

РАДОМИР В. ИВАНОВИЋ

УМБЕРТО ЕКО КАО РОМАНСИЈЕР ЗНАЊА У АМАНЕТНОМ РОМАНУ „НУЛТИ БРОЈ”

*Историја је крвава зајонейка,
а свеи чистиа зрещка.*

Умберто Еко

Прича као основ продукције и репродукције романа

Као заговорник теорије сазнања и теорије тумачења, одговарајући потребама времена, а на захтев Марије Терезе Серафини, која је приредила зборник *Come si scrive un romanzo* (Strumenti Vompriani, Milano 1996), Умберто Еко нуди опширну и исповедно интонирану аутобиографску исповест „Како пишем”. У њој детаљно описује генезу интересовања за белетристику и прве белетристичке покушаје, од раног детињства до краја XX века, објашњавајући појединим значајнијим делима неке од суштински важних премиса сопствене психологије и филозофије стварања.¹ На тај начин дознајемо да је већ на почетку бављења белетристичком писаца као почетник остварио дело које припада научној фантастици – „Написао сам *Древне њриче о младом космосу*, галаксије тек што су биле настале, а главни јунаци били су Земља и остале планете, обузете узајамним суровостима и страстима: у једној од прича

¹ У обновљено издање познате Екове књиге *О књижевности* (Вулкан издаваштво, Београд 2015, стр. 208), у преводу Миреле Радосављевић и Александра Левија, уврштена је пишчева аутобиографска исповест „Како пишем”. Она је подељена у неколико насловљених одељака: „Почеци, давни”, „Есејист и наратор”, „Одакле се полази?”, „Пре свега сачинити неки свет”, „Од света до стила”, „Баудолино као изузетак”, „Притешњеност, и време”, „Како пишем”, „Компјутер и писање”, „Радост и туга” и „Писац и читалац” (стр. 300–333).

Венера се заљубљује у Сунце и неизмерно се труди да изађе из своје орбите, не би ли саму себе уништили сред усијане масе вољеног. Моје мале и несвесне *cosmicomiche*” (стр. 304).

Из наведеног цитата за нас су веома важне идеографеме *фантасџика*, *џрича* и *имаџинаџија*, јер оне без посредника сведоче о разноврсним интересовањима младог литерате и о томе да се не реконструира само свет реалија него и свет нејасних идеалија, што ће он потврдити касније објављеним романима. Истине света у коме живи и истине уметничког света, које ствара, могу се изразити само бинарним опозицијама, од којих је једна од најважнијих: фантастика – реалност. С друге стране посматрано, наведени цитат показује колико опасности крије свака дефиниџија Екових белетристичких дела. Највећи део естетичара, теоретичара, поетичара и критичара унисоно тврде да то дело припада поетици постмодернизма. У познатој књизи *Поетџика џосџмодернизма (Истџорија, џтеорија, фикџија)* Линда Хачион тврди: „Као што је Умберто Еко (Umberto Eco) храбро показао у *Имену руже*, енкодирање и декодирање знакова и њихових међуодноса био је такође, идејни интерес средњовековног периода” (стр. 10). Међутим, писац је сам себе сврстао у „једну врсту магијског реализма”, при чему је мислио на сродност са јужноамеричком књижевношћу ове провенијенџије.² Еко доследно и континуирано образлаже идеју по којој се свет реалија и свет идеалија међусобно подстичу и прожимају у трагању за коначним смислом стварања и мишљења.

Пратећи генезу поетских идеја у евокативном и аутобиографском, тачније речено у психолошком и социолошком роману *Нуљџи број (Numero zero, Comptani, Milano 2015)*, установили смо да се његови етимони најпре крију у ерудитном роману *Фукоово клајно (1988)*, потом у евокативном роману *Тајанстџивени џламен краљџице Лоане (2004)* и полифоном роману *Прашџко џробље (2010)*. То практично значи да се један од важних метода ишчитавања звучења и значења у подједнакој мери крије у читању појединачних романа, као независних структура, али и да се у новом моделу читања крију нова открића. Она се лако могу пронаћи тек читањем диптихона:

² У естетичко-поетолошкој монографџи *Лавиринџџи чаробноџ реализма Габријела Гарџије Маркеса* (ЦАНУ, Подгорица 2011, стр. 360) навели смо неколико синонимних ознака за ову стилску формацију: „магични реализам”, „магијски реализам”, „чудесни реализам”, „фантастични реализам” и „чаробни реализам”. Ову врсту реализма први је теоријски дефинисао Франц Ро у књизи на немачком језику – *Магични реализам. Проблеми најновијеџ европскоџ сликарстџива* (Лајпциг, 1925) анализирајући триаду: импресионизам (као тезу), експресионизам (као антитезу) и магични реализам (као синтезу). Данас се ова стилска формација најчешће везује за поетику надреализма и интегралног реализма као композитног појма.

Фукоово *клајино* – *Нулићи број*, *Тајансџвени йламен краљице Лоане* – *Нулићи број*, *Прашко гробље* – *Нулићи број*, с обзиром на то да се у сва четири романа ради о стваралачком поступку који, по пишчевом мишљењу, припада топосу „реконструкције стварности”.³ При томе Еко реалије назива *историјском йријовещћу*, а идеалије *можћућом йријовещћу*, уз напомену да истине и претпоставке захтевају додатну аргументацију („Али, да би се развила, претпоставка мора да има неке доказе” каже писац). Истина и машта се природно и логички међусобно допуњавају, „јер кад их у властитом сећању немамо, преузимамо их из уметности”.

Стога није чудо што романсијер једну од средишних, егзистенцијалних, филозофских и стваралачких апофтегми дефинише на следећи начин: „Све живо увек има неке везе са свим другим уколико умеш правилно да тумачиш” (стр. 140). Та се законитост, пре свих осталих, односи на бројне контактне везе септалогичке Екових романа (од *Имена руже* до *Нулићоџ броја*). У најширем концентричном кругу расправе коју водимо контактне везе се најпре очитују у расправи о односу Древне и Савремене приче, јер се интегрална визија о постојећем и латентном свету не може завршити без осврта на међусобни однос „поуздане приче” и „непоуздане приче”, као још један пример бинарне опозиције или манихејске слике света. Прва припада реалности, а друга магији. На ту законитост указује Свезнајући приповедач као *homo duplex* (он је истовремено и епски и стваралачки субјект), који местимично користи и топос „афектиране скромности” (када му то загреба), мада то представља поступак који бисмо дефинисали као *contradictio in adjecto* („Али, нажалост, не пишем роман, него реконструишем историјске догађаје, а историјска чињеница је да је Дучеово тело сахрањено на другом месту”, каже епски јунак на стр. 156).

