

**Маша Р. Станишић<sup>1</sup>**

Универзитет у Нишу, Филозофски факултет, Департман за србистику

## **ЛИЧНО И КОЛЕКТИВНО ПАМЋЕЊЕ У ДРАМИ *НОЋ И МАГЛА* ДАНИЛА КИША: ТРАНСМЕДИЈАЛНА ЧИТАЊА**

Трансмедијалне студије, које разматрају односе између приче и медија који је преносе, актуелна су наратолошка дисциплина у оквиру посткласичне наратологије. Према теоретичарки Мари-Лор Рајан, која преиспитује могућности и аспекте наративизације путем медија, медиј реконфигурише информацију преносећи је из једног семиотичког система у други. Истраживали смо у овом раду, на предмету Кишове драме *Ноћ и магла*, која има своју радио, телевизијску и класичну књижевну верзију, сличности и разлике различитим медијима посредоване драмске приче и покушали смо да осветлимо сложене механизме који узрокују драмску тензију између ликова. Феномен трансмедијалности, Рајанова посматра као однос који се остварује између два или више текстова, посредованих различитим медијима, који деле елементе као што су ликови, замишљене локације или фикционални светови, а као централни појам трансмедијалног приповедања истиче свет приче (*storyworld*). Књижевна и телевизијска верзија ове драме (која је иначе и писана за телевизију) односе се на исти протосвет, који приказују на различите, медија-специфичне начине. У средишту тог света, који младић Андреас жели да рекреира и тиме сачува од заборавља, стоји лик оца, Едуарда Сама, који је одведен у логор за време Другог светског рата, одакле се није вратио. Овом „лирском варијацијом на тему времена и сећања” Киш се вратио једној од својих опсесивних тема – теми потраге за ликом несталог оца. Радио-драмом *Ноћ и магла* отворена су иста питања: Ко је непознати младић? Ко је Едуард Сам? Међутим,

---

<sup>1</sup> masastanistic1982@gmail.com

у односу на драмски текст, реконструисана је суштински различита верзија протосвета – уместо периода Другог светског рата, на који се односе сећања јунака књижевне и телевизијске драме, у радио-драми сећања ликова односе се на период Резолуције ИБ-а. Настојали смо да у раду из перспективе студија сећања (*memory studies*) разумемо конфликте настале између јунака, али и њихове унутрашње ломове, ослањајући се на теоријске увиде Јана Асмана и његове концепте *културног* и *комуникативног памћења* на чијој синтези настаје колективно памћење.

*Кључне речи:* трансмедијална наратологија, свет приче, студије сећања, *Ноћ и магла*, Данило Киш

Развој савремене уметности, која се под утицајем техничког развоја и доступности нових медија прилагођавала новим захтевима и „ритму технолошке ере” довела је до проширења појма књижевности, стога модерна књижевност подразумева мноштво нових форми насталих трансформацијом класичних, према потребама савременог доба (Палавестра, 1972: 325). Књижевност је свој језик и израз прилагодила новим медијима и уместо старих „чистих” форми открила нове облике литерарног саопштавања које су писци спремно прихватили, а међу њима велику популарност задобиле су телевизијска и радио-драма према којима је код нас, услед суноврата српске послератне драматургије, било усмерено много младих писаца тога доба, међу којима је био и Данило Киш, а приступачност медијима, прво радију, а касније и телевизији, пружила им је прилику да се окушају у драмском жанру, али им је била и путоказ у трагању за новим драмским формама (Палавестра, 1972: 326, 332, 348). Протејски дух књижевности омогућио јој је да „пронађе нове облике, нов језик и нов начин стваралачког мишљења те да на нов начин, новим средствима комуникације, изрази своју иманентну хуманистичку садржину” (Палавестра, 1972: 326). Још је седамдесетих година двадесетог века, када су се медији убрзано развијали, постојала свест о томе да медиј преобликује, „ремедијатизује” причу која је била остварена другим медијем. Међутим, тек ће много година касније, у оквиру посткласичне наратологије, ова идеја пронаћи своје теоријско утемељење. Проблематизована је теза структуралистичке наратологије да су поједини системи сваког наратива независни од медија и да се, како је истицао Клод Бремон (Claude Bremond), свака наративна порука може транспоновати из једног медија у други, а да не изгуби своја суштинска својства (тема приче може да служи као аргумент за балет, тема романа може да се транспонује на позорницу или екран, филм

