

Ана Жикић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
anazikic@yahoo.com

УДК 821.162.4-2.09
<https://doi.org/10.18485/slavistika.2018.22.2.23>
оригинални научни рад
примљено 01.03.2018.
прихваћено за штампу 04.10.2018.

„НЕВИДЉИВИ СПОМЕНИЦИ” И ЕПИЗАЦИЈА ДРАМСКОГ ТЕКСТА

У раду посматрамо драмски текст „Невидљиви споменици” као изведбени текст документарне представе блиске перформансу. Анализирамо структуру која оличава удаљавање од класичног драмског модела у складу са принципима савремене драматургије и епизацијом („дедраматизацијом”) драмског текста. Текст посматрамо као рефлексiju постгенерације у процесу свесног покушаја конструисања сећања на холокауст у Београду реконструкцијом догађаја на основу архивског и документарног материјала.

Кључне речи: постсећање, постгенерација, *lieux de mémoire*, епизација драмског, документарна драма.

In the paper, we analyze the text “Invisible Monuments” as a performative text of a documentary play close to performance. We analyze the structure that shows a distancing from the classical dramatic model, following the principles of contemporary dramaturgy by epization (“dedramatization”) of the text. We see the text as a reflection of the post generation in the process of a conscious attempt of constructing a memory of the Holocaust in Belgrade through the reconstruction of events based on archival and documentary material.

Key words: post memory, post generation, *lieux de mémoire*, epization of dramatical, documentary drama.

Текст *Невидљиви споменици* са поднасловом *Приручник за читање града* настаје у драматуршком и режијском коауторству Милене и Јелене Богавац и ученика Треће београдске гимназије у оквиру пројекта *Двоструки терет – учење о националсоцијализму и Холокаусту у Европи*. У овом раду ћемо истраживати промену структуре драмског текста, удаљавање од класичног модела и коришћење начина структурације текста који доприносе његовој епизацији. Сами аутори текст дефинишу као „изведбени текст документарне представе о сећању на Други светски рат, антифашистичку борбу и Холокауст у Београду” (Bogavac 2015: рукопис).

Текст настаје као плод колективног стваралаштва и можемо га дефинисати као „сценски есеј” у коме се „уместо радње презентује рефлексija одређених тема” (Lehmann 2007: 130). Извођачи анализирају проблем који је централна тема текста, уместо да изводе целовиту радњу креирајући драмску миметичку илузију. Сврставамо га у категорију документарног текста због тога што се ради о приказивању процеса и резултата истраживања самих учесника. Дијалози и монолози граде се од аутентичног материјала – докумената из архива, исказа извођача текста и особа које су интервјуисали за потребе истраживања. За документарну драму је поред ослањања на архивски материјал и аутентичне исказе кључна: „одлучност да постави индивидуално понашање у артикулисани политички/социјални контекст.” (Favorini 1995: XX, – превод наш – А.

Ж., курзив оригиналан), те тако текст запада у оквиру политичког позоришта. Политички или социјални контекст у који се смештају исказивачки субјекти текста добија контекст подсећања друштва на страдања током Другог светског рата и постаје анализа последица вољног или невољног заборављања догађаја. Коришћени материјал пролази кроз драматуршку обраду токомкоје не бива смештан у фикционални оквир, већ се распоређује тако да конструише текст од низа фрагмената. Тако конструисана радња раздваја се „[...] на причу о злочину и причу о истрази [...]” (Sarazak 2015: 27), где је прво проживљена драма, а потоње метадрама. По среди је секундаризација драмске радње у којој је проживљена драма (холокауст) примарна у односу на рецепцију догађаја у садашњости приказану у секундарној метадрами. Овај драмски текст можемо посматрати и као драму сећања (*memoryplay*). Драма је у непрекидном дијалогу са својом публиком и има намеру да: „[...] евоцира избрисана сећања на националну прошлост, да реконтекстуализује, да поново отвори канонизоване „наративе” сећања, да премисли табу дискурсе, да се умеша у политику сећања и репресију, као и да укључи (и повремено разбесни) запамћену свест своје публике [...]” (Malkin 1999: 3 – превод наш – А. Ж.). Полемика коју ауторка, али и публика, води са историјским материјалом, оно је што повезује концепте политичког позоришта и драме сећања. Подсећање постаје ангажовани политички чин, док заборављање има идеолошке корене.

