

DOKUMENTARNI TEATAR I BORBA ZA PAMĆENJE:
RIŽARNA FILIBERTA BENEDETIČA I MIROSLAVA KOŠUTE
U TRSTU 1975.¹

Natka Badurina

UDK 792.24(450.361=163.6)“19“

U Slovenskom kazalištu u Trstu 1975. godine prikazana je drama *Rižarna* Filiberta Benedetiča i Miroslava Košute, u režiji Jože Babiča i Marija Uršiča. Radi se o dokumentarnoj drami pisanoj na osnovu arhivske građe i svjedočenja koja je prikupio istraživač Albin Bubnič (na slovenskom, hrvatskom, talijanskom), s labavim dramskim zapletom koji ne vodi katarzi već svojim finalnim beznađem prebacuje odgovornost za dalje pamćenje i djelovanje na gledatelje. Drama nastaje u niši slovenskog i antifašističkog pamćenja *Rižarne San Sabba*, nacističkog logora koji je djelovao u Trstu od 1943. do 1945. Logor je osnovan s ciljem borbe protiv partizanskog pokreta u Operacijskoj zoni Jadranskog primorja i deportacije Židova, uz kolaboraciju bivših fašističkih struktura i tršćanskih građana. Poslije rata, nakon što je Trst pripao Zapadnom bloku, pamćenje *Rižarne* bilo je neugodna uspomena koju je trebalo uklopiti u novi, hladnoratovski raspored snaga. Osim analize dokumentarne drame iz 1975., rad opisuje i djelovanje kazališne amaterske skupine SAG (Slovensko amatersko gledališče) usmjereno protiv okoštalog obrasca pamćenja antifašističke borbe kakvo je za njih predstavljala upravo predstava *Rižarna*. Taj sukob unutar manjine (i unutar njezine »lijeve fronte«) tumači se u širem kontekstu hladnoratovskih borbi za pamćenje.

Ključne riječi: *Rižarna San Sabba*; predstava *Rižarna*, Slovensko kazalište u Trstu; dokumentarni teatar; Hladni rat

¹ Rad je nastao u sklopu projekta Normalnost i nelagoda: folkloristički i interdisciplinarni pristupi, koji financira Europska unija – NextGenerationEU.

Ovaj se rad bavi slovenskom kazališnom scenom u Trstu u sedamdesetim godinama dvadesetog stoljeća. Posvetit ćemo se predstavi *Rižarna* autora Filiberta Benedetića i Miroslava Košute kao tipičnom primjeru dokumentarnog i političkog teatra usmjerenog mobilizaciji publike koja bi trebala preuzeti dalje pamćenje i borbu protiv novih oblika fašizma. Nakon kraćeg tumačenja o nacističkom logoru koji je glavna tema dramskog predloška, i o sudskom procesu koji se pripremao upravo u vrijeme kad je prikazana predstava, posvetit ćemo se opisu njezina teatarskog izričaja, upotrebi glazbe i konačno inscenaciji sudnice kao važnom elementu koji predstavu povezuje s tadašnjim trendovima njemačke dokumentarne drame. *Rižarna* će nam se tako učiniti za svoje vrijeme modernim i uspješnim ostvarenjem. Da bi slika međutim bila potpuna, morat ćemo joj dodati i kontranarativ: subverzivnu akciju mladog amaterskog kazališta koje se predstavi i njezinim autorima narugalo kao ostarjelom ritualu ispražnjenom od svakog značenja. Taj mali pogranični »sukob na ljevici« smjestit ćemo u kontekst generacijskog sukoba i europskih borbi za pamćenje sedamdesetih godina, osobito u ključu depolitizacije pamćenja. U tom ćemo kontekstu, i u usporedbi s današnjim predstavama na temu logora Rižarne koje su nasljednice procesa započetog u sedamdesetim godinama, Benedetićevo i Košutino djelo vidjeti kao stanovitu prijelomnu točku.

LOGOR RIŽARNA SAN SABBA, NJEGOVO PAMĆENJE I SUDSKI PROCES

Rižarna San Sabba staro je industrijsko postrojenje za ljuštenje riže na periferiji Trsta koje su Nijemci, po svom dolasku u grad u jesen 1943. godine, pretvorili u logor koji je djelovao sve do kraja rata.² Bio je to jedini nacistički logor na području Italije koji je imao kremacijsku peć. Na okupiranom području Jadranskog primorja Nijemci su za smještaj logora odabrali Trst zato što je u njegovoj okolici i osobito u istočnom susjedstvu bio razvijen pokret otpora. Primarni cilj logora

² Opširnije o povijesti i pamćenju logora: Fogar (1995), Collotti (1995a i 1995b), Sluga (1996), Matta (2012), Knittel (2015), Becattini (2022) i Badurina (2023).

bio je *Bandenkampf*, odnosno borba protiv »bandita«, što je bio njemački naziv za slovenske, hrvatske i talijanske partizane u Istri i Primorju. Oni su u logoru najčešće osuđivani na smrt i spaljivani. U logor su internirani i Židovi sa šireg tršćanskog područja (od Rijeke sve do Venecije). Neki su od njih tu i stradali, no za njih je Rižarna češće bila tranzitni logor odakle su odvođeni u Dachau, Auschwitz i Mauthausen. Građani Trsta (talijanski, ali i slovenski i hrvatski kolaboracionisti) s okupacijskim su vlastima dragovoljno surađivali, pa su se tako isticali i u doušništvu, odnosno prijavama sugrađana Židova i antifašista. Činili su to iz koristoljublja, zbog simpatije prema Nijemcima kao bivšim saveznicima, zbog nostalgije prema Austro-Ugarskom carstvu u kojem je grad proveo svoje najprosperitetnije razdoblje (njemačka je uprava tu nostalgiju obilno koristila u svojoj propagandi), zbog antisemitizma i zbog antislavizma.³ Budući da pokret otpora u ovim područjima usko surađuje s jugoslavenskim partizanskim pokretom, a budući i da se u tršćanskom imaginariju svi Slaveni povezuju sa sovjetskom Rusijom, antislavizam je istovremeno i antikomunizam, pa se tako u ovom kontakt-području u posljednje dvije godine rata anticipiraju hladnoratovski odnosi u kojima je glavni cilj postaviti granicu Zapada prema slavenskom komunističkom neprijatelju i njegovim teritorijalnim aspiracijama.

Kad je na kraju rata ta granica postavljena, a Trst, nakon burnih pregovora, 1954. godine dodijeljen Italiji, Rižarna, kao logor u kojem su stradali većinom komunistički partizani, ostala je na području Zapadnog bloka. To je razlog koji ju od poraća pa sve do danas čini neprorađenim, nelagodnim i zazornim pamćenjem (Knittel 2015, Becattini 2022). U prvo vrijeme pamćenje stradanja u Rižarni isključivo je komunikacijsko⁴ i gotovo militantno (Matta 2012: 43), u niši slovenske manjine te slovenskih i talijanskih komunista. Pod pritiskom povjesničara i javnosti Rižarna je 1965. proglašena nacionalnim spomenikom, uz vrlo oskudan tekst zakona koji se oprezno drži najopćenitijih formula. Raspisan je natječaj za podizanje spomenika na kojem pobjeđuje arhitekt Romano Boico sa svojim

³ Antisemitizam i antislavizam na talijanskoj istočnoj granici imaju paralelnu povijest i međusobno posuđuju diskurzivne tvorbe, kasnije i metode diskriminacije i progona; usp. Catalan (2015).

⁴ Za pojam komunikacijskog pamćenja vidi Assmann (2006).

modernističkim monumentalnim konceptom koji se bazirao na neizrecivosti, odbijanju razumijevanja zla i apsurdno, ponovno dakle izbjegavajući konkretnu povijest mjesta (Becattini 2022).⁵ Kako se pamćenje institucionaliziralo, bivalo je sve očišćenije od sjećanja na komunističke žrtve, pa čak i antikomunističko. Susanne C. Knittel (2015) smjelom i dobro argumentiranom komparativnom studijom uspoređuje nelagodu pamćenja žrtava nacističkog programa eutanazije hendikepiranih osoba iz 1940. godine (u kojem je sudjelovala ista skupina zločinaca koja je kasnije djelovala u operaciji Reinhard, odnosno nacističkim logorima za istrebljenje Židova Belzec, Sobibor i Treblinka, te zatim u Rižarni) s nelagodom pamćenja slovenskih i komunističkih žrtava Rižarne, obuhvaćajući oba slučaja – pamćenja žrtava eutanazije i pamćenja žrtava Rižarne – psihoanalitičkim pojmom zazornog. Spomenik je otvoren 1975., na tridesetu obljetnicu oslobođenja, kada je postavljena i predstava o kojoj će ovdje biti riječ. Na svečanom otvorenju spomenika predsjednik Republike Italije Giovanni Leone, ulazeći u spomenički kompleks, rukom je napravio praznovjerni znak rogova ne bi li se sačuvalo od zla koje to mjesto predstavlja, a u primitivizmu te geste stoji i strah od demoniziranih Slavena (Kravos 2011: 68) koji su na tom mjestu bili žrtve.⁶

⁵ Ideja neizrecivosti, povezana s psihoanalitičkom teorijom traume, obilježiti će i modernizam i postmodernu vrijeme. Ona je u temelju mnogih umjetničkih djela koja se bave nacističkim nasiljem, kao što je npr. Lanzmannov film *Shoah*. Za Lanzmanna je svaki pokušaj razumijevanja »opscen« (usp Lanzmann 1995). Današnji muzejski i spomenički pristup izbjegava čistu apstrakciju smatrajući je previše invazivnom u odnosu prema sačuvanim ostacima te podložnom manipulacijama. Umjesto toga vodi računa o čuvanju autentičnosti mjesta stradanja, edukaciji kroz prikazivanje i refleksiju o povijesnim dokazima i činjenicama (osobito u vezi s lokalnim specifičnostima), uložiti svjedoka u individualizaciji ljudskih sudbina i izazivanju empatije. Usp. Young 2009.

