

ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКИ
АСПЕКТИ КРАТКЕ ПРОЗЕ
СТАНИСЛАВА КРАКОВА

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Апстракт: Кратка проза Станислава Кракова, посебно она писана између 1921. и 1926. године, припада корпусу значајног експресионистичко-авангардног наслеђа и врхунцу српске авангарде и њеног зрелог доба. На трагу Црњанског, Растка Петровића, али и других наших експресионистичких авангардиста, Краков је унапредио кратке прозне жанрове, посебно цртицу, кратку причу и новелу како на плану другачијег фрагментарног и најчешће филмског приповедања, тако и у тематско-мотивском смислу (мотиви лудила, сеобе душе, двојника, инцеста, култа проститутке). Особеним стилем и интертекстуалним релацијама Краков креира фантастично-гротескни тип текста, истичући архетипску еротску заснованост сукоба својих јунака и јунакиња уз проблематизацију родних улога.

Кључне речи: Станислав Краков, експресионизам, кратки прозни жанрови

Можда је кратка проза Станислава Кракова (1895–1968), авангардног аутора који је дуго из идеолошко-политичких разлога био скрајнут и готово непознат српској читалачкој јавности, најближа једном типу немачке и средњоевропске, посебно хрватске и словеначке експресионистичке праксе. Овај изузетни стваралац, који се заједно с Бошком Токином огледао и у модерном филму, драматургији и режији, објавио је у периоду од 1920. до 1926. године већи број новела и кратких прича, које је намеравао да изда под карактеристичним насловом *Црвени њјеро*. Збирку је реконструисао и 1992. године у београдској издавачкој кући „Филип Вишњић” објавио Гојко Тешић, у оквиру пишчевих *Изабраних дела*. Потом је 2021. године у оквиру *Дела Станислава Кракова* исти аутор објавио и његову сабрану кратку прозу под називом *Црвени њјеро и грује њрозе*, у саиздаваштву „Службеног гласника” и Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић”. У међувремену, студија *Алхемичар њројоведња Станислав Краков* (2007) Зоране Опачић понудила је први свеобухватни поглед на целокупно, жанровски богато и разноврсно дело овог писца и мултимедијалног аутора.

Краковљева кратка проза носи у себи одлике декаденције и симболизма, психолошког и поетског реализма, експресионизма, назнака надреализма и психоанализе.¹ У назначеном периоду, Краков

1 У том смислу могу се правити извесна поређења са словеначким авангардним аутором кратке прозе Славком Грумом, код којег се такође препознају елементи различитих модернистичких и авангардних покрета.

уводи један број тематско-мотивских аспеката експресионистичког порекла, пре свега другачији тип фрагментарне филмске нарације која се конструише зачудно, фантастично, гротескно и параболично, затим интертекстуалне релације текста, као и другачији тип наративног субјекта и приповедних ситуација. Такође, тема духовне/идеалне и сексуалне/промискуитетне љубави може се пратити у текстовима у којима доминира неоромантичарско, статично приповедање које је блиско цртици, с назначеним социјалним, грађанско-декадентним односима (аристократија, средњовековна властела) и изразитом лиризацијом читаве прозне структуре (*Ancora, ancora, Освета*). Ту су затим новеле и кратке приче у којима се овај топос повезује с топосом лудила, халуцинације/привида и масовне хистерије творећи типичну експресионистичку фантастично-гротескну причу: „Црвени пјеро“, „Кестење“, „Човек са острва“, „Алхимичар“, „Прича о мумији“, „Револуционар“, „Сапутник“, „Доживљај сујеверног човека или госпођа у купатилу“. Такође, Краков пише и новеле са псеудоисторијском националном тематиком у којима се задржава стилистику ружног („Чудо св. Гаврила“, „Три Христа војводе Стефана“, „Прича о младом Господину Хилендарском“, „Страсни вез Јефимије госпође“).

У већини побројаних експресионистичких кратких проза Краков доследно реализује фантастично-гротескни дискурс, при чему користи и мотиве вампиризма, парапсихологије, метемпсихозе и инцеста. Извесно је да је и овај српски приповедач био под утицајем фантастичних новела Е. А. Поа (о томе у: Шаровић 2006), чија се збирка под насловом *Књига ђајанстива и машије*, у преводу Светислава Стефановића, појавила у оквиру чувене едиције *Алдаџрос* 1922. године. Управо кратка прича „Црвени пјеро“ (1920) представља особену контаминацију мотива из Поове приче „Маска црвене смрти“ (сцене маскенбала, нејасно ишчекивање смрти и судњег дана, високи ниво апстрактности ликова/фигура) и новеле немачког експресионисте Георга Хајма „Пети октобар“, у којој се приповеда о масовном налету изгладнеле руље на Бастиљу. Код Кракова је реч о ужасу Првог светског рата (војници с фронта, лешине с улице, изгладнела маса), што даје изванредан утисак непосредне актуелности приближавања ратне апокалипсе кроз лајтмотив: „Ипак је фантазија нечег црвенога пливала над палатом и градом“ (Краков 2021: 19).

