

SPIRALA STRAHA KAO IZVOR TRAUME U ROMANU RADETA JARKA *DUŠA OD KRUMPIRA*

Snežana J. Milojević

UDK 821.163.42.09Jarak, R.

Istraživanje reprezentacije traume u ovom radu zasnovano je na romanu Rade Jarka *Duša od krumpira*. U kronotopu ovog narativa (jedan dan u Dubrovniku 1949. godine) informirani čitatelj susreće sa s rekontekstualizacijom tekstova Jamesa Joycea, Miroslava Krleže, Ivana Gundulića, a relevantan je junak u danom kontekstu i pjesnik Darmolatov, književni lik Danila Kiša. Mirko Bradarić, rezonator turbulentnih povijesnih zbivanja, potomak gosparske dubrovačke obitelji, sklon je ispravnom analitičkom seciranju stvarnosti, koju, u nedostatku osobnog iskustva, racionalizira s pomoću američkih strip-junaka. Iako potpuno nejasna i fluidna u svojim pravilima i kriterijima, stvarnost je zastrašujuća, zbog čega intradijegetički pripovjedač (Mirko Bradarić) jedino može opisivati zlo, zabludu i strah, a motivatori traume proizlaze iz četiri izvora. To su: egzekucija komunističkog *prijekog* suda (stradanje na Daksi), zatvaranje neposlušnih (Goli otok), teror medija i agresivne komunističke propagande, na kraju, konotacija i denotacija osobnih promišljanja o ljubavi i ljepoti. Kuća (dom) slika je odsutnosti sreće i spokojsva, a njezini stanovnici pandani su određenog korpusa ideoloških zabluda. Ova transgeneracijska, transgresijska igra diskursa imala je i svoje scensko čitanje, a o adaptaciji ovog romana za kazališnu pozornicu bit će riječi u transmedijalnim okvirima.

Ključne reči: zlo; strah; intertekstualnost; intermedijalnost; transmedijalnost

Počevši svoj multižanrovski roman scenom sa preciznim isticanjem vremenske konstante, Jarak recipijenta povezuje sa Džojsovim *Ulikom*,¹ što je, kako dalji tok romana jasno pokazuje, samo *portal* za ulazak u intertekstualni kod,² koji se raspršuje u niz međutekstovnih rukavaca. Disperzija činjeničnog, koje se objašnjava različitim formama tekstova kulture (tvrdnja zasnovana na konsenzusu da je sve što proizlazi iz ljudskog delovanja u okvirima određenog vremensko-prostornog okvira tekst kulture), ne pomućuje preciznost istorijskih akcenata o kojima Jarak govori. Uključivanje izraza drugih autora u priču koju želi da ispriča ne dovodi u pitanje autentičnost ovog romana jer »postmoderni način izražavanja, prepun intertekstualnih referenci, može biti krajnje originalan i autentičan. Autoru koji se oslanja na već postojeća dela ili apokrifne citate iz nepostojećih knjiga i biblioteka (Borhes) ostaje mogućnost da ispriča svoju originalnu priču« (Maširević 2007: 422).

Rade Jarak svesno uranja u ozbiljna pitanja besmislenih smrti, kanonizovanih zabluda, ali i terora medija – što se u ovom odsečku istorije manifestuje preko štampe i ispraznosti sorealističkog narativa. Intertekst je i svedočenje činjenici da je nemoguće živeti izvan beskonačnog teksta, kako je istakao Rolan Bart (1975: 36), označivši na taj način intertekstualnost uslovom same tekstualnosti. Citatnost u ovom romanu svesna je i namerna, spretno uzglobljena u kompoziciju pripovedanog i neretko je u službi ekonomije teksta – kada nedovoljno očigledne relacije ovakvom autorskom intervencijom postaju precizne i jasne. Funkcija međutekstovne komunikacije ne završava se navedenim već, kako Linda Hačion za tekstove koji svoje uporište imaju u istorijskoj metafikciji (što je slučaj i sa romanom *Duša od krumpira*) kaže – takvi romani od »čitaoca zahtevaju ne samo prepozna-

¹ »Joyceov se Telemah (Stephen Dedalus) brije već na početku romana; u Jarkovoj dubrovačkoj Odiseji od krumpira Mirko na prvoj stranici odgovara velikom uzoru pirandelovski humorističnom negacijom: Opipam bradu. Obraz mi je dovoljno gladak, srećom jutros se ne trebam brijati. Ne trebam se brijati bar još dva dana. Eto, u čemu je bit Jarkova skrivenog humorizma: obrazovani čitalac uzalud će čekati da se Jarkov Dedalus obrije; radnja romana, isto kao i kod velikog Joycea, svedena je na samo jedan dan« (Sršen 2015: 10).

² Citiranje je, prema Dubravki Oraić, intertekstualni proces, pa je stoga citatnost svojstvo intertekstualne strukture (1988: 130).

vanje tekstualizovanih tragova i književne i istorijske prošlosti već takođe i svest o onome što je – putem ironije – sa tim tragovima učinjeno« (Hačion 1996: 214).

Izvor traume u ovom romanu proizlazi iz istorijskog konteksta, a artefakte istorijskog u književnom tekstu Hejden Vajt određuje kao metaistoriju. Ovaj autor metaistoriju definiše kao ključno mesto prožimanja historiografije u književnosti i ističe da je ona način »na koji se sled događaja oblikovanih u pripovijest postepeno ulančava **u pripovest sa određenim ciljem – da bi se otkrila priča određene vrste**« (Vajt 2011: 21).³ Termin Linde Hačion – *istorijska metafikcija* – bliži je Jarakovom pristupu istorijskom, čiji cilj nije samo to da se istorija prikaže na drugačiji način (konkretno u ovom romanu – da se o onome o čemu se ćutalo progovori) – već i da bi se sve uspostavljeno i pozicijom moći verifikovano dovelo u pitanje

Fokalizator činjeničnog u romanu jeste Mirko Bradarić, koji se svojim mladim godinama i opsednutošću bludnom epizodom sa rođakom Petrunjelom kandiduje za nepouzdanog pripovedača, što svojom analitičkom prirodom i izraženom sposobnošću adekvatne racionalizacije istorijskog, zavidnim obrazovanjem i intelektualnim potencijalom prevazilazi i uspeva da ispriča svoju priču na, uslovno rečeno, objektivni način. U okvirima ličnih saznanja i iskustava i onih stvarnih i onih literarnih, mladi gospodar, živeći u vremenu kada to prestaje da bude kvalitet, preispituje sve ideološke opcije svog trenutka čiji su eksponenti ljudi koji žive u njegovoj kući ili su njeni gosti. On je svedok događaja koji neprestano i intenzivno traga za istinom, što ističe autorefleksijom: »Znam ja više nego što treba za svoje godine« (Jarak 2005: 75).

