

Наташа П. Ракић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

ИСТОРИЈА И ФИКЦИЈА У РОМАНУ *ЕСТОРИЛ* ДЕЈАНА ТИАГА СТАНКОВИЋА²

Роман *Есторил* привлачи пажњу читалаца композицијом у којој су историјски записи пронађени у архивама Београда и Лисабона претворени у колаж кратких фикционалних прича које се одвијају унутар хотела „Паласио” у монденском летовалишту Есторил под Лисабона. Дејан Тиаго Станковић гради роман на архивским записима, причама из свог детињства, цитатима из литературе коју воли стварајући тако интертекстуалне везе које доводе у питање јасноћу граница између истине, историје и фикције. Рад се ослања на теоретичаре постмодернизма, пре свега на рад Л. Хачн која издваја историографску метафикцију као подесан жанр за дестабилизацију историјског наратива. Следећи ауторе постмодернистичких аутора по питању историографске метафикције, у раду ће се истражити сумња у веродостојност историјских записа чиме се они отварају читаоцу за индивидуално тумачење.

Кључне речи: Есторил, историја, метафикција, архив, Дејан Тиаго Станковић

Постмодерна уметност је самосвесна уметност унутар архиве. (Фуко 1998: 145)

„Рат је већ одавно био завршен када је у хотелу „Паласио Есторил” откривена читава мрежа каблова. Приликом великог реновирања, током радова на ентеријеру, испод тепиха, иза завеса и тапета пронађени су и демонтирани километри жице, наводно, више него довољно дуги да се њима опаше планета Земља. Није се знало ни ко их је поставио, ни када, али се говорало да је реч о заосталим прислушним уређајима” (Станковић 2015: 9).

Откривање остатака историје нагнало је српског писца Дејана Тиага Станковића³ на истраживање живота људи који су боравили у периоду Другог светског рата у овом хотелу који је историјско место које и данас има битну улогу у Есторилу. На његово изненађење, ту је боравио велики број богатих и угледних људи некадашње Краљевине Југославије, али и припадници краљевских и царских породица који су се у том тренутку налазили у егзилу. У Лисабону су се заустављали под лажним именима сви који су себи могли да приуште луксуз, богаташи, припадници краљевских лоза и славни људи, али и доушници, жбирови и агенти разних обавештајних и контраобавештајних служби.

1 natasajevdjevic01@gmail.com

2 Рад је настао у оквиру пројекта *Друшћивене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (178018), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије и као део пројекта *Брендони у књижевности, језику и уметности*, ФИЛ-1819.

3 Дејан Тиаго Станковић рођен је у Београду, а становник је Лисабона. Преводио је дела Иве Андрића, Милоша Црњанског и Драгослава Михајловића, на португалски и Сарамага на српски. За роман *Есторил* добио је награду Бранка Ћопића. Његова прва књига *Одакле сам била, више нисам* и друге лисабонске приче остварила је огroman успех међу публиком.

Аутор је написао ратни роман користећи се разноврсним и разгранатим документарним материјалом (записима, фотографијама, исечцима из новина) који је надоградио играјући се записаним биографијама стварних људи које је узео за своје јунаке, а у чијим су животима у једном тренутку Лисабон, Есторил и хотел „Паласио” играли важну улогу. Према Станковићу, овако је створено апокрифно сведочанство у којем важну улогу играју цитати и парафразе делова романа, путописа, успомена, филмских сцена, музике, фотографија (Лучић: 2015). Оваквим начином приповедања, фикција се приближава појму апокрифне историје која противуречи званичној историји на два начина: „или *дойуњава* забележену историју, тврдећи да враћа оно што је било заборављено или потиснуто, или у потпуности ту историју *заменењује*” (Мекхејл 1996: 115).

Ослонивши се на тезе Д. Кон (1990: 786) да се у историјском дискурсу прошли догађаји могу представити само из перспективе „историчара наратора који се непрестано осврће ка прошлости” и да је систем историјске нарације „дефектан” у поређењу са виртуелним модализацијама фикције и тезом (Хачн 1996: 186), као и да постмодерна фикција сутерише да преиспитати и представити прошлост у фикцији или у историји значи у оба случаја отворити је према садашњости, заштитити је од тога да буде коначна и телеолошка, у раду ћемо покушати да откријемо места и начине укрштања историје коју познајемо кроз званичне и незваничне записе и фикције и покушаћемо да дамо одговор на то да ли су историјски текстови и фикција толико супротни једно другом. Од велике помоћи је и теорија Х. Вајта по којој се „технике и стратегије које [књижевност и историја] користе у композицији својих дискурса могу показати као у значајној мери исте, колико год оне можда деловале различито на чисто површинском, или говорном, нивоу текста” (Вајт 1978: 121).