Показано је да су српски модернисти двадесетих година баш у прози Е. А. Поа, попут европских, препознали свог поетичког претка. У рецепцијском обзору хрватских и српских модерниста и авангардиста био је, поред Поа, и пољски писац Станислав Пшибишевски, који се већ од деведесетих година 19. века афирмише у немачкој књижевности, да би тек доцније почео да пише на пољском и програмски делује у оквиру своје националне књижевности (Kralj 1986: 107–108; Шаровић 2006: 249–267). Извесно је да је управо Пшибишевски на-

глашавањем интуиције, дионизијским схватањем душе (Ниче, Рихард Демл), апсолутизацијом свога многоструког *ја* и истраживањем психосексуалног живота полова оставио трага и код хрватских писаца (Кошutić-Brozović 1962: 108–109), али и код српских, особито Лазара Поповића, Вељка Милићевића, Исидоре Секулић. Та се рецепција наставља и касније, после 1920. године (Пековић 1997:181–189), кад се у српском преводу појављују његов роман *De Profundis* (1922), као и предговор за књигу Ханса Хајнца Еверса *Алрауна* (1923). Пшибишевски се у својим програмским ставовима, попут немачких експресиониста, залагао за обнову наслеђа пољског романтизма, у чему можемо видети поетичко-духовну вертикалу која на интернационалној равни преакцентује многе поставке романтичарске прозе (Х. Клајст, Е. Т. А. Хофман, Е. А. По, Николај Гогољ, браћа Шлегел), што су истакли и аутори програмских текстова немачког прозног експресионизма, посебно Карл Ајнштајн (Stojanović Pantović 2003: 45–49).

За разлику од Деблиновог захтева за документарним, натуралистичким веризмом који реалност саображава језичком принципу брзе, симултане измене кадрова, без икакве психологизације и интроспекције, Ајнштајн се залаже за слободну, фантазијску приповедну игру, ослобођену сваке миметичности и каузалности, преломљену кроз лирско *ја*, с циљем да се створи апсурдна, дакле умногоступно померена, изокренута пројекција света, чиме се предочава чистота „душевне структуре“ и „реалитет створен из нас самих“ (Stojanović Pantović 2003: 48). Стога на наративном плану Ајнштајн посеже за монолошком рефлексijом, параболичном и алегоријском фантастиком, док Деблин успешно примењује технику монтаже, засновану на кино стилу, што ће бити одлика и већине текстова Станислава Кракова. Подсетићемо да особито Е. А. По у својој прози, као и већина немачких, али и српских експресионистичких аутора, синтетизује у свом писму ова два, наизглед супротна начела. С једне стране доминира веристички, готово документарни извештај лишен сваке психологизације, усмерен ка *иерцејцији чињеница* из спољашње и унутрашње стварности, а с друге стране – лирски интонирана, често интроспективна или дескриптивна парабола/алегорија о извесним душевним, духовним, социјалним, етичким и метафизичким принципима. За Краковљев стилско-наративни поступак карактеристично је *ја* приповедање, као и ауторијална позиција приповедача која неосетно прелази у рефлектор фигуру.² Такође, реченице су одсечне, већином кратке, подсећају на својеврсни фрејм, које творе сцене поступком филмске монтаже (Опачић 2007: 44–47), уз то су стилски експресивне с нагласком на драматичним унутарњим стањима субјекта и јунака, паралелно с неутралним, безличним изношењем чињеница.

2 Детаљније о наративним одликама Краковљеве прозе у књизи Кристине Стевановић *Освајање модерној – крајка ироза Расiјка Петровића и жанровско раслојавање српске авангарде*, поглавље „Кратка проза Станислава Кракова – *Animus versus Anima*“, Нови Сад: Академска књига, 2011, 72–88.