U vezi sa metodološkim pristupom akcentovanim u naslovu, treba utvrditi terminologiju koja će biti favorizovana u ovom radu. Budući da se narator izražava u slikama, detaljno opisujući svoju svakodnevicu i njene učesnike, sa posebnim fokusom na statične slike – tokom obroka, na terasi, na plaži – funkcionalnom se isprva činila kategorija ekfrazе, u značenju narativizacije neverbalnih predstava. U vezi sa evolucijom korišćenja ovog termina Džeјms Hefernan ističe:

³ Zdenko Lešić apostrofira postmodernistički manir da se istorija komparira sa mitom i da joj se odriče kategorija objektivnosti, da se »istoričari i romansijeri služe jednakim jezičkim retoričkim strukturama, te da su historiografski narativi samo interpretacije: prošlost je uvek ideološki i diskurzivno konstruisana« (Lešić 2010: 457).

U radu »O postmodernoj ekfrazi«,⁴ izloženom na seminaru na Univerzitetu Kolumbija, Linda Hačion je primenila termin ekfrazu i na takve postmoderne pojave kao što je obuhvatanje novinskih članaka u romanima Hulija Kortazara i Džona Faulsa. Slično tome, [...], Mek L. Smit naširoko definiše ekfrazu kao uvođenje bilo kojeg umetničkog dela – verbalnog ili književnog – u drugo umetničko delo, tako da njegovi primeri sačinjavaju širok opseg, od rasprave o portretisanju u Ani Karenjini do debate o Hamletu u Uliksu (Hefernan 2009: 49).

Budući da fokus u ovom radu nije na preispitivanju književnoteorijskih kategorija, već na istraživanju narativizacije traume u romanu Radeta Jarka *Duša od krumpira*, za međutekstovne relacije biće korišćen termin *intertekstualnost*, a za komunikaciju između različitih medija – *intermedijalnost*, jer su navedeni termini u ovom *književnoteorijskom trenutku* prisutniji (uobičajeniji) u naučnoj praksi. S obzirom na to da je roman *Duša od krumpira* doživeo i svoju adaptaciju za pozorišno izvođenje – o transformaciji narativnog tkiva iz jednog medija u drugi biće reči u okvirima transmedijalnosti.

Osvrt na tekstove kulture u ovom romanu podjednako je bitan kao osvrt na istorijske činjenice i dovodi do razjašnjenja, razotkrivanja uzroka i smisla stradanja i patnje – do čega Mirko Bradarić dolazi na samom kraju romana, kako sam ističe – kao u romanima Agate Kristi. *Detektivski zaplet* u romanu *Duša od krumpira* ne proizlazi iz događajnosti, već racionalizacije posmatranog od strane glavnog junaka – pripovedača, mladog gospara Bradarića, u vremenu i prostoru gde je istovremeno sve jasno i gde se sve dovodi u pitanje.

LAŽNA REVOLUCIJA

U precizirano naznačenom odsečku vremena počinje prelamanje stvarnosnog kroz prizmu intradijegetičkog pripovedača Mirka Bradarića, koji nastoji da razume svet oko sebe, što čini preko naizmeničnih navoda reminiscencija i niza uobičaje-

⁴ Ekfrazu kao verbalna predstava vizuelnih predstava.

nih ili incidentnih situacija u toku dana, kao i preko moralno-erotskog konteksta lične traume – sećanja na intimni odnos sa bliskom rođakom na džaku krompira. Zato, iako je stvarnost ponekad čak nadrealna i burleskna, ona zauzima manji narativni prostor, dok je dominantan tok svesti samog pripovedača. Poput slikara detaljan, posredno govori o velikim a prećutanim pričama istorije koju živi ili, kako Jagna Pogačnik kaže, »kroz krajnji minimalizam sagledava neke vrlo velike i sudbonosne teme dostojne povijesnih romana s epopejskim karakterom« (Pogačnik 2005).

Datum naznačen u tekstu jasno ukazuje na to da je reč o mirnodopskom periodu, te bi po zakonima mogućeg i verovatnog prostor traume mogao biti tipski – porodični kontekst, a u prilog takvoj pretpostavci ide i mesto dešavanja – medijum kroz koji Bradarić progovara o aktuelnom trenutku jeste svakodnevlje – doručak, ručak, sijesta, zajednički odlazak na plažu ili igranje tenisa. Za istim trpezarijskim stolom sede ljudi potpuno različitih ideoloških uverenja, porekla, kulture i obrazovanja. Pripovedač to zove *porodica*, što znači »cirkus pod otvorenim nebom« (Jarak 2005: 37), a u jednom trenutku uzvikuje: »Bože, koliko samo različitih glasova ima u ovoj kući« (isto: 171), da bi sakriven zvukom umirujućeg tuša poželeo: »Otići što dalje od ove ludnice na neko normalno mjesto« (isto: 176).

Trenutak opisan u romanu sadržatelj je velike promene proizašle iz intencije takozvane socijalističke revolucije, izgradnje deklarativno drugačijeg sistema u kojem treba prekinuti sa svim onim što na direktan ili simbolički način predstavlja period kraljevine. Zato je ženidba partizanskog admirala Alberta Bolanče gosparskom lepoticom Petrunjelom revolucionarni čin, a izgradnja teniskog terena veoma rizičan poduhvat koji zahteva ozbiljan oblik konspiracije kada se mesto za takav antikomunistički akt bira po svojoj skrovitosti: »Tu je odlično mjesto za teren, jer je duboko pod zidom obraslim u bršljan i ne vidi se s puta« (isto: 160).

Sva ispraznost i laž o novom vremenu jednakosti, *diktature proleterijata, narodne vlasti, narodnog sporta...*, gde se sve navodno dešava u ime naroda, naznačena je na samom početku romana, kada na scenu (u trpezariju gosparske vile) ulaze i dve služavke – Marija, gospodska služavka dostojanstvenog držanja, lojalna, posvećena, uvek na usluzi, i Jele, došla sa novim državnim uređenjem –

komunistička služavka koja »svojim krumpirastim prstima ubije, očerupa i skuha kokoš« (isto: 97).⁵

Oslobodioci koji su ušli u Dubrovnik 1944. godine opisani su na sledeći način: »Horda jedva održavana na uzdi koja je tek sišla s brda i zaposjela predmet svoje mržnje, ali i tajnih želja. Skrivenih želja za luksuzom, bogatstvom, gosposhtinom. U ime Revolucije, naravno« (isto: 64). Konceptom želje mogao bi se i psihoanalitički pojasniti uzrok brojnih nemuštih smrti, o kojima svi sve znaju, ali o kojima se čuti:

U samo dva-tri dana uslijedila su hapšenja, stijeljanja, premetačine, konfiskacija, prisilne selidbe. [...] Na Daksi, malom otočiću ispred Gruža, strijeljano je sedamdeset ljudi još te iste jeseni i početkom zime, bez suđenja. Pod apsurdnom optužbom da su bili suradnici Gestapa. Među tom sedamdesetoricom bilo je svećenika, bio je znatan dio dubrovačke inteligencije, bogatijih i utjecajnijih građana (isto: 64).