Есторил - уметност архиве

Есторил од самих корица привлачи читаоце услед нарушавања границе која дели фикционалне и могуће светове од реалности, због искорачења из старих и строго дефинисаних поетика које су инсистирале на теми „о фикционалном свету као другом, о његовој одвојености од стварног, искуственог света” (Мекхејл 1996: 108). Црно-бела слика са стварним личностима на корицама књиге буди пажњу читалачке публике којој се наговештава игра са историјским материјалом. Постмодерна проза подразумева критички однос према узрочно-последичној традицији разумевања и тумачења историјских дешавања и пресудна је могућност постојања једног другачијег ишчитавања прошлости од оног које нам институције налажу. Постмодернизам поставља питање о поузданости извора, односно, референце на коју се тумачење прошлости позива: „Питање није више ‘на који емпиријски стваран објекат у прошлости упућује језик историје’?, већ ‘којем дискурзивном контексту би могао припадати тај језик? На које раније текстуализације морамо бити упућени?’” (Хачн 1996: 201). Сваки извор је текстуално-наративне природе и ишчитавањем истих уочава се како оне увек упућују на низ непроверених прича исприповеданих у име историјске истине, на нарацију као на процес бескрајног произвођења референци чија је поузданост имагинарна, а каузалност сасвим условна. Постоји више перспектива ишчитавања текста, па самим тим и више историја што допушта писцима да се играју са историјским материјалом и стварају фиктивно дело. Али, фикција не одражава реалност, нити је репродукује. Она је понуђена као још један од дискурса помоћу

којих ми конструишемо нашу визију реалности, што фикцији даје легитимно право да трага за истином, као и историја. Она се поиграва са истинитошћу историјских чињеница, а сами писци често фалсификују историјске детаље, па Хачн закључује да су „фикција и историја наратије условљене својим оквирима које је историографска метафикција прва установила, а онда прекорачила, постављајући жанровске уговоре између фикције и историје” (Хачн 1996: 185).

Постмодернистичка фикција конфигурише идеју нестабилности историјског дискурса, подложног променама и варијабилности форме и значења, одређеног институционалним контекстом, позицијом моћи и њеним носиоцима, због чега се може рећи да се „историјско појављује на постмодерном хоризонту – који оспорава фи-гуре јединства, реда, идентитета, сигурности, консензуса и ауторитета – као онтолошки и епистемолошки проблематично” (Ломпар 2004: 49).

Станковић је грађу за роман *Есторијил* прикупљао у разним архивама, библиотекама, причама које су се препричавале са колена на колена и, пошто су му се чиниле јако занимљиве, свака појединачно, одлучио је да од њих направи низ кратких прича⁴ повезаних у једну целину само називом места у коме се оне укрштају. Укључио је поступке историјске фикције и тако покушао да задобије поверење читаоца – извештајима, напоменама, цитатношћу, фотографијама, исечцима из новина, документарном техником. Он иронијским приступом грађи и симулирањем научног стила дискретно сугерише недостатке и празнине историјског дискурса и немогућност потпуног сазнања. Линда Хачн (1996: 199) напомиње да ми сами именујемо и установљавамо догађаје као историјске селекцијом чињеница и наративним постављањем, али то никако не значи да се у игру писања не укључује и машта што говори у прилог тврдњи да у постмодернистичком роману попут овог не можемо говорити о истинској историчности. Фикција је понуђена као још један од дискурса помоћу којих ми конструишемо нашу визију реалности, док је концепт интертекстуалности, који је основ овог дела, од суштинске важности за постмодернизам јер показује жељу да се прошлост поново напише у новом контексту.

С обзиром на то да у роману нема централног историјског догађаја, већ да би ту улогу могло да игра (не)место у коме бораве историјске личности које су, свака за себе, биле важне у одређеном историјском тренутку, може се рећи да Станковић нуди могућност различитог ишчитавања романа. А ако се роман базиран на историјским записима може читати на разне начине, онда се и историја може преустројавати и преметати без поштовања и потребе за икаквом хронологијом. У прилог овој тврдњи наводимо изглед корица романа на којој се налази црно-бела фотографија која је, по Станковићевим наводима, једна од 37 са неразвијеног „кодак” филма нађеног у коферу који је Д. Попов оставио за собом. Идентитет лица није откривен, али се зна да су сликани у периоду 1940-42. у околини Лисабона. Ово може да наведе читаоца да роман посматра као историјски, али исто тако и као фикцију.

