

Berin Češkić, MA

Nezavisni istraživač / Independent Researcher

ceskicberin@gmail.com

UDK / UDC 82.09(497.6 Sarajevo)“1992/1995“

Izvorni naučni rad / Original scientific paper

Primljeno / Received: 21. 10. 2024.

Prihvaćeno / Accepted: 31. 01. 2025.

HRONOTOP ČEKAONICE: NARATIVI O OPSADI SARAJEVA

CHRONOTOPE OF THE WAITING ROOM: NARRATIVES OF THE SIEGE OF SARAJEVO

Sažetak

Rad izlaže koncept hronotopa čekaonice i predstavlja njegove karakteristike kroz korpus djela o opsadi Sarajeva. Čekaonica je predstavljena kao jedan od dominantnih hronotopa umjetnosti dvadesetog stoljeća s prethodnicima u literaturi o epidemijama i opsadama. Kao njegove odlike prikazani su prostorno izoliranje jedne zajednice, zaustavljanje vremena u izoliranom prostoru, te narušavanje simboličkog poretka i širenje nasilja poput zaraze unutar njega. Naglašen je napor svih umjetničkih djela da se empatijom i individualiziranjem žrtava bori protiv nesreće koja je zadesila zajednicu. Rad je primarno analizirao romane Istorija bolesti Tvrtka Kulenovića, Dnevnik selidbe i Uvod u lebdenje Dževada Karahasana, teatarsku postavku Čekajući Godoa u režiji Susan Sontag, te filmove Smrt u Sarajevu i Savršeni krug.

Ključne riječi: *hronotop čekaonice, opsada Sarajeva, nasilje u književnosti, zaraza u književnosti, nasilje kao zaraza*

Summary

*The paper presents the concept of the chronotope of the waiting room and explores its characteristics through a corpus of works about the Siege of Sarajevo. The waiting room is depicted as one of the dominant chronotopes in twentieth-century art, with antecedents in literature about epidemics and sieges. Its key features include the spatial isolation of a community, the suspension of time within that isolated space, the disruption of symbolic order, and the spread of violence like contagion within it. The effort of all artistic works analyzed is emphasized in their fight against the evil affecting the community by fostering empathy and individualizing each victim. The paper primarily analyzes the novels *The History of a Disease (Istorija bolesti)* by Tvrtko Kulenović, *Diary of an Exodus (Dnevnik selidbe)* and *Introduction to Floating (Uvod u lebdenje)* by Dževad Karahasan, the theater production *Waiting for Godot**

(Čekajući Godoa) directed by Susan Sontag, as well as the films Death in Sarajevo (Smrt u Sarajevu) and The Perfect Circle (Savršeni krug).

Keywords: *chronotope of the waiting room, Siege of Sarajevo, violence in literature, contagion in literature, violence as contagion*

I

Jedan od dominantnih hronotopa, osjećanje i prikaz vremena-prostora, u umjetnosti dvadesetog stoljeća je čekaonica. Sveprisutna je u romanima Franza Kafke i dramama Samuela Becketta, djelima kao što su *Čarobni brijeg* Thomasa Manna, *Iščekujući barbare* J. M. Coetzeea ili *Kuga* Albert Camusa i u filmskoj umjetnosti kroz primjere poput filma *Andeo istrebljivač* Luisa Buñuela.¹

Konceptu hronotopa, kojeg je detaljno predstavio Mikhail Bakhtin u poznatom djelu *O romanu*, kasnija teorija potvrdila je *suštinsko žanrovsko značenje* (Bahtin, 1989, p. 194). On istinski određuje i čovjeka u djelu, kao i onoga koji piše to djelo, kulturu unutar koje nastaje, kao i onu opisanu unutar njega. Vrijeme i prostor ovo mogu činiti jer su oni *nužni uvjeti postojanja, znanje o njima ne možemo izbjeći* (Karahasan, 2010, p. 12). Oni su dio života svakog autora, odaju njegove spoznaje (svjesne i nesvjesne), ali i kolektivna znanja i iskustva društva koje ga okružuje.

Nezanemariv dio tih kolektivnih i ličnih znanja i iskustava tražili su da se u prošlom stoljeću predstave hronotopom čekaonice. Vremenski, on proizlazi iz zarobljenosti modernog čovjeka između davno zaboravljenog mitskog, cikličnog vremena, u koje se ne može vratiti i linearnog, historijskog vremena, koje želi napustiti osjećajući zamor od historije i euforije tehnoloških revolucija, te razočarenje u ideje napretka i prosvjetiteljstva, koje su rezultirale sa dva svjetska rata. Prostorno, on korespondira s arhetipskim pričama o opsadama gradova, karantenama, zatvorima, te novom masovnom pojavom umjetnosti o iskustvu logora.

Primjeri navedeni u uvodnom paragrafu neka su od najpoznatijih djela unutar kojih možemo opaziti ovaj hronotop (Češkić, 2022, pp. 19-25). U njima je često i jasno artikulirana želja glavnog lika da se oslobodi iz čekaonice, a to oslobođenje dolazi s tragičnim ishodom. Možda to najjasnije iskazuje

¹ Naravno, potpuna lista radova u kojima čekaonica predstavlja dominantni hronotop je beskonačna. Pored navedenih, plodonosni primjeri za analizu su, recimo, i roman *Žena u pjesku* Abe Koboja (kao i njegova filmska adaptacija) i Sartreova drama *Iza zatvorenih vrata*.

magistrat neimenovanog Carstva u romanu *Iščekujući barbare*. Čitav unutarnji konflikt lika sastoji se u rastrganosti između dva vremena – ahistorijskog, kružnog vremena prirode i godišnjih doba, te parceliziranog vremena Carstva i birokracije. Magistrat će izgubiti svoju poziciju i biti fizički mučen, kao što ludilo zahvata likove Beckettovih drama, smrt Jozefa K na kraju *Procesa* ili put u rat Hansa Castropa u *Čarobnom brijegu*. Jasno je i da je odlika ovakve književnosti da se predmet čekanja skoro nikada ne ukaže. Godot ne dolazi, kao ni barbari, kao ni ozdravljenje u sanatoriju, niti presuda suda.

Čekaonica će se pojaviti još jednom kao dominantni hronotop djela koja tematiziraju događaj sa samog kraja prošlog stoljeća, opsadu Sarajeva. Ona su velikim dijelom autobiografska, jer su autori i sami bili zatočeni u okruženom gradu, a dijelom se povezuju s dugom historijom književnosti i unutar sebe prizivaju starija djela. U njima se predmet čekanja, završetak rata i intervencija međunarodne zajednice, također nikada ne dostiže, a likovi koji pokušaju izaći iz čekaonice završavaju tragično.