Stradanje na Daksi – grobnica onih ubijenih u takozvanom miru, sinonim za iste te ljude u svakom gradu bivše Jugoslavije, ritmično se ponavlja kroz čitav roman. Mladi Bradarić navodi kako bi i njegov otac završio na isti način da ih nekakvim čudom nije spasio zaljubljeni partizanski admiral Bolanča (isto: 24). Eros, koji u ovom romanu predstavlja životvorni princip (ali i traumu zbog incesta i fiktivnog braka iz koristi), lajtmotiv je sazrevanja glavnog junaka, koji biva poništen strahotom susreta sa tanatosom – sećanjem na Daksu, na stratište na Otok smrti (isto: 95).

Bradarić slika vreme oslobođenja, kada od grada kakav je Dubrovnik bio, nije ostalo ništa – u gradske vile se uselila komunistička policija, a *harambaše* su dobile najbolje stanove, gde su uneli puške, pištolje i ostale ratne trofeje, dok je pršut visio u nekada otmenim salonima: »Gadna su to bila vremena, **vremena lažne revolucije**« (isto: 64). Decidirano navodeći da je nova država izgrađena na

⁵ Ironična je racionalizacija dileme gde se koja služavka u tom trenutku nalazi: »Gdje su obje sluškinje? Jele je pošla doma posvetiti se malo vlastitoj sirotinji. Ne može više služiti kod gospode od jutra do mraka. Prošla su ta vremena. Marijuća, stara vjerna sluškinja, odnijela je brašno u pekaru u stari grad da nam ispeku kruh [...]. Morat ću se poslužiti sam« (Jarak 2005: 167).

zločinu, pokazuje da jasno zna kako je dolaskom predstavnika komunističke partije na vlast istina prestala da bude bitna. Zato Gundulićeve reči o slobodi izrastaju u pastiš izgovoren na sledeći način: »O lijepa. O draga. O slatka. Slobodo. Dar. U kom. Sva blaga. Višnji. Nam. Bog. Je. Do« (isto: 73).

U više navrata u romanu se ukazuje na činjenicu da se između fašizma i komunizma može staviti znak jednakosti: »Fašizam i komunizam su samo šuplje priče koje podržavaju nedjela, samo su pokušaj opravdavanja zločina« (isto: 61). Osim o stradanju na Daksi, pripovedač govori i o komunističkim grobnicama u moru, gde se u hronotopu romana kupaju deca i penzioneri. Tamo su zatočeni takozvani neprijatelji naroda, koje su bacali u more kroz otvor veličine lakta, što kod mladog Mirka Bradarića pretpostavlja sledeću traumatičnu dilemu: »Kako se može ubiti čovjeka u ćeliji? Ovo se još nikad nisam zapitao. Prebiti nasmr? Zaklati? Trovati? Strijeljati?« (isto: 63)

Za razliku od intelektualno relevantnog Mirka Bradarića, predstavnici novog doba razmišljaju u dihotomijama – ili si partizan ili si ustaša. U vezi s tim paradigmatična je scena kada je u njihovu vilu, *po oslobođenju*, ušla partizanka, nazivajući ih ustašama, s namerom da ubije oca porodice (isto: 67–68). To se nije desilo zbog njenog iznenadnog napada sličnog epilepsiji, a u vezi s tim pripovedač zaključuje:

U gradu, na Stradunu, pored Onofrijeve fontane, tog istog dana. Dok su partizani plesali slavljeničko kozaračko kolo, počeli su se za vrijeme plesa redom rušiti na pod. Par minuta su se bijesno premetali, valjali, divlje urlali. [...] E sad, otkuda može dolaziti ta bolest, taj grč, ako ne od ratnog stresa? Možda od ubijanja? Možda je to dokaz ubijanja, prolivanja krvi nevinih? (isto: 67).

Sledeći put je Damir Bradarić, kao što je već rečeno, zahvaljujući admiralu Bolanči, pomorskom admiralu i komunisti, koji ga je spasio zatvora (smrti), a zauzvrat je postao član gopsarske porodice, oženivši se Petrunjelom. Opisan kao istovirani morž⁶ sa markantnim detaljima koji ukazuju na njegovu divljenje Staljinu, on je u vrhu stola trepezarije Bradarića. *Novi čovek* (uljez) za stolom stiže nakon

⁶ »Krupan i gojazan, ali ipak nekako zategnut i gladak, skoro nauljen. Morž, eto što je, dobro podmazan. Kažu da na sebi ima pet tetovaža. Idealist« (isto: 16).

doručka i narušava nesklad s kojim su se ukućani već saživali. To je izvesni Mile Močibob, koji samim sobom predstavlja ponešto od svega pretpostavljenog – on bi mogao biti gospodar, jer je njegov otac bogati predratni trgovac – ali to nije, njegov otac je tek *sišao* s brda na Stradun. On bi mogao biti sahranjen u moru sa ostalim *domaćim neprijateljima* jer je bio domobran, ali je ipak živ, što rečito dokazuje njegov iznenadni dolazak.

Šta je i ko je u datom trenutku Mile Močibob – on je niko i ništa – on je čovek novog doba, a kako je to postao – *prevaspitan je* – bio je na prevaspitanju tri meseca.⁷ *Novi čovek* zapravo je šlagvort za promišljanje novog izvora egzistencijalnog straha jer »nakon što se obračunala s reakcionarima i klasnim neprijateljem, uslijedila je Rezolucija Informbiroa i krmača je počela proždirati vlastiti nakot« (isto: 65).

TEKST KAO NAČIN RAZOBLIČAVANJA STVARNOSNOG

Pišući roman o jednom danu 1949. godine u Dubrovniku, Rade Jarak veoma disciplinovano koristi rečnik datog hronotopa, posebno akcentujući somnambulne socijalističke sintagme, koje su tada predstavljale uobičajeni vokabular. Zatvoren u kući, najveći poklonik štampe jeste gospodar Damir Bradarić, čija se ovisnost o praćenju različitih novina upoređuje sa poslednjom fazom alkoholizma, a njegova istrajnost, proizašla iz nade da će u štampi ipak pronaći zrno istinitih informacija – kao Sizifov posao, put ka gubljenju razuma:

Tata sjedi u dnevnom boravku i, kao i obično, čita novine. Sve vidljivija staračka pjega na čelu i sve rjeđa sijeda kosa zalizana poprijeko. Dobardan. Ispred njega siva plahta novina. Drugovi i drugarice, mi moramo. Drugovi i drugarice, mi trebamo. Sitna slova, mravi u pokretu. Zadnji stadij bolesti čitanja, delirium tremens čitanja novina. Mali crni mravi mile po rukama, uz ramena, prekrivaju grudi, ulaze unutra. U pluća (isto: 155–156).