У већини својих текстова (нпр. „Црвени пјеро“, „Кестење“, „Човек са острва“, „Алхимичар“, „Прича о мумији“, „Революционар“ и друге), Краков доследно реализује фантастично-гротескни и параболочно-алегоријски дискурс. При томе, попут Е. А. Поа, користи и мотиве вампиризма, парапсихологије, метемпсихозе и инцеста, затим типичне експресионистичке топосе лудила, халуцинације/илузије, тему духовне и сексуално-промискуитетне љубави, сукоб мушког и женског принципа, итд. Управо насловна кратка прича „Црвени пјеро“ (*Missa*, 1920) представља особено стапање, укрштање мотива из чувене Поове параболе „Маска црвене смрти“ (1842) и кратке приче немачког експресионистичког песника и прозаисте Георга Хајма „Пети октобар“ (*Der fünfte Oktober* 1911). Кракову је извесно била позната Поова прича, али је могуће да је био упознат и с Хајмовим текстом, који се појавио постхумно, у његовој јединој приповедачкој збирци *Лојов* (*Der Dieb*, 1913). За нашу анализу то није од пресудног значаја јер је Краков у својој причи успео да поовску *параболу смрти* и њеног уништавајућег ужаса значењски преакцентује у складу с хајмовском *социјално-йолиитичком параболом*, остваривши висок степен апстракције. Линија сасвим редуковане приче ближа је Поу него Хајму јер Краковљев Црвени пјеро асоцира на *маску црвене смрти*, односно кугу, којој је у Поовој причи супротстављена црна боја собе у којој умире Просперо, такође на свом маскенбалу, а избеумљени гости падају као покошени у самртном ропцу. Краковљев Црвени пјеро, лик маска из *Commedie dell' arte* има свог двојника у „црном, дебелом домину“ који је, попут Поове маске, сакривен иза кукуљице. Визуелно контрастирање боја и код Поа, и код Кракова и код Хајма представља битну окосницу смисла: нејасно и злослутно ишчекивање смрти (По), социјално-политички преврат изгладнеле масе која креће на Бастиљу (Хајм) и апокалиптично искуство Првог светског рата (Краков).

Код Поа се појављује читав спектар боја Просперових симболичних седам одаја у замку: од плаве, преко пурпурне, зелене, наранџасте, беле, љубичасте до црне, боје хаоса, таме и смрти. Завршни акценат судара црвеног и црног сличан је као код Кракова, јер поништава енергију крви до празнине и ништавила, а код српског писца већ поменути лајтмотив „ипак је фантазија нечег црвенога пливала над палатом и градом“, у вези је и са социјалним превратом и револуцијом. Војници с фронта, лешине с улице, гладне и понижене масе које нападају војне гарнизоне, упућују на активистички, револуционарни смисао фигуре Црвеног пјероа. Поред тога, у сценама с маскенбала у палати (контраст између луксуза, провода и немира на улицама) истичу се још и плава, гримизна и бела боја, док црвено симболизује пожуду и необуздану сексуалну енергију. У тренутку налета разјарене масе у салу, Црвени пјеро, млади господар палате, преображава се и мултипликује у демонско лице, чија појава изази-

ва ужас званица и смрт „црног домина“: „Као црвени демон на сваким вратима сале појавио се по један црвени пјеро, сада без маске, и засмејао страшним, грохотним смехом“ (Краков 2021: 24).

Хајмова профињена стилизација колективне хистерије људи који жуде за хлебом истиче у први план белу боју, а затим црну и црвено-златну боју сунца, што симболизује буђење људске самосвести и слично као и код Кракова, визију *Новой живоїша*, победу смрти. Погледајмо ове две контрастне Хајмове слике :

Разасуте црне прилике наликовале су неком укоченом мрачном менуету, неком изненада укоченом плесу смрти, претворене у неку огромну, црну хрпу камења, оковане и смрзнуте од мука, као стубови ћутње. Сваки од њих Лот, ког је пламен паклене Гоморе истопио у вечну укоченост (1995: 158–159).

Тренутак самоосвешћења и јединства описује аутор овако:

Неки невидљиви вођа их је водио, нека се невидљива застава вијорила пред њима, големи барјак који је неки ужасни барјактар носио пред њима ваљао се на ветру. Лепршао је крваво црвени барјак. Силовита бакља слободе која им као зора пурпуром осветљава пут у вечерње небо. Сви су постали браћа, час одушевљења приковао их је једне за друге (1995: 162).

Стилистичко-семантичка подударност између Хајмове и Краковљеве параболе више је него очигледна, иако је сиже „Црвеног пјероа“ ближи Поу. Али између Поа и Хајма, како је то интуитивно уочила Исидора Секулић у свом есеју о Поу, управо постоји она мистична веза уклетих песника, која упркос времену и различитим језицима указује на вртлоге трансценденције:

Реч је о песницима који уклето неуморно путују по понорима, и то свеједно да ли у понор наниже или понор навише, да ли дубински подземни хаос и мрак, или у висинске области сублимних и апсолутних вредности (1967: 204).