Текстови на основу којих Станковић гради роман дају увид у разноврсне типове личности које су посетиле овај хотел при свом транзиту у друге земље. Нико од њих није оставио значајан траг у животу хотела, а једино што их по-

4 Према Џејмсону (1991: 25), немогућност остваривања потпуне везе са прошлошћу узрокује неуспех приказа садашњости, немогућност данашњег субјекта да организује прошлост и будућност у кохерентно искуство, што га осуђује на живот у фрагментарној садашњости, а према Лиотару (1988: 98), нема великих наратија, већ доминирају вишеструки наративи који не захтевају никакав универзални легитимитет.

везује је боравак у хотелу, који представља једно од неместа⁵ које карактерише немогућност повезивања са њим и пуштања корена у њему. Сви ликови извајани су као као нецеловити, нејединствени и некохерентни, као тренутно присутни и површно описани, чиме се оспорава хуманистички концепт субјективности.

О свом истраживачком поступку при сакупљању грађе за роман, Станковић је изјавио:

„Почео сам читајући о њему (Попову), а онда су се незвани појавили многи други ликови, многи записи, пар историографских дела, али ниједно дело фикције... Југословени у роману, баш као и већина осталих, у ратно време су се затекли у Португалу против своје воље. Доста тога о њиховим и сличним судбинама нашао сам у архиви наше амбасаде и португалског Министарства спољних послова, ипак највише сам се ослонио на оно што је Црњански писао у ”Ембахадама”. О Бајлонијима сам слушао приче њихове породице. Те наше приче разликују се међусобно. Црњански је био на ивици егзистенције и уплашен, Дучић ситуиран али огорчен, а Бајлони су егзил схватили као изазов и успели да врате себи свој живот.” (Станковић, Лучић 2016)

У Другом светском рату Португал је био једна од четири европске земље поштеђене разарања, а Лисабон је био стедиште европских избеглица, посебно Јевреја, као и изасланика и шпијуна свих врста. Редовно је излазила штампа, светске новине су имале своје дописнике у Лисабону, уметничка сцена је била веома жива. Португал је остао оаза мира и у Лисабону и Есториљу су се слободно шетале зарађене стране, а, према извештајима, свако се осећао безбедан и добродошао. Један од њих био је и Душко Попов, посебна врста имигранта који је живео на високој ноzi, а трошио је велике суме на коцку и на жене. Бавио се шпијунажом, био је двоструки агент у британској тајној служби МИ6, али и у немачком Абверу. Станковић је, према сопственим тврдњама, о подвизима Попова слушао од баке и њених пријатељица и то га је нагнало да истражи његову прошлост, али, имајући у виду специфичну природу његовог посла, тешко је сазнати целокупну истину. Историјска сведочанства о шпијунима своде се на дипломатске белешке и извештаје тајних служби које садрже дезинформације. Упркос томе, Попову је посвећено доста страница⁶ на којима се исписује његова биографија, успон у српском и немачком друштву, као и бројни љубавни подвизи зачињени пикантеријама које спадају у интимну сферу који се, вероватно, не могу наћи у историјским записима, па морамо веровати Станковићу. Сцена у есториљском казину⁷ којој су Флеминг и Попов присуствовали описана је у роману *Есториљ* исто онако како је представљена у филму „У тајној служби Њеног величанства”.

Међу неколико стотина избеглица из Југославије нашли су се ту и припадници породице Бајлони, власници београдске банке „Сава” и чувене пиваре који су били у пријатељским односима са Поповим на основу дружења у Београду у који ће се Радмила често враћати кроз сећање на добре и на лоше дане.

У хотелу су поред Попова боравили и бројни угледни чланови европског племства као што су Хабзбурговци или румунски краљ Карол II, али и чланови

5 Термин ”неместа” први је употребио теоретичар М.Оже и њиме се означавају сва она места са којима се индивидуа не може повезати. У доба транзита, миграција, лутања, то су места на којима се не може пустити корење, а објекти који се тако називају су хотели, кафеи, аеродроми.