⁷ »Popravljen. Kao stroj repariran. Opet među nama. Kako je ono rekao Tito, ljude koji su u partiji treba prevaspitati i privlačiti u partiju. Treba učiniti da budu dostojni i sposobni da marširaju pod zastavom Komunističke partije Jugoslavije. Aplauz« (isto: 63).

Bizarnost optimističnih vesti – o otvaranju klanica, udarničkim rezultatima u popravljanju zuba deci iz sirotišta, ili pismo čitaoca u kojem se kritikuje vozač tramvaja jer je na prednja vrata primio starijeg gospodina, gospara a ne revolucionara⁸ – deo je čitalačkog iskustva naratora, koji zapaža sveopštu bizarnost nove države, nove vlasti i novog narativa, istovremeno želeći po svaku cenu da sve bude dobro, da više nema smrti i strahovanja.

Mladi Bradarić, pesnik koji piše u potaji, preispituje autorsku instancu u toj izmenjenoj stvarnosti socijalističke Jugoslavije: čitajući svoju pesmu pod naslovom *Nojeva barka*, shvata da je sa takvom biblijskom referencom nigde neće moći da objavi, te je zato uništava, istovremeno se poigravajući mitskom instancom Miroslava Krležu u aktuelnom istorijskom trenutku. Oštrica ironizovanja *nedodirljivog* posebno biva naglašena tokom dijaloškog dela romana, kada navodna sunčanica čini da Mirko Bradarić čuje razgovor miševa, vidi odbeglog kralja i sl., pa u tim svojim halucinacijama – frustracijama vidi i Miroslava Krležu, koji se, simbolično, u svakoj narednoj sceni pojavljuje *preobučen u drugo odelo*.

Preispitivanje pozicije umetnika u apsolutističkom društvu narator čini i kroz lik Darmolatova, pesnika disidenta, antistaljinovca a lenjiniste, koji dolazi u Dubrovnik ne bi li podržao *Titove borce* na putu ka *autentičnom* komunizmu. U pripovednom toku, toku svesti Mirka Bradarića, Darmolatov je dostojna motivacija sarkastičnog zaključka da je u datom istorijskom trenutku biti pesnik značilo imati velike mošnice. Ovaj književni junak – pesnik, disident, levičar Darmolatov – neminovno vodi ka istoimenoj fiksijskoj ličnosti iz romana *Grobnica za Borisa Davidoviča* Danila Kiša.

Uticaj Danila Kiša na Jarkov pripovedački postupak ogleda se i u predstavljanju sveta kroz slike, pa i sama scena odlaska po truli, crvljivi krompir podseća na Kišove *Rane jade* i deo pod naslovom *Pogrom*.⁹ Direktna intertekstualna komunikacija sa *Ranim jadima* očita je i u opisu idiličnog pasaža smeštenog na Lokrum i Mrtvo more. To je Bradarićeva reminiscencija iz detinjstva gde se pominje druženje s dečakom koji je srodan glavnom junaku *Ranih jada* (i po imenu – zove se Andreas Sam), čija pojavnost predstavlja sintezu navedenog Kišovog

⁸ Vidi: isto: 42, 49, 51.

⁹ Vidi: isto: 13. Uporedi: Kiš 1992: 31–33.

književnog junaka i striktnog označitelja transsvetovnog identiteta samog autora (Danila Kiša), njegove talasaste kose.¹⁰ Na taj način građen književni lik favorizuje autofikciju kao pripovedačku strategiju, dok u hronotopu romana postaje dostojna motivacija za evokaciju na ratno stradanja Jevreja.

Znatno važnija za datu temu jeste Jarkova korespondencija sa Kišovim delom *Grobnica za Borisa Davidoviča*,¹¹ ključnim romanom u srpskoj književnosti koji govori o stradanju nevinih u takozvanim mirnodopskim uslovima apsolutističkih komunističkih sistema, imajući za izvor užas Staljinovih logora smrti objedinjenih nazivom Gulag. Kompatibilan sa ruskim Gulagom, u gradacijskim nizu užasa u *miru* hronotopa romana *Duša od krumpira*, jeste Goli otok. Darmolatov, koji je u Kišovoj *Grobnici* došao na Cetinje još u vreme bratskih odnosa sa Sovjetskim Savezom, sa mošnicama do poda, parodična je slika angažovanog pisca.

Darmolatov Radeta Jarka, kao otpadnik od Staljinove Rusije, austrijski azilant koji je i dalje angažovan u okvirima komunističkih frakcija – potpuno je nepoznat kao pisac – ni sam Mirko Bradarić, pesnik i ljubitelj književnosti, ne može pronaći njegovu knjigu pesama, jedino čega se svi *sećaju* jeste nuspojava njegovog elefantijazisa. Novinska najava gostovanja u Dubrovniku, današnjem čitaocu sarkastična i satirična, odslikava svu bizarnost vladajućeg narativa: »U naš grad stiže poznati ruski pjesnik *akmeist* A. A. Darmolatov. [...] Prozrijevši nedemokratsnost Staljinovog režima i otkrivši laži kojima se isti služi, odlučio je emigrirati i u svijetu propagirati socijalizam« (isto: 56).

U takvom *vrlom novom svetu* intermedijalni karakter pripovedanog u romanu *Duša od krumpira* očit je u racionalizaciji stvarnosti Mirka Bradarića, preko sfere povlačenja u svet fikcije, kada kroz tekst kulture (primeren ideološkom pritisku na čovekovu misao) uspeva da bolje razume realitet kojem svedoči. Usled nedostatka stvarnog životnog iskustva, svoj egzistencijalni strah i svoju intimnu dramu osve-

¹⁰ Vidi: Jarak 2005: 59.

¹¹ Danilo Kiš se intenzivno bavio istraživanjima Titovih logora u Jugoslaviji. Manje je poznat njegov dokumentarac o ženskom *golom otoku*, koji je bio na ostrvu Sveti Grgur. Dostupno na: <https://www.google.com/search?q=Dokumentarac+Danila+Kisa+o+%C5%BEenskom+logoru+na+Golom+otoku&oq=Dokumentarac+Danila+Kisa>.

šćuje preko novog medija koji u to vreme u Dubrovnik dolazi iz Amerike – preko stripa (»Šarena laža. Vabipara. Kič. Ali ima li šta ljepše od tog šarenila« [isto: 70]).

Uprkos tome što mu spočitava odsustvo umetničkih vrednosti, mladi Bradarić voli strip kao prostor apsolutne sigurnosti – u stripu o Betmenu čak i rane odmah zarastu: »Čitajući strip, u srcu opasnosti, usred akcije osjećamo se sigurno, jer znamo da našega junaka ništa ne može ozlijediti« (isto: 71). I više od toga – Žena Mačka ga podseća na Petrunjelu (gleda je zaljubljeno). S jedne njene strane nalazi se Betmen (po opisu bliži Bolanči nego Betmenu), a s druge – Robin, još uvek u pubertetu: Alberto Bolanča, Petrunjela, Mirko Bradarić. Kada govori o Bolanči mimo ljubavnog trougla, opisuje ga kroz kroz matricu superheroja: »On je jedan od prvih partizanskih kapetana na Jadranu. On je heroj. Ne boji se metka. Meci ga obilaze, zuje oko njega: zum-zum« (isto: 109).

