

Biblioteka posebna izdanja
knjiga 012



Dr Valérie Gonzalez

**SHVAĆANJA ISLAMSKE ESTETIKE
VIZUALNE KULTURE I HISTORIJE**

S engleskog preveo: **Nevad Kahteran**

**Izdavač:
KULT-B**

**Za izdavača i urednik:
Mustafa M. Kapidžić**

**Recenzenti:
Nevad Kahteran
Ugo Vlasisavljević**

**Dizajn i DTP:
Samira Gorančić**

**Naslovna strana :
KULT-B/MMK**

**Štamparija:
.....**

Tiraž: 300 kom

Dr Valérie Gonzalez

**SHVAĆANJA ISLAMSKE ESTETIKE
VIZUALNE KULTURE I HISTORIJE**

S engleskog preveo: **Nevad Kahteran**

Sajevna 2006

KULT


SADRŽAJ

| | |
|--|-----|
| Predgovor | 5 |
| Kršćanske percepcije muslimana u poeziji «Romanceros Fronterizos» u medijavalnoj i post-medijavalnoj Španiji | 9 |
| Estetska fenomenologija kasne otomanske kaligrafije iz muzeja u Raqqadi (Tunis) | 25 |
| Estetsko spajanje nasuprot kulturološkom razlikovanju: Uspoređujući islamsku i zapadnjačku umjetnost | 61 |
| Okvir promatranja, estetskog iskustva i prosuđivanja u Kur'anu XXVII/44 | 75 |
| Osnivanje aristotelijanskog koncepta mimezisa u islamskoj estetici | 93 |
| Pogovor | 111 |
| Index | 117 |

Predgovor Valérie Gonzalez

Imam čast i naročito zadovoljstvo da predočim ove eseje koji su rezultat serijala predavanja, koje namjeravam održati na Univerzitetu u Sarajevu. Prijevod ovih eseja u bosanski jezik, koji je tiskan skupa sa njihovim engleskim izvornikom, daje ovome djelu naročitu dimenziju, ponad njegove čisto znanstvene vrijednosti, pošto omogućava da bude dostupno javnosti koja je duboko zainteresirana za razvitak znanja o islamskoj kulturi.

Izabrane teme odražavaju raznolikost interesovanja i pristupa koje primjenjujem u svojem istraživanju islamske umjetnosti, estetike i vizualne kulture. Oni također ilustriraju različite kronološke faze mojeg intelektualnog razvitka. Slijedeći svoje sveučilišno obrazovanje u historiji umjetnosti, prve predmete koje sam proučavala bili su čisto historijskog karaktera. Esej *The Perception of Muslims by Christians in the Poetry of the "Romanceros Fronterizos" in Medieval and Post-Medieval Spain* / *Kršćanske percepcije muslimana u poeziji "Romanceros Fronterizos" u srednjovjekovnoj i postsrednjovjekovnoj Španiji* jedan je od tih historijskih predmeta koji se tiču islamske Španije, kulturnog područja kojeg sam istraživala tijekom prvih godina svoje profesionalne aktivnosti. Esej potcrtava kompleksan i fascinirajući odnos između muslimana i kršćana u ovoj zemlji, kroz analizu slabo poznatog žanra pučke poezije. Drugi i treći esej, *Aesthetic Phenomenology of a Late Ottoman Calligraphy from the Museum of Raqqada (Tunisia)* / *Estetska fenomenologija kasne osmanske kaligrafije iz muzeja u Raqqadi (Tunis)* i *Aesthetic Connection versus Cultural Differentiation: Comparing Islamic and Western Art* / *Estetsko spajanje nasuprot kulturološkom razdvajanju: uspo-*

ređujući islamsku i zapadnjačku umjetnost, produkti su nove kritičke metode koju sam razvijala posljednjih godina. Ovaj metod pribjegava filozofskoj aparaturi kako bi razumio konceptualizaciju i značenje islamskih umjetničkih djela poput otomanske figurativne kaligrafije i kraljevske dvorane u palačama Alhambre. Estetska fenomenologija i komparativno proučavanje konstituiraju vrlo korisne i obećavajuće staze istraživanja, koje su, međutim, još uvijek malo korištene u području studija o islamskoj umjetnosti. Nadajmo se da će ovi eseji potaknuti druge inicijative u ovom pravcu. Četvrti se tekst bavi samim Kur'anom koji sadržava elemente pažljivo dotjerane estetike. Ova je estetska dimenzija svete knjige bila sumnjičena i spominjana, ali nikada nije istraživana od strane specijalista. Srazložno tomu, posvetila sam čitavo istraživanje ovoj ključnoj temi koje je rezultiralo u nekoliko članaka i knjigom na francuskom, *Le piège de Salomon, La pensée de l'art dans le Coran / Solomonova stupica* (Albin Michel, Paris, 2002). Konačno, peti esej *The Aristotelian Concept of Mimesis as One of the Foundations of Islamic Aesthetics / Aristotelijanski koncept mimezisa kao jedan od temelja islamske estetike*, također ukazuje na glavne izvore u islamskoj kulturi, tj. izbor tekstova iz srednjovjekovnog korpusa klasične filozofije (*falsafa*). Ovi tekstovi razvijaju ideje o estetici koja očito počiva na grčkom naslijeđu, međutim, pažljivo propitivanje pokazuje da su oni jednako tako inovirajući i specifično islamski po svom pristupu ovom naslijeđu. Ova posljednja dva eseja, koji su ne samo posvećeni samim umjetničkim djelima, imaju za cilj da situiraju islamsko umjetničko stvaranje u širu perspektivu vizualnog kulturološkog konteksta. Konačno, islamska bi se umjetnost i estetika trebali posmatrati u univerzalnoj dimenziji, tj. u dinamičkom kontinuitetu međunarodnog umjetničkog stvaranja.

Želim da iskažem zahvalnost svom bosanskom izdavaču, gospodinu Mustafi M. Kapidžiću, te napose profesoru

Nevadu Kahteranu što su mi pružili izvanrednu mogućnost da iznesem ove ideje i tvrdnje u inspirirajućem okviru Bosne. Naročitu zahvalnost dugujem profesoru Kahteranu za njegov bosanski prijevod koji je iziskivao tako ogroman trud i napor.

Chile, 11. januar 2006.

**KRŠĆANSKE PERCEPCIJE MUSLIMANA
U POEZIJI «ROMANCEROS FRONTERIZOS»
U MEDIJAVALNOJ I
POST-MEDIJAVALNOJ ŠPANIJI**

Medijavalna je Španija bila *par excellence* tlo kulturnog susreta i miješanja između islama i kršćanstva. U području vizualne kulture, arhitektura je nesumnjivo medij koji odražava ovaj fenomen na najuočljiviji način. Ona jasno pokazuje značajan utjecaj koji je muslimanska civilizacija al-Andalusa¹ trajno imala na kršćansku Španiju. Dostatno je navesti prilagodbu u kršćanskim građevinama lukova oštrog profila u obliku potkova, koji karakteriziraju unutarjni dizajn Velike džamije u Kordobi, napose u mozarabitskim² crkvama iz desetog stoljeća i, kasnije, u mudedžarskoj arhitekturi (mletačka gotika) koja označava evoluciju andalužanske islamske estetike u kršćanskom miljeu. U slikarstvu, glasovite iluminirane knjige nazvane «Beautus» (biseri, nešto jedinstveno) – iz samog imena iz 8. stoljeća – asturijanskog redovnika čiji je komentar apokalipse sv. Ivana postao vrlo popularan među mozarabitskim stanovništvom – a koji predstavlja zamišljene gradove koje prikazuju arhitektonski i dekorativni obrasci koje su muslimanima posudili kršćanski umjetnici i arhitekti³. Međutim, jednako tako su postojala druga kulturna obilježja španske civilizacije

¹ Arapski pojam “Al-Andalus” označava muslimanske teritorije u medijavalnoj Španiji. Vidjeti Henri Terrasse, *L’Espagne du Moyen Age*, Fayard, Paris, 1966.; E. Levi-Provençal, *Histoire de l’Espagne musulmane*, 3 toma, G.P. Maisonneuve, Paris, 1950. i *La civilization arabe en Espagne*, G.P. Maisonneuve, Paris, 1948.

² Kršćani koji su živjeli pod muslimanskim jarmom u Španiji ranog srednjovjekovlja nazivani su “Mozarabitima”. Njima je pošlo za rukom da održe svoju neovisnu crkvu neko vrijeme prije nego što su se konačno povezali sa rimokatoličkom Crkvom u 11. stoljeću. Vidjeti Jacques Fontaine, *L’art préroman hispanique*, Zodiaque, Paris, 1973. i *L’art mozarabe*, Zodiaque, Paris, 1977.

³ Ova knjiga pokazuje izvanredno brojne, slikovite i izražajne slike. Kopije su sačinjavane do 11. stoljeća, uglavnom u sjevernoj regiji Asturias, gdje su mozarabitske izbjeglice pronašle utočište. Vidjeti Henri Stierlin, *Le livre de feu*, Editions Sigma, Geneva, 1980.; Manuel Gomez Moreno, “Arte Arabe hasta los Almohades, arte Mozarabe”, u: *Ars Hispaniae*, tom 3, 1951.

tokom kritičkog razdoblja «rekonkviste» (ponovnog osvajanja)⁴, koja otkrivaju snažan utjecaj al-Andalusa. Oni se pronalaze u književnosti i materijalnoj kulturi, poglavito dragocjenim predmetima, draguljima, luksuznoj odjeći i materijalima od svile, uzetim kao plijen ili iskazivanje počasti od muslimanskih neprijatelja, a koji su pohranjeni u crkvenim riznicama, gdje se nekim od njih još uvijek možemo diviti⁵.

Ovaj se tekst bavi s manje poznatim medijem koji svjedoči islamski utjecaj koji je darivao Španiji jedinstveno obilježje unutar spektra europskih kultura. Ovaj medij je poetski stil nazvan «romancero», ili «romancero forterizo» u tekstualnim izvorima. On se pojavio u Srednjem vijeku, međutim, ostao je biti popularan tokom 15. i 16. stoljeća, te čak i kasnije⁶. Proslavljeni španski pjesnik Federico Garcia Lorca eksplicitno ukazuje na ovu staru poetsku tradiciju iz svoje domovine, Andalucia, značajnim naslovljavanjem «Romanceros gitanos» nekih svojih najljepših književnih komada.

⁴ “Reconquista”, dugo ponovno kršćansko osvajanje muslimanskih zemalja u Španiji, koje je započelo sa historijskim datumom pada grada Toleda 1085. godine. Ono se završilo sa opkoljavanjem posljednjeg nasridskog sultana koji je dobio nadimak “Boabdil” od strane katoličkog kralja Fernanda i kraljice Isabele, u Granadi 1492. Vidjeti historijski izvještaj o al-Andalusu i Sjevernoj Africi od arapskog osvajanja do 13. stoljeća, marokanskog historičara Ibn Idarija, *Al-Bayan Al-Mughrib fi Akhbar muluk al-Andalus y al-Maghrib*; L. Chalon, *L’histoire et l’épopée castillane du Moyen Age, Légende du Cid, le cycle des Comtes de Castille*, Editions Honoré Champion, 1976.; Pierre Guichard, *L’Espagne et la Sicile musulmane aux 11^{ème} et 12^{ème} siècles*, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

⁵ Vidjeti Amador de Los Rios, *Trofeos militares de la Reconquista*, Establecimiento tipografico de T. Fortanet, Madrid, 1893.; Valérie Gonzalez, *Emaux d’Al-Andalus et du Maghreb*, Edisud, Aix-en-Provence, 1994.

⁶ Vidjeti R. Menendez-Pidal, *Poema de mio Cid*, anonymous chronicle from the 11th century, Espesa Calpe, Madrid, 1911. (prevedeno u francuski, Paris, Klincksieck, 1955.).

Romanceros se sastoji od pjesničkih kompozicija koja se sastoje od stihova od osam slogova koji ne pripadaju kategoriji visoke književnosti kako se obično razumijeva, utoliko što se oni ne odnose na naročito, niti poznatog autora, izuzev u vrlo malo slučajeva Frederico Garcia Lorce. Oni nisu cvjetali u kraljevskim, niti obrazovnih krugovima. Umjesto toga, *romanceros* proizilaze iz kolektivnog načina kulturnog izražavanja, tj. onog običnih ljudi. Prema tome, ponad čisto književnog zanimanja iz kojeg mogu nastati, oni nude izvorno biserje u estetskim, historijskim i sociološkim terminima popularne kulture u spomenutom razdoblju. Kratke pjesme opisuju dnevni život običnih ljudi, nasuprot pripadnicima dvora, aristokratama i plemićima, u naročitom historijskom i sociološkom kontekstu islamskih gradova koji su nedavno preuzele kršćanske armije. Ovaj kontekst, podsjetimo se, jeste onaj rekonkviste (1085.-1492.) i narednog stoljeća,⁷ koje je duboko označeno religijskim nesrećama, te političkim i kulturnim rivalstvima, koja su rezultirala iz teške i kompleksne koegzistencije muslimana, jevreja i konvertita, s jedne, te kršćana i ostalih, s druge strane. Iako je, kao što je upravo kazano, prva grupa uključila različite zajednice različitih religijskih vjerovanja ili stajališta, ona je untoč tomu dijelila jedan te isti kulturno hispano-arapski kulturni *background*. Ovo je razlog zbog kojeg se suprotstavila drugoj grupi ljudi koji su dolazili iz kršćanskih kraljevstava koja su se postupno formirala boreći se s muslimanskom snagama od početka svojeg ustoličenja na Poluotoku. Potaknuta padom umejjadskog hilafeta iz Kordobe 1031. godine, serija ratova rekonkviste stvorila je problematičnu i bolnu situaciju za muslimansko stanovništvo koja je dramatično promijenila

⁷ Zapravo, da bismo bili precizniji u pogledu ovog historijskog okvira, moramo ga proširiti na proročki datum 1609-1610., kada je kralj Philip III zvanično naredio istjerivanje maurskog stanovništva iz Španije. Vidjeti Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, 2 toma, Armand Collin, Paris, 1985.

društveni status od onih koji su dominirali u one nad kojima se dominira i koji su se počeli smatrati manjinom, sve do njihovog nestanka kao značajnog naroda 1492., zahvaljujući katoličkim kraljevima.

S čisto kulturološkog stajališta, ova je historijska evolucija prouzročila sve veći proces miješanja između rivalskih zajednica koji se intenzivirao i dosegnuo svoj vrhunac u razdoblju kada je islamsko carstvo bilo na svojem vrhuncu u Španiji, nasridski sultanat u Granadi (1231.-1492.).⁸ Umjetnosti su upadljivo potvrdile ovaj fenomen koji su iznjedrile aktualne razmjene umjetnika između kršćanskih i nasridskih kraljevstava. Neoislamski i mudedžarski stil su postali krajnje pomodni na španskim dvorovima, dok se apstraktna nasridska estetika otvorila za umjetničke predstavljачke tradicije iz latinske Europe, kao što je umjetnost monumentalnog figurativnog slikarstva koju možemo razmatrati u palačama Alhambre. Naročito su se pojavile narativne scene koje su inspirirale dvorsku književnost uz hispano-islamsku geometrijsku ornamentaciju, formirajući time krajnje vizualan kontrast između dvaju suprotstavljenih umjetničkih koncepcija, predstavljачke i apstraktno⁹.

⁸ Vidjeti Rachel Arié, *L'Espagne Musulmane au temps des Nasrides*, 1232-1492, Editions de Boccard, Paris, 1973.; W. Montgomery Watt and P. Cachia, *A History of Islamic Spain*, Edinburgh, 1965.; M. Sanchez-Albornoz, *La Espana musulmana*, 2 toma, El Atenco Editorial, Buenos Aires, 1960.

⁹ U palačama Alhambre, nekoliko svodova i zidova pokazuju figurativno predstavljanje koje su naslikali kršćanski umjetnici. Ovi radovi miješaju muslimansku i zapadnjačku ikonografiju. Vidjeti Jerrilynn D. Dodds, "Paintings from the Sala de la Justicia of the Alhambra: Iconography and Iconology", u: *Art Bulletin*, V. 61, 1979.; Emilio Garcia-Gomez and Jesus Bermudez Pareja, *The Alhambra: The Royal Palače*, Florence, 1967.; Valerie Gonzalez, *Beauty and Islam, Aesthetics in Islamic Art and Architecture*, I.B. Tauris, New-York-London, 2001., str. 43-49; Oleg Grabar, *The Alhambra*, Solipsist Press, Sebastopol California, 1992.; Antonio Fernandez Puertas, *The Alhambra: From the Ninth Century to Yusuf I*, Saqi Books, London, 1997.

Međutim, uslijed konfliktnog odnosa između zajednica, ova kulturna kombinacija je nužno počivala na dubokoj dihotomiji koja se manifestirala u antagonizmima svih poredaka: religijskog, političkog, etničkog, društvenog, itd., neizbježno vodeći neodređenom osjećaju drugosti. Upravo je ova neodređenost u opažanju rivala i njezina prirodna posljedica, unošenje na kartu «predodžbe drugog», ono što nas zanima u *romancero* žanru kao značajan kulturni obrazac. Doista, kroz zabavne poetske dijelove koji odjekuju kao popularne pjesme, na pučkoj razini i sa naročitog kršćanskog stajališta, *romanceros* emitira živu i informativnu interpretaciju ove konfrontirajuće artikulacije između različitih etničkih komponenti španske kulture tijekom i nakon rekonkviste. Evo jedne od ovih pjesama:

Ahora trae borceguies
Argentados alosados
Vestido de terciopelo
En tafetan aforrado
Y espada muy plateada
Y punal sobredorado¹⁰
Ovdje on nosi cipele
Ukrašene srebrom
Obučen u samt
Podložen svilom
I mač koji svjetluca sa srebrom
I zlatni bodež.

Ovaj *romancero* izražava jednostavnim, ali slikovitim riječima opažanje koje je kršćansko stanovništvo imalo o poraženim muslimanima, povlačeći određenu vrstu arhetipskog portreta o njima. Kako bismo razumjeli sadržaj i značenje ovog portreta, nužno je ne samo da analiziramo samu tekstualnu semantiku, već jednako tako da razmotrimo historijski i arheolo-

¹⁰ Vidjeti R. Menendez-Pidal, *La Espana del Cid*, 2 toma, Madrid, 1969.

ški materijal koji može pružiti kulturološku informaciju koju pjesma oslobađa.

Na doslovnoj razini, stihovi opisuju fizičku pojavu čovjeka muslimana, još naročitije njegovu odjeću i luksuzne dodatnu opremu koju nosi. Usredsređujući se na krojačka obilježja i bivajući lišen bilo kakvog psihološkog uvida, ili individualne karakterizacije, poetski opis implicira promatranje izdaleka na portretirani predmet. Ovo promatranje je ono koje ljudi imaju na druge koji su im stranci i čije jedino poznanstvo počiva na čisto vizualnom susretu. Udaljeni portret i atmosfera koju ono emanira jeste slobodna od bilo kakve intimnosti koju sugerira kontekst pjesme, a u osnovi je javni prostor. Pod «javnim prostorom» označavam u prvom redu ulicu, samo mjesto neposrednog i spontanog kulturnog susretanja i, u proširenom smislu, sve moguće premise gdje bi različite zajednice mogle nasumice susresti jedna drugu, bez da jedna drugu poznaje, ili uzajamno djeluju. Sama činjenica da u ovom procesu susreta odjeća monopolizira pozornost mnogo govori o naravi odnosa između kršćana i muslimana, te određenih društvenih obilježja, ponašanja i navika dva naroda u naročitom historijskom okviru koji je *rekonkvista* prethodno izložila¹¹.

Otuda su skupi dodaci i sofisticirani krojački model tvorili razlikovni kulturni znak muslimana i muslimanke. U javnom pojavljivanju, takovrsan upadljiv izgled označavao je značajnu rafiniranost starih andalužanskih tradicija koje su dotjerivane stoljećima. Ove tradicije nisu iščezle sa političkim porazom al-Andalusa i bile su još uvijek zamjetljive, još preciznije vidljive u javnoj sferi dugo nakon okončanja *rekonkviste*. Autor historijskih kronika iz 16. stoljeća, Perez de Hita, govori u

¹¹ Vidjeti historijsku monografiju o al-Andalusu koju je napisao Al-Maqqari (rođen u Tlemcenu, Alžir, 1591. godine), *Nafh al-Tib*, izdanje Al Qahira, 1949.; historičar iz 13. stoljeća Ibn Sa'id al-Maghribi, *Al-Mugrib*, a koje je u španski preveo E. Garcia-Gomez, *El libro de las Banderas de los campeones de Ibn Sa'id al-Maghribi*, Madrid, 1978.

kršćanskom plemiću maurskog porijekla u sljedećim značajnim pojmovima: «Stari Idalgo (plemić u Španiji) po imenom Fernando de Almodovar, hrabri čovjek koji je bio potomak Almodoravesa (obitelji) iz Murcie (...), iako su se on, njegov otac i djed oženili kršćankama, oni nisu izgubili svoju plemenitost, niti su prestali da budu naoružani»¹². Ovaj izvještaj napose spominje običaj koji je izgleda priskrbio kršćansku arhe-tipsku «predodžbu drugog» uz predodžbu njegovih glavnih vizualnih obrazaca: ratna oprema se nosila kao krojački dodaci.

Doista, isto tako *romancero* ističe blistavi mač i bodež koji opisani čovjek pokazuje, te Perez de Hita primjećuje kao suštinsku temu izgleda i identiteta muslimana, čak i kad se to tiče ljudi koji su integrirani u kršćansko stanovništvo kroz konverzaciju i/ili brakove. Ovi elementi nisu shvaćani i korišteni za borbu. Umjesto toga oni su doista formirali integralni dio odjeće, svakodnevnne i svečane. Ostavljajući postrance svrhu nošenja takovrsnih dodataka, njihova je funkcija bila krajnje simbolička kao nositelja visokih islamskih vrijednosti različitih poredaka. Prvo, dekorativna naoružanja su bili simboli koji su ukazivali na temu hrabrog i pobožnog muslimanskog ratnika koji je utjelovljen u Poslaniku Muhammedu. Na temelju ovoga aludirajući na ratove koji su povezani s počecima islama, vojna sredstva su korištena kao krojački elementi koji su unekoliko prenosili religijsku konotaciju¹³. Drugo, ova sredstva su bili simboli društvenog ranga, ovisno o kvaliteti umjetničkog rada i stupnju materijalne dragocjenosti koju su pokazivali. Treće, na širem stupnju i u razmatranju složenog

¹² J. Martinez-Ruiz, “La indumentaria de los Moriscos segun Perez de Hita y los documentos de la Alhambra”, u: *Cuadernos de la Alhambra*, tom III, 1967., str. 55-124.

¹³ Vidjeti glasovitu historijsku i sociološku raspravu iz 14. stoljeća muslimanskog historičara Ibn Khalduna, *Al-Muqaddima, Discours sur l’Histoire universelle*, s arapskog u francuski preveo Vincent Monteil, Thesaurus, Sindbad, Beirut, 1967-68, str. 400-05; Maurice Lombard, *L’Islam dans sa première grandeur*, Flammarion, Paris, 1971.

španskog društva ovog razdoblja, dekorativni vojni dodaci su imali za cilj da emitiraju jasan znak kulturne pripadnosti.

Naglašavanje na ovom naročitom muslimanskom običaju slučajno ponovno izbija u književnosti, poeziji i kronikama, ali jednako tako i u vizualnim predstavljajima. Na primjer, raspravi o šahu koju je napisao kršćanski suveren Alfonso El Sabio (Mudri) u 12. stoljeću, minijatura pokazuje Španjolca i muslimana kako igraju pod šatorom. Musliman je odmah prepoznatljiv zahvaljujući svojoj odjeći, turbanu i bradi, ali jednako tako i znakovitim atributima arapskog viteza kojeg on ponosno pokazuje, tj. veliki mač koji visi na njegovim prsima i dva impresivna koplja pobodena u zemlju izvan šatora, baš pored mjesta gdje on sjedi¹⁴. Ova kršćanska predodžba jasno otkriva osjećanja fascinacije pomiješane sa strahom koji je potaknula spektakularna vojna oprema muslimana. Isto kanonsko predstavljanje muslimanskog plemića, koji nosi impresivno veliki mač na torzu koji slijedi berberski vojni model, karakterizira svodna slika iz 14. stoljeća koja prikazuje okupljanje kraljeva, ili vladinih službenika u *Sala de la Justicia* (Dvorani pravde) u palačama Alhambre u Granadi. Ovu sliku je najvjerojatnije naslikao kršćanski umjetnik koji je radio za nasridski dvor¹⁵.

Zapravo, proizvođenje lijepog oružja i drugih vojnih oruđa zauzimalo je vrlo važno mjesto među luksuznim izradama koje su doprinijele reputaciji dekorativnih umjetnosti i izradovinama od kovine u al-Andalusu¹⁶. Međunarodna je trgovina

¹⁴ Vidjeti sliku u: Valerie Gonzalez, *Emaux...*, op. cit. str. 148.

¹⁵ Idem, str. 152. Vidjeti, iznova, Jerrilynn D. Dodds, "Paintings from the Sala de la Justicia of the Alhambra", op. cit.

¹⁶ Neimenovani arapski izvor, koji izvještava o dva stoljeća ratova između kršćana i muslimana u Španiji, sadrži zanimljive opise i pripovijesti o vojnoj opremi ratnika dvije strane: *Al Hulal al-Mawsiyya*, preveo u španski A. Huici-Miranda, *Cronica arabe de las dinastias almoravide, almohade y benimerin*, Editoria Marroqui, Tetuan, tom I, 1951.-52. Inače, vidjeti kataloge izložbi i zbirki: "Las joyas de la exposicion histo-

dopustila široku rasprostranjenost ove proizvodnje, a same je kršćanska Španija nedvojbeno bila među najboljim kupcima i kolekcionarima. Zapravo, oni su usvojili model nošenja islamskih raskošnih oružja sve do 16. stoljeća i okanili su ga se tek pod pritiskom zakona koji ograničavaju i zabranjuju raskošnost. Kada to nije bilo preko tržišta, ili pomoću počasnih darova koje su davali muslimanski prinčevi i plemići, oni su ove krajnje vrijedne materijale mogli nabaviti manje mirnim sredstvima, izravno na poprištima bitaka nakon pobjede, kao što se izvještava u suvremenim kronikama¹⁷. Godine 1555., zvanični dokument koji je napisao Alonso Herrera specificira da je kraljevska armija Charlesa V u San Pablo de Valladolidu izbrojala šest tipično «maurskih mačeva» (poput onih predstavljenih u spomenutim srednjovjekovnim predodžbama). U 18. stoljeću, poznati španski historičar, Don Antonio Conde, opisuje u detalje druge vrste ovih fantastičnih oružja koja su ukradena iz njegove vlastite zbirke u njegovoj kući od strane vojnike Napoleoneve armije, tijekom rata protiv francuskih zavojevača.