Počivajući na historiji umjetnosti, motivima karantene i opsade, djela o opsadi Sarajeva prizivaju drevnu poveznicu između nasilja i zaraze. Ona donose i jednu novinu, natuknicu mogućeg izlaza i izlječenja. Ovaj rad će putem njih pokušati objasniti sve elemente hronotopa čekaonice, poveznicu između nasilja i zaraze koju nam on otkriva i način borbe protiv njih. Analizirana djela su romani *Istorija bolesti* Tvrtka Kulenovića, *Dnevnik selidbe* i *Uvod u lebdenje* Dževada Karahasana, teatarska postavka *Čekajući Godoa* u režiji Susan Sontag, te filmovi *Smrt u Sarajevu* i *Savršeni krug*.

II

Hronotop čekaonice nije izum dvadesetog stoljeća, te ga, u različitim oblicima, nalazimo kroz cijelu historiju književnosti. Česti primjeri su djela o opsadama i karantenama, koje su bile stvarne ljudske nedaće, bitni događaji koji su se pamtiti generacijama i koji su tvorili okosnice velikih priča.

O opsadi kao književnom arhetipu dovoljno govori činjenica da je prikazan u prvom velikom djelu evropske civilizacije, Homerovoj *Ilijadi*. Ne samo da se radnja Ilijade odigrava tokom opsade Troje, već u jednom od najnapetijih dijelova tog epa Homer odlučuje detaljno prikazati kovanje Ahilovog štita. Na samom štitu, prvoj ekfrazi antičke poezije, nalazi se reljef koji je zapravo karta kozmosa, tačnija od bilo koje naučne karte zato što unutar sebe predstavlja život, samu razigranost bitka. To je *čudesna karta svemira* koja

pokazuje i sliku galaksije i *košulje na kojima od ulja žice malo se sjahu, psihički prostor radosti i tuge* (Dželilović, 2006, pp. 50-51). Unutar te umanjene slike svemira, u drugom krugu štita, odmah nakon slike nebeskog svoda, nalazi se ugravirana, vječna scena opsade grada.

*A drugi grad su opkolila dva tabora sjajuć'
u ruhu bojnomo, a želja u duši im dvoguba beše;
il' da se razruši grad il' na dva da se podeli dela
sve što umilni grad imanja u sebi ima.* (Homer, 2015, p. 423)

Opsada grada predstavljena je, dakle, kao sastavni dio kozmosa pored slika vjenčanja, pastirskog i zemljoradničkog života, slavlja i oceana. Borba oko zidina Troje, antičkog grada po ljudskoj mjeri, onog koji se mogao tri puta oprčrati, predstavljena je kao uzaludni herojski čin obje strane. Heroj se mjeri svojom ambicijom osvajanja utvrde. Borges u jednom izrazito nadahnutom predavanju kaže:

*Danas je važno to da je Homer, iako je možebit mislio da
kazuje tu pripovijest, zapravo kazivao nešto mnogo ljepše:
pripovijest o čovjeku, junaku, koji napada grad za koji zna
da ga nikada neće osvojiti, koji zna da će umrijeti prije no
što grad padne; i još uzbudljiviju pripovijest o ljudima koji
brane grad čija im je sudbina već poznata, grad koji je već u
plamenu* (Borges, 2001, p. 43).

Građani Homerove Troje zaista ostaju u čekaonici, jer nam rapsod ne pripovijeda na koji način je grad pao. Najpoznatiji završetak priče nudi nam, stoljećima kasnije, Vergilije u *Eneidi*. Njegov ep također sadrži opis štita, ovog puta Enejinog, koji predstavlja dvije opsade grada, Porsenin i galski napad na Rim. Iako je Vergilije pisao politički ep, pa su i slike unutar štita slike iz historije Rima (Romul i Rem, otmica Sabinjanki, budućnost gdje je August vladar), ponovna pojava opsade pokazuje sačuvanu važnost motiva u antičkom svijetu.

*Dalje Porsena koji traži prognani da se primi
Tarkvinije, Grad prostrani opsjedne – al' kuraži
Imaju Eneje potomci kralje birat' sami* (Vergilije, 2020, p. 230)

Ove antičke ekfrazе izabrane su kao primjeri imajući u vidu historijsku važnost oba djela, zato što nisu puki opisi, već predstavljaju slike svijeta, bile one političke ili metafizičke, i pokazuju nam važnost motiva opsade grada. On kroz historiju ostaje isti; pored tehnološkog napretka, grad je okružen i ljudi u njemu gladuju. Dževad Karahasan u *Dnevniku selidbe* tako, analeptičkim pogledom, vidi prvi križarski pohod gdje Simon de Montfort 1244. godine deset mjeseci izgladnjuje grad i atenske mladiće koji su tokom

Peloponskog rata završili zatvoreni u kamenolomu (Karahasan, 2022, pp. 55-58). Sličan ponavljajući motiv je borba s kugom ili bolestima koje su klasificirane kao kuga. Ne možemo tačno znati da li je ista bolest od koje Perikle umire na vratima Sirakuze, kuga u Egiptu koju opisuju Biblija i Herodot ili ona koja se odigrala za vrijeme Dekameronu 1347. godine u Firenci, ona koju zaustavlja Edip u Tebi ili bolest tokom peloponskog rata o kojoj piše Tukidid. Drevni opisi bolesti više su pažnje pridavali *demoralizirajućem dejstvu na duh*, nego spoljnim opisima (Artaud, 1971, p. 35). Artaud u eseju *Pozorište i kuga* iznosi zanimljivo zapažanje da su, pored užasnih fizičkih manifestacija (umor, mučnina, bolne crne mrlje koje iskaču na mjestima od životnog značaja, kao što su slabine), jedini organi koji često *pocrne* upravo oni koji zavise od svijesti i volje: mozak i pluća (Artaud, 1971, p. 39). Sama kuga, po autoru, više je od virusa – ona je napad na poredak jednog društva i individua u njemu. Ekstremna situacija rađa pozorište i stavlja ljude na iskušenje: *sin, do tada pokoran i pun vrlina, ubija svog oca: umerenjak sodomizuje svoje bližnje; razvratnik postaje čistunac. Tvrdica baca pregršti svog zlata kroz prozor. Ratni heroj spaljuje grad za čiji se spas nekad žrtvovao* (Artaud, 1971, p. 42). Bolest uvijek dolazi izvana, s dalekog mora, kao *istočnjačka klica* nepoznatih naroda i običaja.

Ostali obrasci priče uvijek uključuju neki vid izolacije, sklanjanja od zaraze i borbu zajednice protiv vanjskog protivnika (kao i opsada). Kuga je često povezana i s određenim tipom društvene promjene. Takva je epidemija koja je izbila 666. godine prije nove ere u svetom gradu Mekao u Japanu prilikom promjene vlade ili Žuta groznica koja se pojavila u Santo Domingu i koja je bila u pozadini uspostave prve potpuno slobodne crnačke republike. Često postoje predskazanja, kometi na nebu, pojave štakora, požari i tektonska kretanja, nedaće (kao izlivanje Ganga 1897 u Indiji koje je prethodilo epidemiji Kolere ili znakovi po šumi koje su asteški carevi vidjeli prije dolaska španjolskih konkvistadora i smrtonosnih boginja). Takva predskazanja bilježi Daniel Defoe u romanu *Godina kuge*, a vidi ih i doktor u Camusovom romanu *Kuga*. Prvi roman (a oba odlikuje hronotop čekaonice) historijski je pregled zaraze koja je izbila u Londonu 1665. godine i služio je kao inspiracija za Camusov egzistencijalistički roman o zarazi u alžirskom gradu Oranu, a njega će, godinama kasnije, Tvrtko Kulenović nositi i pisati o njemu tokom opsade Sarajeva u *Istoriji bolesti*.

