



Idham Mohammed Hanash

# TEORIJA ISLAMSKJE UMJETNOSTI

*Estetski pojam i epistemička struktura*



# TEORIJA ISLAMSKE UMJETNOSTI

*Estetski pojam i epistemička struktura*

Idham Mohammed Hanash

---

## Teorija islamske umjetnosti: estetski pojam i epistemička struktura

Naslov izvornika

*The Theory of Islamic Art: Aesthetic Concepts And Epistemic Structure*

Copyright © 2017 The International Institute of Islamic Thought

Prvo izdanje na bosanskom jeziku. Copyright © 2018 Centar za napredne studije

Sva izdavačka i autorska prava zadržana! Nijedan dio ove knjige ne može biti iznova objavljen, u bilo kojem obliku i na bilo koji način, uključujući fotokopiranje, bez prethodnog pismenog odobrenja izdavača, osim u svrhe kritičkih članaka i stručnih prikaza u kojima je dozvoljeno navoditi kraće odlomke. Također nije dozvoljeno pohranjivanje u elektronske baze podataka i objavljivanje djela na internetu od strane trećih lica.

S engleskog prevela: A. Mulović

**Izdavač:** Centar za napredne studije, [www.cns.ba](http://www.cns.ba) | **Urednik:** Munir Mujić | **Lektor:** Huriya Imamović | **DTP i dizajn korice:** Suhejb Djemali | **Štampa:** Amos Graf d.o.o. | Sarajevo, 2018.

---

CIP - Katalogizacija u publikaciji  
Nacionalna i univerzitetska biblioteka  
Bosne i Hercegovine, Sarajevo

7.033.3

HANASH, Idham Mohammed

Teorija islamske umjetnosti : estetski pojam i epistemička struktura / Idham Mohammed Hanash ;  
[s engleskog prevela A. Mulović]. - Sarajevo : Centar za napredne studije, CNS, 2018. - 100 str. ; 21 cm

Prijevod djela: The theory of Islamic art

ISBN 978-9958-022-77-7

COBISS.BH-ID 26481926

---



Idham Mohammed Hanash

# TEORIJA ISLAMSKE UMJETNOSTI

*Estetski pojam i epistemička struktura*



CENTAR ZA NAPREDNE STUDIJE  
CENTER FOR ADVANCED STUDIES

Sarajevo, 2018.



Ova knjiga objavljena je uz podršku  
Međunarodnog instituta za islamsku misao (IIIT).



## SADRŽAJ

PREDGOVOR.....	7
UVOD U POJAM I TEORIJU ISLAMSKE UMJETNOSTI.....	11
MOŽE LI BITI UMJETNOSTI BEZ TEORIJE?.....	13
TEORIJA I STUDIJA ISLAMSKE UMJETNOSTI .....	14
POČECI I RAZVOJ PROUČAVANJA ISLAMSKE UMJETNOSTI .....	16
JEZIČKA STRUKTURA TEORIJE ISLAMSKE UMJETNOSTI .....	19
UVOD.....	19
PORIJEKLO I RAZVOJ ISLAMSKE UMJETNIČKE TERMINOLOGIJE .....	21
PREVOĐENJE TERMINOLOGIJE ISLAMSKE UMJETNOSTI.....	28
GENEZA TERMINOLOGIJE ISLAMSKE UMJETNOSTI .....	31
LEKSIKONI ISLAMSKE UMJETNOSTI RAĐENI NA ZAPADU .....	34
TERMINOLOGIJA „POSTISLAMSKE UMJETNOSTI“ .....	35
JEDINSTVO I RAZLIČITOST U TEORIJI ISLAMSKE UMJETNOSTI.....	37
O UMJETNIČKOM SHVATANJU JEDINSTVA I RAZLIČITOSTI .....	38
JEDINSTVO I RAZLIČITOST ISLAMSKE UMJETNOSTI – CIVILIZACIJSKO PORIJEKLO.....	39
HISTORIJSKO ČITANJE JEDINSTVA I RAZLIČITOSTI ISLAMSKE UMJETNOSTI.....	42
JEDINSTVO I RAZLIČITOST U ISLAMSKOJ UMJETNOSTI – STAJALIŠTA I TUMAČENJA.....	43
Jedinstveno porijeklo, različiti izvori.....	43
Jedinstvo i različitost u kulturnim i civilizacijskim elementima.....	44
Jedinstvo stila i raznovrsnost umjetničkih elemenata .....	46
Jedinstvo identiteta i različitosti stilskih karakteristika.....	48
Jedinstvo i raznolikost islamske umjetnosti – islamsko čitanje .....	49
Islamska teorija jedinstva i različitosti .....	49

## Sadržaj

Umjetnička teorija jedinstva i različitosti.....	52
Jedinstvo Boga i jedinstvo karakteristika.....	54
BOŽIJE JEDINSTVO KAO PRINCIP LIJEPOG – TEORIJA UMJETNOSTI ISMAILA R. AL-FARUQIJA .....	57
ETTINGHAUSEN I TEORIJA ISLAMSKJE UMJETNOSTI .....	60
UTVĐIVANJE POČETAKA TEORIJE ISLAMSKJE UMJETNOSTI.....	62
KUR'AN: REMEK-DJELO ISLAMSKJE UMJETNOSTI.....	64
O POJMU I EPISTEMIČKOJ TEORIJI ISLAMSKJE UMJETNOSTI.....	65
O KARAKTERU ISLAMSKJE UMJETNOSTI I NJENIM EPISTEMOLOŠKIM TEMELJIMA.....	67
O TEMELJIMA ISLAMSKJE UMJETNOSTI .....	70
ISTAKNUTA OBILJEŽJA ISLAMSKJE UMJETNOSTI.....	71
KOMUNIKACIJSKI ASPEKT ISLAMSKJE UMJETNOSTI – TEORIJA I PRAKSA .....	73
O KULTURI KOMUNIKACIJE .....	74
1. Pojam komunikacije.....	74
2. Teorijski vidokrug komunikacije .....	75
3. Komunikologija .....	77
4. Opće i specijalne teorije komunikacije.....	78
5. Komunikacijski dizajn .....	79
ISLAMSKA KULTURA KOMUNIKACIJE .....	79
1. Islamsko shvatanje komunikacije .....	79
2. Islamska komunikologija .....	80
3. Komunikacijski pojam „slike“ (sura).....	81
4. Islamska teorija ilustracije.....	82
5. Jedinstvo i različitost slike.....	84
6. Opća i specijalna teorija ilustracije .....	85
KALIGRAFSKE SLIKE KAO PRIMJER KOMUNIKACIJSKOG ASPEKTA ISLAMSKJE UMJETNOSTI .....	86
Pojam „kaligafske slike“ .....	86
KOMUNIKACIJSKA TEORIJA UMJETNOSTI ARAPSKJE KALIGRAFIJE ....	88
ISLAMSKA 'ALAMA – PRIMJENA .....	88
1. Pojam i termin.....	88
2. Komunikacijski dizajn islamskog amblema.....	90
3. Komunikacija kao tekstualna i vizualna – teškoće.....	91
4. Komunikacijski dizajn tugre.....	93
5. Modernost kaligrafske slike.....	94
ZAKLJUČAK.....	97
TEMELJI TEORIJE ISLAMSKJE UMJETNOSTI – VIZIJA I METOD .....	97



## PREDGOVOR

*Teorija islamske umjetnosti* Idhama Mohammeda Hanasha opsežno je i minuciozno izlaganje jedne vrlo specifične forme ljudskog umjetničkog izraza – islamske umjetnosti. Ovaj umjetnički sastav manje se bavi pojednostavljenim ostvarenjem lijepog u fizičkom obliku, a daleko više moćnom projekcijom izraza jednog vjerovanja u Boga i čovjekovog odnosa prema božanskom.

Stoga, oni koji je prakticiraju teže da odraze jedinstvo Boga i Istine, pokušavaju obavijestiti, kao i opomenuti čovječanstvo o snazi te duhovne poruke i ljepoti religijskog iskustva, koja prožima njihovo djelo u procesu, s duhovnim ciljem koji direktno podstiče svjetonazor i um da kontempliraju Beskonačnost, dok ruke umjetnika ponizno uzmiču u pozadinu. Razumjeti ovo znači istinski razumjeti jezik ove jedinstvene umjetničke forma i šta islamska umjetnost znači.

Božije jedinstvo kao princip ljepote možda je najčistiji izraz islamskog umjetničkog iskustva i onog što ono slavi. Zašto se islamska umjetnost razvijala tako kako se razvijala, kakve je oblike poprimala, kakva je logika u njenoj osnovi? Kakvu poruku muslimanski umjetnik pokušava prenijeti, kakvu emociju nastoji pobuditi? Ovaj rad na islamsku umjetnost gleda kao na predmet arheoloških istraživanja, a na njen razvoj kao na dio historijskih istraživanja umjetnosti u širem smislu. Istovremeno, on utire put jednom epistemološkom pomaku: od posmatranja islamske



umjetnosti kao materijalnog pojma, koji se odnosi na lijepe rarite-  
te i relikte koji su izrasli iz islamske kulture i umjetničke kreativ-  
nosti, ka teorijskom pojmu koji se vezuje uz princip, svjetonazor,  
teoriju i metod. Ovaj teorijski pojam daje intelektualne i kulturne  
temelje za kritičku filozofsku nauku o islamskoj umjetničkoj lje-  
poti, koju možemo nazvati „nauka o islamskoj umjetnosti“ ili  
„islamska estetika“, koja procjenjuje vizualne umjetničke tvorevi-  
ne, kako u smislu njihove ljepote, tako i u smislu praktične koristi.

U tom procesu, ova studija istražuje orijentalističke zablude  
i pobija neke od premisa s kojima su orijentalisti pristupali  
islamskoj umjetnosti i njihov sud, ukorijenjen u kulturnom tlu  
tuđinskom za duhovna gledišta islama.

Međunarodni institut za islamsku misao (IIIT) posljednjih  
se godina prihvatio zadatak da objavi skraćene verzije svojih  
najvažnijih publikacija, te je ovo prijevod iz skraćenog izdanja  
na arapskom *Nazarijje el-fenn el-islami: El-mefhum el-džemali ve  
el-bunje el-ma'rifijje*.

Živimo u dobu u kojem je malo vremena i dragocjeno je u  
praktično svim sferama života, uključujući one pisanja i izdava-  
nja. Obilje intelektualnih, kulturnih i informacijskih proizvoda  
ne smanjuje se, i dio su nastojanja da održimo korak s promjena-  
ma, kako u privatnoj, tako i u javnoj sferi, dok se izdavačke kuće  
i internet-stranice nadmeću ko će ljudima donijeti više najnovi-  
jih, najaktuelnijih informacija, na najlakši i najučinkovitiji način.  
Poznavanje ekonomije, koja sada dominira svijetom, zahtijeva  
proces „kreativne adaptacije“ informacija kao jednog od gradiv-  
nih blokova svjetske zajednice u cjelini, pa otud i ova skraćena  
izdanja IIIT-a. Cilj je pomoći čitateljima da se koriste raspoloživ-  
im informacijama što lakše, što učinkovitije i što je moguće dje-  
lotvornije, te da dalje razvijaju svoje kritičke sposobnosti kako  
bi mogli više doprinijeti razvoju čovječanstva.

Skraćeni tekstovi pisani su jasno, čitljivim stilom, i, iako je  
suštinski sadržaj originalnih djela sačuvan, čitatelji će primijeti-  
ti da, zarad štednje prostora, skraćena izdanja imaju daleko ma-

nje fusnota i endnota od izvornih radova. Jedino su ostavljene bilješke potrebne za razjašnjenje ili adekvatno postavljanje neke ideje, pošto je glavni cilj ovog poduhvata olakšati brže usvajanje sadržaja koji prenosimo. Čitatelji koji žele ići dublje u teme koje ih interesiraju ili pronaći cjelovito dokumentiranje citata, mogu potražiti originalne radove, koji sadrže sve potrebne citate.

Ovaj rad objavljen je da proširi diskurs i podigne svijest o pitanju islamskog umjetničkog izraza i njegovih konačnih ciljeva i zadataka. Tema je, bez sumnje, specijalistička, ali nadamo se da će većina i općeg i stručnog čitateljstva imati koristi od ponuđenih gledišta i istraženih obuhvatnih pitanja.

Arapske riječi pisane su italikom, osim onih koje su ušle u svakodnevnu upotrebu. Dijakritički znaci dodati su samo onim arapskim nazivima koji se ne smatraju modernim.

Od osnivanja 1981, Međunarodni institut za islamsku misao djeluje kao glavni centar koji pruža uvjete ozbiljnim akademskim poduhvatima. Da bi ostvario taj cilj, decenijama je provodio brojne istraživačke programe, organizirao seminare i konferencije, te objavljivao naučne radove specijalizirane u područjima društvenih nauka i teologije, čiji broj do danas prelazi četiri stotine naslova na engleskom i arapskom, a mnogi od njih prevedeni su i na druge velike jezike.

Želimo zahvaliti autoru, prevoditeljici, kao i uredničkom i izdavačkom timu u Uredu IIIT-a u Londonu, kao i svima onima koji su direktno ili indirektno učestvovali u izradi ove knjige. Neka ih Bog nagradi za njihov trud.

Januar 2017.





## UVOD U POJAM I TEORIJU ISLAMSKJE UMJETNOSTI

S obzirom na to kako definiraju islamsku umjetnost, među modernim naučnicima postoje tri glavna pravca. Prvi trend jeste posmatranje umjetnost kroz široke leće kojima se obuhvataju svi oblici stvaralaštva, uključujući jezičko, umjetničko i drugo. Ovaj pravac smješta nauku, književnost i umjetnost unutar iste obimne kategorije. Drugi način – konceptualizacija islamske umjetnosti –, koji je donekle uži od prvog, obuhvata sve što ima direktne veze s osjećanjima, osjetima i estetskim iskustvom, uključujući muziku, ritam, arhitekturu, crtanje i slikanje. Treći pravac, koji je najrašireniji među historičarima umjetnosti i savremenim kritičarima, sužava definiciju islamske umjetnosti tako da ona obuhvata samo vizualni izraz islamske kreativnosti u oblastima arhitekture, pisanja i relevantnih primijenjenih umjetnosti, kao i kreativne harmonizacije estetskog i funkcionalnog u, naprimjer, arhitektonskim strukturama, knjigama, rukopisima, alatima, opremi i raznim drugim praktičnim predmetima.

Ovakvo shvatanje islamske umjetnosti čini epistemološko jezgro studije građevina, slika, rariteta, rukopisa i drugih materijalnih predmeta koji su s vremenom nastajali unutar konteksta islamske civilizacije i koji se mogu opisivati, kategorizirati i izlagati kao umjetnička djela koja nose obilježja islamskog identiteta i kulture.

Spomenuti estetički pojam islamske umjetnosti razlikuje se od onog što bismo mogli nazvati arheološkim pojmom ove umjetnosti u smislu vizije, metode i prirode znanja na koje se ona fokusira. Jedan arheolog posmatra islamske arhitektonske građevine, rukopise i druge proizvode samo kao interesantne antikvitete, čije kulturno i historijsko porijeklo vrijedi proučavati. S te tačke gledišta, najadekvatnija lokacija za islamske umjetničke artefakte jeste muzej. Teorijsko izučavanje islamske umjetnosti, zapravo, javlja se kao reakcija na potrebu arheologa za tačnim naučnim informacijama o ostacima islamske umjetnosti, s materijalnog, industrijskog, historijskog, sociološkog, ekonomskog i kulturnog stajališta.

Ova studija posmatra islamsku umjetnost kao predmet arheološkog izučavanja i odnosi se prema njenom razvoju kao prema dijelu historijskih studija umjetnosti u širem smislu. U isto vrijeme, ona utire put za epistemološki odmak od posmatranja islamske umjetnosti kao materijalnog koncepta koji se odnosi na prelijepu raritete i relikte koje je iznjedrila islamska kulturna i umjetnička kreativnost, ka teorijskom shvatanju koje se vezuje uz viziju, princip, teoriju i metod. Ovakvo teorijsko shvatanje daje intelektualne i kulturne temelje za kritičku filozofsku nauku islamske umjetničke ljepote, koju bismo mogli nazvati „naukom islamske umjetnosti“ ili „islamskom estetikom“, koja vrednuje vizualne umjetničke kreacije, kako u smislu ljepote, tako i u smislu praktične korisnosti.

Najuočljivija korist od ovog epistemološkog pomaka jeste to što je izučavanje islamske umjetnosti postavljeno na filozofsko stajalište, odakle se generiraju principi, teorije i kritičke metodologije koje služe kao temelji različitim žanrovima, formama, stilovima i školama islamske umjetničke produkcije.

Filozofsko stajalište dalo je podsticaj brojnim konkretnim i općim teorijama islamske umjetnosti. Ove različite i međusobno povezane teorije islamske umjetnosti inkorporiraju elemente iz raznih područja akademskih studija, istraživanja iz društvenih i kulturnih studija, a donekle i iz oblasti nauke.

Izloženo je više teorija da se objasne različiti aspekti islamskog umjetničkog fenomena i njihove bliske veze s pojedincima, društvom, historijom, kulturom i receptivnom publikom. Svaka studijska tema vezuje se uz konkretne ciljeve, te su, da bi se ovi ciljevi ostvarili, osmišljeni odgovarajući alati. Otud će se, naprimjer, alati potrebni za proučavanje veze između islamske umjetnosti i vladajućih običaja i tradicije društva onih koji su je stvarali (kultura islamske umjetnosti) razlikovati od alata potrebnih za proučavanje veze između islamske umjetnosti kao društvene djelatnosti i ukupnog društvenog sistema koji upravlja estetskim i funkcionalnim aspektima ove umjetnosti (sociologija islamske umjetnosti). Isto tako, ove dvije vrste studija razlikovat će se od proučavanja veze između islamske umjetnosti i njenog unutrašnjeg utjecaja, kako na umjetnika, tako i na recipijenta (psihologija islamske umjetnosti). Stoga, ove teme za proučavanje, a možda i neke druge, prisno su i organski povezane s onim što bismo mogli nazvati „teorija islamske umjetnosti“. Teorija islamske umjetnosti funkcionira suštinski tako da izrađuje intelektualne okvire, epistemološke kategorije, metodologije, stilističke formulacije i praktične i teorijske pristupe islamskim umjetničkim djelima, te društvenim, kulturnim, religijskim i filozofskim pojavama koje ta djela predstavljaju.

## MOŽE LI BITI UMJETNOSTI BEZ TEORIJE?

Kada sam pisao ovu knjigu, prvenstveni cilj bio mi je istražiti epistemološke i metodološke granice koje odvajaju arheološke, historijske i dokumentarne studije islamske umjetnosti i arhitekture, s jedne strane, i filozofske, estetičke i kritičke studije ovih pojava, s druge.

Arheološke, historijske i dokumentarne studije islamske umjetnosti i artefakta važne su zbog njihove moći da pokažu kulturnu

vrijednost djela islamske umjetnosti i artefakta, na osnovu perioda iz kojih potiču; međutim, takve studije posvećuju malo ili nimalo pažnje estetskim i umjetničkim vrijednostima tih djela. Zapravo, historijske studije islamske umjetnosti naštetile su razvoju teorije islamske umjetnosti time što su pronosile ideju, uobičajenu među današnjim studentima islamske umjetnosti, da ta umjetnost nije ništa drugo nego jedna historijska pojava čiji su efekti došli do nas u savremenom dobu, „bez ikakve prateće filozofije ili biografije onih koji su je stvarali i bez objašnjavanja njenih tehnika ili stilova“.

Upravo citirani iskaz pogrešno nas upućuje da djela islamske umjetnosti i arhitekture, koja su nam ostavljena u naslijeđe, u svojim osnovama nemaju nikakvu filozofsku, estetičku ili umjetničku teoriju. Na prvi pogled takav bi nas iskaz, vrlo vjerovatno, odveo do još jednog pogrešnog uvjerenja, a to je da ne postoji islamska filozofska, estetička i umjetnička teorija od koje bismo mogli početi. Zapravo, neki moderni istraživači islamske umjetnosti toliko čvrsto zastupaju uvjerenje da ne postoji nikakva teorija islamske umjetnosti da idu i tako daleko da kažu kako „islamsko-arapska civilizacija nije smatrala da je potrebno proizvesti teorijski, metodološki diskurs o ljepoti na koji bismo se mogli osloniti u diskusiji estetskih temelja islamske umjetnosti“.

## TEORIJA I STUDIJA ISLAMSKE UMJETNOSTI

Ova proširena digresija u epistemološka i metodološka pitanja možda omogućiti studiju teorije islamske umjetnosti kao jednu obuhvatnu temu preko tri međusobno povezana, i donekle preklapajuća, pristupa.

**Prvi pristup** jeste pokušaj da se postavi okvir za ovu teoriju na osnovu najjednostavnije moguće proceduralne definicije termina „teorija“. Ovako definirana, teorija je ideja, stajalište ili vizija

uređena oko niza pojmova i odnosa, koja pruža tematski organizirano objašnjenje strukturnih, deskriptivnih i funkcionalnih aspekata date pojave.