Како је грађен од архивског материјала и тзв. „усмене грађе” (*oral history*¹) – личног сећања коаутора и извођача, у тексту је реч о постсећању које дефинишемо у складу са радом Маријен Хирш (Marianne Hirsch): „Рад постсећања [...] тежи да *реактивира* и *поново отелотвори* удаљеније социјалне/националне и архивске/културне структуре сећања поново их повезујући са познатим индивидуалним и фамилијарним формама медијације и естетског изражаја. Тако учесници под мањим утицајем могу постати укључени у генерацију постсећања које пак истрајава чак и након што сви учесници и чак и потомци њихове породице нестану.” (Hirsch 2008: 111 – превод наш А. Ж.) Сам текст се пак из перспективе постгенерације бави проблемом заборављања или намерног потискивања одређеног дела сећања и истиче потребу за креирањем живог сећања базираног на фотографијама и писаним сведочанствима жртава логора Старо сајмиште. Хирш истиче да: „Постсећање описује однос друге генерације према моћним, обично трауматичним, искуствима која претходе њиховом рођењу, али која су ипак била пренета на њих тако дубоко да изгледа да формирају сећања у њиховој пуној снази” (Hirsch 2008: 103 – превод наш А. Ж.). У случају сећања на холокауст на територији бивше Југославије не постоји директно сећање на трауму пренесено на следећу генерацију због институционалног потискивања у социјалистичком друштву. Изведбени текст настоји да премости тај јаз и попуни празна места.² У недостатку директног преноса има-

¹ „Слика повијести која се конституира у овим сјећањима и причама је *хисторија свакодневнице*, *хисторија одоздо*. Сва истраживања унутар *Oral history* потврђују да и у литерарним друштвима живо сјећање не сеже даље до унатраг 80 година (L. Niethammer 1985). Потом слиједи, одвојено *floating apart*, умјесто митова о поријеклу, информације из уџбеника и монументи, односно званична предаја.” (Assmann 2008: 60)

² „Кад бисмо настављивали наше сјећање, не бисмо му требали посвећивати мјеста. Не би ни било *lieux de mémoire*, мјеста сјећања, јер сјећање не би било потиснуто повијешћу.”

мо посла са сећањем које је део колективног несвесног и представља подсвесну необрађену трауму. Изведбени текст покушава да одигра улогу места сећања и тиме надокнади недостајућа средишта сећања која дефинишемо у складу са терминологијом француског историчара Пјера Норе (Pierre Nora). Нора разликује средишта сећања, испражњена од значења због дистанце створене између историје и друштва коме та историја припада, и места сећања (*lieux de mémoire*) као апстрактне категорије: „За разлику од предмета повијести, *lieux de mémoire* немају референта у стварности, они су свој властити референт, знакови који упућују на себе саме, знакови у чистом стању.” (Nora 2007: 164) У завршном делу текста „Невидљиви споменици” испитују се управо знакови, тј. пракса постављања споменика која наглашава да се споменици постављају за преживеле, а не за жртве. Потреба за обележавањем лежи у потреби да се понављање негативних историјских догађаја спречи сталним подсећањем. Закључивши да се „споменици дижу кад нечему дође крај” (Bogavac 2015: рукопис) и да у Београду нема споменика жртвама холокауста, закључује се да њему није дошао крај. Споменик „свим жртвама свих геноцида” (Bogavac 2015: рукопис) подигнут 1995. године у близини сајмишта, пример је споменика испражњеног од значења, неинтегрисаног сећања, а ту је и више пута крадена спомен плоча на локалитету Топовска шупа. Пошто је „Београд град невидљивих споменика” (Bogavac 2015: рукопис), изведбени текст претендује да постане место сећања,³ ритуал подсећања, јер је претња понављања свеprisутна. Сврха обележавања овог места је обрачунавање са траумом и уграђивање сећања у идентитет свих појединачних носилаца колективног идентитета, јер: „[п]овијесна метаморфоза сјећања води до коначне претворбе у психологију индивидуе.” (Nora 2007: 150) Друштво бира оно чега ће се сећати, а холокауст никада није био на листи жеља због проблема починиоца злочина (Karge 2014: 135), те се стога јавља потреба за тематизовањем пракси сећања и несећања и за преиспитивањем целог (једностраног) националистичког дискурса зарад његовог деконструисања. У одсуству средишта сећања, референт текста као места сећања постају различити типови дискурса који се међусобно контрастирају у циљу конструисања симболичког поретка који би достојно репрезентовао сећање на холокауст.

