

ФИЛМСКИ И КЊИЖЕВНИ  
ПУТОПИС: КРОЗ ЗЕМЉУ  
НАШИХ КРАЉЕВА И ЦАРЕВА  
СТАНИСЛАВА КРАКОВА

Универзитет у Београду  
Факултет за образовање  
учитеља и васпитача

**Апстракт:** У раду се бавимо другим филмом Станислава Кракова *Кроз земљу наших царева и краљева* (1932). Филм је на јесен 1931. снимао Југословенски просветни филм, продржавна задруга која је формирана да европској и домаћој јавности промовише идеологију југословенства и династију Карађорђевића. Указујемо на контекст настанка филма (Краковљев однос према југословенству између осталог), планирање снимања, замисао која се мењала (првобитно је „Артистички филм“ планирао да реализује десет малих филмова). Филм није сачуван, али о њему сведочи фељтон под истим насловом у *Времену* из јесени 1931. Реч је о филму који има за циљ да укаже на национални идентитет региона и опојну вредност дивљег Балкана. За Кракова Стара / Јужна Србија има велику личну и колективну вредност па путовање на Косово доживљава као хаџилук. Његови путописи издвајају се не само умећем приповедања већ и великом осетљивошћу за средњовековну архитектуру и фрескосликарство. За разлику од пређашње путописне прозе о Косову, Метохији и Македонији (књига *Кроз Јужну Србију* 1926), овде су суспендути критички тонови о немару с којим се држава односи према овом региону и свесном забораву за скорашње жртве Великог рата. Горчина и бес јасно израћају у чланку „Кајмакчалан“, насталом на истом путовању а објављеном годину касније. Иако се у снимање филма упустио као неко ко жели да свету покаже скрајнуте лепоте југа краљевине, у приповедању у великој мери занемарује пројугословенски предзнак филма / путописа и претвара га у промовисање српске културе, њене уметности и духовности.

**Кључне речи:** документарни филм, Стара – Јужна Србија, путописна проза, Југословенски просветни филм, егзотични Балкан, путовање као ходочашће

Филмски опус Станислава Кракова подразумева два филма од којих је један сачуван. Оба дела настају на самом почетку тридесетих година прошлог века, у периоду најизраженијег наратива о југословенству, хибридној нацији у коју је требало да се слију разнолике културе, националности, конфесионалности (в. Димић 1997). Будући да је био човек покрета и ентузијазма, налик футуристима окушавао се у свему што су му техничка средства омогућавала. Много пута се возио авионом, између осталог годину дана извештавао с првог прекоокеанског лета ДОХ-ом (в. Опачић 2017; Весковић 2020). Као што поглед из авиона дарује дотад незамисливу оптику и опажајне сензације, тако и визуелност и емотивни капацитет који филм носи на другачији начин утиче на свест гледаоца. Филмску уметност видео

је као „најмоћније, најдиректније средство за изражавање људскога духа и осећања, најприступачнију уметност најширим масама“ (Краков 1930а: 11).<sup>1</sup> Зато је постао члан Клуба филмофила (председник је био Бошко Токин) (Зечевић 2014), писао је филмске критике, интервјуисао многе европске и америчке глумце и режисере (чије се захвалнице и писма чувају у Архиву Југославије).

Још значајније, пре свог журналистичког и режисерског рада неке од филмских техника примењивао је у својој прози. Филм се „од својих почетака успоставља кроз дијалог са другим уметностима, првенствено књижевношћу“ (Петровић 2021: 178).<sup>2</sup> Та „филмичност“ или писање у кино-стилу понајвише су интригирали проучаваоце његовог дела (Јовановић (1999) 2020; Тешић 1997, Петровић 2006; Опачић 2007; Опачић, Јовановић 2020). У прози је, дакако, био иновативнији но у филмском стваралаштву. То можемо видети уколико упоредимо симултано приповедање и структурирање романа *Крила* с „линеарно-хронолошким следом незнатно нарушеним паралелним временским токовима локалних и светских бојишта“ (Даковић 2014: 144) филма *За часи оцаџдине / Голіоша Србије*: „За разлику од авангардне форме ратног романа, у визуелном тексту преовладава конвенционализам, који се пак складно уклапа са умешношћу и мајсторством нарације, те наративно-темпоралном структуром литерарно-историјских наратива“ (Исто: 144). Због тога Даковић види Краковљев филм као реконструктивну фикцију аутобиографске алузивности (Исто: 146) у којој се адаптацијом личних сећања и колективне историје врши „двосмерно преиначавање фикције у чињенице и чињеница у фикцију“ (Даковић 2014а: 11). Ипак, традиционалније обликовање филмске ратне приче има своје узроке и треба га разумети кроз судар ауторовог ратног и послератног искуства: сталну еуфорију, страх и адреналински занос из рата смењују разочарање и горчина над забором који се спушта на све безимене хероје којима вероватно никада неће бити одата пошта и част какву заслужују, изузев јубиларних прослава, лишених суштинске. Како пролазе године, Краковљево укупно деловање постаје све јасније обојено тежњом да се хероизам српске војске и величина њиховог подвига не заборави. Креирање филма о Великом рату постаје део те личне мисије. Зато у њој нема места за циничну и пародичну, гротескну, мозаичну визију из романа *Кроз дуру* и *Крила*, из приповедне и мемоаристичке прозе. Нема места ни за циничне песмице о Божић Бати који носи шаку граната с фронта у рукописном листу *Рововац* (в. Опачић, Јовановић 2020). Такви тонови настали су

1 Био је уредник и аутор емисија на Радио Београду.

2 „Писати у кино-стилу не значи једноставно подражавати филм нити само давати примат визуелном, него приповедни језик преобразити у филмски, односно конструисати сам приповедачки текст, од распореда реченица до композиције поглавља, тако да се добије ефекат кретања као на филмској траци – динамично смењивање кадрова, нагли резони, монтажа, симултаност догађаја и слично“ (Петровић 2006: 521).

усред ратног метежа, у подсмеху смрти. Послератно доба, по Краковљевом дубоком уверењу, довољно је унизило сећање да је нужно изнова га обликовати и вратити му херојску димензију: „Визуелна сећања имају привилеговано место у евокацији прохујалог доба захваљујући чулно најпотпунијем и најемотивнијем искуству покретних слика“ (Daković 2014a). Отуд опредељење за хронолошки след приче, цитирање изјава страних историчара и војсковођа и одабир пробоја Солунског фронта као тематског средишта.

Будући да је веза филма и књижевности двосмерна у Краковљевом стваралаштву – тематика филмова, како смо навели, у непосредној је вези с његовим прозним опусом, а авангардни књижевни поступци се доводе у везу с филмом (о томе у: Петровић 2006; Опачић 2007), овај рад посветићемо истраживању узajамних веза књижевног и филмског ткива: путописној прози о Јужној Србији која је настајала упоредо с филмским материјалом, на јесен 1931. Реч је о другом ауторском филму *Кроз земљу наших царева и краљева* из 1932.<sup>3</sup> Тридесет пет чланака и књига *Кроз Јужну Србију* (Краков 1926; 2020) сведоче о вишегодишњим путовањима аутора на југ краљевине, односно о великом труду да се скрене пажња јавности на овај регион.<sup>4</sup>

\*\*\*

Филмска уметност у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца – односно у Краљевини Југославији побуђивала је велико интересовање публике и изискивала приличан труд филмских ентузијаста. Ипак,

кинематографске делатности су се веома споро и неравномерно развијале. Споро, јер је привредна моћ земље била слаба, а држава углавном незаинтересована за развој домаћег филма и кинематографских делатности уопште, те је иницијатива за снимање филмова била препуштена појединцима, усамљеним пионирима филма који су улагали свој труд и средства (Kosanović 2003: 216, 217).

