали”(исто:44). Вешт приповедач какав је Краков зна да похвала постаје аутентична тек када долази из редова непријатеља, па тако издваја лик заробљеног Немца, старијег човека, који се прелазећи преко набујале воде са осталим заробљеницима пада, а којег, не обазирјући се на опасност спасавају српски војници, који тада стеже руке спасиоцима не престајући да говори да су Срби најплеменитији народ који он познаје. Оно што је важно како биографско-документарни податак је и то да Краков наводи да је непосредно по ослобођењу Велеса његов вод био замољен да парадно промаршира пред кинематографском секцијом која је била у ауту са српским официром и чувеним Рајсом. Дакле, јасно је Краковљево одушевљење кинематографијом и даље настојање да се помоћу новог феномена покретних слика очувају сећања на ратне догађаје.

Друга страна рата која значи пораз хуманитета и етичког кодекса дата је из угла сведочења сељака на које наилази војска ослободилаца. Сељаци проговарају о страшним мучењима и бацању лешева у бунар, те катаклизмично закључују да су у читавој Тополици сви бунари били опште гробнице. Сопствена коначност са којом се војници свакодневно суочавају наглашена је и ратним ситуацијама у којима гледавши смрт непријатеља и схвативши да се постојање човека у тренутку сведе на пуку предметност појединаца доживљава психички слом. Ордонас у току једне борбе Кракову доноси немачки шињел у чијем џепу, закопчавши га он проналази фотографију жене. У тренутку зауставља се оргијастично пијанство ваздуха које доминира сваком сценом Краковљевог приказивања рата и у његово биће продиру потискиване и заборављене емоције, несвесног поистовећивања са страдалим и мисао о онима које губи, помишља како је немачки војник можда ту фотографију последњи пут погледао пред јуриш, предосећајући метак који ће га наћи: „ устрчао сам уз пут, нашао крај џбуна леш и оклевајући раскопчао једно дугме његове

блузе на грудима и гурнуо фотографију...стезало ме је у грлу, стрчао сам на пут међу војнике јер више нисам могао остати”(Исто:54).

Текстуални образац који Кракв као журналиста, писац и непосредни сведок историјских догађаја о којима сведочи, следи у текстовима сабраним у књизи *Наше последње победе* ослања се на миметично, анегдотско и експресионистички сугестивно приказивање ратне свакдонецке 1918, чинећи тако мост између полифоно структурираних *Ратних дневника* и тематски коактне књиге мемоарске прозе *Живот човека на Балкану*. Приповедање о сувише лако заборављеним саборцима лично доживљава као потребу да њиме опомене савременике на опаст коју доноси „врхунац на коме смо сада, а ка коме смо одувек стремили” уколико нисмо свесни поука које собом носи „блиска прошлост, која је цела саздана од подвига, страдања, умирања, јунаштва, којој треба баш сада да се окренемо како бисмо разумели величину дела које је за нама”(параф. Исто: 4).

## ИСКРА БОРБЕ НАЦИОНАЛНОГ ОСЛОБОЂЕЊА: ПЛАМЕН ЧЕТНИШТВА

Тридесете године су у Краковљевом стваралаштву у великој мери одређене идеолошким и социјално-политичким ангажманом. Остаје питање да ли је природа дела, насталих у том периоду, те њихова доктрина, проистекла из личног револта, незадовољства, или јасно дефинисане жеље државног врха да се не забораве тешки тренуци историјског трајања јужних делова српске земље, што би се потом ставило у функцију остваривања новоформираних политичких и националних циљева. Очито је зашто је национално питање у Краковљевим текстовима насталим у том периоду, у тој мери изражено, узму ли се у обзир сви проблеми југословенске државе тих 1930-их година.

Политичка збивања и политички живот југословенске државе, били су, најблаже речено, узбуркани. Обновљена уставност 1931. октроисаним уставом и оживљавање страначког живота нису обећавали никакав период стабилизације, напротив, са оживљавањем страначког деловања, макар и кроз покушај хомогенизације у виду Југословенске радикалне сељачке демократије (ЈРСД) ишло се ка све већем сукобу око националног питања у Југославији (Петрановић, 1988: стр. 207 и даље). Убиство краља Александра 1934. у Марсеју додатно је компликовало ионако затегнуте односе између различитих политичких фактора у Југославији, јер се показало да краљева идеја интегралног југословенства заправо стоји на врло климавим ногама (Петрановић, 1988: стр. 212, 254, 260). Вероватно најозбиљније питање унутрашњеполитичког живота Краљевине у овом периоду било је решавање тзв. Хрватског питања, односно положаја Хрвата у југословенској држави. Тим проблемом озбиљно се бавио кнез намесник Павле Карађорђевић и било је јасно да је решавање тог питања један од основних задатака новог премијера Југославије Милана Стојадиновића (Петрановић, 1988: 266). Ипак, пољуљана снага режима укрупњавањем опозиције и сукоби на релацији премијер - намесник, доводе до пада Стојадиновићеве владе почетком 1939, када је већ увелико идеологија интегралног југословенства доживела свој крах. Још 1937. ствара се Блок народног споразума између хрватске и српске опозиције уперен против М. Стојадиновића, унитаризма и Устава 1931, признајући националне посебности југословенских народа (Радојевић, 2014: 163,164; Петрановић, 1988: 267). Нова влада Драгише Цветковића имала је да реши Хрватско питање и то се и догодило у освит новог рата у Европи, 26. августа 1939, стварањем бановине Хрватске. Тиме је држава званично федерализована, измењено је државно уређење предвиђено уставом из 1931, што је изазвало бурне реакције и разочараност српске интелектуалне елите (Петрановић, 1988: 297, 299, 305; Радојевић, 2014 187-189). Какви би даљи кораци били и како би преуређена држава функционисала, није било времена да се покаже, јер ће се Југославија ускоро наћи у европском и светском ратном вихору.

У контексту наведеног позиција коју Краков као писац, сведок једног времена и непосредни учесник у друштвено-политичким, али и ратним дешавањима о којима говорио заузима изједначава се са позицијом критичара, јер као што књижевни критичар указује на одређене проблеме осветљавајући садржај дела, како то наводи Гаetan Пикон (Пикон, 1965: 180), тако и он пишући о догађањима на тлу Старе Србије опомиње на горуће проблеме историјског тренутка у којем своја дела објављује.

Четништво о којем Краков говори у књизи коју објављује 1930, у издању *Времена* (текст *Мицко из Латова* објављен је у *Времену* самостално, 6,7,8.1.1929, стр. 259) говори о младим завереницима који су поникли у редовима оних који су планирали и извели Мајски преврат, те се усмерили као герилске јединице у јужне крајеве Србије како би вршиле мобилизацију људства у циљу заштите од бугарских напада. Реч је о специфичном соју ратника који „нису као војници савесно и часно умирали зато што тако треба, него зато што

су они то сами хтели, а о којима се, док су преславно умирали, морало ћутати“ (Краков, 2009: 7).

Књигом *Пламен четништва* Краков, како то бележе оновремени познаваоци књижевних прилика и конкретан текст објављују у одељку *Кроз књиге и часописе*, листа *Правда*, својим, већ препознатљивим, жустрим и телеграфским стилем представља доба јунаштва, легендарног витештва, ненадмашних родољубивих потхвата који иду до висине себежртовања, самосагоревања, легендарног витештва“ дајући тако „добу четништва изванредну пажњу које оно заслужује у нашој савременој историји, а које је до сада остало иза нас само у магловитим сећањима”. У истом тексту се наглашава да новинарско, топло родољубиво у стилу Краковљевог писања о јунацима четничких јединица и њиховим страшним и херојским смртима није умањило литерарну вредност саме књиге, и да је посвећеност и фасцинираност аутора овом историсјком темом потврђена његовом напоменом из које се види да намерава да настави писање о четничком добу српске историје (нав.према: Правда- а: 1930).

Наиме, крајем деветнаестог века, док су чекале смрт „болесника са Босфора“, поједине балканске земље, тачније, Грчка, Бугарска и Србија исказивале су интересовање за припајањем својима територија Македоније. Наведене државе отпочињу „широк спектар активности у погледу придобијања хришћанског становништва на још увек неослобођеним деловима европске Турске“ (Симијановић, 2018: 239-250). Културно-просветним, црквеним и пропагандним делатностима све поменуте државе су настојале да за себе вежу становништво које у том тренутку не поседује јасно изражен национални идентитет ( напоменимо да се у тексту не мисли да на целом наведеном простору нема јасно израженог националног идентитета, већ да је то случај само на оним местима где су се преплитали утицаји наведених држава- источна и јужна Вардарска Македонија). Србија је своје право на наведене територије темељила на нематеријалном и материјалном наслеђу из доба Немањића и Мрњавчевића, али и хришћанском православном идентитету, као и постојећој сродности на плану језика. Српска влада је без обзира на интензитет репресалија у односу према православном становништву са овог поднебља ипак, све до 1904, била врло опрезна у вођењу регионалне и спољне политике, да би се онда активно укључила у давање подршке раду комитских организација. Већ 1895. године влада, напредњачка, Стојана Новаковића, трасирала је пут своје спољне политике под идејом просветног рада у такозваној Старој Србији и Македонији, што сваком деловању даје алиби легалног, кроз цркву и школу, а уз поштовање турских закона. Најпре се отварају српски конзулати, школе, постављају митрополити, врло опрезно се инструира формирање чета које ће на одређеним подручјима деловати заштитнички у односу на српско становништво, али без чињења прекршаја у односу према власти, акције нису биле агресивног милитаристичког карактера. Но, већ крајем фебруара исте године краљ Александар Обреновић председавао је седници Министарског савета на којој је одобрена одређена сума новца министарству војном, а за потребе неодложне војне потребе наоружавања, док је официрски кадар обавештен о предстојећој мобилизацији (нав. према: Шешум, 2018, 271-286). И у наредним годинама влада је наставила са индиректним помагањем четничке акције на територијама Старе Србије и Македоније. Како је само помагање било тајно историчари су потврду наведеног нашли у архивама које су скривале признанице, депеше у којима се помињу одређене „потпоре или помоћи” лицима која су била распоређивана на одређене позиције са задацима деловања у складу са предоченом идејом владе. У то време почињу и отворене одмазде, а дубока „подељеност се прелила на хришћанско становништво у македонска села која су до тада живела у нормалним околностима, без видљивих разлика све више су тонула у антагонизам, међусобно обележавана као „србоманска“ или „бугаршка“ (Симијановић, 2018: 240). Међутим, тек 1903. године званично је формиран српски четнички комитет чији се циљ могао формулисати као ослобађање балканских хришћана од османске власти и припајање

српског народа матици, уз активно супротстављање бугарском насиљу и пропаганди, те подизање националне свести (нав. према: Шешум, 2018: 271-286). Далекосежни резултати четничке акције, с тачке каснијег историјског гледишта, јасни су- логистичко припремање будућих ослободилачких ратова у смислу припреме војника који ће уједно добро познавати терен ( где ће се одвијати борбе у блиској будућности) и постављање темеља инфраструктуре државе о којој ће се мислити после сукоба 1912/13.

Чинећи авангарду војсци, изводећи диверзантске акције припадници четничких герилских јединица чинили су срж националног осећања на којем почива друштвено ангажовано перо, како Кракова, тако и његових савременика током бурних тридесетих година. Краков се у првом, уводном поглављу свог *Пламена четништва*, пита „шта знамо о четницима, осим да су другови слободе, јунаштва, самопрегоревања, они о којима се не слушају легенде, нити их видимо фотографисане свечано са оружјем по календарима, они су људи који су слични боговима и природи, које су поносно у себи скривале планине нашег југа“ (параф. Краков, 2009:7). И Краковљев савременик Милош Црњански ће у чланку, којим иначе одговара на критике свог чланка „Оклеветани рат,“ (реч је о чланку *Мирослав Крлежа као пацифијент*, који је објављен 22.5.1934. у *Времену*) истаћи симболички потенцијал управо таквих скрајнутих ратника и предела, а који заправо чине срж националног отпора. Црњански, и даље у наведеном тексту, каже да су „у нашем народу ратничке особине најплеменитије, а сви они наши крајеви где год је Турчин био допро су најбоље, у свом ратничком духу и војничкој психи, што у нашем народу имамо. Понижени и саблажњени ти крајеви су данас за мене и у будуће велика психичка и социјална снага“. Краков своје документарно- литераризовано сведочење управо о овим пределима и борцима које су они изнедрили гради кроз три целине, пратећи историјску нит развоја саме борбе. Отпочиње се одељком „Пре почетка“, долази се до „Првих одбрана“, да би се прича заокружила исечцима са самог бојног поља „У борби“.

Као и у готово сваком свом делу, документарног или чисто уметничког, карактера Краков и у *Пламену четништва* умрежавајући нити историјског сведочанства и модернистичког приповедачког наратива приказује слику друштва, те његовим односом према актуелним питањима. Актери свих збивања и овде су „(не)познате историјске личности које су творци и носиоци интелектуалних струја и друштвених промена, премашујући своју личну судбину, откривају своје доба“ ( Рансијер, 2008: 175). Суштину будуће четничке акције и бит проблема који ју је иницирао Краков доноси у виду својеврсног прогласа, а заправо писма- молбе симболичнок колективног јунака, које се упућује кнезу Милану, те касније и председнику Берлинског конгреса: „ Дознали смо да по уговору Сан- Стефанском потпадамо под некакве Бугаре, а земља наша Стара Србија да се зове Бугарска...или нас спаси и избави и под своје владалачко окриље узми и са својом кнежевином Србијом сједини или ћемо се сви утамани и избрисати са лица ове своје свете српске земље...па волимо и под Турчоном остати ( пре него се потчинити Бугарима) јер ће оно мало што од његовог мача неисечено остане задржати своју српску народност, веру и језик....“ (Краков, 2009: 18);

„Молимо и преклињемо Вашу Екселенцију, племенити председниче Берлинског конгреса, да се за нас јадне и несрећне и без икакве своје кривице мученике и паћенике код поменутог благородног конгреса заузмете и нас са нашим мајком Књажевином србијом сједините и ове паклене муке избавите“ ( Исто: 19).

Пределу у којима су „ ратничке особине најплеменитије“ изнедрили су епски осликане локалне јунаке који наслеђују традицију усмене књижевности, па тако и типизирани фигуре девојке делије, која се поистовећује са родном фигуром и улогом мушкарца у патријархалној друштвеној матрици. Краков документарну, али ипак литераризовану приповест о пламену четништва управо почиње приповешћу о Великој

беговици која је „одбацила мужа слабог, плашљивог сељака, и сакупила другове... а давно је носила жељу хајдучку у себи, пробуђену песмом о девојци Илинки „ моми војводи“ (Краков, 2009: 9). Контрастно снази и неустрашивости беговица је приказана на крају записа када ухваћена, сломљена, понижена сопственом немоћи док је жандарми шибају везану за орах, али која налик епској традицији о хајдучкој несаломивости, не одаје другове. Сломљену и болесну пренели су је у село, али истиче се романтичарско идеализовани мотив погледа који одаје вечиту жудњу за слободом, који је уперен ка Козјаку и слободним шумама. Краков , опет се ослањајући на традицијско веровање о снази приче, завршава оптимистички закључујући да је упркос томе што се беговица опростила са јунаштом и четовањем, њено име наставило да се живо разноси песмом „и разносило свуда њено присуство“ (Краков, *Исто*: 10). Лице устаничког доба показује се у појављивању управо оваквих јунака, а поред „ беговице” помиње се, већ у првим данима како су молбе упућене Берлинском конгресу остале непрочитане, док се „ црвенело небо од попалених бунтовничких села,” издвојили су се лудом храброшћу, али и насилним, а с друге стране мученичким и херосјким, смртима које су их затекле и ликови Бојка из Алгуње, који је пљачако и Турке и Србе, волео жене, злато, злочин и тамбуру, а кога су непријатељи запалили у фуруни у којој се скривао, а да он при томе није испустио ни јаука, као и Младен Чакр- паша који отеловљује лик епског хајдука, а за Кракова као уметника представља амблем необуздане храбрости коју је изнедрила пантеистичка повезаност са тлом са којег је поникао, јер га је „ шума научила слободи, цео живот провео под оружјем у четништву, спавао на камену, грејао се под отвореним небом, пио је кишу из дрвене коре, док му издаја није донела смрт- бријући га његов четник заклао га је, а његову главу носио је у Врање, прорезавши торбу у којој ју је носио, те се видео мртви лик хајдуков као страшна маска дивљих богова” ( према: Краков, 2009: 20,21, 24,25).

Одељак *Кумановски устанак* почива на експресионистичко-натуралистички сугестивним сликама које сведоче о прерастању побуне у општи народни устанак. Као контрастно дата динамичној и револуционарно полетној слици сељака који кроз кумановска села јуре као ратници на коњима издваја се слика једног обичног човека Јована, који од мртве мајке граби децу, на кога пада кућа и над којим гори мртва жена, док се он сећа да су деца спасена. Из рушевина и аудитивно хипертрофираног борбеног ковитлаца, а помешаних звукова рушења, пуцања, бежања, гротескне сцене у којој се Арнаути добацују са одсеченом главом Јовановог брата Стојана, који им се предао позивајући се на част и бесу, издваја се тужна песма, „ отпора и јунаштва“ којом се оглашава Јован из рушевина. Краковљев запис исприповедан је поетичком парадигмом која је својствена форми лирског романа. Предчено на првом месту задовољава критеријум интензитета слика физичког страдања и душевног бола, потом дихотомичности која се огледа у распукнутој слици стварности и на послетку дисторзичности која произилази из стања свести суочене са злочиним. Јованов глас који замире симболички је закључак који Краков овим редовима исписује о историјском трајању нације и сукобима којима је оно обележено. Антрополошко поимање трајања које собом носи и сукобе и разарањау овом контексту посебноупозорава на опасност од узалудности жртава малог човека, обичних људи који својим мартирским примером и чине срж националног идентитета који се у борби брани, али формира у позадини.

У одељку *Мицко из Латова* Краков достиже, ненамерно, ниво гномског у свом изразу рекавши да се у Мицковом срцу рађа света која од робова ствара хајдуке и слободне људе, што израста као мотив , чак образац, понашања који следе сви јунаци ове кратке прозе, а и конкретне приче. Мицковим примером чојства и јунаштва, хајдуковања које је налик не само епском, већ и авантуристичком регистру исписана је кратка повест истрајности на путу освајања националног идентитета. Мицко је, вративши се из Скопља, био суочен са окрутношћу турске власти оличене у обесним поступцима Цемаил аге, који га и одводе у одметништво, док дуго очекивани тренутак почетка борбе види у почетку рата са Србијом ,

што је чуо 1876, док су године сукоба и војевања њега кодификовале као заштитника и пркосника, а с друге стране „освета и песма начиниле су га војводом... отпочео је живот неизвесности и надања” (Краков, 2009: 39). Свестан да репресалије које се врше над становништвом, у овом случају српским, које је удаљено од матице Краков причу о Мицку из Латова завршава развијајући сентиментално интензивiranу одлуку чистог родољубља по којој Мицко одбија да из тамнице, у коју доспева чак и после вишемесечног скривања у пећини, не изађе ни након двадесет и једне године, док га не позову на помиловање, не као Мицка Крстева Бугарина, већ као Мицка Крстића Србина, остајући тако упоран у тражењу „свог права на своју народност” (Краков, 2009: 43). Такав је био и др Гођевац кога управник града позива на разговор поводом његовог учешћа у прављењу плакета са натписом „слобода или смрт“. У кратком дијалогу датим у причи управо под називом *Слобода или смрт* Краков пред читаоцима јасно позиционира две стране, тачније, два становишта која је свако могао имати у разноликим историјским околностима и тако довести или до револуције или до апатије. Тако док доктор самом председнику Владе Цинцар-Марковићу каже да су људи наше крви увек били за слободу и да је он као прави патриота за своју дужност осећао да им помогне, од представника конформистичко-прагматичног становишта добија одговор да још није време да се борбе отпочну и да треба причекати (нав. према: Краков, 2009: 61). Тренутак препознат као опасност губљења интегритета Краков користи и као писац и као историјски субјект, јасним мотивационим механизмима приказаним у основама делања историјских личности и јунака „из народа” како би читаоцима пренео своја политичка начела и национална убеђења. Доминантно је осећање напуштености и препуштености помоћи неких других чинилаца, док је званична државна политика сведена на уздржаност: „централни четнички одбор добио је 1905. нове помагаче, сви су они стварали, опремали, помагали четништво, које се, не нашавши помоћи од државе, издржавало добровољним прилозима...осећали су сви они смисао и величину циља своје помоћи” (Исто: 179).

*Журдан Жорж* је одломак је који у себи садржи елементе авантуристичко-криминалистичког романа и који у свега неколико страница доноси скицу о младићу који у оделу унијатског свештеника и са лажним француским пасошем одлази за Атину. Василије Трбић, младић из околине Осијека, Краковљев је литерарни предложак јунака савремене криминалистичке приче проткане историјско- мистериозним мотивима- свршени богослов пресеће тројицу бугарских калуђера који су носили хартију која потврђује бугарско право на Хиландар и вешт у руковању ножем уништава сваки траг наведеној вести, након чега бежи у Солун и отпочиње свију велику авантуру (параф: Краков: 68-69).

У одељку о *Првим одбранама*, Краков преносећи утиске о сусрету већ помињаног др Гођевица и Стојана Донског, потврђује управо оно што смо изнели у уводном делу овог поглавља. Наиме, предочавају се мотиви који локално становништво опредељују за борбе и устанак, те се каже да су се комитету приклањали сви они који су морали да напусте своје домове, они од којих се није тражила народност, него вера, те да је бити хришћанин и имати одлучност било оно главно потребно за борбу (параф. Краков, 2009:51). Документарну страну ових записа Краков постиже имплементирањем аутентичних прича о судбинама локалних хероја, жртава непријатељских зверстава. Међу таквима посебно се издвајају ликови српских свештеника, а посебно трагична је судбина попа Алексе из Рабова. „На њиви су ухватили поповог брата и његову одсечену главу послали су Алекси са поруком да одмах напусти село. Огорчен и поносан изабрао је ода остане и настави борбу. Једне јесење ноћи остала је код куће његова жена са снајом удовицом и два детета. Када се поп сутрадан вратио, место своје породице нашао је на пољавама натопљеним крвљу гомилу удова и исеченог меса. Раскидан од бола и мржње, али увек пун јунаштва, остао је свештеник са својим сељанима, док неколико месеци касније није пао у заседу. Везаног су га комите сатима секле комад по комад.” (Краков, Исто: 52). На тлу које је помињаним нерешеним идентитетским питањем под сталном претњом репресалија са двеју страна, турске и бугарске,



избијање сукоба био кулминаторна тачка којом ће се видљивим учинити вишегодишње тензије, упркос стварању илизује постојања јасног државног поретка. То говори и сам наслов приче *Године смрти и тајне борбе* која открива друштврно-историјски миље који неминовно доводи до конфликта: „ увидевши да комитска акција због неповерљивости српских сељака још није могућа Бугари су решили да сконцентришу сав свој рад на тајне организације којима је био циљ убиство сваког Србина који им смета...мржња се пренела и на децу, и у Скопљу ђаци српске и бугарске гимназије тукли би се код сваког сусрета...ђак српске гимназије, илија Чумић, убио је једног бугарског ђака, протеравши му амрел кроз грло...по селима још мање заштићеним убијало се са више свирепости...од Цветана, паметног, здравог и веселог човека, остало је само исечено тело које је један поплашени сељак донео заједно са бугарском поруком у село” (Исто: 43,44,45). Појединачни злочини утицали су на припрему поља деловања и окупљања четничких јединица, а на плану књижевног сведочанства о датом времену дсиконтинуитет живота нације, изгубљен осећај сигурности, крах познатог поретка, жртве одмазди и континуираних бугарских напада, допринели су својеврсној канонизацији тема и ликова у модернистичкој уопште, па и Краковљевој конкретно, прози. Не чекајући да се друштвено-политичка стварност, па и његов живот врате у мирније токове он доноси, у већ именованој причи, читав низ примера који сведоче о преко потребној акцији побуне, императиву краја века и почетка новог, двадесетог. У том контексту се и издваја катаклизмичан почетак нове 1899. године за српско становништво, јер она отпочиње убиством српског књижара у Прилепу. Потом издваја екстатично осећање које произилази из сукоба српских и ђака бугарске богословије и учитељске школе, наротив насиља у којем погре и псовке воде до каменица, те неконтролисане реакције српских учитеља који желећи да заштите децу посежу за револверима којима рањавају бугарске ђаке. Амблематика лика анонимног хероја и овде се види кроз поступак српске младе учитељице која је дглумила падање у несвест како би падом својим телом скривала револвере које су учитељи бацили видевши да долази турска полиција. Међутим,Краков не изоставља и да изнесе посредну осуду званичне политике актуелне владе, наспрам које се уздиже колктивна жеља и спремност локалног живља на деловање. Он тако доноси љутите речи које је садржао одговор председника владе др Владана Ђорђевића на потраживање оружја које би потпомогло борбе: „ Србија се никада неће служити дивљачким средствима у својој просветној радњи за своје сународнике изван своје границе” (Исто: 49), а наспрам којих стоје описи кријумчарења оружја којем сељаци прибегавају како нису добили помоћ званичне Србије, и закључује да су прве пушке у призренски крај дошле на воловским колима, на којима је стрпљиво лежала старица која правећи се болна успева да товар спаси турских погледа и питања.

Низ историографски драгоцених епизода Краков наставља и у одељку *Постанак српског комитета*, у којем се истичу историјске личности које својом одлучношћу и сачуваним осећањем националног поноса и свести о неопходности жртве зарад историјског трајања спремно започињу још једну борбу. Екстатично Краков наводи да је 29. мај 1903. изменио ток наше историје и био „пресудан за нашу четничку акцију“. Реч је о сусрету др Гођевца и пензионисаног генерала Атанацковића у београдском Империјалу. У разговору двојице литерарно уобличених јунака, историјских личности, Краков истиче неопходност спремности на предузимање акције по питању „наших ствари у Старој Србији“, истовремено износећи идеолошко- организационе поставке самог деловања „ ми пре свију имамо право да тражимо свој део, који је највећи, не јављамо се и ћутимо; наши људи имају страх од заплета и док Бугари раде бомбом, пушком и пакленом машином ми још верујемо да се може Стара Србија бранити псалтиром и часловцем“ (Краков, исто: 73). У том критичном тренутку националног трајања Краков јасно стаје на страну оних који разумеју да се тада сви принципи обазривог спољнополитичког деловања морају оставити по страни, опасно песимистично стање духовне и социјалне садашњости преобразити у деловање јасно национално профилисано, са циљем повратка однарођених или удаљених од Матице: „ и ја

мислим да би требало спровести једну конкретну организацију и не би само на овим почецима остати...треба радити са четама ( четничким), а тај рад се треба крити од Министарства спољних послова јер је оно за обазриву пропаганду школску и црквену, а не за оружану акцију” (параф. Исто: 72-73).

Историографско-документарне епизоде о четничком деловању Краков вештим приповедањем чини више животним. Познату дисконтинуираност и фрагментарност ратне збиље и експресионистички интониране приче о њој, суочен као учесник у свим ратовима о којима и пише са суновратом друштва и појединца, и овде приповедач- сведок, на послетку и новинар, слике, како сам наводи „ове страшне најчистије трагедије која је узбудила Србију” употпуњује живим сликама Југа, који је покренут мишљу о одбрани и жељом за спасењем, која се, из Враћа које се грозничаво пробудило, прелила на читаву земљу ( параф: Краков, 2009: 76). Издваја се сналажљиви потез бораца који топе бронзу, па онда добијене бронзане лопте пуне калиум хлоратом „у кући Рафајловићевој један Пушкаревљев четник пунио је бомбе чистећи их опрезно четкицом за зубе, упитан шта ради, шеретски је одговорио, подсећајући духом на епско јунаштво хајдук Вељка, да „прави јаблке за Турците“ (параф. Кравков, исто: 79). Међутим, у низу аутентичних четничких јунака, које Краков приповедно уобличава карактерно их приближавајући препознатљивој матрици епског света пркоса и бескомпромисне храбрости, ипак се посебно издваја лик трговачког помоћника Воје (Танкосића). Управо се помен Танкосићевог имена у новијој историографској литератури граничи са амблемским типом јунака, бунтовника, непослушног борца који се измиче званичној власти и њеним командама. Познато је бугарско стрепљење пред појавом Танкосићевог имена, али и његово учешће у обуци црнорукаца и младобосанаца, али лирско-лични доживљај о њему видимо тек код Кракова, који пише како су у Битољ једном приликом стигла два млада официра, Војислав Танкосић и Ђока Живковић. Танкосић је представљен као „мали, неугледан, велике гргураве косе, у кратком тесном капуту и изгледом трговачког помоћника који је дошао да сазна цене жита, али који није могао да сакрије челични блесак из немирних очију, те је необуздан, не познајући страх и препреке, ширио око себе пламен четништва“ (према: Краков, исто: 81), ратник чију срж бића чини управо борба, те он наређује да се за наполеоне помћи који долазе од Кола сестара не купује брашно, већ оружје.