Основна карактеристика текста је изведбени, а не драмски текст, те се тако изведба приближава перформансу. Место и време одигравања радње су сада и овде, дакле, на сцени на којој се комад изводи пред публиком за коју се изводи. Време текстасе у домену метадраме поистовећује са временом позоришне поставке и: „[j]единство времена неповратно је уништено будући да је драма-предмет – проживљена драма – пребачена у пређашње време на које се нацелемљује метадрама.” (Sarazak 2015: 28). Можемо тако издвојити неколико временских линија: време извођења текста, време процеса истраживања (које се грана на истрагу савременог доба и истрагу времена рата) и време логоровања

(Nora 2007: 137) У овом случају је историја која потискује сећање „утемељивачки мит” о „братству и јединству” као „покушај да се празна места у званичним сећањима – табу теме које се не смеју дирати – испуне заменским садржајима [...]” (Karge 2014: 59)

³ „Мјеста сјећања понајприје су остаци, ултимативни облик у којем преживљава комеморативна свијест у повијести која сјећање треба јер га се одрекла. Деритуализација свијета изњедрује појам *lieux de mémoire*, управо га умијеће и жеља друштва понесених својом трансформацијом и обнављањем производе [...]” (Nora 2007: 143)

Хилде Дојч. У уводном делу под називом „Страхови“ – који представља своје-врсну поступну експозицију – пратимо основно начело структурације текста и „дедраматизацију“ која у терминологији Жана-Пјера Саразака (Jean-Pierre Sarrazac) подразумева постављање већег броја микро-сукоба на место једног централног конфликта класичне драме (*ibid.*) и коришћење епских елемената који нису својствени драми у аристотеловско-хегеловском смислу: антиципације, ретроспекције, понављања-варирања, прекида и оптације. Експозицију посматрамо као брехтовски сонг који представља кошмарне снове учесника везане за друштвену стварност која живи у сенци холокауста и необрађене и неинтегрисане ратне трауме која прети понављањем зато што: „[...]се у тренуцима социјалне, економске, моралне кризе, јавља врста присиле повратка у прошлост, да се грешке понове како би се проблем расветлио.” (Zobenica 2016: 100). Психоаналитичку теорију о потреби понављања зарад разрешења аутори попут Хајке Карге (Heike Karge), проучавајући праксу сећања коју је спроводио Савез бораца, доводе у везу са експлозијом национализма у ратовима у бившој Југославији деведесетих година (Karge 2014: 8). „Невидљиви споменици” преиспитују традицију због тога што више не постоји идентификација са праксом сећања социјалистичке Југославије јер: „[п]ропитивати традицију, ма колико часну, значи не препознавати се више њеним носителем.” (Nora 2007: 140) Као последица необрађивања трауме истичу се стално присутна расна, верска и национална мржња и дискриминација по различитим основама. Мотив страха од претње понављања насиља један је оних који сепонављају-варирајутоком читавог комада, да би му на крају дали кружну структуру.

