

TRAUMA U ZNAČENJSKOM POLJU ŠEGEDINOVA POJMA ŽIVJETI

Vlaho Bogišić

UDK 821.163.42.9Šegedin, P.

U hrvatsku književnost i kulturnu javnost Petar Šegedin ulazi u doba kada trauma prodire u samu srž društvenog ritma. Dramatično iskustvo rata ali i kontroverzija nesigurnog poraća definiraju estetske projekcije bez obzira na idejni predtekst koncepta koji se oblikuje, drži li se poželjnog optimističkog narativa nove stabilnosti i obnove ili zapitanosti nad nesigurnošću u kojoj se civilizacija zatekla. U dvadesetljetnom rasponu od prvih Šegedinovih egzistencijalnih proza (*Djeca božja*) do *Kiklopa* Ranka Marinkovića taj će se poetički ključ u hrvatskom jeziku razbistriti kroz autentične i održive slike, direktnog stiha Kaštelanovih *Tifusara*, Krležinih pseudodnevničkih ratnih eseja ili Kolarovih karakternih novela. U ovome se radu pokazuje dosljednost Šegedinove radne osnove o fenomenu *života* koju iz idejnog predteksta postupno razvija do tako naslovljenih cjelina, samostalnih fragmenata ili poglavlja ciklički strukturiranog romana, sve do televizijskoga filma *Živjeti*, kao svojevrsnoga finala autorove radio i televizijske dramaturške prakse. Paradoks o povratnom kulturnom učinku *traume* pokazuje se i kroz sudbinu toga filma, čije je premijerno prikazivanje cenzura zaustavila, ali ne zbog gledišta koja bi u njemu bila zastupana, već zbog prijedora oko autorove podobnosti uopće. Dramaturška razrada predložka za film *Živjeti* dokumentira postojanost i čvrstinu *svijeta* koji autor razrađuje postupno učvršćujući svoju zarana prepoznatu (anti)tezu o »životu koji živi od života«.

Ključne riječi: Petar Šegedin; trauma; živjeti

U doba kada Petar Šegedin ulazi u hrvatski književni i kulturni život, neposredno poslije završetka Drugog svjetskog rata, koji je u Hrvatskoj imao i revolucionarno obilježje s posljedicom društvenog prevrata, trauma je prožimala gotovo sve pojavne sfere, ljudski gubici, ali i dotad nezamislive figure smrti i užasa postupno su izbijali iz potisnutog, pa i instinktom preživljavanja suspregnutog kompleksa. Šegedin će stjecajem okolnosti odmah ući u samo središte obnove životnih formi, kako u književnom, tako i u kulturnom, institucijskom rasporedu. Premda je prethodno imao objavljen tek jedan prozni fragment (1939.), nepretenciozno naslovljen *odlomcima* proze, iz dugogodišnje ratne *osamljenosti* izlazi s dva romaneskna rukopisa, od kojih prvi, *Djeca božja*, biva u Matici hrvatskoj otisnut već u proljeće 1946., pa u svibnju te godine u novim središnjim nacionalnim novinama izlazi i njegov prvi prikaz. Kritika je Šegedinovom prozom prilično zatečena, u njoj se teško nalazi poželjni vitalizam, umjesto herojskog kompleksa koji bi optimizmom nadvladao traumu, tu je riječ o poniranju u čovjekovu psihi s neizvjesnim ishodom. Paradoksalno, upravo će time potaknut, koliko god prigušen, dijalog o tome što bi književnost u *novom dobu* trebala biti pomoći Šegedinu da ubrzo na relevantnoj, reprezentativnoj razini, *kongresu* književnika (1949.), u referatu pokuša objasniti vlastitu točku poetičke razlike. Dogodilo se to doduše godinu dana nakon što se jugoslavenski socijalistički pokret razišao sa staljinističkom dogmom, a u čijoj je srži estetika *socrealizma* simbolički visoko kotirala, ali se na ideološki predtekst poetičkih rasprava još i te kako pazilo. Pokazuje to i okolnost da će Miroslavu Krležu, čiji je položaj u kulturnom i političkom rasporedu tada bio možda delikatniji, ali i strukturno čvršći trebati još pune tri godine da bi u vlastitome, pokazat će se prevratnom *referatu*, potkraj 1952. donekle relaksirao književnu praksu od ideoloških stega. Krleža je to doduše pokušao još 1945., objavivši u prvom broju novoga središnjega književnoga časopisa *Republika* programatski tekst *Književnost danas*, ali bez pravog učinka. Ubrzo je ne samo povučen iz redakcije, već i iz Zagreba, pa će Šegedinov roman, za koji se zauzeo, dočekati u Beogradu. Krleža u spomenutom referatu neće odustati od teza koje je u *Književnosti danas* diskretno protezao iz svoje koncepcije što je prije rata poticala prijepore na tzv. književnoj ljevici, no iz historijske perspektive čine se također važnima, ako ne i važnijima razlike između njegovih i Šegedinovih shvaćanja. »Našoj je književnosti naša zemlja temom«, kaže Krleža, a budući