Općenito govoreći, teorija je jedna od neophodnih osnova, definirajućih principa i logičkih postupaka neke naučne discipline. Konkretnije, teorija predstavlja apstraktni aspekt discipline. U slučaju islamske umjetnosti, teorija se bavi utjecajem ljudskog znanja i njegovih kreativnih aspekata na taj umjetnički fenomen. U suštini, ono što se naziva „umjetničkom teorijom“ pruža na znanju zasnovanu jezgru estetike.

S obzirom na prethodno, moglo bi se reći da izraz „teorija islamske umjetnosti“ označava međusobno povezane razvojne ideje, pojmove, mišljenja, stajališta i tumačenja koja se odnose na strukturnu, deskriptivnu i funkcionalnu prirodu islamskog umjetničkog fenomena. Teoriju islamske umjetnosti izgradili su estetičari i rani muslimanski filozofi umjetnosti, a revidirali je kasniji naučnici, unutar konteksta akademskih studija i analize ovog fenomena i njegovih korijena.

**Drugi pristup** čine opća naučna istraživanja sastavnih dijelova i glavnih obilježja ove teorije u svjetlu islamskog intelektualnog, epistemološkog i kulturnog naslijeđa, to jest na osnovu ideja, mišljenja, stajališta i tumačenja nađenih u islamskim djelima na arapskom, ili u odgovorima na pitanja o presudnoj povezanosti tradicije i modernosti. Takva pitanja odnose se, naprimjer, na:

- opći pojam islamske umjetnosti,
- definiciju islamske umjetnosti,
- sistem islamske umjetnosti, posmatran s obzirom na to kako se ona odnosi prema ukupnom znanju, te s obzirom na njenu konkretnu kategorizaciju kao izvora znanja,
- estetske i praktične vrijednosti islamske umjetnosti i
- obuhvatna glavna obilježja islamske umjetnosti, uključujući dijalektički odnos jedinstva i različitosti kao epistemološkog jezgra neke teorije umjetnosti.



**Treći pristup** čini kritička studija teorije umjetnosti, konkretno primijenjena na islamsku umjetnost, koja se epistemološki i metodološki grana iz općih istraživačkih nastojanja.

Ovdje govorimo o epistemološkoj teoriji islamskih umjetnosti, uključujući islamsku arhitekturu ili arapsku kaligrafiju, naprimjer, o historijskim počecima i izvorima islamske umjetnosti, sociologiji islamske umjetnosti, islamskom stavu o prikazivanju likova, o prirodi i materiji te njihovom odnosu prema islamskoj umjetnosti, ili drugim temama od značaja za islamsku umjetnost koje se mogu izučavati s akademsko-estetičkog stajališta.

## POČECI I RAZVOJ PROUČAVANJA ISLAMSKE UMJETNOSTI

Teoriju islamske umjetnosti, kako u općim, tako i u konkretnim formama, treba izučavati, analizirati i kritikovati, a nužno je i identificirati njene početke. Osim toga, mora se utvrditi jasni kulturni okvir za sva područja od značaja za islamsku umjetnost, uključujući jezičke nauke, semantiku, studiju simbolike i vrijednosti, sociologiju i komunikaciju, kao i svaku disciplinu koju, s obzirom na epistemološku strukturu ove umjetnosti, možemo nazvati naukom o elementima islamske umjetnosti.

U prekidu s prošlosti, mi sada izučavamo teoriju islamske umjetnosti tako što se usredotočujemo na estetičko znanje od značaja za ovu umjetnost, a ne samo na puko činjenično znanje koje se napabirči iz podjele historije na političke periode, kako se to radilo u tradicionalnim studijama islamske umjetnosti, gdje se ovo ili ono umjetničko djelo smješta u određeni period, a onda izvlače zaključci o datoj umjetnosti na osnovu tog datiranja i onog što se zna o periodu o kojem je riječ.

Prvu akademsku upotrebu termina „islamska umjetnost“ nalazimo početkom 19/13. stoljeća. Što se tiče proučavanja islamske umjetnosti, ono se može podijeliti na sljedeće tri razvojne etape:

**Prva.** U prvoj od ove tri etape otkrivena su umjetnička djela iz raznih ranijih perioda. Slijede pokušaji da se identificira koju su ulogu ova umjetnička djela imala, kako kulturno, tako i funkcionalno. Islamske artefakte proučavaju orijentalisti različitog kulturnog porijekla, koji ovim istraživanjima pristupaju različitim metodologijama, i koji u svoja djela unose razne aspiracije.

**Druga.** Tokom druge etape, akademske studije napreduju ka otkrivanju karakteristične prirode islamske umjetnosti i znanja koje je imala da ponudi. U ovom periodu, istraživanja radi jedan broj orijentalista koji su se, da bi izučavali islamsku umjetnost, nastanili u muslimanskim zemljama. Jedan broj arapskih i muslimanskih istraživača studirao je u svojim zemljama, npr. Egiptu, kod ovih orijentalista ili su bili poslani u akademsku misiju, da islamsku umjetnost izučavaju u muzejima i obrazovnim institucijama na Zapadu.

Ovaj drugi period može se smatrati osnivačkom etapom novorođene nauke o islamskoj umjetnosti. Međutim, u ovoj etapi ova je disciplina bila obojena orijentalističkim idejama, mišljenjima, konceptualizacijama i analizama, koje su često bile opterećene predrasudama i protivile se priznanju autentičnosti i bogatstva islamske umjetnosti kao izvora novog znanja.

**Treća.** Treća etapa može se opisati kao postorijentalističko akademsko djelovanje. Kao takvo, služilo je kao korektiv netačnim orijentalističkim konceptualizacijama, koje su negativno utjecale na način na koji se djelima islamske umjetnosti pristupalo. Ovaj korektiv poprimio je formu epistemološkog i metodološkog odmaka od historijski zasnovanog pristupa, – koji je bio

pristran u korist sasanidske, bizantinske, koptske, etiopske i drugih umjetničkih formi, na štetu islamske – ka više subjektivnom pristupu koji podrazumijeva filozofsku i estetsku analizu fenomena islamske umjetnosti.

Tokom ove treće etape, koja još uvijek traje, većina ideja, mišljenja, konceptualizacija i analiza koje su ponikle iz onog što bi se moglo nazvati „orijentalističkom estetikom“ podvrgnute su ozbiljnom preispitivanju. Ovo preispitivanje podrazumijeva analizu osnovnih tema i pitanja koja je postavila islamska umjetnost, kao što su: pojam islamske umjetnosti i njegove epistemološke granice; porijeklo islamske umjetnosti i njeni subjektivni i objektivni izvori; religijske, političke, epistemološke i funkcionalne vrijednosti koje se vezuju uz islamsku umjetnost te pitanja koja se tiču kulturnih i estetskih obilježja islamske umjetnosti, a koja mogu poslužiti kao epistemološka osnova i semantički fokus za teoriju islamske umjetnosti, kako na općem, tako i na specifičnim nivoima.



# JEZIČKA STRUKTURA TEORIJE ISLAMSKJE UMJETNOSTI

## UVOD

*Arapsko-islamska kultura se, izgleda, još nije odlučila za jednu obuhvatnu, čvrstu, nedvosmislenu definiciju termina „umjetnost“. Ova činjenica sputavala je razvoj odgovarajuće terminologije o umjetnosti koja bi unaprijedila znanje u ovom području. Formulirati jednu takvu definiciju teško je, možda prvenstveno zato što postoji mnoštvo pojmova koji se povezuju s arapskim terminom „umjetnost“ (*fenn*) i njenim složenim kulturnim konotacijama.*

Nesigurno definiranje „umjetnosti“ sigurno je imalo negativne posljedice po jezičku strukturu teorije islamske umjetnosti kao epistemološkog područja koje sadrži niz međusobno povezanih termina, pojmova i tema. Neke teškoće potječu od termina koje su skovali i upotrebljavali orijentalistički naučnici koji su izučavali islamsku arhitekturu, zanatstvo i arheološka otkrića. Ovi novoskovani termini, kako već jesu obojeni zapadnjačkim idejama i shvatanjima o islamskoj umjetnosti, oformili su epistemološki dublji sloj za jezik naučnih istraživanja u različitim oblastima islamske umjetnosti.

Islamska teorija umjetnosti povremeno se iskazuje u formi metaforičnog jezika, zasnovanog na interpretativnim čitanjima

islamskih umjetničkih djela, koja se mogu doživljavati kao vizualni znakovi, kulturni simboli i uzvišeni epistemološki diskurs koji ide preko puke umjetničke forme ka tome da odražava dublja značenja, konotacije i vrijednosti. Fraza „jezik islamske umjetnosti“, stoga, odnosi se na niz pojmova i tehničkih termina koji utjelovljuju semantička žarišta glavnih tema ove umjetnosti i koji služe kao ključne riječi naučnog istraživanja u njenim različitim epistemološkim oblastima.

Jezik islamske umjetnosti je, dakle, epistemološki jezik *par excellence*, koji se zasniva na onom što bismo mogli nazvati „islamska umjetnička terminologija“. Fraza „islamska umjetnička terminologija“ mora se razlikovati od termina „islamska umjetnost“. Termin „islamska umjetnost“ označava čitav predmet izučavanja, dok je termin „umjetnička terminologija“ konceptualni element zasnovan na bliskoj vezi između arapskog jezika i islamske umjetnosti.

Arapski je maternji jezik islamske umjetnosti, jezik koji sadrži sve riječi, tehničke termine i pojmove koji izražavaju filozofske, estetske i kreativne teme od značaja za islamsku umjetnost. Kao takav, arapski jezik vrši ogroman utjecaj na islamsku umjetnost, tako što uređuje ritmičke varijable oblika i tako što usavršava njene ornamente, bili oni biljnih ili geometrijskih oblika, ili pak slike kaligrafski ispisanih arapskih riječi iz Kur’ana, koji prikazuju apstraktnu, amorfnu ideju božanskog jedinstva i istine. Kao forma islamske umjetnosti, arapska kaligrafija je vidljivi jezički simbol Božijeg jedinstva.

## PORIJEKLO I RAZVOJ ISLAMSKJE UMJETNIČKE TERMINOLOGIJE

Evropska renesansa i pokret koji je rasplamsala – pokret istraživanja ljudske kulture i civilizacije širom svijeta, – iznjedrila je sistematsko mišljenje o filozofskim temama koje se tiču ljudskih osjećanja, slušnog i vizualnog opažanja, imaginacije i oblika izražavanja kojima takva opažanja i ljudsko iskustvo daju podsticaj. „Ljepota“ je postala objekt proučavanja, kao nova oblast ljudskog znanja koje je nekada bilo povezano s religijom, filozofijom i naučnim pristupom obrazovanju. Izučavanje umjetnosti, kao nešto različito od nauke i književnosti, javlja se sredinom 17. stoljeća pod imenom „estetika“ ili „filozofija umjetnosti“.

Podstaknuto materijalističkim mišljenjem evropske renesanse, zasnovane na nauci, tehnologiji, kapitalu, industrijskoj proizvodnji, kulturnom stvaralaštvu i otkrićima u geografskom, prirodnom i društvenom području, proučavanje umjetnosti postalo je izraz historijskog razvoja ljudske kulture i identiteta, forma kulturnog napredovanja, žig i glavno uporište humanističkog pokreta, obilježenog povećanom svijesti o kosmosu i humanističkim shvatanjem historije, života i sudbine.

Intelektualni pravci koji potječu iz Evrope predstavljaju strašan izazov intelektualnom identitetu i društvenoj i kulturnoj tradiciji većine naroda svijeta, posebno onih s islamsko-arapskog istoka. Zbog toga su evropski kulturni unosi, kao što su industrija, nauka, literatura, umjetnost i zapadna tradicija, utjecali na društvene strukture savremene arapsko-islamske kulture.

Među najvažnijim obilježjima ovog evropskog naučnog i kulturnog utjecaja na islamsku svijest općenito, a na arapsku islamsku svijest posebno, bio je preokret u arapsko-islamskom razumijevanju termina „civilizacija“ i „kultura“, te, kao posljedica toga, u razumijevanju termina „umjetnost“. Isto tako, termin „civilizacija“, koji je nekada označavao jednostavno sjedilačku

kulturu, egzistenciju na jednom mjestu, kao što je grad, nasuprot lutalačkoj nomadskoj, poprimio je šire značenje, tako da se povezuje sa cjelovitim načinom življenja, u kojem lične, društvene, ponašajne, intelektualne, ekonomske i političke dimenzije, označavaju intelektualnu modernost, društveni napredak i materijalno blagostanje.

S prevođenjem termina „civilizacija“ i „kultura“ na arapski jezik, arapsko-islamski svijet udomio je sve što je semantički povezano s ova dva termina preko izuma, industrije, tradicija, odnosa, pokreta, organizacija, tehnologija, teorija i izraza koji utjelovljuju ogromno područje materijalnih i nematerijalnih manifestacija ljudske kreativnosti.

Ovu jasnu promjenu u modernom, savremenom arapsko-islamskom znanju prati izmijenjeno tumačenje arapskog termina *fenn*, koji je prestao označavati tip ili vrstu bića ili, za razliku od toga, izraze ljudske kreativnosti u različitim oblastima, uključujući industriju, nauku i književnost, i postao tehnički termin koji se tiče specifično estetskog područja.

Arapski termin *fenn* (umjetnost) nekada se povezivao s pojmovima nauke, književnosti i industrije u jednom širokom i obuhvatnom značenju; sada je, međutim, njegovo značenje suženo i obuhvata samo esetetsko područje. Ova promjena mogla bi biti jedan od najvećih kulturnih i epistemoloških izazova s kojima se suočila arapsko-islamska svijest u 19/13. stoljeću, što svjedoči o velikim interakcijama između islamskog svijeta i evropskog Zapada, kao i o dubokom zapadnjačkom zadiranju u islamsku kulturu. Duboke intelektualne, jezičke i konceptualne promjene u strukturi moderne islamske kulture dešavaju se kao odgovor na novi razvoj arapskih i islamskih društava u nauci, obrazovanju, akulturaciji i prevođenju, što je doprinijelo novom shvatanju značenja termina *fenn* i njegovom značaju za područja lijepog, kreativnosti, unutrašnjeg iskustva i druga područja psihologije i ljudskih emocija.

Arapski literat Rifa'ah Rafi'et-Tahtavi (u. 1290/1873) među prvima je prevodio francuska književna i kulturna djela na arap-

ski jezik. Et-Tahtavi primjećuje da su „Evropljani podijelili ljudsko znanje na dvije kategorije: nauku i umjetnost. Polje nauke obuhvata zapažanja do kojih dolazimo racionalnim provjerama i dokazivanjem, dok polje umjetnosti obuhvata znanje o tome kako izraditi stvari u skladu s nizom pravila.“

Međutim, et-Tahtavi i njegove kolege u ovom prevodilačkom poduhvatu na Školi za jezike, osnovanoj 1254/1839. pod rukovodstvom et-Tahtavija, očuvali su temeljnu epistemološku vezu između nauke i umjetnosti. Et-Tahtavi i njegov tim prevodilaca smatrali su da su ova dva termina povezana važnom semantičkom karikom; stoga su sačuvali mogućnost da se termin „umjetnost (*fenn*)“ može odnositi i na neke aspekte „nauke (*‘ilm*)“ i, isto tako, da se termin „nauka (*‘ilm*)“ može odnositi na neke aspekte „umjetnosti (*fenn*)“.

Ova pojava može se posmatrati, naprimjer, u knjizi *Keşf rumuz es-sirr el-masun fi tatbik el-hendesî ‘ala el-funun* [Otkrivanje simbola dobro čuvane tajne primjene inženjerstva u umjetnosti], koju je s francuskog na arapski preveo tim Škole jezika, pod et-Tahtavijevim ličnim nadzorom. Ovo djelo opisano je kao „knjiga o primjeni inženjerstva i mehanike na zanate, industriju i lijepe umjetnosti“, poput arhitekture, geografije, astronomije, brodogradnje, nauke o svjetlu, sjeni i pomračenju, stolarstva, vajarstva, štampe i tipografije, posebno s obzirom na činjenicu, kako smo rekli u Uvodu ove knjige, što je „Škola jezika posjedovala najbolju od svih umjetničkih formi“.

Zadatak koji je poduzela Škola jezika otvorio je vrata konceptualnom i terminološkom razvoju svijesti o ljepoti i umjetnosti. Razvojne promjene već su se dešavale, u nekoj mjeri, i u arapskoj i u islamskoj kulturi, a počele su uvođenjem u upotrebu novih izraza s polutehničkim značenjima kao što su *el-funun en-nefise*, *el-funun er-rakije* i *el-funun el-džemile* (što su sve arapski prijevodi engleskog termina za „lijepu umjetnost“<sup>1</sup>), a ovaj posljednji najvjerojatnije je smislio Ahmed Faris eš-Šidjak (u. 1304/1887).

1 Ili, u našem jeziku, likovne umjetnosti. *Prim. prev.*



Intelektualne i kulturne promjene koje se odvijaju u arapsko-islamskim društvima, kako na teorijskom, tako i na praktičnom planu, počele su, u različitom stepenu, hvatati korijenje širom arapskog svijeta. Ovoj pojavi odupiru se današnje religijske, naučne i kulturne elite, pokušavajući da elemente koji pristižu prilagode propisima islamskog zakona, kao i kroz jezičku prilagodbu većine novouvedenih zapadnih termina koji se odnose na predmete, tehnike, pojmove i slično.

U području islamskog prava, u jednoj disciplini poznatoj kao *fikh en-nevazil* (jurisprudencija slučajeva bez presedana) pokušavaju se analizirati neke od novouvedenih kulturnih fenomena koji, u području umjetnosti, obuhvataju crtanje, slikanje, prikazivanje likova, pjevanje, glumu i druge nove forme kreativnog izražavanja koje ulaze u arapsko-islamsko društvo. Ova grana islamske jurisprudencije nastoji ukloniti konfuziju oko toga kako reagirati, u skladu s islamskim propisima, na ove novouvedene fenomene, od kojih se neki procjenjuju kao zabranjeni, a drugi kao dopušteni. Fotografija je primjer kulturnog uvoza sa Zapada za koju je presuđeno da je, po standardima islamskog prava, prihvatljiva.

Kroz različite pravne propise, ova vrsta ciljane jurisprudencije pomaže stvaranju prikladnog društvenog mjesta za tzv. „lijepe umjetnosti“, koje je šejh Muhammad Abduhu (u. 1322/1904) među prvima u arapsko-islamskom društvu prihvatio i promovirao. Ciljana jurisprudencija također je pomagala da se u islamskoj kulturi nađe jezičko mjesto za mnoge termine koji se koriste da označe novopridošle kulturne elemente i s njima povezane pojmove kao što su telefon, telegraf, fotografija, automobil, fonograf, radio, studijsko odsustvo, opera, banka i druge.

Pisci i drugi pripadnici inteligencije doprinijeli su stvaranju prostora za industrije, književne žanrove, tradicije, odjevne predmete, instrumente i drugo što je u arapsko-islamsko društvo ušlo sa Zapada, kao pokazatelj razvoja i progressa. Ovaj zadatak oni su izvršavali kroz rad na modernizaciji obrazovanja, intervju,

diskusije i javne debate, knjige, članke u novinama i časopisima te putem drugih medija. Takvim nastojanjima ostvaren je indirektni jezički, stilski i terminološki pristup ovim novouvedenim elementima, kako u dijalekatski, tako i u formalni arapski jezik. Jedan od predvodnika, arapski intelektualac Salamah Musa (u. 1377/1953) – prvi koji je uveo upotrebu arapskog termina *sekafe* kao oznaku za stranu riječ „kultura“ – isticao je taj naučni aspekt umjetnosti. Zbog toga je Musa smatrao da je umjetnost mnogo više povezana s kulturom nego sa civilizacijom, pošto se civilizacija primarno tiče materijalnog postojanja društva, a kultura društvenog mentaliteta, stavova i misaonog života.

Književnik Tevfik el-Hakim (u. 1407/1987) odigrao je sličnu ulogu, tako što je identificirao epistemološku prirodu pozorišne umjetnosti. Tevfik el-Hakim je skovao termin *masrah* kao arapski ekvivalent za svjetsku riječ „teatar“ izborivši za teatar istaknuto mjesto u modernoj arapskoj kulturi.

Za direktnim stilskim i terminološkim pristupima ovoj temi tragali su lingvisti i arapske škole za jezik, koji su pokušavali da arapskom jeziku prilagode brojne riječi, termine i pojmove izvedene iz moderne zapadne kulture. Istovremeno, ulagali su najozbiljniji trud da spriječe dalje jezičko zadiranje u arapski, tako što su na vrijeme krenuli u smišljanje arapskih ekvivalenata za strane termine. Drugi pristupi uključuju arabizaciju, prevodjenje, kategorizaciju i uvođenje novih termina u arapske rječnike.