Посебно су упечатљиве две фрагментарне новеле у којима аутор кинематографским стилом тематизује топос тела, односно женски принцип необуздане сексуалности, култ проститутке и метемпсихозу („Легенда о жени“, „Прича о мумији“, обе из 1921. године). Иначе је тематизација еротског и сексуалног искуства карактеристична за експресионизам, поготово за прозу, што чини посебно подручје експресионистичког погледа на свет (Dierick 1987: 209–238). То је можда најефикаснији поступак, наслеђен од натуралиста, који служи изобличавању и критици хипокризије грађанског друштва. Глорификација сексуалне жудње код експресиониста означава својеврсни „тријумф над смрћу“, а никако хармонично стапање два бића. Сексуални чин стога указује и на границе самог постојања, а тескобно осећање које се при томе јавља код бројних јунака не-

мачких експресионистичких прозаиста, као и јужнословенских, указује на то како се еротика доживљава као извор фрустрације и страха од губитка властитог идентитета. То је очито у прозама Франца Јунга, Карла Ајнштајна, Алфреда Лихтенштајна, Ернеста Вајса, Густава Сака, Алфреда Деблина, у којима се приповеда о љубави с проститутком.

Култ проститутке такође припада анатомији претходне епохе модерне. Још од Бодлерове збирке *Цвеће зла*, симболисти и декаденти славе проститутку као симбол неограничене лепоте и слободе, коју уздижу над моралом. Експресионисти, како је већ истакнуто, осећају неку врсту самилости с овим маргинализованим женама с којима их повезује заједничко осећање отуђености и друштвене неприлагођености (нпр. у прози Карла Штарнхајма). Блудница се стога доживљава као неспутана, промискуитетна људска енергија, чији је узор драмска јунакиња Лулу Франца Ведекинда (Bovenschen 1979: 43–60). Она је уједно сатанско, злокобно биће и податна, али покорна покајница која је у потпуности подређена мушкарцу и његовом егу, баш на трагу архетипа Марије Магдалене и њеног обликовања у књижевним текстовима.

У краткој причи Густава Сака *Рудин* приказан је амбивалентан однос мушкарца према жени проститутки: с једне стране романтичан и сакрализован, а с друге бруталан и искључиво телесан. Проституција и промискуитет симболички се изједначавају с девичанством, што је случај и с Деблиновом причом *Трећи*. У кратким прозама Франца Јунга сексуални однос има одлике кошмара, а код Ернеста Вајса ерос подстиче борбу између два пола и симболизује њихово узајамно тражење. Јунак Готфрида Бена у збирци *Мозгови* жену доживљава на физиолошки и крајње рационалан начин, као скуп органа који ће једнога дана престати да функционишу и зато га остављају хладним и равнодушним (Stojanović Pantović 2003: 67–89). С друге стране, доктор Рене чезне за таквом љубављу која ће испуни-ти празнину његовог живљења, далеко од градске вреве, на југу где га већ и сами предели еротски узбуђују, слично суматраизму Милоша Црњанског: „Имала је младеж боје купина, од врата преко једног рамена до струка и у очима цветног погледа бескрајну чистоту, а око капака анемону, мирну и срећну на светлости“ (Martini 1970: 199).

Европске авангардне књижевности, као и српска и јужнословенске књижевности између 1910. и 1930. године, доносе другачији начин репрезентације традиционално схваћених родних улога. Овај процес започиње још од раздобља модерне, негде после 1890. године, кад се у културноисторијском смислу трансформише питање родног идентитета као последица модерно схваћеног индивидуализма и субјективности. У књижевности експресионистичког покрета особито долази до проблематизације родних позиција. То се читава кроз ново симболичко значење трансгресије родних

улога и често контрадикторне карактеризације родних идентитета, што се постиже путем антиесенцијалистичких модуса изражавања сексуалне експресије у пољу технологије и социјалне (мушке) моћи (Krause 2010: 6–25). Најизразитији авангардни уметнички и књижевни покрети експресионизам и надреализам упућују на другачије схваћене родне улоге, поготово кад је у питању репрезентација жене. За немачки експресионизам, али и за јужнословенске варијанте тог покрета, пре свега српски, хрватски и словеначки упркос декларативној подршци различитих протагониста феминистичком ангажману, упадљив је његов мизогин карактер, страх од жене/женствености и перманентна борба за менталну превласт између два пола, односно *Animus versus Anima*.

Друштвено конструисан идентитет мушкарца или маскулинитет је специфичан културолошки и теоријски проблем, чија је артикулација новијег датума и такође припада пољу студија културе, односно родних студија, али садржи и извесне специфичности (Стевановић 2015: 136). Овај комплексан феномен често уједињује карактеристике попут мушке агресивности, конкуренције, борбе, снаге, контроле, херојства у свом патријархалном облику, као и висок стваралачки потенцијал несвојствен жени. Истраживања су показала да увек, синхроно, у једном времену и друштву, постоје различити маскулинитети у некој култури, од којих је један обично доминантан, хегемони или нормативни, док су други алтернативни и субординирани, па је у том смислу прецизније говорити о маскулинитетима, који се међусобно укрштају, чак и поништавају (Connell 1995).

