



Жарка Свирчев

## АУТОБИОГРАФИЈА О ШЕЈКИ МАРИЈЕ ЧУДИНЕ

...фанџазија, сѝвориѝељица свих чудеса, нарочѝио оних која су се доѝодила...  
Марија Чудина, Нож ѝуноѝ мјесеца

У есеју „Изгнанство и краљевство Марије Чудине“ Данило Киш написао је да песникиња нема „приватне судбине“ – „на основу њених песама нико неће моћи саставити биографију Марије Чудине, њене песме нису аутобиографске“. Киш је тумачио песништво Марије Чудине из перспективе гностичке идејности и сумње, уоквирујући га прегнантном анализом која не трпи скретање погледа с онога што је назвао *чисѝи конѝеѝѝи* њеног песништва, певање „непостојања из срца празнине“. Киш је настојао, преваходно, да тумачи Марију Чудину Маријом Чудином, да је сведе на несводивост ње саме или да је отвори у пуној мери њеног стваралачког интензитета. Киш пак не пропушта да истакне њене *бекеѝовске* строфе и *декириковске* пејзаже, но више као овлашни потез (иако је тешко наћи прецизнији). Међутим, развијену поредбену линију Киш успоставља упућујући на једно друго *ѝрисусѝво* у песништву Марије Чудине – „шејкински Замак“, симболичку фигуру прибежишта, места отетог од ништавила, јединог места где још има наде, места где се светкује „живот, једини *госѝојан* живот“.

Кишу је било важно да инсистира на оригиналности Марије Чудине. Па, ипак, топоним *куле* из песникињине збирке *Чађ и ѝозлаѝа* осветлио је преко „шејкинског Замка“. Могао је да посегне и за другим утопијским архитектонским пројектима. Међутим, посегаво је за биографијом своје блиске пријатељице. Или, прецизније казано, посегаво је за јединим могућим, или сврсисходним, биографским моделом читања и разумевања песништва, и стваралаштва Марије Чудине. Киш је пред собом, те 1982. године када је писао есеј „Изгнанство и краљевство Марије Чудине“, имао једну заокружену животну причу. Ми пак имамо заокружено стваралаштво које ту причу додатно усложњава, нијансира, па и концептуализује. Ипак, Данило Киш прави драгоцену реторичку копчу, недовољно прозирну, али ипак присутну, која се ишчитава из укупности његових есејистичких промишљања – управо је „шејкински Замак“ *краљевсѝво* Марије Чудине које се насловом адресира, али текстуално не експлицира. Инсистирање на отклону од аутобиографског у њеном песништву и превођење биографског на песнички језик остаје амбивалентно место Кишовог есеја. Ипак, имам утисак да је Киш покушао да сачува Марију Чудину од свођења која њена биографија намеће (брак са Леонидом Шејком), знајући оскудан распон патријархалног имагинирања ауторства, а опет да укаже на *ѝрисусѝво*, у ком је, уосталом, и садржана супстанцијалност њене свеколике поетике.

То – присуство али и неспоразум у вези с њим – нарочито осведочавају њени постхумно објављени рукописи – недовршени роман *Нож ѝуноѝ мјесеца* (1989) и *Леонид Шејка*.

ЭПАТНА ГРЕДА

*Књиџа за разіледање* (2005). У поговору *Ножу љуној мјесеца* Тончи Петрасов Маровић, песникињин пријатељ, напомиње да Чудина није имала снаге да доврши роман, делило ју је петнаестак страница према њеним речима, али је успела да напише „чак 150 страница текста о Леониду Шејки, за монографију“. Међутим, нити се за *Нож љуној мјесеца* без остатка може констатовати да је недовршен роман, нити је *Књиџа за разіледање* монографија о Шејки. Ово постаје нарочито опипљиво читамо ли те две књиџе у континуитету, увидимо ли происхођење потоње из рукописа романа. Одустајање од свој ради писања о *њеіовом* делу импликација је која неподношљиво избија из приређивачеве напомене и управо овакав приступ њеној ауторској одлуци или одлукама поништава саму њихову бит, поништава оно што је Марији Чудини, по свему судећи, било битно да уради, написавши *Књиџу за разіледање* као своје последње, тестаментарно дело.