⁶ U neprimjerene poveznice nacističke Rižarne i slavenske (komunističke) prijetnje spadaju i završne riječi suca Maltesea na kraju procesa 1976., u kojima je povezao zločine u Rižarni s likvidacijama koje su u Trstu 1945. počinili partizani (Sluga 1996). Na usporedbu nacističkih i partizanskih zločina koje su se množile u tršćanskom javnom prostoru u vrijeme sudskog procesa odmah je reagirao povjesničar Giovanni Miccoli (1976) nazvavši ih »aberantnim«. Nakon devedesetih u talijanskom službenom pamćenju one postaju dijelom uobičajenog diskursa o »dvama totalitarizmima« (Badurina 2023).

Nelagoda suočavanja s tim dijelom regionalne i nacionalne prošlosti vidljiva je i po tome što za zločine u Rižarni sve do sedamdesetih godina nije proveden nikakav sudski proces. Gradske strukture pružaju otpor svakoj istrazi budući da bi ona lako dovela do dokaza o upletenosti tršćanske elite koja je i nakon rata zadržala svoje pozicije, a dijelom i odnose s bivšim nacistima. No šezdesetih se godina u Njemačkoj vode sudski procesi za zločine počinjene u okviru Operacije Reinhard, a jedan krak istrage vodi prema Trstu i Rižarni, budući da se dijelom radilo o istim nacističkim zločincima (Knittel 2015: 149). Tim slijedom, i uz poticaj lokalnih znanstvenih institucija koje su se bavile poviješću pokreta otpora i surađivale s njemačkim istražiteljima, tršćanski sud pokreće vlastiti postupak. U prikupljanju građe za proces, koji će se odvit 1976, koristi se rad slovenskog novinara Albina Bubniča koji je od samog kraja rata skupljao svjedočenja i sastavljao popis žrtava. No kad se 1976. vodi sudski proces protiv zločina počinjenih u Rižarni, dolazi do izdaje očekivanja koja su gajile obitelji žrtava: naime, zbog političkih pritisaka, proces se vodi samo za zločine protiv tzv. »nevinih« žrtava (*vittime innocenti*), a ne za zločine protiv tzv. »ne-nevinih žrtava« (*vittime non innocenti*), što je u praksi značilo da su uzeti u obzir samo zločini protiv civilnih žrtava, većinom Židova, a isključeni zločini protiv antifašista, kao i kolaboracionizam. Saslušan je niz svjedoka, među kojima članovi obitelji stradalih i sam Albin Bubnič, ali je njihov doprinos istrazi sveden na najmanju mjeru. Ishod je bio krajnje razočaravajući: od svega pet optuženih suđeno je na kraju samo jednome, i to u odsustvu, jer ga prema tadašnjim zakonima Savezna Republika Njemačka nije imala obavezu izručiti (Matta 2012: 51).

Već prije samog početka procesa, u siječnju 1976, povjesničar Enzo Collotti oštro je kritizirao polazišta istrage ističući kako je ne samo neuključivanje golemog broja žrtava nego i neuvrštavanje zločina kolaboracionizma bilo težak propust koji je kompleksnost lokalnih političkih odnosa blokirao »unutar perspektive obilježene nacionalističkom predrasudom i antislavenskim kompleksom« (Collotti 1995a: 145-148). Poslije procesa Collotti (1995b) ponovno piše kako je sud bio očito u dosluhu i integriran u tršćansko nacionalističko građanstvo kojem je bio u interesu zaborav zločina Rižarne (Collotti 1995b).

PREDSTAVA *RIŽARNA* U SLOVENSKOM KAZALIŠTU U TRSTU
1975.



Prizor iz predstave *Rižarna* (Odsek za zgodovino in etnografijo Narodne in študijske knjižnice u Trstu, Fond Primorski dnevnik, autor Mario Magajna)

Godine 1975., na tridesetu obljetnicu oslobođenja koja se poklopila s pripremama za sudski postupak, u Slovenskom kazalištu u Trstu⁷ postavljena je predstava koja je ovdje opisanoj frustraciji, razočaranju i neprorađenoj traumi dala scenski oblik. Predstava *Rižarna* premijerno je izvedena 26. svibnja 1975. Imala je samo osam repriza, uključujući gostovanja u Gorici i Ljubljani (Kravos 2019: 230, Knittel 2015: 238).

⁷ Službeni naziv je Stalno slovensko gledališče v Trstu. Pridjev »stalno« prijevod je talijanskog *stabile* i označava status unutar talijanskih kazališnih ustanova koji je slovensko kazalište dobilo 1977. (Kravos 2015: 151; 2019: 220).

Za interpretaciju predstave važno je razumjeti okolnosti u kojima je radilo Slovensko kazalište u Trstu, a koje opisuje povjesničarka tog kazališta Bogomila Kravos (2019). Kazalište je 1945. godine obnovilo djelatnost nakon dvadeset godina prisilne šutnje u razdoblju fašizma. U četrdeset dana jugoslavenske okupacije u lipnju 1945. izvodile su se partizanske predstave. S dolaskom Savezničke uprave Slovensko kazalište formira ansambl i repertoar, ali mu Saveznici nerado daju podršku zato što ga smatraju potencijalno propagandnim i partizanskim. Rezolucija Informbiroa dramatično je razdijelila slovensko stanovništvo u zoni A (uspostavljenoj mirovnim ugovorom između Italije i Jugoslavije 1947. godine). Kazalište je po opredjeljenju svojih djelatnika označeno kao »titovsko«, nasuprot proruskoj skupini predvođenoj pristašama staljinističke tršćanske partije. To je razdijelilo, a potom i smanjilo publiku, svodeći je na političke istomišljenike. Od 1954., kad Londonskim sporazumom Trst pripada Italiji, Slovensko kazalište živi razdoblje neizvjesnosti. Kao i nekoliko drugih slovenskih kulturnih ustanova, poluilegalno ga financira socijalistička Jugoslavija.⁸ O teškim odnosima s talijanskom većinom u gradu svjedoči činjenica da se nova zgrada kazališta mora smjestiti izvan užeg gradskog središta (izgradnju je također pomogla Jugoslavija, a otvorena je 1964.). Slovensko kazalište opstaje u nekoj vrsti izolacije – teško uspostavlja komunikaciju s talijanskim dijelom gradskog stanovništva, a s druge strane ne uživa podršku kritičara iz Slovenije i ostatka Jugoslavije koji ne shvaćaju da tršćanski kazališni umjetnici razvijaju poseban kazališni stil i da ih se ne može suditi prema mjerilima jugoslavenskog teatra. Taj poseban stil izgrađuje se na temelju očekivanja lokalne publike, iskustva života u višekulturnom gradu, ali i na temelju kontakata sa suvremenim talijanskim kazalištem, osobito prisne suradnje s Dariom Foom (Kravos 2015: 144-145). Razdoblje od sredine šezdesetih do sredine sedamdesetih Kravos međutim smatra povoljnijim za slovensko-talijanske odnose u gradu, zahvaljujući tadašnjem gradonačelniku Marcellu Spacciniju (članu Demokršćanske stranke)

⁸ Kravos (2019: 221) bilježi kako je kazalište bilo u kontradiktornom položaju: »za službeno priznanje su mu trebali čisti računi i redovito djelovanje, a za preživljavanje nezakoniti financijski dohoci i osobna bankovna jamstva upravitelja«. Svi prijevodi sa slovenskog, talijanskog i engleskog u ovom članku su moji.

koji je ublažavao međunacionalne tenzije.⁹ To dakako ne znači da su odnosi bili idilični: neofašistične skupine su u gradu utjecajne, incidenti česti, na ulici nije bezopasno govoriti slovenski jezik, a 1974. u slovenskoj je školi podmetnuta bomba. No kazališta – i talijansko i slovensko – djeluju u pravcu nadilaženja sukoba: slovensko kazalište posreduje pri gostovanjima jugoslavenskih predstava, tršćansko talijansko kazalište igra slovenskog autora Slavka Gruma i gostuje u Ljubljani s dramom temeljenom na tekstu Fulvia Tomizze, u slovenskom teatru igraju dramatizaciju Svevova romana *Zenova ispoved* (Kravos 2015: 148).¹⁰ Slovensko kazalište u to vrijeme vodi Filibert Benedetič, poduzetan i politički spretan (član je Talijanske socijalističke stranke), a nekoliko godina mu je umjetnički savjetnik Miroslav Košuta, što znači da su dva glavna autora predstave *Rižarna* ujedno i vodeći kadar institucije.