Тридесетих година држава је начинила неке кораке за заштиту домаћег филма. При Министарству трговине формирана је Државна филмска централа, а 1931. донесен је Закон о уређењу промета филмова, који је требало да подржи домаћу кинематографију (већ две године касније укинута су параграфи који су је штитили). Формирана је и задруга Југословенски просветни филм (1931), који је углавном снимао по наруџбини Централног Прес-бироа Минис-

3 „За „Југословенски просветни филм“ је режирао један документарни филм о споменицима културе и градовима „Старе Србије“ – *Кроз земљу наших царева и краљева* (1932) – који није сачуван“ (Kosanović 2003: 225).

4 Захваљујући труду Гојка Тешића, сви путописни текстови с простора Југославије скупљени су у једној књизи (Краков 2020). Претходно је велики број текстова објављен и у издању које је приредио Мирко Демић (Краков 2018).

тарства социјалне политике и двора. За десет година ЈПФ је начинио „око 275 документарних, путописних, образовних и информативних филмова“ (в. Kolarić 2008: 72). Налазио се у истој згради као и Државна филмска централа, што указује на близину државних фондова (и послова): „За ЈПФ је набављена најсавременија опрема и техника и ангажовани су већ проверени филмски ствараоци (Јосип Новак, Миодраг Мика Ђорђевић, Антон Хари Смех, Стеван Мишковић, Станислав Новорита, Александар Герасимов, Михајло Ал. Поповић и други)“ (Марјановић 2018).

Рад ЈПФ-а, макар у првој половини 30-их, био је нужно условљен промовисањем монархије и конструисањем идеологије интегралног југословенства. Будући да су *иокрејтне слике* „најнепосреднија производња слика културе, историјског тренутка, живота, идентитета“ (Daković 2008: 17) Централни Прес-биро ангажовао је ЈПФ за филмове о краљевској династији, војсци, морнарици, спортским активностима, као и за снимање туристичких филмова. Краљевина се поносила богатством свог историјског и културног наслеђа, разумевајући свој рељеф и желела је да се промовише у иностранству (в. Kosanović 2011; Зечевић 2014).<sup>5</sup>

За разлику од других авангардних уметника, Краков се определио за документарни филм у који је монтирао снимљене реконструкције догађаја. Осмишљавању филмова приступао је пре свега као новинар, видевши у камери могућност да визуелно прикаже оно што је видео као неупитну вредност. Судећи по расположивој грађи, није покушавао да обликује експерименталне филмске приче (каква је, рецимо, била замисао *Качака у Тойчигеру*). Уздао се у своју новинарску способност да одабиром и монтажом документарног изградни одређени наратив и изазове жељену емотивну реакцију („пишем своје филмове с циљем да их неко, пре свега, доживи и осети“, каже Ромер – Šato 2011: 22).

Сасвим је могуће да су постојали планови и за неке друге пројекте, али данас о том нема трагова по архивама, изузев варљивог сећања ћерке Милице.<sup>6</sup> Занимљива је чињеница да му је управо

5 Како би то рекао Краков у промотивном тексту „Кроз Југославију“: „Сваки корак кроз Југославију открива путнику нове видике, нова изненађења, нове пејсаже, нове обичаје. Ретко богата археолошким споменицима, са контрастима који могу да буду границе светова а разноликошћу какву више ниједна земља не пружа, Југославија је неисцрпна ризница за туристе...“ (Краков 2020: 658).

Међу најзапаженијим остварењима из те групе јесу *Кроз земљу наших царева и краљева* (1932) Станислава Кракова, *Симфонија воде, У фјорду Боке Кошорске, У царској снови и дајке* (1932) Јосипа Новака – први наши филмови добитници иностраних награда; затим *Леја наша оџаџбина* (1932, Јосип Новак, Миодраг Ђорђевић и Станислав Новорита), *Југославија земља контраста* (1932, Јосип Новак и Хари Смех) и *Под југословенским небом* (1934) Миодрага Мике Ђорђевића, те серија од двадесет четири филма *Кроз нашу земљу* (1935).

6 У „Сећању на оца“ ћерка каже: „најбоље се сећам Фрица Ланга који ме је цупкао на колону, био страшно златан и имао озбиљне пројекте за филмове са татом које је рат

филм отворио врата за повратак у културну баштину, знатно пре но књижевни опус. Наиме, филм о Великом рату у којем је Краков сценариста и режисер, *За часић оцаџдине* у продукцији „Артистички филма“<sup>7</sup> (1930 – о томе у: Краков 2000; Опачић 2007; Daković 2014; Опачић, Јовановић 2020) у својој трећој, тонској верзији *Голіоша Ср-дије* увршћен је у „Листу филмске грађе од изузетног значаја“ (Листа филмске грађе 1980).<sup>8</sup>

\*\*\*

Оба Краковљева филма настају у епохи интегралног југословенства. С тим у вези, Краковљев доживљај југословенства био је слојевит и понешто противречан. Прихватио га је као верни поданик династије Карађорђевић (још од детињства је с њима имао контакте преко оца, војног лекара) и као вишегодишњи уредник продржавног листа *Време*. С друге стране, иако се веселио преласку српске војске преко Дунава и Дрине, те уједињењу Срба у новој држави, веома брзо му је постао свестан непријатељства према српској војсци на западу потоње монархије (о томе пише у *Нашим њоследњим њобед-ама*, 1928) и комплексних околности које су је угрожавале од самог почетка. Поменули смо већ како га је дубоко погађао однос власти према наслеђу Великог рата. То очигледно производи противречне импулсе између националног и југословенског идентитета, а они се веома добро виде управо у писању о Старој или Јужној Србији.

Територија која се најчешће називала Стара Србија<sup>9</sup> била је значајна за аутора из дубоко личних и колективних разлога. То је регион у коме је дословце одрастао као дечак војник, кроз балканске и светски рат, више пута рањаван. То су, дакако, и простори важни за

прекинуто“ (Арсенијевић Краков 2009: 8). Ипак, то сећање није веродостојно. Ланг је у августу 1931. прошао кроз Београд: „Кад сам у августу прошао кроз Београд, нисам могао пут прекидати, али сам између два воза успео да купим праву српску шљивовицу, коју сам после морао да кријумчарим преко свих граница“ (Краков, у Ђерић 2009: 39). Краков га је интервјуисао у пролеће 1932, али у Берлину. Већ две године касније Ланг се због нацизма склонио у Париз, па у САД. Зато није могуће да је га је ћерка уживо видела.

7 „Артистички филм“, „основан још 1926. године, концентрисао се на промет техничког материјала потребног биоскопима, на извесне дистрибутерске послове и снимање журналских репортажа, документарних филмова и разних поруџбина за филмску документацију. (...) Од свог оснивања бавио се заступањем француске и немачке продукције. Располагао је добро опремљеном лабораторијом за техничку израду филмова, а касније су поред осталих уређаја набавили и тонску камеру“ (Kolarić 2008: 73).