Sasvim je jasno zašto je Jean Delumeau svoju studiju o strahu u zapadnom društvu naslovio *Opsjednuti grad*, a najveći dio knjige posvetio strahu od kuge. On, kao i opsada, po Delumeau spada u kolektivne i ciklične strahove koji se tiču čitavog društva (Delumeau, 1987, p. 33). Strah je paralizirajući, on zaustavlja vrijeme unutar jednog društva i unutar tog zaustavljenog vremena uspostavlja novi poredak.

III

No, kako umjetničko djelo pokazuje ovo zaustavljeno vrijeme? Mitovi o čekaonici umreženi su samom čekaonicom kao prostorom mrtvog, zamrznutog vremena, dok je objekt čekanja, željeni cilj, izmješten izvan nje. Čekanje je često naglašeno brisanjem onoga *što se čeka*. Najpoznatiji primjeri su roman *Proces* i drama *Čekajući Godoa*.

Čitav *Proces* veliki je roman čekanja, borbe sa birokracijom i sistemima opresije. Kao i ostala djela čekaonice, mogao bi se čitati kroz Foucaultovo djelo *Nadzirati i kažnjavati – Nastanak zatvora*, kao jedan novi obred kažnjavanja koji kontrolom vremena osuđenika i uskraćivanjem slobode kretanja ili parceliziranim i ponavljajućim radnjama kažnjava dušu, a ne tijelo, posredstvom niza stručnjaka iz raznih zakonodavnih ili medicinskih oblasti (Češkić, 2022, pp. 19-25). Djelo nudi niz ovakvih primjera, a apsurd čekanja doživljava vrhunac u često citiranoj priči o čovjeku pred vratima.

Pred kraj romana, sveštenik Jozefu K. pripovijeda priču zapisanu u *uvodnim spisima zakona*. Jednog čovjeka, koji je došao sa sela, vratar ne propušta kroz *vrata zakona*. Ona su otvorena i vratar mu govori da bi mogao pokušati proći i pored njegove zabrane. Čovjek sa sela ipak odlučuje sačekati dozvolu za ulazak. U tom čekanju prolaze godine, čovjek stari i kada shvati da će ubrzo umrijeti, odlučuje pitati vrataru zašto niko osim njega nikada nije pokušao proći kroz vrata. Vrtar odgovara: *Ovde niko drugo nije mogao dobiti pristup, jer je ovaj ulaz bio određen samo za tebe. A sada idem da ga zatvorim* (Kafka, 1984, pp. 197-199).

Poznata scena iz *Procesa* u potpunosti nalikuje na neki od dijaloga iz *Čekajući Godoa* gdje dva lika, Vladimir i Estragon, čekaju Godoa koji nikad ne dolazi. Likovi također ne znaju zašto ga čekaju niti šta žele od njega. Poznata Beckettova tragikomedija napisana je 1953. godine, a jedna od njenih najzanimljivijih teatarskih postavki bila je upravo tokom opsade Sarajeva, u režiji Susan Sontag 1993. godine.

Sontag je došla u Sarajevo u aprilu 1993. godine. Bila je to prva od jedanaest posjeta gradu koji je za nju postao toliko važan da je njezin sin, David, razmišljao da je tu sahrani (Moser, 2020, p. 479). Željela je pomoći na praktičan način, smatrala je da njen dolazak može imati nekog smisla. U zadnjem djelu objavljenom za života, *Prizori tuđeg stradanja*, piše da je Rat u Bosni za novinare koji su proveli vrijeme u opkoljenom Sarajevu budio slična pobornička osjećanja kao i Španski građanski rat – da su to bili rijetki sukobi unutar kojih bi se neko sa savješću mogao opredijeliti (Sontag, 2005,

p. 30). Kao idealno rješenje njenog doprinosa pokazalo se režiranje teatarske predstave koja bi dala posao glumcima, osigurala kulturnu aktivnost i poslala poruku u svijet. Dok su razmatrali koji će komad igrati, profesor i teatarski režiser Haris Pašović rekao joj je: *Ali Susan, ovdje – u Sarajevu – mi čekamo* (Moser, 2020, p. 487). Na osnovnoj razini, čekanje Godoa zaista se poklapalo sa čekanjem završetka rata. Riječima glumca Izudina Bajrovića: *Mi smo zaista čekali da neko dođe i oslobodi nas tog zla. Mislili smo da bi to bio human čin. Pristojan čin. Osloboditi nas te patnje. Ali niko nije došao da nam pomogne. Uzalud smo čekali. Čekali smo nekog da kaže: ono nema smisla, ovo nema smisla da ove nevine ljude ovako ubijaju. Mi smo čekali. Mi smo zapravo živjeli Čekajući Godota* (Moser, 2020, p. 493). Beckettova oskudna scenografija savršeno je funkcionirala u ratom osiromašenim produkcijskim uslovima. Dijelom citirajući Sontag, Moser u biografiji piše: *Nije bilo mjesto osim Sarajeva gdje je takva artoovska drama bila moguća, ako se „pod artoovskim podrazumijeva svijet žrtava kuge koji uzima kao istinsku temu moderne dramaturgije“* (Moser, 2020, p. 496). Predstava je bila uspješna i medijski popraćena – na prvoj stranici Washington Posta bio je natpis *Čekajući Clintona, Čekajući intervenciju*.

U eseju *Čekajući Godoa u Sarajevu*, Sontag piše da je ovo možda bila i najmanje depresivna drama čija se produkcija pripremala (druge su bile Euripidova *Alkestida*, Sofoklov *Ajant* i Krležina *U agoniji*) u Sarajevu (Sontag, 1994, p. 4). Ona je došla u grad u kojem je vrijeme stalo, na zidovima kina su bili plakati za film *Kad jaganjci utihnu* ispod kojih je pisalo *danās* sa tad već davno prošlim datumom šestog aprila 1992. godine. Zaustavljeno vrijeme grada potvrdilo je ispravnost odabranog teksta za sentiment koji se osjećao tokom opsade.

Napravljeno je nekoliko znatnih intervencija na Beckettovom komadu. Jedna od promjena bila je i da su pored Pocoa, Lakija i dječaka, bila tri para Vladimira i Estragona. Od devet glumaca, tri uopšte nisu znala engleski jezik. Osnovni problemi kojih se Sontag sjeća u eseju su nedostatak elektriciteta, probe u mraku, glumci koji su uslijed izmorenosti i neuhranjenosti zaboravljali i teško pamtili svoje replike. Ironično, izmoreni glumci su zapravo nalikovali na likove dramskog teksta gdje svi, osim Vladimira, imaju problem s pamćenjem. Ukinut je i drugi čin drame. Prvi čin, dijelom radi umnoženih uloga, trajao je devedeset minuta. Imajući u vidu ratne okolnosti, a i autoričino smatranje da je prvi čin drame samostalan i samodovoljan, te da igranje drugog čina može donijeti samo razočarenje – kada Godo ne dođe i drugi put – on nije ni postavljen (Sontag, 1994, pp. 12-13).