Једну од средишних идеографема Екове естетике и поетике представља однос писца као ствараоца и читаоца као са-ствараоца (ради се о односу: *intentio auctoris* – *intentio lectoris*). Као што је познато, Еко у одељку „Писац и читалац” књиге *О књижевности*

³ Роман *Нулићи број* није доживео очекивани пријем код ширег круга читалаца, па чак ни код специјалистичке књижевне критике. Први приказ објавио је новинар Драган Богутовић – „У свету обмана и лажи” (*Вечерње новости*, Београд, 31. X 2015, стр. 32) у коме, између осталог, тврди: „Роман *Нулићи број*, који се у рекордном року појавио на српском језику, представља гротескну пародију новинарства и новинара, али и превртљивих политичара, лицемерних црквених кругова, тајних служби и мистериозних ложа. То је бескомпромисна слика данашњег света и минуле деценије италијанске историје обележене корупцијама и непрестаним обманама јавности.”

Занимљив приказ истог романа написао је Ђорђе Писарев – „Мистификација или (поново) изгубљена стварност”, *Дневник* (Нови Сад), год. 73, бр. 24251, 15. I 2016, стр. 10.

(стр. 332–333) најпре резолутно тврди: „Ипак, не бих хтео да ово што сам управо изјавио поткрепи следећу тврдњу, која је заједничка свим лошим писцима: да пишу само за себе. Чувајте се онога ко тако говори, он је нарцисиста, непоштен и лажљив. Само се једно пише за себе, а то је списак за набавку. Послужи да вас подсети шта треба да купите, а кад обавите куповину, можете да га уништите, зато што више никоме не служи. Све друго што пишете, ви пишете да бисте некоме нешто рекли” (стр. 332), а одмах потом изричито саопштава финални закључак: „Пише се само за неког читаоца. Није да лаже онај који каже да пише само за себе лично. Он је стравично атеистички настројен. И са строго лаичког становишта. // Несрећан је и очајан онај који не уме да се обрати неком будућем читаоцу” (стр. 333). Потврду о улози читаоца као саства-раоца изрекао је на веома занимљив начин Еко још у роману о краљици Лоани: „Али у причи се увек налази читалац и он је главни састојак не само наративног поступка, него и саме приче” (стр. 7). Све досад речено о односу приче и читаоца, односно писца и реципијента, даје нам за право да понудимо следећу типологију читалца: „претпостављени читалац” Волфганга Изера и „узорни читалац” Умберта Ека (а да не спомињемо друге типове читалца, као што су: фиктивни, емпиријски и послушни; као и: идеални, претпостављени, виртуелни и метачитаоци, на пример).

Основна прича у роману *Нулти број* може се дефинисати као „сага о губитницима” или „сага о сувишним људима” XX века („Али када живимо гајећи лажне наде већ смо губитници”, каже један од епских јунака на стр. 16). Није потребна никаква посебна довитљивост да се ова песимизмом, агностицизмом и дефетизмом обојена поетска слика метафорично пренесе на крај XX и почетак XXI века, јер је *Нулти број* in extenso дело без иједног позитивног лика, говорећи уопштено. У том погледу издвојена је мистериозна редакција листа *Суџра* који неће угледати светлост дана (са уредником Самејјем, замеником Колоном, свезнајућим приповедачем и новинарима – губитницима: Мајом, несрећним Брагадочом, Камбријом, Лучидијем, Палатином и Констанцом). Ни субјективни ни интерсубјективни свет временом не губи ознаке песимистичке прогнозе развоја цивилизације и општег пропадања.⁴

⁴ Није наодмет напоменути да је евокативни и аутобиографски, тачније речено психолошки и социолошки роман *Нулти број* неуједначено остварен, да је писан у време пишчеве болести, те није чудо што многим страницама не достиже уобичајене књижевно-естетске домете, нарочито у одељцима у којима се писац бавио тривијалним темама и мотивима. Повремени проблесци духа и евидентних покушаја литераризације романа (успутним асоцијацијама, као што су спомињање имена и дела Дантеа, Д’Анунција, Диме, Музила, Стедала, Хајнеа, Скота, Д. Фоа и других) није нарочито помогло подизању нивоа литерарности:

На апокалиптичку слику света упућује Самеи, уредник необјављеног листа (који није случајно назван *Суипра*), јер је то епски јунак са богатим животним и новинарским искуством:

То се не односи на наше читаоце, али није на одмет да им напишемо одређену старосну доб: наши би требало да су превазишли педесету, вероватно су узорни и честити грађани жељни владавине закона и реда, али и гладни трачева и открића о разним видовима нереда. Поћи ћемо од начела да нису оно што бисмо назвали страшним читаоцима, напротив, већина највероватније у кући нема ниједну књигу, премда, када то буде неопходно, говорићемо о неком популарном роману, неком који се у целом свету продаје у милионима примерака. Наш читалац не чита књиге, али воли да замишља како постоје велики уметници који су чудаци и милијардери, као што никада неће видети изблиза неку дугоногу филмску звезду, а ипак жуди да сазна све о њеним тајним љубавима (стр. 30–31).

Еко зналачки спомиње и анализира велики број проблема супкултуре, као и производа малограђанског духа који форсирају недовољно креативни новинари, и сами део те културе. Оспоравање приче на крају романа, међутим, има дубље значење, јер се у периоду глобализације не губи интересовање само за књигу и уметност него и за укупан интелектуални живот, па и за духовност узету у најширим оквирима. На то упућује исказ свезнајућег приповедача при крају романа: „Пелцовани смо на све приче, штогод да нам кажу тврдимо да смо већ чули и за горе, а да притом можда ни нова ни стара тврдња нису тачне” (стр. 198).⁵

У наглашеној градацији елаборираних идеја, Еко је посебно место наменио иронији и сарказму као најкритичкијем облику исказивања пишевог незадовољства развојем савремене духовности. Ради се о обрнутој слици света којом би се само привидно заменио сан о „егзотичном рају”, слици која тек наглавачке пројектована остварује пун ефекат сугестивно саопштене поруке: „То су земље у којима нема тајни, све се одвија јавно, подмићивање полиције је потпуно легално, прожимање владајућих структура и криминалаца

„Маја ми је повратила мир, поверење у себе или макар ублажила неповерење у свет који ме окружује. Живот је подношљив ако не тражите превише. Сутра је (као што је говорила Скарлет О’Хара, знам да је опет у питању цитат, али одрекао сам се говора у првом лицу, те пуштам други да говоре) нови дан. Острво Сан Ђулио поново је блистало на сунцу” (стр. 201).