Разумевање стваралаштва Марије Чудине суочава се с тим фундаменталним спором, спором око ауторске концепције. Њени стваралачки сусрети су нарочито интензивни. Рецимо, Бекет и *Амстердам*. Могао би се направити опсежан попис бекетовских елемената, прекомеран је Бекет у том роману, његова *Трилоија*. Као да га је преводила. И можда јесте најпрецизније и рећи да га је преводила, изједначимо ли, попут Хајдегера, не само тумачење и превођење, већ и преводиоца с песником, сећајући се изворног значења песничког *умећа* – *poiesis*. Отуда нам и паратекстуални податак на концу романа не би смео да промакне, време његовог настанка, 1967–1969, јер је реч о самим почецима Бекета у југословенској култури, иако је роман објављен 1975. године. А одломке је објавила, најпре 1969. у *Савременику*, и потом 1970. у *Пољима*. У Амстердаму су и *траг, замак, ђубришије, лавиринџ*. Или Борхес, који није само присутан на нивоу барокности фантастичке имагинације, мотивских реминисценција и метапоетичких интроспекција у *Ножу љуној мјесеца*, већ је једна од текстуално оприсутњених утвара стваралачке агоније писца из племена месечара у нестајању. Као и *кадис, ружа, ђубришије, лавиринџ, оіледала*, али и „генијални Рус“ и књиџа о њему. Но, није Марија Чудина само лектиру уписивала у своју литературу. Њена биографија је посредована и паратекстуалном мрежом посвета, тим гестовима пријатељства и стваралачких дотицаја (бележим оне из *Дивље душе*: Владета Јеротић, Иван Салечић, Данило Киш, Саша Савић, Владимир Величковић, Мирјана Миочиновић, сестра Иванка, Лола Симеуновић, Бранка Фулановић, Љуба Полексих, Данијел Драгојевић, Бранко Кукић, Мартин Жућић, Бранко Вучићевић). Та мрежа посвета разоткрива *дијалoшкy* природу њеног стваралаштва, нескривеност заједништва као битност њеног писања, самог постојања у и кроз писање. Такву фреквенцију посвета налазила сам само у авангардним кружоцима двадесетих година.

Инсистирати на искуству (историјских) авангарди није нехотичност у случају стваралаштва Марије Чудине јер оно може да осветли његову особеност која, чини ми се, упорно измиче приређивачима њених књиџа и њиховим тумачима. Покушала је авангарда свом жестином животног улога којим се обрушила на институцију уметности да ревидира и институцију ауторства. И дела, уоквиреног потписом, ауторским именом. Хомогеног и/ли монолитног, запечаћеног потписом. Авангарда је уметност разумевала као колективни чин, интимно, друштвено и политичко искуство настало у заједништву.

Музеализација је, знамо, појела авангарду. Остало је сећање на „херојске“ дане авангарде, остала су имена хероја који су и сами здушно потпомагали сопствену митологизацију. Тај *homo* је (и данас) слепа епистемолошка мрља која нам онемогућава да разумемо авангарду у њеној пуноћи *in status nascendi*.

Сведоци смо последњих година, и дуже, нове митологизације, оне доцније авангарде, неоавангарде, њених „херојских“ почетака. Свуда наилазим на *Пусџолину* Владана Радовановића, ретко шта се пре те књиге спомиње као почетак. Негде се загубила *Пусџиња* Марије Чудине, објављена две године пре *Пусџолине*. Или, прецизније казано књига-објекат, поема Марије Чудине и графика Леонида Шејке у омоту који је дизајнирао Слободан Машић. И још у издању Независне књиге, издавачке куће коју покрећу Чудина, Шејка и Машић (тим редоследом на омоту првог издања, *Пусџиње*), прве приватне издавачке иницијативе у СФРЈ. Колективно ауторство, без премца. Име Марије Чудине се пак изоставља, оно је невидљиво у наративима о уметничким експериментима и концептима након Другог светског рата. Као што је, уосталом, невидљива и особа која је подржала и финансирала прву авангардну библиотеку у претходној Југославији, књижевка Митра Ј. Стефановић. Но, о *Пусџињи* је реч. Остаје ми дилема да ли је од заборава можда једино погубније погрешно читање. Неки библиотекар/ка се поиграо/ла добрано с *Пусџињом*. Тако у библиотечко-информационом запису о *Пусџињи* који нам пружа референтни систем Кобис читамо да је ауторка *Пусџиње* Марија Чудина, врста грађе *сџручна монографија*, а предметна одредница *графика*. Тешко да ће се иједан историчар књижевности одлучити да консултује стручну монографију о графици. Евентуално ће то учинити историчар уметности, али њега чека изненађење. Истраживачи Шејкиног дела тешко, пошто ни слова од Леонида Шејке нема у том запису.