Ova praksa sakupljanja, bez obzira na način na koji se to činilo, razvijena je među kršćanima vrlo rano u razdoblju *rekonkviste* i sačuvala je prekrasne historijske uzorke sve do današnjih dana. Najizvanredniji artikli, izvezena svila *kaftan*

rica-europea de Madrid, Sucedor de Laurent, Madrid, 1993.; *Catalogue de la collection d'armes anciennes européennes et orientales de Charles Buttin*, Imprimerie Sadag-Bellegade, Rumilly, 1933.; *Catalogo de las armas*, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, 1927.; L. Williams, *Arts and Crafts of Older Spain*, tom I, Edinburgh, 1907.

¹⁷ Neizbrojivo veliki broj pripovijesti kazuje kako su oružja otimana sa samih tijela poraženih neprijatelja. Ovi su predmeti bili simbolički i materijalno važni do te tačke da su im davana imena i da su unekoliko personificirana. Vidjeti epsku pripovijest o maču nazvanom «Colada» i «Tizon» u: *Poema de mio Cid*, stihovi 2420-2422; A. Zaky, "Introduction to the Study of Islamic Arms and Armour", u: *Gladius*, Insula, Madrid, tom I, 1961., str. 17; A. Soler de Campo, "El armamento en epoca omeya", u: *Madrid del siglo IX al siglo XI*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1990., str. 171-187.

(muška odjeća), precizno napravljen bodež, veličanstveni mač i mala kožna torba koja pripada samom Boabdilu bili su brižljivo čuvani i privatnoj zbirci Maruesa de Compotejara. Ovi su primjerci razdjeljivani između Muzeja oružja i Real Armeria u Kraljevskoj palači u Madridu. Drugi primjer je čitav niz hispano-arapskih brodskih topova koji su sadržavali natpis vladara Don Sancho IV «El Bravo» (umro 1295.), sada u riznici katedrale u Toledu. Mnogi od ovih skupocjenih predmeta predstavljaju specifično islamske morfologije, a tehnike izrade kovine i ornamentacije se mogu vidjeti u različitim svjetskim muzejima, Muzeju oružja i Arheološkom muzeju u Madridu, Metropolitanskom muzeju umjetnosti u New Yorku, ili Cabinet des Médailles (Bibliothèque Nationale) u Parizu, koje posjeduju majstorska djela ove vrste¹⁸.

Krojački izgledi muslimanske žene nisu zadobili manju pozornost od onih muslimanskih muškaraca¹⁹. Također, ova odjeća i kostimski dodaci oblikuju suštinski obrazac umjetne predodžbe muslimana u kršćanskoj imaginaciji. Oni su također obogatili kršćanske amaterske i stručne zbirke kojima muzeji duguju suštinski dio svojih stečevina. Lijepi, skupi i napose teški dragulji, nakrcani s višestrukim privjescima i nošeni na različitim dijelovima tijela, živo su doprinijeli slikovitom dizajnu muslimanske ženske odjeće²⁰. Razmetljiva estetika bila je jamačno ne samo motivacija naglaska stavljenog na ove

¹⁸ Vidjeti *Emaux...*, op. cit., str. 141-175; J. Fernandez y Gonzalez, "Espadas Hispano-arabes", u: *Museo Espanol de Antiguedades*, Imprenta de T. Fortanet, tom I, 1872, str. 574-590; C. Barberan, "El arte suntuuario de las nuevas salas del Museo Archeologico Nacional", u: *Africa-España*, 342, Madrid, str. 7-8; A. Bruhn Hoffmeyer, "Introduction to the history of the European sword", u: *Gladius*, tom I, Insula, Madrid, 1961.; A. Jacob, *Les armes blanches de l'Islam*, Collection A. B. C., Paris, 1975.; P.A. Zeler, *Armes orientales*, Editions Princesses, Paris, 1976.

¹⁹ Vidjeti Ibn Khaldun, *Al-Muqaddima*, op. cit., str. 415-17 i str. 645-46.

²⁰ Vidjeti M. Keene i Marilyn Jenkins, *Islamic Jewelry in the Metropolitan Museum of Art*, M.M.A., New York, 1983.

dragocjene dodatke izrađevine od kovine. Mnogi su od njih bili povezani sa talismanskim i profilaktičnim praksama manje ili više združenim ili spojenim sa ortodoksnom pobožnošću, počesto povezanom s vrlo starim tradicijama sa drevnog Srednjeg Istoka i predislamskom Sjevernom Afrikom²¹. Oni su ispunjavali naročite funkcije diktirane vjerovanjima koja su sudjelovala između vjerovanja, misticizma i praznovjerja, ili su okruživala sitne smotke pergamenta prekrivenim kur'anskim citatima, sufijskim formulama i drugim tajnim napisima prikazane iz šejhove tajne riječi (šejh: mudar i pobožan vjerski vođa), ili su prikazivani obrasci i znakovi uloženi sa svim vrstama blagotvornih i zaštitnih sila²². Štoviše, slično detaljima ratne opreme za mušku odjeću, oni su otvoreno ukazivali na društveni položaj i kulturni identitet nositeljki.

Prirodno, kršćani su bili više fascinirani vedrinom i bogatstvom ovih predmeta nego njihovim dubljim značajem. Za njih, tema dragocjenih dragulja konstituirala je gotovo unutar-nji oblik muslimana, poput morfološkog karaktera lica ili tijela. Godine 1612., ukratko nakon neumoljivog izгона muslimanskog stanovništva (također nazvanog «*Moriskosi*»), koje je naredio španski kralj Philip III 1609. godine, kršćanski autor, Pedro Aznar de Cardona, objavio je jedan tekst pod naslovom *Justified Expulsion of the Moorish of Spain* («Opravdani izgon Maura iz Španije»). Izvadak ilustrira «viziju drugog» usredreseđenu na krojačke izume koji se opažaju kao zaštita ili okrilje koje skriva unutarnje osjećaje:

²¹ Vidjeti Ibn Khaldun, *Al-Muqaddima*, op.cit, “51. Prédications et divination” str. 518-41 i “27. La magie et les talismans”, str. 837-49; W.L. Hildburgh, “Note on Spanish Amulets”, u : *Image*, 79, Folklore, December 1906., str. 461-62; *Medieval Spanish Enamels*, Oxford, 1956.; Ramirez de Arellano, “Estudios sobre la orfebrería en Córdoba”, u : *Colección de documentos ineditos para la historia de España*, CVII, Madrid, 1893.

²² Vidjeti *Emaux* ..., op. cit., i bibliografiju na kraju ove knjige.

«S vremena na vrijeme, možemo vidjeti grupu žena (one od bogatih *Moriskosa*), s različitim srebrenim medaljama na grudima, oko vrata, s teškim privjescima, ogrlicama, naušnicama, narukvicama i sa tisućama uresa i boja na njihovoj odjeći i platnu iza kojeg skrivaju bol svojeg skrhanog srca».

Kao što tekst i navedeni *romancero* impliciraju, kršćansko je stanovništvo bilo manje sviknuto na takovrsan luksuz, uobičajeno ekskluzivno rezerviran za aristokrate i vladare koji su inače, u španskoj kulturi, inklinirali mjerama štednje. Sofisticirani izgled novopotučenih izgledao da je odudarao uvelike više jednoličnim upotrebama osvajača, kojeg su okruživali podvojeni osjećaji fascinacije, neprijateljstva i ogorčenja. Za kršćanske oči, muslimanske krojačke navike pomaljale su se ujedno dostojnim divljenja i za osudu. Prema tome, navedeni *romancero*, poput mnogih drugih pjesama iste vrste, ima da se razumijeva kao potajna optužba stajališta koje je smatrano nadutošću, iako on istodopce priznaje veliku estetsku vrijednost predmeta o kojemu prezirno govori. Dok je za muslimane kultiviranje tradicionalnog modela bio dio procesa preživljavanja u terminima kulturološke egzistencije, kršćani su uglavnom opažali ovo ponašanje kao promišljen napor da se potkopa novi društveni poredak koji je trebao izgraditi novi legitimni nacionalni identitet pod kršćanskim stijegom. U očima posljednjih, ovaj novi poredak je mogao biti izgrađen jedino pomoću zatomljivanja svih vidljivih tragova onog prethodnog. U takovrsnim uvjetima, u kršćanskom umu raskošna ljepota muslimanske odjeće je kristalizirala strah podmuklog kontinuiranja islamske moći unutar nedavno ustanovljene države Španije i, još radikalnije, prijetnju njegovog aktualnog povratka.

Potom, nepotrebno je reći na više prozaičnom stupnju, ovi su luksuzni detalji neizbježno javno bili izloženi predmetu zavisti i pohlepe koja je dala povoda svim vrstama kriminalnih aktivnosti. Kao što je obilno izvještavano u suvremenim kronikama, kradljivci, ucjenjivanje i fizičke prijetnje prisilile

su bogate muslimane ili da naprave jeftine pogodbe za svoju vrijednu imovinu, ili da ih kriju na navodno sigurnim mjestima uz nadu budućeg vraćanja u boljim danima. Neki se historijski izvori odnose na izvorna traganja za riznicama koja su se desila. Popularna izreka prenosi ovu atmosferu: “*Donde hay un Moro / Hay un Tesoro*” (Gdje postoji Maur / Postoji riznica)²³. Međutim, još bezobzirnije, posljedica ove konfrontacije zajednice bio je bijeg u inozemstvo suštinskog dijela muslimanskog stanovništva sa iberijskog poluotoka. U njihovom izgnanstvu, kada su mogli, očajni muslimani su ponijeli svoju skupocjenu imovinu sa sobom i mnoge komplicirane tehnike s kojom su one izrađivane su bile izgubljene, ili su prestale da se prakticiraju na španskom tlu.

Nekoliko promatrača iz same islamske elite moglo je predividjeti ono što je počelo biti ozbiljnim društvenim problemom stvorenim historijskom promjenom *rekonkviste*. Historičar iz 14. stoljeća i vezir nasridskih sultana Yusufa I i Muhammada V, Ibn al-Khatib, ponavlja nezadovoljstvo izraženo u drugim španskim književnim izvorima kada piše:

“O nakitima i draguljima gospođa iz Granade; one su navikle da nose bogato izrađene ogrlice, gležnje narukvice, prstenje i naušnice od čistog zlata; sve sa količinom srebra i dragog kamena na svojim cipelama. Govorim o srednjoj klasi. Što se tiče aristokratskih žena i starih plemićkih obitelji, (oni pokazuju) veliku raznolikost dragulja, rubina, smaragda i bisera velike vrijednosti. Gospođe iz Granade su obično vrlo elegantne, dobro građene (...) duhovite i ugodne u razgovoru. Međutim, nažalost, u isto vrijeme njihova strast za ukrašavanjem i

²³ Glasine su saopćavale da su nakon pada Granade 1492. godine, članovi muslimanskog dvora zakopali svoje zlato negdje u Alhambri, vjerojatno u Torre de Siete Suelosu (Sedmokatnoj tvrđavi). Romantičarski pisac Washington Irving je preuzeo ovu legendu u svojoj čuvenoj *Tales of the Alhambra* (Priповjetkama o Alhambri). Vidjeti Ibn Khaldun, *Al-Muqqadima...*, op. cit., “4. La recherche des trésors cachés”, str. 610-15, i bilješka 1, str. 610.

kićenjem sa svim vrstama dragulja i skupocjene odjeće dosegnula je tačku koja više nije podnošljiva»²⁴.

Na višem stupnju kraljevskog kruga, nekoliko historijskih događaja odražava ovu samu situaciju i podvojena stajališta koja leže u njezinoj osnovi. Usprkos izjavama o kapitulaciji izdanim na 2. juni 1492. godine, a koje garantiraju poštivanje islamskog bogoslužja i običaja, sigurnost samog muslimanskog stanovništva i zaštitu njihovih posjeda i imovine, aktualni su se događaji izokrenuli u pokazivanje otvorene netolerancije. Doista, dok je kraljica Izabela od Aragona sama pohlepno tragala za islamskim nakitom i finim priborima koje je tajno prikupljala, u 1476. godini izdala je zvanični proglas na Madrigalu kojim se zabranjuje maurskom stanovništvu u kraljevstvu da korsti zlato, srebro, svilu i grimiznu strukturu u konjskoj opremi²⁵. Godine 1508., kraljica Jane, poznata po bolesnom nadimku «luda», neprestano je ponavljala slične luksuzne zakone protiv nošenja maurske odjeće kako bi se iskorijenile razlike između muslimana, jevreja i konvertita. K tomu još, ovaj mrski običaj prožeo je privilegiranu kršćansku klasu, a naročito navika nošenja razmetljivog oružja, navika koju smo istaknuli iznad. S početka 16. stoljeća, kraljevski portreti, koji su prikazivali prinčeve pokriveno svim vrstama orijentalnih talismana i amuleta, ilustriraju snažnu privrženost muslimanskom i jevrejskom draguljarstvu primijenjenom na kršćane, bilo da su oni potajno usvojili određena sujevjerja, ili da su jednostavno podlegli samom blistavom šarmu tih egzotičnih nakita. Veličanstvena ogrlica u Metropolitanskom muzeju umjetnosti u New Yorku posvjedočuje ovo kontradiktorno

²⁴ Vidjeti glavni historijski prikaz Ibn Al-Khatiba, *Al-Ihata fi Akhbar Garnata*, Edition Inan, (?)

²⁵ Vidjeti izvratke popisa stvari katoličke kraljice od 1504. kod Manuela Gomeza-Morenoa, “Joyas de la Reina Catolica”, u: *Al-Andalus*, Madrid-Granada, tom III, 1943., str. 473-475; vidjeti također seriju nazvanu *Etudes sur les Morigues andalous*, Tunis, 1982. pa nadalje.

stajalište kroz svoje same obrasce. Vjerojatno rad muslimana, ili preobraćenog umjetnika, koji je naručio kršćanski kupac, ovaj rad sabire tipično islamske talismanske ogrlice iz al-Andalusa i Sjeverne Afrike nazvane *Qannuta* sa okruglim središnjim privjeskom koji nosi latinski natpis «Ave Maria Plena». Moramo imati na umu originalnu funkciju *qannuta* za razumijevanje značenja takovrsnih dekorativnih kombinacija. *Qannuta* je vrsta male okrugle kutije koja je trebala da sadrži kur'anske izvatke i druge islamske svete tekstove. Doduše, u ovom slučaju, *qannuta*(e) su prazne i ispunjene čisto ukrasnom potrebom, tipičnom okruglom morfologijom ovih ogrlica koje unekoliko još uvijek ukazuju na izvornu islamsku upotrebu, iako stvarajući čudan kontrast s pobožnom kršćanskom formulom na privjesku. Zapravo, oblik profilaktičnih dragulja bio je tako duboko ukorijenjen i populariziran među svim komponentama španskog društva da je 1525. godine, asketski kralj Charles V iznova izdao zakon kako bi zabranio ovu praksu; tko god je uhvaćen da krši ovaj zakon morao je biti strogo kažnjen.

Ova kontradiktorna dinamika dvostrukog procesa porobljavanja, s jedne strane, i odupiranja, s druge strane, iskazana je u popularnim poetskim terminima u *romancerosu*, kojem je pošlo za rukom tijekom određenog perioda da održi određeni balans tako da se nekoliko hispano-muslimanskih običaja još uvijek moglo opaziti u 18. stoljeću. Međutim, ne smijemo zaboraviti da je povećanje straha i neprijateljstva koje susreće prirodno određenje Drugog u borbenoj kulturnoj asimilaciji kobno dopustilo dramatična historijska progonstva i inkviziciju. Kao rezultat, sjajna islamska kultura al-Andalusa postupno je postala civilizacija prošlosti koja je morala da čeka 20. stoljeće kako bi bila priznata i znanstveno proučavana kao glavni dio i jedinstveno obilježje španske kulture i historijskog naslijeđa.

**ESTETSKA FENOMENOLOGIJA
KASNE OTOMANSKE KALIGRAFIJE
IZ MUZEJA U RAQQADI (TUNIS)**

Čitaj, u ime Gospodara tvoga koji stvara,
Stvara čovjeka od ugruška!
Čitaj, plemenit je Gospodar tvoj,
Koji poučava peru.

Kur'an, XCVI, Al-'Alaq²⁶

Univerzalni princip koji je promicao Edmund Husserl, sukladno kojemu riječi konstituiraju ne samo grafički znak, već jednako tako i predmet, vlastito tijelo (*Leib*), ili duhovnu korporealnost (*geistige Leiblichkeit*),²⁷ nije nigdje tako naširoko primijenjen kao u islamskoj kaligrafiji modernog razdoblja. Ovo je napose istinito za osmansku umjetnost koja je navikla da koristi kaligrafije pod krajnje znakovitim arapskim pojmom *surah* (slika, prispodoba, oblik). Zbilja, umjetnici su ispisivali djela i riječi kao entitete napravljene od mesa, koji stoje ili plutaju u prostoru; i od tada pa nadalje, oni su ih jednako tako tretirali poput figurativnog predmeta. Obratno, oni su transformirali predstavljачke obrasce u sveta pisma, time prekoračujući granice između konceptualnog i materijalnog, idealnog i zbiljskog – praksa koja je i danas još uvijek vrlo uspješna. Kao rezultat toga, ove se kaligrafije mogu smatrati slikama – slikama riječi ili riječi-slika, koje osiguravaju ulogu lingvističke inkarnacije i ikonografije. Dvostruka ontologija, lingvističko/konceptualno i vizualno/korporealno, te dvostruka estetska narav, apstraktna i predstavljачka, kojom je ilustriran folio iz muzeja u Raqqadi, snažno se pokazuje. Kroz prou-

²⁶ Sura «Ugrušak» iz Časnog Kur'ana, autorica navodi engleski prijevod značenja Kur'ana uz bilješke Mohda M. Pickthalla (Delhi, Millat Book Centre, 1994.), a u našem slučaju koristimo prijevod r. Besima Korkuta.

²⁷ Vidjeti Edmund Husserl, *Formal and Transcendental Logic*, preveo Dorion Cairns (The Hague, Nijhoff, 1969.), str. 21.

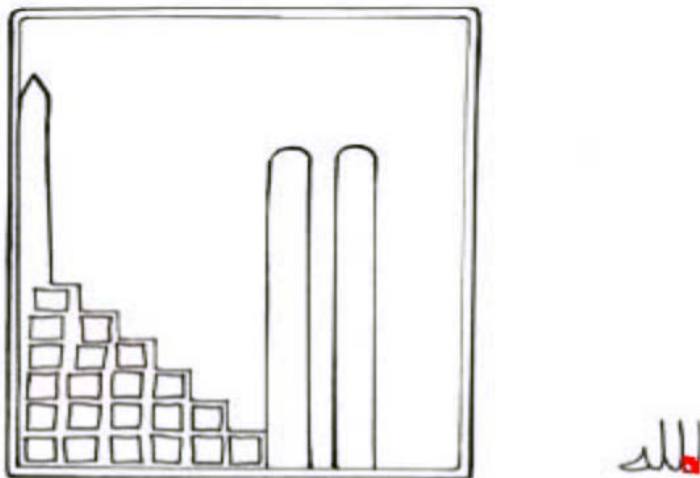
čavanje ove ilustracije, zapravo želim da prodiskutiram estetski fenomen pravljenja vidljivim korelativnog spram čitljivog, pomoću premještanja ili dovođenja u vezu jezičke sfere spram one slike. U stvari, ovaj je fenomen svojstven kaligrafiji općenito, ali na vrlo naročit način islamskoj kaligrafiji, kao što to Uğur Dermanovo djelo veličanstveno pokazuje. Ova je refleksija prema tome naš način da veličamo ovog umjetnika i učenjaka u ovom svesku.

Folio je dio manje zbirke islamskih predmeta iz različitih razdoblja i izvora u gore spomenutom muzeju. Smješten u srednjovjekovnom mjestu u blizini grada Kairouana, u Tunisu, muzej Raqqada je mala i nova institucija koja, prema tome, ne priskrbljuje još uvijek sve elemente za preciznu identifikaciju objekta pod razmatranjem. Nema datuma, niti imena koje bi pokazalo mjesto iz kojeg folio potječe, te eventualno ko ga je sačinio. Ne postoji bilo kakvo upućivanje, kao što je vrsta knjige kojoj je jednom pripadao. Dakle, da bismo uradili nužnu prezentaciju ovog folija, ne postoji drugi izbor izuzev da opišemo i pogađamo, sukladno vizualnoj informaciji koja ga dopunjuje, vrstu djela s kojim se bavimo. Uz to, jedini dokument koji sam mogla pribaviti jeste crtanje prema postojećem, kojeg sam spontano sama napravila *in situ*.²⁸

Ilustracija je sačinjena od jednobojne crne tinte na bijelom tankom papiru koji se čini posve skorašnjim, vjerojatno iz otomanskog razdoblja, osamnaesto ili devetnaesto stoljeće. Mjera je približno 12 x 7 centimetara. Jedinствен oblik na pozadini stranice, zapravo predočava u minimalističkim pojmovima *minber* viđen s jedne strane unutar pravokutnog okvira.

²⁸ Uvjeti pod kojima sam crtala nisu bili povoljni za preciznu reprodukciju ove knjige velikog formata. Dakle, iako je općenita struktura jasno predstavljena, broj stepenica i četvoruglova na opisu *minbere*, kao i preciznih dimenzija različitih ukrasnih grafičkih elemenata možda ne korespondira, kao što bi trebali, stvarnom predmetu. Unatoč tome, zbog po-manjkanja fotografije, ova skica tvori osnovni informativni dokumenat.

Iako je ova slika sami prvi obrazac koji se nadaje pogledu, on se pomalja kao da je posve određen kaligrafijom – monogramom *Allah* – tj. svetopisamskom morfologijom. Zapravo, čak i za one koji su sviknuti na ovu vrstu vizualnih igara, fenomenološki djelo se odmah ne nadaje oku, jer su slova koja ga tvore skrivena iskrivljenim prikazom nametnutim predstavljanjem,



Rukom slobodno skiciran folio s monogramom *Allah*, koji formira unutrašnji prizor džamije. (Muzej Raqqada, Tunis)

tako da na stanovit način nestaju unutar njegovih obrisa²⁹. Karakteristično je da, kao što Oleg Grabar objašnjava u svojoj

²⁹ Ovdje postoji potreba da inzistiramo na činjenici da se grafički razmještaj pojavljuje pozitivno po prvi puta. Uistinu ne vjerujemo da je ovo tvrđenje rezultat kulturološki determiniranog oka koje, po običaju, otkriva na neposredniji način predstavljačke figure više nego svetopisamske predmete.

studiji o kaligrafiji,³⁰ sva umjetnička djela sudjeluju izvan svoje raznolikosti, a što se sastoji u iskazivanju pristupa tekstualnom sadržaju teškim, ili kompliciranjem njegovog čitanja, ili pak počestim pripisivanjem drugotnog značaja sadržaju, čak bez pridavanja općenito bilo kakvog značaja. U ovom smislu, kaligrafija se očito suprotstavlja običnom pisanju koje tendira da saopći jasne poruke.

Stoga, na tuniškom rukopisu, slovo *alif* generira okvir koji teče duž cijelih ivica folija. Potom, dvostruki *lam* se širi vertikalno u dvije duge i uske krivulje, dok zadnje slovo, *ha*, zahvaljujući svojem temeljnom trouglastom obliku, ocrtava oblik samog *minbera*, stojeći u jednom vrhu obrasca pravokutnika. Dvije krivulje oblikuju vrstu samog sintetičkog antropomorfnog obrasca, poput neodređene figure dvoje ljudi koji su okrenuti prema propovjedaonici. Čitava kompozicija tvori određenu vrstu krajnje minijaturene slike unutrašnjosti džamije. Uzevši u obzir religijski karakter ove ilustracije, možemo pretpostaviti da je folio vjerojatno pripadao kur'anskoj ili sufijskoj raspravi.

Takovrsno kaligrafsko djelo ilustrira sve jači fenomen koji želimo da posmotrimo, budući da je pisanje samog Svetog Imena, *Allah*, koje stvara sliku. Iako je ova slika religijskog poretka, te otuda pripada semantici lingvističkog elementa, igre značenja koje rezultiraju iz dijalektike između oblikovanja diskursa i diskursa oblikovanja, k tomu još, ovdje leže nasuprot kutu putem teološke tenzije koja se tiče predstavljanja i svetog. Sve dijalektičke igre i semantizacija koju ova vrsta figurativne kaligrafije nužno uključuje, postaje naročito dinamičnom i do granica u kojima je moguće na ovom malom, anonimnom, i perceptualno vrlo jednostavnom, ali elegantnom crtežu. Možemo kazati da on koncentrira u nekoliko svojih

³⁰ Vidjeti Poglavlje II posvećeno kaligrafiji, "The intermediary of the writing", u: Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament* (Princeton, Princeton University Press, 1992.).

poteza pera (*qalam*) suštinsku estetsku problematiku koja se tiče islamske figurativne kaligrafije. Kao prvo, on postulira morfologiju suštinskom, umjetničko pisanje svetog teksta temeljnim-pozajmljujući elokventni izraz francuskog historičara umjetnosti Huberta Damischa, “*peinture prise au mot*” (“slikanje uzeto u riječima – s kojima je objedinjeno”)³¹. Ovaj izraz pristaje vrsti svetog pisma kojeg proučavamo, u onoj mjeri u kojoj umjetnička vokacija nesumnjivo ima za cilj pokazivanje drugih stvari doli riječi kao takvih, transcendirajući temeljne činjenice pisanja i čitanja kako bi objasnila sofisticiranije načine izražavanja i percepcije. U slučaju tuniškog folija, mogli bismo ispravnije kazati da je to «slika uhvaćena u riječi».

