

zi da ode po lekara. Sluga posluša i otrča, zatim se vrati sa lekarom i još jednim čovekom.

„Ko je ovaj?” - upita gazda.

„Grobar” – odgovori sluga i nastavi „rekao si mi da umesto jednog treba da obavim dva posla svaki put kad od mene nešto zatražiš; zato sam sa lekarem doveo i jednog grobara. Ako te prvi izleči, dobro je, a u slučaju da ti ne pomogne doveo sam grobara da ne bih morao ponovo da idem po njega”.

Magarac i veterinar

Zabolelo nekog čoveka oko, pa je otišao veterinaru. On mu dade lek za životinje, od čega ovaj oslepe. On ode da se požali sudiji na to što mu je uradio veterinar. Kad je saslušao njegovu žalbu, sudija reče: „Veterinar nije kriv! Da ovaj čovek nije bio magarac, ne bi išao kod veterinara!”

Kad zaboravim Boga

Neki vladar sreće pobožnjaka i upita ga: „Ej pobožni! Setiš li se i nas ponekad?”

A ovaj će na to: „Kako da ne, svaki put kad zaboravim na Boga”.

Klanjaj ponovo

Duhovnjak je došao u goste vladaru. Kad je došlo vreme za večeru, jeo je malo i oskudno, a za vreme molitve, da bi se pokazao pred vladarem, klanjao je duže nego što to obično čini. Došavši kući zatraži da jede. „Ali zar nisi jeo kod vladara?” – upita ga sin. A on reče: „Hteo sam da mu se dopadnem, pa sam jeo sasvim malo”. A sin će na to: „Onda i molitvu obavi ponovo, pre nego što jedeš, jer ćeš tako možda, Bogu biti draži”.

Gramatičar i kapetan lađe

Ukrcao se na brod neki čovek koji beše vičan gramatici. Iz nadmenosti je sa svima na lađi raspravljao o gramatici. Onda se okrenuo i kapetanu i upitao ga: „Kapetane, znaš li ti nešto o gramatici?” „Ne znam” – kratko je odgovorio kapetan. Učenjak nadmeno reče: „Onda je pola tvog života bačeno u vodu”.

Kapetanovo je ovo pogodilo, ali ne reče ništa. Malo kasnije, naišla je strašna bura, more se zatalasalo, i izgledalo je da će lađa svakog časa da nestane u talasima. Tada kapetan upita učenjaka: „Znaš li da plivaš?” „Ne umem” – on odgovori. Kapetan tada reče: „Onda je ceo tvoj život bačen u vodu”.

Božiji imetak

Ušao neki kradljivac u vrt da ubere voće. Tu ga je spazio vlasnik vrta koji reče: „Bedniče! Ne stidiš se Boga što bez moje dozvole tek tako bereš voće?” Lopov odgovori: „Božji rob iz Božijeg vrta jede Božije voće, a ti ga zbog toga grdiš?”

Kada je čuo njegove reči, vlasnik naredi da ga zavežu za stablo. Kad su ga privezali, kazniše ga sa nekoliko šiba.

Vrištući od bola kradljivac reče: „Zar se ne plašiš Boga što me šibaš ovako nemilosrdno?”

Vlasnik reče: „Božiji rob, Božijim štapićem udara po leđima i glavi Božijeg roba, a ti ga grdiš?”

preveo
Aleksandar Dragović

Atavi

Ana Stjelja

PROSJAK

Ustaje u zoru, tiho vatru pali,
zaboravljen, od roda izbrisan,
nekad su ga zlatnom jabukom zvali,
nekad lepo odeven, očesljan, mirisan.
Prošlost mu se samo kroz uspomene vraća,
a nekad i one nestanu bez traga,
svaka mu je noć od naredne kraća,
niko i ne stiže do njegovoga praga.
Oslobođen od bola i krivice teške,
samo što je rođen i ništa više,
njegov su usud ispunile greške,
siročje je sveta, na licu mu piše.
Ali on ipak ima svoje blago,
što ostaje večno i nikad se ne troši,
ma koliko ga neki nazivali vragom,
i uslovi za život postojali loši.
Amajliju jednu čuva, verno nosi,
uvek ga ona snagom svojom prati,
i kada krene na ulicu da prosi,
i kad se kući, izmučen, sam vrati.
Kada noć postane crna, gusta,
kada mu samo oči osvetljavaju put,
duša njegova nikad nije pusta,
on ne može nikad biti ljut.
Tad zasvetli jedan grumen zlata,
I sveto lice što ga mirno gleda,
lako zarobljen u sobi bez vrata,
može lepšem carstvu da se preda.
A noć poražena, odlazi daleka,
Ali, prvo jedan šamar prima,
Jer zora je na strani ovog čoveka,
Koji samo nju jedino još ima.

ON

I glina i kamen i vatra i voda,
crvena, crna i boja od zlata,
u njima se krije neka sloboda,

s mukom stvarana ko' carska palata.
Prstima većim oblikuje priče,
lica i tela, ljubav i greh,
s njegovih dlanova lepota niče,
kroz ponos i stid, plač i smeh.
Kuda će stići njegova mašta,
šta li će ruke stvoriti sada,
njegov je kutak ko' rajska bašta
negde u predgrađu velikog grada.
Ekstaza čula, što s platnom se spoje,
pokreti laki, al' nemirna duša,
sada su sami, samo njih dvoje,
prazninom ga svojom napada, kuša.
Izazov je uči i prepustiti um,
izvaditi život iz utrobe sna,
dok je nebo tamno i mesec je pun,
obrisi senke ga vode do dna.
Ali on je večan, jer on stvara
život i smrt od komada gline,
ako ostane bez božijeg dara,
ruke će vezati, plašt će da skine.
I zidine starog spaljenog grada
delo su ruku nekoga tvorca,
on je pastir a dela su stada,
pokorni čuvari usnulog dvorca
Kad magija prođe i nastupi d
u zaborav pašće ta besana noć
a platno raspeto ko' njegov d
čuva u sebi svu njegovu moć.

LJUBAV

Mudročću se ljubav stiče,
hrabročću se ona vodi,
sretna zemlja nebu kliče
putem koji carstvu hodi.
Na stazama rajskog ploda,
ispija se pehar časti,
hvaljena je sveta voda,
što pustinje može spasti.



Tragom belih odora,
mirisom što duše spaja,
gde je kutak odmora,
tu se neki krčag vaja.
U njemu ćeš naći mir,
jer ga ljubav stvara,
to je rosnih kapi zbir,
ime gospodara
Neka tvoje usne pune,
izgovore slova tri,
nek' se grudi kao strune,
zanjišu kao sni.
Iz tebe će kao iz reke,
sve strasti isplivati,
i tvoje će se staze meke
u ljubav pretvoriti.
Putniče, ne oklevaj,
pusti da te vole,
i pesmama ih opevaj,
daj im glavne role!
I pamti mudre reči,
što govore preci stari,
od ljubavi nema lepših
ni divnijih stvari!

MASKE

Ovo je kraj, maske su pale,
nemoj su čuditi, došlo je vreme,
skazaljke istine načas su stale,
neko će poneti najteže breme.
Jer laž traži žrtvu, roba,
lancima okovanu, bezimenu lutku,
ili si čuvar sopstvenog groba,
ili gospodar u najdražem kutku.
Ako si častan, ne stidi se toga,
nemoj bežati niti se kriti,
ako si, pak, hulio Boga,
doveka ti ćeš progonjen biti.
Ipak se pazi oštrice mača,
ne zanosu se mnogo pobede slašću,
između maski smeha i plača,
možeš se povesti demonskom strašću.
Jer uvek ostaje zabluda stara,
koje je od njih pravo lice,
da li vatra bez ijednog žara,
ili zločin bez svoga ubice.

Ovo je kraj, maske su pale,
Stići će kazna svakog od nas,
Bilo smešne il' tužne, velike, male,
Ne skrivaju nikog, ne donose spas.

PRSTEN

Hodnike mračne ja dugo već znam,
tunelom prošlosti tumaram bez sna
tajnu kad otkrijem dušu kad dam,
od priče će ostati prstena dva.
Prvi će stvoriti niti od zla,
obojiti strašću što ne zna za kraj,
samo umorna ruka kovačeva zna,
da ruga se njegov zavodljivi sjaj.
Drugi će stvoriti niti od zlata,
kad kane suza iz svevišnjeg oka,
tad će ga doneti pred rajska vrata,
spustiti u kolevku večnoga toka.
A kad se sretnu sudbe, grumena dva,
i žena pod velom što istinu zna,
zaludeće bogove i kraljevstva sva,
zarobiti mitove i tajnu iz sna.
Dva bela platna na koleno stavi,
namaknu osmeh na lice plača,
s maramom crnom na svojoj glavi
poče doživati usnulog vrača.
Magijom drevnom, bez dodira ruke,
istopi zlatne i niti od zla,
u sebe zalije sve božije muke,
nestade u trenu sa onoga tla.

Ana Stjelja rođena je 1982. god. u Beogradu. Student je treće godine Filološkog fakulteta u Beogradu na Katedri za orijentalistiku, smer turski jezik i književnost.