Beckettova drama, njen hronotop i primarni sukob u djelu, mogu se čitati kroz odlike otvorene drame o kojima piše Volker Klotz (Češkić, 2022, p. 20). U poznatoj analizi dvije dramske tendencije (zatvorenoj drami pripadaju autori poput Racinea, Goethea i Schillera, a otvorenoj Brecht ili Büchner), autor je analizirao konstrukciju radnje, vremena, prostora, dramske ličnosti, jezika, kompozicije i slike svijeta.

Zatvorena dramska forma ima jedinstvenu i cjelovitu, linearnu, kontinuiranu i logičnu radnju sastavljenu od nepremjestivih dijelova usmjerenih prema finalnom razrješenju. Ovakve drame imaju zgusnutu ekspoziciju, gdje su prošli događaji objašnjeni, a budući natuknuti (Klotz, 1995, pp. 19-21). Vrijeme i prostor su nesamostalni okviri dešavanja radnje, ličnosti su visokog roda, a jezik visokog stila, slika svijeta je harmonična a konflikt je uvijek između ravnopravnih protivnika.

Čak i bez poznavanja odlika otvorene drame, jasno je da osobine zatvorene forme nisu mogle odgovarati osjećanjima u opsjednutom Sarajevu. Dani građana nisu bili unutar linearne i kontinuirane cjeline, oni se nisu borili protiv jednakog protivnika *prema čvrstim pravilima igre* (Klotz, 1995, p. 23). Vrijeme nije samo okvir, već je postajalo opipljivo, a prostor nije samo scenografija, već voljeni grad koji je razrušen – mjesta života, ljubavi i iskustava koja nestaju u požaru. U zatvorenoj drami predmeti su čista scenska rekvizita, dok u intenzivnom iskustvu rata oni dobivaju izražen značaj. Protagonisti nisu bili iz dvorske sfere, već obični ljudi, a njihove ličnosti nisu jezički shvatljive, *svedene na singularna iskustva i pojmove* (Klotz, 1995, p. 49). Harmonična slika svijeta, koja se ogleda i u harmoniji dramske strukture, davno je razorena.

Čekajući Godoa bila je prikladna drama za Sarajevo, ne po fabuli, već po osjećanju svijeta koje korespondira s odlikama otvorene forme. To je prvenstveno težnja za prikazom totaliteta ljudskog života, koji uključuje biologiju, socijalno stanje, religiju ili moral (Klotz, 1995, p. 87). Vrijeme odvijanja radnje postaje samostalna djelatna moć, postoji *čista sadašnjost* gdje *vremenski kvalitet potiskuje vremenski raspon*. Trenutak je izrazito značajan i suprotno zatvorenoj formi, scene preuzimaju primat nad činovima (Klotz, 1995, pp. 93-98). Dramski likovi su izolirani i zatvoreni u vlastitoj ćeliji, a kao suprotnost pojavljuje se otvoreni prostor svijeta. Prostor ima i funkciju karakterizacije likova i pojavljuje se kao aktivna priroda koja ima djelatnu ulogu. Cjelokupna radnja nije jasna i razjašnjena, shodno tome su i likovi fragmentirani i nedovršeni. Čula su izoštreana, a radnje spontane. Razbijeno jedinstvo svijeta razbija i jedinstvo jezika, te on više nije dovoljan kao *isključivi izražajni medij* (Klotz, 1995, p. 118). Ponavljanje i varijacije su osnovno kompozicijsko sredstvo, a često sredstvo je i kontrast, primjerice

onaj između širokog i skućenog prostora, patetične i ironične scene. U dijaloškom sukobu zatvorene drame likovi se razumiju, ali ne prihvataju argumentaciju protivnika, dok se u otvorenoj drami oni ne razumiju uslijed *odsustva zajedničkog, misaonog i vrijednosnog poretka* (Klotz, 1995, p. 149).

I sam Klotz bio je svjestan da su rijetke drame koje će ispuniti sve odlike zatvorene ili otvorene forme. Drame pripadaju jednoj od ove dvije tendencije po većini svojih odlika, a ne svima njima. Tako je, primjerice, bitna odlika otvorene drame, koju ne nalazimo u *Godou*, ali možemo uočiti u ostalim djelima koje ovaj rad analizira, *mnoštvo mjesta*. Budući da je primarni konflikt između junaka i svijeta, ova tendencija s više aspekata i u što više različitih situacija naglašava taj sukob (Klotz, 1995, p. 92). Za razliku od Beckettove drame, koja se cijela odigrava pred jednim drvetom, junaci u ostalim primjerima hodaju razrušenim Sarajevom, skrivaju se između skućenih, zabarikadiranih stanova i otvorenih, pustih ulica grada. Posjećuju domove komšija i porodice, te se češće no ikada prije susreću sa fukoovskim prostorima opresije, bolnicama i vojnim stožerima. Razliku u prostorima posebno vidimo na filmskom platnu. Film *Savršen krug*, sniman odmah nakon rata, jasno pokazuje kontrast između zatvorenih stanova i podruma, te širine razorenog grada.

Ono što je zasigurno prisutno je osnovna poveznica između Beckettove drame i iskustva tokom opsade Sarajeva: hronotop čekaonice. Ne samo da je bio prisutan kroz navedene odlike vremena i prostora u otvorenoj drami, već je bio i akcentiran najznačajnijom promjenom koju je Sontag učinila nad originalnim tekstom. Znamo da je ukidanje drugog čina urađeno iz dva razloga: da bi se skratilo igranje predstave u opasnim ratnim okolnostima i da bi se izbjegla tragedija i demoralizacija nakon drugog Godoovog nedolaska. Dramaturški posmatrano, ova odluka pojačava osjećaj čekanja jer ukida jedinu naznaku protoka vremena koju imamo unutar drame – početkom drugog čina drvo prolista. Uvodni opis scene je: *Sutradan. Isto vreme. Isto mjesto. i Na drvetu nekoliko listova* (Beckett, 2017, p. 89). Vladimir to primjećuje i govori Estragonu da *ima nešto novo*. Ukidanjem *nečeg novog*, osjećaj čekaonice je pojačan, a kraj prvog čina skoro je identičan poznatom kraju drugog čina:

VLADIMIR:

Pa, idemo li?

ESTRAGON:

Hajdemo.

Ne pomeraju se (Beckett, 2017, p. 165).