da »očima književnosti narod sebe gleda kroz vjekove, i da mu se pamćenje ne rasplina kao oblak na vjetru, književnost neka ne zaboravlja ništa«. To bi imalo značiti da »o ljudima treba govoriti koji su razvili u sebi koeficijent snažne volje, o onim smionim, kod nas još neopisanim ljudima koji su povjerovali da volja pojedinca može stvaralački djelovati na volju mnoštva, ako se doista iskreno i čista srca inspirirala brigama i patnjama toga mnoštva kojemu je ime čovjek«. (Krleža, 1988: 103 – 105). Šegedin takvo što nije sporio, ali je inzistirao na autentičnosti, nepredvidivosti života, pa će kad dođe vrijeme poentirati kako *teorija* nije, jer nije ni mogla, predvidjeti *nepredviđenosti*: »A teškoće su počele odmah izvirati iz živog života i nisu prestajale rasti – one su se takvom kozmički neljudskom snagom ustremile na volju i svijest ljudsku, da su i tu svijest i njena praktična djelovanja primoravale na preoblikovanja«, *vrag stvarnosti* pobjeđivao je vrlo često *Lucifera svijesti*. (Šegedin, 1971: 7 – 8).

U Šegedinovu su vrijednosnom sustavu *život* i *priča* središnji pojmovi, sve do toga da ako u zbilji sa *životom* zapne, čovjeku ne preostaje drugo do da izlaz potraži u riječima, u *priči*. Svoju prvu objavljenu, fragmentarnu prozu, on će tako i prenasloviti, *Priča*, inzistirajući na tome da ona nije pokušaj već zaokruženo, dovršeno djelo, reprezentativno za cjelinu njegova opusa. »Smatram je novom kvalitetom, a ne skicom«, njezina kvaliteta nije »analitičnost, druge su njene osobine. Ona ima nešto od kubističkog simultaniteta, razara i prostor i vrijeme, otvara jednu novu *poetsku dimenziju*, a upravo ta poetičnost je sintetična i, možda, simbolična«. (Šegedin, 1995: 242) Pisac pritom podsjeća i na druge srodne fragmente iz ranih rukopisa koji su preostali iz kriza autodafea pa ih je poslije uvrstio u romane, a takav je slijed i mimo autodetekcije prilično razvidan, njegova je misao, i kako bi sam kazao *izražajna*, struktura u tridesetogodišnjem razdoblju koje uokviruju *Priča* (1939.) i zaustavljeno emitiranje televizijskoga filma *Živjeti* (1969.) doista postojana. Pojam *živjeti* proteže se naslovnim spektrom njegove proze i prije nego tako naslovljenu priču (1963.) objavi u *Forumu*. Nakon što se početkom 1960-ih vrati iz Pariza, gdje je službovao u kulturnoj diplomaciji, Šegedin ne preuzima nove profesionalne institucijske dužnosti, već se, kao i članstvom u Akademiji potvrđen autor, posvećuje profesionalnom književnom radu. To ga je približilo i radijskom pa i televizijskom mediju, pa će upravo televizijska prilagodba proze *Živjeti* simbolički prelomiti njegovu zapravo trajnu tenziju s partijskim uporištem