I. Dvostruka ontologija folija: slika uzeta u riječi

Iako je – kao što smo to primijetili iznad – ono što vidimo na prvi pogled savršena autonomna figurativna slika unutar okvira, koji se sastoji od dva glavna izravno raspoznatljiva obrasca (*minber* i dva antropomorfna znaka) na temelju «mono-optičkog iskustva»,³² ova slika nije postojeća izuzev kroz riječ upisanu na poledini stranice, imena *Allah*. Sadržaj, materijalno ili nematerijalno je uzet skupa, doslovce, na umjetnoj strukturi koja objedinjuje zajedno figuru, oblik i lingvistički kontekst. On se ispravnije bavi tipičnim slučajem, u islamskoj kaligrafiji, slike koja perceptualno apsorbira sveto pismo, ili

³¹ Ovaj izraz je naslov dugog predgovora koji je Hubert Damisch napisao za francusko izdanje knjige Meyer Schapiro, *Les Mots et les images* (Paris, Macula, 2000.) [*Words and Pictures, On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text* (The Hague, Mouton, 1973.)]

³² Posuđujem Oleg Grabarov izraz iz djela *The Meditation of Ornament*.

slike svetog pisma perceptualno istisnutog ovom slikom³³. Međutim, geometrija slikovne kompozicije, sadržana od tri vertikalne linije na desnoj strani, tj. kombinaciji dvojnih krivulja i dizajna okvira upotpunjenog sa trokutom na lijevoj strani, korespondira u potpunosti geometriji grafike Svetog Imena. Tamo ne postoji druga mogućnost interpretacije, budući da, kao što Ludwig Wittgenstein dokazuje o pojmu svetopisamskog identiteta,

sam je pogled na tiskanu liniju po sebi krajnje karakterističan – ona predočava, tj. posve naročitu pojavu, slova sva ugrubo iste veličine, srodna također po obliku, te ona koja uvijek ponovno izbijaju; većina je riječi konstantno opetovana i silno nam poznata, poput dobro poznatih lica³⁴.

Utuda, prema natpisu u geometriji riječi *Allah*, u njezinom «morfološkom idealitetu»,³⁵ slika se ne dešava u materijalnom prostoru na kojemu doista počiva svijet figuracije, već se umjesto toga kreće iz ove naročite grafike koja nadoknađuje vanjski oblik³⁶ riječi koja određuje u bi-dimenzionalnosti liniju konceptualnog prostora svojstveno značenju. Ova korporealnost riječi je definirana, iznova od strane Wittgensteina, njezinim uspoređivanjem prema oblicima slike, predmeta i subjekta gledanja:

³³ Vidjeti Grabar, *The Mediation of Ornament*, poglavlje II; za bibliografiju o ovom predmetu, vidjeti bilješku 8.

³⁴ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, preveo G.E.M. Anscombe (Oxford, Basil Blackwell, 1972.), tom I, str. 68.

³⁵ Izrazi Jacquesa Derride (vidjeti navod u fus-noti 15 našeg rada) u: *Edmund Husserl's Origin of Geometry, An Introduction*, preveo, predgovor i pogovor napisao John Leavey, Jr. (Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1989.); za fenomenološko proučavanje djela, vidjeti str. 87-96, napose bilješku 92.

³⁶ Ovu je tema više nego dovoljno razvio Wittgenstein, u: *Philosophical Investigations*, dio II, vi, str. 181.

Iako – voljeli bismo kazati – da svaka riječ ima različiti karakter, u različitim kontekstima, istodobno postoji *jedan* karakter kojeg ona uvijek ima: pojedinačnu fizionomiju. Ona nas posmatra – ali nas lice u slikanju također posmatra³⁷.

Pa ipak, u tome leži sva kompleksnost folija estetske ontologije, ova geometrijska teritorija slova početno konstituira formalnu stranu značenja ovog temeljnog ideala i konceptualnog predmeta koji je prvenstveno riječ, u sljedećem smislu u kojemu ga je iskazao Jacques Derrida:

riječ (*mot*) posjeduje idealnu Objektivnost i identitet, budući da ona nije identična sa bilo kojom empiričkom, fonetičkom, ili grafičkom materijalizacijom. Ona je uvijek ista riječ koja se označava i raspoznaje kroz sve moguće lingvističke geste³⁸.

U osjetljivom utjelovljenju operiranim grafičkim znakom, tamo se javlja fizički prostor i vrijeme ovog idealiteta riječi, njezin semantički sadržaj, koji je na temelju svojeg bića-osjeta «nelociran i nevremenit»³⁹. Ovo konkretno označava da, na magrebskom rukopisu, kaligrafska geometrija realizira utjelovljenje apsolutne slobode (nezatvorene i nevremenite) Božije idealnosti, najviše, najčišće i najslobodnije od svih idealiteta u islamu, unutar nužne «granice»⁴⁰ idealiteta lingvistički identi-

³⁷ Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, str. 181.

³⁸ Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry*, str. 67.

³⁹ Derrida navodi riječi Eugena Finka o govoru: «U osjetljivom se utjelovljenju javlja «lokalizacija» i «temporalizacija» (*Temporalisation*) onog što je, na temelju svojeg bića-osjeta, nelocirano i nevremenito”. (“Die Frage nach dem Ursprung der Geometrie als intentional-historisches Problem” u: *Revue Internationale de Philosophie* 1, 2 [15. januar 1939.], str. 210) u: *Edmund Husserl's Origin of Geometry*, str. 89.

⁴⁰ Ovo je fenomenološki koncept idealiteta ograničenog na vidljivi svijet i fakticitet (primjerice, idealitet kulturološki određenog jezika) suprotstavljen onome apsolutne slobode i objektivne idealnosti (primjerice, idealnosti božanske istine). Derrida vrlo eksplicitno kaže: «Oblici grafičkih i vokalnih znakova posjeduju određeni identitet, koji je zadan i raspozna-

ficirane riječi, arapskog imena *Allah*, te unutar materije pisanjem, izvanjskom korporealnošću svojeg vlastitog imena, njegove svetopisamske morfologije.

Započinjući od ovih opservacija, ubuduće je moguće suprotnije definirati estetsku ontologiju tunižanske ilustracije. Nasuprot pojavama, čitav je razmjestaj svetopisamskog poretka, te u proširenom smislu, na prvom mjestu, poretka idealne i konceptualne naravi. Kao takav, on se prvenstveno označava pomoću pisanog elementa, te samo sekundarno pomoću figuracije. Zapravo, on pripada kategoriji tzv. «riječ-granica slike» koju predlaže Meyer Schapiro⁴¹ – ekstremnom slučaju te vrste, kazali bismo, budući da slika, sačinjena od grafičke supstance riječi, ne samo da njezino postojanje ovisi o njojzi i daje joj smisao, već *je* pozitivno, ontološki ova riječ. Otuda potonja zahtijeva autoritet generičke slike i predstavljene slike, kao prikrivene riječi, uzimajući značajnu snagu idioma: naročito umjetnu tvrdnju koju ćemo kvalificirati kao «ikonografski alfabet», ili «alfabetsku sliku». Drugim riječima kazano, slike i sveto pismo su jedan te isti entitet s dva lica, dva svojstva i dvije naravi, jednom tekstualnom i drugom figurativnom, to jest, dvostrukom ontologijom s prvenstveno (svetopisamskom-idealnom) ontologijom i sekundarnom (figurativnom/materijalnom) ontologijom. Ova činjenica zahtijeva posve analitički pristup estetskom sustavu rukopisa. Jer, njegovo značenje mora biti razumljeno na osnovu njegove tekstualne/idealne semiotike, u odnosu sa figurativnom semiotikom, a ne na neki drugi način. Međutim, prije bilo kakve druge rasprave, prije sve-

tljiv svaki put u empiričkoj jezičkoj činjenici. Bez ovog uvijek namjeravanog i aproksimativno idealnog identiteta (onog slova i fonema, primjerice), ne postoji osjetljivi jezik koji bi bio moguć ili razumljiv kao jezik, niti bi mogao stremiti višim idealnostima. Prirodno, ova morfološka idealnost je još uvijek «više ograničena» nego idealnost riječi». (*Edmund Husserl's Origin of Geometry*, str. 89.)

⁴¹ Hubert Damish navodi Meyer Schapiroa u: *Les Mots et les images*, predgovor, str. 12.

ga moramo razlikovati vrstu djela koje ovaj rukopis predstavlja od onog drugog koji pripada istoj rodnoj grupaciji figurativne kaligrafije, izuzev one koja slijedi različita estetska pravila.

Ovaj drugi tip kaligrafije je na prvom mjestu i zbivanje figurativne ontologije, ne one lingvističke, tako da konstituira suprotnu ontologiju potonjoj. Zapravo, riječ ili tekst je «uhvaćen u slici», ne u obrnutom poretku kao na tunižanskom rukopisu, u onoj mjeri u kojoj djelo namiče dodatno svojstvo razmještanju temeljno ukorijenjenom u zamjetljivom prostoru vizualnih oblika. U Oleg Grabarovoј knjizi, *The Meditation of Ornament*, pronalazimo dvije predstavljačke slike te vrste⁴². Jedna slika pokazuje pogrebnu procesiju u kojoj su ljudska figura i kamila doslovce ispunjeni arapskim slovima, poput boja na određenim slikama. Sam pojam «ispunjeni» izražava vrlo dobro značajno distinktivno obilježje koje karakterizira ovu vrstu kaligrafije, u odnosu na onu tunižanskog djela. Smisao je da su slova *sadržana* u figurativnim oblicima, konstituiraјуći zasebno tijelo svojstava iz predstavljačkog područja umjesto da su organski povezana s njim. Otuda, postoji umetanje jednog elementa u drugi, sadržanog elementa i sadržavatelja koji nužno oblikuje dva entiteta (odmjenjujući jedinstvenu karakteristiku Raqqada kaligrafije). Kao uvijek u takovrsnoj konfiguraciji, određujući element za strukturalnu organizaciju djela je sadržavatelj. Dakle, to je oblikovanje, a ne rukopis, koji vlada čitavom kaligrafijom, slijedeći svoje vlastite, naročite zakone koji su oni stvarnog svijeta. Pozadina slike, posuta cvijećem, pospješuje ovaj estetski kaligrafski natpis unutar područja postojećih stvari. Štoviše, razmatranje samog djela slijedi predstavljačku estetiku koju figure diktiraju, kroz naglašavanje na čisto perceptualnim svojstvima slova, nauštrb njihovih ispravnih lingvističkih vrijednosti, gotovo neshvatljivih bez dešifriranja. Takovrsno razmatranje čini akt grafičkih

⁴² Grabar, *The Meditation of Ornament*, ilustracije 56 i 57, str. 86.

obilježja više umjetnim obrascima nego izvornim svetim pismom koji oblikuje tekstualnu intenciju. Jamačno, tamo djela izvršavaju svoju ulogu lingvističkog znaka isključivo na sekundarnom stupnju percepcije. Više od toga, procjena njihove tekstualne semantike pojavljuje se kao posve pomoćna. Dakle, u terminima estetske ontologije, ova su djela u konačnoj instanci samosvojna i kvalitativno analogna predstavljачkim obrascima s kojima dijele slikovnu podlogu, tj. ona se pojavljuju slično uložena s predstavljачkim kvalitetima i vrijednostima. Druga je slika ptice čije je tijelo sačinjeno od *bismille* (*basmalah*). Sveta se rečenica širi u skladu sa ptičijom siluetom, unutar njezinog mesa u određenom smislu, i prema tome se podvrgava režimu figure. Otuda iznova, pozitivno je da se potonja definira slikovnim područjem kao istinska morfologija uzeta iz zbiljskog. Na tunižanskoj foliji, prisjetimo se, grafički je znak nasuprot tome taj koji upravlja figurom, određujući njezin oblik, te otuda definirajući općeniti svetopisamski režim crtanja.

Kako bismo potcrtali ovu važnu distinkciju između dva tipa umjetničkog djela, kvalificirati ćemo prvo kao «figurativnu kaligrafiju svetopisamskog režima», nasuprot drugoj, «figurativnoj kaligrafiji predstavljачkog režima». Ovu distinkciju sugerira Grabar u natpisu obje ove ilustracije i drugoj slici sličnoj Raqqada stranici⁴³. Što se tiče dvije kaligrafije predstavljачkog režima, naslov spominje na prvom mjestu i eksplicitno figurativni sadržaj, a potom nastavlja da ukazuje na prisustvo svetog pisma: «Posmrtnu povorku slova»; «Pticu u obliku *bismille* (*basmalah*)⁴⁴. Obratno, naslov treće slike, one koja pokazuje kufska slova koja tvore oblik broda, spominje dvije teme obrnutim poretком: «Pisanje u obliku broda». U ovom obliku, autor specificira temeljnu svetopisamsku narav ilustracije, kao «figurativne kaligrafije svetopisamskog režima». Vraćajući se našem rukopisu, pitanje je sada da osvijetli-

⁴³ Oleg Grabar, *The Meditation of Ornament*, ilustracija 60, str. 89.

mo modalitete međusobne povezanosti i nastanjenosti slikovnog obrasca u onom svetopisamskom, uzevši da specifično tvore dvostruku ontologiju.



Figurativna kaligrafija svetopisamskog režima: očitovanje vjerovanja («Amentu») u obliku lađe. (Ottoman; from Malik Aksel, *Türklerde Dinî Resimler: Yazı-Resim* [Istanbul, Elif Yayınları, 1967.], str. 43.)

II. Svetopisamsko oblikovanje i slikoviti sveti tekst

Reducirana na njih nekoliko, lahko razumljivih obilježja, slika djeluje kao – pozajmljivanje drugih sadržajnih iskaza iz Schapirovog 'ilustrativnog naslova'⁴⁴, koji poziva promatrača da se igra povezivanja semiotike vidljivog s onim jasno napi-

⁴⁴ Hubert Damish citira Meyer Schapiroa u: *Les Mots et les images*, Predgovor, str. 13. Također, vidjeti François Dagognet, *Ecriture et iconographie* (Paris, Vrin, 1973.).

sanim. Džamijsko pokućstvo i evociranje ljudskog prisustva doista priskrbljuje elemente signalizacije, na stupnju oblika i značenja, što postavlja pravila ovog fenomenološki kompleksnog iskustva koje uključuje koordinirane aktivnosti gledanja i čitanja. No, da započnemo s formalnim stupnjem, onim na kojemu se sve dešava i na kojemu se sve aktivnosti obuhvaćene estetskim iskustvom dešavaju na početku.

Kroz nekoliko jednostavnih linija koje je pogled brzo obuhvatio, u ovom primarnom i sveobuhvatnom stanju, te slijedeći ovo kolektivno jednodušno prihvatanje zahvaljujući kojemu lahko razumijemo sustav znakova (koji je Grabar tako prikladno imenovao 'optičko-semitskim stupnjem'⁴⁵), figurativni se obrasci pomaljaju gotovo istodobno, ali ne bez određene nepredvidivosti njihovih svetopisamskih korijena. Pod svojom očito minimalističkom predstavljačkom mrežom, koja skriva, ali tek načas i njihov autentični identitet, pojavljuje se, u svojoj transparentnosti stare kulturološke stečevine, utemeljujući dokaz Božanske Oznake kroz njegov grafički karakteristični oblik. Usuđujemo se kazati da se tamo pojavljuje 'duhovna epifanija', uz sve ono što ova vrsta 'događaja' izražava u terminima smetenosti, emocija i dojmova. Otuda, rukopisne figurativne teme ulaze u leksički poredak, označavajući na ovaj način njihovu utemeljujuću lingvističku ontologiju u zabavnom učinku čuđenja (arapski, '*ajaba*'). Prisjetimo se da je čuđenje ili iznenađenost jedan od estetskih kvaliteta koji zahtijeva da se ispiše dobra kaligrafija sukladno nekim općim umjetničkim normativima.⁴⁶ Stoga, vizualne teme izražavaju i označavaju znakove (na arapskom *āyāt*), koji u nekom smislu sami 'tvore znak' za riječ koju skrivaju, inicirajući postupan proces od pojavljivanja slike do onog što piše. Slika se, usli-

⁴⁵ Grabar, *The Mediation of Ornament*, poglavlje IV: "The Intermediary of the architecture."

⁴⁶ Grabar tačnije govori o "creative expectation"/ 'kreativnom očekivanju' u: *The Mediation of Ornament*, poglavlje II.

jed toga, sama pojavljuje kao svetopisamska figuracija, ili figurativno sveto pismo.

Ovo je ključni proces koji ima rezultat u obećavajućem i razigranom otkriću kompleksne spoznajne zbilje ilustracije kao, iznova, ne monolitne i jednostavne slike, već slojevitog iskaza koji pokazuje pluralnost riječi i slike koji su vizualno isprepleteni. Kojoj konkretnoj zbiljnosti ovaj iskaz korespondira?

Ovo pitanje neizbježno potiče krucijalni problem 'figurativnosti' (*figurabilité*, *Darstellbarkeit*), koncepta izražavanja kojeg je sjajno razvio Sigmund Freud i koji doista temeljito pretresa svaki upit o vizualnim umjentostima koje su na jedan ili drugi način povezane s tekstovima, ili riječima. Kao što Hubert Damish piše,

po svojem obliku, kao i svojoj građi, po svojem svetopisamskom utemeljenju, svaki lingvistički izraz više ili manje proizilazi iz vladavine slike koju bismo mogli kvalificirati kao 'grafičku'.⁴⁷

Međutim, započinjući od ovog općenitog pravila, nužno je da specificiramo kako koncept figurativnosti funkcionira napose u pogledu slučaja našeg rukopisa kao svetopisamskog oblikovanja, jer, u umjetnosti figurativne kaligrafije općenito, postoji nekoliko mogućnosti.

Zapravo, na tuniшком foliju ovaj koncept funkcionira strogo unutar područja senzitivnog, tj. na površini – 'građe svijeta', da upotrijebimo jedan elokventan fenomenološki izraz – na kojemu strši tijelo riječi:

⁴⁷ Damish, "La peinture prise au mot," u: *Les Mots et les images*, str. 27.



Figurativna kaligrafija svetopisamskog režima: 'Kako Allah hoće' ("Mâ shâ Allâh") u obliku fenjera. (Ottoman; iz: Malik Aksel, *Türklerde Dinî Resimler: Yazı-Resim* [Istanbul, Elif Yayınları, 1967.], str. 50.)

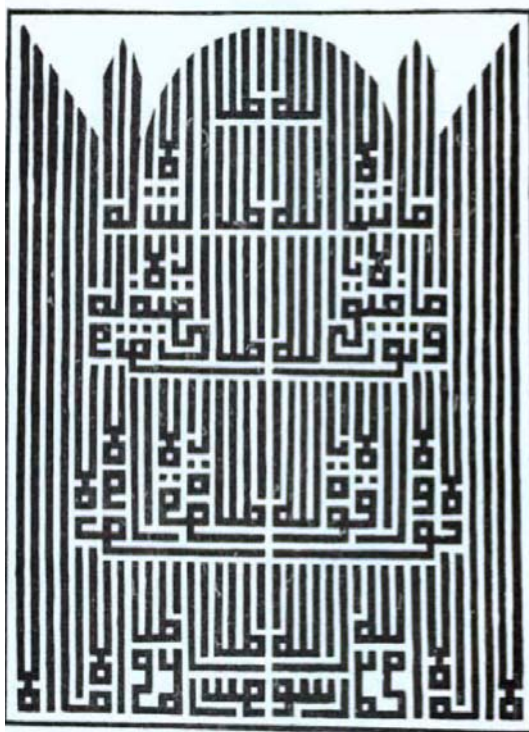
on se bavi čisto vizualnom figurativnošću korporealnog monograma *Allah*, jamačno ne sa figurativnošću značenja koje utjelovljuje. Kako bismo izbjegli bilo kakvu konfuziju, napose s radovima koji bi se nekorektno mogli učiniti sličnim s Raqqada kaligrafijom, ovo nijekanje potrebuje objašnjenje. Prvo, s općenitog stajališta, apsolutno 'nefigurativni' karakter sadržaja pojma *Allah* iskorjenjuje, zbog očito religijskih razloga, bilo kakvu mogućnost estetskog upotrebljavanja figurativnosti folijske svetopisamske semantike. Drugo, na više estetskom stupnju, takovrsna se upotreba ne primjenjuje na ovu kaligrafiju iz ralogo plastične konfiguracije. Proces pravljenja slika nakon teksta je onaj vizualnog transponiranja ili vizualnog prevođenja, koji zapravo nadoknađuje odnos između tekstualnih i figurativnih predmeta u mnogim drugim

kaligrafskim radovima i, naravno, mnogim iluminiranim rukopisima.⁴⁸ U načelu, vizualna transpozicija nameće 'odnos ogledala' koji uključuje refleksivno poistovjećivanje između slikovnih i tekstualnih polja putem različitih načina simbolizacije ili označavanja, putem slika zajedničkih oboma. Međutim, na tuniškom crtežu, razmjestaj različitih kompozicijskih elemenata ne nudi bilo kakav put za takovrsan odnos ogledala. Dva načina označavanja (pisanjem i figurativno) pojavljuju se da označe dvije različite teme bez moguće predstavljачke veze, kao što smo istaknuli, iako pripadaju zajedničkom području religijskog značenja. Inače, ne postoje dva predstavljачka obilježja između kojih odnos ogledala može eventualno biti uspostavljen, budući da riječ konstituirala donji dio i jedinstveno estetsko biće stranice (dvostruke naravi). Ovo znači da Raqqada dokument pokazuje kaligrafsku konfiguraciju naročito odjelitu od drugih figurativnih kaligrafija u kojima se istinski javlja vizualno transponiranje. Kako bih razjasnila ovu ideju, hajde da razmotrimo ove radove.

Možemo klasificirati ove figurativne kaligrafije u dvije kategorije: kategoriju kaligrafije koja pokazuje jedinstveno predstavljen entitet (jednako dvostrukoj ontologiji), čija dva načina označavanja određuju isti sadržaj; te kategoriju kaligrafije koja pokazuje dva koegzistirajuća predstavljen entiteta, čija dva načina predstavljanja ukazuju na isti sadržaj. Zajedničko obilježje u oba slučaja koje ih temeljno u biti distingvira od tuniške stranice, jeste jasno zajedničko označavanje slikom i svetim pismom, bilo da estetska konfiguracija počiva na dvostrukom sustavu označavanja putem pojedinačno predstavljenog entiteta, ili pomoću dva autonomno predstavljen entiteta. U prvoj kategoriji, odnos ogledala se dešava kroz dvostruko označavanje, dok se u drugoj on proizvodi jednakošću značenja između dva autonomna entiteta. Otuda, u obje konfiguracije, oblici i slova vizualno i semantički odražavaju

⁴⁸ O iluminiranim rukopisima vidjeti Meyer Shapiro, *Words and Pictures*.

jedni druge. Drugim riječima kazano, ove su kaligrafije tautološke tvrdnje koje koriste dva načina izražavanja figuracije i pisanja, takorekuć jedna te ista stvar, koja na taj način povećava retoričku sposobnost lingvističkog iskaza. U svetopisamskoj umjetnosti općenito, ovi se radovi nazivaju 'kaligramima', tj. temeljnim radovima koji su uređeni na takav način kao da oblikuju sliku koja ilustrira njihovu temu, te tako tendiraju da zadrže isti iskaz u dvije premise, riječi i vizualnom obliku, kako bi preveli vidljivo svetopisamskog smisla, ili ga pak pribavili vidljivim ekvivalentom. U svjetlu ovog teoretskog iskaza, doima se da magrebski crtež nije ispravno govoreći kaligramatska konstrukcija. Usporedba s konkretnim primjerima obje spomenute kategorije kaligrafije/kaligrama će poduprijeti ovaj argument.



Figurativna kaligrafija svetopisamskog režima: različite pobožne izjave (“*La ilāhe illā Allāh,*” “*La quwwata illā billāh,*” “*mā tawfiqi illā billāh,*” “*mā shā Allāh*”) u obliku džamije. (Ottoman; preuzeto iz: Malik Aksel, *Türklerde Dinî Resimler: Yazı-Resim* [Istanbul, Elif Yayınları, 1967.], str. 28.)

Što se tiče prve grupe, u islamskoj kaligrafiji, možemo sebi, primjerice, predočiti sliku ptice koja je oblikovana grafičkim linijama arapske riječi koja imenuje ovog živog stvora, “usfur”.⁴⁹ Oblik ptice i ime tvore jedno te isto biće, poput prikaza džamije i monograma *Allah* koji tvori tuniški rad. Međutim, za razliku od potonjeg, sadržaj imena je identičan sadržaju oblika u ovom prikazivanju ptice, to jest, njegov sadržaj je dvostruko označen oblikovanjem i imenovanjem. U posve različitom kontekstu moderne zapadnjačke književnosti, tip kaligrama nazvan “slikoviti stih” predočava strukturalnu shemu sličnu onoj islamskoj koju smo raspravili ranije, a koju ćemo skladno definirati kao “slikovitu riječ”. Francuski pjesnik Guillaume Apollinaire, silno zainteresiran za tajni i zagonetni odnos između formi i jezika, uspostavio je ovu vrstu estetske prakse koja leži na pola puta između slike i poezije, između oblika i pisanih slova. Jedno od njegovih predivnih djela, datirano na 9. februar 1915., sastoji se od pjesme koja započinje deklarativnom recenicom “*cette adorable personne c’est toi..*” (“ova divna osoba si ti...”) koja proizvodi dizajn portreta žene koja nosi šesir.⁵⁰ Pjesma ostvaruje dvostruku proceduru označavanja kroz jezik svojeg predmeta i crtanjem u dvodimenzionalnosti stranice tijela ovog predmeta s kojim ono tvori pojedinačnu morfologiju, i to na takav način kao da identificira lingvističku tvrdnju s onom vizualnom. Sumirajući možemo kazati da u usporedbi s ova dva primjera prve kaligramatske grupe (s dvostrukom ontologijom), Raqqada folio ne nudi oblik riječi, niti slikoviti stih, već figurativnu riječ: ono što

⁴⁹ No, obratimo pažnju da ovo nije slučaj s gore spomenutom slikom ptice u Grabarovoj knjizi, budući da tamo, kao na tuniškom foliju, vizualna i tekstualna semantika nije identična.

⁵⁰ Vidjeti “Calligraphy and Games with Letters,” u: Georges Jean, *Writing: The Story of Alphabets and Scripts*, s francuskog preveo Jenny Oates (New York i London, Henry N. Abrams Inc., Publishers, 1992. [Paris, Gallimard, 1987.]), str. 162-173. Kaligram Guillaume Apollinairea je na str. 162.

nazivamo figurativnim svetim pismom, odnosno svetopisamskim oblikovanjem.