Као што смо навели, текст се гради монтажом фрагмената у којима се обрађују проблеми повезани са централном темом. Гледалац се уз помоћ епизације приморава да премишља о понуђеном материјалу и постављеним питањима. У фрагменту текста названом „27. март, окупација, отпор”, доводи се у сумњу и преокрећен дискурс о протестима против приступања Краљевине Југославије Тројном пакту, као о врхунском патриотском и херојском чину, одбацујући дискурс једностраног приказивања догађаја, јер су и потписници и представници окупационих власти били домаћи фашисти: „Они су били фашисти и пре рата./ Били су фашисти пре него што је то било кул. / Таквих у Србији има и данас... И ту престаје разлог за сваки понос и патриотизам.” (Bogavac 2015: рукопис). Ово превредновање у формалном погледу ствара напетост на основу конфронтације увреженог веровања са новим тумачењем. Такође представља оптаивни начин: „[...] који за разлику од показног, подстич[е] тумачење [...] Овај оптаивни поступак нарочито одговара изразито политичким писцима [...]” (Sarazak 2015: 36).

У композицији драмског текста користе се елементи брехтовске драматургије: сонгови, натписи, фотографије и поднаслови који укратко описују оно о чему ће се у том делу говорити. У контрасту са класичном драматургијом која „увлачи гледаоца у радњу”, побуђује његове емоције, креира „напетост како ће се то завршити” и у којој радња гради узрочно-последичну линеарну кривуљу, епска драматургија гледаоца „претвара у посматрача”, „користи аргументе”, креира „напетост како ће се то одиграти” (Szondi 1969: 115). Структура је фрагментарна. У делу текста који се бави Универзалном декларацијом о

људским правима, донесеном 1948. године, цитирају се делови декларације и истиче се проблем временитости, јер декларација није нешто што је саставни део традиције, већ „новотарија” која постоји краће од просечног људског живота. Ратовање је наслеђе, а Универзална декларација о људским правима то не може постати док не прође процес свесне и несвесне интеграције. Такве закључке текст гради поступно коришћењем илустрације и аргументације. Укључивањем публике у свет изведбеног текста, поставка добија карактер перформанса и њиме обухваћеног ритуала. Саставни део сценске изведбе је директно обраћање публици, што омогућава да се публика укључи у драму и постане део хора. Учесници постављају шкакљива питања у циљу побуђивања интересовања, активности и свесне интелектуалне обраде у складу са наведеним принципима брехтовске драматургије: „Замислите да убијамо: од један до шест милиона/Ви то можете да замислите!... Је л тако?/Господине, зашто се мрштите? Требало би да можете./То је у традицији наше цивилизације.” (Bogavac 2015: рукопис) У савременој теорији перформанса истиче се ритуална вредност драме и позоришта, јер је драма „*ритуализовани начин*” како да се публици представи „*проблематичан материјал*”, при чему су гледаоци текстом обухваћени два пута – једном као гледаоци, а други пут као предмет драме (дакле ликови) (в. Schechner: 231 – сви наведени преводи су наши – А. Ж, курзив оригиналан). Перформативност се достиже тако што се на место „*приповедања о*”, ставља изведба као „*догађај*” који нема стално значење (Vujačić 2006: 129 – курзив оригиналан). Идентификација са извођачима је онемогућена креирањем ефекта зачудности, то јест ефекта отуђења који је неопходан за интелектуалну обраду представљеног материјала. Ефекат зачудности постиже се тиме што ликови нису индивидуализовани: извођачи играју улоге себе самих и представљају своје саговорнике у процесу истраживања, те о њима уместо као о класичним драмским ликовима, можемо говорити као о исказивачким субјектима текста. Представљање ту подразумева да они ни у једном тренутку не преузимају на себе улогу, већ говоре у нечије име: цитирају саговорнике и читају писма уместо да формирају лик. По среди је „имперсонализација” која „ствара личност отворену за све улоге, за све могућности људске судбине” (Sarazak 2015: 136) и омогућава анонимност неопходну савременом документарном тексту.⁴ Учесници представљају један колективни лик, истовремено жртву холокауста и постгенерацију, што показује да је у тексту присутна „коралност”, која онемогућава стварање индивидуализованих ликова и уместо њих производи супростављене гласове омогућавајући извођачима да „[...] одбаце своје индивидуално биће и *прихвате своје колективно биће*. И то зато да би се борили против прогањања или да би бар сведочили против њега.” (Sarazak 2015: 122 – курзив оригиналан) Коралност је модерна алтернатива античком хору и основа је за стварање полифоног драмског текста, где је полифонија предуслов за креирање

