

Milka Car

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

milka.car@ffzg.unizg.hr

POSTREVOLUCIONARNA I POSTIMPERIJALNA BEZNADNOST: O ROMANIMA ERVINA ŠINKA

Sažetak: Ervin Sinkó, Franz Spitzer, tj. Ervin Šinko (1898., Apatin, Austro-Ugarska Monarhija – 1967., Zagreb), autor je iznimne biografije i svjedok povijesnih događaja koji su obilježili 20. stoljeće. Kao jugoslavenski pisac mađarskoga porijekla objavio je opsežan roman *Optimisti*. Roman jedne revolucije (1953/54). Potom 1955. izdaje svoje autobiografske zapise pod naslovom *Roman jednog romana*. *Bilješke iz moskovskog dnevnika od 1935. do 1937. godine* i bilježi „bespoštedno i potpuno doživljaj revolucije pun protivurječnosti“ (Šinko 1955: 11). Njegovi su tekstovi obilježeni ciljem transpozicije biografskih i revolucionarnih iskustava u formu romana te će se na temelju njegovih svjedočanstava omeđiti postimperijalna i (post)revolucionarna intelektualna biografija između dva svjetska rata i propitati dokumentarna obilježja svjedočanstva aktivnog dionika revolucije kao dokumenti beznadnosti i istovremeno ustrajnosti u utopiji o mogućnosti mijenjanja svijeta.

Ključne riječi: Ervin Šinko, *Optimisti*, *Roman jednog romana*, dokumentarni učinak, roman o revoluciji, iskustvenost

I.

U romanu *Optimisti* glavni protagonist Joži Bati, *alter ego* Ervina Šinka, bilježi „riječ budućnost je u svačijim ustima“ (O: 122),¹ likovi su nošeni željom da „dođu posve drugačiji, novi ljudi!“ (O: 146) iz čega proizlazi svijest o otvorenim horizontima nakon katastrofe Prvoga svjetskog rata, tj. utopiji revolucionarnoga mijenjanja svijeta. Ta se težnja pojavljuje u prvome poglavlju *Optimista* u razgovorima ljevičarskih intelektualaca i posreduje iskustva postimperijalne generacije koja se na povratku iz Prvoga svjetskog rata nalazila na „krovu vlaka“ (O: 24), očekujući da „će se naći zajedno s hiljadama ljudi, usred jedinstvene mase; sa svakim će pojedincem odmah izmjenjivati bratske riječi“

¹ Šinkov roman citirat će se kraticom O i brojem stranica.

(O: 72). Te Batijsve riječi najavljuju temeljnu dihotomiju revolucionarnoga optimizma i postrevolucionarne rezignacije s perpetuiranjem „kulture nasilja“ (Gerwarth 2018) s previranjima i dubokim podjelama koje su obilježile postimperijalno razdoblje.² Upravo su duh izražene internacionalne solidarnosti s uvjerenjem u opravdanost klasne borbe i svjetske revolucije te s njim povezani sukcesivni prikaz razgradnje ideala nakon sloma revolucije u Budimpešti 1919. nosiva potka opsežnoga romana dvoznačnog naslova *Optimisti*, književnika Ervina Sinkóa, Franza Spitzera, tj. Ervina Šinka, autora rođenoga 1898. u Apatinu u Austro-Ugarskoj Monarhiji i preminuloga 1967. u Zagrebu. Roman je u originalu, „vođen monomanijakalnom ludošću da mađarski pišem“ (Šinko 1969: 445), obuhvaćao 1200 stranica da bi nakon kraćenja, opisanih u *Romanu jednoga romana*, u prijevodu na hrvatski³ bio objavljen na gotovo 800 stranica tek nakon Drugoga svjetskog rata. Polazeći od načela „revolucionarnog humanizma“,⁴ roman *Optimisti* koncipiran je kao odraz povijesnih prilika, obilježen jasnim ciljem transpozicije biografskih i revolucionarnih iskustava u formu romana.

Optimisti. Roman jedne revolucije, kao i autorovi autobiografski zapisi pod naslovom *Roman jednoga romana. Bilješke iz moskovskog dnevnika od 1935. do 1937. godine*⁵, prate autorov put „jednog teškog, revolucionarno-emigrantskog židovskog života“ (Matković 1969: 5) u 20. stoljeću, tj. tipičnu emigrantsku sudbinu ljevičarskoga apatrida i emigranta (Papp 2009) koji je gotovo pola stoljeća proveo u egzilu. Tekstovi su Ervina Šinka inter- i transnacionalni po svojim temama, kao i po svojoj recepciji jer su u pravilu prvo bili objavljeni u prevedenim isječcima⁶ u časopisima, zatim kao cjelina na hrvatskome, a kasnije su prevedeni na europske jezike, potom i na mađarski. Šinko je jedan od glavnih predstavnika tzv. *Vajdaság*-književnosti, odn. književnosti na mađarskom jeziku nastale u jugoslavenskim dijelovima Bačke i Banata. Njegovo je djelo prema Marijanu Matkoviću „značajna komponenta velike mnogojezične centraleuropske književnosti koja, protežući se geografski od Trsta do Krakova, od Praga, Beča i Budimpešte do Salzburga, Ljubljane i Zagreba, svoj puni procvat doživljuje upravo uoči rasula Carevine unutar čiji se granica javila“ (Matković 1969: 12) te time duboko obilježeno postimperijalnim

² O postimperijalnoj konstelaciji i poslijeratnom nasilju, među ostalim, usp. Eichenberg, Newman 2010.

³ Prema *Napomeni* Marijana Matkovića na hrvatski je *Optimiste* prevela Iva Adum, roman je lektorirao Dobriša Cesarić, a drugi je roman preveo Enver Čolaković, premda to nije naznačeno u impresumu. Usp. Matković 1969: 479–480.

⁴ „I u tome je zapravo tragični patos Krležinog realizma koji je nerazdvojjiv od revolucionarnog humanizma: treba ugasiti sva pozorišna kandila iluzije i laži, da zaboli mrak, da prodre do kosti, do srži bol zbog mraka i zbog čovjeka koji je kao čovjek potpuno nestao.“ (Šinko 1969: 378)

⁵ Citirat će se kraticom R i brojem stranica.

⁶ Prvo ih je prevodila njegova žena dr. Irma Šinko, da bi tek nakon završetka Drugoga svjetskog rata uslijedila izdanja: Ervin Sinkó: *Roman eines Romans: Moskauer Tagebuch 1935–1937*. S pogovorom Alfreda Kantorowicza, prev. s hrv. Edmund Trugly jun., Berlin: Das Arsenal 1962, 1990; Ervin Sinkó: *The Novel of a Novel. Abridged diary entries from Moscow, 1935–1937*. prev. George Deák., Lanham, Maryland: Lexington Books 2018.

prilikama, prožeto često ambivalentnim reminiscencijama na imperijalnu prošlost i istodobno obilježeno projekcijom u budućnost, odnosno revolucionarnim angažmanom. *Optimiste* obilježava napetost regionalnoga, s bačkom topografijom fiktivnoga mjestaša Szabadka i Budimpešte kao glavnoga grada, i decidiranoga idejnog i ideološkog internacionalizma revolucionarnog pokreta s težnjom za prevrednovanjem građanskoga društva u tradiciji političkog pisma, tj. društveno angažirane književnosti.