društvene moći. To što je do te svojevrsne prijelomnice došlo u neemitiranju njegove programski najavljene drame važno je po tipu problema kakav je sa Šegedinom ta struktura moći imala, a on je bio dvostruk. Šegedin je djelovao iznutra, u samim institucijama, štoviše deklarirajući svoju privrženost temeljnim postulatima poretka, a drugo, njegova je proza, po svome faktumu, do tada, a uglavnom i poslije, bila daleko od provokativne aluzije. Da se i htjela upustiti u rastvaranje idejne suspektnosti te proze društvena bi kritika teško pronašla razumljive argumente za javnu prezentaciju njezine potencijalne subverzivnosti. Stoga se, kad je do razlaza došlo, nije ni sporilo da problem nije u *djelu* već u *piscu*, koji da svoj djelom postignuti položaj u društvu koristi za preispitivanje stanja u društvu. Televizijski film *Živjeti* nije bio prvo za televiziju adaptirano Šegedinovo djelo. Redatelja Daniela Marušića Šegedinova je proza toliko zaokupila da se javno u novinama ponadao kako bi pisac uskoro mogao napisati originalni scenarij. Sam Šegedin takvu je mogućnost, međutim, porekao: »Ne, to se ne usuđujem. Za mene je izražajno sredstvo riječ, a na televiziji su bitni vizualni momenti. Mislim da sada više nema smisla da eksperimentiram. Ostajem na samoj riječi kao sredstvu izražavanja. A pisanje radio drame ne zahtijeva od mene nešto drugo negoli samu riječ. Upravo pišem jednu radio dramu«. ¹ Prema Marušićevim riječima Šegedin je za njegovu adaptaciju priče *Živjeti* »nadopisao i jednu scenu koja ne postoji u pripovijesti«, ali to ne mijenja ništa na dramaturškom postavu, koji uključujući gotovo doslovne dijaloge, slijedi ne samo sižejnu već i tekstualnu fakturu, kako slijedi prema najavi u *Večernjem listu*: »Onoga dana kada se neznani putnik iskrcao s parobroda u malom i osamljenom mjestu – tako počinje radnja – nije mogao znati da će baš tu ostaviti nekoga koga će kasnije nositi u sebi čitav svoj život. Od dolaska do odlaska neprestano lijeva kiša ali ona ne može sprječiti tihi susret s djevojkom čudna imena – Želja – koja mu želi dati sebe i koju će samo nešto kasnije napustiti zauvijek. U malom pustom mjestu ostat će ona, slijepac i stara

¹ Novinska građa (*Večernji list*, *Studio*) o izvedbama Šegedinovih dramaturških predložaka u programu radija i televizije u ovome se radu citira prema kopijama iz dokumentacije HRT-a. Budući da su bibliografski podaci uz te kopije nepotpuni ili tek posredno kroz raspored programa relacionirani, to ih ni ovdje nije bilo moguće bibliografski obraditi na standardan način, bez dodatnog istraživanja.

baka, pa onda župnik, mladić i kiša. Sve ostaje i nestaje, sve biva i rađa se, uopće sve tako mora biti jer 'živjeti se mora'. Mora da je poanta radnje sadržana baš u ovoj posljednjoj premisi, koja kako vidimo zvuči više nego realno«. Koliko god da je citirana novinska opaska dobro podcrtala *poantu* a i *realnu* osnovu prikazanog teško da je strepnja od Šegedina na ekranu novog utjecajnog medija dolazila tek iz *priče*, prijeteći učinak ticao se njezine strukturne, povratne, povezanosti sa životom kao praksama *zbilje*, utoliko i uvođenjem *traume* u priču.

Prihvaćajući Šegedinovu tezu o »*Priči* kao ishodištu« Dragan Gligora razrađuje *preradbu traume u priču*, uočavajući da se »naglašava paralelizam između dvaju tekstova i dvaju subjekata« u *priči*, »odnos između prošlosti i sadašnjosti, odnos između svjesnoga i nesvjesnoga, i konačno upućuje na propitivanje narativnih oblika kao što je *priča*«. Stoga uvodi pojam *metakoda* u razumijevanju pojedinih pripovjednih cjelina, ali i opusa kao cjeline, jer »Šegedin se svjesno koristi većinom modernističkih i postmodernističkih postupaka, kao što su protuslovlje, prekinuti slijed, autoreferencijalnost, permutacija, kratak spoj, prekomjernost, ali on ih ne uvodi u tekst samo da bi opovrgnuo mimetički, očekivani slijed pisanja, prihvaćanja i tumačenja teksta« budući da »se iza tih postupaka kriju nova značenja« (Gligora, 2010: 147 - 156). Gligora se pritom poziva i na teorijsku ekspertizu *tvorbe identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi*, naslovljenu kao *doba svjedočenja*:

U onoj mjeri u kojoj premošćivanjem imanentnog rascjepa (između sebe i dugog, prošlosti i sadašnjosti, istine i tlapnje, sudionika i promatrača) radi na tvorbi identiteta, i pri/povijest je čin svjedočenja. Kao teorija prema njoj, tako se i ona prema traumatskom iskustvu kao svom predmetu zatječe u 'srednjem stanju', što znači u aporetično relacioniranim položajima predsudbjetnog oponašanja s jedne i subjektne prikazivanja s druge strane. Pri/povijest dakle svoje ishodišno traumatsko iskustvo u isti mah i na svakom koraku – ali u svagda različitom i nikad predvidljivom međusobnom omjeru – nesvjesno utjelovljuje i svjesno prerađuje. Upravo ta nesvojevoljna uronjenost radnje pripovijedanja u radnju priče, istovremena bliskost i udaljenost jedne spram drugoj, ne dopušta da o pri/povijesti govorimo kao o čistom retoričkom performativu ili fikciji jer bi se time zanemario važan sudionički udio svjedočenja. Odnos je pri/povijesti s iskustvom na koje referira naime uvijek već

dvosmjernan, što znači da nije samo pri/povijest ta koja oblikuje iskustvo, već se i u njezinu 'polju moći' odozdo roje 'potencijalne točke otpora' koje zadaju svoje 'protuudarce'. Odatle manja ili veća 'perforiranost' svake pri/povijesti obilaznicama krznanja, stankama i šutnjama, procjepima koji grade paralelan tijek što se uskraćuje pripovijedanju kao njegova konstitutivna traumatska poputbina. (Biti, 2005: 11 - 25)

Premda svoje zaključke Biti ne izvodi s obzirom na građu Šegedinove proze, upravo je za tu prozu u promatranom razdoblju intrigantno »traumatsko iskustvo identifikacije«, kako se

posreduje u tzv. kvaziautobiografskoj prozi, kroz odnos kasnijega, zrelijega, prema ranijem, mladenačkom ja. Dok je autor u gradnji lika s mnogo razloga izložen optužbi da izmišlja, pripovjedač koji govori o (bivšemu) sebi postavlja naizgled opravdan zahtjev da samo svjedoči. No tako oštra polarizacija između izmišljanja (fikcije) i svjedočenja (fakcije) ponovo dolazi u pitanje iz teorijske perspektive koja sa svojim predmetom uspostavlja neodlučiv odnos svojstven 'pragu nerazlikovnosti'. Ako se naime u odnosu između autora i lika drugi na neki način pokazuje uvijek – već kao dio vlastitoga ja, onda se u odnosu pripovjedača prema svojem ranijem ja taj ja uvijek – već ispostavlja kao drugi.

Sam se Šegedin pozivao na to da »piše ono što (je) spoznao u svom doživljavanju svijeta«:

Doživljaj i naročito spoznaja uokviruju doživljeno i življeno. Doživljaj i spoznaja na neki način uokviruje i stoga ograničuje izraz. To je važno, jer je svaki izraz, kao oblik, izvjesno ograničavanje. Bez tog oblika – ograničenja nema izraza, pa ni književnog. Bezgraničnost gasi spoznaju. Pisac ne može spoznati, a ni prikazati neki lik, neki karakter, ako ga izrazom ne ograniči. Granice mu daju fizionomiju... Lica bez svoje karakterne neslobode nisu uopće lica, kao što ni trokut, bez svog određenja s tri dužine, nije trokut... Životni je akt otkrivanje kauzaliteta, ali i 'viđenje stanja'. Umjetničko otkriće nekog karaktera jest viđenje razložnosti persone u situacijama, kao i otkrivanje razložnosti u vremenskom tijeku. Razložnost otkriva jednu i drugu stranu,

ali izraz – spoznaja nužno je ograničavanje, jer izraz mora biti oblik... U literarnoj naraciji lica nisu slobodna, ograničuje ih njihov karakter, ili ona 'takvoća' kakovi jesu... Intelektualizam i artizam žive zajedno. Predominira li jedna strana u literarnoj naraciji, izraz biva poremećen. Ali i ta poremećenost je stvorila vrijednosti. (Šegedin, 1990: 4 - 5)

