

# METAFORA IN ARTEFAKT: BOSANSKI MOSTOVI KOT STIČIŠČE KULTUR IN (TRANS)NACIONALNIH IDENTITET

---

Mostovi niso samo funkcionalne gradnje. Njihova metaforična dimenzija jih spreminja v realne ali celo absolutne metafore. Tako ne označujejo samo prostorskih, temveč tudi časovna razhajanja (sočasnost nesočasnega) ter omogočajo srečanje in izmenjavo različnih nacionalnih in transnacionalnih konstrukcij identitet. Pri tem prevzame most funkcijo kirurškega šiva (*suture*), ki poveže različne kulturne tradicije in skupnosti. »Prešitje« kultur in identitet nastane s pomočjo specifičnih pripovednih strategij, ki jih lahko primerjamo s psihoanalitičnim postopkom »prešitja« pri Jacquesu Lacanu in Jean-Pierru Oudartu. Le-te so v prispevku analizirane na primerih iz literature (Robert Michel, Ivo Andrić) in filma (Veljko Bulajić: *Bitka na Neretvi*, Jean-Luc Godard: *Notre musique*).

**Ključne besede:** kultura spominjanja, narativika, metafora, interkulturaliteta, film

Mostovi niso zgolj funkcionalni objekti, ki iz političnih ali gospodarskih razlogov med seboj povezujejo različna območja. Gradnja mostov pogosto dobi tudi metaforično funkcijo (gr. *metaphorá* = prenos), pri čemer gradnja prehaja v realno metaforo (Hart Nibbrig 1995: 27) ali celo v absolutno metaforo (Blumenberg 1998: 10). Most v tem pomenu ni samo prostorski premik z enega brega na drugega, temveč je tudi preoblikovanje artefakta v metaforo. Govorimo o premiku od konkretnega k prenesenemu in obratno. To značilnost mostu je jugoslovanski pisatelj Ivo Andrić prepoznal veliko pred objavo svojega znamenitega romana *Most na Drini* (*Na Drini ćuprija*, 1945), ki so ga leta 1961 nagradili z Nobelovo nagrado. Že v eseju iz leta 1932 se navezuje na most kot na posebno retorično figuro in ga uporablja tako rekoč kot metaforo za metaforo. Ne samo da Andrić mostove zaradi njihove vsesplošne uporabnosti ceni višje kot ostale objekte, kot na primer cerkve in hiše, tudi njegove misli, ki sledijo figuri metafore, se ločijo od mostu objekta ter preidejo v metaforično dimenzijo.

Nič od tega, kar človek tekom svojega življenja zgradi in ustvari, se mojim očem ne zdi imenitnejše in bolj dragoceno od mostov. Pomembnejši so od hiš in svetejši od cerkev, saj so nam skupni. Pripadajo vsem, vsem so enako uporabni, vedno so preiščljeno postavljeni tam, kjer se križa največ človeških interesov; obstojijo dlje kot druge stavbe in ne služijo nikakršnemu prikritemu ali zlemu namenu. /.../ Tako srečujem povsod po svetu, kamorkoli že zajadrajajo moje misli, zveste in molčeče mostove, ki stojijo kot znak večne in nenasitljive želje človeka vse med seboj povezati, pomiriti in združiti, kar zaznamo s svojim duhom, očmi in stopali, da ne bi bilo več ločitve, nasprotovanj in slovesa. /.../ In končno: vse, kar zaznamuje naše življenje – prizadevanja, misli, pogledi, smehljaji, besede, vzdihljaji – vse to si prizadeva doseči drugi breg; stremi k njemu kot k cilju in šele tam najde svoj pravi smisel. Vse to pa mora najprej nekaj premagati in premostiti: nered, smrt ali nesmisel. Kajti vse je prehod, most, njuna konca pa se izgubljata v neskončnosti. (Andrić 1956: 150.)

Ta metaforična dimenzija podeljuje gradnji mostov, pa tudi njihovemu razrušenju, simbolični karakter. Eden vidnejših primerov za to je na primer razstrelitev Starega mostu v Mostarju 9. novembra 1993, delo hrvaškega topništva.

Tudi po svoji socialni funkciji so mostovi nekaj posebnega. Že Andrić je opazil, da drugače kot hiše, gradovi ali naselja, ki implicirajo prostorsko fiksacijo, mostove povezujemo z dinamičnim premikanjem v času in prostoru. Prav tako je zanje značilno, podobno kakor za mesta, da so osrednje socialne točke, jedra druženja. Georg Simmel (1995: 201–220) je bil mnenja, da mostovi tako ustvarjajo različne družbene skupine, med katerimi se sicer vzpostavi določena distanca, ki pa zaradi kompleksnega vzajemnega delovanja skupin vseeno temelji na medsebojni odvisnosti. S svojo paradoksalno socialno funkcijo – konec koncev je ta usmerjena hkrati centripetalno in centrifugalno – mostovi posredujejo med premikanjem in mirovanjem, med selitvijo in naselitvijo.

V jugovzhodnoevropski literaturi mostovi ne označujejo samo prehajanja v prostoru, temveč pogosto tudi časovna razhajanja, kot na primer med tradicijo in moderno oziroma sočasnost nesočasnega. Kot prostorski in časovni liminalni prostor omogočajo srečanje in izmenjavo različnih nacionalnih in transnacionalnih konstrukcij identitet. Pri tem procesu prevzame most funkcijo kirurškega šiva (*suture*), ki poveže različne kulturne tradicije in skupnosti. »Prešitje« kultur nastane s pomočjo specifičnih pripovednih strategij, ki jih lahko primerjamo s psihoanalitičnim postopkom »prešitja« pri Jacquesu Lacanu in Jean-Pierru Oudartu. Lacan, ki je medicinski termin *suture* prenesel v psihoanalizo, vidi konstituiranje subjekta kot prešitje imaginarnega s simbolnim, podobe z jezikom. Prapočetek prešitja Lacan uvrsti v tako imenovani zrcalni stadij, ko otrok, čigar gibi so še nekoordinirani in okorni, opazuje svojo podobo v zrcalu in vzpostavi enotnost med Jazom in Drugim. Po Lacanu prešitje uspe s pomočjo anticipirane izpopolnitve Jaza – kot projekcija v časovno-prostorski dialektiki, skozi katero je tuje v ogledalu inkorporirano v svoje.

Ta razvoj se doživlja kot časovna dialektika, ki projecira nastajanje individua kot zgodbo: *zrcalni stadij* je drama, njena notranja napetost pa preskoči od

pomanjkljivosti do anticipacije, in subjekt, ki je fiksiran z vablljivo prevaro prostorske identifikacije, pahne v naročje fantazem, ki izhajajo iz predstave o razkovanem telesu in se končajo v obliki, ki bi jo zaradi njene celosti lahko označili za ortopedsko, v oklepu, ki ga vzpostavi blodna identiteta, toga struktura le-te pa bo določala celoten nadaljnji mentalni razvoj subjekta. Tako producira ta prekinitve kroga med *notranjim in zunanjim svetom* (okoljem) neizčrpno kvadraturu preverjanja *Jaza*. (Lacan 1995: 67.)

Kot most med fiktivno virtualnim in realnim prostorom se je *suture* v zgodnjih 70. letih uveljavil tudi v psihoanalitični filmski teoriji. Jean Pierre Oudart (2007) pod tem razume konstelacijo pogleda, pri kateri gledalec pri montaži plana-kontraplana zasede prazen prostor, ki ga je kamera izpustila, in tako poveže (sešije) obe sceni. S to »kot da sem tam« prezenco gledalec v filmu zavzame manjkajoči položaj očesa kamere oziroma položaj imaginarnega subjekta in tako ta nadomestna instanca s svojim pogledom ustvari enoten diegetski prostor. Tako pri Lacanu kot tudi pri Oudartu predstavlja želja po tujem gonilno silo za proces prešitja. Najprej jo občutimo kot užitek, potem pa po spoznanju iluzije sledi razočaranje.

