Biblioteka posebna izdanja
Knjiga 011

Izdavač:
KULT/B
Ćemaluša 8, Sarajevo
Telefon: (033) 556171; fax: (033) 666648
E-mail: kult-b-simtra@ hotmail.com

Za izdavača i urednik:
Mustafa M. Kapidžić

Recenzenti:
Prof.dr Sulejman Bosto
Prof. dr Ibrahim Krzović

Oliver Leaman

ISLAMSKA ESTETIKA: UVOD

❋

S engleskog preveo:
Nevad Kahteran

Sarajevo, april 2005.

Naslov Izvornika:

Oliver Leaman, Islamic Aesthetics: An Introduction

The New Edinburgh Islamic Surveys
Series editor: Carole Hillenbrand

❋

Edinburgh University Press Ltd
22 George Square, Edinburgh
© Oliver Leaman, 2004

SADRŽAJ

Riječi Izdavača.....7
Izvod iz recenzije (Prof. dr Ibrahim Krzović).....11
Predgovor bosanskom prijevodu (Oliver Leaman).....20
Predgovor autora engleskom izdanju.....22
Uvod.....25

1. Jedanaest uobičajenih pogreški
   u svezi sa islamskom umjetnošću.....31
2. Bog kao Stvoritelj, kaligrafija i simbolizam.....101
3. Religija, stil i umjetnost.....121
4. Književnost.....159
5. Muzika.....201
6. Dom i vrt 228
7. Nadnaravnost Kur'ana.....262
8. Filozofija i načini viđenja.....301
9. Interpretiranje umjetnosti, islama i filozofije.....325

Pogovor - prof. dr. Sulejman Bosto.....341

Bibliografija.....357
Daljnja čitanja.....369
Riječnik manje poznatih riječi.....376
Index kur'anskih ajeta.....381
Index imena.....382

Riječi Izdavača

Oliver N. Leaman je Zantker profesor jevrejskih studija i profesor filozofije na Sveučilištu Kentucky (USA) od 2000. godine. Prije toga je predavao u Velikoj Britaniji i na Srednjem Istoku i nedvojbeno je danas jedan od vodećih autoriteta na svom području istraživanja.

Objavio je djela, pored ostalih, o islamskoj i jevrejskoj filozofiji: *Averroes and his Philosophy* (Averroes i njegova filozofija) (1997.); *Moses Maimonides* (1997.); *Evil and Suffering in Jewish Philosophy* (Zlo i patnja u jevrejskoj filozofiji) (1995.); *Eastern Philosophy: Key Readings* (Istočnjačka filozofija: temeljna štiva) (2000.); *Key Concepts in Eastern Philosophy* (Temeljni pojmovi u istočnjačkoj filozofiji) (1999.); *A Brief Introduction to Classical Islamic Philosophy* (Kratak uvod u islamsku filozofiju) (1999.); te *Introduction to Classical Islamic Philosophy* (Uvod u klasičnu islamsku filozofiju) (2001.). Urednik je djela *Friendship East and West: Philosophical Perspectives* (Prijateljstvo Istoka i Zapada: filozofske perspektive) (1996.), te zajednički urednik izdanja *History of Islamic Philosophy* (Historija islamske filozofije 1996.) i *History of Jewish Philosophy* (Historija jevrejske filozofije) (1996.). Uredio je i dio o islamskoj filozofiji u Routledgeovoj *Encyclopedia of Philosophy* (Filozofskoj enciklopediji) (1998.), a sarađivao je i na ovom području u mnogim drugim izdanjima priručnika. Njegova nedavno izašla djela uključuju uređivanje *Encyclopedia of Asian Philosophy* (Enciklopedije azijske filozofije) (2001.), *The Companion Encyclopedia of Film in the Middle East and North Africa* (Priručne enciklopedije o filmu na Srednjem istoku i u Sjevernoj Africi) (2001.), te zajedničko uređivanje *The Companion Encyclopedia of Death and Dying* (Priručne enciklopedije smrti i umiranja) (2001.) i *The Cambridge Companion to Medieval Jewish Philosophy* (Cambridgeovog priručnika za srednjovjekovnu jevrejsku filozofiju) (2003.).

U februaru 2004. godine, objavljen je sarajevski ciklus njegovih predavanja održanih na nekoliko fakulteta Univerziteta u Sarajevu, i to u bilingvalnom izdanju (*Lost in translatation: essays in*

Islamic and Jewish philosophy/Izgubljeno u prijevodu: eseji iz islamske i jevrejske filozofije, «Buybook», 2004.). Nakon što je u junu poslao dr Nevadu Kahteranu svoju knjigu *Islamic Aestetics: An Introduction/Islamska estetika: uvod*, (Edinburgh University Press, 2004.), profesor Leaman nam je obezbijedio besplatno izdavačka prava na bosanskom jeziku ovog značajnog djela, na čemu se posebno zahvaljujemo profesoru Leamanu, izdavačkoj kući Edinburgh University Press i dr. Kahteranu.

U ovoj knjizi profesor Leaman više puta podvlači svrhu i značaj objavljivanja svog teksta. Prema mišljenju prevodioca ovog djela, dr Nevada Kahterana, Leamanov je cilj: «da istraži slabe strane paradigme – ljubavi spram pojednostavljenom, što je dovelo do ovakvog razumijevanja islamske estetike i bijednog stanja u kojem egzistira»...

«Leaman se pita gdje je nestala originalnost i inoviranje koje postoji unutar svake respektabilne umjetničke tradicije, ukoliko je islamska umjetnost, kako neki tvrde, uglavnom u krugu kaligrafije, geometrije i nekoliko standardnih motiva. Prema njegovom mišljenju ovo je neprihvatljiva optužba islamske umjetnosti. Međutim, kad Leaman govori o prešućivanoj tjeskobi samog sufizma, tad dolazimo do mjesta našeg najvećeg neslaganja! Upravo zbog toga potsjećamo da: poanta knjige i jeste da, pored ostalog, upozori da razumijevanje djela ne mora odmah potstaknuti i divljenje djelu već da, prvo, moramo naučiti gramatiku posmatranja nekog djela».

Da, ali «gramatika» posmatranja, po našem mišljenju, uslovljava određen kvantum znanja iz ove, ali i drugih oblasti kulture. Zato iz Leamanovog teksta «isčitavamo» druge bitnije poruke koje «provociraju» raspravu o mnogim pitanjima: o religiji, umjetnosti, i drugima, a ulaze i u sferu filozofije pa i nauke. Naime, umjetnost, estetika ili kritika vrlo su kompleksne. Nesporno je, sasvim smo sigurno, da se ove tri oblasti mogu podvesti pod zajednički imenitelj – subjektivno prosuđivanje, ma o kome je riječ. Zašto? Prije svega zato što ne postoji naučni metod kojim se može egzaktno dokazati estetska vrijednost nekog djela. Posmatrač, ovisno o osjetljivosti i kapacitetu njegovih «senzora» koji detektuju frekvenciju energije koju djelo isijava, utičući na čula posmatrača, izvodi *svoj* sud o tom djelu. Dakle, posmatrač «tumači» *svako* umjetničko djelo prema svom doživljaju i sudu, bez obzira na nivo likovne kulture,

religije ili obrazovanja. Otuda, kao što znamo, pitanjima estetike uglavnom su se bavili filozofi, a ne nauka, bar donedavno. Pojednostavljeno objašnjenje za to nalazimo u dobro poznatom i opšte prihvaćenom mišljenju da se o *ukusima ne raspravlja* zato što je estetska vrijednost umjetničkog djela relativna i neodrediva, tj. nemjerljiva kategorija. Takvo mišljenje zastupao je čak i Bergson, jedan među najvećim filozofima koje je historija zabilježila. Ipak, ovakvo stanovište je po našem mišljenju «problematično» jer nalazimo mnoštvo primjera gdje su, u novije vrijeme, filozofija i neke oblasti nauke saglasni u ocjeni da su djela, sa estetičkog stanovišta, ipak «mjerljiva» što potvrđuju primjeri velikana «kršćanske» umjetnosti: Mocarta, Paganinija ili Čajkovskog iz muzike, Mikelanđela, Rembranta, Rubensa ili genijalaca Van Goga i Pikasa, iz likovne umjetnosti, Šekspira u poeziji i td. i td. za koja se kaže da su vrhunska. Ako ovo prihvatamo kao objektivno vrednovanje, u čemu je presudnu ulogu odigrala vremenska distanca, naravno, slijedom te logike možemo zaključiti da se estetska vrijednost umjetničkog djela ipak može objektivizirati. Suprotno mišljenje je da se «lepo ne može i neće nikada rešiti pojmovima i njihovim definicijama jer je to fiziološki fenomen;»* S ovim zaključkom se potpuno slažemo, što smo i naprijed naglasili, pogotovo ako estetika ostane u domenu isključivog interesovanja filozofa. A, dobro je znano da estetičkih kriterija ima koliko i filozofa, istoričara umjetnosti, kritičara...

U ovoj knjizi za nas je upitan sam naslov. Smatramo da ne postoji «islamska», «kršćanska», «jevrejska», etc., estetika i umjetnost. Naime, značenje i shvatanje samog pojma je neprisvojiv i nepripisiv islamu, kršćanstvu, judaizmu... Zato mislimo da bi naslov *estetika **u** islamu* otklonio svaki nesporazum, pogrešna tumačenja (kon)teksta i shvatanje ovog pojma kao i pojma *islamska* umjetnost. Umjetnost, naravno, može (i jeste najčešće) karakteristična za kulturu kojoj umjetnik pripada, čak i podneblju u kojem se rodio itd., ali ne nalazimo opravdanje da se njegova (njihova) umjetnost svrstava u «islamsku» «kršćansku» ili neku drugu, bez obzira što umjetnik pripada toj religiji ili etnosu. Umjetnost je, prije svega, univerzalna vrijednost - stvaralaštvo uzajamno povezano, ne samo u ovom vremenu neograničenih komunikacijskih mogućnosti i infor-

---

* Đ. Jovanović, STUDIJE I KRITIKE, PROSVETA, Beograd, 1949. str. 5-6

miranosti. O svemu ovome, u ovoj knjizi, ćemo naći više tumačenja i pro i kontra argumenata.

Iz svih pobrojanih gledišta i neslaganja smatramo dobrodošlim ovaj tekst profesora Leamana, za našu sredinu i kulturnu javnost uopšte. Želja izdavača je da ova knjiga pobudi interes onih kojima je prvenstveno i namijenjena: istraživačima ovog fenomena, zatim istoričarima umjetnosti, posebno onima koji se bave «islamskom» estetikom. To smatramo izuzetno važnim za naše prostore, nakon netom minulog groznog rata i njegovih posljedica koje su dovele do apsurdnih «tumačenja» islama, ali i postupaka potpuno suprotnih tom učenju i moralu.

Iako je i ova knjiga za našu kuću nekomercijalna, kao što je bila i knjiga Hansa Daibera ─ *Borba za znanje u islamu: neki istorijski aspekti* (KULT/B 2004.,) odlučili smo istrajati u širenju znanja i kulture i u ovoj oblasti, bez čega nema ni napretka našoj zemlji.

Sarajevo, januara 2005.

Mustafa M. Kapidžić

Predgovor

Autor prevoda dr Nevad Kahteran je u tek objavljenoj knjizi Olivera Leamana prepoznao dragocjen rad jednog od savremenih mislilaca, izvanrednog poznavaoca judaizma i islama, autora velikog broja studija, nekoliko knjiga i saradnika naučnih projekata i publikacija.

Knjiga Olivera Leamana *Islamska estetika – uvod,* predstavlja najnoviji doprinos teoriji islamske umjetnosti i umjetnosti uopšte. Islamskoj tim prije jer islamsku umjetnost vidi u svim njenim aspektima i tematskim područjima. Promatra je i problematizira u relacijama vjerskih, filozofskih, fenomenoloških odrednica.

Već u naslovu djela: *Islamska estetika – uvod,* autor upućuje na koncept i tretiranje teme jer pokazuje da se ne radi o uvodu u nauku – islamsku estetiku, nego o jednom poimanju koje zahtijeva propitivanje. Oliver Leaman počinje svoje razmišljanje o islamskoj umjetnosti pošto je bio zatečen i ponukan reagovanjem – nereagovanjem učenika u Galeriji u Dublinu pa postavlja pitanje zašto literatura poklanja malo pažnje da se poveže sa «običnim» posmatračem koji malo zna o islamskoj umjetnosti. A malo zna jer je islamska umjetnost objašnjavana u pojmovima koji nisu estetski (politički, religiozni, mistični, ekonomski). Autor u uvodu postavlja sebi zadatak da pruži argumente i primjere da i *islamska* umjetnost ima u sebi ono zbog čega je samo umjetnost, fenomen estetskog duha i stvaralačkog čina umjetnika makoliko se činilo da je taj umjetnički individualitet teško uočljiv u islamskoj umjetnosti. Moguće je, misli Leaman, gledati neko djelo islamske umjetnosti, oblik i proporcije kupole, minareta, levhu, štuko plastične ili duborezne složene arabeske i o njima imati dojam ljepote kako se doimaju i mozaik u San Vitalu, kameno-vitražna rozeta katedrale u Chartresu, gusto gravirani bakrorez Dűrerov i biti fasciniran plemenitim i lijepim kojim nas je privukao nadareni umjetnik. *Islamska je umjetnost umjetnost,* kaže Leaman, *i k tomu još predivna umjetnost i mi treba da razvijamo područje estetičkih stajališta prema njoj. Ova je knjiga pokušaj započinjanja ovog procesa.*

Islamska estetika - uvod sastoji se, osim riječi Izdavača, pred-

govora i uvoda autora, od devet poglavlja rasprave ove izuzetno zanimljive tematike, ima potrebne informacije u bilješkama, bibliografiju, rječnik, indeks kur'anskih uputa i pojmova te pogovor prof. dr Sulejmana Boste.

U prvom poglavlju *Jedanaest uobičajenih pogreški u vezi sa islamskom umjetnošću* autor predočava niz primjera gledanja na *islamsku* umjetnost koji je zapravo zatvaraju u stroge odrednice prije svega vjere, pa onda i drugih zadatosti. Pozivajući se na druge autore koji govore o islamskoj umjetnosti, Leaman uzima razboritim da najprije ukaže na suštinu islama, jer ćemo tako biti u boljoj poziciji da identificiramo suštinu u islamskoj umjetnosti. U skupu esencijalističkog u islamu je Ka'ba koja se prepoznaje kao prostorno materijalni oblik i simbol koji odjeljuje islam i islamsku umjetnost od starih vjera. Ka'ba, kocka, uprkos onom što se oko nje dešavalo za džahilijeta je za islam simbol postojanosti i neizmjenjivog karaktera islama. I drugi oblici oko Ka'be, poput kruga, vode, brda su važni islamski simboli a mogu da ukazuju na ono što se kreće, mijenja, što je također islam a drugačijeg su karaktera od izvorno čistog oblika Ka'be. Autor potsjeća da i Seyyed Hossein Nasr s pravom traži odrednice suštine islamske vjere, nešto što se ne mijenja. Međutim, Leaman kaže *Ka'ba jest kocka, kocka koja je središnja ali ona nije središnja zato što je kockastog oblika* ukazujući na prvi primjer mogućeg posmatranja jednog islamskog oblika kao oblika.

U nizu komentara jedanaest uobičajenih pogreški posmatrana je i ovještala teza da je islamska umjetnost suštinski religijskog karaktera. Polazeći od vremena ikonoklastičkih tendencija i zabrana slikanja likova, kao što je Ibn Abbasova slikaru da mora odrubiti glave životinjama tako da ne izgledaju živima nego poput cvjetova, autor pokazuje i primjere slikanja likova koji su tako izražajni da misli da su *umjetnici uživali u preciznom repliciranju životinja onakvim kakve one jesu.* Takva djela, a ima ih jako mnogo posebno u persijskoj umjetnosti, otstupaju od fundamentalnih ikonografskih postavki islamske umjetnosti a ipak su djela islamske umjetnosti.

Na ovaj primjer nastavlja se drugi: govori o iskustvu beskonačnog s jedne i beznačajno kratkotrajnog zemaljskog postojanja čovjeka s druge strane, poznatog svim muslimanima, što također oblikuje dio islamske umjetnosti. To iskustvo je istrajavalo na stvaranju beskonačnog obrasca koji se vrlo rano javlja kao temeljni

elemenat islamske umjetnosti (Grube). To iskustvo dalo je arabesci brojno-geometrijsku sliku beskonačnosti, često čvrstom strukturom kakva se ne susreće u umjetnosti drugih kultura. Leaman, međutim, toj tvrdnji o predmetima koji svojom statičnošću odražavaju beskonačnost, suprotstavlja jedan od, po njegovom mišljenju, najtemeljnijih principa islamskog stila – raspadanje materije. Po njemu, takvu zadaću ima arhitektonska dekoracija koja prikriva čvrstinu zidova. To bi, mislimo, značilo da geometrijska mreža arabeske, gledana neovisno od materijalne podloge, predstavljala grafički simbol beskonačnosti, čvrsta je u konstrukciji, dok aplicirana na zidu djeluje kristalnom razdrobljenošću zidne konstrukcije.

Što je islamsko slikanje različito od slikarstva u drugim tradicijskim sredinama može se razumjeti jer su zabrane na neke sadržaje ostavljale prostor za neikonične oblike. Osim usmjeravanja islamskog slikarstva prema iskazu bezvremenosti napuštanjem oponašanja prirode, svijeta, svjetovnog, što je moglo voditi njegovom dokinuću, moglo je doprinijeti i shvatanje da je *arapski jezik dostatan za sve estetske svrhe islamskog svijeta.* Taj svojevrsni redukcionizam slikarske tematike i izraza pokazuju zidne plohe džamija, i spolja i iznutra. Tu nema ničega što bi moglo potsjetiti na idolatriju, samo zadivljenost relativnom čistotom i jednostavnošću islamske upotrebe prostora. Pa iako je arapski jezik obećavao sve estetske oblike i iako je bojazan od povratka idolopoklonstva dovela do krajnje redukcije likovnih elemenata i likovnosti uopšte, islamska umjetnost nije ostala po tome drugačija, nije ostala bez slikarstva, jer mnogi primjeri pokazuju da je slikarstvo itekako prisutno i ima značajnu ulogu u cjelovitom likovnom oblikovanju djela islamske umjetnosti. Šta više, i u džamijama i na džamijama razvili su islamski umjetnici takve slikarske kompozicije i cjeline da se može govoriti o monumentalnom i reprezentativnom karakteru slikarstva i to na plohama džamija. U takve primjere svakako spadaju blistave mozaičke cjeline Velike džamije u Damasku (705.-711.), Kupole na stijeni (692. godine), Velika džamija u Cordobi (8.-10. stoljeće) neke su izveli bizantski mozaičari ali po potrebi i nalogu islamskih velmoža kad u ranom periodu islamske umjetnosti još nije bilo ni majstora ni koncepcije islamskog slikarstva. Ali džamija je trebala zadiviti ljepotom. Kasnije, kad su se zanati i tehnike razvili, kad su se susreli umijeće majstora mnogih umjetničkih centara u kojima su

se sabrala umijeća stare Mezopotamije (gleđosana opeka), Kine (slikana keramika), Persije, a nisu zaboravljena umijeća mediteranskih kultura, sa konceptom oblika i sadržaja slikarstva, nastala su reprezentativna djela monumentalnog (zidnog) slikarstva kao što su zidne plohe enterijera i vanjštine džamije i medrese Bibi-hanum, Ulug-begove, Sir-Dar i Tiliakare medresa, turbe Gur i Mir u Samarkaandu, fajansni mozaici u Bujukkarataj medrese, Indže minare medresi u Konji, blistavi mozaik na Šah Abasovoj džamiji u Isfahanu i drugi. Izvan teme džamije slikarstvo, umjesto težnje monumentalnosti pokazuje više tematsko-stilske raznovrsnosti i slobode. To pokazuju mnogi primjeri figurativnih sadržaja, realizam motiva, slike predjela, panorame gradova, ljubavnih scena (Husrev i Širin, Lejla i Medžnun).

Zanimljiv pasaž u knjizi *Islamska estetika – uvod* predstavlja Leamonovo kazivanje o tretiranju islamskih umjetnika i islamskog svijeta na Zapadu koji se najčešće poimaju kao «Drugi». Autor s pravom kaže da «Drugi» može biti vrlo pozitivan kao i negativan pojam, te upozorava da nijedno stajalište nije od koristi. Kod mnogih slikara, privučenih motivima islamskog svijeta, realno je dato površno i ilustrativno, bez nužne transpozicije a skriveno ili željeno svodilo se na predstave harema ili turskih kupatila. Gdje se onda nalaze Delacroixove i Ingresove slike odeliska, Paul Kleeovi akvareli iz Tunisa? Postoje plodotvorni susreti i prožimanja rubnih područja civilizacija. Uz ovo tretiranje «Drugih» ide i nazivanje umjetnika koji stvaraju dekorativna djela «reproduktivnim umjetnicima». Istina, kod nas a i šire, danas je za ove umjetnike uobičajen naziv umjetnik primijenjenih umjetnosti. Jer se u likovnim umjetnostima rijetko pojavljuju primjeri produkcije po prethodnom uradku, kako se to dešava u muzici ili glumi. Ali, u ono vrijeme, jedan keramičar i slikar mogli su izvesti niz predmeta istog oblika i slikanog ukrasa. Jedan kaligraf mogao je ispisati desetak istih levhi, prepisati Kur'an. Jedan motiv, Medžnun među životinjama u pustinji opetovan je u velikom broju primjera. I među ovakvim primjerima ima razlika koje dopuštaju da svako pojedino djelo smatramo originalnim. Keramičar je, možda bio bliži reproduktivnosti, možda i kaligraf, ali minijaturist koji je slikao Međnuna u nekom od prepisa i onaj drugi, slikali su samo prepoznatljiv motiv ali sa uočljivim otiskom vremena i prostora u kojem se rukopis prepisivao i iluminirao. *Ne*

smijemo očekivati, kaže Leaman, *od tih umjetnika da se usprotive parametrima svoje discipline.*Takav koncept uslovno nazvane reproduktivne umjetnosti važio je i u evropskoj srednjevjekovnoj umjetnosti: romanici, gotici, bizantskoj minijaturi, mozaicima. Prenosila su se uobičajena, čak kanonizirana rješenja a ipak se takva djela ne nazivaju reprodukcijama.

Značajan prostor u razmatranju islamske estetike Leaman daje mjestu i ulozi kaligrafije u islamskoj umjetnosti. Činjenica da pismo Kur'ana, nadaje kaligrafiju kao jedan od najvažnijih sadržatelja Objave pa se njena likovnost poistovjećuje sa značenjem vjere. Zna se da u zemljama gdje se ne govori arapskim jezikom svaki tekst pisan arabicom izaziva neko poštovanje i da musliman s nekog drugog jezičkog područja osjeća uvrijeđenim ako se tekst pisan ili štampan arabicom, nađe na nekom nedostojnom mjestu. Šta više, iz toga slijedi poštovanje Knjige i svake druge knjige, kako je jednom pričao Ćamil Sijarić. U njegovom kraju knjiga i hljeb nisu se smjeli spustiti ispod koljena. Leaman takođe kaže kako su se u nekim oblicima slova vidjeli oblici likova, a da su se neke sufije molili u obliku nekih harfova što se primiče idolatriji ili širku. Međutim, kaligrafija kao najveća u islamskoj umjetnosti je najveća kao čista umjetnost te je takva daleko od reprodukcije riječi i jezika kaže Leaman. *To je ljepota oblika i samog stila koja nema ništa sa riječima* jer promatrač može uživati u djelu, kaligrafskom djelu, stranici u nekom rukopisu, levhi a da ne zna šta pisanje znači. U tom pogledu treba razumijevati razvoj stilova u kufskim i kurzivnim oblicima. Riječi Allah dž.š., Muhamed a.s. izvedene su jednostavnom tehnikom – mozaik od opeke na timuridskim spomenicima, mogu se doimiti kao savremena geometrijska apstrakcija. Među slovima kurzivnih pisama neka teže i dosežu izrazitu profinjenost, klasicističku perfekciju i eleganciju, dok stil persijske šikaste pokazuje maštovitost u grafizmu, slobodu geste i otima se čitljivosti. Sve sama, čista likovnost koja je privukla i neke novije i savremene umjetnike kao što je slikarstvo Hansa Hartunga ili još bliže slikarstvo Dotremona čijim je slikama od elemenata arapskih grafema i njegove geste bio ispunjen cijeli belgijski paviljon na Bijenalu u Veneciji 1980.godine.

U drugom poglavlja, *Bog kao stvoritelj, kaligrafija i simbolizam* Leaman predočava problematičnost izraza *stvaranje, stvara-*

laštvo, stvaralac u islamskoj umjetnosti pa postavlja pitanje *Da li je Bog jedini stvoritelj?* Nakon elaboracije teološkog aspekta djelovanja, autor upozorava da postoje dijelovi Knjige koji daju okvir ljudskim bićima da djeluju: mogućnost izbora različitih vidova života i djelovanja čovjeka te da takva djelovanja nisu oponašanja Božjeg djela jer je, implicite i umjetničko stvaranje u granicama i na razini ljudske zadaće na ovom svijetu. *Ono što mi označavamo pod stvaranjem a što ljudska bića izvode jeste vrlo različito od božanskog stvaranja.* Prepisivanje Kur'ana dovodilo je kaligrafa u stanje posvećenosti u dodir sa svetim. Kaligraf, rahmetli Ešref Kovačević je kao istinsko životno i vjersko dostignuće postavio zadaću da uradi prepis Kur'ana. Tokom ratnih devedesetih godina, prije svakog nastavljanja pisanja obavio bi određeni ritual. Ipak, ni jedan kaligraf pri tom izuzetnom činu presivanja Kur'ana, svetog teksta, promjene stila pisma, slikanih ukrasa, nije se smatrao više nego skromnim robom, daleko od svake pomisli da se miješaju u Božje djelo. Prema mišljenju Leamana *ne postoji nagon za apsolutnim posvećenjem i za islamske kaligrafe već samo uživanje u ljepoti oblika i obrazaca koji su proizvedeni na stranici.* Jeste uživanje u ljepoti ali stanje ljepote kaligrafu su otvarali i abdest i bismila i dova. U jednom statutu slikara iz Herata stoji čitav niz uputa za pripremu a s bismilom i dovama se već ulazi u atelje.

I poglavlja *Književnost* i *Muzika* pokazuju na svojim stranicama izuzetno zanimljivo promišljanje o islamskoj umjetnosti, posebno u ovim oblastima. Spomenućemo ona mjesta koja bi trebala vrijediti i za likovne umjetnosti. Polazeći od konstatacije da Kur'an nije kritičan spram ljepote, da poezija čini otpor logici jer joj je izvor imaginacija, Leaman uzima iz Mesnevije kasidu o takmičenju Kineza i Grka. Kinezima pripisuje sklonost ka oblicima za koje Rumi kaže da skrivaju i zbunjuju a da se Grci služe bezbojnošću kojom postižu jasnoću i čistoću. Kinezi su nesumnjivo talentovani, maštoviti i svojim radom dovode gledaoca do impresije. Dok su Kinezi slikali svoj motiv na jednom zidu, Grci su samo glačali suprotni zid dvorane. Na kraju, ne naslikavši ništa, Grci su uspjeli da se na njivom izglačanom zidu odrazi slika koju su Kinezi naslikali na svom zidu, da njihova slika, odraz, bude blistavija od originala i da tako kod vladara izazovu još jači dojam. Leaman, istina, ne potsjeća čitaoca na simbolizam u postupku realizacije i postignuću grčkih

slikara kojim Rumi sugerira da je brušenjem i glačanjem zida (čišćenjem srca) jedino moguće dosegnuti takvo savršenstvo da neko djelo odražava samu bit, nenarativnu i nematerijalnu ljepotu. Da li islamsku estetiku islamskom ipak čini duhovni koncept? I dalje, nije li u islamskoj umjetnosti prihvaćeno, za razliku od kriterija Zapada od renesanse pa dalje, da reprodukovanje i nije reprodukovanje te da slikar u djelu, kad reprodukuje uzor, prethodni primjerak, levhu, minijaturu, vidi autentično lično iskustvo skromnog roba i nastojanje dosegnuća svog savršenstva koje donosi nespektakularne i naoko neindividualne nanose u kontinuitetu islamske umjetnosti.

Iz cjelovitog i sistematizovanog pregleda tema islamske estetike izdvajamo još samo neke, bez namjere da nekoj oblasti damo prednost nad drugim. Uzimamo neke bliže našem zanimanju, likovnim umjetnostima. Stoga nam se čini opravdanim da ukažemo na Leamanov pogled na dom i vrt u islamskom svijetu. Dom i vrt su značajni u životu muslimana utoliko više jer je islamska tradicija odvajala stanovanje u gradu od javnih funkcija i prostora, što je jasno i u konceptu osnivanja Bagdada 762. godine. U kružnom planu Bagdada stambene četvrti raspoređene su po periferiji gradske zone omeđene zaštitnim zidom a u centru su situirani javni objekti. I drugdje muslimani su izdvajali kuću od poslovnog dijela grada. Uz dom najčešće nalazio se vrt ili malo zelenila, voda, a prostorni, oblikovni i sadržajni nivo bio je viši u prinčevskim palatama. Može se odricati vjerski aspekt islamskih vrtova i razumijevati ih kao potrebu za uživanjem (Leaman) ali treba imati u vidu i poticaje za ovim sadržajima doma koji dolaze od shvatanja da su ljepote prirode refleksije dženetskih bašči. I u Kur'anu se uz riječ džennet skoro uvijek spominju i rijeke.

Dom i vrt u muslimana su mjesta i prostori privatnosti gdje funkcionira porodični život. Izgrađeni su i postavljeni tako da su s jedne strane povezani s prirodom i svijetom u njegovoj čistoj sadržini a s druge strane odvajaju se od one vrste svijeta koji ugrožava tu privatnost i intimu. Stoga Leaman govori o interesu za pažljivu obradu unutarnjeg prostora i o nezanimanju za vanjski prostor. *Islamska je kuća introvertan oblik, koncipiran iznutra prema vani sa naglašavanjem na dekoraciji unutrašnjih elemenata.* Razlog zašto muslimani nisu zainteresovani za vanjštinu njihovih kuća jest

taj što oni osjećaju gnušanje nad pravljenjem distinkcija između siromaštva i bogatstva. Leaman, ipak kaže da tome protivrječe životni stilovi stanovnika islamskih gradova. Sve to o kući, vrtovima, jednostavnost vanjštine i pažljivo uređena unutrašnjost je u skladu s vjerom, ali životne manifestacije muslimana odavno nisu u skladu s vrijednostima izraženim u umjetnosti.

Kad je u pitanju arhitektura, pa i oni oblici koji su neposredno u funkciji vjerskih potreba (iako, kaže Leaman, za vjerske potrebe nije nužna ni džamija jer musliman može u određenom vremenu obaviti molitvu na svakom čistom mjestu), može se također postaviti pitanje da li u islamskoj arhitekturi određeni oblici označavaju ili opisuju muslimansku ideju ili koncept. Za Leamana, koji kao na nekoliko mjesta u svojoj knjizi, i ovdje slijedi dileme i pitanja koje postavlja O. Grabar, i minaret s kojeg se poziva na molitvu, može se uzeti i drugačije pa i izostaviti s obzirom na novu tehniku. I za mukarnas se ponekad veže vizualna metafora za muslimansko stajalište o zbiljnosti. Jer, ljudsko stvaranje je nematerijalno a samo je božansko činidba zbiljskog karaktera. Tako mukarnas stvara iluziju da proširuje objekat ili dio objekta, zid, kupolu više nego što stvarno jeste. Leaman se u tome slaže s Grabarom da ovakve intencije možda potstiču upotrebu mukarnasa ali drži da to nije njihov suštinski aspekt. Naravno, može se uzeti da je minaret nastao prilagodbom od fortifikacijske kule uz Veliku džamiju u Damasku ali je znano da se mujezin Bilal prije više od pola stoljeća, penjao na zid Poslanikove a.s. kuće da uči ezan. Također i mukarnas je nastao primarno iz konstruktivnih potreba – prilagođavanjem elemenata kojim se u arhitekturi savlađuju prelazi između kvadratne i kružne forme. Ali, prizmatična, saćasta forma mukarnasa, čista geometrijska plastičnost dobro pristaju razmišljanju o univerzalnoj tvorbi.

Redom, od teme do teme, Oliver Leaman propituje stajališta o islamskoj umjetnosti zagovarajući neovisnost estetskog aspekta od kontekstualnog. Mnogi komentatori islamske umjetnosti poprilično potcjenjuju estetski status svojeg predmeta, kaže Leaman. I dalje, historija unosi u razmatranje čitav niz drugih iskaza i uključuje proučavanje pozadine, detalja, koja može samo komplicirati ono što predmet predstavlja. Slažemo se s gospodinom Leamanom da je islamska umjetnost umjetnost, kako kaže na početku svog djela, uz to još predivna umjetnost, i da može pružiti doživljaj najvi-

šeg stupnja, onakav kakav učini susret s djelom koje izmiče prosudbi ljudskim mjerilima (fascinacija sfernim mukarnasom u dvorani Dviju sestara u Alhambri, gaznevijsko minare u brdima Afganistana, plamene stijene i procvali žbunovi na persijskim minijaturama). I da je tada dovoljan samo osjećaj. Takva djela impresioniraju i onda kad ne razumijemo sve ili bilo što u vezi s njihovim kontekstom. Razumljiv je takav pristup i islamskoj umjetnosti, kao i umjetnosti uopšte. Leaman samo želi da i islamsku umjetnost oslobodi mišljenja da je njena estetika dostupna isključivo preko ideje islama. Razumijemo da su dobro došla i znanja o ideji islama, da je ideja islama koncipirala i modelirala oblike islamske umjetnosti ali da su mnoga djela građena i drugim pobudama i oblikovana samo estetskim manirom. Možda historija može da komplicira doživljaj i zamagli čist estetski fenomen ali bez konteksta možemo ostati uskraćenim da živimo s ljudima u svim vremenima i na svim prostorima. Dva goluba koji piju vodu iz pehara na mozaiku u mauzoleju Galle Placidie (6. stoljeće) u Raveni su sami za sebe jedan ljupki prizor, da se požeoli ugledati na prozoru svoje kuće. Ali u mauzoleju oni predstavljaju euhalističko sjedinjenje duše Galle Placidie sa Sv. Duhom. I levha u mozaiku od gleđosane opeke na zidu turbeta Gur i Mir u Samarkandu doživljava se najprije kao izuzetna monumentalna apstraktna likovno-geometrijska slika. Za druge, njom se susreće i izgovara ime Svevišnjeg.

Djelo Olivera Leamana svojim primjerom svestranog promišljanja i sugestivnom rječitošću i intelektualnim darom nudi izuzetno štivo o islamskoj umjetnosti. Pouka je, kaže Leaman na kraju, da bismo trebali razmatrati islamsku umjetnost kao običnu umjetnost, kao važnu kulturnu tradiciju u historiji umjetnosti. Potpuno se slažemo da islamska umjetnost ima svoju likovno-plastičku konfiguraciju u prostranstvu estetskih fenomena i da se i njenim predjelima možemo zaputiti vođeni samo lijepim.

U Sarajevu, februara 2005.

Prof. dr Ibrahim Krzović

Predgovor bosanskom prijevodu

Jedan od motiva koji me potstakao na pisanje ove knjige jeste taj što sam neprestano čitao o islamskoj umjetnosti i što sam vidio da je umjetnost često bila vrlo različita od onog što sam pročitao. Na primjer, pročitao sam da islamska umjentost izbjegava upotrebu slika, a, primjerice, perzijske minijature i mugalsko[3] slikarstvo krcato je slikama, i to vrlo realističkim slikama. Ovo se nije odnosilo samo na slikarstvo, već je ono jednako tako relevantno i za kaligrafiju, za koju se često kaže da je paradigmatični oblik islamske umjetnosti, uz njezino usredsređenje na Božiju riječ i lijepo predstavljanje te riječi. K tomu još, mnoge od ovih analiza kaligrafije nisu u skladu s prirodom same kaligrafije. Često je slično u filozofiji, mi želimo reći da mora biti tako, međutim, kad zapravo pogledamo i shvatimo ono što nalazimo, vrlo je različito od onog što mislimo da mora biti slučaj. Potom, ako smo intelektualno pošteni, obavezni smo da iznova razmotrimo naše pretpostavke i preispitamo prijeporno pitanje.

Estetika je suštinski aspekt islama, i iznenađujuće je da ona dosada uistinu nije adekvatno obrađena. Kur'an krasno opisuje ljepotu svijeta koju je Bog stvorio. Aspekt *i'jaz al-Qur'ana*, neusporedivosti Kur'ana, jeste precizno o tome kako je on napisan i sastavljen. Islam je jedina religija koja će temeljiti dokaz svoje istinitosti na ljepoti svojeg glavnog teksta. Uz to, ova je tvrdnja vrlo zahtijevna ideja, budući da često smatramo da će pitanje o ljepoti biti subjektivno prije negoli objektivno, da je ljepota u oku gedatelja. Što će spriječiti nekog ko ne smatra Kur'an lijepim da misli da je dokaz u pomanjkanju istinitosti samog islama? Da li je moguće osobi čestite naravi da smatra da Kur'an nije lijep? Ovo je bila dugotrajna rasprava u islamu i ona ima neka zanimljiva obilježja. Vjerojatno je najzanimljiviji način taj što islam ne utemeljuje svoju istinu na historijskim činjenicama prošlosti, niti na čudima, već na snazi samog kur'anskog izraza, i ovo je ono što estetici daje vodeću ulogu u religiji.

---

[3] Znači: *mongolsko*. Na ovom mjestu urednik knjige smatra uputnim skrenuti čitaocu pažnju na leksiku koja je na izričit zahtjev prevodioca dr Nevada Kahterana zadržana u prevedenom tekstu.

Smatram da ovo lijepo iznosi na vidjelo koliko su središnja estetska pitanja za naše živote. Islam sugerira da ljepota i stil nisu površni aspekti zbiljnosti, već dio svakidašnjeg svijeta i, naravno, budućeg svijeta. U svojoj knjizi na ovu temu uvjeren sam da sam rekao stvari koje će se smatrati provokativnim, ili čak i pogrešnim, no ova je knjiga samo doprinos dugoj raspravi o ovom predmetu. Nadam se da će ona barem pridodati određen kritički ton toj raspravi koja je često manjkava, tako da raspravu vjerojatno odvede unekoliko dalje nego što joj je ranije to uspijevalo. Vrlo sam zahvalan dr-u Nevadu Kahteranu za to što je preveo ovu knjigu na bosanski jezik. Ja znam da Bosna ima snažno izdavaštvo i kulturnu atmosferu punu života, te sam oduševljen što će ova knjiga sada biti dostupna bosanskoj javnosti.

27. januar 2005.
Lexington, Kentucky

Oliver Leaman

Predgovor autora engleskom izdanju

Napisao sam ovu knjigu iz dubokog osjećaja razočaranja u svezi sa vrstama stvari koje se često kazuju o islamskoj umjetnosti. Postoje mnoge izvanredne knjige o islamskoj umjetnosti, a učenost i stručnost koju uključuju vrlo su impresivne. Rasprave koje se mogu pronaći u tim knjigama o estetici često su puno slabije, ili su čak u potpunosti izostavljene, a proveo sam jako puno vremena iščitavajući materijale u svezi sa estetskim osobinama predmeta koji su baš pogrešni. Ova je knjiga skroman pokušaj da se ispravi krivo mišljenje, te da se ustanovi solidna osnova za estetiku islamske umjetnosti.

Ljudi koji pišu knjige su često u povoljnoj poziciji da mogu dati sebi oduška u javnosti, što većina ljudi ne može da učini. Počesto sam bio primoran da sjedim i da se smiješim učtivo dok je autoritet sa područja islamske umjetnosti pravio neke komentare koji su, prema mojemu mišljenju, posve neumjesni. Vjerojatno očekujemo od onih koji su osposobljeni da pišu o umjetnosti da budu prave osobe koje će kazivati o principima ljepote i uzvišenosti koja počiva u toj umjetnosti, ali bi ovo moglo biti naivno. Zapravo, posve različita kategorija intelektualnih sposobnosti bi se mogla zahtijevati da se govori o estetskim osobinama predmeta kada se usporedi sa njegovom kompozicijom, historijskim kontekstom, ulogom umjetnika i njegove publike, njezinog porijekla itd. Postoji tendencija da se islamska umjetnost posmatra kao dio islamskih studija, što je vjerojatno sramotno, jer tad se prije stavlja u pogon povijesna vjerodostojnost metodologije područja istraživanja, i nastoji se isključiti alternativna objašnjenja i pristupe.

Dok sam pisao ovu knjigu često sam bio svjestan da je ovo bila proširena rasprava koju sam imao sa svojim ocem tijekom niza godina. Obojica smo uživali posjećujući vjerska zdanja kao što su crkve i kapele, i slušali smo Bachovu muziku. On bi često govorio da je prekrasno to kako on smatra ta zdanja i muziku, te da je kršćanin da bi ih smatrao čak još i ljepšima, i da bi razumio stvari u svezi s njima koje je propustio kao neko ko nije kršćanin. Ja sam nastojao da dokažem suprotno, da su estetski oblici zgrada i muzike doista sami po sebi apstraktniji od njihove religijske svrhe, te da bi

doista u skladu sa potonjom trebali biti razbibriga, a ne pripomoć estetskom zamjećivanju i razumijevanju. Još uvijek držim do ovog stajališta, i razvio sam ga u ovoj knjizi, međutim, kako sam je ispisivao počesto sam imao osjećaj da moj otac gleda preko mojih ramena i energično odmahuje glavom. Ovo nije manjak poštovanja spram njega, ili mnogih drugih, koji dijele isto mišljenje u pogledu argumenata koje predočavam u ovoj knjizi.

Vrlo sam zahvalan za pripomoć određnom broja ljudi, napose uredniku-redaktoru teksta, Jamesu Croftu, redaktoru u Edinburgh University Pressu, Eddi Clark, te nepoznatom čitatelju. Oni su me spasili od nekih skrajnjih pogreški, a one koje su preostale, nažalost, u potpunosti su moja krivnja.

Lexington, Kentucky
May 2003

Uvod

Zamislite da stojite u galeriji u Dublinu, Irska, gdje ste došli da istražite neke arapske rukopise. Dok čekate da ih dobijete, šetkate se okolo glavnog izložbenog prostora, koji ima malu, ali impresivnu zbirku Kur'ana. Ovi primjerci su otvoreni tako da se mogu vidjeti različiti kaligrafski stilovi. Također, tu se nalaze neke knjige koje su tiskane u tim stilovima, male, ali živopisne. Iznenada se prostor, koji je bio ispunjen grobnom tišinom, ispunjava grajom nakon što grupa školaraca ulazi sa svojim učiteljem, očito na obrazovnom putovanju iz njihove škole. Oni očito ne žele da budu tamo i gunđaju zbog toga što im je rečeno da posmatraju knjige i slike. Potom je prostor utihnuo kako su počeli gledati djela i boje. No, nisu dugo ostali tihi, jer nije puno toga izloženo da se vidi, a i ljudi su danas izgubili sposobnost da bilo što posmatraju duže vremena. No, očito su impresionirani, te pomalo šokirani da su impresionirani, jer ovo nije vrsta djece koja nastoji da odlazi u galerije i muzeje, ne dragovoljno u svakom slučaju.

Kasnije u razgovoru sa njihovim učiteljem, on potvrđuje ono zbog čega sam bio sumnjičav. Oni su iz dijela sjevernog Dublina koji je sklon kriminalu, dijela koji je općenito slabe obrazovne razine i jamačno bez ikakvog saznanja o islamu i arapskom jeziku uopće. Doduše, iako je sada islam snažno prisutan u Dublinu, kao i u većini dijelova Europe, onda je on bio ograničen na nekoliko imigrantskih prodavača i uposlenika u ambasadama. Islam je bio stran tim dječacima, kao što bi bilo što drugo. Jamačno je da oni ništa nisu mogli pročitati iz tekstova koje su posmatrali, a u onoj mjeri u kojoj su bili zainteresirani, ove tekstove je svako mogao napisati. Slike koje su vidjeli u knjigama nisu imale značenja za njih, kao slike bilo koga kog nisu mogli prepoznati, ili kao onog što postoji unutar kulturološkog konteksta kojeg razumiju. Ovo nisu bili dje-

čaci koji su sami posjećivali bilo kakve galerije, a bili su i nevješti u ritualima koji okružuju takovrsne posjete. K tomu još, oni su bili fascinirani onim što su vidjeli, a nisu bili dovoljno rafinirani da sakriju taj osjećaj jedni od drugih.

Bio sam impresioniran ovim susretom, i uz to također ražalošćen. Kada razmatramo literaturu koja se bavi sa onim što je poznato kao islamska umjetnost, vidimo da ona posvećuje malo pozornosti tome da se poveže sa «običnim» posmatračem, pojedincem koji zna malo ili ništa u svezi s umjetnošću i islamom, i koji bi uz to uživao posmatrajući islamsku umjetnost. Glavni problem je taj što je islamska umjetnost konstantno objašnjavana u pojmovima koji nisu estetski, terminima koji nemaju ništa primarno u svezi sa umjetnošću. Ovo mogu biti politički, religijski, mistički, ili ekonomski pojmovi, a ono što im je zajedničko jeste to da oni nisu estetski. Oni objašnjavaju estetske oblike islamske umjetnosti i zamjenjuju te oblike s nečim drugim, kao da umjetnost nije dovoljno snažna da samu sebe promatra u vlastitim terminima kao istinsku umjetnost.

Uz to, tog kišnog jesenjeg jutra u Dublinu barem je dio cijenio ono što su oni vidjeli kao umjetnost, koja je ostavila jak dojam na njih, kako kaže jedna engleska izreka. Međutim, da su se oni pripremali za posjetu pripremom kroz čitanje o onome što su namjeravali da vide, njihova bi reakcija bila drukčija. Primjerice, mogli su pročitati da su knjige iz mogulske Indije oslikavane za vladare kako bi pomogle da prošire svoju vlast i kulturni utjecaj njihovog dvora. Kazalo bi im se da je kaligrafija razvijena do vrlo rafiniranog stupnja, jer su slike zabranjene u islamu, a što je teško da se pomiri sa slikama u približno pokazanim slučajevima, međutim, one su rijetko postavljene na način na koji se ta tvrdnja iskazuje. Ukoliko bi razmotrili neke religijske argumente za kaligrafiju, otkrili bi da se islam temelji na knjizi, tako da riječi te knjige posjeduju vrlo veliki položaj u islamskom svijetu. Otuda tolika

pažnja u njihovoj reprodukciji. Međutim, ove tvrdnje nemaju ništa sa estetskim kvalitetima onog što je ispred nas; sva ova objašnjenja su na ravni zanimanja i važnih pitanja, ali ona nisu estetska pitanja. Niti nam pripomažu da razumijemo djela kao umjetnička djela. Nadam se da će argumentima ove knjige poći za rukom da uvjere čitatelja u ovo stajalište. Isto sam dokazivao na više teoretskom stupnju u posljednjem poglavlju ove knjige.

Postoji jaka tendencija da se rasprave o islamu i njegovim proizvodima izrode u analizu koja potpuno napušta određeni predmet rasprave izvan ove diskusije. Uzmimo drugi primjer, postoji predmet koji se zove islamska filozofija, i vjerojatno mislimo da bismo je trebali interpretirati kao filozofiju koja se provodila u islamskom svijetu, te će se takva tretirati kao filozofija. Zapravo, ona se često vrlo različito tretira, ne kao filozofija, već kao vrsta zamršene literature. Kao da islam nije sposoban da razvije svoju vlastitu filozofsku misao, te da, takorekuć, ova misao koja doista postoji, mora biti pripisana nekom drugom, na primjer, Grcima. Zato što je islamska filozofija, pretpostavlja se da ona mora biti podjela religije ili teologije, ili se tako pokušalo dokazati. Ono što je zanimljivo u svezi s ovim pristupom jeste to da on tretira islamsku filozofiju ne kao filozofiju, već kao nešto drugo. Branitelji takovrsnih hermeneutičkih tehnika nisu nužno neprijateljski spram islama, ili pak filozofije, oni su neprijateljski raspoloženi prema ideji da islamska filozofija može biti filozofija kao takva. Dakle, oni je ne razmatraju kao filozofiju, već kao nešto drugo.

Ja dokazujem da je ovaj pristup pogrešan, te da je zbunjujući u svezi s prirodom filozofije u islamu. Cilj ove knjige je drukčiji, ali je neobično povezan sa onim ranijim. Mnogi komentatori islamske umjetnosti ne cijene je kao istinsku umjetnost. Oni je jamačno posmatraju kao fascinirajuću, intrigirajuću, a u nekim slučajevima su joj posvetili i svoje živote, međutim, oni je ne cijene kao umjetnost. Ova se tvrdnja čini

šokantnom, budući da su oni pisali o njojzi kao umjetnosti, i to u knjigama koje imaju «islamsku umjetnost» u naslovu ili podnaslovu. Vidjeti ćemo da je ova tvrdnja, iako doista šokantna, opravdana, budući da oni objašnjavaju islamsku umjetnost u pojmovima koji nisu estetski, niti su to pojmovi koji se naročito bave umjetnošću. Pokatkad oni posve izbjegavaju estetički jezik, a pokatkad ga upotrebljavaju, ali ga objašnjavaju u neestetičkim pojmovima, često religijskim ili socijalnim. Svrha ove knjige je da preispita njihov pristup, rasvjetljavajući doduše da on može biti prilika u iznošenju na vidjelo uzročnih procesa koji leže unutar umjetničkih uzoraka. Puno sam naučio iz njihovih radova (jamačno ne dovoljno), i k tome još ću dokazati da su pogrešni. Islamska je umjetnost umjetnost, i k tomu još predivna umjetnost, i mi treba da razvijemo područje estetičkih stajališta prema njojzi. Ova je knjiga pokušaj započinjanja ovog procesa.