може бити препричан неком ко га није гледао): кроз речи које читамо, слике које гледамо, гестове које дешифрујемо, прича је та коју пратимо и то би могла да буде иста прича (Ryan, 2004: 51). Да ли је могуће да два различита медија<sup>2</sup> испричају потпуно исту причу, главно је питање трансмедијалне наратологије. Мари-Лор Рајан каже да различити медији имају различиту доступност и да су посредовани различитим средствима, што им даје различиту експресивну снагу, тако да је практично немогуће да два различита медија пројектују исти свет (Ryan, 2013: 368). Феномен трансмедијалности Рајанова посматра као однос који се остварује између два или више текстова посредованих различитим медијима, који деле елементе као што су ликови, замишљене локације или фикционални светови, а као централни појам трансмедијалног приповедања истиче свет приче (*storyworld*). Ако под појмом свет подразумевамо простор, а причу схватимо као секвенцу догађаја који се развијају у времену, свет приче могли бисмо разумети као менталну представу изграђену током читања, гледања, слушања наратива и она није статична – светови приче су симулације развоја приче (Ryan, 2013: 363–364). Рајанова дефинише свет приче кроз две компоненте: статичку компоненту, која предходи причи и обухвата егзистенте, објекте, институције, обичаје, топографију, природне и друштвене законе који владају тим светом и динамичку компоненту, која обухвата развој догађаја на физичком плану као и на менталном плану егзистената (2013: 364–365). Трансмедијално приповедање Рајанова види као посебан случај трансфикционалности (миграција фикционалних ентитета кроз различите текстове) – трансфикционалност која се одвија кроз много различитих медија. Позивајући се на Долежела (Lubomir Doležel), Рајанова издваја три врсте односа према којима један фикционални свет може бити повезан са другим фикционалним светом. То су односи експанзије, модификације и транспозиције (Ryan, 2013: 366). У односу експанзије проширује се свет приче додавањем егзистената, карактери откривају нове регионе света приче или се продужава временско трајање првобитне приче. У односу модификације долази до конструисања суштински различите верзије протосвета. Однос транспозиције чува дизајн основне приче протосвета, али га лоцира у различито временско и просторно окружење.

---

<sup>2</sup> Мари-Лор Рајан (Marie-Laure Ryan) на основу неколико критеријума класификује медије као: 1) комуникативни канал (радио, ТВ, телефон); 2) материјал од кога је сачињен (језик, звук, папир, људско тело); 3) семиотички критеријум (вербални, визуелни, аудитивни медиј); 4) просторновременска распрострањеност (чисто просторни, као ликовни, спациотемпорални, као филм, плес, и чисто темпорални, као језик, музика); 5) кинетичка својства (статички медиј, као скулптура и динамички, као филм); 6) бројност семиотичких канала и доминација неког од њих (неми филм наспрам звучном или превласт музике над текстом у опери) (Милосављевић Милић, 2016: 245).