Moderno izučavanje termina i pojmova od značaja za islamsku umjetnost predvodio je učenjak i književnik Ahmed Tajmur-paša (u. 1348/1930). Tejmur je autor brojnih knjiga na ovu temu, od kojih je najpoznatija knjiga *et-Tasvir 'ind el-'Arab* [Slikovno prikazivanje kod Arapa], koje je dalo intonaciju budućim studijama u području islamske umjetnosti i srodne terminologije. Ovo Tejmurovo djelo je od velike naučne vrijednosti, s obzirom na mnoge arapske termine i pojmove koje sadrži, a koji su od značaja za umjetnost islamskog slikovnog prikazivanja, kao što su *tezhib* (pozлата ili iluminacija), *tekit* (intarzija ili inkrustacija), *et-tezmik*

(tezmik, stil islamske iluminacije iz memlučkog doba), *hajal ez-zill* ili *sejf el-hajal* (pozorište sjena) i druge.

Drugi učenjak čije je djelo utrla put stvaranju arapskog rječnika islamske umjetnosti bio je lingvist i pisac Bišr Faris (u. 1382/1963), koji je utvrdio porijeklo terminologije islamske umjetnosti u arapskom jeziku na temelju historijske upotrebe specijalnih termina. Među brojnim lingvističkim djelima od značaja koja je Bišr Faris napisao su:

- kratka studija, objavljena u časopisu Egipatske kraljevske akademije za arapski jezik (*Medžalle Medžma' el-luga el-arebijje el-melikijje*) 1353/1935. pod naslovom *Fi istilah el-musika ve el-felasife* [*O muzičkoj i filozofskoj terminologiji*];
- knjiga *Istilahat 'arebijje li fenn et-tasvir* [*Arapska terminologija umjetnosti slikovnog prikazivanja*];
- arapsko-francuski indeks koji sadrži više od osamdeset termina o umjetnosti prikazivanja likova, a koji se nalazi na kraju knjige naslova *Sirr ez-zahrefe el-islamijje* [*Tajna islamske ornamentalne umjetnosti*] i
- knjiga *elFenn el-kudsi fi et-tasvir el-islami el-evvel* [*Sveta umjetnost: Rano islamsko slikovno prikazivanje*].

Međutim, značaj ovih modernih pionirskih poduhvata u proučavanju arapsko-islamske terminologije umjetnosti, pod okriljem Akademije za arapski jezik u Kairu, blijedi u poređenju s tim kako su se rani muslimanski učenjaci, u svojim djelima o ljepoti s islamskog stajališta i o različitim žanrovima islamske umjetnosti, odnosili prema umjetničkoj terminologiji. El-Farabi (u. 339/950) daje veliki broj tehničkih definicija, kako iz područja muzike, tako i slikovnog prikazivanja. U području muzike, naprimjer, predložio je sljedeće termine i definicije: *el-elhan el-mulizze* (prijatne melodije) – melodije kojima je jedina svrha da slušateljstvu pruže užitak; *el-elhan el-mutehajjele* (maštovite

melodije) – one koje su od koristi slušatelju jer ga nadahnjuju da stvara mentalne slike, baš kao što ornamentika i statue stimuliraju vizualnu imaginaciju. Ovima, el-Farabi dodaje termin *el-elhan el-infi'alijje* (osjećajne melodije), koje u slušatelju izazivaju emocionalne reakcije, bilo da pojačavaju ili smiruju čovjekove emocije te termin *el-elhan el-gina'ijje* (vokalne melodije). El-Farabi smatra da ljudi imaju instinktivnu potrebu da traže zadovoljstvo, maštu i osjećanja, te da različite vrste melodija zadovoljavaju ove instinktivne želje.

Jedan od starih muslimanskih učenjaka koji je dao doprinos izučavanju muzičke umjetnosti jeste Ibn Sina (u. 370/980), koji terminološki proučava ono što sam naziva *dževami' 'ilm el-musika* (muzičke zbirke), što je i poglavlje u njegovoj knjizi *eš-Šifa' [Liječenje]*. Ove zbirke nude objašnjenja brojnih termina i pojmova koji se odnose na melodije (*elhan*), note (*engam*) i muzičke instrumente. Ebu Hajjan et-Tevhidi (u. 414/1023), isto tako, uveo je neke od temeljnih termina u jezik umjetnosti arapske kaligrafije.

Miskevejh (u. 421/1030) je među prvim arapskim historičarima diskutirao o kreativnim eksperimentima koje su poduzimali muslimanski umjetnici u oblasti koju on naziva *'ilm et-tesavir* ili „nauka vizualnog predstavljanja“, a koju Iskrena braća (3/9. stoljeće) nazivaju *tezvik* i / ili *ez-zivaka* (od glagola *zevveka*, koji kod Hansa Wehra ima značenje ukrašavati, uljepšavati, resiti, ornament ili slikom prikazati, vizualizirati, npr. priču, u imaginaciji).

El-Gazali (u. 505/1111) pojam ljepote podijelio je na kategorije *el-džemal el-hakiki* (istinska ljepota), *el-džemal et-tabi'i* (prirodna ljepota) i *el-džemal el-insani* (ljudska ljepota). On također pravi razliku između *el-džemal el-batini* (unutrašnja ljepota) i *el-džemal ez-zahiri* (spoljašnja ljepota), te definira različite nivoe na kojima je opaža unutrašnje i spoljašnje oko. Stoga, el-Gazalijeve misli o ljepoti i umjetnosti, kao i o terminologiji povezanoj s njima, čine jezgru jedne epistemološke islamske estetike.

Djela prvih učenjaka o ljepoti i umjetnosti, kao i o posebnim terminima povezanim s njima, mogla su poslužiti kao vrijedna osnova odluka Arapske akademije za jezik o tome koji se termini mogu adekvatno primijeniti na pojmove povezane s islamskom umjetnosti i arhitekturom. Unatoč tome, skromnim pokušajima Akademije u ovoj oblasti nedostaje ozbiljnost i vizionarska smjelost.

Prvi referirani arapski leksikon iz područja islamske umjetnosti nosio je naslov *Mu'džem elfaz el-hadare ve mustalehat elfunun* [*Rječnik termina koji se odnose na civilizaciju i umjetnosti*]. Ovaj je rječnik općepriзнat zbog toga što uključuje termine iz raznih umjetničkih oblasti – umjetnosti vizualnog predstavljanja, modernih škola mišljenja u umjetnosti, vajarstva, crtanja i slikarstva, grnčarstva i keramike. On sadrži i izbore koje je kairska Akademija za arapski jezik napravila za terminologiju islamske arhitekture. Zapravo, u jeziku koji se koristi u diskusiji o islamskoj umjetnosti još uvijek dominiraju brojni strani pojmovi i termini. Ova činjenica služi kao dokaz da, kao ni druge akademske institucije, niti istraživači i lingvisti, prošli i današnji, Akademija za arapski jezik nije podvrgla jezik islamske umjetnosti temeljitom i kritičkom ispitivanju koje je potrebno da ga oslobodi stega orijentalizma i vesternizacije ili da mu barem ulije veću arapsku i islamsku vjerodostojnost.

## PREVOĐENJE TERMINOLOGIJE ISLAMSKJE UMJETNOSTI

Početni pokušaji da se umjetnička terminologija i pojmovi utemelje u arapsko-islamskoj tradiciji bili su skromni i neodlučni, a većina ih se dešavala unutar konteksta nečeg što bismo mogli nazvati „kulturalna vesternizacija“, koja se smatrala simbolom

modernosti i savremenosti. Zato su arapski lingvisti i intelektualci angažirani u ovim poduhvatima posvećivali približno jednaku pažnju arapsko-islamskim terminima i pojmovima i onima koji potječu iz stranog konteksta. Ovakav trend uvriježio se u krugovima lingvista i drugih istraživača islamskih starina, umjetnosti, arhitekture i zanatstva, i to čini jedno novo, tek poniklo epistemološko područje akademske specijalnosti. U kontekstu ovog novog područja, moderna zapadna civilizacija predstavlja kulturni i jezički izazov arapsko-muslimanskim učenjacima, koji su sada podstaknuti da naučno razmišljaju o tome kako identificirati korijene terminologije islamske umjetnosti i sistematizirati je u jednom leksikonu.

Metoda Bišra Farisa, kojom se iz arapsko-islamske tradicije iskorjenjuju strani termini iz islamske umjetnosti, podrazumijevala je povratak arapskim leksikonima i literaturi i prihvatanje lingvističkog i jezičkog izazova prevođenja ovih termina na arapski. Ovi terminološki i komunikacijski izazovi, koji se ogledaju u činu prevođenja, i dalje bacaju sjenu na poduhvate u istraživanju, pisanju, obrazovanju i kulturi, posebno ako se dotiču termina umjetnosti koji se javljaju u zapadnim djelima o islamskim starinama, islamskoj arhitekturi i drugim oblicima islamske umjetnosti.

Većina zapadnih studija dijeli islamsku umjetnost na dvije velike kategorije. Prva je nazvana „većim umjetnostima“, a obuhvata arhitekturu, vajarstvo, mozaike, zidne murale, ornament-ske zapise na drvetu i gipsu i slično. Druga kategorija nazvana je „manjim umjetnostima“ i odnosi se povremeno na „primijenjene umjetnosti“, koje obuhvataju predmete izrađene od metala, drveta, keramike i stakla, kao i ukrašene prijepise Kur’ana, rukopisne iluminacije, mozaike i drevne spise.

Najraniji i najpoznatiji arapski termin za ovu kategoriju je *el-funun el-fer‘iije el-islamije* (doslovce, pomoćne islamske umjetnosti). Izgleda da je termin skovao Zeki Muhammed Hasan, koji piše:

*El-funun el-fer'ijje* je arapska fraza koju smo do sada koristili za prevođenje engleskog termina *minor arts*, francuskog termina *arts mineure* i njemačkog *kleinkunst* (manje umjetnosti). Mogli bismo ga prevesti i kao *el-funun es-sina'ijje* („industrijske umjetnosti“) ili *el-funun et-tatbikijje* („primijenjene umjetnosti“). Ponekad se prevodi i kao *el-funun ez-zuhrufijje* („dekorativne umjetnosti“).

Kako god da se ovaj termin prevodi, on upućuje na umjetnost primijenjenu na pokretne predmete, bili oni funkcionalni ili dekorativni. Istovremeno, mora se priznati da je dvodijelna podjela, o kojoj ovdje govorimo, prilično neodređena. Neki historičari umjetnosti, naprimjer, u kategoriju „manjih umjetnosti“ uključuju izradu tepiha, dok drugi to ne čine.

S ovim u vezi, hvalevrijedno djelo je studija arheologa i istraživača Ahmada Muhammada Isaa o terminima koji se javljaju u *Priručniku muhamedanske umjetnosti*<sup>2</sup> dr. M. S. Dimanda, koji je više od trideset godina radio kao kustos zbirke islamske umjetnosti u Muzeju umjetnosti Metropolitan u New Yorku. Vrlo precizno i pouzdano, Dimandovo pionirsko djelo uspjelo je izaći u susret izazovima na koje tradicionalno nailazi proces prevođenja termina koji se odnose na islamsku umjetnost s engleskog na arapski.

U svom pristupu Isa odabire arapske termine koji najbolje odgovaraju engleskom ekvivalentu, kako po značenju, tako i po učestalosti upotrebe, čak i ako su kolokvijalni po prirodi. On nam kaže da su termini koje je odabrao „riječi koje su koristili pravi praktičari umjetnosti, a moj cilj je bio odrediti značenja arapske riječi u direktnom odnosu na samu umjetnost ili zanat, te izbjeći više od jednog prijevoda svakog engleskog termina na arapski“.

Ovo neprocjenjivo djelo o istraživanju prevođenja postalo je osnova za prvi mali englesko-arapski rječnik umjetničkih termina. Nakon što uzme englesku riječ od značaja za islamsku umjetnost, Isa nalazi arapske ekvivalente za njih i dodaje ih svom

2 *A Handbook of Muhammadan Art*

prijevodu Dimandove knjige, a konačni cilj bio mu je da napravi jedan obuhvatan, tačan i autoritativan arapsko-engleski rječnik islamske umjetnosti.

Skoro četiri decenije kasnije, Isa je proširio rječnik dodatnim riječima, uzetim iz njegovog prijevoda jedne druge knjige na tu temu, autora Oktaya Aslana Abe. Prošireno izdanje, začetnički rad u ovom polju koji sadrži više od 1 400 termina iz područja islamske arhitekture, zanata i drugih umjetnosti, objavljen je pod naslovom *Mustalehat el-fenn el-islami*.

## GENEZA TERMINOLOGIJE ISLAMSKJE UMJETNOSTI

Termin „islamska umjetnost“ počeo se javljati eksplicite kao predmet orijentalističko-islamističkih studija između 13/19. i 14/20. stoljeća, kada se taj termin koristi da označi arhitektonske spomenike, iluminirane rukopise, zanatske umjetnine i raritete koji su bili od interesa za područje muzeologije.

Možda je ta glavna potreba zapadnih muzeja da identificiraju islamska umjetnička djela i umjetničke relikte i da ih „izlože“ za muzejske posjetitelje dovela do glavnog semantičkog pomaka u terminu „islamska umjetnost“, gdje, umjesto da on označava samo muzejsku zbirku koja predstavlja jednu kulturu ili historijski vremenski period, počinje označavati cijelo epistemološko područje koje može zauzeti mjesto uz nauku i književnost. Pod utjecajem Zapada, muslimanska društva počela su usvajati shvatanje da je umjetnost nešto što se općenito odnosi na ljepotu i kreativnost, a islamska umjetnost osnovni sastavni dio moderne i savremene kulture.

Uprkos rasprostranjenoj upotrebi u moderno doba, opći naziv „islamska umjetnost“ tek treba definirati jasno i dosljedno. Korijeni ovog problema potječu još iz 13/19. stoljeća, od kada možemo skicirati historijsku i terminološku putanju ovako:



- 1) Između 1289–1294/1873 –1878 objavljene su dvije knjige pod nazivom *L'Art Arabe* [*Arapska umjetnost*], jedna Julesa Burgoina, a druga Prissea D'Avennesa. Zato se doima da se termin „arapska umjetnost“ najčešće koristio da označi islamske raritete, antikvitete i umjetnička djela koja su se u to vrijeme počela donositi u Evropu. Međutim, naučnici i historičari imaju različita mišljenja o tome kako nazvati ove umjetnine, na što upućuju različiti naslovi relevantnih studija koje su se u to vrijeme nizale jedna za drugom.
- 2) Termin „saracenska umjetnost“ smislio je historičar Lane Pooles, čije je djelo *Priručnik saracenske umjetnosti* objavljeno 1303/1886. godine. Međutim, treba napomenuti da se ovaj naziv rijetko koristi u naučnim studijama islamske umjetnosti, pa je od malog značaja u današnjem kontekstu.
- 3) Od sredine 19. stoljeća najčešće korišten termin za islamsku umjetnost bio je „muhamedanska umjetnost“, i javlja se u naslovima nekih djela objavljenih u tom periodu, među kojima je *Muhamedanska arhitektura u Egiptu i Palestini* Martina S. Briggsa (1299/1882).
- 4) Termin „muslimanska umjetnost“ prvi put se javlja u djelu *Priručnik muslimanske umjetnosti* [*Manuel de l' Art Musulman*] uglednog francuskog orijentaliste i umjetnika M. Saladina. Ova fraza imala je veliku akademsku ulogu jer je utrla put, iako postepeno, upotrebi složenog termina „islamska umjetnost“.
- 5) Termin „islamska umjetnost“ prvi se put eksplicite javlja početkom 14/20. stoljeća, tj. 1327/1910, kada je u Evropi održano nekoliko izložbi islamskih zanatskih, raritetnih i umjetničkih djela pod nazivom „Islamska umjetnost“.

Ovaj složeni termin, spoj riječi „islam“ i „umjetnost“, postao je generički pojam za sve što se može klasificirati pod naslovom

islamsko umjetničko, estetsko i kreativno majstorstvo, odnosno umijeće. Kao takva, „islamska umjetnost“ dosljedno se upotrebljava da označi žanrove i posebne forme ovog umijeća u kontekstu islamske vizualne kulture. Istovremeno je tekao uvoz termina i pojmova iz inostranstva i sputavao razvoj nedvosmislene nomenklature za različite izraze islamske umjetnosti.

Ilustracija za ovaj problem jesu sljedećih šest pojava:

- 1) Nepoznata priroda mnogih ključnih termina koji se koriste u zapadnim studijama islamske umjetnosti, ili, u onom što bismo mogli nazvati „orijentalističkom estetikom“, koji su formulirani u raznim stranim jezicima, u kojima su skovani skoro svi elementi relevantne akademske nomenklature, uključujući i sâmi termin „islamska umjetnost“.
- 2) Posuđivanje mnogih pojmova i izraza, upotrijebljenih da se objasne kritički i filozofski termini relevantni za „islamsku umjetnost“ i njene razne podteme, od kojih neki nisu bili dosada poznati u arapsko-islamskoj kulturi. Među njima je, naprimjer, termin „škola“ u smislu struje u mišljenju ili umjetničkog pokreta. Termin „škola“, u ovom smislu, široko se koristi u modernim i savremenim studijama islamske umjetnosti, koje sadrže opsežne diskusije o „školama islamske umjetnosti“, uprkos činjenici da se termin „škola“ (*medresa*) tradicionalno u arapskom jeziku ili islamskoj kulturi ne koristi ni u kakvom drugom značenju, osim kao mjesto učenja.
- 3) Uvođenje određenih zapadnjačkih tehničkih termina u savremeni jezik islamske umjetnosti. Jedan takav termin je „tehnika“, koja se prvo prevodila kao *el-ihradž el-fenni* u studijama koje se bave načinima crtanja dekorativnih oblika i slično.
- 4) Nedostatak preciznosti u prevođenju stranih termina koji se odnose na islamsku umjetnost na arapski jezik. Primjer takve nepreciznosti može se vidjeti u činjenici da su ilu-

stracija, ornamentiranje, dekoracija i druge riječi – sve na arapski prevedene jednom riječju, a to je *zahrefe*.

- 5) Korištenje arabiziranih stranih riječi u islamskoj umjetnosti u takvoj mjeri da postaju strane kur'anskoj i arapskoj kulturi, pa potom i teško razumljive. Najčešći primjeri ove pojave jesu preuzimanje termina iz turskog u arapski, kao što su *hataj* i *rumi*, koje označavaju stilove islamske ornamentike koji su se razvili tokom osmanskog doba. Arabizirani termin *mukarnas* (vrsta ukrašenih svodova) i dalje se uveliko koristi u području islamske umjetnosti.
- 6) Samo nekolicina onih koji se bave islamskom umjetnošću predano su se posvetili tome da ukorijene umjetničku terminologiju u arapskom jeziku, tako što se vraćaju arapskim leksikonima ili posvećuju pažnju mnogim terminima i pojmovima arapskog i islamskog porijekla koji su ušli u druge jezike. Jedan takav je *tevrík*, što znači ukrašavati listovima, koji je iz arapskog ušao u kastiljanski španski, gdje je postao umjetnički termin koji se definira kao „ukrašavanje u obliku listića i palmiranih grana“ i koji se ponovo vratio u arapsko-islamski umjetnički rječnik kao *fenn et-tevrík*. Arapsku riječ *tevrík* koristili su i arapski historičari: Ebu Hasan el-Mukri, naprimjer, spominje čovjeka po imenu Muhammed Ibn Ahmed, poznatog po umijeću *tevríka*.

## LEKSIKONI ISLAMSKJE UMJETNOSTI RAĐENI NA ZAPADU

I prije i poslije nastanka termina „islamska umjetnost“ radilo se na izradi nomenklature za sve što ovom području pripada kao što su umjetnički proizvodi, antikviteti, teorije, tehnike, stilovi, oblici,

slike i simboli. Ovaj proces odvijao se kroz izmišljanje novih termina i fraza u kontekstu zapadne umjetničke kulture koja je izrasla iz evropske renesanse. Početkom 11/17. stoljeća preteče umjetničke nomenklature skovale su 1019/1611. italijanski termin „arabesko“. Neki rani nearapski leksikoni identificiraju slog „arab“ kao morfološko i semantičko jezgro ovog novog umjetničkog termina kojim označavaju ornamentalne biljne uzorke. Termin je onda ušao i u druge evropske jezike, uključujući francuski, njemački i engleski, gdje je poprimio formu „arabeska“.

Neki historičari islamske umjetnosti, kao što je Ernest Kunel, smatraju da je termin „arabeska“ krajem 13/19. stoljeća smislio austrijski historičar umjetnosti Alois Riegle (1858–1905), koji se smatra jednim od osnivača discipline historije i filozofije umjetnosti.

Moderni arapski i muslimanski istraživači razilaze se u vezi s prijevodom termina „arabeska“ na arapski. Neke predložene mogućnosti su, naprimjer, *et-tevših* (doslovno, ukrašavanje ili odijevanje uz *višah*, što je ukrašeni pojas ili ešarpa), *er-rakš* (ukrašavanje, uljepšavanje), *el-'arabese*, *et-terkin ez-zahrefi* („ornamentalno pismo“), *ez-zahrefe el-'arabije el-muverreka* (arapsko ukrašavanje lišćem), *ez-zahrefe bi el-furu' en-nebatije* (ornamenti sa stabljikama i granama), *ez-zahrefe en-nebatije* (ukrašavanje biljnim uzorcima) i još neke.