⁴ „У својим размишљањима о могућности – или, пре, немогућности – драмске књижевности после Аушвица и после Хирошиме, Адорно је сматрао да је драмска форма постала неодговарајућа будући да доводи у сукоб индивидуалне страсти и воље и тако није више кадра да предочи ужас модерних анонимних снага. Међутим, изазов Вајсовог документарног позоришта састоји се управо у томе да се средствима једне изнова промишљене драматургије, не спушта већ, напротив *подиже* до нивоа анонимности о којој говори Адорно.” (Sarazak 2015: 122)

брехтовске кохеренције иначе фрагментарне радње. Таква кохеренција подразумева супротстављање различитих дискурса.

Трећи део драме назван је „Четири преживеле“ и започиње сценском метафором приказа статистике. Београд је „очишћен“ од деведесет процената пред-ратних Јевреја, а како су извођачи представе синегдоха жртва, на сцени их остаје четворо. У сцени званој „Пустош“, која претходи монолозима преживелих се уз помоћ звукова (описаних у дидаскалији) наслућује ратно страдање. У контрасту са ратним страдањима био би „сонг о људима, као врсти обдареној разумом”⁵ (Bogavac 2015: рукопис) који би производио иронично значење. Све ликове бисмо могли посматрати као припаднике полифоног хора или као сведоке⁶, све док се четири лика не одвоје уз помоћ личних прича (усменог сећања) изражених у монолозима. Они ту пак не представљају драмску особу, већ себе саме и своје саговорнике, а њихови монолози постају скривени дијалози „између два контекста” (Veltruský 1999: 67), у којима је говорно лице подељено и решава пред публиком своје унутрашње проблеме. Сви монолози се баве проблемом заборављања и незаинтересованости постгенерације за рат, као и проблемом ћутања старије генерације: „Зашто ми никад ово ниси рекла?!/ Да нисам питала, не би ми никад ни рекла?!/ „Ви сте млади”, каже бака, „Ви имате своје!”/ Стојим испред огледала. Шта имам своје?” (Bogavac 2015: рукопис). Проблем наслеђивања кривице је мотив који се понавља и градира: развија се од индивидуалног прихватања одговорности унутар породице, до одговорности целог друштва.

Монолог „Пиколина прича” решава проблем генетски пренесеног морала, јер овај лик у породици има припаднике свих сукобљених страна у Другом светском рату. Монолог је полифон и представљен из перспективе неког ко треба да се суочи са трагичним грешкама чланова своје породице. Монолог „Мала Гара” је препричани дијалог са баком о њеном оцу, који је био интерниран и вратио се као емотивно оштећен човек. Следећи монолог „Љубичасти пањ”, доноси причу о проваљивању потиснутог садржаја као последице алцхајмерове болести и причу о последњем потомку јединог преживелог члана породице у Другом светском рату. Последња прича четири преживеле, „Бака Дивна”, доноси причу о силовању и убиству прабаке једне од учесница. Сви монолози преживелих садрже у себи дијалоге који су конструисани као: „Дијалог монолога, дијалог мртвих или *са мртвима*, дијалог укрштен са филозофским дијалогом [...] модалитет[и] онога што називам „дијалогом удаљених”, супротстављеним традиционалном дијалогу, који је био дијалог конфликтне блискости.” (Sarazak 2015: 157)