Potom, kako bismo ilustrirali drugu kategoriju kaligrama koji obuhvata dva zasebna predstavljena entiteta, ne možemo a da ne spomenemo René Magritteovu slavnu sliku naslovljenu kao “*Ceci n’est pas une pipe*” (“To nije lula”). Rečenica “*Ceci n’est pas une pipe*” pojavljuje se ispod opisa spomenutog predmeta tako da, precizno kao slika, nije sami predmet,



Figurativna kaligrafija slikovnog režima: vrč koji oblikuje motiv “*çifte vav*” (“dvostrukog *wawa*”). (otomanski period, osamnaesto ili devetnaesto stoljeće; preuzeto iz: *Turkish Arts: Calligraphic Figures 2* [Istanbul, Ada Press Publishers, n.d.].)



Figurativna kaligrafija figurativnog režima: pogrebna procesija u kojoj prikriiveni Ali vodi kamilu koja nosi njegov vlastiti mrtvački lijes i mač, koji slijede njegovi sinovi Hasan i Husein. (Ottoman, devetnaesto stoljeće; preuzeto iz: *Turkish Arts: Calligraphic Figures* [Istanbul, Ada Press Publishers, n.d.])

već fikcija⁵¹ Prikazivanje tijela izražava ono što pisanje idealno postulira, tako da čitavo umjetničko djelo hvata u stupicu ideje u dvostrukoj šifri koja je prožeta krajnje retoričkim, kao i umjetničkim vrijednostima. Za razliku od ove slike, na

⁵¹ Ovo umjetničko djelo Rene Margerittea komentirao je u svom vrlo nadahnutom eseju Michel Foucault, koji raspravlja ove filozofske i estetske probleme uzrokovane oblicima i riječima: Michel Foucault, *This is not pipe*, preveo i objavio James Harkness, (Berkeley, Los Angeles, and London, University of California Press, 1984.). Vidjeti napose poglavlje “The Unraveled Calligram,” (Odgonetnuti kaligram) str. 19-31. Ova je slika također reproducirana i komentirana u: Richard Calvo-coressi, *Magritte*, (London, Phaidon, 1992.), str. 91.

Raqqada ilustraciji, ne samo da se riječ i slika stapaju u jednu jedinstvenu morfologiju, već se, štoviše, njihova pojedinačna semantika razlikuje. No, da ponovimo da sintetički unutarnji pogled na džamiju nije vizualizirajuća zamjena za idealnost Imena Božijeg, koje posjeduje vrijednost po sebi i za sebe u Apsolutu, na čisto idealni način, budući da On izmiče svemu vidljivom. No, kako bismo priveli kraju ovu diskusiju o figurativnosti na tuniškom radu, definitivno ćemo ustvrditi da njegovi modaliteti operiranja ne pozivaju na zamišljanje (*imageant*) mogućeg jezika, ili njegovu metaforičku dimenziju. Koncept figurativnosti operira na striktno vidljivom tlu oblika, u slučaju fizionomije riječi *Allah*: činjenica koja opravdava kvalifikacije “svetopisamsko predstavljanje”, “alfabetska slika”, ili “figurativno sveto pismo”, umjesto “naslikano sveto pismo”, ili “naslikana riječ”. Unatoč tomu, ove definicije trebaju daljnje razvijanje prije nego što se poduzmemo dolične semantičke analize cjelokupnog rada.

Raqqada kaligrafija je svetopisamsko oblikovanje, ili figurativno sveto pismo u onoj mjeri u kojoj njegova obilježja konstituiraju formalna “proširenja” uzrokovana promjenama tekstualnog oblika, ili proširenja pisanja pod figurativnim oblicima. Ova obilježja omogućavaju sveto pismo da egzistira i da označava u prostoru ne više posjedovanje neutralnosti, apstraktnosti i trome praznine stranice, već u živom prostoru koji promatrač fizički dokučuje, kroz pogled. Drugim riječima kazano, ikonografija je izgrađena na onome što ovo tijelo obuhvata u terminima figurativnih i vizualnih svojstava, kao istinski predmet perceptualnog iskustva, pomoću svojeg prirodnog upisivanja u materijalni prostor. Ova grafička i predstavljačka svojstva dopuštaju riječima da se predaju ovoj tihoj aktivnosti na margini strogo lingvističkog iskaza kojeg je Michael Foucault izvrsno nazvao “*le sourd travail des mots*” (u

prijevodu kao “podzemno djelovanje riječi”, a može se parafrazirati i kao “nečujni ili prigušeni rad riječi”).⁵²

Ovaj nečujni rad riječi u materiji, ovaj čisto vidljivi fenomen koji na određenoj ontološkoj razini prenosi vizualna predstavljanja i grafička obilježja jezika, zapravo je identičan onome što magrebska ilustracija ističe i s čime se poigrava. Kroz ikonografsko protezanje ili figurativne razvoje, grafički se znak *Allah* pokazuje sam po sebi u potpunom korporealitetu ovog grafičkog tijela, koje je i idealno i puteno, te koje posjeduje naročitu sposobnost dvostrukog označavanja, pomoću apstraktnog sadržaja riječi i izdržljivosti svojeg oblika.⁵³ Više od toga, ilustracija pozitivno označava, jer je pisanje, koje je izvorna spremnica idealiteta na temelju definicije koja oslovljava razum, jednako i u potpunosti predmet vidljivosti. Jedino kao takav monogram *Allah* može ukazivati na prirodno postojanje i dati oblik svjetovnim stvarima, snažeći tjelesno jedinstvo vidljivog oblika, koji se sastoji od “uvezane” idealnosti⁵⁴ lingvistički određene riječi, uz vidljivu materiju, koja se sastoji od slike i napisane jedinice. Na ovaj način, zahvaljujući zaštitnom posredničkom okviru riječi, sveti idealitet Boga je sačuvan od svakog nezakonitog združivanja s materijalnim svijetom.

⁵² Ovo je originalni naslov 4. poglavlja, “Burrowing words,” u: Foucault, *This is Not a Pipe*, str. 36.

⁵³ Slijedeći husserlijansku koncepciju riječi kao mesa i naročitog tijela.

⁵⁴ Ovo se tiče tipa idealnosti koji je skopčan s tom realnošću koja je jezik, nasuprot posve slobodnoj “idealnoj idealnosti” (Božanska istina ili tematika su, na primjer, slobodni idealiteti). Za raspravu o idealitetima utelovljenim u riječi i pisanju, vidjeti poglavlje VII u Derridinoj: *Edmund Husserl's Origin of Geometry*. Takodjer, vidjeti druge poznate tekstove Jacquesa Derridae, *Of Grammatology*, preveo Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.), na koje Grabar prikladno ukazuje u svojoj studiji o pisanju u: *The Mediation of Ornament*.

Iz ove analize možemo zaključiti da samo značenje folija može jedino biti proizvedeno kognitivnim sustavom izvođenja – ne semantičkom transpozicijom ili prijevodom – iz lingvističkog predmeta u onaj slikovni, u logičkom skladu s plastičnom konfiguracijom morfološkog izvođenja. Ova nas dedukcija vodi našem sljedećem predmetu razmatranja, kognitivnom sustavu rukopisa. Kako ovaj sustav počiva na napisanom Svetom Imenu, mi ga definiramo pomoću izraza “vizualni *dhikr* (zikr)”.

III. Kognitivni sustav i iskustvo folija kao vizualnog *zikra*

Indicija značaja kao prve približne vrijednosti, figuracije, koja je – podsjetimo se – prva ponuda ponuđena pogledu, očituje svjetski sadržaj rukopisa koji se bavi semantikom islamskog vjerovanja. Ili još preciznije, kroz atraktivan i privlačan medij vizualne inscenacije (*mise en scène*), umjetničkog mimesisa u širem smislu, koji projicira promatrača u svečanu atmosferu mjesta bogoštovlja, oblikovanje manifestira i obznanjuje samu intenciju kaligrafskog djela koje ide iznad puke perceptualne igre. Intencija ovog je jamačno da pozove razum na duhovnu meditaciju kroz prepoznavanje napisanog Božijeg Imena: ono što vraća natrag naslovu Michael Baxandallove knjige, slikovnoj konfiguraciji koja tvori ovdje “obrazac ove intencije”.⁵⁵ U specifičnim terminima islamskog mišljenja, intencija ovog djela je da pripremi promatrača na *dhikr* (*zikr*) vizualnog poretka, tj. da realizira u povoljnim fizičkim i psihičkim uvjetima mentalnu proceduru sjećanja na Božije Postojanje. Poput vrste plesa i koreografije koja je prakticirana u obredima *zikra*, kaligrafska slika nadopunjuje specifični okvir

⁵⁵ Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven, Yale University Press, 1985.).

estetskog iskustva u ovoj proceduri, kako bi povećala njegovu duhovnu snagu. Preciznije, neizravan pristup viziji-čitanju Božanskog Imenovanja kroz sliku i iskustvo ljepote koju izaziva, snaži retoričku učinkovitost ove vizije-čitanja i potiče njezine duhovne rezonance s dramatičnim emocijama i osjećajima, koje sam tekst, ili puki usmeni iskaz, ne bi mogli potaknuti, jer su samo estetske kreacije podesno da to učine. Ovo iskustvo vizualnog zikra kojeg potiče Raqqada rukopis djeluje sukladno naročitom procesu.

Scena pobožnog života potiče promatrača prema pobožnom figurativnom maštanju, slikovitoj kompoziciji koja inicira određenu vrstu prirodnog napredovanja u shvatanju koje prvo ukazuje na uobičajeno religijsko okruženje, koje mijenja sadržaj čim se pojavi Božije Ime, nepretrgnuto, kroz blagu stazu izvođenja, kako bi djelovalo u konceptualnom području Božanske Ideje. Stoga se promatrač kreće od stvari koja je viđena do stvari koja je pročitana, neprestano idući nazad i naprijed između vizije i čitanja, između sfere tjelesnih oblika i onih čistog značenja: perspektive kretanja koje se pretvara u oba pravca svetopisamskog oblikovanja u figurativno sveto pismo, alfabetske slike u ikonografski alfabet. Naizmjenični proces je beskrajn do tačke gdje čitljivost imena *Allah* – koje obično, na temelju kulturološkog principa lingvističkog kolektivnog prepoznavanja, počiva na jednom pogledu na njegovu grafiju – na foliju koji sada nastavlja samo iz vizualne asimilacije slikovnog izraza. Dakle, grafičko se pojavljivanje dešava samo u prostornosti slike. U konkretnim terminima, korporealnost kojom se napisani element označava opaža se kroz vizualnu kombinaciju *minbera* (*minbar*), antropomorfnu krivulju i okvir. Tako da se kognitivni sustav kroz koji tuniški folio u potpunosti tvori smisao sastoji u vraćanju nazad unutar ilustracije i njezine formalne signalizacije, tragu, stazi čitanja koje vodi do prepoznavanja Uzvišenog Imena potpuno kao lingvističkog entiteta, specifične grafičke morfologije, i čistog

značenja. Ovo prepoznavanje, koje nazivamo “vizualnim zikrom” dopušta beskrajno ponavljanje ustrojstva u konkretnom svijetu transcendentale Božanske Istine i njezine idealne neospornosti, upravo kao što to čini glasovno ponavljanje imena *Allah*. Jer, kao što to Wittgenstein ističe, “prisjeti se da je izgled riječi blizak nama na isti način kao što je njezin zvuk”.⁵⁶

U drugom pogledu, ovaj kompleksni kognitivni sustav ispunjava istu dvostruku funkciju pripremnog intelektualnog djela i poetskog poziva za shvatanjem dubokoumnih i zakučastih ideja, kao parabola ili pripovijedaka u književnosti. Doista, kao fikcija sa sličnom dvojakom semantičkom strukturom – književna, te skrivena ili letentna, stupnjevna – parabola ili pripovijetka dopuštaju apstraktna izricanja pomoću zabavnih i dostupnih načina slika, u ovom slučaju, slika u jeziku, kazivanju. Određeni oblici ove književnosti jednako tako dopuštaju, kao što vizualno predstavljanje rukopisa otvara vrata, u konkretnim i zemaljskim terminima stvari koje su srodne po upotrebi i navikama, nematerijalnom području neizrecivog mišljenja, misli koje izviru iz prikrivenog Svetog Imena. Unatoč tomu, za potpuno razumijevanje kognitivnog sustava folija, moramo uzeti u obzir temeljnu razliku koja dijeli dva elementa u usporedbi. Za razliku od parabole ili metaforičkog teksta, koji korespondira u tuniškoj kaligrafiji narativnom diskursu djela - njegovo izravno pojavljivanje ili njegov retorički aspekt, diskurs oblikovanja jasno *ne predstavlja*, niti *simbolizira* apstraktne termine drugog stupnja označavanja, sadržaj pisanog obrasca. Vizualni diskurs oblikovanja, različit od idealnog diskursa pisanja, *povezan je* s potonjim samo u onoj mjeri u kojoj se javlja unutar istog religijskog semantičkog polja. Kao

⁵⁶ Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, str. 67-68. Također, vidjeti Paul Ricoeur, Essay II, „Speaking and Writing,” u: *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning* (Fort Worth, Texas Christian University Press, 1976.), str. 25-43.

što smo kazali iznad i pokazali kasnije, jedno se izvodi iz drugog. Ovo znači da značenjski odnos između dvaju diskursa ili stupnjeva značenja ne počiva na sličnim shemama u tuniškom radu i metaforičkim tekstovima; jednako tako, kaligrami različito organiziraju svoj dvostruki izraz, figurativni i svetopisamski. Potom, na Raqqada stranici slikovni iskaz definitivno nije literarnog/oblikovnog smisla ispravnog značenja koje je sadržano u njegovom idealnom/svetopisamskom pandanu, niti uključuje odnos ogledala spram njega. U proširenom smislu, njegova kognitivna organizacija nije ona parabole, niti metaforičke pripovijesti, koja se sastoji od jedne te iste oznake (pomoću figurativnog jezika, tj. naracijom) dvostrukog smisla, niti ona kaligrama koji se sastoji od dvostrukog označavanja (pomoću oblikovanja i tekstualnog iskaza) jednog te istog smisla; to je dvostruko označavanje⁵⁷ (oblikovanjem i tekstualnim iskazom) dvostrukog smisla (vidjeti tabelu I). Ukratko, dvostruko značenje tuniške kaligrafije emanira iz dvostrukog diskursa oblikovanja i imena.

IV. Dvostruki diskurs oblikovanja i imena

Kao što određuje plastičnu strukturu i ontološki identitet slike, Božanska Oznaka nužno detriminira konceptualno područje u kojemu potonji posjeduje značenje, u ovom slučaju, područje religijskog. Unatoč tomu, primijetili smo da unutar ovog istog područja slika pokriva semantički teritorij koji je njezin vlastiti i koji se ne preklapa s onim natpisa. Dok monogram *Allah* izražava vrhovno savršenstvo u islamskom mišljenju, Samog Boga, predstavljajučke razgranatosti Njegovog grafičkog prikaza izražavaju simetrički, mogli bismo kazati, kroz

⁵⁷ Dvostrukog označavanja, ali onog koje je zazbiljeno jendim bićem, riječju, kao dvostruka ontologija (dvije naravi u jednom biću).

evocirajuću sliku bogoštovlja, praktične implikacije ovog apsolutnog postulata u zbiljnosti vjerničkog života, religijske prakse. Dakle, dok pisanje ukazuje na bezvremenski i nematerijalni Božiji Bitak, apsolutnu idealnost, prikaz džamije nasuprot tome ukazuje na faktičku i materijalnu zbiljnost ljudske egzistencije, tj. ono što bismo mogli nazvati u fenomenološkim terminima “apsolutna zbiljnost”,⁵⁸ ili ono što u teološkim terminima korespondira apsolutnoj konkretnosti.⁵⁹ Ova dva suprotstavljena konceptualna pola, temeljna za cjelokupno religijsko mišljenje, tvore semantiku Raqqada folija pod specifičnim oblikom savršene binarne sheme dva diskursa, povezanih i u skladu jedan s drugim, ali apsolutno različitih: dvostruki diskurs oblikovanja i imena čiji sadržaj može biti opisan kako je ilustrirano u tabeli II.

Između prikaza džamije i Božijeg Imena – te, ponad toga, nepojamne ideje Božanske Istine – tamo se ostvaruje lanac međusobno povezanih značenja koja se oslanjaju na različite ontološke osnove koju riječ istražuje kroz svoje mnogostruke oblike, zahvaljujući svojim kombiniranim označavajućim, grafičkim i slikovnim svojstvima. Još preciznije, ova značenja se sabiru unutar dvije sfere značenja, ili ontološke osnove, definirane pomoću dva konceptualna pola konkretnog i idealnog na koji svaka perceptualna komponenta folija ukazuje. Prva je sfera ona prirodna i lingvistička/idealna, koja obuhvata razli-

⁵⁸ No, navedimo ovdje Husserlovu definiciju zbiljskog: “Zbiljskim, u specifičnom smislu, nazivamo sve ono što, u zbiljskim stvarima u širem smislu, jeste, sukladno njegovom smislu, suštinski individualizirano pomoću njegove prostorno-vremenske pozicije”. (*Experience and Judgment: Investigations in a Genealogy of Logic*, preveli James S. Churchill i Karl Americks [Evanston, Northwestern University Press, 1973.], str. 265-266.

⁵⁹ O ovim pojmovima idealnog i realnog u religijskom mišljenju, vidjeti Rudolf Otto, *The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational* (New York, Oxford University Press, 1958.).

čite idealitete utjelovljene u monogramu *Allah*: na najuzvišenijem stupnju, takorekuć, čistog Božijeg Savršenstva, Božije Istine ili Samog Boga, potom postupnog savršenstva riječi, Imena Božijeg, te njegovog već zbiljskog identiteta u jeziku, ili tzv. “granične” idealnosti arapskog imenovanja *Allah*. Druga sfera, nužno povezana s ovom lingvističkom i idealnom sferom, jeste ona perceptualnih znakova u kojima se javljaju realno-osjetni događaji pisanja imena *Allah* i predstavljanje pobožne scene. Ovaj lanac označavajućih elemenata povezuje apsolutni sadržaj s apsolutnim idealom i generira pomjeranje značenja, naprijed-nazad od jednog do drugog, koje oba postavlja u neku vrstu dijalektičke perspektive: semantičku konfiguraciju koja očito dolazi iz specifične artikulacije diskursa imena s onim slike. Koji su precizni pojmovi ove artikulacije?

KOGNITIVNI SUSTAVI FIGURATIVNIH DJELA

Figurativne kaligrafije svetopisamskog režima

(Raqqada folio, pisanje u obliku lađe)

Jedno biće (dvostruka ontologija)

Dvostruko označavanje

Dvostruko značenje

Figurativne kaligrafije figurativnog režima

(Pogrebna povorka slova, ptica u obliku Bismille (*Basmalah*))

Dva bića

Dvostruko označavanje

Dvostruko značenje

Kaligrama 1

(Figurativni stih, Apollinaresov kaligram, i figurativna

riječ, slika s pticom – '*Ušfur*)

Jedno biće (dvostruka ontologija)

Dvostruko označavanje

Jedno značenje

Kaligrama 2
(Magritteova slika “Ceci n'est pas une pipe”)
Dva bića
Dvostruko označavanje
Jedno značenje
Parabole-propovijetke
Jedno biće
Pojedinačno označavanje
Dvostruko značenje

Tabela I.

SEMANTIČKA SHEMA RAQQADA FOLIJA

BOG
(Apsolutno savršenstvo)
RIJEČ “BOG”
(Savršenstvo riječi)
ARAPSKO IME BOGA, *ALLAH*
(Granična idealnost riječi u jeziku)
MONOGRAM ALLAH
(Utjelovljena idealnost napisane riječi)
FIGURATIVNA PRODULJENJA
(Empirička zbiljnost vizualnog predstavljanja)

Tabela II.

Diskurzivna artikulacija obe teme proizilazi iz izvođenja. Potanko, figurativni se diskurs izvodi iz nominalnog diskursa, kao što se ikonografija perceptivno izvodi iz svetopisamskog grafičkog prikaza. Štoviše, figurativni diskurs produljuje nominalni diskurs čije se semantičko polje širi; ovo je, da se poslužimo terminom Paula Ricoeura, njegovo “slikovno povećanje”,⁶⁰ pošto se njegova vizualna materijalnost produljuje u figurativni prostor linearnog širenja napisanog slova. Na ovu slikovnu semantičku morfologiju možemo primijeniti Wittgensteinovu izvanrednu primjedbu o općoj semiotici:

to je, dakle, kao da je “gledanje znaka u ovom kontekstu” bio odjek mišljenja. “Odjek mišljenja u pogledu” - mogli bismo kazati.⁶¹

Otuda, slika prolongira nominalni diskurs u onoj mjeri u kojoj postavlja čitanje imena *Allah*, sami element koji nosi vrhovno značenje folija, u vizualni kontekst srodne atmosfere mjesta bogoštovolja. U ovom smislu, slika čini od same sebe odjek neizrecive misli o Bogu u faktično postojanje vjernika koje predočava. Ovo nas vodi ka tome da istaknemo stvarnu zadaću slike u pogledu imena u semantici kaligrafije.

Čak iako radovi *per se* već impliciraju proces utjelovljenja idealnog (u pravom značenju riječi) u realno (u značenju perceptualnih znakova), slikovna produljenja uvode u apstraktno polje lingvističke spoznaje monograma *Allah*, dimenziju koju on izvorno nije imao, to jest, dimenziju čiste kontingencije, odnosno strogo konkretno zbiljskog. Jer, rad sam po sebi ne prodire u cijelosti u stvarni život, dok je kontingencija teritorij *par excellence* sveg vizualnog prikazivanja. Doista, figurativne su slike mnogo čvršće povezane s empirijskom subjektivnošću historijskog vremena nego tekst. Ovo znači da – unutar ovog zbiljskog koje, po prirodi, potonje polaže na podlogu rukopisa, ili unutar ove prostorne svjetovnosti pisane stranice

⁶⁰ Ricoeur, “Writing and Iconicity,” str. 42.

⁶¹ Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, str. 212.

– figurativna protezanja grafičkog prikaza riječi *Allah* otvaraju drugi horizont: onaj stvarno zbiljskog života (pokazan kroz scenu unutar džamije). Putem otvaranja spram ovog horizonta čiste faktualnosti, slika širi ovu zbiljnost dolično prema pisanom znaku koji je, sam po sebi, još uvijek međusobno povezan s objektivnošću značenja riječi, ali je uz to slobodan od kontingencije u onoj mjeri u kojoj prenosi mogućnost reprodukcije i prijevoda, ili posjeduje svojstvo pretvorivosti⁶² Otvaranjem za samo kontingentno pomoću prisustva vizualne slike priskrbljuje opći dijalektički diskurs kaligrafije uz svu njegovu širinu u terminima religijskog smisla. Ovo je zapravo posljednje pitanje koje ćemo razmotriti, interpretacija djela dubokog značenja.

Ponad svega, značenje Raqqada folija je jamačno *imenovano* i dosljedno je značenje imena, “primitivni znak”⁶³ koji skriva nevidljivu prisutnost. Postulat sukladno kojemu je ime “integralna resorpcija svih diskursa u jednoj riječi”, kako to Michael Foucault objašnjava,⁶⁴ sve je prikladniji za tunišku kaligrafiju, budući da se ona zanima za sveto označavanje samog Boga. U stvari, arapski pojam *Allah* sadrži jednako tako verbalni iskaz o biću i otuda sakuplja čitavu bit jezika. Ovo je biće samog mišljenja u islamu. Kroz ovaj početni i čisti usklik,⁶⁵ izvor svakog diskursa, te u tišini njegovog grafičkog prikaza, ono što monogram Allah nastoji da izvede jeste transcendentálna redukcija koja se sastoji u deponiranju u faktičkoj zbiljnosti apsolutno idealnog i objektivnog Božanskog

⁶² O ovim pojmovima pretvorivosti i prijevoda. Vidjeti raspravu o pisanju idealnog identiteta, u: Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry*, str. 70-75.

⁶³ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, preveo C.K. Ogden (Mineola, New York, Dover Publications, 1999.), str. 38: “3.26 Ime ne može biti nadalje analizirano pomoću bilo kakve definicije. To je primitivni znak”.

⁶⁴ Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (Paris, Gallimard), str. 316.

⁶⁵ Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry*, str. 94.

Smisla koji je, *per definitionem*, slobodan od svih tipova empiričkog subjektiviteta. Poput glasovnog ponavljanja Svete Oznake, vizualni zikr (*dhikr*) Raqqada folija zazbiljuje prostorno-vremensko utjelovljenje u konačnosti svijeta ono što pripada beskonačnosti i neizrecivosti, te je stoga izvan poimanja. Dakle, ovaj čin očito nenadoknadivo skriva vrstu neuspjeha ili nemogućnosti. Jer,

sva stvarna djela, u kojima istina može biti nataložena, nikad neće biti ništa drugo u samima sebi doli zamjetljivi “primjeri”, pojedinačni događaji u prostoru i vremenu (što je istinito samo do određenog stupnja za “granične” idealitete). Pošto istina suštinski *ne* ovisi o *bilo kojemu od njih*, oni svi mogu biti razoreni bez premašivanja *samog smisla* apsolutnog idealiteta.⁶⁶



Figurativna kaligrafija oblikovnog režima: jastreb i njegov plijen.
(Indo-Muslim; preuzeto iz: Chaubey Bisvesvar Nath,
“Calligraphy,” *The Journal of Indian Art and Industry* XVI, 124
[Oktobar 1913.], fig. 24.)

⁶⁶ Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry*, str. 94.

Ovaj neuspjeh je u određenom smislu sugeriran ili iskazan pomoću sofisticirane kompozicije svetopisamskog grafičkog prikaza uz pobožnu sliku. Kroz serijal kanaliziranih utjelovljenja koja uključuju vizualno predočavanje, tj. pokrivanjem svih stupnjeva konkretizacije koja je svojstvena i lingvističkoj i perceptualnoj sferi, figurativna kaligrafija pokušava svim raspoloživim sredstvima da zabilježi i “priopći” (*mettre en communauté*)⁶⁷ neizrecivu istinu u prostorno-vremenskoj zemaljskoj zbiljnosti. Ovo je kao da bi ova utjelovljenja mogla nastojati da ispune, svim dopuštenim sredstvima, nesumjerljivu distancu između najčišćeg ideala i materijalnog svijeta, kako bi urezali prvi u potonji, sve do najviših empirijskih i neizvjesnih zbiljnosti, ljudskog svakodnevnog života. Prema tome, istinsko značenje tuniškog rada može se interpretirati kroz dva epistemološka pristupa koji će poslužiti kao zaključak ovoj studiji.