Dobitnik je književne nagrade „Zmaj“ 1993. god. i likovne nagrade „Mali Pjer“

1996. god. Objavila je zbirku poezije „Moir“ u izdanju „Narodne knjige“ 2002. god.

Takođe je objavila pesmu „Konji jure“ i esej „Zapisi sa careve ćuprije“ u časopisu KAS 2002. god. i pesmu „Šešir moj“ u časopisu „Skadarlija“. Bavi se pisanjem dramskih tekstova.

Umetnost – bežanje od postojećeg

Ali Šarijati

Sartr i islamski Prorok veruju u raj, s tom razlikom sto Sartr kaže: „ne postoji“, a Muhamed: „postoji“. Dakle, nalazimo oprečna mišljenja o tome da li raj postoji ili ne. Međutim, suprotni stavovi nisu formirani isključivo po pitanju (ne)postojanja raja, može to biti i takav svet u kom su sve stvari dobre, lepe, apsolutne i uzvišene. Neki u ovakav svet ne veruju, drugi, pak, veruju (neki religiozno, neki ne). „Niske duše“, zadovoljne postojećim stanjem nisu predmet naše rasprave, već oni koji su na višem intelektualnom stupnju, oni čiji ideal nije ovaj svet koji im se čini ružnim i malim.

Navešćemo Hajjamove stihove koji u potpunosti predstavljaju Sartrov stav:

„ ... Kad bih, poput Svevišnjeg, imao moć nad datom mi vasionom

uništio bih je

i stvorio jednu takvu

u kojoj bi i oni uzvišeni dosegli svoja stremljenja ... ”

„Veliki duh“ se ne zadovoljava prirodom i ovim svetom, koji je Bog stvorio a gde je sve relativno, ružno, zatrovano, nečisto, ili u najmanju ruku, iskrivljeno i daleko od idealnog. Pa kaže: „Da sam ja na mestu Gospoda svoga, stvorio bih jedan takav svet u kom bi se i velikani napojili, poput onih koji se blatom napajaju“.

Otuda, svi smatraju da je ono što postoji, osakaćenost i ružna teskoba. Svako se nalazi u izvesnoj skućenosti koju doživljava mračnom i mučnom, mestom koje mu ne pripada, zato se otuđuje i čezne za bekvstvom. Vernici tvrde da treba otvoriti vrata ka onom svetlu i izvući se iz ove teskobe, dok oni koji kažu: „Mi smo ovde zarobljeni, ne možemo na drugo mesto jer ono i ne postoji“, od pripisanog im mesta prave svoj idealan svet (onaj

raj koji mora postojati). I umetnost upravo tako funkcioniše.

Prema tome, religija predstavlja vrata ka drugom svetu koji treba da postoji (ne ulazimo u to da li doista postoji ili ne), a umetnost, prozor ka tom svetu. Umetnost, pomirena sa činjenicom „ovde smo, ne možemo drugde, osuđeni smo na postojanje upravo na ovom mestu“, otvara prozor kako bi onaj idealni svet uvukla (očima, pogledom ...) unutar već postojećeg, ružnog i nesavršenog. Drugim rečima, gnoza simbolizuje vrata u drugi svet koji treba da postoji, a umetnost prozor ka istom.

Prozor filozofije, to je onaj osećaj da smo na mestu na kom želimo biti, a zapravo nismo na njemu. Budući da smo onde gde ne želimo biti, u nama se rađa iluzija. Funkcija prozora je da nam onda kada smo zarobljeni tamo gde ne treba da budemo, pruži osećaj da se nalazimo na mestu na kom u stvari nismo (mesto na kom smo trebali biti, ali na njemu nismo). On čoveku u okviru neprijatnog prisustva daruje prijatno odsustvo. Ili drugačije rečeno, prozor nam na mestu na kom postojimo, a želimo pobeći sa istog, pruži lažni osećaj „ne biti na tom mestu“.

Pojedinac pokušava da se spase svoje stalne robije, bekvstvo vidi kao rešenje i neprestano poseže za vratima i bedemom ovog sveta. Potreba za begom i posedovanjem onog prozora postaje sve jača. Uvek je u potrazi za otvorom prema van. Ako se, pak, ne domogne takve pukotine ili prozora, kreira ih u svojoj mašti, makar bili i poistovećeni sa laži. Ovo je podstrekivanje, nazvano „religijsko pokretanje“, tokom istorije uvek prisutno. Čovek je neprestano tragao za verom, za vratima ili prozorom kako bi, vizuelno ili samim svojim bićem, pobegao iz stvarnosti. U

svakom slučaju, ako ne veruje u drugi svet, ne može očekivati da će priroda izaći u susret (svim) njegovim potrebama. Njih ili umetnik nadomešćuje, ili religija nudi kao rešenje bekstvo sa mesta koje ne odgovara čovekovom postojanju i koje mu je strano.

Ova filozofija je kroz istoriju bila potka književnosti i umetnosti, skoro svih materijalističkih i duhovnih učenja, istočnih i zapadnih religija. Jedinka je oduvek razmišljala o onostranom svetu (u širem smislu to je onaj svet koji treba biti usklađen sa čovekom, bolji od ovog prirodnog sveta, i bez analize da li postoji ili ne, divan mora biti). Čovek poseže za umetničkim stvaranjem jer ga muči njegov nedostatak i nepostojanje u svetu stvarnosti. On uređuje kuću, dekorirše zgrade zbog manjkavosti koju ovim putem (kroz umetničko stvaranje) želi nadomestiti.

Danas sve posmatram iz ugla čovekovog doživljavanja manjkavosti ovog sveta, koje rađa još neka druga osećanja. Među njima je otuđenost (ja ne pripadam ovom svetu), koja, opet, rađa osećaj nespokoja i strepnje.

Kao što možemo primetiti, što je duša istančanija i uzvišenija, to je u njoj nemir jači, nezadovoljstvo veće, dok niske duše čak i zbog najmanjeg uspeha u životu, grcaju od sreće. Razmotrimo književnost u ovom kontekstu: ona književnost koja odiše strepnjom, nemirom i tugom, uzvišena je, a ona koja pruža zadovoljstvo i neizmernu sreću, gotovo da je bezvredna. Isti slučaj je i u muzici: što je nivo mišljenja niži, umetnički osećaj slabiji, to se muzika i ples sve više zadržavaju kod razdraganog ushićenja. Ovo pitanje je prvi doku-

čio Aristotel, koji je sva umetnička dela podelio na dela tragedije i dela komedije.

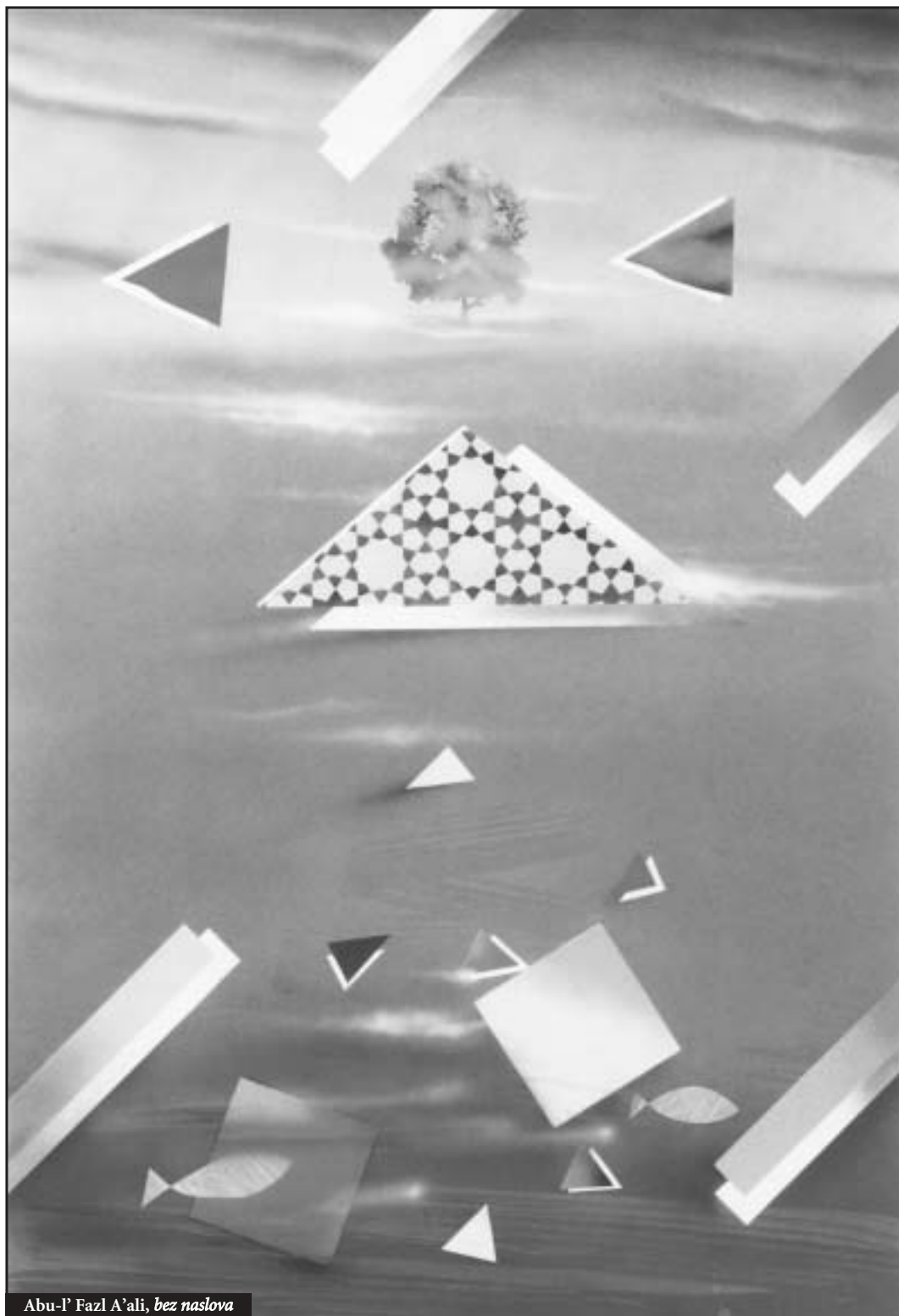
I drama je dvorodna. Iako su neki naučnici u zabludi da drama znači „pozorište“ ili „predstava“, drama, zapravo, ima značenje „činiti (radnja)“. Polazeći od ovog značenja, sasvim je nebitno da li se njeno stanje ostvaruje kroz poeziju, slikarstvo, vajarstvo ili pozorište, na kraju, nisu li sva umetnička dela ekspresija nekog osećanja? Dakle, stvaranje i prikazivanje znače „drama“, ako se ona ostvaruje igrom nastaje teatar, zvukom- muzika, a bojom- slikarstvo.