Podoben postopek prešitja lahko najdemo tudi pri jezikovnem in vizualnem upodabljanju bosansko-hercegovskih mostov v povestih, romanih in filmih. S prešitjem se opazovalec pripovedovalec transformira v nekakšno gefiroantropomorfno celoto ali pa subjektivno individualno pripovedno perspektivo nadomesti brezosebna in nadindividualna. Tudi nasprotja, ki so povezana z mostovi (kot na primer materialno in nematerialno, organsko in anorgansko, narava in kultura, jezik in predmeti, tradicionalno in moderno) ali procesi (gradnja in uničenje), se prepletajo med sabo. Bosanski mostovi so v določenih zgodovinskih in političnih konstelacijah postali prostor, kjer med bližino in daljavo, identiteto in diferenco, identifikacijo in distanciranjem zazeva rana, ta pa je hkrati tudi zašita. Pri tem se vedno poudarja utopična perspektiva ozdravljenja oziroma celitve rane.

Robert Michel v svojem potopisu *Potovanja v cesarske dežele (Fahrten in die Reichsländer, 1912)* bosanskih mostov ne vidi le kot funkcionalno arhitekturo, ampak tudi kot produkt dolgo obstoječe, močne želje po Drugem, ki se je končno uresničila.

Bila so mesta na bregovih, kjer je eden za drugim ali pa hkrati na tisoče ljudi zahtevalo prehod, bodisi s hrepenenjem ali močno željo, z drzno zagnanostjo zavojevalca ali v strahu preganjanega in bežečega, dokler ni nekega dne prehod čez vodo postal realnost, dozdevno bolj zaradi te močne volje, kot pa da bi bilo to delo gradbenega mojstra in njegovih delavcev. (Michel 1912: 3.)

Tudi v legendah in pripovedkah o bosanskih mostovih, za katere Michel le redko navede vir, poudarja to močno željo. Tako se v eni od legend po eni strani Kozji most v dolini Lapišnice realno razteza nad reko Miljacka, po drugi strani pa je katalizator za želje mladeniča, ki jih je sprožilo branje knjig. Tako most razpreda niti poželenja na drug breg in še dlje, vse do Istanbula.

Starši so osamljenega in ubogega fanta zapustili samega na tem svetu. Ker pa je bil Meho pobožen in priden, sta ga zakonca iz sosednje bajte, ki jima je Bog odrekel lastne otroke, vzela za svojega. Ko je odraščal, so ga njegovi dobrotniki zaupali krajevnemu hodži, kjer se je učil vsega, kar bi mu v življenju lahko koristilo. Tam je fant slišal o glavnem mestu Osmanskega cesarstva, o sijajnem Stambulu ob Zlatem rogu in o junaških dejanjih Mehmeda II. Ko je Meho prerasel šolske klopi, je moral pasti čredo ovc, ki sta jo imela njegova krušna starša. Rad je imel svojo čredo in ljubil je gore, na katerih so se pasle. Tako bi lahko bil popolnoma srečen, če le ne bi njegove misli tako rade odplavale tja čez gore v daljavo, vse do Stambula, kjer je čakalo sijajno in veličastno življenje. Hodža je Mehu včasih posodil knjigo, ki jo je vzel s sabo na pašo; vendar je branje le dodatno razvnelo njegovo domišljijo in željo po sultanovem mestu in po življenju velikih dejanj; in v tej goreči želji mu je hotelo srce počiti kot preveč zrelo granatno jabolko. /.../ Meho se je v mislih sprehajal po ulicah in palačah Stambula vse do Zlatega roga; in spet ga je želja vodila tja, hkrati pa je začutil globoko žalost, saj mu je bilo jasno, da ubogi pastirček, kakršen je bil, nikoli ne bi mogel prispeti do mesta, po katerem je hrepenel. (Michel 1912: 17.)

Toda legenda pravi, da je pobegla koza nekega dne iz peska na obali izkopala zlato in tako dečku omogočila pot do Istanbula, kjer je nastopil službo pri sultanu in napredoval do položaja paše. Iz hvaležnosti je Meho dal na mestu, kjer je koza našla zlato, zgraditi kamniti most in ga poimenoval Kozji most. Michel je našel očitno sorodnost med to legendo in tisto o mostu čez Drino v Višegradu, ki so ga zgradili leta 1571 po naročilu velikega vezirja Mehmeda Paše Sokolovića in je kasneje tudi služil kot predloga za Andričev roman. Za obe pripovedi je značilno, da se ne problematizira krščanskih korenin glavnih junakov in njune spreobrnitve v islam, nič ne moti vesele združitve orientala in okcidenta.<sup>1</sup> Zato tudi prešitje lastnega s tujim poteka neboleče in tako rekoč brez brazgotin.

Če snovalci mostov svojo željo po premostitvi distance in po združitvi s tujim lahko zadovoljijo brez večjih problemov, je zato veliko težje mojstrom, ki most gradijo. Ti živo občutijo razliko med Vzhodom in Zahodom, saj so močno vezani na svoje rodno krščansko kulturno okolje. Za razliko od turških virov in potopisov (Jezernik 2004: 191–205) namreč Michel pripiše gradnjo bosanskih mostov krščanskim stavbarjem.<sup>2</sup> Njihova gradnja je vedno povezana z nevarnostmi in žrtvami: pri mostu v Višegradu je na primer nagajala vodna vila, ki so jo pomirili s pomočjo amuletov, pa tudi z rituali, ki so bili včasih prav kruti (darovanje denarja reki, zazidava brata in sestre, zaljubljenega para, doječe žene ali pa soproge stavbarja v stebre mosta, cepitev smrekovega debla,

<sup>1</sup> Turški kronogram (*tarih*) na kamniti tabli na mostu, ki se je kasneje znašel v Andričevem romanu, hvali premožnega ustanovitelja, ki si je s postavitvijo mostu tudi sam postavil spomenik (Michel 1912: 2; Hörmann 1933: 598).

<sup>2</sup> Michel 1912: 11. Skoraj vsi stari mostovi, ki so se ohranili do danes, so nastali med turško nadvlado, in sicer večina kmalu po osmanskem zavzetju dežele, ki se je zgodilo nekje na polovici 15. stoletja. Vendar večino teh mostov niso zgradili turški stavbarji, temveč mojstri od zunaj, največkrat iz Raguse (Dubrovnik). Jezernik (2004: 191–205) je na podlagi zahodnoevropskih potopisov o Bosni pokazal, da se je skozi 19. stoletje začelo mostove pripisovati rimskim arhitektom. To ponarejanje zgodovine je potekalo paralelno s slabitvijo Osmanskega cesarstva in degradacijo turške kulture v delih zahodnoevropskih avtorjev.

ki ogroža podporni steber, iz katerega priteče kri). Rade, ki naj bi bil mojster pri gradnji znamenitega mostu čez Neretvo v Mostarju,<sup>3</sup> si je s svojim delom odkupil življenje od Turkov. Prešitje kultur z gradnjo mostov poteka na več ravneh: Naročnik, ki ni več kristjan, je odvisen od stavbenika, kristjana, ki ukroti divjo naravo v podobi reke in jo pretvori v kulturo. Kot v Heglovi *Fenomenologiji duha* gospodar potrebuje hlapca, da lahko obvladuje svet predmetov. Most pa s svojo obliko med sabo spravi statiko in dinamiko, torej organski svet z anorganskim in nebo z zemljo. Na koncu se celo pripovedovalec Michel kljub svoji imperialni avstrijski perspektivi pridruži harmonični celoti mostu in se ob tem počuti lažjega, mirnejšega in varnega.

V tem prečudovitem slokem kamnitem loku se je trdnost kamna združila z lahkotnostjo ptičjega leta. Ko človek opazuje ta visoki obok, se še sam počuti lažjega in varnejšega. Zase lahko mirno rečem, da me še nobena zgradba ni tako prevzela kot ta most. V svoji knjigi *Mostar* primerjam stari most čer Narento z okamenelim polmesečem, potem pa še z ogromnim galebom, ki se je na tem mestu, med kamnitim nabrežjem Narente, med letom s konicami peruti dotaknil zemlje in okamenel. In če sem na začetku te knjige rekel, da so nekateri mostovi v Bosni in Hercegovini tako visoko obokani, da se zdi, da si je gradbeni mojster za vzor vzel mavrico, potem sem mislil predvsem na Stari most v Mostarju. (Michel 1912: 31.)