## TERMINOLOGIJA „POSTISLAMSKA UMJETNOSTI“

Nakon što se pojavila fraza „islamska umjetnost“, javljali su se i brojni drugi termini i pojmovi porijeklom sa Zapada, koji su postali bitni elementi u jeziku islamske estetike. Ovo su neki primjeri:

- 1) Španski termin *morisko* (*morisco*, francuski *moresque*, engleski *moorish*, tj. maurski) pojavio se 1019/1611. kao oznaka za sve što posjeduje obilježja marokanske umjetnosti i arhitekture. Od 1165/1752. nadalje, ovi termini počinju označavati i marokanski i andaluzijski ornamentalni stil islamske arhitekture, zanatstva i umjetnosti, kao naprimjer geometrijske uzorke i rešetke, posebno one nađene na marokanskim keramičkim radovima poznatim kao *zulejdž* (fajansa ili majolika, ornamentalne pločice i keramika).
- 2) Riječ „minijatura“ italijanskog porijekla, koja se prvi put pojavila 994/1586, ušla je u francuski i engleski jezik približno 1364/1946. kao oznaka za male, detaljne slike, ponekad obojene ili pozlaćene, a koje se koriste za ukrašavanje rukopisa. Teško je odrediti tačno kada je ovaj termin ušao u jezik islamske umjetnosti. Može reći, međutim, da se on često jednostavno transkribirao u arapski kao *minijatur*. Smatra se da je riječ „minijatura“ sa francuskog na arapski prvi preveo Bišr Faris, kao *mune-mnemat* (u značenju „ukrašen“, „uljepšan“, „kićen“).
- 3) Za razliku od riječi apstrakcionizam, koja se javlja oko 1344/1926, riječ „apstrakcija“ (*tedžrid*) u evropskim jezicima kružila je već 955/1549, u značenju koje nije imalo konkretne veze s umjetnosti *per se*. Do 1364/1945. prvi termin neprekidno se koristio u vezi s novim pravcem u umjetnosti koji karakterizira odsustvo realističnih ili konkretnih detalja slikarske teme. Apstraktna umjetnost (arapski *el-fenn et-teškili*) podrazumijeva proces odvajanja forme od sadržaja osebujnom upotrebom boja, linija i geometrijskog rasporeda, kako bi se stvorila jedna umjetnička forma koja simbolički upućuje na značenje „iza“ samog rada, na dublje značenje. Ovaj proces postat će poznat pod imenom „apstraktna umjetnost“.



## JEDINSTVO I RAZLIČITOST U TEORIJI ISLAMSKE UMJETNOSTI

Princip jedinstva i različitosti jedan je od primarnih filozofskih i metodoloških temelja za razumijevanje ljudi, civilizacije i umjetnosti. Ovaj princip vodi ka dvjema osnovnim vrstama teorije. Prva je opća teorija, koja na jedinstvo i različitost gleda kao na fenomene koji se razumijevaju intuitivno. Prema ovoj teoriji, ljudi imaju instinktivnu svijest o prirodnom postojanju u širem, raznolikom kontekstu. Smatra se da i jedinstvo i različitost prirodno pripadaju većini, ako ne i svim područjima života, a to podrazumijeva religijska, filozofska i naučna objašnjenja historijskog toka i razvoja ljudske civilizacije i znanja. Po drugoj, specifičnoj vrsti teorije, jedinstvo i različitost smatraju se zagonetkom koja se rješava u područjima filozofije, nauke, književnosti, umjetnosti i drugih oblasti ljudskog znanja. Ova se teorija, dakle, odnosi prema jedinstvu i različitosti kao prema predmetu izučavanja, rasprave i methodske analize.

Na osnovu ove klasifikacije teorija o jedinstvu i različitosti i njihovom mjestu u epistemološkom diskursu o islamskoj umjetnosti, princip jedinstva i različitosti može se smatrati semantičkim fokusom i epistemološkim živcem teorije islamske umjetnosti.

Hegel (u. 1831) je bio prvi filozof koji je raspravljao o božanskom jedinstvu kao o temi islamske umjetnosti. Rad o

interakciji i koheziji u islamskoj umjetnosti, koji je na konferenciji orijentalista o jedinstvu i različitosti u islamskoj civilizaciji 1955. predstavio Richard Ettinghausen (u. 1979), označio je početak ozbiljnog izučavanja ove teme.

Historičar Ahmad Fikri možda je prvi savremeni arapski istraživač koji je pokušao zasnovati teoriju islamske umjetnosti na elementima u kojima se ujedinjuju arapsko i islamsko. A posljednji koji je to činio možda je bio muslimanski mislilac Ismail al-Faruqi, koji je o teoriji islamske umjetnosti diskutirao u svjetlu odnosa između umjetnosti i Božijeg jedinstva (*tevhid*), što smatra izvorom i temeljem konceptualizacije lijepog i njegovog umjetničkog izraza.

## O UMJETNIČKOM SHVATANJU JEDINSTVA I RAZLIČITOSTI

Dualnost jedinstva i različitosti vitalna je tema, kako islamske kulturne jurisprudencije, tako i teorije islamske umjetnosti, zbog sljedećeg:

- Jedinstvo je sadržano u komplementarnosti umjetničkih elemenata unutar jednog homogenog geometrijskog obrasca, baš kao što dijelovi jedne cjeline dopunjavaju jedni druge u određenim srazmjerama.
- Kad je riječ o različitosti – koja je neodvojiva od jedinstva – ona je sadržana u uređenosti nejednakih elemenata kroz odnos sličnosti, ponavljanja, spajanja i harmonijskog slaganja, tako da se postiže interakcija i kohezija u nekom umjetničkom djelu. Ovi elementi, uzeti skupa, daju djelu njegovu estetsku savršenost, i time ga odlikuju kao nešto što pripada konkretno umjetnosti, a ne nekom drugom području civilizacije, kao što su nauka ili

književnost, naprimjer, s obzirom na to da je ova različitost suština umjetnosti.

Islamska umjetnost, dakle, ima jednu subjektivno-estetsku dimenziju i jednu objektivno-civilizacijsku dimenziju. Subjektivno-estetska dimenzija može se vidjeti u činjenici da islamsku umjetnost čine brojni dijelovi ili jedinice koje skupa formiraju jedan širi dizajn. Svaka jedinica predstavlja nešto što se može, s jedne strane, smatrati samostalnom ekspresivnom cjelinom, a, s druge strane, dijelom šire strukture, koja omogućuje da se vide estetske vrijednosti islamske arhitekture, umjetnosti i zanata.

Što se tiče objektivno-civilizacijske dimenzije, ona se vidi u činjenici da jedinstvenost islamskog učenja i kulture upravlja izborima oblika i simbola tako da oni prenose ujedinjeni umjetnički izraz suštine islamske civilizacije i njene poruke o Božijem jedinstvu.

## JEDINSTVO I RAZLIČITOST ISLAMSKE UMJETNOSTI – CIVILIZACIJSKO PORIJEKLO

Otkako su studije islamske civilizacije zvanično uspostavljene kao dio nastavnih programa zapadnih obrazovnih institucija, a zbog bliske veze između islamske umjetnosti i islamske civilizacije, tema jedinstva i različitosti u islamskoj umjetnosti predmet je debate među učenjacima.

Islamsku civilizaciju karakterizira obuhvatnost, jedinstvo njenih sastavnih dijelova, kao i bogatstvo i originalnost u područjima nauke, kulture i umjetnosti. Osim toga, islamska civilizacija se ističe među civilizacijama svijeta po svom geografskom dometu i po dugom periodu nadmoći. Isto tako, islamsku umjetnost karakterizira ogromna raznovrsnost, vidljiva po majstorstvu i ornamentima, po regijama u koje je prodrila, po pojedincima čija je kreativnost doprinijela njenom razvoju. Zapravo, raznovrsnost



iskazana u formama islamske umjetnosti tako je upečatljiva da je teško naći dva primjerka islamske umjetnosti koji su potpuno istovjetni. Veza između islamske civilizacije i islamske umjetnosti, zapravo, primjer je izraza jednog duha koji ih obje oživljava. Ovaj „duh“ može se opisati kao epistemološki sistem, pravo ili dijalektika koji služe kao osnova ukupnog islamskog kulturnog sistema umjetnosti, arhitekture i zanatstva.

Epistemološki pristupi problemu jedinstva i različitosti brojni su i raznovrsni, kao što su brojni i raznovrsni i aspekti sâme islamske civilizacije, među njima prije svih umjetnost, arhitektura i zanatstvo. Brojna historijska, kulturna i arheološka istraživanja podupiru zaključak da islamska umjetnost predstavlja najčistiji izraz islamskog civilizacijskog materijalnog blagostanja i napretka. I u širem smislu, kao pojava koja obuhvata sve korisne materijalne tvorevine, i u užem smislu, kao nešto što obuhvata samo djela lijepe umjetnosti, umjetnost se može definirati kao manifestacija ljudske kreativnosti koja stvara materijalne i nematerijalne komponente civilizacije. Umjetnost pomaže društvu da ostvari veću stabilnost, kulturni identitet i sposobnost da razvije prefinjeni pristup kulturnoj i materijalnoj razmjeni s drugima, u ime blagostanja Zemlje.

Zapravo, cilj napretka Zemlje leži u samom središtu islamskog diskursa, kako u njegovom duhovnom, tako i u kulturnom aspektu: vjerski zasnovan, religijski aspekt ovog cilja zasniva se na principu namjesništva, to jest, uloge čovjeka kao Božijeg namjesnika na Zemlji. O ovoj ulozi govore ajeti sure el-Bekare, 2:30, koji glase: „*I tvoj Gospodar reče melecima: „Zaista ću na Zemlji postaviti onog ko će je naslijediti!“ A oni rekoše: „Zar ćeš na njoj postaviti nekog ko će širiti nered i krv prolijevati, a mi smo ti koji Te slavimo, koji Te hvalimo i koji Te veličamo?“ „Zaista, Ja znam šta vi ne znate.“* Što se tiče kulturno-civilizacijskog aspekta napretka Zemlje, on počiva na unutrašnjoj moći ljudi da stvaraju u oblasti nauke, književnosti, umjetnosti i drugim područjima društvenog života, komunikacije i materijalnog razvoja.

Ovdje bi trebalo razjasniti značenje arapskog termina *fadl*, koji se prevodi kao milost, velikodušnost, darežljivost, izvrsnost, zasluga, vrijednost, korist i obilje. S islamskog stajališta, termin *fadl* u idealnom slučaju oslanja se na ideju povećanja ljepote i savršenstva nekog entiteta. Drugim riječima, *fadl* je vrijednost koja se dodaje nekom predmetu, čovjeku, mjestu, vremenu ili djelu. Iz ovoga izvodimo termin *mufadela*, koji označava vaganje ili poređenje različitih entiteta da bi se odredilo koji je od njih bolji, kao i pojam *tefadul*, a to je postojanje različitih stupnjeva izvrsnosti među ljudima, lozama, područjima znanja, književnim i drugim pisanim djelima, umjetnostima i zanatima, kao i drugim elementima, sastavnim dijelovima i manifestacijama civilizacije. Otud izvodimo pojam kreposne duše (*en-nefs el-fadile*), nadmoćne civilizacije (*el-hadare el-fadile*), zaslužnog, poučnog govora (*el-kelem el-fadil*), *Mufaddalijat* (antologija izabranih prijeislamskih poema) i druge entitete i pojave koje se mogu opisati kao zaslužne, izvrsne, vrle, vrijedne i slično.

Islamska umjetnost najadekvatnije je područje za lociranje odnosa između jedinstva i različitosti u islamskoj civilizaciji, pošto ova umjetnost igra glavnu ulogu u kreativnom stvaranju islamske civilizacije, njenog epistemološkog sistema i njenog kulturnog identiteta. Umjetnost, arhitektura i zanatstvo daleko su snažniji i prisutniji u islamskoj civilizaciji nego u drugim civilizacijama. Stoga se islamska civilizacija može s pravom smatrati jednom nadmoćnom civilizacijom, zahvaljujući, s jedne strane, jedinstvu njenih univerzalnih vrijednosti (istina, dobrota i ljepota), i, s druge strane, različitim načinima manifestiranja ovih vrijednosti u individualnom i društvenom životu ljudi.

S obzirom na istovremeno postojanje jedinstva i različitosti ovih univerzalnih vrijednosti u islamskoj civilizaciji, ovo je civilizacija koja je dala najpotpuniji izraz estetskom značenju dijalektike jedinstvo-različitost, koja se manifestira u islamskoj umjetnosti.

## HISTORIJSKO ČITANJE JEDINSTVA I RAZLIČI- TOSTI ISLAMSKJE UMJETNOSTI

Većina teorija islamske umjetnosti stoljećima se zasnivala na poimanju jedinstva i različitosti kao filozofskog temelja životne snage i značaja ove umjetnosti i njenog utjecaja na estetsko znanje, kako islamsko, tako i neislamsko, te njenog poštovanog mjesta i historijske uloge u ljudskoj civilizaciji kao cjelini, kako islamskoj, tako i neislamskoj.

Neki historičari nastojali su izraditi inovativne teorije od značaja za golemo područje islamske umjetnosti. U tom nastojanju, da bi objasnili organsku vezu između islamske umjetnosti i njenog porijekla, usvajali su ili tradicionalne historijske i opisne metode ili moderne filozofske pristupe (estetski, ezoterijski, ekspresionistički i simbolički). U različitim regijama koje su pod zastavom islama, autohtone umjetničke forme miješale su se u jednoj islamskoj retorti i spajale u širu islamsku kulturu, koja, iako širom svijeta nosi jedinstven pečat, dozvoljava razlike u detaljima i individualnim elementima. Materijalno jedinstvo islamske civilizacije, stoga, služilo je kao prijenosnik duhovnog i fizičkog jedinstva u kojem se ogleda islamsko vjerovanje u Božiju jednoću.

Slijede primjeri historijskih istraživanja u kojima je zaključeno da je najznačajnije karakteristično obilježje islamske umjetnosti ova veza između jedinstva i različitosti.

- 1) Kroz historijska istraživanja različitih arhitektonskih, dekorativnih i primijenjenih stilova – ponekad poznatih kao „pomoćne umjetnosti“ (*el-funun el-fa'rije*), Ernst Kuhnel (1882–1964) zaključio je da islamska umjetnost ne pravi razliku između „religijskog“ i „sekularnog“ stila, već ih spaja u jednom jedinstvenom djelu.
- 2) Prema mišljenju Georgesa Marcaisa (1876–1962), islamska umjetnost ima jedan osebujan karakter, koji je odvajava od svih drugih umjetničkih oblika Staroga svijeta.

Islamska religija i arapski jezik povezuju različite stilove i škole umjetnosti u jedinstvo koje se najupečatljivije otkriva u religijskoj arhitekturi.

- 3) Prema E. J. Grubeu (1932–2011), strukturno jedinstvo islamskog svijeta manifestira se u etničkom i geografskom jedinstvu arapskih, perzijskih i turskih kulturnih elemenata.

## JEDINSTVO I RAZLIČITOST U ISLAMSKOJ UMJETNOSTI – STAJALIŠTA I TUMAČENJA

Različita istaknuta stajališta o jedinstvu i različitosti u islamskoj umjetnosti i njihova tumačenja morala bi se podijeliti u četiri grupe: (1) ona koja jedinstvo motre kao središte islamskog života; (2) ona koja različitost motre kao suštinu umjetnosti; (3) ona usredotočena na jedinstvo u različitosti i (4) ona usredotočena na različitost u jedinstvu.

Ova stajališta i tumačenja iskazuju se u kontekstu izučavanja nekoliko tema.

### *Jedinstveno porijeklo, različiti izvori*

Pitanje porijekla i izvora islamske umjetnosti predmet je stalne rasprave među naučnicima. Prema religijskim, kulturnim i naučnim teorijama koje se prvenstveno oslanjaju na zapadni epistemološki sistem, izrastao iz evropske renesanse, i na njegove orijentalističke produžetke, islamska umjetnost je kasna pojava koja se razvila kao reakcija na vanjske ili objektivne činioce i utjecaje, kao što su umjetničke forme koje su joj prethodile ili su joj bile savremene.

Neke historijske studije zaključuju da neposredno prije i u osvit islama Arapi „nisu imali vlastitu umjetnost vrijednu spomena“. Takve studije dalje tvrde da su muslimani, kada su osvojili Siriju, Irak, Egipat i Perziju (Iran), usvojili lijepe umjetničke forme koje su našli u ovim zemljama, i tako utrli put nastanku i postepenom razvoju islamskog umjetničkog stila. Ovaj tek ponikli islamski stil izveden je posebno iz bizantinske i sasanidske umjetnosti, gdje je kršćanska umjetnost Egipta, Sirije i Iraka bila jedan od izvora islamske umjetnosti, barem u njenim prvim počecima.

Ovoj orijentalističkoj hipotezi prigovarali su neki učenjaci, sa zadatkom da pobiju teorije koje postuliraju nekakav „arapski vakuum“, „islamska pozajmljivanja“ i vanjske izvore islamske umjetnosti.

Arapski i muslimanski istraživači iznijeli su alternativne teorije, prema kojima je islamska umjetnost izvedena iz originalnih arapskih i islamskih izvora. Zagovornici ovih alternativnih teorija smatraju da su prije islama Arapi imali brojne umjetničke spomenike po Arabijskom poluotoku i drugdje. Nakon što su prihvatili islamsku religiju, Arapi su svoj um, imaginaciju i emocije stavili u njenu službu. Prema ovoj alternativnoj teoriji, islamska umjetnost nastala je i razvijala se od ranog islamskog doba isključivo na ovoj osnovi. Kako je vrijeme prolazilo, muslimanski teoretičari pokušali su identificirati osnovne komponente islamske umjetnosti i ono što su smatrali lijepim i korisnim iz drugih civilizacija i njihovih umjetničkih tradicija asimilirati u okvir jednog ujedinjenog arapsko-islamskog umjetničkog izraza.

### *Jedinstvo i različitost u kulturnim i civilizacijskim elementima*

Neke studije islamske umjetnosti fokusiraju se na kulturne i civilizacijske faktore od značaja za arapsko-islamsko porijeklo ove umjetnosti. Ove studije ne oslanjaju se na konkretna umjetnička

djela i njihova karakteristična obilježja, već nastoje identificirati elemente koji ujedinjuju islamsku umjetničku tradiciju preko granica historijskih perioda i geografskih regija.

Uobičajeni elementi koji služe ujedinjavanju islamske umjetnosti u njenoj raznolikosti mogu se klasificirati ili kao kulturni, ili kao civilizacijski.

*Kulturni elementi* koji su igrali ulogu u nastanku i razvoju islamske umjetnosti jesu islamsko vjerovanje, arapski jezik i umjetnički izraz. Kako se islam širio na druge teritorije, karakteristična intelektualna i kulturna obilježja islamskog društva i civilizacije počela su prodirati u zemlje koje su došle pod muslimansku vlast, a posebno u njihove umjetničke i arhitektonske tradicije. To je bilo moguće zbog obuhvatnih učenja islama i njegovog humanističkog i globalnog pečata.

Poslije islamskog vjerovanja, najmoćniji ujedinjujući faktor u ovom procesu bio je arapski jezik, koji je Bog izabrao kao sredstvo kojim će Poslanik, s.a.v.s., prenijeti poruku islama. S obzirom na značaj arapskog jezika za islam, njegova se upotreba počela izjednačavati s religijskim činom; zato se tako istakla umjetnost arapske kaligrafije, koju jedan učenjak opisuje kao „najplemenitiju od svih umjetnosti“, budući da je ona istovremeno i izraz islamskog vjerovanja, arapskog jezika i arapsko-islamske kulture.

*Civilizacijski faktori* koji su doprinijeli nastanku i razvoju islamske umjetnosti mogu se sažeti ovako: (1) religijski faktor, koji se manifestira u ulozi koju imaju džamije i Kur'an u islamskom životu i njegovim estetskim, praktičnim i primijenjenim umjetnostima; (2) politički faktor, koji se može uočiti u činjenici da su halife, sultani, kraljevi, emiri i drugi muslimanski vladari bili pokrovitelji raznih vrsta islamske umjetnosti; (3) društveni faktor, koji se otkriva u težnji raznih klasa islamskog društva kroz mnoga stoljeća da pronose, čuvaju i organiziraju umjetnost i zanate preko privatnih društvenih institucija; (4) intelektualni faktor, koji je pomogao da se umjetnosti unaprijede kroz podizanje svijesti, obrazovanje i širenjem islamske kulture i umjetnosti na drugi

način i (5) naučni faktor, koji je dao glavnu podršku islamskoj umjetnosti stvaranjem uvjeta za štampanje i objavljivanje djela.

Neki učenjaci pojavu islamske umjetnosti objašnjavali su kao izdanak prethodnih kulturnih i civilizacijskih faktora. Drugi, naprotiv, ove i druge faktore smatraju samo objektivnim uvjetima i granicama koje su postavile temelj za rast, razvoj i procvat islamske umjetnosti. Ovakvo stajalište priznaje da je „historiju islamske umjetnosti obilježilo karakteristično jedinstvo, uprkos njenoj unutrašnjoj raznolikosti“, dok, istovremeno, daje važnost razvoju ove umjetnosti tokom 1 300 godina i njenom širenju od Andaluzije do granica Kine.