IV

Poznato je da je čovjek, kao prirodni graditelj, još od obrednih i pogrebnih ostataka u doba života u pećinama, težio ka krugu kao protoarhitektonskoj formi. Krug, iako naizgled jednostavan oblik, sadrži nekoliko mističnih obrazaca. To je prvenstveno svijest o centru, nevidljivoj sredini bez koje se ne može pravilno iscrtati oblik, te ideja ograđivanja, omeđivanja, koja nastaje iz njega, stvaranje *vani* i *unutra*. Bogdan Bogdanović nas u knjizi *Urbanističke mitologeme* podsjeća na Levi-Brilovo učenje da za predlogičkog čovjeka sam oblik nema vrijednost. Krug je uvijek djelujući, on je uvijek zaštita, od trenutka kada je iscrtan na tlu, do trenutka kad je podignut kao bedem oko grada (Bogdanović, 1966, pp. 14-24). Krug je osnova starih gradova, ostala u pričama i idejama o utopijama, te predstavlja idealni grad koji još živi jedino u ljudskom sjećanju. On je simbol grada koji nije izgubio unutrašnji razlog postojanja.

Samim tim, nije slučajnost da je pri osnivanju drevnih gradova vršen ritual oranja *prvobitne brazde*, nakon koje će se tu izgraditi buduće zidine koje drijemaju pod zemljom. Rim je, primjerice, u želji da ostane unutar svojih mističnih granica, bio jako napučen (Bogdanović, 1976, pp. 87, 108). Strah od prelaska granice je strah od raspadanja, jer tada grad prelazi svoju prvobitnu mjeru. To je ujedno i mjera unutar koje čovjek najbolje može upoznati svoj grad – hodanjem.

Veća opasnost je, ipak, napad grada izvana. *Ritual brazde je obrnut ritualu destrukcije*, a upravo su se na nekadašnjima granicama Sarajeva pojavili novi krugovi koje je zabranjeno preći tokom opsade (Bogdanović, 2008, pp. 62-64).

Imajući ovo u vidu, nije neobičan ponavljajući motiv kruga u djelima o opsadi Sarajeva. Dževad Karahasan svoj *Dnevnik selidbe* započinje opisom dvostruke okruženosti grada. Prvo je okružen brdima, radi kojih je *ograđen i izoliran od svijeta, zatvoren prema svemu vanjskome i u potpunosti okrenut prema sebi samome*, a onda je centar ograđen četvrtima izgrađenim na obroncima tih brda – mahalama. *Tako je gradsko središte zapravo dvostruko ograđeno od svijeta – brdima kojima je okružen grad i mahalama koje, zbog konfiguracije terena, a i zbog urbanističkih rješenja i njihovog odnosa prema centru, funkcioniraju kao oklop „izlučen“ iz središta grada da ga štiti od svega vanjskoga onako kako puža ili školjku štiti njihov oklop* (Karahasan, 2022, p. 9). Ovakvo Sarajevo postaje metafora i za spuštanje i otkrivanje vlastite ličnosti. U posljednjem Karahasanovom romanu, *Uvod u lebdjenje*, jedan od likova govori: *A gdje se to može postići ako ne u dubokom gradu kakav je Sarajevo? Jesi li primijetio da se u Sarajevo silazi? S koje god strane*

da mu priđeš, ti moraš sići u njega (Karahasan, 2022, p. 144). Motiv krugova, silaska i ratnih užasa nužno prizivaju Danteovu *Božanstvenu komediju*. Esejistički film *Smrt u Sarajevu*² iz 1994. godine koristi ovu strukturu da bi nas proveo kroz devet novih krugova pakla unutar napadnutog grada. Zanimljiva primjedba je da *naši krugovi pakla nisu ovi Danteovi postavljeni jedan ispod drugog, oni su ovdje jedan pored drugog i svaki od njih ima svoje vlastito bezdano dno* (Kulenović, 2006, p. 143). Istu rečenicu Kulenović će uplesti u svoj roman o opsadi *Istorija bolesti* (Kulenović, 2016, p. 81). Naposljetku, film *Savršen krug* svojim naslovom aludira na sposobnost glavnog lika Hamze da rukom iscrta savršen krug. Isertavanje savršenog kruga pojavljuje se kao metafora o jednostavnosti velike umjetnosti (spominje ga i Vazari, pripisivajući sposobnost Giottu, a Plinije je pripisuje Apelu), ali i kao idealna i harmonična suprotnost krugovima unutar kojih se likovi nalaze.

Prolazak kroz krug nužno donosi tragični ishod. Sudbina čitavog grada određena je probijanjem kruga izvana, ulaskom neprijatelja u grad, a prolazak kruga iznutra, bježanjem iz grada, dolazi do smrti ili ludila. Primjer prvog je smrt dječaka Adisa u filmu *Savršen krug*, a primjer drugoga ludilo Petera Hurda u romanu *Uvod u lebdjenje*.

Probijanje kruga izvana skoro uvijek predstavlja smrt grada. Bogdanović to ilustrira jednom verzijom mita o opsadi Troje, gdje je graditelj zidina bio sam Posejdon. Troja je bila kružna (orijentalna formacija egzotična za Grke), začarana i neosvojiva. Probijanjem kruga, pao je i grad:

Grčki pokušaj skidanja čini išao je u sledećem pravcu: nepovredivost trojanskih zidina mogao je da poništi samo njihov graditelj. Prema pomenutom mišljenju, glomazna naprava od drveta u obliku konja predstavlja samog Posejdona, jer je on u svojoj davnoj, tesalijskoj prošlosti teriomorfno bio bog-konj. Grčki majstori su udesili da drveni konj bude samo nešto malo širi od trojanske kapije, pa su Trojanci, uvlačeći ga u grad, neoprezno oštetili zidove. Konj ih je naćeo. Time je simbolično sam gradograditelj dao na znanje da je ukinuo svetost zidina i otpočeo njihovo rušenje (Bogdanović, 1976, p. 63).

² Scenarij za film objavljen je kao radiodrama Tvrтка Kulenovića i to je izvor koji ovaj rad koristi.

V

Formiranje krugova uvijek je i formiranje novog simboličkog poretka. Ogrešenje o simbolički poredak stvara osjećaj *zazornosti*, gađenje prema onome što je vani, a trebalo bi biti unutra (i obratno), ono što *remeti identitet, sustav, red* (Kristeva, 1989, p. 10).

Na individualnom primjeru, tjelesna nutrina koja izlazi vani predstavlja najočigledniji primjer *ljage*, predmeta *zazora*. Posebno su očigledni primjeri izmeta i menstrualne krvi koji predstavljaju osnovu tabua u skoro svim primitivnim društvima i koji su vezani uz tjelesne otvore koji prekidaju granicu, jedinstvo, konturu tijela. Prljavština posvećena ljagom uvijek postaje temeljem religiozne zabrane, jer narušava svetu jedinstvenost, nečistoća postaje nepoštivanje božanskog.