POGLAVLJE 1.

1.

Jedanaest uobičajenih pogreški u svezi sa islamskom umjetnošću

Islam može biti definiran: pitanje suštine

Vjerojatno mislimo da mnogi pisci o islamskoj umjetnosti posve prikladno kreću sa kazivanjem o islamu. Oni sugeriraju da kad jednom izoliramo suštinu islama, da ćemo biti u boljoj poziciji da identificiramo da je suština u islamskoj umjetnosti i korištenje te suštine kao kriterija ono što se pobraja kao islamska umjetnost. Ovo se čini vrlo razboritim. Ukoliko govorimo o islamu tad govorimo o religiji koja je različita od drugih religija. No ako govorimo o islamskoj umjetnosti tad govorimo o umjetnosti koja je različita od drugih umjetničkih oblika. Jednom kad mognemo identificirati ove razlikovne crte znati ćemo precizno što je islamska umjetnost.

Postoji li suština islamskog učenja? Naravno, ovo je golemo pitanje po sebi i trebali bismo smatrati da postoje religijski principi bez kojih religija nije religija za koju se predstavlja. Navedimo primjer esencijalističkog stajališta. Jedan od najistaknutijih islamskih mislitelja jeste Seyyed Hossein Nasr i on dokazuje da je u središtu islama Ka'ba, te da ona igra temeljni dio u onome što odjeljuje islam, te islamsku umjetnost, od ostalih religija. Kako to on postavlja: «Simbol islamske civilizacije nije rijeka koja teče, već kocka Ka'be, stabilnost koja simbolizira stalni i neizmjenljivi karakter islama»[4]. Ka'ba, koja doslovce na arapskom jeziku znači «kocka», jeste velika granitna stijena u Mekki koja je žarište mnogih rituala u islamu. Prema islamskom učenju, zgradu Ka'be je na izričitu Božiju zapovijed sagradio Abraham (Ibrahim) i Išmael (Ismail). Također, njojzi susjedno i od velikog značaja

[4] Nasr, *Science and Civilization*, str. 21.

jeste vrelo Zemzem i brežuljci Safa i Merwa. Ka'ba je postala najznačajnije obredno mjesto nomadskih plemena koja su nastanjivala Arabiju.

Kako je vrijeme prolazilo, izvorni ibrahimovski (abrahamovski) običaji u Ka'bi sve više su razvodnjeni utjecajem paganskih obilježja (koji su vjerojatno dolazili karavanskim putevima koji su vodili u Mekku). Hodočasnici iz predislamskih vremena posjećivali su ne samo Abrahamovu kuću i Gabrijelov (Džibrilov) sveti kamen, već jednako tako i izložene kamene idole (koji su predstavljali različita božanstva) smještena u i okolo Ka'be. Priča se da je bilo 360 različitih kipova uključujući Awfa, veliku pticu, Hubala, nabatejskog boga, tri nebeske božice: Manat, al-Uzza i al-Lat, te kipove Marije (Merjeme) i Isusa (Isaa). Najvažnije od ovih božanstava je nazvano Allah («Bog»). Božanstvo je obožavano diljem južne Sirije i sjeverne Arabije, i bilo je jedino božanstvo koje nije predstavljeno pomoću idola u Ka'bi.

Godine 8. po hidžri/630. po Kristu (Isau), Muhammed je preuzeo kontrolu nad Mekkom i razorio 360 paganskih idola, uz važno izuzimanje kipova Marije i Isusa. Idol Hubala, najvećeg u Mekki, bio je ogromni kamen koji je bio postavljen na vrhu Ka'be. Priča se da je slijedeći zapovijed Poslanika, Ali (rođak Muhammedov) stao na Muhammedova ramena, popeo se na vrh Ka'be i gurnuo idola na zemlju. Nakon uništenja paganskih idola, Muhammed je objedinio neke drevne mekanske obrede sa hadžskim hodočašćem brdu Arafat (druga predislamska tradicija), ustanovivši grad kao središte islamskog hodočašća i posvećujući ga obožavanju samo Allaha. Muhammed nije, kao što bismo mogli misliti da je htio, uništio Ka'bu i sveti kamen koji je u nju uzidan. Umjesto toga, on ih je učinio središnjima za muslimansku religiju koja se temeljila na principu da je on bio poslanički reformator, kojeg je Bog poslao da opet uspostavi obrede koje je ustanovio Abraham prema njihovoj izvornoj čistoti. Otuda, zadobijajući reli-

gijsku i političku kontrolu nad Mekkom, Muhammed je mogao da redefinira svetu teritoriju i nanovo ustanovi ibrahimovski poredak na njojzi.

Sukladno temeljnim člancima islamskog učenja, hadžsko hodočašće je peta temeljna muslimanska dužnost. Hadž je obaveza koju treba da izvrši svaki odrasli muškarac i žena barem jedanput u životu, oni koji ga mogu obaviti. Hodočašće se održava svake godine između 11. i 13. dana dhu al-hijjata (zu-l-hidždžeta), dvanaestog mjeseca islamskog lunarnog kalendara. Prije planiranja hadža, hodočasnik treba da otkloni sve nevaljalosti, plati sve dugove, te da uredi da ima dovoljno novaca za svoje putovanje i potporu svoje obitelji dok je on na putu.

Kada je hodočasnik na oko desetak kilometara od Mekke, on ulazi u stanje svetosti i čistoće poznate kao *ihram*, te se oblači u naročite odjevne predmete koji se sastoje od dvije bijele bešavne plahte koje se ogrću oko tijela. Hodočasnik hoda sedam puta oko svetišta Ka'be u smjeru obrnutom kazaljkama na satu; a ovaj se obred naziva kruženjem, ili *tawaf*. Potom, ulazeći u svetište, hodočasnik ljubi sveti kamen, ukoliko mu može dovoljno blizu prići. Kamen je uokviren u srebreni okvir u zidu, četiri stope iznad zemlje, na jugoistočnom uglu svetišta. Ovalnog je oblika oko dvanaest inča u promjeru, sastavljen od sedam manjih kamenova (vjerojatno bazalt) različite veličine i oblika, a koji su povezani cementom. Priča se da je kamen prvobitno bio bijel, ali da je postepeno postao crn zbog poljubaca griješnih smrtnika. Tijekom naredna dva dana hodočasnik obilazi obrednom putanjom druga sveta mjesta u okolici Mekke (Mina, Muzdalifa, Arafat, Brdo Milosti i Brdo Namira) i vraća se Ka'bi zadnjeg dana (riječ hadž vjerojatno dolazi iz starog semitskog korijena koji znači «ići okolo, ići u krug»). U različitim zemljama hodočasnici koji se vraćaju koristiti će različite oznake kako bi pokazali da su obavili hadž; i ovo uključuje slike Ka'be, a pokatkad hodočasnikove načine

putovanja do svetišta, slike na zidovima njihovih kuća, oslikavanje ulaznih vrata njihovog doma svijetlo zelenom bojom, te nošenje zelenih šešira ili marama. Za zelenu boju se kaže da je bila Poslanikova omiljena boja.

Ka'ba danas stoji usred otvorenog dvorišta poznatog kao *al-masjid al-haram*, «svetište». Kockasta građevina ravnog krova diže se pedeset stopa iz uske mramorne osnove na ožbukanim osnovama lokalnog plavo-zelenog kamena. Njezine dimenzije nisu posve kubične: sjeverno-istočni i južno zapadni zidovi su dugi četrdeset stopa, dok su ostala dva zida pet stopa kraći.

Vrijedno je prikazati u kratkim crtama ulogu Ka'be u islamu kako bismo vidjeli da li je ona uistinu središnja kako se kaže da jeste. Nesumnjivo je da ona posjeduje veliki značaj, međutim, da li je njezin oblik značajan? Njezino ime je njezin oblik, koji ostavlja utisak da je važno da posjeduje taj oblik, međutim, postoji izobilje važnih obreda koji su povezani sa hadžom, a koji naglašavaju različite oblike poput kruga, brda, izvora vode itd. Zapravo, ovi su postali važni islamski simboli na jedan ili drugi način, napose u sufizmu, a kao simboli oni mogu predstaviti islam jednako kao i Ka'ba. Ponekad ono što se kreće i mijenja može predstaviti aktivnost i beskonačnost božanstva, i vidjeti ćemo da mnogi dokazuju takovrsno značenje koje leži u osnovi velikog dijela islamske dekoracije. Kada hodočasnici slikaju Ka'bu na zidovima svojih kuća postavlja se pitanje da li oni iskazuju svoje vjerovanje u neizmjenljivu narav islama, ili je to pak njihov način ukazivanja na uspješno putovanje koje je obavljeno? Da li oni proklamiraju da je islam jednako postojan i nepromjenljiv kao zidovi same Ka'be? Vjerojatno neki da, međutim, onda postoje i neki muslimani koji su kroz historiju religije razmišljali o promjeni i koji su otvorili vrata radikalnog mišljenja o svojemu vjerovanju. Zar oni nisu mogli da vide u Ka'bi simbol svoje religije, već simbol koji dopušta promjenu, te koji je uistinu

ohrabruje? Ka'ba bi se mogla posmatrati kao simbol povratka izvorno čistom obliku bogoštovlja kako ga je ustanovio Ibrahim i Ismail, ili bi se mogla posmatrati kao uspješna transformacija popularne tradicionalne prakse u novom i sadržajnijem životnom obliku. Postoje kritičke primjedbe nekih praksi povezanih sa Ka'bom, budući da su ove ispoređivane sa idolatrijom ili *širkom*, utoliko što su neki uzimali da građevina vjerojatno posjeduje naročite moći, a ovo znači da Bog nije jedini koji posjeduje božansku moć. Ka'ba tad može biti posve dvosmislen simbol, kao što to, naravno, može biti bilo koji religijski simbol, i mi ne možemo zaključiti iz činjenice da je ona kubična da uopće posjeduje neko određeno značenje. Naknadna provjera nekog dijela historije i sadašnje upotrebe Ka'be iznosi na vidjelo stupanj u kojoj mjeri je ona značajna islamu, međutim, ona nije središnja kao kocka. Ona je Kocka koja je središnja, ali ona nije središnja zato što je kockastog oblika.

Mora se kazati da kada propitujemo golemu raznolikost onog što se izdaje za islam danas i u prošlosti, da nije lahko da uvidimo njegov stalni i nepromjenljivi karakter. S jedne strane, Nasr je jamačno u pravu u traženju suštine islamske religije, jer ukoliko religija posjeduje različit oblik od drugih religija onda tamo mora postojati nešto što je karakterizira kao različitu, a ovaj oblik bi trebao biti nešto što se ne mijenja. K tomu još, kad propitujemo raznolikost ponašanja koja se klasificiraju kao islamska, teško je biti siguran da će jedna takovrsna karakterizacija vjerovanja pokriti sve njegove interpretacije. Mislimo da tamo mora postojati suština islama, nešto što je središnje i što ga općenito drži na okupu, međutim, prema Wittgensteinovim riječima: «sondern Schau» (samo izgled), i ukoliko uperimo pogled ne nalazimo ono što očekujemo da pronađemo (Philosophical *Investigations/ Filo-zofska istraživanja* § 66).

Islamska estetika ne postoji

Alternativno gledište nudi Oleg Grabar, pisac koji važi za doajena u tumačenju islamske umjetnosti:

> *Međutim, postoji druga strana neke interpretacije određene tradicije. A ona se sastoji u pitanju: da li su «univerzalni» atributi koji su pridati tradicijskim tvorinama opravdani unutrašnjim, dijakronijskim ili historijskim, sputanostima same kulture... Trebali bismo biti zadovoljni zbog toga što je klasična kultura medijavalnih, ili predmodernih muslimanskih društava razmatrala ista pitanja i što je vukla iste zaključke*[5].

On ovdje komentira način na koji su neki mislitelji poput Eshera i Owena Jonesa fascinirani čulnom geometrijom Alhambre i pronalazi ezoterijsko značenje u njoj, ali značenje koje, sukladno Grabaru, nisu nužno dijelili «muslimanski graditelji i korisnici palače u Granadi» (ibid.). Ovo nije naročito relevantan komentar, budući da misaoni proces onih koji su zainteresirani za objedinjavanje građevine nije neposredno pitanje. Moglo bi se dokazivati da ukoliko su oni zapravo razmišljali o tome da neki vrlo općeniti islamski principi leže u osnovi onog što su uradili.

Jedan od vrlo impresivnih aspekata Grabarovog djela o islamskoj umjetnosti jeste njegova opreznost, njegova nesklonost da generalizira, te nevjerojatno žestoko empiričko stajalište prema samim činjenicama. On namjerava da se ograniči na opisivanje djela, povezujući ih sa njihovim historijskim kontekstom i metodama proizvođenja, te odbacujući bilo kakav širi cilj. Ovo je izvanredan korektiv prema onome što pronicavo označava «orijentalističkim grijehom olahkog generaliziranja»[6] kojemu mnogi drugi u ovom području bestidno

---

[5] Grabar, *The Meditation of Ornament*, str. 232, također vidjeti Basil Grayovo djelo *Persian Painting*, koje posjeduje čvrstu odlučnost da ne spekulira o estetskim pitanjima.

[6] Grabar, *The Meditation of Ornament*, str. 255.

udovoljavaju. U svojoj knjizi *Mostly Miniatures/Većinom minijature*, on ovo izvanredno proširuje, odbijajući da uopće spekulira o bilo kakvim širim pretpostavkama koje bi mogle biti implicitne u perzijskim minijaturama koje analizira. On je utoliko u pravu što je oprezan, jer je vrlo lahko spekulirati o postojanju naročitih ideja koje su vjerojatno završile u slikama, a vrlo je zamamno upotrebljavati te ideje kao načine u slikanju. Uz to, kao što kaže, ne posjedujemo ni trunku dokaza da su te ideje zapravo važne bilo za umjetnika ili publiku, barem što se tiče tih slika za koje smo zainteresirani. Čak nemamo niti jedan razlog da mislimo da su te ideje uopće od bilo kakvog značaja za njih. Jamačno je da su one bile važne nekim ljudima u perzijskoj kulturi, međutim, daleko je od toga zaključak da su takovrsne ideje dio i paket cjelokupnog perzijskog slikanja. Veliki broj ljudi dokazuje da je islamska umjetnost morala biti izumljena na temelju specifičnih islamskih ideja, a Grabarov oprez je krajnje uputan.

Međutim, da li je on preoprezan? On ne samo da odbija da konstruira estetiku, već sugerira da je ne možemo konstruirati. Ovo je zbog toga što zapravo ne znamo dovoljno o ljudima sa kojima se bavimo, što su oni precizno mislili kada su slikali, ili gledali takovrsne slike, čak katkad niti ko su oni bili. Jamačno da su iz umjetničko-historijske perspektive ovo sve važna pitanja, ali ne i ona presudna. Prevalili smo dug put od mišljenja da bismo razumjeli umjetničko djelo i da moramo razumjeti mentalni proces umjetnika. Život autora ove knjige bio bi puno jednostavniji ukoliko bi bilo moguće izvući suštinu islama, razaznati je u onome što se izdaje za islamsku umjetnost, te bismo potom mogli proputovati kroz islamsku kulturu i ukazati na ona obilježja koja su joj u tolikoj mjeri zajednička. To jest, muslimani bi dijelili neke zajedničke principe, one koji bi bili utjelovljeni u njihovoj umjetnosti, a potom bismo mogli da istražimo pozadinu umjetnosti kako bismo identificirali misaone procese ove ideje, i naposljetku reli-

gijske principe. Ova se ideja čini očito istinitom, i poput mnogih očitih istina ona je pogrešna. Dokaz nije u skladu s ovom idejom, te ćemo morati da odbacimo ovu strategiju za gospodu, ali naposlijetku produktivnijeg pristupa.

Islamska umjetnost je u biti sufijska

Mnogi od najinteresantnijih pisaca o islamskoj umjetnosti dokazuju da islamska umjetnost prema vjerovanju u privremenost mijenja predstavljanje fizičke zbiljnosti vidljivog (vidjeti Burckhardt, Nasr, Massignon i Bakhtiar). Ovo se često dokazuje sugeriranjem da sufizam predstavlja srce islama. Uz sufizam ide zanimanje za duhovno nauštrb materijalnog, budući da je ezoterijsko različito od egzoterijskog, te kao izvjesno nastojanje koje više štuje asketizam u usporedbi sa zadovoljstvima ovog svijeta. Na neki način ovo je iz različitih perspektiva dobro iskazao Ibn Miskawayh (umro 421. po hidžri/1030. po Kristu), koji dokazuje da asketski načim mišljenja vodi zadovoljstvu, te da je takav *prima facie* izvor lošeg koje je sposobno obmanuti svoje promatrače i zavesti ih na krivi put[7]. Želja da se izbjegne ozbiljno razmatranje svijeta prirode mogla bi se uzeti da prouzrokuje «islamsku sposobnost da se geometriziraju oblici»,[8] iako, kako ćemo to kasnije vidjeti, postoje dokazi da sufizam vodi realističkom predstavljanju svijeta, a ne njegovoj transformaciji u sustav oblika i opetovanih obrazaca.

Ovaj Hillenbrandov navod ne bi se smio uzeti tako da indicira da on spada u ezoterijsku školu islamske estetike. Hillenbrandovo pionirsko djelo o islamskoj arhitekturi se karakterizira trijeznom pronicavošću. On se bavi načinima na koje je ta arhitektura konstruirana, te odolijeva opasnosti olahke generalizacije. Vidjeti u tim temama neki dublji stupanj povezanosti s tim naročitim oblicima mišljenja o naravi svijeta i

---

[7] Miskawayh, *Traité d'Ethique*, str. 301-3.

[8] Hillenbrand, *Islamic Art and Architecture*, str. 244.

dublju razinu egzistencije iza ovog svijeta jeste odveć ambiciozno. Nesumnjivo su postojali arhitekti i pomoćnici koji su doista osjećali vezu prema sufizmu i otuda vjerojatno tražili neku paralelu između naravi dizajna zgrada i načina na koji bi oni unutar njih mogli pripomoći da se kontemplira dizajn same zbiljnosti. Otuda je, primjerice, tendencija da se koriste određeni principi matematike mogla biti odraz onog što je neko smatrao svetom matematikom, matematskom strukturom, koja leži iza svijeta nastajanja i propadanja. Neki impulzivniji zagovornici ideja o svetoj arhitekturi sugeriraju da postoje zajednički matematski principi iza svakog svetog estetskog dizajna, bez obzira na pojedinačnu kulturnu ili religijsku pozadinu samih dizajnera. Kao da je pojedini dizajner, bez obzira na svoje porijeklo, svoje oblikovanje nastojao uskladiti ili uključiti u pitanje o tome kakve stvari doista jesu, i to izraziti u svom vlastitom. Vrijedno je ovdje ukazati na univerzalističku i sinkretističku narav nekih verzija sufizma; jedan od činilaca koji je ovo svakako učinio usjpešnim u zadobijanju pomoći iz područja religijske perspektive.

Postoji obilježje ovoga koje bismo trebali uzeti u obzir, a ono je da što je naoko uvjerljiviji slučaj za univerzalni kriterij ljepote da odrazi sveto, manje je vjerojatna ideja da su ti kriteriji naročito islamski. Osim ako, to jest, da dokazujemo da islam doista obuhvata sva druga vjerovanja i svjetonazore. Neki su ovo tvrdili, međutim, to je teško izvodiv slučaj, napose uzimajući u obzir da toliki broj religija očito ima za posljedicu *širk*, idolatriju, sami oblik koji islamska umjetnost tako često nastoji da izbjegne. Mogli bismo dokazivati da je *širk* bio samo površan, te da iza svih tih rezbarenja bogova i ljudi leži vjerovanje u jednoga Boga, neka vrsta vjerovanja koju vidimo u islamu, te da postoje islamska stajališta koja bi se mogla konstruirati na takav način. Koliko je vjerojatan takovrsan argument jeste zanimljivo pitanje, i mi ga ovdje ne bismo htjeli razmatrati. Ono za što smo ovdje zainteresirani jeste

zamisao da su sličnosti islamskog dizajna važnije od činjenice da su određeni načini činjenja stvari, koji su postali tradicionalni, nastavili da posjeduju snagu tijekom dugog vremenskog razdoblja. Ovo shvaćanje da postoji temeljno islamsko razumijevanje dizajna jest vjerojatno, međutim, jamačno nije vjerojatno.

Zašto nije? Da bismo odgovorili na ovo pitanje doista moramo postaviti pitanje o tome što je biti religiozna osoba. Ono što ovo uključuje jeste mogućnost inkorporiranja našeg vjerovanja u druge životne aktivnosti. Ukoliko će religija biti dublja od površine, onda možemo misliti da bi ona trebala dominirati našim cjelokupnim životom, jer što bi trebalo biti značajnije od našeg odnosa sa Bogom? Što bi trebalo biti religiozno? Ovo je puno kompliciranije pitanje nego što to možda mislimo. Samo kazivanje o Bogu nije dostatno, budući da to može biti samo način govorenja. Također možemo tvrditi da ni redovito sudjelovanje u vršenju religijskih obreda nije dostatno, jer razumije se da religija može biti iznesena na vidjelo kao stvar bez bilo kakvog istinskog osjećaja. S druge strane, odbacivanje ove vrste participanata može biti uspostava odveć visokih standarda. Nakon svega, ko pokatkad ne dopusti svojim mislima da odlutaju kada se moli, ili kada obavlja neke religijske dužnosti? Koliko je zastranjivanje prihvatljivo u religijskom životu? Potom, postoji pitanje o tome u kojoj mjeri bi naša religija trebala sukladirati ostatku našeg života. Počesto se kaže da je islam jedinstven po tome što nije samo religija, već jednako tako i način življenja. Međutim, ovo je istinito za sve religije i one su sve redom zainteresirane za prakticiranje, kao i za vjerovanje. Što bismo mogli kazati za osobu koja je svjesna izvršavanja religijskih zadaća, ali ne primjenjuje principe svoje religije na svoj život? Poenta je u tome da je pitanje o tome da li je neko religiozan, odnosno da li prihvaća pojedinačnu religiju, kompleksno pitanje. Takvo je i pitanje o tome kako stajalište prema religiji utječe na umjetnost.

Umjetnik može misliti da su njegova religijska stajališta izvršila utjecaj na njegovu umjetnost, a može biti u krivom. To jest, motiviranost za djelo i struktura djela mogu biti objašnjeni kroz neke druge izvore, a religija je samo očito uzrok. Ovo jednako tako može biti i obrnuto, tako da neko vjerojatno ne misli da je njegovo djelo priopćeno pomoću religijskih principa, međutim, ono može biti saopćeno na taj način. Ovo nije općeniti skepticizam u svezi s objašnjenjem naše aktivnosti; jamačno da je u nekim slučajevima posve očito koje ideje i teoretska pristajanja umjetnik posjeduje, a koja su kasnije utjelovljena u njegovom djelu. Pitanje još uvijek stoji, iako je povezanost između naših ideja i vjerovanja, te njihovog fizičkog izraza kompleksna i nije nužno jedna od direktnih analognih vrsta. Možemo vjerojatno dobro misliti da je povezanost između naših ideja i umjetnosti koju stvaramo čak i teže razjasniti u terminima jednostavne uzročnosti, budući da je umjetničko djelo samo po sebi tako bogat i istodobno problematičan predmet da se spoji sa psihičkim stanjima i čitavim nizom razjašnjujućih pojmova. Očito je da postoji neka povezanost između onog ko smo i što su naša mišljenja i stremljenja, te umjetnosti koju stvaramo, međutim, povezanost nije jednostavna povezanost i teško ju je opaziti u vrlo mnogo slučajeva.

Međutim, ono što je vrlo značajno ovdje nije empirično pitanje o tome da li možemo kazati što se dešavalo u umjetnikovoj duši, već estetsko pitanje o tome u kojoj mjeri psihologija umjetnika ulazi u procjenu djela kojeg on stvara. Ovdje mislimo o toj raznolikosti ćilima, slika, zgrada, pjesama itd., koje su stvorene u onome što nazivamo islamskim oblikom umjetnosti. U kojoj mjeri ono što se dešavalo u glavama umjetničkih stvaralaca ove umjetnosti izravno utječu na naš prikaz naravi umjetnosti? Mislim da odgovor mora biti ne uopće. Nakon svega, prirodni predmet može biti estetski procijenjen, i mi ga možemo ocijeniti a da istodobno nemamo

uopće stajališta o njegovom porijeklu.

Vjerojatno ne razumišljamo da je ovo Božije stvaranje. Vjerojatno ne razmišljamo da je bilo čije stvaranje, a uz to možemo raspravljati njegov dizajn i strukturu koju ono pokazuje.

Mogli bismo kazati da ovaj argument funkcionira za prirodne predmete, ali da on ne djeluje kada su posrijedi umjetnički predmeti. Ako naiđemo na prirodni predmet, a ne vjerujemo da ga je na neki način razum promišljeno oblikovao, onda mu možemo pristupiti estetski bez bilo kakvog razmatranja djelovanja bilo kakvog razuma, međutim, ukoliko se bavimo onim što je očito umjetnički predmet, onda doista iskrsava pitanje misaonih procesa stvaratelja. Ali zašto? Jedno od nekoliko pitanja u pogledu kojih se većina autora o estetici slaže jeste ono koje nam omogućava da mu pristupimo na takav način. Naravno, neki autori o ovom pitanju doista inzistiraju da su estetski kriteriji koje primjenjujemo nakon svega religijski, te su otuda autorova razmatranja uvijek suštinska. Treba da razmotrimo ovaj argument, budući da je on postojana značajka u različitim pokušajima da pokažemo da estetika mora da posjeduje religijsku referencu.

Ova vrsta pitanja je nalik pitanju o tome da li svijet mora da bude viđen sa religijskog stajališta, što bi neki iznova dokazivali da mora biti posmatran tako. Oni bi sugerirali da je pogrešno interpretirati svijet kao svjetovno mjesto, budući da ovo stajalište zanemaruje njegovu dimenziju duhovnosti. Ovdje imamo stvarnu poteškoću i ona se ne može razriješiti dok se ne razriješi pitanje o tome da li svijet može biti posmatran kao svjetovno mjesto. Jedan od ključnih pojmova u estetici jeste pojam viđenja stvari kao nečeg drugog, i to je vjerojatno najznačajnija veza između estetike i religije, budući da religija jednako tako uključuje viđenje stvari kao nečeg drugog. Inzistirati na tome da svijet mora biti posmatran sa religijskog stajališta je pogrešno, jer se svijet ne može tako posmatrati. Vje-

rojatno bi se on trebao posmatrati sa religijskog stajališta, međutim, moramo dozvoliti činjenicu da su i druga izvediva stajališta. Kad jednom prihvatimo da ne postoji samo jedan način na koji se svijet može posmatrati, cjelokupna osnova argumenta da se estetika mora temeljiti na religiji se urušava. Ono što bismo također trebali primijetiti jeste da bi bilo čudno poistovjetiti sufizam sa takovrsnim dogmatskim stajalištem. Sufizam slavi raznolikost, i prihvaća otvorenost svijeta. Inzistirati na nekoj naročitoj definiciji islama, onoj o značenju tvorina, te čak religijskih tvorina, jeste iznevjeriti šire principe samog sufizma. Napose, zahtjev da se umjetnost mora interpretirati iz sufijske perspektive nije zahtjev koji bi same sufije smatrale prihvatljivim.

Postoje specifični islamski umjetnički oblici

Rasprava bi nas mogla dovesti dotle da pomislimo da religija nema ništa u vezi sa estetikom. U nedavno izašlom *Routledge Companion to Aestetics* (*Routledgeovom priručniku za estetiku*), solidnom tomu od 46 poglavlja, ne postoji poglavlje o religiji, pošto se očito smatra da posjeduje mali značaj za estetiku, tako da gotovo ne zaslužuje raspravu. Ovo je iznenađujuće, jer je religija odigrala veliku ulogu u postavljanju kriterija ljepote i stvaranje umjetničkih djela. A ideje u svezi sa estetikom, napose o onome što je prikladno kao umjetnički predmet, nisu nepovezane sa religijom. Ono što je čak i više vrijedno naglašavanja jeste način na koji su religije i estetičke metodologije mjestimično tako slične. One obje vrednuju osobno iskustvo, i obje daju značajnu ulogu viđenju aspekata, onome što filozofi pokatkad nazivaju «viđenju kao». Možemo, ali ne trebamo, svijet posmatrati sa religijskog stajališta, a sugestija da ne možemo razaznati ljepotu bez takovrsnog opredijeljenog stajališta vodi viđenju religijskih tema posvuda, čak i tamo gdje je to posve smiješno.

Na primjer, Laleh Bakhtiar[9] razborito govori o različitim tehnikama simbolizacije u islamskoj umjetnosti. Međutim, nakon toga svoje oduševljenje za ovu temu prepušta neobuzdanom maštanju. «Madež, tačka pod arapskim slovom *ba*, simbolizira samu Božansku Bit, Misterij, skrajnju tamu... Poput lica, kosa se pokriva zbog svete moći koju ona sadrži u sebi». Uz to, u slici koja prati tekst, slici iranske djevojke koja svira na bubnju iz devetnaestog stoljeću, vidimo mladu ženu sa privlačnim osmijehom i očiju sa opuštenim kapcima, čije lice nije pokriveno, a pažljivo ukrašena glava uvelike je okićena draguljima. Vjerojatno mislimo da je ovo objašnjenje ishitreno. Ona nastavlja u ovom duhu kad raspravlja mandalu kao dizajn predmeta.

> *Mandala, kao odraz kozmosa i kozmičkih procesa unutar svih stvari, funkcionira kroz brojeve i geometriju, koja započinje sa Jedinstvom, kreće se kroz svoju teofaniju i vraća nazad Jedinstvu. Ona ujedno rekapitulira i postojanost Raja kao ideje i njegovu prolaznost kao vremenite zbiljnosti*[10].

Iznova, ovo se vjerojatno može misliti o pretjerano zanesenoj primjeni simbolizma. Vjerojatno možemo učiniti ovu vrstu opaske o bilo kojoj vrsti šablona općenito, da se utemeljuje na brojevima i geometriji, da započinje sa jedinstvom (u smislu da postoji obrazac, koji se može posmatrati kao reprezentativan), ili zbog toga što postoji pojam jednostavnosti koja leži u osnovi kompleksnog obrasca. Da li takav obrazac predstavlja Raj, te činjenicu da nam u promjeni iste Raj nije dostupan unutar svijeta nastajanja i propadanja? Prihvatajući za trenutak da bismo ovo mogli pročitati u šablonu, također bismo trebali primijetiti da nema potrebe da to čitamo u obrascu, i trebali bismo kazati da većina promatrača takovrsnih obrazaca vjerojatno ih ne bi tako čitala.

---

[9] Bakhtiar, *Sufi*, str. 68.
[10] Ibid., str. 87.

Kaže se da «polarizacija koja je iskazana u geometriji kroz statičke i dinamičke oblike tačno korespondira neodvojivim parovima komplementarno duhovnih stanja između kojih se tražitelj konstantno kreće»[11]. Pitamo se, ukoliko su ovi parovi neodvojivi, kako se možemo kretati između njih. Naravno, ovdje jezik ponavlja puno od jezika sufizma, međutim, je li to doista od koristi? Obrazac je obrazac je obrazac, želimo kazati, a ove plemenite interpretacije ne bacaju svjetlo na ono što se dešava u ovim obrascima.

Međutim, vjerojatno se čini problemom ukoliko ne uspijevamo da procijenimo kako planovi islamske estetike odražavaju dublju metafizičku zbiljnost. Prema Keith Critchlowu:

> *Islamska je umjetnost pretežna harmonija između čisto geometrijskog oblika i onog što bi se moglo nazvati temeljnim biomorfičnim oblikom: polarizacija koja posjeduje asocijativnu vrijednost sa četiri filozofska i iskustvena kvaliteta hladnog i suhog – koji predstavljaju kristalizaciju geometrijskog oblika – i vrućeg i vlažnog – koji predstavljaju oblikovne moći iza vegetatitvnog i vaskularnog oblika ... U arspskoj kaligrafiji... ova polarizacija... može se vidjeti između vertikalnosti uspravnog elifa i ritmičkog proistjecanja u horizontalnom smjeru drugih slova, koja započinju sa slovom be*[12].

te također:

> *u islamskoj perspektivi postoji temeljna simetrija egzistencije koja kruži oko četvorostrukog pola vrućeg i toplog, vlažnog i suhog. Ova se polarna simetrija može vidjeti kao simetrija koja potcrtava najtemeljnije aspekte islamskog obrasca; otuda postoje kristalni, «smrznuti» oblici, ili obratno «topli», tečni, obrisi (arabeske)... «smrznuti» i «pokretni» oblici su kompelementarni, oni*

[11] Ibid., str. 100.
[12] Critchlow, *Islamic Patterns*, str. 8.

koji odražavaju koncept da je vrijeme pokretna slika vječnosti[13].

Knjiga je puna nagađanja o magijskim svojstvima brojeva, načinima na koji predstavljaju sfere planeta, arhetipove Zodijaka, itd. Kaže nam se da su tri značajne, jer odražavaju Boga, Rahmana i Rahima (Milostivog i Samilosnog), uvodnu frazu prije svake kur'anske sure. Tri para su šest, broj dana u kojima je Bog stvorio svijet, šest parova kao dvanaest, broj imama u ši'izmu, a svi ovi mogu biti predstavljeni geometrijski, dakako, u terminima razvitka krugova, trokuta i drugih oblika.

Critchlow radi izvanredan posao u pokazivanju principa iza tehničke proizvodnje mnogih osnovnih, te izvnaredno kompleksnih kombinacija oblika i projekata u geometrijskoj dekoraciji. Što se tiče toga da li ovo posjeduje išta dublje značenje iza toga, nema argumenta. Hajde da propitamo argument na kojemu počiva ova vrsta pristupa. Prema Ikwan al-Safa' (Braći čistote), grupi mislitelja koji su živjeli u 10./11. stoljeću po Isau u Basri, praktična je geometrija odsudna za sposobnost u praktičnim umjetnostima, a teoretska je geometrija važna za ulazak u intelektualne vještine. Ovo se pokatkad posmatra kao temeljno pitagorejansko stajalište, koje stoji u opreci sa aristotelijanskim razumijevanjem matematike, i ustanovljuje ezoterijsko značenje pomoću kojega obrazac i matematsko uređenje odražavaju unutarnju narav zbiljnosti. Ovo je ta vrsta pristupa, uglavnom pitagorejanskog, na kojoj počiva potraga za simbolizmom, a problem s tim u vezi jeste onaj koji zahtijeva vjersko upuštanje koji mnogi vjerojatno ne bi željeli da poduzmu. A zašto bi trebali? Zar se oni ne mogu diviti ćilimu, obrubu džamije, poemi ili primjeru kaligrafije, bez toga da prihvate neku teoriju u svezi sa simbolizmom o onome što gledaju? Ukoliko ne mogu, tad je jako problematično objasniti što se dešava kada se dive tim umjetničkim djelima,

[13] Ibid., str. 191.

budući da ne posjeduju teoriju koja objašnjava zašto je ta umjetnost takva kakva jeste. Pokatkad se dokazuje da oni naslućuju ovu teoriju, bez da je istinski razumiju, međutim, ovo je vrlo pokroviteljski komentar koji se iznosi o ljudima koji ne dijele istu interpretaciju o onome što leži u osnovi zbiljnosti.

Ovi komentari nisu nikako ograničeni na islam, ili čak religiju općenito, te njezin pretpostavljeni utjecaj na umjetnost. Možda bismo željeli da budemo skeptični u svezi s mnogim ukazivanjima koje pronalazimo prema ideološkoj pozadini u pogledu umjetnosti. Primjerice, u Nacionalnoj umjetničkoj galeriji u Washingtonu D.C. čuva se Indeks američkog dizajna, veliki projekat koji će 1930-ih zabilježiti ono što će se smatrati specifičnim američkim stvaralačkim stilom. Cilj je bio da se napravi razlika između američke umjetnosti i one europske, da se predstavi kolektivni i stvaralački duh nove nacije, napose kroz njezino djelo koje je izneseno na vidjelo na domaći i način zasnovan na ravnopravnosti. U zbirci pronalazimo slike takvih predmeta u akvarelu, i to su vrlo podrobne slike o mnogim stvarima koje su pravljene u Sjedinjenim Državama sve do 1930-ih; zapravo, postoji 18.000 slika. Uz to, da li mi zaista dobivamo dojam o jedinstvenom obliku dizajna među slikama tekstilnih kolaža poluna ili pokrivača, ili velikih zatvorenih kola, igračaka, bubnjeva, pribora za kuhanje itd.? Odgovor je gromko ne. Zbirka je vrlo korisna u davanju utiska o golemoj raznolikosti stvari koje su napravljene u zemlji tijekom ovog perioda, međutim, ništa naročito, niti jedinstveno ne izlazi na vidjelo iz nje, a i zašto bi to bio slučaj? Ove slike predstavljaju čitav narod koji se tek nedavno okrenuo od Europe prema svojoj zemlji, te tako odražava svoju prošlost u svojim prvobitnim domovinama. Zamamna ideja je da postoji takvo što kao američki dizajn iz 1930-ih, a isti se može primijetiti pomoću gledanja proizvoda američkih dizajnera, međutim, ne postoji općenita tema koja se provlači kroz svih tih 18.000 slika, i bilo bi izvanredno znati gdje bi

ona trebala biti. Ukoliko namjeravamo da kazujemo o američkom dizajnu, a jamačno postoje slučajevi gdje to možemo, trebali bismo ograničiti ovaj jezik na primjere predmeta koji su homogeni na neki način i koji doista pokazuju neke zajedničke crte odvojito od toga da sve potječu iz istog nacionalnog entiteta.

Kao što Wittgenstein i Grabar dokazuju, trebali bismo biti vrlo pažljivi u svezi sa generalizacijama. Uz to, za pisce o umjetnosti i religiji generalizacija je iće i piće, i ona je počesto ono što ih razlikuje od prosječnog člana iz publike. Svako može posmatrati predmet, ili slušati neku muziku, te komentirati na što ona liči i koliko je dobra. Međutim, jedino specijalista, doduše, može precizno kazati što je predmet, kako se on odnosi na druge slične i različite predmete, koje ideje leže iza njegove konstrukcije i što je umjetnik imao na umu kada ga je stvarao, kamo on spada u široj shemi stvari, kako se odražava na šira teoretska i osobna opredjeljenja, itd. Specijalista je nalik čarobnjaku koji izvlači zeca iz šešira, i mi svi gledamo šešir i vidimo tek isti, no mađioničar čini da pobrkamo naše naivno razumijevanje onog što vidimo na temelju pokazivanja da tamo postoji puno više nego što smo očekivali. Što više može da učini, tim je bolji mađioničar, a što manje mora da čini, impresivnija je predstava. Međutim, kad posmatramo mađioničara znamo da gledamo iluzije, te bismo trebali da pokažemo istu opreznost kada procjenjujemo predstavu onih koji pišu o umjetnosti i religiji. Ovo nije argument za nominalizam, zbog teze da nijedna generalizacija nije valjana, već je ovo argument za smotrenost kad nam se predstavljaju generalizacije o umjetnosti i religiji. Kao što ćemo vidjeti kroz ovu knjigu, najfantastičnije generalizacije se stalno prave u svezi sa islamskom umjetnošću, a počesto ne postoji trunka dokaza za njih. Zapravo, one se općenito prave i povezuju slikama koje su im izravno kontradiktorne. Dobri primjeri o združivanju općenitih ideja čine nemogućim da

vidimo svijet ispravno kako se nalazi u gotovo svakoj knjizi o islamskoj umjetnosti.

Islamska umjetnost je suštinski religijskog karaktera

Postoji dobro poznata pripovijest o Ibn 'Abbasu, poslanikovom amidžiću: «Ibn 'Abbas savjetuje slikara: 'Moraš odrubiti glavu životinjama tako da ne izgledaju živima, te pokušati da učiniš da izgledaju poput cvjetova»[14]. Istina je da su postojale ikonoklastičke tendencije u islamskoj umjetnosti, međutim, postojali su jednako tako mnogi primjeri životinja koje su vrlo realistično prikazivane. Mislimo napose na neke mogulske umjetnike, koji izgleda da su uživali u preciznom repliciranju životinja onakvima kakve one jesu. Mogulska je imperija nakon svega trajala od 1526. do 1858. tako da je tamo postojalo izobilje prostora za stilističko variranje. Ibn 'Abbas je posjedovao stajalište, ali to nije jedino stajalište. Grube nam kaže da je:

> *Iskustvo beskonačnog, s jedne, uz beznačajno kratkotrajno zemaljsko postojanje čovjeka, s druge strane, koje je poznato svim muslimanima i oblikuje dio muslimanske umjetnosti. Ono pronalazi različit, ali u osnovi srodan izraz. Najtemeljnije je stvaranje beskonačnog obrasca koji se vrlo rano javlja u potpuno razvijenom obliku, te temeljnog elementa islamske umjetnosti svih perioda. Beskonačno trajanje datog obrasca ... jeste... izraz dubokog vjerovanja u vječnost svakog istinskog bića i... neobaziranje na vremenito postojanje. U činjenju vidljivim samo jednog dijela obrasca koji postoji u svojemu cjelovitom obliku jedino u beskonačnosti, islamski umjetnik dovodi u vezu statični, ograničeni, naoko konačan predmet sa samom beskonačnošću... Jedan od najtemeljitijih principa islamskog stila jeste raspadanje materije... Ukrašavanje površina bilo koje vrste u*

[14] Hillenbrand, *Islamic Art and Architecture*, str. 195.

bilo kojemu medijumu sa beskonačnim obrascem služi istoj svrsi – da prikrije i 'rastopi' materiju, bilo da je ona monumentalna arhitektura, ili mala metalna kutija... Ova se ideja naglašava pomoću načina na koji se upotrebljava aritekturna dekoracija. Čvrsti su zidovi maskirani iza žbuke i dekorativnih pločica ... (moje naglašavanje)[15].

Uz to, u mojemu prigradskom obiteljskom domu čvrsti zidovi su maskirani žbukom, a u kupatilu su skriti pločicama, i k tomu još bez nekog naročitog stajališta s moje strane prema pouzdanosti, ili inače svijetu. Počesto se kaže da se moramo čuvati kuća koje izvana izgledaju da su previše ukrašene, budući da ta dekoracija može biti upotrijebljena kako bi se sakrile nesavršenosti u strukturi. Možemo se nadati da graditelji nisu stavljali žbuku unutar kuće, ili da nisu odglumili spolja, kako bi prikrili svoje pomanjkanje vjerovanja u čvrstoću materijalnog svijeta! Zašto dekoracija ne može biti samo dekoracija, a kako bi tamo površinu učinila ljepšom? Naravno, odgovor za one koji traže značenje posvuda jeste da je značenje posvuda, čak ako u zbiljnosti i nije tako. Vrijedno je pažnje stajalište da je Grube sposoban da definira ono što se precizno dešava diljem goleme umjetničke produkcije koja se desila u islamskom svijetu, ma kamo da se ona odvija.

Islamski umjetnici počesto daju vrlo skromne komentare o onome što rade. Perzijski pjesnik Sa'di (umro 690./ 1291.) ima frazu koja je zapravo popularna u islamskom svijetu, te često opetovana, u jednom ili drugom obliku:[16]

Kako je dobro brokatni novajlija kazao kada je portretirao anku, slona i žirafu: Iz moje ruke nije potekao niti jedan oblik (surat), obrazac (naksh), kojeg Učitelj iznad nije prvo oslikao!

---

[15] Grube, *The World of Islam*, str. 11.
[16] Sa'adi, *Bustan*, V, reci 133-35.

Uz to, ne bismo trebali nužno prosuđivati ovu skromnost na prvi pogled. Čak iako to učinimo, ne bismo trebali pretpostaviti da ovo označava išta više od općenite želje da povežemo ono što umjetnici čine sa onim što Bog čini, upravo na isti način kao što bismo vjerojatno pretpostavili ljudsko djelovanje općenito sa mogućnostima koje je za nas Bog stvorio u svijetu koji nam je dao da se brinemo za njega. Bilo kakvo naročitije religijsko ukazivanje na umjetnost često je postavljeno na potpuno pogrešno mjesto. Da li on doista smatra da je bio bez talenta u poeziji, te da je jedini način na koji je mogao pisati bio taj da razmišlja o onome što je došlo sa Neba? Vjerojatno je mogao, ali on nije mislio da je ono što je Nebo željelo da uradi bilo to da sjedi tamo i čeka dolazak božanske inspiracije. On je očekivao da mora raditi u svojoj profesiji, te da mora priznati svoj konačni dug Bogu. Ovo ćemo podrobnije raspraviti u narednom poglavlju, međutim, na ovom stupnju treba da budemo obazrivi u svezi sa prihvatanjem ovih formulacija o doslovnoj skromnosti.

Ukoliko smo čvrsto odlučni da pronađemo religijsko značenje u pogledu nekog umjetničkog oblika, uvijek ćemo biti u stanju da to učinimo. Na primjer:

> *Druga upotreba svjetlosti koja je 'tradicionalna' i k tomu još nije reprodukcija prošlosti jeste sredstvo pomoću kojega se izravna dnevna svjetlost prigušuje i širi u molitvenoj dvorani kroz zavjese i prozore, preko zidova ukrašenih kaligrafijom, koji prikrivaju 'istinski' strukturalni zid. Pregrada otuda služi kao vrsta membrane između izvana i unutra... Ovo me podsjeća na hadis koji kaže da bi čovjek i sva stvorenja bili uništeni izravnim izlaganjem Božanskoj Svjetlosti; i tako se Bog u Svojoj Milosti zastire sa 70.000 zastora stvaranja*[17].

[17] Schlamminger u: *Arts and the Islamic World*, str. 28.

Otuda upotreba arhetipskog sredstva da se priguši i rasprostre svjetlost očito posjeduje religijsku zadaću. Jasno je da bi ona mogla, ali ona ne mora da to čini, a zamisao da je ovo ono što sredstvo označava, teška je za prihvatanje. Počesto konstruiramo sredstva da mijenjaju jakost, boju i smjer svjetlosti, i uz to bez ikakvog religijskog, ili metafizičkog značaja u pogledu onoga što činimo. Kada je ljeti sunčano smijem spustiti platnene prozorske zavjese u svojoj kući, međutim, ovo nije nešto što činim dok mislim o ovome hadisu o silini božanske svjetlosti. Argument ovdje nije taj da ovo ne bi moglo biti ono što je dizajner imao na umu, niti da mi ne bismo mogli imati ovo na umu kada gledamo obris. Argument je taj da ova religijska teorija ne može da definira značenje obrisa. Ovo je čak slučaj i kad ispitujemo dizajn unutar naročite religijske građevine. Koliko li je istinitije, onda, odvajanje umjetnosti od religije kada mislimo o pretežno svjetovnim predmetima?

Islamsko slikanje je vrlo različito od drugih oblika slikanja

Kazano nam je da se:

> *Slikanje u islamu posve razlikuje od slikanja u drugim civilizacijama... U islamskoj tradiciji arapski je jezik dostatan za duhovni i fizički izraz i u potpunosti zamjenjuje sliku svojim ilustrativnim vokabularom... Islamska estetika nastoji da predstavi duhovne, neshvatljive kvalitete predmeta; nastoji da oslobodi umjetnost od ograničenja njezinog razdoblja; i nastoji da iskaže svoju bezvremenitost pomoću napuštanja oponašanja prirode... Muslimani su upotrebljavali dizajne arabeske kako bi dekorirali prazan prostor neprestano ga ispunjavajući, repetitivnim načinom koji ne posjeduje očitu estetsku vrijednost, kao i duhovno podrazumijevanje koje označava Božiju beskonačnost*[18].

[18] Ali, *The Arab Contribution to Islamic Art*, str. 15-16.

Otuda, zašto slikovito prikazivanje uopće, ukoliko je arapski jezik dostatan za sve estetske svrhe islamskog svijeta?

Zabrana slika u islamu ne postoji, usprkos onome što je Ibn 'Abbas kazao. Kur'an ne kazuje ništa izravno o ovom pitanju. Postoje hadisi (*ahadith*) koji osuđuju slike, napose slike koje se mogu vidjeti kao isprazne, međutim, ovo bi se moglo uzeti kao kritika frivolnosti kao takve, a ne nužno svih slika. Jamačno slike koje se mogu uzeti da su aspekti politeizma (*shirk*), ili idolatrije, zamisao klanjanja slikama, ili kroz slike, posve je zabranjena. Ovo je po svoj prilici razlog za pomanjkanje slika u džamijama i mjestima bogoštovlja. Nasuprot mnogim crkvama ili indijskim hramovima, primjerice, džamije nastoje da budu bez dodataka i prazne, često vrlo lijepe strukture, ali sa usredsređenjem na prostoru umjesto na ono što sam prostor posjeduje unutar sebe. Ili, da li je ovo tek sama kršćanska perspektiva, zadivljenost relativnom čistotom i jednostavnošću islamske upotrebe prostora u džamijama? Jedan od egzotičnih aspekata Srednjeg Istoka kojeg slavi orijentalistička umjetnost bila je relativna jednostavnost džamija i molitve u islamu.