Завршни одељак *Пламена четништва*, насловљен *У борби*, доноси још једно у низу непосредних сведочанстава о идеолошкој позадини и активном деловању четничких јединица. На самом почетку Краков доноси речи које чине четничку заклетву, којом се припадници овог покрета обавезују да „ће тачно и савесно, безусловно испуњавати све наредбе Комитета које (ми) се буду дале, а које иду у корист (нашег) ослобођења и уједињења са Мајком Србијом“ (Краков, Исто: 117). На овај начин Краков даје својеврсни легитимитет борби у коју се полази, стављајући је у ред оних које су ваљано утемељене на националном интересу, а које се стављају у оквире актуелних политичких дебата и спољнополитичких интереса. Краковљева политичко-национално- херојска интенционалност у писању овог текста види се у истицању неименованих јунака који својом храброшћу и непоколебљивошћу граде, на ширем плану, култ личности обичног човека од којег ће постати јунак. Управо то је и приказано у одломку *Крвава жетва*. Међу народом се издвајају „, пробуђени сељаци који су знали да сваки ноћни лавез доноси огањ и смрт“. Од њих ће један, док стоји у строју пред бугарским војником, чекајући коначну смрт, на понижавајуће речи Бугарина: „Не сте Срби, Блгари сте, а бре рекни аз сам Блгарин, па бди Србин, ште ти арузам (опростим)“, одговорити стоички: „, Срби смо, не поганим уста тим (бугарским ) именом“, (Нав. према: Краков, исто: 130). Појам храбрости Краков ће на идентичан начин предочити и у лику Јелене из Кучкарева, јунакиње истоимене приче. Наиме, након што су једне вечери четници прилегли ноћну тишину прекинуле су узнемирене животиње. Селу су се приближавали непријатељски војници, требало их је уверити да су

сељани послушни, мирни и да међу њима нема четника, требало их је само провести кроз село, а тај једноставан чин могао је значити сигурну смрт за онога ко би се на њега одлучио. Гледајући своје шесторо деце, док је месила погачу, Јелена се ћутке одлучује на лудо храбри потез,, огрнула се , метла крчаг на раме и изашла на сеоски пут...није се ни окренула, само суве гране и неколико гавранова прекидали су широку белину пред њеним очима. Код залеђене чесме срела је војнике. Ни један збуњени поглед није изашао из њених очију. Поздравила је понизно и пријатељски. Пристала је да их проведе кроз село. Њена безгранична мирноћа убедила је официра који је чету водио. Прошли су уверени да је село празно“ (Краков, Исто: 163).

Основни етос на којем почивају сви, па и они у овом поглављу истакнути, текстови *Пламена четништва*, као и њихова усмереност ка успостављању нових друштвених норматива, ипак ће се у самој завршници преоријентисати снагом Краковљеве поетске имагинације. У завршном одељку, посебно у *Самртном колу четничком*, Краков исписује редове који наликују експресионистичком проседеу приповедања о рату, што је основна одлика романа *Крила* и *Кроз буру*. Ерос и танатос здружени су са макабричким играма смрти младића који чекајући да пређу границу, у константној опасности, послушну природу вапе,, све мирише на живот, а ми да умремо“( Краков, исто: 206). Једини преживели борбеног окршаја, Петко, након петнаест дана у завојима одлази на место погибије својих другова који су делили његову „ дивљу одлучност и неустрашиву решеност као код богова“ у борби. „ Тражио је Петко да га поново врате на Козјак, где је његова мртва чета остала. Сам, опет са пушком, пун неизмерне туге и болова, пошао је Петко ка брегу где је пламен спалио и разнео верно коло другарско“ (Краков, исто: 217). Петко је одјек експресионистички уобличених фигура ратника који досежу ниво сакралног бића, који се, као што је и овде приказано, у дехуманизованом ратном поретку урушеног познатог епског модела херојства, ипак издваја изразом дубоког чина истинске патње при суочавању са смрћу, која суспендује свако усмерење ка будућности.

Говорећи о *Пламену четништва* Зорана Опачић (Опачић, 2007: 168-169) наводи његову документарну вредност истичући имена историјских личности, догађаје који су обележили конкретан период испуњен немирима, зверствима и политиканско-демагошким говорима са друге стране ( додали бисмо посебно бугарске). Но, и у овом, као и у другим Краковљевим делима у којима је реч о рату као феномену који огољава домете цивилизације, као највећа вредност истиче се пишчева литерарна умешност у приказивању и (раз)откривању механизма и порива који с тачке гледишта учесника и сведока и рата и каснијих друштвених договора увиђа трагедију која настаје у тренутку када се рат „ отргне човеку и нагону и окреће се против силе страсти која га је изазвала (Де Ружмон, 2011:207) као и у тренутку суочавања са његовим последицама. Краков успева да превазиђе афективност, познату у његовим романима, као основу односа према рату, те не напуштајући оквире историјске и искуствене стварности уобличи духовно искуство, идеал или мотив за устаничко- херојско делање у готово гномске реченице. Отуд се као мото овог дела и искре која ствара пламен четништва издвајају реченице написане у одељку *Мицко из Ланова* где се каже да је освета та која од робова ствара хајдуке и људе слободне (Краков, Нав. дело: 36). Смисао рата, сукоба и жртва зарад вишег циља, који је у овим конкретним борбама, припајање Мајци Србији, Краков литерарно проверава кроз микросцене, подвиге неименованих или локално познатих јунака, који својим делањем показују универзално значење појмова човечности и човека као појединца који оним што чини постаје више од појединца, дајући пун смисао и појму нација.

## КРАКОВ КАО НОВИНАР. МОЋ ПРОПАГАНДЕ. ИДЕОЛОШКА МАТРИЦА ПРОНЕДИЋЕВСКЕ СРБИЈЕ

Уколико бисмо покушали да дефинишемо појам интелектуалца, и при томе, прихватили оно што о њему каже Бранка Прпа, Станислава Кракова бисмо могли сврстати у ред водећих интелектуалних фигура свога времена. Прпа сматра да интелектуалца одређују културна вредност његове професије, друштвено-политичка улога и свест комуницирања са универзалним (нав.према: Прпа, 2018). Краков, судећи по друштвеном ангажовању, ширини образовања и непрекидном суделовању у кључним друштвено-политичким догађајима у току готово три деценије прошлога века, издваја се као друштвено освешћени појединац који је покренут „критичношћу и континуираном борбом за демистификацијом и обрачуном са табуизираним препрекама људске егзистенције,“ и то у временима измена идеолошко-политичких и сумње у етичке постулате (Прпа, 2018: 11). Међутим, Краковљева улога у јавном животу окупиране краљевине у време Другог светског рата до данашњих дана бива освешћена контрадикторностима које настају онда када политички контекст ремети сазнавање историје валидним антрополошким методама. Сваки покушај историјске артикулације прошлости и њених актера одређен је владајућом идеологијом тренутка у којем се истраживачки напори предузимају, при чему се углавном занемарује становиште да је „историјском материјализму“ стало да задржи слику прошлости каква се у тренутку опасности јавља историјском субјекту“ (Бењамин, 1974: 81).

Изградњом и утемељивањем колективних и индивидуалних идентитета, али и конституисањем система вредности у садашњости, поратним временима, управља интерпретација прошлог и отуд готово читав људски живот почива на успостављању односа према ономе што се догодило у прошлости (видети у: Манојловић- Пинтар, 2019). Отуда је и разумљиво зашто је Станислав Краков под утицајем комунистичке власти и оновремене ангажоване критике био готово избрисан из српске културне баштине.

У сам освит Другог светског рата и у јекунутардржавних идеолошких борби, Краков 12. 3. 1937. широј јавности постаје познат и као члан покрета *Збор*. Тада Димитрије Љотић за старешину одсека за пропаганду поставља јасно профилисаног националисту и искусног новинара који се и те како разуме у моћ медија над народом. Сам Краков је приликом оснивања одбора за пропаганду рекао да су Хитлерова Националсоцијалистичка странка и Мусолинијев покрет најбоље показали шта значи и колика је моћ организоване пропаганде у политичкој борби. Као задатак пропаганде Краков не види то да научно обавести изолованог човека, већ да привуче пажњу маса на чињенице, догађаје и одређене потребе чију важност масе могу да схвате само помоћу овог средства. Отуда је јасно да и Краков и његови политички истомошљеници виде да је добро организована пропаганда оно без чега је немогућа борба једног националистичког покрета против, онога што они у датом тренутку виде као свог најјасније профилисаног непријатеља, комунизма (Краков, 1937:38). У извештају у листу Правда (Правда, 1937:5) о скупу покрета *Збор* у Нишу наводи се да је Краков у свом говору истакао да тај покрет наговештава нову борбу и народни препород, да је комунизам највеће зло за опште стање у једној земљи. Међутим, истиче се и да је по окончању говора он скуп поздравио подизањем десне руке у вис, што постаје амблем опредељивања за једну страну и њој својствену иконографију и идеологију.

Јасно се опредељујући за иступање у име једне политичке стратегије Краков свом дотадашњем и будућем литерарном и публицистичком деловању претпоставља, поред подразумеваног историјског, и идеолошки подтекст. Међу многобројним контроверзама и историјским дилемама које се тичу деловања и консеквенци подузиманих акција и политичких опредељења до данас као посебно важно у циљу постизања историјске истине и

неутралног сагледавања устројства једног покрета, какав је био *Збор*, остаје и спорно и отворено питање односа политике и религије у његовим основама. Управо се двадесетовековним делатним идеолозима, какви су на глобалном плану били Хитлер, Мусолини, Стаљин, а који су у идејно - функционалном погледу блиски Димитрију Љотићу (при чему Стаљина не наводимо као комунисту, већ метафору тоталитарног режима и идеолога другог пола размишљања), погодним за спровођење темељне трансформације друштва, па и светског поретка, чине такозване политичке религије. Иако сам појам у себи носи одређене контрадикторности, јер употреба религијског речника није нужно сакрализација политике, неспорно је да овакве, назовимо их тако, идеолошке матрице, сакрализују насиље као свети инструмент регенерације - потребна је револуција ради корените промене света путем људске акције (параф, Фелинг, 2012: 136-138). У том контексту и долази до приближавања католичанства и фашистичких покрета, црква им чак даје својеврсни легитимитет подржавајући идеју да је „држава морални организам, а као таква своје морално послање добија од Бога (Екмечић, 1999: 270). Наравно, Екмечић упозорава да никако не треба априорно изједначавати католичанство и фашизам јер је фашизам гигантски покрет организовања Европе, али на основама новог и препорођеног хришћанства (Екмечић, 1999: 255). Приближавање и присаједињавање токова религије и фашизма настаје у оном тренутку када „се клерици убеде да је у интересу цркве да промовишу националну врсту фашизма - или сарађују са окупатором, вођени компатибилним циљевима такозване прочишћујуће револуције, борбе против заједничких непријатеља Јевреја и комуниста (параф, Грифин, 2007: 219-220). Управо ту видимо клерофашистичку атрибуцију покрета Збор, с тим што је примарно православно хришћанско опредељење, и одијум колаборационистичког, који опстаје у послератној историографији.

Станислав Краков, као део *Збора*, али и судеоник у спровођењу политике владе којој је председавао Милан Недић знао је да идеје за које је веровао да су исправне могу заживети путем најмоћнијег оружја - пропаганде. У садејству присиле, демагогије и пропаганде, које почивају на дискриминацији и дискредитацији противника или неистомисљеника, новоуспостављена влада, као и окупаторска власт, могу у потпуности вршити контролу друштва и његових кретања. Утицај путем средстава информисања (радио, позориште, штампа) на широке слојеве становништва имао је врло важну улогу у преношењу кључних идеолошких матрица. Успешност нацистичке пропаганде у самој Немачкој била је значајан фактор очувања Хитлеровог режима, али и неговања нацистичких идеја, као и подстицања у веровање о свемоћи германске расе и стварање „мита о непријатељу“, како би се неговао борбени дух нације.

Сличан облик функционисања режима био је случај Владе националног спаса, која је разумела важност успешне пропаганде и зато је битну функцију у одсеку за пропаганду, као што је то већ имао и у *Збору*, управо обављао Станислав Краков. Милан Недић је у њега имао велико поверење, што због блиских родбинских односа, што због Краковљеве предисторије ратника, али и својеврсног ратног извештача.

Такав посао за један режим, неку врсту шефа пропаганде, мора да обавља човек одан главним политичким правцима и намерама режима, што Краков несумњиво јесте био. Он се већ током 1930-тих година, у време стварања покрета Збор, истакао као одан сарадник Димитрија Љотића. У *Збору* је обављао посао старешине одсека за пропаганду у оквиру Генералног секретаријата покрета. Његове, у овом поглављу већ парафразиране речи, да су Хитлерова Националсоцијалистичка странка у Немачкој и Мусолинијев покрет у Италији показали најбоље шта значи и колика је моћ организоване пропаганде у политичкој борби, остављајући по страни тежњу да се научно обавести изоловани човек, а истичући потребу да се привуче пажња маса на чињенице, догађаје и одређене потребе чију важност те исте масе могу да схвате само помоћу одабраног средства јавног деловања управо казују да је Краков

још током периода развоја и уобличавања фашизма и нацизма, нарочито у Југославији, схватао важност пропагандних акција у циљу јачања режима и партије.

Тешко је некада раздвојити колико су људи блиски квислиншком режиму у окупираним српским земљама заиста делили ставове са нацистичким идеолозима и вођама нацистичке управе, а колико су само из свог антикомунистичког, националног становишта пристајали на неславну улогу сарадника окупатора. Ипак, у Краковљевом случају, а на основу његових текстова у режимском пропагандном листу *Ново време* можемо уочити неке од основних црта његовог размишљања о ситуацији у којој су се Срби нашли 1941-1944/45, потребама и намерама режима, као и који су правци таквог пропагандног деловања. Основна црта која се провлачи кроз све Краковљеве чланке, говоре, јавне наступе, као и кроз речи оних којима је Краков помагао у писању и уобличавању говора (као што је то чинио Милану Недићу) јесте истински и бескомпромисни антикомунизам.

Идеолошко профилисање Кракова као новинара и интелектуалца чија реч одређује однос једног сталежа, професије и кружока према националном и спољнополитичком питању јасно се види у готово свим његовим ауторским текстовима објављиваним још почетком тридесетих година. Одговарајући (Краков, 1932:1) на алузије италијанске штампе да је *Време* националистички лист, а да је Италија створила Југославију Краков одговара објашњавајући природу новинарског дискурса који је заснован на професионалном и људском достојанству и природу борбе свога народа који разуме једино речи које долазе из срца, разуме покличе које само једна узвишена идеја води, јер је за ту узвишену идеју и сувише жртава дао, а наше стварање (државотворно) није проистекло из дипломатских преговора - ми смо нашу слободу извојевали сопственом крвљу. Краков у полемици са италијанском штампом јасно разлучује дипломатско-политичке од националних идеја. Наводи да „су владе израз политичких односа у једном тренутку, те да не постоји међународна куртоазија која би могла да спречи један народ који би се дигао у одбрану својих националних интереса. Не постоји цензура која би могла да избрише револт који је сва поштена срца успламтио“ (Краков, 1932:1).

Текстови из тридесетих година испуњени су националним поносом стеченим победом у претходним ратовима. Он наглашава да снагу народа чини прошлост „непролазна прошлост са крфских гробаља“, као и спремност за личну жртву зарад националне победе јер је јасно да „народ који је претпоставио рат гажењу свог достојанства, тај народ морао је бити велики, тај народ морао је победити, онај који је решен да умре, тај побеђује“ (Краков, 1934 а:1 и Краков, 1933:1). Сматра да је по националну будућност погубна једино безидејност „зар би вредело живети и у највећем изобиљу без идеја“. У том духу и доминантно милитаристичко расположење међу свим водећим интелектуалцима оправдава се националним интересима, а што показују рецимо и текст Милоша Црњанског, а који је објављен у листу који у том тренутку уређује Станислав Краков „нема величанственијег призора, дубљег осећаја заједнице од учешћа у бици једног народа. Никакав потхват једног народа не може се по својој моралној вредности упоредити са заносом једног жељеног рата“ (Црњански, 1932:1).

Као представник ратних официра у Скопљу 1934. на великој државној манифестацији Краков, уз Милана Недића као једног од говорника, изговара речи својеврсне заклетве: „Заветујемо се да ћемо увек остати какви смо били, непомирљиви према непријатељу, смели у борби, безобзирни у чувању онога што смо стекли у крвавим бојним пољима“, надовезујући се тако на Недићеве речи „показали сте да се Отаџбина воли изнад свега и дадoste жртве и много гробова, зато је наша земља пуна живота јер је пуна јуначких гробова“ (Краков 1934 б: 2). На тај начин се вербално уобличава његово даље деловање као учесника Великог рата и носиоца онога што је у књижевним делима уобличио као

егзистенцијално искуство апсурда и савременика поратних збивања у модерном површном, филистерском, друштву које је на ивици заборава херојско кодираног идентитета.

Вођен идејама антијугословенства и српског национализма Краков истински верује у недићевску идеју о будућности Србије која ће бити утемељена на социјалној правичности и националистичком привредном и културолошком моделу. Отуд у првим годинама окупације иступа као гласноговорник српске интелигенције, која је по његовом мишљењу упала у дубоку апатију, стање резигнације. Саму окупацију Краков види као врсту „колонијалног дискурса, која друштво и интелектуалце уводи у област постполитичке етике, када уврежени социјални и идеолошки механизми бивају у потпуности обесмишљени“ (више у: Роксандић и Цвијовић, 2011). У свом Другом одговору Радио Лондону (Краков, 1943:3) Краков интелектуалце директно оптужује за усковитлану друштвену ситуацију која ће изнедрити само дубље поделе и сукобе. Он сматра да је грех оновремених интелектуалаца био у томе што су дозвољавали да се на осакаћеном и искрвављеном телу српског народа изврше и идеолошке вивисекције. Краков је заправо био испровоциран актуелним дешавањима јер се у тим тренуцима увелико одвијају велике битке против окупатора (битке на Сутјесци и Неретви, односно немачке операције „Вајс“ и „Шварц“ против партизана и четника вођене су у првој половини 1943), док Влада у Лондону присталице Недићевог режима доживљава као издајнике. Иако нигде експлицитно то не наводи Краков осуђује оне интелектуалце који нису подржали владу Милана Недића. Гледајући актуелно стање кроз призму заједничке борбе у Првом светском рату он не разуме мислеће људе попут Слободана Јовановића и Драгише Васића, који по његовом суду, раде против напора владе у отаџбини. Претпостављамо да Краков мисли и на све оне интелектуалце који су одбили да потпишу Апел српском народу, попут Милоша Ђурића и Исидоре Секулић, стављајући се на страну владе у изгнанству или оних који не подржавају напоре Недићеве Владе за смиривањем устаничких идеја и идеолошких превирања.

Краковљеве ставове о датом питању најјасније видимо у чланку који је објављен у новембру 1941. (Краков, 1941:2), где се управо промишља улога националне елите, која се своди на напоре да се залече ране из прошлости и створе услови за спас народа и обнову отаџбине „пре него нас нестане у општем метежу данашњице, јер смо сламка међу вихоровима, дужност је националне елите да учини велики напор воље и духа да избави народ од највећих тешкоћа и опасности и да сви препорођени приступимо изграђивању обновљене српске отаџбине”.

На основу до сада изнетог јасно је да је редактор јавног мњења путем пропаганде иза које је стајала влада Милана Недића свакако у великој мери био Станислав Краков, а посебно у времену окупације у току Другог светског рата. У мају 1941. године уз финансијску помоћ породице Стојадиновић покренут је први дневни лист који је у Београду излазио под окупацијом, *Ново време*. Исте године у јулу месецу покренут је и лист *Обнова*, а интересантно је да се као њен власник потписивао Владислав Рибникар. Историчари наводе да је овим потезом Рибникар желео да одврати пажњу окупационе власти од своје виле у којој је у то време боравио сам Јосип Броз (нав.према: Манојловић-Пинтар, 2014:305-312). За нас је важна чињеница је Станислав Краков био на месту уредника оба наведена листа. У то време на месту уредника није се могао наћи нико ко није био уписан у сталешки списак Српског новинарског удружења, што је посебно важно уколико не занемаримо чињеницу да је при Министарском савету Милана Недића формирано одељење државне пропаганде. Пропагандно-безбедносна политика била је нормирана посебним одредбама које су донете у мају и јулу 1942. и по угледу на њих вођена је уређивачка политика свих гласила. Заједнички садржалац свих текстова који су објављивани или из пера, или под уредничким надзором Станислава Кракова, били су, као што смо већ и навели, антикомунизам, национализам, неговање култа личности Милана Недића, али и јасније профилисање спољње политике и односа страних званичника према стању у окупираној краљевини. Отуда се Рузвелт означава

као главни кривац и изазивач рата јер је склопио савез са највећим непријатељем човечанства - бољшевиизмом, а све јер то јер су и он и његови јеврејски саветодавци виђени искључиво материјалним циљевима ( Ново време, 1941: 2).

Кракову се спочитава да је и *Ново време* и *Обнову* користио за своје политичке трибине са којих је пласирао идеје о успостављању истинске социјалистичке заједнице, што темељи на Хитлеровим говорима, којима и он и аутори у наведеним листовима приписују историјски значај. Текстови који апострофирају нужно поистовећивање трасе српског и немачког народа јасан су показатељ идејног слоја пропаганде Недићевог режима и гласила која држи под покровитељством. Наиме, у тексту „Историјски значај говора вође Рајха”( Ново време,1943: 3) потцртава се да је наша судбина нераздвојна од судбине европског континента и да морамо настојати да добијемо свој статус у новој европској заједници, да се наша земља спаси од лутања и обезбеди свој живот у конструктивном раду у сарадњи с другим европским народима. Неизоставно је поређење са немачким народом, па се читалаштву скреће пажња да, као што је немачки народ у полету свога препородитељског заноса, и ми Срби треба и морамо у свом обновитељском налету да смрвимо све оне разорне елементе који се испречавају нашем уласку у европску заједницу, чинећи нас играчком у рукама империјалистичких кабинета. Управо последње можемо читати и као настојање дискредитовања Драже Михаиловића, који у новој пропагандној матрици од Србина, војника, постаје пуко оружје страних команди, а на првом месту енглеске. Преносе се изјаве Милана Недића, где он наводи да је Михаиловић и њему и Немцима слао своје представнике ради преговора, а да је он пак Михаиловића звао приликом формирања владе, но да је он узео новац за борбу против елемената нереда, али да је разговарао и сарађивао са комунистима, те да је за српски народ управо једнак комунистима- зли дух, прави и највећи злотвор ( Ново време, 1942: 1).

Као што смо већ навели идеолошки печат новоформираног друштвеног поретка требало је утиснути на сваку страницу листа који излазе под окупацијом, па тако и на спортским странама видимо настојање да се створи привид атмосфере опште сигурности , околности које су налик оним мирнодопским. тако се извештава о одржавањима спортских дешавања,, отварању фудбалске сезоне 1942, и то у београду пред десет хиљада посетилаца. Социолошки је значајан моменат истицања управо спортских дешавања јер се њима индиректно говори о биолошком јачању нације, снази воље, морала, победи у одређеном простору. Наравно, све наведено ипак је подређено панегирицима онеме чијим је напорима одржавање опстанка нације могуће. Егземплум наведеног је дискутабилно удворички текст управо о Милану Недићу (Ново време, 1941: 2) у којем се говори о његовој безграничној љубави за српски народ, неуморној бризи , страху за будућност, који избијају из сваке његове речи. Недић се издваја као једини који здравим разумом позива на обустављање међусобног уништавања Срба за рачун Лондона и Москве, али који и за заблуделе и одрођене синове тражи опрост у свом срцу. Пут којим Недић води земљу виђен је као онај који је „сваки Србин, ако је прави родољуб и исправан грађанин и поштен човек могао нагонски да нађе у овим најтежим данима наше националне историје, када после војног слома државе и проживљене страхоте грађанског рата под окупацијом”(Ново време,1941: 1) . У истом тексту се даље наводи да је требало да останемо глуви на безумне позиве Лондона и Москве, те да онда не би народ са страхом дочекивао зиму, која ће нас без несигурног хлеба и огрева многе покосити и проредити нова поколења. Нисмо умели да мислимо својом главом и руководимо се искључиво својим интересима, већ смо се поводили за туђинском пропагандом. Поставља се питање да ли је било потребно проживљено криво искуство па да се увиди да је пут народног спаса био онај куда је повео све праве српске рподољубе г. Недић, позивајући на слогу и братство све конститутивне снаге ради спасавања народног живота и обезбеђивања будућности отаџбине. Наравно, индоктринира се и потреба за успостављањем новог односа према другим војно-политичким опцијама у земљи, те се каже



да је још веће издајство оних официра који су се мимо клаузулу војне капитулације задржали по шумама и по наређењу из иностранства сада учествују у акцији саботаже у сарадњи са црвеним партизанима, агентама Москве. Последњим је недић, како се наводи, жигосао акцију Драже Михаиловића и ликвидирао једну забуну која је могла владати у народу по питању његовог деловања. Даљој дискредитацији Михаиловића константно је доприносио и Димитрије Љотић, те Ново време преноси и један његов говор одржан у инжењерској комори, а на тему актуелне политичке ситуације, чији сегмент преносимо: „Потребно је да данас сви заузмемо одлучан став према бандама које с једне стране раде за комунистичку интернационалу, а са друге за славу појединих болесних амбиција и психопатолошких појава, као што је пример Драже Михаиловића” (Ново време, 1941: 3).

Идеолошки слој пропаганде владе Милана Недића, те политички му блиског покрета *Збор*, почива на текстовима у којима је јасна намера аутора, те мишљење једне друштвене групе, њихова интенционалност у стварању политичке идеје и идеологије национализма по којима суверена национална држава мора да се издвоји као свеprisутна вредност. Само таква она поседује моћ којом мобилише и покреће најшире слојеве становништва у остваривању заједничког циља- васкрсење националне славе и моћи. Пријемчивост те идеје Станислав Краков је здушно преносио и у својим ауторским текстовима, јавним наступима, али са различитих позиција на којима се налазио у време свог активног пропагандног деловања.

## МОНОГРАФИЈА О МИЛАНУ НЕДИЋУ

Традиција научне мисли која собом носи атрибуцију модерног темељи се на принципу објективности. Историсјка наука се у том контексту разуме као она која омогућава рационалну спознају, упознавање са са објективном историјском стварношћу, догађајима и личностима. Међутим, неретки су примери да се управо историсјка наука према (историјској) стварности коју проучава односила више као према конструкту доминантне идеје тренутка у којем се оглашава и подобне критике, напуштајући емпиријски приступ постављања питања, слеђења научне методе. У прилог томе стоје речи Валтера Бењамина, који је у својим есејима констатовао да „историјски артикулисати прошлост не значи спознати је каква је била, већ овладати сећањем онако како блесне у тренутку опасности (Бењамин: 1974: 81)”, с тим да појам опасности у овом контексту собом носи значење или ратне, када је сведок суочен са сопственом коначношћу или поратне, када сведок покушава да уобличи своје виђење историјског тренутка усаглашавајући га са идеолошким проседеима који су доминантни, и о које се не би ваљало огрешити. „Читав нови критички приступ изучавању историје у западном свету, од просветитељског проучавања културе Хајнеа, Волтера и даље, није почивао на непосредном, већ на посредном приступу прошлости као средству разумевања субјекта историсјког сазнања” (Игерс, 2015: 133). Поставља се отуд и питање, које парафразира и Игерс, да ли чак и историјске изворе можемо прихватити као коначност, документ који верно сведочи о историјском времену и одређеним актерима, или и њихово тумачење зависи од тренутка и идеолошког опредељења онога ко их пред собом има, а са чијим садржајем упознаје ширу јавност.