⁵ На самом крају романа, као сумирано искуство и сазнање, Свезнајући приповедач Колона резимира сопствену егзистенцијалну филозофију следећим исказом: „Свет је права мора, љубави, ја сам хтео да сиђем, али су ми рекли да је то немогуће, ми смо у брзом возу без успутних станица” (стр. 199).

предвиђено је уставом, банке живе од прања новца, а свако ко не положи новац сумњивог порекла може да надрља и остане без дозволе за боравак, убијају се само међусобно, а туристе остављају на миру” (стр. 200).

Скептично интонираној слици будућности, једним коперниканским обртом, романсијер се враћа неким од врлина преузетих из каталога добара, као што су: истина, правда, љубав, срећа. Прескачући ефекат целокупне приче испричане у роману *Нулићи број*, романсијер се манифестно враћа одбрани хуманистичких идеала, које саопштава оптимистичким и стоички обојеним исказима, саопштеним у виду композиционог прстена, у привидно супротстављеној песничкој слици. Први од њих гласи: „У предвечерје сам сав тмуран, гледао како језеро постаје тмурно. Острво Сан Ђулио, које је било окупано сунчаном светлошћу, сада је налик на Беклиново *Осјрво мрјвих*” (стр. 190), а други, десетак страница даље, сасвим супротно: „Острво Сан Ђулио поново је блистало на сунцу” (стр. 201). У маниру је Умберта Ека као „романсијера знања” да читаоца као сабеседника и саствараоца никада не оставља у дилемама и полилемама. Излаз из зачараног круга дилема и полилема представља егзистенцијална и филозофска апофтегма пишчева, којом се мире супротности на некој вишој равни анализе и налазе решења за све проблеме и апореме:

„На крају крајева, историја сама нађе начин да исправи те ствари.”

Где се крију хијероглифи стварности

Пишући о романсијерском тетралогии романа Томаса Мана, у којој је писац обилато користио библијски мит о Јосифу и његовој браћи, литературолог Драган Стојановић у раду „Бог Аврама, Исака, Јакова и Јосифа” (1996) бележи једно веома занимљиво запажање о аутентичној причи као предуслову продукције и репродукције романа:

Прича која у себи размишља о призивању нечег прошлог, мудрија је и често ведрија од оне која се лишава такве рефлексije. Она је богатија за увид у своју крхку природу, не мање, међутим, и у своју незаменљивост. Писање отвара и ону прошлост које није било, обликује такву садашњост у којој оваква прошлост, овакав „имперфект” постоји, а будућност даје могућност да отвори хоризонте које заиста догођена прошлост не би могла отворити. Моћна је прича – на свој начин. – Стварност је недовољна; зато је неопходно допуњавати је причама (стр. 129).

Најважнију поруку, по нашем мишљењу, упутио је аутор читаоцу последњом реченицом наведеног цитата, којом поново инсистира на средишњој идеографији сваке врсте приче и причања – „Стварност је недовољна; зато је неопходно допуњавати је причама.” Истоветно стваралачко опредељење пронашли смо у аутобиографији најпознатијег јужноамеричког представника „магијског реализма” Габријела Гарсије Маркеса – *Живјети да би се њриповиједало* (*Vivir para contar*, 2002). Тврдећи да постојимо да бисмо разумели, разумемо да бисмо постојали, романсијер најпре каже: „Живот није оно што смо проживјели, већ оно чега се сјећамо, да бисмо га приповиједали”, а потом додаје: „Хијероглифи нису били инвенција филозофа који су желели да у њима сакрију тајну својих великих идеја, већ су природне потребе заједничке свим првобитним народима.”

Гарсију Маркеса са Еком не везује само апологија књижевне уметности и стварања, уопште узето, него и склоност ка свим другим облицима духовних делатности, међу којима је и публицистика. Познато је да се први од двају писаца готово тридесет година бавио новинарством у познатим колумбијским листовима *El Espectador* и *Prensa Latina*, објављујући наизменично књиге које припадају белетристици и публицистици (*Прича бродоломника*, 1970, и *Риба је црвена*, 1999, на пример). Слично је поступио и други од наведених писаца, пишући колумне у листу *Corriere della sera* и другим листовима,⁶ прештампавајући их доцније у посебним издањима, која су наишла на неподељене симпатије најширег круга читалаца (*Il diario minimo* или *Предграђе империје*), као и у избору објављеном на српском језику – *Из минималног дневника* (превела Мирјана Ђукић Влаховић, Народна књига – Алфа, Београд 1996, стр. 200).⁷

⁶ Поводом пишчеве смрти београдски *Недељник* (25. II 2016) пренео је у целини разговор с писцем – „Све што знамо неко нам је рекао или смо негде прочитали”, који је са писцем водила Душка Јованић (стр. 30–34). Завршни акорд разговора може послужити као „шифра тумачења” романа *Нулти број*: „Једна од ваших књиџа се зове Предграђе империје. Колико је Италија њосле Друџоџ свейскоџ райа, заиста, била обична ѡпровинција Америке?”

Прилично. Кад то кажем, мислим на целокупну Андреотијеву политику, али и на скандал с масонском ложом 'П2'. Па сами сте ми причали с колико сте одушевљења прочитали мој есеј о Личу Ђелију, кога сам назвао 'Ел Грингом', који је од Италије хтео да направи најобичнију 'банана републику'.”

Екови дијалози са опонентима не доказују само постојање стваралачке него истовремено и постојање грађанске храбрости.