Uništenje slika je počesto pokušaj da se zamijeni jedna kultura drugom, ili da se signalizira da tamo neće biti povrtka onoj prethodnoj. Uništenje spomenika Budama u Afganistanu, ravnanje buldožerima jevrejskih i kršćanskih mjesta u Saudijskoj Arabiji i izgradnja džamija preko religijskih mjesta predstavnika drugih religija predstavlja dugu tradiciju u međureligijskoj borbi. U prošlosti su mogulski vladari, Aurangzib i Nadir Shah, koristili svoje topništvo kako bi bombardirali u velikim stijenama uklesane Bude iz Bamiana. Znak, vjerojatno mislimo, temeljnog islamskog neprijateljstva prema slikovnom predstavljanju. Ipak, veliki dio perzijskog slikarstva predstavlja likove, koji su posve vjerno prirodi predstavljeni, a neki su mogulski slikari krajnje pomni u svojoj tipičnoj vještini. Na mnogim slikama vidimo prinčeve i druge uglednike u pija-

nom stanju. Bihzad (umro 941./1535.), vjerojatno najbolji perzijski slikar, počesto slika takovrsne scene. Pojedinci, koji su se srušili pijani, iznose se van, ili imaju poteškoću da stoje u jednom položaju. Vidimo više vina koje se unosi, te čak vina koje se destilira. Naravno, vino se nerijetko interpretira ne kao stvarno vino, već kao ono koje posjeduje duhovni značaj, te ukoliko želimo da vjerujemo da ovo nema razloga, zašto ne bi smjeli. S druge strane, doista znamo iz izvještaja s perzijskog dvora da pijanstvo nikako nije bilo neuobičajeno, tako da su ove scene lahkoće poticanja na alkohol poprilično tačna predstavljanja onog što se doista dešavalo. Ne samo da se ovo uobičajeno dešavalo, već je očito da vladari, koji su naručivali slike, nisu imali primjedbe na predstavljanja u njihovom pripitom stanju. Međutim, da su imali tih primjedbi, slikari ih jamačno ne bi portretirali na ovaj način. Naravno, može biti da su predstavljani kao da su u stanju *fana'a* ili ekstaze, budući da ih je sjećanje na Boga lišilo njihovih čula gotovo na isti način na koji to alkohol može učiniti. Naravno, ovo nisu religijske slike, ali su slike koje su naslikali muslimani, najvećim dijelom za muslimane, i one ne otkrivaju bilo kakvu zbunjenost u predstavljanjima ljudskog lika, niti čak zabranjenih aktivnosti sa islamskog stajališta. Tad ne možemo pretpostaviti da je postojala općenita sumnjičavost u pogledu slika u islamu, iako je uništenju slika možda bilo pridato religijsko opravdanje.

Ovo ima puno širi okvir, jer razaranje biblioteka i bogomolja u bivšoj Jugoslaviji, primjerice, nije nužno bilo utemeljeno na bilo kojemu pojedinačnom teološkom učenju. Pravoslavci su razarli džamije, katoličke crkve i druge javne ustanove, a isto su činili i pripadnici drugih religijskih zajednica (neko koristi pojam neprecizno). Otužna je politika mnogih političkih pokreta da čine sve kako bi mogli razoriti kulturno nasljeđe protivnika. Wehabijski režim u Saudijskoj Arabiji nije zabranio fotografiranje samih wehabija, primjerice, niti

većine onog što je u ovom kraljevstvu. Wehabijska ideologija je neprijateljska prema svim oblicima onog što može biti uzeto kao idolatrija, te ćemo kasnije u ovoj knjizi započeti da propitujemo stajališta utemeljivača ovog pokreta. Oni su osjetljivi na neodobrene fotografije, ali opet iznova ne zbog religijskih razloga, već jamačno zbog političkih i sigurnosnih motiva. Iako se njihov režim počesto naziva puritanskim, ne možemo vidjeti puno dokaza o puritanizmu u privatnom životu Saudijaca. Tad ne postoji ništa naročito islamsko u svezi sa neprijateljstvom spram slika.

Međutim, zar nije slučaj da se islam suprotstavlja upotrebi realističkih portreta fizičkih predmeta? Allen dokazuje:

> *Postoji li ikonografski sadržaj u arabeski...? Sa modernog stajališta iskušenje je da se pitamo da li arabeska, koja je snažno poistovjećena sa spiralnom arabeskom, nekako ukazuje na biljni svijet, a geometrijski dizajni nekako aludiraju na prirodne zakone koji ravnaju kozmosom, ili zakone konstrukcije pomoću kojih čovjek konstruira takve stvari poput zgrada. Međutim, ovo su anahrone ideje kad se primijene na deseto i jedanaesto stoljeće, i ne postoji suvremeni dokaz koji bi opravdao njihovo projiciranje unazad u vremenu*[19].

On također dokazuje da je:

> *Islamska civilizacija bila ona nadetnička: njezina religija, zakon i znanost transcedirali su etničke i lingvističke grupacije koje su postale muslimanske. Na ovoj je razini njezina umjetnost bila bez ikonska i manjkala je upravo u narativnom*[20].

Allen jasno pravi razliku između tekstova koji su dio kraljevske tradicije, te tako predstavljenih vladara i njihovih podanika, i tekstova koji su lokalni i koji zahtijevaju ilustriranje. Međutim, ovo nisu religijski tekstovi. Prvi ne odustaju

---

[19] Allen, *Five Essays*, str. 54.
[20] Ibid., str. 34.

od posve apstraktnog i općenitog karaktera, kako bi unaprijedili misiju islama kao vjerovanja koje je poslano i crvenokošcu i crncu (prema riječima poznatog hadisa kojeg prenosi Jabir b. 'Abdullah u Muslimovoj zbirci, knjiga 4, br. 1058). Dakle, iako je džamijski dizajn lokalni i često slijedi lokalni stil i građevinske materijale (ali ne baš često, ovisno o tome odakle potječu oni koji su donijeli islam – Sirijci u Andaluziji), on izbjegava dekoraciju kako ne bi uklonio univerzalnu poruku. Ovo je slaba vrsta argumenta. Zašto vizualne figure ne bi mogle biti upotrebljavane kako bi definirale univerzalnu poruku, kao što su to druge religije učinile? Kršćanstvo je jedva bilo neuspješno u ovom pogledu, pa ipak, precizno ista vrsta argumenta, koji objašnjava zašto postoji nekoliko religijskih slika u islamu, mogla bi se upotrijebiti da dokaže da bi trebalo biti nekoliko takvih slika u kršćanstvu. Uloga slike u religiji doista treba da bude propitana prije nego što iznesemo na vidjelo zašto se ona ne bi smjela puno koristiti u islamu, a kršćanstvo ju je uvelike koristilo. Vrijedno je istaknuti da obje religije slijede judaizam, uz njegovu tendenciju u pogledu neprijateljstva prema slici koja ima porijeklo u žestokom odbacivanju idolatrije.

> *Čini mi se da u islamskoj umjetnosti apstraktni elementi, kao što je geometrija, služe integrativnoj funkciji predstavljanja u klasičnoj umjetnosti: oni vežu skupa čitavo umjetničko djelo pomoću pripadanja istoj konceptualnoj kategoriji*[21].

Ovo se čini naoko uvjerljivim, i nakon što posmatramo sve više i više primjera kompleksnih međusobno prepletenih obrazaca, postajemo bolje sposobni da procjenjujemo inovaciju koja se dešava unutar konteksta osnovne teme. Međutim, ideja da islamska umjetnost mora da preuzme ovu formu, jer sam islam ne posjeduje središnje pričanje u svojoj osnovi, jeste pogrešna. Tačno je da je Kur'an vrlo različita vrsta djela

[21] Ibid., str. 35.

od Starog i Novog Zavjeta, međutim, postoji izobilje pripovijesti u Kur'anu, te čak i više pripovijesti u široj kategoriji islamske literature, kao što su hadiska i druga djela, koja različite grupacije u islamu prihvataju kao važne izvore informiranja i inspiracije. Jedna od zanimljivih razlikovnosti između muslimanskog pisanja o judaizmu i kršćanstvu, te jevrejskog i kršćanskog pisanja o islamu, jeste ta da prvi naglašava sličnosti između vjerovanja, dok potonji počesto čine obratno. Za muslimane Kur'an je vrhunac Starog i Novog Zavjeta, tako da se uzima da postoji suštinski kontinuitet između tradicija. Za one koji posmatraju islam izvana, novija je religija počesto viđena kao nametljivica i neprijateljska, ili bolje rečeno kao vrlo privlačna i nadmoćna. Mnogi koji konvertiraju u islam postaju odlučni zagovornici svojeg novog vjerovanja, i počesto se kaže za konvertite da su ekstremniji u svojim vjerovanjima i praksama od onih koji su čvrsto vezani odrasli unutar konteksta pojedinačne religije. Budući da je širenje islama uglavnom označavalo širenje u kršćanske i grčke kulturne teritorije, figurativna narav domaće umjetnosti je bila ona koja je stajala na putu novoj religiji, skupa sa idejama koje je pratila ta umjetnost. Pristup novih muslimanskih vladara, koji je mogao biti zamjena jednog figurativnog umjetničkog oblika onim drugim figurativnim oblikom izražavanja, međutim, ovo nije bio pristup koji je zapravo usvojen. Nefigurativan oblik izražavanja je čak značajniji u svojemu suprotstavljanju domaćoj kulturi od natjecateljske figurativne ikonografije, a ova nije bila neminovna, ne više neizbježna od bilo koje druge veze između umjetničkog oblika i naravi društva iz kojeg je nastala. Nakon svega postoji izobilje Poslanikovih slika, a njegov se lik čak pojavljuje i na molitvenim ćilimima (sedžadama)[22].

---

[22] Vidjeti Soucek, "The Life of the Prophet: Illustrated Versions", str. 193-218 u: *Content and Context*, ed. Soucek. Također, o sedžadama vidjeti, Ettinghausen, "The early history, use and iconography of the prayer rug", *Islamic Art and Archeology*, str. 282-97.

Ikonoklastičko pitanje je kompleksnije od onog kako nam se pokatkad čini. Ono nije vrijedno osude slika koju možemo izvući iz Starog Zavjeta, a koja je raspravljana u ranoj Crkvi. Uz to, na kraju je odluka bila da se koriste ikone i da one posjeduju suptilan odnos sa božanskom zbiljnošću, koju zapravo predstavljaju, ili participiraju u njojzi. Također, filozofija na kojoj je utemeljna, nalik filozofiji koja će postati toliko utjecajnom u islamskom svijetu, bila je temeljito neoplatoničkog karaktera. Ovo je teorija utemeljena na jedinstvu i njezin središnji problem bio je kako iz jedinstva izrasta multiplicitet. Mogli smo očekivati da će se neoplatonička misao suprotstaviti slikanju i predstavničkoj umjetnosti, budući da ona stavlja naglasak na Jedno koje je iza svega, kao princip zbiljnosti, te na zamisao da je svijet nastanka i propadanja uvelike udaljen od onog što je zbiljsko, temeljnih principa o tome kakave su stvari, te da su ovi neizrecivi i jedinstveni. Neoplatonizam je u većini svojih oblika baš predan monoteizmu i *tawhidu* (Božijem jedinstvu) kao i islam, iako Jedno iz kojeg sve proizilazi nije nužno za neoplatoniste zbiljsko biće. Nije bilo teško da se Jedno, koje je izvorno posmatrano kao princip, počne poistovjećivati sa Bogom, a napose Bogom islama. Ipak, kršćanski mislitelji nisu imali poteškoću u poistovjećivanju Jednog u neoplatonizmu sa trinitarijanskom koncepcijom božanstva, te također sa upotrebom slika, ikona, itd. Otuda ono ne može biti bilo što u samoj neoplatoničkoj teoriji, niti u monoteizmu koji vodi ikonoklazmu, budući da slične teoretske ideje rezultiraju u vrlo različitom umjetničkom oblku u kršćanstvu.

Islam je bio novi rezultat, i on je nastojao da naglasi svoje veze sa ranijim religijama, ali jednako tako i svoju ulogu kao vrhunca tih religija. On je mogao upotrebljavati iste umjetničke oblike prema tim religijama, i na mnoge načine on je to i činio. S druge strane, on je jednako tako morao da predstavlja samog sebe različitim, da, takorekuć, ustanovi novi

zaštitini znak, a ovo sugerira potrebu za nečim što bi pomoglo korisnicima proizvoda da ga raspoznaju i da ih jednako tako usmjeri prema njegovom prihvatanju. Budući da su kršćanske kulture bile predstavničke na ovom stupnju na Srednjem Istoku, prikladna strategija je bila da islam bude nepredstavničkim, međutim, ne da bude nepredstavnički na način koji je pravio ukazivanja na predstavničko prikazivanje. Otuda se, primjerice, pojavio novac sa pismom na sebi umjesto glave cara, no oni su mogli imati glavu halife na novcu, što bi također bio alternativni simbol moći. Pokatkad su to i činili: postoji novac iz umayyadskih i abbasidskih razdoblja koji pokazuje halifu na sebi, koji ponekad maše mačem, ili pak jaše na konju. Ovo su rane kovanice, ali čak i kasnije, u sedmom/ trinaestom stoljeću, seldžučki vođa Ruhn ad-din Sulayman II ima novac na kojemu je utisnut njegov lik kako jaše galopirajući na konju. Na neki način, doduše, upotreba pisma kao simbola je korisna za režime koji nastoje da prošire ne samo svoju političku moć (halifina glava bi bila prikladna za takvu svrhu), već jednako tako da prevjere neki narod, da kažu da je ovdje različito vjerovanje na koje su ohrabrivani da izvrše konverziju. Nećemo pretjerivati sa značajem pisma, budući da nema razloga da mislimo da je ono bilo nešto više od slike na novcu onima koji su ga gledali. Ovo je napose slučaj sa većinom natpisa na zgradama, napose na unutrašnjim zidovima džamija. Kada ih posmatramo vjerojatno mislimo da dekoracija predstavlja zapravo kur'anske riječi, te otuda naglašavanje značaja tih riječi kao riječi. Međutim, kad razmotrimo da je pismo počesto kufski ispis sa nekoliko dijakritičkih tačaka, da je počesto skriveno biljnim i vegetativnim oblicima, te da je postavljeno unutar vrlo ukrašene tkanine, teško je vjerovati da bi ga svako mogao pročitati. Otuda je pismo doista islamski simbol, pismo a ne nužno značenja riječi koje su tako dekorativno upotrijebljene.

Kur'an izvještava da je Ibrahim polupao idole svog oca

(6.74), i da je ovo počesto uzimano kao sugeriranje da postoji problem sa slikama i sličnim umjetničkim predmetima. Ovo je zbog toga što se smatralo da predstavljeni predmet doista živi u slici. S druge strane, postoji puno dokaza da su se slikarstvom bavili mnogi muslimani i da su mnogi muslimani kupovali slike, kao što to i danas čine. Sobe su ukrašavane oslikanim zidovima, bogato ilustriranim, upravo vrstom slika za koje bismo vjerojatno mislili da bi mogli biti protivni duhu islama, budući da on osuđuje slike. Džami (Jami) u svojoj poduužoj poemi o strastvenom odnosu Jusufa i Zulejhe (Zulaykha) ukazuje na njezino opremanje palače privlačnim slikama, koje su određene kako bi potaknule Jusufa, a nije nevjerojatno da se ovo temelji na onome što je postojalo u Iranu u tom vremenu. Džami sugerira da Vjerozakon (*Shari'a*) brani slikarstvo zbog toga što nije moguće predstaviti božansku ljepotu pomoću slika[23]. Naravno, to bi trebao biti argument protiv pokušaja da se slika Boga, a ne protiv svjetovnog slikarstva, a postoji izobilje potonjeg. Također, postoji izobilje dokaza o slikanju religijskih predmeta, iako danas pod wehabijskim utjecajem ova vrsta djela počesto nije prihvatljiva. (Na primjer, u Nacionalnom muzeju saudijske prijestolnice, Rijadu, postoji izvanredna kolekcija vrlo ranih figura iz predislamskog razdoblja (*jahiliyya*, džahilijjeta), međutim, one se redovito drže u suterenu i čuvaju u tajnosti.)

Jamačno da postoji općenita upotreba slika Ka'be, Poslanikovog kabura u Medini, letećeg konja Buraqa, a kod ši'ita predmeta povezanih sa 'Alijem. Ovi su predmeti često izloženi u džamijama, napose onima izvan islamskog svijeta, te u muslimanskim domovima i uredima.

Islamska je umjetnost «Drugi»

Otkriće islamske umjetnosti kao dijela orijentalističkog pokreta u devetnaestom stoljeću rezultiralo je velikim procesom

[23] Jami, *Divan i-kamil*, str. 265, bilješka 345.

pokušaja da se definira islam kao «Drugi» na način koji je postao vrlo poznat odonda. Važno je prepoznati da «Drugi» može biti vrlo pozitivan, kao i negativan pojam, i da je jednako netačno bilo kakvim putem on ide. Kad on ulazi u umjetnost, on može uzeti liniju sagledavanja islamske umjetnosti kao vrlo inferiorne, ili odveć nadmoćne, nad drugim umjetničkim oblicima. Nijedno stajalište nije od koristi, jer ne postoji liga prvenstva umjetničkih žanrova, budući da bismo trebali nastojati da propitamo svaku umjetničku vrstu na temelju gledanja u ono što ona jeste, pitajući sami sebe kako ćemo je razumjeti. Jedno od značajnih pitanja koje Nelson Goodman postavlja u svojemu djelu *Languages of Art* («Jezici umjetnosti») jeste ono da najveća procjena jezika estetike nije ona o visokom rangu predmeta, kao da su oni bili trkaći konji, a to bismo pitanje mogli proširiti na umjetničke žanrove i jednako tako tradicije.

Moramo biti pažljivi u svezi s tim kako posmatramo ono što su očito primjeri djela manje važnih umjetnika, kao što su neki orijentalni umjetnici koji su stvorili tako egzaktno djelo lokalnim ljudima i nošnju na Srednjem Istoku. Čak i tako oštar komentator kao što je Richard Ettinghausen ovdje se gubi, sugerirajući da:

> *Nalazimo poveći broj slika bliskoistočnjačkih predmeta, počesto naslikanih nakon skiciranja napravljenih tijekom putovanja u taj dio svijeta. Njih su naslikali manje značajni akademski slikari, uglavnom iz Francuske, ali jendako tako i Njemačke. Većina njihovih slika se više ne cijeni kao umjetnička djela, iako njihov realizam daje njihovom žanru scene, ili stajališta etnografskog značaja, jer je u tolikoj mjeri ovaj tradicionalni aspekt Bliskog Istoka iščeznuo*[24].

Međutim, većina ovih slika nije uopće objektivna, ukoliko ovo označava pomno hvatanje slike ispred umjetnika.

[24] Ettinghausen, *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, str. 5.

Znamo da su mnogi od njih pažljivo uredili da uhvate pojedinačan pogled čak iako on nije bio prisutan, a odjeća se portretira na način koji čini malo ukazivanja na aktualnu odjeću koju su nosili obični ljudi u tom dobu. Napose, mnoge žene se slikaju strastveno, kako nose nešto malo odjeće na sebi i kako više pokazuju svoje tijelo (strancima!) nego što bi to normalno bio slučaj. Znamo da su ove slike daleko od toga da budu vjerne samo na temelju čitanja izvještaja samih slikara, teškoća koje su imali da steknu modele i načina na koji su upotrebljavali te modele. Tijekom vrhunca carstva odnos između zapadnjačkog umjetnika i «domaćeg» predmeta, naravno, bio je visoko zaračunavan, a predmet egzotičnog Istoka bio je često stiliziran u obliku tijela žena sa Srednjeg Istoka, ostavljajući posve različitu poruku iz te navodne čistote islamske umjetnosti i skrajnosti samog islama. Međutim, ovo je sve dio iste ideje, islama kao «Drugog», i ovo znači da trebamo biti vrlo pažljivi u svezi sa stereotipima o bilo kakvom vjerovanju i kulturi na bilo koji način. Ono što treba da uradimo jeste da pokušamo biti objektivni i da posmatramo ono što vidimo kad propitkujemo to vjerovanje i kulturu, te da izbjegavamo olahke generalizacije.

Upozorenje u svezi s generalizacijama je krajnje značajno:

> *Puno toga je napisano o umjetnosti bliskoistočnih keramika, a određen broj zaključaka može se uzeti kao odražavanje konsenzusa mišljenja znastvenika, te kao podudaranje s većinom objektivno poznatih dokaza. Istodobno neugodna pitanja konstantno iskrsavaju kako pokušavamo da razumijemo bilo koji očit zaključak u dubinu, ili kako istražujemo ono što bi moglo biti nazvano epistemološkim granicama prihvaćenog iskaza, fascinirajuće sivo područje u kojemu je genralizacija istinita i uz to ne posve zadovoljavajuća, bilo zbog toga što ne*

sliči posve izvještaju za svaku dostupnu informaciju, ili zbog toga što iskrsava odveć puno dodatnih problema[25].

U poglavlju «Nefigurativno slikanje», David Talbot Rice kaže: «vjerojatno je istinito kazati da je [nefigurativan opis]... bio jedina istinska islamska forma slikanja, jer je on samo u ovom području razvijen univerzalan stil, a što je obuhvatilo čitav islamski svijet od Španije do Indije[26]. Kako Rice nastavlja da ističe, očito je da su postojale lokalne varijacije u stilu, ali su ove bile manje označavane od lokalnih varijacija u stilu svjetovnijeg materijala kao što je ilustracija legendi, ili poezije. On ne raspravlja kaligrafiju, a ovdje su lokalne varijacije doista unesene, aktualna se definicija mnogih različitih stilova povezuje s tim kamo su oni prakticirani. Izvještaji o kaligrafiji su potrošili puno vremena naglašavajući da ona predstavlja pojedinačan tekst. Ona predstavlja pojedinačan tekst, na isti način na koji slikanje figure predstavlja figuru, tj. imaginativno. Sam tekst posjeduje ljepotu i draž koja nije povezana s onim što označava, a način da se ovo odredi jeste da se razmotri nečije gledanje na tekst, nekoga ko ga ne razumije. Ovo je poput nečijeg gledanja religijskog predstavljanja pismenog sastava, međutim, bez ikakvog razumijevanja o tome o čemu se pretpostavlja da kazuje. Ovo je dobro poznata činjenica, koja je kao žanr perzijske minijature postala dobro ustanovljena, a mnogi takvi tomovi slika su počeli da se pojavljuju, a veza između teksta i vizualnog materijala postala je krhkija. Spočetka su tekst i slike bili tijesno povezani, međutim, kako su slikari postali pouzdaniji u sposobnosti bavljenja svojim poslom i samostalniji, a bivali su sve više i više samostalni, tako su se i veze sa samim pripovijedanjem postupno reducirale. Kaligrafija nije različita, budući da ljepota pisanja u vremenu dolazi u djelo neovisno o tekstu, a u konkretnom

---

[25] Grabar, "Notes on the decorative composition of a bowl from Northestern Iran", str. 91.

[26] Talbot Rice, *Islamic Painting*, str. 175.

slučaju tekst je sami Kur'an. Ovo izgleda problematično kazati, i ovo je kao da su sami veliki kaligrafi namjeravali da prekinu vezu između onog što crtaju i onog što ta crtanje predstavljaju, tj. Božijih riječi. Nema razloga da mislimo da je to istinito, ali postoji razlog da mislimo da su počeli da vrednuju svoju sposobnost da koriste pisanje do mjere do koje su postali indiferentni u svezi sa temeljnom čitljivošću teksta. Ovo je poprilično slično načinu na koji temeljni biljni dizajni postaju tijekom vremena fantastični i gotovo apstraktni po formi, te uz oblike žive u transformiranju u sve više zamršene obrasce.

Al-Ghazali je usmrtio islamsko slikarstvo

Ettinghausen pita zašto je arapsko slikarstvo izumrlo prije drugih arapsko-islamskih umijeća i zanata. On daje izvjestan broj objašnjenja, uključujući utjecaj al-Ghazalija (umro 505. po hidžri/1111. po Kristu) i «duh formalne ortodoksije [koja je] neumovljivo vodila suzbijanju individualne inicijative, gušenju intelektualne aktivnosti, te konačno duhovnom nazadovanju. U praksi ovo je napose označavalo pouzdanje na dobro ustanovljene pouzdane šablone, do isključenja romana i individue»[27]. Al-Ghazali je jedan od najkompleksnijih mislitelja u islamu, čovjek čija su teoretska i osobna opredjeljenja pretrpjela velike izmjene tijekom njegovog života. Započeo je kao teolog zainteresiran za filozofiju, zatim je počeo da posmatra filozofiju kao posve opasnu i neislamsku aktivnost, skončavši na kraju kao sufija. Al-Ghazali je raspravljao ljepotu u svojemu djelu *Kimya-i Sa'adat* («Alkemija sreće»), skraćenoj i popularnijoj verziji njegovog *Ihya'a* («Oživljavanje vjerskih znanost»). U ovom djelu pronalazimo srodnu asketsku crtu koju je Al-Ghazali branio, uz tijelo koje je posmatrano kao ono koje nema veliki značaj. Ljepota je značajna zbog toga što nam obezbjeđuje zadovoljstvo, a bit ljepote jeste raspozna-

[27] Ettinghausen, “Al-Ghazali on beauty”, str. 184.

vanje savršenstva. Sve posjeduje svoj karakteristični oblik savršenstva, međutim, izvanjština je često zavodljiv vodič prema savršenstvu iznutra, kamo ono istinski počiva. Oko može pristupiti izvanjskom, no ono ne može doprijeti do srca, odnosno do suštine stvari. Problem sa procjenom slika i lijepih predmeta jeste taj što nas oni ohrabruju da se koncentriramo na izvanjsko, a ne na unutarnje, te da cijenimo površnost vanjskog svijeta kao onog što predstavlja kakve su zbilja stvari.

Naravno, Al-Ghazali je optuživan za mnoge stvari koje su pošle krivo, ili su očito pogrešne u islamskoj kulturi, a pomalo je odbojno kriviti njega za relativno ranu smrt arapskog slikarstva. On je ispravno optuživan za rani nestanak filozofije barem iz zapadnog dijela islamskog svijeta, iako je teško vidjeti zašto bi trebao biti uspješan u uništenju filozofije u jednom dijelu ovog svijeta (dijelu u kojemu nije živio), ali se ne čini da je ostavio utjecaj na nju u istočnom dijelu, kamo je zapravo živio. Čini se krutim optuživati ga za rast duhovnog nazadovanja, budući da je čitav projekat njegovog djela *Ihya'* («Oživljavanje religijskih znanosti») bio da se zaustavi duhovno nazadovanje i da se oživi islam. Ettinghausen doista ne iznosi pritužbe da je arapsko slikarstvo postalo stereotipno i neoriginalno, već komentira činjenicu da se čini da ono potpuno izumire, u najmenjem sve donedavno kada je oživljeno, iako uglavnom zahvaljujući utjecaju zapadnjačke umjetnosti. Sugestija je da je ono napustilo ideje i da se tako zaustavilo, kao što je posve razumljivo kad neko napušta ideje. S druge strane, nije nužno slučaj da utihnu oni koji su bez ičega originalnog da kažu ili predstave. Posve suprotno tome! Ne bismo trebali cijeniti originalnost i novitet kao suštinska obilježja velike umjetnosti, iako je to često slučaj kada posmatramo umjetnost iz europske perspektive i američke umjetnosti.

Islamska je umjetnost u biti manje važna

Estetski aspekti arapskog slikanja [uključuju] snažan

osjećaj za kompoziciju... u kojoj su različiti dijelovi jednostavno grupirani i počesto manjkaju bilo kakvim oblikujućim sredstvom. Boje koje su korištene su napadne, iako prilično malog akcionog radiusa. Umjetnici nisu bili nesvjesni prostora... ljudske su figure prilično bezoblične, sa strukturom njihovog tijela koja se jedva osjeća pod debelom odjećom; međutim, lica su naglašena, iako ona reproduciraju tipove, a ne pojedinačne osobe... udaljenost od prirode se pokazuje u obradi biljnog svijeta i pejzaža, koji su počesto tek stilizirani simboli[28].

Ovo će izgleda postati odsudna optužba žanra. Kazuje nam se da je radijus boja koje su korištene ograničen, ljudske figure bezoblične, lica stereotipna i nisu upojedinačena, a priroda nije vjerno oslikana. Ovo su komentari koji se počesto izriču, iako ne zaluđenim roditeljima, onima čija djeca upravo započinju da slikaju.

Lisa Golombek u svojemu djelu *Toward a classification of Islamic painting* («Prema klasifikaciji islamskog slikarstva») ističe da je ilustriranje rukopisa u islamskog slikarstvu išlo kroz neke promjene u strukturi. U početku su slike i tekst bili blisko povezani, a kasnije su slike postale neovisnije od teksta. U svoje vrijeme procjena slika nije zahtijevala čitanje teksta, koji u nekim slučajevima nije čak ni postojao, «već na percepciji formalnih principa»[29]. Ovo je vodilo obliku koji je postao zamrznut, te da bi ga se razumjelo on je svaki puta trebao da bude reproduciran na isti način. Ona ističe da je svrha ove perzijske minijature bila da bude blistava i profinjena, ta da je umjetnost minijaturnog slikarstva reproduktivna umjetnost, ona u kojoj je umjetnikova sposobnost da je izvede zapravo od većeg značaja nego njegova kreativnost. Otuda, «dok majstorska djela nastoje da prenesu misao ili osjećanje, svrha minijaturnog slikarstva jeste da apelira na naše osjećaje, da za-

[28] Grube, *Arab Painting*, str. 186.
[29] Golombek, “Towards a classification”, str. 23-24; str. 32.

bavlja» (ibid.).

Naravno, postoje razlikovnosti koje možemo prikazati u svezi sa sposobnošću i kreativnošću različitih slikara, međutim, intencije umjetnika nisu krucijalne za razumijevanje tih razlikovnosti, niti činjenica da umjetnik možda upotrebljava krajnje stiliziran oblik izražavanja. Ukoliko je to bila zapreka kreativnosti onda bi vrlo malo djela moglo biti stvaralačkog karaktera. Jamačno je istina da neke od perzijskih minijatura doista izgledaju kao da su proizvedene modernim štamparskim metodama, jer su tako slične jedna drugoj. Druge, koje slijede isti općeniti oblik, posve su zapanjujuće u svojoj ljepoti i živahnosti. Schroeder, kojega Golombekova navodi, sugerira da su najveći slikari angažirani na projektima na način koji se osobno ne tiče nikoga, upravo kao što pjevači prihvataju note pjesme i ovo je dobra analogija. Ne bismo nužno mogli nazvati pjevače ili muzičare nekreativnima samo zbog toga što su slijedili note kompozicije, a neka najimpresivnija umjetnička djela slijede stereotipnu formulu. Zapravo, na neki način može se kazati da su mnogi oblici umjetnosti u islamskom svijetu uzrokom veće kreativnosti nego što je to slučaj sa zapadnjačkom muzikom, jer se od izvođača arapske i perzijske muzike, primjerice, očekuje da mijenjaju osnovni oblik umjetničkog izraza od nastupa do nastupa više nego što je uobičajeno u ingerenciji zapadnjačke klasične tradicije, kao što ćemo to vidjeti. To je moderna fascinacija sa kreativnošću, koja nastoji da posve pogrešno postavi dihotomiju između kreativnosti i tradicije, i koja čini da veliki dio islamske umjetnosti izleda neoriginalan i kao rezultat toga neuzbudljiv. Međutim, ni Schroeder ovdje nije posve upravu, jer slikar doista ne slijedi obrazac poput pjevača koji slijedi muziku i riječi. On posjeduje veliki izbor da mijenja veličinu, uokvirenje, boju itd., te ako je izabrao da tako ne učini onda bi se moglo zaključiti da je bio sretan sa standardnim načinom slikanja stvari. A zašto on ne bi bio sretan s tim, budući da je naveći

broj umjetnika najviše vremena sretan? Oni rade unutar tradicije, i u neko vrijeme njihovo je djelo dizajnirano tako da bude dekorativno, da zabavlja publiku i da pokaže njihovu sposobnost. Ovo nije stvar intencije, već radije jednog oblika, i upitno je nazvati umjetnike koji stvaraju dekorativna djela «reproduktivnim umjetnicima» umjesto umjetnicima. Ne smijemo očekivati od svih umjetnika da se usprotive parametrima svoje discipline i da krenu u različitom pravcu. Ovo je ono što mnogi umjetnici rade danas i što su uradili u nekoliko posljednjih stoljeća, međutim, veći dio historije oni se nisu ponašali na ovakav način, i nije posvema očito da su trebali. U odbrani umjetničkih djela možemo istaknuti da njihovo djelo počesto procjenjuje publika koja ne zna ništa o pojedinoj tradiciji u kojoj oni stvaraju, međutim, koja usprkos tome smatra djela vrlo lijepima. Ona nisu lijepa zbog toga što su izvanredno kreativna, i ovo u svakom slučaju ne bi trebali primijetiti oni koji nisu svjesni tradicije u kojoj se ovo djelo pojavljuje. Oni ne znaju što je tradicija i otuda ne mogu znati što bi to bilo raditi izvan ili s onu stranu tradicije. Moderna publika može misliti da je ovaj oblik umjetnosti lijep zbog svojih formalnih značajki, a ovo bi trebale biti značajke koje djelo sadrži u samome sebi kao umjetničko djelo, jer bilo kakvo naročitije razumijevanje djela kao dijela kulturološkog sustava ne bi bilo moguće ovoj publici.

Faktor kojeg bismo trebali imati na umu jeste da je većina slikarstva u Turskoj, Iranu i Indiji između petnaestog i devetnaestog stoljeća bila za potrebe ilustriranja rukopisa. Veličina je sporna tačka u ilustriranju knjiga, te nema potrebe da obratimo istu pozornost na poman prikaz prirode ili likova, s perspektivom i sjenkom, kao što je na najvećem broju slika koje su neovisne od izravnog odnosa sa tekstom i ograničenjima veličine. Ilustriranje rukopisa – a ne bismo trebali prenaglasiti značaj samog teksta, budući da je slika često potpuno neovisna od teksta – uključuje proizvođenje nečega blistavog

i privlačnog, tako da je boja morala da bude bogata i dekorativno raskošna. Predstavljanje prirode je formulsko i idealno, bez obraćanja pozornosti na preciznost, a prirodni su predmeti, kao što su drveće, kamenje i rijeke, koji su počesto grupirani zajedno, vrlo nezbiljski, dok boje koje su korištene za njih ne nalikuju prirodnim bojama. Unutarnji prizori nisu realističniji i oni su često ili samo shematski, bez detalja uopće, ili pak s previše detalja, koji oslikavaju bogato okruženje važnih likova. Ovo je istinito za sekularne i religijske ilustracije, te usprkos navodnoj zabrani slika u islamu ne postoji pomanjkanje predstavljanja ljudi u ilustracijama kur'anskih pripovijesti. Ovo ne znači da je predstavljanje bilo kojeg od ovih oblika naslikano na općenito oskudan način. Ovo nije detalj kojemu sada nastojimo da se divimo, već cjelokupni ansambl, napose mješavina boja, koja je počesto bogat i zapanjujući vrhunac sjajnog djela. Da li je manje vrijedno da utemeljimo umjetničku tradiciju na boji? David Batchelor dokazuje u svojemu djelu *Chromophobia* («Kromofobija») da se cjelokupni pokret zapadnjačke umjetnosti utemeljuje na nesklonosti za boju, a jedan od motiva za ovo je njezina povezanost sa Istokom, njezinim misteriozno egzotičnim Orijentom. Ne moramo prihvatiti ono što on kaže da bismo priznali da je boja važan dio umjetnosti, te da je činjenica da ona može biti naglašena kad se usporedi, recimo, s linijom u nekim tradicijama islamske umjetnosti, koja ne pokazuje da je suštinski manje važna.

Primjer: Jusuf i Zulejha

Jedan od značajnih kulturoloških činilaca u velikom dijelu slikarstva jeste utjecaj sufizma. Kad je sufizam postao značajnim dijelom islamske kulture, on je promijenio pristup literaturi, te jednako tako vizualnim umjetnostima, jer je sufizam stvorio simbolički jezik značajne kompleksnosti i zanimanja. Na primjer, poslanici islama su često predstavljeni kao «savr-

šeni ljudi» sufizma, pojedinci koji su se uspeli ljestvama samousavršavanja i koji su se duhovno dostatno očistili kako bi uzmogli da djeluju kao vodiči čovječanstva u Božije ime. Otuda, na mnogo slika pronaći ćemo aureolu oko glave glavnih likova, svjetlo koje sjaji na njima, to da nose zelene haljine (poistovjećenu sa poslanikom Muhammedom, a za sufije, sa samim životom), dok palače u kojima se oni nalaze predstavljaju iskušenja i zadovoljstva ovog svijeta, kojih se poslanik i sufija moraju odreći kako bi ostvarili pristup budućem svijetu. U vrlo popularnoj pripovijesti o Jusufu i Zulejhi (Yusuf i Zulaykha), zaljubljena žena počesto predstavlja mistika, koji se mora odalečiti od iskazivanja pozornosti zahtjevima tijela na putu ujedinjenju sa Bogom, i to nakon podnošenja mnogih ispita i velikih kušnji. Jusuf, nalik mnogim poslanicima, mora da se podvrgne svim vrstama poteškoća prije konačnog postizanja svojeg cilja. Zapravo, u simbolizmu pripovijesti o Jusufu predočavaju se ti oblici krajnje ljepote i vrline koji jedino mogu imati svoj izvor u Bogu, dok je Zulejha tražiteljica nakon kontakta s tim oblicima savršenstva. Ono što je zanimljivo u ikonografiji jeste to da postoje mnoga ukazivanja na Jusufovu ljepotu, ne samo u pogledu privlačnosti i osvajanju Zulejhe, već jednako tako njezinih prijateljica u Egiptu. One sjede dolje i jedu voće, a kad ga ugledaju toliko su očarane da se posijeku po prstima do kosti! Također, vrijedno je istaknuti načine na koji se snovi oblikuju u izvještaju; u snovima prvo Zulejha zamjećuje Jusufa, a on tumači faraonove snove, dok su i dvorani koji su utamničeni sa njim također imali snove. Naravno, snovi su u islamskoj filozofiji usko skopčani s poslanstvom i imaginacijom, a jednako tako se mogu vezati i sa estetikom.

Jamačno je istinito da je Jusufova ljepota, kako se kazuje u Kur'anu, proistjecala iz njegovog duhovnog savršenstva, a ljubav koju Zulejha osjeća prema njemu očito može biti interpretirana duhovno kao način na koji smo privučeni

onome što je lijepo i čisto u svijetu koju nas okružuje. Uz to, mnoge ilustracije koje pronalazimo u rukopisima daleko su od stidljivosti u svezi s tjelesnošću koja zalazi u ljudske odnose. Kada Zulejha nagovara Jusufa posvema je jasno ono što ona ima na umu, a kad ga Egipćanke posmatraju one su daleko od čednosti u iskazima o njegovom licu. Jedan od privlačnih aspekata ovih slika jeste često odsutan iz središnje aktivnosti kako se druge stvari dešavaju nepovezane sa glavnom temom. Trgovci se cjenkaju oko cijena, konji se hrane i napajaju, domaće se zadaće dovršuju itd. U nekim se ilustracijama izvjestan broj događaja, koji su se izdešavali u različitim vremenima, predočuju na istom papiru ili ćilimu, pokatkad u ramboidnom staklu, ili malim pretincima, a posmatrač tad ima ptičiju perspektivu na čitav slijed događaja. U svojemu romanu *Zovem se Crvena* («My Name is Red»), moderni turski romanopisac Orhan Pamuk ima jednog od likova koji naziva ovu vrstu stajališta događaja stajalištem koje sam Bog posjeduje, gdje je sve što vidimo u slijedu i kako se događaji na različitim mjestima dešavaju odjednom i na samo jednom mjestu za Boga.

Ove slike su kompleksne sa ikonografskog stajališta. One uključuju različite umjetničke tehnike koje se specifično tiču ilustracije knjiga. Umjetnici često upotrebljavaju boje koje posjeduju naročit značaj i, naravno, one se utemeljuju na naročitoj vrsti literature, koju one navodno ilustriraju. Također, oni izlažu daljnje religijske teme, one sufijske, primjerice, te bi tako slike mogle biti čitane na određen broj različitih načina. Zanimljivo pitanje iskrsava u svezi s tim koliko moramo poznavati čitav ovaj kontekst da bi slikala imala smisao. Odgovor je općenito ništa. Jer ono što imamo na mnogim ovim slikama jeste izvanredna kompozicija s temom koja bi krajnje olahko mogla biti prepoznata. Ne vjerojatno cjelokupna pripovijest od koje je tema samo dio, međutim, u dovoljnoj mjeri možemo vidjeti sliku kako bi o njojzi sudili estetski. Neke od

ovih ilustracija koriste kombinaciju boja i organizaciju kako bi stvorile atmosferu velike mirnoće, gdje glavni lik vjerojatno sjedi malo izvan sredine sobe, ali je soba vrlo grubo okarakterizirana, da uglavnom izgleda kao da je izvan zgrade, iako je posvema jasno označena da je unutar nje. Potom, postoje drugi likovi, koji sjede na sasvim preciznim mjestima, i koji njega posmatraju, a postoji i sklad u organiziranju ljudi koji je vrlo impresivan. Bilo bi dobro da je glava glavnog lika pokrivena onim što nalikuje vatri, međutim, nismo zabrinuti, budući da to očito nije vatra, a kad se zagledamo u ovu sliku uviđamo da ona predstavlja neku vrstu aureole. Naravno, interpretacija ovog aspekta slikarstva je slična onima koji razumiju žanr, ali sad pretpostavljamo da posmatrač nije takva osoba. Drugo obilježje koje bismo mogli primjetiti jeste da su izrazi na licima glavnih likova gotovo svi isti, a ovo bi moglo biti upravljenost svih njihovih lica u istom pravcu.

Promatrač takvih slika koji je srodan sa zapadnjačkom umjetnošću može da ih ne voli. On ili ona može misliti o njima kao nerafiniranim i naivnima, ali neopravdano je to da ih oni pokušavaju postaviti u naivan stil. Iako stranica može biti ispunjena bojom i slikama, čini se da ona još uvijek manjka nečim, budući da je perspektiva tako oskudna. Zapravo, perspektiva uopće nije oskudna, u jednom smislu, jer ju je umjetnik posve ignorirao. Živi likovi nemaju dubinu, štoviše, slika je o njima, i priča koja prati sliku je jamačno o njima. Ovo je ono mjesto gdje moramo uzeti zaozbiljno činjenicu da su ove ilustracije neke pripovijesti, pripovijesti od čijeg se promatrača očekuje da ih čita, ili barem da ih poznaje. Slika odražava isječak akcije, odlučni trenutak u ovoj pripovijesti, a one su upravljene prema tome da uhvate taj aspekt pripovijesti, i nemaju interesa mimo toga. Počesto će takst zapravo biti pomiješan sa slikom, kako bi istaknuo ovo mjesto, tj. da je slika doista samo ilustracija teksta.

Međutim, ukoliko je samo ilustracija teksta, kako je onda možemo procijeniti bez razumijevanja, ili čitanja teksta? Napose, čak i ako sliku ne znamo da li bismo trebali da je čitamo od vrha ka dnu, s desna na lijevo, poput arapskog pisma, ili od dna ka vrhu, kao što se čini da je slučaj s nekim perzijskim minijaturama. Žalosno, slike su pokatkad izrezivane iz tomova u kojima su se izvorno pojavile, te su prikazivane kao neovisne slike, uokvirene u staklu, te posve izvan konteksta. Sa znanstvenog stajališta ovo je sramota, međutim, da li je to estetski važno? Sugestija je ovdje da to nije važno, a dizajn slika je obično dovoljno jak da preživi takovrsnu obradu. Čak i izvan konteksta još uvijek imamo predivne boje, pažljivo pozicioniranje figura i osjećaj da gledamo sliku sa značenjem koje je na neki način iza onog pokazanog. Neke od slika su tamo da oduševe, te ne postoji razlog zbog čega nas ne bi oduševile čak i onda kad ne znamo o čemu govore, zapravo na isti način kao kad možemo pronaći estetsko značenje u svim vrstama predmeta dok o njima ništa ne znamo. Za one koje su simboličkog karaktera, podsjetiti ćemo se da mnogi promatrači koji su sa umjetnicima bili suvremenici nisu nužno morali da shvate značenje svih simbola. Jer, neka od ovih značenja ovise o tome što je umjetnik smatrao prilično naprednim stupnjem duhovne upoznatosti, te nema razloga da mislimo da bi svi takovrsni promatrači postigli taj stupanj. Princip je većine islamskih teorija da bi se publici trebalo obraćati jezikom koji im je razumljiv, te su tako draž i balans slike neovisni o našoj sposobnosti da napravimo daljnje i dublje prosudbe o njima. Zaključak mora biti taj da je pogrešno nazivati ove oblike manje vrijednom umjetnošću.

Ovo ne znači da ne postoji umjetnički oblik koji je manje vrijedan. Na primjer, postojao je jedan putujući slikar u Sjedinjenim Državama koji se zvao Ammi Phillips, koji je radio na području Massachusettsa i New Yorka u devetnaestom stoljeću. On bi putovao od grada do grada i slikao por-

trete, uglavnom djece bogatijih građana. Budući da je morao brzo raditi, ono što je činio bilo je da pripremi inscenaciju, pozadinu i odjeću, te da samo doda glavu. Djevojke se počesto prikazuju u zvonolikoj suknji, sa golemim rukavima i životinjom, obično mačkom, na djevojčinom krilu, koju ona drži rukama u naručju. Na podu do njenih stopala leži vjerni lovački pas. Nema ničeg prirodnog u svezi s ovom slikom, a možemo kazati da je formulistička, te da je ljudsko biće, takorekuć, ubačeno u nju i uz to da je to poprilično zanimljiva slika. Kad vidimo Phillipsovo djelo u bilo kojoj umjetničkoj galeriji ono uistinu strši, a čini se da ljudi stoje duže ispred nje nego ispred mnogih drugih tehnički superiornijih proizvoda. Stariji kustos u Američkom muzeju narodne umjetnosti (*the American Folk Art Museum*) u New Yorku, Stacy Hollander, komentirala je ovu sliku: «Čitava stvar je balansirajući čin koji je rafiniran kao bilo koje djelo apstraktne umjetnosti... Ona je gotovo geometrijska po svojoj preciznosti»[30]. Slika ističe mačku na krilu kao ključnu komponentu, budući da ona «savršeno svraća naš pogled dolje na slikarsko platno, od čipke na rubu (djevojčinih) rukava do plisiranih resa njezinih tijesnih hlača s remenom ispod cipele iz 19. stoljeća» (ibid.).

Bilo bi pogrešno sugerirati da, samo zbog toga što znamo da je umjetnik koristio pripremeljenu strukturu za svoje slike, potonje moraju biti formulističke i otuda ne naročito snažno estetske. Stacy Hollander ga naziva «velikim američkim majstorom [...] bilo kojeg žanra portreta» (ibid.) i kako bi poduprla ovo stajalište, ona ga opisuje kao izvanrednog koloristu. Naravno, od svakog ko radi u Muzeju narodne umjetnosti (*Folk Art Museum*) očekuje se da iskaže neko oduševljenje za narodnu umjetnost, međutim, mi ovdje doista imamo sliku koja se lijepo uspoređuje sa većim dijelom islamske umjetnosti. Ona je očito formulistička, geometrijska, polaže puno pouzdanja na boju i oblik, a većim dijelom je prostoduš-

[30] Stacy Hollander, navedeno u: *SKY*, decembar 2002., str. 28.

na. Ona je nalik perzijskim minijaturama gdje su pejzaži krajnje obojeni, ali su nerealistično živopisni, gdje su ljudi bezizražajni i gdje ne postoji predstavljanje kretanja. Međutim, ovdje mislim da započinjemo shvatati razliku između perzijskih slika i onih Phillipsovih. Prve su način predstavljanja svijeta koji primjenjuje pravila projekcije s kojima smo sada nesrodni, ali koja su onda bila formula koja se primjenjivala na takovrsno predstavljanje. Phillips je upotrebljavao formulu, jer nije imao vremena i prilike, i slika to pokazuje. Mačka, pas, djevojka, svi imaju iste oči, na primjer, izuzev što pas gleda dolje, mačka na stranu, a djevojka gleda u nas očima, ali ne i licem. Ovo nije lijepo slikarstvo, ali je ono zanimljivo. Perzijske slike, koje su često povezane sa ovom vrstom djela nisu odveć kompleksne, ne samo u smislu da postoji uobičajen događaj u njima, već u smislu da su ideje koje umjetnik razvija kompleksnije i opsežnije.

Ne bismo smjeli misliti da je perzijsko slikarstvo kompleksnije samo zbog toga što postoji puno stvari koje se dešavaju na većini slika. Ove su slike u cjelini vrlo prenatrpane, doista, i ovo je ta karakteristika koja nas vodi kako bismo razabrali užasnu prazninu u islamskoj umjetnosti, iako postoji protuslovnost koja se osjeća u svezi s praznim prostorom. Veliki broj ovih slika su također formulističke, one su zapravo konstruirane za dvor i pokrovitelji ovih umjetnika po svoj prilici nisu željeli da budu iznenađeni, zapravo oni su znali ono što su željeli, te su očekivali od svojih umjetnika da ih obezbijede za njih. Štoviše, unutar ovih stega rezultati su često zapanjujući, napose kad propitkujemo boju i kad se zuri izbliza na slike, kao što po svoj prilici očekujemo da učinimo u određeno vrijeme, uzevši u obzir da su one bile vezane za tekst u knjigama, često ne velike knjige. Očito je glavni ekonomski motiv perzijskog slikarstva bio namijenjen tome da oduševi pokrovitelja, a uz to se određen broj drugih stvari dešavao na ovim slikama, veliki broj ideja je istraživan i raz-

vijan, kao što ćemo to vidjeti. U pučkoj umjetnosti glavno je pitanje također da se zadovolji kupca, međutim, počesto puno više toga se odvija.

Islamska je umjetnost atomistička

U svojemu eseju o kotliću Bobrinskog, Richard Ettinghausen sugerira da je djelo atomističko, nalik islamskoj teologiji i literaturi. Prije nego što propitamo ovo stajalište vrijedno je da istaknemo da su mnogi od onih koji su bili privučeni sufijskim interpretacijama islamske umjetnosti naglašavali ono što drže da je sposobnost takovrsne umjetnosti, tj. da bude holistička! Međutim, tad smo već dokazali da su ove interpretacije pogrešne, tako da je Ettinghausen vjerojatno upravu.