Bogomila Kravos u to razdoblje upisuje još jedan element kojem ćemo se posvetiti u nastavku: nezadovoljstvo slovenskih kazališnih amatera koji su na Slovensko kazalište gledali kao na ustajalu, oportunističku i korumpiranu, jugoslavenskim novcem financiranu instituciju i koji su od 1971. do 1976. svojim eksperimentalnim teatrom zvanim SAG (Slovensko amatersko gledališče) i nadahnutim Dariom Foom i Giorgiom Gaberom oživljavali gradski kazališni prostor subverzijom, burleskom i satirom. Toj je skupini pripadala i sama Bogomila Kravos. Na to drugo, mladenačko lice sedamdesetih vratit ćemo se u nastavku. Prije toga želimo ponuditi opis i interpretaciju predstave *Rižarna*.

⁹ Toj povoljnijoj političkoj klimi u gradskoj upravi Tristano Matta (2012: 48) pripisuje i relativni uspjeh pripreme faze sudskog procesa, suprotstavljajući je zaoštavanju napetosti koje je uslijedilo malo zatim, nakon potpisa Osimskih sporazuma, što je obilježilo atmosferu samog procesa. Zaključuje Matta: »Grad Trst (...) u tim godinama samo je posredno sudjelovao u porastu antifašizma koji se naprotiv mogao osjetiti na nacionalnoj razini«.

¹⁰ Prethodno spomenut obrat koji je nastupio nakon potpisa Osimskih sporazuma i porasta tršćanske nacionalističke desnice odrazio se i na suradnju između talijanskog i slovenskog tršćanskog kazališta, koja jenjava nakon 1975.

Od predstave danas posjedujemo dva strojopisa (koja se uglavnom podudara-ju),¹¹ audio snimku,¹² niz fotografija koje je snimio fotograf lokalnog *Primorskog dnevnika* Mario Magajna¹³ te onodobne prikaze u tisku.¹⁴ Na osnovu te građe, do- sadašnjih analiza (Kravos 2011, Knittel 2015) i interpretacije koju ćemo ponuditi u nastavku, predstavu žanrovski određujemo kao dokumentarnu dramu i politički teatar, zatim kao dramu sjećanja i kazalište traume, a djelomično i kao sudsku dramu.

Autori su pošli od gradiva koje je prikupio Albin Bubnič (koji je također sud- jelovao u radu na predstavi), ponajprije od svjedočenja preživjelih koji će se poslije naći kao svjedoci i u sudskom procesu. Tako se dogodilo da se iste epizode iz logora prikazane 1975. na sceni slovenskog teatra mogu pronaći u iskazima svjedoka na procesu godinu dana kasnije.¹⁵ Krhku dramsku strukturu nosi glavni lik bez imena

¹¹ Citate iz drame ovdje ćemo navoditi kraticom *Riž.* i brojem stranice prema potpu- nijem strojopisu (Slovenska narodna in študijska knjižnica u Trstu, signatura SKL B 2016).

¹² Audio snimka čuva se u arhivu tršćanskog sjedišta nacionalne televizije RAI na dvije vrpce ukupnog trajanja 88 minuta (signatura 053014). Snimljena je 28. kolovoza 1975., čini se u prostoru kazališta, ali bez publike.

¹³ Arhiv Odjela za povijest i etnografiju Narodne i studijske knjižnice u Trstu, Fond Primorski dnevnik.

¹⁴ An 1975a, An 1975b, Pogačnik 1975, čemu još možemo dodati prikaz Mare Ovsenik »Svarilo tržaške Rižarne« u časopisu *Večer* 31. svibnja 1975.

¹⁵ Među autentičnim dokumentima u predstavi se čita potresno oproštajno pismo sina majci pred strijeljanje. To je pismo jedno od važnih mjesta tršćanskog slovenskog kolektivnog pamćenja. Otisnuto je na spomen ploči u Rižarni koju je 2010. postavila Re- publika Slovenija. Tekst izvornog rukopisa, preslikanog na spomen ploči, glasi: »Draga Mama! Sporočam ti da jast sem danes poklican za me ustreliti. Torej zbogom za vekomaj. Draga Mama zbogom. Draga Sestra zbogom. Dragi tata zbogom. Smrt fašizmu – svoboda narodu!«. Na spomen ploči otisnut je i engleski i talijanski prijevod pisma, ali bez završne političke poruke, što pokazuje kako su partizanstvo i komunizam tvrd orah i za današnje kreatore kolektivnog pamćenja Rižarne, jednako kao što su to bili za savezničku upravu u poraču, i zatim za talijansku vlast tijekom čitavog Hladnog rata. Spomenut ćemo još jednu autentičnu priču upletenu u tekst *Rižarne* koja se kasnije nalazi u svjedočenjima priku- pljenim za sudski proces: onu o Židovki koja je ubijena jer je tražila da joj vrate torbicu s novcem (*Riž.* 19, usp. sudsku dokumentaciju u Scalpelli 1995: 82, svjedočenje Giovannija Heimi Wachsbergera).

»On«), nadahnut likom samog Albina Bubniča, koji skuplja svjedočenja preživjelih kao građu za budući sudski proces. Njegovi razgovori sa sućem pokazuju cinizam i opstrukciju sudskih i upravnih vlasti prema saznavanju cijele istine o zločinima, potkrijepljenu i prizorom s njemačkog suđenja nacističkom zločincu iz Rižarne koji se ničega ne sjeća, pa suđenje završava obustavom postupka zbog nedostatnosti dokaza i svjedoka. Prizor na njemačkom sudu isprekidan je glasovima kora iz pozadine koji poriču izjave optuženog, nabrajaju nacističke zločine (među ostalim i zločin u Lipi kod Rijeke) i na kraju, nakon što je proglašena obustava postupka, kao sarkastični komentar izgovaraju ritmični recital *Ne vemo nič* (»Ne znamo ništa«).

»On« je gonjen diskretno naznačenom intimnom motivacijom (izgubio je ženu u logoru) i željom da se pamćenje na strašne događaje prenese novim generacijama, osobito u tadašnjem kontekstu u kojem se pojavljuju negacionisti (*Riž.* 23).¹⁶ U naizmjeničnim scenama prikazana je tršćanska građanska elita, koja je tijekom rata sudjelovala s nacistima u deportaciji Židova i krađi njihove imovine, a u poratno vrijeme nastavlja prijateljske odnose s bivšim nacistima koji vode slobodan i lagodan život, ne strepeći od sudskih progona. Na vijest da »On« istražuje zločine, nalaze plaćenog ubojicu koji ga na kraju drame ustrijeli na ulici. Taj beznadni kraj nadopunjen je zborom koji se obraća publici »moćnim koralom« (*Riž.* 46) koji želi biti poput vučjeg ugriza u savjest ljudi koji šute pred nepravdom, te niže imperATIVE o potrebi pamćenja, nacionalne samosvijesti i trajne borbe protiv novih oblika fašizma.

Drama dakle obuhvaća sve teme koje od rata do danas otežavaju pamćenje Rižarne: konvergenciju rasne, etničke i političke deportacije (kroz pojedinačne likove i višejezična svjedočenja prikazane su različite tipologije zatočenika), teškoću svjedočenja traumatiziranih žrtava, teškoću korištenja svjedočenja u sudskom procesu, kolaboracionizam tršćanskog građanstva, te konačno isprepletenost rata i poraća, odnosno preraspodjelu snaga u Hladnom ratu koja je dovela do nekažnjavanja zločinaca.¹⁷

¹⁶ Negacionisti holokausta u sedamdesetim su godinama goruća tema i društveni skandal. Na njih se osvrće Primo Levi (1979) u svom novinskom članku o Rižarni.

¹⁷ O tom posljednjem »On« se rezignirano obraća sucu sljedećim riječima: »No da... Protiv starih saveznika koji su postali protivnici, bili su potrebni stari protivnici koji

Korištenje arhivske građe temeljni je postupak dokumentarne drame kojim ona postaje »nekom vrstom komentara društvene zbilje i izvora za tumačenje povijesnih procesa« (Car 2016: 18). No kako je arhivsko gradivo rasuto i nepovezano, takve su drame nužno fragmentarne, s necjelovitom dramskom radnjom i čestom upotrebom montažnog postupka.¹⁸ Na predstavu *Rižarna* može se primijeniti tvrdnja Milke Car (2016: 68) da montažni postupak ima trojnu ulogu: tehničkog sredstva, estetske kategorije i spoznajno-dijalektičke funkcije. Prizori drame poslagani su tako da se naglasi, i da kod gledatelja proizvede neku vrstu šoka i samospoznaje, razlika u njihovu sadržaju (razgovor istraživača i preživjelih, mondeni tršćanski salon, događaji u logoru, sudska rasprava), razlika u emocionalnom rasteru (sućut, patos, epska distanca, indignacija) te razlika u tehnikama kazališnog prikazivanja (uživljavanje, distanca). Od gledatelja se na kraju očekuje da iz te raznovrsnosti prizora, iz heterogenih dramskih i dokumentarnih dijelova, izvuče društveno koristan zaključak o potrebi pamćenja i borbe protiv fašizma. *Rižarna* nema jednog autora kao jamca kontinuiteta, već su autora barem tri (Benedetič, Košuta, Bubnič) odnosno pet (navedeni plus dva redatelja, Jože Babič i Mario Uršič). I sam izrežiran poklon, u kojem cvijeće nije uručeno pojedinim glumcima ili autorima, nego položeno na proscenij (Pogačnik 1975) pokazuje da je namjera tvorca bila da se djelo doživi kao kolektivno. Kolektivno autorstvo, povjerenje u dokumente, fragmentarnost i montažni postupak, ideal potrage za istinom u prikazu povijesti, ukazivanje na ideološka i moralna skretanja društva, jak politički stav, tema sudske istrage i inscenacija sudnice, upotreba kora i songova te efekta začudnosti, te konačno borbenost, didaktičnost i direktno obraćanje publici jasni su znakovi koji *Rižarnu* svrstavaju u dokumentarni teatar.

su odjednom postali, neću reći prijatelji, ali... pa da, saveznici... zapravo prijatelji, a što drugo!« (*Riž.* 24).