Tudi v Michelovi povesti *Zakrita (Die Verhüllte, 1907)* in v romanu *Hiše ob džamiji (Die Häuser an der Džamija, 1915)* se razpoka med krščansko in islamsko Bosno »zašije«. Tako se na koncu po spremembi pripovedne perspektive izkaže, da je poslana Turkinja v orientalistični povesti *Zakrita* v bistvu samozavestna krščanska zapeljivka. Posilstvo je prikazano kot nekakšna kvaziemancipacijska oziroma kvazifeministična gesta in maškarada eksotičnega dekleta, ki se poslužuje bizarne erotike. Nedoločnost interpretacije, ki jo pripovedovalec ustvari s pomočjo dveh nasprotujočih si narativnih perspektiv, Bosno predstavi kot skrivnostno deželo, poleg tega pa tudi kot kraj kulturne ambivalence, kjer se slovanski kristjani zamenjujejo z muslimani. Michel pa kot nasprotji ne izpostavlja krščanstva in islama, temveč prej zahodno in na drugi strani vzhodno, slovansko-orientalsko perspektivo. Prebivalci vasi v romanu *Hiše ob džamiji* praviloma živijo in delujejo v skladu z določili svoje veroizpovedi in ne prestopijo meja le-te. Izjema je klesar Muharrem. Ta je sicer sin staršev krščanske veroizpovedi, ki pa so mu zaradi praznoverja dali muslimansko ime. Bali so se namreč, da bo otrok drugače umrl – kot so umrli drugi otroci pred njim. Po smrti staršev otroka posvoji muslimanska družina, prepričana, da je osiroteli deček musliman. Tam vse življenje sledi muslimanskim ritualom. Postane pomočnik kamnoseka in se počuti povezan z obema verskima skupnostma, tako da izkleše križ za pokojno mater krščanskega prijatelja kakor tudi muslimanski nagrobnik s turbanom za krajevne hodžo. Kulturna meja med krščanstvom in islamom v Bosni pri Michelu ni jasno začrtana. Prehodi so prepustni, identiteta oscilira.

<sup>3</sup> V arhivih je navedeno muslimansko ime Mimar Haireddin (Jezernik 2004: 191).

Potem ko mu uspe, da se iz življenjsko nevarne intrige v Carigradu izvleče kot zmagovalec, ustanovi veliki vezir Jusuf Ibrahim v Andrićevo zgodnji povesti *Most na Žepi* (1924) fond za gradnjo mostu. Veliki vezir se je ob težkih trenutkih, ki jih je preživljal v Carigradu, večkrat spomnil na svoj rojstni kraj in deželo, od koder so ga odpeljali pri rosnih devetih letih. Z gradnjo mostu želi pomagati prebivalcem rojstnega kraja, da bi si lažje izborili boljše življenje, saj so v kaosu po uporih in vojnah trpeli revščino, lakoto in bolezni. Za glavnega mojstra imenuje Italijana, ki je že postavil nekaj mostov v bližini turške prestolnice. Kljub temu da je sivolas in sklonjene postave, je še vedno rdečeličen, njegov obraz pa deluje mladostno. Ne namesti se pri prebivalcih, temveč živi sam v leseni koči pri sotočju Drine in Žepe, kjer ves čas preračunava podatke o gradnji mostu in riše načrte. Da se lahko sporazumeva z domačini, potrebuje tolmača. Kakor njegov predhodnik pri Michelu ima tudi on probleme pri gradnji mostu. Tudi v tem primeru se zdi, kot da bi se reka branila tega tujka, vendar pa mojstru na koncu le uspe dokončati most. Ta deluje, kakor da »sta obe obali ena proti drugi usmerili peneči vodni tok, ob trku obeh tokov pa je nastal lok, ki je v tem trenutku, lebdeč nad sotesko, obstal na svojem mestu« (Andrić 1967: 45). Most torej daje občutek, da je rezultat boja med obema bregovima, ki drug drugega držita v ravnovesju. Ko mojster konča gradnjo, zapusti kraj, ne da bi mostu namenil vsaj zadnji pogled. Kmalu po prihodu v Carigrad umre za kugo, ne da bi se srečal z naročnikom gradnje. Šele po njegovem odhodu se začnejo prebivalci kraja zanimati zanj in o njem pripovedovati nenavadne zgodbe. Neki muslimanski učitelj in pesnik v Carigradu mu hoče na primer posvetiti kronogram s temi besedami:

Ko sta si dobrosrčna oblast in plemenita spretnost  
podali roke,  
je nastal ta čudoviti most,  
v veselje podrejenih in v slavo Jusufu,  
pravi blagoslov za vse. (Andrić 1967: 47.)

Pod kronogramom je pečat, razdeljen na dve polovici. Eno krasi ime ustanovitelja, »pravega božjega služabnika«, drugo pa napis »V molku je gotovost« (Andrić 1967: 47). Kot življenje gradbenega mojstra se tudi življenje velikega vezirja ne konča dobro. Zdaj, ko ima pred očmi kronogram, vse pogosteje misli na pretekle intrige in na to, kako blizu sta si njegova slava in poguba. Ob tem se spomni tudi na svojo gorato in temačno Bosno. Na koncu se odloči, da bo tudi ta spomin uničil. Tako most ostane brez imena in brez kronograma. Kot se ustanovitelj mostu in njegov gradbeni mojster nista več srečala, tako se tudi v kronogramu napovedana združitev »dobrosrčne oblasti« in »plemenite spretnosti« ne izvrši. Celo most deluje, kakor da se noče sprijazniti s svojim bregom.

Če si most opazoval od strani, je njegov beli, drzno ukrivljeni lok vedno dajal vtis izločenosti iz okolice in osamljenosti, popotnika je presenetil, kot nenadna misel, ki se je izgubila in zašla med ruševinami v divjini. (Andrić 1967: 49.)

Vsi protagonisti v Andrićeви pripovedi živijo drug mimo drugega. Že izgled italijanskega gradbenega mojstra je v sebi razdeljen oziroma nasprotujoč, saj je hkrati videti star in mlad. Prav tako se ne vključi v okolico in ne komunicira s prebivalci vasi. Ustanovitelj mostu in njegov graditelj se nikoli ne srečata in pisno dokazilo o njunem plodovitem skupnem ustvarjanju je prav tako izbrisano. Tudi most sam je videti, kot da se bori za obstoj z obema tokovima, in za ljudi ostane tujek v pokrajini. Samo pripovedovalec, ki o sebi govori v tretji osebi, je s kamnom očitno vzpostavil skorajda človeško razmerje. Ko nekega hladnega večera počiva na mostu, začuti njegovo toplino: »Izklešani kamen je bil prijeten in čuden na dotik. Takoj sta se sporazumela. Takrat se je odločil, da bo zapisal njegovo zgodbo« (Andrić 1967: 49).

Drugače kot v Andrićevi zgodnji pripovedi iz leta 1924 ima most v nagrajenem Andrićevem romanu iz leta 1945 funkcijo prehoda in zbirališča med krščansko ortodoksnostjo in islamom. Res pa je, da ne more popraviti boleče ločitve ustanovitelja Sokolovića od svoje bosanske rojstne vasi (Lachmann 2001). Navsezadnje je bil med osmanskim nabiranjem dečkov na silo iztrgan iz svojega domačega okolja. To izgubo občuti celo kot ostarel mož, »četudi je zamenjal celotno življenje, vero, ime in domovino« (Andrić 1985: 62).

Kot nekakšno telesno nelagodje je deček v sebi nosil spomin na ta kraj, kjer se pot konča, kjer se brezup in žalostne tegobe nalagajo na kamniti rečni obali, prehod reke je težak, drag in negotov. To je bilo ranljivo in boleče mesto. (Andrić 1985: 62.)