8 На уводном слајду наводи се како је овај „историјско-документарни филм“ „животно дело власника „Артистички филма“, Андрије Глишића и Зарије Ђокића“. Краковљева име као сценаристе и режисера не издваја се у уводном тексту, али стоји у најавној шпици. Сценарио и Листу натписа објавио је Гојко Тешић 2000. године (Краков 2000).

9 Реч је о региону који од почетка 19. века има назив Стара Србија (Савић 2018) – српске територије које су дуже биле под турском влашћу (простори данашње Македоније, Скопске Црне Горе, Косова и Метохије).

српску државност, духовност и уметност. Реч је о пределима дивље, нетакнуте лепоте, испуњеним траговима многих древних култура, а живот мештана као да се нимало није мењао кроз време (на истоме тлу „срећу се и мешају“ „три далеке епохе и три разне цивилизације“ – Краков 1926: 97) („Никад на мањем простору нисмо прошли кроз више векова. Воденице из Душанових повеља, стари македонски градови, средњовековни турски мостови, хеленски кипови, Стефана Дечанског тврђава, грчке амфоре и сељаци у сукњама за стадом бивола“ – Исто: 17). Лета 1924. путовао је на југ са супругом, Иванком Иванић Краков (она је начинила фотографије и написала предговор за књигу путописа) и Владом Петковићем, управником Народног музеја. Иако је сразмерно кратко носила назив Јужна Србија у Краљевини СХС (1919–1922), и назив већ изгубила године 1924. кад Краков почиње своја путовања, путописац је доследно назива Јужном Србијом у наднасловима својих чланака у *Времену* из 1924. и 1926. Чланци се објављују с варијацијама надналова: *Из Јужне Србије* и *Кроз Јужну Србију*. Његово одушевљење било је толико да је исте године исказао намеру да тамо и живи:

По напуштању војске (пензионисан је 24. јуна 1921), помишљао је да се бави земљорадњом: сачувана је његова молба Министарству аграрне реформе из 1924. да му, као добровољцу из балканских ратова и пензионисаном војнику с телесним оштећењем, додели десет хектара обрадиве земље код Вучитрна на Косову, где жели да се насели (Опачић, Јовановић 2020: 458).

Убрзо је видео да га је држава отписала као неразвијени регион, улажући мало или нимало у његов развој. Путописац је запањен чињеницом да античка и средњовековна блага леже разбацана и оскрнављена свуда унаоколо, измешана с костурима и оружјем недавног рата и да за то нико не мари. Зато годинама пише о њиховим лепотама, важности, ренесанси која се у тим фрескама обзнанила свету паралелно или чак и пре од италијанске, о уметничком благу, о траговима српске историје. Та емотивна везаност за Косово и Метохију, Македонију и старе српске манастире очигледна је из бројних чланака (више од шездесет их је написао о овом региону). Често тамо путује, увек са свешћу да иде у „хаџилук“ / на „ходочашће“.<sup>10</sup>

Често користи неодређену заменицу „наше“ као и други аутори у том периоду, а у путописној књизи, објављеној пет година пре промене назива монархије, приметно је поглавље у којем се југословенство насилно учитава у колективну прошлост и садашњост („Охрид, средњовековни *југословенски Рим*“: „Оно што је Рим за католичку,

10 Био је члан Одбора за прославу која је одржана 14. и 15. 4. 1934, уз највеће државне почасте. (...) Двадесет хиљада старих ратника Јужне Србије поново је тог дана положило заклетву у Скопљу. (...) Краков је позвао бивше регрете да изврше поновну заклетву (Опачић, Јовановић 2020: 461–462).

Цариград за грчку, то је Охрид за нашу југословенску цркву“ – Краков 220: 66; подв. З. О.). Међутим, у циклусу *Кроз земље наших царева и краљева* (подв. З. О.) неутрално и свезначно „наше“ јасно се односи на српске владаре и њихове задужбине („За српске владаре тада Јадран је био само ’залив адријатски’ у њиховој држави“ – Краков 2020: 377).<sup>11</sup> Видљива је, такође, прорежимска тежња да се суживот различитих конфесионалних заједница прикаже готово идилично што сведочи у прилог противречном односу према југословенству: „далеке верске мржње“ (367) су ствар прошлости: и православни и муслимани заједно дају донације за обнову цркве, и једни и други дочекују српског патријарха Варнаву, у Љуботену филмска екипа мора да сврати и код српског (Деда Пера) и код муслиманског првака (Али Ђехаја).

Кад у Југославији почиње снимање промотивних филмова о „лепотама краљевине“, Краков жели да учествује у припреми филма о Јужној Србији, уверен да овај простор има ту снагу да „конституише национално, нацију, националне субјекте као део веће заједнице и потврђује врсту „компактности““ (Daković 2008: 30). Осмоделни фељтон у *Времену* прати снимање: „Грачаница: роман Милутина и Симониде“; „На гробу Мусе Кесеџије“; „Нерези, извори ренесансе“; „Зачарано коло дервишко“; „Дојран, мртви град на језеру“; „Иншалах“ (поднаслов „Арнаутска свадба у Љуботену“); „Каменари из Леснова“, „Пред ликом великог Деспота Оливера“.

Занимљива је чињеница да је Краков на пролеће 1931. године планирао да у септембру 1931. оде на југ с другом филмском екипом. Понесени успехом филма *За часи ошвацдине*, власници „Артистички филма“ и Краков желели су да наставе сарадњу. Брзина којом је скицирао нове предлоге за тонске филмове сведочи о великом ентузијазму. То сазнајемо из писма које „Артистички филм“ упућује Дирекцији *Пушника* 25. маја 1931, током истог месеца у којем се одиграла свечана премијера претходног филма – са жељом да дирекција помогне филмској екипи и омогући им реализацију „низа културних тон-филмова дужине од по 300 метара“. Планира се десет целина „за које је г. Станислав Краков написао манускрипте“. На почетку писма представља се план снимања који подразумева обликовање филмских прича усмерених на појединачне судбине јунака парадигматичних за специфични друштвено-културни миље Старе Србије:

Сваки филм од свих, и ако је документаран, биће везан за једну личност, за један љубавни пар или за једну породицу, тако да ће документарни снимци пејзажа, архитектонских објеката, уметничких предмета, обичаја итд. бити декор у коме ће се једна кратка радња развијати. У исто време напомињемо да ће сваки овај тон-филм имати карактеристич-

<sup>11</sup> У раду ћемо цитате из путописних чланака *Кроз земље наших царева и краљева* надаље означавати према издању из 2020. бројем стране.

ну музику и песме краја у коме се радња одиграва (Архив Југославије, Београд. Збирка Станислав Краков, фонд 102, фасцикла 8–21).