On nudi dokaz u književnosti Haririjevih *Maqamata* iz šestog/dvanestog stoljeća, koji se doista sastoje od scena iz života Abu Zayda u ne naročitom poretku. Potom ukazuje na «drugi oblik koji na nas ostavlja dojam kao krajnje islamski... kontrast između oblika i dekoracije. Statički kvalitet jakog oblika... posve je razriješen pomoću dekoracije... statičke kvalitete oblika koja je u protuslovlju sa pokretom u upisivanju i figuralnim atulama[31] (raznim ornamentima urešen okrajak grede, *naša nap.*, *N.K.*).

Očiti sukob između oblika i dekoracije je važno obilježje većeg dijela islamske umjetnosti. On se javlja u oblicima rezbarskog djela na zidovima zgrada poput džamija i palača, gdje sama komplicirana i ponavljajuća dekoracija čini teškim identificiranje oblika, u smislu predmeta. Nismo sigurni što je uokvirenje dekoracije, odnosno da li je sama dekoracija ono o čemu je riječ. Sukladno Ibn Khaldunu (umro 808. po hidžri /1406. po Kristu), najvećem klasifikatoru i kodifikatoru različitih vrsta civilizacija, civilizacije su često postajale kompleksnije, sofisticiranije u dekoraciji, što izgleda vjerojatnim. Nakon svega, tehnike koje su se izučavale kako bi dekoracija

[31] Ettinghausen, “The Bobrinski kettle”, str. 330.

bila uspješna i kompleksna nisu polučene, a očito je da nisu brzo polučene. Međutim, manipuliranje oblikom i sadržajem je čak i kompleksnija vještina, i možemo zamisliti da je tamo postojala rasprava, obuka i eksperimentiranje prije nego što je ona tako uspješno postignuta u toliko različitih umjetničkih oblika. Moglo bi se dokazivati da pitanje o rastapanju oblika jeste to da se ono učini neprikladnim publici za gledanje na zidove, već da se oni radije koncentriraju na svoje molitve. Ne postoji svrha u njihovom gledanju na zidove, jer tamo nema ništa na što bi se mogli usredotočiti, tek ponavljajući obrazac. Ovo je neuvjerljiv argument. Zbog jedne stvari dekoracija baš vriska da je se gleda, a njezina ljepota je takva da ne možemo a da se ne koncentriramo na nju, jer je očito da umjetnik nije potrošio toliko puno vremena radeći na njojzi da bi ona jednom nakon što je se primijeti bila ignorirana. Drugo, ova vrsta sposobnosti nije samo prikazana na zidovima religijskih zdanja, već jednako tako i na izrađevinama od kovine i u keramici, koje bi se jamačno moglo gledati i diviti im se. Umjetnički obrtnici koji su proizveli ove elemente počesto su stavljali svoja imena na njih, i oni su posvema jasno i ispravno bili ponosni na ono što su napravili, a očekivali su od svoje publike da to primijeti. Uz mali detalj umjetnikova sposobnost čini čitavu stvar predmetom naše pažnje, pošto je isti posve različit od jednog njezinog dijela. Ovo je suprotno onom atomističkom, iako je Ettinghausen upravu da je atomizam važno učenje u islamskoj filozofiji i teologiji. Utjecaj ove dekorativne vještine je holistički, te kako vrtimo tanjir u našim rukama, koji ima ponavljajući biljni dizajn na sebi, na primjer, mi se koncentriramo na tanjir kao cjelinu, a ne samo na pojedinačni predmet koji je «u krugu» tanjira. Čak bi se moglo kazati da, tim više što je minimalistički dizajn ethos u većem dijelu islamske umjetnosti, on zapravo služi da istakne ono što se tamo nalazi, budući da je nedorečenost učinkovita precizno na taj način. Krilatica minimalizma «manje je više» temelji se

na ovoj ideji, a čak bismo mogli sugerirati da su sami različiti oblici umjetničkog predstavljanja koje je proizveo rani islam bili minimalistička reakcija na postojeće oblike estetskog književnog ili umjetničkog djela.

Nije nužno slučaj to da je vjerovanje u sposobnost kaligrafije koja iznosi na vidjelo sve estetičke funkcije minimalistička strategija. Zbog jedne stvari, a to je da mnogi moderni kaligrafi uvode odveć veliku kompleksnost u svoje djelo, ispunjavajući stranicu oblicima i slikama koje iznevjeravaju kaligrafski okvir. Naravno, postoji duga tradicija zoomorfičkog predstavljanja slova, međutim, ovo je u prošlosti bilo primjer umjetničke virtuoznosti, lukavština, koje poput tugre (*tughra*), ili zvaničnog pečata otomanskog sultana predstavlja kontrolu koju kaligraf posjeduje nad svojim materijalom. Sama je kaligrafija obično izvrsna, a kaligraf može da nastavi prakticiranje svoje umjetnosti u skladu s tradicijom, međutim, želja da bude moderan i suvremen svladava zadovoljštinu koju će osjetiti radeći u skladu s umjetničkim normama. Argument ovdje nije da ne postoji svrha u pokušaju da se izvrši inoviranje u kaligrafiji. Jamačno da postoji svrha u takovrsnom projektu, a različiti stilovi koji su se razvili sami po sebi su proizvodi takovrsnog inoviranja. Ne možemo zatvoriti vrata daljnjem inoviranju, a umjetnici bi nedvojbeno trebali pokušati da prošire granice tradicije, iako oni uvijek nemaju potrebu da pokušaju ovo postići. Međutim, ono što nalazimo u većem dijelu moderne kaligrafije jeste igranje naokolo sa riječima i slovima na posve proizvoljan način koji uistinu ne unapređuje naše razumijevanje toga kako takvi simboli mogu biti upotrijebljeni. Napose, same su krilatice počesto kičaste, one koje se široko redaju nad otrcanostima svjetske civilizacije. Kada je riječ predmet onda je ona općenito nešto poput «mira» ili «rata», ili «sreće», i nesumnjivo je dizajnirana da uvede kod gledatelja topao osjećaj ponosa u sposobnosti pisanja arapskih slova da ilustriraju koncept na ovaj način, te jednako tako da raspo-

znaju univerzalnost valjanog izlaganja emocija prema konceptu koji je u pitanju. Pretpostavljamo da su konceptima koje cijenimo dati topli i nježni oblici, dok je obrnuto slučaj za one kojih se plašimo. Uz to, mora se kazati iznova da je djelo vrlo vješto izvedeno, na način u kojemu je slikanje Nelsona Rockwella vrlo spretno, međutim, ono ne proširuje naše poimanje predmeta dizajna. Nasuprot tome, ono samo potvrđuje naša već postojeća vjerovanja i posjeduje cjelokupan intelektualni izazov mekane pokladnice.

Puno je rasprava vođeno o ljepoti islamske arhitekture i rukotvorina, i to s pravom. Međutim, jednako tako postoji puno kiča. Napose, vizualne su umjentosti posrednici religijskih ideja, a religijska umjetnost obezbjeđuje umjetnicima ustanovljenu tradiciju unutar koje mogu ilustrirati određen predmet. Ovo je napose slučaj sa džamijama koje su udaljene od središnjeg područja islama, recimo, u Europi, ili Sjevernoj Americi, i ovdje postoji česta upotreba fotografija i postera Ka'be, Poslanikove džamije u Medini, Kupole na stijeni, Husejinovog mauzoleja u Kerbeli, a izbor ovih slika očito ovisi o preciznoj doktrinarnoj i nacionalnoj orijentaciji zajednice. Ove slike nisu skupe, tiskane su u vrlo velikom tiražu i tako su savršeno dobro opremljene i ilustrirane da su poprilično banalne. Zapravo, poznatost i monotonost ovih slika omogućuje im da preciznije upišu svoju poruku o tome da je ovo islamski sveti prostor, iako sama građevina i grad izvan njih može izgledati vrlo strana islamu. Fotografija odvlači pažnju vjernika od njegovog izravnog okruženja na idealizirani islamski prostor, idealizirani zbog toga što su ove slike uvijek ukrašene, uljepšane i retuširane. Predmeti se predočuju pod savršenim uvjetima, nedirnuti vremenom i upotrebom, a tamo su čak i ljudi na slikama dio grupe, koja otuda naglašava *ummu*, islamsku zajednicu. Ovdje mislimo o kiču zbog toga što su te slike nostalgične i poznate vjernicima, obilježje koje imaju zbog svojeg ponavljanja i konvencionalne naravi. One

priskrbljuju osjećaj pripadanja negdje, bivanje dijelom autentične i trajne tradicije. One ohrabruju, jer se prepuštaju sreći, i one vežu lokalno sa globalnim, te otuda iznova umiruju zbog toga što dovode u vezu pojedinačnog vjernika sa islamskom zajednicom kao cjelinom, te vjerojatno njegovim ili njezinim izvornim ambijentom, ili nekim zamišljenim ambijentom s kojom bi željeli biti povezani.

Jedan od najboljih primjera suvremenog islamskog kiča jeste kaligrafija. Na primjer, arapska riječ za «mir» koja tvori strukturu pobornika mirnog rješenja, jeste napose popularan dizajn na mnogim majicama. Tehnički ovi primjeri kaligrafije posve izvrsno izražavaju virtuoznost koju kaligraf može pokazati. To je općenito kič, doduše, igranje sa nekim poprilično očitim dizajnima i temama kako bi se ilustrirao tekst, često banalan i bombastičan, tako da primjerice imamo pet verzija pobornika mirnog rješenja za «mir». Imamo puno «marširajućih» slova i riječi za političke koncepte kao što su «sloboda», a neki su vrlo nagurani i moćni oblici koji se izdižu iznad mnogih manjih i tanjih riječi u djelu modernih kaligrafa kao što je Hassan Massoudy. Ove političke riječi, koje ukazuju na važne koncepte, potom se vide da dominiraju prostorom na poprilično nasilan način. Ovo je kič zbog njegove upotrebe očitih asocijacija i nerafinirane upotrebe egzotičnog dizajna. Poput najvećeg dijela kiča on je sigurno vješt, ali ograničen u onom što može prikazati.

Kaligrafija je najveća islamska umjetnost

Postoji drugo pitanje koje se treba postaviti u kritici ideje da kaligrafija sama po sebi može biti dostatna da zadovolji naše estetske žudnje. Vjerojatno riječi i jezik sami mogu biti dostatni, međutim, kaligrafija je daleko od reprodukcije riječi i jezika. Baš ovo nije ljepota značenja riječi koja se predočava u islamskoj kaligrafiji, niti je ljepota jezika koju riječi sadržavaju. Ovo je ljepota oblika i samog stila, koja nema ništa sa

riječima. Naravno, ovo nije ono što je općenito kazano, a pisanje je predočeno kao sporedno temi djela. Dokazni argument jeste taj da je djelo, a ne značenje teksta, ono koje je glavno estetsko pitanje, budući da u djelu može uživati promatrač koji nema pojma o tome što pisanje zapravo označava.

Poanta koju Anthony Welch i Schimmelova pokazuju više puta jeste ta da se za arapska slova smatralo da posjeduju značaj koji je daleko iznad toga toga da budu puki dijelovi jezika. Pretpostavlja se da postoji sličnost između oblika i Poslanikovog imena, te vjernika koji se klanja, i ovo se često primjećivalo, a što je krajnje nevažno za religiju koja se zove *islam*, ili predanost. Slično tome, ime Božije i šehadet (*shahada*) - «Nema boga osim Boga» - sastoji se uglavnom od uspinjuće vertikalnih slova. Počesto se slova uspoređuju sa ljudima ili dijelovima svijeta, a smatra se da imaju puno veći značaj od samih slova. Vjerojatno smo skeptični prema ovome, no nije teško da izvučemo sličnosti između relativno jednostavnih znakova na papiru i trodimenzionalnih predmeta. Oblik se slova pokatkad koristi kao pripomoć meditiranju, pošto se pojedini vjernik usredsređuje na jedan aspekt, vjerojatno riječi ili slova. Ukoliko riječi i sama slova imaju značenje, po svoj prilici isto značenje, zar ovo ne rezultira u definitivnom dokrajčenju? Vjerojatno se možemo pitati zašto riječi nisu bile više naglašene u samima sebi kako bi predočile bit koju se pretpostavlja da priopćavaju. Trebalo bi biti jasno da ono što se sugerira nije to da riječi mogu biti fizički organizirane na određene načine kako bi naglasile pojedino pitanje, već da su slova iz kojih se tvore riječi sama po sebi aspekti semantičkog dizajna, da slova sama po sebi imaju značenje i da postoje kako bi komunicirala sa nama baš kao što to čine riječi. Po svoj prilici bi argument trebao biti da kao što možemo izvoditi značenja iz riječi i rečenica, jednako tako bismo vjerojatno mogli izvoditi značenja iz riječi, te čak i slova kao fizičkih predmeta. Ovim se doslovce preuzima ideja da su dijelovi

sura *ayat Allah*, znakovi Božiji, ne samo kao sadržajne riječi i fraze, već također i kao sadržajna slova. Sufije određenih vrsta su nedvojbeno meditirali o obliku slova, na isti način kao što su vjerojatno meditirali i o pasažima Kur'ana, ili, doista, baš kao što sve smatraju znakom Božijeg prisustva.

Na ovom mjestu bismo trebali biti pažljivi prije nego što usvojimo ovu teoriju kao neproblematičnu. Nakon svega, druge religije također smatraju da postoji nešto naročito u svezi sa slovima u kojima su ispisani njihovi središnji religijski tekstovi, te koriste ta slova u meditiranju i duhovnom razvitku. Budući da su sva ova slova različita jedna od drugih, teško je uvidjeti da bilo koje pojedinačno slovo može biti napose prikladno za takovrsnu zadaću. Naravno, ukoliko neko vidi svijet krcatim znakovima Božijim, kao što to čine sufije, onda on nema problema u posmatranju slova kao Božijih znakova, međutim, onda je inače sve Božiji znak, tako da nam ovo stajalište prema slovima uistinu ništa ne kazuje o slovima kao takvima. Drugi razlog zbog kojeg bismo trebali biti zabrinuti u svezi s ovom tezom o slovima jeste taj da bi se ona vjerojatno mogla smatrati širkom (*shirk*), ili idolatrijom. Sama bi se slova mogla posmatrati kao ona koja posjeduju naročitu snagu, te da potom služe u amuletima, ili zaštitnim pismima, a ovo vjerojatno sugerira da je pismo ono koje nam pomaže, a ne sam Bog, kada se stvari dobro odvijaju.

Postoji relevantna Derridina rasprava o logocentrizmu. Derrida dokazuje da odjeljivanje riječi od njihovih značenja nije nešto što bismo trebali smatrati neizbježnim, iako je ono karakteristično za ono što naziva zapadnjačkom kulturom. Postoje primjeri oblika i kombinacija riječi u pjesmama i krilaticama koji posjeduju značaj ponad njihovog sadašnjeg značenja i, dakako, postoji tradicija čudesnog manipuliranja riječima i slovima kao simbolima. Bilo bi pogrešno sugerirati da su ovi bili vrlo značajni aspekti zapadnjačke ikonografije. S druge strane, oni bi se vjerojatno mogli posmatrati kao značajniji

oblici islamske estetike, po tome što je pisanje počesto uzimano da bude više od samog pisanja, međutim, samo njegovo pojavljivanje je krajnje značajno. Različiti se kaligrafi s pravom smatraju umjetničkim obrtnicima zbog izvanrednosti djela kojeg mogu postići, a to ne može biti značenje teksta koji je toliko impresivan, budući da je priznat kao impresivan po sebi samom bez bilo kakvog ukrašavanja, ili naročito napisane, ili dvosmislene izvedbe. Do izvjesne mjere uloga islama kao najmlađeg monoteističkog vjerovanja mogla je voditi potrazi za alternativnim pristupom predstavljanju, a izazov logocentrizmu bio je rado pokupljen usput i razvijen u pokušaju povlačenja istinske distinkcije između islama i starijih takmičarskih vjerovanja. Ono u svezi čega bismo trebali biti oprezni jeste uzimanje pisanja sudeći na prvi pogled o pisanju. Upravo zbog toga što je kaligrafija pisanje, i što se sastoji od riječi i rečenica koje mogu biti pročitane, ne slijedi da su značenja tih riječi i rečenica o onome što riječi i rečenice govore. Nasuprot tome, značenja imaju malo ili nimalo sa estetskim značenjem crtanja samih slova, koja su pokatkad uistinu doslovce (korisna riječ da se ovdje upotrijebi) nečitljiva, a počesto i teška za pročitati. Neki stilovi kufskog i šikasta (*shikasta*) pisanja su namjerno nečitljivi, i vjerojatno dvostruko lijepi. Na perzijskoj keramici krilatice su pokatkad impozantne (npr. «vjernost učvršćuje djelovanja») i pristaju divoti pisanja, koja je pokatkad lisnato i plisirano kufsko pismo, gdje jednolično prorijeđeni dlanasto sastavljeni listovi lukom premošćuju širinu pokala, a povezani su vrpcom. Ono što je napose zamjetljivo u većini ovih djela jeste jasnoća dizajna; neke od krilatica na pokalima su napisane posve lijepo i k tomu još su same po sebi obične. One mogu dobro ukazivati na umjetnika i na povjerenika pokala, a uz to stil u kojemu su napisane mogao bi nas učiniti sumnjičavim prije nego što i pročitamo da je neki težak emocionalni stav iskazan. Ono što se ovdje dešava jeste doista pisanje, ali je sadržaj pisanja od

malog značaja, i to je oblik koji je posve važan, posve obratan logocentrizmu.

Derrida kritikuje tvrdnju antropologa Levi-Straussa da pleme Nambikwara ne piše zbog toga što oni samo crtaju na tikvicama (za držanje vode, *naša nap., N.K.*). Ovo je izvrstan primjer da mislitelj (Levi-Strauss) nije u stanju da primijeti ono što je pred njim zbog unaprijed stvorenih zaključaka koji dominiraju njegovim mišljenjem. Levi-Strauss izvještava da oni nazivaju pisanje riječju koja označava «povlačenje linija», a ovo za njih posjeduje estetsko zanimanje, no tek estetsko zanimanje. Oni nemaju pojma o tome što pisanje znači, niti što antropolozi rade kada pišu u svojim bilježnicama. Da li je ono što oni rade doista pisanje? Derrida u svojemu komentaru na ovaj odjeljak kaže da jeste, iako ne pisanje u cjelovitom smislu onakvim kakvim ga mi poznajemo. Kad oni uzmu papir i olovku po prvi puta oni nemaju pojma što da čine s tim, međutim, ubrzo nakon toga oni povlače vijugave linije, a to je ono što Europljani smatraju pisanjem, tako da kopiraju ono što smatraju da jeste pisanje. Zanimljivo, neke zanatlije očito nisu razumjeli arapski, jer kad vidimo ono što su napisali na pokalima i slikama očito je da su kopirali ono što je bilo pred njima, a ovo nije uvijek bilo ispravno. Jer, za umjetnika to je bio samo sustav povlačenja vijugavih linija, linija koje će se kopirati, ali sa značenjem koje je vrlo maglovito za njih. Jesu li oni uistinu pisali na arapskom? Da, oni su pisali mada često bez njegovog razumijevanja, ili uviđanja što je bilo pogrešno u onome što su pisali, kad bi to pogrešno napisali.

Samo zato što je kaligrafija pisanje mi naglašavamo njezin odnos prema jeziku u kojemu ona djeluje. Međutim, možda to nije jezik koji je važan kaligrafiji, što je paradoksalno, a može biti da je to najmanje važan njezin aspekt. Pokatkad su je pisali umjetnici koji nisu razumjeli značenje onog što su crtali, međutim, zanimljivo je to da je u ovim slučajevima stil počesto oskudan i nerafiniran, budući da ovi pisci nisu bili

dovoljno sigurni oko stila kojeg su upotrebljavali da bi postigli uspjeh u onome što rade. S druge strane, neke od najljepših kaligrafija na pokalima su obične po svojemu značenju. Mnoge krilatice su očito fraze za sreću («Savršen mir, sreća, zdravlje, spokoj, velikodušnost i milost njegovom vlasniku») i pokatkad dobijamo ime vlasnika i umjetnika koji ga je napravio, pa čak i datum kada je sačinjen. Ovo su žestoka kazivanja velike duhovne dubine, ali čak i tamo gdje doista pronalazimo kur'anske ili druge religijske fraze, možemo se pitati kako su korištene. Na primjer, tanjir sa «Bog» napisanim na njegovoj osnovici je krasan fizički predmet, te jednako tako kaligrafija, međutim, pitamo se da li je korisnik ovog tanjira pretpostavljao da se zadubi u razmišljanje o Božijemu postojanju nakon što rasiječe narandžu na njemu, ili srče supu, ili stavlja nešto na svoj kruh. Može biti da su ova religijska ukazivanja refleksije kur'anskog ajeta: «Sve će, osim Njegovog Lica, propasti!» (28.88), ili ideje da je «Njegovo Lice posvuda: kud god se okrenete, pa – tamo je Allahovo Lice.» (2.115). Mnogi su sugerirali da je učestalost s kojom se koriste religijske fraze zapravo znak dublje religijske osjećajnosti stanovništva. Oni su tražili da konstantno budu podsjećani na Boga, čak i kada jedu, piju, kupaju se i odmaraju. Vjerojatno jesu, a neka su kazivanja duhovita. Postoji perzijski tanjir oko čijeg ruba su ispisane riječi: «Znanje je gorko na početku, ali je slađe na kraju». Međutim, mnoge su poslovice obične, a uz to su predmeti i kaligrafija još uvijek vrlo lijepi. Ono čemu se divimo danas, a vjerojatno i u prošlosti smo se jednako tako divili, jeste ono što vidimo od rukotvorina i na rukotovorini. Značenje teksta nije čak ni sekundarno, ono je njemu tek irelevantno kao estetskom predmetu.

Pomislili bismo da ovo ne može biti ispravno, jer kako neko može upotrebljavati kur'anski tekst, a ne željeti da inspirira korisnika rukotvorine? Zar ne bi bilo pogrešno upotrebljavati takovrsan tekst kao puku dekoraciju? Poteškoća sa

prihvatanjem ovakovrsnog prigovora jeste ta da smo onda u poziciji obaveze da objasnio sve te rukotvorine koje na sebi ne posjeduju religijske poslovice, ali koje spominju umjetnika, ili pohvalu vlasniku, te moramo postaviti pitanje o tome da li su te fraze upotrebljavane više od same dekoracije. Vjerojatno možemo sugerirati da su religijske fraze upotrebljavane više od dekoracije, svjetovne fraze kao puka dekoracija, međutim, ovo je neuvjerljivo. To znači da bismo morali misliti o nečemu kontemplirajući dva predivna tanjira, jedan sa religijskim i drugi sa svjetovnim natpisom, te različito uzeti ono što su fizički dva jednako lijepa kaligrafska natpisa. Ovo je logocentrizam, doista! Sa estetskog stajališta značenje je riječi irelevantno, iako je sa duhovnog stajališta značenje krajnje značajno. Vjerovati u suprotno bilo bi sugeriranje da, kad posrčemo supu iz naše zdjele i pronađemo riječ «Bog» u njezinom podnožju, mi zapravo imamo više različita estetska stajališta o rukotvorini nego onda kad vidimo riječi «napisao Salih» na istoj zdjeli. Posigurno najbolji način viđenja ove vrste situacije jeste onaj gdje se pojedinac divi gracioznosti i stručnosti samoga djela, uključujući i kaligrafiju, a gdje vjerojatno može pripisati oba lingvistička izaraza Božijoj snazi. Zašto Salih ne bi bio ponosan na svoje djelo i potpisao ga? Mogli bismo odgovoriti divljenjem za ono što vidimo ispred nas, ukoliko je dostojno divljenja, te suspendirati našu procjenu onog što slova znače za različitu prigodu, kada ona postaju relevantno pitanje.

Međutim, zar slova nisu dio i čestica cjelokupnog estetskog predmeta? Zar ne pretpostavljamo da čitamo riječi i sliku zajedno? Pokatkad je ovo uvjerljivo. Na primjer, postoje mnoge perzijske keramike koje imaju pjesmu ili čestitke ispisane s prepuno ljubavi na sebi, a riječi se posvema jasno odnose na rukotvorinu. Tanjir koji pokazuje što je bila uobičajena tema u perzijskom vizualnom jeziku, princa Khusrawa koji posmatra Shirin koja se kupa, očito pravi neka ukazivanja na Nizami-

jevu pjesmu u kojoj se javlja ovaj događaj, a riječi i slika lijepo pristaju zajedno. Slično tome, perzijski vrčić, koji na sebi sadržava stih pun ljubavnog žara koji ukazuje na usne drage, posjeduje krilaticu koja je relevantna za funkciju same rukotvorine. Međutim, čak i u ovim slučajevima gdje su riječi i predmet usko povezani, oni još uvijek ne moraju biti pročitani skupa. U predmetu se može uživati kao predmetu, bez obraćanja ikakve pažnje na riječi, a riječima se možemo diviti zbog njihove sjajne sastavljenosti koja je posve odvojita od njihove upotrebe na rukotvorini. Većina posjetitelja muzeja u kojima se pokazuju takovrsni predmeti nisu svjesni ovih širih kulturoloških pitanja, jer nemaju nikakve ideje o tome što riječi ili simbolizam označavaju, ako ne pročitaju natpis. Čak niti čitanje natpisa neće im pomoći ukoliko ne posjeduju širu informaciju o njima, tako da vjerojatno trebaju pročitati vodič. Da li oni moraju pročitati vodič kako bi mogli estetski da procijene predmete? Usprkos tome što u muzejskim dućanima nesumnjivo ovo neće kazati, odgovor je ne. Ljepota predmeta je očita svakom gledatelju, ma kako on ili ona mogli znati, ili ne znati o Shirin, Nizamiju, ili o značenju riječi na keramici.

Važno je da istaknemo ovo gledište, jer mnogi zagovornici stajališta da je «kaligrafija vrhovna islamska umjetnost» ukazuju na opću rasprostranjenost pisanja na rukotvorinama, te jednako tako činjenicu da je veći dio slikarstva popraćen tekstom. Ovo sugerira da je pisanje vrlo važno za ono što se uzima da bi trebala biti svijest o islamskoj estetici, budući da je tekst posvuda. Važno je istaknuti da su rukotvorine i slike pretežno sekularni predmeti, dok je tekst posvema jasno krajnje značajan za svrhu religijske umjetnosti, napose u islamskoj religiji koja se temelji na knjizi. Ukoliko čak i na običnim predmetima kao što su tanjiri nalazi ime Božije, te ukoliko postoje religijska ukazivanja na čitav niz svakodnevnih predmeta, onda ovo pokazuje u kojoj je mjeri za muslimane tekst vrhovni umjetnički oblik. Ovo također sugerira da

distinkcija između svjetovnog i svetog, koju su mnogi napravili u drugim religijama, nije primjenljiva na islam. Nakon svega, ukoliko se ukazivanja na religiju nalaze posvuda, zar ovo ne pokazuje da je religija naznačajniji činilac u životu svakog pojedinca u islamskoj zajednici? Ovo lijepo pristaje sufijskom principu da je distinkcija između svetog i svjetovnog u osnovi nezbiljskog karaktera, i da ukoliko dovoljno intenzivno posmotrimo svjetovno, otkriti ćemo da je uistinu isto kao sveto.

Iako je ovaj princip impresivan, nema potrebe u našem slučaju da ga usvojimo. Postoji izvjestan broj različitih načina procjenjivanja predmeta. Učenjaci ih očito propitkuju temeljito, uspoređuju ih sa drugim sličnim i nesličnim predmetima, okreću ih, mjerkaju itd. Ovo nije ono što normalno radimo kada posmatramo neki predmet. Mi ih posmatramo iz različitih perspektiva i ne marimo za tim da li ih se može posmatrati sa nekog drugog stajališta, niti da li smo ih dovoljno podrobno propitali kako bismo bili posve sigurni da nismo nešto propustili što bi se moglo primijetiti. Puno je ovdje značajnije da predmet koji moramo vidjeti posmatramo estetski, te da uopće ne moramo znati bilo što više u vezi s njim. Ovim ne kažemo da povećanje znanja o njemu ne bi vjerojatno otkrilo dodatna estetska obilježja, što bi mogao biti slučaj, međutim, ono što je suštinsko jeste sposobnost prosuđivanja, tj. da smo uradili dovoljno kako bismo mogli zadovoljiti temeljne estetske kriterije. Možemo odbaciti ideju da je tekst odsudno važan za naše estetsko razumijevanje onog što opažamo. To je samo drugi detalj djela. Pokatkad je on značajan, jer bez njega bi djelo bilo necjelovito. Ovo je napose slučaj sa nekim krilaticama koje su same po sebi obične, ali koje su lijepo napisane i koje su integralni dio dizajna čitavog predmeta. S druge strane, neke religijske i pjesničke formulacije, koje su same po sebi lijepe i duboke, mogu biti vizualno suštinske za djelo, a da nužno nisu dio onog što uzimamo u prikazu kada to estet-

ski procjenjujemo. Kaligrafija se treba postaviti na njojzi pripadajuće mjesto. Ona nije vrhovna islamska umjetnost.

Postoji groza praznine u islamskoj umjetnosti

Abdelkedir Khatibi i Mohammed Sijelmassi sugeriraju da su «dvije predrasude koje se uobičajeno primjenjuju na islamsku umjetnost, a to su njezina averzija prema praznom prostoru... i posve neupitna narav njezine upotrebe geometrije»[32]. Obje ove su komentari o prostoru i organizaciji prostora, te iako opisuju ove kao predrasude oni ne ostavljaju dojam da odbacuju ova stajališta. To jest, čini se da oni prihvataju da islamska umjetnost ne voli prazan prostor i da posjeduje vrlo pozitivno stajalište prema geometrijskim oblicima, čak možda i kad se slova prirodno ne upotrebljavaju unutar pojedinačnog konteksta. Zamisao da postoji averzija prema praznom prostoru potječe iz činjenice da je veći dio islamske umjetnosti krajnje dekorativan i kompliciran, a da se prostor, koji je dostupan umjetniku, intenzivno koristi. Upotreba arabeske i geometrijskih oblika ovo ohrabruje, jer što se više upotrebljavaju u prostoru one mogu pokazati zanimljivije oblike i kombinacije prostornih koncepata.

Richard Ettinghausen[33] dokazuje da je grozota praznog prostora u islamskoj dekoraciji prouzročena trima faktorima.

i. Život u gradovima je bio prenatrpan i ovo se posmatralo kao prirodno i primjereno civilizaciji.

Otuda bi sama umjetnost kao prvi rezultat civilizacije trebala biti jednako tako prenatrpana. No čini se da ovo neće biti uvjerljiv argument. Nakon svega, danas većina ljudi na Zapadu živi u prenapučenim gradovima, a najveći dio umjetnosti nastaje u tom okruženju. K tomu još, mnogi ljudi, uključujući mnogobrojne umjetnike, visoko cijene krajnje pusto i napušteno okruženje. Može se dokazivati da što je više prena-

[32] Khatibi i Sijelmassi, *Splendor*, str. 167.
[33] Ettinghausen, “Taming and the horror vacui”, 1305-18.

trpan naš normalni ambijent, veća je vrijednost onog s čim se konstrastira, praznine. Jamačno, danas veliki dio umjetnosti slavi prazninu, a nedavni dobitnik nagrade Turner Prize (2001.), Martin Creed, osvojio ju je s instalacijom nazvanom «The Lights Going On and Off» («Svjetlost koja se primiče i udaljava»). Jedna od izvanrednih stvari u svezi s ovom instalacijom, koja se sastojala samo od svjetla koje se primiče i udaljava u sobi, bila je ta da ona uopće nije promijenila okruženje kako bi napravila bilo kakvu svrhu, bez obzira na inscenaciju izvan sobe i svjetlost koja se primiče i udaljava. Bez obzira na ljude koji su dolazili da vide ovu instalaciju, prostor je bio potpuno prazan, i ovo je slučaj sa većim dijelom suvremene umjetnosti. Napose, galerije općenito prikazuju djela na vrlo oskudne načine, tako da postoji puno prostora oko djela i između djela. Jedno od zadovoljstava takovrsnih izložbi jeste ulaženje u njih i ostajanje iza prenapučenih i prometnih gradova, gdje se prostor intenzivno koristi, te ostajanje u okruženju gdje, takorekuć, počinjemo osjećati prostor, budući da je predmet izložbe često tako suzdržano prikazan da pogledamo drugdje tražeći kontekst unutar kojeg on posjeduje značenje. Taj je kontekst često praznina.

ii. Praznina pustinje i ruralnog okruženja bila je nešto što se trebalo izbjeći, a u umjetnosti nekorištenje prostora liči na umjetnika koji nema ideja, niti dovoljno umijeća.

Ovo je zanimljiva sugestija. Nedvojbeno je istinito da je napose arapska kultura posjedovala daleko manje povoljnije stajalište spram pustinje nego one koje dolaze izvan nje, koje su postale očarane širom otvorenim i opasnim njezinim prostorima. Teško je znati kakvo su iskustvo svojeg ambijenta muslimani posjedovali u prošlosti, međutim, putovanje je bilo još opasnije nego što je to danas. Hodočašće Mekki, hadž, mogao je potrajati godinama, dok danas hodočasnici općenito najveći dio putovanja prevaljuju avionom. Iskustvo dugog

putovanja i prolaska dosadnim i opasnim područjima moglo je u to vrijeme biti zajedničko za one koji su doista tako putovali, naravno, većina ljudi uopće nije putovala daleko od mjesta kamo su rođeni. Doduše, ljudi su u velikoj mjeri putovali ne samo zbog hadža i kako bi zaradili za život, već jednako tako da bi izbjegli smrt u rukama neprijateljskih armija, ili pak bolest i oskudicu. Oni u gradovima su počesto vodili porijeklo sa sela, odakle su putovali, te ukoliko su bili angažirani u trgovini ili učenju, oni su posve moguće bili u potrebi da putuju u druga mjesta.

Iako je teško pročitati bilo kakvo pojedinačno estetsko stajalište o ovoj vrsti životnog stila, jer ovo nije praznina pustinje koja je toliko značajna, no činjenica je da ljudi moraju da putuju toliko dugo u udaljene krajeve. U svakom slučaju, nije jasno da je pustinja izgledala napuštenom onima koji su bili priviknuti na nju, jer je za njih to blisko okruženje. Ona liči napuštenom samo onima koji u nju dolaze po prvi puta, a kad se naviknu na taj ambijent on postaje posve bogat po detaljima. Iznova, teško je prihvatiti sugestiju da je iskustvo pustinje imalo ikakav naročit učinak na stajališta o praznini.

iii. Islamska/arapska tendencija za uveličavanjem najbolje je estetski pokazana pomoću prenatrpanih dezena.

Ovo je krajnje pokroviteljska sugestija, a posigurno ne postoji dokaz da je istinita. Postoje mnogi primjeri raštrkane dekoracije u islamskoj umjetnosti, tako da je ovo zbilja pogrešno. S druge strane, tačno je da postoje mnogi primjeri arabeske i drugih oblika ornamentacije koja pokriva apsolutno golemu većinu prostora koji im je dostupan. Stranice u knjigama su potpuno zatrpane tekstom i ukrašavanjem na marginama, unutrašnjost građevina je počesto vrlo pažljivo obrađena, uz silno detaljizirane rezbarije u drvetu i kompleks mozaika, dizajne na ćilimima, itd. Perzijske su minijature počesto na stranicama koje su prenatrpane sa stvarima koje dolaze, a

tamo gdje postoji prazan prostor ovo se narušava pomoću teksta koji istovremeno prati slike. Rukotvorine su ispunjene dekoracijom, geometrijskim dizajnom koji se natječe s tekstom, te oblikom predmeta koji je također počesto detaljiziran. Arapska i perzijska poezija je počesto hvalisava, i ne plaši se da koristi pretjerivanje u svojim deskriptivnim mehanizmima. Jedan od najboljih pokazatelja ove tendencije jesu nazivi dati ljudima. Slikar Muhammad Isma'il Isfahani potpisao je svoje djelo iz 1275./1858. riječima: «djelo poniznog Isma'ila, slikara laureata» (*'amal-i-kamtarin Isma'il Naqqash-bashi'*). Slikar Mu'in Musavvir potpisuje se sa «Njegova Visost koja je rijetkost svojeg doba, Aqa Mu'ina». (Vrijedno je staviti ove silne naslove unutar konteksta umjetnika koji su smjerno pripisali svoje sposobnosti i vještine Bogu, dok su dopuštali da budu opisani tako kao da je njihov talenat bio veći od njihovog osobnog.) Ukoliko su ovi naslovi davani smjernim umjetnicima, nije teško zamisliti poletnu elokvenciju posvećenu vladarima, njihovim pokroviteljima! Bronzana i zlatna prosjačka zdjela koju je za putujuće sufije napravio Ibn 'Arabi nosi njegov potpis, i potom na kraju riječi poduge poeme: «Abbas je slavna ličnost u sedam zemaljskih regija»[34]. Uz to, sufizam naglašava značaj poniznosti, kao što to čini i sam islam. Zar ne bi bilo primjerenije da se zdjela čuva što je jednostavnije moguće, te da nema ništa napisano na sebi? Zašto postoji ovaj očiti poriv da se u potpunosti ispuni prostor, te da se napišu bombastična ukazivanja na autora? Jednako tako, postoji nekoliko praznih razdoblja u muzici, čak kad se najveći broj instrumenata ne upotrebljava, jedan ili dva se često nastavljaju koristiti sve dok se ne pridruže ostalima, a pjevač može zaustaviti pjevanje kako bi se muzika nastavila, a kad se muzika završava ljudski glas za trenutak preuzima.

Sve je tačno, međutim, ovo je daleko od čitave istine. Postoje mnogi primjeri u islamskoj umjetnosti vrlo šturog sta-

[34] Piotrovsky i Vrieze, *Art of Islam*, str. 129.

jališta o dizajnu. Na primjer, upotreba kaligrafije na tanjiru počesto je vrlo sputana, uz samo jednu riječ koja se ponavlja po obrubu, ili samo jednu riječ na sredini tanjira. Počesto se primjećuje da je izvanjskost džamija često vrlo jednostavna, a da je zapravo unutrašnjost počesto prazna, nešto što su uvelike tumačili orijentalisti u devetnaestom stoljeću kao lijepo kontrastiranje sa unutrašnjošću katoličkih crkava. Neke slike i ilustracije knjiga također su relativno prazne, i sastoje se samo od jedne osobe, životinje, ili pak biljke i to je sve. Oblici ranog islamskog lončarstva nisu brojni, a vrlo su jednostavni. Iako su boje koje su korištene često pažljivo izrađivane, oblici nisu. Počesto je isticano da dekoracija mnogih takovrsnih rukotvorina služi za kontrastiranje s linijom pokala, naglašavajući tako jednostavnost te linije. Konačno, moramo kazati da u literaturi postoje mnogi primjeri oskudne proze i poezije, i vjerojatno je značajnije da je sadašnji tekst oblik teksta. Ovo je počesto jednostavno i izbjegava preveliku razradu. U muzici je temeljna struktura skale bila raspravljana duže vrijeme, a rasprava o tome koja bi vrsta skale mogla biti najizražajnija, mogla bi uzeti u obzir najveću virtuoznost i improvizaciju, a ne koja skala bi uzela u obzir najmanju tišinu u periodu tokom kojeg se svira muzika.

Važno je da opovrgnemo vrstu esencijalizma koji liči na temu ili stil koji teče islamskom umjetnošću, kao da ovi definiraju taj umjetnički oblik. Ukoliko su tamo postojale takovrsne teme ili stilovi onda bismo ih, naravno, mogli upotrebljavati kako bismo definirali oblik, međutim, oni ne postoje. Zar onda ne postoji ništa različito u svezi s islamskom umjetnošću kada je se uspoređuje s drugim umjetničkim oblicima? Dobro, ovo je stvar naglašavanja. Postoje stilistički oblici u islamskoj umjetnosti koji se javljaju u mnogim drugim umjetničkim oblicima, međutim, ne do iste mjere, a postoje teme koje se daleko više javljaju u drugim umjetničkim oblicima nego u islamskoj umjetnosti. Ove razlikovnosti nisu vrijedne,

međutim, one jednako tako nisu vrijedne što ne definiraju, već one zapravo sugeriraju razlike. Iz takovrsnih razlikovnosti ne postoje same općenite razlike u vjerovanju ili mišljenju koje bi se mogle izvući. Za našu svrhu ovdje ne postoji dokaz da postoje naročite razlikovnosti između islamske i drugih vrsta umjetnosti, što znači da treba da upotrebljavamo različit estetski ili konceptualni mehanizam kako bismo analizirali islamsku umjetnost. Ibn Rushd je vjerojatno korektan kada kritikuje svoje velmože zbog njihovog nastojanja da vide stvari u najpozitivnijem mogućem svjetlu: «O, Arapi, učinili ste da sve izgleda dobro, čak i uzmicanje»[35] - međutim, nema razloga da mislimo da je ovo išta više karakteristika Arapa, ili muslimana oćenito, nego što je to slučaj među bilo kojim drugim kulturološkim grupacijama. Jedan od najsnažnijih simbola poezije i književnosti u arapskom jeziku u posljednjih petnaest godina bila je *nakba,* katastrofa koja je rezultirala u formiranje države Izrael. Uzmicanje nije učinjeno da izgleda dobro, nasuprot tome njezine će implikacije za Arape i islamski svijet beskrajno biti raspravljane i estetski istraživane. Neke primjere ovoga ćemo vidjeti kasnije u knjizi, te primjere drugih tehnika u arapskom jeziku koje će se baviti katastrofom. Na ovom mjestu se moramo podsjetiti da kad je Ibn Rushd ukazivao ovdje na Arape, on je doista mislio na Arape, a ne nužno na muslimane. Arapi iz razdoblja džahilijjeta (*jahiliyya*), vremena neznanja prije pojave islama, dobro su bili poznati po svoje ljubavi spram poezije i hvalisanja jezika svih vrsta. Ovo je razlog što je Bog predočio svoju poruku u obliku savršenog jezika kako bi učinio njezino prihvatanje jednostavnim za njih, a također ćemo vidjeti kako ovaj argument funkcionira kada se podrobnije pročita.

---

[35] Ibn Rushd, *Talkhis Kitab Aristutalis fi al-Shi'r*, str. 250.

POGLAVLJE 2.

2.

Bog kao Stvoritelj, kaligrafija i simbolizam

Da li je Bog jedini Stvoritelj?

Sukladno Abdelkediru Khatibiju i Mohammedu Sijelmassiju:

> *muslimanski se umjetnik – ograničen općenitom zabranom bilo kakve obrade božanskog ili ljudskog lica – mora vratiti temeljno teoriji koja proklamira da sve mora proći kroz sveti tekst, te da mu se iznova mora vratiti... Muslimanski umjetnik konstruira sličan predmet (budući da jedino Bog može stvoriti)... on inicira ezoterijsku duhovnu umjetnost koja ispunjava prazninu... kaligrafiju apsolutnog... paraboličnu geometriju božanskog. Otuda uzbudljiv primjer arabeske... Ovo vodi općenitom zaključku da je značajan činilac u islamskoj umjetnosti... nagon prema apsolutnom posvećenju*[36].

Da li je istinski tačno da jedino Bog može stvarati? Ukoliko je ovo istinito, kakve ovo implikacije ima za islamsku estetiku? Postoji dugotrajna rasprava u islamskoj teologiji o načinu na koji Božije djelovanje obuhvata svaku drugu vrstu djelovanja. Aš'aritski su teolozi razvili teoriju kesba (*kasb*), stjecanja, sukladno kojoj jedino Bog djeluje, a naše su akcije u stanovitom smislu *stečene* iz božanskog djelovanja. Precizni mehanizam je ovdje predmet rasprave, međutim, ono što je važno jeste da postoji snažan osjećaj po kojemu sve što se događa jeste rezultat onog što Bog čini, uključujući naše vlastite navodne aktivnosti. Sam Kur'an često ukazuje na nadmoćnu Božiju moć, te činjenicu da će ono što se dešava biti rezultat te moći, i otuda implikacija da je Bog zbilja Onaj koji djeluje, a ne mi. S druge strane, moramo kazati da postoje dijelovi Knjige koji daju okvir ljudskim bićima da djeluju: možemo izabrati da vjerujemo ili ne, prihvatiti ili odbaciti Božije vod-

[36] Khatibi i Sijelmassi, str. 169-70.

stvo, odlučiti da budemo dobri ili zli. Ukoliko je Bog taj Koji djeluje u svim ovim slučajevima, teško je saznati ono što omogućuje ljudski izbor, ili nagradu i kaznu za ljudska djela koja proizilaze iz tog izbora. Naravno, ovo gotovo nije nikakav nov problem u teologiji, koja izmiruje Božiju moć sa moćima Njegovih stvorenja, što je tradicionalno pitanje polemike u teologiji i filozofiji religije. Otuda islam nije suštinski različita pozicija u usporedbi sa bilo kojim drugim monoteističkim vjerovanjem.

U najmanjem postoje tri termina za stvaranje. *Khalq* se tiče stvaranja u smislu shvaćanja mogućnosti stvari, i sugerira da je Stvoritelj svjestan niza mogućnosti koje leže pred Njim kao kandidati za postojanje. *Bari'* je posve u vezi s proizvođenjem, a *musawwir* uključuje ukrašavanje oblika; ponajčešće se tiče obrtnika i arhitekata,[37] a riječ za slikara u arapskom jeziku je *musawwir*. Niz različitih imena za Boga, koja potječu iz jezika stvaranja i stvaralačke snage, često se uzimaju da impliciraju da je Bog jedini istinski Činitelj. Postoje mnogi iskazi u Kur'anu i u drugim tekstovima, a oni se mogu upotrebljavati da dokažu da je oponašanje božanskog stvaranja, iako na mnogo nižoj razini, kroz umjetnost bezbožno. Slikar se posmatra često kao varalica, kao neko ko pokušava da se natječe sa Bogom kao Stvarateljem. Sukladno jednom hadisu, posjedovanje slika sliči posjedovanju psa u kući, a Poslanik i njegovi meleki bi se čuvali takvih mjesta. Međutim, Sa'adi i Rumi dokazuju nasuprot tome da je umjetnik zbiljski vrijedan član društva po tome što predstavlja Božije stvaranje u svojemu, tj. umjetničkom djelu, nesavršenim, iako napori ljudskih bića mogu biti uspoređeni sa božanskim djelovanjem.

Također se uobičajeno dokazuje da je jedan od razloga relativnog pomanjkanja bogatstva među mnogobrojnim islamskim zajednicama fatalističko stajalište koje je islam stimulirao, zamisao da je svako djelovanje istinski Božija odgovor-

---

[37] Al-Ghazali, *Ninety-Nine Names*, str. 68.

nost, a sve što mi možemo učiniti jeste da se nadamo da će On dobro uraditi za nas. Bilo je vremena kada su pisci o islamu dokazivali da je ši'itski islam napose fatalističan, te da se zbog toga ši'itski muslimani rijetko upuštaju u promjenu naravi režima pod kojim žive, čak niti ne protestiraju zbog onog što vide kao nepravdu. Nakon Iranske revolucije pravac je uskoro izmijenjen, te se počelo dokazivati da su ši'iti naročito militantno raspoloženi u usporedbi sa sunnitima. Obje su pozicije, naravno dobre. Mnogi muslimani vrlo visoko vrednuju vrijednosti sabura (*sabr*) i tewekkula (*tawakkul*) bez da istovremeno proklamiraju da je političko djelovanje isprazno. U situacijama gdje ono izgleda vjerojatnim, političko djelovanje može iznijeti na vidjelo blagotvorni konačni cilj, a određen broj muslimana bi se suzdržao od politike. Slično tome u osobnoj sferi Boga se ne posmatra kao Onog koji sve radi za nas, jer ako bi se tako posmatrao tamo za nas doslovce ne bi bilo nikakve mogućnosti da bilo što činimo. Bog doista očekuje od svojih stvorenja da poduzmu korake kako bi se držali svog cilja, dok je istodobno Onaj koji priznaje da je Bog Onaj koji će naposlijetku odrediti da li ćemo dosegnuti te konačne ciljeve. Jedna od istinskih poteškoća u svezi sa prihvatanjem ove pozicije jeste ta da ona smješta pojedinačnog vjernika u mali spoznajni škripac. Ukoliko vjernik djeluje odveć snažno u svoje ime, ovo izgleda tako kao da doista nema povjerenje u Boga da On izvrši Svoje planove. Ukoliko ne djeluje dostatno poduzetno, ovo bi moglo biti zbog toga što on očekuje, takorekuć, od Boga da vadi kestenje iz vatre, bez da mu je ljudski napor važan. Mnoge religije moraju da svladaju tešku liniju između ovih dvaju ekstrema, a islam nije izuzetak.