Iz tega časovnega, pa tudi prostorskega hrepenenja po izgubljenem rojstnem mestu izvira Sokolovićeva vizija o mostu. Že dolgo pred začetkom gradnje mostu si poskuša s pomočjo te podobe lajšati bolečino.

Prva podoba mostu, ki ji je bilo usojeno, da se uresniči, se prikaže, seveda še povsem neoprijemljiva in meglena, v domišljiji desetletnega fanta iz sosednje vasi Sokolovići nekega jutra leta 1516, ko ga peljejo stran od njegove vasi v daljni, sijajni in strašljivi Stambul (Andrić 1985: 58). /.../ Tako je bil prvi, ki je za trenutek za zaprtimi vekami ugledal nepremično in sloko silhueto velikega kamnitega mostu, ki naj bi zrastle na tem mestu. (Andrić 1985: 62.)

Za Andrića predstavlja most hkrati prepad med muslimani in kristjani kakor tudi premostitev tega prepada, kot povzema Renate Lachmann (2001). Njihova gradnja in njihov obstoj pa pri Andriću, kot tudi prej pri Michelu, zahtevata človeške žrtve: tako na primer gradbinski delavec Arapin iz Ulcinja umre pri nesreči, ko nanj pade velik kamnit blok iz stebra in mu zmečka spodnje okončine. Srb Radoslav služi kot primer, kaj se ti zgodi, če se upreš gradnji mostu. Tako kot so točno izmerili rečno obalo, tudi njegovo telo točno premerijo, preden vanj zarinejo kol. V trenutku njegove mučeniške smrti se stopi z mostom v eno in prevzame kot nekakšna skulpturna dekoracija njegovo kamnito strukturo.

Ni stal na zemlji, ni se držal z rokami, ni plaval, ni letel; svoje težišče je imel v sebi /.../. Tako je, nag do pasu, z zvezanimi rokami in stopali, pokončen, z glavo nagnjeno nazaj k stebri, prej kot na človeško telo, ki raste in razpada, spominjal na vzvišen, tog in nepozaben kip, ki bo tam ostal za večno. (Andrić 1985: 93.)

Radoslav umre kot mučenik in tako kot skulpturni dekor na mostu poveže v horizontalni smeri obe nabrežji, ki predstavljata ortodoksno in muslimansko kulturo, v vertikalni pa tudi nebo z zemljo. Kot poroča anonimni (krščanski) pripovedovalec, most čez Drino v Višegradu ne povezuje samo mesta s predmestjem in »Bosne s Srbijo in, še naprej od Srbije, tudi s preostalimi deli Turškega cesarstva vse do Stambula« (Andrić 1985: 7). Ni samo vključen v življenje ljudi, temveč vpliva tudi na njihovo usodo. Kot skozi velikansko žilo se po njem pretaka njihovo življenje, nič se ne more upreti njegovi privlačni sili. Ravno obratno pa je most podoben človeškemu telesu: Na njem so na sredini vrata, *kapija* – »srce« mostu (Andrić 1985: 16). Kljub temu da čez most teče življenje, pa izpolnjuje tudi funkcijo hiše, kot poudari Damir Šabotić (2005). Vse, kar so prizidali – vhod, »terasa«, »zofa« in sedišča –, spremeni ta prostor v neke vrste bivališče. Spremenjen v prostor sobivanja, v neko vrsto odprte hiše, postane metafora za dialog med kulturami v Bosni. Kot most, ki povezuje dva kulturna kroga, so tudi legende in pesmi, ki so z njim povezane, vedno dvojno kodirane – ortodoksno in muslimansko. Tuje se prilagodi določeni kulturi in se integrira vanjo.

In vsak poslušalec je obdržal verze, ki so najbolj odgovarjali njegovemu ušesu in njegovemu temperamentu. Tako se je to, kar je tam celemu svetu stalo na ogled, vklesano v trdi kamen, od ust do ust preneslo na različne načine, velikokrat spremenjeno in do nerazpoznavnosti iznakaženo. (Andrić 1985: 104.)

Prihod avstrijske vojske leta 1878, natančneje pisna cesarjeva proklamacija protektorata nad Bosno in nad Hercegovino, po Andriću napoveduje uničenje mostu, ki so ga Avstrijci dejansko razstrelili šele kasneje, med prvo svetovno vojno. Zato se čuvaju mostu, muslimanu Alihodži, le-ta zdi

na sredi kar naenkrat razbit, tam pri kapiji, kot da bi ga zaradi velikega belega papirja švabskega razglasa na sredi nekakšna neslišna eksplozija razgnala na dva dela, kot da bi tam zdaj zijalo brezno in da bi samo še samotni stebri stali desno in levo od tega zarezja, kot da ne bi bilo nobenega prehoda več, saj most zdaj ni več povezoval dveh nabrežij, in mora vsak za večno ostati na tej strani, na kateri se je v tem trenutku slučajno nahajal. (Andrić 1985: 169.)

S priključitvijo Bosne k habsburškemu imperiju in zgraditvijo železnice most izgubi svojo prvotno funkcijo povezovanja (prešitja) ortodoksne cerkve in islama: »Levo nabrežje, z njim pa tudi most, sta popolnoma zamrla« (Andrić 1985: 271) in »pot čez most ni več bila to, kar je nekoč bila: povezava Vzhoda z Zahodom« (Andrić 1985: 274). Po priključitvi ni bilo več tromeje med Avstrijo, Srbijo in Turčijo, tako da je bil most zdaj »resnično enako odrezan od Vzhoda in Zahoda in je bil prepuščen sam sebi, kot nasledla ladja ali opuščeno svetišče« (Andrić



1985: 283). Po priključitvi Bosne donavski monarhiji most ne šiva nobene rane več, temveč označuje mesto, kjer je bila opravljena amputacija. Multikulturalna habsburška monarhija za Andrića namreč ni bila prostor dialoga med kulturami, temveč dominanca prevladujoče kulture, ki je zatirala vse ostale. V svoji disertaciji *Razvoj duhovnega življenja v Bosni pod vplivom turške oblasti* (1924), ki jo je napisal dvajset let poprej v Gradcu, pa so bili vir trpljenja v Bosni Turki in ne Avstrijci (Loud 1995).

V tistem trenutku, ko je realni most v Višegradu izgubil funkcijo šiva med kulturami, je na njegovem mestu nastal metaforični most kot suplement. Ta revolucionarni srbski mladini z njenimi panslavističnimi idejami služi kot nadomestilo za skupno južnoslovansko državo. Namesto mostu zdaj ta metafora deluje kot zdravilni šiv.

Premostili bomo širše reke in globlje prepade. Zgradili bomo nove, večje in boljše mostove, in ti ne bodo povezovali tujih centrov v podjarmljenih provincah, temveč naše dežele med sabo in našo državo z vsem ostalim svetom. (Andrić 1985: 352.)

Na novo zgrajeni mostovi med slovanskimi brati naj bi pokazali pot k skupni državi – k Jugoslaviji kot novemu kontinentu. Tako Srb Glasinčanin svoji ljubljeni učiteljici Zorki ob slovesu priseže, da se jima po vojni ne bo treba izseliti čez Atlantik v Ameriko.

In če se bom vrnil živ in če bomo svobodni, potem nam mogoče ne bo treba v to Ameriko čez morje, ampak bomo tu imeli svojo Ameriko, deželo, v kateri se veliko in pošteno dela in dobro in svobodno živi. (Andrić 1985: 352.)

To metaforo mostu za panslovansko pobratenje med Slovani je Andrić morda prevzel od Ljubomirja Micića, ustanovitelja srbskega avantgardnega gibanja – zenitizma. Kajti v *Manifestu barbarom po duhu in misli na vseh kontinentih* (*Manifest varvarima duha i misli na svim kontinentima*), ki je izšel v *Zenitu* februarja 1926, z izrazito antizahodno retoriko poziva k uporabi »dreku vtihotapljenih kultur in civilizacij« iz Evrope.