U Aristotelovoj knjizi drama nosi upravo gore spomenuto značenje, a sve drame su podeljene na tragedije i komedije. Komedija je drama koja pruža radost a tragedija takva drama koja nagoni čoveka na tugu, duboku i punu refleksije. Ponekad dok gledamo ili slušamo, tonemo u duboko, nepregledno i maglovito

razmišljanje. Takvo osećanje nazivaju tugom, a proisteklo delo, tragedijom. Rezimirano, tragedija vodi čoveka u duboku zamišljenost, a komedija sasvim suprotno. Upravo zbog ovoga, komedija je obično delo prostog naroda, a tragediju preferiraju prosvetljeni i velikani (sva prefinjena dela su tragedije).

Ahvan Omid je ubeđenja: „Sasvim je izvesno da je ovaj svet pun bola i patnje, a ja ne verujem u onaj nevidljivi svet.“ Ili pak Sartre, koji toliko oplakuje život i prirodu, i kaže: „Ovaj svet je glup, ružan, bezvredan i čovekoubica. A čovek ne veruje u drugi svet pa samim tim ni u vrata i prozore. Jer on može verovati u njih samo ako se uveri da s one strane istih nešto postoji. No, iako tvrdi 'van ovog prostora prirode ne postoji ništa dru-

Istočne religije teže transcendentnom tugovanju i „onom“ svetu vrednom mučenja i patnje. Otuda, čovekovom životu i onome što ga čini ne pridaju nikakvu važnost, a kamoli tek da ih pogadaju i zaokupljaju beznačajnosti kao što su: ko je siromašan, ko poseduje moć a ko ne, ko nosi lepu odeću a ko ne ...



Abu-l' Fazl A'ali, *bez naslova*

go', svejedno, ne može svoje srce naterati da voli taj prostor. Jer čovek je plemenitiji od sveta."

Ponekad se dešava da zapadamo u tugu, uzrokovanu nemaštinom ili udarcima koje nam život nosi (atak na naše telo, život, na naš respekt i prestiž). Ovakva tuga je odvojena od ranije spomenute kategorije tuge, sa njom je u potpunosti kontradiktorna, zato je treba nazvati „ghose" (zbog nekakvog gutitka, otpuštanja sa posla ...).

Onaj „gham" (tuga) o kom je govoreno je takva tuga koja se u čoveku pojavljuje zbog materijalne ili neke druge vrste zavisnosti. Pokušavajući da se izvuče iz takvog života i „začaranog" kruga materijalnog, upućuje se ka svetu svojih stremljenja, i to načelno. A „ghose", sasvim suprotno, jeste tuga zbog nepostojanja predmeta tih istih materijalnih zavisnosti.

„Ghose" pripada zanatu a „gham" umetnosti.

Osećanje koje me tera na zanatsku proizvodnju je okrenutost ka postojećem, a osećaj koji me nagoni na umetničko stvaralaštvo je bežanje od postojećeg, tj. stremljenje ka postojećem rađa industriju, a mržnja prema istom, umetnost. Na osnovu toga, industrija je „ono što postoji a nije trebalo da postoji", a umetnost „ono što je trebalo da postoji, a ne postoji". „Ghose" je kategorija industrije, a „gham" kategorija umetnosti. „Gham" podrazumeva tugovanje zbog nedostatka onoga sto ne postoji, a „ghose" zbog manjkavosti onoga sto postoji. Stoga onaj koji ljubi ono sto postoji, oseća „ghose" jer ne poseduje to postojeće, a onaj koji voli ono sto ne postoji, oseća „gham" jer nema to nepostojeće. Sociologija pokazuje da je „gham", uglavnom svojstvena sloju imućnih (u ekonomskom pogledu), sloju buržoazije. Buržuj je onaj što poseduje ono postojeće. Pa zašto, onda, tuguje?! Zato što nema ono što treba da postoji. A siromašni, kada se domognu onoga što postoji (a oni ga ne poseduju), postaju srećni, upravo suprotno buržoaziji koja sve ima. Pa „gham" počinje onde gde se sve stvari završavaju, a „ghose" onda kada ono što postoji još nije ni počelo. Sledstveno to-

me, ubogi koji traga za ognjištem ne može, poput bogatog, znati za „gham". Ova teza, posmatrana i sa aspekta sociologije i iz istorijske perspektive, pokazuje se ispravnom. Sa sociološkog stanovišta, buržuj je onaj koji, na primer, postaje hipik ili pripadnik nekog drugog buntovničkog ili avangardnog pokreta, onaj koji traga za onim sto ne postoji. Istorijski gledano, evidentno je da su uzvišene i prefinjene umetnosti uvek ponicale iz redova imućnih (ovde nije cilj odbrana umetnosti ili industrije, već samo iznošenje činjenica).

Analiza istorije religija pokazuje da se sve religije mogu podeliti na one koje pripadaju bogatim i one koje pripadaju siromašnim društvenim slojevima. Iz redova bogatih ponikle su religije Kine, Indije i Irana, teritorija tri velike drevne civilizacije i postojbina velikih proroka. S druge strane, tu je semitska civilizacija, kolevka Abrahamova, Isusova, Muhamedova (od prvog do poslednjeg, misli se: od Adama do Muhammeda). Svi ovi proroci su pripadali siromašnim društvenim slojevima i sam Muhammed otvoreno kaže: „Nema tog proroka koji pastir nije bio. Druga je stvar što se kasnije domogao vlasti, kraljevine i moći, ali sigurno su mu poreklo i izvor iz redova siromašnih".

„Ghose" i „gham" su sinonimi, u značenju „tuga, žaljenje, utučenost". Za obe ove reči ne može se koristiti srpski korelat „tuga" jer se radi o sasvim oprečnim stvarima, niti ih možemo nadomestiti srpskim sinonimima jer njima ne bi zadovoljili značenje ove dve kategorije. Stoga ćemo zadržati persijske termine, onako kako ih sam pisac razlučuje.

Abraham je bio učenik vajara, Noje, drvođelja, David, tkač asura, a većina drugih proroka su bili pastiri. Treba podvući da je čobanin najubogije „stvorenje" koje postoji, on ne može uživati u domu, porodici, životu, čak nema priliku ni selo da vidi. A isto tako i zanatlije (zanimanje nekih proroka) su smatrane najsiromašnijim.

Nasuprot siromašnim semitskim prorocima, proroci Kine, Indije i Irana, bez izuzetka, su svi bili prinčevi i plemići. Buda je bio kralj i imao svoje kraljevstvo, Nanak je s obe strane bio princ, a tako i sve vođe budističke religi-

je. U starim persijskim religijama imamo tri proroka: Zaratuštra, Mani i Mazdak i svi su bili plemićkog roda.

Istočne religije teže transcendentalnom tugovanju i „onom“ svetu vrednom mučenja i patnje. Otuda, čovekovom životu i onome što ga čini ne pridaju nikakvu važnost, a kamoli tek da ih pogađaju i zaokupljaju beznačajnosti kao što su: ko je siromašan, ko poseduje moć a ko ne, ko nosi lepu odeću a ko ne ... Zato i pripovedaju: „Onaj što ništa nema, lakše poleti, pa zato je on bogat a onaj bogati je siromašan (jer bogatom potrebe rastu). Još nije viđeno da nekom imućniku kažu: „Svoje bogatstvo troši na narod!“, jer one tragaju za transcendentalnom ljubavlju i za ljude ne mare.