Islamsku umjetnost karakteriziraju četiri istaknuta obilježja: dekorativna upotreba geometrijskih uzoraka, stilizirani biljni oblici, majstorsko prikazivanje ljudi i likova i arapska kaligrafija. Ono što je doprinijelo ovoj umjetničkoj homogenosti bilo je redovno, ponavljano nizanje nekih procesa, a to su: usvajanje, adaptacija, pronalazak, oponašanje, premještanje, produžavanje i preporod. Tokom trinaest stoljeća i širom golemog geografskog prostora, ovaj ponavljajući niz procesa služio je da se u području islamske umjetnosti postigne razvoj i očuva kontinuitet.

### *Jedinstvo stila i raznovrsnost umjetničkih elemenata*

Ideja jedinstva i različitosti blisko je povezana s epistemološkom prirodom islamske umjetnosti, posebno kada se uzme u obzir činjenica da se, kada se neka umjetnost procjenjuje kritički i estetski, njena struktura više zasniva na elementima, tehnikama i stilovima nego na drugim komponentama, kao što su tema, sadržaj, historijski period i slično.

Zato su mnogi istraživači umjetnosti, posebno oni koji je izučavaju s kritičko-estetske tačke gledišta, skloniji stavu da je stilsko jedinstvo primarno istaknuto obilježje islamskih umjetnosti, i to uprkos: (1) razlikama između umjetnosti arhitekture,

kaligrafije, crtanja i slikanja, pozlate itd.; (2) raznovrsnosti koju pokazuju njeni formalni elementi, uključujući tačke, linije, krugove, kupe i druge geometrijske figure i tijela i (3) raznovrsnosti njenih apstraktnih vrijednosti, kao što su boje, tekstura, svjetlost, ritam, prostor itd.

Ovi formalni elementi i apstraktne vrijednosti proizvode nešto što bismo mogli nazvati umjetničko jedinstvo, što uključuje linearno jedinstvo, ornamentalno jedinstvo, arhitektonsko jedinstvo, itd. Ovo jedinstvo u sebi i po sebi čini jedan potpun i autonoman umjetnički element, kojim se slike dopunjavaju ili ponavljaju sličnim ili kontrastnim umjetničkim elementima ili cjelinama. Ovo jedinstvo iskazuje se u geometrijskom sistemu ili kontekstu koji umjetničkom djelu daje karakterističnu epistemološku formu, koju rječnikom umjetničke kritike nazivamo „tipom“ ili „stilom“.

Među učenjacima skoro da postoji saglasnost da je stilsko jedinstvo koje se zapaža u islamskoj umjetnosti „visoko integrirano, bez obzira na raznovrsnost njegovih izvora i utjecaja“. Primjeri ove pojave mogu se izvesti iz različitih vrsta islamske umjetnosti. Međutim, forma islamske umjetnosti najčešće se sastoji od islamske ornamentike koja posjeduje jedinstveni tehnički i estetski stil, zasnovan na ponavljanju / sličnosti i / ili raznovrsnosti korištenih ukrasnih jedinica, bile one biljni oblici ili geometrijske figure.

Za ovo raznovrsno stilsko jedinstvo može se reći da leži na tri osnovna, međusobno povezana temelja: (1) jedinstvu dizajna, koji se zasniva na raznovrsnosti elemenata, formi, obrazaca i strukturnih planova u islamskoj arhitekturi, umjetnostima i zanatima; (2) opažanju ovog jedinstva i nivoa njegovih geometrijsko-semantičkih tvorevina, zasnovanih na mreži odnosa i razvojnih pojmova i (3) jedinstvu svrhe. Općenito, islamske umjetnosti sastaju se u simboličkom izrazu iskustva muslimanskog umjetnika o Božijem jedinstvu, na način koji nadilazi regionalne i geografske razlike.



## *Jedinstvo identiteta i različitosti stilskih karakteristika*

Stilsko jedinstvo i estetska osebnost islamske umjetnosti mogli bi upućivati na jedinstveni kulturni i civilizacijski identitet. Stil se smatra unutrašnjim ili subjektivnim aspektom umjetničkog djela, a i identitet vanjskom ili objektivnom formom koja ga odvaja od drugih entiteta. Umjetnost je umjetnost, ne po svojim sirovim materijalima, koji su uglavnom rezultat geografskih slučajnosti, nego po svom stilskom izrazu, svom estetskom sadržaju i načinu na koji se iskazuju ideje. Što se tiče islamske umjetnosti, ona je estetski izraz islama iz unutrašnjeg arapskog iskustva. Činjenice koje čine arapsko iskustvo daju muslimanskom umjetničkom stvaralaštvu jedan prepoznatljiviji kulturni i civilizacijski pečat, koji se može vidjeti u uniformnom arhitektonskom stilu širom islamskog svijeta, čiju su civilizaciju nekoć obojili arapski identitet i islam.

Najznačajnije obilježje islamske umjetnosti jeste njena univerzalnost i jedinstvo koje proističe iz arabizma (arapskog identiteta) i islama. Arapski identitet, ugrađen u arapski jezik i arapsku kaligrafiju, postao je primarna tema islamske ornamentike zbog ljepote kojom arapsko pismo prenosi vidljive riječi Božije. Zato evropski istraživači islamsku ornamentiku nazivaju „arabeska“. S obzirom na središnji značaj islamske obredne molitve (salat, namaz), džamija se smatra simbolom islama – religije Božijeg jedinstva i jednoće – koji je, opet, iznjedrio uniformnost rasporeda i dizajna u muslimanskim džamijama širom svijeta.

S obzirom na harmoniju i nerazdvojnost faktora koji čine arapsko-islamsku civilizaciju, od arapskog jezika do duhovne kohezije utemeljene u monoteističkom karakteru islama, neki istraživači ovog područja islamsku umjetnost nazivaju „arapsko-islamskom umjetnošću“. Bez obzira što se ne povezuje s umjetnosti onako kako se, naprimjer, povezuju kršćanstvo i budizam, islam je ipak uzrok i ponašanja i načina života koji iskazuju

duboki utjecaj na arhitekturu, likovnu umjetnost, stil ukrašavanja i izbore materijala koji se koriste u raznim regijama islamskog svijeta. Uprkos očigledno homogenom pečatu islamske umjetnosti, moramo se diviti ogromnoj raznolikosti koja postoji od regije do regije, i od jednog perioda do drugog unutar iste regije.

### *Jedinstvo i raznolikost islamske umjetnosti – islamsko čitanje*

Neka stajališta i tumačenja, data kao odgovor na orijentalističke teorije o islamskoj umjetnosti, zasnivaju se više na emocionalnom reagiranju nego na kreativnim kritikama, što baca novo svjetlo na jedinstvo i raznolikost islamske umjetnosti s karakteristične islamske tačke gledišta. Stoga ćemo pokušati da u onome što slijedi utemeljimo ovu temu na islamskim počecima i izvorima nečeg što možemo nazvati „islamskom estetikom“. Počeci i izvori islamskog estetskog znanja jesu Kur'an, Poslanikov sunnet, islamske nauke od značaja za filozofiju, lingvistiku, retoriku, matematiku, geometriju i optiku, kao i metoda koju bismo mogli nazvati „islamska vještina kritike“, a koja podrazumijeva objektivno čitanje jedinstva i različitosti islamske umjetnosti.

### *Islamska teorija jedinstva i različitosti*

Epistemološko porijeklo i suštinu ove teorije možemo razaznati u islamskom svjedočenju da „nema boga osim Boga“ i islamskom uvažavanju bliske veze između Božijeg jedinstva i raznolikosti koja se manifestira u svijetu koji je stvorio. Božansko jedinstvo iskazuje se riječima: *On je Bog, Tvorac, Stvoritelj, Onaj koji svemu daje oblik! Njemu pripadaju savršena imena. Sve što je na nebesima i na Zemlji veliča ga i slavi: jer samo je On Svemoćni, Istinski Mudri!* (elHašr, 59:24) i *Uzvišen je Bog, Vladar Istiniti:*

*nema boga osim Njega, Gospodara na Svemoćnom Prijestolju!* (el-Mu'minun, 23:116). O raznolikosti stvaranja govori se u suri el-Bekare, 2:164, gdje čitamo: *Zaista, u stvaranju nebesa i Zemlje, i smjeni noći i dana; i u lađama koje plove morem s onim što je korisno za ljude; i u vodi koju Bog s neba spušta, pa njome oživljava zemlju nakon što je beživotna bila; i u tome što je svakovrsna živa stvorenja rasijao po njoj; i u promjeni vjetrova i oblaka što jezde svojim pravcem između neba i Zemlje; u svemu ovome su zaista poruke za ljude koji razum koriste.*

U diskursu Kur'ana i Poslanikovog Sunneta otkrivaju se šire dimenzije ovog stajališta: u veličanstvenosti kosmosa i unutrašnjoj čovjekovoj čežnji da štuje Boga, da saznaje, da stvara, da gradi civilizacije, da komunicira, da formira zajednice i da proizvodi nešto korisno za sebe i za druge. Ove riječi općenito su upućene ljudima i nevidljivim bićima (*džinn*), međutim, primarno ljudima kao stvorenjima koja je Bog Svemoćni počastio ulogom namjesnika na Zemlji. Epistemološko i metodološko stajalište koje se ogleda u islamskom diskursu oblikovano je nizom dualiteta koji proističu iz dualiteta najtemeljnijeg od svih, a to je prisna veza između Boga – Jednog – i Božijih raznovrsnih manifestacija u univerzumu općenito, i u unutrašnjem biću ljudi. Klasični kur'anski iskaz o Božijem jedinstvu nalazi se u suri el-Ihlas, 112, koja glasi: *Reci: On je Bog, Jedan! On je Vječan, Bez uzroka, Uzrok svemu postojećem. Nije rodio, niti je rođen; i niko Mu ravan nije.* O raznolikosti koja proističe iz ovog jedinstva govori se u suri Fussilet, 41:53: *S vremenom ćemo učiniti da potpuno razumiju Našu poruku, u onome što opažaju na najdaljem obzorju univerzuma i u njima samima, dok im ne bude jasno da je ova objava istina. A zar im nije dovoljno to što je Gospodar svjedok svemu?* Kosmičku dijalektiku jedinstva i različitosti ljudi spoznaju kroz bogoštovlje. Bog kaže: *I nevidljiva stvorenja i ljude nisam stvorio ni zbog čeg drugog nego da Mi se klanjaju* (ez-Zarijat, 51:56), gdje se čin bogoštovlja razumijeva kao čin koji obuhvata spoznaju Boga i Božijeg jedinstva.

Naposljetku, bezbrojni su pomoćni dualiteti koji izrastaju iz temeljnog dualiteta jedinstva i različitosti: vidljivo i nevidljivo, skriveno i očigledno, veličanstvo i ljepota, davanje i primanje nadahnuća, stvaranje i oponašanje, priroda i izrada.

Jedan muslimanski mislilac primjećuje: „Savršenstvo je bitno svojstvo jedinstva... i sve što je savršeno odgovara mu.“ Otud se jedinstvo motri kao porijeklo svega što postoji, dok se raznovrsnost koja proističe iz jedinstva može vidjeti u svakom području: u Lijepim Božijim imenima, budući da ona upućuju na Njegove uzvišene atribute, u materijalnoj stvarnosti i u misterijama duše posmatranim kroz ljudsku civilizaciju i kroz sve veće znanje i svijest.

S obzirom na neprekidnu vezu koja postoji između jedinstva i različitosti, ovaj dualitet počeo se smatrati suštinskim jezgrom ljudskog znanja, općenito, i islamskog znanja, posebno. S tim u vezi, Ebu Hajjan et-Tevhidi (u. 414/1023) kaže:

Pravi Stvoritelj, Jedan i Jedini, izvor je i izvorište svega. Iz njega se izliva obilje i u Njega otječe i iščezava. Prijedlog „iz“, ovdje upotrijebljen, ne ukazuje na odvajanje, niti prijedlog „u“ označava vezu ili sjedinjenje. Ja ovdje, zapravo, govorim o nivou razuma, koji donosi sudove o ovom ili onom entitetu, ne potvrđujući da takav jedan entitet uživa ikakvu nezavisnu ili zasebnu egzistenciju. Jer, oblici i granice riječi i stvari brišu se u području Božanskog. Umjesto toga, one postaju odrazi duhovnih bića u kretanju. U sferi Božanskog, riječi nas vuku bliže Istini tako što nas uvode u područje iznad nas samih, gdje su bolje i potpunije misli i jasnije riječi, tanahniji pokreti i finije opažanje. Zato, sve dokaze i riječi treba smatrati suštinski jednakim kada se posmatraju u svjetlu Božijeg Jedinstva. Ova je činjenica savršeno ilustrirana u oblicima, linijama, slikama i natpisima, u koje se sve ulijeva, koji su svi okruženi i koji su svi obuhvaćeni jedinstvom. Kroz jedinstvo, ove stvari osmišljene su i upotpunjene.

ne, a kroz mnogostrukost se razlikuju jedna od druge po obliku i vrsti.

Et-Tevhidi zaključuje svoje izlaganje o islamskom epistemološkom shvatanju jedinstva i različitosti riječima: „Utječem se Božijoj zaštiti od svakog zanata koji ne upućuje na Jednog Boga ili koji ne poziva da Mu se klanjamo, koji ne priznaje Njegovu jednoću i božanska prava nad nama, koji ne traži Njegovu zaštitu, ne podnosi Njegove odluke strpljivo i koji se ne potčinjava Njegovim naredbama.“

### *Umjetnička teorija jedinstva i različitosti*

Analiziranjem tehnika koje se koriste u islamskoj umjetnosti – uključujući ponavljanje sličnih i kontrastnih geometrijskih figura i drugih ukrasnih oblika i linearnih slika (kao u arabeskama i arapskoj kaligrafiji) – u svjetlu dijalektičkog jedinstva i različitosti estetska i civilizacijska obilježja islamske umjetnosti mogu se jasnije identificirati; a to se, potom, može dodati formulaciji islamske teorije jedinstva i različitosti primjenjivoj konkretno na islamsku umjetnost.

Nasuprot tome, zapadne orijentalističke teorije imaju tendenciju da nezasluzeno istaknu samo jedno ili dva obilježja ili aspekta islamske umjetnosti – naprimjer, geometrijske figure ili ornamentiku. Ova se obilježja potom tumače apstraktno, simbolički, historijski i opisno.

Takve orijentalističke, na obilježja usmjerene teorije ponekad su na udaru kritike što nisu utemeljene na normativnom skupu kriterija ili principa koji odgovaraju opisu islamskih umjetnosti, arhitekture i zanatstva kao cjeline. Umjesto toga, ove teorije formulirane su na osnovu analiza samo jednog ili dvaju oblika islamskog umjetničkog izraza, kao što je arhitektura, crtanje ili neke druge forme slikovnog prikazivanja, u svjetlu onog

što naučnici posmatraju u zapadnim umjetnostima, kako religijskim, tako i u sekularnim. Možda zbog toga neke od ovih teorija protivrječe drugima, u smislu kako opisuju, klasificiraju i tumače umjetničke forme kojima se bave i / ili obilježjā na koja se usredotočuju. Bez obzira na to, mnoge od ovih teorija posebnu pažnju posvećuju jedinstvu i raznolikosti.

Drugi problem orijentalističkog pristupa teoretiziranja o islamskoj umjetnosti bio je što oni koji su teorije formulirali nisu dovoljno razmišljali o metodološkim i filozofskim predbjeđenjima u vlastitim teorijama. Drugim riječima, rijetko su pravili jasne pokušaje da identificiraju estetske i kritičke korijene dijalektike jedinstvo – različitost, koja se manifestira u islamskoj civilizaciji, arhitekturi i umjetnosti u samoj islamskoj tradiciji.

Za razliku od većine svojih kolega, teoretičari umjetnosti Louis Massignon (1883–1962) i Alexandre Papadopoulo nastojali su povezati karakter islamskih umjetničkih formi s njihovim islamskim korijenima. Massignon je pokušao objasniti islamske geometrijske oblike i njihovo umjetničko stvaranje preko eš'arijske atomističke teorije, prema kojoj Božija Volja neprekidno i iznova sastavlja atome, koji čine sve što postoji, kako bi stvari tokom vremena sačuvalе svoj identitet. Prema ovoj teoriji, atomi se mogu sabrati na različite načine kako bi činili raznovrsje oblika i identiteta. Za razliku od Božije Volje, koja prvo atomima daje egzistenciju, umjetnik uvijek uzima već postojeće entitete i uređuje ih na inovativne načine.

Papadopoulo je, pak, tragao za jednom novom, posebnom teorijom, kojom bi objasnio islamsko vizualno predstavljanje kao funkciju islamskih duhovnih i intelektualnih principa. Prema Papadopoulou, Poslanikovi hadisi koji zabranjuju slikovno prikazivanje živih bića glavni su uzrok razvoja islamskog vizualnog predstavljanja u pravcu koji se razlikuje od drugih religijskih tradicija. Konkretno, muslimanski umjetnici osmislili su kreativne stilove i pravila koja su u skladu s islamskom zabranom vizualnog predstavljanja ljudi i životinja, i time pokazali da

im nije namjera simulirati stvarnost, niti natjecati se sa stvaralačkim činom koji je jedinstven i samo Bogu svojstven.

U formuliranju svojih teorija, moderni istraživači islamske umjetnosti vrlo su malo koristili islamsku metodologiju, kao što je pristup „korijenja i grana“ (*menhadž el-usul ve el-furu*) kakav je razrađen u području islamske jurisprudencije, metod povoda (koji podrazumijeva identifikaciju okolnosti koje su dovele do pojave određene umjetničke forme), retoričke metode koje podrazumijevaju analizu struktura kur'anskog teksta i studiju jedinstva i različitosti u islamskoj umjetnosti s holističkog, cjelovitog stajališta koje njena karakteristična obilježja vidi kao odraz šireg, obuhvatnijeg obrasca ili fenomena koji islamsku umjetnost čini onim što ona jeste.

Međutim, zapaža se da islamsko majstorstvo, arhitektura i umjetnosti teže ujedinjenju svetog i svjetovnog, estetskog i praktičnog, i unutrašnjeg i vanjskog prostora. Kao integralni fenomen, islamsku umjetnost čini niz međusobno povezanih pod mreža. Imamo geometrijske aranžmane, koji se odnose na formu, i semantičke aranžmane, koji se odnose na sadržaj (u arapskoj kaligrafiji, naprimjer), koji skupa čine jednu estetsku i epistemološku strukturu koja utjelovljuje jedinstvo u različitosti. Neko djelo islamske umjetnosti, stoga, razlikovat će se iznutra posjedujući, istovremeno, ukupnu dosljednost i uniformni vanjski izgled.

### *Jedinstvo Boga i jedinstvo karakteristika*

Valjana kritika teorije islamske umjetnosti zahtijeva temeljito poznavanje islamskog učenja *tevhida*, odnosno jedinstva Boga, ne samo kao istaknutog obilježja ove umjetnosti nego i kao njenog epistemološkog temelja. Učenje *tevhida* iznjedrilo je niz sržnih pojmova značajnih za umjetnost, unutar tri primarna konteksta: (1) islamskog religijskog konteksta utemeljenog na

znanju i obožavanju Boga kao Jednog; (2) mističko-filozofskog konteksta, koji ističe sintezu jedinstva i mnoštva i (3) estetsko-kritičkog konteksta koji podrazumijeva proučavanje islamske umjetnosti u svjetlu principa jedinstva i različitosti.

Kao porijeklo i suština islamskog znanja, i kao njegov ujedinjujući duh, učenje *tevhida* pruža jedan sveobuhvatni okvir, unutar kojeg se razumijeva kako se jedinstvo i različitost manifestiraju u kosmosu na svim nivoima. Islamsko shvatanje postojanja određuje način na koji muslimani shvataju vezu između jedinstva, s jedne strane, i različitih formi i nivoa u kojima se to jedinstvo izražava, s druge. Ovaj se odnos izgleda temelji na dijalektici „transcendentno – imanentno“, koja je od središnje važnosti za monoteizam. Objektivna, apstraktna obilježja geometrijskih obrazaca, koji prevladavaju u islamskoj umjetnosti, očituju Božansko jedinstvo tako što primjerom pokazuju kako se konačni, ali ponavljani oblici i obrasci otvaraju Beskonačnosti – koja po prirodi može biti samo Jedna – čime simboliziraju Apsolutnu Istinu. Filozofija *tevhida* smješta božansko jedinstvo u centar kruga postojanja, koji obuhvata sve, bez izuzetka, bilo to umjetničko djelo ili nešto drugo. Božansko jedinstvo ogleda se u svim postojećim stvarima kao u mnogostranom ogledalu.

