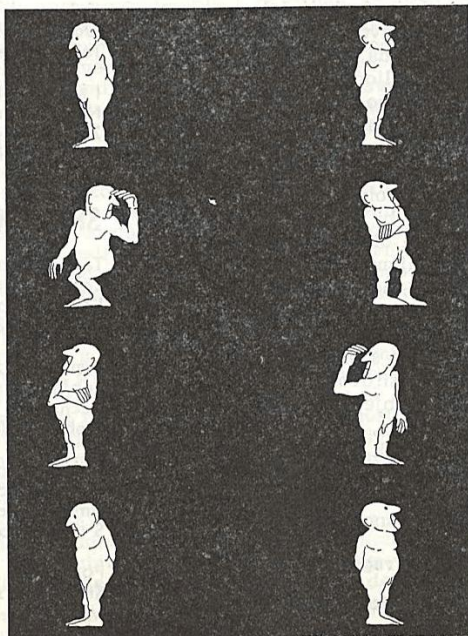


Mađarska književna javnost, ali isto tako i kritika i književna historiografija, rado ističu da je mađarski narod — „narod lirike”. Pritom se obično misli da postoji upadljiva nesrazmera između uloge poezije i drugih književnih vrsta: romana i drame, te se nastoji da se to protumači onom sklonošću koju, navodno, Mađari osećaju prema poetskom izrazu.

Razume se da je to samo delimično tačno, te kao i svaka poluistina, ukoliko bude uopštena, poput iskrivljenog ogledala pomućuje s jedne strane jasno viđenje, s druge pak ne samo da prećutkuje prave vrednosti proze i drame, već krivotvori i stvarni karakter same lirike. Pažljivi izučavatelj moći će, naime, da u mađarskoj književnosti XX veka otkrije ne samo samovlašće lirike, već i činjenicu da — mada nisu postala opšte poznata — postoje u mađarskoj književnosti brojna dela pri ponovnom čitanju upoznajemo snagom revelacije, upravo uz pomoć konteksta nastanka evropske književnosti. Zvuči, istina, paradoksalno, ali mađarska književnost, koja je usled osobene istorijsko-društvene situacije uglavnom decenijama kasnila za Evropom, u dvadesetom veku daleko je preduhitrila najveći broj evropskih pokreta i spontano inicirala, mada ne uvek na nivou evropskih merila, brojna istraživanja, tako karakteristična za svetsku književnost našega veka. Ukažimo, primera radi, na činjenicu da se oko 1910. nezavisno od Prusta i Kafke izrodila u mađarskoj književnosti prustovska i kafkijanska prozaistička struja; da krajem desetih godina Milan Fišt već piše egzistencijalističke romane, u čijem središtu stoji pitanje „izbora” i koji već koriste rezultate „tehnik situacije”; da je dvadesetih godina u mađarskoj književnosti dadaističko-nadrealističkog obeležja nastala jedna bogata i još neotkrivena književnost drame apsurdna. Ali možemo utvrditi i to da je mađarska književnost gotovo jedina u Evropi koja je kontinuirano, razvijajući ih jedne iz drugih, prošla sve značajne „izme”, ostvarivši u svakom izvanredna dela, i što je još zanimljivije: istovremeno sa evropskim rezultatima, a ne kao njihovo podražavanje. Štaviše, produkovala je i svoje vlastite „izme”: Pomenimo samo Tamko Sirato Karolja, Novosadanina rodnom, čiji su dimenzionistički i planistički manifest potpisali umetnici kao što su Huan Miro, Hans Arp, Rober Delone, Marsel Dišan, Kandinski, Pikabija, Enriko Prampolini. S druge strane pomenimo imena Lasa Nada, jednog Viktora Vazarelija, Karla Manhajma, Arnolda Hauzera, Belu Balaža, da bismo predočili kako je savremena i zaista evropska estetička kultura koju otkriva mađarska književnost.

Zbog toga je, opet naizgled paradoksalno, nadasve prirodno da je moglo nastati životno delo kao što je delo Mikloša Sentkutija, i uopšte nije neobičan taj impozantni romaniserijski opus koji je na svoj način doveo do trijumfa ona stremljenja koje je šezdesetih godina novi francuski roman afirmisao u svetskim razmerama. Ukoliko je, dakle, ekskluzivnost te proze izvan uobičajenog, kao i daleko ispred tekućih književnih stremljenja toga razdoblja, utoliko se ona koreni u onoj eksperimentalnoj književnosti koju predstavljaju mađarska avangarda od 1914. godine.