Ali semitske proroke, koji se sopstvenim snagama pobune protiv trenutne vlasti, atakuju-ći na njihovu moć i riznice, itekako dotiče ishod: kome će pripasti sila i blago.

I čuda proroka se razlikuju jedno od drugoga. Pa tako su čudesa semitskih proroka sva bila destruktivna i silovita (Mojsije je svojim štampom ubijao čarobne zmije), jer su nastojali izmeniti postojeće stanje na zemlji. Neki teže onom a drugi, opet, ovom svetu.

Mojsije u Starom zavetu kaže: „Teritorije treba na svakih sedam godina deliti.“ Ali u svim istočnim religijama srž nije podela teritorije i pitanje naroda, već bežanje od života i odvajanje od njega.

U učenju istočnih religija, lišenost od onoga što postoji je neka vrsta užitka, dok u semitskim, nemaština je lišenost koju treba pretvoriti u užitak.

Nijedna od istočnih religija ne potencira na imetku, podeli blaga i problemu uživanja. U Kur'anu, nasuprot učenju misticizma (došlo sa Istoka), „materijalno“ (u značenju

„puno novca“) je opisano takvim epitetima, da se jasno vidi koliko se polaže na važnosti materijalnog bogatstva; i ne samo to, današnji ljudski rod je novcu pridavao i pridaje značaj. Dok mi danas koristimo ime „novac“, u Kur'anu ima puno reči i fraza koje u sebi sadrže značenje „novac“ ili „materijalno bogatstvo“, na primer, „milost Božja“ (... mnogo dobiti i milost od Boga ...), ili „dobro“ (blago). Poslanik i sam kaže: - „Volim da volim novac“.

Ovaj stav je u potpunosti protivan shvatanju sufizma i puno se razlikuje od stava osobe koja ima, a život doživljava poput leša koji truli. Život islamskog Proroka pokazuje kako je on svoje podanike udaljavao od mi-

stičnog asketizma i sufizma. Svako, uvidamo da su se, kasnije zbog geografskih faktora, mistici i sufije pojavili u Poslanikovoju zajednici.

No, ovaj i slični sadržaji su za teologe.

Ono što sadrži problem otuđenosti; osećaj manjkavosti u odnosu na okruženje; čovekov osećaj

usamljenosti, sve se to nalazi u prirodi izvorišta mog poimanja sveta u okviru filozofije. A opet sve ovo je sasvim vidno u raznim pitanjima sociologije i istorije religija. U četvrtom, petom i šestom veku, u periodu buržoazovanja islamskog društva, kao reakcija na ovaj proces, javlja se sufizam. Danas, pak, u društvima u kojima je civilizacija dosegla svoj vrhunac, pojavljuje se rezignirana i otuđena generacija mladih ljudi. Na primer, mladi Englez oseća da do kraja života, čak i do trena svoje smrti, može u svemu uživati, sve može posedovati i sve reći. Međutim, sve to što mu je na dohvat ruke, ne zasićuje ga, već ga čini nemirnim i buntovnikom.

U učenju istočnih religija, lišenost od onoga što postoji je neka vrsta užitka, dok u semitskim, nemaština je lišenost koju treba pretvoriti u užitak.

Treba napomenuti da se današnji bunt razvijenih zemalja razlikuje od onog u nerazvijenim; zemlje zaostale u razvoju bune se zbog neposedovanja onoga što postoji, a razvijene negoduju upavo zbog tog postojećeg. Jer, smešno je i pomisliti da onaj koji je lišen onoga što postoji, žali za onim što ne postoji.

Nekoliko važnih sentenci:

Otuđenost podrazumeva da čovek svoje „Ja” poima odvojeno i disharmonično u odnosu na svet, on sebe doživljava kao drugo „Ja”. Misleći da je nešto drugo, u njemu se rađa osećaj nedostatka. Sopstvena otuđenost, manjkavost postojećeg, njegova otuđenost od prirode i lišenost prirode da zadovolji njegove potrebe, proizvode nemir, tugu i strepnju. Ovakva emotivna i duhovna potka rađaju dva integralna osećanja: s jedne strane, ljubav, čežnja i želju; a sa druge, mržnju i bekstvo. Bekstvo iz postojećeg sveta u onaj koji mora postojati (ovde se ne misli isključivo na transcendentalni svet, jer ima i onih koji u onostrano ne veruju).

Pitanje: Aristotel tvrdi da je drama predstava i da je funkcija umetnosti drama. Polazeći od toga, šta je onda drama i čega je ona imitacija?

Odgovor: Aristotel tvrdi da je umetnost drama, ali nasuprot mom ubedenju da je umetnost drama o onom što u prirodi ne postoji, on kaže: „Umetnost ponavlja ono što već postoji u prirodi.” A shodno tome i Platon kaže: „Tugovanje za onim što je dostupno je glupo, jer sasvim je besmisleno (pogrešno) ono što već postoji u prirodi veštačkom mukom i patnjom (iznova) praviti.”

Pitanje: Šta to čovek stvara uz svu ovoliu patnju i mukom?

Odgovor: Ono što ne postoji, a treba da postoji, tj. stvara potrebe koja ne postoje. Pojedinač, na primer, ne stvara veštačku vodu, vazduh, zemlju, a ipak, s obzirom na to (da umetnost stvara ono za čim postoji potreba, a nije prisutno), umetnost spada u red najvećih proročanskih misija na zemlji, u red Božanskih dela. Čovekovo umetničko kreiranje predstavlja nastavljanje i upotpunjavanje Gospodove stvoriteljske misije. Umetnost ot-

kriva toliko vrednosti i ističe velelepnot, da tako postaje deo čovekove suštine i prirode.

Za očekivati je da ova rasprava naiđe na dve primedbe. Prvo, na primer, neko svoje lice ukrasi tako da postane ružnije nego što je predhodno bilo, nakon čega je sasvim svestan da je pokvario svoju fizionomiju. U ovom slučaju, ne samo da nije kompenzovan osećaj manjkavosti, već je i prirodna lepota uništena. Da li je to umetnost, ili nije? Svako ko da jeste – isti osećaj vodi onog ko se ukrašava i učini sebe ružnim, i onog ko sebe doterivanjem prolepša. U oba slučaja se radi o umetničkom delu, samo što je jedno od njih uspeo a drugo ne. Jer samo onaj koji oseća izvesni nedostatak poseže za dekorisanjem ili nekim drugim činom.

Umetnička kritika verifikuje uspeh ili neuspeh umetnika u kompenzaciji manjkavosti na primeru lepote, jer sve umetnike pokreće isti osećaj, i one koji stvaraju lepotu, i one koji lepotu poružne.

A drugo, moguće je postaviti pitanje: „Da li je Leonardo da Vinči nešto novo stvorio?” – Gospodica Monaliza je duže vreme odlazila u atelje gospodina da Vinčija sve dok on nije prirodni osmeh sa njenih usana, ništa na dodajući, preneo na platno. Dakle, osmeh sa slike već je kao takav postojao u prirodi, pa koje je, onda osećanje nedostatka podstreklo da Vinčija?! Zar se u ovom slučaju Aristotelove reči: „Čovek stvara ono što u prirodi postoji?”, ne pokazuju tačnim?!

Ne, uopšte nije tako; da Vinči je stvorio nešto što priroda nije u mogućnosti da poseduje – podario je platnu i bojama (ili parčetu gipsa) takav jedan osmeh. E, na ovom mestu isplivava umetnost i stvaralaštvo.

preveo
Darko Timotić

Skica za portret umetnika

Samira Mahmalbaf

Slobodan Arandelović

Kako već godinama iranska kinematografija nastavlja da zadivljuje i oduševljava poklonike sedme umetnosti ne bi trebalo da čudi podatak da se najnoviji film mlade Samire Makmalbaf „U pet posle podne“ (Iran, Francuska, 2003.) uklapa u taj trend skupljajući usput pregršt nagrada na najvećim filmskim festivalima širom sveta. Film je premijerno prikazan na festivalu u Kanu maja 2003. a Beograđani su ga videli na jubilaranom 10. Međunarodnom festivalu autorskog filma „Pogled u svet“ krajem novembra. U međuvremenu, film je viđen na još nekim festivalima i na brojnim retrospektivama iranskog filma od Japana do Južne Amerike. Ovenčan Nagradom žirija i Nagradom Ekumenskog udruženja (takođe, nominovan za „Zlatnu palmu“) u Kanu, najnoviji film Samire Makmalbaf zaokružuje briljantno njen dosadašnji opus, skroman po broju naslova ali zadivljujući po umetničkom dometu i broju prestižnih nagrada (za sada 16) osvojenih u kratkom periodu od 1998. do danas. Ali, podimo redom.

Samira Makmalbaf (1980. Teheran) rođena je u porodici slavnog iranskog sineaste Mohsena Mekmalbafa u kojoj su svi članovi filmski poslenici. Otac, majka, brat i dve sestre čine jedinstvenu porodicu sineasta ne samo u domovini, već globalno.