Gotovo je nemoguće čitati *Roman jedne revolucije* bez *Romana jednog romana*, Šinkovi se postrevolucionarni tekstovi međusobno uvjetuju i nadopunjuju u prikazu zbilje prve polovine 20. stoljeća s jedne, kao i u propitivanju zadaća književnosti i mogućnosti romana o revoluciji s druge strane. U prvome planu stoje revolucionarne društveno-povijesne prilike, odnosno sudbina intelektualca u revoluciji, od agitacije i aktivizma u *Optimistima* pa do prikaza „donkihotske naivnosti“ (*ibid.*: 21) i „dobrovoljne sljepoće“ (R: 89), kada bilježi svoju „suvišnu i bezizglednu egzistenciju“ (R: 17) spram ljevičarskog dogmatizma u Staljinovu duhu⁷ u srazu sa sovjetskim aparatčicima i prati „monstruoza intelektualna i ljudska izopačivanja“ (R: 89) toga sustava u *Romanu jednog romana*. On pritom nije metatekst, nego izvještaj o sudbini rukopisa, istodobno je to sudbina njegova autora koji nastoji zapisati „bespoštedno i potpuno doživljaj revolucije pun protivurječnosti“ (R: 11) te time tekst ovjerava proživljeno i pripada „k fantastičnom ali autentičnom romanu rukopisa ‘Optimisti’“ (R: 14).

Na temelju tih tekstova prikazat će se politički i ideološki razvoj revolucionarnoga intelektualca između dva rata povezan s dvije za to doba karakteristične i međusobno usko povezane pojave. Riječ je o podtekstu kritike ideologija u uvjetima diktature i prijetnje fašizma s jedne te boljševizaciji komunističkih partija diljem Europe i intelektualnim neslaganjima s njima s druge strane. Šinkovi tekstovi čitat će se kao dokumenti pokušaja revolucionarnoga preobražaja društva, no još više sukoba savjesti i lojalnosti koji je obilježio intelektualnu ljevicu (Papp 2014) u trenutku kada intelektualci otkrivaju da ne stoje u službi revolucije, nego njezine perverzije (staljinizma) (Magris 1979: 56). Dokumentiranje postimperijalne⁸ i postrevolucionarne biografije prati tada aktualne rasprave o društvenom ulogu književnosti koje su umnogome odredile 20. stoljeće i naposljetku upućuje na beznadnost revolucionarnih ideala te u oba teksta tematizira proces rezignacije i deziluzioniranja revolucionarnoga intelektualca, prvenstveno zbog odstupanja od humanističkih načela. To posebno dolazi do izražaja u razgovorima s Györgyem Lukácsom, tada jednim od predvodnika Mađarske revolucije, prikazanim u liku Vértesa.

⁷ Za analizu intelektualne fascinacije Oktobrom i putovanja u Moskvu europskih intelektualaca (Russell, Benjamin, Koestler, Gide, Feuchtwanger, Brecht) usp. Riklin 2010.

⁸ Pored temporalnog određenja postimperijalnosti, zbog opsega rada samo ću kratko uputiti na Badiouevo tumačenje 20. stoljeća u kojem potragu za realnim sažima temeljnim pojmovima o nasilju, funkciji umjetnosti, gladi za realnim, antagonizmu i bratstvu, kao stoljeća koje je „progonila ideja mijenjanja čovjeka, stvaranja novog čovjeka“ (Badiou 2008: 14): „Razlika o kojoj je ovdje riječ slični razlici koja odvaja golo i okrutno 20. stoljeće od onoga što unutar njega nastavlja 19. stoljeće, od onoga što nastavlja imperijalni san, čija je strava udaljena i diskretna, [...]“ (*ibid.*: 88).

On pri kraju *Optimista* tvrdi da su „*doduše* po službenoj dužnosti optimisti“ (O: 748; istaknula M. C.), čime priznaje kapitulaciju revolucije. Stoga će se – koliko to zadani opseg dopušta – izdvojiti književnopovijesno važne rasprave o određenjima socijalističke književnosti u sukobu progresivnoga i regresivnoga revolucionarnog angažmana.

Kako su Šinkovi tekstovi postavljeni kao svjedočanstvo aktivnog dionika zbivanja, otvara se pitanje o njihovome dokumentarnom učinku, tj. ulogu autentičnoga u tekstu. *Optimisti* su tumačeni kao „realistička kronika iz vremena Mađarske Sovjetske Republike i revolucije“ (Matković 1969: 21), sâm autor govori o odrazu svoje „monomanijakaln[e], grafomanijakaln[e] egzistencije“ (R: 11), tj. o potrazi za idealizmom nestalim u povijesnim virovima. Dijegetska razina teksta pritom je neodvojiva od ekstradijetske, forma korespondira sa sadržajem te su književno-estetske osobine teksta uvjetovane socijalno-povijesnim i ideološkim okolnostima njegova nastanka. Takva uska dijaloška relacija teksta i konteksta, književnosti i zbilje proizlazi iz neposrednoga, proživljenog iskustva revolucije; stoga je politički i ideološki fokus neodvojiv od pripovijedanoga, umnogome ga oblikuje i usmjerava te se isprepliću na više razina. Pored književne kategorije fikcionalnoga i težnje za dokumentiranjem, tj. autentičnim svjedočanstvom utemeljenim na proživljenom iskustvu, važnu ulogu imaju izvanknjiževni elementi, tj. ideološka pristranost, posebno u aspektu naknadnosti o kojem će još biti riječi. Naslanjanje na iskustvo temelj je autorova poetičkog programa:

Nikad nisam ništa pisao što bi bilo izmišljeno, jer smatram i oduvijek sam smatrao, kako zadatak fantazije i umjetničkog oblikovanja nije u tome da se nadmašuje, nego da se doseže nepregledno bogatstvo stvarnosti. Ljepota, što sam je tražio i tražim, nije ništa drugo nego istina, koja treba da nađe svoj prodorni, čulni izraz. (Šinko 1950: 12)