То издање, *Пусџињу*, треба вратити тамо где припада, на саме почетке експерименталне, интермедиијалне уметности, концептуалних истраживања, те колаборативног ауторства које ће обележити југословенску уметност наредне две деценије и сагледати је као колективно дело. Један будући есеј о колаборативном ауторству Марије Чудине и Леонида Шејке свакако треба да привилегује *Пусџињу*. Али у овом есеју ће се, најпре, то ауторско заједништво легитимисати. Или пак подсетити на сведочанство о њему које је оставила Марија Чудина. Шездесете године није обележило само њихово интимно партнерство, већ и заједничке стваралачке акције. Да ли је била или није била формална чланица *Медиале*, није ни важно. Узгред, у УРК-рукопису (Уред за регистрацију и класификацију), књига објект бр. 2, дневник који су водили чланови *Медиале*, спомињу се и активности Марије Чудине (разговори у којима је учествовала, текстови на којима је радила).

Међутим, треба направити инверзију, не сагледавати овај уметнички двојац у контексту *Медиале*, и не поставити Шејку као референтну тачку. И није то само реторички заокрет, нити интерпретативна конструкција ради потискивања Шејке у генолошке слојеве текстова Марије Чудине. Неће Марија Чудина ништа на вредности изгубити ако се изричито укаже на Шејкино присуство у њеном стваралаштву. Своју поетику, уосталом, и градила је на том суодносу. И баш тај *суоднос* јесте оно на чему би требало инсистирати. Потребан је стога један већи напор, напор воље да се лишимо когнитивних

пристрасности, и фантазије. Најпре, да рембоовски наново измислимо љубав. Или, другим речима, да партнерски однос двоје уметника ослободимо бремена постфројдовске концепције породице базиране на афективној повезаности којој су, дакако, сходно патријархалној логици, склоније жене, те да супругу изместимо из улоге неговатељице, утешитељке и емотивне подршке. И да се, у истом когнитивном скоку, не саплетемо о романтичарске концепције генија и музе, нарочито њихов фантазам да тиме жену привилегују. Потом, да ослободимо и концепт колаборативног ауторства хијерархије, компетитивности, индивидуалности персонификоване потписом, те да своје разумевање и тумачење не црпимо из омеђености потписа, већ да га отворимо за вишегласје, које је уосталом присутно у сваком потпису.

Нужно је то како се *Књиџа за разіледање* не би свела на монографију о Леониду Шејки. Она јесте и то, али не само то. То је добро осетио и приређивач књиге, запазивши да ће бити тешко објаснити неком ко није упознат с поезијом Марије Чудине шта је ова књига. Јер, књига је и „једина досад написана монографија о Леониду Шејки“, и „пјеснички транспониран трактат о његовом сликарству“ и „ништа од свега тога или – од свега тога понешто“. Али, није пропуштено да се истакне упозорење: „Све то наводим и зато што је ову књигу, у непажљивом читању, због читавог низа призора из свакодневнoг живота, могуће истодобно прихватити и као аутобиографски запис о њиховим заједнички проведеним годинама.“ Али баш у њиховим заједнички проведеним година, њиховом заједништву, њиховом интимном односу лежи стваралачка основа, или осовина њиховог дела. Понаособног, и њиховом међусобном садејству. Аутобиографија је то једног стваралаштва, аутобиографија Марије Чудине колико и Леонида Шејке, или биографија Леонида Шејке колико и Марије Чудине. Јер, књигу пише, реконструише, саставља *Басџард*, „јединствено тројединство“, фантастичка ауторска фигура поникла из заједништва Чудине и Шејке.