Животне приче јунака одабраних да репрезентују различите културне обрасце треба да покажу „постојање разуђеног и амбивалентног али спонтано културолошки утемељеног балканског идентитета исказаног у заједничким (мулти)културним (...) обрасцима“ (Đaković 2008: 21). Јунаци су бирани тако да припадају различитим узрастима, конфесијама, друштвеним групама како би мозаична слика живота Старе Србије била што упечатљивија и потпунија. Аутентичност (па и егзотичност) замишљене целине требало је да буде потпомогнута бираном локалном музиком, ношњама, обичајима и пределима. У писму „Артистички филм“ укратко су описани „манускрипти“:

Да би се могло видети како су ови филмови замишљени и како ће бити снимани дајемо овде њихове привремене наслове и кратак садржај.

То су следећи филмови:

#### МАЛИ ПЕЧАЛБАР

Живот једног продавца кикирикиа, једног југословенског Кида:

Галичник. Породица једног копаничара са пуно деце. Дечаштво малог Нестора. Игре, свакодневни живот, бриге. Одлазак од куће. У Бигорском манастиру. Све са пејзажима са ношњама са обичајима. Долазак у велики град где озбиљан мучан живот почиње. Мали печалбар нуди пред високим палатама своје кикирикe, пребројава свој пазар. Визија далеких села изнад Радике.

#### ЛЕГЕНДА СВ. НАУМА

Једна лепа млада жена из околине Охрида, нероткиња, узалуд жели дете. Одлази у Св. Наум на молитву. Пешачи кроз воћњаке, крај језера и испосница, кроз дивне пејзаже. Долазак у манастир. Опасује цркву свећама. Ноћ. Болесници у цркви очекују оздрављење. Повратак жене кући где је муж очекује.

Уз све ово снимци манастира, фрески, Охридског језера.

#### СРЕЋНИ ДАНИ КЛИМА РИБАРА

Мреже рибара на обали Охридског језера у Пештанима. Пуно голишаве деце, жене перу рубље, чамци. Рибари полазе у риболов. Бура на језеру. Рибарска пијаца у Охриду. Дан у Охриду. Повратак рибара кући у сумрак уз песму. Биволи у води. Ноћ над језером.



## ЉУБАВ ПАСТИРА

Бачије у планини. Стада. Звоњење звона. Пастири. Њихове игре, њихово довикивање са брега на брег. Шуме, извори, колибе, ливаде. Пастири свирају у фруле. Пастир силази у село носећи јагње девојци. Њихов сас-танак. Повратак у планину ка стаду. Пастири крај ватре певају у ноћи.

(Снимање би се вршило на Караџици или Солуници)

## ЈЕЗЕРО ПТИЦА И КОРЊАЧА

Дојранско језеро. Примитивни живот рибара у колибама од трске на обалама. Птице у трсци. Град под водом (снимак из авиона). Лов на корњаче по обалама. Солење рибе. Берба памука. Русалке (Из околине Ћевђелије)

## НА БОГОРОДИЧИНОМ КАМЕНУ

Тесачи воденичног камена на Богородичином камену код Леснова. Њихов тежак живот. Планина избушена пећинама. Манастир Лесново. Одлазак кола натоварених воденичним камењем за Кратово. Куле и мостови Кратова. На пазару у Кратову. Опет на послу у планини.

## ПРОДАНА НЕВЕСТА

Скопска Црна Гора. Кучевиште. Девојке на сеоској чесми певају. Куповање невесте за сина војводе Јордана. Свадба. Венчање у манастиру. Веселе. Гочеви, зурлаши. Рвање пеливана. Кола. Невесту одводе у кућу. Њене другарице певају.

## ЛОВАЦ НА МЕДВЕДЕ

(ако буде могућно)

Одлазак на Шар планину у лов на медведе. Пејзажи планински. Лов.

## ТРАГОВИ РИМА И ВИЗАНТИЈЕ

Стоби. Богови у житу. Скупи, саркофази, жртвеници. Куршумли хан са унутрашношћу. Нерези. Хераклеја. Гро-планови скулптура. Жетва око античких споменика.

## СЕВДАХ ФЕХИМ-БЕГОВ

Беговска кула са баштом и харемлуком. Јутарња молитва муезина. Млади Фехим-бег у чаршији. Ашиковање са девојком преко зида. Девојка добацује јабуку у коју је загризла. Сутон. Опет муезин пева. У ноћи бег лумпује међу чочецима

(Архив Југославије, Београд. Збирка Станислав Краков, фонд 102, фасцикла 8-21)

У овим нацртима лако се може препознати сродност с основним тематским линијама путописне књиге: антички и ранохришћански артефакти употребљени за практичне, свакидашње намене („Стоби. Богови у житу. (...) Гро-планови скулптура. Жетва око античких споменика“); лепота и раскош средњовековне уметности, изворна једноставност рибарског и пастирског живота („још сасвим девичанска земља са животом као пре пола века без сингерових машина, белила и грамофона“ – Краков 1926: 38). Готово сви топоними тематизују се у књизи *Кроз Јужну Србију* (Бигорски манастир, Радица, Свети Неум, Охридско језеро, Пештани, Стоби, манастир Лесново, Св. Јован Бигорски, Кратово, Радовиште и сл. – Краков 1926; 2020). Сличност неких поглавља из путописне књиге са сценаристичким скицама сасвим је очигледна. На пример, из „Славе Светог Наума“ проистиче идеја за филм „Легенда Св. Наума“; из „Богова у житу“ и „На рушевинама старог македонског града Стоби“ „манускрипт“ филма „Трагови Рима и Византије“; честити, побожни, једноставни људи, пуни животне радости описани у поглављима „Заборањени град на језеру“ и „Са рибарима на жалу“ подстакли су замисао филмских скица „Срећни дани Клима рибара“ и „Језеро птица и корњача“.<sup>12</sup>

Та замисао очигледно није реализована, данас се поуздано не може знати из којих разлога, осим претпоставке да „Артистички филм“ није успео да обезбеди финансирање пројекта, па се Краков, намерен да ипак филмски забележи културно благо на југу државе, определио да сарађује с Југословенским просветним филмом који је био сигурније решење у погледу финансијске изводљивости. Будући да се у документацији коју ћемо навести спомиње да филм настаје по наруџби Прес-бироа, који је и иначе наручивао пропагандне материјале од ЈПФ, може се претпоставити да је Прес-биро радије усмерио средства за подржавну филмску кућу. Такође, реч је о филму („снимање пропагандног филма о Јужној Србији а за потребе Централног пресбиро-а“) за какве је био специјализован ЈПФ, а не о десет уметнички осмишљених филмских прича.

То је, такође, значило да се ауторска замисао о филмским причама с југа морала прилагодити идеји наручиоца. За разлику од *За часи оџаџдине* није сачуван сценарио филма, па не можемо говорити о његовој композицији, али је могуће претпоставити да су првобитне идеје о десет малих прича – каледоскопа животних слика и прилика у Јужној Србији бар делимично инкорпориране у коначно

12 Приказан је сиромашнији хришћански живаљ (млада која моли Св. Наума за пород), богатији муслимански живља у градовима (ашиковање младог Фехим-бега у „Севдаху Фехим-беговом“). Јунаци ових сценарија су и пастири („Љубав пастира“) и ковачи, каменоресци („На Богородичином камену“), рибари (Климо рибар), планински ловци на медведе, као и сиромашни печалбари („Мали печалбар“) оличени у лику дечака Нестора из Галичника који одлази у велики град и сања о завичајним селима.