Kritika je u razumijevanju Šegedinove koncepcije prihvatila »ograničavanje« oblika, pa su likovi koji naslućuju ili sagledavaju ispraznost konvencije, odnosno nasilnost iskonskih poriva, nosioci značenjskih vrijednosti koje možemo obilježiti pojmovima: strah i krivnja«, dakle svojevrsnom traumatskom osnovom. »Nije to više krivnja prema nekom vrijednosnom sustavu, npr. kršćanskome, ili strah od imenovane svemirske sile koja kažnjava ali i prašta, nego krivnja od spoznaje neautentičnosti svijeta i vlastitog postojanja, te strah od sila koje izbijaju iz takvog stanja. Dominantno značenje koje proizlazi iz suodnosa Šegedinovih likova je strah. Prvo su oni ugroženi od svijeta što ih okružuje i sve pretvara u materijalno, te je time samo izvorištem razornih snaga, a nikako poticajem da se uobličiti ljudskost; drugo, lik je liku, dakle okolina sama, također opasnost, jer se svaka jedinka zatvara u sebe nastojeći se sačuvati ugrožavajući drugoga, pa onda i sebe samu – svojom potpunom egocentričnošću. Lik se želi spasiti udaljujući se od drugih; i težnjom da očuva sebe, izravno ih ugrožava. Kao da poništavanjem drugoga lik hoće sačuvati sebe sama; drugi mu dođe kao sredstvo spasa, ali ne kroz njegovo oljuđivanje već upravo pretvaranje u materijalno. Drugoga se želi proždrijeti pretvarajući ga u energiju, materiju koja bi trebala poslužiti da se sam odupre razornim silama kozmosa«. Iz takve je perspektive Šegedinovim likovima jedna od osnovnih značajki »sebičnost i zatvorenost prema drugome, zatim neka od destruktivnih karakteristika koju usmjerava na drugoga, ne bi li sačuvao sama sebe od pretvaranja u materijalno. Poništavanjem drugoga izručuje se taj lik razornim materijalnim silama, jer se na taj način ne ostvaruje oljuđena stanja; jedinka bi mogla opstati kada bi se bila u stanju zaštititi drugom osobnošću, sačiniti prostor za ljudski postupak, koji je pak nezamisliv bez drugih«. U Šegedinovoj se književnoj zbilji, za razliku primjerice od Kalebove karakterizacije gdje »potreba za drugim i polje 'oljuđenog stanja' omogućuje likovima da se održe i savladavaju

zlo«, međusobnim poništavanjem razara bilo kakva mogućnost da se lik ne izgubi u bezličnoj materijalnosti svijeta. (Peleš, 1978: 658)

Pa ipak, i kada prihvaća »oblikotvornost« *krivnje* i straha, kritika ne doživljava uvijek konzekvencije neslobode Šegedinovih karaktera kao opću zadatost, jer joj se zna učiniti da je njegov

svijet ispunjen težnjom da se dohvati punina življenja, sloboda od pritiska obitelji, škole crkve, društva, uopće institucija. Od straha, od jeze! 'Jeza života ovog u kojem se pojavilo biće takva je da se ono moralo spasavati, a izgleda da je jedan od najefikasnijih načina spasavanja bila zajednica – društvo. U strašnim uvjetima života ni takva zajednica nije riješila pitanja... Jeza je ostala neizmijerna oko njega, oko bića čovječjeg, i u samom društvu; jeza je ostala u samom njemu, biću! Neka se pogleda život čovjekov i vidjet će se kako je paklenska fantazija Danteova rekla samo maleni dio ovog života u kojem smo prisiljeni biti'. Tako je Šegedin u pretežnoj većini svojih djela pjesnik jeze, jezivog, onog osjećaja kojim je opsjednuta čitava generacija (Frangješ, 1987: 366 - 368)

I Frangeš dakle Šegedinovu gestu pokušava razumjeti na pozadini (naraštajnog) simultaniteta kao *traumatskog*: »Što god pisao, kamo god pogledao, Šegedin je trajno obuzet spoznajom da je život – unatoč prirodnoj mogućnosti da bude prije svega ljepota – uglavnom ispunjen strahotom«. Takav je uvid točan, ali unutar toga rasporeda se Šegedinova *razlika* posebno ističe. Uostalom i sam se Frangeš nadalje mora baviti upravo njome:

Uvijek isti strah pred zbivanjima koja nas čekaju, pred sudbinom koja je već zinula da nas proguta. No nitko, čini mi se, nije taj djetinjski strah prikazao tako jasno i tako beznadno kao Šegedin. Kritika je često tvrdila da je Šegedinova literatura puna morbidnih likova; a nije se – niti je to ni mogla, u danima propisanog optimizma – nije se upitala koliko 'odrasle' istine ima u tim dječjim zebnjama. Po Šegedinu, odrasli nastavljaju dječje igre i onda kad najviše žele pokazati koliko su sazreli i digli se iznad sebe samih. Dosta se sjetiti podušja žrtvama nacističkih logora, u Notre Dame... Šegedin je 'na dužnosti'; kao diplomatski činovnik odaje počast žrtvama i osjeća koliko

isprazne pompe ima u tom uzvišenu i toliko potrebitu činu. 'Zar to nisu prava čudesa: pretvoriti sve boli i stradanja, sve ljubavi, sve sanje u laž i dekor koji zavodi... Pretvoriti jezivu tragiku svih Buchenwalda u kor ushita, bubnjeva, truba, bubnjeva smrti, u opravdanje novih užasa za Svetu Neku Stvar'. Taj strah od manipulacije temeljno je raspoloženje koje provijava Šegedinovim djelom koje je u cijelosti pisano za čovjeka i radi čovjeka. (Leksikon hrvatskih pisaca, 2000: 684)

Šegedinov je pripovjedni svijet karakterističan po »sažimanju i sužavanju prostora i vremena«, figure toga prostora u njega su simboli i alegorije civilizacijskoga, kulturološkoga, religijsko – ideološkoga, atavističkog, kolektivno nesvjesnog, ali i profanoga, karnevalskoga tjelesnog«. Spram toga u ključu »egzistencijalističkog projekta« stoje tri modela samoobrane – nihilizam, rezignacija, pobuna, »tri modela s kojih je skinuta maska <normalnosti>, pa se oni očituju u svojim strahovima, zešnjama, dilemama, užasima« upravo – »bolestima od života« (isto).

Šegedinova je proza doista »stvorila svijet u kojemu nitko nije imao izlaza, svijet u kojemu su svi osuđeni na osamljenost«; ona nema izravne veze s egzistencijalističkom filozofijom niti je njezina ilustracija, ali se temelji na srodnim postupcima koji su obilježili romane Sartrea ili Camusa. I u njima se opisuju pojedinačne svijesti, i u njima je sužen koncept vremena i prostora, a inzistira se na tjelesnosti protagonista, na apsurdnom stanju njihova duha, na strahu i mučnini koju oni u sebi nose. U tim se prozama svjedoči o rezignacijama, ali i o pobunama, one su manje kronike života a više grubi zapisi unutrašnjih iskustava«. (Novak, 2003, 410 - 412) »Šegedin je dubok pisac ali ne i odveć pažljiv prema zanatskoj strani svojih romana. Pisao je oporom rečenicom, otežanom i čvrstom kao da kleše kipove u grubom stilu pučkih klesara. Bio je to svjesni piščev izbor, stil kojim je dolazio u najveću moguću blizinu dušama što ih je analizirao za vrijeme svojih potraga za zlom i dobrom«. U pravilu su te priče afabulozne, »ispričane glasom sveprisutnog pripovjedača, njegovi romani bave se kriznim i rubnim stanjima ljudske svijesti. Stanja straha i kolebljivosti, usamljenosti i tjeskobe u središtu su piščeva interesa, to je introspekcijska proza koja jetražila je strpljive čitatelje i nije imala mnogo sugovornika, ali je zato bilo dovoljno onih koji su je poštovali iz moralnih razloga«. Premda ni u razmjeru svoga jezika nije dosegao čitljivost

i prozirnost Sartreove rečenice, a njegov je postupak anticipirao, Šegedinova je koncepcija »života koji živi od života« ne samo potvrđena, već se kao »životna autentičnost« pokazala legitimnim pokrićem intelektualnog anagažmana kojemu je težio.

Pisati o *osamljenicima* bilo je »za mene prirodno«, reći će Šegedin, s obzirom na vrijeme (1939.–1940.) »koje je i samo tjeralo u osamu određene karaktere«, ali i to da je »bježeći od zločina u osamu osjetio da se na neki drugi način biva neljudskim«: »Mislio sam ukazati na dehumanizaciju koja nastaje osamljenicima«, pa i u odnosu na »razmišljanje o tome kako se živi«. (Šegedin, 1995: 250 - 251) Čini se kako nije bez osnove piščevo inzistiranje na vrlo ranoj, gimnazijskoj »spoznaji« da bi *živjeti* zapravo imalo značiti i uskraćivati život, da »život živi od života«. Šegedin se pritom poziva na *susret* s dubrovačkim *osamljenikom* Radoslavom Tasovcem koji je u dva svoja ezoterična spisa obrazložio »vrijednosni« sustav s kojim je neposredno suočio i samoga Šegedina:

Osnovna teza tih knjiga jest: otkrivanje strašne činjenice da čovjek živi od ubojstva, dakle od nasilne smrti drugih bića, koje je apsolutno podredio sebi samo zato da bi ih mogao po volji i kad to zaželi iskorištavati, pa i zaklati i požderati... Ako čovjek hoće živjeti, onda mu ne preostaje drugo do da se hrani ljudskim životima. Otvorio je u meni spoznajni bezdan, ponor, koji me prati čitava života. On, život, zapravo je ubojstvo.

Od tada živim tako reći dvotračno, s jedne strane nosi me Tasovčeva spoznaja užasa od svijeta, koja je inkarnacija ubijanja i žderanja, a s druge strane otkrivala mi se vizija što socijalna znanost nudi čovjeku. Ta dva puta vode suprotnim smjerovima, ona su protivrječna. Ta fatalna proturječnost postaje jedna od osnova moga bića. Tako, eto Žrnovo – mitologija, Korčula – psihologija, Dubrovnik – kozmologija. (Šegedin, 1990: 4 – 5)

Refleks toga formativnog postulata je i »strahopoštovanje prema prirodi – spoznaja da je priroda okrutna i nemilosrdna, u najboljem slučaju ravnodušna, prema čovjeku, baš kao što je čovjek često okrutan prema ostalim bićima, koja s njime dijele Zemlju, a što izaziva nemir i tjeskobu. Pozornost pripovjedača nerijetko privlači sfera neljudskog, koju on motri iz perspektive neobično sućutnog promatrača«. To da »i jedan i drugi (crv i mrav) brane svoj život, jedan i drugi

od života žive« kristalizira paklensku misao »život od života živi«. Kolikogod se pritom »pripovjedač uz pomoć različitih obrambenih mehanizama bijega (fizičkim udaljavanjem, emocionalnim distanciranjem, racionalizacijom, neprihvatanjem, neobaziranjem, sanjarenjem) nastoji oduprijeti najrazličitijim strahovima, svjestan ili preslab da bi priznao da takva eskapistička rješenja uopće nisu rješenja nego linija manjeg otpora koja vodi u samoobmanu (Batinić, 2018: 18 – 19) sam se Šegedinov *sveznajući* »mentor« postojano ne skriva od posredovanja nelagode ishoda. Štoviše, to je očitije što je situacijsko polje prividno manje brutalno ili dramatsko, kao u finalu proze *Živjeti*:

Skutrio sam se među mreže i, gledajući kako kozle smireno otvara i zatvara oči, osjetio sam potrebu da opet otpočnem priču o kamenom mjestancu, samo sada više ne o suncu, vrućini, riječima, već o samom vjetru i kiši i o crnom vremenu, o slijepcu kojemu kradem djevojku, pa sam i počeo šaptati... – Ah, bože, bože moj, što se ovo desilo?... (Šegedin, 1963: 66)

Fenomen traume u Šegedinovoj prozi tvorbena je čestica koja njegovo pričanje bitno odvaja od dominantnih, pa i srodnih, tematskih i poetičkih osnova u razdoblju kada iskustvo rata i s njime povezanih figura smrti i poraza, a ne tek obnove života, uvelike određuje društvenu zbilju i umjetničke prakse, književnost, ali i kazalište ili film. Marinkovićev Melkior, Kolarov ratni ministar Jozo, akteri Desničina *Zimskog ljetovanja*, gdje je u prvom planu također i prostor i životinja, sve do primjerice *direktnog* jezika Kaštelanovih *Tifusara*, sa *smrti u stopama* – sa Šegedinovim *antijunacima* dijele mnogo toga, ali ne i podrazumijevanje Krležine teze da bi »našoj književnosti naša zemlja bila tema«. Po sebi je to tako i u Šegedina, on je mnogo sigurniji kada tu zemlju prepoznaje i u svijetu kojim se kreće nego dok o tom svijetu govori iz njega samog, ali je njegov *čovjek* biće koje se prije nosi sa samim *svijetom* i zapitanošću što bi se s njim moglo bolje učiniti, nego sa vlastitom zemljom kao okruženjem: *prostor* njegove proze, makar uvijek konkretan, zapravo je ambijent općeg a ne našeg, posebnog traumiranja. Krleža je taj poučak mogao razumjeti na temelju vlastitoga nastupa, četvrt stoljeća prije Šegedina, s *ratnom lirikom* i *domobranskom historijom*, *piramidom mrtvih domobrana*, koje su teško prodirale do kanonskog jezgra. Za razliku od *fame* ili *sage* o Glembajevima. Šegedin tu vrstu kompromisa nije učinio. Utoliko je njegova proza,