У пролошком запису, а то је својство и пролошког записа *Ножа љуној мјесеца*, поетички се откључава *Књиџа за разіледање*. Срж тог записа јесте ауторство, и оно се нуди љажљивом читању у ауто/биографском оквиру, те се *Књиџа за разіледање* може интерпретирати и као (ауто)биографија креативног заједништва, испреплетаног ауторства, његове синергије, чије је упориште интимна веза двоје људи. Та веза јесте оно што повезује записе, и сваки отклон од аутобиографског читања подразумева цензуру интимности, цензуру интимности Марије Чудине и Леонида Шејке, цензуру исповедног, емотивног, (само)огољавајућег, поништавање тог и таквог дискурса као непоузданог, неприкладног за монографију о великом уметнику, за знање о њему. Јер, аутобиографско као да априорно прети да има превише ње, њених осећања, њене перспективе, њеног доживљаја, њених мисли, а то је, следимо ли логику отклона од аутобиографског, излишно и сувише за „песнички транспонован трактат о сликарству“ Леонида Шејке. Марија Чудина је то предосећала и, рекла бих, осетила да роман који је писала истовремено с *Књиџом за разіледање* не може бити завршен, да се на неки начин самоукида, зато га је и означила као *књиџа која несџаје*. Јер, прича коју је причала у овом роману, и претходном, и својим песништвом, есејистиком, прича је која се одиграла између њих двоје. Чији трагови су видљиви и у Шејкином делу. Управо је то микроприча или контраисторија коју нуди (ауто)биографска перспектива Марије Чудине.

Не случајно, *Нож њуној мјесеца* се окончава, баш тако, окончава рођењем Андрогина који ће написати „јединствену књигу која никад није постала књигом“ јер је могла да буде само књига-објект, и то од листова „које је добио у руке, које је нашао на градском Ђубришту“, а који су га „болно и мучно дирнули својим разорним, распомамљеним окусом на распадање, на смрт, духовну неуравнотеженост, сталну и разорну стрепњу“. И *Књиџа за разіледање* јесте и покушај потирања ништавила на једини, за Чудину и Шејку, могући начин. Цензурисање интимности аутобиографског води ка непотпуном разумевању *Књиџе за разіледање* – она у бити и настаје из две интимне, емотивне ситуације, имагинирајући трећу, као свој најдубљи залог. И стога бих чак пре, иако остајем при аутобиографији, дала предност читању *Књиџе за разіледање* као романа (што се и не коси с претходним жанровским избором), а не монографије. Уосталом, таквих прекограничних књига има. Две ми нарочито привлаче пажњу док размишљам о *Књизи за разіледање* (и још у комбинацији с *Ножем њуној мјесеца*) – *Аутобиографија Алис Б. Токлас* Гертруде Стајн и *Орландо* Вирџиније Вулф.

Књигу, пролошки запис отвара запитаност: „Тко ће написати причу о Леониду Шејки за његову монографију? Тко? Марија Чудина? Она се буди и виче: Али – та књига је већ написана. Тко је то учинио? Ја.“ И већ у овим редовима читаоци ваља да се лише очекивања да ће читати монографију, јер прича која следи јесте грађа за монографију. Та *џрича* се не може реконструисати на основу Шејкиног дела, документарне грађе, критичког интерпретативног корпуса, изложбених каталога, сведочења пријатеља и сарадника. То знање поседује Марија Чудина јер је она делила емотивну ситуацију у којој је Шејка стварао, у којој су стварали. Али, одмах се доводи у питање кохерентност и самодовољност тог ауторског *ја*. „Мрзим замјеницу Ја, јер та проклета замјеница поништава све остале замјенице које су достојније од ове.“ Родна трансгресија наративног или лирског гласа увек је реторички симптом заокрета у репрезентацији рода, увек је искорак ка табуисаним, санкционисаним, зазорним (језичким) искуствима. По правилу оних, тешко доступних женским стваралачким субјектима. Чиниле су то пре Марије Чудине и друге списатељице у југословенским књижевностима. Међутим, репрезентацијска флуидност њеног лирског/наративног гласа чини ми се да се онајвише приближава митологији андрогина, што ваља додатно промислити, али не и миту о универзалности или безличности (како је Киш видео овај поступак код Чудине), већ ауторској двојности, не и подвојености. У *Књизи о разіледању* она је један од ауторских субјеката. Истовремено је и предмет (ауто)биографисања. Јер, причу завршава Бастард, након што је и Марија Чудина отишла.