Кишов драмолет<sup>3</sup> *Ноћ и магла* није, како каже сам аутор, плод чисте фантазије, већ транспозиција реалних ликова и догађаја из његовог детињства. Аутобиографске чињенице које је Киш уносио у своја дела поетски су преобликоване, али тако да артикулишу „истиниту” причу. У овом драмолету личности које се појављују под именима госпође Риго и Емила, наводи Киш, транскрипције су стварних особа, учитељице и њеног мужа, које је писац потражио када је након двадесет година „ходочастио” у онај крај у Мађарској где је за време рата провео своје детињство (Киш, 1983: 7). Своју учитељицу пронашао је у Пешти, где је у међувремену постала народни посланик и активисткиња, а њен муж је имао неку локалну функцију, и без обзира на нека добра дела која су учинили Кишовој породици за време рата, писац каже како поуздано памти да су обоје били симпатизери њилаша, мађарских фашиста и да је подсећање на такву прошлост његових јунака уредник ТВ-програма из превелике опрезности избацио, тако да се овај Кишов драмски првенац свео на „неку врсту лирске варијације на тему времена и сећања, а од поменуте алузије остао је само наслов – дослован превод злогласног нацистичког *Nacht und Nebel*, чије је значење уреднику изгледа измакло” (Киш, 1983: 7). Ова драма има своју радио, телевизијску и класичну књижевну верзију и предмет нашег рада биће да испитамо сличности и разлике различитим медијима посредоване драмске приче, али и да покушамо да осветлимо сложене механизме који узрокују драмску тензију између ликова.

Младић који „ходочасти” у свој стари крај надајући се да ће у оквиру заједнице за коју га вежу успомене из детињства реконструисати сећање на изгубљено детињство, заправо на оца који је у то време одведен из његовог живота, одлази да потражи своју стару учитељицу, не би ли у некој врсти „окупљања” реконструисали сећање на заједничку прошлост. У дому учитељице Марије Риго током разговора између присутних ликова (госпођа Риго, младић Андреас Сам, касније и Емил, муж госпође Риго) долази до „неподударања” сећања из периода заједничке прошлости, што ће бити главни покретач драмске тензије. Покушаћемо у раду да из перспективе студија сећања (*memory studies*) разумемо конфликт настао између јунака, али и њихове унутрашње ломове.

Под синтагмом студије сећања, наводи Снежана Милосављевић Милић, подразумева се скуп теоријско-методолошких приступа који су оријентисани на феномен памћења и заорава као генератора производње и рецепције културе (2018: 9). Милосављевић Милић истиче да је сећање транскултурни, трансгенерацијски, трансмедијални и трансдисциплинарни феномен (2018: 12), и додаје да сам феномен сећања/заорава није нешто што први пут заокупља пажњу проучавалаца

3 Овај назив аутор сматра бољим избором од сувише техничког израза ТВ-драма (Киш, 1983: 7).

већ да је реч о својеврсном топосу који је промишљан још у антици, али да се за настанак његовог савременог теоријског концепта најзначајнијим сматра социолог Морис Албваш (Maurice Halbwachs), који је увео појам колективног памћења (2018: 11–12). Поред Албваша, међу претечама су и Анри Бергсон, Јирген Хабермас, Валтер Бењамин и други аутори који су се на различите начине бавили одређеним аспектима сећања и у различитим дисциплинама (Фројд у психологији, Адорно у социологији, Леви Штрос у антропологији, Веселовски у историјској поетици, Жерар Женет у наратологији, Марсел Пруст у књижевности) (Милосављевић Милић, 2018: 12). У раду ћемо се, међутим, највише ослањати на теоријске увиде Јана Асмана и на његове концепте *културног* и *комуникативног памћења* на чијој синтези настаје колективно памћење.

Јан Асман у *Култури памћења* пише да се појам *културног памћења* односи на једну од спољашњих димензија памћења, које се иначе замишља као чист унутрашњи феномен локализован у мозгу појединца, а заправо је друштвено и културно условљен (Asman, 2007: 16). На друштвене оквири памћења први је скренуо пажњу француски социолог Морис Албваш, који је двадесетих година прошлог века развио појам колективног памћења (Asman, 2007: 16, 33). У свом делу *On Collective Memory (Друштвени оквири памћења)*, које је први пут објављено 1925. године, Албваш ће рећи да је прошлост друштвена конструкција углавном или у потпуности обликована за потребе садашњости. Он је направио разлику између историјског памћења, које је посредовано документима и аутобиографског памћења, које је засновано на личном искуству (Halbwachs, 1992: 33). Памћење, према Албвашу, није могуће изван оквира језика, који користе људи у друштву да утврде и поново призову догађаје који треба да остану у памћењу заједнице и због тога је оно колективно (Halbwachs, 1992: 43).