филмско остварење. О томе закључујемо и по томе што је скициран синопсис филмске приче „На Богородичином камену“ препознатљив у причи „Каменари из Леснова“ – дакако, знатно развијенији.

Све дозволе надлежних институција за снимање и посету манастирима издате су у септембру 1931. године: препорука патријарха Варнаве црквеним старешинама,<sup>13</sup> дозвола Министарства унутрашњих послова (Краков „према уверењу Централног пресби-ро-а при Претседништву Министарског савета Ц.П. бр. 8772 од 22. септембра путује по Јужној Србији као шеф филмске експедиције, која има да изврши снимање пропагандног филма о Јужној Србији а за потребе Централног пресби-ро-а“)<sup>14</sup> и Министарства војске и морнарице („да може у циљу снимања једног пропагандног филма тражити сарадњу и помоћ војних власти, а у колико то прилике у појединим гарнизонима дозвољавају“).<sup>15</sup> У дозволама се истиче пропагандни карактер планираног филма и његова важност за државу. У целокупној документацији именован је искључиво Станислав Краков, уредник *Времена*.

Путовање се одвијало током октобра 1931, о чему сведоче новинске одреднице на почетку текстова („Приштина, октобра“; „Качаник, октобра“, „Скопље, октобра“, „Дојран, октобра“, „Љуботен, октобра“, „Лесново, октобра“). Фељтон је штампан 1–25. новембра 1931. Уводна прича објашњава околности због којих се с филмском екипом упутио на југ. Полази се од чињенице да се филмови о „једном од најлепших и најчудеснијих крајева Европе“ већ приказују европској публици, било да су их начинили странци намерници или домаћи кинематографи. Зато сматра важним подухватом да ЈПФ „у оквиру филмског снимања целе Југославије“ начини „филмско дело које треба и пред невернима да оживи славу и лепоте Јужне Србије“ (343). Очигледна је потреба да се регион представи странцима (у присенку – и домаћима), што условљава филмску нарацију ка приказивању најрепрезентативнијег или најраритетнијег, најнеобичнијег, оног што би странцу било мотивишуће; уз непрекидно са-

13 „Господин Станислав Краков, уредник листа „Време“ путује у Јужну Србију ради филмског снимања, поред осталог и наших манастира за потребе Централ Пресби-ро-а при Председништву Владе. Господина Кракова топло препоручујемо старешинама манастира и молимо надлежну господу Архијереје, да му изађу на сусрет колико је то могуће ако би им се обратио. АЕ и Патријарх српски, + Варнава (Препорука Патријарха Варнаве на меморандуму Патријаршије Српске православне цркве од 19. 9. 1931. са својеручним потписом и рукописним допунама дактилоскрипта).

14 „Препоручује се свима полицијским властима да г. Кракову и члановима филмске експедиције, коју он води, не чине никакве сметње, већ по потреби и помоћ му укажу“ (Објава, Министарство унутрашњих послова Краљевине Југославије, Одељење јавне безбедности, бр. 32060, 22. септембра 1931. у Београду. Документ потписује Помоћник министра унутрашњих послова, потпис нечитак).

15 По заповести министра, Помоћник, дивизиски ђенерал, Рад. Крстић; Министарство војске и морнарице, Ђенералштабно Одељење, бр. 2/4544, 23. 9. 1931, ср потпис.

меравање релација дивља Европа / Европа. „Ако су окренути стра-ној публици, филмски ствараоци су склонили портретисању нације универзалним елементима, темама, и компаративним структурама нудећи варијацију познатих шема смештених у локални контекст“ (Đaković 2008: 51). Слика дивљег Балкана је занимљива, слојевита и опојна. „Интеркултурна тематизација користи контрастне културне елементе у односима супротстављених погледа (...) између различитих етничких и социјалних група; прошлости и садашњости; Балкана и Европе; званичне и митске историје“ (Исто: 51, 47): то је простор судара култура и цивилизација, некадашњег господства и данашњег сиромаштва, живота у којем се и даље ручно и мукотрпно обрађује камен и иде у риболов, плешу витешки плесови.

Ако пратимо руту „дугог крстарења од 4000 километара“, видимо да филмска екипа полази од простора Косова и Метохије до данашње Македоније пратећи траг знаменитих задужбина и манастира српских владара, почев од Грачанице, Синан-пашине тврђаве у Качаничкој клисури, преко манастира Светог Пантелејмона у Нерезима крај Скопља, Лесновског манастира, задужбине Јована Оливера, све до обала Дојранског језера на којима се налази рушевина Цркве Светог Илије уз границу с Грчком. Аутор не заборавља да обиђе и Кајмакчалан, важну коту сопствене и колективне историје. Текст „Кајмакчалан“ настао је током истог путовања („у јесен 1931“ – 2020: 381), али не припада овом циклусу, па је објављен следеће године, без надсловa, у празничном божићном троброју (*Време*, 6–9. 1932, 10). Неприпадност целини видљива је из сасвим другачијег приповедног тона и намере.

За реализацију филма био је задужен искусни сниматељ, ауторов имењак и Пољак, Станислав Новорита (Stanisław Noworyta) (Лавов, 1880 – Трст, 1963) (Noworyta 2021): „Са оператером г. Новоритом пошао сам (...) да кроз објектив филмске камере откријемо све чудесне тајне нашега југа“ (Краков 2020: 343). Овај филмски пионир утицао је на развој филма у Краљевини Југославији, касније у СФРЈ (руководио је творницом филмова у Сплиту, био ангажован у Фото-филмској лабораторији Школе народног здравља у Загребу и сл.). Путописац алудира малом опаском на Новоритино изузетно филмско и путничко искуство, будући да је снимао широм света (у Тунису, Алжиру, Индонезији, Кини, Бразилу, Португалу, на Малти итд.): „Низ стрми нагиб обале спуштао сам се са оператером г. Новоритом, који је сав задуван причао о неким пагодама у Лаксу, да нађемо гроб Мусе Кесеције, који се ту негде крај реке скрива“ (348). Осим овог разговора двојице сапутника и још једног питања које упућује дервишу, Новорита је приказан као сапутник који се труди да ради свој посао најбоље могуће: гломазна опрема и рефлектори транспортују се аутомобилом који понекад једва успева да се пробије уским путевима. Он намешта камере и рефлекторе (помињу се

и ручна камера и камера са стативом која иде уз рефлекторе), подешава „објективе и филтере“ („не примећују нас, не виде ни окретање ручице у полутами, ни удешавање зракова помоћу рефлектора“ – 355). Локално становништво различито реагује на камермана; неки желе да буду снимљени („Видећи филмску камеру све су хтеле да се и њихова деца са нама сликају“), а неки га мирно подносе без већих реакција („Достојанствене као властелинке испратиле су нас жене из Ратавице мирним погледом, пошто су пре тога биле послушне статисте пред објективом наше ручне камере“ – 370).