Prvi je pristup logično onaj teološki. Kao predmet izraza islamskog vjerovanja, kaligrafski osjećaj jasno počiva u ovom metafizičkom nastojanju prema nepojamnom i vrhovnom biću, Bogu – nemogućoj zadaći čiji se trag svetopisamskih i figurativnih obrazaca povlači unutar granica senzualne zbiljnosti, unutar granica mogućeg, koje su one djelovanja, kazivanja i pokazivanja (*les limites du dire et du montrer*).

Drugi pristup, koji ne može propustiti a da ne potakne neka filozofska pitanja u odnosu na ona prethodna, jeste onaj koji započinje od fenomenologije.⁶⁸ Ono što tuniška kaligrafija namjerava da učini putem transcendentalne redukcije koja je pojašnjena iznad, ili pomoću tog što tvori njegovo značenje kao fenomenološkog predmeta po suštini, jeste da sakupi povoljne uvjete za unutarnje dovršenje idealne Objektivnosti Božanskog, apsolutne idealnosti. Jer fenomenološki, iako idealna

⁶⁷ Fenomenološki izraz koji su koristili Husserl, Derrida i drugi.

⁶⁸ Unatoč tomu, fenomenološki pristup je opravdan, i nameće se, kako bismo to kazali, jer su umjetnička djela sama po sebi predmet fenomenologije kao predmeta perceptualnog iskustva.

objektivnost vjerojatno postoji *per se* neovisno o bilo kojemu tipu utjelovljenja, ona jedino može biti posve konstituirana kroz proceduru inkarnacije ili polaganja u materiju, i tako, paradoksalno, protiv empirijskog subjektiviteta svjetske zbiljnosti. Slijedeći Husserla, Derrida ispravno izjavljuje da:

pisanje nije više samo svjetovna i mnemotehnička pripomoć istini čiji bi se vlastiti biće-osjećaj mogao osloboditi svakog zapisivanja. Mogućnost ili nužnost bića koje je inkarnirano u grafičku oznaku nije više jednostavno vanjska i faktička u usporedbi s idealnom Objektivnošću: ona je *sine qua non* uvjeta unutarnjeg dovršenja Objektivnosti. Sve dok idealna Objektivnost nije, ili radije *ne* može biti ugravirana u ovaj svijet, te sve dok kao idealna Objektivnost nije u poziciji da bude sudionik inkarnaciji (koja je u čistoći svojeg smisla više od sustava signala [*signalisation*] ili izvanjskog ruha) - tada idealna objektivnost nije posve konstituirana. Dakle, čin pisanja je najveća mogućnost sveg *konstituiranja*, činjenica protiv koje se transcendentalna dubina historiciteta idealne Objektivnosti odmjerava.⁶⁹

U ovom smislu, grafički prikazi Svetog Imena – kao i vokalnog zikra (*dhikr*) u drugim obzirima, koji utjelovljuju biće-osjećaj religijske istine, pozitivna su procedura za shvatanje krajnjeg ili cjelovitog ustanovljenja ove istine kao takve, tj. njezinog posvemašnjeg oslobađanja od svjetovnosti (te *a fortiori* protiv nje). Pridodati ćemo da na magrebskom rukopisu, naročitom spoju pisanja i figuriranja fenomenološki se “konstituiraju” Božanska Idealnost, svaki na različitim stupnjevima i s različitim uobličenjima inkarnacije. Ako je pisanje *conditio sine qua non*, figuriranje pruža komplementaran uvjet koji

⁶⁹ Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry*, str. 89. Međutim, za bolje razumijevanje ovog kompleksnog fenomena mogućnosti bića zapsanog od idealnosti, vidjeti Poglavlje VII, str. 87-107.

povećava mogućnosti takovrsnog konstituiranja. Unatoč tomu, odmah vidimo problem koji je uzrokovan ovom analizom kada posmatramo religijski kontekst u kojemu je proizvedena kaligrafija i vrstu idealnosti koju potonja utjelovljuje u sebi. Očito je da, u teološkim i metafizičkim terminima, nepopisivo Božije Biće – kao apsolutno stalna idealna objektivnost, kao čista transcendencija – ne može biti konstituirana, niti samjeravana. Racionalna se procedura konstituiranja “javlja” ili funkcionira u onoj mjeri dok postavlja artefakt, kao pozitivni fenomen, a ne entitet na koji ona ukazuje, u samo srce analize iz koje sve dedukcije proizilaze. Kako bismo učinili da se oba pristupa poklapaju, vjerojatno možemo izjaviti da je proces koji je uključen u kaligrafiju rekonstituiranje u zamjetljivo tlo, za ljudsku zajednicu, idealiteta koji je po definiciji uvijek bio konstituiran, ili nikada nije bio konstituiran, idealiteta Beskonačnog Bića. Doista, “autentični čin pisanja”, te otuda sveti čin pisanja imena *Allah* - “jeste transcendentalna redukcija izvršena pomoću i prema *nama*”,⁷⁰ pomoću i prema vjerniku. Tada se ne bismo smjeli opirati kušnji vraćanja Derridinoj oštromnoj ideji za konačni termin naše rasprave. Ako “konstituirati idealni predmet znači staviti ga na permanentno raspolaganje istančanog pogleda”,⁷¹ Raqqada folio, zahvaljujući svojem naročitom vizualnom izrazu miješa oblike i slova, “rekonstituirajući” idealnu Božansku Istinu. “Konstituiranje” i “rekonstituiranje” jeste temeljno pitanje potaknuto umjetničkim djelom, a ne ono o tome kako izraziti čistu transcendenciju.

⁷⁰ Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry*, str. 92.

⁷¹ Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry*, str. 78.

**ESTETSKO SPAJANJE NASUPROT
KULTUROLOŠKOM RAZLIKOVANJU:
USPOREĐUJUĆI ISLAMSKU
I ZAPADNJAČKU UMJETNOST**

Predmet ovog eseja bavi se metodom analize koja doprinosi da obnovimo i proširimo horizont proučavanja današnjih umjetnosti: usporedbom između dvaju ili više djela koja nužno ne pripadaju istoj kulturi ili razdoblju. Kao prvo, govoriću o komparativnom proučavanju kao epistemološkom pitanju, potom ću potkrijepiti svoj argument usporedbom između Comares Halla (Dvorane ambasadora), građevine iz 14. stoljeća koja se nalazi unutar hispano-arapskog arhitektonskog remek-djela Alhambre u Granadi (Španija), i suvremenog umjetničkog djela, konstrukciji minimalističkog američkog umjetnika Jamesa Turrella u Sculpture Gardenu Izraelskog muzeja u Jerusalimu.

Komparativno proučavanje je predmet interdisciplinarnog i interkulturalnog stajališta koje mijenja kategorije i pravila historije umjetnosti kako je tradicionalno razumljena i prakticirana, to jest, metode koja koristi gotovo ekskluzivno historijsku aparaturu i kriterije u analizama umjetnosti stvorene prije dvadesetog stoljeća. Ove kategorije i pravila su očito historija i sociologija umjetnosti, ikonografija i ikonologija koja se prakticira unutar epistemoloških okvira koji su definirani sukladno civilizacijskim pojmovima, etničkoj grupaciji, religiji, geografiji, periodičnosti, itd. Tek odnedavno se interdisciplinarni i interkulturalni pristup općenito, te komparativno proučavanje napose, primjenjuje na području istraživanja i u znanstvenim institucijama. Primjerice, oznaka «historija umjetnosti» još uvijek se koristi kako bi se označila disciplina koja zapravo uključuje mnoge različite nehistorijske pristupe poput estetske filozofije, vizualne semiotike, fenomenologije, kritičkih studija, itd.

Iako se ovo epistemološko pitanje čini pomalo spekulativnim, ono zapravo ističe kompleksnu situaciju gdje se dominacija historijske tradicije dovodi u pitanje kroz razvitak novih analitičkih tokova. Pokatkad se čak i konflikti javljaju između stare škole historije umjetnosti i ovih suvremenih metoda,

napose u području nezapadnjačkih umjetničkih studija koje ostaju posve konzervativne. Međutim, što pojmovi «interdisciplinarnan» i «interkulturalan» doista znače i što je posrijedi u komparativnoj predodžbi?

Interdisciplinarno i interkulturalno čitanje je naročit način posmatranja umjetničkog djela kao da ono pripada imaginarnoj geografiji čije bi se granice konstantno trebale nanovo povlačiti. Ovaj tip čitanja odbacuje kulturološko razlikovanje (diferencijaciju) kao uvjet *sine qua non* za istraživanje o umjetnosti. U proširenom smislu, on dokida intelektualne sputanosti nametnute tradicionalnim klasifikacijama koje su spomenute iznad. Ove klasifikacije impliciraju predodžbu koja nastoji da reducira umjetničko djelo na historijski predmet, ili vizualni oblik arhiva. Uz to, kao što to pravi majstor nadrealizma Andre Masson značajno potertava u svom tekstu *Une crise de l'imaginaire (Kriza imaginarnog)*: “umjetničko djelo nije napisana informacija”. Umjetničko je djelo bitno perceptualni predmet koji nužno uključuje vizualne koncepte kao što su: oblik, boja, prostor, linije, te načine izražavanja kao što su: oblikovanje, apstrakcija, realizam, idealizam, itd. Način na koji rukotvorina manifestira ove koncepte i pribjegava ovim načinima izražavanja ne može se potpuno razumjeti isključivo pomoću historijske analize. Ovo jednako tako zahtijeva čisto estetsko strogo propitivanje pomoću odgovarajućih kritičkih aparatura koja ukazuju na estetsku filozofiju, te vizualne i kritičke studije. Srazložno tomu, historičar umjetnosti koji je zainteresiran za interkulturalni i interdisciplinarni metod mora da transcendirira (naravno, no ne i da ignorira) sferu kulturološkog postojanja umjetničkog djela kako bi se bolje suočio s njegovom estetskom prirodom i fokusom na njegovoj estetskoj funkciji. Drugim riječima kazano, on mora da modificira, ili proširi svoj način mišljenja, te da učini raznolikim svoje izvore.

Pitanje izvora je suštinsko. Jer, moramo se poslužiti hermeneutikom koja specifično postavlja za cilj estetska pitanja. Ova hermeneutika obuhvata sve što je proizvod mišljenja o konstituciji, koncepciji i konceptualizaciji umjetničkog djela kao fizičkog predmeta i estetskog iskustva koje ono također potiče. Otuda, ona obuhvata teoriju umjetnosti, kritiku, umjetničko pisanje i sve filozofske resurse koji mogu pripomoći da se odgonetnu vizualne strategije i fenomeni uključenih artefakata, od fenomenologije do semiotike, pa do logike i filozofije jezika. Ona je unutar ovog otvorenog, raznolikog i bogatog okvira u kojemu se dešava komparativno proučavanje. Potom, glavni kriterij koji opravdava upotrebu usporedbe u istraživanju umjetničke produkcije nije nužno historijska, religijska, niti kulturološka zajednica, već niz znakovitih zajedničkih obilježja bilo kojeg poretka koji dovode skupa dva ili više djela. Ova zajednička obilježja pokazuju da usporedba može doprinijeti spoznaji svakog djela koje je uključeno u istraživanje.

Stoga, uporedno čitanje situira uspoređivane predmete u univerzalnoj perspektivi, to jest, smješta ih u poredak stvari čiji je jedini princip njihov «način pojavljivanja», kao što to Edmund Husserl objašnjava u svojem kratkom eseju *Phenomenology of Aesthetic consciousness (Fenomenologija estetske svijesti)*: «K tomu još, pitanje koje se naročito pojavljuje jeste ono kako znati koji je način pojavljivanja u pitanju u kojemu se ne izolira predmet, već precizno predmet povezan s predmetima gdje ga se zna prema načinima pojavljivanja ovog spajanja». Ovo je spajanje značajno, budući da ono tvori potencijalni izvor spoznaje. Zamjetljivo, umjetničko djelo viđeno na ovaj način, u dinamičkoj interakciji s drugim djelima prema njemu u kulturološkim i geografskim pojmovima, otkriva njegovo semantičko bogatstvo: bogatstvo koje je iznjedreno ne samo uz unutrašnje uzročne značajke djela, ili njegov značajni sadržaj, učinkovit i bitan, već jednako tako izvanjske značajne uzročnike koje ova sama interakcija može pokrenuti.

Ukratko, komparativno proučavanje ima za cilj da produbi znanje o rukotvorini zahvaljujući novoj procjeni njegovih mnogostrukih značenja, te naročitom razmatranju njegovog doprinosa na globalnoj sceni umjetničkog stvaranja. No, da propitamo konkretne primjere ovog teoretskog argumenta. Kao prvo, podsjetiću na članak objavljen u francuskim novinama *Le Monde*, i kao drugo, predstaviti ću samu usporedbu.

U *Le Mondeu*, francuski je kritičar Philippe Dagen napisao članak o izložbi postavljenoj u muzeju Louvre 2004., «*Paris 1400, Les arts sous Charles X*», članak koji se napose nadaje relevantnim za naš predmet. O francuskim srednjovjekovnim rukopisima on kaže: «Muzej Louvre pokazuje kako je Pariz, oko 1400., bio središte izvanredno bogatog umjetničkog stvaranja, čija su djela prekidala kulturološke kronologije i hijerarhije... Mislimo na djela Matissea, Durera». Nadalje u svojem tekstu, Dagen iznova kazuje: «Na izložbi koja bi se bavila historijom boje, iluminacije Jeana de Berryjevog psaltira i one iz *Oeuvresa (Djela)* Christine de Pizan, koje pokazuju kako nudi svoju knjigu Isabeau iz Baviera, bile bi nužne. Crveni krevet u spavaćoj sobi sa zidovima prekrivenim *outramer*-om plavom i zlatnom (ultramarin, kamen i boja, *naša nap.*). Prozor u pozadini je dizajniran savršenom geometrijom. Grede stropa su crevene i zelene: što da mislimo? O *L'Atelier Rouge Matissea*». Kroz ove napomene, Dagen ističe da bi se ovi rukopisi trebali razmatrati s novom pameću, novom kritičkom aparaturom i na temelju čisto vizualnih pitanja kao što su boja ili geometrija. On implicira da tradicionalno historijski i ikonologički pristup srednjovjekovnoj umjetnosti knjige ne daje ispravan prikaz dublje estetske dimenzije ovih slika. Rukopisi su doista bili temeljito proučavani kao historijski predmeti, međutim, postoji još uvijek estetskih aspekata u njima koji se imaju dodatno razmotriti. Dakle, Philippe Dagen sugerira da, što više zamjećujemo ova djela u svjetlu njihovih estetskih svojstava, ona se pojavljuju povezana s umjetničkim proizvo-

dima, koji uz to pripadaju drugim vremenima, ili pak kulturološkim područjima. Stoga, on otvara novu stazu proučavanja koja vodi redefiniranju shvatanja rukopisa na temelju usporedbe s modernim slikama koje predočavaju estetske sličnosti s njima.

Usporedba strukturalnog poretka koju Dagen predlaže ne samo da iznosi estetsku dimenziju srednjovjekovne umjetnosti knjige koja dosad nije bila dovođena u pitanje, već ona implicite jednako tako poziva da se istražuju nove hermeneutske tehnike. Ova se tehnika sastoji u upotrebi modernog i suvremenog kritičkog materijala na historiju umjetnosti i estetiku kako bi se analizirao bilo koji umjetnički predmet ma kakvo da je njegovo porijeklo ili datum. Doista, analitička praksa fokusiranja na oblike, njihove vizualne kvalitete i moć izražavanja u umjetnosti nije bila nigdje drugdje na djelu doli u zapadnjačkom svijetu od renesanse pa sve do danas. Zapadnjačka kritička tradicija nam je ostavila jedinstven spektrom resursa koje znamo još od Leonardo Da Vinčijevih i Albertijevih poznatih rasprava. Komparativan pristup dopušta primjereno legitimno ovaj tekstualni materijal koji je obezbijedio spajanje koje postoji između uspoređivanih elemenata. Primjerice, što se tiče srednjovjekovnih rukopisa koje navodi Dagen, trebali bismo konzultirati Matisseovo proslavljeno djelo *Ecrits et propos sur l'art* kao čitanje koordinatne mreže kako bi se bolje razumjele estetske strategije koje su na djelu na ovim slikama.

Komparativno proučavanje je čak još važnije u slučaju nezapadnjačke umjetnosti iz kultura koje nemaju značajnu književnost koja govori o njihovoj vlastitoj umjetničkoj produkciji, poput islamske umjetnosti. Zahvaljujući ovome metodi, usporedbe između djela mogu otkriti nova formalna obilježja koja se inače ne bi mogla vidjeti, dok zapadnjačka estetska hermeneutika dopušta poboljšanje shvatanja vizualnih koncepata i strategija koje izražavaju i razvijaju. Ovo je precizno ono što

ću pokazati ispod uz primjer usporedbe između Comares Halla (Dvorane ambasadora) i *Space that Sees* (Prostora koji vidi) Jamesa Turrella⁷². Pokazati ću kako je ovo znanstveno djelo, vjerujem, doprinijelo unapređenju proučavanja oba spomenika.

Comares Hall je prijestolna dvorana unutar kraljevskih ograđenih palača Alhambre⁷³. *Space that Sees* (*Prostor koji vidi*) je naslov minimalističke konstrukcije u obliku kocke Jamesa Turrella koji je sačinio 1992. godine u Izraelskom muzeju. Na prvi pogled, ova dva djela nemaju ništa zajedničkog jedno s drugim. K tomu još, kad sam imala priliku da obavim istraživanje nad Turrell ovom kockom, odmah sam stekla osjećaj i pomislila da je ova građevina bila unekoliko slična sa Dvoranom ambasadora, konceptualno i strukturalno. Također, imala sam intuiciju da je ova sličnost bila značajna, te da bi prema tome trebala zaslužiti ozbiljnije propitivanje. Usporedba se učinila zanimljivom ne samo *per se*, već više nego što sam smatrala da bi mogla pomoći u razrješenju enigme koju je postavila kompleksna estetika Dvorane ambasadora. Napisala sam nekoliko tekstova koji iznose rješenje ove enigme⁷⁴. Objasniti ću ovo u nekoliko redaka kazujući o strukturalnim afinitetima koji zajedno postavljaju ove dvije građevine.

Podrobna poredbena studija pokazuje da Dvorana ambasadora i *Prostor koji vidi* tvore analogne arhitektonske objekte. Usprkos neposrednim izgledima, ova dva spomenika doista posjeduju mnoga zajednička obilježja u tolikoj mjeri da se Turrellovo djelo pomalja kao suvremeni sekularni simbol

⁷² Ovaj se primjer oslanja na moj članak "The Comares Hall in the Alhambra and James Turrell's Space that Sees: A comparison of Aesthetic Phenomenology", *Muqarnas*, 20, u izdanju Harvard University, Brill, 2004.

⁷³ Vidjeti moj esej "Understanding the Comares Hall of the Alhambra in the Light of Phenomenology", u: *Beauty and Islam, Aesthetics of Islamic Art and Architecture*, I.B. Tauris, London-New York, 2001.

⁷⁴ Vidjeti prethodne dvije fus-note.

hispano-arapskog remek-djela. Oba djela su radikalni geometrijski objekti koji uključuju fenomenologiju čistog prostora i tvore taj oblik određene vrste vizualne kozmogonije; mikrokozmičku konstrukciju koja poziva na razmišljanje o svijetu i postojanju. U obje građevine, središnja je arhitektonska tema strop koji mami pogled i dominira arhitektonskim iskustvom. Ove sličnosti nisu u konfliktu, niti kontradikciji s razlikovnostima koje očito razdvajaju djela jedno od drugog. Jer, te razlikovnosti zapravo generiraju komplementarnosti, a ne protuslovnost. No navedimo samo jedan primjer, najistaknutija razlikujuću oznaka svakog spomenika počiva u geometrijskom dizajnu. Kumulativna estetika u Alhambri suprotstavlja se reduktivnoj estetici Turrelllove kocke. Međutim, ona se bavi dvama verzijama jednog te istog estetskog sustava i jedne te iste vizualne retorike koja počiva na geometrijskoj apstrakciji – dosljedno isključujući formalnu maštu. Ova estetska strategija u oba djela ima za cilj da proizvede isti učinak, koji je postavljanje gledatelja u meditativno i kontemplativno stanje pomoću golemog fizičkog iskustva stropa. Pažljivo izrađena geometrija gornjeg dijela svake građevine oblikuje vrstu promatračnice čija zadaća nije znanstvena, već potpuno metafizička i imaginarna. Strop se opaža kao «instrument da se nađe licem u lice s kozmosom», da posudimo Gaston Bachelardov izraz iz djela *The Poetic of Space (Poetika prostora)*⁷⁵. Drugim riječima kazano, isto egzistencijalno iskustvo se iskazuje u arhitekturi u sličnim pojmovima, ali u radikalno različitim kulturnološkim kontekstima.

Vidimo kako sličnost može biti pronađena u razlici i kako ona čini smisao kroz nju. Međutim, iznad toga, kao što je ranije kazano, estetska blizina između dvaju građevina je stvorila kritički argument kako bi se objasnila i dotjerala u tančine definicija o dizajnu Dvorane ambasadora.

⁷⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, translated from the French by Maria Jolas, *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston, 1964.

Estetika hispano-arapske arhitekture predočava ono što se pojavljuje kao kontradikcija koja je, zapravo, odvela u mnoge pogrešne interpretacije. Ova kontradikcija leži u dva estetska procesa na djelu u ovoj građevini. Prvi proces je geometrijska apstrakcija čije funkcioniranje počiva na eliminaciji promatranih slika i eksplicitnog predstavljačkog diskursa. Drugi proces je zasebitost islamske umjetnosti općenito, koja se čini neobično razvijenom u slučaju Alhambre, poglavito kada je riječ o kaligrafiji. Građevina se sastoji od ekstenzivnog niza dekorativnih arapskih natpisa uz sadržaj različitih poredaka, historijskih, religijskih i pjesničkih. Ovi elementi bez dvojbe konstituiraju glavno razlikujuće obilježje Comares Halla (Dvorane ambasadora), koje ne postoji u Turrellovoj konstrukciji.

U raspravi o strukturi oba djela, implicite sam istaknula da je geometrijska apstrakcija bila jedinstvena estetska strategija na zidovima, i nisam spomenula ovaj naročiti aspekt njezine ornamentacije. Razlog je taj što strogo vizualni stupanj, dekorativni natpisi ne proturječe apstraktnoj logici geometrijske konfiguracije. Nasuprot tome, oni participiraju u ovoj logici, budući da perceptualno pripadaju obitelji geometrijskih oblika, pošto su posve različiti figurativnim oblicima. Zapravo, pitanje je posve kompleksno i pitamo se koja je stvarna narav ove kontradikcije. Evo pojedinosti ovog problema.

Prvo, dekorativno pisanje ili kaligrafija općenito, formalno je apstraktni predmet, dok na semiotičkoj razini ona tvori oblik predstavljanja zbog svoje diskurzivne funkcije. Drugo, natpisi na Alhambri se javljaju kao krajnje imaginativni u izobilju svjetovnih slika koje slijede srednjovjekovnu tradiciju arapske poezije i retorike. Napose, pjesme sadrže mnoge aluzije na samu arhitekturu. Međutim, poblizje propitivanje ovih tekstova pokazuje da one nikad ne poistovjećuju arhitektonska

obilježja s predstavljanjima nebesa i zvjezdanog svijeta kojeg živopisno prikazuju. Navedimo neke od ovih natpisa⁷⁶:

«Ovdje je kupola koja se svojom visinom gubi iz vida ; ljepota u njojzi pomalja se i skritom i vidljivom ».

A malo dalje: « A sjajne zvijezde bi se radije čvrsto utemeljile u njojzi nego da nastavljaju lutati okolo nebeskim svodom ».

Potom: «Pomisliobi da su one nebeske sfere čije se orbite kreću u krugovima».

Ispod kupole je ispisana sura «al-Mulk» koja opisuje sedam sfera islamskih nebesa : «Onaj koji je sedam nebesa jedna iznad drugih stvorio – ti u onome što Milostivi stvara ne vidiš nikakva nesklada, pa ponovo pogledaj vidiš li ikakav nedostatak, zatim ponovno više puta pogledaj, pogled će ti se vratiti klonuo i umoran»⁷⁷

Ono što čini estetsku interpretaciju arhitektonskih oblika teškom jeste prolaženje dvije suprotstavljene logike koje pak proizilazi iz prisustva ovih natpisa na apstraktnoj dekoraciji. Na čisto semantičkoj razini, natpisi uvode subjektivni i stvarni poredak diskursa u trans-estetsku, matematsku i transcendentalnu logiku geometrije. Dakle, dva suprotstavljena procesa apstrakcije i predstavljanja se odvijaju u istom estetskom području i nekako, *a priori*, generiraju čudnu kontradikciju. Prirodno, duboko estetsko značenje hispano-arapske građevine počiva na dvostrukoj artikulaciji formalno/vizualnog i semantičko/semiotičkog ovih dvaju procesa. Značenje i estetsko funkcioniranje arhitekture ne može se razumjeti bez ispravne definicije ove artikulacije.

Sve dosad, pojašnjenja historičara islamske umjetnosti su bila pogrešna ili slabo zadovoljavajuća. Od čega se sastoji inter-

⁷⁶ From Oleg Grabar, *The Alhambra*, Solipsist Press, Sebastopol, California, 1992, p. 116-117.

⁷⁷ The Koran, preveo s arapskog J.M. Radwell, Everyman, London, Vermont (sl-Mulk, 3-4)

pretacija specijalista i što je pogrešno u svezi s njima? Kako bi razriješili ovaj problem estetskog izražavanja (artikulacije) između natpisa i geometrijskog dizajna, historičari su pribjegavali metodologiji za koju su obrazovani kada su tekstovi i oblici objedinjeni u umjetničkom djelu. Oni su smatrali semantički sadržaj natpisa doslovnim objašnjenjem u pisanju geometrijskih oblika kao da je funkcija bila ta da se nužno informira o arhitektonskom značaju. Kao rezultat, geometrijska konfiguracija, prema njihovom mišljenju, tvori oblik ikonografije koja oblikuje astralne slike, a natpisi prikazuju kozmografiju. Sukladno ovom pristupu, kupola je predstavljanje, ili barem aluzivna predodžba islamskih nebesa.