⁷ Ревија *Недељник* је посветила посебан додатак избору овог жанра – „Највеће колумне Умберта Ека”. Избор чине 15 колумни: „Гласине о смрти књиге биле су баш претеране”, „Јасле и тероризам”, „Монотеизам и политеизам”, „Нова религија”, „Шта нам значи Париз”, „Културни ратови”, „Мобилни телефони и Зла Краљица”, „Свако је критичар”, „Другови који погреше”, „Зар немамо стида?”, „Тишина, молим”, „Цена уживања у фетишизму”, „Зашто мрзимо” и „Плес

С обзиром на то да смо аманетни Еков роман *Нулћи број* генолошки дефинисали као евокативни и аутобиографски, рађен искључиво колажном техником или методом монтажног поступка, подељен у XVIII римским бројевима означених глава, важно је да констатујемо како је сиже доминантан у односу на фабулу, као што су захтевали руски формалисти, а такође је евидентно да је алинеарна нарација доминантна у односу на линеарну. Књижевну врсту *дневник* и бројне његове подврсте Еко није случајно изабрао, јер му је врста дневничке прозе омогућавала обухватну скалу стваралачких слобода, као и одређени број наративних меандара (епизода) који су у великој мери доприносили динамизацији и драматизацији епске радње, на шта упућује податак да је његова књига *Il diario minimo*, у периоду од 1963. до 1995. године, објављена чак двадесетак пута на петнаестак језика.⁸

Дневник је књижевна врста која у највећој могућој мери зависи од индивидуалних, интелектуалних, креативних и интуитивних способности. На то указује Злата Бојовић у *Речнику књижевних термина* (Нолит, Београд 1985, стр. 129–130), било да се ради о не-књижевној (а), било о хибридној (б), било чисто књижевној форми (в). По својој наративној основи *дневник* се прихвата као „поуздана прича”, јер је вођен у време одвијања елаборираних догађаја или непосредно потом. „Документарно-историјска и друштвена вредност може бити велика”, пише ауторка, „ако је настао као пратилац свакодневног живота и стваралачког процеса значајног истраживача, књижевника, политичара... Стил је хроничарски сведен на прецизно набрајање података; код даровитих аутора може бити приповедачки у обличен и представљати занимљиву литаратуру” (стр. 130). Све набројане генолошке одреднице ове врсте могу се без икаквог навода проверити у ерудитном – *Прашко зробиље* и евокативном роману – *Нулћи број*. Том приликом аналитичар ће констатовати висок степен хармонизације стваралачких опредељења, било да је у питању теоријска, било примењена равна расправе. При томе је лако убицирати пишчево настојање да у хибридној форми, континуирано или мозаично, демонстрира способности преплитања два нивоа: „високе уметности” (посвећене трагедији) и „тривијалне књижевности” (посвећене комедији).

око смрти”. Упутно је видети и Екову књигу – *Култура, информација, комуникација* (Нолит, Београд 1973).

⁸ Први превод је објављен у Мадриду (1964), други у Лисабону (1984), трећи у Паризу (1988), четврти у Минхену (1990), пети у Стокхолму (1990), шести у Копенхагену (1991), седми у Токију (1997), осми у Амстердаму (1997), девети у Барселони (1997), десети у Лондону и Њујорку (1993), док су преостали објављивани у: Истанбулу (1996), Атини (1999), на Тајвану (2002) и у Букурешту (2004).

У зналачки писаној, а непотписаној, „Белешци о књизи” (стр. 205–206) аутор сасвим исправно сведочи о главном циљу или систему циљева које Еко жели да оствари аманетним романом:

Нулџи број је пре свега негација новинарске професије, али и помало гротескна пародија нечега што се заиста одиграло у многим италијанским режимским новинама током Друге републике. Еко се у најновијем роману поново враћа својој омиљеној тематици – теоријама завере и лажним митовима, али овом приликом не урања у далеку прошлост, где се окреће новијој италијанској историји – тајним ложама, перфидним плановима служби безбедности, тајанственим догађајима (седам тачака). Неке од тих тајни ће сазнати и читаоци *Нулџиоџ броја*. Премда су главна збивања смештена у 1992. годину, роман се дотиче бројних догађаја из седамдесетих година XX века, које су у Италији оставиле неизбрисив траг: од афере Гладдијус (акције специјалних јединица НАТО-а), преко неуспелог државног удара профашистичког вође Јунија Валерија Боргезеа, до злогласне масонске ложе П2 и тајанствене смрти папе Јована Павла I (стр. 205–206).

Анализом конструкционе и композиционе схеме романа *Нулџи број* установили смо да Еко функционално користи низ од пет епизода које, по правилу, припадају ретроспекцији, а прворазредни циљ им је да послуже укрштању дијахронијске равни (којој иначе припадају) са синхронијском равни приповедања (на коју бацају „бочно светло”). Најтачније би било констатовати да су све епизоде, без изузетка, послужиле историјској актуелизацији тематике и мотивике, као и литераризацији и поетизацији књижевног текста, јер оне највећим делом припадају избору репрезентативних страница романа. Висок књижевноестетски домет којим су обликоване указује без посредника на пишчев урођени и неговани естетички укус, као и на урођено осећање мере. Наведимо их редом, уз напомену да оне такође представљају места за разрешење хијероглифа стварности:

– Прву од њих срећемо у глави I (стр. 9–19). Ова евокација посвећена је опису беживотне, сколастичке универзитетске наставе главног наратора Колоне, а саопштена је у виду пародије, травестије или гротеске, са обиљем бираних и веома сугестивно саопштенних детаља. Бесплодна универзитетска бирократија, коју предводи професор Ди Самис, егзистира у свету химера које је сама створила и које се, једном усвојене, временом тешко мењају. Стога готово никакве шансе немају младе и прогресивне снаге (професор Ферио и студент Колона) да у праксу уведу нове наставне идеје и разбију окошталу универзитетску хијерархију, која управо због

те особености подсећа на средњовековну, мада се ради о савремености (епског јунака од описаног догађаја деле свега три деценије).

– Другу налазимо у веома успело креираној глави III (стр. 29–47). Док шетају уским и претећим сокаком Бањера, препуном опасности, Романо Брагадочо, као допунски наратор у роману, укратко казује свезнајућем наратору Колони историју серијског убице Антонија Бађа (из XIX века). Сврха ове епизоде је да се нагласе не само протекла него и садашња и нарочито будућа трагична збивања која ће у причи задесити Бенита Мусолинија, а недуго потом и самог Брагадоча, који страда од мафије, завереника, терориста, неофашиста или масона.