Како би могао да изгледа Краковљев филм можемо замислити док гледамо *Под југословенским небом* (1934) Миодрага – Мике Ђорђевића. Чини га низ краћих филмских записа (сваки траје мало мање од три минута) из свих крајева Југославије. Неколико малих целина покрива Краковљев филмски итинерер: Јужну Србију, манастир Грачаницу и Охридско језеро. Целине се одвајају слајдовима с натписима на француском језику. У целину „Јужна Србија“ умонтирани су призори Велеса, Скопља, Кратова; посебна пажња посвећена је средњовековним манастирима, плочама с натписима на српскословенском, фрескама, артефактима из манастирских ризница. Фреска деспота Јована Оливера из Леснова чини завршни кадар, а и завршна прича Краковљевог фељтона у *Времену* такође је посвећена овом фрескопортрету. Имајући у виду из Краковљеве приче да је пут за Лесново изузетно неприступачан („на стрмим каменитим падинама усечен узан пут, са оштрим кривинама по којима је увек бар један точак аутомобилски остајао без ослонца у ваздуху“ – 371), те како је њихов аутомобил пети који је икада успео да дође до манастира, може се, дакако са великом слободом, претпоставити да Ђорђевић, који је радио филм свега две или три године касније, није изнова путовао у неприступачно Лесново већ је имао на располагању Новоритине кадрове портрета деспота Оливера.<sup>16</sup>

За Кракова Косово представља живо предање о витештву и државности. Своје путовање, као и она претходна, доживљава као хаџилук у свету земљу која је искусила „трагични и узвишени пад“ – и откровење. И зато приповедање о средњовековним српским земљама чини доминантни слој фељтона. Путовање ка манастирима представља се као *узношење* (аутомобил улази у „високо село, скривено у планини“, „Од Злетова пут за Лесново постао је узношење на небо“). И када су срушени у висинама које превазилазе овоземаљско рушевине и остаци фресака *где, шћићије и блешћије* („изнад умрлог града, на брежуљку, блеште на сунцу рушевине Цркве Св. Илије (...) негатив фреске бди као фантом над ишчезлом рибарском престоницом“

16 Такође, целина о Охридском језеру праћена је песмом *Биљана илајино белеше* и усредсређена на један дан у рибарском селу на острву Свети Наум: жене перу рубље на обали и купају децу у кориту, рибари плове чамцима и извлаче мреже с рибом – отприлике онако како је такву целину замислио Краков под називом „Срећни дани Клима рибара“.

– 362, подв. 3. О). Суочавање с раскошном архитектуром Грачанице једнако је личном узношењу које се са сакралне грађевине преноси на посматрача: „У бескрајној равној тишини мирног косовског пејзажа Грачаница, сва у таласима лукова, сводова и кубета, уздиже се грандиозна, у облаке“ (344). Лично озарење пред таквим призорима ванредне лепоте и светлости не могу представити никакви записи: „Али све је то слабо, све то незнатно, све то избледи када на своду грачаничком као под тријумфалним луком угледамо Стефана Уроша Милутина“ (344); „Ту је и историја наша, то су композиције такве сликареве оригиналности да пред њима узбуђени стојимо у грозници одушевљења“ (345); „Свака је овде фреска радост“ (346).

Краков је истински заљубљеник у уметност и њен велики познавалац. Путописна књига као и овај циклус текстова показују његово зналачко уочавање оригиналних мотива и представа на фрескама, тачке у којима се канон превазилази и иновира. Он радо самерава место и значај српске ренесансне уметности с италијанском и византијском, износџи смелу тезу да је она у нечему најављена управо на овим просторима. Реч је о ерудитном путописцу који познаје најреlevanceнију научну литературу о теми о којој пише. Не знамо да ли би то било умонтирано у филм и решено на начин сличан као у *За часџи оџаџдине*, али у путописним причама компарације европске и српске средњовековне уметности су сталне и поткрепљене ставовима француског византолога Габријела Мијеа (Gabriel Millet, 1867–1953)<sup>17</sup> и руског историчара уметности Николаја Љвовича Окуњева (1886–1949). Ови научници путовали су по терену, истраживали српску средњовековну архитектуру и фрескосликарство на терену и о томе објављивали студије.<sup>18</sup>

Не у Тоскани, већ код нас, на Балкану, у Нерезима крај Скопља васкрснули су лепота и живот пренети у уметност, и то два века раније него што се то до сада слутило (351).

Са визијом овога дела пред очима, професор Окуњев је недавно у Паризу пред најеминентнијим научницима, који су са неповерењем слушали, осветлио прави почетак препорода (352).

Путописац виспрено опажа и издваја неуобичајене сцене у фрескосликарству: представу наог младог Христа – Христа човека у грачаничком „Крштењу на Јордану“ („Његову потпуну наготу је-

17 САНУ је 2019. приредила изложбу, а 2021. објавила зборник посвећен свом почасном члану: Прерадовић, Д., Марковић, М., ур., *Габријел Мије и истраживања старе српске лиџераџуре*, Београд: САНУ.

18 Мије објављује књигу *Стара српска уметност. Цркве (L'Ancien Art Serbe. Les églises, 1922)*, а Окуњев у истом периоду има радове о портретима ктитора у српском живопису (*Стари српски живопис и његови сџоменици у дџишој околини Скопља, Црква и живопис II, 1–2, Скопље, 1923; Србска средњовековна сџенописи, Прага 1923; Портрети королеј-кџишџорове вџ србској црковној живописи, у: Byzantinoslavica II, Prague 1930.*

дан прозирни вео лако обмотава, али не скрива“); чувено лесновско коло („грандиозни балет, јединствен међу црквеним фрескама, где Богородица удара у тимпан док цар Давид свира на цитри“ – 378); натуралистички приказ витешке борбе у лесновском Страшном суду у којем је све динамично, „свирепо и стварно“, где „крв шиба из пресечених вратних жила у које се зарила општрица челика, одсечене главе ваљају се по жутим падинама Ђотовских брегова“ (379), издужене и грациозне фигуре жена у „Страшном суду“ које као да је Ботичели сликао („издужене, ваздушасте у својим зеленим и црвеним дугим туникама“). Приметна је тежња да се ликовни квалитет фрескосликарства непрекидно самерава с ренесансним сликарима и пореди с најпознатијим италијанским базиликама, али се инсистира на њиховој оригиналности: „Фреске Грачанице, пуне љупкости сијенске, страсног грча византијског и кападокијских узора, у суштини су наше, словенске, сведочанство једне оригиналне велике уметности која још и сада није довољно позната“ (344). Зналачки се прати начин на који су обликоване фигуре, указује се на грациозност женских портрета, изразе лица и колористичка решења, изводећи закључке о утиску које одају: мала Палеогина је „нежна“, „израза бојажљивог и милог очију“, „витка и мала Јелена“ из Леснова је „као каква играчица из Танагре“, „нежних црта лица, танких дугих руку“; грачанички Христ „чије наго тело има топле златне тонове, по коме су сенке зелене, плови на две црвене греде, укрштене као слутња распећа“.

Посебно упечатљива задужбина за путописца јесте манастир Лесново, сачуван захваљујући крајње неприступачном терену. Текст о задужбини Деспота Оливера обликован је као права историјска новела с елементима пикарских романа. Изванредни фрескопортрети пред којима стоји путописац покрећу историјску фикционализацију дворских интрига, сукоба унутар династија, судара љубави и трагичних смрти – све што је водило ка срећном браку деспота Оливера који се оженио деветнаестогодишњом удовицом краља Стефана Дечанског, грчком принцезом Аном Маријом Палеолог, с којом је живео у љубави и добио седморо деце. Завршетак приче враћа се на анализу Оливеровог портрета и записе о његовом господству. Питање је на који начин би филмска прича била обликована (бојимо се да не би била оволико узбудљива), али ауторова имагинација у овом тексту блиска је филмској, али на сасвим стилски другачији начин у односу на романе с почетка 20-их.