kao egzistencijalni čvor, za hrvatski kanon posebna, pa i utoliko što je njezin pisac svoje društvene angažmane vodio na paralelnom kolosijeku. Možda je i stoga, a ne samo po zahtjevnosti, donekle ostala u sjeni.

IZVORI I LITERATURA

- Batinić, Ana. 2018. »Straha kao u priči – strah u Šegedinovoj zbirci kratih priča ‘Pričanje’«, *Strah kod Šegedina – strah od Šegedina*, Zbornik radova, Korčula: Grad Korčula, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 11 – 22.
- Biti, Vladimir. 2005. *Doba svjedočenja*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Gligora, Dragan. 2010. »‘Priča’ kao ishodište«, *Hrvatska književna tradicija i modernost u djelu Petra Šegedina*, Zbornik radova, Korčula: Grad Korčula, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 143 – 158.
- Frageš, Ivo. 1987. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Krleža, Miroslav. 1988. »Književnost danas«. *Svjetiljke u tmini*. Sarajevo: Oslobođenje.
- [Milanja, Cvjetko]. 2000. »Šegedin, Petar«. U: *Leksikon hrvatskih pisaca*. Ur. Dunja Fališevac, Krešimir Nemeć i Darko Novaković. Zagreb: Školska knjiga, str. 684 – 685.
- Novak, P. Slobodan. 2003. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Golden marketing.
- Peleš, Gajo. 1978. »Hrvatska proza 1945 – 1960«. U: *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*. Ur. Aleksandar Flaker i Krunoslav Pranjić. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, Sveučilišna naklada Liber, str. 653 – 662.
- Šegedin, Petar. 1963. »Živjeti«. *Forum*: br. 7 – 8. str. 40 – 66, Zagreb.
- Šegedin, Petar. 1971. *Svi smo odgovorni?* Zagreb: Matica hrvatska.
- Šegedin, Petar. 1990. »U Dubrovniku je umrlo moje jugoslavenstvo«. *Razgovor s Vlahom Bogišićem. Oko*: br. 9, str. 4 – 5, Zagreb.
- Šegedin, Petar. 1995. »Nema spasa od života ili Doktor Zero nasuprot pravom čovjeku«. U: Pavletić, Vlatko. *Tajna radne sobe. Razgovori o književnom stvaranju*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, str. 241 – 280.

TRAUMA IN THE SEMANTIC FIELD OF ŠEGEDIN'S CONCEPT *TO LIVE*

Abstract

Petar Šegedin began to figure in Croatian literature and in the Croatian arts public at a time when trauma had driven deep into the pith and marrow of the rhythm of society. The dramatic experience of the war and the controversy of the uncertain post-war years had defined the aesthetic projections irrespective of the ideational pre-text of the concept being shaped, whether one were cleaving to the much to be desired optimistic narrative of new stability and revival or voicing concern at the insecurity in which civilisation had found itself. In the twenty-year-span from the first existential writings of Šegedin (*God's Children*) to the *Cyclops* of Ranko Marinković, this poetic key in Croatian was to be clarified through the authentic and sustainable images of the direct verse of Kaštelan's *Typhus Carriers*, Krleža's pseudo-diaristic war essays and Kolar's novellas of character. The present paper demonstrates the consistency of Šegedin's working base about the phenomenon of *life*, which he gradually developed from the ideational pre-text into similarly named units, independent fragments or chapters of a cyclically structured novel up to the television film *To Live*, a finale, as it were, of the author's radio and television practice. The paradox of the reciprocal cultural effect of trauma can be seen in the destiny of that film, the premiere screening of which was stopped by censorship, not because of the viewpoints represented in it, rather because of the dispute about whether the author was acceptable or not. The dramaturgical development of the proposal for the film *To Live* demonstrates the constancy and strength of the world that the author elaborates while gradually reinforcing his early recognised anti-thesis about the »life that lives from life«.

Key words: Petar Šegedin; trauma; to live