– Трећу налазимо у глави V (стр. 53–66). Она је посвећена опису улоге демантија којим се у манипулацији јавним мњењем служе редакције појединих листова и других медија. Њоме Еко показује склоност не само ка иронији и пародији него истовремено и ка сарказму и гротесци, будући да је навео пример као потврду теорији о „техници демантија”. Она је саопштена у виду полемички интониране али и документаристичке прозе, јер се полемика грана у недоглед, нарочито уколико имамо у виду „технику демантија”, коју демонстрирају оба опонента – Правдислав Пришипетља и Истинољуб Клепетало (као пример може да послужи реченица: „Делотворна инсинуација јесте она којом саопштавамо чињенице саме по себи безвредне, а које се не могу оповргнути јер су тачне”, стр. 61).

– Четврта епизода саопштена је у оквиру не нарочито успеле главе VI (стр. 67–75) у којој Еко показује начин на који се стварају лажни митови и фама коју производе (социолози то називају хало ефектом). Један од тих мотива је – мит о Малтешким витезовима, који је једини оригинални ред назван *Суверени војни и хоспитални ред великог Свејтог Јована из Јерусалима, са Родоса и Малте (са седиштем у Риму)*. Уз њега истовремено, тврди романсијер, егзистира још тачно 16 лажних редова малтешких витезова, од којих је првих 9 основано у периоду од 1908. до 1971. године. Еко поименце наводи иницијаторе и велике мајсторе лажних редова, од принца Роберта Арагона до височанства Роберта Патернола. Ова епизода се завршава индикативном реченицом: „Пустимо људе да се уљуљкују у властитим заблудама” (стр. 72).

– И на крају, као пету епизоду, наведимо веома успелу главу XIV (стр. 141–149), њен први део – која претходи низу „мртвачких приповести”. Колонина и Брагадочова посета путридаријуму служи као опомена савременој цивилизацији која морално пропада и која свакодневно уводи све „накарадније обичаје”, као доказ процеса општег пропадања. Огромне гомиле костију и костура наго-

вештавају песимизмом обојени крај романа *Нулти број*, крај повести о њему и крај цивилизације, у крајњој линији посматрано, јер се она, по мишљењу хуманиста, претворила у *кланицу*, *лудницу* и *мривачницу*, о чему смо више и систематичније писали у студији „Зло као етичка апорија у *Тихом Дону* Михаила А. Шолохова” (2009).

Настојећи да обогати аманетни роман већим бројем врста и жанрова, Еко неретко користи поетику криминалистичког романа, без обзира на то да ли се она примењује у пасажима посвећеним ретроспекцији или пасажима посвећеним интроспекцији. На тај начин романсијер још једном посведочује своје водеће поетске идеје: да су и свет стварности и свет маште много слојевитији и комплекснији од наших сазнања и искустава, као и да постојећа уметничка дела представљају само „подношљиви облик несавршенства”, како је тим поводом рекао романсијер Михаило Лалић. Процесу усавшавања, међутим, подложне су све области материјалне и духовне културе, на шта без посредника упућује реторика аманетног романа. Трагање за савршеним а неостваривим нултим бројем листа *Суџра* представља само облик трагања за таквим медијским производом који би био лишен десетина недостатака, пласираних свесно и несвесно, док би истовремено произвео десетине нових, до тада непознатих недостатака. О томе Еко непосредно сведочи у глави III: „А може се зато што нулти број може да носи било који датум, те тако може да буде савршен пример, како би новине изгледале пре неколико месеци, на пример, кад је бачена бомба” (стр. 34).

Да закључимо. Каталог општег пропадања романсијер илуструје најпре пропадањем егзистенцијалних, етичких и естетичких вредности. Њих време најпре релативизује, а у крајњој инстанци у потпуности обезвређује. Управо стога наша цивилизација постаје – цивилизација лажи и обмана, чиме писац изражава сопствену критичку свест, као и стваралачку самосвест. Процес обезвређивања вредности се огледа у бинарној опозицији: човек поверења се временом претвара у човека сумње, а непосредно потом у карикатуру човека. Потребно је само пажљиво пратити оне реченице и пасусе романа у којима врхуни пишчева критичка свест, а којима се истовремено довршава и његова животна и његова стваралачка визија. То су реченице са носећим значењима, попут следећих. „Новине лажу, историчари лажу, телевизија и данас лаже”, затим: „Живимо у лажи, а када знаш да те обмањују мораш да сумњаш у све живо. Ја сумњам, непрестано сумњам”, да би на крају закључио: „Сумње никада нису претеране, сумњати, непрекидно сумњати, једино тако ћеш доћи до истине.”⁹

⁹ Занимљиво мишљење о истини изрекао је недавно француски филозоф Ален Бадју: „Идеја о постојању једне истине није филозофска, већ религиозна.

У природном следу девијације људског и стваралачког бића, све започиње неверицом и сумњом, а завршава се скепсом и пропадањем. Да не би остао само при теоријским закључцима, Еко описом животних судбина осам трагичара и губитника илуструје не само процес постепеног отуђења него и изражене психотичности и девијација које карактеришу другу половину XX века. Главни еписки наратор сматра Брагадоча ненормалним, Маја болује од аутизма, Лучиди крије тајне које раздиру његову психу, Камбрио се разбојева од претеране радозналости, Палатино је изузетно тривијална природа, Констанца пример стагнације или наглог опадања вредности, Колона је увелико параноичан, итд. Светом је завладао несавладиви страх од садашњости и будућности, страх који докрајчује процес трансформације – од „заточеника сумње” до „деградиране личности”.

Најкраће речено, Еков роман *Нулли број* служи као ововековно золинско *Ойџуџуџем!*, јер је наша цивилизација, како би рекао егзистенцијалиста Жан Пол Сартр, који се у Паризу сретао са Еком, доспела у положај „обрнуте пирамиде”. Будући да је Еко стваралац и мислилац који је усвојио филозофску и поетску идеју – да егзистенција претходи есенцији и да се истовремено морају користити методе индукције и дедукције, лако се може закључити да је свесрдно прихватио и следећу Сартрову дефиницију: „Човек није ништа друго него оно што од себе чини”, јер се на тај начин залаже за филозофију активизма (оличену у апофтегми „Чинити и бити!”). Испод свих густих слојева песимизма, скептицизма и агностицизма, чврсто верујемо, на аутентичан начин се ипак пробијају проблесци пишевог стоицизма и оптимизма, јер чему би иначе служио сваки достојни људски чин отпора, па и стваралачки чин, у првом реду.¹⁰

Религија је усмерена ка једној истини. У нерелигијском смислу, појам истине се користи у множини.” Аутор при томе предлаже четири врсте истине: научну, уметничку, политичку и љубавну.