Vezana za film od najranije mladosti, glumila je u sedmoj godini u očevom kulturnom filmu „Biciklista“ a sa 14 je napustila školu („Učitelji su bili nekompetentni“ izjavila je u jednom intervjuu) da bi se posvetila „učenju filma“ uglavnom prateći oca, posmatrajući ga kako radi i povremeno mu asistiraajući. Po-

hađala je i filmske tečajeve u očevoj privatnoj školi (Makmalbaf Film House) da bi ubrzo snimila dva kratka video rada (dramu „Pustinja“ i dokumentarac „Stil u slikarstvu“) a potom, pored asistencije ocu, posvećuje se karijeri profesionalnog filmadžije.

Prvim igranim filmom „Jabuka“ (1998) zabeležila je trijumfalan početak osobene karijere koja je u punom usponu. Učešćem tog filma na festivalu u Kanu postala je najmlađi autor (nepunih 18 godina) čiji se film našao u zvaničnom programu najpoznatije filmske manifestacije. Film je tokom naredne dve godine učestvovao na preko 100 međunarodnih festivala a otkupljen je bio za preko 30 zemalja. Pokupio je i sedam značajnih nagrada. Iste godine je postala najmlađi član žirija na festivalu u Lokarnu. Čudo od deteta je tako rođeno.

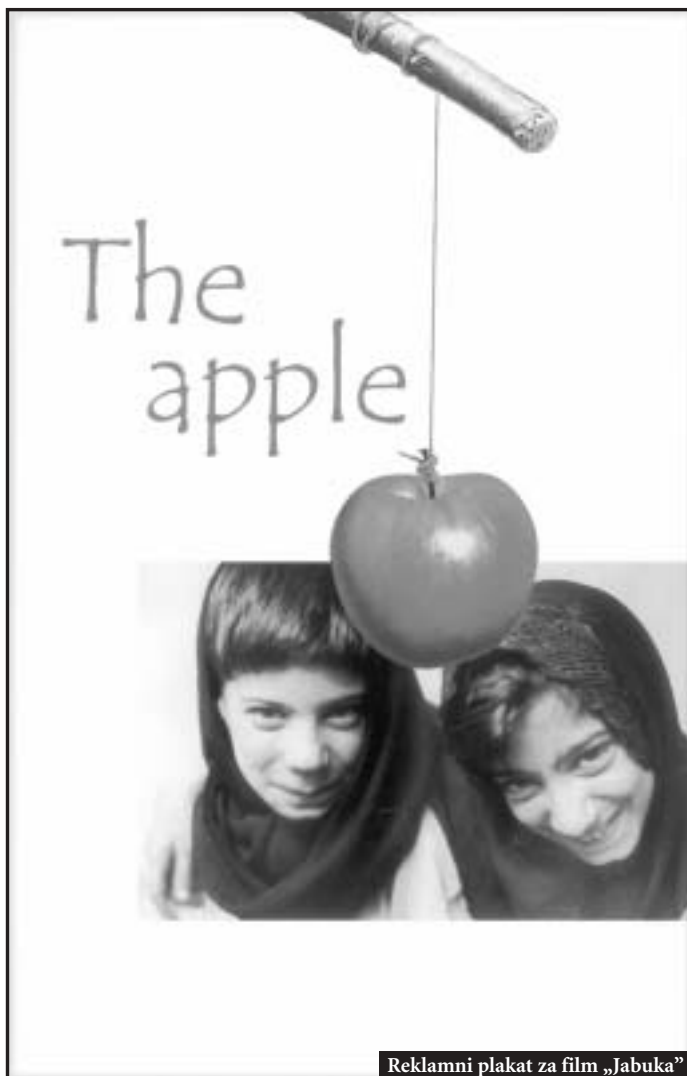
Zasnovana na istinitoj priči „Jabuka“ je inspirativna kombinacija porodične drame i dokumentarca. Mada je film koncipiran i realizovan kao dramsko tkivo visokog emocionalnog naboja snimljen je u dokumentarnom stilu uz učešće aktera čiju neobičnu sudbinu obrađuje. Samirinu pažnju je privukao novinski članak o jedanaestogodišnjim bliznakinjama koje žive kao zatočenice u kući svojih roditelja, siromašnog oca i slepe majke. Ograničene na kretanje po jednoj sobi kad je otac odsutan, a u njegovom prisustvu na skučen kućni prostor, bliznakinje su surovo onemogućene u fizičkom i mentalnom razvoju. Prljave, zapuštene, bez medicinske pomoći, školovanja, vaspitanja i obrazovanja dospevaju u žižu javnosti ali socijalne službe ne kažnjavaju roditelje (koji su po sopstvenoj izjavi želeli samo da

zaštite devojčice od „prljavog” sveta i muških pogleda). Agonija devojčica, koje nisu u stanju da vode nezavisan i normalan život tako se nastavlja ... Bliznakinje izražavaju radoznalost i želju da se igraju izvan kuće a socijalni radnici ne uspeavaju da ubede tvrdoglavog oca da dozvoli ćerkama školovanje, (od Revolucije 1979. ženska deca su u Iranu dobila pravo na školovanje) ali i slobodu kretanja. Ne komentarišući očev stav ili arhaične zakone tradicije, Samira je napravila izvrsnu metaforu, osobenu basnu o novom duhu emancipacije koji je zahvatio iranske žene u njihovoj borbi protiv političke, kulturne i religiozne zavisnosti i autoriteta muškaraca. Već svojim prvencem, Samira je pokazala da nju kao filmadžiju zanimaju moralne dileme, da želi da istražuje i slika prvenstveno motive ljudskog dostojanstva i nepoznate strane ljudskog ponašanja. Tragična priča sa elementima feminizma postala je snažna himna/jadikovka roditeljstvu i tradiciji.

Povodom Kanske premijere Samira je izjavila „Kako je film prvobitno trebalo da bude dokumentarac proučila sam problem ulica i sokaka, gde devojčicama nije dozvoljena igra, i njihovu važnost u društvenom razvoju dečaka. Zanimalo me je da saznam zašto su roditelji držali svoju decu zatočenom, a takođe, i zašto su susedi ostali nemi ili nezainteresovani za ovo što im se dogodilo u blizini”.

Njen sledeći film, „Školske table” (2000), takođe, je imao premijeru na festivalu u Kanu gde je osvojio Specijalnu nagradu žirija i bio nominovan za „Zlatnu palmu”. Svojevrсна mešavina politič-

ke drame i dokumentarca, film je priča o nezaposlenim učiteljima u Kurdistanu uz iransko-iračku granicu, o želji meštana da se vrte u zavičaj uprkos ratnom stanju i o akutnom problemu obespravljenih Kurda. Junake motiviše stalan strah od ratnih strahota pred kojima su nemoćni. Čine ih ljudi koji su svetlosnim godinama udaljeni od zapadnjačkog termina „progres” ali koji Samirinim posredstvom postaju gledaocima dragi i bliski. Spajajući humor i sitne ljudske ludosti u vrtlogu rata ona je ostvarila neobično efektnu i potresnu studiju očaja i beznada. Optimističan



rasplet i blagoslov znanja koje nude putujući učitelji po planinskim vrletima zaokružuju originalnu filmsku priču iza koje stoje otac i ćerka Makmalbaf. Snimljen za tri meseca u nehumanim uslovima planinskog Kurdistanu gde je tokom rata 1980-87. Sadam Husein u nameri da istrebi Kurde koristio smrtonosno hemijsko oružje, film je nadrealističko ostvarenje puno realističnih prizora iz Halabčeha, grada koji je najteže pogođen u pomenutom ratu. I u ovom filmu je Samira, osim u jednom slučaju, koristila naturščiike umesto profesionalnih glumaca sa zadivljujuće uspešnim rezultatom.

Njena epizoda "Bog, konstrukcija i destrukcija" u omnibusu „11. septembar 2001" (2002) jedna je od najboljih i najefektnijih u, inače, neujednačenom i osrednjem ostvarenju koje je dotaklo teroristički napad na Njujork. Taj kraći film od samo 11 minuta, čini se, poslužio joj je kao vežba za najnoviji film „U pet posle podne".

Koristeći uspešno i ovog puta naturščiike i radeći ponovo scenario zajedno sa ocem, Samira je obradila delikatan i univerzalan problem izbeglica. U ovom filmu prateći tragičnu sudbinu jedne porodice progovorila je o stanju čitave nacije. Metaforičnost i vanvremenska dimenzija beznađa pojedinca, očajja i tragedije koje rat donosi uokvireni su u priču o Avganistanu posle pada talibanskog režima ali i o nepomirljivom sukobu generacija. Gomilanje pakistanskih izbeglica, uništena i razorena zemlja, ruševina Kabula (koji je postao „boghulno mesto"), beda, sirotinja, nezaposlenost, i čvrst stav da su Amerikanci pagani ne-

ki su od repera kojima Samira operiše u snažnoj drami koja se može smatrati pričom o ženskim snovima u društvu koje je krenulo putem promena. Aktualnost teme izbeglica (osvrnimo se samo oko sebe u našoj zemlji) i antimuški pogled na svet, tačnije napad na mušku superiornost nad ženama, Samira je začinila jasnom i direktnom feminističkom porukom. Za razliku od njenih ranijih filmova, ovde je ta poruka glasnija, otvorenija i direktnija. Želja glavne junakinje da se kandiduje za predsednika zemlje u direktnoj i

otvorenoj suprotnosti je sa stavovima njenog oca i muške populacije.