U ovoj „simboličkoj“ teoriji islamske umjetnosti smatra se da božansko jedinstvo posjeduje jednu unutrašnju dimenziju, kao vrhunsko savršenstvo koje se odnosi na veličanstvenost Boga, a koje je porijeklo islamske umjetnosti, i jednu vanjsku dimenziju, koja se odnosi na božansku ljepotu, a koja nam daje različite opipljive forme islamske umjetnosti koje služe kao povezane manifestacije Božanske Veličanstvenosti.

Islamska umjetnost odvaja se od drugih umjetničkih formi po nizu međusobno povezanih, komplementarnih principa, uvjeta i obilježja, među kojima su: (1) *et-tenzih*, to jest isključivanje antropomorfnih elemenata iz shvatanja o Bogu; (2) *et-tenzih*, tj. apstrakcija, kojoj islamska umjetnost teži, po intelektualnom sadržaju, stilu i formi, zato što se suzdržava od pripisivanja



ljudskih osobina Bogu, bile one fizičke ili duhovne; (3) islamska umjetnost omogućuje iskustvo Božanskog kao simboličkog prisustva (*hudur remzi*), manifestiranog u mnoštvu kreativnih formi i slika, ili, riječima Kur'ana, „znakova“ (*ajet*); (4) mudrost (*el-hikma*) se manifestira u islamskoj umjetnosti u uređenim aranžmanima, veličinama i srazmjerama njenih geometrijskih figura; (5) dobročinstvo i milosrđe (*el-ihsan*) vidljivi su u islamskoj umjetnosti kroz majstorstvo kojim su radovi napravljeni; (6) napokon, islamsku umjetnost obilježava objektivnost (*el-mevdu'ijja*), a ne samoživost, subjektivnost i personalizam. Ovo se može vidjeti i u činjenici da su, u poniznosti pred Jednim i Jedinim Stvoriteljem, muslimanski umjetnici često odsutni iz svojih djela, tako što odbijaju potpisati se, ili ostaviti bilo kakav trag o svom ličnom identitetu.



## BOŽIJE JEDINSTVO KAO PRINCIP LIJEPOG – TEORIJA UMJETNOSTI ISMAILA R. AL-FARUQIJA

ISMAIL R. AL-FARUQI (1921–1986) hvalio je ozbiljnost, inteligenciju i ustrajnost koju su ispoljavali zapadni istraživači islamske umjetnosti ističući da su obilje referentnih djela o islamskoj umjetnosti u svjetskim bibliotekama napisali zapadni naučnici. Međutim, istovremeno, on jadikuje nad onim što je smatrao netačnom procjenom pravog karaktera islamske umjetnosti od strane ovih istih naučnika. Zbog toga što su kruto primjenjivali zapadne umjetničke standarde i kriterije, ovi učenjaci, nažalost, ne uspijevaju „razaznati duh ove umjetnosti i, stoga, ni uočiti njen autentični islamski karakter“.

Al-Faruqi se, stoga, latio posla pobijanja pogrešnih orijentalističkih shvatanja i jednostranih, kontroverznih stavova, u nadi da će pokazati prava estetska i praktična obilježja islamske umjetnosti.

Al-Faruqi piše:

Nama je sada jasno da praktično svi orijentalistički istraživači islamske umjetnosti zasnivaju svoje teorije na pogrešnim – zapravo pristranim – hipotezama, prema kojima islam ne samo da umjetnostima u muslimanskom društvu stoljećima nije doprinio ništa, nego je zapravo sprečavao

napredak umjetnosti, ograničavao kreativni izraz muslimana i siromašio njihovo kulturno naslijeđe. Prema ovim pogrešnim hipotezama, jedini estetski doprinos koji se može pripisati muslimanskoj zajednici jeste njihovo umijeće ispisivanja ajeta Kur'ana u prelijepom arapskom pismu.

Slijedi popis nekih od vodećih orijentalističkih istraživača islamske umjetnosti u područjima ornamentike, crtanja, arhitekture, književnosti, muzike i teorije umjetnosti čija je djela al-Faruqi kritikovao.

- *Ernst Herzfeld* (1879–1948) bio je poznat po tome što je islamsku umjetnost shvatao kao „antinaturalističku“. Forme islamske umjetnosti koje smatra posebno suprotstavljenim prirodi bile su one koje podrazumijevaju upotrebu ukrasa biljnog dizajna. Herzfeld kaže da, za razliku od helenističke umjetnosti, koju karakterizira realistični opis prirode, islamska umjetnost teži apstrakciji, što se vidi u stilizaciji oblika listova i fokusu na arapsku kaligrafiju. Herzfeld apstraktnu prirodu islamske umjetnosti smatra odrazom onog što on vidi kao „religijski fanatizam“ muslimanskih umjetnika.
- *M. S. Dimand* (1892–1986) smatrao je da je „muhamedanska umjetnost“ suštinski samo ornamentalnog karaktera, to jest, ona vrsta umjetnosti koja se bavi više apstraktnim formama nego prikazivanjem ljudi, životinja i slično. Zbog toga, Dimand smatra da je islamska umjetnost uveliko lišena sadržaja.
- *Sir Thomas Walker Arnold* (1864–1930) bio je stava da je zabrana vizualnog prikazivanja ljudi u islamskoj umjetnosti nastala kao reakcija Jevreja koji su konvertovali u islam, što je imalo za posljedicu oskudno vizualno predstavljanje u islamskoj umjetnosti i širenje *tevrika*, tj. ornamentike u formi stiliziranih listova.

- *K. A. Creswell* (1879–1965) nije priznavao postojanje „islamske arhitektonske umjetnosti“, iako je priznavao postojanje arhitektonske umjetnosti među muslimanima.
- *Gustav von Grunbaum* (1909–1972) smatrao je da islam nije nikada aktivno propagirao lijepo i da, kao posljedica, ne postoji nešto poput islamske teorije lijepog, bila ona umjetnička ili književna.
- *Henry George Farmer* (1882–1965) imao je gledište da se islam protivi svakom obliku muzičke umjetnosti. Prema Farmeru, muzika se u islamskom miljeu širila uprkos tome što je islam zabranjuje, pošto je muzika nešto tako svojstveno ljudskom biću da je nemoguće zauzdati je.

Al-Faruqijeva kritika stavova koje zastupaju ovi i drugi orijentalisti prema islamskoj umjetnosti zasniva se na brojnim naučnim i metodološkim zapažanjima, od kojih su najupečatljivija bila sljedeća:

*Prvo* – Orijeentalisti su izgradili pogrešna, pristrana i nedosljedna mišljenja o estetskom i praktičnom karakteru islamske umjetnosti. Al-Faruqi žali zbog činjenice što, kako on kaže, „... niko od njih [orijentalističkih naučnika] nije nikada shvatio to da o islamskoj umjetnosti sudi po zapadnim standardima i normama. Kada tako rade, međutim, ovi naučnici ne mogu vidjeti islamska umjetnička djela kao izraz islamske kulture pa se, umjesto toga, prepuštaju neobuzadnim spekulacijama koje su sramotne za svakog intelektualca koji ima samopoštovanja.“

*Drugo* – Izučavanje i analize zapadne umjetnosti imaju svoje porijeklo u grčkoj filozofiji i modernim zapadnim estetskim pojmovima. Među ovim pojmovima su: (1) realizam, to jest realistični opis posmatrane stvarnosti u umjetničkim djelima; (2) „ljudska mjera“ kao osnova esetske procjene; (3) katarza

kao funkcija umjetnosti i glavni cilj; (3) Božansko i njegova veza sa stvaranjem, Prirodom i ljudima, sa stanovišta jevrejskog i kršćanskog vjerovanja, grčke filozofije i savremenog modernog scijentizma, u poređenju s islamskim viđenjem ljudi, Prirode, kreativnosti i umjetnosti, koje je zasnovano na sveobuhvanom odnosu između Stvoritelja kosmosa i Njegovih stvorenja, među kojima su na prvom mjestu ljudi.

*Treće* – Većini zapadnih istraživanja islamske umjetnosti nedostaje uravnoteženi fokus posmatranja. Po al-Faruqijevom mišljenju, većina ovih studija neopravdano je usredotočena na jedan aspekt ili formu islamske umjetnosti, na račun drugih, iz čega potom niču nedosljedni stavovi među orijentalnim istraživačima islamske umjetnosti. Većina zapadnih istraživanja, također, historijskog je i taksonomijskog karaktera, dok su islamska teorija umjetnosti i estetske vrijednosti, ma koliko bile od središnje važnosti za adekvatno razumijevanje islamske umjetnosti, i dalje zanemarena područja.

## ETTINGHAUSEN I TEORIJA ISLAMSKJE UMJETNOSTI

Prema al-Faruqijevom mišljenju, Ettinghausen je bio nadaren izuzetnom sposobnošću da analizira obilježja islamske umjetnosti i teoretizira o njima. Međutim, al-Faruqi istovremeno uočava da Ettinghausen ne uspijeva shvatiti suštinski karakter islamske umjetnosti. O ovome al-Faruqi piše: „Ettinghausen uzima personalizam, evolucionizam, realizam i naturalizam kao neupitne ideale po kojima se mjeri sva umjetnost. Zbog toga je smatrao da islamskoj umjetnosti nedostaju temeljni ideali.“ S tim u vezi, al-Faruqi dalje piše: „Ettinghausen insistira da se islamski estetski senzibilitet procjenjuje razmatranjem okolnosti za koje ovaj senzibilitet nema interesa“, uključujući principe i kriterije primjenjive na

zapadnu teoriju umjetnosti općenito, i na kršćansku umjetnost posebno. Zbog toga, on pogrešno shvata islamsku umjetničku svijest, njene epistemičke, intelektualne i kulturne temelje i njen kreativni potencijal. Ettinghausenovo pogrešno razumijevanje islamske umjetnosti ilustrira njegov iskaz da su „prijeislamski Arapi bili narod koji nije imao mjesta za umjetnost“, pošto njihova religija „ne zahtijeva vajanje lijepih statua u svrhu bogoštovlja, zbog čega im ono nije ni dalo potencijal za umjetničku kreativnost“.

Prema Ettinghausenu, prijeislamski Arapi nisu imali vizualne predstavne forme umjetnosti kao što su vajanje i crtanje. On je išao dotle da tvrdi da „islam nije naslijedio nikakve estetske vrijednosti iz arapskog života“. Kada to kaže, Ettinghausen podrazumijeva da islamska umjetnost nema arapsko porijeklo ili korijene, bez obzira što je ponikla u arapskom okruženju. Umjesto toga, prema Ettinghausenu, islamska umjetnost je ponikla „na osnovi četiriju principa: straha od Sudnjeg dana, Poslanikove čovječnosti, potčinjavanja Bogu Svemoćnom i središnjoj važnosti Kur’ana kao manifestacije vječne pomno čuvane ploče (*el-levh el-mahfuz*)“. Po Ettinghausenovom mišljenju, ova četiri principa dala su sljedeće ishode:

- 1) Protivrječje islama i umjetnosti „kao manifestacije raskošnog života“.
- 2) Otklanjanje „svake mogućnosti izrade slika koje prikazuju Muhammeda na način na koji je Krist prikazan na Zapadu“.
- 3) Muslimansko uvjerenje koje Ettinghausen naziva „apsolutnom zabranom slikovnog prikazivanja ljudi“.  
Ovo je, po Ettinghausenovom mišljenju, u osnovi nečeg što on naziva „nedostatkom vitalnosti i nenaturalizmom, što se manifestira u tome kako muslimanski umjetnik prikazuje sve živo“. Prema njemu, ova zabrana uzrok je onoga što on vidi kao „asketsku monotoni-

ju“ islamske umjetnosti, njenog nizanja nehomogenih boja; nedostatka samoizražavanja pojedinca; korištenja slijeda oblika koji nemaju jasnog početka i kraja i koji su uređeni tako da dopuštaju okretanje ili mijenjanje položaja ili orijentacije umjetničkog djela a da se time ne izazove nikakva suštinska promjena te nedostatka organske povezanosti među artističkim jedinicama.

- 4) Viđenje Kur’ana kao ovozemaljske manifestacije Nebeske Knjige, koje je dovelo do arapske kaligrafije, jedne trajne forme islamske umjetnosti.

Ovu umjetničku formu Ettinghausen i drugi orijentalisti porede s „položajem križa“ u Kristovom životu. Al-Faruqijeva kritika Ettinghausenovog mišljenja o obilježjima islamske umjetnosti čini dio šire kritike neadekvatne i iskrivljene orijentalističke konceptualizacije ove umjetnosti. Međutim, al-Faruqijeva kritika više je od neposredne reakcije na ove pogrešne stavove i konceptualizacije, i uključuje šire izlaganje onog što on naziva „islamskim epistemološkim uvodom u nauku o lijepom“ i, kao njegov izdanak, islamsku nauku o umjetnosti i estetičku teoriju.

## UTVĐIVANJE POČETAKA TEORIJE ISLAMSKE UMJETNOSTI

AL-FARUQI svoje težnje da utvrdi početke teorije islamske umjetnosti zasniva na jednom reformističkom pogledu i na konkretnim uvidima u moderni orijentalistički pristup islamskoj umjetnosti, kako u zapadnoj, tako i u islamskoj kulturi. Posmatrana s orijentalističkog stajališta, islamska umjetnost ponekad

je u konfliktu s islamom i, kao takva, odvaja se od njegovih učena. El-Farukijev cilj bio je riješiti ovu situaciju istraživanjem pravog karaktera ove umjetnosti i nastojanjem da pokaže njenu autentičnu ukorijenjenost u islamu.

Ovaj al-Faruqijev poduhvat zahvata u nekoliko područja: (1) intelektualnu strukturu teorije islamske umjetnosti (utemeljenu na kur'anskom učenju *tevhida* ili jednoće Boga), (2) stvarnu umjetničku praksu (utemeljenu na jedinstvenoj islamskoj stilizaciji oblika i obrazaca) i (3) epistemologiju (zasnovanu na zasebnoj mreži umjetničkih formi povezanoj s islamom i muslimanima, a ne sa Zapadom i zapadnjacima).

Al-Faruqi dalje objašnjava ovaj pristup:

Prihvatljiva teorija islamske umjetnosti jeste ona čije su temeljne pretpostavke utemeljene u elementima koji proistječu iz [islamske] religije i [islamske] kulture, a ne iz datosti ili pretpostavki koje im nameće neka tuđa [filozofska, estetska i umjetnička] tradicija. Isto tako, ona je teorija koja ovisi ne o slabim ili marginalnim elementima ove kulture, nego o njenim centralnim i najmoćnijim sastavnim dijelovima. S obzirom na ovakve zahtjeve, Kur'an estetskoj kreativnosti osigurava jedan važni, logički, gotov izvor. Zapravo, Kur'an je utjecao na umjetnost onoliko koliko i na druge manifestacije i izraze islamske kulture.

Islamska kultura je, u suštini, „kur'anska kultura“, pošto nje ne definicije, strukture, ciljevi i sredstva postizanja takvih ciljeva – sve proistječe iz objave koju je Bog darovao Svom poslaniku Muhammedu u 7. stoljeću. Ono što musliman izvodi iz islamske svete knjige nije samo saznavanje „Apsolutne Zbilje“, nego je, jednako presudna, ideja o svijetu prirode i ljudi, kao i društvenih i političkih institucija potrebnih za zdravo vođenje društva. Ukratko, Kur'an nam osigurava unos u svaku poznatu granu znanja i djelovanja, uključujući i ono o lijepom i o umjetnosti.



Zato, „baš kao što je ispravno ove manifestacije islamske kulture smatrati kur’anskim po karakteru, u pogledu njihovih temelja, motiva i ciljeva, tako se moraju i umjetnosti, izrasle iz islamske civilizacije, smatrati estetskim izrazom koji proističe iz istog [kur’anskog] izvora i koji slijedi isti [kur’anski] put. Zapravo, islamske umjetnosti su kur’anske umjetnosti *par excellence*.“

## KUR’AN: REMEK-DJELO ISLAMSKJE UMJETNOSTI

Al-Faruqija treba hvaliti zbog stava o Kur’anu kao prvom i najuzvišenijem izrazu islamske umjetnosti. Kako on kaže, „Kur’an Časni je istinska umjetnost... zapravo, ne postoji ništa što bi se ovim tačnije opisalo.“

Retoričari skreću pažnju na umjetnička obilježja Kur’ana u, naprimjer, onome što se može nazvati kur’anskim „retoričkim čudom“. Pošto je to tako, al-Faruqi AL-FARUQI zaključuje da je Kur’an „prvi i najčistiji primjer umjetničkog izraza“, opisujući ga kao „prvo umjetničko djelo u islamu“.

Vrijedi napominjati to da al-Faruqi Kur’an smatra ne samo primarnim izvorom islamskog estetskog mišljenja, on ga, kako smo vidjeli, smatra i prvim islamskim umjetničkim djelom. Kao takav, on i dalje vrši glavni estetski utjecaj na svakog muslimana. Al-Faruqi kaže: „Nema muslimana na svijetu kojeg nisu duboko dirnuli ritam, sklad i izražajnost Kur’ana. Nema muslimana na kugli zemaljskoj na čije unutrašnje biće kur’anska ljepota nije stavila pečat i preoblikovala ga po svom obrascu.“

Na osnovu rečenog, Kur’an treba smatrati „uzorom za sve manifestacije islamske umjetnosti“, kako na nivou ideja, tako i na estetskom nivou. Zapravo, on je temelj mnogih islamskih umjetnosti, posebno umjetnosti arapske kaligrafije, koja je, s obzirom na svoju snažnu povezanost s Kur’anom, „prefinjena umjetnost

koja vodi ka svijesti o transcendentnom“ u formi fizičke ljepote. Kao takav, Kur'an je oblik islamske umjetnosti koji daje najjasniji izraz „osjećaju transcendentne božanske zbilje“.

## O POJMU I EPISTEMIČKOJ TEORIJI ISLAMSKJE UMJETNOSTI

Al-Faruqi pristupa definiciji islamske umjetnosti preko dviju glavnih disciplina: (1) nauke *mekasida*, to jest studije viših ciljeva i svrhe islamskog prava i (2) nauke *džemala* ili estetike. Al-Faruqi diskutira o pravnim adaptacijama *mekasida* određenih naučnika, na osnovu ideje da je umjetnost „forma svjetovnog užitka i sredstvo ukrašavanja“. Potom nas vodi preko ovog shvatanja umjetnosti ka onom o majstorstvu čiji su proizvodi „nadahnuli estetska razmišljanja, pružili psihološki užitak i poduprli osnovne strukture i način razmišljanja društva, tako što su poslužili kao podsjetnik na njegove temeljne principe“.

Na taj način, al-Faruqi nadilazi religijsko područje općenito, i pravno područje posebno, u čijem kontekstu se o umjetnosti diskutira samo u smislu da li je dopuštena ili nije, bez pokušaja da se razabere uloga umjetnosti kao vodilice znanja i ljepote, ili, shodno tome, da se rastumači ljudska potreba za njom i njena društvena funkcija. Umjetnost funkcionira u prostoru koji je zajednički estetski i religijski, a svaka zauzima suštinsko mjesto u području ljudskog znanja.

Al-Faruqi islamsku umjetnost definira kao „strukturalnu cjelinu koja je u skladu s estetskim principima islamske misli“. Prvi među ovim estetskim principima jeste princip *tevhida*, koji al-Faruqi smatra polazištem i porijeklom lijepog. Kao takav, *tevhid* je u središtu teorije islamske umjetnosti, budući da je zajednički imenitelj koji ujedinjuje svuda i sve umjetnike kojima je referentna tačka univerzalni islamski pogled na svijet.