У тренутку када је требало успоставити нови друштвено- политички вредносни систем, који почива на фриволним и декларативним принципима једнакости, а у ствари се заснива на хијерархији вишеверујућег у комунистичку постратну идеологију, историјска личност Милана Недића представљена је начином који не познаје научну систематичност, удаљеним од емпиријског принципа, а заснива се на квазианалитичкој генерализацији и демагошким методама. Тек ће девдесете године двадесетог века донети, опет идеолошки индоктринирану, политичку дебату која личност Милана Недића измешта из историјског вакуума, контекстуализује и осветљава. Појављују се и драмски текстови и њихове позоришне адаптације којима се покушава да се Милан Недић прикаже као истински трагична личност новије српске историје (реч је о драми Сенише Ковачевића, која је написана 1982, а која је своју позоришну премијеру доживела тек 1992. у Звездара театру; улогу Милана Недића тумачио је Данила Бата Стојковић).

Стваралачки опус Станислава Кракова се grubим резovima може поделити на дела фикционалне и дела мемоарске прозе. Када је реч о овим другима, међу којима се издвајају његови дневнички записи из балканских и Првог светског рата, те касније насталих мемоарских забелешки о историјском периоду који је уследио Краков износи сведочанства о догађајима који су не само непосредно одредили његов живот, већ га и определили за идеолошко- поетски правац који ће доминирати његовим стваралаштвом и јавним дискурсом. Оно што је посебно важно јесте управо поменута идеолошка линија јер ће она одредити судбину и Кракова и његовог дела у годинама Другог светског рата, јер његова сведочанства о овом периоду нису дела објективног хроничара времена у којем је живео и друштвено- политичких турбуленција у којима је и сам учествовао, с обзиром на то да их исписује из позиције блиског сарадника, а не само рођака, генерала Милана Недића. Реоријентација схватања токова историје модерног доба, што је у погледу наше историје случај са личностима и догађајима везаним за период Другог светског рата, није могућа уколико се они који стварају историографску грађу не воде истином и објективношћу као основним етосом свог деловања. Једино емиријски приступ „ где наука почива на методу и постављању

питања, а према стварности се не односи као према својој рефлексији, већ конструкту, али не апстрактном (Игерс, 2015: 132)”. У друштву које у датом историјском тренутку почива на систему норми које оне који их се не придржавају воде ка изопштавању, систему који је одређен дужностима према владајућем поретку било је јасно каква судбина очекује личности попут Милана Недића, и то је оно са чим се Краков покушава ухватити укоштац.

Опредељује се за форму монографије, која у књижевнотеоријском смислу дефинисана као дело које обрађује једну тему- исцрпно научноистраживачко дело о појединим проблемима, личностима или предметима. Одликује је усредсређеност на најесенцијалније видове предмета њеног интересовања. У својој двотомној монографској књизи покушава да осветли улогу Милана Недића у једном делу српске историје, међутим, одмах ваља рећи да овом тексту треба приступити имајући на уму ставове Хејдена Вајта који сматра да је сваки историски текст и књижевни јер је одређен књижевним критеријумима, те да, што је случај са самим Краковом, историја која се у датом тексту исписује није повезана искључиво са предметом конкретног истраживања, већ са литерарним одлукама писца (параф: Игерс, 2015: 142). Иако има претензије да буде појмљен као историјски, овај Краковљев, у најширем смислу речи- текст, ипак „ мора да се разуме у контексту на који се односи”, што је овде заправо намера аутора да се превреднује јавни суд о Недићу у поратној држави. Са позиције данашњих читалаца можемо поставити питање објективности написаног, свесни да „ елемент објективности није идентичан са субјективношћу историчара, у овом случају писца- сведока- хроничара, и да је упитан и елемент рационалности који претпоставља елементе интерсубјективности у методу историјског сазнања (Исто: 131)”.

Пишући предговор првом тому, који носи назив *На оштрици ножа*, Краков поставља питање адекватности тренутка у којем пише, сматрајући да и двадесет година није довољан историјски период за рационално сагледавање улоге Милана Недића у времену Другог светског рата „ ја сам сматрао да је још рано стављати на место које ће им сама историја одредити, сваки догађај и сваку личност...ја сам убеђен да свако расправљање, чак описивање догађаја под окупацијом, па било и најобјективније, буди страст и раздражује духове“ (Краков, 2012: 5). Водећи интертекстуални дијалог са антрополошким становиштима Валтера Бењамина Краков као да опет осветљава историјску позицију Милана Недића. Пишући у наведеном предговору да осећа дужност да проговори о догађајима који су се збили у периоду од 1941. до 1945. при томе не заборављајући позицију савременим наративом оклеветаног Драже Михаиловића, Краков говори о тренуцима у којима прослављени и поштовани српски генерал мора да одлучи како ће га историја и народ памтити. Тако се потврђује малочас наговештено Бењаминово становиште да се, „ судбина јавља у посматрању живота као осуђеног, као живота који је прво био осуђен (Бењамин, 1974:50)”, а затим постао крив - као што је случај са Миланом Недићем, чија је судбин а „ сплет кривице живог човека” (Бењамин, 1974: 50).

Историчари новије генерације показали су интересовање за покушај, не можемо рећи увек рехабилитације у правом смислу, већ најчешће непристрасног сагледавања живота окупирани Србије у којој се као централна личност издваја управо Милан Недић. У томе су им од највеће помоћи биле књиге попут ове о којој говоримо, јер осветљава један низ догађаја из угла њихових непосредних учесника или сведока.

Уз име Милана Недића нужно се појављује, као одређење његове историјске улоге, појам колаборације. У даљем разматрању историјско-културолошке позиције Милана Недића, мимо начина на који је то учињено у Краковљевим два монографским књигама о њему, настојаћемо да се држимо релевантних радова чији је крајњи циљ био научна рехабилитација историјских догми.

Исцрпно у оквиру својих истраживања Александар Станојевић, посебно у својој докторској дисертацији која представља обиман и студиозан рад на приказивању идеја и друштвено-политичких пројеката Недићеве владе, упозорава нас управо на појам колаборације и меру у којој његова невешта употреба стигматизује онога уз чије име стоји. Наиме, читаоци и истраживачи не могу бити пуки конзументи, већ опрезно приступати појму који има своје лексикографски утврђено значење, сарадње појединаца или група на остваривању заједничких циљева, а који могу бити и војни и политички. Међутим, овај појам је у идеолошко и политички индоктринираним текстовима о догађајима који су непосредно везани за Други светски рат попримио атрибуцију искључиво нечасног, у основи издајничког сарађивања са немачким окупационим властима. С друге стране, Стојановић упозорава и на постојање идеолошке острашћености другог типа. Такозвани емигрантски историчари и интелектуалци, а међу које спада и Станислав Краков, у својим сведочењима о истим догађајима везаним за Други светски рат готово потпуно пренебрегавају примарне историјске изворе и примат дају сопственим сећањима, обојенима политичком доктрином која је доминирала и у пронедићевској штампи и јавном мњењу, идеји о Недићевом саморжтвовању зарад вишег циља какво је, по том наративу било, очување „биолошке супстанце Српства”.

Историјски оквир говорења о Милану Недићу потребно је формирати осветљавањем његовог положаја у времену које непосредно претходи Другом светском рату, као и увидом у прилике у којима се обрела читава земља.

Година 1941. означена је као година слома у којој се Југославија нашла у позицији раскомадане, разбијене државе, чији је народ обезглављен и такав суочен са непријатељем који је надирао са свих страна њених крхких граница (параф: Димитријевић, 2014: 17). Две велике трагедије, априлско бомбардовање Београда и петојунска експлозија у Смедеревској тврђави, додатно су утврдиле страхотну историјску позицију Србије „прва и основна карактеристика тога доба био је потпуни отказ нашег водећег слоја у погледу вођења и државне и друштвене политике, а друга би била потпуна немарност такорећи целокупног друштва према основним проблемима који су из таквих прилика извирали“ (Исто: 17).

У смедеревској експлозији Милан Недић губи сина јединца Душана, који гине заједно са женом и једногодишњом кћерком. Синовљевој сахрани није присуствовао, јер је већ био интерниран у свом стану, а гробнице је посетио тек у сумрак, у пратњи чланова Гестапоа. Међутим, пре него што је враћен у Београд и интерниран, Недић је, као и његов брат Милутин, пошао да прими своје ратне команде у Јужној Србији, а тај тренутак растанка 2. априла 1941, бележи Краков у својој књизи: „Наша је земља у смртној опасности. Рат сваког тренутка може да избије. Ми идемо на наше дужности да учинимо све што се може да се непријатељ, када нас нападне, заустави. Али вас двојица ( Недић се обраћа Кракову и свом брату Бошку Недићу, председнику Удружења војних инвалида) треба да знате да од овог тренутка нема више политике, нема више расправљања да ли је био бољи пуч Симовићев или пакт. За нас све постоји само једна дужност, да бранимо своју отаџбину свима нашим силама, ако можемо да је спасимо од уништења“ (Краков: 2012: 101). Ујакове речи послушао је и Краков, али је при том ставу остао и сам Недић. Наиме, у јулским и августовским данима 1941. године Недић је увелико интерниран у свом стану у Немањиној улици и са њим је једина у контакту била Јелица, супруга Бошка Недића, а Краков сведочи о застрашујућим призорима плутајућих унакажених лешева по Сави, што он сам назива „људождерским пошиљкама усташа Београду“. Међутим, управо тих дана и Кракову и Недићу нуђено је да потпишу немачки апел српском народу чија се садржина сводила на борбу против комуниста. Међу потписницима апела нашли су се, рецимо и интелектуалци какви су Милан Кашанин и Владимир Велмар Јанковић, као и многи други угледни људи, али Краков и Недић одбијају да га потпишу. Чак Краков, на чуђење колеге новинара који га подсећа да је он увек био против комунизма, одговара да је то истина, али у слободној земљи, када је то био израз

његовог слободног убеђења (параф: Краков, 2012: 105), док Недић одбија уз речи да то могу да потпишу они који су на слободи, а не он који је интернирани ратни заробљеник, који ни у какву акцију не улази (Нав. дело: 114). Тек крајем августа Гестапо је Недићу дозволио да прима посете најуже породице, а потом и изађе на улицу. Краков у првој књизи о Милану Недићу бележи управо и први сусрет са ујаком и први заједнички излазак у већ поробљени Београд. Као писац који је надвладао историографа Краков о Недићу најпре сведочи као о човеку који је изобличен тугом, која му је, „паралисала рефлексе“, а потом о језивој шетњи улицама где су „људска тела висила на канделабрима теразијским“. Краков бележи Недићеве речи: „Е мој Сташо, јадан је овај мој први излазак на београдске улице, па право под вешала. Ти несрећници који ту висе за мене нису комунисти, већ Срби које душмани хоће да истребе, али даће Бог да доживим да видим како на истом месту висе ови швапски гадови“ (Краков, 2012:116).

Недићеви ставови имају своје утемељење и у ономе што је годину дана раније, са позиције начелника Генералштаба и министра војске и морнарице, предочио кнезу Павлу (у реферату 1.11.1940) истакавши да је неутралност Југославије неодржива, да војска није у стању да се супротстави силама Тројног пакта, те да ће, уколико уђемо у рат са силама Осовине, највише страдати Срби. Последње наведено је и послужило да га историчари индоктринирани социјалистичким идејама прогласе профашистом. Историчари попут већ помињаног Александра Стојановића, али и Душана Богдановића, Бранка Петровића пак истичу да Недић јесте веровао у победу Немачке, у идеју да немачком народу припада будућност, али да га никако не можемо једнострано описати као човека фашистичких схватања, те да је нужно направити јасну дистинкцију између његовог и колаборационистичког деловања Анте Павелића, којој пристаје одијум квислиншких акција.

Управо се односом са Павелићем Краков и понајвише бави у првој књизи монографије о Недићу, покушавајући да из позиције непосредног сведока дешавања посведочи о фундаментално друкчијем односу према рату, нацији, држави двојице људи који у датим историјским околностима заузимају челне позиције у својим државама. С те стране, као валидни историјски документи и извори који могу бити врло корисни проучаваоцима овог историјског периода, те природе власти НДХ и односа према српском становништву, овде се налазе сведочења преживелих логораша, избеглица, те разговори које сам Недић води са својим сарадницима. Такође, Краков подвлачи као веома важан податак о честом потказивању Недића Немцима, а чему је често прибегавао управо Анте Павелић: „Немци су добро знали да комунисти никад не могу да покрену устанак целокупног српског становништва...зато су зазирали од свих контаката Недићевих са Михаиловићем, знајући да би он, примајући оружје за своје одреде, могао да тај ратни материјал употреби за оружање четника и можда народних маса, ако Недић схвати да је дошао моменат за такву акцију...ово немачко неповерење према акцији Недићевој подржавао је још нарочито Загреб, где су стално Павелић и његови сарадници указивали Хитлеровом представнику Кашеу да постоји велика опасност о пуној сарадњи између свих српских националиста јер сви подједнако мрзе Немце...ово стално денунцирање Недића код Немаца појачало се како је српска влада развила своју огромну акцију на спасавању избеглица из НДХ ( Краков, 2012: 176, 177)”. Читаво поглавље, чији и наслов собом носи патос борбе за српство и јасан антагонизам према Павелићу „Оставите ме самог са Павелићем да му зубима гркљан прережем” говори о околностим стварања НДХ и страховитим страдањима са којима се суочавало српско становништво. Наиме, Краков наводи колико је напора Недић улагао у протествовање против усташког терора, указујући Немцима на то да бивајући савезници са усташама Немци и узрокују устанак свих преживелих Срба, те оружане акције гериле у Србији. Недић је страховао од остваривања вести које је добијао од појединих Немаца да се на територији НДХ припрема стварање великог концентрационог логора за Србе из Србије, али и да ће се у духу те отпочете сарадње Немаца и усташа остварити немачка претња која му је изнета када

се од њега очекивало да прихвати место председника новоформиране владе, а то је да ће Србија бити подељена између својих суседа, немачких савезника, те да ће Павелићеве усташе ући у западни део Србије. У прилог истинитости онога што говори о Недићу и његовим страховима, али и покушајима борбе за Србе, Краков наводи и извештај који је 9.10. 1941. поднет Хитлеру ( акт бр. IV А 1Б/41-г), под ознаком државне тајне, а о стању и догађањима у Србији: „ у луци Саве код Митровице подићи ће се сабирни логор. Овај логор подићи ће организација Тот. Логор ће бити изграђен по типу немачких концентрационих логора, у прво време ће имати карактер за 50.000 људи, који се може повећати на 500.000”( Исто: 214). Најаутентичнији израз Недићевог карактера и показивања отпора према немачким наредбама које се косе са његовим основним принципима јесте његово одбијање да се састане са Пвaelићем, иако је „ Берлин то императивно тражио”. Краков наводи да је био сведок у којој мери је Недић потресен, „црвен од узбуђења и дубоко узрујан” Немце уверавао да се он као „ представник српског народа из Србије не може састати и разговарати са крвником Срба са друге стране Дрине и Саве”, те им поручивао: „ сиђите ( обраћао се др Турнеру) кога хоћете дана на Саву и пошаљите ваше војнике са чамцима нека похватају оне безбтојне српске лешеве који непрекидно плове реком са натписом стављеним од усташа- МЕСО ЗА БЕОГРАДСКЕ ПИЈАЦЕ, и њихове ископане очи, одсечене дојке младих жена и одрезани удови, даће вам одговор да са целатима ових мученика нема разговора” (Исто: 214). Кулминација Недићевог беса, што Краков литерарно веома вешто уобличава у сцену препуну симболике детаља, речи које шаљу поруку о свести Недића о потреби историјског континуитета једног народа, те узрочно-последичној спреси догађања и њихових актера у новијој историји, уследиће након још једног позива немачког генерала и инсистирања на сусрету са Павелићем. Краков наводи да је ујака затекао како стоји у свом кабинету и гледа у слику краља Александра „ као да је њега звао у помоћ и од њега тражио одговор”, те да му је тада рекао: „ У њихове (немачке) четвртaste главе не улази сазнање да нема преговора и споразума између целата и жртве, да нема састанка између убице краља Александра и генерала Милана Недића који је за истог свог врховног команданта био увек спреман и да умре. И када сам већ видео да неће или не могу да разумеју онда сам, ван себе, рекао немачком генералу да хоћу да се састанем са Павелићем под једним условом- да будемо сами, без оружја како бих му зубима пререзао грљан да бар тако му платим за Марсељ и за све оне наше несрећне безбројне жртве. И најзад је то разумео”(Исто: 216). Потврду својим тврдњама о притисцима које је Недић трпео по питању односа са Павелићем од стране Немаца Краков даје и у сведочењима истакнутих интелектуалаца који су посредно или непосредно имали увид у околности о којима је реч. Један од њих је и Иван Мештровић, који је као преводилац био у самом средишту догађања у вези са формирањем владе Милана Недића, јер сам Недић није знао немачки. Мештровић у својим мемоарима (Мештровић, 1961: 323-324) говори о сусретима Милана Недића и немачких генерала, где он категорично одбија било какав вид сарадње, те и саме састанке са Павелићем, правећи одступницу од изједначавања усташког покрета и читавог хрватског народа, јер су они који „ гоне и убијају Србе само шака, не представљају Хрвате (Краков, 2012: 218)”.

Иако смо подвукли да се одређени текстови везани за Недићево деловање морају узимати с дозом резерве, имајући на уму субјективност Кракова као писца-псеудоисторичара, неизоставно је рећи да елементе објективности садрже они делови друге књиге монографије у којој се преносе сведочанства о усташким и јасеновачким злочинима и страдањима. Управо је нарaтив који често у колективном сећању изазивају примери бруталног односа према српском становништву на територији НДХ, у савременом тренутку, свести постаје погубан, јер радикални потези воде ка категорији онтолошког непријатељства. Краков поглавље о људима „ који су измакли из пакла” уоквирује литерарним поређењем, рекавши да су „ Јасеновац и Стара Градишка били онај последњи најнижи и најужаснији круг мучилиштва каквог је Данте у песничкој визији приказао у своме Паклу”( Исто: 196). Као још један знак да се налази на правом путу свог историјског деловања Недић је видео

могућност да „ његова Србија- најужа српска отаџбина” постане место које прима све оне „ који су успели да се ишчупају из чељусти шакала из подивљалог Павлићевог зверињака”, многи од њих чак и тако што „ је сам Бог узбудио срце неког немачког официра који је био згрожен пред беспримерним дивљаштвом усташа” ( Исто: 182). Краков наводи важан податак да је сваки регистровани избеглица, и човек и жена, бивао саслушаван у Комесеријату о злочинима које је било који окупатор вршио над Србина њиховог краја, а да су онда у металним сандуцима закопавани примерци тих саслушања како би она била сачувана у случају да Немци изврше претрес, као и да су комунисте одмах по свом уласку у Београд у октобру 1944, покупиле све примерке саслушања који су се налазили у Комесеријату и Председништву владе, те да је непознато шта се потом са њима десило.

На примере усташких злочина и сам Краков реагује физичким потресом јер је читајући сведочење преживеле жене која је говорила о страхоти у једној основној школи затражио пријатељу чашу воде уз речи да је ово што се десило представља нешто што ни најболеснији људски мозак не би могао да смисли. Наиме, усташе су по упаду у школу најпре раздвојиле децу на католичку, муслиманску, које су послали кућама и православно-женску, коју су погубили ударцима секирама, учитељицу Хрватицу која је покушавала да спречи покољ приморали су да гледа ужас, од кога је и полудел. Православно мушку децу одвели су до једног пласта сена, повезали их на греде и коље, чинећи крст, запалили пласт, а децу наслонили на њега тако да им табани додирују пламен. Деца су тако постепено сагоревала, док су њихови урлици увесељавали оне који су жиг срамоте на људску расу уопште (нав.према: Краков, 2012: 186-187).

Краков преноси и аутентично сведочење преживелог из Јасеновца, за којег каже да је о томе и објавио књигу у новоформираној Југославији, али да је је у њој навео да је у логору био као комуниста, што буди сумњу да се то разликује од сведочења које је дао у Комесеријату за избеглице у окупираној Србији. Посебно је значајан део у којем се описује фарса, претварања јасеновачког мучилиштва у Потемкиново село када је најављено да ће у јануару 1942. доћи специјална међународна делегација Црвеног крста. Дотадашња зверства попут једног описаног о усташким ноћним оргијама при којима би до изнемоглости злостављали заробљенице, од којих је једну која се очајнички бранила задесила најстрашнија казна- нагу су је разапели тако да су од њеног тела начинили крст, док су пијане усташе даље током ноћи користили за гашење жара својих цигарета, преиначеена су фарсичне бараке. Наиме, логор је уређиван, заравњиване су јаме са жртвама, порушене су постојеће бараке, а у нове су уношене гвоздене постеле у које су легали млади, здрави људи, или тек приспели заробљеници који још нису мучени или саме усташе, изнад чијих постеља су исписиване имагинарне историје болести.

У вези са положајем српског становништва и будућности која је у једном тренутку бивала све извеснија за њега Краков наводи и, како сам каже, до тада нигде објављен податак који му је почетком 1942. године у највећем поверењу саопштио његов класни друг Ђорђе Рош, који је као ратни инвалид напустио војску, али временом постао представник највећих предузећа немачке тешке индустрије у Југославији, те као такав успео да оствари добре везе са немачким представницима у слободној Југославији, али и код водећих економских личности у Немачкој, што је у окупацији користио како би помагао Недићеве интервенције код самих Немаца (параф. Краков, 2012: 197). Рош Кракову говори како је Недићева одлука да се прихвати места председника владе, чињеница да је његова личност Немцима била довољна гаранција, спречила план који је већ био разрађен, а који је значио крај српског народа: „ Тај план израђен по наређењу Фирера у току месеца августа предвиђао је исељавање целокупног становништва Србије у далеке просторе Совјетске Русије, оне које немачка војска буде окупирали. Србија је имала да се испразни и да се на место Срба уселе у њу други суседни народи, немачки савезници и то првенствено Бугари, Хрвати и делимично Мађари...ту би се поступало као у Шапцу...видите, ту највећу несрећу за српски народ, за

чију прошлост Немци имају поштовање, али који су својим изазовима проузроковали највеће огорчење и гнев Фиреров, спречио је генерал- оберст Милан Недић образујући своју владу” (Исто: 198-199).

Према Влади у Лондону Недић, али и читава српска јавност, на шта је пресудно утицало пропагандно деловање, углавном руковођено управо Станиславом Краковом, имао је врло непријатељски став. Антагонизам нараста ту меру да је Краков навео закључак да је и покољ Срба у Павелићевој Хрватској чак долазио у други план оном који је творац пуча од 27. марта, јер је за једини циљ имао очување своје владе у егзилу, и то онакве каквом је желе Енглези, што значи да у њој буде више хрватских представника. Преноси и Недићеве бурне реакције на вести које емитује радио Лондон о његовим тобожњим сусретима са Павелићем, осуде његовог деловања на месту председника владе, те чињеницу да га називају издајником и квислингом: „ Не дај Боже да ме ови наши са радио Лондона хвале, онда је свршено са мојом мисијом...нека ме нападају што жешће могу, то ми је потребно и корисно. Али нека не прљају моју част и као Србина и као војника који је увек био и остао веран своме кеаљу и своме народу и својој заклетви. Они би бар требали да знају шта ја овде радим, јер многи који су тамо ме знају врло добро и ко сам и какав сам” (Исто: 221).

Међутим, баш по питању усташких акција изненадно, у једном тренутку, долази до усаглашавања двају гласова, и тиме се потврђује раније изнето запажање да су Немци највише страховали од помирења и суделовања изричито националних елемената у Србији. Краков преноси део говора Слободана Јовановића, потпредседника Владе у Лондону, од 10.11.1941, који је рекао: „ У деловима Павелићеве Хрватске Србима предстоји истребљење. Срби! Ваше патње познате су широм целог света. Ми који се налазимо изван напаћене отаџбине чинимо све у нашој моћи да што више убрзамо ослобођење наше Отаџбине Југославије”. Преноси се и део радијског говора министра спољних послова Момчила Нинчића од 12.10.1941: „ Нису убице само оних неколико хиљада усташких мангупа, него цео режим Павелићев и сви они који непосредно или посредно тај режим одржавају и помажу...”. Краков својим коментаром на наведене говоре одаје по први пут поштовање Влади у изгнанству и исказује готово лирски интонирану идеју о могућем заједничком деловању свих родољубивих снага: „ Са узбуђењем и задовољством слушали смо ова два вечера сви ми у Србији пригушене и мућене ечи лондонске емисије под ћебетом које је покривало радиоапарат да се његови звуци не разнесу ван зидова. Најзад је здеран застор који је месецима стидљиво прикривао дивљања једне злочиначке организације коју су Мусолини и Хитлер уздигли на ранг државе” ( Исто: 219-220)”.

Комплексан однос, који је током година мењао свој карактер, са Дражом Михаиловићем такође се у више наврата налази у средишту Краковљеве пажње, а у циљу осветљавања природе Недићеве акције. Тако Краков наводи делове извештаја о страдању народа у Краљеву, те Недићево резонување односа Немаца према устаницима, сарадњи Михаиловића и партизанског покрета 1941, али и самог положаја Михаиловића као једне стране националистичког деловања војних формација осталих у Србији: „ То је оно што ја увек говорим Немцима, а што они неће да разумеју. Комунисти баш желе те немачке следе масовне одмазде, јер оне најсигурније терају наше људе у шуму, када знају да њихов живот не зависи од њиховог става, већ од догађаја који се одвијају не само изван њиховог учешћа, већ и њиховог знања...”, док о Михаиловићевом односу са комунистима, након што је чуо сведочење преживелих талаца из Краљева каже: „ Јесте ли ви то све рекли Дражи? Да ли је сада разумео колико његова сарадња са комунистима повећава опасности и страдање српског народа? Онима у лондону који му поручују да иде са црвенима је сасвим свеједно што хиљде невиних Срба гине, јер они су заштићени и далеко. Али ја знам да Дражи то не може да буде свеједно” (Исто: 239). Краљевачко страдање Краков уобличава, у уметничком вредносном смислу изузетно важно, и бомбардовањем Жиче ( Жича је бомбардована јер се у њу била сместила једна група партизана) чију судбину амблемски приказује као околности



историјског трајања и страдања читавог српског народа: „Задужбина краља Стефана Првовенчаног претрпела је у својој историји инвазију Кумана...када је патријарх Арсеније Чарнојевић повео српски народ из свих јужних крајева на север опет је Жича била опустошена од Турака...1813. дошло је до последњег уништења Жиче, бар се тако мислило...и сада у октобру 1941. дошло је њено седмо уништење. Од авионских бомби порушени су били сви манастриски конаци. Владика Николај, чије је седиште било у Жичи и који је пред упадом комуниста напустио манастир и прешао у Љубостињу са јадом и очајањем је примио вест о њеном модерном уништењу, овог пута из ваздуха. Он је тада говорио са много бола: Када год је страдао српски народ страдала је и Жича. Њена судбина је нераздвојна од судбине Србије ( Исто: 240).”

Оно што остаје недовољно историјски осветљено јесу конкретне околности и ситуације у којима Милан Недић одлучује да прихвати место председника новоформиране владе у окупираној земљи. Крај августа 1941. године донео је устоличење позиције Милана Недића у српској историји. На иницијативу, што бележе и историчари и сам Краков у својој књизи, Димитрија Љотића, Недић постаје председник Владе у окупираној Србији. Бојан Димитријевић настоји да упркос и даље у историјској и друштвеној свести увреженој комунистичкој идеји о Недићу као издајнику његову позицију објасни рационално: „Недић ту дужност нити је желео нити је хтео, већ је на њу дошао силом прилика и околности. Ниједна водећа и угледна личност српског друштвеног и политичког живота није желела да се прихвати те незахвалне службе. Недић је пре ступања на дужност прецизирао део својих захтева Немцима,<sup>2</sup> од којих су неки прихваћени... немачки војни командант у Србији генерал Данкелман обавестио је 28.августа Недића да су његови захтеви прихваћени и већ следећег дана 29. августа Недић је саставио владу...” (Димитријевић: 2014: 67).