¹⁸ Neki recenzenti *Rižarne* u tome vide uspješan »dramski kolaž« i čar improvizacije (Pogačnik 1975), drugi primjećuju krhkost dramske strukture, ali joj priznaju faktografsku moć (*An* 1975a), dok treći fragmentarnost predstave ocjenjuju negativno: »U tim svjedočenjima patnje premalo je razvedenih dramskih elemenata da bi od iznesenog gradiva nastala zaokružena dramska cjelina (...) Tako ne možemo govoriti o pravoj drami koja bi se odvijala pred nama, nego o mnoštvu ljudskih sudbina (...) To je strašna slika toga doba, koja još traži svoj pravi scenski izraz. Možda će ga predstava naći u reprizama« (*An* 1975b).

Dokumentarni teatar doživio je svoj vrhunac od sredine šezdesetih do sredine sedamdesetih godina ponajprije u njemačkom području, ali i u širim svjetskim razmjerima (Car 2016: 161), a važna osobina koja ga obilježava tih godina je ukazivanje na suvremene poveznice s nacističkom prošlošću te nove oblike fašizma. U talijanskom okruženju najpoznatije djelo iz tog razdoblja koje se može povezati s tehnikama dokumentarnog teatra, premda prožeto elementima talijanske kazališne tradicije i osobito *commedie dell'arte* pa dakle srodnije autorskom nego redateljskom kazalištu,¹⁹ jest *Slučajna smrt jednog anarhista* Darija Foa. Ta je predstava nastala na temelju sudskih zapisnika, novinskih članaka i intervju a o smrti anarhista Giuseppea Pinellija koje su njezini autori (Fo i Franca Rame) stalno ažurirali, mijenjajući u razdoblju od 1970. do 1973. svoju angažiranu predstavu prema novim saznanjima o slučaju. Može se doista reći da se »dokumentarna drama u pravilu javlja kao odgovor na velike društvene krize i potrese« (Car 2016: 169), pa ako je u ostatku Italije ta kriza značila osudu neofašističkog terorizma i njegove spletenosti s državnim institucijama, u Trstu je značila suočavanje s neprorađenom prošlošću.

Po mnogim aspektima *Rižarna* je blizu i njemačkom dokumentarnom kazalištu koje oživljuje u šezdesetim godinama, preuzimajući političku aktualnost, Brechtove kazališne inovacije te Piscatorove ideje kolektivne režije i humanističke poruke (Car 2016: 267, 271; Knittel 2015: 242). Osobito je u tom smislu zanimljiv slučaj drame *Istraga* Petera Weissa (*Die Ermittlung*, 1965.), nastale povodom sudskog procesa za zločine počinjene u Auschwitzu održanog u Frankfurtu od 1963. do 1965. i motivirane borbom protiv kontinuiteta nacizma i u okvirima demokracije.²⁰ *Istraga* se bavi užasima holokausta koristeći autentična svjedočenja žrtava i počinitelja te druge dokumente prikupljene tijekom suđenja, no estetsku dimenziju postiže uzdizanjem toga materijala u stihovanu formu i uzvišen iskaz koji podsjeća na jezik oratorija ili liturgijskog ritmičkog govora (drama nosi podnaslov »oratorij u 11 slika«). Postupak autora *Rižarne*, osobito u scenama u logoru, vrlo je sličan, jer se dokumenti sa suđenja kombiniraju stihovanim komentarima skupine ostalih glumaca u svojstvu

¹⁹ O prijelazu iz redateljskog dokumentarnog u autorsko kazalište v. Car 2016: 276.

²⁰ O drami i Piscatorovoj režiji v. Car 2016: 270, a o povijesnim i političkim okolnostima i izvedbama do danas v. Speccher 2022.

kora, a ti su stihovi uzvišeni, u formi recitala ili ritmičkog čitanja, na samom kraju i tradicionalnog zbornog pjevanja. Jedan od recenzenata *Rižarne* postavlja pitanja koja su srodna raspravama koje su se vodile oko njemačkog dokumentarnog kazališta o tome koliko teatar uopće može utjecati na savjest čovječanstva, te zaključuje: »Kako god bilo, *Rižarna* (...) je već bila sama po sebi takav uvjerljiv *oratorijski proces*« (Pogačnik 1975, kurziv moj). Osim što pokazuje srodnost dramskih tehnika dviju drama, to podrazumijeva i vjeru da se sublimacijom dokumenta kroz obredne oblike mogu postići i estetski i mobilizacijski učinci.

Rižarnu tvori ukupno sedamnaest prizora koji naizmjenice prikazuju prošlost logora i sadašnjost njegova zaborava. Možemo ih podijeliti u četiri skupine:

- a) Prizori koji se odvijaju u sadašnjosti i u kojima glavni lik, bezimena »On«, skuplja građu o prošlosti *Rižarne*, moli svjedoke da mu iznesu svoja sjećanja, donosi sudačnu dokumentaciju koju sudac ne smatra dovoljnom za dokazni postupak. U ovu skupinu možemo svrstati i prizore s njemačkog suđenja nacističkom zločincu.
- b) Prizori koji se odvijaju u sadašnjosti među bogatim tršćanskim građanima koji se nimalo ne brinu o tome da bi mogli doći pod istragu. Prijateljuju s Nijemcima koji su u Trstu bili za vrijeme okupacije kao vojna lica, a i sada rado navraćaju, kao civili.
- c) Prizori koji se odvijaju u prošlosti i u kojima vidimo tu istu tršćansku elitu i te iste nacističke oficire u građanskim salonima za vrijeme rata. Zabavljaju se, organiziraju krađu židovske imovine, iskazuju cinizam prema žrtvama.
- d) Prizori iz prošlosti unutar *Rižarne*: kroz individualne priče saznajemo o tragičnim sudbinama, mučenju, masovnim ubojstvima. Svjedoci govore različitim jezicima (slovenskim, hrvatskim, talijanskim), predstavljaju se kao Židovi iz Bosne i Rijeke, seljaci iz istarskih sela, Slovenci iz tršćanske okolice itd. Scena je gola i mračna, obilježena samo željeznom rešetkom koja simbolizira krematorij i povremeno se osvjetljuje crvenim svjetlom.

U transformaciji verbalnog dokumenta u obredni ili oratorijski čin posebnu ulogu ima glazba Aleksandra Vodopiveca. Ona je s jedne strane realistična: u građanskom salonu uz klavir pjevaju Schumanna, a u *Rižarni* nacisti puštaju radijsku glazbu da se ne čuju pucnji i jauci (taj je surovi postupak potvrđen u brojnim

svjedočenjima preživjelih iz Rižarne, ali i iz drugih logora, npr. kod Prima Levija, usp. Jambrešić Kirin 2017: 181). S druge strane glazba se koristi kao distanciran i epski komentar na zbivanja. U tu se svrhu rabi ritmički govor, zborsko pjevanje (uvod i finale), ali i dva brehtijanska songa, oba u prizorima koji se odvijaju u Rižarni. Jedan je *Pesem fumarele*, zatvorenika koji uz gitaru pjeva pjesmu o dimu, pepelu i strahoti logora uz refren *brutta me la vedo / fumarela in giro* (tršćanski dijalekt, u slobodnom prijevodu: »ne piše nam se dobro / dim je u zraku«). Tekst je mračan i ironičan ujedno, spaja jezivo i frivolno. Drugi song (*Materina pesem*) pojavljuje se u prizoru majke i kćeri, također uz gitaru. Stihovi i način pjevanja donose dramatičan kontrast užasa logorske smrti i majčinske nježnosti.