Остају имена, како каже нараторски глас у пролошком запису, имена су ликови, „имена су илузија реалности једне особе“ која је постојала у свету да би сликала, и друге што постоји да би написала књигу о сликару. И додаје, „та особа зна да име писано бијелом кредом на површини огледала изазива сјенасто уобличавање лика чије је име исписано; име његово којим је крштен и тако ушао у Повијест свијета, не бојећи се ништавила. Леонид Трофимович Шејка. А замјеница, проклета била, не може надражити спокојство тог огледала на дну којег стоји и име Марије Чудине, Шејкинога пријатеља.“ Реч је о самоогледању у двоје, причи о двоје, коју пишу Шејка и Чудина, и још, додатно потцртано – Марија је писала „своју-Леонидову Књигу не обазирјући се на то

шта ће свијет рећи“. А свет би свашта могао говоркати, по правилу бришући њено име, коауторско, ауторско. Са свешћу о томе се и исписује (ауто)биографија њиховог заједништва, прича о том заједништву – пријатељском, партнерском, ауторском. И пишу је обоје: „Бастард је биће мило, сјенасто, веома налик Шејкиној бестјелесности, створено у помами фантазмагорије, помисли на могућност остваривања затворена круга магичности за Шејку и Чудину... Бастард је излучен из духа њиховог заједничког, сан, илузија, мали и сјетни вампир солиднога образовања и мистериозне имагинације, број 109 у четворокуту једне слике која своју свјетлост исијава право у људски мозак, у најосетљивију точку унутрашњости лубање.“

Волела бих да видим рукопис ове књиге, да видим како је Марија Чудина исписала наслов и ауторска имена. Ипак, и овако како нам је рукопис доступан, он и даље садржи ауторске мултипликације, или бар њихове дестабилизације и онеобичавања: на корици је исписано Леонид Шејка *Књија за разіледање* Марија Чудина; књигу отвара пролошки запис, након чега следи страница с натписом Леонид Шејка *Књија за разіледање*. Протејски лик ауторства сучиче се у Бастарду, кохезивној фигури која је „мјешанац духовних моћи Марије и Леонида“, „сићушни Украјинац и Хрват, можда неки будући градитељ великих, сакралних Олтара“, „аутор овог текста који неће никад ући у Повијест јер је Повијест збирка лажљивих безочности, тврдоглави сомнабулизму склони Андрогин, дијете дјече, Неба, Земље и Подземља, њежне метафизичке Аждаје црвена језика и једне поеме о Пустинји“.