Суочен са, испоставиће се, историјском одлуком Недић испрва није желео да се прихвати незахвалне дужности коју му је међу првима поменуо Димитрије Љотић. Недић је сматрао да је реч о политичкој одлуци, функцији, које се он као војник не жели прихватити: „Ја сам био и остао војник и ништа друго ме не интересује... ви сте политичари зато да откуватате када се закува, то је ваш посао“ (Краков: 2012: 118). Дане између 19. и 29. августа сам Недић означава као оне у којима је био на оштрици ножа, али ножа који је стављен под грло не њему, већ српском народу ( према: Краков 2012: 133). Интимне и етичке разлоге због којих је донео одлуку да се прими нове, понуђене му дужности Недић је образложио Кракову, постављајући реторско питање на које ни новија историографија ни филозофија нису дале одговор: „ Да су теби ставили на избор: или да жртвујеш свој живот и још више од тога свој светли и ничим неукаљани образ- јер ја и једно и друго сада подносим на жртву- или да с друге стране пустиш да сви душмани истребе српски народ до колевке, шта би ти изабрао?“ (Краков, 2012: 133-134). Исти наратив обележиће и даље Недићево деловање. Наиме, када се суочио се покушајем Немаца да изнуде његову оставку Недић је за себе рекао да није Пилат да опере руке над судбином свога народа када се његов опстанак угрожава. Описујући свог ујака као свог црвеног у лицу док му препричава своје разговоре са Немцима, конкретно, шефом управног штаба др Турнером, Краков записује Недићево образложење зашто не може да да оставку: „ јер би такав гест био недостојан човека моје прошлости. Ја примљени положај не напуштам, а ви имате све могућности да ме са њега одведете.. ја ћу поднети оставку када ја нађем да то може да користи српском народу, а не када ми Немци нареде( Исто: 178)”. Краков доноси и извод из Турнеровог реферата свом главнокомандујућем генералу, а који сведочи шта би задесило Србију уколико би се успело у

---

<sup>2</sup> Недић је тражио да нова влада управља свим пословима државе и народа под надзором немачког војног заповедника; јачу жандармерију, за њих потребно наоружавање, помагање ратних заробљеника и пуштање оних који су болесни или потребни за обнову земље; престанак прогона и убијања Срба у Хрватској, Бугарској и Мађарској; да репресивне мере, последица комунистичких одмазди, погађају само праве кривце, а не и недужна лица; одобравање потребних државних и националних амблема

намери да се Недићу изнуди оставка ( реч је о догађањима из септембра 1941): „ уједно с престанком Недићеве владе хитно је потребно да се изврши темељно и оштро чишћење Београда, јер одатле несумњиво полазе несметано конци к устаницима, и то помоћу у сваком погледу непоузданих елемената из редова интелигенције. Стога би требало ове кругове почев од највиших лица, безобзирно позатварати и ликвидирати у датом моменту...Истовремено би требало затворити све активне официре и подофицире...такође би требало извршити у поштреном облику хапшење свих Јевреја, које је већ у току, а истовремено и хапшење Цигана... (Исто: 180, 181)”. На основу ових речи Краков у својим размишљањима, пренетим у први том књиге о којој говоримо, закључује да је управо одлуком да се прво прихвати места председника владе, а онда и да на том месту и остане, Милан Недић свесно и вољно потписао своју смртну пресуду, допустивши да и данас незналице пљују и газе по његовом светлом и мученичком гробу, не знајући да је подметнувши се под оштрицу српске тешке судбине спречио пустошење и помор Србије, као и да је знао да је он једини и последњи бранилац на смрт осуђеног српског народа и да би без његове одбране Немци начинили пустош у Србији и применили на Србе ону политику уништења коју су дотле спроводили само према Јеврејима (параф: Краков, Нав. дело: 134, 182). Историчари пак сматрају да је начин на који су наведене околности представљене у Краковљевој књизи ипак плод умешности писца, а самим тим и својеврстан „историјски фалсификат који оставља снажан емотивни утисак на неупућеног читаоца. ( Димитријевић, 2014: 69-67).”

Стање у којем је Недић, ступивши на дужност затекао окупирану Србију било је стање потпуног хаоса изазваног, како сматра Ђоко Слијепчевић, превратничком грозницом и хаосом грађанског рата који је већ почео. Међутим, остаје отворено питање, које поставља и Бојан Димитријевић ( Димитријевић, 2014: 67-69), да ли је Недић овим чином постао колаборациониста? Димитријевић наводи да је сам тај појам озакоњен у току Другог светског рата, те да је настао као последица комунистичке реторике. Међутим, скреће се пажња на чињеницу да је колаборација у Србији, конкретно у случају Милана Недића, најтежи и најтрагичнији пример колаборације из нужде, а што потврђују и горе наведене речи самог Недића, те да је њено основно обележје „безусловна потреба да се народ спасе од уништења...те да се та врста колаборације појавила међу народима према којима је непријатељство Немачке дошло до најокрутнијег израза са једне стране, а и који су се налазили непосредно угрожени од комунизма с друге стране“ (Парежанин, 2001: 345-347).

Краков корене Недићеве одлуке види као најдубљи чин родољубља и саможртвовања зарад вишег циља. Наиме, по сведочењу самог Недића, а које Краков преноси, њему је показана карта раскомадане и непријатељима раздвојене Србије, при чему Немцима остаје само Београд - Принц Еуген Штат, као центар немачког војног и административног апарата на Балкану. Видевши карту Недић је преломио и пресудио себи: „Умрећеш Милане Недићу, умрећеш ако треба и десет пута, али ћеш бар дати свој живот за спас свога народа. Нека незналице и неваљалци пљују на твоју част, нека газе по твојем светлом имену, али неће усташе клати и на тлу Србије, и неће се Мађари ширити по Опленцу, по твојем Орашју, по твојем Крагујевцу“ (Краков, 2012: 144).

Историјски извори пружају нам увид у говор Милана Недића којим се 1. септембра оглашава као представник и председник владе која ће у времену које долази постати симбол колаборације, док генералов говор открива, можда наивне наде с којима он сам ступа на дату дужност: „Дошао сам на владу да спасавам народ, да се међусобно не истреби...да сачекамо свршетак рата здружени под барјаком - Само слога Србина спасава...Шта ми можемо сад да учинимо? Ништа. Ми смо само зрно песка у узбурканом светском мору...Немој да се мешамо у туђе ствари, јер ко се меша у туђе ствари, извуче обично дебљи крај Костић, 1990: 46-47).“ Недићеву реторику су путем пропагандног рада његове владе, о чему смо већ говорили, прихватиле шире масе народа. тако се у Новом времену преносе екстатична одушевљења

којим народ прихвата Недићеву одлуку да се одрекне своје месечне накнаде у корист избеглица, те како око две хиљаде Крушевљана окупљених на градским улицама путем звучника слишају недићев говор поздрављајући га као народног оца који још увек једини покушава да спасе заблуделе синове народа. Чак се преноси и писмо једног заробљеног свештеника који исказује своју захвалност недићу јер ће сачувати отаџбину, али и јер је његовим залагањем до заробљеника стигла знатна помоћ у храни (наведено се може наћи у текстовима листа Ново време од 28.11. 1941, бр.179 и 13.11.1941, бр.166).

Иако је покушавао да у рад своје владе имплементира све елементе који би били стављени у службу очувања мира, грађанског реда, те утишавања устанка у Србији, а који би се усмерили на борбу против комуниста, те тако приволи и редове Драже Михаиловића, Недић у својој мисији није успевао. Краков доноси сведочења, а која су у складу и са историјским подацима, која откривају очајничку позицију Недића као председника владе. Вести о немачким одмаздама, рецимо, само је о стрељању талаца у Крагујевцу Недић сазнао тек пошто је пуковник Бошко Павловић одлетео, и то немачким авионом, на лице места. Такве акције самог председника и његову владу доводе у безизлазну позицију, те Недић решава да поднесе оставку. Немци су планирали да спроведу рацију приличних размера, у којој ће ухапсити 50.000 талаца, међу којим ће бити представници јавног живота Београда, као и сви интелектуалци, без разлике. Приликом те акције град би требало да опколи густ кордон немачких трупа, како би се затворили сви излази. Чувши за тај план Недић немачком шефу управног штаба Турнеру саопштава да уколико предузму то што су наумили почну исте вечери најпре са њим самим и са члановима његове владе, као и да зна за све страхоте које чини Гестапо, да зна за план бомбардовања Београда, којим би се довршило оно отпочето 6. априла:

„Ако ви те мере које сте ми сада саопштили доиста намеравате да предузмете, онда изволите почети прво са мном и члановима моје владе. Нас прво похапсите и нас прво стрељајте. Ако пређете безобзирно преко мог упозорења и молбе, јер ја сам се примио овог положаја да спасавам, а не да уништавам српски народ, за што сам и добио ваша обећања, онда можете са сигурношћу рачунати да ћете и мене и све Србе који су способни да узму оружје у руке наћи међу устаницима у шуми Ви видите да ми све чинимо да устанак ослаби, ми уверавамо људе у правичност и разумевање окупатора, а ви хоћете да извршавате опште покоље...Ја нисам Понтије Пилат да оперем руке над судбином свога народа када се његов опстанак угрожава“ (Краков, 2012: 171-172 и 178).

Страдању у Крагујевцу Краков придаје посебан, како историјски, тако и лични, емотивни значај. Најпре говори о околностима које доводе до трагичних догађаја, јасно се диференцирајући, што је јако важно уколико имамо на уму атрибуцију квислинга која се везује за Недића и његове сараднике, од акција и ставова Немаца, за које каже да су им „ сви Срби исти, комунисти или националисти, зато нека и невини плаћају овакве злочине- мисли се на партизанске акције- својих ландсмана (Исто: 244)”. Крагујевачка трагедија била је једна од оних преломних тачака које су и Недићу и његовим сарадницима указивале на правац у којем се одводи њихово деловање у очима народа, али и историје. Приликом једног састанка у свом кабинету Недић управо својим најближим људима и говори да је свестан последица својих одлука, али и на који начин он разуме положај кога се прихватио: „ Претешка је моја мисија. Ја треба да проведем српски народ једном једином узаном стазом, тако узаном да се једва може њоме корачати и с које нема скретања. Доле је, испод те стазе , амбис коначне пропасти и ја морам једнако да задржавам српски народ да се у своме лудилу не баци у њега и не ишчезне за свагда, а горе више те стазе су стрме литице немачког нераумевања и свирепе окрутности које нико и ништа не може покренути и где се глава може смрскати, али се проћи не може.Али ја ћу истрајати ипак све док не доведем српски народ у широку долину његовог опстанка”. Истом приликом и Димитрије Љотић Кракову говори о тежини Недићевог положаја: „ Милан преживљава најболније дане свога живота и најкритичније

тренутке своје историјске мисије. Ја не знам шта бих урадио да му у томе помогнем”( Исто: 250). Сам Краков дубоко потресен конкретним догађањима, будући да је и сам везан за Крагујевац Недићу саопштава: „ Сви разлози који су ме до сада задржавали да се примим каквог јавног посл, ништавни су пред страхотама које се око нас одигравају. Ја ти се стављам на расположење и примам место где ћу бити најкориснији. Несрећа мога родног града преломила је и моју судбину”(Исто: 251).

Као одговор на осуде које је историја писана по правилима јавног дискурса комунистичког поратног друштва Краков на крају прве књиге доноси поглавље „Нирнбершка декларација” којим симболички заокружује слику о Недићу која је формирана у оном делу јавности који је био национално оријентисан и уверен у исправност деловања славног и уважаваног генерала. За разлику од оних који су „ отишли у Лондон да грицкају државни трезор, они који сада већ гладују иза бодљикавих жица” (генерали југословенске војске у заробљеништву у Немачкој), Недићу 15.11.1941. шаљу писмо, документ којим му исказују своју подршку, али и износе свој став о питањима националног значаја у датом историјском тренутку: „ Са највећом одлучношћу осуђујемо комунистичке изроде као и оне заблуделе и заведене појединце који су им се придружили, и њихову издајничку акцију на уништењу српског народа и његове будућности...са осећајем дубоке одвратности осуђујемо оне стране пропаганде које за рачун егоистичких циљева својом подмуклом акцијом продужују да гурају наш народ у пропаст...позивамо цео народу у Србији да се сложено као један човек сврста уз Владу ђенерала Недића...”. Схвативши овај гест официра у заробљеништву као заслужено признање Недић је желео да са тиме упозна ширу јавност у циљу расветљавања свог и положаја својих идеолошких противника, те одмах Кракову говори да га објави: „ Ево ово да ти први одмах објавиш у Обнови, и да му ставиш наслов са бумбар словима, те да виде ови заслепљени и залуђени од Енглеза и бољшевика да је право родољубље радити за свој народ, а не уништити ову нашу дивну земљу за којекакве излапеле лордове или оног црвеног целата Стаљина (Исто: 311-312)”.

У истом духу Краков надахнуто говори још о неколицини догађаја који дају смисао, како се то увек подвлачи, жртви коју је Недић поднео за Србију, прихвативши се незавидног положаја председника владе означене као колаборационистичке. Краков покушава да кроз коегзистентност есејистичко-документарних и на послетку литерарних предлога ревалоризује један период и личности које су биле у његовом средишту. Да ли је својом монографијом о Недићу био на правом путу остаје и данас упитно, али се не може оспорити филозофска линија која прати његов рад. Наиме, Краков јасно указује да личност генерала Недића не можемо посматрати у регистру пуког историографског налаза, те да је потребно уочити спецификуме који чине „ биће човека које се не поклапа са голим људским животом, па чак ни са интегритетом његове телесне личности”(Бењамин: 1974: 76). Недићева историјска улога не треба се сагледавати једнострано, већ из позиције која претпоставља да „ људска душа, као своје најзанимљивије специфичности има управо то да пренебрегне саможивост у појединачном, општу незаводљивост садашњице према будућности, и да треба да имамо на уму да је слика среће коју гајимо у потпуности обојена временом у које нас је бацио ток нашег живота” (параф. Исто: 79). Недић је управо сплетом околности доспео у историјски тренутак одлуке о томе хоће ли бити спреман да сопствени живот, али и част, бити спреман да потчини будућности народа, да појединачно у сваком смислу потчини општем, и да из такве позиције- садашњости, самерава оно што Бењамин означава као срећу-тачку задовољства која је могућа у контексту датих околности. Управо тако Краков и пише да је 1942. Недић „ у своме суморном и тешком животу имао своје јаде, своја страдања, своје болове и узбуђења, па чак и своје изузетне радости... тек у седмом месецу од образовања своје нежељене и невољне владе генерал Милан Недић је дочекао да види да се остварује један од првих услова који је поставио Немцима да би се примио председништва владе под

окупацијом: ослобођење српских војника, подофицира и официра из заробљеничких логора...” (Краков, 2012: 163).

Лирски пренеглашене описе сусрета, налик експресионистичким хронотопима железничке станице какве у метежу видимо у његовим романима, Краков инкорпорира у ширу слику односа Недића према народу, који ће бити исказан кроз идеолошки индоктриниран говор херојског патоса упућен повратницима. Након осмеха, грљења и узвика очајања оних који међу повратницима нису видели оне које су очекивали лирском уступа место утилитаристичко начело, те се преноси Недићево обраћање друговима у Војној болници, која је привремено примила ослобођене официре, како би их он „ обавестио о својој мисији”: „ Ви сви знате да смо ми жртве једне неразумне политике због које смо изгубили државу и све што нам је најмилије и најдраже...И онда кад је било најтеже, ти који су нас увукли у ту несрећу побегли су главом безобзирце, што се до тада никада у српском народу и српској историји није десило... напунили су своје џепове златом и побегли тамо у иностранство, а земљу оставили на милост и немилост, обезглављену...изгубио сам сина, али су мени сви синови Србије исто тако драги као да су ми рођени и ја сам се за њих заложиио...они наши несрећници из Лондона и Москве позивају нас на оружје, а они седе у заклону и не маре ништа што ће Србима бити попаљена села и градови и њихове породице унесрећене...” ( Исто: 164-165).

Потребу да константно држи под врстом контроле јавно мњење Недић исказује подсећањима на догађаје који су довели државу у предапокалиптично стање, те то потцртава и у својим јавним наступима. Један од њих је и говор који се преноси путем радија ,а у сусрет годишњице 27.марта, а чији је циљ оправдавање потписивања Тројног пакта и осуда Владе у егзилу, што Краков означава као пророчанску мудрост Недића да ваљано сагледа судбину српског народа и да још једном укаже на позицију коју према њему заузимају Енглези, које сада не треба гледати као савезнике, већ силу која је увек вођена сопственим интересима, а не пријатељствима: „ Година је дана од оног кобног месеца марта који је запечатио судбину српског народа за дуги низ година...Страдање српског народа је резултат оне наопаке политике која је ишла за туђим интересима...ишло се за туђом вољом и за туђом памећу, водила се такозвана традиционална политика слепе оданости негдашњим савезницима из некакве благодарности и осећаја...Јер шта се од Срба тражило? Само да гледају своја посла и да се не мешају у обрачубе великих народа. Зато је међу силама Тројног пакта и Југославије потписан на овај дан (25.март, када је и говор одржан) пре годину дана у Бечу споразум назван Пактом...Велики немачки Рајх тражио је од нас једино и словом да останемо неутрални за све време трајања рата између великих сила...Југославија је распарчана у року од десет дана, а српски народ је платио ову авантуристичку лудачку политику као никада до сад...Гробари Југославије, Симовић и компанија, побегли су срамно остављајући вас, јадне Србе, да плаћате њихове издајничке подвиге...а они пландују у Лондону...и још им није доста, као шакали урличу и хушкају вас- Срби на оружје, Срби у шуму...27. март 1941. је гроб Југославије...Ето, то су нам данас тужне годишњице, Срба више нема, постоје само српска гробља” (Исто: 166,167, 168, 169).

Као један од показатеља каква би судбина задесила српске заробљенике, да се геерал Недић није прихватио места председника владе, Краков наводи и један догађај из новембра 1942. Наиме, и *Обнова* и *Ново време* објавили су 7.11.1942. вест о одласку групе српских лекара у Немачку, где је требало да смене одговарајући број лекара у логорима. Наводи се да по Хашкој конвенцији војни лекари нису одвођени у заробљеништво, али да су слати у логоре где је остао још неки Србин или Словенац, углавном, како би им се пружила лекарска нега, екипе лекара су које су одлазиле су се смењивале. Краков истиче да се многи од лекара који су, како он каже, обављали ову самарићанску дужност ипак знатан број више никада није вратио у земљу. Међутим, оно што је најзначајније јесте оно што су лекари открили и чему су сведочили у логорима совјетских ратних заробљеника. Наиме, наводи се да је у тим

логорима умрло само у једној години од глади око пет хиљада људи и да су Немци са стравичним третманом заробљеника престали тек по тешком поразу Немаца код Стаљинграда, када је сам Хитлер, бојећи се репресалија јер је стотине хиљада Немаца пало у руке Совјетима, наредио да се заробљеницима издају оброци хранекоји су се иначе били давали и до тада француским и енглеским заробљеницима. Краков закључује да је слика тог логора смрти судбина која би чекала српске заробљенике да није било кључне одлуке Милана Недића.

Недићево деловање на очувању и саме владе и привидног стања мира пренело се на читаву 1942. годину, када се посебно у лето, суочава са још једном претњом Немаца да ће се, уколико почне оружана акција Михаиловићевих јединица у Србији, српско становништво суочити са најбруталнијим мерама немачких снага, чији је крајњи циљ потпуно уништење народа. Недић се Кракову пожалио на ситуацију у којој се опет нашао, указујући на два кључна проблема: „ Ја горим на две ватре. Немци прете уништењем, Енглези гледају своје рачуне и гурају нас у нову провалију, наша влада у Лондону стара се само да испуни све енглеске захтеве, а не пита се да ли ће то докусурити наш несрећни народ, кога сам једва спасао. У том врзином колу мени остају само речи, не би ли њима умирио Немце, а с друге стране ако могу да уразумим наше да српски народ не улети поново у крв и истребљење какво сем Јевреја ниједан народ у Европи није доживео” ( Исто: 444-445). Снагу речи Недић је покушао да употреби одмах исте вечери у говору којим се обраћа народу путем радија, а на који моли Кракова да скрене пажњу у својим листовима, како би се што јасније чуле поруке које шаље:

„Да гледамо себе и своје сопствене интересе. Ви знате да наше малоумне вође нису тако поступиле... задатак нам је сачувати српски народ од пропасти... морали смо да поднесемо многе жртве да би се избавили из ужасног положаја у који нас је гурнула шака безумника и туђинских најамника... ви се нећете и не смете повести ни за каквом туђинском пропагандом... ви ћете сачувати своју родну груд, колевку вашу и ваших отаца... нама је потребан ред и рад, апсолутни мир... радио Лондон сваке вечери на смрт осуђује оне који не мисле као он, који више воле свој несрећни намучени народ него бесну, пијану лондонску господу... он свако вече под слово „З” меће све наше истакнуте људе који предано служе својој земљи, а не интересима лондонског Ситиа... желе да за рачун Енглеске поремете скупо плаћени ред и мир и баце Србију по трећи пут у огањ... поручујем да ћу сатрти у клици без милости сваки такав покушај... позивам народ српски да иде као до сада, српским путем, који сам му ја обележио” ( Исто: 446,447,448).

Свест о томе да се јавно мњење најуспешније контролише демагогијом и пропагандом које су јасно усмерене на одређену друштвену групу, слој, Недићеви сарадници, понајвише Краков, исказују у конституисању новог положаја сељака у српском друштву и односа Недића према њима. Недић се у јавном дискурсу инаугурише у фигуру динамичког, пожртвованог вође који се супротставља апатији, инертности једног дела друштва, те погубности акција оних идеолошки острашћених страна. У говорима упућеним српским сељацима, те ономе што говори приликом устаљених организованих посета представника земљорадника председнику владе и Београду преобликује се мишљење обичног човека, како би се њиме господарило и оно подредило доминатној идеји владе- помирити се и прилагодити актуелном стању у окупираној земљи, а која је демагошки вешто импрегнирана у речи Недића, рачунајући на моћ његовог духа и воље. Између осталог реагујући на један у низу говора на радио Лондону у којем, овога пута, Грга Анђелиновић, иначе Хрват из Далмације, по Краковљевом суду један од најнеозбиљнијих народних посланика, који се у том тренутку и сам налази у Лондону, не позива Хрвате да зауставе покољ Срба, збаци Павлића, већ се обраћа Србима да не слушају Недића и Љотића, означавајући их као издајнике, него да се боре Недић узрујано говори Кракову још једном о снази речи коју он види као једино средство да умири Немце, убеђујући их о својим настојањима да се одржи

мир, али највише да упозори наше људе да не падају у замке злотвора из Лондона и Москве јер они не настоје да трајно науде немцима, већ да што више поткрешу српско стабло. У том тону је и говор који 10. маја 1942. путем радија држи српским сељацима, а у којем их позива да не напуштају село и земљу, не занемарују земљорадњу и сеоску привреду, те да је њихово занимање најлепше и најплеменитије, најсамосталније од свих, да је земљорадник уистину слободан човек, слободан по томе што је у стању да сам стече све што му је за живот потребно...и ношен патриотским заносом додаје, заправо износећи основне тезе аграрне политике и односа према насељавању становништва у градове: „ земља је ваша ваш понос..не одричите се позива који вам је од отаца у наслеђе остао, да би Србија живела и из немаштине и беде изашла што пре да би земља добила плод који у себи већ има, потребно је данас више него икада да се сада наш сељак врати својој земљи и свом позиву...ма каква да је плата, надница, све то нашем сељаку не користи кад по градовима живи у нездравним становима и мора да гледа како његову децу која се рађају у граду мучки вреба туберкулоза и друге варошке болештине...” (Краков, 2012: 235-237). На крају индикативно је да се Недић српским сељацима обраћа, приликом њихових сусрета, директно и једноставним речником не кријући свој бес у односу према влади у избеглиштву, али не и према краљу: „ Ми имамо краља који ће бранити наше интересе и повратити све што смо изгубили. Али дотле морамо да ћутимо и трпимо, трпен- спасен. што ко тражи дај- боље дати краву него главу”( Исто: 239), делећи на тај начин укорењен однос страхопоштовања и уважавања монарха, а што је симболички Краков потцртао коментаром да док изговара наведено Недић, као и окупљени сељаци, подижу поглед ка краљевом портрету који упркос немачкој власти стоји изнад Недићевог стола, као амблем традиције и историјског трајања, опстанка националног идентитета.

Одраз истинског односа Недића и немачких власти види се из његовог коментара, упућеног Кракову, након што је одржао говор поводом оснивања Српске заједнице рада 30. маја 1942, где каже: „ Видиш, за сваки свој говор морам да питам да добијем одобрење у начелу од главнокомандујућег генерала и од шефа управног штаба... веровао сам да бар у овом неполитичком, социјалном говору неће бити њихове интервенције, али нашао се један да захтева да када поменем Европу морам да кежем Нова Европа јер стара Европа је мртва, ми данас живимо говоримо о Новој Европи, која је стварност, те не може бити обилазних изражавања- а шта сам ја могао друго него по оној српској народној у доба робовања Турцима. кажи му аго, нека му је драго”(Исто: 245). С друге стране, у самом говору о којем је реч, Недић истински огорчено говори о положају радника који је постављен на лоше темеље деловањем болшевичке идеје: „ болшевизам, та куга људског рода под лажним пароланама да жели да створи раднички рај на земљи, створио је пакао увукавши радни свет у страховиту револуцију која већ годинама бесни и која и данас траје. Место привилегованог положаја радник је баш од бљшевика увучен у једно срамно и бестидно искоришћавање...отишло се у демагогију у погледу заштите радника... капитализам је остао и даље главни непројатељ радног света” (Исто: 242-243).

Јасан антагонизам одржава се у односу према усташком покрету кроз читаву књигу, док се за немачку страну чак наводе примери, истина ретки, сувислог понашања, емпатије у надасве уважавања српског националног идентитета. Један од таквих примера је био новопостављени градоначелник Земуна др. Мозер који одмах заузима донекле пацификаторску позицију рекавши да: „ без обзира како се рат завршио Земун ће бити у саставу Београда и ја нећу да се ни на који начин замерим Србима са којима смо земунски Немци и ја увек живели у најбољим пријатељским односима”. Краков посебно истиче Мозеров подвиг, тачније, људски чин у којем је спасао од усташких руку мошти „ влашког цара Лазара које су бачене да их пси разнесу . Мозер је одмах пошто је примио вест о томе шта се дешава у близини Раванице обавестио Гестапо да би уколико се дозволи да „ група Павелићевих дивљака уништава једну јединствену историјску успомену и реликвију, то била

незапамћена културна срамота за Немце”. Недићева влада пак пренос спасених моштију користи као изврстан начин јавног подсећања на славну прошлост и демонстрацију важности улоге коју она сама у датом тренутку има, а све то тако што је уприличена церемонија 14.априла при којој су београдске школе, заједно са Државном стражом, направиле шпалир од моста на Сави до Саборне цркве, где су мошти дочекали генерал Недић, чланови Владе, Димитрије Љотић, Драги Јовановић- управник Београда, како би „ иако под окупацијом са највећим пијететом примили реликвије својих средњовековних владара и светаца”(Исто: 173-174).