Ovakovrsna interpretacija vodi u paradoks koji je taj da bi apstraktna ornamentacija bila unekoliko ispunjena figurativnim simbolizmom koji ga zaodijeva predstavljачkom funkcijom u čistoj tradiciji oblikovanja, to jest, tradiciji postojećih predodžbi. Ponudivši značajan razvitak geometrijske dekoracije u islamskoj umjetnosti općenito, okarakteriziran zvjezdanim obrascima koji se nužno ne odnose na kozmologiju, objašnjenje se nadaje malo uvjerljivim. Međutim, dok posmatra kupole i polukupole Dvorane ambasadora, promatrač uistinu misli o nebeskim slikama. Ali, da li ovaj estetski fenomen dokazuje da su ove nebeske slike uistinu postojeće u arhitektonskim oblicima građevine? Kako bismo pronašli odgovor na ovo pitanje, pribjegla sam usporedbi dvorane sa Turrellovim *Prostorom koji vidi* (*Spaces that Sees*).

Ova analiza američkog djela dopušta da se vidi po lošem svjetlu estetski mehanizam koji također funkcionira u Alhambri. Zbilja, prema njegovom minimalističkom radikalizmu, Turrelova kocka ne sadrži bilo kakvu dvosmislenost, niti kontradikciju dok proizvodi iste učinke na stanje promatračevog razuma i tjelesno iskustvo. U obje građevine promatrač posjeduje kvazi-estetsko iskustvo stropa koji je namjerno pažljivo izrađen. Ovo iskustvo uključuje viziju slika, međutim,

objektivni ili subjektivni dizajn se posve oslanja na geometrijsku apstrakciju. U *Prostoru koji vidi*, posve je jasno da su slike koje promatrač vidi vrste iluzija. One ne postoje u konstrukciji, budući da strop prikazuje stvarni otvor, fizičku prazninu. Jer, jamačno nema predstavljanja. Međutim, ono što *Prostor koji vidi* postavlja jeste imaginativna moć geometrije koja je proizvod sugestije, evociranja ili aluzije, a ne objektivnog predstavljanja. Slike se stvaraju izvan djela, na nebesima koja se mogu vidjeti kroz otvor koji tvori određenu vrstu okvira. One poprimaju oblik u gledateljevom oku, istodobno bivajući stvarne i imaginarne, ili virtualne. Otuda, strop konstituira sa-njarski prostor čija je objektivna konstitucija čista geometrija, ali koja se snažno igra virtualnim kao komponentom umjetničkog djela i perfekcijom kao aktivnim elementom u procesu umjetničke razrade.

Ukoliko primijenimo ovaj sofisticirani estetski sustav na imaginarnu geometriju u Turrellovom djelu na Alhambri, shvat ćemo da zapravo ne postoji kontradikcija između natpisa i geometrijskog dizajna. Nasuprot tome, oni oblikuju suvisli par. Kao i Turrellovoj konstrukciji, geometrijska ornamentacija Dvorane ambasadora, koja je nedvojbeno apstraktna i ne posjeduje ikonografski sadržaj *per se*, upotrebljava utjecaj imaginativnih moći na promatračev razum, uglavnom pomoću analogija njegovih obrazaca sa nebeskim tabelama. Ova mašta koja izrasta u promatračevoj imaginaciji ontološki je neovisna od mašte prikazane natpisima koji se ne upliću u vizualni poredak koji posjeduje svoje neovisno imaginativno svojstvo. Prva je mentalna i potencijalna mašta, a potonja predstavljačka i definirana mašta. Ovo znači da dva poretka, vizualni i tekstualni, tvore dva odvojita i autonomna estetska polja: natpise koji označavaju neovisno, ali u odnosu sa vizualnim dizajnom. Drugim riječima kazano, arhitektonsko iskustvo koje je potaknuto Alhambrom pokreće dvostruki imaginativni proces kroz kaligrafiju i geometrijsku dekoraciju, koji koegzisti-

raju u jednom te istom medijumu. U Turrellovom djelu, sofisticirana geometrija je jedinstvenog porijekla stvaralačkog procesa. Ovo primjećivanje potvrđuje da, na perceptualnoj sceni same arhitekture, natpisi igraju čisto vizualnu/estetsku ulogu, dok njihova lingvistička funkcija operira i namjeravana je da funkcionira na drugom stupnju. Kako natpis na Alhambri primjenjuje svoju lingvističku funkciju i usporedno svoje vlastito imaginativno svojstvo?

Dekoratивно pisanje aktivira svoja lingvistička svojstva izvan arhitektonskog djela. Ono se opaža poput glasa koji pjeva pohvale i izražava osjećanja i misli o arhitekturi, ali je ne opisuje, niti objašnjava. Možemo kazati, izuzev za kur'anske navode, da natpisi upisuju u arhitekturi viziju pojedinačnog promatrača, viziju pjesnika ili epigrafičara (viziju koja je krajnje kondicionirana, iako putem kulturoloških konvencija). U arhitektonskom se iskustvu, semantička interakcija između tekstualnih i vizualnih područja ne javlja, izuzev kada promatrač sluša – takorekuć – ovaj glas, tj. tijekom kognitivnog procesa koji mu dopušta da zna sadržaj natpisa na bilo koji način: učinkovitim čitanjem, memoriziranjem, slušanjem, itd. Ova semantička interakcija se ne javlja objektivno u samim arhitektonskim oblicima, već subjektivno u promatračevom razumu. Ovo nije materijalni proces, već mentalni fenomen koji dijeli krajnje značajnu sposobnost na virtualnost i subjektivnost u izradi konceptualizacije pomoću dvostruke stimulacije imaginarne geometrije i natpisnih poruka. Prema tome, slike koje promatrač vidi u arhitekturi mogu se objediniti s onim prikazanim u natpisima, formirajući pomiješano kolanje konstrukcija razuma i književnih slika. Arhitektonska scena služi kao filmsko platno projekcija na kojima se ove slike virtualno dešavaju. Njihova je estetska narav beskrajno varijabilna i prolazna, te ih stoga možemo nazvati «potencijalnim slikama».

Otuda zbiljsko i virtualno participiraju u estetskoj igri u Alhambri i *Prostoru koji vidi (Space that Sees)*, samoj specifičnosti hispano-arapske arhitekture, naravno, bivajući aktivirajućom ulogom natpisa u čitavom procesu. Međutim, natpis posjeduje jednako tako drugu glavnu kognitivnu moć koja generira upadljivu razliku sa Turrellovim djelom i koja se bavi metafizičkim značenjima koje dvije građevine prenose. Ovo pitanje biti će zaključak ovog eseja.

Turrellova estetska kozmogonija je nijemo djelo koje dopušta gledatelju da posve slobodno iznosi svoje vlastito mističko ili metafizičko razmišljanje u onoj mjeri sve dok ne iskazuje bilo kakvu pisanu informaciju ili znak u procesu umjetničke komunikacije. Ova kozmogonija daje smisao u svijetu koji je indiferentan na bilo koje religijsko ili filozofsko određenje. Ona operira u području univerzalnog, u sekularnoj nepovredivosti ili apsolutnom duhovnom području, gdje su sve metafizičke i mističke projekcije moguće. Posve suprotno, eksplicitno islamski i historijski sadržaj natpisa u Alhambri generira poučnu dinamiku u estetskoj spoznaji koja joj daje definiranu religijsku orijentaciju. Međutim, sekularna ili islamska, obje građevine izražavaju isto temeljno i neopisivo pitanje misterija svijeta. Alhambra priskrbuje objašnjenja, dok *Spaces that Sees* ostaje biti otvoren za sve moguće odgovore.

**OKVIR PROMATRANJA,
ESTETSKOG ISKUSTVA
I PROSUĐIVANJA
U KUR'ANU XXVII/44**

Ovaj esej predočava neke aspekte i moja razmišljanja koja su uključena u članku koji je objavljen u drugoj zbirci eseja, a koja je naslovljena *Ljepota i islam, estetika islamske umjetnosti i arhitekture*,⁷⁸ te u knjizi koja je objavljena na francuskom jeziku *Le piège de Salomon, la pensée de l'art dans le Coran*.⁷⁹ Ovo se djelo sastoji od komentara 44. ajeta iz 27. kur'anske sure ("Mravi") i ona se usredsređuje na estetsku dimenziju ovog teksta. Ajet 44. kazuje o konačnoj epizodi posjete kraljice Sabe (Bilqis) kralju-poslaniku Sulejmanu (Solomonu). Kraljica je pozvana da posjeti Sulejmanovu palaču koja je prekrivena staklom, ili umjetnim kristal-staklom. Ona vidi vodu umjesto stakla i, kako bi pristupila kralju, ona podiže svoju haljinu pred njim kako je ne bi skvasila. Sulejman je ispravlja, izjavljujući da je pod sačinjen od stakla. Nakon toga, ona shvata da je pogriješila i pokorava se Sulejmanovom Bogu.

Ajet 44: "*Qila laha udhuli l-sarha
fa lamma ra'athu hasibathu lujjatan wa kashafat 'an
saqayha qala 'innahu sarhun mumarradun min
qawarira qalat rabbi 'inni dalamtu nafsi wa 'aslamtu
ma'a sulaymana li-llahi rabbi l-'alamin*".

Prijevod:

«Uđi u dvoranu ! » - bi joj rečeno. I kad je ona pogleda, pomisli da je duboka voda, pa zadiže haljinu uz noge svoje. «Ovo je dvorana uglačanim staklom popločana» - reče on. – «Gospodaru moj», - uzviknu ona – «ja sam se prema sebi ogriješila

⁷⁸ Valerie Gonzalez, *Beauty and Islam, Aesthetic of Islamic Art and Architecture* IBTauris, New York-London, 2001. (s engleskog prevela Lejla Mušić, 2005.)

⁷⁹ Valerie Gonzalez, *Le piège de Salomon, la pensée de l'art dans le Coran* Albin Michel, Paris, 2002 (uskoro će se pojaviti engleski prijevod pod radnim naslovom: *Solomon's Plot, Aesthetics in the Qur'an*).

i u društvu sa Sulejmanom predajem se Allahu Gospodaru svjetova!»⁸⁰

Ovaj ajet predočava literarni oblik sulejmanovske parabole, jednu od ovih svetih legendi s višestrukim značenjima koja nove hermeneutske tehnike iznose na vidjelo. Pripovijest pripada bogatom korpusu izvora u tri monoteističke tradicije s obzirom na dvostruki mit o Sulejmanu i kraljici Sabi. Brojni znanstveni radovi su napisani o ovoj vrlo popularnoj temi, međutim, tek nokolicina kazuje o njezinim estetskim aspektima. Na primjer, Jacob Lassner je u svojoj knjizi *Demonizing the Queen of Sheba / Demonizirajući kraljicu Sabu* proširio antropološku dimenziju ove pripovijesti o dva suverena dok je vukao svoju filozofsku i teološku formaciju iz jevrejskih svetih tekstova u islamske verzije.⁸¹ Relativno skorašnji članak o ovom predmetu, koji je napisao Fabrizio Pennachietti, “La Reine de Saba, le pavé de cristal et le tronc flottant”, neodređeno evocira estetski sadržaj dvostrukog mita, ali je još uvijek zainteresiran za njegovu historiografiju.⁸² Uz to, poput historičara i historioграфа, historičar umjetnosti posjeduje na raspolaganju obilje dokaza koji pokazuju utjecaj sulejmanovske tematike u umjetničkoj produkciji u različitim periodima i u različitim kulturnim podnebljima, od brojnih predstavljanja na srednjovjekovnim rukopisima do čuvenih freski Pierra della Francesca, koje pokazuju kršćansku ikonografsku verziju kraljice Sabe koja posjećuje Solomona (Sulejmana).

Zbilja, dobro poznata umjetnička paradigma, Sulejman predstavlja arhetip kralja koji je sponzor umjetnosti, arhitekture i urbanizma. Monoteističke mu tradicije pripisuju izgradnju

⁸⁰ S arapskog preveo Ahmed 'Ali, Princeton University Press.

⁸¹ Jacob Lassner, *Demonizing the Queen of Sheba: Boundaries of Gender and Culture in Postbiblical Judaism and Medieval Islam*, The University of Chicago Press, London-Chicago, 1984.

⁸² Fabrizio Pennachietti, “La Reine de Saba, le pavé de cristal et le tronc flottant”, u: *Arabica*, Paris, januar 2002.

Hrama i kraljevske rezidencije u Jerusalimu i, prema islamskoj verziji mita, postojanje gradova poput Palmyre u Siriji, Persepolisa u Iranu, ili Kabula u Afganistanu. On je također graditelj zamišljenog Bačvarskog grada (Cooper City) opisanog u *Hiljadu i jednoj noći*, te legendarni povjerenik raskošnih kupatila koja još uvijek postoje u Palestini.⁸³ Sam Kur'an spominje, među ostalim razlikovnim znakovima kralja-poslanika, neke metalne kovine koje je on zapovjedio da se naprave. Ova paradigmatička zadaća sulejmanovskog mita u umjetnosti i arhitekturi također je uočljiva u islamskoj literaturi u kojoj su ukazivanja na Sulejmanovu palaču kao idealan model brojna. U svojem *Diwanu*, Al-Buhturi (deveto stoljeće) pjeva u pohvalu velikog bazena u abbasidskoj rezidenciji, uspoređujući ga s kur'anskim dvorom popločanim staklom: "On izgleda kao da su ga Sulejmanovi demoni sagradili, nakon što se nacrti pažljivo prostudiraju. I ako bi kraljica Saba prošla kroz njega, kazala bi: "Nalikuje podu poločanom staklenim pločama".⁸⁴ Međutim, usprkos ovim kontekstualnim dokazima, pripovijest o Sulejmanu i kraljici Sabi nije nikada razmatrana kao čisto estetska tematika koja bi mogla otkriti doktrinarne elemente o islamskoj umjetničkoj produkciji i kategoriji znanja koje se bavi pojmom ljepote i umjetnosti uopće. I na prvom mjestu, doslovna semantika samog ajeta je očito estetskog poretka.

Pripovijest počiva na dva narativna elementa estetske prirode koji su opisani minimalnim, ali krajnje moćnim retoričkim jezikom koji karakterizira kur'anski diskurs. Prvi je elemenat predmet, Sulejmanov rad u staklu koji je imenovan riječju "sarh"; drugi je elemenat kretnja koje je tjelesno

⁸³ See Maria-Jesus Rubiera, *La arquitectura en la literatura arabe. Datos para una estetica del placer*, Libros Hiperion, Madrid, 1988.; *Ars Orientalis, A Special Issue on Pre-modern Islamic Palaces*, tom 23, University of Michigan, 1993.

⁸⁴ Jesus Rubiera, *La arquitectura en la literatura arabe*, str. 87.

iskustvo ovog predmeta, pogrešno njegovo opažanje od strane kraljice Sabe. Artefakt, tvorevina od stakla u arhitektonskom prostoru, Sulejmanov *sarh*, promatračica, kraljica Saba, gleda i koristi ovaj artefakt kroz svoju osobnu subjektivnu percepciju: da li trebamo bilo što drugo da je scena koja se odnosi na ajet 44. estetsko iskustvo u svijetu vizualne umjetnosti? Možemo potvrditi da 44. ajet razvija estetsku filozofiju ponad njegove temeljno religijske semantike. Štoviše, unutar generičkog područja estetske filozofije, on se bavi posebnim ogranakom estetike vizualnih oblika. Ova grana estetike pojavljuje se sve značajnijom za naše istraživanje o islamskoj umjetničkoj koncepciji koja potiče temeljna pitanja materijalnih oblika, okvira promatranja umjetnosti, vizualnog prosuđivanja i percepcije.

Što se tiče ovog artefakta, Sulejman nudi njegovu posve ispravnu definiciju u svojoj afirmativnoj frazi “*Innahu sarhun mumarradun min qawarira*”, “*ovo je pod popločan staklenim pločicama*”, izuzev za riječ koju oslovljava sa *sarh*, čija precizna konstitucija nije specificirana. Ništa ne ukazuje da li je to dvor, pod, soba, ili pak čitava građevina. Sve su ove mogućnosti valjane i sami islamski izvori pribavljaju brojne leksikografske interpretacije ove riječi u kontekstu ajeta 44. Jer, u drugim se obzirima *sarh* pojavljuje dvaput u druge dvije sure, u 38. ajetu sure *Qasas* (“Kazivanje”), i 36. ajetu sure *Mu'min* (“Vjernik”). Ovi ajeti podsjećaju na konstrukciju koju je sagradio Faraon, a koju muslimanski leksikografi jednoglasno interpretiraju kao trđavu. U svakom slučaju, Sulejman jasno govori o arhitektonskom objektu koji posjeduje kvalitete sofisticiranog umjetničkog djela. Prvo, on spominje da je priroda materijalnog predmeta sačinjena od imenovanog *qawarira*. Ovaj pojam označava supstanciju stakla čije je generičko arapsko ime zapravo *zujaj*, korišteno primjerice u suri *an-Nur* (“Svjetlost”) za opisivanje koja sadržava simboličko božansko svjetlo. *Qawarir* je specifičniji pojam koji jednako tako preno-

si pojam fragmentacije kao rezultat procesa cijepanja ili dije-
ljenja na komade neobrađenog proizvoda, bilo emajliranih
pločica, kamenih pločica, ili pak malih fragmenata. Drugo,
Sulejman pokazuje tehniku s kojom je fragmentirano staklo
stavljeno na arhitektonski medij kroz riječ *mumarrad*, koja je
različito prevedena kao “*popločan staklenim pločicama*”, po-
tičući niz plastičnih kvaliteta koji implicite involviraju sofisti-
cirane vještine i visok stupanj elaboracije. Kao rezultat, fraza
oblikuje neku vrstu tekstualne slike koja opisuje pod po koje-
mu možemo hodati, koji je obložen u potpunosti staklom, pro-
zirnim, svijetlim, bijelim, ili zelenim, izotropnim, te vjeroja-
tno staklom koje reflektira svjetlost. Predmet izvanrednog
oblika poput bilo kojeg od Sulejmanovih čuda, obdaren atri-
butima geometrijskog savršenstva tako da čitatelj može umski
vizualizirati bilo njegovu dvodimenzionalnost, ili njegovu tro-
dimenzionalnost.

Također, tekst je vrlo precizan što se tiče iskustva ovog
predmeta koji povrh toga eksplicite potvrđuje ono što je samo
implicitno u Sulejmanovom opisu, to jest, sličnost staklene
izrada s vodom. Po ulasku u palaču, kraljica je vidjela vodu
umjesto stakla. Ova smetenost nije slučajna, već je postignuta
perceptualnom sličnošću između supstancije stakla i vodenog
elementa. Očito, takovrsna sličnost nije proizvod prepušteno-
sti slučaju. Ona otkriva nakanu koja je motivirala koncepciju
artefakta; ona je “obrazac intencije” kao što to filozof umje-
tnosti Michael Baxandall ističe.⁸⁵ Ovdje se intencija sastojala
u dovođenju sličnosti između staklenog pokrova i vode do
tačke da se artefakt pojavljuje kao estetska istolikost vodenog
pribora. Pod snažnim učinkom ove sličnosti, kraljica gubi spo-
sobnost razlikovanja između artefakta i prirodnog modela ili
reference. Ona brka zbiljnost i uobrazilju, prirodu i umjetnost,
sukladno scenariju estetskog iskustva koje je tipično u vizual-

⁸⁵ Michael Baxandall, *Patterns of Intention*, prijevod s engleskog na fran-
cuski *Formes de l'intention*, Paris, Chambon, 1991.

nim umjetnostima, a koje se naziva “optička iluzija”. U religijskim terminima, kraljica brka ljudsko i božansko stvaranje. Prije detaljnog analiziranja same estetske filozofije koju ova pripovijest prenosi, moramo razmotriti njezino religijsko značenje i kontekst sve dotle dok je njezin primarni cilj, naravno, da ispuni duhovno predikatnu zadaću. Započeti ćemo s objašnjenjem religijskog značenja, a potom ćemo govoriti o monoteističkog kontekstu ovog ajeta.

Pripovijest je parabola, i njezin religijski značaj nije da otvoreno naznači, već da potakne sukladno dvostrukom semantičkom sustavu ovog tipa literarnog izražavanja, koji je artikuliran u dva kognitivna stupnja, književnom ili manifestnom, te onom skritom, pritajenom ili aluzivnom stupnju. Kroz konkretne i imaginarne termine pripovijesti, ajet ima za cilj da priopći duhovno apstraktne misli, koncepte i principe. Pripovijedanje otuda samo od sebe tvori moćno retoričko sredstvo da izrazi neopisivo. Kao što Michael Serres kaže u svojoj knjizi *Esthétique sur Carpaccio* “slikovna komunikacija nosi sve apstrakcije”.⁸⁶ Dakle, struktura parabole slika jasnu dvostruku shemu suprotstavljenih tema, koje su literarna i potaknuta shvatanja ovog ajeta. Literarni stupanj kazivanja opisuje glavni lik koji pravi grešku (optička iluzija) prije nego što drugi glavni lik ispravi ovu grešku tvoreći elementarnu “manihejsku” dvojnost suprotstavljenih simboličkih figura: jednog koje je u krivom nasuprot drugog koji je u pravu, jednog koje griješi nasuprot drugog koji zna, itd. Ova dvojnost generira, na potaknutom stupnju, sekundarnu binarnu shemu pozitivnih i negativnih religijskih likova i vrijednosti, koja suprotstavlja vjernika nevjerniku, božansku mudrost datu poslanicima pukom ljudskom duhu, te konačno istinsku religiju predočenu inkarnirajućim likom vlasti, sjaja i istine, Sulejmana, naspram paganizma, koji je predočen kraljicom Sabom. Drugim riječima kazano, scena optičke iluzije metaforički izražava u imagi-

⁸⁶ Michel Serres, *Esthétique sur Carpaccio*, Herman, Paris, 1975.

narnim terminima apstraktni koncept nepoznavanja istinskog Boga, a kraljičino dramatično preobraćenje trijumf islama nad paganizmom. Još općenitije, ona simbolizira slavu Božijeg Jedinstva.

Iako je kur'anski pasaž jedinstven po mnogim aspektima, semantički, literarno i simbolički, on unatoč tome pripada čitavoj tradiciji koja obujmljuje tri monoteizma. Njegov estetski sadržaj rezultira iz kompleksnog teološkog i filozofskog razvoja mješavine svetih knjiga u pogledu Sulejmana / Solomona, a koje su ukorijenjene u jevrejskoj tradiciji i potom interpretirane u kršćanskim i islamskim izvorima. On započinje s prikazom susreta između kralja i kraljice Sabe u jevrejskoj Bibliji, Prva knjiga o kraljevima (poglavlje 10, stihovi 1-13) i Druga knjiga Ljetopisa (poglavlje 9, stihovi 1-9). Ovo je nakratko spomenuto u Novom Zavjetu, u Evandelju po svetom Luki (poglavlje XI, stih 31). Međutim, ovi temeljni biblijski izvori ne pripovijedaju o staklenoj palači, niti prispominju prethodni događaj ispričan u ajetima 42-43 is iste sure (XXVII). Ovaj događaj kazuje pripovijest o prijestolju kraljice Sabe, koji je Sulejman prerušio kako bi ispitao njezinu inteligenciju. Kur'anska verzija pripovijesti o Sulejmanovoj palači, uz njezin naročiti estetski sadržaj, ne potječe iz same Biblije, već je književni razitak u post ili izvan biblijskoj jevrejskoj tradiciji.⁸⁷ Na primjer, u Talmudu se kaže: “*Solomon je pripremio prijem za svoju gošću (kraljicu) u palači koja je bila prekrivena i oblijepljena staklom, i kraljica je odmah bila prevarena ovim fenomenom do te mjere da je pomislila da kralj sjedi usred vode*”. Druga verzija pripovijesti postoji u Targum Sheni u Knjizi o Esteri, ranom srednjovjekovnom izvoru koji je drugi prijevod na aramejski Knjige o Esteri. Zapravo, ovaj je tekst najbliža jevrejska knjiga Kur'anu što se tiče pripovijedačkog pristupa legendi o Sulejmanu i kraljici Sabi.

⁸⁷ Što se tiče jevrejskih religijskih izvora, vidjeti postojeću bibliografiju kod Jacoba Lassnera, *Demonizing the Queen of Sheba*..

On kazuje: *“I nakon tri godine, kraljica Saba dođe pred Sulejmana... Benayahou, sin Iehoyadin, bio je taj koji ju je doveo u kraljevu palaču. Kako bi je primio, kralj je sjeo u sobu čiji je pod bio sačinjen od kristala. I dok mu je pristupala, kraljica je imala iluziju da vidi bazen vode; podigla je svoju haljinu kako bi prošla i pokazala je malje na svojim nogama. Kralj joj je rekao: 'Tvoja ljepota je doista ženska, ali su malje bolje rečeno muškarčeve...’”*

Kao što možemo primijetiti, ovaj izvadak sadrži pripovjedačke elemente koji su odsutni u Kur'anu, ali se zapravo pojavljuju u *tefsiru* (komentarima) i tekstovima o islamskoj sakralnoj historiji. Međutim, on se općenitije bavi historijom samog pripovijedanja. Sa naročitog estetskog stajališta koji nas zanima, poslije ili izvan biblijski materijal općenito u kojemu je kur'anski prikaz Sulejmana utemeljen, predočava suštinsku komponentu za razumijevanje ajeta 44. Ova je komponenta odnos između dvoje protagonista koji pokazuje slikovitu formu viteške erudicije i filozofske igre. Kralj i kraljica testiraju jedno drugo čitavim serijalom zagonetki ili domišljatosti, koje su precizno utemeljene na pitanjima koja se bave promatranjem, prosuđivanjem i iskustvom fizičkih predmeta. Primjeri ovih zagonetki mogu se pronaći u midraškoj literaturi koje je iznjedrila muslimanska svetopisamska tradicija. *Midrash Mishle (Zagonetke)* opisuje izazov koji je kraljica Saba zahtijevala od Solomona da izvede: *“Ona mu je sada pokazala drugi tip izazova. Predstavila mu je vrlo mladu djecu jednakog uzrasta, koja su sva bila jednako obučena. 'Razaznaj mušku od ženske djece', kazala mu je. Solomon je signalizirao svojim slugama i oni su mu donijeli orahe i prženo žito, koje je razasuo pred djecu. Muška djeca, koja nisu bila zbunjena, pokupila su ih i strpali su ih u svoju odjeću. Ženska djeca, koja su bila sramežljiva, stavila su ih u svoju perjanicu. Poslije toga, odgovorio je, 'ovo su muška, a ovo su ženska djeca'. Nato je ona odgovorila, 'ti si mudar čovjek’”*. Drugi je primjer ispripo-

vjedan u *Midrash ha-hefez*, jevrejskom svetom tekstu utemeljenom na rabinskom izvoru iz drugog stoljeća po Kristu. Otpiljeni komad cedra je donesen kralju i upitan je na kojoj strani je bio korijen. Potom je on postavio isto pitanje u pogledu grana. Očito je nemoguće odgovoriti na to pitanje jednostavnim pogledom na predmet, budući da oba kraja liče jednako. Izazov zahtijeva dodatno znanje. Stoga Solomon zahtijeva da cedar bude bačen u vodu i nakon toga izjavljuje: “*Kraj koji je potonuo bio je korijen, a kraj koji pluta je onaj koji je sadržavao ogranke*”.