Implikacije za umjetnost

Kakav je značaj ovoga za umjetnost? Zamisao da je umjetničko stvaralaštvo zabranjeno u islamu zato što jedino Bog stvara je posve pogrešna. Božija ključna uloga kao Stvaratelja

ne opovrgava ljudske pokušaje u stvaranju, iako je nesumnjivo da ono što mi označavamo pod stvaranjem, a što ljudska bića izvode, jeste vrlo različito od božanskog stvaranja. Ovo je jednako tako prijeporno pitanje u teologiji, pitanje veze između naše upotrebe jezika kako bi se opisalo Božije svojstvo i njegova upotreba istog termina kako bi se opisalo ljudsko svojstvo. Počesto se dokazuje da razlika između Boga i Njegovih stvorenja nije samo razlika u stupnju, već prije u vrsti, tako da kad kažemo da Bog stvara posve je različito od onog što mislimo kad kažemo da mi stvaramo. Doista, vezujući ove dvije upotrebe pojma «stvaranje» možemo se izvrgnuti riziku širka (*shirk*), ili idolatrije, jer je to pripisivanje Bogu partnera, tj. ljudskih kvaliteta kao što je ono što mislimo pod stvaranjem. S druge strane, zanijekati da pod stvaranjem mislimo nešto vrlo slično kada uspoređujemo Boga sa Njegovim stvorenjima jeste izvrgnuti se drugom riziku, onome neuspjeha da uopće pribavimo značenje za Boga i Njegove atribute. K tomu još, iznova znak uspješnog teologa bi bio onaj kojemu polazi za rukom da pomiri ove dvije pozicije i neko njihovo stjecište. Postoji nekoliko takvih pozicija i vjerojatno je najuvjerljivija ona Ibn Rušdova. On dokazuje da kad primjenjujemo predikat na Boga i Njegova stvorenja, predikat je paradigmatički kad je primijenjen na Boga. Bog kao Stvoritelj, predstavlja tada savršen primjer Stvoritelja, zato što je On, primjerice, posve neusiljen u Svojemu stvaranju po prirodi postojanja stvari. Nasuprot tome, Njegova stvorenja, mogu stvarati, ali su vrlo ograničena, budući da mi trebamo nešto da stvorimo iz naših ideja, a ono što stvaramo je ograničeno. Zapravo, Ibn Rušd implicira da je Bog također limitiran u svojemu stvaranju Svojom naravi, jer On uopće ne može ništa stvoriti ovaj čas. On mora da stvori ono što je najsavršenije i najviše racionalno. Otuda, sukladno Ibn Rušdu, On nije imao izbora u svezi s tim kako će nebesa funkcionirati, On mora da ih uredi na najsavršeniji i najljepši način. Međutim, On barem

zna izravno ono što je najsavršenije i najljepše, dok mi moramo da se razbacujemo oko oboga kako bi uvidjeli ove koncepcije, te ih čak razumjeli.

Implikacije za islamsku umjetnost

Ideja da je geometrija, ili upotreba slova počela da se cijeni u islamskoj umjetnosti kako bi zamijenila figuru, koja se ne može predstavljati iz religijskih razloga, sasvim je pogrešna. Postoji ogroman broj predstavljanja zbiljski fizičkih predmeta u islamskoj umjetnosti, a čak je i kaligrafija pokatkad korištena da predstavi takve predmete. To jest, slova su konstruirana i grupirana zajedno kako bi predstavila srnu, ptice, ili neku drugu vrstu stvorenja. Ovo se počesto interpretira kao izražavanje vizualnog kroz literarno, kao nadomještanje slike riječima, međutim, postoji jedna druga uvjerljiva interpretacija. Ljepota kaligrafije počesto proizilazi iz slova na stranicama koja nalikuju nečemu posve drugom nego samim slovima, te čak možda drugom nego što slova znače. Ne bismo trebali biti ushićeni ovom idejom svetosti teksta i slova izvan onog što tvori tekst, čak i tamo gdje je tekst Kur'an. Ljepota cjelokupne kaligrafske kompozicije može namamiti razum nečemu posve različitom od samog teksta, slobodnom užitku linije i proporcije, a njezina interpretacija kao predstavljanje pojedinog teksta može imati vrlo malo zajedničkog sa njezinom estetskom ocjenom. Nakon svega, možemo se diviti kaligrafskom stilu bez znanja bilo čega o značenju teksta, i vrijedno je kazati da čak i Arapi često smatraju tekst i riječi nemogućima da ih razumiju, uzevši u obzir uveličavanje karaktera i razmještaj slova. Zaključak bi vjerojatno s pravom bio da svrha kompozicije nije prvenstveno da pokaže osjećaje koji su iskazani riječima, već da se poigra sa mogućnostima koje su implicitne u grafičkim kvalitetima slova i samim riječima.

Teorija koja je dugo vremena igrala ogromnu ulogu jeste ta da

je kaligrafija toliko razvijena zbog odsustva figurativne tradicije u islamskoj umjetnosti, odnosno zbog teoloških poteškoća u predstavljanju arapskog jezika, kojemu je Kur'an u njegovom srcu, a koji je toliko značajan za islam. Nijedna od ovih tvrdnji nije istinita. Nema razloga zbog čega figurativno ne bi moglo biti korišteno u islamu s teološkog stajališta, i doista, ono je počesto korišteno. Postoje značajne tradicije prikazivanja u islamskom svijetu. Konačno, i vjerojatno najznačajnije, nema ništa toliko značajno u svezi s kur'anskim jezikom, koji ga čini jedinim spremištem estetičke koncentracije u islamu. Dokazivati na ovaj način jeste ignorirati cjelokupnu tradiciju islamske umjetnosti, džamija, slikarstva, lončarstva, pjesama, muzike, vrtova i literature. Oni su prepuni slikovitog i stvaralačkog, i oni se diče umjetničkoj virtuoznosti i sposobnosti umjetnika da proizvede veličanstven predmet. To je ova ljubav prema pojednostavljenju koja je dovela razumijevanje islamske estetike do žalosnog stanja u kojemu ona danas egzistira, a svrha je ove knjige da istraži slabe strane u ovoj vodećoj paradigmi. Kada se pokazuje na svjetlosti čak se i pojam plašila za ptice čini odveć supstancijalnim. Gdje je ovaj nagon za «apsolutnim posvećenjem»? On postoji samo u imaginaciji. Slova koja vidimo i uživamo u glavnim kaligrafskim djelima su izvanredna umjetnička djela zato što su sama po sebi lijepi predmeti za posmatranje. I kao što se to dešava, ukoliko razumijemo tekst, mi zapravo shvaćamo da oni tvore rečenice koje su jednako tako lijepe. Međutim, ovo je irelevantno za naše uživanje u njima kao umjetničkim predmetima, i oni bi mogli biti popisi rublja za pranje. (Jedan od najljepših primjera kaligrafije koji sam vidio je onaj u čijem podnožju tanjira se kaže: «proizveo Salih».) Pismo je prije svega linija, linija koja je povučena na nečemu, ili koja je čak povučena u zraku, i ona ima oblik bez obzira na ono što, ako išta «predstavlja».

Ne postoji nagon za apsolutnim posvećenjem iza islamske kaligrafije, već samo uživanje u ljepoti oblika i obrazaca koji su proizvedeni na stranici. Naravno, nakon svega možemo kazati da je svrha cjelokupne umjetnosti apsolutno posvećenje, međutim, ne postoji razlog da mislimo da je ovo tačno, niti da bi to iko trebao prihvatiti kao istinito ko nije bio dionikom religijskih ili estetskih vjerovanja. Svrha pisanja filozofije jeste da se pokuša argumentirano braniti zaključke učesnika u raspravi. Ovo je ono što su sami islamski filozofi nazvali dijalektičkim, ili čak retoričkim, a što su oni posve ispravno smatrali nižim oblikom dokaza i argumenta u usporedbi s demonstracijom same dedukcije.

Pitanje čitljivosti

Kada je raspravljao stranicu iz osamnaestog stoljeća rukopisa Kur'ana iz Irana, Anthony Welch je kazao: «Nepoznatom prepisivaču estetski je kriterij bio značajniji od lahke čitljivosti»[38]. Zapravo, pisar je dodao nesh (*naskh*) slova kufskom tekstu kako bi identificirao neke teže znakove, a u ovoj kopiji on blago dodaje vokale i dijakritičke znakove u crvenom, što se lijepo kontrastira uz crna kufska slova. Nesh (*naskh*) je puno jednostavniji stil pisanja od kufskog za čitanje. S druge strane, kufski je jednostavniji za uklesati u kamenu, jer je on puno uglastiji i manje fluidan od nesha. Zbog ovog je razloga nesumnjivo veći dio kaligrafije u kamenu ispisan u neshu, a kako bi se naglasila umjetnikova vještina u svladavanju neprirodnosti tog oblika pisanja u ovom mediju. U nekim ranim rukopisima Kur'ana nema dijakritičkih znakova, oznaka ispod i iznad slova koje precizno pokazuju koje je slovo posrijedi. Mnoga su slova u arapskom identična po obliku do posve različitih slova, dok jedino oznaka ispod ili iznad njega pokazuje koje je slovo zapravo posrijedi. Dodatna je poteškoća u čitanja ta da su kufska slova poredana tako da naglase graci-

[38] Welch, *Arts of the Islamic Book*, str. 50.

oznost, a ne čitljivost. Na primjer, neke su riječi vrlo problematično presječene s tekstualnog stajališta, ali vrlo estetski učinkovito. I kao što je to Ettinghausen istaknuo, što je tekst više nerazumljiv zbog svoje nečitljivosti, tim se tekst više činio svetim. Školski dječaci pokatkad djeluju po istom principu nastojeći da razviju kompleksan i neodgonetljiv potpis, težeći na ovaj način da ustanove značajnu i misterioznu ličnost. Zapravo, kufsko pismo nije uvijek ono zakučasto, jer se neke riječi koje su teške za dešifriranje doista vraćaju, te jednom kad ih naučimo odmah raspoznavati, uopće nije teško da ih se iznova prepozna.

Neke kaligrafije u keramici su vrlo lijepe, ali su one počesto tek stereotipne riječi pozdrava, ili doista ne više od svjetovnih poslovica. Pokatkad su posvedbene eulogije (hvaljenja) koje uveseljuju prinčeve. Često postoje ozbiljne pogreške u arapskom natpisu, koje su vjerojatno promakle neopazimice, a ovo sugerira da umjetnik nije znao arapski jezik, niti da je njegova publika propitivala pobliže pisanje kao dio rukopisa. Ipak, tradicija poštuje čistotu, istančanost, čvrstoću poteza kistom, i ne postoji naročita želja za pokazivanjem noviteta.

Veći dio islamske dekoracije je apstraktan i beskonačan sa naglaskom na biljnom ukrasu, napose u obliku arabeske, te u geometrijskim obrascima. Figurativna je umjetnost ograničena na stereotipni oblik i većim je dijelom ograničena na dvorski život. Ili nam se često kazuje tako. Međutim, kad propitujemo područje slikovne umjetnosti pronalazimo vrlo velik niz predmeta koji su razmatrani prikladno za umjetnički postupak, religijskih tema skupa sa onim svjetovnim. Čak je i kaligrafija povremeno strukturirana na takav način da bude figurativna. Postoji, primjerice, živahno *naskhi* pisanje. Slova su predstavljena na takav način da su u kombinaciji sa drugim slovima koja proizvode slike životinja. Postoje mnogi prikazi životinja u džamijama i mauzolejima, a kaligrafija počesto

prikazuje zoomorfička obilježja, čak i kaligrafija koja uključuje ime Božije.

Središnje azijske vještine

Vrijedno je istaknuti da su mnoge kulture koje nisu bile islamske, niti čak monoteističke koristile dizajne koji ne primjenjuju izravno figurativne slike. Na primjer, svilene tkanine iz Središnje Azije koje su često nazivane ikati vrlo su lijepe, i proizvode se otprilike posljednjih stotinu godinu u Buhari i susjednim područjima, koja se proširuju sve do kineske provincije Xinjiang, Afganistana, Uzbekistana i tako dalje. Dok proizvodne tehnike počesto variraju od regije do regije, motivi su značajno konstantni. Upotrebljavana je pozadina prošarana bojama, a obrasci su počesto koncentrični krugovi, cvjetovi, šipci, tulipani, stabla, trube, ptice i pauci, ali općenito apstraktni. Pokatkad su originalne slike, koje su apstraktne, raspoznatljive, pokatkad one to nisu, i iskušenje je sugerirati da je ovaj neuspjeh da se koriste izravne slike prirode utemeljen na nekom religijskom motivu. Uz to, u brončanom su razdoblju Altai nomadi, koji su nastanjivali mnoge od ovih istih područja, upotrebljavali motive koji su značajno slični onima koji su pronađeni u Buhari u devetnaestom stoljeću. A na vrhuncu svega toga kazano nam je da su glavni proizvođači takovrsnih svilenih proizvoda u tom stoljeću bili jevreji, a ne uopće muslimani. Jedini muslimani koji su u području Buhare bili uključeni očito su bili jevreji koji su prešli na islam. Dakle, naravno da ne postoji razlog zašto jevreji ne bi mogli praviti odjeću u skladu s bilo kojim dizajnom koji je većinsko stanovništvo favoriziralo u svojemu odijevanju, i oni su je pravili. Međutim, ideja da su slijedili dizajne koji su izbjegavali izravno predstavljanje kako bi sukladirali vjerskim vjerovanjima svojih mušterija zasigurno je ispravna, i uz to je odjeća zasigurno slijedila principe dizajna koji nisu bili islamski, već radije tradicionalni ili nacionalni. Muslimani nose odjeću koja je pri-

kladna za kulturu zemlje u kojoj žive, te nema razloga zašto ne bi imali slike životinja, voća, ili drveta na svojoj odjeći. Jedino ukazivanje na odjeću u Kur'anu upućuje muslimane da budu čedni, a čednost može poprimiti mnoge oblike. Nije opažljivo nemoralno da nosimo odjeću s prepoznatljivim slikama na njojzi, naravno, pod uvjetom da same slike ne vrijeđaju čednost. Jedna od stvari koju opažamo u svezi sa ikat načinom tkanja jesta da oni počesto ponavljaju obrasce koje vidimo na uzbečkim ćilimima, turskim sagovima, ili čak timuridskim crijepovima na zgradama. Kulture svih vrsta nastoje da imaju dizajne koje one povezuju sa samom sobom, međutim, trebali bismo biti pažljivi u svezi s prevelikim učitavanjem u dizajn. Tradicionalna odjeća Središnje Azije ima obilježja koja karakteriziraju odjeću tog regiona već milenijima. Tamo se čini da doista postoji oduševljenje za apstraktno u dizajnu, a jedno od obilježja ovoga može se pronaći u tadžikistanskim i uzbekistanskim zidnim zastorima. Unutrašnjosti kuća su često radije nenakićene i one su uvelike oživljene ćilimima i zidnim zastorima, a potonji se jednako tako koriste kako bi stvorili prostor njihovim dijeljenjem, i kako bi se pokrili prolazi kroz vrata, te da bi bili dijelovi šatora na važne svečane izvankućne događaje. Nije napravljen pokušaj u ovim zidnim zastorima da se on priključi obrascu, a izvjestan je broj ploha u vratima sašiven zajedno u ovim zidnim zastorima kako bi maksimalizirao sukobljavanje različitih obrazaca na plohama, ili se barem tako čini. Vjerojatno su na ovaj način zastori postali neko središte pozornosti na temelju kontrasta sa ostatkom okolice, a ovo je i bila namjera, kako bi se pogled odvratio od opće otrcanosti unutrašnjosti.

Mogli bismo posve jednostavno konstruirati religijski prikaz za ovaj oblik unutrašnjeg dizajna. Na primjer, mogli bismo kazati da je zamisao bila da se naglasi jednostavnost i umjerenost, a ne da se napravi prevelika konfuzija u svezi s materijalnim posjedovanjem, a ponad svega ne da se pokažu

materijali s jasnim likovima na njima, budući da je ovo protivno islamu. Kada vidimo koliko je dizajn homogen unutar ove kulture mogli bismo onda dokazivati organsko stajalište o kulturi kao pokazivanju jakog pristajanja na zajednička religijska vjerovanja i njihove združene estetske vrijednosti. Dobro, postoje zasigurno zajednička religijska vjerovanja u većem dijelu Središnje Azije, međutim, čini se da estetske vrijednosti nemaju puno toga zajedničkog s njima. Zasigurno postoji ljubav za apstraktno i kad propitkujemo zidne zastore ovo doista izranja, budući da uređenje ploha prkosi bilo kojoj logici pokušaja da se ustanovi zajednički obrazac ili motiv. Ovo je motiv, tj. pomanjkanje motiva. Čini se da će tamo postojati izvorni pokušaj u objedinjavanju ploha na posve proizvoljne načine.

Simbolizam: Jusuf i Zulejha iznova

Trebali bismo biti pažljivi u svezi s čitanjem simboličkih vrijednosti u koje gledamo na odveć nerafiniran i uprošćen način. Živim u gradu u Sjedinjenim Državama koji je prepun ukazivanja na konje, jer jedna od lokalnih industrija glavnog značaja jeste posao uzgajanja konja. Postoje slike konja u restoranima i prodavnicama, ulice su dobile imena po trkaćim konjima, postoje simboli konja na poštanskim sandučićima izvan kuća, te male statue džokeja u mnogim vrtovima ispred kuća. Statue konja postoje posvuda u gradu, a veliki broj vijesti u novinama je o konjima. Da se neko spusti sa Marsa u Lexington u Kentuckyju i da ne zna ništa o svezi s ovim mjestom zaključio bi iz dokaza o onome što je vidio da je lokalni bog bio konj. Posjetitelj bi mogao sastaviti snažnu teoriju, podržanu mnogim dokazima, u svezi s lokalnom religijom, i sukladno tome bi mogao analizirati činjenice. Pa ipak, ova teorija bi bila pogrešna.

Jedna od ideja koje leže iza ove vrste teoretiziranja u svezi s islamskom kulturom jeste sufijska krilatica *al-majaz*

qantarat al-haqiqa, prividno je most prema istini. Sufizam ne posmatra svakidašnji svijet kao iluziju ili imaginaran, već nasuprot tome ne postoji ništa nezbiljsko u svezi s ovim svijetom. Međutim, on se ne bi trebao uzimati kao jedini oblik zbiljnosti koja postoji, budući da je ovaj svijet samo ukazivanje na prirodu drugog i dubljeg stupnja zbiljnosti. U svojemu komentaru na Džamijevu poemu o Jusufu i Zulejhi, Pendlebury ističe da jedna definicija idolatrije brka relativno sa apsolutnim,[39] i ovo je ono što Zulejha čini kroz ovu pripovijest. Ona ne samo da štuje idole, već je opsjednuta Jusufom, i to ne sa njim kao osobom, već sa njim kao fizičkim bićem. Ona postupa sa njim kao da je (relativni) činilac u svezi s njim bio apsolutno najznačajniji, kao da njegova fizička ljepota nije skrivala puno značajniji duhovni oblik ljepote. Jednom kada nauči da je fizička ljepota samo idol, a njojzi polazi za rukom da ga razori, njezina joj se ljepota vraća i ona konačno zadobija predmet njezinog čitavog života, da živi u harmoniji sa Jusufom. U svojemu komentaru Pendlebury sugerira da je ovo slučaj njezinog napuštanja sopstva, njezinog dolaženja do istine i konačno postizanja smiraja. Međutim, zanimljivo je da postoji poznati incident prema konačnom cilju pripovijesti u kojoj Jusuf kida njezinu odjeću kada je progoni, što je jasno označeno kao kontarst sa mnogo ranijim periodom kada je ona pokidala njegovu odjeću u sličnoj aktivnosti. Pitamo se zašto se on nadaje toliko strastvenim na stupnju kada nam je rečeno da je strast transcendirana na višem duhovnom planu. Vjerojatno je to ukazivanje na činjenicu da dok živimo na ovom svijetu naše će nas fizičke naravi uključivati u takovrsno ponašanje, te je posve legitmno da ga religija, ukoliko je odnos utemeljen na takvom ponašanju, sankcionira. Kad je Zulejha jednom odbacila idolatriju, Jusuf se mogao fizički dovesti u vezu s njom, te je čak strastveno progoniti, budući da su sada oboje bili svjesni konteksta unutar kojeg se dešavaju putene

[39] Pendlebury, *Yusuf and Zulaykha*, str. 171.

aktivnosti. Oni su procijenili ono što ove aktivnosti simboliziraju, te cijene da su kao takve prihvatljive, barem dok smo u fizičkom obliku i dok participiramo u svijetu nastajanja i propadanja.

Način kako interpretiramo simbole jeste važan. Kraljica Saba je bila zbunjena *sarhom*, staklenim podom u palači, i ocijenila je da je njezina pogreška bila ukazivanje na još veću pogrešku, te je odlučila odbaciti idolatriju i prihvatiti kraljevu religiju. Zulejha na kraju također odbacuje idolatriju, shvatajući da je pogreška koju je ranije napravila, brkanjem fizičke s duhovnom ljepotom, učinila njezin život kaotičnim i besmislenim. Poput kraljice Sabe, ona je počela uviđati da je njezino stajalište o svijetu bilo tek parcijalno, i ona ga je odmijenila onim što je smatrala razumljvijim i ispravnijim stajalištem. Ono što ove pripovijesti dijele kao zajedničko jeste interpretacija simbola, prepoznavanje da neki oblik svijeta koji su obje žene prihvatile zbiljskim, jeste zapravo samo simbol nečega što je izvorno zbiljsko. Međutim, one jednako tako dijele ideju da je otkrivanje zbiljskog dug i naporan proces, koji zahtijeva mnoge različite postaje i iskušenja. Trebamo ovo imati na umu, jer bez rafiniranosti u povezivanju simboličkog sa zbiljskim vjerojatno izvodimo proces odviše traljavo. Kada Zulejha sluša o Jusufovoj smrti u Džamijevoj poemi ona je izbezumljena, doživljava slom, grebe se po licu i čupa kosu, te naposlijetku vadi sebi oči i baca ih na zemlju! Njojzi doista nije pošlo za rukom da odbaci svoju strastvenu narav, i ne postoji spokojnost u njezinom odgovoru na tragediju, usprkos Jusufovoj nadi da će joj spokojnost podariti snagu da podnese njegov gubitak. Simbol odbačene idolatrije i stečene pobožnosti odjednom se preokreće naglavce, i k tomu još Džami ne osuđuje njezine postupke. Nasuprot tome, čupanje njezinih očiju se drži njezinom odlukom da bude slijepa za bilo što izuzev za predmet njezine ljubavi, Jusufa, a njezina smrt, zasigurno samouzrokovana, kao čvrsta odluka da mu se pridruži.

Ona je pokopana u zelenom mrtvačkom plaštu, omiljenoj Poslanikovoj boji, što je zasigurno ukazivanje na Džamijevo odobravanje njezinih postupaka. Ona umire nosem okrenuta prema zemlji, tik iznad Jusufova tijela, a Džami razmišlja o tome koliko li je sretan ljubavnik koji umire u aromi sjedinjenja sa svojom voljenom, smion iskaz uzet u obzir da je malo prije ovog mjesta Džibril dao Jusufu jabuku iz rajske bašče tako da je umro s mirisom nebeskog parfema u svojim nosnicama. Kako je simbol strastvenosti, takorekuć, konačno unesen u knjigu, Zulejha nije posve uvjerljiva ličnost. Slično tome, čak je i Jusuf daleko od savršenstva, a njegov odgovor Zulejhi nakon što ona postaje vjernicom iznevjerava zanimanje za svjetska pitanja koja je do tog vremena revnosno ignorirao. Zapravo je činjenica da glavne ličnosti u ovoj knjizi nisu savršeni primjeri koji čine poemu tako izvanrednim djelom, i mi se bavimo ovdje ljudima koji posjeduju osobnosti i koji uvijek ne pristaju u stereotipne uloge koji bismo mogli očekivati.

Sukladno Thomasu Arnoldu, islam nije razvio simbolički jezik. Ettinghausen dvoji oko ovoga. S druge strane, on smatra da simbolizam nije od velikog značaja unutar ove tradicije. Kao potporu svojeg stajališta, on ukazuje na činjenicu da se na islamske umjetnike počesto aludiralo kao nepokvarene, a na ljepotu njihovih djela kao učinak njihove unutarnje ljepote. Ovo vodi standardiziranoj harmoniji u umjetnosti, tako da «nije važno što su arabeske, cvijeće, geometrijske konfiguracije, natpisi, te čak životinjski i ljudski likovi patili od izvjesne jednoličnosti vanjštine koja je učinila da olahko padnu u dobro poznate tipove»[40]. Naravno, sve kulture posjeduju zajedničke tipove i motive, međutim, ukoliko je doista tačno da islamska umjetnost posjeduje jednoličnost pojave što objašnjava njezino konstantno reproduciranje stereotipa, onda bi to doista bila ozbiljna njezina kritika kao umjetničkog oblika. Gdje je virtuoznost, možemo se upitati, gdje je originalnost i

[40] Arnold, “Decorative arts and painting”, str. 289.

inoviranje koje možemo očekivati da postoji unutar bilo koje respektabilne umjetničke tradicije? Tvrdnja da je islamska umjetnost uglavnom u krugu kaligrafije, geometrije i nekoliko standardnih dekorativnih motiva jeste osuđujuća optužba islamske umjetnosti kao umjetnosti.

Kao što smo dokazivali cijelo vrijeme, takovrsan uprošćeni pristup islamskoj umjetnosti ne odaje puno priznanje predmetnoj materiji. Islamska je umjetnost jednako kompleksna, rafinirana, raznolika u pristupu kao bilo koji umjetnički oblik, iako djeluje unutar tradicionalnih pristupa koji su se, nalik svakom drugom umjetničkom obliku, razvili kao dio njezine estetike. U svojoj poemi *Jusuf i Zulejha*, Džami na kraju priskrbljuje određeni savjet svojemu čitatelju, a jedan od savjeta nije da ponudi napućivanje prema onome što naziva «grubim sufijama». Pod ovim izrazom on označava one učitelje koji nisu istinski svjesni onog što je uključeno u duhovni razvitak, i oni neće obezbijediti tražitelja istine prikladnim obrazovanjem u pogledu toga kuda da se kreće duž sufijske staze. Grubi sufizam je imao značajan i poguban učinak na islamsku estetiku. Zamisao da su materijalni predmeti simboli i da su oni jednostavno u uzajamnom odnosu sa unutarnjim značenjima, jeste simptom grubog sufizma. Ovo znači da kada se pitamo o tome čega su ovi simboli, mi trebamo zadobiti tu dublju razinu svjesnoti u kojoj se zasnivaju odgovori. Dakle, rafinirani sufizam bi posmatrao ovu razinu kao onu koja se sastoji od niza potencijalnih pojašnjenja, ne samo jednog, i naslađivao bi se u dvosmislenosti predmeta i njegovoj estetičkoj obradi. Nažalost, mnogi koji su pisali sa sufijskog stajališta o islamskoj umjetnosti i literaturi imaju prilično usko razumijevanje onog što je uključeno u estetsko tumačenje i nekad su dokazivali da je ono što je ispred nas simbol dublje zbiljnosti, te je problem za njih tad bio razriješen. Sve što trebamo jeste da saznamo što je dublja zbiljnost, i onda je sve jasno. Međutim, zapravo jednom kad saznamo što je dublja

zbiljnost, rasprava uistinu tek tad započinje, jer je veza između predmeta i te zbiljnosti kompleksna i vrlo krhka. Kao što smo vidjeli u ličnostima Jusufa i Zulejhe, ironija i volja priopćuju našem razumijevanju o njima i njihovoj vezi s dubljim istinama. Ne postoji jedan naprema jedan suodnos između simbola i značenja.

No, hajde da se vratimo ikatima i pitanju kaligrafije. Što ovi kulturološki oblici simboliziraju? Da li je ijedan od njih naročito islamski? Odgovor mora biti negativan. To ne znači da su oni na bilo koji način nekonzistentni s islamom. Ikati, koji su krcati kršćanskim ili budističkim simbolizmom, primjerice, jedva bi mogli biti prikladni za muslimansku zajednicu, međutim, iz ovog ne slijedi da je vrsta simbolizma na ovoj odjeći napose islamska. Čak iako je simbolizam onaj naročite religije, ne bismo trebali pretpostaviti da onaj ko ga nosi u svojemu nošenju onaj koji zagovara bilo koje religijsko uvjerenje. Kada u naše doba vidimo na Zapadu pjevačice koje nose vrlo tijesnu i izazovnu odjeću, sa raspelom oko svojeg vrata, koje je vješto postavljeno preko dubokog dekoltea, zapravo ne bismo trebali nužno pretpostaviti da ona očituje publici svoje gorljivo vjerovanje da je Isus Krist njezin spasitelj.

Ova vrsta argumenta može funkcionirati za odjeću, međutim, jamačno se ne bi mogla primijeniti na kaligrafiju. Toliko puta nam je kazano od strane tako eminentnih autoriteta da je ovo ključni islamski umjetnički oblik. Nakon svega, Kur'an se uzima da je izravna riječ Božija, prenesena na arapskom jeziku, te na koncu napisana. Otuda sam arapski jezik polučuje poseban status u islamu. Otuda i razvitak kaligrafije kao vrhovnog estetskog oblika u islamskoj kulturi. I kao što to znamo, postojao je vrlo kompliciran razvoj kaligrafije u islamskom svijetu, u obilježenom kontrastu prema relativno nerazvijenom statusu ove umjetnosti u neislamskom svijetu. Štoviše, druge religije jednako tako visoko cijene svoje glavne tekstove, bez nužnog proslavljanja jezika tih tekstova u obliku

kaligrafije. Rano je kršćanstvo nastojalo da se odvoji od judaizma iz kojeg je proisteklo koristeći slike na načine koje bi jevreji smatrali odvratnima. Islam je morao da ustanovi svoju razlikovnost i od judaizma i od kršćanstva, a naglašavanje arapskog jezika i njegovo predstavljanje, bilo je korisno marketinško sredstvo. Ono je pomoglo da se potkrijepi prilično tvrda vrsta lojalnosti i islam učini vrlo uspješnom religijom u komparativnim pojmovima s njegovim takmacima da takvim ubrzo postane. Međutim, nije bilo ništa u odluci da se naglašava jezik koji je bio nužno dio samog islama.

Ovo je obično nalik tome da kad se lansira uspješan proizvod, etiketa pod kojom se predstavlja postaje nedjeljiva s njim. Potom postaje jako teško misliti o proizvodu bez te etikete. Korporacija Coca-Cole, koja očito troši puno vremena kako bi osigurala označavanje imena kompanije na stranama svojih tegljača, slijedi precizan model. Začudna narav Kur'ana, teološke rasprave u svezi sa stausom Knjige o tome da li je stvorena ili ne, značaj koji je pridat arapskom jeziku i čitanju teksta: sve ove prakse i učenja čine kaligrafiju uvjerljivim islamskim umjetničkim oblikom. Međutim, ovo bi moglo biti tako različito, a neki drugi aspekti islama bi mogli biti istaknuti nauštrb kaligrafije. Na primjer, slikama se mogao dati puno veći profil. Nakon svega, veći dio kaligrafije djeluje poput slika, po tome što vjernici vjerojatno nisu u stanju da je pročitaju, razumiju, ili možda vjeruju da pisanje posjeduje neku magičnu moć. Tekst nije poput niza sadržajnog pisanja koje nužno posjeduje moć nad svojim štovateljima, gotovo na isti način kao što oni na bojnom polju, koji se bore da spase zastavu od zauzimanja, nisu nužno oni koji se bore za tu naročitu konfiguraciju boja i oblika. Zapravo, oni se bore zbog nekog načela ili za zemlju, a ta im zastava samo pomaže da bude zastava ovog načela ili zemlje. Nesumnjivo, postoji historijski razlog za tu zastavu da predstavlja zemlju, međutim, zemlja je mogla imati različitu zastavu, a mnoge zemlje su

imale različite zastave tijekom svoje historije u jednom ili drugom razdoblju.

Međutim, kako su slike mogle imati veći profil u islamu, uzevši poznatu zakonsku zabranu zbog širka (*shirk*) ili idolatrije? Jasno, ipak je u islamu odsustvo slike postalo slika. Moć je često združivana s Knjigom, te ajetima iz Knjige, koji su počeli da predstavljaju za mnoge muslimane njihovo vjerovanje. Naravno, mnogi jevreji jednako tako izbjegavaju slike i smatraju da jezik Tore posjeduje božanski značaj. Sinagoge teže da budu poprilično ozbiljna mjesta, nalik mnogim džamijama, ali tad su i mnoge crkve jednako tako vrlo nenakićene i neukrašene. Teško je procijeniti da džamija koja sadrži lijepu kaligrafiju pažljivo obradi dekoraciju na minberi i zaslonima, te skroz-naskroz, na širokoj osnovi strukturu bez slika. Čitava građevina je slika, materijalno ilustriranje religijskog učenja. Kaligrafija u džamiji, ili na stranici često je vrlo lijepa, a jednako tako su lijepa značenja koja predstavlja, međutim, ne bismo trebali pasti u stupicu mišljenja da je ljepota prve nužno povezana s ljepotom potonje.

Vrijedno je ukazati na historijsku činjenicu koja je krajnje sugestivna ovdje. Sukladno izvještajima, u predislamskom dobu džahilijjeta (*jahiliyya*), vremenu neznanja, istaknute pjesme arapskog svijeta bile su okačene na zidovima njihove najsvetije građevine, Ka'be u Mekki. Ove *muallaqe* (*mu'allaqat*, okačene pjesme o zid Ka'be, pojam koji će postati važan u *išraqi* mišljenju kao što ćemo to vidjeti) još uvijek se i danas visoko vrednuju, iako su napisane na vrsti arapskog jezika koji nije posve jasan modernom čitatelju. Oduvijek smo znali da su Arapi cijenili poeziju, i da je Poslanik bio oprezan u vezi s poezijom i pjesnicima, budući da oni predstavljaju alternativne vizije zbiljnosti, vizije koje su suprotstavljene islamu. Međutim, ono što je još zanimljivije u svezi s nagrađivanjem pjesama, jeste to da su čak i u predislamskom dobu riječi i jezik bili njegovani. Na ovom su svetom mjestu prikazivane

riječi, te stoga kako se može dokazivati da je iskazivanje štovanja riječima započelo kroz islam? Islam poput svih religija visoko cijeni glavne tekstove svojeg vjerovanja, štoviše, mogli bismo se pitati da li su paganski Arapi, koji su se divili pisanju *muallaqa* (*mu'allaqat*), uistinu oblikovali samosvojan estetički sud u usporedbi sa muslimanskim parnjakom, koji se divi pisanju koje će se gledati na zidovima džamije, ili u Kur'anu. Čini se da je postojala fasciniranost pisanjem i riječima u arapskoj kulturi koja je prethodila islamu, tako da jedva možemo tvrditi da postoji išta specifično islamsko u svezi s fasciniranošću pisanjem i riječima.

POGLAVLJE 3.

3.

Religija, stil i umjetnost

Umjetnost i religija

Postoje mnoge rasprave u islamskoj estetici koje nastoje da vrate vrijeme i razdoblja iznova. Rasprava između nenaravnosti (*takalluf*) i prirodnosti (*tab'*), naravno, obična je stvar unutar estetike mnogih kultura. Tamo se čini da ne postoji ništa naročito religijsko ili islamsko u svezi s tim. Način na koji je rasprava naginjala da se razvije bio je u pojmovima onog što je privlačnije, što bolje djeluje sa materijalnim, onim očekivanjama kojima bi publika dala pravo na ono što vide, čuju, ili pak pročitaju. Neki su pjesnici i pisci naglašavali ono što je jednostavno i temeljno, dok su drugi razvijali goleme sustave uveličavanja. Vidjeti ćemo kako je ova rasprava razvijena u vrstama različitih umjetničkih područja, i ovo je doista zanimljiva rasprava. Kad je na početka posmatramo ona izgleda kao da nije naročita religijska tema, međutim, vidjeti ćemo da religija ne ulazi u ovo pitanje na dosta suptilan način.

Postoje tri jaka argumenta protiv upotrebe umjetnosti u islamskoj kulturi.

1. Kreativno vizualno predstavljanje će rezultirati u razumu koji je svladan

Trebamo se ovdje podsjetiti da islam kao religija naglašava značaj razuma, te da sugerira da on ispunjava važnu zadaću u religiji. Kako ćemo razumjeti sam Kur'an bez sposobnosti da budemo racionalni? Zabrinutost u svezi s djelokrugom umjetnosti da ošamuti razum posjeduje također dugu historiju u kršćanskoj estetici, a vjerojatno najpoznatiji primjer ovoga jeste Tolstoj. Ono što je vrlo važno za islam jeste ideja uravnotežene percepcije, ona koja čini Kur'an toliko prihvatljivim kao religijski tekst, a aspekt njegove nadnaravnosti jeste način na koji on kombinira usmenost, pisanje, zvuk i pona-

šanje. Ovo se naglašavanje na harmoniji zbacuje pomoću bilo čega što izravno pogađa naša osjetila na način da ih svlada.

U islamskom su svijetu postojali neki koji su argumentirali protiv takovrsnog stajališta. Sa'adi i Rumi su velikim dijelom bili za figure koje su poprimale slikovni oblik. Prvi je vidio inspiraciju u tome da predstavlja prirodu kao onu koja posjeduje svoj izvor u Bogu, a Rumi je otišao toliko daleko da je branio predstavljanje religijskih ličnosti i popratnih pojava na slikama. Kao pjesnik, on je očito cijenio ono što je moglo biti učinjeno perom i riječima, međutim, čini se da je poštovao ono što bi slikar mogao da uradi s potezom kista kao istovrijedno onome što bi se moglo uraditi riječima.

2. Usredsređivanje na vizualne zapreke razumijevajući kakve stvari doista jesu

Ovo je napose važno za estetiku kako ju je interpretirao misticizam. Vizualno kao fizičko je odmah suspektno po svojoj pouzdanosti, jer ono što je važno u svezi s ovim svijetom je ono što je iza njega, a ne ono što je na površini. Ovdje imamo distinkciju koja je toliko suštinska za sufizam i *ishraqi* misao između vidljivog (*zahir*) i nevidljivog (*batin*). Međutim, moramo biti pažljivi u svezi s ovim pitanjem, jer ne proizilazi da se vidljivo ne poštuje kao zbiljsko, ili važno. Nasuprot tome, u većem dijelu islamskog slikarstva djelo je krajnje realistično i taj se sami realizam interpretira kao dokaz njegovog sufijskog karaktera! Postoje muslimanski mislitelji koji su zauzeli prikladno asketsko stajalište prema svakidašnjem svijetu, ali oni nisu norma, a čak ni sufije od kojih se može očekivati da čitaju svijet u pojmovima poricanja, barem njegovih svakidašnjih oblika, uglavnom ne čine tako. Pošto mistici svijet ne smatraju iluzornim, već suštinski obmanjujućim, utoliko smo obavezni da poštujemo svijet kao sve što postoji. Ovo je ono što navodi na pogrešno mišljenje, budući da ne prihvata znatno nadmoćnije prisustvo Boga u svijetu, te prisustvo svijeta u Bogu.

Ono što je suštinsko za naše razumijevanje svijeta jesu načini na koje ga uobičajeno vidimo samo što ne vrijedi više prema svojoj istinskoj prirodi. Ibn al-'Arabi sugerira, primjerice, da mi ne zamjećujemo način na koji je sve zbiljsko tek jedno, jedno s Bogom. Razmatranje svijeta kao važnog vjerojatno bi mogao biti način ignoriranja ovog njegovog aspekta, a način da ga se razmatra važnim jeste da se slave njegovi sadržaji pomoću njihovog umjetničkog predstavljanja. Ovo je kritika koja je počesto iznošena u islamskoj filozofiji o sposobnosti imaginacije, koja se smatra vrlo važnim misaonim procesom, i uz to potencijalno opasnim. Imaginacija vjerojatno može učiniti da smatramo ono što nije istinski zbiljsko zbiljskim, na isti način kao kad se pokatkad probudimo iz sna, jer smo ubijeđeni u zbiljnost onog što nas očito ugrožava. Nešto nam se nadaje zbiljskim, te zato što uzimamo ozbiljno dokaz naših čula, ozbiljno smo pogođeni time. Umjetnost nas ohrabruje da uzmemo ono što vidimo i čujemo kao zbiljsko, jer nas ona ohrabruje da se koncentriramo na vizualna i auditivna prikazivanja, da mislimo o njima i da im se divimo. Na kralja Solomona (Sulejmana) u Kur'anu se ukazuje nekoliko puta kao onog koji je pravio stvari, a imao je i džinne (*jinn*) da ih prave za njega (34:12; 34:13). Kako bi iskušao kraljicu Sabu, on je sagradio *sarh* prekriven staklom (27:44), a iz njegovog opisa se čini da je zaslon izgrađen na podu i konstruiran na takav način da sliči vodi. Bez obzira što ovo precizno bilo, od kraljice se očekivalo da misli da je to voda, različito od onog što je to doista bilo. Tako da se jedva može dokazivati da postoji temeljna islamska zabrana upotrebe ljudske imaginacije da proizvodi iluzorne slike. Nakon svega, najmudriji ljudi su oduševljeni svojom sposobnošću da naruče umjetničku sliku, i za njih nema kritike u tekstu što su tako postupili.

Vrijedi se podsjetiti da realni prikazi predmeta mogu imati čitav niz značenja, ne svih koja sukladiraju sa stajališ-

tem prema našem svijetu. Postoji pojam magijskog realizma (vidjeti u bibliografiji *BLINK*), gdje je pojam svjetovnog bio intenziviran pomoću svjetlosti, boje i pažljivog insceniranja prema nečemu, često kiču i vulgarnom, ali jednako tako izvanrednom. Instalacije Duane Hanson također potiču puno pitanja, a njihov vrlo strogi realizam čini da se pitamo o tome što zapravo znače životi ljudi koje one «predstavljaju». U određenim razdobljima umjetnost postaje krajnje neprirodna, vrlo samosvjesna i slikovna. Iako se ono što predstavlja predočava zbiljskim, ona je još uvijek problematična gledatelju, budući da se čini da se ruga svojoj publici kazujući: «ovdje smo, što pravite od nas?». Ukoliko damo bilo čemu glavnu ulogu dovoljno dugo, ono će početi zadobijati različit status. Ono postaje vrlo zanimljivo, ne zbog toga što je vrlo zanimljivo, već zbog toga što smo potrošili puno vremena gledajući ga. Ovo je razlog zbog čega je realizam u islamskoj umjetnosti pokatkad povezan s misticizmom, utoliko što koncentracija na to kakve su stvari može voditi osjećaju transcendiranja tih stvari, i to baš istodobno kad se koncentriramo na njih. Kako ovo funkcionira? Jedna je mogućnost da dugotrajna pozornost nečemu ne rezultira u boljoj svijesti o tome zašto je ta stvar toliko značajna kao dublje razumijevanje o tome kako se kuša razmišljanje duže vremena o njojzi. Ovo je iskustvo, a misticizam naglašava značaj iskustva i vrsta spoznaje koji su dio tog iskustva. Otuda način na koji realizam postaje povezan s misticizmom jeste zapravo kroz to što nije u tolikoj mjeri o samom predmetu kao što jeste o nama, dok se čini da je posve o predmetu. Također, postoji činjenica da u činu koncentracije na neki predmet vjerojatno možemo okončati koncentriranje na poznati predmet, koji postaje više predmet čina poimanja nego očit predmet, umjetnički predmet. Sa religijskog stajališta ovo bi se moglo posmatrati kao nešto čemu se može prigovoriti, jer bi se ovo moglo posmatrati kao davanje odveć velikog značaja nama kao spoznajnim bićima.

Iznova, estetsko iskustvo može biti kritizirano zbog odvraćanja misli pojedinca od naročitih religijskih tema, a prema pitanjima koja nemaju izravan duhovni značaj. Odlučni neprijatelj sufizma iz Pakistana, Abu'l A'la Mawdudi, u svojemu djelu *Tajdid-e-Ihya-Din* («Obnova i preporod religije») vezuje neislamski rast monarhije, ateizma, politeizma i asketizma, te dokazuje da je sufizam izopačio islamsko mišljenje o lijepim umjetnostima, dok je naprotiv, prema njemu, muslimanu *stricto sensu* zabranjeno da uživa u takovrsnim zanimanjima. Sufizam nije uspio da sačuva taj osjećaj harmonije koji je toliko značajan za islam, te je otuda potaknuo rast političkih entiteta koji su posve izvan karaktera islama, i načine mišljenja koji uopće nisu prikladni za one koji prihvataju kur'anska učenja. Mi napose dokrajčujemo usredsređenost na pojedinca i njegov ili njezin duhovni razvoj na putu osobnog razvitka, sa udovoljenjem osjećanjima kroz umjetnost.

Rasprava između nenaravnosti (artificijelnosti) i prirodnosti ovdje izravno započinje. Sufije se mogu uzeti za neprijatelje nenaravnosti. Na primjer, oni vjerojatno svijet posmatraju kao djelovanje u skladu s relativno jednostavnim principima, a umjetnost bi trebala odgovoriti i vjerno replicirati te principe. S druge strane, njihovi ih neprijatelji mogu kritikovati zbog favoriziranja neprirodnosti. Cjelokupan pojam staze, *tariqa*, koji sufije počinju da slijede, i šejha koji ih vodi na njihovoj stazi, skupa sa svim nužnim uvjetima za uspjeh poduhvata, mogu se posmatrati kao krajnje neprirodni. Prije nego što sufija mogne inicirati čitav proces nužno je da se pripremi, pronađe pravo mjesto, pravog učitelja, prikladne drugove itd., a ovo je teško izvedivo kao jednostavno i prirodno. Bilo kakav umjetnički izraz ovog procesa mogao bi se posmatrati kao jednako kompleksan, i mnoge su slike koje su povezivane sa sufizmom, iako vrlo spekulativnog karaktera, daleko od prirodnog. Napose, daleko je od očitog da je figurativna umjetnost više ili manje neprirodna od bilo kojeg dru-

gog umjetničkog oblika. Očit komentar bi bio da je prikazivanje prirodno, a da je apstrakcija neprirodna, međutim, ovo bi bilo naivno. Kao što smo to upravo istaknuli, prikazivanje može biti vrlo zbunjujuće i kompleksno, a čitava njegova svrha može biti da potakne sumnje i pitanja koje inače uopće ne bi bile potaknute. Nausprot tome, arabeska se, primjerice, može posmatrati kao neproblematičan, jednostavan razvitak geometrijskog dizajna koji treba da ispuni određen prostor, uz tek dekorativno značenje. Ovo je razlog što su takovrsni dizajni široko rasprostranjeni po džamijama i mauzolejima. Oni ne odvraćaju razum od središnjeg značenja mjesta, koje je upravljeno na Boga, jer su oni jednostavni i prirodni. U većini islamske umjetnosti postoji dvosmislenost u smislu onog što je predmet, a što pozadina, i ovo vodi ekvilibrijumu između dinamičkog i statičkog. Ovo pak ne znači da oni nisu primjeri vrlo vješto izgrađenih proizvoda izvanrednih umjetnika, već da je ono što ih čini takvima dobro prilagođeno njihovoj ulozi, možda činjenica da oni ne potiču vrste pitanja koje ta figurativna umjetnost postavlja. Oni su nečuvstveni obrasci, te otuda ne skreću pozornost na sebe, i umjesto toga su prilično uzdržano prikazani i kao takvi istaknuti drugdje, svakako prikladno religijskim građevinama.

3. Poslanik je kritikovao idolatriju.

Ima dovoljno dokaza da je Poslanik bio kritičar idolatrije, a hadiska literatura ukazuje na ovo vrlo često. Pitanje je da li se ovo prenosi na umjetnost, te napose na figurativnu umjetnost. Postoji poznati hadis koji uspoređuje posjedovanje slika sa posjedovanjem psa u kući, a za oboje se kaže da odvraćaju posjete meleka (anđela). Pa ipak, nije jasno što znači kritika slika. Ovo može značiti da on zagovara jednostavnost unutrašnjeg dizajna, te zaista općenitu jednostavnost. Dodir s psima doista prouzročuje obrednu nečistoću, a teško je dovesti kontakt sa slikama u istu kategoriju, ukoliko slike ne povezu-

jemo s idolatrijom. A Poslanik je dobro mogao imati na pameti upotrebu slika od strane kršćana i drugih u religijske svrhe, obuhvatajući one koje su predstavljale božanstvo i one bliske božanstvu. Vrijedno je istaknuti da kad kritikuje upotrebu muzike u molitvi i recitiranju Kur'ana, da je on zapravo kritičan spram toga kako su korištene kršćanske i jevrejske melodije. On je tražio da se ne odustaje od islamske razlikovnosti. Drugi predmet pobijanja morala su bila lokalna vjerovanja onih koji su živjeli u Arabiji, uključujući vjerovanje u mnogobrojna božanstva, a kur'anski ajet u suri *al-Ikhlas* (čistota vjerovanja) kritikuje ideje da bi Bog mogao imati stvoritelja, te da postoje druga božanstva nalik Njemu.

S druge strane, postoji mnoštvo antropomorfičkih jezičkih izraza u Kur'anu i ovaj se jezik prirodno interpretira kao simboličan, i ne uzima ga se doslovce tačnim. Otuda ne postoji potreba da se slikovito predstavlja religijske ličnosti, i zasigurno ne postoji okvir da se Boga predstavi kroz sliku, međutim, postojale su mnogobrojne slike glavnih religijskih ličnosti, poslanika, te čak samog Poslanika islama, koje ga prikazuju s velom preko lica, koji je naročito prevalirajući na slici njegovog leta na Buraqu iz Mekke prema Jeruzalemu, te ponovo nazad (vidjeti Hattsteina i Deliusa). Na nekim je slikama Poslanikovo lice vidljivo na prvoj etapi njegovog putovanja, te prekriveno na povratku. Implikacija je ta da je tijekom svojeg putovanja postigao status koji čini njegovu vanjštinu ne više tako važnom. S druge strane, postoje brojne slike koje prikazuju Poslanikovo lice potpuno jasno. Kao u svim religijskim umjetnostima, poduzima se pokušaj kako bi se predočili glavni likovi te religije, u mjeri u kojoj je to moguće. Moglo bi se dokazivati da upravo kao što je sam jezik Kur'ana počesto figurativan, da bi takvim mogli biti slikarstvo i skulptura. Zašto bi tamo trebala postojati zabrana u predstavljanju čak i Poslanika na slici? Nakon svega, on je bio ljudsko biće i sugerirati da je on odveć svet da bi bio predstavljen vizualno

implicira da on dijeli Božiji božanski status, što je izravno u opreci sa središnjim islamskim principima.