6 Подвизи шпијуна често бивају претворени у грађу романа и филмова, па се сматра и да је И. Флеминг засновао лик Џејмса Бонда на основу сусрета са Поповим.

7 Флеминг је за време рата боравио накратко у Есториљу, а према његовим изјавама које се поклапају са изјавама у мемоарима Душка Попова, описана ноћ у есториљском казину се заиста догодила. Флеминг је за карташким столом на зелену чоју бацио улог од 35.000 долара из чисте обести.

југословенског посланства⁸. Имајући у виду важност неоткривања идентитета у ратно време многи су боравили у хотелу под лажним именима, па су Хабзбурзи предстаљани као породица Гаетан, а Ротшилди као породица бароне Фон Амшеле. На основу овог сазнања може се лако погрешити у тумачењу историјских записа који су скривали мноштво тајних знакова, имена, али и намерно написаних погрешних информација. Станковић је о поузданости идентитета појединих ликована написао:

„Издавају се случај шаховског првака чије сам потпуно житије пронашао на руском сајту о интернет заверама, случај збаченог румунског краља чији сам живот морао пратити по избледелој шареној штампи, и холивудске старлете, родом Мађарице, у чијим безбројним биографијама можемо наћи све осим тачних података.” (Станковић 2015: 339)

Станковић црпи податке о Црњанском и његовој жени Види из касније начињених записа које је, делом, и објавио. Милош Црњански⁹ је у својим *Ембахадама* описао тадашњу атмосферу града која је у потпуној супротности са свим оним што је више пута изјављивано како би се гости осећали сигурно. Упркос избегличкој кризи која је била све тежа и компликованија није уведено ванредно стање „захваљујући уверењу португалског државног врха да је истина штетна уколико би била обелодањена” (Станковић 2015: 10). Зато је Есторил подсећао на Монте Карло, гости су се осећали сигурно и раздрагано, али је овај историјски запис у потпуној супротности са записом Црњанског.

„У Лисабон се било слегло све што је могло да утекне од Немаца, у Европи... У то време, из Лисабона одлазе последње лађе које су Немци пропуштали. Ти бродови су стари, неудобни, али крцати, људи плаћају све само да не остану у Европи. Паника је у Европи.” (Црњански 2009: 156)

Станковић је у своју визију прошлости, овај роман, који је заправо колаж засебних прича, увео свезнајућег приповедача који помно прати аутора, јунаке и читаоце, али је нестабилност индивидуалног сећања и историјског дискурса као примера колективног сећања и исказана на почетку романа када је некадашњи управник хотела „Паласио” био упитан за успомену.

„На молбу да, као бивши управник Паласија, исприча неку успомену из ратног доба, нешто чега се најрадије или најчешће сећа, Блек се оглушио. Извукао се шалом:
- Немојте, молим вас, тражити од мене тако нешто. Ја сам толико стар да се сећам само онога што сам измислио.” (Станковић 2015: 9)

Овове треба додати и цитат са почетка романа када је господин Блек изјавио да нема доказа о томе да је „Паласио” био шпијунско гнездо јер, како је рекао: „сама природа ствари не допушта, нити ће икада допустити да сазнамо целокупну истину” (Станковић 2015:9). До тајне живота и смрти не може се стићи прикупљањем података, систематизовањем догађајности, нити путем сећања јер је оно варљиво и непостојано. Подложак ове приче чине разне текстуалне форме на основу којих је писац конструисао своју визију дешавања у овом хотелу.

8 У Лисабону су били и потпредседник краљевске владе Слободан Јовановић и Јуриј Крљевић, њихов колега Милан Грол, бивши краљевски посланик у Риму Бошко Христић, Милош Црњански, Јован Дучић и други.

9 Милош Црњански је у избеглиштву у Лондону остао до 1965. године када се са супругом вратио у отаџбину. У неким својим делима, попут „Ембахада”, „Романа у Лондону” и поеме „Ламент над Београдом”, помињао је Лисабон. Сарадник Црњанског, аташе Миленко Поповић, после дужег боравка у Лисабону, вратио се у земљу. Објавио је књигу сећања на лисабонске дане под називом „Црњански и Дучић између два света”.