Slično formulira u *Romanu jednoga romana*, tekstu započetome u Parizu, gdje je od 1927. s R. Rollandom, H. Barbusseom i A. Gideom tvorio užu krugu oko njemačke Slobodarske biblioteke, vođen idejom o politici koja bi bila „put i borbena sredstvo za ostvarenje humanizma“ (R: 44). Ondje utvrđuje zakone „koji usmjeruju i oblikuju razvoj stvari isto tako neumoljivo, kao i u samoj prirodi“ (R: 7). Iz toga proizlazi kako je dokumentarni učinak Šinkova romana utemeljen na snazi svjedočanstva autentičnoga iskustva i stoga se odriče potrebe za fikcionalizacijom zbilje sa svojim snažnim upućivanjem na budućnost istine, tj. revolucionarne ideje o prevrednovanju svijeta koju nastoji posredovati. Iz toga proizlazi fluidna membrana književnosti i zbilje u pokušaju da neposredno oblikuje političke i revolucionarne „namjene“⁹ književnosti. Pripovijedanje je obilježeno zadatkom da posreduje proživljenu istinu ne samo u modusu svjedočanstva, nego da izravno utječe na zbilju. Upravo zbog toga ne funkcionira kao njezin mimetički odraz,

⁹ „Namjena nije uvijek strateška ili svrhovita, manipulativna ili presezateljska; ne mora imati sklonost prema instrumentalnoj racionalnosti, ni biti namjerno slijepa za složenost forme.“ (Felski 2016: 17)

nego se proteže u budućnost, nošenu političkim nalogom. No postaviti će se pitanje u kojoj mjeri Šinkovi tekstovi ostvaruju namjeravani dokumentarni učinak, odnosno u kojoj mjeri odraz zbilje može biti autentičan¹⁰, a koliko je, upravo zbog izjednačavanja života i teksta, uvjetovan naknadnim, postrevolucionarnim iskustvima, posebno prilikama u Jugoslaviji nakon rezolucije Informbiroa iz 1948.

II.

Premda podnaslov romana *Optimisti* glasi *Roman jedne revolucije*, pored postimperijalne opisuje i postrevolucionarnu konstelaciju. Napisan je u emigraciji između 1932. i 1934. u „nekom švapskom selu u Jugoslaviji“ (O: 8), tj. Sv. Ivan Prigrrevici, u grinziškim barakama u Beču i dovršen u pariškom egzilu, dakle temporalno nakon revolucije. Roman je postrevolucionaran jer naknadno diskurzivira sjećanja protagonista revolucije, obilježena revoltom i rezignacijom. Također riječ je o romanu vremena (*Zeitroman*) te širokoj društvenoj panorami i romansiranom svjedočanstvu o pojavnim oblicima postimperijalnoga političkog nasilja u iznimno detaljnoj rekapitulaciji nada, strahova i razočaranja prvom srednjoeuropskom revolucijom u Budimpešti 1919. godine. Pripovijedanje se pritom oslanja na realističku tradiciju psihološkoga povijesnog romana. Brojni likovi donose presjek različitih društvenih slojeva i prikazuju mađarski, židovski i višejezični kontekst u prikazu revolucionarki kao Eržike Ciner (pseudonim njegove buduće žene) ili Jutke Flamm, potom revolucionara Šanija Sterna, Danija iz Lenjinovih sinova te lika konobara Dionisa Eisinger¹¹ ili čiče Janija, što je, uz minucioznost detalja u nizu prizora, karakteristično za konvencije realističkoga pisma. Ne ulazeći u detaljnu analizu likova, valja napomenuti kako dokumentarna utemeljenost (post)revolucionarnoga diskurzivnog romana realizam shvaća kao kalup u koji se ulijeva proživljena revolucionarna priča te su likovi u pravilu nositelji ideja; u prvom se dijelu primjerice izdvaja sukob socijaldemokratskih i komunističkih načela kada je „ulica postala poprištem politike“ (O: 545).

Roman *Optimisti* ideološki je angažiran, no nije obilježen utilitarizmom i ideološkom unitarnošću romana socijalističkog realizma, tj. u to doba formuliranoga doktrinarnog i dogmatskog sovjetskoga modela književnosti s njegovom izraženom socijalno-didaktičkom funkcionalizacijom. Primjer za klasični tip socijalističkog realizma, također na temu Mađarske revolucije, roman je Bele Illésa *Generalna proba*, napisan u bečkom egzilu i objavljen na njemačkome jeziku u komunističkoj Internacionalnoj radničkoj

¹⁰ O referencijalnoj i receptivnoj autentičnosti kao estetskom pojmu u modernoj književnosti usp. Knaller, Müller 2006.

¹¹ Zanimljivo bi bilo prikazati klasne i društvene odnose u revolucionarnoj Budimpešti na temelju konstelacije likova kao jedan od transnacionalnih istraživačkih deziderata.

nakladi, obilježenoj deklarativnim ciljem¹² promicanja proleterske književnosti. Illésov više nego jednostavno ispriopovijedani roman samim svojim naslovom iskazuje očekivanja skoroga ostvarenja internacionalne proleterske revolucije, u njemu prevladavaju mobilizacijski diskursi obilježeni dijaloškom strukturom, shematičnim i naivnim stilom, citiraju se govori Lenjina i Béle Kuna. Roman donosi proleterski životopis uobličen u legendu o glavnome liku, crvenom vojniku Peteru Kovacsu te u prvom redu ističe zadaće borbe protiv postrevolucionarne pasivnosti. Kovacs uvjereno govori o potrebi izgradnje novoga svijeta, odbacujući utopijsku dimenziju tvrdnjom da „[b]oljševizam nije religija“ (Illés 1929: 180), što je aluzija na rasprave o etici i moralu revolucije, odbačene kao metafizičke u trenutku akutne prijetnje fašizma, te završava rečenicom: „Smrt buržoaziji“. Svojim se obilježjima poklapa s partijskim programom te je odmah tiskan, za razliku od Šinkovih *Optimista*, koji su u SSSR-u stekli status „proturevolucionarnoga djela“ (R: 138) s obrazloženjem da se „pisac još uvijek nije nipošto i zauvijek riješio svojih dekonstruktivnih i malograđanskih sumnja“ (R: 257) te mu urednici prebacuju „anarho-individualističke mane i predrasude“ (R: 261). Citirani dokumentarni materijal iz stvarnih, iznimno opsežnih partijskih recenzija vodi u srž tada aktualne rasprave o zadaćama revolucionarne književnosti i ukazuje na prevagu dogmatske partijske linije u određenju socijalističkog realizma. Pojam postrevolucionarnog romana ovdje dobiva dodatnu razinu jer ga valja smjestiti u kontekst liberalizacijskih procesa u Jugoslaviji 1950-ih, dakle u naknadno doba kada je kritika revolucionarne prakse (dogmatskih određenja umjetnosti, revolucionarnog terora i sl.) bila provediva u javnosti.

U romanu *Optimista* revolucionarni angažman neodvojiv je od pjesničkoga i „boemskoga“ načina života u kavanama u Kossuthovoj ulici u Szabadki, gdje su se „osim peštanskih novina“ čitale „još i ‘Neue Freie Presse’ i ‘Berliner Tagblatt’“ (O: 8), te u kavani *Paris* u Budimpešti, doživljaja koji se umnogome podudaraju sa Šinkovom biografijom autora avangardističke zbirke pjesama i urednika mađarskih avangardističkih časopisa *Tett* (*Akcija*, 1915) i *Ma* (*Danas*, 1916). Spominje se kako Joži Bati nakon povratka s Istočne fronte u džepu nosi „sve dotad izišle brojeve novoga mađarskog futurističkog časopisa“ (O: 15). S „lijevim socijalistima“ sastaje se u Radničkom domu, potaknut „Károlijevom revolucijom“ (O: 15) nakon umorstva grofa Istvana Tisze, a potom u Domu sovjeta u Budimpešti, čime prati postimperijalnu povijest. Uz sve ozbiljniji politički rad u Komitetu za propagandu, bavi se djelom revolucionarnoga mađarskog pjesnika Endrea Adyja.