Умеће памћења, истиче Асман, готово да нема ничег заједничког са појмом култура сећања – прво се односи на технике помоћу којих појединац може да унапреди своје памћење, док је у култури сећања реч о испуњењу социјалне обавезе (2007: 27–28). Култура сећања зависи у великој мери од односа према прошлости и Асманова теза је да прошлост настаје из нашег односа према њој, а да би човек имао однос према прошлости она мора да уђе у свест, не сме да нестане, због чега је потребно да постоје докази – оно што је за памћење простор за културу сећања је време (2007: 29–30).

Телевизијска драма *Ноћ и магла* (1968)<sup>4</sup> старија је од верзије радио-драме (1996) којом ћемо се бавити и на основу погледаног телевизијског филма, који није сачуван у целисти, стиче се утисак да приликом

<sup>4</sup> „*Ноћ и магла* приказана је на Београдској телевизији у два маха, јануара и јула 1968. године, као и на Бледском фестивалу југословенске ТВ-драме. Редитељ: Славољуб Стевановић Раваси. Улоге: Миша Јанкетић, Љиљана Крстић и Светолик Никачевић. Штампана је у *Антологији ТВ-драма*, издање Радиотелевизије Београд, 1969” (Киш, 1983: 228).

екранизације није дошло до значајних одступања од драмског текста (у виду скраћења или промена). Телевизијска режија разликује се од филмске, у монтажним поступцима, кадрирању, глума је театрална (позоришна), јер је у позоришту потребно инсценирати догађај, оживети га пред публиком, што се постиже првенствено говором. Радио-драму потиснула је телевизијска, више због популарности медија којим доминира покретна слика, него због уметничких домета телевизијске режије. Реципијент је сада био у могућности да види како лик (глумац) изгледа, простор у којем се креће и радњу коју врши, а визуелни је доживљај интензивнији од аудитивног. О развоју догађаја на унутрашњем плану ликова, гледалац је могао да наслути на основу визуелних знакова и монтажних ефеката (крупни планови, на пример). Монолози у функцији самоспознаје нису потребни филму који тежи да све што може прикаже сликом, међутим, у телевизијској драми, чија се режија разликује од филмске, они нису ретки, а некад су прикривени привидним дијалогом (када лик, обраћајући се саговорнику који га у том тренутку не слуша или не може да га чује јер је отишао у другу собу, што искључује могућност дијалога, долази до спознаје).

Књижевна и телевизијска верзија ове драме (која је иначе и писана за телевизију) односе се на исти протосвет који приказују на различите, медија-специфичне начине. У средишту тог света, који младић Андреас жели да рекреира и тиме га сачува од заборавља, стоји лик оца, Едуарда Сама, који је одведен у логор за време Другог светског рата одакле се није вратио. Овом „лирском варијацијом на тему времена и сећања“ Киш се вратио једној од својих опесивних тема – теми потраге за ликом несталог оца. „Игра препознавања“ на коју Андреас наводи учитељицу, не желећи одмах да јој открије име не би ли се сетила чији је он син, говорећи у загонеткама и асоцијацијама, поставља питање – да ли се сећате Едуарда Сама.