⁵ Могућност убацивања сонга: „можда ту иде сонг [...]” (Богавац 2015: рукопис) наводи нас на закључак да је текст константно у процесу стварања и да је подређен само извођењу. Наглашена је перформативност текста, а могућност се доводи у везу са оптацијом која жељу или могућност изражава (Sarazak 2015: 34). Видимо да овде дидаскалије и њихов опис нису подређени доминанти (драмском дијалогу) као у структуралистичком схватању драме (Veltruský 1999: 60), већ су равноправни носиоци естетске функције.

⁶ Гласник и хор су у структуралистичком поимању опет подређени чиниоци драмске хијерархије, због тога што они својим монолозима нису укључени у мимоезичку ситуацију, „[...]зато што се монолог остварује само у времену, а пак дијалог у времену и простору.” (Veltruský 1999: 60).

Централни део драмског текста назван је „Старо сајмиште” и започиње сонгом „Немачки војник”, у коме војник приказује стереотипе⁷ о Балканцима и стереотипо Балкану као попришту необјашњивих сукоба, уз констатацију да би било боље чак и на Истоку. У овом делу текста секористе монтажа цитата, дијалози са станарима локалитета и фотографије, чиме сеистражују механизми прикривања, потискивања и заборављања. Колективна незаинтересованост чини Сајмиште невидљивим, фантомским. Прикривање се наглашава понављањем реплике: „Какав логор?! Шта трипујеш?!”, којој се на крају додаје закључак: „[...] Усталом, није моја ствар! (Bogavac 2015: рукопис), која функционише као пресек (тј. прекид који додатно фрагментаризује радњу) између различитих микро-прича страдалих и оних који на простору бившег логора живе. Микро-приче имају монолошке и дијалошке форме у којима су цитирани разговори са актуелним станарима и у њима се манифестује свеопшта незаинтересованост. Дугорочно незаинтересована је у првом реду држава, тако да заборављање бива институционално организовано: „Да ли знате да је овде био логор?/ Чуо сам. Али, децо, да вам кажем... То није истина! Па, да је овде стварно био логор, ваљда би држава нешто учинила! Не би нам сигурно дали станарско право и не би овде отварали кафане. Па јел тако?” (Bogavac 2015: рукопис).

Првобитна и каснија функција Сајмишта се конфронтирају приказивањем фотографије јеврејске породице на том месту годину дана пре него што ће на тој локацији бити интернирани и убијени. Фотографија је призивање утварног сећања у свест зарад суочавања и актуелизације историјског проблема. Њено приказивање једно је од средстава епизације драмског. Сцена представља прелаз са колективног на индивидуално и то цитирањем писама Хилде Дојч, студенткиње архитектуре, која се добровољно пријавила за болничарку у логорској амбуланти. „Хилдина писма” приказују цео ток боравка у логору, а цитирањем и персонализацијом овај део текста покушава да приближи страдање интернираних Јевреја учесницима и публици. Садржај четири писма градацијски описујемизерију и трагичност логорашког живота. Писма Хилде Дојч приказују проживљену драму, тј. примарну драму, која нуди структуру класичне драмске радње, али унутар секундарне драме, читање писама се више пута прекида приповедањем извођача. Сонг „Сава” тематизује реку као границу између два света – света Сајмишта као логорашког пакла и света несвесног („несвесног”) остатка града. Сећање се интернализује у равни сна и надовезивањем на уводни део поновном тематизацијом страхова даје тексту затворену цикличну структуру, заједно са криком страха, протеста и беса на самом крају текста.