Kako primjećuje Jambrešić Kirin (2017: 182), u dosadašnjim analizama estetike, etike i liminalnosti umjetničkih obrada holokausta premalo je pažnje posvećeno ulozi glazbe. Ona se često koristi kao sredstvo »prilagodbe holokausta suvremenoj publici«, pa se ova autorica pita je li ponekad riječ o pripitomljavanju, pa čak i brisanju traumatičnog događaja. Paleta upotrebe glazbe u filmskim i kazališnim prikazima nacističkih logora je dakako vrlo raznovrsna, a Jambrešić Kirin posvećuje se analizi suvremenog hrvatskog i srpskog filma, u kojima pronalazi upravo takvo pripitomljavanje. Što se *Rižarne* tiče, upotreba glazbe navodi nas na to da i same teatarske postupke te predstave podijelimo u dva tipa, od kojih jedan predstavljaju tradicionalni prizori ovdje opisani pod a), b) i c), u kojima likovi igraju svoje uloge i koji tvore krhku dramsku strukturu, dok drugi teatarski postupak pripada epskom kazalištu, koristi distancu od zbivanja, kor, songove i zborsku recitaciju, a pojavljuje se povremeno u prizorima navedenim pod a) i osobito u onima navedenim pod d), odnosno u prizorima koji prikazuju najstrašnije događaje u Rižarni putem zamjenskog svjedočenja u kojem glumci posuđuju svoj glas svjedocima ostajući od njih odvojeni (ili, kako primjećuje jedan od recenzenata, osobe na sceni »nisu toliko nosioci koliko pripovjedači tragičnih sudbina«, An 1975a).²¹ To nadalje želim dovesti u vezu s ulogom ove predstave u kolektivnoj proradi traume.

Kako podsjeća Milka Car (2016: 160), T. W. Adorno u jeku procvata dokumentarne drame u šezdesetim godinama osudio je taj obnovljeni kazališni žanr

²¹ O vezi dokumentarnog kazališta i zamjenskog svjedočenja v. Knittel 2015: 248.

zbog toga što svojom pretjeranom vezanošću za referencijalno ostaje na površini zbivanja te nije u stanju prikazati užas masovnog stradanja. Na sličnom tragu o oblicima prikazivanja traumatskog iskustva u posljednjim se desetljećima dvadesetog stoljeća, s osloncem na psihoanalizu, dekonstrukcijsku kritiku i književni postmodernizam, govorilo uglavnom u ključu ovdje već spomenute neizrecivosti (White 1999, Caruth 1996). Istovremeno, umjetnost je dobivala na važnosti budući da je izgledalo da upravo ona, za razliku od historiografske i pravne znanosti ili religijskog vjerovanja, posjeduje mogućnost približavanja neizrecivom užasu. Pri tome se nije mislilo na umjetnost traumatskog realizma, nego na umjetnost koja je istraživala nesvjesno i predjezično, poremećaj jezika i raspad narativnih pravila u trenucima ponovnog proživljavanja doživljenog.²² I kroz rasprave o mogućnostima dokumentarnog teatra koje su vođene šezdesetih godina, kao i kroz kasnija razmišljanja o krajnjim granicama ili o krajnjoj nemogućnosti prijenosa, a time i prorade traume, provlačilo se etičko pitanje: najprije, smije li umjetnički prikaz traumatskog pamćenja prenositi osjećaj potpune bezizlaznosti i nemoći ili kazalište treba imati moralnu ulogu buđenja odgovornosti,²³ a zatim i šire: ne ostavlja li šutnja koja ostaje za teorijom o neizrecivosti prostor za zlonamjerne pseudo-povjesničare koji u krajnjem slučaju negiraju da se holokaust uopće dogodio.²⁴

Na moći umjetnosti da iskaže neizrecivo inzistira Shoshana Felman (2007) u svojoj studiji o odnosu traume i sudske prakse. Svjedočenje, kao temeljni oblik prenošenja i dijeljenja traumatskog iskustva s drugima, ima ulogu u psihijatrijskom liječenju kao verbalizacija i prorada doživljenog, ali i u sudskom postupku u kojem služi kao dokazni materijal. U oba slučaja scena u kojoj se ono događa podrazumijeva osobu koja govori (ili pokušava govoriti) i drugu – ili druge – koje slušaju. Sudnica ima oblik pozornice, a suđenje jest neka vrsta teatra. U svojoj analizi incidenta

²² Referiram se na razliku između izvedbe odnosno odjelovljenja (*acting out*) i prorade (*working through*), usp. LaCapra (2001), odnosno na podjelu umjetničkih iskaza o traumi na traumatsku poeziju i traumatski realizam, te posljedično dijeljenje teoretskog polja između »ikonoklasta« i »prikazivača« (Busch 2007: 553, 559).

²³ O tome vidi Car (2016: 160). Prikazivanje bezizlazne neizrecivosti nasuprot etičkom imperativu buđenja odgovornosti predmet je i osvrtu Lade Čale Feldman na kritiku Nataše Govedić povodom ZKM-ove predstave *Eichmann u Jeruzalemu* (Čale Feldman 2019: 136).

²⁴ Negativan odgovor na to pitanje argumentira Eaglestone (2001).

koji se dogodio prilikom suđenja Adolfu Eichmannu, kad se svjedok-pisac K-Zetnik onesvijestio prilikom davanja iskaza, Felman se suprotstavlja interpretaciji koju je u svojim izvještajima o tom događaju ponudila Hannah Arendt. Dok Hanna Arendt smatra da je nesvjestica svjedoka dovela na vidjelo nesumjerljivost između racionalnog i iracionalnog u gotovo komičnom ključu (nekoj vrsti teatra apsurda), Felman (2007: 172) tvrdi suprotno: »Za razliku od Arendtove, smatram kako sudnica ovdje upravo u svojoj pravnoj biti koketira s ludilom i besmisлом. (...) Ako se radi o teatru, ponekad potencijalno uzvišenom ili tragičnom, to je brechtovski teatar« koji razotkriva srodnost ludila i razuma. K-Zetnikovo svjedočenje je izvedba, drama, a za Felman »dramatičnost *može biti* pravno značajna« (2007: 193). Ono što izmiče pravnom pogledu Felman dakle vidi kao dramu koja se materijalizira u sudnici i koja jedina može nadoknaditi ono što sudnici nedostaje: njezinu nesposobnost da svojom racionalnošću i retoričkom rešetkom obuhvati čitavo svjedočenje žrtve, koje stoga u sudnici biva zapravo izdano. Za nju je šutnja u sudnici poraz, dok je šutnja u umjetnosti značenje (2007: 185). Pri tome je, kako zapaža Lada Čale Feldman (2019: 109), prava umjetnost za Felman ona autentična, zorna, koja se manifestira kao *acting out*, a ne njezina »sumnjiva« umjetnička nadogradnja (*acting*) koja se može prepoznati i na samoj sudnici-pozornici.



Publika na predstavi (Odsek za zgodovino in etnografijo Narodne in študijske knjižnice u Trstu, Fond Primorski dnevnik, autor Mario Magajna)

U predstavi *Rižarna* nema svjedočenja žrtava na sudu jer one svoje iskaze daju samo liku istraživača (što je većinom prikazano kao direktno obraćanje publici), a suđenje za koje on priprema građu još se nije dogodilo. Prikazuje se samo njemačko suđenje nacističkom zločincu, sa svjedočenjem samog zločinca, koje završava oslobađanjem krivnje. Iako dakle proces u Trstu tek slijedi, svjetska politička klima, njemačka iskustva, kao i ono što se već zna o pripremama za tršćanski proces,²⁵ daju sasvim dovoljno znakova da će i proces za zločine počinjene u Rižarni biti izdaja svjedoka. To znači da se u predstavi *Rižarna* ne radi samo o općoj nemoći pravnog postupka o kojoj govori Felman, nego o konkretnoj *nepravедnosti* pravnog postupka s kojom su se suočile žrtve Rižarne. U svijetu ove drame dakle svjedočenje je moguće, moguća je i njegova umjetnička obrada i sublimacija, moguća je neka vrsta kolektivnog suočavanja s traumom sa stanovitim terapijskim učinkom kojem sigurno pridonose teatarske tehnike distanciranja i mobilizacije,²⁶ ali nije moguće pravno priznanje patnje žrtava. Izostankom ka-

²⁵ Optužnica je podignuta 22. siječnja 1975. i iz nje je bilo jasno da će doseg procesa biti krajnje ograničen. Usp. Collotti (1995a).

²⁶ Premda se može činiti evidentnim, ipak mislim da vrijedi primijetiti kako je, usporedimo li fotografije publike u tršćanskoj sudnici 1976. s fotografijama publike u kazalištu 1975. (snimio ih je isti fotograf *Primorskog dnevnika*, Mario Magajna; prizori iz sudnice mogu se vidjeti u Badurina 2023: 150 i 151, a fotografiju publike u kazalištu donosimo uz ovaj tekst), vidljiv beznadni očaj prvih i relativna smirenost drugih. To što se najprije dogodila predstava, a zatim sudski proces, samo potvrđuje kako je prorada traume dugotrajna i reverzibilna te kako ju obnavljanje sjećanja u novim okolnostima može vratiti na početni stadij. Ovdje podrazumijevam da su se u publici u oba slučaja nalazile djelomično iste osobe, preživjeli ili članovi obitelji stradalih, ili svakako članovi iste zajednice koja je pretrpjela stradanje, pa je riječ o retraumatizaciji ne samo svjedoka na sudu, nego i publike koja svjedočenje sluša. O performativnom prijenosu traume na kolektiv koji ju nije doživio nego trpi dok o njoj sluša, te o »zakašnjelosti« (*belatedness*) odnosno naknadnom događanju traume v. Busch (2007: 550). Usporedba dviju publika može se povezati s rečenicom iz *Izviješća* H. Arendt, koju navode Shoshana Felman, a zatim i Lada Čale Feldman: »Kako su se svjedoci smjenjivali i strahota slijedila strahotu, sjedili su ondje i u javnosti slušali pripovijesti koje bi privatno teško podnijeli kada bi se morali suočiti s pripovjedačem« (prema Čale Feldman 2019: 128). Arendt govori o sudskom procesu kao prvom stupnju kolektivnog suočavanja (u nekom obliku teatra) i već vidi učinak prorade. U tršćanskom

tarze i beznadnim krajem *Rižarna* prebacuje odgovornost i dalje djelovanje na publiku koja time postaje i akter i gledatelj i komentator (kor) vlastite sudbine i koja, znajući unaprijed da u »stvarnom«, izvanumjetničkom svijetu neće dobiti pravnu zadovoljštinu, traži neki oblik pravde unutar sebe same i svog kazališnog rituala – zatvarajući se u (nacionalno definiranu i politički homogenu²⁷) skupinu koja, kao žrtva najprije progona a onda zaborava, potiskivanja i ušutkivanja, živi obuzeta osjećajem nepravde u prošlosti i sadašnjosti.