Оживљавање заједничких успомена на школске дане у сећање уводи и Емила, мужа госпође Риго, који је и сам био учитељ и кратко предавао Андију, а сада је функционер у партији. Младићево сећање на Емила (црн, крупан, велике тамне веђе, црни штуцовани брчићи) подудар се са сликом сећања учитељице све до тренутка када Андреас у ту слику уноси сећање на печатни прстен којим им је учитељ ударао буботке када су држали оловку неправилно. Госпођа Риго се сећа прстена који је сада изгубљен (одузели су га Емилу у заробљеништву у Русији), али истиче како је Емил јако добар педагог, иако мало нервозан и скреће тему разговора на Андреасову посету селу, слуша га успутно, стално послујући око ручка и нуткајући га храном и пићем. На помен имена девојчице Јулије Сабо долази до препознавања:

Марија Риго: Андреас Сам... Андреас Сам... (Са сузама у очима) Госпoде Боже, како се нисам сетила раније! Мали Андреас Сам, син господина Едуарда Сама... Онај мали Сам што се забављао са Јулијом Сабо... Анди, Анди, ко би се могао сетити... А тако сам често мислила на вас... (Збуњено) На тебе, на твоју сестру, на све вас. Одмах сам се сетила чим си поменуо име Јулије Сабо... (Прети му прстом) Мислиш да је твоја стара добра учитељица сасвим оглупавела и да се баш ничега не сећа. А био си ти велики мангуп... Мангуп... богме. (Киш, 1983: 26)

Док чекају Емила да дође са састанка, учитељица предлаже здравицу у част тог „окупљања”. Окупљања за која је потребно имати разлоге (славља), Асман назива облицима партиципације, начином на који нека група осигурава идентитет, док понављањима славља (и ритуала) доприносе репродуковању културног идентитета, што гарантује кохерентност групе у простору и времену (Asman, 2011: 69). Доласком Емила, међутим, партиципација бива прекинута и долази до промена односа, сада већ хетерогене групе учесника, према „заједничкој” прошлости. Као заједничко остаје то да су некада пре двадесет година, а то су била тешка времена (не желе сви да их се сећају), ликови живели у истој варошици у којој су Марија и Емил били учитељи, а Андреас ученик и друг њихових синова. Емил каже да се не сећа Едуарда Сама, не сећа се ни Андреаса, ипак само му је кратко предавао, када је замењивао учитељицу. Међутим, до праве тензије долази када Анди у слику сећања на Емилово учитељевање унесе своје сећање на прстен печатњак којим су ђаци од учитеља добијали буботке (чврге). Албваш истиче да се свака особа и сваки историјски фактум приликом уласка у памћење (које је социјално условљено) транспонује у неку поуку, појам или симбол који онда „добија смисао и постаје елемент идејног система друштва” и то назива *сликама сећања*, док Асман говори о *фигурама сећања* под којима подразумева друштвено обавезујуће *слике сећања* (Asman, 2011: 36–37). Фигура сећања коју Емил жели да рекреира јесте да је он увек био добар педагог:

Емил: Знате, ја не желим да вам противуречим, али, искрено говорећи, то што кажете, то јест да сам ја икада, икада у свом животу ударао ђацима буботке, и то још прстеном печатњаком, е то ми изгледа скоро фантастично!... Не, не, ја знам да се у дечијој психологији може, створити, у овом случају по линији отпора, да се може, дакле створити нека врста психичке деформације, нека врста деформисане успомене која је заправо последица неког шока, неке врсте инфантилне фикс-идеје  
[...] само хоћу да објасним како неке ствари кроз призму сећања почињу да се изобличују, а нарочито кад су у питању успомене из детињства... (Киш, 1983: 29, 30)

Фигуре сећања, према Асману, захтевају да буду „супстанционирани у неком одређеном простору и актуализоване у неком одређеном времену”, а у простор спада и свет ствари, предмета (печатни прстен), који нуди „слику стабилности” (2011: 37). Заборављање или деформацију неких сећања, Асман објашњава чињеницом да се оквири памћења селе од једног до другог временског раздобља при чему се мењају кроз промене односа у заједници – особа се сећа онога што се као прошлост може реконструисати у оквиру односа дате садашњости, а заборавиће оно што више нема никакав однос са актуелним тренутком (2011: 35). Емил и Марија су се одселили из села у нови живот у којем је Емил функционер у Комитету и настоје да (ре)конструишу фигуре сећања које су подобне њиховој актуелној друштвеној ситуацији желећи да „избришу” сећања која сматрају неприхватљивим (можда због стида или због гриже савести), као што је то физичко кажњавање ђака или било каква веза са занесеним, пијаним Јеврејином Едуардом Самом који је одведен у логор. Стога се супружници позивају на старост и „варљиви механизам успомена” па се на овом месту може говорити о контрасећањима. Конфликт између Андреаса и учитеља продубиће Емилово упорно истицање да се не сећа Андијевог оца, притом стално доводећи у питање поузданост младићевих успомена кроз приче, наводна искуства из заробљеништва, које су потврда колико је механизам успомена у својој суштини лажан и варљив, што ће Андреаса довести до уверења да се не ради о малој девијацији механизма успомена, већ о крупној, безочној и тенденциозној лажи.