Prostor sigurnosti i prividnih nevolja – prostor stripa i odlika superheroja da žrtvuje svoj komfor kako bi se stavio u službu dobra i borbe protiv zla, pretpostavlja dilemu u vezi s tim koliko je takva principijelnost daleko od svih njih koji su deo stvarnosti. Mirko Bradarić zapaža da ovaj tekst kulture, prevashodno vizuelnog karaktera, uz sasvim malo teksta i sa jasnom simbolikom, jeste nova narodna književnost: »Opijum za mase. Kao gusle« (isto: 74). Navedeni relaksirajući put iz stvarnosti u svet nacrtanih superheroja i fatalnih žena – što imaju moć transformacije iz jednog pojavnog oblika u drugi, ostavlja i dalje nedorečeno pitanje ko bi tu mogao biti novopridošli Mile Močibob. Uloga koja je njemu preostala jeste Džoker, glavni lik među lošim momcima, lik sa stotinu lica, pa zato Mirko Bradarić zaključuje: »Evo nas, svi smo tu na naslovnici malog američkog stripa za deset centi« (isto: 75).

Superheroj jugoslovenske provenijencije, prisutan u noćnim morama Mirka Bradarića, zove se Krumpirko ili Potatomen. Napravljen je od samih krompira, onih crvljivih, sa tamnom maskom na licu i slovom K na usko pripijenom kombinazonu kroz koji se kao kod Betmena sa greškom naziru zaobljeni krompirasti oblici – ali on zna karate i bori se protiv KNOJ-evaca, ljudi koji su zapravo roboti socijalističkog sistema – bespogovorno ispunjavaju naloge uz odsustvo savesti i svesti o ispravnosti onoga što čine, verbalno, ponavljaju replike iz korpusa novogovora.

KOLO OD SREĆE

Stvarnost koja je i proniciljivom naratoru *svijem bjeguća* motivacija je intimne rehabilitacije dobrog admirala Alberta Bolanče – isprva komunističkog uljeza u gosparskoj vili, kojem su kao troglavoj aždaji žrtvovali najljepšu rođaku Petrunjelu. Kroz ritmično ponavljanje zabluda o novom i boljem svetu izrasta u naivnog idealistu koji ih, sticajem okolnosti, čak dva puta spašava sigurne smrti u kratkom vremenskom periodu – prvi put zato što je s njima u kući, drugi put zato što nije. Univerzalna poruka o ljudima koji ga okružuju glasi: »U ovoj priči nema dobrih ni loših likova, svi su više kao u japanskom jin-jangu, istovremeno i crni i bijeli. Svi su zaprljani do određene granice, ali to ne znači da nisu u suštini dobri« (isto: 68).

Možda se najveća Bolančina zabluda krije u nadi da više nikad neće biti ona-kvih užasa kakvih je bilo u ratu: »Nikada više naši narodi neće dići ruku jedni na druge. To vam partija garantira« (isto: 101). Komično opisujući Bolančin primitivistički neverbalni način komunikacije kojim poziva na promišljanje – kada srednjakom sebe udara u čelo – pripovedač navodi i sledeću njegovu zabludu – da nije bilo Staljina, nikada se ne bi oslobodili, već bi Britanci odlučivali o svemu (isto: 159).

Bolančina poslednja *propoved o socijalizmu* jugoslovenske orijentacije pokazuje da se više ne može samozavaravati i da je duboko razočaran u sve ono čemu je posvetio život. To razočaranje ispričano je njegovom pučkom predispozicijom za razumevanje stvarnosti: »Tito je, stari moj, prilično kasno ušao u svjetsku politiku da bi shvatio neke stvari. Slava i moć udarili su mu u glavu. Previše se uzda i previše gleda na zapad. Voli američku pšenicu i američke glumice, a zanemario je demokraciju unutar partije« (isto: 161). Mirko Bradarić nije razočaran ovim preokretom, ono o čemu Bolanča govori oduvek je znao, on je zastrašen opasnošću koja postoji zbog *epifanijskog* karaktera Bolančinih reči.

Neretko u ovakvim nerešivim situacijama narator koristi sintagmu *kolo sreće*, jasno aludirajući na Gundulićeve stihove iz *Osmana*.¹² Za razliku od konotacije koju ovi stihovi imaju kod Gundulića, kada objašnjavaju besmisao greha gordosti

¹² »Kolo od sreće uokoli / vrteći se ne pristaje: / tko bi gori, eto je doli, / a tko doli gori ustaje. / Sad vrh sablje kruna visi, / sad vrh krune sablja pada, / sad na carstvo rob se uzvisi, / a tko car bi, rob je sada. / Proz nesreće sreća iznosi, / iz krvi se kruna crpe, / a oni

uz podsećanje da je sve prolazno i da sve zavisi od Božje volje, denotacija naratora u romanu *Duša od krompira* ima dijametralno suprotan karakter i govori o tome kako se zlu kraj ne vidi, a neprekidan niz besmislenih smrti se nastavlja. Kolo sreće u romanu *Duša od krompira* nije metafizičkog karaktera, već je to kolo sreće što zavisi od beskrupuloznih ljudi koji postoje da bi život ljudima na ovome svetu bio teži i gori, da bi se pojedinac osećao nesigurno, uplašeno i zabrinuto nad činjenicom da bi mu kakvo pokretanje *točka* moglo ugroziti egzistenciju.

Nepredvidivost budućih događanja, nelogičnost i u veličanju i u kažnjavanju, uzrok je neprekidnog straha i brige da li postupci i radnje svakog od njih dovoljno potvrđuju vladajući narativ. Našavši se u javnosti sa Močibobom – na dočeku Dar-molatova – Mirko se pita: »Jesam li ja na strani Bolanče ili Močiboba? Jesam li ja na strani Tita ili Staljina, na koncu? Samo, koji je od njih dvojice na Titovoj, a koji na Staljinovoj strani? [...] Dakle, na čijoj sam ja strani? Amerikanaca ili Rusa? [...] Na čijoj sam ja strani, čije boje branim?« (isto: 117–119).

Krompir, s početka romana smeđa smrdljiva hrpa u Sponzi, gde je nekada bila carinarnica (isto: 13); okvir greha s Petrunjelom – smeđa bedra u palvičastom mraku na prašnjavoj vreći krompira (isto: 28); veliko dostignuće socijalističkog sistema – nova sorta krompira (isto: 45)... U novinama stalno pišu o krompiru: »Eto ti ga, pa da nismo u zemlji seljaka? Udarni članci nisu iz kulture, nego iz agrikulture« (isto: 47). Krompir je slika svekolike bede, pada, grešne ljudske prirode, te kada teniska loptica nizom slučajnosti svom kretanju daje oblik krompira Mirko Bradarić zna da je to loš znak (isto: 170).