Njegovo prvo ostvarenje većeg daha *Prae*, koje se približno može okvalifikovati kao roman, pojavilo se 1934. za njim sledi delo pod nazivom *Jedina metafora* koje besumnje predstavlja izlaganje njegovih umetničkih načela nalik estetičkom manifestu, a zatim, nakon objavljivanja romana *Poglavlje o ljubavi*, između 1939. i 1942. godine Sentkuthy objavljuje šest svezaka svog romana *Brevijarijum Svetog Orfeusa*, koji se obećavao kao njegovo glavno delo, ali je ostalo nedovršeno, i u kome dalje razvija početke najavljene u romanu *Prae*, te krećući se u jednoj još potpunijoj sferi objektivizacije i stilizacije, izbija prema svetu „neeuclidovske” proze. Za vreme rata, a potom i u doba poratnih književnopolitičkih tendencija, dogmatičkih književnih shvatanja, nije objavio nijedno novo delo, a od 1957. pak u svojim umetničkim romanima pripoveda o životnim



# sentkuthi mikloš

istorijama čuvenih muzičara i pisaca prošlih vremena — očigledno tek u osnovnim intencijama, očuvavši sećanje na velike prozaištike eksperimente svoje mladosti.

Nekadašnja kritika je, videvši amorfnost njegovog romana *Prae*, rado pominjala Džojasa, iako je *Ulis* — već i najjednostavnije poredenje to već dokazuje — u poredenju sa Sentkutijevim delom klasično pravilan roman, i valjda se jedino našom pronalazačkom voljom može pokazati njihova srodnost, odnosno Džojsov uticaj. Džojso je, naime, svoje delo još u potpunosti izgradio na sećanju, na onom krugu asocijacija koje iz sveta podsvesnog izmamljuju podsticaj nekog banalnog trenutka svakidašnjice. Sentkutija, međutim, već ne zadovoljava džojsovska „tehnik”, on nastoji da istraži stanje koje prethodi sećanju, umesto beskrajno subjektivnog odnosa beskrajno objektivni, to jest: umesto jedino mogućeg rešenja on traži bezbroj tangenti, želeći da računa s nedogledom mogućnosti, a umesto spontaniteta da upregne analitičku volju, zamenivši sećanje objektivitetom znanja. Nije dakle slučajno što *Prae* na svoj osobeni način nije samo roman, već istovremeno i „roman romana” i s tim u vezi treba da se podsetimo Židovih *Kovača lažnog novca*. Sentkuthi pokreće svoj roman problemom razvojnog puta od doživljaja do izraza da bi, kako sam kaže, otpočeo „inventar najprostijih mogućnosti”, pošavši od jednostavne činjenice da je njegov junak Levij-Tuke (Leville-Touque) ugledao jedan ženski šešir. I dok on započinje analizu tog problema sa stanovišta teorije romana, te ističe pojam „romana predmeta” nasuprot tradicionalnom „romanu hiper-akcije”, mi zalazimo u sferu onih mogućnosti koje nastaju iz činjenice — pokretača romana, prodirući u nove i nove slojeve, povezujući krajnosti, budući da je po Sentkutijevom uverenju roman zapravo „eksperimentalna oblast istovetnosti objektiviteta i irealitet”, što upravo sam roman *Prae* treba da posvedoči.

I kod Sentkutija se radi o „magnetizmu stvari” — onom romanesknom elementu (romana) koji je svet naučio da ceni zahvaljujući majstorima novog francuskog romana. Međutim, Sentkuthi još nije ravnodušni saopštavalac — izbuđenost intelekta prosijava kroz redove koji nadolaze do u nedogled, kroz nabranjanja, slapove asocijacija, i još se poznaje u njima pepljak stvoren zanetošću spoznatim svetom, i čini se kao da pesnik instinktivno zna da se kreće po nedirnutim predelima, na koje će tek nakon pola veka stupiti konkvištadori, te će postati međunarodno ono što je nekada bilo samo njegovo. Istovremeno je neosporno i to da ovakvo delo može da stvori samo umetnička ličnost „preterane uobrazilje” koja se ne plaši ni najbizarnijih pustolovina duha. Na takav način je on i razvijao dalje svoje početne namere utvrđene u delu *Prae*, na takav način pisao o Brunelečiovom (Brunelleschi) planiranom reljefu, i na isti takav način je, prihativši mogućnost besmislice, u Orfeusovim sveskama dozvolio da, kako je to zapazio jedan njegov poštovalac, o Kazanovi „svoje marginalije dopisuje Endrju Marvel, puritanski pesnik koji je živeo sto godina ranije, ili da Monteverdi analizira Tacita, da španske jezuite ocenjuju jedan kineski dvorski upravitelj, da Elizabeta Engleska tumači japanski Dženzi-roman, a da o Sapfi i Pindaru izveštava mongolski poslanik”.

Izuzetna je to pojava, dakle, čije vrline treba ubuduće da vidi ne samo čitav svet, već i njegovi sunarodnici — i to uz pomoć busole novog francuskog romana. Jer, između Sentkutija i Bitora mogu se na primer otkriti zapanjujuće sličnosti. Možemo da ukažemo na onu ushićenost Venecijom koja je tako karakteristična za obojicu, u tolikoj meri da bi Bitorovo delo *Description de San Marco* moglo biti i deo jedne od svezaka Orfeusa.

Odlomak koji smo odabrali, upravo usled svoje fragmentarnosti, prirodno ni izbliza ne može da prezentira svo bogatstvo koje sadrži delo Mikloša Sentkutija, međutim i na ovaj način možemo donekle da stvorimo sliku o njegovim osnovnim obeležjima.

Prevod sa mađarskog:  
JUDITA ŠALGO