Госпођа Риго ће се и поред прекора мушкарцима да се њихов разговор претвара у суђење придружити Емиловим контрасећањима (Јулија није била плава него црнка, пас није био полувучјак него бернардинац, а поред реке никада није било никаквих храстова), што ће бити најјачи ударац за младића који је на ово „ходочашће” и кренуо да Едуарда Сама отргне од заборава:

Младић: Не, госпођо Риго, не, нисте у праву: Јулија је била плавокоса, зељоока, прџаста носа... Пас је био полувучјак... На обали реке, крај насипа, стајала су два хрста, на које сам се пео, а на грану једног од њих био сам урезао своје име ножем, пре двадесет година... Господин Емил је имао бркове, а на десној руци, на средњем прсту, носио је крупни печатни прстен, којим је ударао ђацима буботке по глави... Нећете ваљда рећи госпођо Риго, да ни мој отац није постојао... Стари пијани Едуард Сам... Сам који вам је донео у свом масном шеширу дивљи патлиџан?

Марија Риго: О, Анди, забога, нисмо деца, нећеш ваљда да се љутиш због тога што нас, све нас, а поготово нас старије, издаје памћење, што нам се сећања не слажу до у длаку... (Киш, 1983: 44)



Анегдота о патлићанима приказује слику помало настраног (донео је патлићан у шеширу) Едуарда Сама, склоног пићу (патлићанима недостаје литар доброг Траминца) и банализује слику сећања на Едуарда Сама која се током разговора реконструираше, при чему и Емил прихвата да се сећа те „фамозне приче о патлићанима”, коју му је испричала Марија. Астрид Ерл (Astrid Erll) указује на значај медијације сећања, те на колективно памћење као у основи трансмедијални феномен (Милосављевић Милић, 2018: 14). Памћење, према Асману, живи и одржава се кроз комуникацију и уколико се она прекине или се промени оквир односа у комуникационој стварности, последица је заборав (2011: 35), а тога се Андреас боји. Занимљиво је запажање Ен Ригнеј (Ann Rigney) о својеврсном парадоксу колективног памћења, које наводи Милосављевић Милић: „његов консензус у некој заједници може довести до заборава јер је заправо непостојање једногласног мишљења оно што сећање чини живим, а несумњиво је да у таквом контексту књижевно дело као текстуални споменик има важну улогу стварања, чувања или редефинисања оквира културе сећања” (Милосављевић Милић, 2018: 16–17). Прекид будуће комуникације је насталим драмским сукобом наговештен, а младићеве „мнемотопи”, места сећања, нису очувани (дрвеће је посечено, река је променила своје обале).

До краја драме Андреас неће рећи ништа о свом актуелном животу, где живи, чиме се бави, а неће успети ни у намери да рекреира сећање на дечака кога је пре двадесет година на том месту оставио – истакнуто је у драми да је постојао рез у Андијевом животу (нестанак оца). „[У]спомене, нарочито успомене из детињства, врло је тешко проверавати, а понајмање доказивати, јер заправо, сведок, главни и једини тако рећи сведок више не постоји...” (Киш, 1983: 30). Разоткриће се у драми и дубока унутрашња нестабилност идентитета у ликовима госпође Риге и Емила који је постао алкохоличар.