»Za druga admirala nema više natrag. On je, kao stablo, zadobio konačan oblik« (isto: 119), zato obučen u svečanu admiralsku uniformu s mirom odlazi nekud kuda ga prevaspitani Močibob vodi. On odlazi jer veruje da svojom žrtvom kupuje živote svoje porodice (iako realno to nije njegova porodica, niti je ikada bio prihvaćen, on ima mesto za stolom kao resurs za preživljavanje). Kolo sreće u svojim nepredvidivim okretima nije samo deo komunističke stvarnosti već se preokret prenosi i na intimni plan – kada se međusobni odnosi pred strahotom stvarnosti

kijeh se boje mnozi / strah od mnogijeh i oni trpe. / Od izdajstvá i od zasjeda / ograđena je glava u cara, / a u čas se zgoda ugleda / od ke ne bi pametara« (Gundulić 3).

transformišu i iz prezira prerastaju u naklonost. Zato u trenutku kada odlazi iz kuće, njen najomraženiji član Alberto Bolanča izaziva duboku emociju saosećanja.

TRANSMEDIJALNOST – ADAPTACIJA ROMANA ZA SCENSKO IZVOĐENJE

Preispitivanje ustanovljenog, poigravanje postojećim, ironijski obrti i drugi elementi pripovedačke strategije Radeta Jarka jesu postmodernističkog karaktera, čime se implicira pretpostavka da u slučaju romana *Duša od krumpira* nije reč o delu (zatvorenom, jednom zauvek datom), već je reč o tekstu čija arhitektura nije dovršena. Iz navedenih razloga može se pratiti evolutivni tok priče u kojoj autorsku instancu u bilo kom stepenu priče ne prepoznamo kao onu od koje sve počinje niti se njome išta završava. I ne samo to – budući da je ovaj roman imao i svoje pozorišno izvođenje,¹³ biće reči o osobenosti scenske izvedbe jednog dana 1949. godine u Dubrovniku. U vezi s tim, iako bi i dalje mogao biti funkcionalan teorijski termin *intertekstualnost*,¹⁴ referentno aktuelnoj terminologiji, a u vezi sa transponovanjem teksta romana u onaj relevantan pozorišnoj sceni, kao adekvatan termin uzeće se *transmedijalnost*.

Budući da prilagođavanje scenskom izvođenju prati tekst romana, a recipijentu postaju znakovita sredstva i način izražavanja, pre svega u cilju ekspresivnih

¹³ Premijerno je 2015. godine izvedena u Dubrovniku, u režiji Ozrena Prohića, na sceni dubrovačkog pozorišta Marin Držić.

¹⁴ »Adaptacije, međutim, očigledno nisu novina koja se pojavila u naše vreme; Šekspir je priče iz svoje kulture prebacivao sa stranice na pozornicu i time ih činio dostupnima jednoj potpuno novoj publici. Eshil, Rasin, Gete i Da Ponte su poznate priče iznova kazivali u novim oblicima. Adaptacije čine deo zapadne kulture u tolikoj meri da potvrđuju zapažanje Valtera Benjamina da je 'pripovedanje uvek umetnost ponavljanja priča (1992: 90)'« (Hačion 2021: 70). U novosadskom časopisu »Polja« (jul–avgust 2021) objavljen je temat o adaptaciji, gde se, između ostalih nalazi prevod prvog poglavlja studije *Teorija adaptacije* Linde Hačion, čiji je prevod Nataše Kampmark ovde naveden. Temat sadrži i tekstove Sonje Veselinović (koja je priredila ovaj temat), Tomasa Liča, Timotija Karigana i Roberta Stema.

akcenata predstave, reč je o adaptaciji.¹⁵ Patris Pavis, govoreći o adaptaciji, pod tačkom tri navodi da se ovaj izraz koristi i kada je reč o manje-više vernoj transpoziciji i zapaža da se danas skoro sve intervencije s ciljem scenske predstave teksta nazivaju adaptacijama, »što potvrđuje činjenicu da je svaka intervencija u tekstu [...] novi stvaralački čin, te da prelazak iz jednog u drugi rod nikada nije nevin i da sa sobom nosi tvorbu značenja« (Pavis 2004: 21).

U vezi sa pristupom adaptaciji Linda Hačion kaže:

Baviti se adaptacijama kao adaptacijama znači posmatrati ih kao dela koja su po prirodi, da se poslužimo odličnim terminom škotskog pesnika i naučnog radnika Majkla Aleksandra (Ermarth, 2001: 47), palimpsestna i koja neprestano pohodi duh njihovih adaptiranih tekstova. Ako poznajemo taj prethodni tekst, uvek osećamo njegovo prisustvo u senci onog koji neposredno doživljavamo. Kad neko delo nazovemo adaptacijom, otvoreno obznajujemo njegovu neskrivenu povezanost s drugim tekstom ili tekstovima (Hačion 2021: 73)

Transponovanje iz jednog medija u drugi istovremeno može označavati i prevođenje intersemiotičkog karaktera – transformaciju ili prekodiranje znakovnog iz jednog znakovnog sistema u drugi ili odluku onoga ko adaptaciju čini da se istovetna indikacija prikaže kroz drugi medij ili na drugačiji način. U sferi transmedijalnosti mogu postati upitni elementi kao što su tačka gledišta, ironija, metafore i simboli, a tišina pisanog teksta prerasta u zvukovni element dvojakog karaktera – izgovorene reči i muzika, koji sami sobom nose izvestan semantički sloj.

Prva scena (otvaranje vrata gosparske vile) otkriva multimedijalni karakter prikazivanog. Umesto očekivane raskoši, na platnu u dubini scene nalazi se zid, srodan gore opisanom zidu-zaklonu za tenisko igralište, čime se na samom početku naznačava osnovni motiv scenskog izvođenja – motiv neslobode, koji će tokom predstave dobiti svoje razne pojavne oblike. Monoglosija prerasta u poliglosiju, ali

¹⁵ Ozren Prohić, reditelj ove predstave, u svom teorijskom radu ukazuje na različitost između postupaka dramatizacije i adaptacije – dok se dramatizacija tokom preinačavanja književnog u scenski relevantan tekst drži klasičnog principa rasporeda drame, adaptacija je autonoman umetnički proces u »otvorenom stvaranju teatarskog čina te je adaptacija najjasniji i najtočniji pokazatelj redateljskog (u dramaturškom, scenarističkom i provedbenom smislu) proseada« (Prohić 1996: 135).

mного glasova ne tvori dijalog – stanovnici gosparske vile se sami predstavljaju, ne prelazeći iz trećeg lica u prvo. Opisivanje tipskog načina ponašanja i postupaka paralelno sa njihovim činjenjem nije pleonazam, već simbolizuje otuđenost tih ljudi od sebe samih i ukazuje na jasna ograničenja koja proizlaze iz dodeljenih im životnih uloga. Monološka pozicija naratora, na planu reminiscencija preinačena je u dijalošku, na relaciji glavni junak – publika, a sadržaj ovakve prirode mladi Bradarić izgovara preko mikrofona.