Balkanski genij se je odločil – Balkan bo postal most za barbarske legije novega duha. Barbarski genij je zaukazal – Balkan bo postal šesti kontinent, avantgarda nove barbarske oploditve. /.../ Gre za balkanizacijo Evrope! (Micić 1926: s. p.)

Tako kot pri Andriću tudi pri Miciću metafora mostu služi izključno dialogu med slovanskimi kulturami, ki se hočejo distancirati od zahodnoevropskih. Kontakt z Zahodom si zamišlja le še kot zavojevanje, kot vpad balkanske periferije v center evropske kulture. Na isti avantgardni način je leta 1950 hrvaški pisatelj Miroslav Krleža »novo« socialistično Jugoslavijo pod vodstvom Josipa Broza - Tita razglasil za zibelko evropske civilizacije (Zimmermann 2010: 176).

Ko so Avstrijci razstrelili višegrajski most, za katerega so po zavzetju Bosne nenehno skrbeli, ga čistili, izboljševali in ga celo opremili z vodovodno in električno napeljavo, v Andričevem romanu umre tudi z njim tesno povezani čuvaj Alihodža. Nanj pri tem gleda z istim notranjim očesom kot dolgo pred njegovo zgraditvijo snovalec mostu.

Tam spodaj je tudi uničeni most, grozljivo in kruto po sredini presekan na pol. Sploh se mu ni treba obrniti – in tudi za nič na svetu se ne bi –, da bi videl celotno sliko; podporni steber, kot gromozanski štor, nad gladino odrezan v tisočih koščkih, leži razpršen po okolici, oboka levo in desno od stebra nenadno presekana. Med njima zeva praznina približno petnajstih metrov. In odlomljeni stranici prekinjenega oboka žalostno silita ena k drugi. (Andrić 1985: 387.)

Tako kot je snovalec mostu Sokolović ob svoji boleči ločitvi od doma pogledal v prihodnost, tako ima tudi Alihodža ob uničenju mostu in lastni smrti preroško videnje zgraditve in nadaljnje gradnje – prihodnje Titove Jugoslavije: »Ampak četudi se tu uničuje, nekje se gradi. Nekje vendar mora biti kraj, kjer vlada mir in kjer živijo razumni ljudje, ki še vedó za dobra, Bogu všečna dela« (Andrić 1985: 388).

Tudi na Andričev poznejši uspeh – podelitev Nobelove nagrade leta 1961, šestnajst let po nastanku romana – je očitno vplivala izbrana tematika in specifična pripovedna perspektiva. Robert Hodel (2006) namreč v novelističnih pripovedih, ki most spremljajo skozi stoletja, vidi epsko distanciranega, neosebnega, avktorialnega pripovedovalca. Ta nam vseskozi poroča kot priča iz nadindividualnega gledišča neke etnične, religiozne, socialne, poklicne skupine ali rodu. Na ta način bralcu omogoča identifikacijo z multikulturnim kolektivom Titove Jugoslavije – in lahko bi dodali, poleg tega tudi s tako imenovanim »tretjim svetom« neuvrščenih v času hladne vojne. Prav to preseganje nacionalnega v multikulturnem je brez dvoma veliko doprineslo k temu, da je Andrić postal jugoslovanski paradni avtor, pa ne samo doma, temveč tudi v tujini. Podelitev nagrade je sovpadla s prvim vrhunskim srečanjem neuvrščenih leta 1961 v Beogradu, s čimer je bila kulturna sinteza Jugoslavije tudi internacionalno priznana. Kot ugotavlja pripovedovalec v Andričevem romanu, se mostov nikoli ne gradi naključno:

Kakor ni naključnih stavb, ki bi bile iztrgane človeški družbi, saj so v njej vzbrstele potreba po njih, želje in njih dojevanje, tako tudi v stavbarstvu ne najdemo samovoljnih linij in nepojasnjenih oblik. (Andrić 1985: 56.)

Andričev most je dobil svoj antipod v številnih realnih mostovih v Titovi Jugoslaviji, ki so pogosto dobili imena kot Most prijateljstva, Most mladosti ali Titov most. Kot opaža Renate Lachmann, tudi v samem romanu akt pisanja oziroma pripovedovanja prav tekmuje z gradnjo mostu (Lachmann 2001: 46). Podobno velja za Andričev angažma pri graditvi nove Jugoslavije. Kot predsedujoči Zvezi jugoslovanskih pisateljev je svoje kolege v vseh republikah leta 1948 pozval, naj aktivno sodelujejo pri graditvi »tretje poti«.

Kot potekata prenova in gradnja po vsej deželi, se pospešuje njeno gospodarsko, politično in kulturno življenje kot celota, tako mora tudi v slehernem od nas potekati proces prenove in gradnje – seveda ustrezno izvoru, temperamentu, moralni in intelektualni izobrazbi človeka. /.../ Ta proces je pomemben in izjemno delikatno, še posebej ko govorimo o našem pisatelju, o človeku, od katerega je odvisen razvoj drugih oz. vsaj pomoč pri njihovem razvoju. (Andrić 1948: 217.)

Razstrelitev in ponovna zgraditev mostov je tudi osrednji motiv v jugoslovanskih partizanskih filmih – žanr, ki ga je utemeljil sovjetski film *Abrama Rooma V jugoslovanskih gorah (V gorah Jugoslavii, 1946)*. Tudi v tem filmu, ki prikazuje transformacijo stereotipsko predstavljenih prebivalcev Balkana v novega socialističnega človeka po sovjetskem vzoru, igrajo mostovi zelo pomembno vlogo. Tako na Starem mostu v Mostarju v muslimanko preoblečena Srbkinja, ki se je pridružila partizanom, ustrelji nemškega vojaka. Eno od junaških dejanj jugoslovanskih partizanov v filmu je tudi razstrelitev mostu čez Neretvo ter prehod s pomočjo improviziranega mostu. Temu dogodku je bil kasneje posvečen poseben partizanski film Veljka Bulajića, *Bitka na Neretvi* (1969). Ta film z internacionalno zvezdniško zasedbo, ki je bil nominiran za oskarja, prikazuje potek velike nemško-italijanske ofenzive, v kateri naj bi leta 1943 dokončno uničili partizane v Bosni. Obkoljeni s tujimi in domačimi sovražniki – na eni strani bolje oborožena vojska nacistične Nemčije in fašistične Italije, na drugi strani pa hrvaški ustaši in srbski četniki – so se partizani skupaj z ranjenci, obolelimi za tifusom, z ženskami in otroki poskušali rešiti čez most nad Neretvo. Bitka se je vpisala v jugoslovansko zgodovino kot »bitka za ranjence«. Film se prične z naslednjim besedilom: »Na Neretvi, v okupirani Evropi, smo se borili v eni od najslavnejših in najhumanejših bitk – v bitki za ranjence. Tukaj se je odločalo o usodi revolucije. Tukaj sta zmagala bratstvo in enotnost med našimi narodi. Tito.« Čeprav je Tito naveden kot avtor te izjave, je sam v filmu ne izgovori. Kot pisni dokument tako ohrani status državnega razglasa, s katerim pa je Tito postal sinonim za partizansko gibanje, za komunizem in za novo multinacionalno Jugoslavijo. Nasproti negativnemu skupku sovražnih narodov, ki drug drugega pustijo na cedilu ali se med sabo celo pobijajo, stoji pozitivna, požrtvovalna skupnost partizanov, ki izvrši Titov ukaz o uničenju mostu, čeprav je to njihova zadnja možnost za pobeg. Ta samomorilski ukaz najprej poskrbi za nasprotovanja med partizani, ženske spravi v jok, ponoreli Boško pa se v obupu vrže v ledeno hladne valove Neretve. Toda uničenje mostu je v bistvu prebrisano zavajanje sovražnika, da bi pred njim skrili svoje prave namene in da bi njihove čete zvabili na napačno pot. Fotografije uničenega mostu dajo nemškim poveljnikom napačen vtis, da se hočejo partizani umakniti proti severu. Ti pa v resnici med letalskim obstreljevanjem v enem dnevu zgradijo provizorični most. Kljub velikemu številu žrtev jim uspe, da ranjence in obolele na nosilih prenesejo čez reko (**Slika 1**).