SLOVENSKO AMATERSKO GLEDALIŠČE: POBUNA MLADIH

Upravo ta zatvorenost unutar traumatizirane zajednice i usmjerenost na prošlost navodi Bogomilu Kravos (2011: 67) da predstavu *Rižarna* smjesti u prvi od tri kronotopa na koje ta autorica dijeli poslijeratnu tršćansku slovensku dramatiku. Prvi je kronotop žrtvoslovni, s tršćanskim Slovencem kao trpećim subjektom čija patnja nije nikad u potpunosti priznata; drugi je urbani, u kojem se dramski pisci bave suvremenošću a ne svojim slovenstvom, dok je treći antagonistički prvome i na sceni artikulira pobunu protiv martirološke matrice. Kravos smatra da žrtvoslovni kronotop ima korijene u ovdje već spomenutim nastupima dramske skupine Devetog korpusa u razdoblju od 40 dana jugoslavenske uprave Trstom u svibnju 1945, pa je dakle riječ o obrascu partizanskog kazališta, u koji je upisan i jak slovenski nacionalizam. Kravos prati brojne kazališne produkcije na tom tragu u poslijeratnim desetljećima pokazujući kako se patetika i viktimizam pojačavaju gotovo do groteske i apsolutne nemogućnosti uključivanja u suvremenost (2011: 62-63). Među njima su i djela na temu Rižarne, od kojih je prvi bio radijski dokumentarni kolaž *Mučeniki tržaške Rižarne* Jožka Lukeša emitiran 1973. Obljetničke godine 1975. i talijansko je kazalište pripremlilo prigodnu predstavu o Rižarni, no ona nije imala ni približno isti naboj. Bila je to zapravo samo jednom

slučaju uspoređujemo ga s oblikom »prave« glume i umjetničke obrade, a učinak prorade je još vidljiviji.

²⁷ Knittel (2015: 243) primjećuje kako u drami npr. nema spomena slovenskih kolaboracionista.

izvedena režirana proslava koja je usto govorila samo o talijanskom antifašizmu (Kravos 2011: 65). Nasuprot tome, sav patos slovenskog pamćenja trebala je iste godine iskazati Benedetičeva i Košutina predstava za slovensku publiku. Bio je to jasan manifest nedostatka dijaloga i zajedničkog okvira pamćenja, ali, gledano unutar slovenske produkcije, ujedno i znak zamora umjetničkih instrumenata za izražavanje još uvijek živih emocija žrtava i njihovih obitelji.

Umjesto prepoznavanja dramaturške inovativnosti i uloge u kolektivnoj pro-radi o kojoj je ovdje ranije bilo riječi, Kravos dakle predstavu *Rižarna* ocjenjuje negativno, kao monumentalan promašaj i kao sjećanje na Drugi svjetski rat koje je izgubilo dodir s publikom i služi samo za rutinsko utvrđivanje nacionalnog stereotipa.²⁸ Radilo se o generacijskoj smjeni i sukobu u kojem je Bogomila Kravos sudjelovala i osobno, kao članica ovdje već spomenutog Slovenskog amaterskog gledališča (SAG) koje je djelovalo od 1971. do 1976. (Kravos 2012).

SAG je pratio eksperimentalno kazalište u Sloveniji (Gledališče Glej), a gostovali su i u Zagrebu s Brechtom na Majskom festivalu studentskih kazališta 1975. godine. Istovremeno, pratili su i talijanske kazališne trendove, te se inspirirali političkim kazalištem Daria Foa i Giorgia Gabera. Bila je to ljevičarska skupina proizašla iz atmosfere studentskih pobuna, a glavna meta njihove kritike bila je ljevica unutar slovenske manjine, ideološki i financijski vezana za SFRJ. Potaknuti obilježavanjima tridesete obljetnice oslobođenja, ta skupina priređuje predstavu *Škornji* (*Čizme*, prema priči Florjana Lipuša) koja je trebala pokazati kako su ritualne proslave obljetnica Drugog svjetskog rata postale prazne, služile samo jelu i piću, a za ponekoga i materijalnom dobitku neznanu kolikih sredstava iz Jugoslavije. *Čizme* su trebale biti desakralizacija obrednih proslava kojima je manjinsko vodstvo potvrđivalo svoju poziciju – a takvom obrednom proslavom SAG-ovci su smatrali i samu predstavu *Rižarna*. Radilo se dakle o lijevoj kritici

²⁸ Zamor u pamćenju NOB-a u to se vrijeme osjeća i u Jugoslaviji, gdje mediji pribjegavaju holivudskim obrascima, individualizaciji i sentimentalizaciji (Jambrešić Kirin 2008: 34). Godine 1979. s ogromnim odjekom na zapadnim je televizijama prikazana američka TV serija *Holokaust* koja je označila zaokret od brehtijanske distance, kakvu smo vidjeli u Benedetičevoj drami, prema identifikaciji i empatiji (prve analize toga procesa donio je Andreas Huyssen u svojoj knjizi *The politics of indetification: Holocaust and West German Drama* iz 1980, o čemu v. Speccher 2022: 128).

ljevice koja se, kako je to od 1968. i bilo, protivila ljevičarskom institucionaliziranju, taktiziranju i kompromisima.

Predstava *Čizme* je najprije otkazana jer su amateri iz SAG-a pozvani da sudjeluju u produkciji predstave *Rižarna*. SAG-ovci su naivno računali da će im Slovensko kazalište nakon toga pomoći u postavljanju njihove predstave. No nakon što su odigrali svoju ulogu u monumentalnoj *Rižarni*, glavna slovenska manjinska kulturna ustanova, SKGZ (Slovenska kulturno-gospodarska zveza), pod čijim su pokroviteljstvom djelovali, savjetovala im je da ne igraju svoje *Čizme* da ne bi uvrijedili osjećaje publike. U svojim uspomenu Kravos opisuje kako su bili indignirani time što su im se partijski ljevičari usudili tumačiti želje i osjećaje publike (2012: 24).

Ranije smo spomenuli traumatiziranu publiku, preživjele žrtve Rižarne u gledalištu, ljude s otvorenim ranama koji su trebali kolektivnu proradu i kompenzaciju za sudski promašaj. Istovremeno valja priznati da su publiku činili i nestrpljivi mladi ljudi koji nisu više željeli slušati pripovijest o Slovencima kao žrtvama, koji su vjerovali da je njihova uloga da budu politički i kritični unutar same manjine («da pometu najprije pred svojim pragom«, Kravos 2012: 24), i da govore o aktualnosti. Aktualnost je za njih bila ta da su uprava kazališta (ravnatelj je Filibert Benedetič, jedan od autora *Rižarne*) i slovenske ljevičarske organizacije korumpirane, netransparentne u dobivanju sredstava iz Jugoslavije, i da svojim žrtvoslovnim diskursom ne daju zajednici da se osuvremeni.

Revoltirani odbijenicom i svjesni da više nemaju što izgubiti u borbi s jačim i politički spretnijim protivnikom, SAG-ovci 1975. pišu satirični kabaret kojem daju naslov *Pappenstory* (pappen od »papati«, jer se humor gradi na tezi da je netko »popapao« novce) u kojoj je jedan od likova, infantiliziran i prikazan kao karikatura, upravo ravnatelj Filibert Benedetič, nazvan Filibustierčič Bidončič (prema tal. *filibustiere* – prevarant, kradljivac, lukavac, prefriganac i *bidone* – kanta za otpatke). Predstava je dakako zabranjena, kazališni profesionalci vidjeli su ih kao »moralizirajuće društvanje ljutih mladih kojima je samo do senzacije«, a Miroslav Košuta im je predbacio da su nezahvalni, nedorasli, nemoralni, konačno i izdajice narodnih svetinja (Kravos 2012: 42, 33).

Riječ je o generacijskom sukobu koji je bio neravnopravan jer mladi amateri nisu imali ni novac, ni znanje, ni političku vještinu, a ni autonomiju djelovanja.