Ibn al-Wahhabova kritika umjetnosti

Jedni od najodlučnijih neprijatelja širka (*shirk*), ili idolatrije, jesu neohanbelitski mislitelji, a napose Ibn 'Abd al-Wahhab, intelektualac i politički mislitelj, koji je u tolikoj mjeri stvorio ono što danas nalazimo u Saudijskoj Arabiji. On dokazuje da postoji bliska povezanost između *širka* i *kufra*, politeizma i nevjerništva. Al-Wahhab posmatra kršćane i jevreje, iako ljudi knjige (*ahl al-kitab*), kao nevjernike, ističući posve razumljivo da je Poslanik napravio jasnu distinkciju između njih i muslimana. Oni imaju minimalno ispravna stajališta o Božijoj naravi, međutim, ova ih ne spašavaju od konačnog svršetka u paklu. Ukazujući na kršćane, on odbacuje njihovu tvrdnju da se u molitvi ikonama ili kipovima oni doista ne mole ovim stvarima, već da zazivaju Boga kroz njih. On ispravno izvještava da Poslanik nije pravio distinkciju među različitim grupacijama mušrika (*mushrikun*), u tom smislu da su neke bile bolje od drugih. Također, on je posjedovao mnoštvo područja da kritikuje one koje je nazvao modernim mušricima (*mushrikun*), termin koji je uzeo da opiše ljude koji su se nazivali muslimanima, ali su se doista oslanjali na druge stvari mimo Boga da im pomognu i da bi pojasnili kako je svijet nastao onakav kakav jeste. Vrlo je lahko vidjeti kako se ovo može razviti u napad na znanost i modernizam, međutim, za naše nakane ovdje je važno da identificirao njegove implikacije za umjetnost. Bilo koji pristup zbiljnosti koji zbilju posmatra kao onu koja posjeduje jedno značenje, te značenje koje je vrlo važno za naše spasenje, namjerava kritikovati bilo koji oblik aktivnosti koji nije u skladu s tim putem spasenja. Al-Wahhab dokazuje, i on podupire svoje argumente sa značajnom tekstualnom autoritarnošću, da idolatrija nije samo pitanje obožavanja kipova ili stijena, već da ona posjeduje mnogo podmuk-

lije i razaralačkije značenje. Držanje slika na zidovima ne znači da ih obožavamo, ali ono može značiti da smo odvedeni da mislimo da su one važne i da zadobijemo neprikladne ideje iz njih. Čak i ukoliko je to slika neke islamske teme, ona još uvijek može usaditi pogrešne ideje u nas. Možemo se diviti psihologiji ljudi na slikama, ljepoti dekoracije, ili divoti boja. Ove nas izravno ne vode Bogu, već nas nasuprot tome odvlače od Njega, i čine da mislimo da su stvari, a ne Bog, značajne. Međutim, zar ne možemo upotrebljavati slike kako bi se približili Bogu, kao što su to mnogi kršćani dokazivali? Ne, sukladno al-Wahhabu; to je suštinski opasan proces, poput igranja šibicama. Čak iako je početna intencija upotrebe slika prihvatljiva, a utemeljena je na monoteističkim principima, sama će aktivnost vjerojatno štetno djelovati na pojedinca i posljedično tome samu zajednicu. Ovo je pomalo nalik na odnos za koji neki kažu da postoji između «lahkih» i «teških» droga. Neki dokazuju da prve nisu štetne, te da nas ne vode korištenju ovih potonjih. Drugi dokazuju da ne postoji takva stvar kao što je sigurna droga, te da upotreba jedne vrste doista vodi upotrebi još opasnijih narkotika.

Ovo je osnova al-Wahhabovog napada na idolatriju; on dokazuje da je opasnije ono što je suptilnije (podrobnije na precizno historijskom i teološkom uokvirenju pribavljeno je u Hawtingovoj izvanrendoj analizi ove teme). Argument vjerskog reformatora je u cijelosti dobro organiziran i uspješan. Umjetnost može odvratiti, zbuniti i voditi dovođenju u pitanje autoriteta. Ona je doista idolatrijska u tom smislu što može postaviti za nas niz pitanja, te čak slika koje mi potom uzimamo da su važne, a one možda nemaju ništa zajedničko sa islamom. Zapravo, one su opasnije ukoliko su povezane sa islamom, budući da sugeriraju da je prikladno muslimanima da troše vrijeme na umjetnost u njezinim različitim oblicima, te da otrov polahko ulazi u sustav. Muslimani počinju da interpretiraju svoje vjerovanje kroz umjetnost, oni zamjenjuju

standardne teme na koje bi se trebali koncentrirati s estetskim pitanjima, te postaju odvučeni od svoje središnje zadaće, tj. da izvrše glavne dužnosti svojeg vjerovanja na ispravan način. Važno je da ustvrdimo da je Ibn al-Wahhab općenito kritičan spram umjetnosti, međutim, najkritičniji je spram one islamske, budući da ova pokušava da uvjeri muslimane da je ono što je zabranjeno zapravo dopustivo.

Sufizam i vino

Jedna od meta Ibn Al-Wahhabove kritike jeste sufizam. Sufizam slika samog sebe kao predstavljanje unutarnje i skrivene strane islama, pomoću čega se od sljedbenika staze (*tariqat*) prema Bogu zahtijeva vodstvo šejha ili pira. Jedan od glavnih simbola sufizma je vino, kao simbol opojnosti, ali ne fizičkog pijanstva usljed pijenja stvarnog vina. Ljubav spram Boga je nalik pijanstvu, naši uobičajeni osjećaji su u zbrci, te kao da smo preneseni iz svakidašnjeg svijeta u božansko područje. Vino predstavlja sredstvo kretanja iz jednog svijeta u drugi, a duhovno vodstvo je vinotoča (peharnik), onaj koji nas dariva vinom. Muzika i poezija su važne metode za ucjepljivanje pravog duha u tražitelja istine.

Također, postoji veliko naglašavanje na prebivanju na pravom mjestu i posjedovanje prikladne atmosfere. Vrlo često će se sufijske grupe susresti u privatnim kućama, čajdžinicama, na grobovima svetaca, ili u baščama, a oni koji su neprijateljski nastrojeni spram takovrsnih okupljanja često tvrde da se ova okupljanja odlikuju opijanjem, drogama i vjerojatno nedopuštenim susretom muškaraca i žena. No, vjerojatno puno važnije jeste da takovrsna iskupljanja posjeduju potencijal za subverzivnost, za suprotstavljanje pravilima oficijelnog islama, te za dopuštanje interpretacija religije koje općenito mogu ići u bilo kojemu smjeru. Nakon svega, pod utjecajem poezije i muzike možemo zadobiti sve vrste emocionalnih zamisli koje općenito nemaju nikakav značaj za islamske prin-

cipe. Poezija i muzika pogađaju naše emocije i mogu preokrenuti razum, te otuda možemo prihvatiti neku verziju o tome kako bismo trebali djelovati, ili u što bismo trebali vjerovati, što jeste u protuslovlju s religijom.

Može li postojati svjetovna umjetnost za muslimane?

Neki su tumačili da ne može postojati svjtovna umjetnost za muslimane, jer je za muslimane sve sveto: «Suštinska razlika između islama i kršćanstva je ta što prvi ne dijeli život na vremenito i duhovno»[41]. Naravno, ovo je besmisleno. Kršćani jednako tako posmatraju religiju kao ulaženje u sve aspekte njihovih života, kao što to smatraju uostalom svi religiozni ljudi. Sve u svemu, ovo je glupost, krilatica koja je često opetovana, kao da su jedino muslimani ozbiljni u svezi sa svojom religijom. Za svakog drugog religija se uzima da bude manje vrijedan dio njegovog ili njezinog života, uglavnom za dekoraciju, ili da bude dijelom tradicije, implikacija koja se provlači, dok religija posjeduje tek ceremonijalnu ulogu. Obratno od očekivanja, muslimani doista inkorporiraju svoje vjerovanje u svaki aspekt svojeg života. Ovo nije tačna verzija neislamskih vjerovanja i načina na koji su oni iskusili njihove sljedbenike, i ovo posjeduje zanimljivu konzekvencu za razumijevanje umjetnosti. Islamska se umjetnost posmatra kao ona koja je pod snažnim utjecajem samog islama, budući da su druge religijske umjetnosti manje povezane sa svojim religijama, jer religija inače nema tako golem značaj za njih. Možemo dovesti u pitanje razumijevanje koje autor gornjeg navoda posjeduje o periodu koji je inače u pitanju, jer dolje niže na istoj stranici kaže: «Važno je ovdje primijetiti da u srednjovjekovnoj islamskoj literaturi ne postoje rasprave koji su pronađene na relaciji između umjetnosti i religije»,[42] a uz to dok ovo tipkam vidim na policama ispred sebe čitav red tako-

[41] Piotrovsky i Vrieze, *Art of Islam*, str. 26.
[42] *Ibid.*, str. 26.

vrsnih tekstova. *Mashsha'i* (peripatetički) filozofi, oni mislitelji koji su se opredijelili za grčke principe o tome kako filozofirati, jamačno su opsežno pisali o tom odnosu, ukoliko uz umjetnost možemo uključiti književnost, poeziju i kaligrafiju, što bismo zasigurno trebali. U srednjovjekovnom razdoblju i puno ranije postoji intenzivna rasprava o tome koji su oblici umjetničkog izraza, ukoliko ijedan, teološki prihvatljivi, i mi namjeravamo da propitamo neke od ovih rasprava u ovoj knjizi. Zamisao da je umjetnost morala da ide u naročitom pravcu u islamskom svijetu, jednom kad su religijski principi postali jasni, jeste posve pogrešna. Propitivanje puta kojim je umjetnost doista išla i sugeriranje da je to bio ovaj, jer je islam očito posrijedi, jeste *post hoc ergo propter hoc*. Islamska je umjetnost mogla otići u čitav niz različitih pravaca, i još uvijek može.

Islam i cenzura

Međutim, zar ne postoje striktne religijske granice kojima muslimanski umjetnici moraju ostati vjerni? Na primjer, piscima, napose muslimanskim piscima, za koje se smatra da napadaju islam, ili status Poslanika Muhammeda, može biti zaprijećeno smrću od strane vjerskih vlasti, te posve prikladno datih mnogih uvjerljivih interpretacija islamskog prava. Ovo se kosi sa sekularnim pravom koje općenito dopušta vrstu idžtihada (*ijtihad*, neovisnog prosuđivanja) koje može rezultirati u uvredama glavnih vjerovanja države, ili zajednice. Sekularno pravo u liberalnom društvu pravi oštru distinkciju između uvredljive literature i slika koje mogu povrijediti, ali su samo nezakonite, ukoliko one zapravo škode. Unutar islamskog konteksta uvredljive se tvrdnje mogu smatrati štetnima, i ovo se počesto uzima da bude drugo ukazivanje na nemogućnost distingviranja unutar islama između religije i načina života stanovnika zajednice. Prisjetiti ćemo se, na primjer, afere Rushdie, kad je samom Rushdiju izrečena presuda, posve ispravno,

zbog toga što je napisao fiktivno djelo koje je potkopalo na krajnje uvredljiv način jedan od naznačajnijih likova u Kur'anu. Sam naslov njegove knjige, *Satanski stihovi*, stvara osjećaj da se odnosi na Kur'an, a način kako priča teče ozbiljno napada uobičajeno razumijevanje nekih središnjih kur'anskih interpretacija. Osuđen je na smrt od strane raznih islamskih autoriteta, a ljudi su ginuli u pobunama protiv ove knjige. Prevoditelji i izdavači su povremeno bili napadani, ili čak ubijeni. K tomu još, ovaj je događaj uzrokovao zbunjenost u mnogim liberalnim društvima, jer je zamisao da je toliko puno gnjeva moglo biti uzrokovano objavljivanjem jedne knjige, bez obzira što je kazano, smatrana iznenađujućom.

No uzmimo drugi primjer, onaj natjecanja za izbor Miss svijeta, koje se trebalo održati u Nigeriji u decembru 2002. godine, a od kojeg se moralo odustati zbog izgreda od strane muslimana koji nisu odobravali novinski članak koji je tvrdio da Poslanik Muhammed ne bi imao ništa protiv, te da je i sam želio da uzme jednu ženu od suparnika. Mnogi u liberalnim društvima nisu odobrili takovrsna takmičenja, međutim, to nisu bili liberali koji su izazvali nerede i koji su prouzročili smrt preko stotinu ljudi. Iako mnogi kršćani doista ne odobravaju umjetničke događaje kao što je Serranov «Piss Christ», a druge estetske proizvode smatraju blasfemičnima, ovi protesti su blage i pristojne afere, a najveća zabrinutost koju je umjetnik mogao imati bila je hoće li njegova nagrada biti produljena, a ne da li bi njegov život mogao biti pošteđen. To je ova razlika u reakciji na blasfemiju (svetogrđe) koja čini da muslimani dvoje oko toga da li su kršćani doista ozbiljni u svezi s religijom. Nakon svega, ukoliko se neko doista stara o nečemu, da li će on općenito dopustiti da se to tretira na neki stari način, ili bi se on trebao podići zbog toga i braniti to od onih koji ga napadaju? Što znači kazati da neko ne odobrava umjetničko prikazivanje, ukoliko je to neodobravanje samo blago i neučinkovito? Implikacija je da je to neodobravanje

jednako blago kao neučinkovita reakcija, te je otuda gotovo nikakvo neodobravanje.

Ovo se nadaje tako kao da su pravila prikladnog estetskog nastojanja toliko strogo definirana u islamu da su morala poprimiti oblik koji su poprimila. Međutim ovo je daleko da bude tako. Mnoge su slike žena u Perziji i mogulskim knjigama, na primjer, krajnje sugestivne. Kada su u zagljaju sa muškarcima prikazani osjećaji su više nego bratski. Pravila koja su razvijena za prikladnu odjeću koju žena muslimanka treba da nosi krajnje su kontroverzna. Neki osjećaju da je hidžab (*hijab*), ili čak i više od hidžaba, jedan od suštinskih aspekata pravilnog odijevanja za ženu, dok drugi unutar islamskog svijeta ne smatraju da su uopće nužni. Ne postoji jedno stajalište o tome što bi žena trebala nositi, o tome kako bismo trebali reagirati na svetogrđe, niti čak što ga sačinjava. Neki smatraju da je nasilna reakcija za napad na islam prikladna, dok drugi ne bi odobrili takvu reakciju. Mnogi će muslimani dokazivati da bi umjetnik trebao biti slobodan da se izrazi na svaki način na koji on želi. Naravno, počesto postoje snažni politički razlozi za intervenciju u kulturološkim pitanjima od strane religijske grupe, ili neke druge, i nesumnjivo je da će opisati svoje uplitanje kao religijsku intervenciju. Međutim, ne postoji razlog da se prihvati da je uplitanje samo moguća reakcija od strane vjernika u toj religiji. Čak i male religije sadržavaju značajna raznolika stajališta o tome što religija zapovijeda. Velike religije, kao što je islam, nisu izuzetak za ovaj princip i religija se prakticira na mnoge različite načine u različitim dijelovima svijeta i različitim zajednicama.

Problem sa definiranjem, budući da je očiti smjer u kojem je islamska umjetnost morala da ide onaj koji nas poziva da prihvatimo nerazrađenu verziju onog što znači vjerovati u Boga za muslimana. Kako Boga na kojeg se ukazuje u islamu ne treba poistvojećivati sa drugim bićima, kaže nam se da ovo neizbježno vodi izvjesnim oblicima estetskog razvitka, u

smjeru naglaska na ornamentaciji, koja poprima tri oblika: to jest, kaligrafiju, arabesku i geometrijske oblike. Sve ove ornamentacije imaju kao svoju svrhu, iako ne vjerojatno izravno, naše podsjećanje na božansko Biće. Trebali bismo obratiti pažnju na sufijski jezik ovog tipa objašnjenja, i jednako tako bismo trebali obratiti pažnju i na to da sufijski prikaz islama nije jedini način motrenja religije, ma kako on podupiran bio među onima koji pišu o islamu i estetci.

Sufizam i islamska umjetnost

Dajući primjer sufijskog prikaza kaligrafije, mogli bismo vidjeti ovaj oblik izražavanja kao onaj koji konstituira konstantni trenutak koji započinje krajnje kreativnim Božijim djelom i jedan je od glavnih načina priskrbljivanja dokaza Njegovog bivanja u svijetu. Čitanje kaligrafije je često teško, ono iziskuje adekvatnu pripremu i napor, a zadovoljstvo nastalo uslijed toga odraz je našeg uspjeha u dubljem razumijevanju Boga, koje se kreće u Njegovom pravcu i koje tvori neku koncepciju božanstva. Potonji projekat beskrajnog konstruiranja koncepta Boga jeste zbog izgleda samog arapskog pisanja, koje je nešto bez svršetka, gdje su slova povezana sa mnogobrojnim oblicima i nastavljaju da se kreću kroz stranicu i rukopis. Otuda, mi postižemo iskustvo bavljenja kontinuitetom i beskonačnošću, i ovo nam pomaže da pojmimo Boga. Slične bi se opaske mogle napraviti o arabeski, neprekinutoj vijugavoj i uvijenoj liniji koja je početno u najmanjem izvedena iz zakučastih obrazaca koji su napravljeni na temelju mladice loze povijuše. Ovo je uzeto da bi se ukazalo na pojmove vječitog kretanja i raznolikost oblika, od kojih oboje mogu poslužiti kao zamisli vječitog Boga. Također, činjenica da je središnji motiv biljka, vino služi kao ukazivanje na svetost svakidašnjeg, prirodnog, a činjenica da je Bog uzet kao takovrsni predmeti jeste stoga da bismo mogli uživati gledajući u njih. Konačno, geometrijski oblici najbliže dolaze do predstavljanja

apstraktnog koncepta Boga, jer njihovi oblici sugeriraju beskrajnu Božiju narav, također, činjenica je da se On predstavlja nizom simbola koji trebaju da se istraže i razmotre zbog onog što prešućuju pred nama, a kako bismo ih mogli istinski razumjeti. Konačno, često se kaže da oslanjanje islamske umjetnosti na ornamentaciju iznosi na vidjelo činjenicu da za muslimane ne postoji kontrast između temporalnog i duhovnog, da cjelokupna umjetnost posjeduje religioznu orjentaciju i da je dizajnirana kako bi nam pomogla da razmišljamo o božanstvu.

Dvije općenite primjedbe treba iznijeti na ovu tezu. Prva je primjedba tek da se istakne da je sufizam samo jedan pristup islamu, i da nije onaj jedini. Naravno, sufije će dokazivati da oni predstavljaju način na koji islam treba da se interpretira, međutim, ukoliko ne prihvatimo ovo, a zašto bismo kad većina muslimana ne prihvata, onda ni mi ne trebamo prihvatiti sufijski pristup ornamentaciji kao ispravnu strategiju. Doista, vrijedno je pridodati da, čak i ako je neko sufija, nije nužno da prihvati ovu smjernicu, budući da postoje mnoge vrste sufizma, od kojih neke, primjerice, ne odobravaju muziku (nakšibendije), dok drugi dokazuju da je muzika u srcu islama (ovaj je izraz, «srce islama», popularan među sufijskim komentatorima i uz to iznova sugerira da postoji suština u vjerovanju). Mnoge bi sufije smatrale da su ove tvrdnje za interpretaciju umjetnosti valjane, i uz to neizbježne. To jest, muslimani posmatraju kaligrafiju kao onu koja priskrbljuje podsjećanje na vječnu moć Božiju, budući da ona posjeduje oblik i kontinuitet koji se čini beskonačnim, i istodobno prihvataju da to svako ne treba posmatrati na takav način. U sufizmu se općenito smatralo da postoje različiti stupnjevi značenja na slikama i da svako ne treba da slijedi svaki put naniže do njegovog najosnovnijeg stupnja. Tako, ukoliko neko pije iz opletene boce, koja na sebi posjeduje relgijski natpis i ne razmišlja o ajetu Svjetlosti iz Kur'ana dok to čini, on nije nužno na kri-

vom putu. Iako nam se kaže da muslimani ne prave razliku između svjetovnog i temporalnog, pitamo se koliko je ovo daleko od toga da bismo ga prihvatili. Da li se od vjernika doista očekuje da svaki put razmišlja o Bogu kada on ili ona pije vodu, ili udiše zrak, ili posmatra neku građevinu? Teolozi počesto kritikuju muslimane zbog opetovanja formule kao što je «inša'allah», «bismillah» itd., jer dokazuju da česta upotreba ovih izraza ne služi demonstriranju vjerovanja u Boga, već samo učinkovitosti produciranja posebnih izraza u pojedinim prilikama.

Ornamentacija i «islamski» prostor

Međutim, glavna primjedba na ovaj opis ornamentacije jeste ta da je on upravo pogrešan. Kako je pisanje ukazivanje na beskonačnost, ili kako su arabeska i geometrijski uzorci simboli beskonačnog? Pisanje se uistinu okončava, kao i arabeska i geometrijski dizajni, a činjenica da bi oni svi mogli biti protegnuti ne znači da su beskonačni. Zbog jedne stvari, iako je prostor beskonačan, sve što se dešava u tom prostoru morati će doći svojemu kraju u nekon trenutku. Mnogi su komentirali ono što se smatra grozom praznog prostora u islamskoj ornamentaciji, nesklonost praznini, a ovo razjašnjava načine na koji je prostor ispunjen tako opsežno u islamskoj umjetnosti. Uz to, prostor ne može biti posve ispunjen, jer kad bi to bio slučaj ornametacija bi se posve počela gubiti. U arabeskama je linija neprekinuta, no pa šta? To ne znači da ona ide do u beskraj, te da je simbol beskonačnog. Geometrijski obrasci mogu biti bez sadržaja, te tako stimulirati razum da razmišlja o božanstvu koje postoji bez drugova i oni mogu potaknuti razum da razmišlja o svim vrstama bića. Kako su geometrijski oblici beskonačni? Trokut je trokut, krug je krug i tako dalje, a svaka kombinacija oblika je samo kombinacija oblika. Za trenutak neću sugerirati da u islamskoj umjetnosti svi ovi oblici ornamentacije nisu učinkovito korišteni kako bi proizveli

lijepe dizajne, te posljedično tome predmete, budući da su ovo samo dodatne ideje za koje se pretpostavlja da ih ovi dizajni potiču u nama, a koji se pokazuju tako neuvjerljivim. Naravno, oni mogu potaknuti takovrsne ideje u nama, ali tad vjerojatno mogu i sve vrste slika. Za kršćane se počesto kaže da su inspirirani ikonama, ili kipovima Isusa Krista, ili obojenim prozorskim staklima koja prikazuju svece itd., a na što su oni potaknuti da razmišljaju? Ukoliko vjerujemo u ono što kažu, oni su inpirirani da razmišljaju o Bogu, i on je očito vrlo sličan islamskom Bogu. To jest, beskonačan je, izvorište svih bića, upravlja našim životima, itd. Grozota praznog prostora je zadaća vjerojatno nesposobnosti islamske umjetnosti kada je dekorativna da posjeduje glavni predmet, ili temu, te otuda ispuni čitav prostor koji priječi promatrača od potrage za njim. Međutim, to je konačni prostor koji je ispunjen, te otuda grozota u praznini, ukoliko ona postoji, može biti zamijenjena zadovoljštinom posjedovanja uništene praznine unutar prostora koji je posrijedi.

Jedan od privlačnih oblika ove vrste geometrijske ilustracije koji je toliko uobičajen u islamskoj umjetnosti jeste njezina harmonija. Oblici koji su proizvedeni čine se da su proizvedeni baš u pravom broju. Previše oblika bi proizvelo učinak fragmentacije, a jednako tako nekolicina bi učinila da se odveć puno koncentriramo na pojedina područja prostora. Na nekim takovrsnim dizajnima primjenjuju se pravilne geometrijske potpore čvrste geometrijske strukture koja daje utisak beskonačnog i beskrajnog ponavljanja. Šira područja prianjaju pomoću boje i oblika radije negoli pomoću predmetne materije, budući da čitav pojam predmetne materije doista nije ščepan u takvoj vrsti dizajna. Ponavljanje unutar nekog odsječka, ili preformuliranje odsječka unutar cjeline, proizvodi suptilni ritmičan i skladan obrazac istosti i razlike, a ovo je odsudno ukoliko djelo nastoji izmaknuti iz dosadne monotonije i postupnog gubitka estetskog identiteta. Samo djelo

deificira interpretaciju, a pokatkad se čini da će biti krcato vrstom strastvene podivljalosti, a pokatkad da će se okončati jakom osjećajnošću. Doduše, pokatkad izgleda kao da je protjecanje vremena zaustavljeno, a pokatkad kao da uopće nije ograničeno, budući da je strukturiranje tako pretjerano da ga nastoji ograničiti, ili prikazati suvislim, odnosno beznačajnim. Bilo kakav pokušaj u njegovom dekodiranju ili sintetiziranju golemog niza oblika mora biti odbačen od strane gledatelja, svladan, pošto je isti na temelju *jouissance* zamršenog strukturiranja.

Ovo nas dovodi do druge poteškoće u svezi sa sufijskom interpretacijom ornamentacije. Sufizam inzistira na jednom čitanju goleme raznolikosti estetskog materijala. Ovdje je potpun žanr kaligrafije, arabeske, a da ne spominjemo geometrijskog dizajna, i on posjeduje samo jedno značenje, a to je da ukazuje na Boga. Teza je odveć široka i uska. Ona je široka zbog toga ako nas sve u svemiru podsjeća na Boga, tad to čini i umjetnost. Međutim, ovo bi tada, po svoj prilici, funkcioniralo za svaki oblik umjentosti, te jednako tako za sve što nije umjetnost. Ne postoji ništa specifično u svezi s islamskom umjetnošću što nas podsjeća na Boga, usprkos tvrdnji koju iznose da je islamska umjetnost napose izumljena kako bi iznijela na vidjelo tu svrhu. Ona je odveć uska zbog toga što moramo da pronađemo nešto u ovim umjetničkim stilovima što će učiniti da mislimo o Bogu, te ukoliko sve ne čini da mislimo o Bogu, mi ništa ne možemo pronaći da obavi ovu zadaću. Argument za naročito čitanje ovih dizajna otuda baš nije izuzetan. Kao što smo to vidjeli, nema ničeg beskonačnog u svezi s pisanjem, ili beskonačnog u svezi s geometrijskim dizajnom, ili onim arabeske. Otuda, ne postoji očit smjer iz ovih dizajna za mišljenje o beskonačnom i beskrajnom Biću. Oni nas pak mogu potaknuti na razmišljanje o Bogu, međutim, ne postoji ništa u svezi s njima što mora postignuti ovaj rezultat.

Moramo otpremiti ovu ideju da su znakovi prirodni, te da oni samo usmjeravaju u jednom pravcu i da imaju jedno značenje. Oni samo objašnjavaju da bi mogli potpomognuti da je takovrsno stajalište u svezi s umjetnošću naturalizam, a koje se čini neuvjerljivim. Morali bismo prihvatiti neku vrstu pitagorejanstva, kao što su to uradila Braća Čistote (*Ikhwan al-Safa'*), sukladno kojima prirodni pokreti imaju izravnu korelaciju sa estetskim oblicima, i obrnuto. Ovo može značiti da ukoliko neko nije cijenio estetska obilježja pojedinog predmeta, onda je ovo pogreška na promatračevoj strani, jer su ta obilježja zapravo u predmetu, jednako kao i njegova veličina, boja i oblik.

Vrteći derviši

Uzmimo primjer opasnosti sufijskog argumenta o svečanosti sufija mevlevijskog reda, poznatih derviša čije je glavno sjedište u Turskoj. Oni se vrte postupno ubrzavajući prema muzici, i tvore krug oko svojeg duhovnog učitelja, šejha. Okretanje predstavlja pojedinčevu svijest o posvudašnjem Božanstvu kamo god se on okrenuo, a krug oko šejha predstavlja kozmos, u čijem je središtu Zemlja. Njihove su ruke podižu, desna ruka okrenuta prema Nebu kako bi zadobila Njegove blagoslove i Božiju darežljivost, dok je lijeva okrenuta prema dolje da ukaže da oni prenose ove blagoslove uspješnim generacijama. A sada, ja ne želim da kritikujem bilo koju od ovih interpretacija onog što sufije rade, a jednom kad su nam objasnili shvatamo zašto čine to što čine. Ono što je važno jeste da shvatamo da bi se njihovim postupcima mogao dati čitav niz interpretacija. Njihovi postupci imaju značenja koja posjeduju jedino unutar konteksta plesa; kad podignem svoju ruku prema Nebu to općenito ne znači da ukazujem, primjerice, na bilo kakav naročit odnos sa Bogom. Prikaz značenja dat u skladu prema ornamentaciji sugerira da postoji neki «prirodni» stupanj interpretacije u skladu s kojim moramo samo da

pogledamo ove oblike izražavanja i da smo u stanju da razumijemo ukazivanja koja posjeduju prema višem značenju, zapravo prema Bogu. To je posve porešno, jer jamačno možemo interpretirati ornamentaciju na taj način, međutim, jednako tako možemo interpretirati posve različit umjetnički oblik na taj način. Mogli bismo, na primjer, propitivati krajnje realistično kršćansko slikarstvo srednjovjekovnog razdoblja, te kazati da ono pravi konstantno ukazivanje na religijsko značenje, i ovdje bismo čak imali i prednost pošto možemo da dokazujemo da je ovo značenje poprilično očito. Zapravo, na većini ovih slika vidimo sina Božijeg, prema kršćanima, i njegovu majku, te različite svece. Uz to, čak i ovakovrsne slike nam se moraju rastumačiti; jer nije posve očito ono što one znače bez objašnjenja, niti da li ovo pitanje doista narušava njihovu estetsku vrijednost.

Ovo posljednje pitanje je ono što je ovdje tako presudno. Možemo početi da se divimo vizualnom materijalu bez da znamo što je isti. Ne moramo znati čitati arapski kako bismo cijenili ljepotu toliko djela kur'anske kaligrafije, niti da prepoznamo Djevicu i Dječaka na njihovim slikama kako bismo otkrili da su te slike počesto toliko lijepe. Sufije bi kazale da kada se neko divi takovrsnim predmetima bez da zna što su oni, da se on zapravo divi Božijem stvaranju i sposobnosti ljudskih bića da oponašaju stvaralačku snagu do određenog stupnja u onome što rade. Možemo kazati da je ovdje predmet konstruiran s velikom sposobnošću, te da nas njegova kompozicija usmjerava da ga nazovemo lijepim. On nas pokreće na neki način, potiče imaginaciju i potencijalno ima utjecaj na naše živote. Bez obzira što sufije govore, ne postoji potreba da prihvatimo takovrsnu interpretaciju. Mi možemo estetski cijeniti predmet samo zbog toga što je lijep, što se njegova struktura sastoji od dijelova koji su vizualno dopadljivi, kao što je cjelina, i to je njegovo obilježje na koje reagiramo kad pravimo estetske prosudbe u vezi s njim.

Naravno, ovo je duhovno vrlo neprosvijećen način da se sagleda estetsko iskustvo, međutim, čini se da je ispravniji kao opis većine takovrsnog iskustva od konkurentne religijske interpretacije. Ne postoji ništa pogrešno u svezi s potonjom, no ona nije jedina interpretacija koja ima smisla. Ukoliko možemo praviti estetske prosudbe u svezi s religijskim materijalom bez razumijevanja religijskih upućivanja, onda to sugerira da ta upućivanja estetski nisu važna. Naravno, ona su važna na mnogo drugih načina, ali ne i onaj estetski. Iz toga slijedi da bismo morali biti puno obazriviji u pogledu toga kako karakteriziramo islamsku umjetnost, više nego što je to počesto do sada bio slučaj.

Postoje najmanje dva pitanja u svezi s značenjem onog što možemo potaknuti kada kazujemo o umjetnosti. Može se kazati da, što je zanimljivije umjetničko djelo, tim je veći niz značenja koja se na njega mogu primijeniti, ne u smislu da je ono dizajnirano na takav način da bude namjerno kompleksno, već zbog toga što je semantički bogato, a niz interpretacija koje se mogu iskazati o njemu su jednako tako bogate. Na neki način što normalnijim umjetničko djelo izgleda, ono je više zbunjujuće. Krajnje realističke figure Duanea Hansona, primjerce, vrlo su zbunjujuće, i one se sastoje od faksimila ljudskih bića, koji su toliko realistični da ih počesto brkaju za «stvarne» ljude oni koji nisu svjesni onog što umjetnik slika. Što one znače? Ovdje se dugi niz odgovora čini uvjerljivim, a djelo je tajanstvo baš zbog toga što uopće nije tajanstveno, i ovo pridonosi živoj diskusiji o tome što one znače. Neko realistično djelo uopće nije problematično, ono je baš ono što bismo mogli nazvati kičom, i ono vješto predočava svijet i ljude sa kojima smo dobro upoznati i pokazuje nam kako oni izgledaju. Međutim, Hansonove figure uopće nisu utješne, već su uznemirujuće, a jedan od razloga zašto je to tako jeste taj što one uvijek izgledaju tužne i poražene. Nisu tužne, niti poražene na sentimentalan način, zapravo to je način, postupak

koji bi kičasto predstavljanje pretrpjelo, već su tužne i poražene kao da je to ono što je biti modernim Amerikancem, koji je okružen robama, no još uvijek bez sposobnosti da ih upotrebljava na bilo koji sadržajan način, vjerojatno zbog toga što nisu u stanju da svojeg vlasnika učine sretnima. No, ne postoji potreba da se zagovara vrline ove općenite teze, niti Hansonovog razvijanja iste, međutim, vrijedi pogledati koliko je umjetničko djelo bogato u značenju, jer nas ono navraća da raspravimo niz takovrsnih značenja. Mi možemo interpretirati Hansonove figure različito, i možemo dokazivati da je pojava osujećenja tek plemenito stajalište prema našem stanju u životu, i ovo su ljudi koji bezobzirno nastavljaju s radom. Potom bismo dokazivali da oni uopće nisu tužni, da izgledaju samo pribrano, te da bi ih se zapravo moglo posmatrati kao raspoložene i dobre volje. Zbog jednog razloga oni nastavljaju svoje aktivnosti, i vjerojatno bismo mogli dokazivati da izgledaju vrlo kod kuće u svojoj društvenoj ulozi. Oni nose svoju odjeću kao da se žele poistovjetiti s načinima na koje su prirodne aktivnosti poduzete, a potom možemo razmišljati o tome što iznijeti na vidjelo o onome što su filozofi prošlog doba nazvali našim položajem u životu. Važno pitanje u svezi s ovom raspravom, koja naravno nema nikakve naročite veze s islamskom umjetnošću, jeste da ono otkriva kako umjetnost potiče mnoga pitanja o značenju. Jedini umjetnički oblik koji ne potiče, ili barem radi to u manjoj mjeri, jeste umjetnost koja je formulirana, mehanička, ograničena po okviru, te posve manje važna. Vjerojatno u inzistiranju na ograničenom nizu značenja za islamsku umjetnost, implikacija je ta da ovaj umjetnički oblik jeste u biti minoran, nesposoban za vrstu estetske dubine na koju smo upravo ovdje ukazali s upućivanjem na djelo Duanea Hansona.

Realizam se može posmatrati kao subverzivan. Za vrijeme Sovjetskog Saveza realizam nije uživao naklonost izuzev ukoliko je bio socijalni realizam, ukoliko je stavljao realistič-

ko prikazivanje situacije unutar određenog političkog konteksta, konteksta koji otkriva dio koji on mora, takorekuć, igrati u široj shemi stvari. Tačno isto pitanje je postavljeno unazad nekoliko godina u svezi s realističkim filmovima koje je režirao Kiarostami, Panahi i drugi moderni iranski režiseri. Također, oni mogu implicirati da sve nije kao što bi moglo biti u Islamskoj Republici Iran, i oni vjerojatno ne pokazuju da razlozi za bilo kakve nesavršenosti leže izvan moći ovog režima, vjerojatno u prethodnom režimu, ili u neprijateljima sadašnje vlade. Oni pokazuju život onakvim kakav jeste, predočavajući činjenice na nelakiran način, počesto ugrožavajući sustav vrijednosti društva koje se prikazuje u vrlo povoljnim terminima. Čak i u državama u kojima islam nije dominirajući, realizam može biti opojna mješavina u filmovima i književnosti. U Egiptu su romani Naguiba Mahfuza počesto u prošlosti bili kritikovani od strane religijskih grupacija zbog njihovog realističkog prikazivanja života u siromašnijim slojevima egipatskog društva, pod optužbom da su pornografski, budući da prikazuju posve iskreno vrste jezika koje obični ljudi upotrebljavaju, te općenito pomanjkanje interesa za utemeljenje života na vjerovanju koje prožima značajne slojeve kairskog života. Mahfuz je surađivao sa režiserom Saleh Abu Seifom na devet filmova, te oni predstavljaju odvažno stajalište o životu u modernom Egiptu, kao što to čine njegovi romani. Kao rezultat njegove osude od strane nekih religijskih grupacija, Mahfuz je na koncu bio napadnut i uboden nožem, nešto što je šokiralo društvo koje je mislilo da ova vrsta pravne decizije (*fatwa*) nikada neće biti sprovedena u djelo.

Možemo vidjeti zašto fantazija može biti smatrana kao ona koja je suprotstavljena islamu, međutim, čini se da realizam nema nikakav religijski značaj. Nakon svega, ovo nije bila tvrdnja islamskih grupacija koje su osudile Mahfuza da je Egipat bio islamsko društvo koje se nastavilo islamske smjernice uz posve muslimansko stanovništvo. Oni su prihvatili da

postoji značajna nemuslimanska grupacija u Egiptu, Kopti, čiji zakoni još uvijek nisu (nažalost) posve islamski, i kao rezultat obje ove istine Egipat zbilja uopće nije islamsko društvo. Otuda što je problematično u svezi filmova i romana koji opisuju lošiju stranu života? Napose, reforme koje je inicirala Sadatova vlada, otvaranje (*infitah*), kako su ih nazvali, pokazale su da su imale opasne posljedice u mnogim realističnim filmovima iz 1980-ih, koje su vodile korupciji, raspadu obiteljske strukture, banditizmu, drogama itd. Napose, mnogi od ovih filmova su opasni učinci za siromašniji svijet, kojemu se pokazuje da pati zbog posljedica reformi, te da će postati otuđen od društva. Islam nije ugrožen u ovim filmovima; nasuprot tome, on je općenito razmatran s poštovanjem i priznato mu je da igra važnu ulogu u svakidašnjem životu. Kako ova vrsta realizma može biti kritikovana s islamskog stajališta? Salman Rushdijevi *Satanska stihovi* su fantazija koja se izravno izruguje značajnoj kur'anskoj pripovijesti, i otuda možemo vidjeti zašto je isto djelo moglo biti dobro iskritizirano s religijskog stajališta. Ono jasno potiče pitanja blasfemije (svetogrđa) u islamskom zakonu, dok sam naslov usmjerava pozornost čitatelja na njegovu kritiku islama i njegovu Knjigu. Međutim, prikazivanje života onakvim kakav doista jeste, ma kako ga umjetnik interpretirao, izgleda da će na površini izgledati neutralnom aktivnošću s religijskog stajališta.

U Islamskoj Republici Iran je 1990-ih nastao realistički žanr u filmu i potican je od strane države, žanr koji je vjerojatno posmatran kao kritika vlade. Ne da je to bio izravno, međutim, činjenica je da je on predstavljao društvo na vrlo neutralan način, i činilo se da se usredsređuje na lošiju stranu svakidašnjeg života, što je doista odvelo neke podupiratelje režima da se zapitaju o tome da li takovrsnim filmovima treba dopustiti da se produciraju u zemlji. Ovi su se filmovi počesto bavili životima djece, uključujući djevojke koje kupuju karas zlataš («zlatnu ribicu») za praznik Noruza (Panahijev film

Badkonak-e Sepid), gdje dječak vraća kopiju knjige prijatelju (Kiarostamijev *Khaneh-ye Doust Kojast?*), djevojka koja pozajmljuje svoje čizmice još nekome (Ali Talebijev *Chakmeh*), djeca koja pokušavaju da zamijene slomljeni vrč za vodu (Foruzeshov *Khomreh*). Neki od ovih filmova uključuju mješavinu glumaca i naturščika, te im otuda daju čak i realističniju aromu. Mnogi od ovih filmova su naišli na izvanredan prijem izvan Irana, i oni su često očaravajući, sa strogim ljudskim karakterom i podrobnom karakterizacijom. S druge strane, oni su pokatkad realistički zbog svojih dosadnih i involviranih opetujućih scena svakidašnjice i naizgled besmislene akcije. Međutim, ono što je zanimljivo ovdje jeste to da bi religijske grupacije u Egiptu tobože trebale odbaciti realizam, dok su slične grupacije, doista grupacije na vlasti, u Iranu zauzele drukčije stajalište. Ovo može dobro da pristaje uz razliku između sunnitskog i ši'itskog islama, te njihova raznolika stajališta prema umjetnosti. Međutim za našu svrhu ovdje, zainteresirani samo za ono što je moglo u svezi s realizam potaknuti u umjetnosti religijske sumnje (u Egiptu), te jednako tako smiriti te sumnje (u Iranu).

Vidjeli smo kad smo raspravljali realističko umjetničko djelo Duanea Hansona da postoje različiti pristupi koji se mogu zauzeti prema njegovom stvaralaštvu. Oni se mogu posmatrati kao izazovni i sigurni, ili kao deprimirajući i proglašeni bezvrijednima. Ovo iznosi na vidjelo bogatstvo realizma: on se može posmatrati kao opravdavanje načina na koje se stvari dešavaju, ili se može posmatrati kao precizan prikaz toga zašto uopće nisu išli u ispravnom smjeru. U Egiptu ti kritičari sekularnog režima mogu koristiti očite pogreške društva kako bi kritikovali taj režim. U Iranu oni koji su privučeni religioznom vladom mogu koristiti te društvene probleme kao način iznošenja na vidjelo ljudskih problema i pitanja koja iskrsavaju pod bilo kojom vrstom administracije, ili društvene organizacije. U oba slučaja ovo nije sami realizam koji je vo-

deći faktor, to je zapravo želja da se pohvali ili napadne onaj koji vodi pojedinačnoj kontekstualizaciji realizma. Zbunjeni smo realizmom, jer smo zbunjeni prirodom ovog svijeta onakvim kakav obično jeste, a sama činjenica da bilo što uopće postoji, jeste nešto što su filozofi tradicionalno nastojali da objasne. Jedva je iznenađujuće da bi se pusta kvaliteta svakidašnjeg iskustva trebala iskusiti kao zbunjujuća, čak i za one s jakim religijskim vjerovanjem. Čak je i posmatrač, koji vjeruje da je svijet stvorio Bog i koji je prožet Božijim duhom, sposoban da bude zadivljen s tim kakav je svijet, vjerojatno kao stupanjem na stazu dolaska do sve većeg i većeg razumijevanja o svijetu. Bilo bi pogrešno sugerirati da realizam mora biti dio sufijskog stajališta prema svijetu, ili bilo koje druge vrste stajališta prema svijetu, jer on može biti dio bilo kojeg stajališta prema svijetu kojeg nastojimo da usvojimo. Ovo izgleda kao da realizam pravi jednako velike zahtjeve prema našoj imaginaciji kao bilo koji drugi žanr u umjetnosti.

Istočnjačka umjetnost

Kako bismo ilustrirali ovo pitanje unutar konteksta islamskog svijeta, možemo pogledati različite perspektive o istočnjačkoj umjetnosti. Edward Said se može smatrati onim koji je doista postavio koncept orijentalizma na zemljopisnu kartu. Prema Saidu, ovo je konstrukcija zapadnjačke imaginacije, i ona otkriva neujednačenu snagu odnosa koji su postojali i još uvijek postoje u odnosu između Zapada i islamskog svijeta. Teza je razvijena u ono što se danas naziva «postkolonijalnim» studijama, koje su proširivale i učinile rafiniranijim njegove temeljne argumente kako bi razvile kompleksnu teoretsku metodologiju za analiziranje veza između različitih kultura. Jedan od korisnih prinosa što ga je ova teorija ostvarila jeste taj što nam ona pomaže da razumijemo što se kad dešava, na primjer, ljudi iz jedne kulture slikaju ili fotografiraju one drugih kultura. Stereotipi koje prva posjeduje o potonjoj priopćavaju

o konačnom proizvodu. Budući da je kršćanski svijet posmatran kao «normalan», Srednji Istok je morao da bude posmatran kao suprotnost, tako da je postojalo zanimanje za hvatanje egzotičnih tipova i stranih nošnji koje su slikane ili fotografirane. Također, ovi su predmeti često krajnje erotizirani, i nije neuobičajeno da vidimo sliku na kojoj je jedna žena do kraja umotana (dakle, ona koja predstavlja egzotično), te drugu ženu koja pokazuje svoje grudi (predstavljanje erotičkog). Slikovita priroda predmeta često je bila pogodna, a plemeniti pripadnik neciviliziranog plemena je poznat tip. Značenje kolonijalizma i imperijalizma je trebalo da bude to da se Zapad smatrao onim koji posjeduje civilizacijsku misiju, te otuda različitiji od «našeg» predmeta djela, i može bolje da predstavi drugost, Drugog, onog koji je različit od nas. Nisu svi ovi stereotipi negativni, iako mnogi od njih jesu. Neki su vrlo pozitivni, međutim, često se dokazuje da oni predstavljaju tipove koji su toliko različiti od nas da oni još uvijek služe kao predoždbe Drugog. Takovrsne predodžbe nam pomažu da konstruiramo sliku o samima sebi, naravno, tako da plemeniti pripadnik neciviliziranog plemena ustanovljuje ono što se vjerojatno smatra normama civiliziranog života u industrijskom društvu, nasuprot jednostavnijim oblicima života plemenskih zajednica i onih koji još nisu dio te industrijske jezgre.

Ono što je zanimljivo s estetskog stajališta jeste ono što pravimo od ovih djela. Uzmimo za trenutak neke fotografije i grafike turskih predmeta. U svojemu poglavlju «Slikanje drugosti» Aysha Erdogdu dokazuje da mnoge fotografije koje ona uzima u obzir otkrivaju pokroviteljsko stajalište prema indolentnosti svojih predmeta. Ona je sigurno korektna u izvještavanju o tome da su mnogi Europljani bili kritični spram onog što su smatrali istočnjačkom letargijom, te da su vjerovali da je relativni dispraritet u bogatstvima između Europe i islamskog svijeta kao pitanje društvenih vrijednosti obuhvaćen između ovih različitih regiona koji posjeduju različite

ekonomske konačne ciljeve. Europski individualizam i naporan rad rezultirali su napretkom i prosperitetom, a islamsko pomanjkanje inicijative i letargija rezultirali su siromaštvom i zaostalošću. Fotografije ljudi koji sjede u kafanama, te naglašavanje slikovitosti, dijeli stil istočnjačkog neobičnog prizora, s egzotičnom nošnjom, zanimljivim licima i stranim običajima koji su svi prikazani očito objektivno, ali razumljivo u krajnje proučenim i usiljenim prizorima. Što Erdogdu kaže u svezi s nekim fotografijama ljudi koji sjede, derviša i Kurda, jeste doista zanimljivo. Ona ih posmatra kao one koji predstavljaju pomanjkanje inicijative, ravnodušnost, siromaštvo, besposličarenje, te čak homoseksualnost, i ona pronalazi ukazivanja na ovim fotografijama na islam, koja suptilno sugeriraju da je to religija, te napose religija koja ih je dovela do ovih neprilika. Ona čak kritikuje fotografiju zaostalih derviša zbog nedavanja bilo kakve ideje o onome što bi željeli kada se vrtoglavo okreću! Ovo se čini poprilično nekorektnim, jer je uvijek teško predstaviti pokret na fotografiji i možemo vidjeti zašto bi fotograf želio da zabilježi odjeću i karakteristične pokrete derviša, a ne jednostavno da ih izvrgne podsmijehu zbog njihove egzotičnosti.

Što je pogrešno u vezi s bilježenjem egzotičnog? Može se dokazivati da je ovo pogrešno ukoliko uključuje konstruiranje pojma Drugog, nepopravljivo stranog, te ukoliko potkrada predmetu njegovu zajedničku ljudsku narav. Međutim, postoje različiti načini čitanja ovih slika, a orijentalistička perspektiva nije ona jedina. Izrazi lica, koji mogu biti posmatrani kao izgubljeni i pasivni, mogu jednako tako biti posmatrani kao opušteni i zamišljeni. Predstavljani su egzotični tipovi, koja izgledaju slikovito, no jednako tako su vidljivi i oni plemeniti, zanimljivi i autentični. Ukazivanja na slikama na islam mogla bi se posmatrati kao preporuka, kao da ovdje posmatramo likove ljudi koji istinski žive religijskim stilom života, ili pokušavaju da žive takav život. Mnogi orijentalistički slikari su bili

impresionirani očitom pobožnošću tih ljudi na Srednjem Istoku i slikali su mnoge unutrašnjosti džamija u krajnje romantičnom stilu, s vrlo malo dramatičnih kićenja pojedinaca i grupacija, te očitim divljenjem eleganciji okolice i jednostavnosti unutrašnjeg dizajna. Jedan aspekt istočnjačke umjetnosti koji je vrlo jasan, jeste fasciniranost s bojom, a zamisao je vjerojatno ta da Istok predstavlja vrlo raskošne boje, te da se svjetlost i raskošnost ne bi trebale vidjeti u Europi. Ovo je jamačno bio slučaj tako da su se mnogi Europljani koji su posjećivali Srednji Istok zaljubljivali u način života i kulturu, a što je također posmatrano kao odraz orijentalizma, po tome što su oni počeli da zauzimaju nerazmjerno pozitivno stajalište prema Srednjem Istoku, baš jednako neizbalansirano kao negativno stajalište koje su posjedovali oni drugi. Zapravo, pozitivno se stajalište vjerojatno može posmatrati kao više pokroviteljsko od onog negativnog, i to po tome što ono posmatra lokalno stanovništvo, te jednako tako njihovu religiju, kao posve različitu i daleko superiorniju od bilo čega dostupnog u Europi.