Izvještaji gotovo svih misionara koji su imali doticaja s udaljenim plemenima svijeta pokazuju strah od nečistoće i ogrešenja o poredak (Douglas, 1993, p. 9). Mary Douglas je u djelu *Čisto i opasno* pokušala otkriti šta je razlog ovog straha, primarno kroz analize Levitskog zakonika i njegovih nelogičnosti. Riječima autorice: *Zašto bi kamila, zec i jazavac bili nečisti? Zašto su nečisti neki gušteri, ali ne svi? Zašto je žaba čista, a miš i nilski konj nečisti? Šta je zajedničko kameleonu, krtici i krokodilu, koji su svrstani u istu kategoriju?* (Douglas, 1993, p. 63) Douglas dolazi do zaključka da su nečiste životinje koje su se na neki način oglušile o poredak svijeta, tačnije o princip adekvatnog kretanja. U *Postanku*, svijet je podijeljen na vodu, zemlju i nebo. Na nebu lete dvonožne ptice prekrivene perjem, u vodi ribe plivaju pomoću peraja prekrivene krljuštima, a kopnom se kreću četveronožne životinje. Sve životinje koje se protive ovoj podjeli (a samim tim i zakonima stvaranja), nečiste su. Na sličan način, sve *zazorno* oglušuje se o poredak unutar određene kulture. *Prljanje* postoji samo tamo gdje je društvena struktura jasno definirana (Douglas, 1993, p. 158).

Najočigledniji primjer zazornog, onaj koji izjeda kožu, naš *omotač individualizacije* je guba (Kristeva, 1989, p. 118). Guba je, poput kuge, često smatrana božanskom kaznom. Kada je zajednica napadnuta iznutra, vjeruje se da je kazna došla zbog prelaska granice, tabuizirane radnje poput incesta.³ Zanimljivo je da su gubavci također izolirani u svojevrsan hronotop čekaonice, leproznu koloniju unutar koje ozdravljenje nikada ne dolazi. Foucault u *Historiji ludila* piše da su gubavci odstranjeni iz društva nakon što

³ Postojalo je, primjerice, rašireno vjerovanje da su gubavci začeti tokom menstruacije, a kuga je u skoro svim srednjovjekovnim opisima shvaćena kao božja kazna za neposlušnost naroda, u pozadini kuge u *Caru Edipu* stoji prekršaj zabrane incesta.

je oko njih ispisan krug svetosti.⁴ Prazni leprozoriji su kasnije prerasli u opšta prihvatališta, medicinske i polusudske strukture apsolutnog suvereniteta, poredak represije između policije i medicine (Foucault, 2013, p. 68).

Guba je stvorila forme zatvaranja, a kuga disciplinske modele. Prva bolest donosi masovno zatvaranje, a druga pravilno raspoređivanje, prva je san o čistom društvu, a druga o disciplinovanom. Sa vremenom će se ova dva različita tipa kontrole spojiti u jedan, pod budnim okom sveznajuće vlasti. Zato je Foucaultu bitan pojam panoptikona, savršenog zatvora s jednim čuvarom u tornju za kojeg zatvorenici nikada ne znaju da li ih gleda ili ne, a prema kojem su okrenute sve ćelije koje su uvijek osvijetljene. Ovo je izvrnuti koncept klasične ćelije gdje ljudi nisu skriveni, već prikazani. Vidljivost je klopka, autor napominje, puno svjetlo i pogled nadzornika bolje zarobljavaju nego tama koja je, konačno, štitila.

Jasno je, dakle, da se unutar situacija i prostora koje bi se mogle okarakterisati kao hronotop čekaonice (opsade, karantene, izolirani zaraženi, prihvatilišta, zatvori) uvijek pojavljuje i osjećaj zazornosti, ljage. Taj osjećaj, koji nastaje kao produkt kršenja poretka (ludilo kao kršenje mentalnog poretka, guba kao brisanje granica tijela, ranjenici kod kojih krv šiklja vani), ukazuje na drevnu logiku mitske svijesti prema kojoj su sve pojave povezane. Nasilje se u primitivnom mentalitetu širi poput zaraze. Književnost je uspjela sačuvati ovo staro vjerovanje upravo preplitanjem tipova hronotopa čekaonice.

Mnoštvo primjera gdje se nasilje pojavljuje kao zaraza, ali i obratno, možemo pronaći u radovima francuskog antropologa Renéa Girarda. U djelu *Nasilje i sveto*, posebna pažnja posvećena je žrtvi i žrtvenom jarcu kao načinu na koji zajednica preusmjerava svoje nasilje. Predmet mržnje često ostaje van domašaja, a žrtva postaje zamjena. Naravno, ona nikada nije potpuno zadovoljavajuća, pa nasilje postepeno raste. Uvijek se žrtvuju oni koji ispadaju iz hijerarhije, odozgo ili odozdo, bili to stranci ili kraljevi (Girard, 1990, p. 22). Do žrtve dovodi umnožavanje *mimetičke želje* koja se širi kao zaraza. Opet se javlja pojam obredne nečistoće, a Girard insistira da nju uzrokuje nasilje. *Nasilje počinje da se doživljava kao neka vrsta fluida, kojim su natopljeni predmeti i koji se širi čisto po fizičkim zakonima, kao elektricitet ili Balzakov „magnetni fluid“* (Girard, 1990, p. 36). Od nasilja se samo može pobjeći, udaljiti se od zaraze koja se širi, ili pročistiti žrtvenim ritualom.

⁴ Tačnost ove izjave možemo vidjeti u poetskom dokumentarnom filmu *Kuća je crna* iranske pjesnikinje i režiserke Forugh Farrokhzad koja je prikazala koloniju gubavaca u kontrastu sa stihovima iz svetih knjiga.

Mnoštvo primjera vidimo i u djelu *Posmatrah Sotonu kako poput munje pade* gdje se kao zajednička točka svih religija pojavljuje mimetičko nasilje koje žrtvom razrješava krizu u zajednici. Ta zaraza je u Bibliji prikazana kroz sablasti. Jednu takvu sablast, koja je nakupina mimetičke želje, ubio je Apolonije iz Tijane tokom liječenja kuge u Efesu (Girard, 2020, p. 65). Po priči, nakon što se efežani neko vrijeme nisu mogli osloboditi epidemije, obratili su se svešteniku i čudotvorcu za pomoć. On je građane doveo do jednog prosjaka i natjerao ih da ga kamenuju. Nakon početnog oklijevanja stanovnici su počeli bacati kamenje i ubili prosjaka. Kad su digli kamenje, umjesto prosjaka vidjeli su odvratnu zvijer, veliku kao pas. Girard piše da je Apolonije znao da je grad izložen unutarnjim napetostima i da je zato tražio da se napadne stranac, žrtveni jarac. Apolonije se nije borio protiv bakterijske zaraze, on je liječio onu *kugu* koja je, sve do Renesanse, podrazumijevala poremećene društvene odnose (Girard, 2020, p. 68).

Kao što nam književnost o pandemijama pokazuje neefikasnost karantena, tako i književnost o opsadama pokazuje neefikasnost gradskih zidina. Kao u kratkoj priči Edgar Allan Poea, *Krabulja crvene smrti*, donositelj zaraze nečujno se uvuče, i kao što jedan bolesnik može zaraziti čitav grad, tako i nekoliko ljudi opijeni mahnitošću nasilja mogu to zlo prenijeti na ostatak zajednice. Zato književnost nudi veliki niz djela koja na neki način povezuju nasilje i zarazu. Takvi su, primjerice, romani *Noći kuge* Orhana Pamuka ili *Čudotvorna biljka doktora Engela* Anđelka Vuletića.