¹² Na koricama riječ je o revolucionarnim epohama, svjetskom proletarijatu i herojskim zbivanjima nužnim za ostvarivanje novog oblika proleterske svjetske književnosti usmjerene prema emancipaciji herojskog proletarijata: „Alle revolutionären Perioden, alle Forderungen, alle Sehnsüchte des Weltproletariats und der bäuerlichen Bezirke unserer Erde sind in dieser Buchreihe in guten, wirksamen Schilderungen festgehalten und geben zusammen einen getreuen, packenden Bilderbogen von erschütternden und heroischen Ereignissen, wie er bis heute in der Weltliteratur gefehlt hat“ / „Sva revolucionarna razdoblja, sva traženja i čežnje svjetskoga proletarijata i seljačkih dijelova naše Zemlje sadržani su u ovom izdavačkom nizu u dobrim i djelatnim opisima i u cjelini nude vjernu i uzbudljivu panoramu potresnih i herojskih zbivanja, kakva je do sada nedostajala u svjetskoj književnosti“ (Illés 1929: korice).

Lik tragičnoga pjesnika, o kojem je pisao i Lukács, odražava temeljne dihotomije shvaćanja zadaće intelektualca u revoluciji, na primjer u kritici njegova pokušaja „na početku dvadesetog stoljeća jurišati na svijet pjesmama“ (O: 323). Nošen revolucionarnim valom protagonist potom sudjeluje u 133 dana Sovjetske Republike Mađarske kao komesar u Kecskemétu, bilježeći svoje intelektualne dileme o društvu i neprovedivim reformama poljoprivrede, industrije i obrazovanja, a ponajviše svoje dileme oko lijevoga terora. Na posljetku uviđa „da se sve pretvorilo u prošlost, samo se budućnost još nikako ne nazire“ (O: 359). Na primjeru povijesne faze „revolucionarnog terora“ s njegovim glavnim predvodnikom, komesarom za vojne poslove Tiborom Szamuelyjem, prati nemogućnost provođenja revolucionarnih ideala u srazu s krvavom zbiljom. Povijesni lik Szamuelya prikazan je kao negacija čovječnosti koji je s Józsefom Csernyjem organizirao odred tzv. Lenjinovih sinova kao paravojnu skupinu za progon kontrarevolucionara. Proces deziluzioniranja kulminira kada vođa revolucije Béla Kun Batiju prijeti prijekim sudom i strijeljanjem zbog nepridržavanja „partijske discipline“ (O: 593). Sam prikaz revolucije obuhvaća posljednju trećinu teksta iz ograničene (i nepouzdana) perspektive glavnoga lika. Ta ograničena pripovjedna perspektiva posebno dolazi do izražaja na kraju, s izdajom humanističkih ideja, kada ga obuzima „neobjašnjiva tjeskoba, kao da mu prijeti neka nesreća“ (O: 584) te „vrtoglavi tempo“ (O: 553) revolucije ustupa mjesto izolaciji i usamljenosti razočaranoga, napuštenog pojedinca skrivenoga u „podzemnom logoru“ (O: 475), premda sve okolnosti sukoba nisu pojašnjene.

Kako u zadanom opsegu nije moguće ulaziti u povijesne i ideološke pojedinosti, prikaz revolucije mogao bi se sažeti u skup opreka¹³: internacionalizam – partikularizam, humanizam – partijnost, prošlost – budućnost, materijalno – idealističko, kolektivno – individualno, čovjek – revolucija, zajedništvo – izolacija, revolt – rezignacija, dokumentarizam – fikcija, pesimizam – optimizam, kao kategorije koje teže obuhvaćanju totaliteta zbivanja. Te opreke u tekstu funkcioniraju kao propusna membrana zbilje i teksta te svojom relacijskom dinamikom propituju i rekonfiguriraju sliku svijeta, nošene potrebom za svjedočenjem kao izrazom nade u budućnost, odnosno autolegitimizacijskom težnjom da „svojim književnim radom efikasnije negoli ikojom drugom djelatnošću učestvujem u toj borbi“ (R: 13). Totalitet zbivanja trebao bi proizaći iz dokumentarnog učinka oslonjenoga na kategoriju iskustvenosti u prikazu (proživljene) zbilje, no književna logika nadjačava težnju za ovjerenim i autentičnim, samim time istinitim, težnju karakterističnu za dokumentarni diskurs.

Pozivajući se na kategoriju iskustvenosti (*experientiality*) naratologinje Monike Fludernik, kojom pripovijedanje shvaća kao posredovanje iskustva upisanoga u tekst (Fludernik 1996), dolazi do rastezanja granica realizma u svjedočanstvo o proživljenoj zbilji s izraženom (auto)biografskom i historijskom referencijom, uz protezanje doku-

¹³ Zamislivo je pomno čitanje *Optimista* s razradom tih opreka, primjerice u topografiju urbane revolucije ili diskurzivnu analizu, što se nadaje kao istraživački deziderat.

mentarnoga učinka u (revolucionarnu, internacionalnu) budućnost. Takva istodobna okrenutost prošlosti – koju treba ostaviti iza sebe i nadići njezina klasna i društvena ograničenja – i otvorenoj, ali ideološki jasno određenoj budućnosti važno je obilježje *Optimista*. Paradoksalno, poništavanje projekcije u budućnost nakon propasti budimpeštanske revolucije ne gasi potrebu za svjedočenjem, no ona se pretvara u (trenutnu) istinu pojedinca koji „plače poput djeteta“¹⁴ nad porazom ideala.