Код Кракова углавном преовлађује алтернативни маскулинитет, који је најчешће подређен женском начелу (Стојановић Пантовић 2022: 267–278). Његови јунаци и јунакиње опседнути су појудом и сексуалношћу, и онда кад је реч о истинској љубави, а не само телесној вези. Чини се да их та борба између духа и тела, што је типично експресионистички сукоб супротних па ипак комплементарних принципа, нешто што његове јунаке и јунакиње дефинише у егзистенцијалном смислу. Из таквог сукоба као да нема излаза, осим у смрти. Ипак се стиче утисак да је женска енергија снажнија, еруптивнија и доминантнија него мушка, а оба пола се мењају и модификују кроз време и простор, нарочито егзотичан. Преименовањем ликова у митско-егзотичне маске различитих култура и националности, епоха и вера, Краков постиже параболност, бајколикост и космополитизам своје прозе, која осим лирског штимунга сликовито и живописно наглашава поједине аспекте експресионистичких значења.

Посебно су упечатљиве две фрагментарне новеле у којима наратор кинематографски стилизује топос тела, односно женске необуздане сексуалности, култ проститутке и метемпсихозе („Легенда

о жени“, „Прича о мумији“). „Легенда о жени“ је написана у форми песме у прози (Опачић 2007: 65–69),³ док је „Прича о мумији“ измештена у стари Египат, где мала Анука прелепог тела већ са шест година губи невиност у славу богиње плодности Изиде. Овде се њена судбина симболично издиже у култ проститутке, предавања тела свима који то желе. То је, како писац напомиње, казна за душу која лута због почињеног греха издајства с Асирцима. Зато никада не може наћи свој мир, осим у смрти, односно реинкарнацијом у живом свету и различитим добима:

А давала га је и старима само ако имађаху доста злата и слонове кости, јер и њена висока заштитница замени изгубљени орган вечне радости и будућих живота код свога мужа сјајно изрезаним пригодним обликом од злата и слоноваче...

Грлили су њено тело ратници са још незараслим ранама, робови из Нубије, високи првосвештеници, лађари из далеких земаља, поклисари из Халдеје и Асирије – у доба кад ове беху умиру са Египтом.

Па и сам пророк животне радости, заклетни противник аскезе, фараон Аменофис IV из 18. династије, позва је да запали и загреје његово царско тело које се клањало љубави и сунцу (Краков 2021: 176).

„Жена из изгубљене улице“ (1921) представља пример фантастичке обраде топоса халуцинације/сновиђења, што је Краков мајсторски уобличио у причама „Кестење“ (1921), „Човек са острва“ (1921) и „Сапутник“ (1921) као и у причи „Како сам се убио“ (1926). У тексту „Кестење“, који није случајно посвећен баш Растку Петровићу, аутор читаоцу дочарава атмосферу пред нервно растројство и помрачење ума, а потом и самоубиство „грудоболног песника“. Њему се указује визија путовања у цркву Светог Флоријана у чијој су крипти костури, чије главе пореди с кестењем, као и очи преминулог. Овде се подвојеност његове свести и формално реализује инкорпорирањем графички обележеног дијалога Једног гласа, Фосфорне прилике, Тела, чиме се потенцира утисак зачудности и деконструише жанр новеле, односно кратке приче:

У цркви су биле преврнуте клупе, свећњаци и заставе. На конопцу, који је силазио са звоника до у хор, распреденом по средини, било је обешено дуго тело мршава као костур. Одело на њему је било раздерано, тело модро и изгребано, руке кржаве са поломљеним ноктима. Једна сломљена голењача са неког костура лежала је на средини цркве. У ходнику између подземне крипте и костурнице ваљале се лубање као попадало кестење по земљи (Краков 2021: 150).

³ Зорана Опачић у монографији изричито помиње и четири Краковљева текста у рукопису које је он означио жанровским термином *песма у прози*. „Легенда о жени“ по типу подсећа на Дучићеве *Плаве лејенде*.

„Човек са острва“ (1921) једна је од прича које су испрличане из перспективе првог лица, што је иначе основна разлика између Кракова и, рецимо, Славка Грума. Овде се обрађује један је од честих ауторових мотива двојника, сенке која се удваја с фигуром наратора, комуникације између живих и мртвих, затим сукоб две сенке. Врхунске, можда најбоље ауторове фантастичне приче су „Алхимичар“ (1922), „Революционар“ (1922) и „Доживљај сујеверног човека или госпођа у купатилу“ (1923). У првој је филмска имагинација немачког експресионистичког филма (рецимо *Кабинет докџора Калијарија*) подређена и преобликована у складу с топосом инцеста (син /мајка) и дуализмом тело/дух, односно људском дијаболичношћу. Загонетка тела, и како то Краков каже *меса*, састоји се у уништењу пожуде, јер она доноси беду (овде се јасно види утицај натуралистичке поетичке доктрине). „Революционар“ је изванредна кафкијанска параболоа о опседнутости револуцијом и њеним тајанственим *црвеним шерором*, док је „Доживљај сујеверног човека“ управо и конструисан на начин филмске технике, динамичном изменом кадрова, што ствара напету, хорор атмосферу. Текст „Како сам се убио“ тематизује живот појединца из посмртне перспективе, што је поступак виђен још код модернистичких аутора, ефектно осветљавајући егзистенцијалну напетост између духа и тела, Ероса и Танатоса, кроз удвајање свести што производи фантастичку перцепцију текста:

После се све помутило и чинило ми се да умирем. Нисам умро, јер су ме пренели у постељу. Али ја више нисам био сам. Тело ми је било разлучено те смо двоје лежали у кревету. Кажем двоје, јер сам осећао, јер сам видео једну тешку, болну главу крај себе, која је као моја бацала грудве крви на уста. Када се ноћу накупило доста крви, чинило ми се да наше обе главе леже одсечене на целатском пању. Лагано сам умирао. Ноге и руке, овако издвојено за себе, биле су непомичне и мртве. Узалуд сам молио своју леву ногу да се помери у страну. Она је била увек непомична. Молио сам је, потом се љутио, плакао од беса и свађао се са њоме (Краков 2021: 116).

Новела „Алхимичар“ садржи највећи број егзотичних мотива: алхемичарско трагање за златом, односно вечним животом, мотиве карме, инцеста, реинкарнације, злочина. Истоимену причу „Алхимичар“ (*The Alchemist*) написао је 1908. (објављена 1916) и Краковљев савременик, Хауард Филипс Лавкрафт (1890–1937), култни амерички писац хорор прича, који је такође био под утицајем Е. А. Поа и Х. Џ. Велса (в. Шаровић 2006). Иако се заснива на другачијој радњи, и ова прича има за ликове племиће и чаробњаке, дешава се у прошлости, исприповедана је у првом лицу и заснована је на мистерији наслеђеног проклетства (Чарлс де Сорсије, син убијеног чаробњака, свети се потомцима очевог убице, проклињући их да умру по навршеној 32. години.) Алхимичар је у овом случају Чарлс, који проналази еликсир вечног живота (Опачић 2007: 83).

Већ ово упућивање на Поа, Х. Џ. Велса и Лавкрафта указује на сложен интертекст на којем почива ова псеудоисторијска новела.⁴ Уз то су заступљене и теме инцеста и директно позивање на Едипову и Јокастину судбину, али у измењеним, средњовековним околности-ма јеврејске заједнице у пољском замку Вавел, односно Кракову. Занимљива је чињеница како Краков своје приче смешта у различите пределе света и прошлих епоха (чини се да најмањи број потиче из националне средине), што се може повезати с његовом путописном хетеротопијом, бројним искуствима путника и страсног проучаваоца страних култура, попут Растка Петровића.

Предак који улази у тело ванбрачног племићког сина Сигмунда, који је Јеврејин, мења његов физички изглед, насељавајући његову душу и тело прецима. Нарација се одвија аутобиографски у првом лицу, али над нама лебди постхумно приповедање: „Када сам умро, сахранили су ме без свештеника“, каже овај лик, јер се налазио у католичком окружењу. Претворен у алхемичара, он се жени женом која је у претходном животу била његова мајка, и оба пута блудница. Описи њених баханалија подсећају на оне из Црњанских *Прича о мушком*:

А знате ли ко је она била? Рекао сам вам да сам ја (онај прошли) дете греха моје мајке са Јеврејином. Ту сам вам повест своју испричао. А моја садашња жена била је моја негдашња мати. Пре него што смо пошли из замка нашао сам у библиотеци рукописе. Ту је било много чега о Сигмунду једнооком, ту су биле и његове забелешке пуне чудесних знакова о камену мудрости.

А и на једноме пергаменту нека богоугодна рука записала је ово:

... Била је неодољива телом али грешнија од Марије Египћанке. Када у читавој покрајини не остаде ниједног витеза, ни њихових коњушара, ни слугу штитоноша са којима она не леже у постељу, онда поче грех проводити са Јеврејима, Татарима, псима, Турцима и другим нехришћанским личностима.

Господар који беше слаб и мекушан човек умре од туге и стида, а она га доведе у замак свој грешни плод, зачет од Јеврејина торбара, дотле гајен код дадиље у селу, надеде му име Сигмунд и начини га наследником.

Замак постаде место гостољубља. Сваки путник и намерник делио је постељу госпођину (Краков 2021: 124).

У пергаментима је била записана епизода о вези Сигмундове мајке и младог капелана, њено окајање грехова због блуда, у чему

4 Како истиче Гојко Тешић у свом поговору „Исправљање једне непристојне чињенице“, постмодернистичка наративна парадигма тзв. „албахаријеваца“ (незнано је!) имала је, извесно је, претходника у кратким прозама Станислава Кракова (Тешић 2021: 329).