Треба имати у виду да је сваки текстуални запис, свака друштвена активност, идеолошки обојена и да, према Џејмсону, увек морамо размотрити порекло тих текстова. Постмодерна отвара аспекте интерпретирања историје као позорнице, у овом случају хотела, на којој људи глуме извесно време своју улогу, а затим се према директивама и упутствима невидљивих центара моћи склањају са сцене. Тако историја постаје жртва владајуће идеологије и не смеју се игнорисати друштвене праксе, нити историјски услови значења и околности у којима се значајна историја (про)изводи. Према Барту, нема неутралних чињеница, односно чињеница којима самим приповедањем о њима није приписано неко „идеолошко значење“...заправо нема ни интерпретативно неутралне, па самим тим ни идеолошки и вредносно неутралне историографије (Марчетић 2009: 24).

Штампа као један од видова чувања историјских дешавања у текстуалној форми није увек поуздан извор информација. Станковић је користио новинске чланке као део грађе за овај роман, али је кроз сцену са Падеревским приказао сву сумњу у веродостојност новинских чланака. Неоспорно је рећи да власт контролише проток информација кроз штампу, па је текст, према Иглтону (1997: 28) увек прожет политичком идејом и може бити фетиш неког система. Инспектор Кардозо, главни задужени за очување мира током боравка избеглица, био је задужен и за цензуру штампе. Он је био одговоран за то да не дође до проблема који би угрозили владавину Антонија Салазара који је и сам балансирао између сила Осовине и Берлина. Постоје писани докази о његовом постојању и његовој улози у кројењу судбине хотела „Паласио“, оверени печатом у плавом мастилу с грбом Португалске републике у средишту који су уредно стизали у канцеларију господина Блека са свим упутствима како поступити да би се очувао привид мира у Есторилу. Новине¹⁰ су писале оно што је у интересу (не)мира, зависно од перспективе, а у роману примера за то има много. Први међу њима је случај Падеревски када је, након одржаног концерта, сазван скуп новинара како би се индиректно запретило уколико би се изрекла истина о концерту и тиме укаљало име чувеног пијанисте. Још један пример моћи медија приказан је кроз извештаје румунске штампе о бегу краља Карола са љубавницом Еленом Попеску, при чему прича изгледа као акциони филм чији је циљ да се привуче пажња читалаца, али и изазове међународни немир који би вероватно ескалирао насиљем над краљем. У роману је цело поглавље посвећено изгледу португалских новина које извештавају о догађајима у свету, али на крају свих листова стоји написано да је ово издање прегледала Комисија за цензуру. Штампа као таква нема аутономан статус и она се посматра као вид идеолошког и историјског затварања, као мапа граница одређене идеолошке свести које она не може да пређе и унутар које мора да осцилира, а које јој нуде ограничен избор (Џејмсон 1984: 40).

Есторил, упркос својој реалистичкој илузорности коју покушава да стекне елементима доказивања историјским записима, конструише међупростор у којем читалац не зна да ли је у домену рационалних законитости. У мору историјских личности које су продефиловале кроз хотел „Паласио“ издваја се, може се са сигурношћу тврдити¹¹, фиктиван лик дечака Гавријела-Габија, десе-

10 Есторилске новине су писале о свим дешавањима на европском тлу, а у самом роману налазе се многобројни примери/одломци појединих текстова уз које је често додата слика као потврда дате политичке ситуације. Штампа је доносила информације чијим филтрирањем су власти одржавале атмосферу у граду.

11 Дејан Тиаго-Станковић је у једном интервјуу нагласио да је једини, потпуно фиктивни, али централни лик, дечак Габи заснован на другом фиктивном лику - дечаку из романа *Мали принц* Антоана Сент-Егзиперија (Станковић, Лучић 2016).

тогодишњег дечака из хасидске породице трговаца дијамантима који се игром случаја нашао у хотелу очекујући долазак родитеља. Он је спона која повезује све ликове. На основу анализе његовог имена, а и недостатака историјске грађе која би поткрепила чињенично да је заиста постојао, долази се до закључка да је он фиктиван лик са именом анђела који долази у хотел уочи избијања рата, баш као и анђео Габријел који најављује Судњи дан. Ту се игра историје и фикције у Станковићевом роману не завршава јер дечак Габи случајно упознаје уморног авијатичара на плажи за кога ће се касније утврдити да је нико други до Антоан Сент-Егзипери, а на основу реченица које Габи изговара и његовог описа, да се закључити да је Габи нико други него Мали принц коме друштво прави риђе кученце по имену Фенек. Кроз поједине цитате и сличност Малог принца и Габија, Станковић уводи и текст *Малоџ принца* у роман. Интертекстуалност је још једна техника постмодернизма како би се читалац изгубио у играма које су можда стварне, а можда и не.