Govoreći s teoretičarkom Barbarom Foley, dokumentarni roman smješta se „na granici između činjeničnog i proznog pripovijedanja, ali ne traži uklanjanje te granice“ te se shvaća kao žanr u kojem učinak „proizlazi iz potvrđivanja prava umjetnika na povlaštenu spoznaju“ (Foley 1999: 172). Kao takav obilježen je težnjom za istinom, odnosno za njezinom autentifikacijom na tekstualnoj razini, ostajući u „čvrstoj vezi s povijesnim svijetom“ (*ibid.*: 173). Foley se u svojem određenju fluidnih granica između pripovjednog i nepripovjednog oslanja na teoriju M. Bahtina te pripovijest promatra kao „pravi dio dvojake oprečnosti, tj. ono što jest na temelju onoga što nije“ (*ibid.*: 174). Dokumentarni učinak kao diskurzivno posredovana slika zbilje pokazuje se kao konstrukt ovisan o perspektivi i stavu dionika revolucije, odnosno obilježen visokim udjelom imaginarnoga. Nesklad između intencije svjedočenja o revoluciji i njezinoga izmicanja u tekstualnoj praksi iskazuje Bati kada se pita „ne osniva li se možda čitav njegov način života, njegov sadržaj i on sâm ipak samo na jednoj fikciji“ (R: 12), čime se otvara udio imaginarnog u trijadi realnoga, fiktivnog i imaginarnog¹⁵ (Iser 1987: 313). Ukoliko su Šinkovi tekstovi nošeni primarnim ciljem djelatnoga zahvaćanja u zbilju, s autentifikacijom i nepokolebljivošću revolucionarnog angažmana, pokazuju se kao produkt revolucije i istodobno njezina poraza jer njihov dokumentarni učinak ne polazi od potrebe za pukim ovjerovljenjem zbilje, nego mu je primarni cilj bio djelatno utjecati na nju, no nepovratno se zapliće u aporije posredovanja zbilje¹⁶ iz vlastitoga, subjektivnog očišta. Upravo ključni povijesni događaji izmiču iz suženoga, individualnog fokusa, primjerice kad glavni lik spominje „revoluciju koju nije primijetio“ (O: 64). Protagonist bilježi godinu dana u kojoj tvrdi da je „zatvorio poglavlje“, postao „novi čovjek“ (O: 596) te „više nije komunist“ (O: 725). Dokumentarni učinak oslanja se na konvencije realističkog pripovijedanja i propustan je prema povijesnoj zbilji, no zapravo dokumentira ono čega nema ili bi se tek trebalo ostvariti, dakle ideje, težnje i nastojanja povezane sa stvaranjem novoga društva.

¹⁴ „Kad bi se poslije Bati sjetio te večeri, uvijek je sa zavišću pomišljao na taj plač. Kad mu je tada – u plaču – glava klonula na stol, bio je još jednom, po posljednji put dijete. [...] Dok plače, zna da ima sretan, nepomućen odnos prema vlastitoj patnji.“ (O: 753)

¹⁵ „Čin fingiranja zadobiva svoju osebnost time što polučuje povratak realnosti svijeta života u tekst i upravo u takvu reproduciranju daje imaginarnome oblik; time se reproducirana realnost dokida u znaku, a *imaginarno u djelovanju onoga što je njime označeno*“ (Iser 1987: 313; istaknula M. C.).

¹⁶ Kao prijedlog proširenja te teze nude se teze Frederica Jamesona, ne samo o nužnosti „transhistorijskog“ imperativa dijalektičke misli (Jameson 1988: 7), nego prvenstveno s potragom za „iznevjerenom i zatrapanom povijesnom zbiljom“ (*ibid.*: 16).

Premda nastoji prebrisati granice umjetnosti i života, tj. provesti estetsko i socijalno prevrednovanje društva, bilježi tek zbilju kao ideju koja izmiče i time se pretvara u fikciju.

Nosive dihotomije romana zaoštavaju se u sraz ideja o politici i borbi, humanizmu i revoluciji sa zbiljom. Ključne su za prikaz toga dubokog konflikta rasprave vođene kod Vértesa, „među sagovima i mnoštvom knjiga, u tihoj sobi, kojoj su zidovi bili ukrašeni reprodukcijama blagih Giottovih slika i reprodukcijama jedne lijepo srne od Franza Marca“ (O: 464), kada je riječ o (neostvarenim) ciljevima revolucije i revolucionarnim praksama:

Razlika između građanskih političara i komunista, upravo je u tome, što naši ciljevi nisu samo politički, nego premašuju politiku. Zato se građanski teror, koji uvijek ima samo političku svrhu, ne može opravdati s moralnog gledišta. Međutim, obrnuto nego što je to slučaj kod građanskog terora, nije svrha diktature proletarijata da se uspostavi vladavina jedne klase nad drugom, nego da se ukinu klasne razlike, a time i sam teror i vladavina stvari nad čovjekom, koja skriva čovjeka od čovjeka i čini svakoga u očima drugih bezličnim. Ali još nije došlo vrijeme za posve ljudsko, danas još stojimo jedni prema drugima kao klase, kao partije, kao policajci i revolucionari, primajući rane i zadajući ih drugima. Ali od svega toga je važnija točna analiza date situacije. Bez ispravne analize nije moguća ispravna taktika, a bez ispravne taktike nema ispravne politike. (O: 465–466)

Njegove riječi sažimaju dileme revolucionarnih intelektualaca i markiraju poziciju „građanskog metafizičara“ (O: 210) G. Lukácsa, odnosno posthegelijanski intonirana moralna i etička pitanja o „borbi duha, koji je postao svjestan samoga sebe, protiv slijepih društvenih sila“ (O: 251) u raspravama o granici života i smrti, opravdanosti nasilja, diktaturi proletarijata, teroru i prijekom sudu. Vértés se pritom služi metafizičkom, tj. biblijskom metaforikom, „Bez getsemanske muke nema uzašašća“ (O: 639), govoreći o „spasenju ovozemaljskog svijeta“ (O: 738), tvrdeći također da je Mađarska revolucija došla „[p]rerano i odviše jeftino“ (O: 557) kada obrazlaže proglas revolucionarne vlade i svoj stav o potrebi politike malih koraka, spominjući „Leonidin zadatak“ (O: 560). Upravo različita tumačenja revolucije vode do raskola, a onda i njihova posljedičnog isključivanja iz njezina tijeka. Pored rasprava o opravdanosti revolucionarnoga nasilja, akcentuira se društvena uloga umjetnosti, posebno u „propagiranju komunističke etike“ (O: 737) kada Vértés govori o dijalektici masa, i zadaći da ne nalaze „novo carstvo, nego ga stvaraju“ (O: 387) u nastojanju da izađu „iz granica nužnog antagonizma u carstvo slobode“ (O: 561). Tu se kristalizira ideja o posebnoj namjeni umjetnosti u revoluciji i njezinoj funkcionalizaciji na temelju objektivnih datosti društvenih struktura¹⁷. Kod Lukácsa su u njegovome kasnijem članku *Franz Kafka ili Thomas Mann* estetske analize neodvojive od pitanja

¹⁷ „Trebalo bi odmah na današnjem sastanku govoriti o tome, da proletarijatu valja pružiti umjetnost, koja je revolucionarna i po formi.“, „Zamislite“, prigušenim glasom reče Geza Török, „čuo sam, da se ni Lenjin ništa ne razumije u umjetnost i da više voli Puškina, nego moderne proleterске pjesnike.“ (O: 210)

„pogleda na svijet“: „Ne postavlja se, dakle, pitanje: je li to sva stvarnost? Ne pita se: da li sve to treba prikazivati? Pita se samo: da li na tome treba ostajati?“ (Lukács 1986: 253). Takve rasprave potom u *Romanu jednoga romana*, pisanoga u osvit fašističke prijetnje i početka Staljinova terora, postaju bespredmetne uslijed pritiska dogmatske partijske linije, posebno nakon formuliranja načela partijnosti prema kojem nije moguće provoditi svjetsku revoluciju i istodobno slijediti metafizičke ideje, što, među ostalim, vodi do „početka definitivne, fizičke likvidacije čitave nekadašnje opozicije protiv Staljina“ (R: 483).