Slika 1

Pojoča veriga ljudi, ki se premika po deskah, se ne ujema samo s provizoričnim mostom, ampak ga tudi sooblikuje. Po prečenju most zažgejo, da bi preprečili zasledovanje sovražnih čet. Vlado, strokovnjak za razstreljevanje, ki ga igra rusko-mongolsko-švicarsko-ameriški igralec Yul Brynner, še zadnjič pogleda nastali objekt, potem pa se obrne k slovenskemu soborcu z besedami: »Že tri leta uničujem in požigam. Za mano ostanejo samo še razvaline. Ampak včasih sanjam o mostovih, ki jih bom zgradil.« Že v samem trenutku uničenja mostu nastane vizija ponovne gradnje s pomočjo zmagovite partizanske vojske. Ne samo da most poveže in prešije partizane s Titom na čelu z ljudstvom, ampak tudi napove zgraditev nove, multinacionalne Titove Jugoslavije, kjer ne bo razlik med narodi in razredi. Z internacionalno igralško zasedbo – ameriški, zahodnoevropski in ruskimi igralci, kot so Yul Brynner, Orson Welles, Anthony Dawson, Hardy Kruger, Curd Jürgens, Franco Nero, Sylvia Koscina, Sergej Bondarčuk in Oleg Vidov, ter jugoslovanskimi filmskimi zvezdami, kot so Milena Dravić, Ljubiša Samardžić, Boris Dvornik in Bata Živojinović – most čez Neretvo prešije tudi Vzhod z Zahodom oziroma jugoslovanski medijski svet z internacionalnim, hollywoodskim.

Simbolični konec jugoslovanske premostitvene politike je zaznamovalo uničenje mostu v Mostarju, ki mu je Jean-Luc Godard v svojem filmu *Notre musique* (2004) postavil vizualno-filozofski spomenik. Pri tem metaforično povezuje filmsko tehniko plana (*champ*) in kontraplana (*contre-champ*) z uničenjem in ponovno zgraditvijo mostu v Mostarju. Čeprav se Godard direktno ne navezuje na Lacana in Oudarta, temveč aplicira praznino med planom in kontraplanom predvsem na ugotovitve Emmanuela Lévinasa, se zdi, da se le udeležuje debate okoli filmskega sešitja (*suture*), kjer sta bili prvič izpostavljeni praznina med planom in kontraplanom ter njena premostitev.

Slika, besedilo in objekt pri Godardu v enaki meri označujejo praznino in prepad med planom in kontraplanom. V nejasni filmski sekvenci najprej vidimo močno eksplozijo, ki pusti za sabo praznino (**Slika 2**).



Slika 2

Uničenju sledi sekvenca pouka v neki bosanski osnovni šoli, kjer se učenci učijo o zgodovini Starega mostu. Le-tega primerjajo s starim prijateljem in ga opevajo v otroški pesmici. V eni od naslednjih sekvenc je prikazana vnovična gradnja mostu, ki je bila končana leta 2004. Iz *offa* govori anonimni moški glas: »We must at once restore the past and make the future possible. Combine the pain and the guilt. Two faces and one truth – the bridge.« Novinarka Judith Lerner, ki je iz Tel Aviva prispela v Bosno, se poda na izlet od Sarajeva do Mostarja. Sredi malega lesenega mostička na glas prebira *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre* (1991) Emmanuela Lévinasa: »If the face symbolises 'Thou shalt not kill' ... how can we make a face with stones? The relationship between me and the Other isn't symmetrical. At first, the Other matters little with respect to me« (Slika 3).



Slika 3

Njen glas se ujema z glasom moškega kot v dialogu in tako sredi mostu odprta knjiga Lévinasa *Med nami* dobi metaforično dimenzijo. Restavracijska dela na Starem mostu dobijo svoj jezikovni ustreznik, gradbeni in govorni akt dopolnjujeta drug drugega.

Zatem se novinarka usede na enega od kamnov iz uničenega mostu, ki so jih opremili s številkami, da bi jih lahko vgradili po starih načrtih (Slika 4). Moški glas iz *offa* razlaga pomen besed in gradnje mostu: Tako kot je pred iznajdbo abecede *after/après* pomenilo preteklost in *before/avant* prihodnost, tako se je z rekonstrukcijo mostu tudi čas začel na novo šteti.



Slika 4

V zadnji sekvenci se ob reki pojavijo Indijanci. Najprej sedijo v modernih oblačilih v svojem starem avtu, ki noče vžgati, potem pa stojijo pred mostom v svojih tradicionalnih usnjenih nošah. Eden izmed njih je celo osedlal konja. To je citat iz številnih vzhodno- in zahodnonemških filmov o Indijancih, ki so jih v 60. in 70. letih snemali na področju Jugoslavije – »novem kontinentu« med Vzhodom in Zahodom v obdobju hladne vojne. Godard tako kot Andrić spremeni most v kronotop,<sup>4</sup> v katerem se ne zblížajo samo različni časi in kulture, ampak tudi jezik in predmeti. Ponovna gradnja mostu pomeni pričetek obnovljenega kulturnega dialoga, ki naj bi spet zašil rano.

Ekskurz k mostarskemu mostu se ujema z predavanjem Godarda v Sarajevu o filmski tehniki plana in kontraplana, ki ga tolmačka simultano prevaja iz francoščine v bosanski jezik. Plan in kontraplan za Godarda v resnici nista nasprotji, temveč dvakrat isto. Da bi podkrepil trditev, da med njima ni razlike, pokaže v vrstnem redu fotografije in slike, ki si stojijo nasproti po principu *champ – contre-champ*: fotografijo moškega in fotografijo ženske, dveh obrazov iz nekega filma Howarda Hawksa, fotografijo ubežnikov s Kosova in Giottovo stensko fresko bega v Egipt v kapeli Arena v Padovi, fotografijo sestradanega Žida, ki je bila posneta ob vdoru ameriških sil v Nemčijo leta 1945, in drugo, ki prikazuje sestradanega, že umrlega bosanskega muslimana med vojno v Bosni v 90. letih, fotografijo prihoda Izraelcev v Palestino in na drugi strani preganjanje Palestincev, pogled na realni grad Elsinor in ilustracijo istega gradu v Shakespearjevem *Hamletu*. Slikovni pari, tako Godard, predstavljajo vsakič dva obraza (*faces*) ene in iste resnice. Na ta način Godard ne zabriše samo razlike med različnimi zgodovinskimi dogodki v smislu skorajda biblične konkordance, temveč tudi razliko med fikcionalnimi in dokumentarnimi slikami in končno razliko med imaginarnim, nevidnim in realnim, vidnim. Uničeni in kasneje ponovno zgrajeni most v Mostarju predstavlja v tem smislu srečanje dveh obrazov kot plana in kontraplana. Predstavo o dvoobraznosti je Godard povzel po zgoraj

<sup>4</sup> O oblikovanju kronotopa v Andrićevih delih je pisala Svetlana Ressel leta 1993 v prispevku *Zur Rolle der Zeit in den Romanen 'Na Drini ćuprija' und 'Travnička hronika' von Ivo Andrić*, ki je izšel v zborniku urednika Karla Gutschmidta *Slavistische Studien zum XI. Internationalen Slavistenkongress in Preßburg/Bratislava*, ki je izšel v Kölnu in na Dunaju.

omenjeni knjigi Lévinasa *Med nami*, v kateri se filozof sprašuje, ali imajo tudi stvari lahko dva obraza.

Ali imajo stvari lahko obličje? Ali ni ravno naloga umetnosti, stvarjem dati obličje? A ni hišna fasada v bistvu hiša, ki nas gleda? /.../ Sledi pa se vprašati, ali v umetnosti mogoče mesto socialnosti, obličja ali besede na fascinanten način ne zapolni brezosebni način ritmizacije. (Lévinas 1995: 22.)