Кроз историјско-монографске редове о Милану Недићу Краков исписује и делове своје аутобиографије. У временима настојања Недића да постигне равнотежу између позиције и одговорности председника владе и, неминовног, сарадника са окупатором сам генерал није увидео да се окупаторски обруч стеже и око људи из његовог најближег окружења. Краков у појединачним сегментима књиге сведочи о околностима под којима је и сам био показан немачким властима, као и оне под којима успева да умакне Гестапу: „Док се још водила борба за живот Наумовићев (пуковник Бранко Наумовић; по повратку из ратног заробљеништва из Италије Гестапо га хапси 1941, а први коме се за помоћ том приликом обратила пуковникова жена био је Станислав Краков, кога је исте ноћи замолила за помоћ и посредовање код генерала Недића), опет се једног јутра у моме стану појавио Рош, с реченицом: „ Код др Турнера се налази нов налог Гестапоа за твоје хапшење“ (Краков 2012: 230). Кракова су Немци теретили по више тачака, прво јер је пре рата био дописник јеврејске телеграфске агенције „Сид- Ест“, а коју су финансирали Совјети, иако је њено седиште било у Паризу, друго, у почетку рата је са позиције директора и власника „Телеграма“ радио у, како су наводили, тесној вези са Пољацима и француском обавештајном службом, под чијим је директивама нападао Немачку, на послетку, оптужен је да је као директор Радио Београда 1940 - 1941. године. Својим националним, шовинистичкосрпским, емисијама припремао духове који би били против споразума са Немачком, а који би створили повољну атмосферу за пуч 27. марта (параф, Краков, 2012: 230). Краков даље наводи да су све тачке по којима је био оптужен дискутабилне, али и да је једино што му је побудило зебњу било довођење у везу са Пољском, јер, како каже, одмах пошто су Немци напали Пољску, он је осетио неку „атавистичку“ везу са очевим завичајем, те ступио у контакт са пољским посланством. Даље је и одржавао пријатељске везе, помагао пољске породице које су избегле првих ратних година у Југославију. Ипак, знао је да и све објављивано у „Телеграму“, ма колико против њега самог компромитујуће било, Немцима не може бити доказни материјал јер су сви бројеви изгорели приликом априлског бомбардовања Београда, те страдања Народне библиотеке. На саслушању је Краков свом иследнику предочио, а као доказ приложио билтене агенције „Сид- Ест“, да је власник, те финансијер, агенције био румунски министар спољних послова, а да је Кракова ангажовао 1932. тадашњи румунски аташе за штампу, Раул Анастасију, те да су се Краковљеви извештаји тицали искључиво догађаја унутар Југославије. Даље, како би одбранио свој рад на Радио Београду, Краков је иследнику Киселу понудио један број ревије немачког Рундфунка, из 1940, у којем су се могле видети похвале на његов рачун, јер је у датом листу подвучено да је управо Краковљевим доласком радио ишчупан из руку оних који су флртовали са комунистима и Совјетима. По саслушању Краков је отишао код Недића који га само упозорава реченицом: „Шта сам ти рекао пре недељу дана, да ли сада схваташ ситуацију?“ (Краков 2012: 232).

Кракову је претио Гестапо одвођењем пред ратни суд и 1942, прво због текста у *Обнови* под именом *Као сунце сија Израел над народима*, а потом због слике српских лешева и наслова који казује да је то дело немачких војника. Иако је била реч о денунцијацији и грешки Краков је био саслушан ( сам Краков потцртава у овој књизи да је од како је био у *Обнови* он прегледао стиске само оних страна на којима су излазили извештаји или чланци наређени од стране немачких власти, али и стране где се говорило о Недићевој влади и



њеном раду, као и о раду Недићевих одреда, било да су то Српске страже, добровољци или четници, где су убацивани не само Пећанчеви, већ и Михаиловићеви четници, када се то тицало борбе против партизана, а да то немачка цензура не би приметила називани су сви једним општим именом- национални одреди), а бранио се од оптужби, између осталог и да је спречио објављивање чланка који су немачке власти и тражиле, говорећи о свом сусрету са Гебелсом 1932, који је у то време био шеф пропаганде Национал- социјалистичке странке, а Краков специјални изасланик *Времена* на изборима за председника републике у Немачкој, који је објашњавао да је кључни принцип његове пропаганде истина, јер она једино може да осигура успех- па је вођен тиме и Краков применио исти принцип не желевши да дозволи да његов сарадник у лист убаца текст који садржи низ неистина. Ипак, спасен је тек потезом доктора Тангла који је, како сведочи Краков, учинио један изванредан гест: „ставио је свој зелени жиг који значи забрану објављивања. Он је преузео на себе одговорност да се даље објашњава са Гестапоом, јер забрана цензора мене је потпуно покривала у погледу одговорности...за мене то је била једна неоцењива услуга“ (Краков, 2012: 293).

У другој књизи се као једна од развијенијих литерарних епизода, у којој је сам Недић споредна личност, издваја она о витешкој личности пуковника Љубе Бабића и његовом авантурама испуњеном животу. Повест о овом Недићевом сараднику, пуковнику, који је након успешне акције чишћења Хомоља у зиму 1941. од комуниста унапређен у чин генерала, Краков отпочиње тако што наводи да је због успешности поменуте акције желео да његову фотографију објави у *Обнови*, али да је то спречила немачка цензура. Тако посредно проговара и о карактеру и положају свог ујака који на молбу да по наведеном питању интервенише код Немаца одговара: „Зар ми је мало што сваки дан обијам њихове прагове и цвилим да спасавам српске главе, већ да их сада још молим за објављивање слика? (Краков, 2012: 41)“. Бабића Краков представља као амблемску фигуру хероја, безрезервно пожртвованог јунака који постаје плен комунистичким властима и осуђен без обзира на своју предисторију и то што је био „ратник, прави средњовековни витез луталица и бранилац правде“. Бабић је заправо рођен као Алфред Шиндлер Фрајхер- барон фон Клејстенбург, племић из Пруске. Међутим, вођен случајем његов живот одлази путем на којем ће постати српски родољуб, војник који се прославио још у време Краљевине Србије, прихватити српску народност и православну веру, жртвовати свој живот Србији, чиме фасцинира Кракова који у овом одељку жели да објави врсту његовог тестамена, а који ће истовремено послужити креирању јасне антагонистичке линије између његовог примера и оних који рођењем Срби према својој домовини не поступају једнако херојски и часно. Романескно интригантна прича о Бабићевом животу отпочиње 1912, када он свршивши аустроугарску царску Војну академију први гарнизон добија у Босни. У својим бањалучким данима најпре се спријатељио са угледним трговцем по имену Љуба Бабић, а већ 1913. се на светосавској забави заљубљује у једну младу Српкињу коју жели да ожени, на шта му отац одговара да ће га разбаштинити и да га више неће признавати за сина. Након очевог одговора млади племић одлучује да прими православну веру, српску народност, а узима име свог најбољег српског пријатеља. Као војник истицао се храброшћу у ратовима који су уследили, а дозу интригантност својствену романескним причама у његов живот уноси сусрет са младом Циганком која му прориче да неће погинути у рату, већ ће после њега умрети насилном смрћу. Управо тако је и било, јер након што га је ухапсио Гестапо, под оптужницом за дезертерство 1914, те је пребачен у Беч, након судских процеса, Недићевих настојања да му помогне, логора и ослобођења 1945, Бабића успевају да преваре и ухапсе официри ОЗНЕ. Изведен је пред комунистички војни суд 1946, а између осталог му је спочитано да је крив за смрт преко 30 000 партизана. Управо на саслушању Бабић помиње и Кракова: „Не знам тачно колико сам их побио, то зна Станислав Краков, уредник *Обнове*, који је објављивао у свом листу извештаје о борбама мог одреда, о успесима које сам постигао (овим сведочењем имамо увид и у природу пропагандно- идеолошке матрице Краковљевог дискурса, те саме *Обнове* као гласила )... камо среће да сам их побио 350 000 данас не би седели као

оптуженици пред овим судом... ја сам само вршио савесно своју официрску и српску дужност и немам разлога да се зато кајем (Исто: 51)". Природу комунистичких судова и настојања да индоктринирају идеју о бескруполозним злочинцима и морално девијантним официрима из редова Недићевих снага Краков демаскира управо једном секвенцом са Бабићевог суђења. Наиме, њему се спочитало и да је користећи свој положај једну младу заробљену партизанку „ употребио за задовољење својих личних прохтева, па је потом стрељао". Међутим, Бабић, иако свестан смртне пресуде пред којом стоји, не пристаје на клевету и каљање своје части на овај начин, те суду прича истину о овом случају, а то је да је реч о девојци за чију га је главу њен отац молио и којој је онда сам Бабић саветовао да изјави да је заведена комунистичким идејама и да се због тога каје. Међутим, девојка на суду говори да је генерал покушавао да је наговори да изјави да је заведена и да моли за опроштај, али да она то не жели. Девојка је стрељана а њен отац је од Бабића једино затражио да му се преда девојчин леш како би је хришћански сахранио. На Бабићевом поступку му се захваио дописном картом, коју је сада Бабић затражио од своје жене као доказ који ће га спасти гнусних лажи. Видевши карту партизански пуковник се обраћа тужиоцу речима: „ Е ову тачку Бога му, да му бришеше, доказао је да ово дело није починио...". Као врсту трагичког врхунца ове судбине Краков у закључку приче о Бабићу говори о осмејку које је осветлило бледо Бабићево лице „ јер је био срећан да са своје неукаљане части официра и човека скине ову исфалсификовану оптужбу за дело које никад није починио, а које је требало да га морално дисквалификује"(Исто: 53).

Као још једну занимљиву епизоду Краков у другој књизи исписује и судбину Недићевог окружног начелника Милана Калабића, којом потврђује вишеструке сплетке које настају из различитих извора, а које за циљ имају дискредитацију Недића и као председника владе и као човека, пријатеља, али и да укаже на дубоко укореењену мрежу комунистичких агената, у свим фракцијама, па и самом Гестапу, који су радили на ликвидацији српских националиста. Наиме, Краков најпре исказује своје жаљење због тенденцијоно пласиране лажи по којој се чини да Милан Недић ништа није учинио како би спасио Калабића, свог сарадника и пријатеља, што је остало и као мишљење самог Драже Михаиловића. Краков објективно оправдава Михаиловића наводећи да је у време ових догађања он већ боравио у Црној Гори и о свему бивао обавештаван путем извештаја који су долазили од његових сарадника који су често били заслепљени мржњом према Недићу. Милан Калабић био је 1942. окружни начелник у Пожаревцу, те командант Српске државне страже за тај крај. Краков описује свој последњи сусрет са њим пре него што је ухапшен, где му он ( иначе га је звао Кракати, што указује на постојање пријатељске блискости) говори о девојци којом ускоро планира да се ожени. Испоставиће се да је управо та девојка била комунистички агент у редовима Гестапа. Комунисте је обавештавала о немачким акцијама против њих, а Немце о националистима, које је и из комунистичких уверења требало уништити. Калабића је проказала и као једног од присталица покрета Драже Михаиловића, откривши тајне депеше сарадње, које је са Михаиловићем размењивао. Немци су тако видели начин да ликвидирају и једног врлог борца, а истовремено укажу на сарадњу Недића са Михаиловићем, чиме би унапред осујетили усвајање било ког Недићевог захтева упућеног високим војним представницима. С тим циљем наређено је да се Калабић страховито мучи како би признао да Недић помаже Михаиловићев покрет отпора, али Калабић ни једном једином речи није „ одао свог шефа и пријатеља знајући колико је судбоносно по српски народ да генерал Недић остане на челу управе Србије, коју нико други осим њега у тим тренуцима не би могао да спасе" (Исто: 456). Како Гестапо од Калабића није добио жељено признање које би посебно компромитовало генерала Недића јер би се разоткрило његово тајно помагање четника Драже Михаиловића, усмеравање одређених количина оружја и муниције ка Калабићу, што би он даље прослеђивао четничким одредима, Калабићу је следила најстрашнија смрт. Наиме, он је стрељањем тек дотучен, али је до места стрељања био приморан да везан челичним ланцем, док су га водила са обеју страна двојица гестаповаца,

иде преко оштрог стакла- комада разбијених боца, који су му се заривали у месо, секли мишиће и вене.

По Краковљевим речима Недић је дуго у себи носио бол због страдања свог пријатеља, а своје поштовање и приврженост пренео је са оца на његовог сина Николу Калабића-команданта Горске краљеве гарде, са којим се сусрео више пута 1944. године, тим приликама га увек ословљавајући са „сине мој”.

Доказ неког вида сарадње или барем пружања подршке Недићевих редовима Драже Михаиловића Краков види и у неколиким ситуацијама од којих препричава само ону, за коју сам каже да је налик сценарију филма са Дивљег Запада. реч је о одгађају из лета 1942. када је Предраг Раковић, који се са једним четничким одредом налазио у околини Чачка, по гласнику од Недића тражио десет милиона динара, како би се сами издржавали, не падајући тако на терет локалном становништву. Како у том тренутку Недић није имао новца у каси поручио је Раковићу да „узајми ” тај новац од поште, јер је баш тада путовала новчана пошиљка која је требало да буде разделена на одређене државне службе тога краја. Након извршеног монтираног напада на пошту, после чега су четници измакли у шуму, а како није било жртава нити икаквог сукоба, немачки командант је наредио „ контрибуцију” грађанима Чачка како би се украдени новац повратио. У међувремену Недићу је приспео новац у његов поверљиви фонд, а он га је тајно по куриру послао у Чачак где је овај требало да положи тај новац пошти као наводну контрибуцију грађана, који у ствари ништа нису морали тако да плате. На тај начин задовољена је форма, а очуван мир, помоћ упућена онима који су је тражили. Међутим, Недић је био свестан погубности сарадње националних снага, уколико она постане јавна, а потврда томе било је погубљење оних који су били осуђени због сарадње са побуњеницима (Краков наводи да је списак погубљених нестао са једним делом његове документације, али да зна да су на њему била имена капетана Симића, поручника Рајића-официри из Српске државне страже, неколико војвода Пећанчевих, председника општина), и то на Бадњи дан 1942. Краков описује стање дубоке жалости и очаја у којем је Недић био по овом догађају, посебно јер се тако остварила његова бојазан да сарадња националних снага не може остати неоткривена, те је и плаћена тешким жртвама. Отуда је и јасан његов став по питању даље сарадње са Михаиловићем: „ Дража и ја радимо исти посао, али идемо различитим путевима. Морамо ићи раздвојени јер не треба непријатељ да осети да смо на истом послу” (Исто: 470). Исто тако треба рећи да Краков посебно наглашава да је ове и овакве речи Недић изговарао само пред најближим и најповерљивијим сарадницима.

Историчари нису постигли научни консензус по питању истине о периоду Другог светског рата и положаја који су заузимали најистакнутији виновници кључних догађања. Краков у својој монографији о Недићу, а посебно у другој књизи, у којој уочавамо хипертофрани емотивни однос према конкретним личностима, догађајима из угла самог Недића, али и Кракова као писца- сведока, креира своје виђење ратне збиље. На премису историјске тачности рачуна истицањем епизода у којима су актери историјске личности, осведочени Недићеви сарадници или симпатизери, али који својим поступцима следе канонизовани морални кодекс родољубља, чиме претендују на позицију узора широј читалачкој публици. Краков историјску стварност не опонаша, већ је обликује у складу са хипотетичким исходом који произилази из речи и дела личности које афирмише, чиме се постиже унутарнационално помирење, нарушено утицајима који долазе са стране: „ историја српског народа под окупацијом у Другом светском рату, услед урлања заинтересованих туђинских пропаганди, свих без разлике не само неосетљивих за српску судбину, већ чак њој непријатељских, унела је највећу пометњу и најлуђа међусобна оптуживања- подгревана од свих наших непријатеља- и разбила је ону челичну снагу коју је српски народ увек у себи носио и замрачила, као маглom, његов прави витешки лик (Исто: 66)”. У датом регистру издваја се управо поглавље у којем се говори о покушају завере која би имала за циљ убиство кнеза Павла. Краков преноси свој сусрет са Костом Пећанцем из марта 1942, у кући њиховог

пријатеља Ђорђа Роша. Најпре Краков од Пећанца добија на увид нотес- заправо дневник- једног партизанског комесара, иначе учитеља- „ дневник, језиви споменик једне епохе у којој су се многи људи претворили у најкрволочније зверове”, а у којем чита о најстрашнијим мучењима која су комунисти вршили над Пећанчевим људима и сељанима за које су сматрали да су „ националистички јатаци и пријатељи”, да би му потом сам Пећанац испричао „ ужасну смрт једног мог (Краковљевог) класног друга, коме је партизански комесар лично ножем извадио око и натерао га да то своје око поједе, па му је онда чупао зуб по зуб, све док овај несрећни млади човек о тешких мука није издахнуо”( Исто: 58-59). Али поред натуралистички приказаних дела партизанских јединица, Краков посебну пажњу даје и непознатом догађају који му Пећанац препричава, истовремене осветљавајући и тежак положај кнеза Павла и утицај страних интересних група по питању опстанка Србије. На питање Ђорђа Роша да ли сме Кракову да исприча „ оно о кнезу Павлу”, Пећанац одговара- питање је аутентичности и индоктринираности изговореног: „Мом Кракову можеш све да кажеш. Нека чује како ме за мало нису начинили злочинцем”. Пећанац сведочи како су га Енглези звали у Грчку да „ организује атентате којима има да побије неке наше водеће личности.. дали су ми два списка...први је био кнез Павле”; као образложење овог захтева Енглези су Пећанцу рекли да је кнез Павле примио од Хитлера 20 милиона долара да потпише пакт, како би на основу њега немачке трупе имале право да уђу у Југославију и да нас поробе без борбе (параф. Исто: 61). Пећанац је ово најпре поверио Ђорђу Рошу, који му је одговорио речима које у ширем контексту тумачимо као историјску ревитализацију лика кнеза Павла, али посредно и Краковљев отклон од генерализације којом би атрибут издајничког имали сви они који су као представници власти напустили отаџбину, а колаборационисте сви они који су остварили неки вид сарадње са Немцима : „ Па кнез који заступа краља има све у овој земљи. Зар би он могао ма за какве паре да учини издају према својој Отаџбини? Он је пре свега родољуб. Он је човек естета, који је више волео да се посвети уметности, а никада за политику није имао било какву амбицију...Ја те уверавам да је Кнез ту одлуку донео (одлуку о потписивању пакта) против своје воље, тешког срца, али је видео да је то једини пут да загарантује и Југославији и српском народу мир и слободу” (Исто: 61-62).

Ово поглавље истовремено отвара пут скидања стигме са историјске позиције генерала Милана Недића и указује на једну недовољно осветљену страну деловања Станислава Кракова. Навођени пасажии из обеју књига, делова монографије, драгоцени су примарни извор и историјском и књижевнонаучном проучавању. Са становишта проучавалаца књижевности, како смо то већ наводили, посебно су значајни јер показују како се у биографско-монографско дело о Милану Недићу, те хронологију догађаја везаних за формирање Владе националног спаса, акције националних и комунистичких фракција у окупираној Србији, те њихових одјека, инкорпорирају аутобиографски пасажии аутора и романиране епизоде које сижејно наликујући форми авантуристичког романа представљају поједине историјске личности из круга сарадника Милана Недића. Укрштају се модел аутобиографског прозног дискурса, фиктивно и фактографско, а читаоцу се омогућава да у складу са својим хоризонтом очекивања, одређеног културолошким моделом актуелног тренутка, ипак може да спозна контекст написаног и разуме дух епохе о којој је реч. Разумевајући друштвено-историјске прилике о којима се говори јасније ће сагледати и позицију коју је заузимао Станислав Краков у годинама када је готово престао да буде писац, а све више бивао носилац политичко-друштвеног ангажмана у име владе коју су историчари, готово једногласно, означили као колаборационистичку, али најпре националистичку и антикомунистичку, а која је за њега симболизовала управо оно што је њено име и поручивало- једини пут националног спаса.

## ФИЛМ: АТМОСФЕРА ЧУДЕСА МОДЕРНИХ СЛИКА

Попут својих савременика Краков се није отргао заносу „атмосфере чудеса“, карактеристичним за период прве половине двадесетих година двадесетог века. Реч је о времену које је обележено идејама антинормативизма, асистематизма, које се у уметничко поље преливају из социо-културолошке борбе једног нараштаја и његових следбеника, мање или више скривених, политичких импликација, које воде одклону од провизорне културе грађанског друштва и окошталих изражајних и поетичких форми. Трага се за уметничким делом нове вредности која ће се мерити по томе „ колико је узбуђење које оно код публике створи, с тим што је сама вредност већа уколико је узбуђење које оно рађа спонтаније” (према: Краков, 1927: 2).

Синтагмом атмосфера чудеса је Бошко Токин насловио свој чланак којим још 1921. (Токин, 1921:2) објашњава усковитлано ново, поратно доба, описујући га као доба рушења и стварања, где темељи нестају, а други настају. Као два најимпресивнија чуда Токин издваја проналажење аероплана и кинематографије - живе слике, повезујући их са утицајем Бергсонове филозофије и новоформираним идејама футуризма, кубизма и експресионизма, које почивају на разноликим облицима динамизма, преливањима, преплитањима, прекувавањима старих форми. Кинематограф је по Токиновом суду најновија етапа у развоју човечанства, уметност која не трпи линерност, већ је окренута вишедимензионалности, те успева да оваплоти оно што је тотално, додајмо ново авангардно, уметничко дело. Као таква кинематографија је виђена као логичан след експресионизма и футуризма, њихов наследник, ученик који је постао већи од својих учитеља (параф. Токин, 1922: 2). Као пионир теоретичара филма на овим просторима Токин увиђа потенцијале кинематографа као новог уметничког израза који сукцесијом живих слика, фотографирањем стварног живота, визуализацијом истине превазилази границе које намећу речи, откривајући нас нама самима. Међутим, Токин пише и о значају појединаца у самом процесу стварања филма и симбиози елемената, чинилаца у филмском стварању алудирајући изнова на тоталитет органског авангардног дела и феномен конструкције. Поред режисера, који се сматра централном личношћу, конструктором, носиоцем идеја чија се рука свугде види и осећа подједнако је важна читава филмска организација- режија, идеја, техника, игра, фотографија, капитал, како би се сложено створило дело (Токин, 1926: 2). На основу реченог јасно је и Краковљево усхићење пред могућностима нове уметности, а која је у начелу у сагласју са његовом већ потврђеном приповедачком парадигмом.

Сведочења у виду самих филмова као примарних извора о развоју кинематографије у периоду између два рата, када се и појављује Краковљев први филм, на овим просторима нема много, за шта као један од главних разлога Дејан Косановић (Косановић, 2011: 214-216) наводи одклон новоформиране социјалистичке филмске продукције према свему оном предратном и тежњом ка дисквалификавању свега насталог у прекомунистичкој ери. Сама филмска уметност је у периоду између два светска рата прошла кроз процес транзиције, односно, преображавања вида масовне забаве, првих наративних филмова у комерцијалне филмове и филмове уметничких претензија. Од почетне дефиниције по којој је ова нова грана уметности естетско-психолошка и социолошка категорија временом се дошло до јаснијег виђења филма као уметности која осмишљено и систематски користи унапред одређене утиске, асоцијације и осећања изазивајући их потом код биоскопских гледалаца, најпре користећи наративне традиције старијих уметности (Косановић, 2011: 214). Увидело се колика је моћ филмских изражајних средстава и самог филма као носиоца одређених идеја на широку публику код које је све популарнији. Државни врх међуратне Краљевине није показивао слух за потенцијал нове уметности, те се она развијала без континуитета, често ношена еланом појединаца који су зарад ангажовања на стварању филмова неретко

доспевали у финансијску пропаст. Први филм који је у целини сниман на овим просторима био је *Карађорђевог устанак*, из 1907. Из Париза је дошао оператер са апаратом за снимање, а сцене из Карађорђевог живота, те касније из битака снимане су на Ади Циганлији, Бањици, са војницима пешадинцима који су били преобучени у Карађорђевог устанике.

Сликовити пример незаинтересованости државе за филм је и податак да је Краљевина Југославија била претпоследња земља у Европи, једино иза ње је била Албанија, по броју снимљених филмова, иако се у међуратном периоду о филму почело много писати. Оновремена дневна штампа сведочи о пионирским подухватима кинематографских деловања из којих видимо да је филм на свом почетку на овим просторима, као и у другим европским земљама, био сведен на форму журнала, хронике која би бележила интересантна дневна друштвена збивања приказана континуираним монтажним праћењем, дугим кадровима. Континуитет живота филма на југословенском тлу је након Првог светског рата обезбеђивало постојање наручених документарних, рекламних и културно-просветних филмова. Филмска предузећа оснивана у датом периоду била су кратког века. *Артистички филм* трајао је од 1926. до 1941, *Новаковић филм* од 1920. до 1924, али се 1931. доноси *Закон о уређењу промета филмова* и оснивају *Задруга за привредни филм Краљевине Југославије* и *Југословенски просветни филм* па се и назире сигурнија будућност филма као новог медија, али у служби јавних интереса, те се снимају рекламни и војно-пропагандни и туристички филмови (видети у: Косановић, 2011). Непосредно после рата су први филмови снимани у Загребу, али ниједан није постигао значајнији успех. Забележени су и пехови и анегдоте везане за токове снимања појединих филмова- приликом снимања филма *Судим и бришем браће Милер* из *Балкан филма* један глумац је страдао омакавши се са стене, а филм *Ковач распела* доживео је дебакл јер је сцена у којој разбојници убијају човека у публици изазвала смех јер је невешти оператер снимио и публику која се окупила да посматра само снимање (нав.према: Краков, 2000:76-78).

Београдска публика остала је ускраћена за кадрове филма *Качаци у Топчидеру* Бошка Токина и Драгана Алексића јер је филм сниман о трошку *Друштва филмофила* и средства су брзо била исцрпљена. Снимљен је само почетак филма који су гледали учесници у снимању са својим пријатељима, а приликом једног гледања Токин је одржао говор у којем је рекао да ћемо за десет година од те 1923. већ имати свој велики филм, али да се он не усуђује да свој прикаже широј публици (Исто:78). За неуспех филмова сниманих те године, попут *Краља Чарлстона* и *Грешнице без греха* Косте Новаковића, у којима су удружени ентузијазам стваралаца и глумачка уметност ондашњих виђених позоришних глумаца попут Жанке Стокић, Краков као круцијалне проблеме наводи недовољан капитал који се у филмове улаже, али и још увек низак ниво техничке опремљености и знања којима располажу пионири филмске уметности у том тренутку „ рђава камера и рђав оператер могу да упропасте филм који има најзанимљивији сценарио и најбољу режију” (Исто: 79).

Своју фасцинираност филмом, као једним од чудеса времена у којем живи, Краков најпре предочава пишући о њему. Већ 1927. (Краков, 1927: 2) у *Времену* пише у одељку *Кинематограф*, о филмским премијерама (конкретно реч је о филму *Биг парад*, режисер Кинг Видар). Симболично, антиципирајући оно што ће се неколико година касније и догодити, о чему ће и сам писати, Краков своју критику о једном ратном филму почиње констатацијом да је у рату свет дрхтао, умирао, али и да је већ сада тај исти свет све то заборавио. У филму као новом изразу Краков види истинску уметничку вредност јер спонтано у гледаоцу изазива узбуђење у сусрету са „језгровитим ратним декором људске душе у њеним ситним трептајима“. Истичу се сугестивна снага епске теме, веродостојне слике рата у којем су „пејзажи голи, тужни, преорани гранатама, док земља и дим јуре бацани експлозијом непрекидно у вис, претварајући земљу у пакао, где су људи изгубљени између дима и експлозија, смрти и дужности“. Употпуњену слику ове, по Краковљевим речима, велике трагедије човечанства, може дати филм, посебно онај у којем се „ душа

човека дала том (ратном) ужасу, али се између неколико чинова пуних рата ипак уплела и једна нежна љубавна идила као најнежнија лирска песма у трагичном вихору“.

Гледајући са позиције савременог тумача Краковљевих дела чини се да је овим исказом о филму Краков сам заправо изнео и садржајно тачан критички приказ свог првог романа *Кроз буру*.