Takav roman je i *Istorija bolesti* Tvrtka Kulenovića. Pored nasilja i zaraze koji su svakako prisutni jer je radnja smještena u ratno Sarajevo, tekst je stalni dijalog sa Camusovom *Kugom*. To je knjiga koja je pronašla autora u ratu i za koju je smatrao da ju je potrebno čitati. (Kulenović, 2016, p. 22). Kulenović također piše:

Želio sam da ga upozorim da ni ja nisam nikakav pobornik novih vremena, ali da je kuga naprimjer u našem dobu satrvena, ali se isto tako mnogo toga u meni s njim saglašavalo jer sam bio doživio jedan rat, mada nisam ni slutio da će doći vrijeme bolesti gore od kuge, koja tjera bolesnika da kroz nišan snajperske puške traži neko dijete i zatim pritiska obarač. (Kulenović, 2016, p. 86)

U povezanom djelu, *Smrt u Sarajevu*, saznajemo: *Korijeni bolesti su duboki, ona se širi bez imena i lijeka* (Kulenović, 2006, p. 132).

VI

Šta se dešava u čekaonici? Tamo gdje osjećamo čekanje, koje je po Borhesu najgori tip vječnosti, tamo gdje stojimo, kao Jozef K. ispred zatvorenih vrata koja čekaju samo nas, dok čekamo barbare koji se ne pojavljuju, izlječenje od kuge i zaraze rata koji jedu i uništavaju naše gradove i porodice? Dešava se ono što svaki čovjek može iskusiti prilikom posjete doktorskoj ambulanti. Želio to on ili ne, često upozna druge bolesnike, sazna o njima i više no što bi želio znati, njihovo ime, njihovu bolest, možda ponešto o njihovoj porodici. Umjetnost koja je u čekaonici, osuđena je na isto iskustvo. Ona mora zaboraviti statistike i velike brojeve i početi imenovati, pokazati empatiju konkretnim ljudima, obratiti pažnju na svaku individualnu žrtvu i njenim pomenom boriti se protiv ništavila zaborava. U *Dnevniku selidbe* Dževad Karahasan piše: *Trpljenje je važan oblik saznanja, ono daje neka znanja koja se samo tako mogu steći* (Karahasan, 2022, p. 52).

Jednu od najzanimljivijih studija o smrti, naslovljenu jednostavno *Čovjek i smrt*, napisao je Edgar Moren. Po Morenu, kulturu ne interesuje smrt, već njeno potiskivanje kroz vjeru u zagrobni svijet ili uskrsnuće. U najstarijim jezicima ona ne postoji kao riječ, već umjesto nje imamo putovanje ili san (Moren, 1981, p. 27). Ona je primarno strah od gubitka individualnosti. Zato nas više pogađaju smrti onih koji su za nas bili više izdvojeni i zato je strah od smrti kod primitivnih naroda slabiji – jer je individualnost manje naglašena. Time se objašnjava i prastari strah od dvojnika, drugog ja, te potiskivanje individualnosti kod vojnika, jer se u ratu kolektivna svijest vraća u niži stupanj; vojnici se kreću kao jedno tijelo, potvrđivanje društvenih vrijednosti nadjačava potvrđivanje individualnosti (Moren, 1981, pp. 45-46,80). Ovo je jasno prisutno u romanima poput *Na zapadu ništa novo* Erich Maria Remarquea ili *Zbogom svemu tom* Roberta Grevisa (Češkić, 2022, pp. 50-51). Književnost hronotopa čekaonice čini suprotno, ona izdvaja iz gomile, imenuje individuu i njenu boljku.

Ovaj pokušaj spasa od zaborava vidimo u svim izabranim djelima o opsadi Sarajeva. U filmu *Smrt u Sarajevu*, više puta citira se Bulgakova misao da *rukopisi ne gore*, a da su na istu besmrtnost osuđene i velike građevine. Kulenović piše da vojnici umiru čuvajući prag svog komšije i da zbog toga za njima ostaje sjećanje i zahvalnost. Autor se sjeća svog romana *Čovjekova porodica*, čiji je cilj bio sačuvati likova mrtvih, i razmatra kako bi trebalo napisati *Sarajevsku porodicu* i ne dozvoliti da ljudi ovog grada odu u zaborav (Kulenović, 2006, p. 154). U filmu *Savršeni krug* pjesnik Hamza kao da usvaja dvojicu braće i oni mu postaju zamjenska porodica nakon što njegova ode iz grada. Više puta žrtvuje svoj život da bi ih spasio i ti pokušaji su ono

što ga spašava od želje za suicidom koja se poetski pojavljuje kroz čitav film. Susan Sontag u eseju *Čekajući Godoa u Sarajevu* naglašava da zna imena, nacionalnosti i porodice većine glumaca, a u *Istoriji bolesti* autor se poredi sa smrtnima najbližih da bi pobijedio svoj vlastiti strah (Kulenović, 2016, pp. 134-135). Spominju se smrt majke, tetke, ali i želja da se sazna nešto više o ocu i da se on tako povрати u život.

Dževad Karahasan nam daje možda najbolje primjere ovog individualiziranja u svom posljednjem romanu, *Uvod u lebdenje*. Tu autor svakoj osobi koja umre posveti nekoliko stranica, upregne sve svoje spisateljske napore da nam pokaže ono što je čini jedinstvenom i izdvaja je od drugih ljudi. Takvi primjeri su scena vjenčanja na početku romana, deset stranica opisa Mirte, njene smrti i sjećanje na momka iz njene mladosti, priča o ženi koja ubija svog muža, Senadi koja ubija Kenana. Najbolji primjer je smrt Šaćira Mujezinovića. Dok je Šaćir Mujezinović sporim korakom prelazio Titovu ulicu prema Dalmatinskoj da bi se popeo na Mejtaš, pogodila ga je granata. Nakon toga, narator nam govori sve što je znao o njemu. Tu je susret tokom kojeg nosi lagano odijelo tokom nevremena u maju, jer *ako je poludilo vrijeme, nisam ja*, fraza *Dužo si mi moja slatka, medena*, koju je svima govorio, njegova teorija o pohlepi i odbijanje da radi skoro sve poslove (Karahasan, 2022, pp. 52-60). Karahasan nam kroz nekoliko anegdota prikazuje njegov pogled na svijet i suštinu njegovog bića. Šaćir se spominje nekoliko puta u romanu, a posljednji put saznajemo kako je on bio obziran prema drugima i u smrti, jer ga je granata raznijela na toliko dijelova da nije bilo šta sahraniti i niko se nije morao izlagati opasnosti. Od Karahasanovog vječnog sagovornika, Platona, u Fedonu čitamo kako je Sokrat oprao svoje tijelo prije no što je ispio otrov da niko drugi ne bi morao prati njegov leš. Tako je i Šaćir Mujezinović, možda i nesvjesno, vidio brigu o drugome, čak i nakon smrti, kao temelj kulture.