Ali, sveži vetrovi, došli posle pada strahovlade talibanskog režima, stvorili su nadu da i žene, poput svetlih primera u regionu (Binazir Buto, Indira Gandhi, Sirimavo Bandaranaike), imaju fer šansu da u tome i uspeju!

Naslov filma preuzet je iz čuvene tužbalice „Lament za Ignasija Mehiasa" Federika Garsija Lorke koja se u više navrata recituje u filmu i

ima funkciju posmrtnog zvona koje zvoni za pokoj duše mrtvima. Ideja da se žena kandiduje za predsednika po rečima Samire Makmalbaf „Nije naivna, jer biti predsednik nije pitanje moći, već pitanje spasavanja ljudi i preuzimanja odgovornosti". Ideju za film je Samira dobila pošto je ponovo gledala očev film „Biciklista" ali i posle uspeha njegovog filma „Kahandar" koji, takođe, obrađuje avganistanske probleme, govoreći o „zaboravljenoj zemlji", ali pre 11. septembra.





Sa snimanja filma „Školske table”

Snimljen za dva meseca u Kabulu i okolini i uz pomoć naturščika koje je sama odabrala na ulicama Kabula, Samira je njime htela da dopuni informacije o Avganistanu u odnosu na „Kahandar”. „Realnost Avganistana bila je najbolja stvar koju sam želela da pokažem” na pravi način dešifruje film a njeni pogledi na globalnu demokratsku situaciju izraženi komentarom na izjavu predsednika Buša da „Iran predstavlja deo osovine zla” isuviše su rečiti da bi im trebala interpretacija: „Svaka fanatična vlast je talibanska. Mislim da je Buš taliban u demokratskoj Americi”. Njeni stavovi veoma su artikulisani i nedvosmisleni u filmu koji se odupire žanrovskim odrednicama, jednostavno se bavi ljudima.

Demonstrirajući od oca nasleđeni osećaj za vizuelnu lepotu i efektno kadriranje, izbor boja i nijansi u okviru jedne boje, Samira Makmalbaf je tome dodala u ovom odličnom i veoma angažovanom filmu jednu novu dimenziju. Dimenziju igre svetlosti i senki u kojoj lice glavne junakinje, produhovljene Noghreh (željne da postane prva žena predsednik u Avganistanu), dobija naizmenično oreol

mučenice, svete i humaniste. Stalno seljkanje njene porodice (kuća im je u bombardovanju srušena), poput stotina hiljada sličnih slučajeva, omogućili su režiseru da na impresivan i zastrašujući način dočara beskućnike i očajnike koji polako ali sigurno umiru od gladi, hladnoće i bolesti svih mogućih vrsta. Njeno impresivno lice, delujuće poput kontrasta u odnosu na opustošen pejzaž grada ali i provincije, konfrontirano je sa očevim licem (ostarelim i izboranim), konzervativnim starcem od koga ćerka krije da ide u školu, sa zadivljujućim rezultatom. Fascinirana okolinom i veličanstvenošću ruinirane zgrade parlamenta u Kabulu, Samira funkcionalno uklapa te potresne kadrove u inspirativnu i uznemirujuću priču koja nikoga ne ostavlja ravnodušnim. Odličan prijem filma i kod kritičara i kod gledalaca potvrđuje mišljenje da je Samira i ovim filmom ostvarila pun pogodak donoseći još jedan biser u nacionalnu nisku kinematografskih uspeha visokog i rafiniranog umetničkog nivoa.

Behzad – istočnjačko- -zapadnjački koncept

Akbar Hakimov

Paradoksi istorijskih asocijacija: kulturološke i filozofske napomene

Veličina egipatskih piramida i skladna lepota Tadž Mahala, privlačna snaga Polikletove statue i isijavajuća energija Mikelandelovih skulptura, nežna ljupkost indo-budističkih oblika i ekspresivni asketizam gotske umetnosti, prefinjenost murala iz dvorca Afrasiab i probrano luksuzni barok, dostojanstvenost grupe Redžistan u Samarkandu i Trga svetog Petra u Rimu, emocijama ispunjen Gogen i živopisna izražajnost uzbekistanskih prostirki, beskrajne orijentalne arabeske i neprevaziđena patnja Malevicevog „Crnog trga“, zagonetni osmeh Mona Lize i nenadmašna elegancija Behzadovih minijatura – to su samo neka od stremljenja čovečanstva, jednaka po vrednosti i začuđujuća po duhovnoj uzvišenosti ...

U velikoj meri zahvaljujući nemačkoj filozofiji umetnosti, istorija kulture je prestala da bude duhovni zabran lokalnih područja. Uočavanje globalne prirode našeg civilizacijskog kulturnog nasleđa postalo je odličje umetničke filozofije dvadesetog veka. Ipak, srazmerno, široka međuregionalna, posebno istočnjačko-zapadnjačka upoređivanja i generalizacija su izuzetno retki. Ta vrsta istraživanja bi omogućila širenje mogućnosti komparativnog metoda u proučavanju dva osnovna segmenta svetskog kulturnog nasleđa: istočnjačkog i zapadnjačkog.

U tom kontekstu će delo velikog umetnika, Kemaludina (Kamaliddin), Behzada biti razmatrano u ovom članku, u cilju razotkrivanja onih odlika koje su orijentalne minijature i zapadnjačko slikarstvo približavale jedno drugom počev od petnaestog veka pa do današnjih dana, uz navođenje karakterističnih primera.

Dvadeseti vek je doneo sumnju u univerzalno poznatu formulu, nazivajući Behzada Rafaelom Orijenta, pri čemu je izvesno oštećivanje orijentalnih stremljenja isprepletano sa pokušajem prevazilaženja milostivog zapadnjačkog procenjivanja.

Uprkos svoj svojoj neobičnosti, ovaj primer bi, takođe, mogao biti posmatran kao pokušaj pronalaženja nekog podupirućeg modela u istorijskim analogijama.

Behzad je, istovremeno, stvarni i simbolički karakter, a oba su podjednako značajna. Kao istorijski karakter, dozvoljava nam da otkrijemo o nivou artističkog zanatstva u minijaturama za vreme procvata. Kao simbol, omogućava istraživačima da prošire spoznaju o kulturološkom i filozofskom značenju orijentalne komponente u globalnoj civilizaciji. Druga uloga nam, takođe, omogućava da sagledamo istorijska povezivanja koja su minijaturu stavila na listu internacionalnih kulturoloških manifestacija kao nezavisnu pojavnost jednake vrednosti. Kaliedoskop rukotvorina razbacanih po regionima i periodima gradi komparativne spojeve koji omogućavaju otkrivanje ideje univerzalnosti globalne kulture.

Behzad i Leonardo: derviš i Đokonda

Istočnjačko-zapadnjačka povezivanja u umetnosti su živo predstavljena u otomanskoj Turskoj. Krajem petnaestoga veka, ponos otomanskog sultana bio je venecijanski slikar, Dentile Belini (Gentile Bellini). On je stvarao prelepe portrete u orijentalnom stilu, upražnjavajući tehniku rasporeda svetlih i tamnih delova na slici i trodimenzijalnog oblikovanja, karakterističnog za evropsko slikarstvo.

Otomanski sultan je uobičajavo da Belinijeve slike šalje vladaru Herata, Huseinu, zaštitniku poezije i umetnosti, kao izazov poznatim majstorima heratske škole, uključujući briljantnog Behzada. Često bi umetnici iz ova dva centra načinili portret iste osobe, kako bi iskazali sopstvenu umešnost u poređenju sa drugim slikarom.

Behzad je bio taj koga je Husein Mirza obavezao da prihvati izazov otomanskog sultana, i kao rezultat toga, Behzad je stvorio niz portreta, neuobičajen za minijaturu, u kome se može prepoznati način izražavanja oblika putem boje, tipičan za evropsko slikarstvo petnaestoga i šesnaestoga veka. Među tim portretima se nalazio i zadivljujući „Derviš iz Bagdada“. Original, koji potiče iz 1500, a čuva se u Belinijevom albumu u biblioteci Topkapi muzeja u Istanbulu.¹ Behzad je stvorio izrazito tananu psihološku reprezentaciju, potvrđujući veru u visoki profesionalizam minijaturista i njihovo znanje akademskog slikanja i slikarske tradicije. Behzad vešto prenosi raspoloženje i izraz lica osobe u stanju poniznog poštovanja. Njegov beli, više nemarno uvijeni turban, simbol je nakšabandijskog derviškog reda, kome je sam Behzad pripadao. Jednostavna vunena haljina, ili ba, visi sa ramena derviša, otkrivajući plavu košulju ispod. Ništa ne udaljuje posmatrača od najvažnijeg detalja – derviševih izražajnih očiju, blagog, ali, na neki način, tajanstvenog pogleda. Na tom portretu spajaju se misterija i stvarnost, svakodnevna velika tačnost i duhovna uzdržanost, u paradokslani spoj su-

fijjskih natpisa u pravougaonim pregradama sa obe strane portreta, oslikavajući prefinjeni dizajn na zlatnoj podlozi, ističući osećaj savršenosti koji portret nudi. To se dešava u vreme kada je nastala „Mona Liza“, remerk-delo Leonarda da Vinčija (portret derviša evropske artistske tradicije datira iz 1500, a „la Đokonda“ se pojavila između 1503. i 1506), takođe, predstavljajući novi razvoj u evropskom psihološkom portretu. Upoređenje sa Behzadovim radom otkriva više zajedničkih karakteristika, podjednako u spoljašnjoj prezentaciji likova i u tumačenju prolazne psihološke istančanosti. To se iskazuje u stavu, u načinu na koji su ruke prekrštene, u pogledu, najvažnije, u ukupnom emocionalnom naboju koji oba portreta emituju u istom stepenu. Suprotno esteticima antike, koja je gajila lepotu vidljivog sveta i senzualno telo, radovi Behzada i Leonarda, kao protosimboli novog portreta, unose prednost duhovnog nad čulnim elementom. Estetika antike je bila strana Behzadu, baš kao i Leonardu. Odbacujući „senzualnu vizualnost“² oni su pokušali da prenesu duhovno stanje i unutrašnja odličja svojih modela.