Као писац „ два еминентна ратна романа, неко ко је стално борећи се на фронту рат врло интензивно проживео, а после рата показао највише смисла у описивању наших ратних напора”(Алексић, 1930:5) Краков је из угла Драгана Алексића виђен као „предестиниован” за стварање нашег ратног филма. У току рада на филму Краков је Алексићу говорио о својој уметничкој замисли и далекосежној поруци коју би филм требало собом да носи, али и о, као што то чини и са књигом *Наше последње победе* опомени савременицима да рат не треба посматрати као зло које се што пре треба заборавити, јер је већ тада постало јасно у коликој је он спречи са нашим чулима, заносом, али и стварношћу. Краков је филм замислио као једну ратну ревију, готово без икакве тенденције, одређене идеје, прост документ који ће бити конструисан са једном логиком времена и збивања, прожет моментима који ће имати у себи подједнако важност историјског факта као и лепоту лирских визија. На тај начин конципирана Краковљева режија остварује се и као својеврсна конструкција- монтажа разнородних докумената која за коначни продукт има мозаички склопљен приказ рата, што је случај и са поетиком његових романа. И раније говорећи о поетици авангарде видели смо да Александар Флакер (Флакер, 1982: 42-43), управо монтажу издваја као нешто више од техничког поступка и обликотворног принципа, јер својом инвентивношћу у асоцијативном низању слика она води ка новим начинима перцепције који су у већој мери усклађени са животним активизмом новог времена.

Као што смо и навели Краковљеви романи и његов филм *За част отаџбине-пожар на Балкану*, (филм је први пут приказан у београдском биоскопу Луксор 1930. године) почивају на асоцијативно-значањском скупу „најдрагоценијих слика и најбоље одабраних сцена, које чине историјску епопеју првог реда. Почиње најтрагичнијом делом наше историје - повлачењем кроз Албанију, а сам кинематограф је непосредни тумач ратних емоција и покрета, који су још врло слабо остали у памети поратним људима“ (Алексић, 1930: 3).

Говорећи о поривима који су га нагнали на уобличавање филмског сведочења о рату (видети у: С. Краков: 2000) Краков истиче да је по позиву *Артистички филма* најпре био испуњен сумњом. Погледавши кинематографске снимке које му је *Артистички филм* понудио, а које је требало укомпоновати у целину првог нашег ратног филма, Краков је, како сам пише, изгубио присуство стварности, чинило му се да платно са пробне пројекције оживљава његове и часове његових ратних дугова, а да се пред њим изнова указују призори из војничких логора на Крфу и величанствени Кајмакчалан. Управо ти филмски снимци из рата „ оживљена лица другова, увукла су Кракова у велику прошлост незнатних хероја, које већ петнаест година рада и стварања живота брзо удаљава“, а чију је жртву требало приближити поколењима.

Премијера Краковљевог филма означена је као „епохални догађај за нашу кинематографију и значајан уметнички и друштвени догађај, који се претворио у узбудљиву патриотску манифестацију“. Новински чланци из *Времена* посвећени премијери филма сведоче о изузетности овог догађаја, којем су присуствовали највиши државни званичници, али посебна пажња дата је реакцијама управо најистакнутијих гледалаца на конкретне сегменте самог филма „са узбуђењем, напрегнутом пажњом и бескрајним одушевљењем пратила је најодабранија београдска публика приказивање овога првога нашег ратнога филма који је оживљавао најславније дане наше ближе историје...при сценама као што је песма „Тамо далеко“ где се војници на Крфу сећају кроз песму својих домова, а која је била

праћена певањем хора, чули су се јецаји од узбуђења и многе се очи напунише сузама.“ Поред глорификације јасна је тенденционалност како филма тако и његових оцена по којима је он „најлепше уметничко дело о рату уопште створено, кроз које и они који рат нису ни видели могу осетити његову узвишену страхоту и ужасни и величанствени замах”. Речено је да је ово филм који је у реду оних снимљених на Западу и који показује који су домети наше младе кинематографије, а што ће се потврдити уколико се њоме буду бавили они који разумеју филмску уметност. Издвајају се и уметничка вредност и филма и Краковљева умешност као режисера. Европски квалитет филма који је загарантован одличним и незаморним варијацијама, вештим сливом импровизоване и веристичке слике, Драган Алексић објашњава Краковљевим даром, осећањем за квалитет снажног, драмског трагичног елемента у слици, какво је својствено само књижевницима или новинарима модерног треперења (Краков, 2000:94).

Као што смо већ навели, чиме појашњавамо корене одлуке окретања кинематографу, пре него што је његов филм угледао светлост дана Краков је писао о снази филма и „новим могућностима стварања која иако немају ни трунку традиције ипак постају омиљена”. Истичући се као врсни познавалац развоја нове гране уметности у датом историјском тренутку и осећајући дух времена он истиче да ништа не треба стављати испред савремене страсти и технике јер се иде у сусрет великим стремљењима у свету филма, па је чак и једна од најконзервативнијих уметничких установа у свету каква је париска Опера отворила своја врата филму, док се, истовремено, у Француској и Немачкој филмске пројекције одржају и у касарнама и школама. Краков потцртава да је филм, иако створен тек пре 35 година, заузео равноправно место са уметностима које су устоличене хиљадугодишњим трајањем, те да ће управо као најмоћније и најдиректније средство за изражавање људског духа и осећања, а истовремено најприступачнија уметност најширим масама, наш први ратни филм отворити нашу земљу свету, говорити уместо непреведених библиотека, преносећи оно особито наше. Краков истиче и веома интересантну историјско-друштвену констатацију, а то је да младе државе које је рат створио и ослободио, попут Чехословачке и Пољске имају своју филмску индустрију и своју филмску уметност. Рачунајући на далекосежност поруке коју прагматично, спајајући естетско са идеолошким и политичким, сугестивно и јасно нови сој визуелне уметности преноси најширим масама филм је учинио скок који је до тада био нечувен у историји човечанства. У то име изражава се вера да ће у тренутку када читава млада држава пролази кроз преображај, а све њене привредне гране се развијају и филм наићи на потребну потпору и у најближој будућности доживети своје уздизање (Краков, 2000:81-83). *За част отаџбине* био је други филм који је снимао *Артистички филм*, предузеће које је поседовало потребно техничко знање и набавило најбоље камере употребљаване у оновременој кинематографији, а имало и најбоље оператере. У филму су одмах виђени уметнички потенцијал и техничка успелост на висини светских филмова, чиме се поставио темељ успешне филмске продукције на овим просторима.

Као стваралачко начело којим се руководи и као режисер Краков наводи мозаичко уклапање документарне грађе (оригиналних ратних снимака), који самом остварењу, конкретно његовом филму посвећеном страдању у Великом рату, дају на историјској тачности, здружујући идеју веродостојности сведочанства са лиризмом и десубјективизацијом, јер баш као што ни у његовим романима, посебно *Крилицама*, нема главног јунака, ни у филму нема звезда, већ се масом и техником остварује слика народа који је стварао самом себи епос. Једнаку важност Краков даје лирским визијама и историјском факту, па ћемо тако у својеврсном дневнику снимања видети посебно означена места и за знамените личности, краља, регента, савезничке официре, политичке званичнике, али и детаље који граде атмосферу која сваки велики догађај уоквирује. Драган Алексић (видети у : Алексић, 1930: 3) истиче успелост Краковљеве монтаже којом се остварује целина коју чине драгоцени документи временски и психолошки добро одабрани и сређени. Тако између



Регентових поклича „Напред, у славу или у смрт“, и „Срби, браните свом снагом своје огњиште и српско племе“, Краков убацује у филмски сценарио Пашићево политикантско-демагошко обраћање, сублимирано у речима: „Рат не желимо, али ако будемо принуђени ми ћемо слободно гледати догађајима у очи и нећемо дозволити да Србију пред светом представљају као народ убица“. Приповедачки поступак из *Крила*, именован као *око камере* овде дословно видимо, али посредно, можемо видети и као стваралачки кредо којим се и у романима Краков управљао, не остављајући по страни фасцинираност небеском перспективом, потребу за динамизовањем простора што је здружено са лирском минијатуром која из масе издваја неименованог појединца, симбол обичног човека који се утапа у неумитни ток историје: „Снимак Београда са лађе, али са дунавске стране, да се види град без стуба са победником...силуета старог Београда или снимити Београд са авиона да се виде и реке“...кратак снимак Велеса, цео поглед са Вардаром и манастир више реке“..., два војника гледају на Црну Реку на освојеним чукама, мрави по рововима“...снимити јато гавранова над снежним пејзажом, потпуно пустим“(Краков, 1930: 45).

У интервјуу који је дао Драгану Алексићу, а који је објављен у *Времену* (Алексић, 1930: 5) Краков каже да ће његов филм превазићи пропагандистичку важност која се од њега очекује, постајући артистички покушај заокруживања једне идеје. Краков као редитељ посебно истиче да ће увести још једну новину желећи да још више нагласи документарност документарног, те неће употребљавати банални наслов, већ ће уместо наслова наводити цитате, реченице који се односе на снимак, а које су заправо цитати из најзначајнијих мемоара угледних и водећих државника и војсковођа (Исто: 66). Даље наводи да се у стварању самог филма руководио стилем руских редитеља који дају занимљиве гропланове природе и лица, преплићу стварност са поетским материјалом, јер усред ратничке епске постоји и једна лирска атмосфера. Песничке стилизације, како Краков наводи, снимале би се као занимљива спајања сцена у којима се призори војника који леже у крфским болницама растварају у гропланове жељене жене у отаџбини, деце у колевкама, цркве око које лелујају липе...(Краков, 2000:65). Само тако се, по Краковљевом суду, може представити рат који је, опет по његовим речима, уско везан са најсуштаственијим нашим животом јер је у њему толико трагике и елана, идеја и болова невероватно испремештаних, чудно хипнотичких, снажних. Следећи мисао да је рат био најдинамичнија појава у нашој историји Краков и режира и описује ратна дешавања, како око човека, тако и она у њему самом, као што су и филмације ратних журнала били стални посетиоци ровова тако и Краков бележи и покретним сликама покушава да тумачи ратне емоције и покрете, свестан у којој мери су на њих заборавили „поратни” људи.

Место Станислава Кракова у развоју српске кинематографије потврђено је и његовим убрајањем у *Лексикон пионира филма и филмских стваралаца на тлу југословенских земаља 1896-1945*, где аутор Дејан Косановић износи податке о току и околностима снимања оба Краковљева филма, али на крају и закључује да је ипак реч о ствараоцу који је решио да остане новинар-репортер лишен амбиције да искористи потенцијале филма као нове уметности. Потцртава се да је Краков био аутор који је и као филмски режисер био уско повезан са државом чијим пропагандно- идеолошким циљевима подређује и своје филмове, идејно изникле на националном етосу херојске прошлости и чојству које је осведочено страдањем у минулом рату, а што је евидентно била окосница његовог јавног деловања током тридесетих и уметничког израза краја двадесетих година.

## ПЕСМЕ У ПРОЗИ СТАНИСЛАВА КРАКОВА

Симболичним називом „Прометеји из архиве“ Зорана Опачић (Опачић, 2007: 93-98) у својој монографској студији посвећеној Станиславу Кракову као прва у низу проучавалаца међуратног периода у српској књижевности, што у уводном делу датог поглавља и сама наводи, а ми подвлачимо, посвећује засебну аналитичко- критичарску пажњу Краковљевим необјављеним песмама у прози. Ауторка истиче да ни сам Краков није оставио писани траг о постојању ових текстова, те идеји да их објави.

Реч је о текстовима који се налазе у архивама Народне библиотеке и чине део рукописне заоставштине Станислава Кракова. Проучаваоцима су доступни као засебни, на одвојеним хартијама записани редови, и то као аутентична сведочанства тренутака у којима настају. Уколико се осврнемо на Краковљеве речи сечања које записује у својим *Ратним дневницима*, а које се тичу конкретних околности у којима настају његови романи, па и сами дневнички записи, могли бисмо претпоставити да и ови текстови, настали у рововској атмосфери, уз звуке борбених поклича, могу бити допринос реконструкцији слике ратне стварности. Но, како је то Милан Богдановић писао још 1919. у чланку *Рат и литература* (Богдановић, 1919: 4) морамо бити опрезни јер свака историја са собом носи низ неизбежних обмана, јер грађена из гомиле успомена, писмених или усмених, она никада не може да има веродостојност стварности, а додајмо, ни документарно- историографске грађе.

У помињаном поглављу у књизи Зоране Опачић ауторка поставља још једно, за тумачење ових песама у прози, важно питање. С обзиром на то да ниједан текст није датиран остаје неразјашњено ком периоду Краковљевог књижевног деловања припадају. Одговор почива на анализи тематских оквира и стилско- поетичких особености самих стихова. Како је прва фаза Краковљевог стваралаштва одређена ратом као тематиком и поетичким одликама аванградних токова- експеримената форме и израза, могли бисмо закључити да се и ове четири песме у прози везују управо за период стварања у којем аутор још увек остаје у оквирима промишљања о рату, жртви, питањима односа судбине отаџбине и појединца, историје као неумитног протока времена и онога или оних који у том протоку остају запамћени као хероји или заборављени као нужна жртва зарад вишег циља. Књижевна дела која тематизују рат сценама умирања, борбе, сусрета са феноменом коначности, најпре своје, на испит стављају и сувише опште схватана значења појмова као што су човек и човечност- оба појма су угрожена, као и познати етички, на крају и религијски постулати. Краков својим романима иницира човекову потребу да преиспита, упозна најдубље мистерије сопственог бића, разодеведеног ратним страхотама, а промена регистра, померање прозног ка поетском изразу и песничком сензибилитету пружају му могућност друкчијег говорења о онтолошки огољеном бићу у рату, али и о ирационалном поимању дужности да се за отаџбину поднесе бескомпромисна жртва. „Милитаризам је принуда на општу примену силе као средства за државне циљеве” (Бењамин, 1974: 61), а онтолошка несигурност произашла из тако постављеног поретка тема је која заокупира готово све ствараоце међуратног периода у српској књижевности. Како је то сликовито описао Бранко Лазаревић (Лазаревић, 1978: 71), после Принциповог племенитог пуцња дошао је Велики рат и читав један поредак, додајмо друштвени и уметнички, добио је други изглед. У корену свега, како то опет примећује Лазаревић, налази се смрт која је до рата била велики догађај, али се махом дешавала у постељи, а сада у ратом измењеној стварности она постаје обичан- сувише чест догађај. Са тиме се требало носити и у новом таласу уметничког стварања. Већ у романима Краков се суочио са замком говорења о ратној стварности, полету младих војника и патосом родољубља. Замку вешто избегава иронијско- гротескним отклоном, чиме такозвани смех под вешалима постаје доминантни оквир приповедања о рату.

Међутим, међуратна поезија почива на друкчијем стилском регистру. Наиме, по становишту Милоша Црњанског, изнетог у чланку објављеном у *Времену* 1931- *Човек чита књигу* књижевност, додајмо, посебно поезија, налази се пред основним проблемима људске јединке. Читалац отворивши књигу у њој тражи обавештење о природном универзалном реду ствари у коме се налази, или жели да сазна за један друкчији космички поредак, док стварност коју књига садржи у себи зависи од индивидуалног, социјалног и тренутног комплекса читаоца (Црњански, 1931: 3). Естетички погледи генерације поратних писаца и читалаца у спрези су са непосредним искуством рата.

Очекивања која су постављена пред књижевност у разнородним историјским околностима неретко су управљана стереотипима и митовима који појединцу омогућавају идентификацију са групом. На тај начин у позицију екстремних дихотомија су постављене мисоана компонента коју би уметност требало да искаже и њена утилитаристичка страна која служи за својеврсно манипулисање народом и његовим емоцијама, јер је у природи људског деловања у граничним ситуацијама, попут рата, попуштање пред осећањима и ефектима примарних жеља- нагонски се боримо за опстанак.

У ратним годинама књижевно стваралаштво није заћутало, напротив. Поједини проучаваоци књижевности су чак сагласни са становиштем Гојка Тешића да су године рата и стваралаштво тога периода заправо само својеврсни „интермецо модернизма,” што се може прихватити будући да су ратне године књижевност окренуле ка утилитаризму и наменском социјално-родољубивом регистру, посебно када је реч о груписању око листова који једини излазе у овом периоду, али и усклађивање токова српске са европском књижевношћу због новонасталих околности и контаката. Једино је Иво Андрић био супротног мишљења, што се види на основу онога што је изнео у листу *Идеје* скоро две деценије након завршетка Великог рата, 1934, рекавши да је ћутање најбољи и најдостојнији израз расположења ондашњег књижевног нараштаја, који је у годинама када је требало да уђе у живот ушао у рат, из кога је изашао више него десеткован, осуђен на то да изгуби сва лична својства јер га је 1914. покосила. Супротно Андрићевим речима управо у време рата књижевни ствараоци не желе да ћуте. Посебно поезија заузима значајно место у књижевном животу који је обновљен најпре у периодици. Већ у почетку обновљене новинарско- књижевне делатности се појављује лист *Дело*, чији уредник Лазар Марковић првим уводним чланком под називом *Ново дело*, износи идеју да се на овај начин помогне стварању просвећене велике Србије. Управо у овом часопису и ДИС објављује своју песму *Пролеће 1915*. Међутим, од највећег значаја за књижевни живот у овом периоду било је покретање Српских новина (7.4.1916) на Крфу, чији је уредник био Бранко Лазаревић, а у којима се појављују и књижевни прилози (1917. ће се појавити и додатак новинама- *Забавник*, који ће постати препознатљив као *Крфски забавник*). Оно што се као песничко деловање у оквирима једног песничког покрета започело пре рата уобличио се управо на Крфу, а само крфско искуство, уз мање или веће присуство рецидива херојских поклича из ратова који су обележили крај деветнаестог века, крфско искуство се саображава са жељом за револуцијом генерације младих аутора, те оно парадоксално постаје видљиво у стиховима који желе да га потисну (Ненин, 2019:9-23).

Интересантна је уређивачка политика *Забавника* која увиђа значај и снагу писане речи и друштвено- историјског контекста у којем новине излазе. Наиме, на насловним странама се поред очекиваних и важних извештаја и новости о току рата неретко налазе и песме које својим родољубиво- екстатичким тоном управо мобилишу осећања која потврђују смисао жртве за отаџбину. У прилог овоме говори и то да се на насловним странама нису нашле песме Винавера, ДИС-а, Манојловића, које својим тоном и мрежом симбола нису одговарале доминантној национално- патриотској идеји. С друге стране, у складу са поменутом идејом биле су песме Јована Дучића (Бугари и Ave Serbia), те Милутина Бојића (Без домовине, Петровданске визије, Краљеви и Сејачи). Реторика Бојићевих песама је повишена, док се тематско- идејним слојем уклапају у регистар познате родољубиве лирике. Тако у

*Петровданским визијама* песник кроз сновидовни сусрет лирског субјекта- седог монарха, који је морен оним што чује, а то је запевање његовог народа, са историјским претком Ђурђем, који се види окружен колом деце поносне и здраве, а која су жељна части и ратнога клика, остварује двоструки циљ. Увођењем фигуре претка апострофира се значај историјског трајања и наслеђа, али и указује на обавезу која је пред новим поколењима, а то је прихватање традицијом успостављене фигуре онога који је се не либи да одговори на ратне покличе.

Песник зна коме је потребно директно се обратити, те у песми *Сејачи* проговара у првом лицу множине у име оних који су носиоци страдања, али истовремено спремни на жртву. Судбина народа одређена је сеобама и патњом, те се лирски субјекат поистовећује са Ахасферима и судбином Јова, али се не предаје дефетизму, већ се из регистра патње прелази на етос победе и спремности на смрт, жртву неопходну за нове почетке. Готово екстатично и у апокалиптично- пророчанском тону, фону који је налик новозаветним сценама закључује да смо спремни да нова сејемо гробља, јер је време жетве, дошао је дан косидбе, време да се плоча с гробова диже. И Дучић у песми *Ave Serbia* остаје при повишеној реторици и емотивној инволвираности коју собом носи директно обраћање. Лирски субјекат се обраћа Србији тоном који у кулмативној тачки њеног историјског трајања досеже ниво патоса јер је она симболичка фигура светле мајке коју муче, али која живи у бесном поносу синова и која је за своје потомке горки завет страдања и моћи.

На основу реченог јасно је да се почетак рата одразио на токове уметничког стварања, те је у овом конкретном случају дошло до стварања такозване ратне поезије о чијим уметничким квалитетима треба да се поведе критичарска расправа. Још у време када она настаје издвајали су се гласови критичара и самих песника који тврде да је често реч о деградацији квалитета уметничког стварања под притиском актуелне духовне климе. Рецимо, Сима Пандуровић и поједини критичари из часописа *Дело* усаглашени су у виђењу да је поезија настала под дејством непосредних ратних сензација, свежих искустава готово увек другог реда, те да је „редовна последица крупнијих историјских догађаја, револуција и ратова спуштање моралног нивоа у друштву и укуса у литератури, што доводи до стихова који задовољавају дневну потребу необразованијих читалаца”(Пандуровић, 1983:120).

Поред одређених, невеликих, индивидуалних разлика Краковљеве песме у прози заједничким тематско- мотивским аспектима у складу су са духовном климом која је у основи родољубиве поезије о којој смо говорили. Егзистенцијалну кризу и нихилистичко искуство Краков сада редукује и окреће се поновном успостављању етоса ратничког народа, с тим да остаје доследан експресионистичком регистру говорења о рату, који нам је познат из његових романа. На структуралном плану и у песмама у прози Краков нормативној поетици и традиционалној структури песничког текста претпоставља, за авангардне покрете карактеристичне мреже симбола и редукцију класичне, песничке, синтаксе. Међутим, као основни конструктивни елемент песама у прози о којима говоримо издваја се литерарно и културолошки познати патос родољубља и подразумеване жртве. Отуда јасне индикације за сврставање овог дела Краковљевог опуса у тематско-мотивски комплекс херојско-епског певања о рату с једне стране, налик Бојићевом, док је на основу поетичких одлика текстова јасно да припадају експресионистичкој стваралачкој фази, попут његових романа и приповедака.

У складу са поетиком авангардне књижевности која почива, између осталог, на дестабилизацији и дехијерхизацији жанровских конвенција, те процесима фрагментизације и лиризације прозног израза, који је евидентан у Краковљевим романима ратне тематике, готово је очекивано његово настојање да и у песмама у прози, инвентивној и, за писца изазовној форми, проговори о ратним јуришима и страдањима- својим опсесивним темама. Генеалогичком песме у прози као „двоструке родовске фигуре која нуди разноврсне мотивске

могућности“ (Стојановић- Пантовић, 2003: 82) у новијој науци о књижевности понајвише се бавила Бојана Стојановић- Пантовић. У својој студији посвећеној овом облику ауторка истиче потенцијал песме у прози или прозаиде да утиче на ток дезинтеграције „аксиолошко ригидних вреднованих родова и жанрова”(Исто: 9), што чини ослањајући се на синкретички карактер лирике, баштинећи, без обзира на епоху у којој настаје, надреалистичку поетику укидања етаблираних граница језика и поезије.

Присуство песме у прози у српској књижевности бележи се, интензивније, од почетка двадесетого века, што је у сагласју са надолазећим модернистичким сензибилитетом. Поред тога што су већ 1903. године у *Српском књижевном гласнику* објављене Дучићеве *Плаве легенде*, а нешто касније и Кочићева песма у прози *Јелике и оморице* интересантно је и то да их у све већој мери пишу и аутори окупљени око Младе Босне. Говорећи о лирским песмама у прози оних аутора који су вођени мишљу о преврату и побуни Обрад Лукић посебно наглашава значај младобосанских стваралаца који потенцијал и ове врсте користе како би изнели идеје своје револуционарне акције, не одвајајући културни рад од политичке агитације (Лукић, 2017: 262-267). Нови песнички нараштаји у песми у прози осећају драж промене која се формално огледа у одрицању од стиха и римовања, док суштински носећи атрибут новог постаје облик саображен са потребом за исказивањем „узвишених идеја борбе за ослобођење права и човека, моралним начелима и духовном оријентацијом предратне (босанскохерцеговачке) омладине” (параф. Исто:267).

„Дискурс проистекао из процеса трансгресије или прекорачења граница поетског односно прозног језика и стварање посебног дискурзивног универзума, те приближавање цртици, запису, маргиналији“ (Исто: 12) најподеснији је за непосредно бележење тренутака ратних јуриша, падања граната, звука шрапнела у Краковљевом обраћању саборцима у текстовима „За Отаџбину“ и „Allons enfants,” а порекло од библијских, ренесансних текстова, те опстајање кроз просветитељске и романтичарске токове осигурава симболичко-асоцијативну мрежу неопходну за мисаоно комплексније забелешке о Окованом Прометеју и страдалнику заробљеном на Светој Јелени.

Попут уводних страница *Крила* и песма у прози која својим насловом упућује и на Краковљев филм о страдању и херојству српских војника - *За отаџбину*, почива на конкретним сећањима и кинематографски прецизним кадрирањем онога што је део непосредне ратне стварности. Призоре, налик секвенцама радње, које бележи не дешавају се „а posteriori“, већ читалац стиче утисак симултаности запажања и представљања. Без индивидуализовања, као што је случај и у романима, рат носе типизирани, или јунаци сведени на колектив- војну јединицу или просто народ. И овде Краков у први план истиче „накривљене шајкаче“ испод којих „закрвављених очију, знојних лица“ у крви корачају они који на својим леђима и носе рат. Издвајањем шајкача као синегдохског означитеља оних којих је у српским војним редовима највише било Краков употпуњује реторски узвишен тон говорења о погибији обичног човека који умире ношен узвишеном идејом жртве „за отаџбину“- „пада погођен/а они вичу напред За Отаџбину“.

Предност коју даје аудитивним сензацијама над дескриптивно-медитативним одељцима, те истицање значаја фрагмента над целином у својим романима Краков и овде користи да би истакао снагу ратног ковитлаца. Он бележи симболички снажан лирски фрагмент, приказ бајонета који су огрезли у крв и такви се блистају на сунцу, чиме истиче готово ореолски сјај жртве чија је крв проливена. Сцене су употпуњене оноματοпејским речима које дочаравају звиждање пушчаних зрна, звуком шрапнела, митраљеза, те звуком заглушујуће посмртне песме и усклицима „За Отаџбину“. Дихотомичност телесности и духовности потцртана је експресионистички интензивним сликама прашине коју са земље дижу гранате, док ту исту земљу својим телима „засипају“ војници који се приближавају непријатељским рововима, падају у ужасу борбе прса у прса, што се опет рефренски

уоквирује мишљу- за отаџбину. Егзистенцијално- онтолошка запитаност над собом и смислом ратовања добија свој одговор након интензивно датих сцена страдања на бојном пољу сликом изрешетане заставе са белим орлом, који „ изрешетан у диму граната лети напред“. Сумња се тако заборавља, а смисао и појединачног животног и општенационалног историјског трајања се коначно досеже. Упркос ономе што се тренутно проживљава унутрашња снага и жеља националног трајања надвладава очај уздижући се до лајтмотивски употребљаване речи „напред“. Као што то чини у роману *Крила* тако и овде Краков полази од онога што је означено као искуствена реалност њега самога. У ратном метежу и стању општег ништавила издвајају се симболи орла и жртве, самозаборава војника, чиме се објашњава позиција обичног човека у модерном, првом великом, рату. Једино на тај начин појединац потискује сопствене потребе и жеље и прихвата ров, борбу прса у прса као један део вечности којој тако и сам припада.

Истом тематиком, но, у већој мери структурално се усмеравајући на стања ратника, него на саму радњу, Краков се бави у још једној песми у прози „Allons enfants”- Напред другови. И Зорана Опачић примећује да овде има више Краковљеве тежње ка „симболизацији и уопштавању, уз већу присутност лирског начела, те посебан тон обраћања ратницима“ (Опачић, 2007: 96). Рефренско употребљавање речи „напред“, те индикативно, помињано, директно обраћање војницима употребом заменице Ви, интензивира и до готово химничног уздиже тон песме. Вијорење застава уоквирује ратна збивања на земљи. Опет Краков рачуна на снагу аудитивне подлоге експресионистички интонираних сцена умирања на бојишту, уз екстатичност која се сталним директним обраћањима војницима одржава, црвена земља од ВАШЕ крви, али црвеније ВАШЕ руке од крви непријатеља“. Ритам песме је убрзан у односу на претходну о којој смо говорили, док је сам текст испуњен тропима. Слика богиње победе употпуњује атмосферу у којој грмљавина топова, ватра која бљује из њихових цеви, звиждук граната, добоши и трубе, ваздух пун дима и барута, ропци рањеника дневнички веродостојно говоре о ратовању које је употпуњено мишљу да је све вредно уколико је мотивисано жељом за слободом отаџбине. Краков својеврсну аудитивно-симболичку градацију сцена ратног страдања доводи до врхунца у завршници песме у којој се чују звуци „Марсељезе- песме силне и победе од које дрхти земља“, а која, као и мотив „заставе која се вије изнад глава ратника њима обезбеђује ореол бесмртности, који краси њихова чела.“ Парафразираним стиховима, на ивици владајућег херојско-патетичног етоса певања о рату, Краков одаје почаст својим саборцима, одистински храбрим војницима који су свесни парадокса времена у којем живе, али и величине идеала којим су вођени.