VII

Putujući kroz zapaljeni grad do tetke Gine, narator u romanu *Uvod u lebdenje* razmišlja kako bi svom saputniku trebao reći nekoliko informacija o ženi kod koje će živjeti, ali ubrzo shvati da ne zna šta bi to tačno bilo.

Malo je ljudi iz naše okoline o kojima saznamo tako malo činjenica kao o roditeljima i stvarno dragim rođacima. Jedan razlog za to je naravno činjenica da te ljude upoznajemo i saznajemo srcem, a ne razumom, nas zanima njihovo unutrašnje biće, i to najviše onaj dio bića kojim se oni obraćaju nama, a činjenicama neka se bave policija i personalno odjeljenje firme u kojoj rade naši dragi (Karahasan, 2022, p. 35).

Upravo ovo poznavanje srcem, a ne podacima, pokazuje se kao prednost umjetnosti nad historijom i egzaktnim naukama. Ukoliko bi neko pokušao zaista sastaviti *Sarajevsku porodicu* o kojoj je maštao Tvrtko Kulenović, ona bi bila mnoštvo pojedinačnih, subjektivnih, pomalo netačnih, emotivno obojenih priča.

Svaka od tih pojedinačnih priča ima i lično poimanje vremena. Sličnosti u različitim poimanjima vremena ukazuju na arhetip i formu, koje onda prizivaju dijalog s iskustvima, znanjima i umjetničkim djelima iz historije. Ovaj rad analizirao je umjetnost s izraženim *hronotopom čekaonice* fokusirajući se na djela o opsadi Sarajeva. Kao odlike ovog hronotopa pojavljuju se iscrtavanja kruga ili izoliranje junaka od ostatka svijeta, zaustavljanje vremena unutar izoliranog prostora, narušavanje simboličkog poretka i širenje nasilja poput zaraze. Kao najviši čin otpora likova javljaju se empatija i briga o drugome kao *lijek za bolest*. Naposljetku, i sam grad se tretira kao živo biće, voljena osoba, sa svim svojim manama i vrlinama. Sarajevo je često predstavljeno kao *primjer kozmopolitskog mira i grad neoboljelih, nezahvaćen kugom nacionalizma* (Bogdanović, 2008, p. 60). Ubiti jedan grad značilo je i ubiti mu metafizički eros, ubiti mu Paladion, *magijski supstitut identiteta, sumu kolektivnog sjećanja* (Bogdanović, 2008, p. 43).

U pričama o opsadi Troje često se spominje krađa i spašavanje Paladiona, srca grada. Postoji nekoliko teorija iza značenja i iznošenja ovog kipa. Po jednoj to je bio kip Palade, Minerve, koji je pao s neba, po drugoj primitivni automat zaštitnik grada, a po trećoj samo živo srce, drevni stub bez lica pronađen u mnogo starijim ruševinama preko kojih je kasnije izgrađena Troja. U bezbrojnim verzijama mita Paladion se našao u Rimu, a kasnije zakopan negdje u Carigradu. Ipak, mnogo važnije od ovog kipa zaštitnika, iz Troje izlazi istinsko srce grada, ljudi sa svojim pričama i životima, koji žele podijeliti svoju sudbinu s drugima. Umjetnost koja tematizira i koja je nastala tokom opsade Sarajeva, ne samo da čuva sjećanje na ljude, već i potvrđuje ono što, čini se, u našem svijetu jedino još umjetnost zna – da nešto što je jednom postojalo nikad ne može istinski nestati, ni građevine, ni jedan način života, niti ljudi jednog grada.

Literatura

1. Artaud, A., 1971. *Pozorište i njegov dvojniki*. Beograd: Prosveta.
2. Bahtin, M., 1989. *O romanu*. Beograd: Nolit.
3. Beckett, S., 2017. *Čekajući Godoa*. Beograd-Podgorica: Nova knjiga.
4. Bogdanović, B., 1966. *Urbanističke mitologeme*. Beograd: Vuk Karadžić.
5. Bogdanović, B., 1976. *Urbs & Logos*. Niš: Gradina.
6. Bogdanović, B., 2008. *Tri ratne knjige*. Novi Sad: Mediteran.
7. Borges, J. L., 2001. *To umijeće stiha*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
8. Českić, B., 2022. *Povratak mitskih elemenata u književnost dvadesetog stoljeća*. [Mrežno]
Available at: https://www.ff.unsa.ba/files/zavDipl/21_22/kin/Berin-Ceskic.pdf [Pokušaj pristupa 21 Septembar 2024].
9. Delumeau, J., 1987. *Strah na zapadu : (od XIV do XVIII) veka : opsednuti grad*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
10. Douglas, M., 1993. *Čisto i opasno: analiza pojmova prljavštine i tabua*. Beograd: Plato.
11. Dželilović, M., 2006. *Kalhasovo proročanstvo*. Sarajevo: Connectum.
12. Foucault, M., 2013. *Istorija ludila u doba klasicizma*. Novi Sad: Mediterran publishing .
13. Girard, R., 1990. *Nasilje i sveto*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
14. Girard, R., 2020. *Posmatrah Sotonu kako poput munje pade*. Beograd: Factum izdavaštvo.
15. Homer, 2015. *Ilijada*. Beograd: Dereta.
16. Kafka, F., 1984. *Proces*. Beograd: Nolit.
17. Karahasan, D., 2010. Pojam i tipovi dramskog kronotopa. U: *Drama i vrijeme - vrijeme kao dramska tema i dramsko sredstvo, forme vremena i slike vremena : zbornik radova sa IV simpozija Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Hrvatskoj i Srbiji, održanog na Filozofskom fakultetu u Sarajevu*, 15. i 16. Sarajevo: Dobra knjiga, pp. 9-67.
18. Karahasan, D., 2022. *Dnevnik selidbe*. Novi Sad: Bulevar books.
19. Karahasan, D., 2022. *Uvod u lebdenje*. Sarajevo: Connectum.
20. Klotz, V., 1995. *Otvorena i zatvorena forma u drami*. Beograd: Lapis.
21. Kristeva, J., 1989. *Moći užasa: Oglad o zazornosti*. Zagreb: ITP "Naprijed".
22. Kulenović, T., 2006. *Glasovi: (radiodrame)*. Sarajevo: Connectum.
23. Kulenović, T., 2016. *Istorija bolesti*. Sarajevo: Buybook.
24. Moren, E., 1981. *Čovek i smrt*. Beograd: BIGZ.
25. Moser, B., 2020. *Sontag: Život i djelo*. Sarajevo: Buybook.
26. *Savršeni krug*. 1997. [Film] Režirao Ademir Kenović. s.l.: an.
27. Sontag, S., 1994. Waiting for Godot in Sarajevo. *Performing Arts Journal*, Maj, 16(2), pp. 87-106.
28. Sontag, S., 2005. *Prizori tuđeg stradanja*. Zagreb: Algoritam .
29. Vergilije, P. M., 2020. *Eneida*. Zenica: Vrijeme.