Слично мишљење о истини саопштио је С. Шам: „Истина је увек ближа историји коју откривају пре велики романи него општи закони за којим трагају социолози... Истина је оно најбоље што имагинација може да пружи, а писац је стога позванији од историчара да открије и поново успостави изгубљене невидљиве историјске везе. Велики књижевници су успевали да осветле прошлост онако како угледним историчарима то није полазило за руком.”

¹⁰ Видети књиге естетичара Мирка Зуровца: *Умјетност као истина и лаж бића* (Матица српска, Нови Сад 1987), посвећену естетичким системима Карла Јасперса, Мартина Хајдегера, Жана Пола Сартра и Мориса Мерло-Понтија, *Три лица лейоше* (Службени гласник, Београд 2005) и *Мешодичко заснивање естетичке* (Дерета, Београд 2008). Упутно је видети и две књиге Миливоја Солара: *Увод у филозофију књижевности* (Библиотека, Загреб 1978) и *Филозофија књижевности* (Либер, Загреб 1985).

Фикција може да обликује свeӣ

У већ наведеном раду „Носталгија за бесконачним: метафизички роман Умберта Ека” (1989) Никола Милошевић нуди теоријско становиште које није примењиво само на *Фукоово клајино* него и на све друге делове романескне септалогije: „У Ековом роману, напротив, литературни пејзаж има нека битна обележја свакидашњице, а метафизички ефекат постиже се тако што писац лик свакидашњег живота, помоћу једне особене технике свођења и смишљеног осиромашавања, чини неком врстом полупроводивог застора кроз који просијава метафизичко значење романа.” За нашу анализу најзначајнији је део реченице који се односи на „особену технику свођења и смишљеног осиромашавања” огромне грађе знања и умења, због које је познати семиотичар и белетриста Умберто Еко себе дефинисао као „романсијера знања”¹¹

Добро позната је чињеница да сваки од Екових романа има дуг период инкубације опседантне тематике и мотивике (у сфери синтагматике), као и проблематике и апоретике (у сфери парадигматике). Као тип ствараоца и мислиоца који процес ендотопије (бити у стварима) увелико претпоставља процесу егзотопије (бити изван ствари), Еко дугим процесом инкубације и постепеном селекцијом грађе омогућава роману ригорозно примењени процес филтрације књижевног текста и поетских идеја, које ће на нов начин презентовати и репрезентовати постојећи и латентни свет догађаја, појава и процеса. Разумљиво, писац тежи ка најужем избору у роман уврштених слика и идеја које не само да употпуњавају постојећу животну и стваралачку визију него, захваљујући магији стварања, указују на одређени број слика и идеја као на „одсутне садржаје”, садржаје који се широком лепезом асоцијативних и догађајних низова подразумевају. У питању је специфичан однос архитектста, текста и паратекста. Процесом строго примењеног редуccionизма, „технике свођења и осмишљеног осиромашавања” и трагањем за најприкладнијом формом – може се објаснити чињеница да је *Нулићи број* најкраћи роман у септалогiji романа.

¹¹ Видети о томе студију Миле Медиговић Стефановић „Атлас књига о књигама (естетичка и поетичка тетралогija Радомира В. Ивановића)”, која је објављена као поговор монографији Радомира В. Ивановића *Снови и судбине у нарајивној прози Михаила А. Шолохова* (ЦАНУ, Подгорица 2012, стр. 201–227).

У делу посвећеном Еку ауторка анализира заједничку књигу Жана Клода Каријера и У. Ека – *Не надајте се да ћете се рецити књиге* (Градац, Чачак 2011) и том приликом пише: „Ово је прилог културологији и историји цивилизације у малом формату. Новим трендом научних опредељивања и успостављања веза у сфери хуманологије провоцирају опстанак човјека у хаотичном сплету противречности у којима живимо” (стр. 201–202).

Редукција, свођење и осиромашивање наглашени су, у иманентној поетици, избором *дневника* као примерене форме за остваривање конструкционе и композиционе схеме романа, инвентивно изабране. Мноштво започетих тема и мотива, проблема и апорема, свео је писац на само два главна тока епске радње: а) опис осмочлане породице неостварених губитника и б) стваралачки или лажни мит о фашистичком вођи Бениту Мусолинију. Други ток је, без сумње, у свему супериорнији и литерарнији у односу на први, без обзира на то да ли епски јунаци користе књижевни (у сликама) или идеолошки дискурс (у појмовима). Процес редукције, чини нам се, не траје само током иницијалне фазе настајања романа него и током писања и апостериорне контроле написаног, јер је Еко временом постајао све строжији критичар и сопствених и туђих уметничких и научних дела. То се, између осталог, види по томе што је одустао од априорне намере да у потпуности наслика портрете свих осам новинара. Уместо тога, потпуније портрете добила су само четири лика (главни уредник Самеи, помоћник главног уредника Колона, изабрана жртва Романо Брагадочо и Маја Фрезеја, новинарка). У другом плану повести, као недовршени портрети, остала су четворица чланова новинарског еснафа: Камбрио (ловац на сензације), Лучиди (тајни агент безбедносне службе), Палатино (новински енигматичар) и Констанца (новинар-лектор). У једном моменту романсијер заузима потребну дистанцу према сопственим јунацима из редакције *Суџра* тако што их пореди са ликовима у роману Тортона Вајдлера – *Мосџи светиоџ краља Луја*, док редакцију овлашно пореди са редакцијама значајних листова тога времена: *Corriere della sera*, *Evening Standard* и *Le Soir*, проширујући тематику и проблематику са националног на наднационални простор.

У првом току романескне радње Еко је показао висок степен критичке свести и стваралачке самосвести. Његова критичка визија усмерена је на беспощедну критику медија, на њихове нескривене жеље да овим путем манипулишу јавним мњењем, на начин који је често у сфери тривијалности или баналности. Ради се о нововековном овладавању јавним мњењем на широком простору савремене цивилизације. На то романсијер упућује читаоца оном врстом исказа који најдуже остају у сећању и који су истовремено најфункционалнији: новинари се морају обраћати читаоцу језиком којим сви говоре, а који су осиромашили и опустошили штампа и остали медији; не стварају вести новине – него новине стварају вести, најчешће кривотворењем истине; новинари морају бити бездушни, без савести и без морала, увек гладни трачева, јер је профит њихово ново божанство; морају се дуготрајно служити инсинуацијама све док оне у јавном мњењу не постану непобитне истине; и

читав низ других примера којима се брише граница између лажи и истине.