У роману *Крила* Краков за описивање атмосфере борбе користи синтагму пијанство ваздуха и управо она може бити лајтмотив и певања и приповедања о рату. И у овом тексту Краков сценама- сликама непосредне стварности бојишта приказује аутентично искуство рата које у својој основи почива на пијанству. Наиме, ратник своју храброст налази у ирационалној перцепцији стварности, парадоксално бивајући истовремено и присебан, свестан опасности, и опијен идеалом отаџбине, победе, војничке славе, или натприродном снагом која почива на исконском нагону за опстанком.

Настављајући традицију песничке симболизације страдалника, војника, потлачених, коју негују и „М. Бојић и Т. Ђукић“ (према: З. Опачић, 2007: 97) у лику Прометеја Краков у песми „Оковани Прометеј“ контрастном сликом поноћи и зоре говори о напорима који су потребни за национално и лично ослобођење. Одлучујући се за поређење са ликом Прометеја Краков рачуна на широк значењски потенцијал једне такве личности у литаратури. Наиме, симболички важна фигура Прометеја опстаје у књижевној традицији почевши од Есхила, па преко романтичарског поимања фигуре одметника, побуњеника против норме, преиспитујући естетику догме, која је постојана још од антике, а која временом мења само дијапазон деловања. Краковљев Прометеј симболички се може надовезати на Гетеовог.

Објављена још 1774. године Гетеова поема својим револуционарно- социјалним духом проговара о положају потлачених, осуђених на судбину трпљења упркос библијско- догматичној представи о човеку који је створен по божијем обличју. Зато Гететов Прометеј ламентује гледајући „ род себи раван, да трпи и плаче”. Готово век касније, 1863, и Лаза Костић пева о Прометеју, у којем препознајемо и предавангардне тенденције. Костићев Прометеј, „ не дршће, већ оковима бије о стење”, представљајући тако симбол побуне за коју можемо рећи да инспирише културно-историјску делатну свест авангардних стваралаца. Револуционарно- социјални карактер у подтексту је и Костићевих стихова јер се Прометеју из грла ори „грдан смеј, да га чује Зеј”. Својим пркосним смехом он постаје самоосвешћени појединац, духовно пробуђен и друштвено побуђен, који је антипод својим душманима који се чаште и пирују на Олимпу, наликујући површном, потрошачком модерном свету. Борбеност духа времена које је актуелно, али и оног које долази одлике су прометејске побуне против потлачености, тираније, аутократије, свега онога што ће у надоласећем периоду покретати и авангардисте.

Краковљев Прометеј је најпре слика пораженог. Нихилистичка подлога почетних стихова почива на аутентичном искуству изниклом на тренутку пораза хуманитета у рату. Међутим, аутор мења регистар и песму даље гради по принципу контраста на визуелно-аудитивном плану. Злокобна атмосфера поноћи, таме која „притиска земљу“ део је декора у којој централно место заузима фигура Прометеја који јецајући, мучки трпи болове и ни не помишља, дефетистички, на скидање окова. Позицији ропства и патње идејом коју носи и тоном којим је прожета супротстављена је зора у којој лирски сугестивно сунце „расипа своје злаћане зраке“. Уместо ноћног вапаја сада се издваја звук песме слободе „силне за робове, страшне за тиране“. Мотив песме, који је лајтмотив Краковљевог говорења о рату, има улогу динамичког мотива који се „разлеже преко потиштене земље“, као што то у претходно помињаној Краковљевој песми чине звуци Марсеље, и позива на устајање против окова. Тако покренут Прометеј, који тек сада постаје налик својим романтичарским литерарним прецима, уздиже се до нивоа хероја- ратника- побуђеника у име свих оних који су неке подређени. Најзад сакупља снагу да напорима мишица са себе скида окове. Градатурним скоком од почетне позиције пристајања на судбину бачености у окове, рат, безизлазност, Краков ток песме води ка екстатичном етосу победе. Полетним, ентузијастичним тоном завршава песму остављајући песму слободе, побеђени страх, непристајање на прећутно трпљење као симбол виталистичке енергије и покретача борбе за национално, а можда и идеолошко, ослобођење.

Тек у песми у прози „На Светој Јелени“ Краков користи потенцијал који ова гранична лирска врста нуди, те избегавајући да директно каже ко је фигура која заузима централно место, ослања се на архетипска изходишта која овај текст досеже. Метафорично фигуром „њега“ који стоји мршав и чврст као камен на врху стрме стене и „гледа у море тражећи сунце својих победа на хоризонту“ Краков проговара о универзалној теми славног ратника, војсковође који сплетом животно- историјских прилика остаје сам. Наслућеним дубинама аутореклексивне, која одговара и лирском субјекту и самом Кракову, разобличава се „истина свих људи који се нађу сред модерних ратова” (Копривица, 2014: 323), а то је питање да ли је ратовање било вредно жртве и ко је ратник по његовом окончању, може ли се живети са свешћу о учињеном, било да је реч о освојеном или изгубљеном у смислу територије или човечности. Пред читаоцима је слика ратника који је својим животом јасно уздигнут изнад осталих, а потом гротескно од њих одбачен. Некада славни војник, песнички одређен теретом ахилејевског наслеђа, сада покушава да пронађе смисао сопственог трајања јер се изгубило све оно што је чинило срж његовог бића. Ратник мора бити увек на свом ратном положају јер само непрекидном изложеношћу смрти он бива оно што јесте. Бити ратник истовремено и одређује и ограничава (параф. Копривица, 2014: 338).

Фигура прогнаног ратника одговара регистру експресионистичког приповедања о рату. Издвојен, усамљен, по окончању рата пред нама стоји јунак експресионистичке провенијенције, налик онима из Краковљевих романа. Ратник је сада сломљен и безвољан, изигран, издат и као такав остао без упоришта и онога што је за њега представљало бескомпромисну колективну- војничку норму. Наспрам њега постављена је слобода и неспутаност птице. Архетипски контраст ропског положаја и слободе птице дат је у слици у којој Наполеон гледа у ничим спутаним лет галеба. Дотад у тексту увек ословљаван посредно личним заменицима сада временском одредницом (5.5.1821), славни војсковођа на крају песме изазива буру у природи, севањем муња, суморним облацима и хучањем ветра природа „као да је подивљала“ . Смрт војсковође потврђује звук звона и приказ оборене главе на гробу, израза жалости, али опет и указивање на стид пред поступцима свих оних који су довели до оваквог краја некада великог Наполеона. Симболичком сликом којом се уоквирује прича о изгнанику кога „ више нема“ заокружимо и тематско-мотивски преглед Краковљевих песама у прози.

„Усредсређене на стање, а не на радњу“ (Стојановић- Пантовић, 2003: 73) и наведене песме проговарају о стању амблемски датих ратника, потлачених, некадашњих војсковођа у средишту ратног ништавила или након стишавања ратних вихора, у оковима или изгнанству. Иако је готово читав Краковљев књижевни опус маргинализован, посебно је важно указати и на постојање песама у прози „Прометеја из архиве“ како их назива Зорана Опачић, које не само да дају још један аспект његовог дела који ваља расветлити и ревалоризовати, већ и у ширем контексту указују на значај самог жанра , који је остајао дуго изван сфере интересовања проучавалаца књижевности, а који „од модерне постаје облик у којем многи песници и прозаисти почињу да заснивају нову стваралачку и текстуалну праксу“ (Стојановић-Пантовић, 2003: 82), па и сам Краков, показујући свестраност свог уметничког дара и умећа.



## ЗАКЉУЧАК

### ЗНАЧАЈ СТАНИСЛАВА КРАКОВА ЗА СРПСКУ КУЛТУРУ

Станислав Краков са својим савременицима чини групацију синхроног деловања која српској књижевности у датом тренутку доноси печат аутентичне модерности. Под синхроним не подразумевамо деловање у оквиру хомогенизованог и јасно поетички одређеног правца, већ доследно спровођење идеје модернизације књижевног садржаја и његових израза. Реч је о младим ствараоцима који почетак свог књижевног оглашавања везују за период предратног времена или сам ток Првог светског рата. Готово сви од њих су и директни учесници ратних дешавања- Краков као млади официр чак прве странице својих романа исписује у рововима, док је прва импровизирана дистрибуција самих тако написаних текстова подразумевала то да војни писар преписује оригинал пишневог рукописа у примерке који ће онда бити раздељени одабраним старшинама, лекарима или војницима.

Модерност коју собом, између осталих, носи и Краков, како то оцењује Мило Ломпар говорећи о прози овог раздобља (Ломпар, 2018:462), бива одређена и тематски и искуствено управо самим ратом. Ломпар наводи да тај модерни сензибилитет нашег књижевног искуства, што се може применити и на Краковљево дело, представља радикалну новост јер је добијао обресе сазнања и у једној новој држави и у једном новом, измењеном свету, а опет изницао на изгубљености проистеклој из очајања због човековог непосредног осведочавања у садржајима стварности, који су условљени историјским околностима или њиховим духовним изворима. Управо је Краковљева уметничка биографија одређена друштвеним и историјским токовима који национални етос, тежњу за радикализацијом авангардног отклана од миметичко-херојског приповедања о ратној и поратној стварности и човека у њој, модернизацијом поетичких и жанровских оквира удружују у лику интелектуалца и војника који је свестан комплексности тренутка у којем се формирају и дестабилизују два друштва, омеђена двама великим ратовима и у којем он иступа као књижевник авангардног и јавни делатник јасног националног опредељења.

Након интерпретативно- аналитичког покушаја сагледавања свеукупног жанровски разноликог стваралачког опуса Станислава Кракова можемо да закључимо да од првих литерарних текстова који израстају на ауторовом осећању онтолошке несигурности и револту који су усмерени ка ратној и поратној стварности (у временима балканских ратова, Првог светског рата и у периоду нејасне демаркационе одређености државе и њеног унутрашњег поратног устројства), па све до ултранационалистичких-профашистичких (када је реч о ономе што произилази из идејне блискости са Миланом Недићем и Димитријем Љотићем) публицистичких текстова, те оних револуционарно полетних, иновативних и песимистичко-дефетистичких опомињућих путописних ( оних у којима сведочи о свом и одушевљењу савременика пред чудом аеропана или оних у којима је као ходочасник који вапи и упозорава савременике на стање предела земље- сведока некадашње ратничке славе или велике историје) текстова пред собом засигурно имамо ствараоца који прати, и својим уметничким и новинарско-критичарским ангажманом, књижевне и феноменолошке ритуале прелаза и међусобних прожимања друштвено- духовних формација прве половине двадесетог века. Безрезервно се борио за част отаџбине да би потом сведочио дезинтеграцији вредносно- идејног система поратног времена који ће појединца дестабилизovati и суочити са „егзистенцијалним искуством апсурда“ (Ломпар, Нав. дело: 464), а које ће обликовати и књижевно искуство највећег броја модерниста, те и самог Кракова.

Уводна разматрања у раду усклађена су са настојањем за позиционирањем самог Кракова у књижевној традицији, те његовом прикључивању процесу формирања језгра српске књижевне авангарде, те експресионизма као доминантног облика литерарног деловања већине младих аутора, који се на послетку понајвише групишу око листа *Прогрес*, те 1920. године обједињују своје идејно-поетичке ставове кроз дела објављена у њима блиским гласилима и новопокренутој едицији *Албатрос*. Своја прва дела Станислав Краков усклађује са стремљењима својих савременика по питању отклона, али не толико радикалног, од литерарних претходника, покушавајући да својим делима пружи ново читање наслеђених и устаљених књижевних и друштвених вредности. Конструктивни принципи којих се Краков придржава у својој прози сублимирају и натуралистичко, али и неоромантичарско, симболистичко наслеђе, као и модерне тенденције дезинтеграције миметичког модела и увођење кинематографског стила приповедања. Док у новелама поред фрагментарног начела, елемената метампсихозе, наилазимо и на топосе инцеста, тела као амблема необуздане сексуалности, дијаболичност, фантастику и одређујемо их као примарне карактеристике приповедачког дискурса и тематског склопа, романи и путописи у појединим сегментима задржавају обресе миметичко-традиционалне линије представљања крајева, епизода чији су носиоци упечатљиви, најчешће безимени ликови као амблемски прикази одређених социо-културолошких група, али која се најзад повлачи пред кинематографским стилем и доминантним експресионистичким проседеом приповедања о ратној и поратној свакодневици резигнираног појединца.

С мање приповедачке умешности у роману *Кроз буру*, него што то чини у роману *Крила*, Краков гради фрагменте радње који својом структуром чине фантастично-гротескни отклон од ратне стварности, у којој се издваја жена као двогуби објекат, приказ ратом первертираног мадонистичког принципа, чиме се Краков надовезује на у експресионизму упечатљиву тенденцију ка мизигеном. У датом кључу жена је по правилу представљена као биће које је сведено на спољашњост, лишено суштине, с мањком људске свести, као објекат који критичан и креативан нови поратни човек треба да преобликује и прилагоди новом поретку, који је одбацио до тада познату цивилизацију, површност пасивног потрошача добара и културе тражећи истинску људску заједницу (параф. Рајт, 2018: 760-762). С дуге стране, традиционалног носиоца радње и њеног покретача који би својим делањем наведено изнео кроз читав приповедни ток у романима *Кроз буру* и *Крила* нема. Ниједан Краковљев роман не познаје категорију класичног јунака који би носио епитет екстраординарног појединца, војника, ратника, заводника, повратника из рата, већ су сви јунаци подређени процесу уметничке колективизације и деперсонализације, која собом носи и симболичко значење ратног обесмишљавања.

У готово свим прозним делима Краков своје казивање темељи на персоналном приповедању, стављајући тежиште на оно што обележава унутрашњи живот јунака, непосредно искуство које нас одводи неретко до уплитања феномена аутофикције у приповедно ткиво. На тај начин аутор својим уметничким изразом прати освајање нових поетичких простора у којима доминацијом аутофикције и спрегом иновативних књижевних поступака, попут својих савременика, он сам напушта угодну позицију традиционално виђеног приповедача, те и романа и приповетке као књижевне врсте, категорије жанра. Сигурност општег поретка нарушена је турбулентним временима, новим искуствима, посебно оним потеклим из граничних ситуација, те је било неминовно трагати за новим уметничким изразом који ће бити у складу са савременим осећањем живота. Онтолошка уздрманост модерног (по)ратног субјекта отргла се стабилном и у себе затвореном епском приказивању. Позиција сумње и несигурности, константне запитаности над смислом видљивог и невидљивог Кракову као приповедачу не дозвољава стварање романа или приповетке/новеле, чак и путописа, као дела стабилне композиције. Напротив, у оба своја романа, али и у новелама и касније насталим делима мемоарске и путописне прозе Краков

посеже за формом која почива на парадоксу, дисконтинуитету временско-просторних и логичких одредница, те хетерогеношћу елемената који се пред читаоцима непосредно разграђују и поново састављају у ново авангардно дело. Идентично Краков у својим путописима и сведочањима о животу човека на Балкану, у дневницима из ратова у којима је учествовао, читаоце уводи у авантуру у којој је и сам актер, да би и читаоца учинио активним учесником у ономе о чему чита, јер је у позицији онога који трага, као и писац, за истином, спознајом суштине сопствене душе и идентитетом, личним и националним. У временској тачки модерности постављена питања, здружена са постојећим хоризонтом очекивања самом делу на тај начин дају ознаку универзалног- питања која она постављају и данас су актуелна.

Модерни историјско-транзицијски процеси одређивали су Краковљеву судбину од почетака двадесетог до самог прага двадесет и првог века. У оном тренутку када су националистичке идеје постале доминантан облик модерног мишљења и када се увидео њихов потенцијал у формирању потребних политичких акција, у којима се рачуна на величање културних идентитета супротстављених народа Краков је опет злоупотребљаван и погрешно интерпретиран у (не)књижевној јавности. Уколико прихватимо тезу Петера Слотердијака да се нововековни човек суочава са парадоксом јер гледајући се у огледало види странца који га уверава да је то заиста он, а што је последица двеју великих смрти, оне из деветнаестог века када је умро Бог и оне двадесетовековне када је умро идентитет, разумећемо и Краковљеву позицију, мање као ствараоца, а више као историјске личности која је осуђена без детаљног преиспитивања позиције најпре окривљеног, потом и кривца, а на послетку и онога који га окривљује.

Својим јавним политичко-новинарским деловањем и пријатељско-родбинским везама са Димитријем Љотићем и Миланом Недићем, осведочени и одликовани херој из Великог рата, писац, новинар, а најпре ерудита, опет може бити, а можда већ и бива, стављен на погрешну страну историје. Проучаваоци књижевности који су улагали напоре у ревитализацију Краковљевог дела и покушај да се до тада проскрибованом писцу врати заслужено место у модернизацији приповедачког израза српске књижевности међуратног периода, иноватору који се ослушкивањем духа времена лако окретао новим формама, нису рачунали на злоупотребу Краковљевог националистички обојеног дискурса у периоду пред избијање и у самом току Другог светског рата. Најшири кругови становништва, у овом контексту аудиторијума, најлакше могу бити изманипулисани политичком вољом опредељивања за идеју ко је пријатељ, а ко је непријатељ, величајући национални идентитет заједнице којој сами припадају. При томе се заборавља да су управо ти национални идентитети увек, како нас упозорава Крајмер, само „друштвено конструисан и континуиран процес, те не зависе ни од лингвистичких ни од културних диференцијација, већ искључиво од субјективног искуства разлике“ (Крајмер, 2015: 856).

Ма колико и за разумевање самог уметничког дела била битна, најпре позиција реципијента, јер по Сартровом суду, сва дела у себи садрже слику читаоца коме су намењена, јер се истовремено и отвара његовој (читаочевој) слободи стварања путем откривања, додајмо- оне истине која је као уметнички конструкт изникла на темељу стварности, те историјског тренутка у којем настаје (Сартр, 1981: 41,55), тако је важна и културолошка контекстуализација самог дела. Краков је несумњиво сам допринео, одредивши се већ у тридесетим годинама прошлог века да напусти књижевни, а окрене се публицистичком раду, осуди свог свеукупног дела и његовом смештању на одређену политички и идеолошки индоктринирану страну модерне историје. Његови новински текстови објављивани у време Другог светског рата, текстови других аутора који су одраз његове уређивачке политике новина које излазе у окупираној земљи, као и монографски рад о Милану Недићу, омогућили су појединим историчарима да недвосмислено тврде да Краковљевом делу, изузимајући литерарна остварења настала до 1930. године, треба приступати искључиво као

пропагандном деловању у име идеологије владе Милана Недића. Не споримо да таквих текстова заиста и има, посебно у преиоду 1940-1941. године. Нажалост, политичко-идеолошке интервенције пренеле су се и на поље проучавања књижевности, па је уместо еклектичког приступа интерпретација свеукупног дела писца који је, рецимо по суду Гојка Тешића, претеча постмодернизма, годинама формална књижевна анализа његовог дела бивала подређена културно- идеолошкој.

Овим радом покушали смо да кроз дефинисање књижевнотеоријских поставки, преглед књижевног деловања, с освртом на социокултуролошки и књижевни контекст, те досадашњу рецепцију Краковљевог дела пружимо увид у континуитет књижевно-друштвеног живота писца који је својом појавом учествовао у утемељивању авангарде у српској књижевности. Не напуштајући неоромантичарску занесеност идејом бескомпромисне жртве и суочавањем са егзистенцијалним апсурдом након њеног поратног обезвређивања Краков је у свом књижевном делу настојао да помири те две екстремне дихотомије које су обележиле највећи део историјске стварности која је била упориште његовом стварању. С друге стране, својим јавним деловањем, било да је реч о публицистици, путописима, говорима, исказивању подршке конкретној идеолошко- политичкој организацији или покрету, Краков је суделовао у стварању ширег појма културе. Пратећи или новинарски убедљиво коментаришући културолошке и духовне процесе, у периоду непосредно по окончању Првог светског, или уочи избијања Другог светског рата, те и у времену окупације Краков постаје и део кружока који је матрицу националног препорода, модернизације или, такозване, европеизације, ставио у службу стварања друштвене климе која је одређеним структурама, црквеној или друштвеној елити, у смутним временима послужила као средство за манипулисање збуњеним народом у поратној или окупираној краљевини.

Станиславу Кракову као књижевнику модернистичког сензибилитета приступали смо следећи интерпретативни модел ослобођен крутог херменеутичког приступа. Дискурсом који је утемељен на теоријској упућености тумача, поштујући теоријске ставове признатих критичарских ауторитета настојали смо да компаративним аналогијама, контекстуализацијом уметничких и документарних текстова укажемо на инвентивност једног од најинтригантнијих и најталентованијих писаца српске књижевности који се појавио у периоду између два светска рата. Остаје дужност да се настави са будним праћењем настојања познавалаца Краковљевог дела да књижевној јавности представе и остатак у рукопису сачуваних књижевних текстова, те да генерације будућих проучавалаца књижевности еклектички исцрпно наставе пут монографских сагледавања књижевног рада једног од најзначајнијих писаца српске књижевне авангарде.

## ИЗВОРИ

- Ивков 1989:** Ивков А. М, *Српска анатемисана пр иповетка*, КИЗ Алтера, књ. 4, Београд, 1989.
- Винавер 2005:** Винавер Станислав, *Ратни другови*, Жагор, Београд, 2005.
- Краков 1994:** Краков Станислав, *Кроз буру*, Филип Вишњић, Београд, 1994.
- Краков 1992:** Краков Станислав, *Црвени пјеро и друге новеле*, Филип Вишњић, београд, 1992.
- Краков 1991:** Краков Станислав, *Крила*, Филип Вишњић, Београд, 1991.
- Краков 1992-1994:** Краков Станислав, *Дела Станислава Кракова*, Филип Вишњић, Београд, приредио Г. Тешић, 1992-1994, Београд
- Краков 1992:** Краков Станислав, *Пламен четништва*, Хипнос, Београд, 1992.
- Краков 1995:** Краков Станислав, *Милан Недић* (На оштрици ножа, књ. прва и Препуна чаша чемера, књ. друга), Наша искра, 1995, Београд,
- Краков 1999:** Краков Станислав, *Наше последње победе*, Слободна књига, Београд, 1999.
- Краков 2009:** Краков Станислав, *Пламен четништва*, Нова искра, Београд, 2009.
- Краков 2017:** Краков Станислав, *Путописи*, приредио Мирко Демић, Дерета, 2017.
- Краков 2018:** Краков Станислав, *Путописи II*, приредио Мирко Демић, Дерета 2018.
- Краков 2020:** Краков Станислав, *Путописи III*, приредио Мирко Демић, Дерета, 2020.
- Краков 1925 а :** Краков Станислав, *Авионом на купање у Јадрану*, Време, стр.4, 30.5.1925.
- Краков 1922:** Краков Станислав, *Комични преглед, Шаховски турнир*, Време, стр. 6, 14.5.1922.
- Краков 1923:** Краков Станислав, *Авијатика, мој први лет*, Време, стр.5, 21.4.1923.
- Краков 1923:** Краков Станислав, *Борба на Калин камену, одломци из дневника добровољца*, Време, стр.3, 3.7.1923.
- Краков 1925:** Краков Станислав, *Преко београдских кровова и смедеревских кула над нашим рекама*, Време, стр. 3, 21.11.1925.
- Краков 1930:** Краков Станислав, *Стварање нашег филма*, Време, 19-22.4.1930, стр.45.
- Краков 1927:** Краков Станислав, *Кинематограф, филмске премијере*, Време, стр.2, 10.2.1927.
- Краков 1931:** Краков Станислав, *Лет маште гвоздених крила*, Време, стр.6,7,8.1.1931.
- Краков 1930:** Краков Станислав, *О филму*, Време, 25.3.1930, стр.3.

- Краков 1926:** Краков Станислав, *Поводом књиге С. Кракова Кроз јужну Србију*, Време, 11.8.1926. стр. 6.
- Краков 1943:** Краков Станислав, *Мој други одговор радио Лондону*, Ново време, бр.803, стр. 3, 9.12. 1943.
- Краков 1925 б :** Краков Станислав, *У сутон над Београдом, Један лет кроз маглу и Сунце*, Време, 21.11.1925, стр.3.
- Краков 1934:** Краков Станислав, *Напред, напред, напред*, Време, 17.11.1934, стр.1.
- Краков 1932:** Краков Станислав, *Мала Југославија коју је велика победничка Италија створила*, Време, 3.7.1932, стр.1.
- Краков 1930:** Краков Станислав, *Јуче је први пут филмски апарат јуришао на калемегданска утврђења*, Време, 22.1.1930, стр.5.
- Краков 1934:** Краков Станислав, *Луј Барту у Смедереву*, Време, 25.6.1934, стр.1. и 9.
- Краков 1933:** Краков Станислав, *Национализам у наличју- на дан када је Немачка на прекретници*, Време, 3.5.1933, стр.1.
- Краков 1943:** Краков Станислав, *Историјски значај говора вође Рајха*, Ново време, бр.84, 22.3.1943, стр.3.
- Краков 1930:** Краков Станислав, *За част отаџбине*, Време, 3.5.1930.
- Краков 1930:** Краков Станислав, *Стварање нашег филма*, Време, 19-22. април, 1930.
- Краков 1930:** Краков Станислав, *Пред једним нашим ратним филмом*, Време, 25.3.1930, стр. 3.
- Краков 1932:** Краков Станислав, *Мала Југославија коју је велика победничка Италија створила*, Време, 3.7.1932, стр. 1.
- Краков 1933:** Краков Станислав, *Крф, Пантеон наше ратне славе*, Време, 7.10.1933, стр. 2.
- Краков 1934:** Краков Стаислав, *Две стотине хиљада девојчица и дечака у униформама Хитлерове омладине отворило је празник рада у Берлину*, Време, 4.5.1934, стр. 1.
- Краков 1941:** Краков Станислав, *Преокрет на боље*, Ново време, бр.171, 19.11.1941, стр.1.
- Краков 1941:** Краков Станислав, *Улога националне елите*, Ново време, бр.168, 9.11.1941, стр. 2.
- Тешић 1990:** Тешић Г, *Антологија српске авангардне приповетке*, Библиотека Посебна издања, Братство-јединство, Нови Сад, 1989; КИЗ Доситеј Београд, 1990.