Budući da je širok i obuhvatan pojam, učenje *tevhida* obuhvata sve nivoe postojanja, od Božije transcendentnosti do konkretnih detalja nekog umjetničkog djela. Al-Faruqi integrira ove stepenovane nivoe postojanja u nešto što naziva „transcendencija u lijepom“. Kako al-Faruqi tumači, svijet u kojem živimo epistemičko je područje onog što on naziva „estetsko iskustvo“, a on ga definira kao „shvatanje, putem podataka razuma, da postoji primarna, metafizička suština koja transcendirira sve u Prirodi i čija je funkcija, kao normativnog principa, da određuje šta neki dati entitet jeste. Što je neki vidljivi entitet bliže ovoj Suštini, to će biti ljepši.“

Ovo „estetsko iskustvo“ jeste ono što umjetnost čini „procesom istraživanja metafizičke suštine u Prirodi... Umjetnost je proces ‚čitanja‘ prirode u potrazi za natprirodnom suštinom i davanje ovoj suštini vidljive forme koja joj je prikladna... Umjetnost je nužno jedan intuitivni osjećaj Prirode u potrazi za nečim što nije dio Prirode – to jest, u traženju Transcendentnog.“ Ovo „Transcendentno“ je Uzvišeno Biće koje se ne može opaziti čulima – *Nijedan pogled ljudski Ga ne doseže, a On doseže svaki ljudski pogled* (el-En‘am, 6:103) i *ništa nije kao On* (eš-Šura, 42:11). „Ovo ‚Konačno‘ ne može se adekvatno opisati nekim verbalnim opisom; ne može se predstaviti nikakvom slikom iz svijeta ljudi ili nekog drugog područja Prirode... Ovo poimanje Božanske apsolutne jednoće i uzvišenosti jeste to što je poznato kao *tevhid*.“

Kritičko ispitivanje prethodnog ukazuje na sljedeće:

- 1) *Tevhid* je *princip* u osnovi islamskog shvatanja umjetnosti koji stoji nasuprot zapadnom, po kojem je umjetnost neka vrsta „naivne, fotografske simulacije Prirode, ili, više neki pokušaj predstavljanja unaprijed stvorenih ideja u čulnom obliku; i djelomični, trenutni izrazi ideja Prirode i ljudi kao najviših, najsloženijih manifestacija Prirode. Stoga, ova [zapadna] teorija umjetnosti smatra ljude ‚mjerom svih stvari‘“

- 2) *Tevhid* je istaknuto obilježje islamske estetike i islamske umjetnosti kao „umjetnosti beskonačnog“. Beskrajno ponavljani obrasci koji se koriste u islamskoj umjetnosti stvaraju osjećaj uzvišenosti, takve koja nadilazi mjesto i vrijeme, ali koji ne tvrde da sâmi ti obrasci utjelovljuju ono što ih transcendira. Dok razmišlja o ovim beskonačno ponavljanim obrascima, misao posmatrača hrli ka Bogu: „Obrazac koji nema početka ili kraja (bilo opaženog, bilo zamišljenog) stvara utisak beskonačnosti... i zato je najbolji način da se principu *tevhida* dâ umjetnički izraz.“ Ovo je primarna poruka i misija islamske umjetnosti – da bude stalni podsjetnik na jednoću Boga Svemoćnog.
- 3) *Tevhid* je „nepobitna istina objavljena s jedinstvenim ciljem i svrhom sve islamske umjetnosti, i uprkos ogromnoj raznolikosti koja je očigledna u temama, materijalima i umjetničkim stilovima i koje postoje zahvaljujući različitim geografskim područjima i historijskim periodima.“ Vrijeme i mjesto su, zapravo, dvije varijable koje su stavile najveći pečat na orijentalističke pretpostavke o stepenu u kojem je islamska umjetnost autentična ili posuđena iz sasanidskih, bizantinskih, jevrejskih i kršćanskih izvora.

## O KARAKTERU ISLAMSKJE UMJETNOSTI I NJENIM EPISTEMOLOŠKIM TEMELJIMA

Al-Faruqi, s obzirom na to šta islamsku umjetnost čini „islamskom“, naglašava razliku između termina „stvarnost (*hakika*)“ i „priroda (*tabi'a*)“. U ovom kontekstu on islamsku umjetnost stavlja nasuprot i „religijskih umjetnosti“, kakve su jevrejska i kršćanska, i „simboličkih umjetnosti“, kakve su bizantinska i

hinduistička. „Religijske umjetnosti“ bave se Bogom, Tvorcem svega, o Kom svi ljudi imaju nekakvu urođenu zamisao. Ova zamisao čista je od svih antropomorfizama i personifikacija, oblika ili forme. Drugim riječima, to je apstraktna ideja o svetoj Zbilji ili Istini koja transcendirira „Prirodu“, kakva je utjelovljena u stvorenim entitetima i koja se može shvatiti ljudskim razumom i čulnim sposobnostima.

Međutim, al-Faruqi razlikuje dvije vrste „Prirode“. Jednu naziva „utiskujuća Priroda“ (*et-tabi'a et-tabi'a*), koja nekom biću daje individualni identitet, čineći ga tako onim što jeste, dok je druga, koju naziva „utisnuta Priroda“ (*et-tabi'a el-matbu'a*), zbilja bića kada je njegova priroda već određena. „Utiskujuća priroda“ spoznaje se intuitivno, dok se „utisnuta priroda“ spoznaje čulima. Prva je dinamičan entitet koji se ne može ograničiti, niti mjeriti, dok je druga statična i može se ograničiti i mjeriti.

Odnos između ovih dvaju pojmova čini pozadinu za al-Faruqijevu analizu religijskih i simboličkih umjetničkih djela u judaizmu i kršćanstvu, te u prijeislamskoj grčkoj i rimskoj kulturi. On zaključuje, na osnovu te analize, da su ove religije i kulture „težile minimizirati estetsku vrijednost umjetnosti toliko da je ona postala samo jedna logična predstava koju praktično svako može proizvesti“, kao, naprimjer, u kršćanskom svijetu, gdje se apstrakcija u umjetnosti vidi ne samo kao nešto apstrahirano ili oduzeto od Prirode nego više kao nekakav alternativni način prikazivanja Prirode, dok se Formalizam tumači jednostavno kao pokazatelj umjetnikovog iskustvenog stanja.

Kršćansko umjetničko djelo u formi ikonografije, naprimjer, jedno je utjelovljeno, lično, funkcionalno djelo koje simbolički spaja prirodno i sveto, posebno u religijskim obredima, dok je jevrejskog umjetničkog djela sličnog tome skoro da i nema, zbog otpora judaizma ideji predstavljanja Božanske Zbilje u bilo kakvom prirodnom obliku.

Jasan je ekstremni kontrast između jevrejskog i kršćanskog pristupa lijepom, gdje jevrejsko gledište podrazumijeva da se

odbacuje svako miješanje čulnog i duhovnog u formi umjetničkog djela, dok kršćanski pristup umjetničkom djelu podrazumijeva pretjerano stapanje prirodnog sa svetom istinom. Slična mješavina prirodne i svete zbilje može se naći u grčkoj umjetnosti, kojoj je polazište grčka mitologija, iskazana kroz umjetnost poezije, drame, vajarstva, slikarstva i drugih umjetnosti. Po grčkom shvatanju, ljubav prema lijepom i iskustvo lijepog ovise o simboličkom predstavljanju metafizičke zbilje, kakva je oprijemljena u onom što Grci nazivaju deifikacija (*et-te'elluh*), u ljudskom biću manifestiranom u obliku božanstva kao sredstvu predstavljanja ideala ljudske prirode. To je u skladu s uvjerenjem da je osnovna funkcija takve simboličke umjetnosti donijeti očišćenje od grijeha i krivnje.

Međutim, ovdje se postavlja pitanje: Je li islamska umjetnost bila pod utjecajem ranijih pristupa, ili je nastala i oblikovala se iz svog vlastitog, jedinstvenog gledišta? Odgovor na ovo središnje pitanje, prema mišljenju al-Faruqija, može se naći u onom što on naziva „stilizacija“, a koju čini predstavljanje prirodnih entiteta u nenaturalističkom maniru, kako bi se pažnja posmatrača skrenula na činjenicu da „ono što je Prirodno nije jednako onom što je Zbilja.“ Ovo je, po al-Faruqijevom mišljenju, „uzvišeni“ način umjetničkog izraza, koji ogoljuje predmet od malih detalja preobražavajući ga u formu koja nema sličnosti sa svojom pojavom u Prirodi. Stoga, suprotno od zapadnog umjetničkog ideala simulacije ili imitacije, mi nalazimo da su „u rukama plemenitog umjetnika oblici više umjetničko sredstvo ukrašavanja nego nekakvi izrazi svoje vrste“.

Muslimanski umjetnici stvorili su novu umjetničku formu koja je u skladu s njihovim monoteističkim svjetonazorom, utemeljenim na premisi da „nema nikakvog drugog boga osim Allaha“, i da ničim u Prirodi ne možemo prenijeti Božiju suštinu ili opisati Boga, „na simboličan način koji se oslanja na simulaciju Prirode“. Na osnovu toga, al-Faruqi identificira sljedeća obilježja islamske umjetnosti:

- 1) *Stilizacija*: Svaka slika izvedena iz Prirode predstavljena je u stiliziranom obliku. Drugim riječima, između umjetnikove teme i njenih prirodnih karakteristika udaljenost je tolika da je skoro neprepoznatljiva.
- 2) *Antisimbolizam*: Muslimanski umjetnici odbacuju simbolizam kao svoje ishodište. Al-Faruqi smatra da je ovo odbacivanje simbolizma „najjači biljeg različitosti“ islamske umjetnosti. Muslimani se ponose činjenicom da u njihovoj umjetnosti nema nikakvog paganskog duha ili idolatrije i da, zbog toga, ta umjetnost izmiče opasnosti da pomiješa Stvoritelja sa stvorenim.

S obzirom na prethodno, islamska umjetnost ugradila je neke umjetničke forme, a ne i druge, na osnovu svjetonazora koji joj služi kao vodeći princip. Ona, naprimjer, isključuje skulpture, dramu i, u nekoj mjeri, crtanje i slikanje, dok uključuje: (a) auditivne umjetnosti, koje podrazumijevaju jezik i književnost, poput, naprimjer, poezije i učenja Kur'ana; i (b) vizualne umjetnosti poput geometrijskog dizajna i obrazaca, kaligrafije, ornamentike itd.

## O TEMELJIMA ISLAMSKJE UMJETNOSTI

Al-Faruqi svoju teoriju islamske umjetnosti zasniva na dva temelja, od kojih je jedan duhovni, a drugi historijski. Duhovni temelj čini islamski princip monoteizma. Potvrda da „nema boga osim Allaha“ ukazuje na postojanje samo dvaju područja zbilje. Prva je zbilja Stvoritelja, Kome se nijedan ljudski ili stvoreni atribut ne može pripisati, a druga je stvoreni svijet, uključujući svijet Prirode, općenito, i svijet ljudi, posebno. Ovaj monoteistički temelj vodio je islamsku vizualnu umjetnost, koja, u upečatljivom kontrastu prema artistskom naturalizmu, stilizira svoje

predmete na već opisani način, na temelju ideje da nema ničeg u svijetu stvorenog, a posebno u ljudima, što bi se moglo motriti kao simbol, instrument, nagovještaj, izraz, utjelovljenje, emancipacija ili izvod iz Svete Suštine. Iz tog razloga, islam isključuje svaki oblik prikazivanja likova u umjetnosti.

Historijski temelj islamske umjetnosti može se vidjeti u onome što al-Faruqi naziva „arapskim mentalitetom“, koji je obojio historijsko okruženje u kojem je objava spuštena i poprimila oblik. Isto tako, „arapski mentalitet“, kakav je utjelovljen u ličnosti poslanika Muhammeda služio je kao provodnik kojim se božanska objava isporučuje ljudima u svim vremenima i na svim mjestima. Al-Faruqi arapski jezik, s njegovom jasnom, logičnom i geometrijski preciznom strukturom, smatra izvorom arapske poetske muzikalnosti. Ove karakteristike arapskog jezika, po al-Faruqijevom mišljenju, podstakle su Arape da uvide u islamskoj umjetnosti dimenziju „beskonačnosti“, koja se ne može naći u drugim spomenutim formama.

## ISTAKNUTA OBILJEŽJA ISLAMSKJE UMJETNOSTI

Glavna obilježja islamske umjetnosti kojima al-Faruqi posvećuje pažnju jesu apstrakcionizam, monoteizam i kinetizam. Apstrakcionizam koji karakterizira islamsku umjetnost može se vidjeti u beskrajno ponavljanim geometrijskim obrascima koji karakteriziraju većinu islamske ornamentike; monoteizam se vidi u načinu na koji određeno umjetničko djelo čini brojne cjeline koje skladno funkcioniraju da oforme veći, ujedinjeni dizajn ili strukturu. Kinetizam se, pak, ogleda u tome da se pojedino umjetničko djelo dizajnira tako da se njegove prostorne i vremenske dimenzije sažimaju u obrascu oblika i zvukova, koji posmatraču ili slušatelju daje osjećaj dinamičke progresije.







## KOMUNIKACIJSKI ASPEKT ISLAMSKJE UMJETNOSTI – TEORIJA I PRAKSA

Ovo poglavlje istražuje obilježja koja omogućuju islamskoj umjetnosti da funkcionira kao univerzalni jezik zajednički pojedincima, narodima, kulturama i civilizacijama širom svijeta.

Diskusija se neće zasnivati na trenutno važećoj teoriji komunikacije, koja se, budući da je zapadna *par excellence*, skoro u potpunosti odnosi na medije i informacije, nego više na općenitiju, univerzalnu teoriju ljudskog znanja koja obuhvata sve, od filozofije do umjetnosti.

Naš cilj ovdje jeste istražiti komunikacijski aspekt islamske umjetnosti: kako se ona odnosi prema onom što bismo mogli nazvati „islamskom komunikacijskom kulturom“ i njenom primjenom na slike općenito, a konkretnije na one koje se koriste u arapskoj kaligrafiji.

Koliko je ova tema važna vidi se u svjetlu potrebe za znanjem i stručnosti u savremenom svijetu. Ova potreba očituje se u rastućoj industriji komunikacija, bilo da je komunikacija pisana ili govorna, uključujući područje oglašavanja i medija, grafičkog dizajna i slično. Islamska umjetnost općenito, a arapska kaligrafija posebno, imaju potencijal da se asimiliraju u raznovrsne komunikacijske programe. Zapravo, arapska kaligrafija

danas je jedna od temeljnih komponenti komunikacijskog dizajna i vizualnih umjetnosti, a posebno štamparskih umjetnosti.

U ovom kontekstu nastala je jedna nova umjetnička forma koja bi se mogla nazvati „tipografskom kaligrafijom“, kao reakcija na sve veći interes u području istraživanja geometrijskih i tipografskih obilježja arapskog pisma.

Nažalost, imamo malo sistematskih, temeljitih studija komunikacijskog aspekta islamske umjetnosti.

## O KULTURI KOMUNIKACIJE

### 1. *Pojam komunikacije*

Arapska riječ za „komunikaciju“ (*tevasul*) izvedena je iz glagolskog korijena *vasala*, što znači povezati ili ujediniti jednu stvar drugom. Komunikacija je općeprihvaćen pojam i na nivou kulture i na nivou civilizacije, i povezuje pojedine članove jedne zajednice ili društva i različite narode svijeta. Komunikacija ideja između pojedinaca, zajednica, društava, kultura i civilizacija odvija se kroz intelektualne škole i pokrete, na osnovu interaktivnih, dijaloških, revivalističkih, progresivnih i modernističkih teorija, čiji su nastanak i razvoj podstakli historijski konteksti i događaji. Proces nastanka i razvoja izrasta iz jednog neprekidnog odvajanja (*fasl*) i sjedinjavanja (*vasl*), gdje „odvajanje“ označava ono što se događa kada se entiteti i ideje mijenjaju i prekidaju, u bilo kojoj mjeri, s prošlosti, dok „sjedinjavanje“ označava vrijednost i vitalnost entiteta, ideja, pojedinaca i zajednica koje traju preko granica vremena i prostora.

Odnos između odvajanja i sjedinjavanja, i na teorijskom planu i na planu primjene, najbolje će se razumjeti na osnovu ideja interakcije i komplementarnosti, budući da arapska kultura će-

sto ne pravi veliku razliku između njih, pa se može reći da svako područje arapsko-islamskog života ima vlastitu teoriju odvajanja i spajanja, s vlastitim skupom primjene u području ljudskog znanja. Uvidjevši kako je teško prekinuti vezu između blizanačkih pojava odvajanja i spajanja, i na teorijskom i na praktičnom planu, arapska kultura najčešće ih gleda kao dualitet koji nazivamo „komunikacijom“ (*tevasul*).

Termin „komunikacija“, stoga, mogao bi se shvatiti kao oznaka za razmjenu znanja koje postoji u bilo kojoj ljudskoj kulturi i civilizaciji i u svim ljudskim kulturama i civilizacija. Pojam komunikacije ugrađen je u dimanički odnos između dvaju polova dualiteta, od kojih su neki slični, a drugi različiti, naprimjer, suština i identitet, sadržaj i forma, obrazac i stil, glavno i sporedno, druženje i dijalog, porodične krvne veze i porodične bračne veze, sparivanje i međudjelovanje, ideje i zamisli, i drugi pojmovi koji se mogu svrstati u istu rubriku.

## 2. Teorijski vidokrug komunikacije

Ljudi imaju duboko usađenu, od Boga datu sklonost da traže i daju znanje, koja je već dugo predmet ispitivanja, teoretiziranja i primjene u područjima religije, filozofije i nauke. U islamskom kontekstu, traženje znanja prožeto je osjećajem religijskog poštovanja i svrhovitosti. O tome se posredno govori u suri el-A'raf, 7:172: *Kada je Gospodar tvoj od Ademovih potomaka – od njihovih slabina – izveo njihove potomke i zatražio da svjedoče o sebi riječima: „Zar ja nisam Gospodar vaš?“ A oni odgovoriše: „Jesi! Mi svjedočimo!“ A to da bi mogli na Sudnjem danu reći: „O ovome ništa nismo znali.“* Ista ova tendencija postoji na društvenom planu, gdje primjećujemo da je ljudima, da bi napredovali, potrebna mreža društvenih odnosa kojom upravljaju zajednička pravila i tradicija, koji služe kao osnova smislene komunikacije.

Unatoč tome, ostaje nejasno da li komunikaciju treba tumačiti s jednog iskustvenog, intuitivnog stajališta, ili u smislu precizno definiranih pojava, pojmova i metoda. Ova nejasnost u vezi s pojmom i funkcijom komunikacije rješava se u nekim teorijama koje komunikaciji daju neku vrstu generaliziranog kulturnog identiteta koji ne postavlja ograničenja ljudima kako će misliti i izražavati se, kakvi će biti njihovi međusobni odnosi ili drugi aspekti privatnog i javnog života.

Lingvistička teorija, kako joj ime nagovještava, tumači komunikaciju u vezi s jezikom i njegovom moći da prenosi ideje i informacije. Prema ovoj teoriji, svaki čin komunikacije mora se povezati s jezičkim pravilima, bila ona fiksirana ili promjenjiva, a koja upravljaju odnosima u funkcijama jezičke razmjene, koje Roman Jakobson (1896–1982) identificira kao pošiljaoca, primaoca, poruku, kontekst, kanal i kod.

Međutim, lingvistička teorija ljudski jezik smatra samo jednim od mnoštva simboličkih komunikacijskih sistema, od kojih su neki verbalni, drugi neverbalni. Filozofske intervencije u ovoj teoriji, koje su preobrazile pojam jezika od direktno funkcionalnog alata do znaka koji ukazuje – direktno ili indirektno, riječima ili bez njih – na podrazumijevano značenje i namjere, dovele su do mogućnosti podjele komunikacije na dvije glavne vrste: jezičku (verbalnu) i nejezičku (neverbalnu).

Ova podjela utrla je put za proces kojim se opća lingvistička razgranala u razne lingvističke nauke i kritičke discipline kao što su, naprimjer, semiotika i estetika književnosti i umjetnosti, koje se bave kulturnim pojavama i na nivou pojedinaca i na nivou društava. Zbog toga se pojam komunikacije pomjerio s procesa na epistemološko polje, koje bi se moglo bolje opisati unutar okvira kulture nego samo u lingvističkim terminima. Pojam komunikacije sada prevazilazi neutralnu razmjenu između strana i uključuje jedan djelotvoran, dinamičan odnos, zasnovan na elementima koji su istovremeno i jezički i kulturni, i koji obuhvataju čitav spektar komunikacijskih pojmova i alata, među ko-

jima su čitanje, pisanje, tekst, kontekst, znak i diskurs, a svi skupa čine epistemološki sadržaj komunikacije.

Istovremeno, pojam komunikacije povezuje se s raznim vrstama metaforičnih i kulturnih izraza, kao što su odijevanje, ponašanje i drugi neverbalni nagovještaji i znakovi, posebna terminologija ili žargon („poslovni jezik“) koji se razvije među pripadnicima posebnih zanimanja ili specijalizacija kao što su rad na kompjuteru, televiziji, drugim vrstama elektronike i tehnologije, znakovni jezik za gluhe i drugi komunikacijski kanali. Evolucija u područjima poput ovih stvari okruženje koje podupire razvoj teorije komunikacije i njenih audio-vizualnih primjena. Tako je moguće premostiti prostor između medija i poruke, u skladu s teorijom koju zastupa Marshall McLuhan (1911–1980) i preobraziti svijet u globalno komunikacijsko selo, čija cijela populacija učestvuje u svemu. Ova transformacija moguća je zahvaljujući ogromnom tehnološkom i digitalnom razvoju kojem svjedočimo u području komunikacija, s njegovim medijima, koji se stalno granaju i mijenjaju, od tradicionalnih publikacija na papiru, kako rukopisnih, tako i štampanih, do elektronskih medija i različitih sredstava koja se koriste u izradi, uređivanju, obradi, produkciji, objavljivanju i širenju poruka, da spomenemo samo neke.

### *3. Komunikologija*

Epistemičke promjene koje su se desile u komunikaciji dovele su do pojave lingvističkih teorija, medijskih teorija i filozofskih teorija koje su potvrdile ključnu vezu između komunikacije, s jedne strane, i kulturnog razvoja i izraza na nivou pojedinca i društva, s druge strane.

Osim spomenutih promjena u pojmu komunikacije postojale su tehničke i funkcionalne teorije koje su usredotočene na mehanizme, modalitete, ciljeve i svrhu komunikacije kako se

ona pokazuje u strukturama, suštini, identitetima, obilježjima, ponašanjima i slično. Dalji odmaci doveli su i do pokušaja rekonstrukcije cijelog pojma komunikacije i njegove epistemološke klasifikacije u smislu nauke komunikacije – komunikologije.