III.

Roman jednog romana svjedoči o „Stvarnost[i], koja je nadrasla literaturu“ (R: 105) i opisuje atmosferu straha u „opsjednutoj tvrđavi“ (R: 124) te „sve ekscese samovolje i nečovječnosti u Sovjetskom Savezu“ (R: 522). Za razliku od ranijeg prikaza dinamike revolucionarnih zbivanja nošene nadom u budućnost, *Roman jednog romana* autobiografski prikazuje „kasnije očitu političku tragediju ruskih i evropskih komunista“, primjerice prijateljstva s Isacom Babelom i Mihailom Koljcovom – obojica su postali žrtvama staljinističkih čistki. Također prati sudbinu niza mađarskih emigranata koji već 1926. osnivaju vlastitu sekciju unutar RAPP-a (Ruska asocijacija proleterskih pisaca) u sovjetskoj Rusiji (Béla Illés, Antal Hidas, malo kasnije pjesnik i filmski teoretičar Béla Balasz, nakon toga od 1933. i György Lukács) (Flaker 1982: 180). Lukácsa spominje punim imenom i prezimenom, ne navodeći više svoje veze s njime, no prikazuje ga u žrvnju kao autora u nemilosti, „koji smije da radi samo kao kompilator u povijesti književnosti. On je duboko pao“ (R: 251). Autor se posebno u poglavlju pod naslovom *Dokument piščeve slijeposti* suočava sa stvarnošću koja izmiče iskustvu kada bilježi „izvanrednu neprozirnost društvenih odnosa koje je izazvala revolucija“ (Riklin 2010: 28), pokušavajući objasniti neobjašnjivo u susretu s nepojmljivim opsegom terora i osjeća se kao „Michael Kohlhaas i Don Quijote“ (R: 452) u istoj osobi:

Ali je činjenica, da u julu g. 1936., živeći u gradu Moskvi, nisam imao ni pojma o tome, što se oko mene zbiva. Nisam ni slutio, da hiljade i deseci hiljada ljudi nestaju kao na pozornici u bezvučne jame, i nisam vidio, kako svakoga zahvaća sve jače poput trajne groznice neke pandemije sve tjeskobnija slutnja ili svijest ugroženosti. (R: 426)

Riječ je o autorovim autentičnim dnevničkim bilješkama, prokrijumčarenima iz Moskve i zakopanim tijekom Drugoga svjetskog rata, to su „lični dokumenti i dokumenti vremena“ (R: 85), mješavina izvještaja i dnevnika iz Moskve, za koje Alfred Kantorowicz primjećuje da je pravo čudo što je preživio – „nema drugoga idiota među 200 milijuna stanovnika SSSR-a koji bi vodio dnevnik!“ (Kantorowicz 1977: 62), čime ukazu-

je na nepouzdanost autobiografskog pisma i implicitno akcentuira pitanje o naknadnoj¹⁸ preradi zapisa. Šinko u prvom licu izvještava o birokratskom čistilištu u kojem su ljudi „samo organi, nekakva vrsta produženja nekoga nevidljivog, vrlo kompliciranog čudovišta“ (R: 269) i suočavaju se s njim u „odnosu nekoga bezličnog, automatskog mehanizma“ (R: 183), zbog čega je „čitav javni život nekako nestvaran kao da je kakav fantom, i u odnosu prema samim ljudima, svojim akterima patetično lažan“. Lakunama u poimanju revolucionarne zbilje dokumentira teror i beznade staljinističke ere, kojem je u posljednji čas umaknuo kao jugoslavenski građanin i štićenik R. Rollanda.

Kao poticaj za daljnja čitanja, pored Riklinovih i sličnih prikaza putovanja lijevih intelektualaca u revolucionarnu Moskvu, nada se analiza građanske i proleterske javnosti sociologa Oskara Negta i autora Alexandera Klugea. Oni koriste pojam „mentalitet logora“ (Negt i Kluge 1972: 386) kako bi opisali procese koji su Komunističku partiju udaljili od baze i otuđili od stvarnih političkih prilika. Taj se „mentalitet logora“, odalečen od konkretne društvenopovijesne zbilje i uronjen u partijsko jednonumlje, u *Romanu jednoga romana* prikazuje kao sužavanje prostora slobode pod striktnim partijskim nadzorom te posljedično onemogućavanje bilo kakvog oblika kritike, odnosno opozicijskih i pluralnih oblika koje Negt i Kluge nazivaju pojmom protujavnosti (*Gegenöffentlichkeit*) (*ibid.*: 7). Gušenje protujavnosti poklapa se s opisima sovjetske zbilje sa zabranom pobačaja, dokidanjem emancipacije žena, ekspanzijom nacionalizma i rađanjem „neizmjerne[ga] kulta ličnosti“ (R: 131). Šinko posebno kritizira sovjetsku umjetnost kojom se stvara „operetska atmosfera nekoga proletariziranog rokokoa“ (R: 108) i nastaje nedostatak „subjektivnog elementa“ koji bi posredovao „ono uvjerljivo i autentično ljudsko“ (R: 148) u umjetnosti.

Egzemplarno o problemu određenja književnosti svjedoči jedan od likova u tekstu, pored ostarjeloga Romaina Rollanda i bolesnog B. Kuna – koji se u Moskvi, paradoksalno, zalaže za objavljivanje *Optimista*, no i sam nestaje u čistkama – pojavljuje se ozloglašeni Alfred Kurella, njemački komunist iz doba kratkotrajne Bavorske Republike. On je prethodno pod pseudonimom Bernhard Ziegler u njemačkom komunističkom listu *Das Wort* objavio članak o književnom nasljeđu (*Nun ist dies Erbe zuende*) i povukao jasnu paralelu između ekspresionizma i pojave fašizma s tezom kako ekspresionizam svojim uništavanjem književne forme, antirealističkim prikazima, ideološkom otvorenošću, tj. avangardističkim postupcima vodi izravno u fašizam, što je nazvao formalizmom (v. Lukács 1986: 207–249). Upravo je ta fatalna sintagma poslužila kao sredstvo denuncijacije i progona modernističkih autora i tekstova¹⁹ kao javnih oblika tzv. građanske

¹⁸ Pitanje naknadnosti u ovom okviru ostaje otvoreno, prvenstveno zbog komplicirane geneze teksta.