препознајемо познати експресионистички топос Марије Магдалене и њеног покајања пред Исусом, а уједно наш наратор налази и алхемичарску формулу злата. Циљ је покушај уништења људског меса, односно људског тела да би се смањио интензитет (перверзне) пожуде. Ово је можда и крајњи домет експресионистичке идеологије деструкције телесности, сличне оној када у драмској једночинки *Гривна* Ранка Младеновића (1926) од пршљенова кичме неверне властелинке свекар наниже гривну, својеврсни артефакт. Ево сцене паљења меса и покушаја преобраћења у хришћанство:

Као у паклу прштало је од варница, и све се завило у светлост зелену као моје очи. На месечевој светлости зелене кугле угледао сам све своје кости. И смејао се мој костур и скакао у лудој радости. Месо је било као магла. У њега сам убадао дугачке игле, и крв није текла. И поливао сам га пушећим течностима. Меса је нестало. Само је костур скакао у соби. Месо је било уништено, пожуде је нестало, био сам обраћен, спасен (Краков 2021: 127).

Остају два костура, слика која се често може срести у Краковљевој краткој прози, заједно с лобањама. Кад у постељи затекне два костура у љубавном грчу, читалац није сигуран да ли је то само једна од могућих фигура самог наратора. Честа употреба мотива костура могла би бити и ехо Костићеве песме „Спомен на Руварца“ у којој лирски субјект води дијалог с костуром, који даје метафизичке одговоре. Нарација у овој новели је веома сложена. У улози иницијалног наратора налази се Сигмунд, јунак приче, о чијој менталној болести сазнајемо од другог наратора. Наратори (као и они из оквирне приче) проблематизују свој идентитет унутрашњом подвојеношћу и мултипликовањем, која воде у халуцинације и лудило (Стевановић 2011: 75). Модел света је самим тим, а сасвим у складу с експресионистичком естетиком дисторзичан, наказан, шокантан, деформиран (Стојановић Пантовић 1998: 27).

Најзад, чини нам се занимљиво поменути једну вишеделну, каледоскопску причу Станислава Кракова из овог авангардног периода. Текст „Кућа беде и бола – Соба самоубица у Општој државној болници“ објављен је 1922. у листу *Време*, у коме је писац иначе штампао велики број својих кратких проза (Тешић 2021: 336) и по наративној структури и стилу приповедања знатно се разликује од анализованих текстова. Овај је публицистичког типа, а наратор је новинар који се преклапа с ауторском фигуром. Такође, по стилу и језику подсећа на својеврсну ауторску репортажу, које је иначе Краков као новинар писао. Текст је састављен од уводног дела који представља долазак новинара наратора на одељење душевних болесника да би проучавао и разговарао са самоубицама, посебно женама. Следе четири слике-описи-анегдоте-записи у којима се дају тачни, документовани подаци о имену и старости жене, њеном брачном и

породичном стању, адреси, времену, начину и разлогу покушаја самоубиства, најчешће тровањем. У првом запису „Због бесног мужа“ наратор даје суморан опис педесетогодишње страдалнице Персе Миловановић, која је покушала да се отрује содом због мужевљевог злостављања: „Жена која је седела на томе кревету била је грозно привиђење. То је био костур превучен смежураном кожом“ (Краков 2021: 273).

У другом запису „Самоубица која не воли новинаре“ предочава се судбина Катарине Миловановић из Јагодине. Она показује јасан отпор и нетрпељивост према новинарима који њен случај користе у рекламне сврхе, а спада у лакше случајеве с којима се наратор овде среће. „Рускиња очајница“ Софија Китовић Јанчић, која се с мужем дамским фризером емигрирала из Русије у Србију и бивша бабица, попила је соду због беде и вечитих стамбених питања, пошто их је газдарица избацила из стана. Занимљиво је да се овде укључује и разговор са психијатром др Димитријем Антићем који наратору даје помало ироничан коментар о женама самоубицама, напоменувши да већина то ради због љубави, а само неке због болести.

Интересовање за другог, за странца/странкињу карактеристично је за концепцију јунака и јунакиња Станислава Кракова. У последњем запису „Стидљива самоубица“ реч је о десетогодишњој девојчици, Мађарици Ани Коломан и Словенки Пепики Трстењак, која је жртва покушаја вешања. Трстењакова бива пуштена из болнице уз поруку да ће ускоро поновити самоубиство. Истовремено, у мушком одељењу неки дебели младић из Загреба попио је боцу шпиритуса и добио тешко пијанство, али не опасно по живот. Занимљиве су завршне реченице ове приче у којима наратор контрастира зрачак радости код самоубица због повратка у живот и распаднутог леша утопљеника којег болничари доносе, док један младић без ноге весело звиждуће. Ово су стилско-реторички поступци карактеристични за експресионистичку прозу где управо доминира супротност интензитета.