Otuda moramo prihvatiti da se slike orijentalista mogu izopačiti pozitivno i negativno, te da nijedan oblik izopačenja nije prihvatljiv s moralnog stajališta. Međutim, vrijedno je priznanja da ove slike mogu biti uzete na mnogo više načina. Fotografija čovjeka koji sjedi i ispija kahvu može jednom posmatraču izgledati kao slika indolentnosti, a drugom dubokog razmišljanja. Slika nekog ko se moli u džamiji može izgledati kao izrugivanje islamu, budući da predstavljanje pojedinca može iznijeti na vidjelo očito ekstravagantne pokrete i nošenje neuobičajene odjeće (iz perspektive posmatrača), a uz to može biti viđena kao pomalo smiješna, ili impresivna. Ne možemo stvoriti zajedničku smjernicu interpretacije takovrsnih slika, a činjenica da one nisu naročito temeljiti umjetnički predmeti ne znači da su jedino predmeti za čitanje. Ukoliko su čak i poprilično otrcane slike orijentalista predmet su raznolikih interpretacijama, od kojih nijedna nije naročito iznuđena i sve se

čine prihvatljivima, međutim, koliko li je istinitiji takovrsan zahtjev za raznolike interpretacije koje leže u osnovi svakog estetskog prosuđivanja. Ovo je središnji problem sa sufijskom tezom da religijsko značenje leži iza svega u islamskoj umjetnosti, na gotovo isti način na koji takovrsna značenja leže iza svega u svijetu. Ona inzistira na jednoznačnosti interpretacije koja je baš nepravična prema bogatstvu i kompleksnosti estetike.

Međutim, jamačno će se kazati da ovi pisci o islamskoj estetici ne mogu smatrati da je ona manje vrijedna, te da oni iznose takve ushite o tome kako je ona izvanredna, a mnogi su od ovih autora posvetili svoje živote pisanju o njojzi. Bilo bi nevjerojatno da to rade ukoliko smatraju da je ova umjetnost bila manje vrijedna. Također, moramo kazati da će čak i znatiželjan pogled na katalog, ili bolju sadašnju izložbu islamske umjetnosti vrlo brzo ustanoviti da ovo djelo uopće ne može biti manje vrijedno, jer čak iako postoje područja islamske umjetnosti koja se ne čine krajnje uzbudljivima, postoje i ona koja su silno ganutljiva i prelijepa, na temelju bilo kojeg standardnog obrasca i za bilo kojeg posmatrača. Kako ovi zagovornici islamske umjetnosti mogu biti razborito optuženi zbog njezinog posmatranja manje vrijednom? Optužba može biti iznesena zbog njihovog inzistiranja na tome da samo jedno značenje leži iza nje, tj. religijsko značenje. Podsjetiti ćemo se na al-Ghazalijev argument da je umjetnička ljepota odraz moralne ljepote samog umjetnika, i ovdje je jasno glavno usredsređenje na estetskom statusu umjetnika kao ljudskog bića, a ne na djelu. Umjetnička vrijednost postaje sekundarno pitanje, drugorazredno religijskoj prihvatljivosti umjetnika, te vjerojatno posljedično tome idejama predstavljenim u djelu. Kao što ćemo to vidjeti kad razmotrimo muziku, sve što je igra i zabava (*lahw* i *laghw*) (31.6; 32.3) može se smatrati neprihvatljivim s religijskog stajališta. Ovo je religijsko značenje umjetnosti koje dolazi prvo, i ono predstavlja kriterij njezine

dopustljivosti i jednom kad se udovolji ovom kriteriju možemo nastaviti da propitujemo i raspravljamo predmet. Otuda je predmet doista sekundaran za religijski kontekst u kojemu postoji, a prvo pitanje u svezi s njim nije ono «Što on znači?», ni «Da li je lijep?», niti «Zašto je on urađen tako?». Prvo je pitanje o tome kakvu vrstu religijskog konteksta on zadovoljava, i jednom kad se odgovori na to pitanje uspješno možemo nastaviti prema ovim estetskim pitanjima. Ovo je suštinski važno, jer rezultira u umjetničkom djelu koje posjeduje svoje primarno ukazivanje ne na estetiku, već radije na religiju, a daljnji rezultati u jednodimenzionalnom stajalištu koje su sufijski kritičari počesto imali o islamskoj umjetnosti.

Čini se da je ovaj argument nepravičan prema dokaznom materijalu. Jer, dokazna materija sugerira da je sufizam oduševljen s brojnim umjetničkim oblicima, a umjetnost je počesto oduševljena sufizmom, napose slike koje ih počesto predstavljaju u vrlo povoljnom svjetlu. Sada postoji sjajna mogulska slika u Freer umjetničkoj galeriji (reproducirana na koricama izvornika), naslikana između 1615. i 1618., a koja pokazuje cara Jahangira koji daje prednost sufiji nad turskim sultanom i engleskim kraljem Jamesom I. Car daje sufiji očito vrijednu knjigu, dok to vladari posmatraju izrazito ljutito. Također, sufija ima daleko najbolju bradu. Slikar koji je naslikao ovu sliku jamačno je imao povoljno stajalište prema sufizmu, ili ga je njegov pokrovitelj imao, ili pak obojica. Neke slike su šaljive. Pokatkad se sufije ne predstavljaju kao plemeniti mudraci, na primjer, već kao pomalo smiješni tipovi koji spavaju kad bi trebali biti budnima, i kao oni koji su nesvjesni poruka sa Neba koje su im dostupne. Bilo bi pogrešno posmatrati takovrsne kompozicije kao kritiku sufizma, jer se one zapravo dobro slažu sa blagom ironijom koja karakterizira većinu sufijskog mišljenja, a koja stoji u oštrom kontrastu sa skrajnjim dogmatizmom teza da umjetnost posjeduje isključivo jedno značenje.

Mnoge su sufije povezane sa muzikom, te smatraju muziku i ples značajnim načinima primicanja Bogu, sjećanjem na Njega i Njegovom vraćanju u naše živote. To je sve tačno, međutim, mi bismo se trebali zapitati o tome zašto se kaže da su muzika i ples važni. Oni nisu važni zbog toga što su lijepi, već su lijepi zbog toga što su važni, a važni su zbog toga što nam pomažu da ponovo stupimo u vezu sa Bogom. Ova posredujuća interpretacija umjetnosti rezultira u njezinom doznačivanju pomoćne uloge u našim životima, uloge u kojoj je ona ispražnjena od većine onog što je zabavno u vezi s nama. Ovo otkriva uskost sufizma koja je općenito prešućena. Počesto mislimo o sufizmu kao otvorenom za druga vjerovanja i oblike religijskog izražavanja, da on odbacuje usko stajalište Šerijata (*Shari'a*, Vjerozakon) i ono što konstituira islamsku običajnost. Ovo je razlog zašto je sufizam u mnogim sredinama postao snažan faktor u podstrekivanju ljudi da prigrle islam, jer im se on predočava sa oblikom vjerovanja koji vjerojatno dobro sukladira sa njihovim liberalizmom i toleriranjem alternativnih stajališta. Doduše, kad pogledamo umjetnost čini se da sufizam predstavlja drugu vrstu religije, one koja je uska i jednoznačna.

Zanimljivo, u današnje vrijeme muslimani doista posjeduju slike, te naročito slike islamskih mjesta i ličnosti. Dok u nekim zemljama, koje su pod utjecajem wehabizma, poput Saudijske Arabije, postoji poprilično sumnjičavo stajalište prema slikarstvu, vladar i stanovništvo čini se da nemaju problema sa fotografijama koje prave i koje doista postavljaju na izložbi. U kraljevstvu postoji dosta portreta vladara, a u drugim islamskim zemljama one što oni sami nazivaju islamskim slikama su široko rasprostranjene. Iran je slučaj koji je posrijedi. Uz to, mnogi muslimani dokazuju da su stvaralačka djela koja podražavaju božansko stvaranje svijeta bezbožna, a slikanje slika živih bića može se smatrati sličnim stvaranju samih stvari, iako pitanje sličnosti nije blisko povezano. Pos-

toji velika razlika između slike nečega i same stvari. Neki pristupi ovom umjetničkom pitanju doista spominju ovo prijeporno pitanje. Samo ime slikara (*musawwir*) implicira sposobnost da se manipulira oblikom (*sura*). Očito, ono što je ovdje problematično, jeste to da samo Bog može utjecati na svaki oblik, jer jedino Bog posjeduje snagu da stvori i promijeni predmet. Pa ipak, ovo je čudan argument, jer implicira da je općenito pogrešno za ljudska bića da bilo što rade, ili da planiraju bilo što da rade, jer jedino Bog doista može bilo što da uradi. Islam jamačno nije kvijetistička religija, ona koja zagovara da općenito ništa ne radimo i da sve prepustimo Bogu. Ako islam zagovara ljudsko djelovanje, onda zašto ne dopušta umjetničko ljudsko djelovanje? Ne postoji problem u priznavanju Božije uloge u tom djelovanju, a mnogi umjetnici konstantno ukazuju na Boga u svojemu stvaralaštvu.

Jedan izvor antagonizma za umjetnost jeste zamisao da je ona nepotrebna, da ona nije ozbiljna i da je doista potencijalno opasna. Jamačno, ukoliko uzmemo preciznu interpretaciju o onome što je važno, umjetnost se vjerojatno neće doimati važnom, jer ona u svojoj biti jamačno nije o našem odnosu sa Bogom. Ako je najznačajnija stvar o nama naš odnos sa Bogom, onda se umjetnost čini nepotrebnom. Jako je teško isključiti takovrsan pristup, i on jamačno ovisi o vrijednostima naročitih pojedinaca, te pristupa koji on ili ona zauzimaju prema svojemu životu. Jamačno da za umjetnost ne postoji potreba da igra ulogu u bilo čijemu životu, usprkos tome što njezini zagovaratelji nastoje kazati. Mi možemo izabrati jednostavan život u kojemu doslovce ne postoji prostor za umjetnost. Ko je taj da kaže da je takav život inferiorniji u odnosu na život u kojemu umjetnost igra važnu ulogu?

Da li je umjetnost opasna? Ona bi to mogla biti, s religijskog stajališta, ukoliko nas ona navodi na pomanjkanje u kritičnosti u našim stajalištima prema našem vlastitom životu i životima drugih. Umjetnost se počesto izruguje, ona nas po-

tiče da koristimo našu imaginaciju, a ovo nas može odvesti da se pitamo o tome da li možemo usvojiti drugačiji oblik života, vjerojatno oblik u kojemu religija nema, ili ima vrlo malu ulogu. Umjetnost je podložna fantaziji, i jednom kad se osjećaj ironije javi, teško je doista smatrati ostatak našeg vjerovanja i iskustava jednako ozbiljnima kao ranije. Ovo se može smatrati opasnim za vjerovanje, budući da vjerovanje počesto počiva na nerazmotrenim principima i idejama.

POGLAVLJE 4.

4.

Književnost

Arapska poezija

Nije neumjesno da raspravimo estetsko pitanje započinjući s Kur'anom, jer se ljepota samog ovog teksta uzima kao dokaz nenadmašnosti ove knjige, te njezinog božanskog izvora. Dok Kur'an kritikuje ideju da je arapsko pjesništvo samo po sebi izvor poučavanja, Kur'an nije kritičan spram ljepote kao takve, i nasuprot tome predočava svoju poruku na najimpresivniji i najizuzetniji mogući način. Ovo je prirodno odvelo do rasprave o tome što on znači za poetski jezik djelu, te koji je to postojeći kriterij koji će napraviti jasnu razliku između efikasnog poetskog jezika, te onog nedjelotvornog.

Pojam *isti'ara* poistovjećuje se sa al-Jahizom kao presudan, budući da on pokazuje kako jedna stvar može biti poistovjećena po imenu nečeg drugog, gdje se uzima da postoji sličnost između dva termina. Ova su ideju postupno razvili drugi učeni mislitelji, a napose Ibn Qutayba, Tha'alibi i Ibn al-Mu'tazz, koji su svi istraživali načine na koje se jezik figurativno može upotrebljavati. Oni su sačinili pravila koja objašnjavaju različite tehnike koje mogu biti primijenjene na jezik, i klasificirali su različite tipove izražavanja u pojmovima svojeg vjerojatnog uspjeha u stvaranju kod svoje publike podesnog misaonog procesa. Zbog jedne stvari nije dovoljno da kažemo da je upotreba jezika za nas figurativna kako bismo razumjeli to kako on funkcionira, budući da samo neke upotrebe metafore i aluzije funkcioniraju, a čak i one koje funkcioniraju, čine jedino na različitim stupnjevima, tako da će svaka znanost o pjesništvu morati da objasni načine na koje jezik može biti figurativno proširen. Napose, postoji opširna rasprava o tome koliko artificijelna upotreba jezika treba da bude, a uz to neki teoretičari dokazuju da je za jezik uvijek bolje da ostane što je više moguće prirodan, dok su drugi zagovarali

njegov razvitak u čitavom nizu neuobičajenih i krajnje artificijelnih načina. Kur'an ovdje uvijek služi kao paradigma, budući da jeziku teksta uspijeva da bude prirodan i uz to još istodovremeno lijep. Postoji otvorenost pristupa u jeziku i za što jezik može biti uzet da označava, a k tomu još jezik je počesto krajnje aluzivan. Usprkos ovome, tekst općenito ne daje impresiju da je krajnje umjetnički konstruiran, budući da se čini da prirodno izrasta iz konteksta unutar kojeg se iskazuje pojedinačno pitanje koje se postavlja. Međutim, književnost koju su stvorila ljudska bića ne posjeduje ovu savršenu strukturu, i ona je prema tome podesna da pokuša da shvati tehnike koje koristimo kako bismo konstruirali takovrsno pisanje i procijenili uspjeh, ili inače ono što činimo.

Problem sa filološkim pristupom je taj što on pada u konstantnu opasnost psihologizma (idealističke filozofije koja je suprotstavljena senzacionalizmu, *nap. N.K.*). To jest, razvijanje općenitih pravila o onome što funkcionira i onome što ne označava pokušaj da se sazna koje su ideje slušatelji i čitatelji vjerojatno proizveli u svojim umovima kad slušaju ili čitaju pojedinačni tekst i, naravno, potom moramo da napravimo jasnu razliku između prosječnog pojedinca i onih koji su sposobni da gledaju ispod površine i koji primjenjuju rafiniranije ideje na tekst. Ovo je pitanje koje izrasta posve brzo unutar islamskog konteksta, budući da su mnogi tvrdili da Kur'an oslovljava različitu publiku na različite načine, predočavajući neuljepšanu istinu nerafiniranoj publici, većem dijelu islamske zajednice, i uz to istodoce koristeći jezik i iznoseći na vidjelo slojeve istine koja je jedino dostupna onim na visokom tehničkom stupnju. Bilo bi pogrešno za one manje rafinirane da osjećaju da je njima predočen samo parcijalan pristup istini, tako da im njihovo čitanje ne čini očitim ovaj aspekt dvostrukog značenja. To ne znači da su oni zavedeni, već jedino da nisu potaknuti da propituju tekst za koji nije vjerojatno da će ih odvesti bilo kuda, a kuda bi bilo u njihovom

interesu da idu. Kur'an je često pohvaljivan zbog transcendiranja konflikta između artificijalnosti i prirodnosti, budući da on odaje stil koji je toliko lagahan da razmišljamo o njemu kao prirodnom, a uz to je za podrobnije propitkivanje jednako tako krajnje artificijelan i kompleksan.

Možemo li analizirati tekst na načine koji čine više nego što to odražava prosječna psihološka konstitucija pojedinog člana publike? Očito da je ovo važno, a Kur'an je jedinstven tekst upravo zbog toga što je tako uspješan po razumljivosti svojeg jezika tako različitim ljudima, međutim, od drugih tekstova se očekuje da imaju različite učinke na različite vrste ljudi. Ovo je unutar islamske filozofije vodilo projektu analiziranja tekstova u skladu sa silogizmom, tako da je pjesma, na primjer, viđena da sliči logičkom obliku zaključivanja, u najmanjem u svojoj temeljnoj strukturi. Filozofi su uvijek napadali stremljenja arapskih gramatičara da imaju posljednju riječ o tome kako jezik treba biti analiziran, dokazujući da gramatičari nisu sposobni istražiti dublju strukturu jezika. Jedino logika može ovo da učini, te otuda nam jedino logika može kazati kako poezija funkcionira. Pouzdati se na gramatiku jeste biti kriv za nepopravljiv psihologizam, što je argumentirano, budući da postoji nužna povezanost između gramatičkih osobenosti jezka i onog što bi naša stajališta prema njima trebala biti.

K tomu još, poezija se čini otpornom na logiku, uzevši da je osnova za poeziju i umjetnost općenito imaginacija. Može li imaginacija biti analizirana u skladu s logikom? Veći dio od onog što imaginacija obuhvata jeste nakon svega to da se ona bavi iluzijom i nezbiljskim, tako da ne izgleda da ima puno toga sa razumom i logikom. Sukladno al-Farabiju, možemo povezati svakodnevni jezik sa onim imaginativnim preko analogije, tako da se možemo maknuti iz dvije upotrebe jezika koristeći isti pojam i uz opravdanje pretpostaviti da ukoliko oba pojma dijele iste osobine, onda se može pretpostaviti da

oni dijele i druga svojstva, ali samo pjesnički. U zbiljnosti oni ne dijele sve svoje osobine, jer ako bi ih dijelili, onda bi oni bili identični pojmovi. Međutim, što je više imaginacija zainteresirana za ono čime se bavimo jeste udruživanje ideja, i mi smo opravdani u povezivanju naših ideja ukoliko možemo vezati pojmove koje ideje posjeduju kao svoja svojstva. Tamo postoji srednja premisa koja prouzročuje ovaj spoj, a premisa je općenita tvrdnja o tome kako pojam može biti upotrijebljen u različitim kontekstima i kako može poprimiti sve te osobine zajedno s njom, bez obzira na kontekst. Prema ovom važnom peripatetičkom (grčki orijentiranom) mislitelju u islamskoj filozofiji, al-Farabiju (u. 339. po hidžri/950. po Kristu), uspjeh predodžbe ili fraze je u izravnoj proporciji sa udaljenošću između njihovog doslovnog značenja, što nije loša sugestija. Nakon svega, što je više postignut spoj, impresivnije je postignuće u privođenju dviju strana zajedno.

U pjesmi koju je napisao moderni pjesnik Adonis, koja je nazvana «The Tree of the East» («Istočnjačko drvo»), prva stih glasi: «Postao sam ogledalo»; međutim, on doista ne želi tvrditi da je ogledalo. On ovdje ukazuje na jezik srodnosti, sklada i jedinstva koje povezuje ljudsko biće s predmetom poput ogledala. Zapravo, ovdje postoji druga razina značenja, budući da govori o sebi kao pjesniku, i ukazuje na ulogu pjesnika u odražavanju zbiljnosti. On se kasnije u pjesmi povezuje s vodom, koja je, naravno, refleksivna. Zapravo, jedna od tema u većini njegove poezije jeste kontrast između prirode i društva, gdje je prva smirujuća i korisna za zdravlje, dok je društvo izvor podjele i nasilja. Otuda, kompariranje poezije s vodom, prirodnim proizvodom, funkcionira na još jednoj semantičkoj razini, gdje on povezuje aspekt onog što je prirodno sa aspektom onog što je neprirodno i kulturološko, i k tomu još prema stupnju koji jednako tako može biti viđen kao prirodan. U kasnijem djelu priroda postaje pomalo nalik društvu, podvojena i prijeteća. Ono što je jasno iz prikaza koji

nam daje al-Farabi jeste da imamo različite razine udruživanja ideja koje su daleko od proizvoljnosti. Upravo sam dao razloge za povezivanje pojmova jednog s drugim na načine koji ne predstavljaju svakidašnju upotrebu, a koji uz to počivaju na tim svakidašnjim upotrebama. Na primjer, ukoliko ne znamo za što se općenito koristi ogledalo, primjer ogledala neće puno značiti. Ogledalo može biti ozbiljan predmet, isto može predočavati želju i pokušaj da se tačno izvijesti o onome što je prošlo ispred nas. S druge strane, ogledalo može izobličiti, i može biti frivolno upotrijebljeno da popravi nečiju šminku, ili da neko očetka brkove upravo na način na koji bi predmet obljubljenosti smatrao privlačnim. Ova su značenja povezana, iako su ona također suprotna jedna drugom na način koji je poznat u arapskoj poeziji unutar konteksta *tibaqa,* ili antiteze. U ranoj islamskoj poeziji na arapskom pojam *tibaqa* je bio važan u kritici, budući da je veći dio poezije tog razdoblja posve promišljeno stvarao fraze koje su naglašavale diskontinuitete i nejednakosti između stvari. Međutim, riječ «*mutabaqat*» koja je izvedena iz *tibaq* kako bi označila «antitetičke predmete», ili «proces stvaranja takvih predmeta», može jednako tako da znači «slični predmeti», ili «proces sparivanja predmeta», kao da ova značenja proistječu iz *tabaqa,* koje ima kao svoje osnovno značenje dovesti dvije stvari zajedno (Adonis, K., *al-Qasa'id al-khams talitha al-mutabaqat wa'l awa'il* – «Knjiga pet kasida koje slijede suprotnosti i počeci»).

Adonis je izvanredan pjesnik za razmatranje, prije svega zato što je izvanredan pjesnik, a drugo zato što puno piše o pjesničkom postupku. On je predstavnik velikog dijela arapske poezije po svojoj upotrebi oštro kontrastriranih slika kako bi istaknuo svoju poentu. On počesto miješa prirodu i kulturu, otuda aplicirajući na svoj opis prirode vrstu jezika koji se normalno upotrebljava za ljudska bića, i obrnuto. Rezultat je bogata mješavina različitih idioma, te jednako tako povezivanje velike razine na kojoj svijet prirode funkcionira sa onim

našim zbiljski ljudskim i tričavim zanimanjima i idealima. Za Adonisa čovječja narav prožima prirodu, i on se oduševljava razvojem sve više i više zadrtih kombinacija ideja, koje se, zahvaljujući njegovoj pjesničkoj vještini, odjednom doimaju posve uvjerljivim. Pa ipak, jedan od problema s njegovim djelom, jeste da je ono također poprilično sputano, tako da se pokatkad čini nategnutim. Zbog svojeg pristajanja na ono što uzima da bude, ne uvijek posve ispravno, poetskim principima hiljadu godina ranijeg (Abu Tammam iz 3./9. stoljeća je dobar primjer, kao što je i al-Mutanabbi iz 4./10. stoljeća, dva se pjesnika često smatraju idealnim stilistima u arapskoj klasičnoj poeziji), njegove metafore pokatkad sasvim ne funkcioniraju, one su postale formulske i ponavljaju se. Jednom stavlja na preispitivanje princip da poezija uključuje kombiniranje sličnih i različitih ideja, i tamo se čini da je to pokušaj da proizvede najekstremniju i najprirodniju vježbu metaforičke imaginacije, koja kao posljedica toga nije uvijek prirodna po dojmu. Tijekom vremena njegov je stih postao sve više artificijelan, možda do izvjesnog stupnja, upravo zbog toga što je mislio više o pjesničkom postupku kao takvom, i kao rezultat toga odveć puno se usredsredio na oblik onog što je činio, a premalo na sam predmet[43].

Postoji druga interpretacija onog što je počesto uzimano da bude relativno opadanje u kvaliteti njegovog djela, a ona leži u tragičnim događajima kroz koje je prolazio u svojemu životu. Jedan od faktora u suvremenom životu, koji se čini da ga je posebno obeshrabrio, jeste rast ujednačenosti života u arapskom svijetu, povratak religiji i njezinoj hegemoniji, te cjelokupan *salafi* (tradicionalistički) pokret, koji vidi svoju budućnost ne u poticanju kreativnosti i imaginacije arapske

[43] Kamal Abu Deeb je daleko najistaknutiji interpretator Adonisa, a njegovo je djelo vrlo korisno u pripomoći našem razumijevanju ovog kompleksnog pjesnika. Moj pristup počesto nije isti onome Abu Deeba, ali nesumnjivo posjeduje puno od njegovog pionirskog djela.

kulture, već u vraćanju na izvorne prakse i vjerovanja tradicionalnih osnivača religije kao sustava prakse i vjerovanja. Kroz svoje djelo o poeziji Adonis se bori za ideju arabizma kao otvorenog, snažnog, dinamičnog, pouzdanog i raznolikog, a čak i u njegovo vrijeme ovaj je princip bio ugrožen iznutra (lokalni autoritarni i cinični režimi, te sve veća moć religijskog establišmenta) i izvana (cionizam i imperijalizam).

Zanimljivo je pitanje o tome da li vremena mogu biti toliko poremećena da poezija više nema smisla. Sa ovim se u dvadesetom stoljeću suočio Adorno, na kojeg se počesto ukazivalo kao onog koji je kazao da poezija nakon Auschwitza nije moguća. Nije jasno što ova tvrdnja znači, niti čak da li su njezina različita značenja istinita, ali je zanimljivo postaviti ovo pitanje. Može li život biti toliko označen katastrofom i izoliranjem da poezija više nema pouzdanja da nastavi sa svojim djelom? Očito je ovo djelomice empirijsko pitanje, i mi možemo vidjeti to mnoštvo pjesnika danas u arapskom svijetu i, doista, mnoštvo jevrejskih pjesnika, koji su bili aktivni tijekom holokausta. Ono što Adornova teza znači, može se dokazivati, jeste da kad su vremena posve neshvatljiva, onda su činjenice na kojima naš jezik počiva radikalno izmijenjene, te kao rezultat mi više nemamo na raspolaganju niz značenja koja su prethodno postojala. Ovo je mjesto gdje se Adonisova skorašnja poezija ruši; čini se da ona nije više sigurna u svijet kojeg opisuje, jer metafore koje koristi više ne funkcioniraju. Povezivanja ideja, za koje al-Farabi kaže da je fundamentalno za poeziju, ne teče više glatko kao što je to bio slučaj, niti pogađa estetske vrijednosti same pjesme. Kada al-Farabi kaže da se poezija završava u ugodi, on ne misli na ugodu užitka čitatelja, gdje je ugoda razumljena pretjerano uprošćeno. On misli da čitatelj osjeća ugodu u prepoznavanju jedinstva djela, načina na koji sve čvrsto pristaje zajedno i kreće da transcendira tu pjesmu, jer su novi metaforički izrazi istraženi i oblikovani, te prihvaćeni i razvijeni. Otuda je rana usporedba

pjesnika sa vodom bila uspješna, ali su kasnije usporedbe otrcane i ritualističke, i posigurno nije slučajno da se u njegovoj *al-Waqt* («Vrijeme»), jedna od njegovih kasnijih pjesama, ukazivanja na vodu i ribnjake, čine očito zaostalim. Možemo se diviti načinu na koji je njegovo djelo postalo sve više samokritično i eksperimentalno, iako se vrhunac eksperimentiranja za njega u posljednje vrijeme čini pokušaj vraćanja puno starijim stilovima, međutim, teško je diviti se manjku kohezije u skorašnjem djelu. Ovo izgleda kao da se on nada da će izvođenje ritma klasične arapske poezije spriječiti publiku da procijeni to da estetska vrijednost onoga što on radi sa jezikom nije viši u stanju da izvrši ono što je činio u prošlosti. Ovo može biti značenje onog što je Adorno mislio kad je ukazivao na nemogućnost poezije nakon Auschwitza, ne da poezije više uopće neće biti, već da ono što liči na poeziju nije zbiljska poezija u ranijem smislu. Ona više ne obuhvata taj postojan niz značenja i ideja na kojima počiva poezija, jer su ta značenje i ideje preokrenuti naglavce tragičnim događajima koji su se izdešavali.

Naravno, Adonis misli da su njegove kasnije pjesme čak i bolje od onih ranijih, da su dublje i izgrađene na postignuću ranijeg djela. Također, on osjeća da kasnije pjesme bolje odražavaju kulturni ambijent Srednjeg Istoka i pomanjkanje harmonije koja je izgleda postala određeno obilježje pejzaža. Mnogi bi njegovi čitatelji dokazivali da tragična vremena ne impliciraju potrebu za različitim vrstama poezije. Pjesnici su vični da dobro pišu pjesme u svim vrstama situacija, a neki od najboljih stihova su se pojavili u vrlo teškim uvjetima. Ovi bi čitatelji također kritikovali njegove kasnije pjesme zbog povremene nesuvislosti, koje su odveć preduge i nisu uspješni estetski proizvodi. One su neuspješne, jer ne pokreću razum čitatelja da povezuje ideje koje Adonis želi od nas da povežemo. On posmatra svoje djelo kao ono koje se karakterizira strogim principima tradicionalnog ritma i strukturalne kohe-

zije, i koje uz to gradi blokove pjesama koje počesto ne funkcioniraju u stvaranju učinkovitih metafora i usporedbi. Neki su kritičari reagirali na Adonisovo kasnije djelo kao ono koje manjka u *tarabu*, u tom osjećaju prikladnosti i svrhovitosti, koja se očekuje od uspješne pjesme da je priskrbi svojoj publici. Ranije pjesme su imale ovo, a mnogi su sugerirali da one kasnije nemaju.

Ono što se očekuje od ove rasprave nije to da pokaže da je Adonisovo kasnije djelo lošije od onog ranijeg, ili obrnuto. Jedva da je ijedan detalj ovdje pridodan bilo kojemu njegovom djelu, niti je dovoljno čitateljima da ga prosuđuju na bilo koji način. Međutim, naša nakana nije da komentiramo sadašnje pjesme, niti procjenu poezije kao takve. Želimo vidjeti koliko je korisna vrsta pristupa koji je razvio al-Farabi, a koji su njegovi nastavljači proširili unutar peripatetičke tradicije. Jedno od pitanja koje bismo trebali postaviti protiv njegove teorije, jeste to da li je arapska poezija počesto uzimana da posjeduje veći značaj od onog estetskog. Rano islamsko sumnjičenje poezije vjerojatno proistječe iz povezivanja sa *džinnima*, za koje se mislilo da su njezini izumitelji. Zamisao da poezija dolazi od duhova je jedva ograničena na arapsku kulturu, ili zamisao da poezija može biti opasna. Napose je ljubav za poeziju u periodu neznaboštva (*jahiliyya*) bila svjetovna ljubav, a islam će ovu zamijeniti sa onim što je vidio kao podesnije usredsređivanje na duhovna pitanja koja su utemeljena na religijskoj istini. U svakom slučaju, postoji dokaz da je rana poezija veličala plemensku zajednicu, bez obzira na svoje pleme, rasu, ili nacionalnu pripadnost. Kaže se da su tokom džahilijjeta (*jahiliyya*) rivalski pjesnici vješali stihove svojih vodećih pjesnika na samoj Ka'abi! Međutim, veliki je dio svjetovne poezije doista nastao u islamskom svijetu, i mora se kazati da je zapravo vrlo malo poezije iz prošlosti, ili čak današnje, religioznog karaktera. Vjerojatno religiozni mislitelji pronalaze različit medij za svoje ideje od poezije, posmatraju-

ći je kao onu upitne prihvatljivosti, kao što se mnoge predaje (*ahadith*) ističu.

Tradicija religioznog pjesništva koje je autentično uspješno u islamskoj kulturi jeste sufijski stih, i ono se nastavlja pisati i razvijati s različitim stupnjevima uspješnosti. U moderna vremena arapski pjesnik posmatra sebe kao predstavnika društva. Poezija se u dvadesetom stoljeću radikalno promijenila, počesto odbacujući svoje klasične prethodnike i primjenjujući nove simbole, počesto one neislamske, koje opet izvlači iz mitologije, predislamskog džahilijjeta i europske poezije. Pjesnik se počesto nalazi u teškoj političkoj poziciji kao intelektualac u društvu kojemu je suprotstavljen, a stvaranje države Izrael je postalo vrlo snažan simbol poniženja arapske nacije i njezine nesposobnosti da se opre stranoj okupaciji. Nizar Qabbani, jedan od najvećih lirskih pjesnika, promijenio je svoj sadržaj nakon poraza iz 1967., ukazujući na sebe kao «pjesnika koji piše s nožem», vjerojatno ukazivanje na Abu Tammamovu pjesmu unazad hiljadu godinu, koja opisuje mač kao ono što priskrbljuje puno precizniju poruku od pera. Jedno od zanimljivih obilježja moderne poezije na arapskom jeste to da ono ne krivi samo Izrael i njegove podržavatelje, već da je jednako tako, ako ne i više kritički nastrojena prema režimima i vladarima u arapskom svijetu. Pokatkad ovo postaje prelazak u kritiku svega materijalnog i duhovnog, i ovo je pokatkad vodilo potrazi za novim idealima i ličnostima koje će postati simboli za obnovu. Dobar primjer ovoga je Ahmad 'Ali Sa'idov pseudonim Adonisa (Tammuz) kako bi predstavio povratak nakon smrti, a upotreba u njegovom stihu mita o feniksu kao česte teme vjerojatno nije slučajna. Feniks se povezuje sa Tammuzom, čija krv, sukladno legendi, natapa čitavu zemlju. Drugi su pjesnici koristili figure poput Ishtara, Baala itd., te antičkih grčkih i arapskih mitoloških i historijskih likova koji se jednako tako često javljaju. Isus je napose popularan simbol, koji predstavlja očiti poraz koji vodi konač-

noj pobjedi, te jednako tako sklonosti Jevreja da ubijaju svoje poslanike.

Jedna tema naročitog interesa jeste ona da su gradovi korumpirana mjesta, dok su priroda i selo riznice tradicionalnih vrijednosti. Ovo se pokatkad poistovjećuje sa grozotom praznine za koju se kaže da je prevalirajuća u islamu, ili barem arapskoj kulturi. Arapske gradove i naselja kontrolira vlada i posve su izopačili vrijednosti i ideale arapske kulture. Najgori od svih gradova jeste New York, koji igra ogromnu ulogu u arapskoj urbanoj demonologiji. Poznata Adonisova pjesma pod naslovom «A Grave for New York» («Grob za New York») dobro izražava fasciniranost arapskog svijeta metropolisom koji izgleda da dominira svijetom svojim intelektualnim i financijskim moćima, i koji uz to čini da je istodobno tako krhak i dostižan. On ga uspoređuje sa ženom koja nosi u jednoj ruci zastavu nazvanu sloboda, dok s drugom davi dijete nazvano zemlja. Novac je jedini motivirajući faktor u gradu, i tamo ništa drugo ne okuplja ljude zajedno izuzev želje da se obogate, i oni to rade nauštrb ostatka svijeta. Moderni arapski pjesnik, 'Abd al-Wahhab al-Bayyati, opisuje New York kao «divlju životinju» u svojoj pjesmi «Funeral Mass for City of New York») («Pogrebna misa za Grad New York»), u namjeri da proždere meso i duh svih onih koji dođu pod njegovu kontrolu, a ovo uključuje čitav svijet. Učestala žalba protiv grada označava da su oni koji započinju kao nacionalisti i borci za slobodu oduševljeni njegovim nasladama i da prodaju svoju dušu u njemu. New York je napose istančan simbol ovog procesa, budući da ga al-Bayyati vidi kao onog koji sisa ljude u sebe i transformira ih u robove prije nego što ih ponovo ispljune.

Pjesnici u arapskom svijetu jako puno sebe predstavljaju kao duše svojeg naroda, i oni smatraju da je nemoguće ignorirati vodeća društvena i politička pitanja. Zbog ovog su razloga počesto zapadali u nevolje sa vladarima svojih zemalja, a

mnogi su pobjegli u egzil, ili bili ubijeni od strane lokalnih političkih moćnika. Bilo bi pogrešno ostaviti utisak da je veći dio modernog arapskog pjesništva politički po prirodi, jer on to nije. Veći dio takovrsnog pjesništva se bavi vrstama pitanja sa kojima se poezija posvuda bavi – osobni odnosi, ljubav, priroda, satira, elegija itd. Međutim, ograničavanjem sebe na ovakovrsne teme nije uobičajena opcija za arapskog pjesnika. Dobar primjer ovdje je vjerojatno najpopularniji pjesnik na arapskom jeziku do kraja dvadesetog stoljeća, Nizar Qabbani, prethodno irački diplomata, i izvaredan liričar, koji se u svojemu ranijem djelu koncentrirao na romantičke teme. Neslaganje s režimom u Iraku odvelo ga je u egzil u Siriju i potom u London, a jednako tako njegov stih se nije promijenio, već je inkorporirao puno više političkih tema, uključujući njegovu popularnu pjesmu «I'm with terrorism» («Ja sam uz terorizam») iz 1997., u kojoj optužuje one koje namjeravaju da poraze Arape na Srednjem Istoku, označavajući svaki otpor terorizmom. U svojoj ranijoj pjesmi, koja je kritika iračke invazije na Kuwait, «Marginal Notes on the Book of Defeat 1967-1991» («Bilješke na marginama o Knjizi poraza 1967.-1991.»), on ponavlja često opetovanu temu u današnjoj poe-ziji da vlada ludilo, da postoji poraz nakon poraza, da oni koji umiru zapravo umiru besmislenom smrću, međutim, on doda-je u zanimljivoj frazi: «izgubili smo naše glasove». Iznova, ovo nije nepoznata fraza, i ona se može učiniti očito pogrešnom, jer, da li je to on kao pjesnik koji čini poznatim svoja stajališta, onaj koji se izražava pjesničkim glasom? Pa ipak, on vjerojatno iznosi Adornovu tvrdnju da kultura koja podnosi krizu može biti bez glasa da se izrazi, budući da činjenice na kojima počivaju jezička značenja ne priskrbljuju osnovu za stabilnu semantičku povezanost. Otuda počesta ukazivanja na ludilo i poraze koji se nazivaju pobjedama, vođe koje se nazivaju liderima i otpor koji se naziva terorizmom. Ovo je ta vrsta situacije koja je također prouzročila promjene u Adoniso-

vom pristupu poeziji, uz njegov daleko više fragmentiran stih, i nepostojanje očitog pokušaja u definiranju pojma jedinstva unutar kojeg se suprotstavljenosti i kontradikcije unutar njegovog teksta mogu razriješiti. Vjerojatno nesposobnost pojedinca da vjeruje u racionalnu strukturu historije i samog svijeta ima implikaciju da sopstvo zbiljski ne postoji, tako da nema svrhe da se pokuša ujediniti naše iskustvo, te naš opis tog iskustva.

Ovo izgleda kao da su događaji suvremenog Srednjeg Istoka prisilili svoje pjesnike na prerani postmodernistički stav. Ovo očito proizilazi iz Adonisovog djela, i to ne samo u poeziji, već jednako tako i iz mnogih rasprava o estetici pjesništva. S druge strane, opis ovog pristupa kao «postmodernističkog» trebao bi nas upozoriti na činjenicu da on nije ograničen na arapski svijet, već da ima posve općenitu implikaciju na mnogo mirnija područja kulturološke proizvodnje. Mnogi pristupi umjetnosti nastoje dovesti u pitanje ulogu predmeta umjetnosti kao znakova. Razmišljajući o umjetnosti predmeti kao znakovi impliciraju vjerovanje u postojanje stabilne kategorije značenja, i povrh toga u idejama postojanog svijeta, svijeta čija je osnova logika, te svijeta koji je brzo shvatljiv pomoću naših koncepata. Koncepti i konceptualizacije (*tasawwur*) nastoje da nam omoguće da razumijemo svijet pomoću oblikovanja naših osjećaja na načine koji su nam smisleni, jer ukoliko oni nisu predmet neke organizacije, oni će doslovce biti besmisleni (slijepi, kako to Kant postavlja). Uz to, moglo bi biti da su ti osjećaji tako kaotični da nijedan sustav organiziranja ne bi mogao urediti da ih se obuhvati. Moglo bi biti da mi zapravo primjenjujemo naše koncepte i da se čini da oni funkcioniraju, ali kako nastavljamo da ih upotrebljavamo, oni izgleda ne uspijevaju da učine smislenim svijet oko nas.

Ono što ovo znači jeste da se načini na koji vezujemo ideje jedne s drugima u poeziji i drugim oblicima umjetnosti

ne javljaju više na isti način, ili vjerojatno ni na jedan način. Kada se Abu Tammam poigravao sa pojmovima udaljenosti i blizine –

Snovi nose njezinu blizinu
Daljine je odnose daleko
Ona je blizu daleka

- on stvara pjesmu koja funkcionira zbog toga što može da poveže dvije krajnje suprotstavljene ideje, onu blizine i drugu udaljenosti. Neka djevojka nam se može učiniti da nam je vrlo blizu kad spavamo, ali je ona u zbiljnosti vrlo daleko, i k tomu još ova zbiljnost nije zbiljnost naše psihologije. Možemo smatrati da nam je puno bliža, jer o njojzi stalno mislimo, budući da fizičko prisustvo nije toliko relevantno da bismo odredili kako da mislimo o njojzi. Otuda se u posljednjoj strofi ona opisuje ne kao blizu ili daleko, već blizu daleka, kao bliska i daleka istodobno. Kako neko može biti blizu i daleko u isto vrijeme? Jednostavno, upravo smo opisali kako, jer oni mogu biti blizu u mislima, ali daleko fizički, međutim, ovo nije precizno ono što on misli. On pokušava da izumi novi izraz, ili koncept pomoću kojega neko može biti ne samo na jednom mjestu fizički, a različitom mjestu mentalno, već gdje se ove ideje povezuju semantički, kao da se čine suprotstavljene jedna drugoj.

Postoji dobro poznata suvremena urdu pjesma koju je napisao Parveen Shakir, a koja uspoređuje ljubavnika sa mirisom. Ona započinje ovako:

On je ugodan miris, i raspršit će se u zraku
Pitanje za cvijet je, gdje će to otići?
Ja mislim da je to samo ljubavna bol, i proći će
Kako sam mogla znati da će to postati dio mene?

Poput zraka on luta od kuće do kuće
On je dašak (vjetra) koji će doći i otići...

Posljednja riječ svakog kupleta (rimovanog dvostiha) je *jayeega* što znači ići, proći, protjecati, a ovo proizvodi vrlo

učinkovitu auru kvalitete u ovom stihu, koja je toliko važno obilježje urdu pjesništva i njezinog glavnog oblika gazela (*ghazal*). Slika osobe je one ugodnog mirisa, osobe koja uz to posjeduje moć, budući da ona može okončati bilo gdje. Govornica poštuje miomiris kako je postao dio nje, jer je, takorekuć, ušao u njezine vene, i k tomu još jednako tako što joj nije predan kao što bi to ona željela. Zamisao o ljubavniku kao dimu, ili miomirisu, ili naletu vjetra, vrlo je zanimljiva, ona dobro funkcionira u hvatanju izmjenljive naravi ljubavi i činjenice da smo počesto više privučeni nekome nego što je predmet privlačenja za uzvrat. Ideja ljubavi nalik ljubavnoj boli je zanimljiva, naravno, nije nepoznata, međutim, kada se poveže s konceptom ljubavnika nalik nečemu u zraku, ovo vodi idejama propadanja i okuženja koje pjesmu čine malo ozbiljnijom. Općenita je tema kontrast između pouzdanosti kazivateljice, koja nalik cvijetu baš tamo čeka ljubavnika da joj dođe, dok je on nalik nečemu posve nesupstancijalnom i hoće i neće doći. Riječ koja se ponavlja na kraju svakog kupleta je, kao što smo to kazali, riječ koja znači ići ili umrijeti, te ustanovljuje atmosferu nesigurnosti, promjene i nestabilnosti.

Kako ovo djeluje? Sukladno al-Farabiju, mi povezujemo pojmove u imaginaciji, a to znači da postoji srednja premisa nekamo koja ovo omogućuje. Uz to, srednja premisa ne vrši neizbježno imaginaciju, što je zanimljivo svojstvo imaginacije: kad ona otpočne ništa nije neizbježno. Uz to, što je uspješniji umjetnik, neminovnije on ili ona mogu imaginaciju učiniti očitom. U pjesmi Abu Tammama ohrabreni smo pomoću slabašnog stila pjesme i njezine kombinacije lirizma i jezgrovitosti da čvrsto sjedinimo ideje nečega što je daleko od nas sa idejama nečeg što je blizu, ili idejama osobe koja je blizu nalik miomirisu, što su same po sebi nespojive ideje. Srednja bi premisa mogla biti u terminima koncepta udaljenosti, a kako udaljenost može biti viđena na raznolike načine, i koncepta ljubavniku, a kako bi on mogao biti viđen kao nešto

nesupstancijalno? Naravno, sve može biti viđeno na bilo koji način, međutim, nije nam jednostavno da iznesemo na vidjelo ovu vrstu gledanja, i moramo biti potpomognuti kako bismo preskočili imaginativno pomoću nagovaranja da to nije samo moguće, niti samo uvjerljivo, već u nekom smislu neizbježno. Moć je poezije otkrivena kad mi ne samo mislimo o predmetu na način koji pjesnik sugerira, već kad ne možemo više misliti o predmetu na bilo koji različit način općenito. Barem unutar konteksta pjesme postajemo dio svijeta značenja u kojima nas semantički odnosi koje je pjesnik ustanovio prenose, barem vremenski, i omogućuju nam čitav tok misli koji pjesnik ustanovljuje da postignemo. Ideja persuazije je ovdje krajnje relevantna, budući da su peripatetički mislitelji (*mashsha'i*) nastojali da vide poeziju kao najslabiji logički oblik, onaj korak do retoričkog. Retorika je u svezi s persuazijom, i njezin je rezultat propozicija koju nas se ohrabrujemo da je prihvatimo, ali smo ohrabrivani da je prihvatimo ne samo zbog logičkih razloga. Propozicija iznova nije neizbježna, moguće ju je odbaciti, primjerice, jer ne prihvatamo propozicije koje sačinjavaju premise od procesa zaključivanja, i nije neizbježno da ih prihvatimo. Ovo je različito od poezije, budući da je rezultat poezije osjećaj, utemeljen na pouzdanim propozicijama, ali on ne može biti samo propozicija. Uz to, on može nastaviti da stvara druge propozicije, kao kada nova imaginativna veza stvara novi koncept koji potom nastavlja da stvara druge veze.

Muslimanski peripatetičari (falasifa) o pjesništvu

Da li je al-Farabijeva teorija doista izbjegla krivicu za psihologizam? Stožer teorije je način na koji jedna slika može generirati drugu, i ovo definitivno izgleda psihološki. Iako je proces opisan silogistički, ovo se ne čini da je zbiljski silogizam, jer je zaključak učinkovit samo onda ukoliko je povezan u razumu pojedinca sa ovim procesom, a ovo je jedva ono što silogizam općenito označi. Mogli bismo očekivati od zaključ-

ka silogizma da iznudi pristanak, budući da je jedini zaključak koji možemo izvući iz datih premisa, no usprkos tome ovo je daleko od slučaja koji se tiče poezije. Čitatelji mogu napraviti sve vrste semantičkih veza, te nemaju potrebe da koriste niz spajanja koji su pobrojani u silogizmu.

Ove primjedbe nisu odvele odbacivanju općenite teorije, nego njezinoj kasnijoj profinjenosti koju su ustanovili Ibn Sina (umro 429. po hidžri/1037. po Kristu) i Ibn Rušd (umro 595. po hidžri/1198. po Kristu), dvojica mislitelja koji su odlučno nastavili peripatetičku tradiciju koju je utemeljio al-Farabi. Prvi brani upotrebu silogizma kao pojašnjenje strukture poezije, ali uz premise koje se sastoje od emocija i zaključaka o užitku. Uz to, ovo se ne čini vjerojatnim da uspije, jer je nemoguće ograničiti niz asocijacija, čak jednog pjesničkog stiha na uski niz emocija i predodžbi. Ibn Sina ovo prihvata, ali sugerira da možemo izbjeći ovu golemu neodređenost pomoću koncentriranja na samo jedan aspekat poezije, tj. ugodne asocijacije koju ova pokazuje. Užitak izrasta samo onda kad postoji pojedinačno skladan međusobni odnos dijelova, tako da opseg onog što za što se redak stiha uzima da vjerojatno označava može strogo reducirati kako bi obuhvatio ona značenja koja mogu da vode užitku kod čitatelja ili slušatelja. On posuđuje iz hermenutike gramatičara kako bi sugerirao jednako tako da pojedina pjesma općenito upada u naročitu vrstu stiha, te da ovo nadalje ograničava opseg značenja koji treba da razmotrimo. Tragični stih ne vodi istoj vrsti interpretacije kao što to čini komedija, primjerice, iako oboje zahtijevaju interpretaciju. Žanr ograničava ono što je prihvatljivo, te tako oblikuje kontekst unutar kojeg estetički silogizam funkcionira.

Koliko su istiniti takovrsni silogizmi? Očekuje se da bi trebali biti istiniti kao bilo koji drugi silogizam, budući da užitak, koji služi kao zaključak, izrasta iz posve objektivne karakterizacije različitih oblika sklada između konstituenata umjet-

ničkog djela. Recimo da sve što je istinito može voditi užitku u pjesmi, jer jedino ono što je istinito može proizvesti sklad. Ovo je snažna teza, budući da iz nje proistječe da samo uzvišena umjetnička djela mogu proizvesti silogistički zaključak koji uključuje zadovoljstvo, jer je jedino takvo djelo sposobno da proizvede sklad. Nakon svega, sklad je stanje slaganja i uravnoteženosti, koje nije postizivo ukoliko ono što je u pitanju uključuje sukob i iskrivljen prikaz.

U svojemu razvijanju ove teorije Ibn Rušd stavlja naglasak na sposobnost pjesništva da bude istinito. Sklad je odraz povezanosti s istinom, utoliko što ona predstavlja vjerojatno povezivanje različitih ideja, i ukoliko su veze slabašne i krhe, onda će sklad koji proizilazi vjerojatno biti jednako tako slabašan i krhak. Naravno, pjesništvo nije uopće jasno povezano s istinom, budući da ono iznosi raznolike tvrdnje koje su doslovce pogrešne i ne samo pogrešne, već očito pogrešne. Ali, ukoliko smo gledali na ispravan način, stih ispod površine može skrivati put prema istini koji je dragocjen i koji omogućava stihu, te pjesmi u cijelosti da funkcionira. Ona tad rezultira u zadovoljstvu koje publika osjeća kada je čita ili sluša. Oni su opravdani u osjećanju tog zadovoljstva, jer sklad kojeg je umjetnik proizveo iznosi na vidjelo neko zanimljivo svojstvo zbiljskog svijeta, te naposlijetku naš odnos sa Bogom (budući da je ovaj svijet Bog darovao). Tako, iako je zaključak u terminima užitka kojeg osjeća subjekt, on nije subjektivan, jer subjekat ima pravo da osjeća taj užitak i doista mora osjetiti taj užitak onog što čita ili sluša.