¹⁹ Povod je raspravi među ostalim dokumentarna književnost Weimarske Republike: „A pseudorealistička struja poslijeratnog imperijalizma, ‘nova stvarnost’ s njenim osiromašenim obnavljanjem dokumentarne književnosti stvara možda još opasnije nasleđe nego sam stari naturalizam. Jer u tim novim formalističkim i pseudorealističkim pravcima istaknuta je možda još oštrije, još bezdušnije, još nečovječnije u uobljavanju vlasti stvari nad ljudima“ (Lukács 1986: 242).

dekadencije i time nepoželjnih u revolucionarnom kontekstu (Gallas 1977). Kurella je preinačio i zaoštrio Lukácsseve teze iz njegova članka o ekspresionizmu iz časopisa *Internationale Literatur* (1934), na koji se Lukács nadovezuje 1938. u članku o realizmu (*Es geht um den Realismus*) (Fähnders i Rector 1974), gdje osuđuje tehniku montaže kao umjetničko sredstvo koje vodi u monotoniju, a kao uzore za istinsko realističko pismo navodi autore građanskoga realizma²⁰ poput R. Rollanda, braće Mann te klasike poput Goethea i Balzaca. Te rasprave tvore idejnu potku teorije socijalističkog realizma, ona je potom kao doktrina proklamirana 1934. godine na I. Sveopćem kongresu sovjetskih književnika. „Soveščanju o formalizmu i naturalizmu“ (R: 393) prisustvovao je i sam Šinko, no nije mu bilo dopušteno govoriti, spominje tek dojam konformizma i vladavinu „pseudoumjetnost[i], službenoga kiča“ (R: 222).

Protagonist svjedoči dalekosežnim raspravama o određenju realizma i istodobno bilježi svoju posvemašnju rezignaciju i odaljšavanje od sovjetske zbilje. Unatoč tome ne postaje renegat, nego ostaje vjeran socijalističkim idejama, prvenstveno „Lenjinovom Oktobru“ (R: 59), bilježeći ustrajno razvojni proces svijesti i vlastitih iskustava kao „tragedij[u] pokoljenja mađarskih revolucionarnih književnika, koji su emigrirali u Moskvu“ (R: 11). Pandan vidi u Hitlerovoj Njemačkoj i piše o „međusobnoj kontaminaciji“ (R: 214) dvaju sistema. Odnos intelektualaca i revolucije u *Optimistima* sažima u metafori sablasti²¹ samoga sebe pred zbiljom koja izmiče, dok ona u zapisima iz Moskve postaje izravna, premda nevidljiva prijetnja nakon što je čovjek „sveden na tip podanika nebeskog fantoma“ (R: 213), što vodi do Velikog terora iz 1937., čime potvrđuje Riklinove teze o neprozirnosti zbilje u realnom socijalizmu, kao i s njima povezan podbačaj dokumentarnoga učinka. U bilješci dodanoj na kraju *Romana jednog romana* ipak se javlja nada u novi početak. Ona u jednakoj mjeri proizlazi iz identifikacije s „antidogmatsk[im] elementima oktobarskog internacionalizma“ (Matković 1969: 13), kao i iz postinformbirovske potrebe za legitimacijom socijalističke jugoslavenske države nakon 1948. godine. Ti elementi vode do propitivanja autentičnosti zapisa, naime Šinko u to doba postaje legitimacijska figura potencijalnoga trećeg puta i fungira kao reprezentant otvorenosti jugoslavenskoga režima te zastupa njegove izrazito antistaljinističke stavove. Time potom prerasta u neku vrstu okamenjenog simbola koji svoj autoritet s jedne strane crpi iz prošlosti, a s druge iz svojega odnosa s lijevim intelektualcima, ponajprije s Miroslavom Krležom (Krleža 1977: 12, 27), primjerice na njegov zagovor 1951. postaje dopisni član JAZU-a. Kao aspekt naknadnosti²² pojavljuje se pitanje o preradama i eventualnom naknadnom upisivanju iskustva s temeljnim aporijama socijalističkog intelektualca. One do-

²⁰ O raspravi o realizmu i modernizmu, tj. transformativnom učinku realizma v. Robinson 2022: 451–471.

²¹ „Ali Fluck je govorio nekadašnjem Batiju i nije znao, da je on za Batija sablast, koja se pojavila po bijelome danu, u času užasa.“ (O: 750)

²² Pitanje kredibiliteta svjedočenja zaoštava se u modusu dokumentarnosti jer je u ovom slučaju potpuno lišeno ironijskoga odmaka, prije bi se moglo govoriti o njegovom egzistencijalnom utemeljenju prema kojemu je politički angažman neodvojiv od biografskog puta. Upravo to prisilno izjednačavanje biograf-

laze do izražaja u njegovome članku *Kulturna baština i socijalistički realizam*, objavljenom u biblioteci „Suvremenih pisaca Jugoslavije“. Ondje polazi od nužnosti socijalističkog realizma i poziva se na marksističke klasike, kao i na M. Gorkoga i G. W. F. Hegela. Prema potonjem građanska umjetnost (Šinko 1949: 7–121) treba biti „*aufgehoben*, to znači i ukinuta i sačuvana“ (*ibid.*: 55), čime tumači „borbu formalizma i realizma u umjetnosti“ (*ibid.*: 105) protiv modernizma, premda se kasnije sâm distancira od njega. Taj podatak pojačava dojam da se radi o oblicima naknadne ili dorađene kritičnosti s preradama koje su uslijedile nakon Staljinove smrti 1953. godine, što zbog kompliciranog nastanka teksta i niza prerada nije jednostavno provjeriti, no datumi objavljivanja svakako sugeriraju takvo tumačenje.

Dokumentarni učinak vodi od potrage za istinom o revoluciji u romanu *Optimisti* do nevjerojatnoga i neobjašnjivoga, odnosno dokumentiranja beznadnosti same revolucionarne zbilje u Sovjetskom Savezu. U oba teksta pojavljuje se mozaična dokumentarna strategija utemeljena na propusnoj membrani zbilje i teksta, njezin je zadatak ovjeriti revolucionarnu, dakle buduću zbilju. No dokumentarni efekt podliježe logici literarnosti koja se očituje u prodoru fikcionalnosti i propituje autentičnost svjedočanstva. Premda pripovijedanje prati konvencije realizma u bilježenju revolucionarnih gibanja, dojam takvoga pisma nije svjedočenje revolucionarne zbilje, nego njezine fikcije protegnute u budućnost, odnosno zbilje koja izmiče doseg, i to u dvostrukom smislu: s jedne strane izmiče pripovjednoj instanci, a s druge strane ukazuje na vlastite lakune. *Roman jednoga romana* prikazuje sudar sa sovjetskom socijalističkom zbiljom i dokumentira cirkularne strukture beznadnosti. Ako je Mađarska revolucija iz 1919. bila kolektivna fikcija određenoga povijesnog trenutka, neuhvatljiv „san, što je postao javom i vijori crvenim zastavama“ (O: 559), već je 1935. „godina beznadnosti, propadanja, godina pomračenja horizonta i, simultano, svih nada“ (R: 74), kada se u dvije godine provedene u Moskvi razotkriva „čitav mehanizam, koji su inače – a to je isto bio dio sistema – onda još najopreznije i sramežljivo tajili“ (R: 84). Dokumentarni učinak Šinkovih tekstova istodobno bilježi aporije revolucionarne književnosti, dokumentira beznadnost, kao i ustrajnost u „objektivno posve neosnovan[oj] fikcij[i], da ja svojim pisanjem utječem na ono, što jest, i na ono, što nastaje“ (R: 273). Dokumentarni učinak romana obuhvaća zbilju, no zbija ju u granice teksta te ne ostvaruje priželjkivani učinak projekcije u budućnost, nego se rastvara u aporije dokumentarnog svjedočenja i otvara pitanja o potpunijoj rekonstrukciji Šinkove (post)revolucionarne i intelektualne biografije, iziskujući u potencijalnom sljedećem koraku opširnije smještanje u internacionalni kontekst.

skoga i književnoga diskursa navodi na sumnju u naknadnost, dakle kasnije prerade materijala, pa stoga i njegovu upitnu validnost.