Посматрана у целини, кратка проза Станислава Кракова синтетизује, баш као што је то изражено у његовом првом роману *Кроз буру* (1921) и другом, много успелијем и славнијем *Крила* (1922), елементе поетског и психолошког реализма, натурализма, декаденције, симболизма, експресионизма, психоанализе и наговештаја надреализма, у јединственом авангардном уметничком експерименту који је увек у дослуху с филмом, којим се наш писац такође успешно бавио. Одатле је усвојио многе поетичке и техничке постулате, баш као и немачки, односно европски, али и други српски експресионисти. Осећај за бизарно и егзотично, као и родно кодирање до тада конвенционалних улога чине Краковљеву кратку прозу, сада кад су се појавила његова *Сабрана дела*, отвореном и примамљивом за даља компаративна и интермедиијална проучавања.

ЛИТЕРАТУРА

- Краков, Станислав. *Црвени њеро и грује њрозе – Дела Станислава Кракова*. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник и Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 2021.
- Опачић, Зорана. *Алхемичар њриповедања Станислав Краков*. Београд: Учитељски факултет, 2007.
- Пековић, Слободанка. „Фантастика душе у причама Станислава Пшибишевог“. *Зборник Мајице српске за славистику*, 53 (1997), 181–189.
- Секулић, Исидора. „Један од песника понора Едгар Алан По“. *Есеји*. Књ. 1, *Изабрана дела*. Прир. М. Павловић. Сарајево: Свјетлост, 1967, 134–142.
- Стевановић, Кристина. *Освајање модерној. Крајка њроза Расјка Пејровића у светлу жанровској раслојавања српске авангарде*. Нови Сад: Академска књига, 2011.
- Стевановић, Кристина. „Питање идентитета: Растко Петровић и студије културе“. *Књижевна историја*, XLVII, 155 (2015): 123–147.
- Стојановић Пантовић, Бојана. *Линија годира*. Горњи Милановац: Дечје новине, 1995.
- Стојановић Пантовић, Бојана, *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица српска, 1998.
- Стојановић Пантовић, Бојана. „Родни приступ српској авангардној књижевности у компаративном контексту“. *Перспективе српске науке о књижевности*. Научни састанак слависта у Вукове дане. 51/2, Београд: Филолошки факултет; Међународни славистички центар, 2022, 267–278.
- Тешић, Гојко. „Исправљање једне непристојне чињенице“. Станислав Краков, *Црвени њеро и грује њрозе*. Поговор. Београд: Службени гласник и Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 2021, 325–344.
- Шаровић, Марија. „Фантастични мотиви у приповеткама Станислава Кракова“. *Књижевна историја*. XXXVIII, 128/129 (2006), 249–267.
- Bovenschen, Sylvia. *Die imaginierte Weiblichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1979.
- Connell, Robert W. *Masculinities*. Berkley, Los Angeles: University of California Press, 1995.
- Dierick, Augustinius P. *German Expressionist Prose – Theory and Practice*. Toronto: University of Toronto Press, 1987.
- Košutić-Brozović, Nevenka. „Stanislav Przybyszewski i hrvatska moderna“. *Radovi Filozofskog fakulteta*. Zadar: 1962, 108–109.
- Kralj, Lado. *Ekspresionizem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1986.
- Krause, Frank. Vorwort. *Expressionism and Gender/Expressionismus und Geschlecht*. London: V&R Unipress, 2010, 7-24.

Martini, Fritz. *Prosa des Expressionismus*. Stuttgart: Reclam, 1970.
Stojanović Pantović, Bojana. *Morfologija ekspresionističke proze*. Beograd: Artist, 2003.

Bojana Stojanović Pantović

Expressionist Aspects of the Short Prose by Stanislav Krakov

Summary

Stanislav Krakov's short prose, especially that written between 1920 and 1926, belongs to the corpus of significant expressionist-avant-garde heritage, which is positioned at the very peak of the Serbian avant-garde and its mature age. Following in the footsteps of Crnjanski, Rastko Petrović and other Serbian expressionist avant-gardists, Krakov advanced short prose genres, especially the short story, the sketch and the novella, both in terms of different fragmentary and mostly cinematographic storytelling, as well as regarding themes and motifs (the motifs of madness, migration of the soul, doppelgängers, incest and the cult of the prostitute). With his own original style, using intertextual relations, Krakov creates a fantastic-grotesque type of text, emphasizing the archetypal erotic basis of the conflict between his male and female characters, while problematizing gender roles. The author's sense of the bizarre and exotic, as well as the gender coding of conventional roles, make Krakov's short prose open and challenging for further comparative and intermedial studies.

Keywords: Stanislav Krakov, expressionism, short prose genres

Примљено: 15. 2. 2023.

Прихваћено: 1. 11. 2023.