Ironična travestija stvarnosti zaljubljenog Bradarića, koji isprva sve rezonuje, polazeći od centra, a centar je Petrunjela – oni su živi zbog Petrunjele; Mile Močibob je u bio u zatvoru kao Bolančin takmac; on iznova dolazi u njihovu kuću baš zbog Petrunjele ... – prisutna je, ali ne dominantna, a samoj Petrunjeli dato je da na kraju izgovori zaključak do koga dubokom analizom u romanu dolazi sam Mirko Bradarić – kako ona nije nikakva *femme fatale*, već su svi oni žrtve vremena u kojem žive, samo su do kraja odigrali uloge koje su im dodeljene u okvirima primarnog čovekovog instinkta za preživljavanjem.

Strahotu posleratnog perioda u Jugoslaviji u scenskom izvođenju pojačana je stalnim prisustvom predstavnika Ozne (u romanu prikazanom tokom komične scene vojne vežbe, *specijalnog rata trovanjem iz vazduha*), visoke i snažne persone u kožnom mantilu – simbolu predstavnika tajne policije (*OZNA sve dozna*). Na samom početku sedi leđima okrenut publici, simbolizujući rajinski mentalitet, izgovara zlonamerne komentare, poput retorskog pitanja kako to da oni piju čaj iz narodnih rezervi. U većini scena predstavnik tajne policije ćutljiva je mračna senka koja prati svaki njihov korak. Posebnu atmosferu straha pojačava pretpostavka da svakog trenutka može zazvoniti telefon, a svaka naredba koja stigne s druge strane biće bespogovorno ispunjena.

Sećanje na odlazak po krompir u Sponzu metafora je egzistencijalne bede. Krompir rasut po podu privlačan je i gladnoj nekadašnjoj vlasteli. Zato jedni druge grčevito obuzdavaju, brane od pada, dok između njih, među krompire pada *femme fatale* – Petrunjela, koja u takvom kontekstu postaje neko drugi, neko ko živi u danu, ko se podaje bez razloga, ko zaboravlja svoje poreklo i svoje ime. Iako takvo stanje samo po sebi predstavlja pad, njena odluka da prihvati dotada neprivlačnog Bolaču apsolutnu ljudsku degradaciju inauguriše u način preživljavanja.

I mrak na sceni ima simboličko dejstvo – ispunjen je zvukom mašine za kucanje, na kojoj se fabrikuju lažne vesti i šire zablude. Na svetlu traje agonija čitanja, cepanja, gutanja novinskog papira. Darko Bradarić, najstrastveniji čitalac svih novina, ima ogrtač od novina kojim se uvija kao starogrčki filozofi togom, da bi razmotavanjem (razobličavanjem) postao degradirani vitez – Don Kihot u pokušaju pronalaženja dobrih (lepih, istinitih) vesti. Stalno sećanje na zločin na Daksi, ubijanje nevinih, pripovedač potiskuje razmišljajući o fudbalu, poistovećujući se sa pobedom igrača. Uprkos tiradi koja liči na ovovremeni prenos fudbalskih utakmica, ključno je, opet simbolično, ko kome dodaje loptu, kada Mirko Bradarić ponavlja čuveno – *samo da se kolo ponovo ne pokrene*.

Esejistički pasaži o angažovanom piscu i pisanju nisu tako detaljni, dijaloška particija teksta svedena je na susret Mileta Močiboba sa starim lokalom, koji propada nepriveden nameni – nema Krleže, čijom se instancom državnog pisca pripovedač poigrava, narodnog mišljenja transponovonog kroz halucinaciju kralja koji debatuje s *državnim piscem*; nema majke koja i u bunovnom stanju pripovedača ostaje ista – zamajac pragmatičnom pristupu životu, jer se mora preživeti. Prosto KNOJ-evac izgovara ključnu rečenicu o neslobodi – da svi pisci danas pišu jednu te istu knjigu – knjigu o socijalističkoj revoluciji.

Jedno od kulminacijskih mesta u predstavi jeste scena kada ukućani igraju gluvo kolo – skrajnuti, sklonjeni, ali svoji, da bi se i oni pretvorili u sumnjive stanovnike mračnog kvarta kojim šetaju ne stižući nikud. Gluvo kolo prerasta u koračnicu u čijem se središtu nalazi predstavnik Ozne, koji glasno kontroliše svaki njihov korak. Dramatične su i neme scene, koje osim sjajnog mizanscena, zahvaljujući kojem dramske slike imaju i visoko estetski karakter, rečito govore o vremenu straha, neslobode i stradanja. Svačija uloga striktnog označitelja u ovom mogućem svetu priče ima svoju zvučnu kulisu, pa se tako ukućani iz prošlog sveta pojavljuju sa idiličnom melodijskom linijom, dok predstavnici novog sveta dolaze, prolaze, odlaze uz čuvenu partizansku pesmu – *Po šumama i gorama*, koja u datom kontekstu zvuči posebno zlokobno.

Poslednja scena u predstavi izgleda ovako: uhapšen je Bolanča, sve počinje iz početka, svi sede na stolicama i čitaju novine, onda ulaze u kuću, kao da se ništa nije desilo. Mirko na trenutak ostaje napolju, ali na majčin poziv i on ulazi u kuću (u predstavi je naglašena ta vezanost majke i sina, on je predstavljen kao edipovac).

Indikativno u simboličkom smislu jeste i to da devojčice, koje nose dah nevinosti i unose radost u njihovo okruženje, ne nalaze se nijednog trenutka na sceni. One su iluzija o mogućem srećnom i bezbrižnom životu. Ponekad se, kada to predstava zahteva, začuje njihov glas, kao kada naivno, nesvesne svega oko sebe, žele da se provozaju automobilom kojim policija dolazi po admirala Bolanču.

ZAKLJUČAK

Roman Radeta Jarka *Duša od krumpira* obiluje različitim izvorima trauma, ispričane kao rezultat razumevanja sveta oko sebe glavnog junaka – Mirka Bradarića. Na ličnom planu to je buđenje seksualnosti, direktno povezano sa kategorijom greha (zabranjeni koitus sa rođakom Petrunjelom), a još više od toga izvor traume jeste dominantna majka, koja ritmično i nepokolebljivo ponavlja utilitaristički credo života – obavezno članstvo u vladajućoj stranci i težnju ka životu u prestonici. Glavni junak ima i strica, nekada gospara, sada beskućnika, čije je detinje demenčno ponašanje izvor komičnih obrta, ali i opasnosti zbog odudaranja od onoga što se sme reći. Ima oca ovisnika o štampu i jalovu nadu da će u njoj pronaći i nešto smisla, rođaku udovicu – službenicu koja bespogovorno postaje deo sistema ne bi li prehranila svoje kćeri. Ima i neželjenog partizanskog admirala Bolanču, odlučnog da oženi lepoticu Petrunjelu i tako istovremeno spasi i gosparsku kuću i njene stanovnike.