Ликовни и визуелни афинитети приповедача јасно су видљиви у причама. Путописац свесно укључује све чулне опажаје, указујући на светлост или таму пејзажа, на хроматику (коју воли да постави комплементарно; нпр. тамнозелене шуме нарова пуне су пламених плодова), растиње, олфакторне квалитете цвећа и плодова. Њихову динамизацију постиже тиме што описаним елементима пејзажа

придодаје кретање, уздизање/подизање, раст (из рушевина и бункера, бодљикавих жица). Најбоље се то види у тематизовању Дојрана: јаворове шуме преобразиле су рушевине у вртове, зелени се тамно лишће смокава, дижу се ниски дудови и бадемово дрвеће, цвета чудно егзотично цвеће пуно тешког мириса и сл.

Путописац радо приказује егзотичне сцене, призоре и обичаје којима обликује мозаичну и противречну слику слојевитог балканског идентитета који у себи сабира и некадашње господство, неприступачну дивљину и живот изван западне цивилизације у којем се ништа не мења. Управо та мозаичност и разноликост формирају „чудесне тајне нашег југа“ (343) – дивљи и опојни јужнобалкански басен у којем на путу ка Злетову живе жене налик афричким домороткињама („чији су нас профили сећали на далека лутања под тропским сунцем“ – 370), истетовиране плавим крстићима по челу и рукама, с рукама на лицу пред незнанцима („атавистички гест из доба кад се женски лик покривао“), босоноги рвачи у блату на свадби у Љуботену налик су црвенокошцима, а рибари на Дојранском језеру рибаре „на начин како се још пре Христа ловило“ (363).

У таквом контексту две приче посвећују се муслиманском живљу. За разлику од путописне књиге у којој је другост сенчена одбојношћу кад се приповеда о свечаности сунећења дечака у Радовишту, у овом циклусу путописац је фасциниран обичајима и верским ритуалима. Плес дервиша у скопљанској текији дервишког реда руфаија („Зачарано коло дервишко“) има на целу филмску екипу снажан утисак. Гласови дервиша у молитви су хипнотички, сједињују се и сливају „у једно као хук реке“ (355), коло постепено постаје вртлог, грозничаво њихање, све оштрији повици уводе дервише у религиозни занос у којем се јеца и пада на колена. Шеих Сеалдеин-ефендија који води молитву на очи филмске екипе преображава се у „надахнутога“ изван овог света (путописаца то подсећа на ликове на фрескама). Његове речи као да допиру из пуне сфере божанског док усне готово да не помиче и очи не отвара. Чак и по завршеној молитви, при одласку, путописац и даље осећа дах божанског изнад себе. Друга занимљива сцена из муслиманског живота припада свадбеним обичајима у Љуботену („Иншалах“). Посебну вредност свадбеним обичајима даје чувени плесач Неби Исмаил. Његов плес у колу је много више од игре; он прераста у право витешко такмичење, с поскакивањем, окретима, скоковима, пркосом и јунаштвом.

Специфичност фељтона из 1931. у односу на пређашње текстове о Јужној Србији је у томе што изостају критички тонови (или су сведени на узгредне опаске). То произлази из контекста у којем се снима филмски материјал. Циљ филма је промовисање природних лепота Југославије, њеног културног блага, разноликости вера и обичаја. У својим претходним путописним текстовима путописац с болом и горчином сведочи о немару државних власти да уреде војничка



гробља и споменике, покопају земне остатке палих војника који и даље леже расути по пољима, на велико благо из различитих епоха које откривају сељаци орањем њива, на насиље над преосталим остацима манастира (прекречене фреске, оштећени делови цркве услед практичних потреба садашњих становника који ни немају свест да оштећују непроцењиве споменике духовности и уметности (в. Опачић 2006; 2007)). У овом циклусу он избегава емотивну узбуђеност и критичке коментаре који су карактеристични за *Кроз Јужну Србију*. Повремено констатује запуштеност споменика на такав начин да је из формулације сасвим јасно шта о томе мисли. У селу крај Дојранског језера „рат је још увек ту, жив и присутан“: свуда околу су бодљикаве жице, блиндирани заклони, ровови су и даље пуни костура. Стари Дојран је у рушевинама и нико не обнавља ни место, ни рушевине Цркве Светог Илије без крова. Призор цркве отворене према небу истовремено је страشان и леп; то лице и наличје света симболички се показује остацима Христовог лика који као негатив, с црним лицем и белом косом, „бди као фантом“ над ишчезлим светом. Таква је и завршна реченица текста о гробу епског јунака Мусе Кесеције у напуштеној текији чији зидови од блата су почели да се руше: „Цела једна легенда лежи у крајњој беди на почетку дивље и пусте Качаничке клисуре“ (349).

Тон који је избегавао у фељтону постаје јасно видљив у помениутом чланку „Кајмакчалан“ (1932). Прича почиње критички: „огромна гробница“ постала је „заборављена и избледела, симбол злоупотребљен, реч профанисана“ (380). Долазак на Кајмакчалан аутоматски буди сећања на рат:

Кајмакчалан у јесен 1931. оживео је за мене опет Кајмакчалан из јесени 1916. [...] и довољан је један овакав сусрет, један овакав додир, долазак под исто небо, у круг истог хоризонта, па да све што је било и прошло прокључа, оживи, избије свом снагом из нас (381).

Сусрет с опљачканим плитким гробовима (пробијене чутурице, зарђали метал, шаржери, „безбројне цокуле“, бела цеваница која избија из бугарске чизме, кости, „Свугде изнад проваљених гробова наших војника њихови шлемови, њихове лобање, ребра и расуте кости“ – 387) чини да приповедач задрхти од „узбуђења и гнева“ („Корачам тешко и осећам сузе у очима“ – 387). То је свест с којом Краков сведочи о простору које за њега има снажно емотивно значење: ката славе, жртва коју су положили српски војници да поврате окупирану отаџбину циљано је скрајнута на маргину, да се у новој заједничкој држави не осете повређенима сви народи који у тој борби нису учествовали (или јесу, али на страни освајачке империје). Чињеница да (изузев неколико церемонијалних прослава јубилеја пробоја Солунског фронта) о Великом рату није било упутно говорити ни писати била је изузетно тешка ономе који је био један од оних који су се борили прса у прса с непријатељем.