Ни сам Станковић није био сигуран у то да ли је Габријел постојао, нити у то да је Егзипери срео некога ко је послужио као лик Малом принцу. Станковић је на ту тему открио следеће:

„Егзипери је 1940. побегао из Европе пред нацистима, преко Лисабона, где је провео неколико недеља. О том свом боравку је написао кратко дело 'Писма таоца', до сад необјављено код нас. Из Португала је отишао за Њујорк, и тамо је са високог спрата солитера са погледом на Централ Парк пуштао папирнате авиончиће. Тамо је и написао *Малоџ Принца*. Ја некако *верујем* да су се писац и чудни дечак срели у Есторилу. Та је *шеорија*, *верујем*, прихватљива као и свака друга, јер истине у ствари више нема, Егзипери ју је однео на дно Средоземног мора када је 1944. оборен док је летео за француску ратну авијацију, не стигавши да нам каже шта га је инспирисало да напише ту књигу. У сваком случају, све његове речи забележене у Есторилу су цитати. То је он негде написао, па нисам имао потребе да измишљам шта је мислио и осећао.” (Станковић, Лукић 2015) (подвукла Н. Р.).

Као што се на основу подвучених израза види, и у лексичком одабиру се открива несигурност и нестабилност значења која није карактеристична само за историјске изворе, већ и за индивидуално сећање. Ролан Барт издваја два устаљена типа деиксе за које је изгледало да су својствени само историјском дискурсу, али се испоставило да су те деиксе саставни део разговора или одређених вештина излагања у роману. Први тип деикса¹² обухвата све што Барт објашњава као све оно што упућује на помињање извора, на сведочење и историчарево слушање, те деиксе су оно што историчара приближава етнологу, када овај помиње носиоца информације (Барт 2005: 163), а форме тих деикса су различите: „од уметнутих исказа попут *како сам чуо, по нашем сазнању*, преко историчареве употребе садашњег времена које потврђује интервенцију исказивача, до сваког помињања историчаревог личног искуства” (Барт 2005: 163). Тако Станковић у роману наводи многобројне примере, попут извештавања о распаду Краљевине, присилном доласку југословенских дипломата у Лисабон, капитулацији Немачке, али се до свих ових информација долази путем штампе, радија или сећања. Много пута у роману могу се приметити изрази попут *не сећам се тачно, чуо сам, прича се, верује се* што уноси оправдану сумњу у веродостојност онога који преноси информацију даље. Инспектор Кардозо често користи термин *како је јављено/чуо сам* како би уозбиљио ситуацију, Габријел је говорио – *не сећам се*

12 Други тип деиксе обухвата све што организује историјски дискурс, што упућује на догађаје, простор или време, што распоређује важне наративне знаке.

иачно, али – , док Попов у разговору са припадницима обавештајних служби често користи термине попут – *прича се, начуо сам*. У породици Бајлони често се чују изрази попут *сећам се, причали су*, а читалац не може да се отме утиску да је и само сећање¹³ мајка Радмиле под знаком питања. Употреба деикси упућује и на промену локације у самом роману. Тако се читалац налази и у Лондону, у Америци, Југославији, али и у Берлину, Антверпену и Румунији истовремено. То нарушава јединство времена и места приповедања у историјском дискурсу што га чини отвореним за (ре)конструкцију, а самим тим, доводи у питање и веродостојност исказа.

Уместо закључка

Служећи се теоретским текстовима постмодернистичара и горе приказаном анализом историјских и фиктивних апеката у роману, открива се да роман *Есторил* не подразумева позитивистичко приповедање о прошлости, да он није идентичан ни са „класичном” историјском фикцијом, већ се профилише као укрштање фикције и историје, као фиктивна нарација која употребљава механизме историографског бележења података. Станковићево приповедање успоставља критички однос према историји; он је преиспитује, реконструише и реинтерпретира. Са друге стране, у роману су присутни елементи интертекстуалности који су књижевно приповедање обогатили новим значењима, а самим тим и историјске белешке.