Дуги низ тривијалних тема започет је расправом о етимологији речи (није случајно за почетак изабрана лексема *конформизам*), о уценама различитих врста, о постизању скривених циљева увек подређених задовољавању захтева центара моћи. Затим следи дуги низ тривијалности: измишљене вести и коментари, лажни сведоци и сведочења, лажни демантији и лажна писма читалаца, лажни интервјуи, лажне бележнице, манипулација тамо где би се најмање очекивала (у рубрикама као што су: хороскопи, некролози, енигматика, слагалица, мода, фудбал, једном речју читав новинарски арсенал). Основни циљ медија је да буду прворазредни извор „едукације”: „Тако је. Новине треба да обуче читаоце како да мисле”, или: „Новине треба да следе склоности људи или да их стварају” (стр. 93).¹² На збирку тривијалности указивао је Еко неколико деценија раније (од почетка шездесетих година XX века) објављујући књиге као што је *Из минималног дневника (Il diario minimo, 1996)*, у одељцима као што су: „Како прећи границу” (стр. 7–9), „Како говорити о животињама” (стр. 10–12), „Како не употребити мобилни телефон” (стр. 44–46) и сл.

Други ток епске радње, у чији је опис романсијер уложио сав свој творачки потенцијал, посвећен је истовремено недавној прошлости, нејасној савремености и блиској будућности. Наиме, писац је дубоко уверен да се све анализирани цивилизацијске пошасте обнављају у много тежој варијанти, те се човечанство мора свим расположивим каналима комуникације упозоравати на тајне механизме зла и терора, какав у наше време представљају процес глобализације, поплава мржње и рађање неофашизма. На занимљив начин Еко други ток епске радње дели у четири мозаично повезане наративне целине, које заједно чине „средишњу повест романа”, намерно саопштене у виду „одложене приче”. Један део те повести одвија се као „поуздана прича”, а један део као „непоуздана прича” о Дучеу, те тако потреба за причом и причањем и даље континуи-

¹² Главни уредник листа *Суџра* не само да грешу у предвиђању када ће и како бити објављен планирани лист него грешу и у предвиђању плана којим ће, заједно са сарадницима, написати књигу која ће одмах по штампању постати бестселер:

„Не помињите реч *уцена*. Ми ћемо објављивати вести као што кажу у *Њу-јорк тајмсу*, all the news that’s fit to print...”

„...а можда још и понеку приде...”

„У књизи ће морати да се дочара потпуно другачији лист, да се покаже како сам мукотрпно радио да направим новине на темељима професионалног новинарства које је имуно на све притиске, наговештавајући да се подухват неславно завршио зато што није било могуће да једно слободно гласило заживи” (стр. 26).

рано постоји. „Поуздану причу” саопштава Колона као главни, а „непоуздану причу” новинар Брагадочо као допунски наратор. Реч је о постојању Дучеа као историјске личности, али и о постојању Дучеовог двојника, као стварне или митске личности (стрељане маја 1945).

Веома прецизно Еко бира детаље из турбулентне италијанске историје: од слома фашизма и погубљења фашистичких вођа (1945) до неуспелог покушаја фашистичког државног удара Јунија Валерија Боргезеа (1970). У роману су, дакле, напоредо саопштаване истине и претпоставке, нуђен је релативно велики број решења и псеудорешења, чиме се само умножио ионако енормно велик њихов број. На индиректан начин Еко позива читаоца као саствараоца на заједничко писање „преиначене приче”, те није случајно што је читава мистерија око Дучеове смрти (1945) његовог одлажења у Аргентину (1946) и повратка у Италију (1970), где умире, саопштена у виду епидеиктичког поетског говора, јер је романијеру добро позната староставна истина да суштина и даље више пребива у питањима него у одговорима.¹³

Да би елаборирану тематику и мотивику исцрпео у што већој мери, Еко је утростручио лик главног наратора: први је сам писац као стваралачки субјект, други је Колона као свезнајући наратор, а трећи је Брагадочо као допунски наратор, представљен као неко ко се служи истраживачким новинарством. Трагичност Дучеа као средишног епског јунака другог тока романескне радње преноси се и на допунског наратора,¹⁴ који својим истраживањем постаје део историје коју истражује и попут сваког уклетог јунака – постаје жртва сопственог интересовања. Захваљујући његовим истраживањима омогућено је да се наслика читава галерија негативних јунака у роману, у најкраћим цртама (чланови Дучеове породице, његова љубавница Клара Петачи, одане присталице Паволино и Бараку, поклоници његовог култа – млади Лечизи, фрањевац Цука, кардинал Шустер, Личо Ђели, са којим је Еко полемисао у нови-

¹³ Приликом вредновања романа *Нулти број* неопходно је оштром границом оделити његове најрепрезентативније делове: главу III – „Уторак, 7. април” (стр. 29–47), главу IX – „Петак, 24. април” (стр. 89–114), као најрепрезентативнију, главу XIV – „Среда, 27. мај” (стр. 141–149), главу XV – „Четвртак, 28. мај” (стр. 151–174) и главу XVIII – „Четвртак, 11. јун” (стр. 189–201), на једну страну, а потом, на другу страну, оне делове у којима се осећају инспиративне осеке (теоретичари би рекли „замор писца” и „замор материјала”): главу IV – „Среда, 8. април” (стр. 49–52), главу V – „Петак, 10. април” (стр. 53–66) и главу XIII – „Крај маја” (стр. 135–140).

¹⁴ Одбојан став према оним облицима власти који нису смогли снаге да се одупру економској, политичкој и културној колонијализацији Италије у другој половини XX века писац показује успутним спомињањем историјских личности, као што су: Тољати, Кракси, Пертини, Лонго, Косига, Андреоти и Моро.

нама, указујући на Ђелијев иморализам, Јуније Валерије Боргезе, итд.). Механизам насиља, страха и терора упућује на спрегу корумпиране власти, закулисних делатности црквених власти, заступника фашизма у италијанском парламенту и ван њега, злогласној масонској ложи П2 (коју предводи Ђели), новом покрету Гвардијус, под будним окриљем НАТО-пакта и ЦИА, сицилијанске мафије, терористичких организација и тако даље.