## ЛИТЕРАТУРА

- Арсенијевић Краков, Милица. „Сећање на оца“. У: Краков, Станислав. *Животи човека на Балкану*. Београд: Наш дом / L'Age d'Homme, 2009, 7–9.
- Весковић, Младен. „Станислав Краков и његов свет авијатике“. У: Краков, Станислав. *Рейорџаже из авијације*. Прир. Весковић, Младен. Београд: Службени гласник, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 2020, 367–282.
- Димић, Љубодраг. *Културна историја у Краљевини Југославији 1918–1941*, II. Београд: Стубови културе, 1997.
- Дозвола, Министарство војске и морнарице, Генералштабно Одељење, бр. 2/4544, 23. 9. 1931.
- Допис „Артистик филма“ Дирекцији друштва Путник, 25. мај 1931, Архив Југославије, Београд. Збирка Станислав Краков, фонд 102, фасцикла 8-21.
- Ђерић, Зоран. *Поетика српског филма. Српски њисци о филму 1908–2008*. Бања Лука: Бесједа БЛЦ, 2009.
- Ђорђевић, Миодраг. *Под југословенским небом*, 1934. [https://www.youtube.com/playlist?list=PLK6a-Nl4YmPsm4\\_M\\_znnpPa\\_31-P96CN](https://www.youtube.com/playlist?list=PLK6a-Nl4YmPsm4_M_znnpPa_31-P96CN), приступљено 1. 12. 2023.
- Зечевић, Божидар. *Српска авангарда и филм 1920–1932*. Београд: Удружење филмских уметника, 2014.
- Јовановић, Александар. „Умирање у веселом бунилу: о Крилима Станислава Кракова“. *Наши савременици о Кракову*. Београд: Службени гласник – Универзитетска библиотека Светозар Марковић, (1999, 2021) 2020, 355–391.
- Косановић, Дејан. „Филм и кинематографија (1896–1993)“. У: ред. Одбор Ивић, Павле и др. *Историја српске културе*, Горњи Милановац – Београд: Дечје новине – Удружење књижара и издавача Југославије, 1994.
- Краков, Станислав. „За част отаџбине. У славу наших палих предака“. У: Краков, Станислав, *За часи отаџбине & Пожар на Балкану*. Приредио Гојко Тешић. Београд: Народна књига / Алфа, 2000а, 7–9.
- Листа филмске грађе – Артистик филм, Голгота Србије. „Листа филмске грађе од изузетног значаја“. Београд: Службени гласник СРС, 19/80, бр. 116, 1980.
- Магрис, Клаудио. *Дунав*. Београд: Откровење, 2007.
- Марјановић, Божидар. Закон о уређењу промета филмова и настанак Југословенског просветног филма, најава за циклус *Српски документарни филм у Краљевини Југославији: Југословенски њосвејни филм*, Југословенска кинотека, фебруар 2018, <https://www.kinoteka.org.rs/programi/dokumentarni-cetvrtak-srpski-dokumentarni-film-5/>, приступљено 1. 12. 2023.
- Објава Министарства унутрашњих послова Краљевине Југославије, Одељење јавне безбедности, бр.32060, 22. септембар 1931, Београд. Архив Југославије, Београд. Збирка Станислав Краков, фонд 102, фасцикла 8-21.

- Објава, Министарство унутрашњих послова Краљевине Југославије, Одељење јавне безбедности, бр. 32060, 22. септембар 1931, Београд. Збирка Станислав Краков, фонд 102, фасцикла 8-21.
- Опачић, Зорана. *Алхемичар иријоведана Станислав Краков*, Београд: Учитељски факултет, 2007.
- Опачић, Зорана. „Авијатичарски путописи Станислава Кракова (надземаљска перспектива авангардне путописне прозе)“. *Есеј, есејисти и есејизација у српској књижевности; Форме иријоведана у српској књижевности. 2, Научни сасијанак славистија у Вукове дане* (46), Београд: Међународни славистички центар, 2017, 427–437.
- Опачић, Зорана и Јовановић, Наташа. „Чувар сећања на златне сени“. У: Краков, Станислав. *Сиваралашиво о Великом рају*. Прир. З. Опачић, Зорана и Н. Јовановић. Београд: Службени гласник, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 2020, 455–554.
- Петровић, Предраг. „Кинематографско писање романа (Крила Станислава Кракова)“. *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, књ. 54, св. 3/2006, (2006), 511–526.
- Петровић, Предраг. „Авангардни роман и филм“. *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 13/14, 2008, 155–167.
- Петровић, Предраг. *Хоризонти модерностичкој романа*. Београд: Чигоја штампа, 2021.
- Препорука Патријарха Варнаве на меморандуму Патријаршије Српске православне цркве, 19. 9. 1931. Збирка Станислав Краков, фонд 102, фасцикла 8-21.
- Савић, Александар. „Српски народ у Старој Србији (1839–1846)“. *Башићина*, 46, (2018), 273–290.
- Тешић, Гојко. „Ко је био Краков“. У: Краков, Станислав. *Животи човека са Балкана*. Београд: L'age d'Homme, 1997, 415–418.
- Daković, Nevena. *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*. Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2008.
- Daković, Nevena. „Mythomoteur i Veliki rat“. *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 25/26, 2014, 139–158.
- Daković, Nevena. *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti – Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2014a.
- Kolarić, Vladimir. „Filmska delatnost ruskih emigranata u Beogradu i jugoslovenskim zemljama u prvoj polovini XX veka“. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, br. 13/14, (2008), 181–198.
- Kosanović, Dejan. „Da li je bilo filmske umetnosti u Kraljevini SHS / Kraljevini Jugoslaviji?“ *Zbornik radova Fakulteta dramske umetnosti*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, br. 6/7, (2003), 213–232.
- Kosanović, Dejan. *Kinematografija i film u Kraljevini SHS / Kraljevini Jugoslaviji (1918–1941)*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2011.

- Noworyta, Stanisław. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=44344>>. приступљено 19. 12. 2023.
- Šato, Dominik, *Film i filozofija*, prevela Bojana Anđelković, Beograd: Clio, 2011.

Zorana Opačić

Film and Literary Travelogue: *Kroz zemlje naših careva i kraljeva*  
[Through The Land Of Our Kings And Emperors] by Stanislaw Krakov

*Summary*

In this paper, we deal with the Stanislaw Krakov's second film, *Kroz zemlje naših careva i kraljeva* [Through the Lands of Our Emperors and Kings] (1932). The film was shot in the fall of 1931 by the Yugoslav Educational Film, a pro-state cooperative that was formed to promote the ideology of Kingdom of Yugoslavia and the Karađorđević dynasty to the European and domestic public. We point out the context of the creation of the film ( the author's contradictory attitude towards Yugoslavianship, among other things), the planning of the filming, and the idea that changed. The film has not been preserved, but it is evidenced by the feuilleton of the same name in an autumn 1931 issue of the newspaper *Vreme*, which indicates the route of the trip, what was filmed, who the main cameraman is, etc. These stories show Krakov's storytelling skills. For the author, Southern / Old Serbia has a great personal and collective value, and he perceives a trip to Kosovo as a form of pilgrimage. His travelogues stand out for great sensitivity to medieval architecture and fresco painting. Unlike the previous travelogue about Kosovo, Metohija and Macedonia, here the critical tones about the neglect with which the state treats this region and the conscious forgetfulness of the recent victims of the Great War, are suppressed. Bitterness and anger emerge clearly in the article "Kajmakčalan" / "Kaymakchalan", written during the same trip and published a year later. Although he embarked on the filming of the film as someone who wanted to show the world the extreme beauty of the south of the kingdom, in the narration he largely ignores the pro-Yugoslav tone of the film / travelogue and turns to promoting Serbian culture, medieval art and spirituality.

*Keywords:* documentary film, Old / Southern Serbia, travel prose, Yugoslav educational film, exotic Balkans, travel as a pilgrimage

Примљено: 20. 3. 2021.

Прихваћено: 1. 11. 2023.