Радио-драма *Ноћ и Магла*, настала у оквиру драмског програма Радио Београда 1996. године, са идејом обнове радио-драме, савременија је верзија од телевизијске верзије ове драме. Радио је, аудитивни медијски канал којим доминира реч, уз пратњу звучних ефеката, а поетска слика се (јер визуелна није посредована) конституише у уму слушалаца.<sup>5</sup> Радио-драма је акустична драматизација неког догађаја без визуелне компоненте којом се посредством дијалога, музике и звучних ефеката дочаравају атмосфера, ликови и прича. Дијалогска форма и дискурзивни тон радио-драме учинили су је прикладном за суптилна психолошка нијансирања и поетску транспозицију (Палавестра, 1972: 349).

<sup>5</sup> Много пре проналаска радија постојале су лирске драме које су се читале (причале) у одређеним околностима у оквиру групе слушалаца/учесника, међутим, са новим медијем проширен је круг слушалаца, који су свету приче приступали из различитих просторно, временски, друштвено контекстуализованих перспектива.

Радио-драмом *Ноћ и Магла* отворена су иста питања: Ко је непознати младић? Ко је Едуард Сам? али је, у односу на драмски текст, реконструисана суштински различита верзија протосвета – уместо периода Другог светског рата, на који се односе сећања јунака књижевне и телевизијске драме, у радио-драми сећања ликова односе се на период Резолуције ИБ-а.

Оригинални драмски текст редукован је и измењен, избачене су из њега партије у којима Емил говори о свом заробљеништву у Русији и сведени су, због временског ограничења,<sup>6</sup> опширнији дијалози. Промене које се односе на сам текст извршене су у виду допуна, које су техником *voice over* нарације уметнуте у основни ниво драмске радње у функцији откривања тока мисли и сећања јунака. У оквиру ових уметнутих наратива развијена је једна контрачињенична прича о томе како је Едуард Сам ухапшен и одведен на друштвено-корисни рад, јер га је потказао Емил (да у кући има вотку), због чега је Анди одбачен и поплуван од другова као издајник, а Јулији је отац забранио да га виђа. Приликом модификације драмског света приче редитељ Милош Јагодић је путем уметнутих виртуелних наратива који откривају преломне тачке истраге и суђења Едуарду Саму у драму унео алузије на истражни поступак који се у роману *Пешчаник* води против лика именованог иницијалима Е. С. Интертекстуалне релације остварене су у драми и са другим Кишовим делима, али преобликоване оквиром другог друштвенополитичког контекста (раскид са Јулијом мотивисан је забраном од стране њеног оца да се виђа са издајником). Ремедијатизовани су у радио-драми и неки истакнути мотиви из текстуалног предлошка: Емил је обријао бркове да не личи више на оног бркатог бандита; учитељица је рекла деци да више не једу руску салату (којом је, у протосвету стално нуткала Андреаса); Учитељеви педагошки разговори са децом у ствари су доушнички; а што се тиче Емиловог порицања да се сећа Едуарда Сама, слушаоцима се разоткрива да он у ствари лаже.

Наслов *Ноћ и магла*, и у књижевној и у телевизијској и у радио-драми, носи алузију на нацистичка хапшења и чистке оних који су означени као неподобни, а сличних хапшења, под окриљем ноћи и без икаквих образложења, било је и у време Резолуције ИБ-а. Два суштински различита света приче књижевне и радио-драме деле неке исте елементе – истоветан је развој догађаја на спољашњем плану егзистената (Андреасова посета својој старој учитељици и конфликт који настаје унутар ликова и између њих због неподударања сећања), али и то да главни ликови носе иста имена и неке исте особине (трансмедијални су двојници). Међутим, друштвенополитички контекст на који се односе сећања ликова промењен

<sup>6</sup> Радио као аудитивни медиј нема могућност да у дужем временском периоду одржава пажњу слушајалаца навикнутих на визуелне сензације, стога су сви радијски садржаји релативно кратки.