Če stvari postanejo del umetnosti, komunicirajo z ljudmi, kot da bi bili govorce enega skupnega jezika. Ravno jeziku Lévinas nameni poseben prostor v odnosu do Drugega: Jezik se ne obrača k Drugemu samo kot k osebi (*persona*), temveč mu pokaže tudi svoj lastni obraz.

Jezik se kot način izražanja usmerja proti Drugemu in ga kliče. /.../ Povezanosti skozi jezik ne gre reducirati le na to, kar povezuje mišljenje z danim objektom. Jezik ne more vsebovati drugega; Drugega, ki ga v tem trenutku opišemo s tem pojmom, ne bomo poklicali kot stvar, ampak kot osebo. Pri govorjenju ne mislimo zgolj na našega sogovornika, govorimo z njim, temveč z njim delimo tudi predstavo, ki jo morda imamo o njem kot o 'sogovorniku nasploh'. (Lévinas 1995: 48.)

Tako kot plan in kontraplan metaforično stojita za nasprotje ali celo vojno (slik) (Thiele 2006), tako tudi uničenje mostu predstavlja razpoko in zev med kulturami. Tako kakor Godard restavracijo mostu poveže s ponovnim odkritjem skupnega jezika, tako je tudi njegovo uničenje potekalo paralelno z razrušenjem 'mostov' med južnoslovanskimi jeziki. To je dokumentirala Susan Sontag v eseju *Biti preveden* (1995), kjer je pisala o težavah pri prevajanju za uprizoritev Beckettovega dela *Čakajoč Godota* v Sarajevu leta 1993. Anonimni sogovornik Sontagove, v katerem lahko prepoznamo producenta in režiserja Harisa Pasovića, vztraja, da mora stari srbski prevod iz 50. let nadomestiti novi v bosanskem jeziku. Stari prevod sam po sebi sicer »sploh ni bil slab«: »Zdaj je pač tako, da je tukaj sedaj Bosna. Dramo bi zato radi prevedli v bosanski jezik« (Sontag 2007: 434). Vendar bosanski prevod do pričetka vaj žal še ni gotov. Na vprašanje Sontagove, kakšna je sploh razlika med obema prevodoma, vprašani odgovori, da je to nekaj, kar je nekemu, ki ne pripada bosanski skupnosti, skoraj nemogoče razložiti: »Najbrž sploh ne bi razumeli. Vendar razlika obstaja« (Sontag 2007: 434). Ta naj bi bila v različni izbiri besed, o čemer pa v tem primeru odloča prevajalka. Ko se je Sontagova pozanimala, ali bi bosanski prevod razumeli v Srbiji in ali bi srbski prevod razumeli v Bosni, sogovornik odgovori z *double-bind* – »mogoče« in »mogoče ne«. Specifično bosansko pri tem prevodu je, »da se prevaja tu v Sarajevu, medtem ko se mesto nahaja v izjemnem stanju« (Sontag 2007: 434). Tako kot je v besedah o bosanskih mostovih zabrisana meja med stvarmi in jezikom, tako nadomesti v primeru tega prevoda prostorsko vezano razumevanje jezika gramatikalno-lingvistično dimenzijo. Na koncu izvemo, da se kregajo za prazen nič – pisava prevajalke je nečitljiva oziroma barvni trak njenega pisalnega stroja prešibke barve, da bi napisano sploh lahko prebrali. Ker pa novega barvnega traku med obleganjem ni mogoče nikjer dobiti, naj bi nekdo

z dobro čitljivo pisavo celoten rokopis prepisal. Celotna zmešnjava okoli prevoda razkrije svojo absurdnost, ki skorajda prekaša pravila absurdnega gledališča. Vse skupaj na koncu vodi v regresiven akt prevoda v prvotni medialni jezik: tehnično reprodukcijo nadomesti prepisovalec, materialna pisava se razpusti v nematerialno. Ko na koncu nekje izbrskajo nov barvni trak in je prevod končan in čitljiv, igralci ugotovijo, da novi bosanski prevod vendarle ni tako dober kot stari srbski, ki »zvani bolje«, »naravneje« in »se lažje izgovarja«. Zaradi tega se igralci odločijo, da bodo raje vadili po starem prevodu. Če pa bodo na vajah naleteli na besedo, ki se sliši preveč srbsko in bi bilo zato bolje, da jo spremenijo »v nekaj bolj bosanskega«, naj bi to na vajah tudi popravili. Končni rezultat vseh prizadevanj, povezanih z novim prevodom, je, da igralci niso spremenili niti besedice pri starem prevodu. Kot ugotavlja Sontagova, prevod v Bosni ne služi kot sredstvo za premostitev razlik, temveč nasprotno – za poudarjanje le-teh.

Pri prevajanju gre za razlike. Prevod je sredstvo in pot, kako z razlikami opraviti, jih zmanjšati in celo zanikati – tudi če je sredstvo in pot, kot prikazuje moja zgodba, po kateri se opozarja na razlike. (Sontag 2007: 237.)

Prevajanje se enači s premostitvijo jezikov, kar se je izražalo v imenih združenja prevajalcev nekdanje Jugoslavije in njihovih časopisov: *Most* oziroma *Mostovi*.<sup>5</sup> Toda prevajanje v Bosni leta 1993 ne izpolnjuje te funkcije. Namesto tega prevajanje samoreferenčno kroži okoli sebe, ne da bi vzpostavilo dialog. Neuspeli poizkus prevoda ni nič drugega kot ritual bosanske prilastitve originala, prav zato ker prevod v bosanščini konec koncev le ni bil uporabljen. Razlika med obema jezikoma ni v sami slovnici le-teh, ampak v njuni topografski umestitvi: Zato so zdaj mostovi potrebni tam, kjer prej sploh ni bilo prepada.

V romanu *Most s tremi oboki* (1993) albanskega pisatelja Ismaila Kadareja, ki se dogaja v poznem srednjem veku, vlada pred vojno in osmanskimi vdori na Balkan babilonska zmešnjava jezikov. Tako je zapisano, da se je »vojna med različnimi jeziki vodila prav tako neomajno kot vojna med ljudmi« (Kadare 2005: 89). Medtem ko iz besed nastajajo stvari, se meje med jezikom in realnostjo zabrišejo. Tako zagovorniki kot nasprotniki mostu, ki naj bi nadomestil stari brod, uporabljajo stare balkanske legende, da bi aktualni dogodek gradnje mostu lahko predstavili kot že napovedano prerokbo. Kot pri Andriću tudi pri Kadareju obe strani uporabljata isto legendo: »Tu na tem polotoku se ne prepiramo samo zaradi pašnikov in ovc, prepiramo se o vsem, zato najbrž ni potrebno dodatno omenjati, da je nastal tudi prepir o avtorstvu te legende« (Kadare 2005: 110). Prav tako kot pri Andriću produkcija besedila in gradnja mostu potekata simultano: »V glavi se mi je utrnula misel, da je zbiralec pravljic komaj kaj manj vedel o gradnji mostov kot gradbeni mojster« (Kadare 2005: 129). Tudi za pripovedovalca, meniha Gjona, dobimo občutek, da je pri pisanju svoje kronike z mostom postal eno.

<sup>5</sup> Npr. Željko Marjanović (izd.), *Mostovi*, Sarajevo 1966; Braho Adrović (izd.), *Mostovi. Medjurepublička zajednica za kulturno prosvjetno djelatnost*, Beograd 1968; *Mostovi. Časopis književnih prevodilaca Srbije*, Beograd 1970.



Njegovo strašno težko breme počiva na mojih plečih. Njegovi kamniti podporni stebri me mečkajo pod sabo. En obok se je vzdignil ravno nad mojim trebuhom, drugi nad vratom, hotel sem se jih otresti, se jih rešiti, pa je bilo vse zaman. Edini gib, ki mi je uspel, je bilo slabotno, čisto čisto slabotno trepetanje. Ah ja ... to mora biti ta neustavljivi drget, o katerem je govor v baladi. (Kadare 2005: 136.)