Посебан значај романијер придаје политичком атентату на Алда Мора и мистериозној смрти папе Албина Лучанија. Тим поводом он најпре пише да „превару смишља ум, а користи држава”, а непосредно затим наставља:

Мусолинијева сена, будући да су га сви сматрали покојним, надносила се над свим збивањима у Италији од 1945. године па све до данас, а његова стварна смрт означила је почетак најгорег периода у историји ове земље, чији су саставни део били *stay-behind* снаге, НАТО, ЦИА, Гладијус, П2, мафија, обавештајци, војна команда, „премијери попут Андреотија”, председници као Косига, и наравно, добар део терористичких организација крајње левице, вешто манипулисане и са гомилом кртица. Да и не помињем то да је Моро опет и ликвидан зато што је нешто знао и био спреман да проговори (стр. 172–173).¹⁵

Очигледно, тврди писац, увелико је поремећена равнотежа у борби између цивилизацијског „каталога добара” и „каталога зала”, у корист ових других. У општем пропадању свих вредности,

¹⁵ Трагичну повест о фашизму као пошасте века и Дучеу као симболу зла испричао је Еко ефектно алинеарном нарацијом, подељеном у четири наративне целине:

– Први део саопштен је у глави IX – „Петак, 24. април” (стр. 97–144), са становишта непосредних сведока и очевидаца.

– Други део у глави XII – „Понедељак”, 11. мај” (стр. 129–133). У њему наратор користи плодове тзв. „истраживачког новинарства” (лекарски налаз аутопсије који је потписао проф. Марио Катебери саопштен је у виду документарне прозе).

– Трећи део у глави XIV – „Среда, 27. мај” (стр. 144–149). У њему је описано масакрирање Дучеовог леша током више сахрана.

– Четврти део саопштен је у глави XV – „Четвртак, 28. мај” (стр. 151–174) и може се поделити у два посебна одељка: први обухвата стр. 157–167, а други стр. 168–174. У њему су елаборирана три наративна нуклеуса: а) о деловању Гладијуса, б) о делатности ложе П2 и њеном монструозном вођи Ђелију и в) о покушају државног удара Јунија Валерија Боргезеа.

Као финале читаве повести следи опис емисије британске телевизијске куће ВВС, у којој учесници свих завера, терористичких аката и злочина наизглед безазлено али без последица у мирнодопско време, сведоче о сопственим злочинима, доприносећи лажним сведочењима, замућивању представа, процеса и догађања, а не њиховом разјашњавању.

хуманисти и борци за људско достојанство, слободу и права све више личе на донкихотске борце са ветрењачама. Јер, скоро се са сигурношћу може у савременом тренутку претпоставити исход борбе добра и зла. Последњим страницама *Нулићи број* оставља горак укус у устима. Мада и даље остаје борба за те вредности – као једино смислено решење постојања. Без обзира на бројне поразе, хуманисти у застрашујућој прошлости, турбулентној савремености и неизвесној будућности као заговорници добра морају предузимати и даље све што је у њиховој моћи да би се остварили хуманистички идеали као што су: људска солидарност, слобода, једнакост, правда и истина. Писцима је преостало да на своју заставу испишу латинску сентенцу:

„Scribere iussit veritas” (Истина налаже да се пише).¹⁶

* * *

Свим објављеним романима: *Име руже* (1983), *Фукоово клајно* (1988), *Остврво дана њређацњеџ* (1994), *Баудолино* (2000), *Тајансџвени ѓламен краљџце Лоане* (2004), *Працко ѓробље* (2010) и *Нулићи сџејен* (2015) романсијер је показао не само необично широк спектар даровитости него и велику суму знања. Стога се он истовремено показује и као репрезент епохе, заједно са другим хуманистима, пацифистима, антифашистима и антиклерикалцима. Мановим речником речено, Еко доиста представља човека „велике судбине”, а то значи да је током протеклих пет и по деценија непосусталог рада и те како утицао и на продукциони и на рецептивни модел науке и уметности. Захваљујући енормној интелектуалној, креативној и интуитивној енергији, италијански полиграф (*homo univversalis*) је у светским размерама стекао реноме познатог белетристе – диптихоном романа *Име руже* и *Фукоово клајно*, за које је, без сумње, заслужио Нобелову награду, а коју није добио из познатих разлога. За овим диптихоном незнатно заостаје романсијерски триптихон – *Остврво дана њређацњеџ*, *Баудолино* и *Працко ѓробље*, док за читавом пенталогџјом видно заостају два неуједначено остварена романа – *Тајансџвени ѓламен краљџце Лоане* и *Нулићи број*.

Констатацијом „Никад нисам изашао из књига” Умберто Еко не брани само сопствени библиоцентрични систем певања и мишљења, тако сличан борхесовском систему (у коме књига представља Пупак света), него истовремено показује доследност у тежњи ка

¹⁶ Недавно је објављена докторска дисертација Душана Р. Живковића – *Оџворени лавиринџи: Еко и Павић*, одбрањена 31. I 2011, на Филолошком факултету Универзитета у Београду, а штампана на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, 2016, стр. 433.

усавршавању уметничког и научног света. На почетку естетичко-поетолошке монографије у анализи ерудитног романа *Име руже*, рекли смо да је писац као стваралачки покретач (*causa efficiens*) изабрао модел који смо дефинисали као – *чињање књиџе је чињање светиа*. У аутобиографским романима *Тајансџивени џламен краљице Лоане* и *Нуљџи број* писац је као стваралачки покретач изабрао модел који смо дефинисали као – *чињање светиа је чињање књиџе*. На тај начин смо хтели да укажемо на значај процеса интеракције „узорног аутора” (човека-маште) и „узорног читаоца” (човека-књиџе). Оба узора из дела у дело потврђују пишчеву припадност интегралној визији живота, потом интегралној стваралачкој визији, као и интегралном реализму, под којим подразумевамо плодносни спој реалија и идеалија. Стога нам се чини да је најприкладније ову врсту монографије завршити навођењем познате Гадамерове поетске и филозофске апофтеме: „Заправо, ми смо увек код куће у језику, као и у свету”, која је у потпуности примерена Ековом систему мишљења и промишљања о оствареном:

„Фикција може да обликује живот.”*

* Несебичну помоћ пружиле су нам: Библиотека Матице српске у Новом Саду, Библиотека града Београда и Библиотека Универзитета „Медитеран” у Подгорици, као и МА Александар Радовић из Новог Сада, др Бранка Драгосавац из Београда и др Драгица Жугић из Подгорице. Свима њима срдечно захваљујемо на пруженој помоћи.