Također, glavno filozofsko pitanje potaknuto ovim zagonetkama i nekoliko drugih iz iste sakralne tradicije, jeste ono o fenomenima i zbiljnosti koja postoji iznad njih, ili je skriva iza istih. Zagonetke imaju za cilj da procijene sposobnost testiranih protagonista kako bi prešli preko distance između onog što vide i onog što ontološki *jeste*, između vizualne percepcije ili elemenatarnih predlogičkih sredstava spoznaje, te duboke spoznaje polučene mudrošću, mišljenjem, iskustvom, te u Solomonovom slučaju, božanskom milošću. Ukoliko se ovo filozofsko pitanje nužno ne tiče estetike umjetnosti, ono jamačno doprinosi konceptualnom okviru unutar kojeg pitanja o umjetnosti mogu biti oslovljena. Unutar samog ovog konceptualnog estetskog sadržaja elaborirana je zagonetka o staklenoj palači. Međutim, naročit estetski sadržaj ona prenosi pristupima općenitom pitanju fenomena i zbiljnosti u specifičnijem području vizualne umjetnosti.

S ovog estetskog stajališta, jevrejske i islamske verzije ove zagonetke su zaodjenute različitim značenjem i semantičkom bremenitošću i ne posjeduju isti utjecaj u kolektivnoj svijesti i imaginaciji. Kur'an je dao novi oblik izvorno jevrejskom pripovjedačkom materijalu zbog svoje vlastite retoričke svrhe i učinio je to tako precizno s naglašavanjem njegovog estetskog aspekta. Kao što smo to prethodno pokazali, u islamskoj verziji sulejmanovske mitologije, estetsko predmetno pitanje igra

ulogu metaforičkog nosača dubokog i neopisivog religijskog koncepta božanske isitne. Zagontka staklene palače je otuda polučila autoritet sakralne estetske paradigme i vrijednost estetskog učenja primijenjenog na islamsku estetsku praksu. U judaizmu, ona ostaje biti filozofsko pripovijedanje koje prenosi strogo etičke vrijednosti, ali bez ikakve naročite estetske konotacije, ili određujućeg religijskog simbolizma. Dok u islamu staklena zamka otkriva kraljici njezinu duhovnu zabludu i vodi je krajnje simboličkoj gesti preobraćenja, u hebrejskim izvorima ona ne ispunjava neku specifičnu religijsko-didaktičku zadaću unutar svih zagonetki. Ona tvori samo dio kompleksne filozofske igre čiji je cilj da dokaže kraljevu superiornost, veličinu i političku moć kao vladara Izraela među drugim narodima. Ukratko, možemo ustvrditi da estetska dimenzija, značenje i vrijednost Sulejmanove zagonetke sa staklenom palačom igra daleko značajniju ulogu u islamskim svetim tekstovima nego onim izvorno jevrejskim.

Obilje komentara i rasprava koji se tiču ove pripovijesti u ajetu 44. i nadalje donose dokaze koji se tiču ovog opažanja.⁸⁸ Značajno, precizna konstitucija i perceptualne kvalitete Sulejmanove izrade stakla silno su zanimali klasične muslimanske komentatore. Oni predlažu veliku raznolikost mišljenja u pogledu ovog pitanja, pokazujući utjecaj kur'anske "slike" *sarha* na obje religije i imaginativnu muslimansku svijest. Na primjer, jedan od najčuvenijih i najslavnijih komentatora, Tabari, u svojem djelu *Tarikh al-rusul wa'l-muluk* ("Historija poslanika i kraljeva"), predlaže preciznu definiciju staklene palače kao zbiljski vodenog sredstva koje sadržava živa vodena stvorenja. Perzijski slikar iz 14. stoljeća u galeriji Freer u Washingtonu ilustrira doslovno Taberijevo objašnjenje.⁸⁹ Druga

⁸⁸ Što se tiče islamskih religijskih izvora, vidjeti postojeću bibliografiju u mojoj knjizi, *Le piège de Salomon / Sulejmanova stupica*.

⁸⁹ Vidjeti ilustraciju ove slike u: *Beauty and Islam, Aesthetic of Islamic Art and Architecture*.

važna figura *tefsirske* literature, egzegeta iz 11. stoljeća, Tha'labi, navodi dva mišljenja u pogledu ovog naročitog pitanja. Prvo, slijedeći Taberijevu viziju, on kaže da je *sarh* “*bila palača od stakla koje je ličilo na bijelu vodu u kojoj je se nalazila stvarna voda napunjena ribom ispod poda*”. Drugo, on ukazuje na drugog komentatora, Wahb b. Munnabiha, koji je ustvrdio da nije bila riječ u tome. Al-Bukhari govori o slomljenom staklu u paramparčad, gotovo prašak. Iako je ova egzegetska rasprava pomiješana s argumentima o narativnoj i teološkoj prirodi, ona unatoč tome pripada estetskom području i otkriva duboko estetsku rezonancu staklenog obrasca u klasičnoj islamskoj misli. Ovo bi se možda moglo nazvati “sulejmanovskom estetskom sviješću” u srednjovjekovnoj muslimanskoj kulturi.

Ovi su klasični tekstovi pripremili teren za moderne tehničke analize kako bismo nastavili s estetskim zaključivanjem i njegovim produbljanjem. Zbilja, zagonetka o staklenoj palači iz 44. ajeta može biti ispravno definirana u čisto modernim estetskim terminima davanjem odgovora na sljedeće pitanje: kako eksperimentirati s umjetničkim djelom koje nalikuje prirodnoj stvari ili biću. Ovo pitanje ukazuje na temeljni princip u stvaranju umjetnosti, princip *mimezisa*, koji označava imitaciju u aristotelijanskom smislu.⁹⁰ No, hajde da ukratko objasnimo ovaj princip koji je Aristotel prvi postavio u svojim djelima *Retorika* i *Poetika*.⁹¹

Koncept *mimezisa* ne označava prvenstveno doslovnu reprodukciju ili vjernu kopiju nečega u umjetničkoj praksi, već ukazuje na ontološki princip koji dirigira svim vrstama ljudskog stvaranja koje, na jedan ili drugi način, jeste proizvedeno na osnovi ili protiv modela postojećih stvari u prirodi. Kao rezultat toga, ljudsko stvaranje nije, niti može biti istinski neovi-

⁹⁰ Vidjeti članak o konceptu *mimezisa* u samom ovom djelu.

⁹¹ Vidjeti *The Complete Works of Aristotle*, revidirani oxfordski prijevod, koji je uredio Jonathan Barnes, Princeton University Press, 1991.

sno od postojećih prirodnih stvari. Ljudsko je stvaranje, po svojoj suštini, oponašateljsko. Napose na području umjetnosti, najmimetičkijoj od svih ljudskih aktivnosti, *mimesis* zamjenjuje kompleksan odnos između umjetničkog djela i njegovog modela ili reference, prirode. Umjetnost dijeli percpetualne sličnosti s prirodnim modelom ili referencom, uslijed svojeg temeljno oponašateljskog karaktera. Više od toga, umjetnost može smjerati predstavljanju vanjštine prirodnog predmeta, ili bića kako bi bilo njegov supstitut. U islamskom svijetu koji se ravna neopisivom svemoći Boga, ove analogije i sličnosti oživljuju mimetički odnos između fiktivnih i prirodnih entiteta s visokim dijalektičkim napetostima u terminima ontološkog statusa, vrijednosti i poretka. Ovo je izazovni estetski problem Sulejmanovih testova kraljice Sabe s ciljem da bi procijenio njezinu sposobnost prosuđivanja i razlučivanja. U proširenom smislu, kur'anski pristup pitanju *mimesisa* u umjetnosti izvodi se iz značenja pridatog odgovoru kraljice na problem koji je postrijedi.

Odgovor na Sulejmanovu zagonetku je optička zbrkanost koja se pojavljuje kao temeljno negativno ponašanje, pogreška kao neprimjerena gesta otkrivanja nogu iza koje je slijedilo preobraćenje. Jednostavno postavljeno, to je pogrešna kretnja ispravljena onom ispravnom – preobraćenja. Dakle, kao što vidimo, optička iluzija tvori metaforu paganizma. Prema tome, islamska koncepcija *mimesisa* u Kur'anu mora se razumijevati i u negativnim i u pozitivnim aspektima i vrijednostima. Nesposobnost da se razlikuje prirodni element od mimetičkog artefakta jednostavno se nije smjela pojaviti. Usprkos pogrešnim priviđenjima, svaki promatrač koji posjeduje elementarnu mudrost u stanju je da pojmi zbiljski poredak svijeta u odnosu prema kojemu su ljudsko stvaranje i njegova aluzija ili model u prirodi dva zasebna entiteta po suštini. Prirodni entitet, voda u ovom tekstu, pripada velikom Božijem stvaranju, a umjetnost, staklena tvorevina, pripada mimetičkoj

produkciji ljudskog roda. Dakle, ljudsko se stvaranje ne može natjecati s prirodom, iako umjetnost i njezin prirodni izvor mogu biti perceptualno izomorfni (istoliki). Ovaj fenomen sličnosti odražava istinu ontološkog principa *mimesisa* u ljudskoj aktivnosti, ali ne označava da je permutacija (promjena poretka), supstitucija ili ekvivalencija moguća između umjetnosti i prirode. Neuspijevanje da se razazna ovaj ontološki poredak konstituira grešku koju je napravila kraljica Saba sa prosuđivanjem samo na temelju vanjštine.

No kako bismo zaključili ovo pitanje *mimesisa*, možemo kazati da, iako ajet 44. definitivno priznaje mimetičku suštinu umjetnosti i njezinu fizičku blizinu sa stvarima u prirodi, on implicira da mimetičko stajalište koje ima za cilj da zamijeni prirodne stvari s artefaktima nije prikladna umjetnička praksa, čak da je zabranjena praksa. Zapravo, ovaj tip estetske strategije koji je nazvan “mimetičko predstavljanje” nije značajno imao udjela u tradicionalnim islamskim umjetničkim navadama. Na isti način, Sulejmanova staklena tvorevina ne konstituira paradigmu naturalističke umjetnosti. Međutim, ona je jamačno paradigma neke vrste umjetnosti, jer je igrala krajnje značajnu ulogu u islamskoj estetskoj imaginaciji kako to monoteistička tradicija pokazuje. Kakvu vrstu umjetnosti staklena tvorevina pokazuje i što je njezina precizna estetska priroda, posljednja su pitanja koja ćemo istraživati.

Da li sličnost staklene tvorevine s vodom označava da je ovaj element predstavljen ili da tvori predmetnu materiju artefakta? Ako je zaključak koji smo upravo izložili ispravan, odgovor je očito da nije. Sulejmanov *sarh* nije predstavljanje vodene naprave i ne ilustrira predstavljačku umjetnost. Tekstualna logika samog ajeta 44. potvrđuje ovu tvrdnju. Ono što tekst objektivno opisuje kroz spoj rečenice “ovo je pod popločan pločicama od stakla” i prikaz vizualnog eksperimenta kraljice Sabe samo je fenomen sličnosti. U umjetnosti, sličnost nužno ne implicira da rad nužno predstavlja ono čemu slični,

budući da je estetski koncept sličnosti i prirodnih posljedica, kao što su sličnost ili analogija, apsolutno različit od specifičnog koncepta predstavljanja, te čak i od imitativnog predstavljanja ili ekstremnog oblika koji je nazvan “*trompe l’oeil*”. Imitacija nije predstavljanje, a imitiranje je različito od predstavljanja doslovnom imitacijom, ili da se proizvede vjerno izabrani model. Drugim riječima kazano, pravljenje artefakta na osnovi selektiranog modela je različita umjetnička strategija od predstavljanja ovog modela, iako oba estetska procesa generiraju perceptualne sličnosti između dvaju elemenata. Proces se imitacije ovdje ima razumijevati u njegovom širem smislu slijedeći aristotelijansku teoriju o *mimesisu*, to jest, kao plodonosni proces koji je na izvoru pravljenja artefakata općenito. Utemeljeno na ovim opservacijama, onda je moguće definirati estetsku funkciju i status prirodnog elementa, vode, koja je uključena u označavajući sustav nepredstavljачke Sulejmanove staklene tvorevine.

Ukoliko voda nije predmetna materija djela koje je postrijedi, još uvijek perceptualne sličnosti indiciraju da ona tvori referencu po analogiji. U ovom smislu voda tvori potencijalnu referencu koja postaje učinkovita pravljenjem analogije. U svojoj knjizi *Le piège de Salomon (Sulejmanova stupica)* definirala sam ovu kompleksnu artikulaciju između staklene palače i vodene naprave tako da ona slični “referentnom odnosu kroz sličnost”. U rodnim terminima, govori se o metafori u pogledu ovog tipa nepredstavljачkog umjetničkog djela koje skriva mogućnost dvostrukog čitanja: striktnog čitanja usredsređenog na same oblike djela i čitanja kroz ukazivanje ne neki izvanjski entitet s kojim djelo predstavlja značajnu estetsku sličnost. Obrazac stakla, budući da je vidljiv predmet, pripada kategoriji vizualnih metafora. U teološkoj perspektivi, interpretacija Sulejmanove palače kao vizualne metafore vodenog obrasca pristaje objema tekstualnim logikama ajeta i temeljnom religijskom principu sukladno kojemu je u islamu

Božije stvaranje temeljno neusporedivo. Unatoč tome, ovaj poredak dopušta ljudskoj invenciji da ukaže na božansko stvaranje koje tvori veličanstven i inspirativan model. Stoga je Sulejmanova staklena palača u Kur'anu 27/44 (sura An-Naml /"Mravi", ajet 44.) vizualna metafora i prema tome ilustrira ovaj naročiti način umjetničkog izražavanja.

Međutim, ova interpretacija može biti upotunjena drugom tvrdnjom koja je ta da Sulejmanovo čudo može jednako tako biti posmatrano kao radikalno apstraktni predmet, minimalističko samooznačavajuće arhitektonsko djelo bez ukazivanja na izvanjski raspoznatljive stvari u istom duhu kao što su poznate skulpture nazvane "Specific Objects" ("Specifični predmeti") suvremenog američkog umjetnika Donalda Judda: artefakt čiji značaj počiva u njegovim čistim oblicima i materijalnosti.⁹² Slijedeći ovu interpretaciju, *sarh* nije ništa drugo doli doslovno "palača popločana pločicama od stakla" koja pokazuje izotropne kvalitete koji uključuju estetski pojam fizičkog širenja koji ravna geometrijskim zakonom pravilnosti. Kao takav, stakleni obrazac ilustrira umjetnost apstraktnih oblika i čistu geometriju. Sličnost s vodom sugerirana iskustvom kraljice mogla bi biti samo neizbježiv trag ontološkog principa *mimezisa* koji temeljno, ontološki, vodi ljudskom stvaranju, uključujući Donald Juddov rad, iako se njegova estetska vokacija sastoji precizno u iskorjenjivanju bilo kojeg mimetičkog elementa iz umjetničkog rada. Viđena pod ovim svjetlom, kur'anska slika *sarha* vrlo dobro pristaje samoj islamskoj arhitekturi koja se karakterizira dekorativnim aplikacijama od različitih materijala, keramika, mramornih mozaika, itd. u "posvemašnjem" stilu. Ovaj tip islamske ornamentacije estetski funkcionira poput Sulejmanove staklene tvorevine, postavljanjem sabranih i opetujućih komada odabranog materijala kako bi se prekrila površina s prekrasnim istovr-

⁹² Vidjeti Donald Judd, *Complete Writings, 1959-1975*, New York University Press, 1973.

snim naslagama boje i sastava. Pored toga, komadi doista prozirnog stakla pronađeni su u stvarnoj palači iz abbasidskog grada Raqqa u sjevernoj Siriji; još jedan dokaz ilustrirajuće funkcije Sulejmanove mitske palače opisane u ajetu 44.

Vizualna metafora i/ili “specifični predmet”, Sulejmanova palača skriva temeljne principe koji su zbilja oni koji su islamskoj umjetnosti podarili krajnje distinktivna obilježja, napose orijentaciji prema apstraktnim i geometrijskim plastičnim strategijama. Ovo znači da sa ajetom 44. iz ove sure, Kur'an uistinu priskrbljuje elaborirano oruđe da se razumije islamska vizualna umjetnost i estetika. S ovog stajališta, ovaj kur'anski pasaž zauzima jedinstveno mjesto u odnosu prema drugim ajetima. Tamo ne postoji usporediva parabola, ili iskaz u svetoj knjizi koji bi mogao biti korišten kao elaborirana teoretska koordinantna mreža za razumijevanje islamskih umjetničkih radova.

**OSNIVANJE ARISTOTELIJANSKOG KONCEPTA
MIMEZISA U ISLAMSKOJ ESTETICI**

Islamska estetika i koncepcija umjetnosti nužno prenose naslijeđe grčke filozofije. Dakle, konzultiranje glavnih grčkih tekstova tvori konceptualna oruđa koja će biti korištena kako bi se istražio ovaj predmet. Sa suvremenog stajališta, Aristotel je jamačno jedna od najznačajnijih figura unutar spektra grčkih filozofa koji su napravili prvi korak prema području estetike. Veliki učitelj je bio prvi koji je definirao suštinske estetske koncepte neovisno o bilo kojemu metafizičkom razmatranju, tj. sukladno načinu mišljenja koje izolira estetiku od metafizike kao *episteme per se*.⁹³ Napose, Aristotel je analizirao praiskonsko ontološko stajalište koje specificira ljudski rod među druga živa bića, a koje se u osnovi sastoji u stvaranju ili izumijevanju stvari koje ne postoje u prirodi, već su inspirirana njome. Princip koji tvori ovu aktivnost jeste onaj *mimesisa*, koji označava “imitaciju”, a čiji primjer pronalazimo u sljedećem pasazu Aristotelove *Poetike*:

“Imitacija je prirodna čovjeku od djetinjstva, jedna od njegovih prednosti nad nižim animalnim bićima je ova, pošto je on najimitativnije stvorenje u svijetu, i uči s početka kroz imitaciju. Također, prirodno je za svijetu da uživaju u djelima imitacije. Istinitost ovog drugog stajališta je pokazana na temelju iskustva: kroz same objekte koji su možda bolni za vidjeti, mi uživamo da posmatramo njihova najrealističnija

⁹³ Platon se također bavio pojmom *mimesisa*, ali uključujući ga unutar cjelokupne svoje emanacionističke teorije sukladno kojoj je čitav materijalistički svijet emanacija gornjeg svijeta ideja. Otuda je ovaj materijalni svijet imitacija gornjeg svijeta ideja, međutim, on posjeduje inferiornija svojstva i kvalitete. Unutar ovog krajnje hijerarhijski strukturiranog sustava, poput drugih procesa i fenomena u prirodi, ljudska aktivnost prenosi istu imitativnu suštinu izvedenu iz ovog metafizičkog rodnog principa emanacije. Dakle, umjesto da bude predočena kao pozitivan princip povezan s ljudskom praksom kao u aristotelijanskoj koncepciji, platonička *mimesis* obujmljuje sve materijalne kategorije entiteta i aktivnosti dostupnih u univerzumu. Prema tome, ona nastoji da se zaodjene svojstvima i kvalitetima povezanim s emanacijom, naročito distancom koja generira udaljenost od istine.

*predstavljanja u umjetnosti, u oblicima, primjerice, najnižih animalnih stvorenja i mrtvih tijela. Objašnjenje treba biti pro-
nađeno u dodatnoj činjenici; učenje nečega je najveće zado-
voljstvo ne samo filozofu, već jednako tako i ostatku čovječan-
stva, ma kako mala bila njihova sposobnost za to; razlog za
uživanje u posmatranju slike jeste taj što, istodobno, učenje –
sakuplja značenja stvari, npr. da je čovjek tamo takav i takav;
jer, ukoliko nismo vidjeli stvar prije, naše zadovoljstvo neće
biti u slici kao imitaciji istog, već će biti prema načinu izved-
be, ili bojenja, ili nekog sličnog uzroka”.*⁹⁴

Ovaj navod pribavlja definiciju koja obuhvata cijeli rod aristotelijanskog principa *mimesis* koji se ne bavi samo vizualnim umjetnostima, napose slikarskom umjetnošću, već jednako tako svim vrstama kreativnog stvaralaštva koje temeljno počiva na imitaciji stvari, bića i fenomena posmatranih u prirodi i životu.⁹⁵ U ovom smislu, imitacija ukazuje više na ontološki proces nego na moderni koncept *mimesis* koji je u specifičnim terminima historije umjetnosti nazvan “realizmom”, “naturalizmom”, ili “imitativnom umjetnošću”, koji ciljaju na literarnu perceptualnu sličnost između artefakta i njegovog prirodnog modela, ili reference. Slijedeći aristotelijansku koncepciju, ljudski rod imitira pomoću različitih kategorija *technè* koju elaborira kako bi naučio i razumio. Ova tehnička elaboracija pomoću imitacije je sami kognitivni i kreativni proces koji porađa umjetnost. Drugim riječima kazano, koncept *mimesis* je sama suština svih kreativnih djela općenito i umjetničkog stvaranja napose. Odobravajući imitativne prakse, uključujući i one umjetničke, s krajnje kognitivnim kvalitetima, Aristotel upisuje *mimesis* u samo srce

⁹⁴ Aristotle, *Poetics*, 4, 5-20, u: *The Complete Works of Aristotle*, revidirani oxfordski prijevod, u izdanju Jonathana Barnes, svezak II, Princeton University Press, 1991., str. 2318.

⁹⁵ Aristotel također razvija koncept *mimesis* u drugim tekstovima, napose u *Retorici*.

spoznaje i postavlja nadalje osnovu onog što će postati granom filozofije: “estetika”. Radije bismo nazvali ovu filozofiju “meta-estetika”, utoliko što grčki učitelj nije specificirao koncept umjetnosti kako se to danas razumijeva, to jest, proizvod načina čistog izraza koji prijanja uz čula i imaginaciju ponad bilo kakve utilitarističke svrhe.⁹⁶

Tema imitativne suštine ljudskih aktivnosti, koju je razvio Aristotel, prirodno je bila istraživana i inkorporirana u islamsku filozofiju (*falsafa*), ali u okviru religijske koncepcije svijeta koja smješta Boga u izvorište svih stvorenja. U takovrsnom kontekstu, ljudsko mimetičko ponašanje potiče dva problema, s kojima se bavilo u širokom spektru islamskih djela, uključujući sveto utemeljenje samog teksta Kur'ana, *falsafe* i tekstova islamskog zakona. Prvi je problem očito onaj neusporedivosti Kur'ana koji je razvijen u oficijelno učenje o *i'jâzu* (nadnaravnosti kur'anskog teksta, *naša nap.*, *N.K.*) Drugi problem, izravnije povezan s umjetnošću i estetikom, jeste dijalektički odnos između umjetničkog djela i njegovog izvora inspiracije u postojećem svijetu. Ajet 44. iz sure An-Naml iznosi islamsku koncepciju ovog odnosa pomoću sulejmanovske (solomonovske) parabole. U samoj ovoj knjizi, esej *Frame of viewing, aesthetic experience and judgment in Qur'an XXVII/44 (Okvir posmatranja, estetsko iskustvo i prosuđivanje u Kur'anu, XXVII/44)* propituje ovaj tekst i njegov estetski sadržaj. U ovom članku ćemo se prvo potsjetiti na pitanje *i'jâza* i *mimezisa* sukladno islamskoj koncepciji vizualnih umjetnosti. Drugo, istraživati ćemo dva primjera interpretacije aristotelijanskog *mimezisa* kako su to činili proslavljeni mislitelji iz al-Andalusa, Ibn Rušd (1126.-1198.) i Hazīm al-Qartājannī (1211.-1285.).

⁹⁶ U takovrsnom kontekstu, estetika ne može biti razumljena u modernom specifičnom prihvatanju termina utemeljnog na recentnim epistemološkim definicijama estetske filozofije i teorije.

I – Konceptija mimezisa kroz učenje o *i'jâzu*

Učenje o *i'jâzu* rezultira iz kompleksne teološke rasprave o pitanju ontologije kur'anskog teksta potaknuto njegovom materijalnošću. Dati apsolutni islamski dvostruki princip o božanskoj transcendenciji same Božije Riječi u jeziku i svetom tekstu implicira uznemirujući paradoks koji je porodilo mnogobrojne rasprave i prouzročio različite teološke struje. Da li je Kur'an svet i začudan zbog samog svojeg sadržaja, ili zbog svojeg sadržaja i materijalnog oblika? Ovaj se problem tiče onog što se fenomenološki ispravno naziva “transcendentalna redukcija”, koja označava postavljanje apsolutnog idealiteta, u ovom slučaju božanske istine koja je iskazana u Kur'anu, u konkretnu zbiljnost osjetilnog i materije, koji su kur'anski jezik i tekst.⁹⁷ Ovaj proces “redukcije” je nužan i obavezan za Objavu kako bi bila saopćena čovječanstvu, ali on unekoliko združuje božansko s ljudskim. Pitanje Božijih atributa je prirodna posljedica pitanja definicije prirode kur'anskog svetog teksta.

S ovim postavljanjem kognitivnih oblika ljudskog jezika (pomoću “reduktivnih” djela kazivanja, imenovanja i pisanja) Kur'an se izlaže – takorekuć – riziku ili mogućnosti imitacije. U ovom kontekstu imitacija označava suštinski mimetičko stajalište lingvističkog poretka koji ima za cilj proizvođenje diskursa ili literarnog komada koji bi se normalno mogao pojaviti sličnim svetom tekstu. Takovrsna mogućnost otvara vrata racionalnoj konceptiji Kur'ana utemeljenog na konceptualnoj dihotomiji značenja/oblika i apsolutno idealnog/konkretnog koja naglašava fenomenološki stupanj objave kao osjetilnog događaja umjesto njegovog razmatranja kao ekskluzivno čistog čuda. Bez dvojbe, za oči nekih ljudi takovrsna koncep-

⁹⁷ Ovdje ukazujem na filozofe poput: Edmunda Husserla, Mauricea Merleau-Pontyja i Jacquesa Derridu čija se neka djela bave ovim fenomenom jezika i pisma.

cija bi mogla izložiti pogibelji same temelje nove religije. Značaj ovog pitanja je takav da Kur'an posvećuje nekoliko ajeta koji sadrže upozorenja protiv bilo kakvog pokušaja imitiranja. Ovi ajeti dokazuju da nevjernici mogu koristiti literarne krivotvorenine kao argument za poricanje božanskog karaktera svete knjige. Oni također postavljaju nevjernicima izazov (*tahaddī*) da imitiraju Kur'an, dok impliciraju neizbježiv neuspjeh takovrsnog projekta. Na primjer, u suri At-Tūr ("Gora"), LII/30-33, kaže se:

Zar oni da govore: "On je pjesnik, sačekaćemo da vidimo što će mu suđeno biti".