LITERATURA

- Badiou, Alain. 2008. *Stoljeće*. Prev. Ozren Pupovac. Zagreb: Antibarbarus.
- Eichenberg, Julia i John Paul Newman, ur. 2010. „Afterschock. Violence in Dissolving Empires after the First World War“. U: *Contemporary European History* 19, 3: 183–194.
- Fähnders, Walter i Martin Rector. 1974. *Linksradikalismus und Literatur. Untersuchungen zur Geschichte der sozialistischen Literatur in der Weimarer Republik*. sv. 2. Reinbek kod Hamburga: Rowohlt.
- Felski, Rita. 2016. *Namjene književnosti*. Zagreb: Apoteka.
- Flaker, Aleksandar. 1982. *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*. Zagreb: Školska knjiga.
- Fludernik, Monika. 1996. *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge.
- Foley, Barbara. 1999. „Dokumentarni roman i problem granica“. Prev. Marija Erl. U: *Književna revija* 39, 1–2: 172–182.
- Gallas, Helga. 1977. *Marksistička teorija književnosti*. Prev. Tamara Marčetić. Zagreb: Školska knjiga.
- Gerwarth, Robert. 2018. *Pobijedeni. Zašto nije završio Prvi svjetski rat 1917.-1923*. Prev. Mate Maras. Zagreb: Vuković i Runjić.
- Illés, Bela. 1929. *Generalprobe. Der Roman der ungarischen Revolution*. Berlin/Wien/Zürich: Internationaler Arbeiter-Verlag.
- Iser, Wolfgang. 1987. „Činovi fingiranja ili što je fiktivno u fikcionalnom tekstu“. U: *Umjetnost riječi* 4: 311–366.
- Jameson, Frederic. 1988. *Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns*. Reinbek: Rowohlt.
- Kantorowicz, Alfred. 1977. *Die Geächteten der Republik. Alte und Neue Aufsätze*. Berlin: Verlag europäische Ideen.
- Knaller, Susanne i Harro Müller, ur. 2006. *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München: Fink.
- Krleža, Miroslav. 1977. *Dnevnik 1958–69*. Sarajevo: Oslobođenje.
- György, Lukács. 1986. *Roman i povijesna zbilja*. Zagreb: Globus.
- Magris, Claudio. 1979. „Ein Versuch aus dem Nirgends. Zu Manès Sperber und seinem Werk“. U: *Modern Austrian Literature* 12, 2: 41–66.
- Matković, Marijan. 1969. „Ervin Šinko“. U: *Pjesme u prozi. Pripovijetke. Zapisi, ogleđi. Pet stoljeća hrvatske književnosti*. Ervin Šinko. Zagreb: Matica hrvatska/Zora: 5–29.
- Negt, Oskar i Alexander Kluge. 1972. *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Papp, Kornélia. 2009. *Remigranten in der SBZ, DDR und in Ungarn nach 1945*. Göttingen: V&R Unipress.
- Papp, Kornelia. 2014. *In Zwängen verstrickt. Auswege kommunistischer Schriftsteller aus der Machtideologie in den 1950er und 1960er Jahren in Ungarn und in der DDR*. Herbolzheim: Centaurus.
- Riklin, Mihail. 2010. *Komunizam kao religija. Intelektualci i Oktobarska revolucija*. Zapešić: Fraktura.
- Robinson, Josh. 2022. „Realism and Modernism, Aesthetics and Politics: Lukács, Brecht, Adorno“. U: *Central and Eastern European Literary Theory and the West*. Ur. Michał Mrugalski, Schamma Schahadat i Irina Wutsdorff. Berlin/New York: De Gruyter: 451–471.
- Šinko, Ervin. 1969. „Budimpeštanski mozaik“. U: *Pjesme u prozi. Pripovijetke. Zapisi, ogleđi. Pet stoljeća hrvatske književnosti*. Ervin Šinko. Zagreb: Matica hrvatska/Zora: 420–446.
- Šinko, Ervin. 1969. „Djelo Miroslava Krleže“. U: *Pjesme u prozi. Pripovijetke. Zapisi, ogleđi. Pet stoljeća hrvatske književnosti*. Ervin Šinko. Zagreb: Matica hrvatska/Zora: 362–380.
- Šinko, Ervin. 1949. *Književne studije*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.
- Šinko, Ervin. 1959. *Lik književnika danas*. Zagreb: Univerzum.
- Šinko, Ervin. 1954. *Optimisti. Roman jedne revolucije*. Zagreb: Zora.

Šinko, Ervin. 1950. „Pisac o sebi“⁶. U: *Pripovijetke*. Zagreb: Zora.

Šinko, Ervin. 1955. *Roman jednog romana. Bilješke iz moskovskog dnevnika od 1935. do 1937. godine*. Zagreb: Zora.

POST-IMPERIAL AND POST-REVOLUTIONARY HOPELESSNESS: ON ERVIN ŠINKO'S NOVELS

Summary: Ervin Sinkó, Franz Spitzer, i.e. Ervin Šinko (1898, Apatin, Austro-Hungarian Monarchy – 1967, Zagreb), is the author of an exceptional biography and a witness of historical events that marked the 20th century. As a Yugoslav writer of Hungarian origin, he published an extensive novel *The Optimists. The Novel of One Revolution* (1953-54). Then in 1955, he published his autobiographical records entitled *The Novel of a Novel. Abridged Diary Entries from Moscow, 1935-1937* and records “relentlessly and completely the experience of the revolution which is full of contradictions” (Šinko 1955: 11). His texts are marked by the objective of transposing biographical and revolutionary experiences into the form of a novel. Based on his testimony, the post-imperial and (post-)revolutionary intellectual biography between the two world wars will be reconstructed and the documentary features of the testimony of an active participant in the revolution will be questioned as documents of hopelessness and at the same time perseverance in the utopia of opportunities to change the world.

Keywords: Ervin Sinkó, *The Optimists*, *The Novel of a Novel*, documentary effect, novel about revolution, intellectual biography