Vrijedno je kazati kako poezija pristaje u organon, razmještaj različitih vrsta argumenta, u sustav Ibn Rušda te, doista, jednako tako njegovih prethodnika. Svaki tip diskursa posjeduje oblik argumenta koji mu je odgovarajući, a svaki je oblik argumenta deduktivan i može nas pouzdano maknuti iz premisa prema zaključku. Međutim, snaga zaključka je nenadoknadivo pod utjecajem prirode početnih premisa. Najbolji

oblik zaključka, demonstracija, koristi kao svoje premise propozicije koje su same istinite i nužne, tako da su zaključci koje izvlačimo iz njih univerzalno valjani. Sljedeći najbolji oblik je onaj dijalektički, vrsta zaključivanja koja uspijeva u teologiji i pravu, a utemeljuje se na pojedinačnom tekstu, ili sustavu jurisprudencije, i konačni zaključak je valjan samo za one koji prihvataju premise, za one koji prihvataju religiju i sustav zakona. Poezija zahtijeva posebnu vježbu imaginacije, i izvodi zaključke u svezi onog što bismo trebali moći da osjećamo u užitku kao posljedicu, ali će jedino funkcionirati ako je taj imaginativni napor uvjerljiv. A ovo opet jako puno ovisi o posebnom obrazovanju unutar kulture i jezika. Za ljude koji ne dijele tu kulturu i jezik zaključak nema jakosti, budući da se on primjenjuje na premise koje nemaju značaja za te ljude. Sukladno Ibn Rušdu, poezija dopire do srži oblika zaključivanja u organonu, budući da ona počiva na najslabijim deduktivnim premisama, onima koje su povezane sposobnošću da prave izvjesne imaginativne skokove, koji sami počivaju na participaciji unutar pojedinačnog oblika života. Premda će za neke ljude ovaj tip argumenta, a ovo je argument sukladno Ibn Rušdu, biti vrlo učinkovit, budući da postoje neki ljudi koji smatraju lahkim korištenje svoje imaginacije, a važan izvor informacije im je uslijed toga dostupan kroz ovaj metod. Doista, sam Kur'an koristi poeziju za ovu svrhu, kako bi pomogao onima za koje je poezija važna kako bi razumjeli istine koje počivaju unutar islamske poruke.

Ova veza poezije sa religijom je vjerojatno najslabiji aspekt peripatetičkog (*mashsha'i*) pojma istine u estetici. Budući da se poezija koristi u Kur'anu, premda je ovo daleko od tvrdnje da je Kur'an zapravo poezija, ona ne može biti pogrešna i posve ekscentrična po svojemu sadržaju, jer bi to impliciralo dvojbeno stajalište prema onome što pronalazimo u Kur'anu. U najmanjem to je slučaj za svetopisamsku poeziju, i taj stih ima kao svoju svrhu prelaženje preko informacije,

konačno informacije koja će predstavljati dio u spasenju čitatelja ili slušatelja. Međutim, čak je i u svjetovnom stihu veza s istinom važna, jer za Ibn Rušda metafora funkcionira samo onda ukoliko povezuje stvari koje doista dijele nešto zajedničko. Neuspješne su predodžbe one koje nisu istinite, koje pokušavaju da dovode u vezu stvari koje ne mogu biti povezane, jer je malo toga od onog što je istinito za jednu jednako tako istinito za onu drugu. Metafora se tad raščlanjuje, i svako zaključivanje izgrađeno na njojzi biti će jednako tako neuspješno, jer ono ne bi funkcioniralo i ne bi moglo proizvesti užitak i sklad koji ona planira da konstruira. Koncept imaginacije je vrlo različit od pojma koji postoji danas, kao sposobnosti da se misli na bilo koji način. Za peripatetičke mislitelje (*mashsha'i*) imaginacija je posve jednostavno izvor informacije, a bilo koje drugo njezino razumijevanje predočava zapadanje u subjektivizam i psihologizam mislitelja koji su skloni prihvaćanju doslovnog tumačenja, zapadanje za koje su oni bili zainteresirani da ga izbjegnu. Jer, jednom kad prihvatimo da je imaginacija do pojedinca, ne postoji više bilo kakav okvir za izvođenje objektivnog kriterija prema bilo čemu što ona proizvodi.

Zanimljivo, *ishraqi* ili iluminacionistička filozofska škola je također pokušala da ustanovi objektivnu osnovu za imaginaciju, premda iz vrlo različitog teoretskog okvira u usporedbi sa peripatetičkim misliteljima. Iluminacionistička filozofija nastoji da zamijeni aristotelijanske načine analiziranja svijeta pomoću upotrebe svjetlosti i srodnih pojmova umjesto subjekata i njihovih svojstava. Stvari su više ili manje zbiljske ovisno o količini svjetlosti u njima, a područje imaginacije (*'alam al-khayal*) leži između ovog svijeta i posve teoretskog i inteligibilnog svijeta iz kojeg svjetlost konačno dolazi. Mnogi se komentatori odupiru nazivanju *'alam al-khayala* imaginarnim svijetom, jer osjećaju da ovo implicira da je on nezbiljski, i oni su u pravu što su zabrinuti za ovo, te iako sam to argu-

mnetirao drugdje, još uvijek bismo ga trebali nazivati svijetom imaginacije. Ono što se dešava u ovom svijetu jeste to da koncepti postaju prilagođeni tako da se mogu primijeniti na materiju, međutim, ovo se ne događa sve dok se primjenjuju na niži svijet, tako da se na ove koncepte ukazuje u *ishraqi* mišljenju kao viseće oblike (*al-suwar al-mu'allaqa*). Oni su viseći zbog toga što čekaju da informiraju materiju, takorekuć, i oni otuda doista predstavljaju imaginaciju, budući da je ovo precizno područje gdje ideje postoje i gdje se dovode u odnos s materijom na poprilično neizravne načine. Ideje mogu odražavati ono što se dešava u materijalnom svijetu, kao kad sanjamo o onome što nam se desilo jučer. One mogu predskazati što će se desiti, i one mogu samo predstaviti poigravanje sa pojmovima onog što vjerojatno postoji, što bi se moglo desiti, kakvim bi stvari mogle biti ukoliko bi bile različite od našeg iskustva, kako bismo izgledali ukoliko bismo bili vrlo različiti, kako bi to bilo u posve različitom okruženju itd. Iako ove predodžbe nisu zbiljske u smislu da one nisu zbiljski ispravna predstavljanja onog što se dešava tad i tamo, one su zbiljske po tome što se dovode u vezu sa zbiljskim svijetom, i doista, one bi se mogle uzeti čak i više zbiljskima od onog što se dešava u zbiljskom svijetu našeg iskustva, budući da imaginacija također pravi ukazivanja na ono što leži iza i ponad našeg iskustva. Naše fantazije, primjerice, jamačno su važan dio nas, iako ih mi nikad ne unosimo u stvarnost, a *phantasia* je precizno grčka riječ za imaginaciju.

Svijet imaginacije je izvor oblika koje koristimo u umjetnosti. One ne mogu doći iz svijeta materije, budući da je umjetnost daleko dalja od same materije, ona se poigrava materijom. Niti one mogu doći iz svijeta čistih ideja, jer je umjetnost besmislena ukoliko ne posjeduje neki materijalni oblik, a čak i najapstraktnija umjetnost mora da bude utjelovljena na neki način. Zagovornici apstraktne umjetnosti u dvadesetom stoljeću pokatkad su dokazivali da bi umjetnički

predmet bio čišći, apstraktniji, da on zapravo nije stvoren, međutim, moralo bi postojati neko njegovo fizičko predstavljanje, vjerojatno crtanje, ili neke riječi.

Imaginacija posreduje između ovih dvaju svjetova, bolje rečeno na način na koji *barzakh* u Kur'anu dolazi između našeg svijeta i budućeg života u kojemu ćemo uživati nagradu i ispaštati kaznu posljedično našem ponašanju za vrijeme života u našem svijetu. *Barzakh* participira u oba svijeta, poput strehe na kući, koja je dio kuće i jednako tako onog izvan kuće. No, ovo bi moglo biti uzeto na dva različita načina. Neki dokazuju da je svijet imaginacije istinit i skopčan s višim stupnjevima zbiljnosti, te je otuda umjetnost jedino značajna ukoliko je sveta umjetnost, ukoliko participira u ovim višim stupnjevima bića i ukoliko samu sebe pročišćuje, na temelju posmatranja svijeta kao suprotstavljenog donjem svijetu nastajanja i propadanja. Ovo je uvelike teza Seyyeda Hosseina Nasra[44] i onih koji podržavaju stajalište da je islamska umjetnost vrsta alkemije koja transformira tjelesno u duhovno i *vice versa*. On je posve u pravu kada kaže da postoji konstantna tema u islamskoj filozofiji koja predstavlja umjetnost na ovaj način, kao posjedovanje otkupiteljskog značaja, te ukoliko posmatramo jezik Kur'ana jednakim privlačnoj literaturi, onda ne možemo mašiti veliki dio onoga o čemu je tekst svuda naokolo.

Jusuf i Zulejha iznova

Ova teza dobija divan zaokret u al-Suhrawardijevoj (umro 587. po hidžri/1191. po Kristu) pripovijesti o Jusufu i Zulejhi. Pripovijest (*Risala fi haqiqat al-'ishq*) započinje sa podužom ubačenom raspravom o stvaranju ljubavi i ljepote, koja je na početku povezana ontološki, a kasnije u osobi Adema (Adama), savršenog bića koje je Bog stvorio. Nasr kazuje da su mu se meleki (anđeli) poklonili zbog gline od koje je stvoren, ali i

[44] Nasr, “Islamic Aestetics”, str. 453.

zbog njegove ljepote (ibid.). Uz to, vrijedno je istaknuti kad se meleki žale Bogu zbog upućivanja da se poklone Ademu (ovo nije ono što oni žele da učine, ali im Bog zapovijeda da to učine), Bog ne prihvata da su oni savršeniji od Adema, te da će ljudska bića svojom slobodnom voljom na se navući veliki čemer. Uz to, Bog će ih voditi i daće im mogućnost da žive dobro te da se dobro ponašaju, a mi imamo zadaću, za razliku od meleka, da predstavljamo Boga na Zemlji. No, kako smo postali kontaminirani zemaljskim životom, otuda je ljepota spakirala svoje kofere i ostavila nas same. Postalo nam je teško da volimo, sve dok ne dođemo do Jusufa. On pati kroz izdajstvo svoje braće, sljepilo i beznadnost svojeg oca, Zulejhinu ljubav, svoje odbacivanje ljubavi, kasnije utamničenje, svoju sposobnost da razumije snove i da predvidi budućnost, svoj konačni uspjeh i opraštanje svojoj braći, te svoju konačnu sposobnost da izliječi svojeg oca Jakuba (Jakova). Njegova su djela toliko uzorna da ljepota postaje dio njega, a implikacija je ta da će ljudska bića, napose izvanredna ljudska bića, biti okarakterizirana na ovaj način, privlačenjem svjetlosti ljepote i ljubavi kroz snagu i istinoljubivost svojih djela. Drugim riječima kazano, njihova ih djela povezuju sa objektivnim moralnim standardima kojima nas Bog želi zaposliti, a njihova nepokolebljivost u slijeđenju ovih standarda vodi njihovom doslovnom postajanju «opijenim» svjetlošću milosti koja proistječe s Neba.

Sve ovo služi da pokaže, dokazuje Nasr, da ono što se dešava u islamskoj umjetnosti jeste stvaranje veze sa višom zbiljnošću u kojoj postoje stabilni standardi ljepote i istine i da nam se nešto otkrije u našem svijetu kroz našu etičku i estetsku aktivnost. Ova se teza donekle razvija u onome što bi se moglo nazvati sufijskom estetikom, zamisli da se umjetnička ljepota odražava u ljepoti umjetnikove duše i u višoj razini zbiljnosti, gdje ona iznosi na vidjelo nešto od samog božanskog bića. Otuda umjetnik sam mora biti moralna i du-

hovno napredna osoba, a njegovo je djelo, takorekuć, postupno otkrivanje unutarnjeg u izvanjskom. On u svojemu djelu iznosi na vidjelo narav stvari, te koliko su pogrešni predmeti u našem svijetu ukoliko mislimo da su zaista važni, ili ukoliko su oni sve što raspravljamo u našem djelu. Dva su ovdje važna sufijska pojma, pojam *kashfa* ili raskrivanja, i pojam *dhikra* ili prisjećanja, i kroz oba ova procesa vraćamo se, duhovno govoreći, stanju stvari koje smo daleko ranije iskusili u našoj karijeri kao ljudska bića. Kao što to Abu Hamid al-Ghazali sugerira, postoji opasnost da u traženju ljepote budemo zadovoljni sa površnim i fizičkim. I kao što to njegov brat Ahmad ističe, kada se usporedi sa ljepotom unutarnje zbiljnosti, «ljepota» onog što prešućuje je ništa drugo doli ružnoća. Mora se zadržati lijepa uravnoteženost između korištenja slika ovog svijeta, budući da nas one priskrbljuju precizno za tu svrhu, da nas oduševe i da nas obezbijede mogućnošću da vidimo ponad njih. Meleki vjerojatno mogu znati što je istinska narav ljepote, budući da su neovisni od našeg svijeta, na isti način kao što su uvijek znali kako da se ispravno ponašaju. Međutim, da li je ovo tako poželjno? Zar nije bolje da budemo u poziciji da moramo raditi, da iznađemo gdje ljepota počiva, te da koristimo naša čula da slijede ljepotu na ovom i onom svijetu? Možemo misliti da su zbog toga što su bolji, meleki bili instruirani da se poklone Ademu. Oni nemaju potrebu da se hvataju u koštac s poteškoćama materijalnosti, ali oni tad ne bi imali sposobnost da cijene ljepotu na način na koji to mi možemo.

U Masneviji (*Mathnewi*) Rumi nam kazuje o takmičenju između Kineza i Grka u svezi s najljepšim platnom koje može biti naslikano (I, 3465-85). Kinezi su preuzeli jednu stranu sobe i otpočeli da rade na njojzi, koristeći kraljevih «stotinu boja» i radeći uporno na njojzi. Međutim, Grci su tajili ono što su oni radili, iako su izgleda glačali istim tempom kao što su Kinezi slikali. Kada su Kinezi završili pokazali su krajnje izvanrednu sliku, međutim, Grci su ulaštili ogledalo, koje je

potom povećalo ljepotu kineske slike. Kazano im je da su pobijedili, a pobijedili su zbog toga što su pogodili bitne elemente. Boja je prema Rumiju povezana s oblacima, oni skrivaju i zbunjuju, dok se bezbojnost dovodi u vezu s mjesecom, i kaže nam se da bilo kakva iluminacija dolazi u oblacima, no ona izvorno potječe s mjeseca i viših nebeskih tijela. Otuda je boja fizičko svojstvo u svezi s kojim bismo trebali ostati oprezni; ono što je značajno jeste naša sposobnost da stupimo u kontakt s onim što je veće od nas; s onim što je zbiljsko, a ovo je ono što je Grcima pošlo za rukom da urade. S druge strane, kada podrobnije propitkujemo pripovijest nije baš posve jasno da je ovo ono što se dešava. Oni su uspjeli da reproduciraju kinesku sliku i da je učine čak i blistavijom od originala. Svako ko je već vidio perzijske minijature cinjeniti će perzijsku sposobnost da utjelove enormnu količinu svjetlosti u svoje slike, nakon svega čak i na onome što su stranice knjiga. Međutim, ono što Grci rade, jeste da ono što su Kinezi naslikali učine svjetlijim, i to je sve, a ako je Rumi pomalo i kritičan spram boja koje Kinezi koriste, onda bi on morao biti čak i kritičniji spram Grka, budući da oni prave boje svjetlijima.

S druge strane, značenje bi pripovijesti moglo biti nešto vrlo različito. Ona vjerojatno nije uopće kritična spram boja, već radije spram zamisli da mi možemo uraditi bilo što značajno u onoj mjeri u kojoj se to tiče umjetnosti. Kinezi su vjerovali da mogu, i ono što su postigli bilo je impresivno, ali ne jednako impresivno kao utjecaj svjetlosti i refleksije na njihovo djelo. Grci bi se mogli posmatrati kao čedni, oni koji samo rade da povećaju sposobnost svjetlosti da iluminira ono što već postoji, dok Kinezi uobraženo nastoje da nadmaše prirodnu divotu. Naravno, ironično je da bi se napad na umjetnost trebao pojaviti u vrlo umješno organiziranoj pjesmi, međutim, tad toliko puno napada na umjetnost doista koristi umjetnost da istakne svoju svrhu.

U svojoj analizi ovog odjeljka Nasr definitivno tendira ka platoničkoj interpretaciji. Islamska je umjetnost stvar razrješenja onog što sapinje izvanjski oblik u korist beskrajnih ritmova oblika, prostora ili zvuka, koji otvaraju dušu za prihvaćanje prisustva Jednog, koji je apsolutan i beskonačan. Izvorište ove umjetnosti je istina koja počiva u Kur'anu, i mi nastojimo da je koristimo kako bismo učinili ljepšim naše svakidašnje postojanje. Ovo uključuje sjećanje na Boga i ljepotu svijeta iznad, koje mi težimo da zaboravimo, ali ne posve, dok smo na ovom svijetu. Ma kako daleko se odalečili od Boga, Njegovo Lice još uvijek ostaje (2.115) i kroz islamsku umjetnost možemo prepoznati aspekte tog Lica u svijetu. Nisam siguran da ova pripovijest zbilja izranja u Rumijevom odjeljku, iako se ona zasigurno javlja u drugim aspektima njegovog djela. Nakon svega, Grci su bili posve zavisni u onome što su uradili o kineskim umjetnicima koji su uradili dobar posao, jer ma što da su uradili bilo bi kopirano, a posigurno kopirati loše djelo bilo bi učiniti ga još gorim, budući da bi njegov učinak bio uveličan poliranjem površine. Po jednoj verziji pripovijesti, Grcima se kaže da su pobijedili na takmičenju i da je njihova nagrada naličje novaca koji su dati kineskim umjetnicima. Sve što Grci dobijaju jeste refleksija novca!

Grci su pobijedili zato što su naslikali najviše zapanjujuću sliku. Oni su naslikali najviše zapanjujuću sliku kroz indirektno djelovanje (kada je kralj vidio kinesku sliku, Rumi kaže da je to bilo kao da je skrenuo s pameti; no kad je vidio njezin odraz gotovo su mu ispale oči iz očnih šupljina). Oni su se pouzdali u Boga da im pribavi adekvatnu sliku kako bi je reflektitrali, a sumnjali su u svoju sposobnost da naslikaju sliku izravno. Naravno, u određenom smislu, Bog je taj koji sve proizvodi, tako da je umjetnik uspješan jedino onda kad slijedi Boga i kad djeluje s Bogom u svojim stvaralačkim nastojanjima. Međutim, što ovo znači? Ne znamo što su Kinezi nacrtali, izuzev činjenice da je to bilo vrlo slikovito, međutim, mo-

žemo pretpostaviti iz strukture samog takmičenja da su bili sigurni u svoju sposobnost da stvaraju, i vjerojatno su bili zabrinuti u svezi s prijemčivošću toga s religijskog stajališta. Grci su izgleda jedino bili sigurni u sposobnost da kopiraju, što je blaži oblik djelovanja, te oblik koji poštuje pojam značajnog djelovanja pošto proistječe drugdje. Pa ipak, mora se kazati da, pošto su kineski umjetnici bili superiorniji, jer su zapravo posjedovali sposobnost i snagu da naprave nešto novo, sve što su Grci mogli uraditi bilo je da kopiraju, a plagiranje jedva da je ikakve estetske vrijednosti. Rumi ovdje vjerojatno aludira na način na koji umjetnička kreativnost do izvjesnog stupnja oponaša Božiju kreativnost, i može se činiti da ide odveć daleko kad je ponosna na svoja postignuća. Ono što trebamo jeste osjećaj uravnoteženosti, osjećaj balansa koji se počesto uzima da počiva u islamskoj umjetnosti, i koji služi kao tema u tolikoj mjeri Rumijevom djelu.

Prije nego što propitamo kako on razvija ovo pitanje, vrijedno je da razmislimo malo više o ideji ogledala koja se koristi u religijskom mišljenju. Sufije puno razmišljaju o ajetu: «Ono što su radili bilo je zamračivanje njihovih srca» (83.14), što oni interpretiraju kao ogledalo srca koje je svladano rđom zlih djela i misli. Ono što se zahtijeva jeste da pojedinac glača svoje ogledalo konstantnim sjećanjem na Boga tako da srce može odraziti božansku svjetlost i izbjeći da bude kontaminirano prašinom i srašćivanjem rđe. Neke sufije idu tako daleko da sugeriraju da čak i disanje na ogledalu srca, tj. govorenje, jeste ometanje njegove čistoće. Postoji hadis koji kaže: «Vjernik je ogledalo vjerniku», koji sugerira da je svaki musliman odgovoran za loša djela, i jednako tako dobra djela, bilo koga u ummetu (*umma*). Ovo također sugerira da ako neko vidi negativno obilježje kod nekoga drugog, onda je ono vjerojatno i kod posmatrača jednako tako. Ovo po svoj prilici nije istinito za Boga, koji u drugom hadisu ukazuje na sebe kao skritu riznicu, želeći da bude otkriven. On je stvorio svijet kao ogleda-

lo kako bi kontemplirao Svoju vlastitu Ljepotu, a najbolji način da se prizna ljepotu nečega jeste samo da ga se gleda. Rumi reproducira ovu ideju u svojoj Mesneviji (*Mathnawi*) kada kazuje o donošenju darova za Jusufa, primjer savršene ljepote, a jedini prikladan dar za njega jeste ogledalo tako da on može razmišljati o samom sebi. Ukoliko je nešto već savršeno, tad ništa više ne može biti učinjeno za njega, i ovo je jedan od glavnih problema s objašnjavanjem svijeta. Zašto bi Savršeno Biće stvorilo nešto što nije savršeno, i zašto bi osjećalo da je ovo vrijedno činjenja? Kako se ovo iskazuje u jeziku neoplatonizma, te zašto bi nešto što je savršeno Jedno smjeralo da stvori mnoštvo? Zašto Bog misli o bilo čemu drugom drugom doli o Sebi? Ova su pitanja vrlo problematična za islamske filozofe, a posljednje pitanje je snažno stajalo u njihovom pristupu božanskom znanju. Mnogi su filozofi poput Ibn Sinaa dokazivali da je neprikladno misliti o Bogu kao Onome koji posjeduje znanje o pojedincu i promjeni stvari unutar svijeta nastanka i propadanja. Postoji dobar teološki razlog za poricanje takovrsnog znanja za Boga, jer ukoliko bi On imao za predmet Svojeg mišljenja neku pojedinost iz našeg svijeta, onda bi On mijenjao predmet u Svojemu umu, a ovo bi impliciralo da se On mijenja. Štoviše, pretpostavlja se da je On nepromjenljiv. Postoji i drugi razlog, ovaj put estetskiji, a ovaj proistječe iz Aristotelove sugestije da postoje neke stvari koje su za Boga bolje da ih ne zna. Zašto bi se On izravno bavio bilo čime što nije On sam, budući da sve što nije On sam jeste nečisto? Ukoliko Bog osjeća bilo kakve emocije, *nostalgie de la boue* jamačno nije među njima.

Zulejha je željela da se ujedini s predmet svoje ljubavi, Jusufom, kao što osoba koja voli želi da se ujedini s predmetom svoje ljubavi. Ona je privučena tim predmetom, dok je sam predmet nepokrenut od strane onih koji su zaljubljeni u njega. Jedan od lijepih aspekata pripovijesti o Jusufu jeste to što izgleda da se on nikada ne mijenja za vrijeme svih stvari

koje mu se dešavaju prema kur'anskom prikazu. Čak i kad je utamničen i kad ima mogućnost da izađe, na zapovijed vladara, on ostaje tamo sve dok nije potpuno zadovoljan da je vladar ubijeđen u njegovou nevinost. On samo pokušava da sačuva svoj integritet, a ostatak svijeta se okreće oko njega, kao što se planete okreću oko Aristotelovog Nepokretnog Pokretača, jer se sve drugo kreće oko njega kao odgovor na njegovo biće, a ne na ono što čini. Neke perzijske ilustracije ove pripovijesti o Jusufu prikazuju ga kako progoni Zulejhu, a kur'anska pripovijest ne posjeduje ovo u sebi. Na kraju prikaza on je ženi, međutim, ovo je na stupnju kad ona odbacuje idolatriju, jer se pomirila sudbinom da počiva u Božijim rukama, i gdje je predana u molitvi. U pričanju, ona je sada stara i ima sijedu kosu, ali jednom kad je prihvatila iskrenost svojih osjećanja, i molila u ime sebe, njezina joj se ljepota povratila. To jest, ona može da participira u njegovoj ljepoti, budući da je postala njegovo ogledlao, prihvatila je u svojemu srcu ono što je uvijek postojalo u njegovom srcu, vjerovanje u Boga. Tako da kad je on gleda, on po prvi puta vidi odraz sebe, iako djelomičnu refleksiju, i ovo je za njih prikladno vrijeme da se ujedine u braku. Nakon svega, oni su postali ista vrste osobe, jer da bi ogledalo moglo da odrazi, ono mora biti prikladno strukturirano da iznese na vidjelo tu funkciju. Svijet može predočiti ljepotu Božiju, do izvjesnog stupnja, budući da on sadržava predmete koji su vrlo lijepi. Slično tome, Zulejha može predstaviti Jusufovu ljepotu, paradigmu ljepote, jednom kad je postala duhovno čista. Kada su njezine misli o Jusufu bile materijalne i seksualne naravi, ona nije mogla pronaći bilo kakav njegov odraz u sebi, tako da se on okrenuo od nje i pokušao da je izbjegne. Jednom kad je postala sličnija njemu, ona mu je postala privlačnija i vrijedno je istaknuti kako za razliku od obične ljudske privlačnosti ovaj intelektualni i moralni oblik privlačenja može izgledati. Općenito smo privučeni onome što nas odbija. Što je Jusuf više odbijao Zulejhu, ona ga je više

željela, a ovo je tema romansi gdje ništa više u tolikoj mjeri ne odbija gorljiva ljubavnika kao pozitivan odgovor. Jezik ljubavi je počesto strukturiran u obliku lovca i lovine, progonitelja i progonjenog, muškarca i žene, i jamačno je bio mnogo uprisutnjen u literaturi islamskog svijeta, i još uvijek jeste. U ilustracijama pripovijesti o Jusufu, putenost je rijetko daleko od površine, Zulejhina požuda za Jusufom, ili njezinih prijateljica, itd. Kada ga Zulejha sanja, na primjer, ona počesto zauzima vrlo nenamještenu pozu i posvema je jasno da ono što ima na umu jeste nešto vrlo fizički. Njegovo odbijanje nje čini da ga ona još više želi. Ovo je zato što je odnos koji ona pokušava ustanoviti izgrađen na nerazumijevanju, jer je ona za fizički odnos, dok je on zainteresiran za onaj duhovni, onaj u kojemu će tjelesnost ući, ali ne kao njegov primarni motiv. Kad je on posmatra, njegovo srce ne reagira kao ogledalo njezinih osjećanja, budući da on nije zainteresiran za uglavnom puteni odnos sa njom. Ovo je čini još više uzbuđenom, ali njega uopće ne stimulira. Oba srca su nalik ogledalima prekrivenim prašinom, jer ne mogu da pronađu bilo što za što se traži od njih da reflektiraju, a što je u suglasju s njihovim željama. Zulejha nije zainteresirana za njegova stvarna osjećanja, ona je svladana putenošću, tako da je njezino srce doista potamnjeno njezinim emocijama. Kada stari, prašina je otpuhana, jer po prvi put može procijeniti svoj odnos sa drugima u tišini i na sabran način, i tad, paradoksalno, ona doseže stanje gdje doista može dobiti odgovor od Jusufa, koji je strastven. Otuda ovaj oblik ljubavi nije toliko različit od pojma ljubavi i privlačnosti zadobijenog kad ljudi dijele ista stajališta, ali njihov put prema ovom konačnom cilju nije tekao glatko, i usprkos patnji koji su morali da izdrže, oni vjerojatno zaključe da je bilo bolje da pate na taj način nego da, takorekuć, dosegnu automatski kraj. Ovo je vjerojatno razlog zašto su se meleki poklonili Ademu, ne zato što je Adem bio savršenije biće od njih, već zbog toga što su on i njegovi nasljednici imali mo-

gućnost, koja je bila uskraćena melekima, da pokušaju da iznesu na vidjelo kako da žive i da uspostave odnose sa drugima u svijetu nastanka i propadanja.

Jedno od privlačnih obilježja ove pripovijesti jeste to da je ona otvorena za niz interpretacija. Ovo se jasno očituje u Džamijevoj (Jami) podužoj pjesmi koja pažljivo obrađuje kur'anski prikaz, a koja je napisana u 9./15. stoljeću. Zapravo, ovo nije precizno isti prikaz, to je pjesma. Tako da nije teško prihvatiti da postoje raznolike interpretacije ove pjesme. Ali, naravno, postoje jendako tako različite interpretacije same ove kur'anske sure; jer, ukoliko ne bi bilo razlikovnosti u interpretacijama, ne bi postojala ni potreba za golemim tradicijama tefsira (*tafsir*), ili komentiranjem teksta. Pripovijest o Jusufu i Zulejhi je predočeno vrijeme i vrijeme je iznova slikovito, a uz svoju uzbudljivu mješavinu strasti, želje, nasilja i konačnog iskupljenja, ona je jamačno građa popularnog zabavljanja i duhovne instrukcije. Tek nekolicina ilustracija je vrlo zabavna; i ne bismo smjeli pretpostaviti zato što je ovo religijska pripovijest da se ona cijelo vrijeme mora posmatrati sa silnim ukočenim držanjem. Kao i u svim pripovijestima, zahtijevamo balans između različitih aspekata pričanja, i ukoliko su neki smrtno ozbiljni i duhovno oplemenjeni (naravno, ne da ovi nužno idu skupa) drugi mogu biti zabavljački i posve subverzivni. Ono što je važno jeste balans cijele pripovijesti, a balans je suštinski za njezin estetski uspjeh kao umjetničkog djela, tako da kad pogledamo na bilo koju pojedinačnu ilustraciju, trebali bismo imati na umu da su ovo doista dijelovi puno šireg nizanja, koji su određeni da budu pročitani u nizu. Međutim, da li su tako pročitani? Zamišljamo da su pripovijesti vrlo poznate, te da ih čitatelji ne bi nužno trebali čitati od početka kako bi ih završili, već da bi se trebali vratiti tim slikama koje smatraju najimpresivnijima, ili najviše seksualnim, ili u skladu sa ma kakvim njihovim interesovanjem. Ovo je ono što činimo ako na te slike gledamo sa stajališta nekoga za

koga pripovijest na čemu se one utemeljuju nije dobro poznata, niti je uopće poznata, i jamačno nije dio naše kulture. Još uvijek možemo pronaći dobar dio toga da nas zainteresira, te da nas čak i estetski zainteresira po ilustracijama, jer svaka ilustracija predočava pojedinačnu vježbu u grafičkom balansu, dok cjelokupna pripovijest predočava balans pripovijedanja. Ne moramo čak ni znati o čemu je pripovijest, ko su sudionici, kada su istaknuti, niti zbilja bilo što o čitavom žanru. Još uvijek se možemo diviti kompoziciji i biti napose zapanjeni razigranošću boja i građe. Otuda ove slike funkcioniraju na izvjesnom broju stupnjeva, i mi ne bismo trebali inzistirati da su oni estetski prihvatljivi jedino ukoliko su u skladu sa samo jednim razumijevanjem onog što označavaju.

Perzijsko pjesništvo

Mislitelj Muhammad Iqbal (umro 1357./1938.) bio je pod velikim utjecajem u svojemu djelu Rumijeve (sedmo/trinaesto stoljeće) i Hafizove poezije (osmo/četrnaesto stoljeće). Jednako tako pišući i baveći se filozofijom, on je bio izvanredan pjesnik, a stil njegovog djela na urdu i perzijskom jeziku, jeste izvanredan. Uz to, ne pravimo puno veliku distinkciju između Rumija i Hafiza, u onoj mjeri u kojoj se to tiče njihovih ideja. Ovim ne kažemo da oni nisu nerazaberivi, jer je očito da nisu, ali oba izgledaju upućeni prema istim vrstama teorija, te čak sličnim načinima izražavanja ovih teorija. Napose, oba su zagovornici naročitog oblika sufizma, a njihova poezija izražava njihovo opredjeljenje na izravan način za takav način mišljenja.

Da li postoji ijedna važna distinkcija između načina na koji oni izražavaju svoja karakteristična stajališta o našem odnosu prema Bogu, te prirodi ljubavi? Teško je da mislimo o istoj. Obojica naglašavaju značaj distinkcije između razuma i emocija, te pomanjkanju razuma u fenomenu ljubavi. Mislim da je ovo ono što je interesiralo Iqbala, rizik, kako ga je on

vidio, u prenaglašavanju emocija kada razmatramo religiju, te posljedično tome pomanjkanje prikladnog racionalnog stajališta prema onome što je uključeno u postajanju vjernikom. Ovo pogađa u samu srčiku ovog pitanja, iako religija posvema jasno uključuje emocije, kao i razum. Naglašavanje na prvome može voditi davanju male pozornosti potonjem, a za nas je važno da uvidimo da postoje stvari na koje nas religija upućuje da ih radimo, što ima racionalnu osnovu i objašnjenje. Protivljenje koje se dešavalo duže vremena unutar islama oblicima sufizma bilo je utemeljeno na očitim paradoksima tog oblika mišljenja i prakse, zamisli da bi sufije trebale misliti da jednom kad ustanove izravan odnos sa Bogom, da oni nisu više pod bilo kakvom obavezom da provode zakone i obaveze običnih muslimana.

Ovo je napose naglašavanje na ljubavi koja pomaže davanju ovog utiska o u biti emocionalnoj strani odnosa sa Bogom. Kao što je dobro poznato, podloge ljubavi mogu biti posve proizvoljne. Iako kasnije možemo vidjeti zašto smo se vjerojatno zaljubili u nekoga, u to vrijeme ovo može biti posve misteriozno, a čak i nakon samog zaljubljivanja to može biti neobjašnjivo. Otuda, jedna od brigu koju je Iqbal imao u vrsti figure stila koju Hafiz upotrebljava, nasuprot Rumiju, jeste taj odnos ljubavi između ljudskih bića i Boga, koji može dobiti emocionalni opis koji to identificira kao iracionalno, nerazjašnjivo i jednako tako do izvjesnog stupnja izvan naše kontrole. Ovo mu se učinilo neprikladnim kao odnos između Stvoritelja i Njegovih stvorenja.

Nastavljajući iz ove ideje, postoji shvaćanje da vrstu ljubavi koja postoji između nas i božanstva nije lahko distingvirati od obične ljubavi, vrste ljubavi koja postoji između ljudskih bića. Problem sa ovim oblikom ljubavi jeste taj što je on fizički i otuda okarakteriziran svim slabostima ljudskih odnosa. Na primjer, poznato je koliko je teško napraviti razliku između fizičke ljubavi i požude, gdje je privlačnost između

dvoje ljudi posve utemeljena na fizičkoj privlačnosti, a ovo je teško prispodobivo kao opis našeg odnosa sa Bogom. Uz to, jedan od načina općenitog opisivanja ljubavi, koji Hafiz i Rumi koriste, jeste precizno fizička ljubav, i možemo pomisliti da u ovakovrsnom opisivanju oni idu iznad granica prihvatljivosti za muslimane. Nakon svega, Bog nema tijelo i ne možemo biti u odnosu prema Njemu kao prema tjelesnom stvorenju. S druge strane, za sufije je važno da stupaju u odnos sa Bogom ne tek jedino u intelektualnom smislu. Cjelokupan koncept *dhawqa*, ili okusa, koji predstavlja aspekt poželjnog karaktera našeg odnosa sa božanskim izražava se u fizičkim terminima, kako bismo prešli preko pitanja da naš odnos treba da se utemeljuje do izvjesnog stupnja barem na našoj tjelesnosti, na našoj prirodi materijalnih stvorenja koja imaju iskustvo kroz osjetila.

Naglašavanje na fizičkom može voditi pomanjkanju naglašavanja na duhovnom. Ono što je značajno u svezi s razlikom između Boga i Njegovih stvorenja jeste precizno to da On nije materijalan, a Njegovo razmatranje kao materijalnog je dobro poznati oblik širka u islamu (*shirk*). Međutim, za sufije je razmatranje Boga kao nematerijalnog bića jednako tako problematično, po tome što ono implicira da se možemo odijeliti od Njega i jasno napraviti razliku o tome ko smo i onog što je božanskog karaktera. Ibn 'Arabijevo djelo je ovdje zanimljivo, po tome što ono naglašava značajna razlikovanja između nas samih i Boga. On dokazuje da je u određenom smislu sve Bog i dio Boga, te da ni mi sami nismo ovdje izuzetak. Smirujuće distinkcije koje religija pravi između božanskog i svjetovnog, između nižeg i višeg, on je uzdrmao svojim inzistiranjem da ovo izolira naš svijet od Boga, te da u vrlo zbiljskom smislu izvodi Boga iz ovog svijeta.

Ovo je pitanje koje trebamo imati na umu kada razmatramo kritike pisaca poput Rumija zbog njihovog očitog miješanja svjetovnih i religijskih oblika ljubavi. Pokušaj religije da

napravi jasnu distinkciju između različitih oblika ljubavi ne bi trebao, Rumi bi dokazivao, da potamni činjenicu kad govorimo o ljubavi spram Boga, ili o tome da nas Bog voli, budući da mi zbiljski ciljamo na istu vrstu ljubavi kakvu pronalazimo u našim životima. Ovo može izgledati užasno nereligiozno, kao da Rumi tvrdi da je Bog vrlo sličan nama, optužba koju su mnogi pribavili protiv al-Ghazalija kada je inzistirao na tome da bismo trebali razumjeti jezik kada ga primjenjujemo na Boga kao istu vrstu jezika koju upotrebljavamo da opišemo sami sebe. Međutim, poenta je ovdje ta da ukoliko naš jezik o Bogu treba biti zbiljski sadržajan i živopisan, ukoliko treba da predstavi što doista mislimo da je važno u našim životima, onda mora upotrebljavati pojmove koje normalno koristimo, te također da ih koristi na istovrstan način. Da li ovo znači da, kada govorimo o ljubavi spram Boga, zapravo mislimo da je to upravo ista ljubav koju osjećamo prema ljudskim bićima? Dobro, u određenom smislu ovo znači, utoliko što je fizička ljubav počesto najznačajniji dio naših života (barem tijekom određenog razdoblja), onda ljubav spram Boga mora biti razumljena slično, ako treba da ima čak i veći značaj od uobičajenog oblika ljubavi.

Zašto Rumi naglašava neracionalne aspekte ljubavi? Pitanje koje on postavlja iznova i iznova u svojemu stihu jeste da li je ta sama ljubav izvor promišljenog djelovanja, ona koja stvara razloge za posjedovanje osjećanja. Ovo se postavlja u odnos između ljubavi i razuma unutar kojeg bi se to moglo nazvati racionalnim kontekstom, i po prvi puta možemo vidjeti glavni kontrast između Rumija i Hafiza. Za Hafiza postoji nešto u biti iracionalno u svezi s ljubavi, i to nije ta ljubav koja je sama po sebi izvor razloga, već ljubav koja se postavlja na način razuma, i ona izravno započinje da se suprotstavlja razumu. Sada, naviknuti smo na činjenicu da nas ljubav počesto može navesti da djelujemo na načine koji su nerazboriti, po tome što se razlozi koje ljubav stvara pokazuju

da su šire koncepcije, a ne uopće razlozi, ništa više nego uzroci djelovanja. Ovo je suprotno onome što Iqbal tumači; Hafiz odlazi previše daleko u razlikovanju između ljubavi i razuma, te kao rezultat pojam ljubavi postaje neprikladan kao stajalište pojedinca spram Boga. U nietzscheanskim pojmovima, ovo je dionizijsko radije negoli apolonsko, i ovo ima previše mahnitosti u sebi i nije dostatno razmišljanje. Moramo se ovdje prisjetiti nečeg općenito vrlo važnog u svezi s religijom, a islamom napose, a to je vrlo određena uloga koju razum igra. Kur'an mnogo puta ponavlja da istina o onome o čemu izvještava može biti procijenjena razumom, i dokazivano je da ukoliko bi se religije klasicificirale u terminima stupnja respekta za razum, onda bi islam sigurno bio rangiran kao vodeće vjerovanje. Međutim, ono što je pozitivno opasno u svezi s Hafizovim pristupom jeste da naglašavanje na provali osjećaja može odvesti obliku religijskog izražavanja koje ide protiv samih glavnih vjerskih principa. Rumijev stih priskrbljuje puno više balansa između putenog i duhovnog, između sekularnog i božanskog, između imanentnog i transcendentalnog, dok Hafiz nasuprot tome uspostavlja balans iz poremećenosti, i on nastoji da predstavi ove dihotomije kao stajanje u opreci jedne s drugom. Nasuprot tome, Rumijev stih je toliko uspješan zbog toga što on naglašava njihovu harmoniju, i u ovome počiva razlog njegove popularnosti u zemljama koje ne mogu da ga čitaju u originalu i koje uglavnom ne dijele u potpunosti njegove religijske ideje. Komentatori su često poprilično podrugljivi na njegovu veliku popularnost na engleskom govornom području, kao da njegovi čitatelji propuštaju veliki dio njegovog mišljenja i da samo asimiliraju ono što traže da pronađu u njegovom tekstu. Naravno, ovo je izvjesnog stupnja uvijek tačno, ali je u onom važnom smislu pogrešno. Na primjer, ono što američki čitatelj pronalazi u Rumijevom djelu jeste savršeno izražavanje o jedinstvu bića, te ilustraciju ovog jedinstva kroz medij ljubavi. Ležerno kretanje od uobičajenog

ka posebnom, od fizičkog ka duhovnom, i opet nazad, ovaj tip *wahdat al-wujud* balansa, jeste ono što američka publika posve ispravno uzima iz njegovog djela.

Neki komentatori kritikuju prijevode njegovog djela – i uvijek postoji okvir za ovo – napose napadaju način na koji je Rumi predočen kao neko ko ne pripada nijednom vjerovanju. Počesto postoje naglašavanja na onim njegovim stihovima u kojima se čini da predočava univerzalističku poruku, a gdje su specifičnosti islama otsutne. Sada, nesumnjivo je da je Rumi čvrst i revnosan musliman, ali ne bi trebao postojati razlog da ne bude i univerzalista, u smislu da hvali i prihvata Drugog, napose vjerovanja *ahl kitabija*, tj. jevreja i kršćana. Jer, za islam nema ništa pogrešno u svezi s judaizmom i kršćanstvom, a pokatkad se klasa ljudi koji posjeduju knjigu proteže jednako tako da pokrije i druga važna vjerovanja. Za sufije čitav svijet štuje Boga, čak i cvijeće i drveće priznaju božansko biće, u nekom smislu, i ne postoji pojedinačno religijsko pristajanje stavljeno ovdje u pogon, osim puke ideje da je svijet prožet ljubavlju i da pokušava da odrazi tu ljubav. Rumi je pisao za muslimansku publiku, i u njegovom slučaju nije bilo potrebe da kontinuirano unosi islamske teme, međutim, u svakom slučaju ne postoji razlog za ovo, jer je on posmatrao sve oblike izražavanja koje je koristio da opiše svijet kao islamski, mada počesto dijeljen sa onima drugih vjerovanja.

No, hajde da ukratko razmotrimo Rumijev karakteristični oblik izražavanja, gazel (*ghazal*). Naravno, Hafiz je upotrebljavao isti oblik, i očito je bio pod utjecajem upotrebe istog od strane svojih prethodnika, ali su ga oni upotrebljavali na različite načine. Rumi je vrlo ozbiljno preuzeo mogućnost koju *gazel* priskrbljuje balansiranjem i kontrastiranjem ideja i emocija, napose upotrebom kratkih oblika izražavanja kako bi se proizveo jedar stil, koji tvori opreku i koji jako fokusira pitanja. Hafiz nastoji da koristi *gazel* kako bi zadobio nešto poprilično različito od onog gdje je započeo, i nema sumnje

da on ovo čini izvanredno u svakoj prilici. Međutim, mogli bismo kazati o Hafizu da ideje i izrazi koje stvara nisu uvijek kako se čini pod njegovom potpunom kontrolom, i kao da je bio ponesen emocijama i onim što leži iza emocija da napiše ono što piše. Ovo može, i doista čini, svako učinkovito pjesništvo, ali sa teološkog stajališta, kao što to Iqbal sugerira, ovo je poprilično opasno. Ko zna gdje će ekstravagantna upotreba jezika i osjećanja skončati? Ovo nije estetska kritika, naravno, već radije religijska po prirodi, koja sugerira da je oblik estetske proizvodnje najviši kad je sposoban uhvatiti religijsku istinu, kao i pjesničku ljepotu.

Jedan važan izvor inspiracije za Rumija nesumnjivo je bila *Nahj al-balagha*, koja nastoji radije da bude skroz-naskroz kritična o onome što posmatra kao svjetovnost, tj. Tretiranje događaja ovog svijeta kao da su od velikog značaja. Međutim, iako je *Nahj al-balagha* krajnje kritična u svezi stajališta prekomjernog ushićenja prema svakidašnjem životu, ona nikako nije asketska, niti ona koja naglašava značaj uravnotežene duhovnosti. Ovo bi se moglo uzeti kao lajtmotiv njegovog pristupa u *gazelu*, da se kritikuje odbacivanje svijeta, ali istodobno da se kritkuje viđenje svijeta kao jedinog poprišta za ljudsko djelovanje. Ovo je taj balans koji Hafiz radije ostavlja iza sebe, a uz njegovo karakteristično zamišljanje ljubavi i vina, započeti ćemo sa uobičajenim, a okončati posve različitim, pojačanim razumijevanjem o tome kako možemo transcendirati svakidašnjicu i biti preneseni negdje posve drugdje. Uz to, Rumi igra na numinuoznost svakidašnjeg svijeta, činjenici da možemo vidjeti puno veća značenja u njemu i k tomu još (uz dužno poštovanje prema Hafizu) da je on na kraju upravo isto mjesto koje je oduvijek bio. Duhovno nije nešto što se pridodaje svijetu, ono je tamo svo vrijeme u svjetskoj isprepletenosti, bivajući svakodnevnim i transcendentnim dijelom našeg ispravnog opisa zbiljnosti.

Jedan od problema sa sufizmom jeste njegovo razmatra

nje ljubavi. Distinkcija između *eros* i *agape* u kršćanskoj misli jednako se tako posve često odnosi na islam, gdje su pojam svjetovne ljubavi i oblik ljubavi koja je prikladna prema božanstvu i oblik božanstva oštro distingvirani jedni od drugih. Prednost ove je ta što ona smješta našu pozornost na Boga u kontekstu koji je relativno lahko opisati, da se dovodimo u odnos prema Bogu ne kao osoba nalik drugim ljudima, već kao neko ko je tako nesličan svemu, osoba za koju smo iskusili da naša ljubav za Njega jednako tako mora biti krajnje različita od bilo kojeg oblika ljubavi s kojim smo upoznati. Budući da ljubav opisuje odnos, ovdje je prikladno da razmislimo o načinu na koji imamo odnos sa Bogom, i koliko blizak taj odnos može biti. Postoje dva pojma odnosa koji su ovdje relevantni, *ittihad*, ili jedinstvo sa drugim, i *ittisal*, ili kontakt. Kada je Halladž smaknut nakon što je izjavio «*Ana al-Haqq*» («Ja sam istina»), on je upotrijebio prvi oblik odnosa, gdje je ustvrdio da je isti kao Bog, no usprkos ovome on je vjerojatno mislio da je bio Božiji dio i da ljudsko participira u božanskom kroz to što ga je Bog stvorio. Ovo je karakteristična ljubav pošto se ljubavnik osjeća jednim sa voljenim, a za sufije vrsta bezinteresnog apstraktnog oblika ljubavi koji možemo imati za bestjelesno i udaljeno božanstvo uopće nije prikladna za ushitno stajalište koje možemo imati za Boga. Vrsta kontakta kojim se karakterizira *ittisal* je uljudna i formalna, ali ne dovoljno bliska za sufije. Međutim, da li je *ittisal* odveć blizak? Nakon svega, svjetovna ljubav može tvrditi da je jedna s predmetom svoje ljubavi, međutim, ona nije doslovno jedna, postoji distinkcija među njima, kao što brzo postaje očito kada se jednom bračno putovanje okonča. Međutim, sufije bi željele da kažu, a Rumi to ponavlja u mnogim prigodama, da se veza između nas i božanstva karakterizira čišćim i konstantnijim oblikom odnosa nego što je to moguće između ljudskih bića. Veza poprima svakidašnji ljudski pojam ljubavi i širi je kako bi postigla božansko, a paradoksalno je to što će, samo ukoli-

ko je ovo širenje čvrsto utemeljeno u svakidašnjem, biti u stanju da se upotrijebi na ovaj način. Ovo je zbog toga što je samo uobičajeni pojam ljubavi taj koji je dovoljno snažan da opiše naš odnos sa Bogom, iako je očito da odnos mora biti opisan u poprilično različitim terminima kako bi odrazio veličinu svojeg predmeta. Neizbježno se vraćamo pitanju koje je al-Ghazali postavio, da ukoliko je naš jezik o Bogu posve različit od našeg svakidašnjeg jezika, onda je on neautentičan. To jest, postoji tendencija peripatetičkih (*mashsha'i*) filozofa da govore o Bogu, ali da mu ne daju da igra bilo kakvu ulogu, jer inzistiraju na tome da je opisan u tako blijedom jeziku koji ne uspijeva da napravi bilo kakvu povezanost sa našim jezikom i svijetom.