## **АРХИВСКА ГРАЂА**

Архив Србије, Фонд БИА-Љотићевци I/54, фасцикле 1 и 2

Архив Југославије 102-7-19, Фонд С. Кракова, Предлог за стварање одсека за пропаганду ЈНП Збор

Архив Србије, Фонд БИА, II/76 – Историјат, структура и персонални састав ЗБОР-а (1934-1944)

Архив Србије, Фонд БИА, V/126 – Емигрантска организација ЗБОР (1935-1964)

Архив Србије, Фонд БИА, IV/50: Организација ЗБОР – заплена документација

Књижевни рукописи Народна библиотека Србије, сигнатура Р/707/1/3а

## ЛИТЕРАТУРА

- Адорно 1979:** Адорно Теодор, *Естетичка теорија*, прев. К. Прохић, Нолит, Београд, 1979.
- Адорно 1978:** Адорно Теодор, *Жаргон аутентичности*, Нолит, Београд, 1978.
- Алексић 1935:** Алексић Драган, *Ко је крив што многи књижевници данас воле новинарство, а многи читаоци цене добру репортажу више од поезије Симе Пандуровића*, Идеје, 3.1.1935, бр.10/1, стр.2.
- Алексић 1930:** Алексић Драган, *Пред једним ратним филмом*, Време, 25.3.1930, стр.3.
- Алексић 1928:** Алексић Драган, *Једна књига о крајњем напору за ослобођење земље*, Време, 24.11.1928, стр. 6.
- Алексић 1930:** Алексић Драган, *Интервју са Станиславом Краковом*, време, 6-9.1.1930, стр. 5.
- Алексов 2015:** Алексов Јелена, *Рат у роману Крила Станислава Кракова*, у : Станислав Краков: авангарда, маргина, наслеђе, прир. Мирко Демић, Народна библиотека Вук Караџић, Крагујевац, 2015.
- Андрић 1976:** Андрић Иво, *Есеји, Уметник и његово дело*, Свјетлости, Сарајево, 1976.
- Богдановић 1994:** Богдановић Милан, *Станислав Краков, Крила*, у : Крила, Филип Вишњић, Београд, 1994.
- Бабац 2009:** Бабац Марко, *Бошко Токин новинар и писац*, Матица српска, Нови Сад, 2009.
- Бал 2000:** Бал Мике, *Наратологија- теорија приче и приповедања*, Народна књига- Алфа, Београд, 2000.
- Барт 2010:** Барт Ролан, *Задовољство у тексту*, Службени гласник, Београд, 2010.
- Бахтин 1989:** Бахтин Михаил, *О роману*, Нолит, Београд, 1989.
- Бахтин 2010:** Бахтин Михаил, *Ка филозофији поступка*, прев. Д. Радуновић, Службени гласник, Београд, 2010.
- Батај 1982:** Батај Жорж, *Еротизам*, прев. И. Чоловић, БИГЗ, Београд, 1982.
- Башлар 1969:** Башлар Гастон, *Поетика простора*, Култура, Београд, 1969.
- Бењамин 1974:** Бењамин Валтер, *Есеји*, прев. М. Табаковић, Нолит, Београд, 1974.
- Бењамин 1986:** Бењамин. Валтер, *Криза романа, естетички огледи*, Школска књига, Загреб, 1986.
- Берђајев 2002:** Берђајев Николај, *Духовна криза интелигенције*, БРИМО, Београд, 2002.
- Биргер 1998:** Биргер Петер, *Теорија авангарде*, прев. З. Милутиновић, Народна књига/Алфа, Београд, 1998.



- Бовоар 1982:** Де Бовоар Симон, *Други пол*, прев. З. Милосављевић, БИГЗ, Београд, 1982.
- Богдановић 2015:** Богдановић Бранко, *Браћа по оружју*, Војни музеј, београд, 2015.
- Богдановић 1919:** Богдановић Милан, *Рат и литература*, Политика, 6.9.1919, год XVI, стр. 1.
- Богдановић 1920:** Богдановић Милан, *Наши књижевни листови*, Политика, бр, 4655, год, 16, 26.11.1920, стр.1.
- Бојанић:** Бојанић Д. Мирјана и Младеновић Јелена, Болница као просторни ратни топос у романима Крила Станислава Кракова и Дневник о Чарнојевићу Милоша Црњанског, fil.fac.ni.ac.rs.
- Божич 2013:** Божич Јован, *Интердисциплинарност у проучавању путописног дискурса*, Књижевна историја, 45, 2013, 149, стр.173-199.
- Брајовић 2015:** Брајовић Тихомир, *Грозница и подвиг*, Геопоетика, Београд, 2015.
- Брукс 2000:** Брукс Питер, *Тело и приповедање*, прев. Б. Миладинов, Часопис за књижевност, културу и друштвена питања, Реч, бр. 57/3, 2000.
- Бублић 1994:** Бублић Драган, *Кроз буру, роман С. Кракова*, у : С. Краков, *Кроз буру*, Филип Вишњић, Београд, 1994.
- Велмар Јанковић 1928:** Велмар Јанковић Владимир, *За јединство југословенске књижевности*, Нови видици, 2.2.1928, сзтр. 130.
- Велмар Јанковић 1926:** Велмар Јанковић Владимир, *О овом нашем времену*, Мисао, XXI/1-2, 1-16. мај, 1926, стр. 2.
- Винавер 1994:** Винавер Станислав, *Станислав Краков, Кроз буру*, у : С. Краков, *Кроз буру*, Филип Вишњић, Београд, 1994.
- Владушић 2018:** Владушић Слободан, *Књижевност и коментари*, Службени гласник, 2018, Београд
- Верфел 1975:** Верфел Франц, *Крив је убијени а не убица*, прев. С. Петровић, БИГЗ, Београд, 1975.
- Вучковић 2000:** Вучковић Радован, *Српска авангардна проза*, Откровење, Београд, 2000.
- Гадамер 2000:** Гадамер Ханс-Георг, *Ум у доба науке*, прев. С. Спасић, Плато, Београд, 2000.
- Георг, Г, Игерс, Рационалност и историја, књига 495, св.1 и 2, јан-феб, 2015, стр. 142.
- Голубовић 1997:** Голубовић Видосава, *Станислав Краков, Кроз Јужну Србију*, у : *Књижевност Старе и Јужне Србије до Другог светског рата*, Институт за књижевност и уметност, Балканолошки институт, САНУ, Београд, 1997.
- Грол 1921:** Грол Иван, *Реч као почело*, Зенит, 1. 11. 1921, бр. 9, стр. 2.
- Дедић 2016:** Дедић Гордана, *Психоанализа и уметност*, Енграми, 38(1), 2016, стр.61-70.

- Делић 2016:** Делић Лидија, *Ерос, лепо, секс без љубави*, Књижевна историја, 48. 2016, стр. 37-58.
- Дероко 1987:** Дероко Александар, *А ондак је летијо аероплан над Београдом*, Народна књига, Београд, 1987.
- Димитријевић 2014:** Димитријевић Б. Бојан, *Војска Недићеве Србије 1941-1945*, Службени гласник, Београд, 2014.
- Доржелес 2008:** Доржелес Ролан, *Сећање на дрвене крстове*, Народна књига, Београд, 2008.
- Дувњак Радић 2021:** Дувњак Радић Жаклина, *Естетика новинарске и путописне репортаже у међуратној књижевности*, Културни центар Војводине „Милош Црњански“, Нови Сад, 2021.
- Дуда 1998:** Дуда Деан, *Прича и путовање: хрватски романтичарски путопис као приповједни жанр*, Матица Хрватска, Загреб, 1998.
- Ђерић 2012:** Ђерић Гордана, *Путописање, имагологија и сећање: могућности анализе*, Књижевна историја, 2012, 147, стр. 469-485.
- Ђорђевић 2008:** Ђорђевић Бојан, *Српска култура под окупацијом*, Службени гласник, Београд, 2008.
- Еко 1965:** Еко Умберто, *Отворено дјело*, прев. В. Маслеша, Свјетлост, Сарајево, 1965.
- Епштејн 1998:** Епштејн Михаил, *Постмодернизам*, Zepher World Book, Београд, 1998.
- Епштејн 2009:** Епштејн Михаил, *Филозофија тела*, Геопоетика, Београд, 2009.
- Епштејн 2011:** Епштејн Михаил, *Ерос и цивилизација*, Лист за радознале, год.4, бр.2, фебруар 2011.
- Ериксен 2003:** Ериксен Томас Хилен, *Тиранаја тренутка*, прев. Љ. Рајић, Библиотека ХХ, Београд, 2003.
- Живаљевћ 1994:** Живаљевћ Димитрије, *Станислав Краков, Крила*, у : С. Краков, Крила, Филип Вишњић, Београд, 1994.
- Живковић 1994:** Живковић Драгиша, *Теорија књижевности са теоријом писмености*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1994.
- Жмегач 1982:** Жмегач Виктор, *Књижевност и збиља*, Школска књига, Загреб, 1982.
- Жмегач 1987:** Жмегач Виктор, *Повијесна поетика романа*, Графички завод Хрватске, Загреб, 1987.
- Игерс 2015:** Игерс Георг, *Рационалност и историја*, књига 495, св.1 и 2, јан-феб, 2015, стр. 142.

**Јаћимовић 2008:** Јаћимовић Слађана, *По просторима српских сеоба*, Књижевна историја 40, 2008, 136, стр. 531-543.

**Јефтимијевић - Михајловић 2006:** Јефтимијевић - Михајловић М, *Допринос Драгише Живковића развоју теоријске мисли*, Баштина, 2006, (20-2), 289-300.

**Јовић 2018:** Јовић Бојан, *(Велики) рат у светлу компаратистике*, Књижевна историја, год. 50, бр.165(2018), 223-237.

**Јовановић 2014:** Јовановић Наташа, *Рововац (1916) рукописни лист Станислава Кракова*, Књижевна историја 154(2014), 979-1005.

**Јовановић 1996:** Јовановић Александар, *Alpha- београдска литерарна заједница*, у : *Српска авангарда у периодици*, ур. Видосава Голубовић и Станиша Тутњевић, МС, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1996.

**Јовановић 1999:** Јовановић Александар, *Умирање у веселом бунилу*, Станислав Краков, Крила, *Српски роман и рат*, приредио Миодраг Матицки, Деспотовац, 1999, стр. 113-132.

**Јовић 1994:** Јовић Бојан, *Лирски роман српског експресионизма*, Институт за уметност и књижевност, Београд, 1994.

**Кајзер 2004:** Кајзер Волфганг, *Гротескно у сликарству и песништву*, прев. Т. Бекић, Светови, Нови Сад, 2004.

**Квас 2011:** Квас Корнелије, *Истина и поетика*, Академска књига, Нови сад, 2011.

**Константиновић 1981:** Константиновић Радомир, *Филозофија паланке*, Нолит, Београд, 1981.

**Копривица 2014:** Копривица Часлав, *Станислав Краков, феноменологија унутрашње свијести борбе*, Филозофија и друштво, XXV(3), 323/342, Београд, 2014.

**Крејмер 2015:** Крејмер Лојд, *Историјске приповести и значење национализма*, Зборник Матице српске за књижевност и уметност, књ.495, св. 6, јун 2015.

**Косановић 2000:** Косановић Дејан, *Лексикон пионира филма и филмских стваралаца на тлу југословенских земаља 1896-1945*, Институт за филм , Југословенска кинотека- Феникс филм, Београд, 2000.

**Косановић 2011:** Косановић Дејан, *Кинематографија и филм у Краљевини СХС/Југославији 1918-1941*, Филмски ценатр Србије, Београд, 2011.

**Лазић 2009:** Лазић Живота, *Драгиша Васић- необјављени чланци*, Просвета: Алтера, Београд, 2009.

**Лазаревић 1918:** Лазаревић Бранко, *О националном тлу уметности*, Забавник, 15.1.1918, стр.17.

**Лазаревић 1937:** Лазаревић Бранко, *Предратна и поратна причања- Огледи: Б. Лазаревић, И. Ђипико, П. Кочић, Б. Станковић*, СКЗ, Београд, 1937.

- Левинас 2015:** Левинас Емануел, *Тоталитет и бесконачност*, Јасен, Београд, 2015.
- Лешић 2010:** Лешић Зденко, *Теорија књижевности*, Службени гласник, Београд, 2010.
- Липовецки 2011:** Липовецки Жил, *Доба празнине*, ИК Зорана Станојевића, Нови Сад, 2011.
- Ломпар 2018:** Ломпар Мило, *Милош Црњански и први светски рат*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ.501, св. 4, април 2018.
- Ломпар 2018:** Ломпар Растко, *Однос религије и фашизма у савременој историографији*, Зборник Место и улога друштвено-хуманистичких наука у савременом свету, уредник Б. Благојевић, Ниш, 2018.
- Лукић 2017:** Лукић Обрад, *Лирске песме у прози Милоша Видаковића*, Научно-стручни часопис СВАРОГ ,Бања Лука, бр.15, октобар 2017, стр.262-267.
- Максимовић 1920:** Максимовић Пера, *Велика је народна скупштина*, Прогрес, 4.6.1920, г.1, бр.22,стр. 1
- Манојловић 2014:** Манојловић Олга, *Још једном о Милану Недићу, емиграцији и ревизији историје*, Удружење шпански борци, Факултет политичких наука, Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe, Beograd, 2014, 305–312.
- Манојловић 1994:** Манојловић Тодор, *Крила*, С. Краков, у : С. Краков, *Крила*, Филип Вишњић, Београд, 1994.
- Марићевић 2015:** *Источњачка традиција у приповеткама Станислава Кракова*, у : Станислав Краков:авангарда, маргина, наслеђе, прир. Мирко Демић, Народна библиотека Вук Караџић, Крагујевац, 2015.
- Милосављевић 2013 :** Милосављевић Оливера, *Српски интелектуалци у рат (1933-1941)*, у: *Интелектуалци и рат 1939-1947*, Зборник радова са Десничиних сусрета 2012, ур. Роксандић Драго и Јаворина Цвијовић Ивана, Филолошки факултет, Загреб, 2013, стр. 54- 65.
- Мицић 1921:** Мицић Љубомир, *Зенит и наша књижевност*, Зенит, бр, 10, 1. 12. 1921, стр. 8.
- Мицић а 1921:** Мицић Љубомир, *Дело зенитизма*, Зенит, бр, 8, 1. октобар 1921, стр.2. Мисао, год. III, свеска 25, 1.1.1921, Београд, стр. 143.
- Мицић б 1921:** Мицић Љубомир, *О Алфи*, Зенит, бр.10, 1.12.1921, стр. 10.
- Николајевић 1920:** Николајевић Душан , *На прелому*, Прогрес, 9. 8. 1920, г. 1, бр.26, стр. 2.
- Николић, 1920:** Николић М, *За јединствену државу*, Прогрес, г.1, бр. 26, 8. 6. 1920, стр.2.
- Опачић 2007:** Опачић Зорана, *Станислав Краков алхемичар приповедања*, Учитељски факултет у Београду, Београд, 2007.
- Павловић 1978:** Павловић Миодраг, *Поетика модерног*, Графос, Београд, 1978.
- Палавестра 1982:** Палавестра Предраг, *Правци проучавања српске књижевности 1919-1941*, Књижевна историја, књ.15, св.57/58, 1982, стр.16.

- Палавестра 1989:** Палавестра Предраг, *Књига српске фантастике 17-20. века*, Српска књижевна задруга, Београд, 1989.
- Пандуровић 1920:** Пандуровић Сима, *Има ли истине у литеартури*, Прогрес, 25.5.1920, стр.23.
- Панвиц 1921:** Панвиц Рудолф, *Европска идеја*, Зенит, бр.10, 1.12.1921, стр.8.
- Пантић 2009:** Пантић Михајло, *Неизгубљено време*, Службени гласник, Београд, 2009.
- Пантић 1999:** Пантић Михајло, *Модернистичко приповедање: српска и хрватска приповетка и новела 1918-1930*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999.
- Пековић 2001:** Пековић Слободанка, *Путопис-условљеност жанра*, Књига о путопису, Београд, Институт за уметност и књижевност, 2001.
- Перић 2015:** Перић Владимир, *Краковљева дијалектика ероса и танатоса*, у: Станислав Краков: авангарда, маргина, наслеђе, прир. Мирко Демич, Народна библиотека Вук Караџић, Крагујевац, 2015.
- Петрановић 1988:** Петрановић Бранко, *Историја Југославије 1918-1988*, Нолит, Београд, 1988.
- Петровић 1974:** Петровић Растко, *Есеји и чланци*, Нолит, Београд, 1974.
- Петровић 2008:** Петровић Предраг, *Авангардни роман без романа*, Институт за уметност и књижевност, Београд, 2008.
- Петровић 2006:** Петровић Предраг, *Кинематографско писање романа*, Зборник матице српске за књижевност и језик, књ. 6, свеска 3/2006, стр.511-526.
- Петровић 1926:** Петровић Растко, *Кроз Јужну Србију*, поводом књиге С. Кракова, Време, 11. 8.1926, стр.6.
- Петровић 1930:** Петровић Растко, *Светски рат у страниј и нашој књижевности*, С. Краков, Време, X/3231,28.12.1930,стр.4.
- Петровић 1924:** Петровић Растко, *Наша народна поезија и данашњи народни живот*, Време, 12.8.1924.
- Пикон 1965:** Пикон Гаетан, *Писац и његова сенка*, прев. Д. Милошевић, Култура, Београд, 1965.
- Пијановић 2001:** Пијановић Петар, *Поетика гротеске*, Народна књига, Алфа, Београд, 2001.
- Поповић 2010:** Поповић Ранко, *Приповиједање историје рата*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, год.186, јул-август, 2010, књ. 485, св.1-2.
- Прац1974:** Прац Марио, *Агоњија романтизма*, Нолит, Београд, 1974.
- Прпа 2018:** Прпа Бранка, *Српски интелектуалци и рат 1918-1929*, СЛЮ, Београд, 2018.

- Пенчић 1983:** Пенчић Сава, *Поетика прозе*, Градина, Ниш, 1983.
- Поповић 1928:** Поповић Јустин, *Између двају култура: европске-човечанске и светосавске Богочовечанске*, Народна одбрана 45, 4. 11. 1928, стр. 713.
- Принс 2011:** Принс Џералд, *Наратолошки речник*, прев. Б. Миладинов, Београд, 2011.
- Прпа 2018:** Прпа Бранка, *Српски интелектуалци и Југославија 1918-1929*, Клио, Београд, 2018.
- Радуловић 2007:** Радуловић Милан, *Раскрића српског модернизма*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007.
- Рансијер 2008:** Рансијер Жак, *Политика књижевности*, прев. М. Дрча, Адреса, Нови Сад,
- Радојевић 2014:** Радојевић Мира, *Милан Грол*, Филип Вишњић, Београд, 2014.
- Ракочевић Васић 2011:** Ракочевић Васић Бранислава, *Сторија о лудилу у доба авангарде*, Службени гласник, Београд, 2011.
- Рансијер 2008:** Рансијер Жак, *Политика књижевности*, прев. Марко Дрча. Адреса, Нови сад, 2008.
- Рајт 2018:** Рајт Барбара, *Нови човек- вечно женско, експресионистичке реакције на немачки феминизам*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ.502, св. 6, дец. 2018.
- Рашковић и Абрамовић 2000:** Рашковић Ивић Санда и М. Абрамовић, *Архајска свест, заједнички душевни простор мита и шизофреније*, Енграми (1), 22, Београд, 2000, стр. 7-22.
- Рикер 1993:** Рикер Пол, *Време и прича*, прев. Славица Милетић, Ана Моралић, Издавачка књижарница Зорана Станојевића, Сремски Каровци- Нови Сад, 1993.
- Де Ружмон 2011:** Де Ружмон Дени, *Љубав и запад*, прев. М. Комненић, СКГ, Београд, 2011.
- Русе 1995:** Русе Жан, *Нарцис романописац*, прев. Ј. Новаковић, Издавачка књижарница З. Стојановић, Сремски Карловци / Нови сад, 1995.
- Саблић Томић 2002:** Саблић Томић Хелена, *Интимно и јавно, сувремена хрватска аутобиографска проза*, Наклада Љевак, Загреб, 2002.
- Сартр 1981:** Сартр Жан-Пол, *Шта је књижевност*, прев. Ф. Филиповић, Н. Бертолино, Нолит, Београд, 1981.
- Световски 1994:** Световски Миодраг Михајловић, *С. Краков, Крила*, у С. Краков, Крила, Филип Вишњић, Београд, 1994.
- Селенић 1965:** Селенић Слободан, *Ангажман у драмској форми*, Просвета, Београд, 1965.
- Симијановић 2008:** Симијановић Ј, *Околности на почетку српске четничке акције*, Баштина, 25, 2008, стр. 239-250.

- Слотердијк 2013:** Слотердијк Петер, *Гнев и време*, Федон, Београд, 2013.
- Солар 1979:** Солар Миливој, *Модерна теорија романа*, Нолит, Београд, 1979.
- Солар 1989:** Солар Миливој, *Теорија прозе*, СНЛ, Загреб, 1989.
- Солар 1985:** Солар Миливој, *Есеји о фрагментима*, Просвета, Београд, 1985.
- Стојановић 1998:** Стојановић Пантовић, *Српски експресионизам*, Матица српска, Нови сад, 1998.
- Стефановић 2010:** Стефановић Д. Мирјана, *Путонис као књижевна врста*, Књижевна историја, 42, 2010, 140-141, стр.11-120.
- Стефановић 1922:** Стефановић Светислав, *Ширим хоризонтима*, Путеви, 1. јануар 1922, стр. 6.
- Стојић 2019:** Стојић Биљана, *Станислав Краков у ратовима за ослобођење и уједињење (1912-1918)*, Историјски часопис, књ. LXVIII, (2019), стр. 349-380.
- Стојановић 2003:** Стојановић Пантовић Бојана, *Песма у прози или прозаида*, Службени гласник, Београд, 2003.
- Стојановић 2015:** Стојановић Александар, *Колаборационистичка штампа у Србији 1914-1944*, Филип Вишњић, Београд, 2015.
- Стојановић 2015:** Стојановић Александар, *Идеје, политички пројекти и пракса владе Милана Недића*, Институт за новију историју Србије, Београд, 2015.
- Стјуарт 2001:** Стјуарт Хол, *Коме треба идентитет*, прев. С. Вељковић, Реч, 64/10, децембар 2001, стр. 215-233.
- Тасић 1928:** Тасић Ђорђе, *Наши сарадници, Интимна говорница*, Нови видици, 3-4, март-април 1928, стр. 269.
- Тешић 2009:** Тешић Гојко, *Књижевне теорије двадесетог века*, Службени гласник, Београд, 2009.
- Тешић 2009:** Тешић Гојко, *Српска књижевна авангарда*, Службени гласник, Београд, 2009.
- Тешић 1990:** Тешић Гојко, предговор у : *Утуљена баштина*, Доситеј, Београд, 1990.
- Тимотијевић 2016:** Тимотијевић Милош, *Драгиша Васић и српска национална идеја*, Службени гласник, Београд, 2016.
- Тодоров 2010:** Тодоров Цветан, *Увод у фантастичну књижевност*, прев. А. Манчић, Службени гласник, Београд, 2010.

- Токин 1921а:** Токин Бошко, *У атмосфери чудеса*, Зенит, 3.4.1921, стр. 2.
- Токин 1920а:** Токин Бошко, *Покушај једне кинематографске естетике*, Прогрес, 15.10.1920.
- Токин 1920б:** Токин Бошко, *Страшни суд- слика Миклеанђела у Сикстинској капели*, Прогрес, 14.10.1920.
- Токин 1920в :** Токин Бошко, *У име прогреса*, Прогрес, 10.5.1920, стр. 1.
- Токин 1921б:** Токин Бошко, *Млади реакционари и нови дух*, Зенит, бр.2, 1.3.1921, стр 1.
- Токин 1926а:** Токин Бошко, *Филмска организација*, Филм 4, 1926, стр.2.
- Токин 1926б:** Токин Бошко, *Велики режисери великих филмова*, Филм14-15, 1926, стр. стр. 3-5, 8,9-10.
- Токин 1922:** Токин Бошко, *Уметност могућности: кинематограф*, Путеви, 1922, стр. 30.
- Тутњевић 2007:** Тутњевић Станиша, *Поетичка и поетолошка истраживања*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007.
- Ујевић 1920:** Ујевић Аугустин, *Поводом Пурића и Црњанског*, Прогрес, бр. 1, 62, 28.7. 1920, стр. 8.
- Хафернан 2009:** Хафернан Џ.А.В, *Ексфрза и приказ*, Поља, бр.45-60, 2009.
- Хобсбаум 1996:** Хобсбаум Ерик, *Нације и национализам од 1780*, Програм, мит, стварност, Београд, 1996.
- Фегелин 2012:** Фегелин Ерик, *Наука, политика и гноза*, Досије студио, Београд, 2012.
- Флакер 1984:** Флакер Александар, *Жељезничка поезија*, Поетика оспоравања, Савремена мисао, Школска књига, Загреб, 1984.
- Фуко 2004:** Фуко Мишел, *Друга места*, 1926-1984-2004, хрестоматија, Нови Сад, Војвођанска социолошка асоцијација, 29-37.
- Фуко 2006:** Фуко Мишел, *Историја сексуалности*, Карпос, Београд, 2006.
- Ћосић 1928:** Ћосић Бранимир, *Наши сарадници, Интимна говорница, Драги Г. Јовановићу*, Нови видици, 3-4. март 1928, 272.
- Црњански 1924:** Црњански Милош, *Још године 1920*, Путеви 3-4-5, јун, јули, август, 1924, стр 110-111.
- Црњански 1932:** Црњански Милош, *Двадесетогодишњица Битке на Куманову*, Време, 23.10.1932, стр.1.
- Црњански 1929:** Црњански Милош, *Послератна књижевност*, Летопис Матице српске, књ.320, св. 125, 3.6.1929. стр. 353.
- Црњански 1934:** Црњански Милош, *Одговор поводом чланка Оклеветани рат- Мирослав Крлежа као пацифист*, Време, 22.5. 1934.



**Црњански 2017:** Црњански Милош, *Испунио сам своју судбину*, Штампар Макарије, Београд, 2017.

**Шаровић 2006:** Шаровић Марија, Фантастични мотиви у приповеткама Станислава Кракова, Књижевна историја, 38, 2006, 128/129, стр. 249-267, Београд

**Шешум 2018:** Шешум Урош, *Планирање српске четничке акције у Старој Србији и македонији 189*, Историјски часопис, књ.LXVII, 2018, стр.271-286.

Anonim, *О Пламену четништва*, Правда, (Београд), бр. 36, 8.2.1930, стр. 4-5..

Anonim, *Збор Д. Љотића у Нишу*, Правда,(Београд), бр. 11.574, год. XXXIII, 11.1.1937, стр.5.

Anonim, *У име Прогреса*, Прогрес, (Београд), бр. 1,год. 1, 10.5.1920, стр.1.

Anonim, *Унутрашња политичка криза*, Мисао, (Београд), књ.1. св.1, год. 1, 1.11. 1919, стр. 36-63.

Anonim, *Спољна политика*, Мисао, (Београд), књ.1. св.1, год. 1, 1.11. 1919, стр. 63-65.

Anonim, *Наша крила*, бр. 10-11, март-април, стр. 57.

### **Архивски фондови:**

Архив Србије, Фонд БИА-Љотићевци I/54, фасцикле 1 и 2

Архив Југославије 102-7-19, Фонд С. Кракова, Предлог за стварање одсека за пропаганду ЈНП Збор

Архив Србије, Фонд БИА, II/76 – Историјат, структура и персонални састав ЗБОР-а (1934-1944)

Архив Србије, Фонд БИА, V/126 – Емигрантска организација ЗБОР (1935-1964)

Архив Србије, Фонд БИА, IV/50: Организација ЗБОР – заплена документација

Књижевни рукописи Народна библиотека Србије, сигнатура Р/707/1/3а

## БИОГРАФИЈА АУТОРА

**Адријана Цветановић** рођена је у Пакрацу 1987. године. Основну школу и Гимназију филолошког смера завршила је у Смедереву. Дипломирала је на Филолошком факултету Универзитета у Београду на одсеку Српска књижевност и језик са општом књижевношћу, радом на тему *Позиција (само)жртвованог јунака романа српског реализма и модерне*. Мастер студије на модулу српска књижевност завршава на филолошком факултету уз одбрану мастер рада на тему *Ерос и танатос као мотивски сублимат српске међуратне прозе*. Докторске академске студије уписује 2012. године на модулу српска књижевност, након чега полаже све испите и пријављује тему докторске дисертације, да би приступила њеној изради.

Од 2011. године запослена у Смедереву, као професор српског језика и књижевности, обављала послове лектора и сарадника у *Књижевном магазину* и листу *Mons Aureus*. Учествовала је на међународним и домаћим научним скуповима и објављивала радове у зборницима и књижевној периодици. Живи и ради у Смедереву.

## Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Адријана Цветановић

Број досијеа 13067 / Д

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом;

Проза Станислава Кракова - између фикције и мемоара

---

---

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

Адријана Цветановић

У Београду, \_

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Адријана Цветановић

Број досијеа 13067 / Д

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада Проза Станислава Кракова - између фикције и мемоара

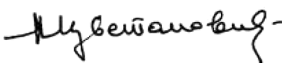
Ментор др Предраг Петровић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива 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 аутора**



У Београду, \_

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Проза Станислава Кракова - између фикције и мемоара

---

---

која је моје ауторско дело.

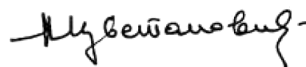
Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.  
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

**Потпис аутора**



---

У Београду,