Mnogo su izraženije traume od onoga nevidljivog – o čemu se sluša i zbog čega se strahuje – o zatvoru, gde kroz otvor veličine lakta mrtve bacaju u more; o rafalima na Daksi, kada stradaju nevini koje je nova vlast proglasila krivima. U tom gradacijskom nizu vrhuni racionalizacija Močiboba, koga nije tako lako definisati – čoveka iz tajne policije koji je i sam mogao biti njena žrtva. Mile Močibob postaje personifikacija straha nad strahovima – straha od vladajućeg diskursa, tj. od toga da li ga Mirko Bradarić dovoljno prepoznaje i da li mu dovoljno povlađuje – povlađivanje vladajućem diskursu, bez pitanja, bez analize ili negiranja, čestite želje za Istinom, opisano je kao primarni uslov preživljavanja u datom istorijskom trenutku. Zato na dočeku angažovanog pisca, dostojno se za to spremajući u kafani,

Mirko Bradarić iskazuje svoju konfuziju – sumnju u to da li je sebe samog i svet oko sebe dobro procenio ili izašao iz *zone komfora* i upao u prostor rizika.

Transponovanje postmodernog romana na tekst za dramsko izvođenje apostrofira motiv neslobode u fiktivno oslobođenoj zemlji, kategoriju neprestanog nadziranja preko prikazivanja predstavnika tajne policije kao nevidljivo-vidljivog člana porodice (porodice kao mitske kategorije), gde ima dominantnu ulogu. Indikativno u simboličkom smislu jeste i to da devojčice, koje nose dah nevinosti i smisla u romanu, nisu nijednog trenutka na sceni, jedino se na mestima gde to linearni tok radnje zahteva čuje njihov glas. Srećne, bezbrižne devojčice u dramskoj realizaciji istovetnog sižea samo su iluzija o mogućem životu dostojnog čoveka – one stvarno ne postoje.

LITERATURA

Jarak, Rade. 2005. *Duša od krumpira*. Fraktura, Zagreb.

Bart, Rolan. 1975. *Zadovoljstvo u tekstu*, prev. Aćin, Jovica. Gradina, Niš.

Hačion, Linda. 1996. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, prev. Gvozden, Vladimir i Stanković, Ljubica. Svetovi, Novi Sad.

Hutcheon, Linda. 2013. *A theory of adaptation*. Routledge, London.

Hačion, Linda. 2021. »Na početku teoretizovanja adaptacije: Šta? Ko? Zašto? Kako? Gde? Kada?«, *Polja*, g. 66, br. 530, str. 70–91.

Hefernan, Džejms A. V. 2009. »Ekfrazna i prikaz«, *Polja*, g. 54, br. 457, str. 46–60.

Kiš, Danilo. 1992. *Rani jadi*. Prosveta, Beograd.

Lešić, Zdenko. 2010. *Teorija književnosti*. Službeni glasnik, Beograd.

Lič, Tomas. 2021. »Dvanaest zabluda u savremenoj teoriji adaptacije«, *Polja*, g. 66, br. 530, str. 49–69.

Karigan, Timoti. 2021. »Definisanje adaptacije«, *Polja*, g. 66, br. 530, str. 92–104.

Maširević, Ljubomir. 2007. »Kultura intertekstualnosti«, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, g. 11, br. 1, str. 421–431.

Oraić, Dubravka. 1988. »Citatnost – eksplicitna intertekstualnost«. *Intertekstualnost & intermedijalnost*, pirr. Maković, Zvonko. Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, str. 121–156.

Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*, prev. Rajak, Jelena. Akademija dramske umjetnosti, Zagreb.

- Pogačnik, Jagna. 2005. »Rade Jarak – *Duša od krumpira*«, *Moderna vremena*, <https://mvinfo.hr/clanak/rade-jarak-dusa-od-krumpira> (pristupljeno 25. jula 2024.).
- Prohić, Ozren. 1996. »Dramatizacija i adaptacija. Dva temeljna dramaturška postupka suvremenog kazališta«. *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga, prir. Hećimović, Branko i Senker, Boris. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 133–137.
- Sršen, Matko. 2015. »Dubrovački slikaropisac Rade Jarak i njegova *Duša od krumpira*«, *Duša od krumpira, Rade Jarak* (afiša za predstavu). Kazalište Marin Držić, Dubrovnik (nepaginirano).
- Stem, Robert. 2021. »Revizionistička adaptacija: transtekstualnost, međukulturni dijalogizam i performativna odstupanja«, *Polja*, g. 66, br. 530, str. 105–116.
- Vajt, Hejden. 2011. *Metaistorija: Istorijska imaginacija u Evropi devetnaestog veka*, prev. Radunović, Ratko. CID, Podgorica.
- Veselinović, Sonja. 2021. »Težišta suvremenog proučavanja adaptacije«, *Polja*, g. 66, br. 530, str. 47–48.

THE SPIRAL OF FEAR AS A SOURCE OF TRAUMA IN THE NOVEL
POTATO'S SOUL BY RADE JARAK

Abstract

This study of a presentation of trauma is based on the novel *Potato's soul* by Rade Jarak. Within the time frame of this narrative (a day in Dubrovnik in 1949) the informed reader encounters a recontextualisation of the text by James Joyce, Miroslav Krleža, Ivan Gundulić, and one hero of this context is the poet Darmolatov, a literary character of Danilo Kiš. Mirko Bradarić, descendent of a Dubrovnik aristocratic family who resonates turbulent historical events, tends to use correct analytic, dissecting of reality which he rationalizes through American comic book heroes due to his lack of personal experience. Although completely unclear and fluid in its rules and criteria, reality is frightening, which is exactly why the intradiegetic narrator Mirko Bradarić can only describe evil, delusions and fear, while trauma results from four sources: the executions of the communist court martial (Passion at Daksa), imprisonment of the disobedient (the island Goli otok), the terror of the media and aggressive communist propaganda and finally connotations and denotations of personal ponderings on love and beauty. The house (home) is an image where happiness and tranquility are absent from, and its inhabitants are representatives of certain parts of ideological illusions. This transgeneration, transgressive play of discourse had its stage adaptation, and this adaptation of the novel for the stage will be dealt with in the part of transmedia bounds.

Key words: evil; fear; intertextuality; intermedia interpretation; transmedia interpretation