

Адријана Д. Цветановић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад
Примљен: 12. 09. 2024.
Прихваћен: 30. 10. 2024.

ПРОЗА СТАНИСЛАВА КРАКОВА: ИЗМЕЂУ ФИКЦИЈЕ И МЕМОАРА (*Ратни дневници, Наше последње победе*)

Дело Станислава Кракова почива на спреси појмова фикције, ауто-фикције и документарности, представљајући тако у наратолошком смислу изазов за тумачење, те тражења одговора на питање у којој мери само дело познаје своју референцијалност. У трима књигама које су у овом раду узете у разматрање проблематизује се њихова формална структура и открива идентитет приповедача/аутора као субјекта који је одређен друштвеном димензијом, социјално-историјским контекстом, чиме се апострофирају теме које одређују и Краковљев јавни и уметнички дискурс: рат, проблем националног идентитета, однос према жртви и другоме.

Кључне речи: фикција, аутофикција, документарност, мемоари, дневници.

Увод

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.

* adrijana.sd@gmail.com

Крај двадесетих и тридесете године су у Краковљевом стваралаштву у великој мери одређени 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 тридесетих година двадесетог века, 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: 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: 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 говори, заузима изједначава се са позицијом критичара, јер као што књижевни критичар указује на одређене проблеме осветљавајући садржај дела, како то наводи Гастан Пикон (Пикон 1965: 180), тако и он (Краков) пишући о догађањима на тлу Старе Србије опомиње на горуће проблеме историјског тренутка у којем већину својих дела објављује. Текстурални образац који Краков као журналиста, писац и непосредни сведок историјских догађаја о којима сведочи следи у књигама које су предмет нашег разматрања, ослања се на миметично, анегдотско и експресионистички сугестивно приказивање разнолике ратне свакодневице. На тај начин успоставља се линија повезивања полифону структурираних *Ратних дневника*, *Наших последњих победа* и *Пламена четничтва*. Приповедање о сувише лако заборављеним саборцима, доминантно у свим трима књигама, Краков лично доживљава као потребу да њиме опомене савременике на опасност 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” (Краков 1928: 4).

Ратни дневници: хронологија сећања

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 тапте 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 фондовима, 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 страхе, 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 поезику 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 2017: 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 поезику 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 оквири 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 но-

вије историје, такође опредељује за револуцију која води измени поретка. Биографско искуство основа је Краковљевог приповедања, 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 књижевнаучне 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 пишевог личног искуства, па се он сам тако пред својом публиком разоткрива. Управо то чини Краков, али у регистру реалистичке нарације 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 екстрoвертне 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 реконструише 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 палбу 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 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. Оба двојици бежу одсечени нос и уши, бежу 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 микродруштву 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 одеа 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 путо-

писа – 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 преврио 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. (Исто: 129)

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)

Свест о модерној мисли 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 почастован 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).

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)

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 романе 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 stroj. 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 повампирио (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 ајнпре 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 наша 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 забору 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” (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 увежбаним 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 занљо 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 коњаком, али и добровољци из Америке и Русије, који су долазећи из далеког света, иако у незнатном броју, исцрпљеним пуковима наше војске донели окрепљење.

Фронтovski призори који су испуњени експресионистичким топосима и литерарно уобличени посебно у роману *Крила* у као да своју искуствену заснованост имају у тексту *На пламеноме 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 романим 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 краљева 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 нови-

нарском 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 сажаљење 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 обазире 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. Ордонанс 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).

ЛИТЕРАТУРА

Алексић 1928: Алексић Драган, Једна књига о крајњем напору за ослобођење земље, *Време*, 24.11.1928, стр. 6.

Башлар 1969: Башлар Гастон, *Поетика простора*, Београд: Култура.

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*.

Епштејн 1998: Епштејн Михаил, *Постмодернизам*, Београд: Zepet World Book.

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

Краков 1992: Краков Станислав, *Пламен четништва*, Београд: Хипнос.

Краков 1999: Краков Станислав, *Наше последње победе*, Београд: Слободна књига.

Краков 2019: Краков Станислав, *Ратни дневници 1912–1916*, прир. М. Демич, Београд: Прометеј.

Лазаревић 1937: Лазаревић Бранко, Предратна и поратна причања – Огледи, Б. Лазаревић, И. Типико, П. Кочић, Б. Станковић, Београд: СКЗ.

Липовецки 2011: Липовецки Жил, *Доба празнине*, Нови Сад: ИК Зорана Станојевића.

Опачић 2007: Опачић Зорана, *Станислав Краков алхемичар приповедања*, Београд: Учитељски факултет.

Петрановић 1988: Петрановић Бранко, *Историја Југославије 1918–1988*, Београд: Нолит.

Пикон 1965: Пикон Гаetan, *Писац и његова сенка*, прев. Д. Милошевић, Београд: Култура.

Рансијер 2008: Рансијер Жак, *Оилитика књижевности*, прев. М. Дрча, Нови Сад: Адреса.

Радојевић 2014: Радојевић Мира, *Милан Грол*, Београд: Филип Вишњић.

Симијановић 2008: Симијановић Ј, Околности на почетку српске четничке акције, *Баштина*, 25, 2008, стр. 239–250.

Де Ружмон 2011: Де Ружмон Дени, *Љубав и запад*, прев. М. Комнењић, Београд: СКГ.

Фуко 200: Фуко Мишел, *Друга места, 1926–1984–2004, хрестоматија*, Нови Сад, Војвођанска социолошка асоцијација, 29–37.

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*, Београд: Штампар Макарије.

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

Adrijana D. Cvetanović

STANISLAV KRAKOV'S PROSE: BETWEEN FICTION AND MEMOIRS (WAR DIARIES, OUR LAST VICTORIES)

Summary

The work of Stanislav Krakov rests on the conjunction of the concepts of fiction, autofiction and documentary, thus representing in the narratological sense a challenge for interpretation, and the search for an answer to the question to what extent the work itself knows its referentiality. In the three books taken into consideration in this paper, their formal structure is problematized and the identity of the storyteller/author as a subject determined

by the social dimension, social-historical context is revealed, thereby apostrophizing the themes that determine Krakow's public and artistic discourse – war, the problem of national identity, the relationship to the victim and the Other.

Keywords: fiction, autofiction, documentary, memoirs, diaries.