Iz perspektive analize koju ovdje želimo ponuditi važno je istaći kako su oni bili dijelom kazališnog okruženja toga vremena i kako bi prikaz *Rižarne* bio nepotpun bez spomena njihove subverzije. Istovremeno međutim valja reći kako u svojoj predstavi oni ne govore o logoru Rižarna ni o Drugom svjetskom ratu. Njihove pozicije su apriori antifašističke, ali se time ne bave. Teme su im ritualne ceremonije, nacionalizam, viktimizam, na čije mjesto žele staviti suvremenost, zapravo dnevnu kroniku koja je trebala komunicirati sa suvremenicima.

ZAKLJUČAK

Dvadeset godina nakon *Rižarne*, 1995. godine u okviru proslava pedesete obljetnice oslobođenja Italije, u samom prostoru spomenika premijerno je odigrana predstava *I me ciamava per nome: 44.787* (»Zvali su me imenom: 44.787«) autora i redatelja Renata Sartija, koju Knittel (2015: 243) uspoređuje s Benedetičevom *Rižarnom* ističući sličnosti u uspjelim postupcima obaju drama, u koje ubraja miješanje jezika i dijalekata, korištenje dokumenata, temu tršćanskog kolaboracionizma i kasnijeg nepovjerenja žrtava u sudski proces, prikaz poslijeratnog Trsta kao nespremnog za suočavanje s prošlošću, završno mobilizacijsko obraćanje publici u smislu čuvanja pamćenja, ali i razliku koju donosi pristup iz devedesetih, a koja se sastoji u širem povijesnom uvidu koji uključuje prethodno razdoblje fašizma te u individualiziranju zločinaca (što je rezultat studija holokausta i novih historiografskih i muzeoloških pristupa). No, kako spominje Knittel (2015: 248), ta je predstava, uz mnoge pohvale, izazvala i kritike povjesničara Marca Coslovicha zbog »statičnog i sterilnog koncepta pamćenja i komemoracije« u prostoru koji je u međuvremenu postao »sekularni hram«.

Dvadeset i osam godina poslije, 20. rujna 2023., prisustvovala sam još jednoj predstavi u prostoru Rižarne, temeljenoj na autobiografskom romanu Elia Wiesela *Noć*. I ovaj put se radilo o obljetničkoj prigodi, osamdesetgodišnjici kapitulacije Italije i početka nacističke okupacije (koja je povijesni okvir utemeljenja logora u Trstu). Predstava je bila dio skromnih obljetničkih događanja pod naslovom *Trame intrecciate di memoria* (»Pripovijesti spletene od pamćenja«), kojima Muzej Rižarne nastavlja svoje djelovanje na sterilizaciji povijesti, zaobilaznju

problematičnih čvorova pamćenja i spremanju neugodnih tršćanskih pitanja pod tepih (o radu Muzeja v. Knittel 2015 i Badurina 2023). Radilo se o 20 godina staroj predstavi s posve zastarjelim scenskim izričajem.²⁹

Posve je razumljivo da se, polazeći od prikrivanja kompleksne povijesti Rižarne, kako se to čini danas u postkomunističko doba, ne može doći do uspjelih umjetničkih ili dokumentarno-kazališnih ostvarenja već se umjesto toga reproduciraju neučinkoviti obljetnički obrasci. Možemo li iz takve perspektive revalorizirati Benedetičevu i Košutinu *Rižarnu* s obzirom na činjenicu da je ta predstava uspjela prikazati sve problematične i tabuizirane aspekte pamćenja Rižarne, kao i na činjenicu da je to učinila distanciranim brehtijanskim dokumentarnim iskazom koji je upravo u to vrijeme ustupao mjesto sentimentalizaciji sjećanja na holokaust?

U onome što smo ovdje opisali kao dokumentarni teatar i s druge strane kao njegovu subverziju možemo čitati širu povijesnu sliku sedamdesetih, te pamćenja holokausta u vremenu Hladnog rata. Dok je Zapad oblikovao univerzalističko pamćenje holokausta kao načelno moralno pitanje, istočne su zemlje inzistirale na pamćenju komunističkih žrtava i ostavljale malo prostora povijesti rasnih progona. Kako tumači Máté Zombory (2020), to je osobito vidljivo u pripremama za suđenje Eichmannu. U to vrijeme istočna je Njemačka napadala kancelara Zapadne Njemačke Konrada Adenauera zbog rehabilitacije bivših nacista upozoravajući na re-fašistizaciju društva u Federalnoj Republici. »Iz komunističke perspektive, nacistički su zločini (...) bili važno suvremeno pitanje (...) Nasuprot tome, Zapadna Njemačka nastojala je da se procesom protiv Eichmanna nacistički zločini učine predmetom prošlosti, pitanjem pamćenja, i ne njemačkim, nego nacističkim problemom« (2020: 31). Uz izraelsku potporu, pobijedio je zapadni koncept. To je značilo ne samo pojavu holokausta kao univerzalnog moralnog načela, nego i »dezintegraciju antifašističkog kulta ratnog stradanja« (2020: 32). Upada u oči sličnost takvog razvoja događaja s tršćanskom raspravom uoči procesa za zločine Rižarne u kojoj je povjesničar Enzo Collotti (1995a) kritizirao tendencioznu depolitizaciju i odustajanje od osude političkog sustava koji je omogućio zločine, umjesto čega se sud zadovoljio pojedinačnom osudom jednog zločinca. Eviden-

²⁹ O predstavi v. <https://www.teatridipistoia.it/spettacoli/la-notte/> (pristupljeno 1. prosinca 2023.)

tna je i sličnost s manipulacijom službenog pamćenja Rižarne, koje se tijekom hladnoratovskih desetljeća postepeno čistilo od pamćenja antifašističkih žrtava, dok je, nasuprot tome, manjinsko slovensko pamćenje upozoravalo na aktualnost novih fašističkih prijetnji.

No paralele šireg povijesnog konteksta s našom temom tu ne staju. Zombory naime raspravi između Zapada i Istoka dodaje i šizmu unutar ljevice, odnosno antitotalitarni diskurs sedamdesetih kojim su ljevičarski intelektualci diskreditirali komunističke partije, pa i komunizam kao takav. »U svojoj kritici totalitarizma, ljevičarski intelektualci na Zapadu okrenuli su leđa ne samo komunizmu, nego i svakom emancipatornom pokretu s utopijskim temeljem« (2020: 32). Dakako, bilo bi pretjerano reći da su ovdje opisani kazališni amateri sa svojim kabareom bili »ljevičarski intelektualci« o kojima govori Zombory, no njihovo djelovanje jamačno ima srodnosti s padom povjerenja u realni socijalizam, dekonstrukcijom revolucionarnog mita i najavom raspada antifašističke fronte, pa i slabljenjem potrebe za suočavanjem s fašističkom prošlošću.³⁰ Antitotalitarni diskurs ljudskih prava koji dominira zapadnom politikom pamćenja od devedesetih zapravo je začeo na vrhuncu Hladnog rata, i to u okviru samog ljevičarskog kruga. Upravo u sedamdesetim godinama na cijeloj zapadnoj intelektualnoj sceni »ogromna žrtva koju su komunisti podnijeli u ratu više nije bila izvor legitimnosti komunizma ni unutar samih ljevičarskih pokreta« (2020: 33), a opstajala je u pamćenju samo zato što su je komunistički režimi koristili kao svoju službenu ideologiju. Za slovensku sredinu u Trstu situacija je bila specifična, kao što se to u pravilu događa u pograničnim područjima: Slovenci u Trstu su sjećanje na ratnu žrtvu održavali ne kao službenu ideologiju (kakva je bila u Jugoslaviji, koja im je bila glavni pokrovitelj), nego kao osnovu za očuvanje nacionalnog i političkog identiteta nasuprot talijanskoj većini u kojoj se obnavljao fašizam i u kojoj je trajao i antikomunizam i antislavizam.³¹ U takvim neprijateljskim okolnostima to je sjećanje moglo trajati nešto duže, a glasovi kritike bili su lako ušutkani, tim više što su ih predstavljali

³⁰ I Tommaso Speccher (2022: 125) smatra da je generacijski sukob s kraja šezdesetih zaustavio započete pravne procese i stoga, unatoč sloganima mladenačkih pokreta o borbi protiv nacizma, zapravo obustavio suočavanje s prošlošću.

³¹ O antislavizmu kao rijeci ponornici usp. Catalan (2015).

nevješti i politički neiskusni mladi kazalištarci. Ono će trajati još neko vrijeme i u devedesetima, unatoč padu komunizma i dezorijentaciji talijanske ljevice, a preživljava i danas, no uglavnom u nostalgичnim oblicima djelovanja partizanskog zbora »Pinko Tomažič« i proslava Prvog maja.