Ovakva strukturalno muzička sličnost dozvoljava ideju o paralelizmu u pristupima umetnika interpretaciji ličnosti koju su portretisali, „polifonijski odgovarajući milostivom gledaocu“³ Zato unikatnost dve slike, zaneamarujući zajednički element iz njihovog opisa, ukazuje na prisustvo ne formalnog, već strukturnog semantičkog povezivanja između Behzadovih radova i evropske artistske tradicije petnaestoga i šesnaestoga veka.

Behzad i Matis: estatika ritma

Sufijski ritualni ples, zikir, postao je popularna tema u minijaturama šesnaestog i sedamnaestog veka, obično popunjavajući naslovne stranice rukopisa zasnovanih na tekstovima Sa'dija, Hafiza, Navoija i drugih srednjovekovnih pisaca, bliskih filozofiji der-

vištva. Behzadova minijatura emituje prirodnu dinamiku i unutrašnju spiritualanu uverljivost koja se proteže na sve učesnike ritualnog izvođenja. Igrači su dvojica staraca sede brade i dvojica sredovečnih muškaraca; životna dob je simbolizovana ponudom boja njihovih dugih kaputa – svetlijim što su mlađi. Okreti plesne grupe su preneti uz pomoć rukava koji lepršaju i zmijolokih, tankih, višebojnih šalova. Najbitnije, derviši koji igraju su najvažniji semantički i plastični element kompozicije, koja sadrži i drugi važan detalj; oko malog kruga koji pleše, Behzad gradi drugi, veći krug figura koje stoje, sa zanesenim dervišima i muzičarima ispod, i nemim posmatračima na vrhu, među kojima su pojedini istraživači otkrili Džamija, Navoia i samog Behzada, odevenog u grimizni kaput (ovde umetnik ponovo primenjuje princip simbola boja da bi predstavio uzrast likova).

Širi krug ističe dinamiku kretanja plesača. U svom poznatom radu, „Ples“, Matis koristi Behzadov stil deokrativnih i opruženih oblika čak na preteraniji način; značaj obrisa i lokalizovanih boja je uveličan a način ukrašavanja dostiže najveći stepen uopštavanja. U svakom slučaju, najvažniji patos piktoralne ideje u delima Behzada i Matisa zadržava svoje opšte značenje – jedinstvo boje i muzike, ritmičkog momenta i zvuka, i konačno, duhovnih i telesnih impulsa, što dovodi do viših granica savršenstva u tumačenju karaktera. Osobeno poimanje neodoljivog impulsa ljudi ujedinjenih u univerzalnom, svetom ritmu i impulsa ekstatičnog uživanja u tom stanju bića, konstituiše semantičku i filozofsku osnovu koja radove dva genija, sa Istoka i sa Zapada, čini strukturno i formalno sličnim.

Behzad i Pikaso: majstori bestijarijuma

Orijentalne minijature, uključujući one stvorene od strane Behzada, često prikazuju mitološka ili demonska bića, čija pojava je vezana za filozofske, religijske i kulturološke

tradicije Orijenta. Ilustrativni primer slike, nalik portretu, zemaljskog demona može se naći u jednoj turskoj minijaturi iz šesnaestoga veka, koju je načinio Kalandar (Kalandar), za proročansku knjigu napisanu za sultana Ahmeda I. Demon je prikazan kako izrasta iz zemlje zajedno sa cvećem. Sa istaknutim očnjacima, životinjskim nogama i nasadenom ljudskom glavom ima mnogo zajedničkih karakteristika sa centralnoazijskom tvorevinom garoda, koja poseduje ljudsku glavu.⁴ Evropska umetnost predstavlja demone na različit način, korišćenjem unutrašnje perspektive. Takva je slika nemačkog umetnika Mihaela Pacher (Michael Pacher), „Sveti Volfgang i đavo“ (kasni petnaesti vek).⁵ Najživlja i najznačajnija prezentacija orijentalnog bestijarijuma može se naći u Behzadovoj minijaturi „Makhan i deomoni“, koja ilustruje jednu epizodu iz priče koju je jedna od sedam princeza pričala caru Bahmanu u Nizamijevoj poemi „Hamsa“.⁶ Priča ima epizode koje sličie grčkom mitu o sirenama koje su putnike mamilile svojim umilnim pevanjem. Minijatura prikazuje tri grupe mitskih bića – demone u obliku antropomorfnih figura sa životinjskim licima: vak-vak drvo (drvo koje govori) sa plodom u obliku raspevanih glava ljudi i životinja, što simbolizuje stvaralački element; i sedmoglavog zmaja u koga se pretvorio Makhanov konj kada je stigao u grad demona. Minijatura vidljivo prikazuje sukob između dve suprotstavljene polarne sile, što vraća na dualističke ideje zoroastrizma o borbi sila dobra i zla, svetlosti i tame. Snaga zla je predstavljena uz pomoć formule oblika; okružuje heroja i osujećuje ga nepremostivim zidom, koji čini niz uzdignutih demona. Bezizlaznost situacije je preneti opesenarskim preplitanjem demonskih likova, koji napadaju um heroja i gledaoca. Ishodišno obraćanje gledaocu je vrlo značajna komponenta minijature slike. Princip ugroženosti i kontrast između suprotstavljenih sila su široko korišćeni u radovima mnogih evropskih umetnika petnaestoga-sedamnaestoga veka, sa namealom buđenja malogradanske svesti.

U granicama uticanja na gledaoca, istaknuti primer je Pikasova „Gernika“, koja poseduje jedinstvenu snagu uticaja, i zasnovana je na istom principu emocionalnog šoka putem slika i buđenju malograđanske svesti uz pomoć zla personifikovanog pomoću demona. Zsigurno, nivoi tragičnog značenja u Behzadovim minijaturama i Pikasovim delima su neuporedivi, ali uparvo ideja mogućeg trijumfa zla ugrožava unutrašnju ravnotežu malograđana a blagostanje ne zastareva sa protekom godina. Oba rada (Behzadova mala minijatura i Pikasovo veliko platno) primenjuju isti princip ekspresivnog ritma oblika, što omogućava osećaj beznađa i destruktivni element u njegovoj apoteozii. U Behzadovom radu, to je vertikalna linija demona u nanizanim redovima na levoj strani minijature, dok je kod Pikasa horizontalna, kroz ravan platna. Pikaso temu dovodi do nivoa socijalnog protesta, dok je Behzad ostavlja u okvirima literarne radnje, ali je emocionalni udar na posmatrača, koji čine oba rada, zapanjujući – razmeran je periodima u kojima su ta remek-dela stvarana.

Behzad i Klimt: preplitanje tela i modela

Ukrašavanje je bilo široko primenjivano u dekoraciji rukopisa, popunjavanju prostora oko minijatura i unutar arhitektonskih detalja u okviru kompozicija, ili je igralo samostalnu ulogu u ornamentalnim medaljonima. Majstor figurativne kompozicije, Behzad je, takođe, koristio ukrašavanje za okvir, dekoraciju, drugim rečima, komplementarni element, ali kao pravi majstor svoje umetnosti, on je mustrama davao druge funkcije, upredajući ih u tkivo osnovne slike. Primer briljantne sinteze figurativnih i ornamentalnih elemenata je sjajna kompozicija „Devojka među rascvetalim granama“, nastala 1480. Ljupko povijena figura devojke, lica obasjanog mesečinom, izgleda kao da bdi na zlatnožutoj pozadini: njena crna haljina ističe jasne i žive slike u vi-

du grančica sa širokim listovima. Figura se javlja kao sjedinjena sa ornamentima, čineći upadljivu metaforu oblika, koja poetski glorifikuje trijumf života i lepote. Ovaj postupak sjedinjavanja ljudske figure i šara dobio je široku primenu u umetnosti dvadesetog veka (posebno u savremenoj uzbekistanskoj umetnosti). To je bio glavni lajtmotiv u umetnosti poznatog austrijskog slikara i značajnog umetnika Gistava Klimta (Gustav Klimt), u njegovoj slici „Tri doba“ (1909), koja prikazuje tri obnažene figure – staricu, mladu majku i njenu malu kći. Karakteristično je da je ukrašavanje upleteno u strukturu figura mlade žene i deteta, igrajući tako simboličnu i semantičku ulogu. Ovde, kao i u Behzadovim minijaturama, šare simbolizuju veseo, optimistički element, povezan sa oživljujućom snagom prirode. Ovaj zadnji primer ukazuje kako je bio širok krug Behzadovih stilskih i tematskih tendencija, od kojih se za svaku pronalazi odgovarajući trend u evropskom slikarstvu petnaestoga do dvadesetog veka.