Obratno pa podoba mostu, kamor je bila vzdana človeška žrtev, spominja na človeško telo: njegove skale se svetijo kakor koža – »kot pore živega telesa« (Kadare 2005: 169). Most se potemtakem spremeni v telo prostor oziroma v prostor telo, njegove meje so tako kot kulturne nejasne in premakljive. Tako kot je vojna propaganda v 90. letih aktualizirala razliko med krščanstvom in islamom – to dokazujejo številni memoari,<sup>6</sup> novinarski prispevki in dokumentarni filmi –,<sup>7</sup> tako je srednjeveška pripoved Kadareja hkrati tudi moderna pripoved in, kot ugotavlja Ulrike Jekutsch (2006), s tem ravno nasprotna Andričevi zamisli.

Kot mesta kulturnega stika ali pa razhajanja so mostovi v Bosni, pa tudi drugod, vedno izpostavljeni nenehnemu procesu gradnje, razgradnje in prenove. Te procese spremljajo diskurzivne prakse razdruževalnega in povezovalnega pripovedovanja in prevajanja. Na nasprotnih bregovih vidijo kulture, ki živijo ena ob drugi in ena z drugo, v obdobju panslavizma in transnacionalnega socializma svoj zrcalni odsev, s katerim se želijo spojiti. Toda tako kot pri Lacanu in Oudartu temu trenutku združitve sledi raz-očaranje, se je tudi na Balkanu enotnost izkazala kot iluzija. Skupni konstrukt se je zrušil kakor most.

*Prevedla Mia Srebrnjak*

## **Viri in literatura**

Andrić, Ivo, 1956: Brücken (1932). Bihalji-Merin, Oto (ur.): *Jugoslavija. Illustrierte Zeitschrift 12: Reisen*. Beograd: Publicističko i izdavačko preduzeće Jugoslavija. 150.

Andrić, Ivo, 1967: *Pripovetke*. Beograd: Prosveta.

Andrić, Ivo, 1948: Riječ književnicima Hrvatske. *Republika. Mjesečnik za književnost, umjetnost i javna pitanja* 4. Zagreb. 217–220.

Andrić, Ivo, 1985: *Na Drini ćuprija*. Sarajevo: Svjetlost (Savremena književnost naroda i narodnosti BiH u 50 knjiga).

Blumenberg, Hans, 1998: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt na Majni: Suhrkamp.

<sup>6</sup> Koschnik, Schneider 1995: 8. »Nekateri prebivalci Mostarja trdijo, da se je vojna med Srbi, Hrvati in Muslimani začela že pred dolgo časa – stoletja nazaj, ko so prišli Turki, ali pa med drugo svetovno vojno, ko so se tu borili hrvaški ustaši – fašisti, ki so jih podpirali Nemci in Italijani, pa srbski četniki in Titovi partizani.«

<sup>7</sup> Dokumentarni film Pawla Pawlikowskega *Serbian Epics* (1992) nam pokaže, kako so se potegovale paralele med bitko na Kosovem polju leta 1389 in vojno v Bosni leta 1992. Tako je v propagandnem scenariju Radovana Karadžića muslimanskim Bošnjakom pripadla vloga Turkov.

- Hart Nibbrig, Christiaan L., 1995: *Übergänge. Versuch in sechs Anläufen*. Frankfurt na Majni, Leipzig: Insel.
- Hodel, Robert, 2006: Warum ist Andrić zum Vorzeigeautor der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien geworden? Richter, Angela, in Bayer, Barbara (ur.): *Geschichte (ge)brauchen. Literatur und Geschichtskultur im Staatssozialismus. Jugoslawien und Bulgarien*. Berlin: Frank & Timme. 221–238.
- Hörmanna, Kosta (ur.), 1933: *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini I*. Sarajevo: Kušan.
- Jekutsch, Ulrike, 2006: Das Motiv der Brücke bei Ivo Andrić und Ismail Kadare. *Netzwerk Magazin. Alfred Toepfer Stiftung*. Brückenschläge. Über 63 Jahre Herder-Preise – Eine Spurensuche. Bratislava. <[http://www.toepfer-fvs.de/fileadmin/user\\_upload/ Netzwerk\\_Magazin/Magazin\\_5/Jekutsch\\_Das\\_Motiv\\_der\\_Br\\_cke\\_.pdf](http://www.toepfer-fvs.de/fileadmin/user_upload/Netzwerk_Magazin/Magazin_5/Jekutsch_Das_Motiv_der_Br_cke_.pdf)>. (Dostop 8. 7. 2009.)
- Ježernik, Božidar, 2004: *Wild Europe. The Balkans in the Gaze of Western Travellers*. London: Saqi in association with the Bosnian Institute.
- Kadare, Ismail, 2005: *Die Brücke mit den drei Bögen. Roman*. Frankfurt na Majni: Ammann.
- Koschnik, Hans, in Schneider, Jens, 1995: *Brücke über die Neretva. Der Wiederaufbau von Mostar*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Lacan, Jacques, 1996: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. Haas, Norbert (ur.): *Schriften I*. Frankfurt na Majni. 61–70.
- Lachmann, Renate, 2001: Das mnemonische Moment in Ivo Andrićs *Na Drini ćuprija*. Moranjak-Bamburać, Nirman (ur.): *Bosnien-Herzegovina: Interkultureller Synkretismus*. Dunaj, München: Kubon & Sagner (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband. Literarische Reihe 52). 43–70.
- Lévinas, Emmanuel, 1995: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den anderen*. Dunaj: Hanser (Edition Akzente).
- Loud, John F., 1995: Andrić on Bosnia: The 1924 Dissertation. *GAI A Research Series. UC Berkeley*. 187–199. <<http://www.escholarship.org/uc/item/5tr0q5q5>>. (Dostop 7. 11. 2010.)
- Mićić, Ljubomir, 1926: Manifest varvarima duha i misli na svim kontinentima. *Zenit. Medjunarodni časopis* 6/38. s. p.
- Michel, Robert, 1912: *Fahrten in den Reichslanden. Bilder und Skizzen aus Bosnien und der Hercegovina*. Dunaj, Leipzig: Deutsch-österreichischer Verlag.
- Oudart, Jean-Pierre, 2007: Cinema and Suture. *The Symptom. Online Journal for Lacan* 8. <[http://www.lacan.com/symptom8\\_articles/oudart8.html](http://www.lacan.com/symptom8_articles/oudart8.html)>. (Dostop 25. 9. 2009.)
- Ressel, Svetlana, 1993: Zur Rolle der Zeit in den Romanen ‘Na Drini ćuprija’ und ‘Travnička hronika’ von Ivo Andrić. Gutschmidt, Karl (ur.): *Slavistische Studien zum XI. Internationalen Slavistenkongress in Preßburg/Bratislava*. Köln, Dunaj: Böhlau. 379–393.
- Simmel, Georg, 1995: Soziologie des Raumes (1903). Kramme, Rüdiger, Ramstedt, Angela, in Ramstedt, Otthein (ur.): *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*. 1. Frankfurt na Majni: Suhrkamp (Gesamtausgabe 7). 132–183.
- Simmel, Georg, 1995: Über räumliche Projektionen sozialer Formen (1903). Kramme, Rüdiger, Ramstedt, Angela, in Ramstedt, Otthein (ur.): *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*. 1. Frankfurt na Majni: Suhrkamp (Gesamtausgabe 7). 201–220.

Sontag, Susan, 2007: Übersetzt werden (1995). *Worauf es ankommt. Essays*. Frankfurt na Majni: Fischer. 431–448.

Šabotić, Damir, 2005: Topos granice i metafora mosta u romanu na Drini ćuprija Ive Andrića. *Bosna Franciscana* 23. 45–55.

Thiele, Ansgar, 2006: *Schuss und Gegenschuss ist Krieg II: Jean-Luc Godards Notre musique*. <<http://www.metaphorik.de/11/thiele.htm>>. (Dostop 30. 11. 2007.)

Zimmermann, Tanja, 2010: Novi kontinent – Jugoslavija. Politična geografija »tretje poti«. *Zbornik za umetnostno zgodovino* 46. 165–190.