је (Други светски рат/Резолуција ИБ-а), а развој догађаја на унутрашњем плану ликова, који је у књижевној (и у телевизијској) драми наговештен, у радио-драми је предочен слушаоцима поступком *voice over* нарације, чијим посредством слушаоци могу да чују сећања ликова. Различитим медијима су, на различите начине, различитим средствима и поступцима својственим сваком појединачном медију, посредоване различите верзије приче о нестанку Едуарда Сама и настојањима сина да реконструише сећање на оца.

## Литература

- Милосављевић Милић, С. (2018). Студије сећања – нова методолошка парадигма двадесет и првог века. *Србистика данас*, 3(3), 9–20.  
[Milosavljević Milić, S. (2018). Studije sećanja – nova metodološka paradigma dvadeset i prvog veka. *Srbistika danas*, 3(3), 9–20]
- Палавестра, П. (1972). *Послератна српска књижевност 1945–1970*. Београд: Просвета.  
[Palavestra, P. (1972). *Posleratna srpska književnost 1945–1970*. Beograd: Prosveta]
- Asman, J. (2011). *Kultura pamćenja: Pismo, sećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama* (N. B. Cvetković, prev.). Beograd: Prosveta.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. Translated by Lewis A. Coser. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Milosavljević Milić, S. (2016). Opisna naracija i njeni transmedijalni aspekti u romanu *Krila* Stanislava Krakova. U S. Milosavljević Milić, *Virtuelni narativ: Ogledi iz kognitivne naratologije* (str. 244–259). Novi Sad, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Ryan, M. L. (2013). Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics Today*, 34(3), 361–388.

## Извори

- Jagodić, M. (režiser). (1996). *Noć i magla* [radio-drama]. Radio Beograd.
- Kiš, D. (1983). *Noć i magla*. Zagreb: Globus; Beograd: Prosveta.
- Stevanović Ravasi, S. (režiser). (1968). *Noć i magla* [TV-drama]. Televizija Beograd.

**TRANSMEDIA READING OF THE PLAY *NIGHT AND FOG* BY DANILO KIŠ**

## S u m m a r y

Transmedia studies, which consider the relationship between the story and the media that transmit it, are a current narratological discipline within postclassical narratology. According to theorist Marie-Laure Ryan, who examines the possibilities and aspects of narrativization through the media, the media reconfigures information by transferring it from one semiotic system to another. In this paper, on the subject of Kiš's play *Night and Fog*, which has its own radio, television and classical literary version, we analyzed the similarities and differences of dramatic stories mediated by different media and tried to shed light on the complex mechanisms that cause dramatic tension between characters. Ryan observes the phenomenon of transmediality as a connection between two or more texts, mediated by different media, which share elements such as characters, imagined locations or fictional worlds, and she emphasizes the storyworld as the central concept of transmedia storytelling. The literary and televised versions of this play (which has also been written for television) refer to the same protoworld, which they portray in different, media-specific ways. In the center of that world, which young Andreas wants to recreate and thereby save from oblivion, stands the figure of his father, Eduard Sam, who was taken to a camp during the Second World War, from where he never returned. With this "lyrical variation on the theme of time and memory", Kiš returned to one of his obsessive themes - the theme of the search for the figure of his missing father. The same questions were raised with the radio drama *Night and Fog*: Who is the unknown young man? Who is Edward Sam? However, in relation to the dramatic text, a fundamentally different version of the protoworld was reconstructed - instead of the period of the Second World War, to which the memories of the heroes of the literary and television drama refer, in the radio drama the memories of the characters refer to the period of Informbiro Resolution. In our work, we tried to understand the conflicts between the heroes, as well as their internal fractures, from the perspective of memory studies, relying on the theoretical insights of Jan Asman and his concepts of cultural and communicative memory, the synthesis of which creates collective memory.

*Key words:* transmedia narratology, storyworld, memory studies, *Night and Fog*, Danilo Kiš