Dugo vremena, umetnost orijentalne minijature i njeni izuzetni predstavnici, uključujući znamenitog Behzada, široko su proučavani u granicama kulturoloških, istorijskih i geografskih oblasti Orijenta. U svakom slučaju, minijatura bi, kao fenomen globalnog značaja, bez sumnje trebalo da bude posmatrana u konetkstu procesa umetničkog razvoja sveta.

1. Bahan E. Behzad, 1977, strana 106.
2. Špengler O. (Shpengler O.), Propast Evrope, Moskva, 1993, strana 432.
3. Ibid, strana 433.
4. Emil Esin (Emil Esin), Tursko minijaturno slikarstvo, 1960.
5. Iskusstvo zarubezhnykh stran., Moskva, 1963, ilustracija 303.
6. Bahari E. strana 126.

prevela
Mirjana Abdoli

Proleće u persijskim rukopisima

Sima Kuban

Tekst koji donosimo je zasnovan na štampanim primercima najpoznatijih ilustracija persijskih rukopisa, među kojima oko 140 ilustracija, iz više od 70 rukopisa, prikazuju jedan ili više aspekata proleća, dok njihovo poreklo varira od poslednje decenije 14. veka pa sve do treće decenije 17. veka. Kolektivno pamćenje Iranaca prati osobite pojedinosti proleća od epohe Kej Kavusa, a te osobenosti je još Firdusi zabeležio u svom pevanju o Mazanderanu:

Naš Mazanderan, da ga sreća prati!
Celi grad i kraj neka uvek cvati!
Tu ruža uvek cvate u gradini,
Lala i zumbul rastu na padini,
Tu divan vazduh, sav kraj pun miline;
Tu večna prolet: ni žege ni zime!

که مازندران شهر ما یاد باد
همیشه بر و بومش آباد باد
که در بوستانش همیشه گل است
به کوه اندرون لاله و سنبل است
هوا خوشگوار زمین پرنگار
نه گرم و نه سرد و همیشه بهار

Neke od ovih osobenosti mogu se opisati, dok se druge moraju osetiti. Neke likovne karakteristike proleća kao što su vrtovi ispunjeni cvećem, gorske lale i prošarana zemlja, identično su prikazani na persijskim rukopisima i na njima ostali nepromenjeni. Iz samog postojanja cveća u vrtu, lala i zumbula u planinskim predelima i šara po zemlji, može se osetiti da vreme nije ni toplo ni hladno, već prijatno i umereno, odnosno da je vreme proleća.

Iranski umetnik¹ koji je oko 1430. godine ilustrovaao Firdusijevu Šahnamu u biblioteci Bejsunguri u Heratu, večito mazanderansko proleće, koje div slavi u svojoj pesmi, smestio je u kratkotrajno proleće jugoistočnog Irana, na Kej Kavusovu gozbu. Na toj slici, Kej Kavusov tron se nalazi u ravnici boje slonove kosti koja se završava glatkim stenama naspram zlatnog neba. Cela ravnica je pokrivena finim, tek izraslim trnovim žbunjem. Svuda unaokolo, sve do vrha stena, naslikano je baštensko cveće – ruža, narcis i beli slez, pored ljubičica, breberina i drugog divljeg prolećnog cveća. U pozadini Kej Kavusovog trona, s druge strane, stoje dva nejednaka zimzelena stabla, koja izlaze iz okvira slike. Između njih, vertikalno iznad trona vidi se jedno bademovo drvo sa belim beharom. Na sličnoj razdaljini, nalazi se breskvino drvo ružičastih cvetova koje stoji iznad platana, a pored nje, nekoliko grana drveta čiji grozdovi zelenog lišća su pokriveni dijademama tankih belih cvetova, iz margine ulaze u prostor slike. Na prostoru između drveća, po zlatnoj pozadini neba, lete raznobojne ptice.

Budući da ova stranica Šahname reprezentuje proleće u poeziji i slikarstvu, može se smatrati zaokretom u uobičajenim pravilima predstavljanja proleća u kolektivnoj svesti Iranaca, što dozvoljava da se pre i posle toga istraže slike koje delimično ili u celini sadrže ove karakteristike.

Hronološki redosled predstavljanja proleća u rukopisima

Od objavljenih ilustracija na persijskim rukopisima koje smo proučili za ovu studiju,

njih devet, s kraja 14. veka (1360-1398) se bave pojedinostima proleća. Ilustracije za jedan od ovih rukopisa urađene su u Tabrizu, za drugi u Bagdadu, a preostalih pet je ilustrirano u Širazu i drugim gradovima regije Širaz. Na tabriskom rukopisu „Kelile i Demne“ nastalom između 1360-1374, koji se čuva na Univerzitetu u Istanbulu, dve ilustracije, poimenice, *Neuspeli pokušaj ubistva u spavaćoj sobi* i *Kradljivac uhvaćen u spavaćoj sobi*, na kojima je rascvetalo drveće oslikano na terasi na desnoj strani, slede tabriski stil 14. veka i pod snažnim su uticajem kineskog slikarstva, dok bagdadski rukopis, kao i pet drugih rukopisa nose tipično iranske osobine. Iako su svi ovi rukopisi ukrašeni ilustracijama krajem 14. veka, svi imaju osobine koje ukazuju na to da su se njihovi ilustratori

strogo pridržavali dugotrajnih konvencija slikarstva iz jugozapadnog dela Irana.

Hamse (Khamseh) Hadže Keremija (Khaju Keremani) koje se čuva u Britanskom muzeju, ilustrirao je 1396. godine u Bagdadu Džunejd as-Sultani (Jonaid as-Soltani). Džunejd je bio dvorski slikar na dvoru sultana Ahmeda Dželajera u čijim se delima zapažaju umetnička zrelost i posebno slikarsko umeće. Iako se njegove kompozicije odlikuju mnogim inovacijama, ipak neki detalji kao što je prolećno divlje bilje u cvatu u ravnici njegove slike *Dolazak princa Humaja u palatu princeze Humajun*, *Borba Humaja i Humajuna* i *Priča o molbi starice kod Sultana Malekšaha*, negovano cveće i prolećno divlje bilje u bašti gde su okupljeni Humajun i njihova poslugi, isti su kao oni koji se vide na platnima širaskeske škole.



sl. 1 *Lav razdire kravu*, Kalila i Dimna (rukopis Bejsungur), Herat, 1430.

Jedna od najlepših i najčudesnijih slika koje prikazuju proleće u persijskom slikarstvu, izvedena u Behbahanu 1398. godine, nalazi se u pesničkoj antologiji koja se čuva u Muzeju turske i islamske umetnosti u Istanbulu (sl. 2). Smelost, prefinjenost i veština umetnika u pogledu kompozicije i kolorita ovog dela sa stablima drveća koja podsećaju na cvetne stabljike, izvedene u crvenoj nijansi na tamnoplavoj podlozi neba sa žutim, violet i oker brdima, jatom svraka, sa predivno nacrtanim dugačkim mašućim repovima, koje kao kišobrani sede na vrhovima drveća, čine iz-

ju na cvetne stabljike, kao što se vidi iz rukopisa Samak-e 'Ayyar iz 1330/1340 g. koji se čuva u Oksfordu, a sačinjen je u Farsu, ili na *Šahnami* ministra Kavamudina (Qavam ed-Din), koja se čuva u Baltimoru, a potiče iz 1341. godine. Obzirom na slikarski stil ova dva rukopisa može se pretpostaviti da su njihovi ilustratori bili pod uticajem zidnog slikarstva pokrajine Fars, čiji počeci sežu u preislamsko vreme. Još jedan primer svraka u skoro istom sedećem položaju na vrhovima drveća, pojavljuje se u sceni *Miš spašava mačku* na rukopisu Kelile i Dimne, oslikanom



sl. 2 *Šanzabe na pašnjaku*, Kelila i Dimna (Timuridska škola), 1410-1420.

vanredno delo čiji svaki detalj svedoči o živosti slikarske imaginacije. Međutim, ako pogledamo izbliza, mnoge od tih detalja možemo pronaći u ranijim delima na jugozapadu Irana, uključujući stabla drveća koja podseća-

najverovatnije 1390. godine u Širazu, koji se čuva u Nacionalnoj biblioteci u Parizu. Perjano lišće na drvetu s desne strane u prednjem planu scene proleća u Behbahanoj Antologiji vidi se i na drugoj ilustraciji iste Kelile i