Епизација драмског текста подразумева креирање фрагментарне радње оригинално прозним средствима. Тако натписи (називи сцена) антиципирају радњу и онемогућавају стварање напетости. Ретроспективно приповедање о рату омогућава обухватања временских линија од изградње Сајмишта до данашњице, прекид се показује као основно средство фрагментаризације, понављање-варирање мотива омогућава тексту да креира основно послање,

⁷ Стереотип је „асоцијативни прототип (тј. туђе искуство у вези са фрагментом екстралингвистичке стварности), чијим преузимањем говорник стиче фрагмент колективне традиционалне слике света.” (Поповић 2008: 11 – курзив оригиналан)

док оптација помаже анализирању проблема из више перспектива. Драмски текст у духу драме сећања преузима на себе његову нецеловиту структуру. Како нема ликов у хегеловском смислу индивидуе из чијег делања произилази радња (в. Hegel 1975: 583), нити њиховог личног сећања, ликови не ступају у односе. Интеракција између ликов може бити физичка и може се креирати у току конкретне изведбе, али је у самом тексту одсутна. Дијалог се у недостатку интеракције удаљава од дијалогау класичној драми и постаје монолог сачињен од већег броја појединачних гласова. Уместо да се ликови у дијалогу формирају, они нису чак ни именовани. У појединим сегментима користе се само лична имена извођача, у складу са принципима грађења документарног текста. Такав начин грађења текста близак је структури перформанса „[...]који не описују и не утврђују него делују, врше радњу коју именују [...]“ (Vujanović 2006: 120) и на делање подстичу реципијенте текста.

Цитирана литература

- Поповић, Људмила. Језичка слика стварности. Когнитивни аспект контрастивне анализе. Београд: Филолошки факултет, 2008.
- Assmann, Jan. *Kulturno pamćenje*. Zenica – Tuzla: Vrijeme & Nam, 2008.
- Bogavac, Milena. „Невидљиви споменици“. *Rukopis, lični arhiv autorke*.
- Favorini, Attilio. „Voicings: Ten plays from the documentary theatre“. Hopewell, N. J.: Ecco Press, 1995.
- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. „Estetika III“. Београд: BIGZ, 1975.
- Hirsch, Marienne. „The Generation of Postmemory“. *Poetics Today* 1, 2008.
- Karge, Hajke. Сећање у камени – окаменјено сећање?. Београд: XX век, 2014.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.
- Nora, Pierre. „Između sjećanja i povijesti“. *Diskrepancija* 12, 2007.
- Pavis, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004.
- Sarazak, Žan-Pjer. *Poetika moderne drame*. Београд: Clio, 2015.
- Szondi, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969.
- Veltruský, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.
- Vujanović, Ana. „Performativ i performativnost“. [In:] A. Jovičević, A. Vujanović (aut.) *Uvod u studije performansa*. Београд: Fabrika knjiga, 2006.
- Zobenica, Adela. „Sociologija pamćenja i zaboravljanja“. [In:] Z. Kuburić, P. Milenković (ur.) *Sećanje i zaborav*. Novi Sad: CEIR i Filozofski fakultet, 2016.

Ana Žikić

THE “INVISIBLE MONUMENTS” AND EPIZATION OF A DRAMATIC TEXT

Summary

The paper deals with the text “Invisible Monuments”. The text is a documentary performative text (docudrama). We analyze the structure of the text that shows a distancing from the classical drama form, following the principles of contemporary dramaturgy by implementing elements of epic forms in a dramatic structure. The text is a reflection of the post generation in the process of a conscious attempt of constructing a memory of the Holocaust in Belgrade through a reconstruction

of events based on archival and documentary material. The documentary play form implies working with the direct participants of an event. In this case, grammar school students are conducting research of the Holocaust and monuments in Belgrade. The main problem is the nonexistence of these monuments, which is taken to mean that the story of the Holocaust has not ended and the prevailing hatred towards minorities continues to be an important social issue. The lack of monuments means that a complete historical narrative was never constructed, and the text wants to take the place of a monument as a “site of memory” (as defined by Pierre Nora), something to be constructed by researching existing oral history and narratives about WWII.

Key words: post memory, post generation, *lieux de mémoire*, epization of dramatical, documentary drama.