U tom svjetlu, kao što smo pretpostavili, Benedetičeva i Košutina predstava čini se puno zanimljivijom i hrabrijom nego što su o njoj sudili mladi SAG-ovci. Ona je zanimljivija i hrabrija od književnih djela koja danas nastaju na temu Rižarne, npr. od romana *Obustaviti postupak* Claudija Magrisa iz 2015. u kojem se tema zaodijeva u maglu zaborava, misterija, univerzalnog holokausta, prikrivenog antislavizma i lažnog kozmopolitizma (Badurina 2023: 158-175). Tvorci predstave iz 1975. krenuli su od žive građe, svježih svjedočenja i aktivne emocije, tako da je ostalo malo prostora za mistifikaciju. Jedina mitska dimenzija njihove predstave je ta da, premda prikazuju stradanja različitih žrtava i govore različitim jezicima, ipak stavljaju fokus na vlastitu nacionalnu skupinu i vlastitu patnju. Stoga možemo dati za pravo Bogomili Kravos kad ih svrstava u nacionalnomitsku tvorbu, i Susanne Knittel kad kaže da su u svom selekcijskom postupku ispustili neke elemente povijesti (poput slovenskog kolaboracionizma) koji njihovu dramu čine pristranom i namijenjenom krugu istomišljenika. No unatoč tome možemo zaključiti da *Rižarna*, kao predstava bez katarze i s ciljem mobilizacije, s jakom dokumentarnom građom, kolektivnim autorstvom i otvorenim problemima, u usporedbi s današnjim predstavama i književnim djelima o Rižarni, djeluje hrabro i djelotvorno. Mladi SAG-ovci su se 1975. obrušili na ono što im je izgledalo kao ispražnjeni komunistički obrazac, no zapravo su najavili dalje pražnjenje memorijskog rituala koje će se u idućim desetljećima odvijati u suprotnom, antikomunističkom pravcu.

LITERATURA

- An. 1975a. »Krstna uprizoritev *Rižarne* v Stalnem slovenskem gledališču«, *Primorski dnevnik*, g. 31, br. 120 (27. svibnja), str. 1 i 8.
- An. 1975b. »Rižarna v Stalnem slovenskem gledališču«, *Mladika*, god. 19, br. 5, str. 81.

- Assmann, Jan. 2006. »Kultura sjećanja«, *Kultura pamćenja i historija*, pr. Brkljačić, Maja i Prlenda, Sandra. Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb, str. 45-78.
- Badurina, Natka. 2023. *Strah od pamćenja. Književnost i sjeverni Jadran na ruševinama dvadesetog stoljeća*. Disput, Zagreb.
- Becattini, Chiara. 2022. *La memoria dei campi. La Risiera di San Sabba, Fossoli, Natzweiler-Struthof, Drancy*. La Giuntina, Firenca.
- Benedetič, Filibert; Košuta, Miroslav. 1975. *Rižarna* (strojopis). Slovensko stalno gledališče, Trst.
- Busch, Walter. 2007. »Testimonianza, trauma e memoria«, *Memoria e saperi. Percorsi interdisciplinari*, pr. Agazzi, Elena i Fortunati, Vita. Meltemi, Rim, str. 547-564.
- Car, Milka. 2016. *Uvod u dokumentarnu književnost*. Leykam, Zagreb.
- Caruth, Cathy. 1996. *Uncaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. The John Hopkins University Press, Baltimore.
- Catalan, Tullia. 2015. »Linguaggi e stereotipi dell'antislavismo irredentista dalla fine dell'Ottocento alla Grande Guerra«, *Fratelli al massacro. Linguaggi e narrazioni della Prima guerra mondiale*, pr. Catalan, Tullia. Viella, Rim, str. 39-68.
- Collotti, Enzo. 1995a. »Le stragi di San Sabba trent'anni dopo. Il processo dimezzato«, *San Sabba. Istruttoria e processo per il lager della Risiera*, dio I, pr. Scalpelli, Adolfo. ANED i Lint, Trst, str. 139-148 (pretisak članka objavljenog 1976., uoči procesa).
- Collotti, Enzo. 1995b. »La sentenza giudicata«, *San Sabba. Istruttoria e processo per il lager della Risiera*, dio I, pr. Scalpelli, Adolfo. ANED-Lint, Trst, str. 229-234 (pretisak članka objavljenog 1976, nakon procesa).
- Čale Feldman, Lada. 2019. *Onkraj pozornice. Na raskrižju medija*. Disput, Zagreb.
- Eaglestone, Robert. 2001. *Postmodernizam i poricanje holokausta*. Jesenski i Turk, Zagreb.
- Felman, Shoshana. 2007. *Pravno nesvjesno. Suđenja i traume u dvadesetom stoljeću*. Deltakont, Zagreb.
- Fogar, Galliano. 1995. »L'occupazione nazista del Litorale Adriatico e lo sterminio della Risiera«, *San Sabba. Istruttoria e processo per il lager della Risiera*, dio I, pr. Scalpelli, Adolfo. ANED i Lint, Trst, str. 3-138.
- Jambrešić Kirin, Renata. 2008. *Dom i svijet. O ženskoj kulturi pamćenja*. Centar za ženske studije, Zagreb.
- Jambrešić Kirin, Renata. 2017. »Ima li holokausta bez filmske glazbe? Tragom jednog hrvatskog i jednog srpskog filma o holokaustu«, *Poznańskie studia slawistyczne*, br. 12, str. 181-195.
- Knittel, Susanne C. 2015. *The Historical Uncanny. Disability, Ethnicity, and the Politics of Holocaust Memory*. Fordham University Press, New York.

- Kravos, Bogomila. 2011. *Slovenska dramatika in tržaški tekst*. Slovenski gledališki muzej, Ljubljana.
- Kravos, Bogomila. 2012. *SAG – TRST (Slovensko amatersko gledališče od sezone 1971/72 do sezone 1976/77)*. Slovenski gledališki muzej, Ljubljana.
- Kravos, Bogomila. 2015. *Un teatro per la città. Breve storia del teatro sloveno di Trieste dal 1850 al 2000*. SLORI i SSG, Trst; SLOGI, Ljubljana.
- Kravos, Bogomila. 2019. *Slovensko gledališče v Trstu. Od prvih nastopov do današnjih dni 1848-2018*. Slovenska matica, Ljubljana.
- LaCapra, Dominick. 2001. *Writing History, Writing Trauma*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore i London.
- Lanzmann, Claude. 1995. »The Obscenity of Understanding: An Evening with Claude Lanzmann«, *Trauma. Explorations in Memory*, pr. Caruth, Cathy. The Johns Hopkins University Press, Baltimore i London, str. 200-220.
- Levi, Primo. 1979. »Un lager alle porte d'Italia«, *La Stampa*, 19. siječnja 1979.
- Matta, Tristano. 2012. *Il lager di San Sabba. Dall'occupazione nazista al processo di Trieste*. Beit i IRSML, Trst.
- Miccoli, Giovanni. 1976. «Risiera e foibe: un accostamento aberrante», *Bollettino dell'Istituto Regionale per la storia del Movimento di liberazione nel Friuli-Venezia Giulia*, br. IV/1, str. 3-4.
- Pogačnik, Bogdan. 1975. »Vstani in krikni: dovolj!«. Prikaz predstave *Rižarna*. *Delo*, 28. svibnja.
- ScalPELLI, Adolfo, pr. 1995. *San Sabba. Istruttoria e processo per il Lager della Risiera*, dio II. ANED i Lint, Trst.
- Sluga, Glenda A. 1996. »The Risiera di San Sabba: Fascism, anti-Fascism and Italian nationalism«, *Journal of Modern Italian Studies*, br. I/3, str. 401-412.
- Speccher, Tommaso. 2022. *La Germania sì che ha fatto i conti con il nazismo*. Laterza, Rim.
- White, Hayden. 1999. *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. The John Hopkins University Press, Baltimore.
- Young, Katie. 2009. »Auschwitz-Birkenau: the challenges of heritage management following the Cold War«, *Places of Pain and Shame. Dealing with 'Difficult Heritage'*, pr. Logan, William i Reeves, Keir. Routledge, London i New York, str. 50-67.
- Zombory, Máté. 2020. «The anti-communist moment: competitive victimhood in European politics», *Revue d'études comparatives est-ouest*, sv. 51, br. 2-3, str. 21-54.

DOCUMENTARY THEATRE AND THE STRUGGLE FOR MEMORY:
Rižarna BY FILIBERT BENEDETIČ AND MIROSLAV KOŠUTA
IN TRIESTE IN 1975.

Abstract

In 1975, the play by Filibert Benedetič and Miroslav Košuta *Rižarna*, directed by Jože Babič and Marij Uršič, was performed at the Slovenian Theatre in Trieste. It is a documentary drama based on archival material and testimonies from the Nazi camp San Sabba Rice Mill (in Italian: Risiera di San Sabba, in Croatian: Rižarna San Sabba, in Slovenian: Rižarna pri Sveti Soboti), which operated in Trieste from 1943 to 1945. The concentration camp with a crematorium was created to fight the partisan movement in the Operational Zone of the Adriatic Littoral and to deport Jews. Former fascist organisations and citizens of Trieste collaborated eagerly with the Nazis. After the war Trieste belonged to the Western bloc: the San Sabba camp was an unpleasant memory that had to be incorporated into the new Cold War order. The play *Rižarna* belongs to the niche of Slovenian and anti-fascist memory of the camp. In addition to an analysis of the play, the contemporary amateur theatre group SAG is also described in the paper. Drawing on the revolutionary ideas from 1968, SAG considered the whole production of Slovenian professional theatre, including the play *Rižarna*, as obsolete and inefficient. This generational conflict within the »left wing« of the Slovenian minority in Trieste is here interpreted in the wider context of the Cold War struggles for memory.

Key words: Risiera San Sabba; the play *Rižarna*, Slovenian Theatre in Trieste; documentary theatre; Cold War