Овај роман се може ишчитавати као историографска фикција, као акциони роман који прати догађаје југословенског двоструког шпијуна, као роман о животу у транзиту или као роман о настајању *Малоџ иринца*. Колаж разноврсних прича које чине *Есторил*, мноштво раличитих личности, различитих језика, па и стилских одлика (узвишени језик или псовки), не дозвољавају читаоцу да утоне у њега као искључиво историјско штиво са унапред дефинисаним и јединим могућим принципом тумачења. Станковић нам отвара нову перспективу ишчитавања знакова из прошлости, не доводећи у питање шта је апсолутна истина, јер, према његовим речима, истина фикције и није неки проблем. Истина је од кључног значаја за физику, математику, у суду, али у литератури није релевантна. Важно је да прича изгледа истинито и да буде интересантна. Читалац може осетити где се завршава документарни филм и фикција почиње, чак можете консултовати енциклопедије, или, алтернативно, можете остати у историји и веровати – као кад деца верују у бајке.

Литература

Барт 2005: Р. Барт, *Дискурс историје*, Београд, Студентски часопис за књижевност и теорију 9/10.

Вајт 1973: W.Hayden. *Metahistory*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.

Кон 1999: D. Cohn, *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Иглтон 1997: Г. Иглтон, *Илузије постмодернизма*, Нови Сад, Светови.

13 Појам сећања се не може посматрати као чисто објективно. Према многим теоретичарима, сећањем се конституише сопствени идентитет, али и оно не почиња искључиво на историјској основи, па се сумња у потпуну веродостојност исказа заснованог на сећању.

- Лиотар 1988: Ž. Liotar, *Postmoderno stanje*, Novi Sad, Bratstvo jedinstvo.
- Марчетић 2009: А. Марчетић, *Istorija i priča*, Београд, Zavod za udžbenike.
- Мекхејл 1997: В. Мекхејл, *Postmoderna proza*, Београд:Рећ: часопис за књижевност и културу, год.3, бр. 28.
- Оже 2005: М. Оже, *Немесија. Увод у антиројоложију нагмодерности*, Београд, Круг.
- Станковић 2015: Д. Станковић, *Есторијл*, Београд, Геопоетика.
- Фуко 1998: М. Fuko, *Arheologija znanja*, prev. Mladen Kozomara, Београд, Plato.
- Хачн 1996: Л. Хачн, *Поетика постмодернизма*, Нови Сад, Светови.
- Црњански 2009: М. Црњански, *Ембахаде*, Београд, Делфи.
- Џејмсон 1991.: F.Jameson. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham:Duke UP.
- Џејмсон 1984: Ф. Џејмсон, *Политичко несвесно, приповедање као друштвено-симболички чин*, Београд, Рад.

Интернет издања

- Лучић, Станковић, *Прогнонство тешко падне и краљу, а и просјаку* <интервју>
www.glif.rs/blog/dejan-tiago-stankovic-prognanstvo-tesko-padne-i-kralju-i-prosjaku,
29.05.2017.
- Цвијић, Анђелка, *Док време пролази*,
www.danas.rs/dodaci/nedelja/knjiga_danas/dok_vreme_prolazi.54.html?news_id=313487sthash.KED1XxqT.dpuf, 20.05.2017.

GESCHICHTE UND FIKTION IM ROMAN *ESTORIL* VON DEJAN TIAGO STANKOVIĆ

Zusammenfassung

Der Roman *Estoril* zieht die Aufmerksamkeit der Leser mit dem ausgezeichneten Spiel, durch das die in Archiven in Belgrad und Lisabon gefundenen historischen Schriften in die Collage der kurzen fiktiven Geschichten gewandelt wurden und alle diese Geschichten lassen sich im Hotel „Palacio“, im Urlaubsort Estoril bei Lissabon, abspielen. Dejan Tiago Stanković bildet den Roman auf Archivalien, Geschichten aus seiner Kindheit, Zitaten aus der Literatur und dadurch schafft er intertextuelle Beziehungen, die die Grenzen zwischen Wahrheit, Geschichte und Fiktion in Fragen stellen. Für diese Arbeit sind die Werken von postmodernistischen Theoretikern sehr wichtig, besonders die Arbeit von L. Hutcheon, weil historiographische Metafiktion für Destabilisierung des historischen Narrativs geeignet ist. Mit Hilfe der Werke der postmodernistischen Theoretiker wird Zweifel an die Glaubwürdigkeit der historischen Schriften bestätigt.

Schlüsselwörter: Estoril, Geschichte, Metafiktion, Archiv, Dejan Tiago Stanković

Nataša Rakić