Њиховом односу посвећено је много записа у књизи, њиховим стваралачким разменама, траумама, стањима, свакодневици колико и фантазмагоријама. Наратив о њима се исписује калеидоскопски (а наративна фигура калеидоскопа још једно је њихово заједничко дело), укрштањем сећања, его-докумената, објављених текстова, проживљених искустава, херменеутичког бдења над предметима и симболима из историје приватног сусрета и интима и (неаутентичне) историје коју ће архивирати установе културе и монографије о уметницима, од којих се страсно настоји отргнути Шејкино дело. Интерпретација биографских података не уступа пред иконографијом Шејкиног стваралаштва, већ се предочава њихова међусобна условљеност. И чини се то немилосрдним огољавањем, нарочито грађанских (ауто)биографија, без милости, нежности, самозатајивања и самозаваравања, као и Шејкиних стваралачких регресија. Предочава се његов пут, животни и стваралачки, њихово укрштање, заједнички живот, живот након расанка, његове смрти, њихове смрти. Путовање кроз/ка *ђубришиће, лавиринџи, траг, замак, складишиће*. Путовање кроз пиктуралност, мисао, снове и додире. Акрибично осветљавање кључних мотива и идеја који се везују за Шејкина дела из перспективе њихове интима истовремено је и сведочанство једног времена, једног града и људи у том времену, бележење снова и чежњи, љубавних и стваралачких. Рефлексије о односу уметника и мецене, музеолошког препарирања уметника, погубности грађанског хедонизма прожимају се стваралачким екстазама и меланхоличним тишинама. И приповеда се о љубави, о немогућности опстанка љубави, о њеном присуству у тренуцима „најжешћег порицања“. Дописујући Шејкину параболу о Аними и Анимусу, Чудина бележи емотивну ситуацију у којој су стварали, у којој је једино био могућ сан о „интегралној слици“. О томе суштински и јесте *Књија за разіледање* – „Сан о ЗАМКУ.

Сан о ИНТЕГРАЛНОЈ СЛИЦИ. Сан о ПАКЛУ, ЧИСТИЛИШТУ и РАЈУ. О ЛЉУБАВИ, МОРСКОМ КОЊИЦУ“. Нема „интегралне слике“ без Чудине и Шејке, нема је без *дивље душе*:

*Анима је, очајнички бјежећи, дозивала свој двојни лик, својеј Анимуса, замишљеној вишеза с једним црним зубом и челом високим, рељефним, као да је поштомач старих, учених брамана... Анимус је поред Аниме забобивао сјај и божанско обличе УСАВРШЕНОГА, ШЕК ОТКРИВЕНОГА, ОТВОРЕНОГА; она је, ња мршава и нервозна Анима на свој начин, њежно-ширански, забобила свој власитији ситални лик обасјан свеишошћу Анимуса. Анимус, суйруј, браји-близанац нађен је у једној војничкој касарни и сада је било мојуће сањати њејове снове, њејове слике, мислити заједничке мисли, говориити с њиме језиком који само они разумију... што је говор њихових блискости, њихове наде у животи, наде у сусрећ иза смрти. (65)*

Феноменологија краја пак пулсира читавим током *Књије за разледање*. И имагинирање једне, или бројних тераса. „Јер све су терасе колико у појединостима различите, толико по смислу и сврси једнаке само по својој цјеловитости, тако је само једна довољна за Тигра и Витеза, једна за Благовијести, а она јединствена која у себи садржи све остале, довољна је за крај. Била је можда довољна и за почетак.“ Да ли је та, јединствена тераса на којој ће се, како каже Бекет, свет завршити, на којој се све завршило – то је питање које лебди над *Књиом за разледање*. У књизи је штампана једна фотографија Шејке и Чудине на тераси. То је фотографија нежности, осмеха и пољупца, „говора њихових блискости“. Сама књига, њена феноменологија краја, не оставља простор за сету и носталгију које намеће гледање фотографије, она не сведочи о неумољивом топљењу времена, како је то о елегији фотографије писала Сузан Сонтаг. А то бисмо можда и могли да слутимо с обзиром на емотивну ситуацију у којој књига настаје. Бастард нас напослетку обавештава да је Марија Чудина отишла. Тим речима, *ошишла*. Борхес је држао да је Данте саградио троструку структуру *Божансјивене комедије* само да би у њу могао да угради последњи сусрет са Беатриче. Сва филозофија, митологија, уметност у служби једног Беатричиног осмеха. И његовог сусрета с тим осмехом. *Књија за разледање* настала је да би се аутобиографија заједништва Чудине и Шејке изместила у увек „њихових блискости“ које памти фотографија на једној тераси. На тераси на којој трају, упркос „сурово њежноапкалиптичној мисли“ Бекетовој, тог апостола апсурда који је, како каже Марија Чудина / Бастард / Леонид Шејка, „толико лијеп и узбудљив да због њега вриједи живјети и туговати, што је само једва примјетна замјена за радост“.