"Pa čekajte" – reci ti – "I ja ću zajedno s vama čekati!"

Da li im to dolazi od pameti njihove ili su oni inadžije tvrdo-glave?

Zar oni da govore: "Izmišlja ga!" – Ne, nego oni neće da vjeruju;

*Zato neka oni sastave govor sličan Kur'anu, ako istinu govore.*⁹⁸

Slično se upozorenje pojavljuje u XI/16-13, X/38-39, II/21-23 i u suri "Noćno putovanje" (Al-Isrā'), XVII/88-89:

Reci: "Kad bi se svi ljudi i džinni udružili da sačine jedan ovakav Kur'an, oni, kao što je on, ne bi sačinili, pa makar jedni drugima pomagali.

Mi u ovom Kur'anu objašnjavamo ljudima svakojake primjere, ali većina ljudi nikako neće da vjeruje.

Kao što ovi ajeti pokazuju, mogućnost *mimezisa* svetog teksta ne samo da uključuje lingvistička interesovanja, već jednako tako i ona estetska u čisto aristotelijanskom smislu. Zapravo, temeljni problem materijalnog utjelovljenja Božije Riječi koji uzrokuje jeste sličnost koja može biti predočena s

⁹⁸ *The Koran*, a arapskog preveo J.M. Rodwell, pregovor i uvodnik napisao Alan Jones, The Oriental Institute, Oxford, The Everyman Library, London, 1999.

arapskom poezijom. U historijskom kontekstu nastanka islama, poezija je bila najviša umjetnost, drugim riječima, za Arape tog razdoblja, poezija i književno izražavanje tvorilo je mimetičku aktivnost visoke kvalitete. Zapravo, oficijelno učenje o *i'jâzu*, koje radikalno postulira začudni karakter značenja i oblika Kur'ana usprkos očitoj sličnosti s pjesmama, priskrbilo je neku vrstu sredstva da se okonča potencijalna opasnost estetske igre.

Estetska igra o kojoj govorimo počiva na pjesničkoj praksi nazvanoj tehničkim imenom *mu'ârada* u klasičnoj arapskoj poeziji. Ova praksa precizno se sastoji u pisanju stihova s istim ritmom i metričkom kompozicijom kao odabrani poetski model. Po općenitom pravilu, *mu'ârada* ima za cilj da nadmaši model po ljepoti i poetskoj kvaliteti.⁹⁹ Na samom početku islama, ova tradicionalna strategija *mu'ârade* je korištena da se pobije božanska narav Kur'ana kako su tvrdili muslimani, te da se odbaci nova religija i njezin predstavnik.¹⁰⁰ Protivnici poslanika Muhammeda su dokazivali da je on bio jedan od ovih proroka i da su navodni sveti stihovi bili ništa drugo doli proizvod njegove osobne *mu'ârade*. Stoga je Muhammed napose progonio pjesnike kada je vojno i politički osnažio. U samom Kur'anu, neki stihovi denunciraju ovo stajalište i stavljaju naglasak na distinkciji koja mora biti napravljena između poetskih djela ili okultnih govora, te božanske riječi. Na primjer, u suri "Gora" LXIX/33-34, kaže se:

Zar oni da govore: "Izmišlja ga!" – Ne, nego oni neće da vjeruju;!Zato neka oni sastave govor sličan Kur'anu, ako istinu govore!

⁹⁹ Vidjeti *Encyclopedia of Islam*, 2, članak "Mu'ârada", koji je napisao A. Schippers.

¹⁰⁰ O upotrebi *mu'ârade* na početku islama, vidjeti Dominique Urvoy, *Les penseurs libres dans l'Islam classique, L'interrogation sur la religion chez les penseurs arabes indépendants*, Albin Michel, Paris, 1996., str. 55-60.

Ili u XXI/5, LII/29-30 (citiranoj iznad) i suri “Ya-Sin”, XXXVI/69:

*Mi Poslanika nismo pjesništvu učili, to mu ne priliči. Ovo je samo pouka – Kur'an jasni...*¹⁰¹

Dvosmislenost stilističke sličnosti između Kur'ana i djela suvremene arapske književnosti mogla bi biti argument protiv jedinstvenosti svete knjige. Međutim, više od toga, mogućnost iznošenja *mu'ârade* Kur'anu zahvaljujući ovoj samoj sličnosti mogla bi podržati ideju da su pretpostavljene božanske poruke bile u osnovi laži. Poezija je doista povezana s fikcijom i neistinom. Opasnost brkanja s poetskom fikcijom je jasno iskazana u ajetima 224-225 sure “Pjesnici” (Aš-Šu'arā’):

Zavedeni slijede pjesnike.

Zar ne znaš da oni svakom dolinom blude

I da govore ono što ne rade?

Međutim, na samom početku islama praksa *mu'ârade* nije doista stvorila teološki problem. Novi vjernici su razumijevali Kur'an ne kao cjelinu, već u odjeljujućem religijskom idealitetu koji on nosi u sebi od njegovog literarnog izraza viđenog kao lingvistički omot, čisti proizvod arapske poetske tradicije. Sličnost oblika kur'anskog kazivanja s arapskog poezijom prije se pojavila kao logična činjenica, a *mu'ârada* utemeljena na njemu izgleda da se smatrala čisto literarnim načinom bez naročite dvosmislenosti, ili nedopuštene implikacije u pogledu značaja Božije Riječi. Kao što je francuski specijalista arapske književnosti Claude Audebert pokazao, promjena ka doktrinarnoj poziciji formalne nenadmašnosti svete knjige desila se samo postupnim razvojem, nakon perioda iznenađujuće slobode koja se ticala pristupa lingvističkom materijalu Kur'ana.¹⁰² U ovom periodu, muslimanski su mislitelji bili suštinski

¹⁰¹ Kur'an.

¹⁰² Claude Audebert, *Al-Hattâbi et l'inimitabilité du Coran. Traduction et introduction au Bayân i'jâz al-Qur'ân*, Institut Français d'Etudes Arabes de Damas, Damascus, 1982.

zaokupljeni dubokim značajem Objave, njezinim porijeklom i spoznajnim statusom u odnosu prema suvremenoj i tradicio-
nalnoj poeziji.¹⁰³ Što se tiče rasprava o *i'jâzu*, one se nisu po-
javile prije desetog stoljeća.

Nekoliko važnih arapskih autora bilo je optuženo zbog pi-
sanja *mu'ârade* Kur'anu, poput Ibn al-Muqaffe, al-Mutanabbija,
al-Ma'arrija, ili al-Tawhīdija. Historijski dokumenti doista
pokazuju da je Kur'an ponudio talentiranim muslimanima
ovog ranog razdoblja stimulirajuću paradigmu za književno
uobličavanje. Njihove mimetičke kompozicije postale su sami
modeli po kojima bi bilo koji autor mogao prakticirati knji-
ževni *mimezis* na kanaliziran način. Otuda, stihovi proslavlje-
nog al-Mutanabbija očito imitiraju neke kur'anske pasaže i
vjerojatno objašnjavaju izraz s kojim je ovaj pjesnik bio toliko
označen: "onaj koji sebe predstavlja kao poslanika".¹⁰⁴ Drugi
značajan primjer jeste onaj Ibn al-Muqaffe, dobro poznatog
zbog svojeg imitiranja svete formule "U ime (Boga) Svjetlo-
sti, Milostivog, Samilosnog".¹⁰⁵ Nekoliko fragmenata teksta
ovog autora proučavao je i objavio J. Van Ess i oni jasno re-
zultiraju iz pjesničkog procesa *mu'ârade* Kur'anu.¹⁰⁶ Šest od
ovih fragmenata su proizvod čiste literarne igre u rimovanoj
prozi (*sagu*), dok sedmi također skriva polemičke ideje o
estetskoj vrijednosti svetog teksta. U ovom slikovitom frag-
mentu, Ibn al-Muqaffa' se ne ustručava da ustvrdi kako oba
teksta posjeduju jednaku lingvističku savršenost, te da je pre-
ma tome preporučeno da se oba često čitaju.

¹⁰³ Dominique Urvoy, *Les penseurs libres dans l'Islam classique*, str. 57-59.

¹⁰⁴ *Ibid.*, str. 56.

¹⁰⁵ M.Guidi, *La Lotta tra l'Islam e il Manicheismo. Un libro di Ibn al-Muqaffa' contro il Corano confutato da al-Qâsim b. Ibrâhîm*, Roma, 1927., str. 8 i str. 14.

¹⁰⁶ J. Van Ess, "Some fragments of the Mu'âradat al-Qur 'ân attributed to Ibn al-Muqaffa'", u: *Studia arabica and islamica*. Festschrift to Ihsân 'Abbâs, Beyrouth, 1981., str. 151-163.

Usprkos napredovanju ka strogoj doktrini o nenadmašivosti Kur'ana kojom se štiti od budućih pokušaja pjesničkog *mimezisa*, koncept imitacije u jezičkim umijećima definitivno je postao glavni kriterijum književne virtuoznosti. Ukoliko bi sveti tekst brzo prestao biti izbor za pisce *mu'ârade* zbog religijskih razloga, ipak s čisto estetskog stajališta, on bi zauvijek ostao biti najveličanstveniji od svih lingvističkih modela. Literarna imitacija kur'anskog teksta nije više dopuštena, međutim, princip imitacije je ostao biti najviša vrijednost i garant talenta u umješnosti pisanja. Klasični autori koji pjevaju po hvale *mimezisu* u poeziji općenito su bezbrojni.

Stvari su drukčije u pogledu vizualnih umjetnosti. Imitacija nikada nije razvijana u islamu kao glavna strategija za pravljenje oblika, a religijski izvori prenose njezinu negativnu koncepciju. Kao što moj esej o ovom predmetu dokazuje, Kur'an razvija naročiti pristup konceptu *mimezisa* u ajetu 44/XXVII koji ne ohrabruje imitativne prakse u vizualnim oblicima.

II – Koncept *mimezisa* u vizualnim umjetnostima

Na isti se način jezičke vještine i vizualni oblici zapliću s problematičnim fenomenom sličnosti između dva elementa koji ne bi smjeli voditi bilo kojemu obliku nadomještaja jednog s drugim. U slučaju materijalne umjetnosti, ovaj fenomen uključuje stvari i bića u svijetu prirode koji tvore paradigmu za pravljenje umjetničkih predmeta. Kao što je Kur'an božanska riječ i tako neusporediv, stvari i bića svijeta prirode su djelo Božije i ne mogu se imitirati i nadomještati imitativnim artefaktima. Ovo je u osnovi poruka ajeta 44/XXVII koju izručuje na svojemu estetskom kognitivnom stupnju. Kur'ansko stajalište spram umjetnosti i estetičkog *mimezisa* izražava dosta zajedničkih tačaka s aristotelijanskom teorijom. Slično, ono denuncira iluzorni karakter imitativnih praksi koje pokušavaju

da se nadmeću sa savršenom konstrukcijom prirode, dok unatoč tomu priznaju važnost uloge ovih praksi u ljudskom postignuću. Ovo “aristotelijansko prešutno odobravanje”, takorekuc progledanje kroz prste, jasno je opažljivo u *falsafi* (filozofiji). Muslimanski su srednjovjekovni filozofi interpretirali na različite načine aristotelijanski koncept *mimezisa*, koji je u arapskom jeziku nazvan *al-muhakat*. Ne samo da su inkorporirali ovaj koncept u svojim estetičkim teorijama, već su ga jednako tako usavršili s novim kompleksnim pojmovima kao što su: *al-takhyīl*, “fantazija” ili “imaginarna sugestija”, *al-tashbīh*, usporedba, istovrsnost ili sličnost, *tamthīl*, predstavljanje, *isti'arat*, metafora i tako dalje.¹⁰⁷ Među ovim misliteljima, Ibn Rušd i Hazīm al-Qartājannī, obojica obuzeta Aristotelovom *Poetikom* i *Retorikom*, predlažu dva različita pristupa koja untoč tome predočavaju obilježje fokusiranja na strogo ljudski karakter *mimezisa* i njegov čvrst odnos s umjetničkim stvaralaštvom.

III – Koncept *mimezisa* sukladno Ibn Rušdu

Ibn Rušd je poznati “komentator Aristotela”. Njegova se filozofija odlikuje pozitivizmom koji razlikuje grčkog učitelja teorija, kao suprotstavljenog metafizičkim filozofijama koje

¹⁰⁷ Za istraživanje o srednjovjekovnim islamskim tekstovima koji se bave ovim predmetom, vidjeti značajno djelo Jose-Miguela Puerta Vilcheza, *Historia del pensamiento árabe, al-Andalus y la estética árabe clásica*, Akal, Madrid, 1997., str. 276-406. Za druge obzire, spomenimo da je srednjovjekovna latinska filozofija iznjedrila analogan pristup aristotelijanskom *mimezisu* kao temeljno imitativnom stajalištu čovjeka naspram prirode. Na primjer, u svojem *Commentarium in Timaeum*, William iz Conchesa kaže: “svako djelo je ili ono Stvoritelja, ili djelo prirode, ili pak djelo umjetnika koji imitira prirodu” (*omne enim opus est vel opus Creatoris, vel opus Naturae, vel opus artificis imitantis naturam*), navedeno prema: Umberto Eco, *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, Harvard University Press, Cambridge, MA, preveo Hugh Bredin, 1988., str. 165.

su povezane sa neoplatonizmom drugih velikih muslimanskih mislitelja kao što su Ibn Sīna, ili Ikhwan al-Safa'. Dakle, Ibn Rušdov koncept mimezisa, razvijen u njegovoj raspravi *Talkhis kitāb al-shi'r* i *Talkhis al-khitāba*, izvodi se iz sustavnog analitičkog pristupa osjetilnoj zbiljnosti i njezinoj fizičkoj organizaciji. Univerzum se razumijeva kao koherentna i ustrojena cjelina kojom ravnaju logički zakoni prirode, fizički poredak koji je u islamu Božije stvaranje. Ljudski rod posjeduje *spectrum* kognitivnih sposobnosti pomoću kojih ustanovljuje racionalan odnos s božanskim stvaranjem, slijedeći koncepciju ljudske egzistencije koja je artikulirana na konceptu vjere i razuma. Ovaj odnos, koji počiva na spoju logike, intelektualnih i etičkih vrijednosti, posjeduje spekulativnu spoznaju u izvoru svijesti. U perspektivi ovog racionalnog načina egzistencije, za Ibn Rušda mimetičke su aktivnosti silogistička i pedagoška sredstva prije negoli estetske prakse koje imaju za cilj da proizvedu objekte koji se obraćaju čulima i koji uključuju oduševljenje i ljepotu. Prema njegovom mišljenju, estetska funkcija je sekundarna, dok učenje i razumijevanje tvore glavnu svrhu bilo kojeg tipa ljudskog stvaranja. Ova rušdijanska koncepcija imitacije pojavljuje se naročito dobro definirana u tekstu njegovih srednjih komentara na Aristotelovu *Retoriku*. Ovaj se tekst značajno bavi percepcijom vidljivih umjetničkih oblika, slikarstvom i skulpturom, koje proizvode oduševljenje kroz umjetničko iskustvo koje potiču:

“-Aristotel je rekao: Pošto je podučavanje ugoda kao činjenica, za ljudski rod, činjenica dostojna divljenja i kojoj se divi, napraviti sliku i imitirati je jednako je ugoda, zbog njezine sličnosti s podučavanjem; i ono je također imitiranje kroz slikanje, skulpturu i sve druge akte kroz koje nastojimo da imitiramo prvobitne modele – mislim postojeće stvari – ne akte kroz koje imitiramo stvari koje ne postoje. Zbilja, užitak koji osjećamo kroz akte kroz koje imitiramo postojeće stvari ne dolazi kroz to što su ove slične slike lijepe ili ružne, već

*zbog toga što u ovim aktima postoji neka vrsta silogističke aktivnosti; potom, u aktivnosti onog više skritog, koje je odsu-
stno u usporedbi s onim više manifestnim, koje je primjer po-
stavljen umjesto njega, postoji u nekom smislu jedna vrsta po-
dučavanja koje se pojavljuje kroz silogizam, budući da zami-
šljanje stvari relativno dovodi do nje (stvar), a razumijevanje
zauzima položaj zaključka; a zbog ove sličnosti koja postoji
između zamišljanja i podučavanja, zamišljanje je ugodno”¹⁰⁸*

Uspoređujući učenje i zamišljanje – dvije glavne vokacije umjetničkih djela i praksi (svih vrsta) – Ibn Rušd, slijedeći Aristotela, uzdiže mimetičku umjetnost na položaj najvrjednijih ljudskih otkrića koja su ona čije su funkcije da poluče znanje. Umjetnost, jednako tako učenje, posjeduje silogistička svojstva u onoj mjeri u kojoj, pomoću svojih mimetičkih oblika, raskriva skrito, ili neizravno razumljiva značenja u postojećem svijetu. Ova se ideja primjenjuje na poeziju, kao što je Ibn Rušd jednako tako situira na području logike. Ova je koncepcija posve rigidna budući da ne uviđa vrijednost čisto estetskog užitka, ljepote, te slobodne mašte koju je on smatrao beznačajnom i nepotrebnom. Umjetnost i poezija su vrijedne strategije u onoj mjeri dok su njihovi imitativni kvaliteti združeni s kognitivnim svojstvima. U skladu s ovim pozitivističkim pristupom, Ibn Rušd asimilira pojedinačni koncept *takhyīla* (fantazije ili imaginarne sugestije) kojemu je mimetički artefakt nositelj uz spekulativne konstrukcije retoričkog, dok ovo u drugim islamskim filozofskim djelima korespondira intuitivnom procesu pokretne imaginativne aktivnosti i poticanju osjećanja i emocija. Drugim riječima kazano, za Ibn

¹⁰⁸ Averroes, *Paraphrases in Libros Rhetoricum Aristotelis*, izdanje 'Abderahmana Badawija, Le Caire, 1960., str. 96, 12-21, "Commentaire d'Aristote, Rhétorique, 1371 b 4-10", sa arapskog na francuski preveo Maroun Aouad. Dr. Aouad mi je ljubazno pribavio ovaj neobjavljeni tekst u obje verzije, dok je engleski prijevod moj vlastiti.

Rušda, *al-takhyīl* je retorički proces prije negoli imaginativno ponovno stvaranje svjetovnih stvari.

Sa suvremenog stajališta, takovrsna vizija ljudskog stvaralaštva isključuje estetsku propoziciju “Iarpurlizma” (*l'art pour l'art*). Ona iskazuje da je *mimesis* logičko i silogističko sredstvo razumijevanja, a ne sredstvo inspiracije. Dakle, umjetničko se djelo ne može procjenjivati, evaluirati i cijeliti na osnovu perceptualnog zadovoljstva, ili dobro konfiguriranih oblika. Njegova procjena ide kroz mjerenje stupnja visoke kvalitete silogističkog sustava koje njegovi mimetički oblici postavljaju. Slično Aristotelu, Ibn Rušd pripisuje plemenitost umjetnosti, ali samo kroz usku prizmu njezinih kognitivnih i etičkih funkcija, a ne kroz njezina estetska svojstva. Za razliku od Ibn Rušda, Hazīm al-Qartājannī doista uzima ova svojstva u obzir u svojoj teoriji *mimesisa*.

IV - Koncept mimesisa sukladno Hazīmu al-Qartājanniju

Hazīm al-Qartājannī pripada andalužanskoj struji mislitelja aristotelijanske tradicije nakon Ibn Rušda. Napose, on je radio na arapskim verzijama *Poetike*. Njegova koncepcija mimesisa koja se nalazi u djelu *Minhāj al-bulagā'*, povlači najviše elaboriranu estetsku teoriju u islamskoj filozofiji srednjeg vijeka.¹⁰⁹ Iako dijeli s Ibn Rušdom fokus na Aristotelovim djelima, Hazīmova se teorija pojavljuje zamjetljivo različitom od one učitelja iz Kordobe. Hazīm se bavi izvorno estetskim pojmovima koji se odnose na koncepte ljepote i ružnoće, i koji stoga upisuju *mimesis* u intuitivno i subjektivno područje osjećanja, imaginacije i emocija. Ljepota i ružnoća proizvode

¹⁰⁹ Ovo je ideja koju španski specijalista za *falsafu*, Jose-Miguel Puerta Vilchez razvija u svojem djelu *Historia del pensamiento árabe*, str. 360-365.

psihičke učinke koji se ne pojavljuju unutar spekulativnog područja kognitivne percepcije. Ovi se učinci ekskluzivno opažaju kroz dušu i srce, temu koja ne nalazi mjesta u teoriji *mimesisa* Ibn Rušda. Ovo istraživanje subjektivnosti u estetskom procesu mimesisa priskrbljuje Hazīmovu filozofija umjetnosti s izvanrednom originalnošću.

Stoga, za Hazīmove oči, kroz velike emocije koje rezultiraju iz utjecaja lijepe imitacije umjetnost ispunjava svoju misiju. Umjetnička *mimesis* može uspjeti u pokazivanju istine vjerovanja ili znanosti samo kroz poticanje osjećaja užitka, zadovoljstva i začuđenosti. Obratno, jad ili odsustvo užitka provocirana neugodnim formalnim rasporedom ili lažnošću vodi neuspjehu umjetničkog cilja, koji je obrazovanje i prosvjećivanje. Jedan pasaž iz navedenog teksta pokazuje Hazīmov naglasak koji on stavlja na ovaj nužni uvjet koje umjetničko djelo mora ispuniti kako bi polučilo visoku kvalitetu i učinkovitost koja pokazuje kvalitete ljepote, harmonije, proporcija i izvedena perceptualna svojstva. Izvadak se bavi naročito poezijom na isti način kao što se mnogi srednjovjekovni tekstovi bave pitanjima estetskog predmeta, ali on se može interpretirati kao estetska ideja koja obuhvata cijeli rod:

*Najbolja je poezija ona čija je imitacija i formalna kompozicija (**muhâkâtu-hu wa hay'âtu'-hu**) dobra; to je ona poezija koja naglašava svoju popularnost ili kredibilitet, skriva svoju lažnost i koja je sposobna da potakne uzbuđenje (**qâmat gharâbatu-hu**)...*

*Najmanje vrijedna od svih poezija je ona koja pokazuje ružnu (lošu) imitaciju i formalnu kompoziciju (**qabîh al-muhâqat wa-l-hay'a**), i ona koja očitito pokazuje lažno i nije nepoželjna... Ružna formalna kompozicija sprječava jasnoću govora i njezino postavljanje u srce; ružna imitacija gotovo prikriva svu ljepotu (**husn**) imitiranog ili njezinu ružnoću (imitiranog), i izbjegava njezinu asimilaciju pomoću mašte*

(takhayyul). Duša ne dopušta bilo kakav utjecaj na sebe, a očitost lažnosti sprječava svaki utjecaj”.¹¹⁰

Zaključiti ćemo s nekoliko općenitih primjedbi. Kao što smo vidjeli s primjerom oba autora i islamske tradicije utemeljene na Kur'anu, klasična muslimanska kultura doista posjeduje temeljne elemente za izvornu estetiku umjetnosti. Različito pisanje raspoznaje dvije temeljne fenomenološke funkcije umjetničkih predmeta. Prva je funkcija da se probudi svijest. U suri *al-Naml* (XXVII/44), sulejmanovska (solomonovska) rukotvorina od stakla jasno je predočena kao mimetički proizvod u aristotelijanskom smislu, ona koja budi svijest o lažnom i istinitom. Što se tiče prakse kur'anske *mu'ârade*, iako je ona eventualno posmatrana kao nedopuštena književna strategija, ona demonstrira jezički kapacitet da se nadmeće s najvećim od svih pisama, Božijom Riječju. Druga zadaća umjetnosti se sastoji u poticanju emocija i osjećanja kroz uživanje u ljepoti i izravnoj percepciji dobro strukturiranih oblika i uzbudljivih fenomena. Međutim, u srednjovjekovnoj islamskoj filozofiji, prva zadaća, ona kognitivna koju Ibn Rušd naglašava, jeste posvema dominantna, dok je Hazîmova vizija ona koja korespondira modernoj koncepciji umjetnosti i koja se obraća svim stupnjevima percepcije kroz intelekt, srce i dušu, tj. koja se pojavljuje posve originalna i inovativna. Ovo je također istinito za srednjovjekovnu filozofiju latinskog svijeta koji je poprimio utjecaj aristotelijanskih stajališta kroz arapsku filozofiju. Na primjer, Toma Akvinski, čije su veze sa Aristotelom i Ibn Rušdom dobro poznate, raspravlja o ljudskom stvaranju u sljedećim pojmovima:

¹¹⁰ Hazîm al-Qartajânnî, Abû l-Hasan, *Minhâj al-bulagâ' wa-sirâj al-udabâ'*, idanje Muhammadiyah al-Habîba Ibn Khûjaa, Dar al-Garb al-Islâmî, Beyrouth, 1986., str. 72, tekst naveden prema Jose-Miguel Puerta-Vilchezu, *Historia del pensamiento árabe*, str. 378.

*“Svaki umjetnik nastoji da dadne svom djelu najbolju moguću konstituciju, ne zbilja apsolutno govoreći, ali u odnosu na njegovu svrhu”.*¹¹¹

Jer, filozofija umjetnosti u srednjem vijeku općenito priskrbljuje estetske elemente, ali ne još uvijek definicije onog što danas nazivamo “lijepu umjetnosti”. U tom smislu, radije bismo ovu filozofiju trebali zvati “meta-estetika”. Međutim, nema sumnje da je temeljno razumijevanje prirode umjetnosti postignuto u ovom razdoblju prije modernih razvitaka u vezi s estetikom. Srednjovjekovni su mislitelji zbilja razumjeli mi-metičku suštinu umjetnosti, njezin kompleksni odnos s prirod-m i njezinu primordijalnu ulogu u ljudskoj egzistenciji.

¹¹¹ Navod Umberta Eca, *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, str. 181.