Područje komunikologije svoje ulazne elemente izvodi, i teorijski i praktično, iz prethodnih komunikacijskih teorija. Njen predmet mogao bi se sažeti u odgovorima na niz temeljnih pitanja: Zašto komuniciramo (funkcionalna teorija)? O čemu komuniciramo (epistemološka teorija)? Kada i gdje komuniciramo (društvena teorija)? Kako komuniciramo (tehnička teorija)? Kao ishod imamo mrežu komunikacijskih teorija zasnovanih na ulaznim elementima koje daje ljudska razmjena, kako u svijetu ideja, informacija, značenja i čistih teorijskih vrijednosti, tako i u svijetu konkretnih predmeta, djela, tradicija i formi.

#### *4. Opće i specijalne teorije komunikacije*

Ove i druge teorijske komponente koje, bilo društveno ili individualno, čine epistemološki temelj nauke komunikacije ili komunikologije mogu nam pomoći da konceptualiziramo komunikaciju s jednog ili dva različita stajališta:

- (a) Opća teorija komunikacije pretpostavlja da su sve vrste komunikacije, u suštini, mješavina urođenih ljudskih osobina i društvenih potreba, ponašanja koja su se razvila kao reakcija na susret, međudjelovanje, razmjenu i akulturaciju preko zajedničkog diskursa; i
- (b) specijalna teorija komunikacije posmatra komunikaciju na osnovu njenih vrsta ili područja, a koja se bavi naučnim istraživanjem veza između komunikacije i prirodnih i društvenih nauka, kao i umjetnosti i njihovih različitih subspecijalnosti.

Po svojoj općoj funkciji, komunikacija je kulturna veza koja povezuje i harmonizira društvene i ekonomske aspekte znanja, s jedne strane, i, s druge strane, estetske aspekte znanja, tj. znanja kako se ono odnosi prema izvedbi, izrazu i učinkovitom prenošenju ideja i emocija umjetničkim i kreativnim kanalima.

## 5. Komunikacijski dizajn

Kada se posmatra s umjetničkog tehničkog stajališta, može se vidjeti da je komunikologija slična kulturi, gdje „kultura“ istovremeno obuhvata medij, poruku, odnos, tehniku i stil. Stoga je komunikologija zasnovana ne samo na jezičkom sistemu (u smislu izgovorenih ili napisanih riječi) u svrhu ostvarivanja komunikacije, nego i na integriranom epistemološkom sistemu ili mreži simbola koji se razlikuju po vrsti, značenju i kulturnim konotacijama. Ova specifična kultura o kojoj govorimo – posebno njeni kreativni eksperimenti u književnosti i umjetnosti kao dvjema oblastima koje daju najveću estetsku pažnju formi izraza – stoga čini epistemološku matricu komunikologije, danas poznatu i kao komunikacijski dizajn.

## ISLAMSKA KULTURA KOMUNIKACIJE

### 1. Islamsko shvatanje komunikacije

Kao primarni izvor islamskog znanja i vrijednosti, Kur'an predočava nešto što bismo mogli nazvati „islamskom kulturom komunikacije“, na osnovu principa uzajamnog poznavanja (*et-te'aruf*). U suri el-Hudžurat, 49:13, Bog objavljuje: *O, ljudi! Mi smo vas od jednog čovjeka i jedne žene stvorili, pa vas načinili narodima i ple-*



*menima, da biste se međusobno upoznavali (li te'arefu). Uistinu, najplemenitiji pred Bogom je onaj koji Ga je najdublje svjestan. Bog je Sveznajući i ništa Mu skriveno nije. Arapski termin et-te'aruf odnosi se kako na ono znanje koje se stiče trudom i učenjem (el-me'rifa), tako i na ono koje se stiče ličnim iskustvom (el-'irfan), to jest, spoznaja i shvatanje ne čeka kroz promišljanje o njegovim posljedicama. Po islamskom svjetonazoru, podrazumijeva se da ljudi međusobno komuniciraju i na osnovu moralnih, i na osnovu estetskih principa. Moralni principi ogledaju se u odgovornosti da se komunicira po kur'anskoj naredbi: A ono o čemu nemaš znanja ne slijedi: zaista, sluh, vid i srce – za sve njih –čovjek će biti pitan! (el-Isra, 17:36). Estetski princip vide se u opisu idealnog načina komunikacije u suri en-Nahl, 16:125, gdje Bog kaže: A na Put svoga Gospodara pozivaj mudro i lijepim podsticajem, i raspravljaj s njima na najljepši način – jer, zaista, Gospodar tvoj najbolje zna ko je skrenuo s Njegovog puta, i On najbolje zna na pravi put upućene.*

## *2. Islamska komunikologija*

Disciplina koja daje najbolji epistemološki i metodološki okvir za islamsku kulturu komunikacije jeste nauka retorike (*'ilm el-bejan*), koja se bavi svim vrstama znakova koji prenose značenje i, na taj način, omogućuju ljudima da razumiju jedni druge. Definicija riječi *bejan* izvedena je iz glagola *bane / jabinu*, što znači biti ili postati jasan.

Naravno, čin razjašnjavanja, označen kao *bejan*, prevazilazi jezik u uobičajenom smislu te riječi i obuhvata sistem sastavljen i od jezika i od svih medija koji omogućuju jasnoću i razumijevanje, bilo govorom, tekstom, signalima ili oblikom u kojem se neki entitet javlja. S tim u vezi, el-Džahiz (u. 255/868) piše da „podjele retorike uključuju sve entitete koji prenose značenje, bili oni

verbalni ili neverbalni. Ovi entiteti spadaju u pet odjeljaka: (1) govorni jezik (*el-lafz*), (2) znak (*el-išare*), (3) brojne znakove (*el-'akd*), (4) pismo (*hatt*) i (5) govor tijela (*en-nisbe*).“

„Retoričke podjele“ (*aksam el-bejan*) o kojima govori el-Džahiz evoluirale su u jednu jezičku nauku, na osnovu usporedbi i kontrasta, a koja obuhvata umjetničku kritiku koja se bavi ljepotom izraza, preciznošću značenja i učinkovitom komunikacijom kroz upotrebu umjetničkih stilova, kako jezičkih, tako i nejezičkih, kojim se objašnjava značenje. Ovih pet podjela omogućava klasifikaciju različitih područja komunikacije u islamskoj kulturi na: (a) jezičku komunikaciju, putem izgovorene riječi (*el-lafz*) i (b) kulturnu komunikaciju, putem znakova (*išarat*), brojnih ručnih znakova (*el-'akd*), pisma (*hatt*) i govora tijela (*en-nisbe*).

Međutim, instrument kojim ljudi prenose i primaju značenja nalazi svoj fokus u mentalnim slikama.

### 3. Komunikacijski pojam „slike“ (*sura*)

Pojam „slike“ (*sura*) u islamskoj kulturi komunikacije obuhvata i sporedno (akcident) i suštinsko (esencija), formu i sadržaj. Kao takva, obuhvata „svaku formu ili izgled koji će odgovarati suštini“. U skladu s ovakvim shvatanjem, „slika neke stvari odraz je njene apstraktne prirode i njena sjena u umu“. Svako tijelo posjeduje sliku koja ga simbolizira, ukazuje na njega, označava ga ili ga izražava u procesu objašnjenja i komunikacije, na raznim nivoima, od nivoa znanja, preko društva i ponašanja i slično.

Slika je mjera i predstava onog što znamo, što imamo u umu preko onog što vidimo očima. Razlike koje vidimo između pojedinih članova vrste ili kategorije postoje na nivou slike, ne na nivou suštine ili unutrašnje prirode. Islamski shvaćena, slika je i poruka i medij, istovremeno, koji se tiče identifikacije bića i stvari, izražavanja osjećanja i ideja, izvršenja djela i pokreta, opisiva-

nja oblika i drugih procesa, što pokazuje da je slika u srcu islamske komunikacijske kulture, srcu koje pulsira značenjem i svrhom, shvatanjem i sposobnošću da se prenese shvaćeno, sviješću i jasnoćom, kontaktom i sporazumijevanjem, zato što su postojeći entiteti po prirodi podložni i skloni da budu predstavljeni ili simbolizirani kroz sliku. Značenja tu nisu estetske ili umjetničke vrijednosti u sebi i po sebi; njihova estetska ili umjetnička vrijednost leži u transformaciji u slike kroz upotrebu imaginacije, koja ih pomjera iz područja razuma i logike u područje fizičkih čula, u formi konkretnog sredstva komunikacije.

#### *4. Islamska teorija ilustracije*

U islamskoj komunikacijskoj kulturi slika se može uporediti s primarnim materijalom koji će činiti postojanje, znanje i međudjelovanje. Univerzum je i sâm slika koja ukazuje na svoju svrhu, svoju istinsku prirodu, svoj Izvor, Koji je *Bog, Tvorac, Stvoritelj, Onaj koji svemu daje oblik! Njemu pripadaju savršena imena. Sve što je na nebesima i na Zemlji veliča ga i slavi: jer samo je On Sve-moćni, Istinski Mudri!* (sura *el-Hašr*). Stoga se može reći da su slike izvor jezičke, filozofske i religijske svijesti o svemu što postoji, pošto sve što postoji ima neku sliku po kojoj se zna njegova priroda.

Putem slike odvija se komunikacija; otud, slika je uporediva sa značenjem, pojmom, temom ili sredstvom otkrivanja prave prirode i značenja stvari. Islamska teorija ilustracije zasniva se na slojevitoj prirodi epistemičke komunikacije, kako na nivou apstraktnog shvatanja, tako i na nivou čulnog opažanja, u odnosu na sve što postoji, od unutrašnjih dometa ljudske duše do vanjskih dometa u svemiru. Ova komunikacija odvija se preko mnogostrukih i raznovrsnih slika koje prirodno pripadaju slojevitim nivoima stvorenog svijeta: području vidljivih entiteta,

mentalnih entiteta, ideja i formi. Postoje četiri nivoa postojanja: pisanje, govorno izražavanje, entiteti uma i suštine stvari. Od ova četiri nivoa, prvi služe kao sredstvo da se ukaže na potonje. Pisane riječi, naprimjer, ukazuju na izgovorene riječi, koje ukazuju na entitete u umu, koji, opet, ukazuju na suštinu. Treba zapamtiti, naravno, da suština predstavlja najistinitiji i najautentičniji nivo postojanja.

Proces označavanja ovih stvari, komuniciranja s njima i komuniciranja preko njih, u skladu s njihovim različitim nivoima postojanja, odvija se preko slika. Sve u svijetu esencije posjeduje egzistenciju izvan uma. Kada se takva stvar opazi, formira se odgovarajuća mentalna slika. Ako je mentalna slika koju je ovo opažanje podstaklo izražena govorom, riječi korištene u ovom činu izražavanja čine da slušatelj formira sličnu sliku u vlastitom umu. Zbog toga dobija drugu egzistenciju, povezanu sa značenjem riječi u umu čovjeka koji ih sluša (svijet ideja, značenja i verbalnog izražavanja). Slova napisana na stranici čine riječi, čije značenje potom poprima formu slika u čitateljevom umu. Ishod je da pisana slova također imaju egzistenciju koja se odnosi na način na koji ona označavaju riječi, a one, potom, označavaju opaženi subjekt (svijet formi: pisanje, pismo).

Islamska kultura komunikacije posebnu važnost daje rukopisnom pismu (*el-hatt*), zbog njegove karakterističke moći da prenese značenje. Poput izgovorenih riječi, pisane riječi mogu prenijeti značenje trenutno, direktno; međutim, za razliku od izgovorenih riječi, pisani govor može prenijeti značenja i indirektno, udaljeno; drugim riječima, može prenijeti značenje onima koji nisu prisutni kada su riječi izgovorene. Stoga je pisana riječ korisnija od izgovorene.

Osnovni razlog za sve ovo jeste što je rukopisno pismo „tijelo sa slikom“, gdje „tijelo“ čine geometrijske figure, neke okrugle, neke uglate. Islamska kultura komunikacije izgradila je vlastitu opću filozofsku teoriju o slici zasnovanu na jedinstvu i različitosti u prirodi, i na funkciji i dizajnu u brojnim epistemološkim

područjima. Slika je, dakle, važna tema istraživanja u optičkoj nauci, koja se bavi fizičkim procesima vida i funkcijama koje obavlja oko. Slično, slika je važna tema istraživanja u „nauci crtanja“ (*‘ilm er-resm*), koja se bavi stvaranjem oblika i izradom slika. S epistemološke tačke gledišta, *‘ilm er-resm* se zasniva na upotrebi geometrijskih oblika u dizajnu. Ova geometrija služi i kao porijeklo i kao odrednica dizajna. Crtanje, pak, podrazumijeva oblikovanje slova što je moguće ljepše, posmatranjem valjanе proporcije između jednog i drugog slova.

Još jedno područje od značaja za slike jeste estetika (*‘ilm el-džemal*), koja kritički procjenjuje kreativnu i komunikacijsku funkciju neke umjetničke slike. Princip dizajna idealne slike koji se naziva „lijepi oblik“ (*husn et-takvim*), nadahnut Božijom objavom: *Uistinu, Mi stvaramo čovjeka u najljepšem obliku (fi ahseni takvim)* (et-Tin, 95:4), epistemološka je žila kucavica „nauke crtanja“, koja bi se mogla nazvati i „naukom islamskog komunikacijskog dizajna“ (*‘ilm et-tasmim et-tevasuli el-islami*) i njegovom teorijom ilustracije.

## 5. Jedinstvo i različitost slike

„Nauka crtanja“, slično „nauci islamskog komunikacijskog dizajna“, bavi se proizvođenjem slika koje odgovaraju različitim epistemološkim područjima. U području književnosti, naprimjer, poezija se opisuje kao neka vrsta ilustracije; u području astronomije imamo knjige koje sadrže ilustracije planeta i drugih nebeskih tijela, dok geografija daje mape raznih vrsta.

Na osnovu prethodno rečenog, zapaža se da takve slike, različite po obliku, formi, značenju i funkciji, epistemološki pripadaju brojnim naukama, disciplinama i umjetnostima. Stoga slika može biti:

- (a) instrument ili alat objašnjenja i komunikacije, kao, naprimjer, u jeziku, proznom djelu, logici i drugim oblastima;

- (b) ideja, tema ili poruka koja se odnosi na epistemološko razjašnjenje ili komunikaciju, kao, naprimjer, u području fizike, optike ili inženjerstva i
- (c) istovremeno i poruka i stvaralački medij, kao u arhitekturi i likovnoj umjetnosti.

U islamskoj kulturi komunikacije, slike i njihove epistemološke vrste – naučne, književne, umjetničke – mogu se podijeliti u razne kategorije, tipove i nivoe. U ovom kontekstu, treba spomenuti da Ebu Hajjan et-Tevhidi (u. 413/1023) spominje više od petnaest vrsta slika, uključujući, naprimjer, „božansku sliku“, koja se manifestira u jedinstvu, koja je neprekidnog trajanja i vječno postojeća. Najniža vrsta slika, kako u smislu postojanja, tako i znanja, jeste kaligrafska slika (*es-sure el-hattijje*).

## 6. Opća i specijalna teorija ilustracije

Eksplanatorno i komunikacijsko shvatanje slike i njenih brojnih epistemoloških varijeteta čini „građu“ opće teorije, koja se primjenjuje na sve oblasti islamskog arapskog znanja, kao i na ukupno ljudsko znanje. Premisa za takvu teoriju jeste da ni u islamskoj, ni u općeljudskoj kulturi komuniciranja, slika nije samo alat objašnjenja, nego istovremeno i medij i poruka.

S obzirom na ovu opću teoriju ilustracije, možemo identificirati brojne specijalne teorije u epistemološkim područjima (prirodnih nauka, društvenih nauka, umjetnosti) u kojima slike imaju ulogu. U ovim područjima nalazimo ogromno mnoštvo slika, nebrojenih vrsta, formi i funkcija: neke su umne, apstraktne i fantastične, druge realistične i konkretne, a sve one podložne su klasifikaciji na osnovu funkcija koje obavljaju u objašnjavanju i komunikaciji.

Osnovne slike u islamskoj intelektualnoj tradiciji mogu se klasificirati u sljedeće četiri kategorije: *jezičke*, *kaligrafske*, *dinamičke* ili *figurativne* i *ilustrativne*. Jezičke slike predstavljene su,

naprimjer, formom djela koje koristi riječi i značenja, kao što su poezija, proza i drugi literarni žanrovi. Kaligrafska slika predstavljena je umjetničkim figurama stvorenim kaligrafskim pisanjem. Dinamičku ili figurativnu sliku predstavljaju crteži objekata, pojava, djela, događaja, priča i druge vrste crteža kao što su, naprimjer, el-Vasitijeve ilustracije el-Haririjevih *Mekama*. Ilustracije predstavljaju apstraktni crteži koji prenose naučne informacije ili činjenice iz područja inženjerstva, medicine, botanike, zoologije, geologije, geografije, astronomije i slično.

Međutim, epistemološki govoreći, sve ove vrste slika mogu se klasificirati u jednu od ove dvije grupe: (1) umne, racionalne i apstraktne ili (2) realistične, konkretne i vidljive oku. U svojstvu instrumenta imenovanja i opisivanja stvari i identificiranja bilo kakvih entiteta koji se mogu opaziti, zamisliti, čuti ili vidjeti, ove slike pružaju osnovu za klasificiranje komunikacijskog znanja u neke preciznije kategorije ili specijalnosti, čiji su predmeti, spoznajna tradicija ili istaknuto kulturno obilježje određeni relevantnom vizualnom, mentalnom ili dinamičkom / figurativnom slikom.

Među ovim područjima specijalizacije najistaknutija su književna komunikacija i umjetnička komunikacija.

## KALIGRAFSKE SLIKE KAO PRIMJER KOMUNIKACIJSKOG ASPEKTA ISLAMSKJE UMJETNOSTI

### *Pojam „kaligrafske slike“*

S arapsko-islamskog stajališta, povučena je razlika između pisanja (*kitaba*) i pisma (*hatt*), gdje je *kitabe* obuhvatan pojam koji uključuje sve što spada u okvir jezika, književnosti i umjetnosti. *Kitabe* može biti složene prirode, i u tom slučaju poprima formu proznog djela u područjima poput književnosti, historije,

filozofije i slično; alternativno, može imati formu rukopisnog pisma (*hatt*), kada se manifestira kao slika i oblik.

Posmatrano s arapsko-islamskog epistemološkog stajališta, *kitabe* je jezičko porijeklo *hatta*. Kao takav, pojam *kitabe* širi je i obuhvataniji od *hatta*.

*Hatt* „može služiti kao ilustracija ili zapis“ za pisano (*kitabe*). Zbog toga lingvisti, prozodisti i kritičari smatraju da je *hatt* „slika napisanog“ (*sure el-kitabe*), „slika izgovorene riječi“ (*surat el-lefz*) i „slika značenja“ (*sure el-ma'na*).

Istovremeno, razlika se može povući i između dva nivoa *hatta*. Prvi nivo, koji se odnosi na umjetničku, jezičku i semantičku funkciju, zasniva se na tome da je *hatt* čin pisanja koji podrazumijeva „oblikovanje slova, odijevanje tih slova u odjeću detalja i njihovo postavljanje na najljepše mjesto“. Na drugom nivou, osnovna ideja jeste da *hatt* nije ništa osim slike, posebno s obzirom na činjenicu da su lingvisti, kritičari i drugi skloni klasificirati arapska slova na osnovu njihovog hijerarhijskog semantičkog odnosa prema postojećim entitetima u tri kategorije: (1) slova značenja (*huruf ma'nevijje*), (2) fonetska slova (*huruf lefzijje*) i (3) pisarska slova (*huruf hattijje*).

Et-Tevhidi tumači kognitivni i komunikacijski razvoj arapskog pisma i njegove uloge kao slike na osnovu nečeg što on naziva „pokretom“ (*hareke*). On tvrdi, „kada se slova formiraju preko pokreta kaligrafove ruke, ona proizvode kaligrafsku sliku koju čine slova s vidljivim i postojanim ‚identitetom‘, zahvaljujući tome što se identificiraju s određenim stilom (nesh, kufsko itd.)“.

S obzirom na rečeno, „kaligrafska slika“ je crtež, forma ili efekt koji označava materijalni entitet koji oko može opaziti ili, kako to neki arapski muslimanski filozofi opisuju, „tjelesni“<sup>3</sup> aspekt pisanja (*kitabe*). Ova slika nešto je što historičari arapske kaligrafije nazivaju „pravom prirodom ili dušom arapskog pisma“.

3 Ahmed ibn Ali el-Kalkašandi, *Subh el-a'sa fi sina'at el-inša*, uredio Husayn Shams al-Din (Bejrut: Dar el-kutub el-'ilmija, 1987), dio 3, str. 46.



## KOMUNIKACIJSKA TEORIJA UMJETNOSTI ARAPSKJE KALIGRAFIJE

Kognitivni pristup koji je prema kaligrafiji usvojila islamska kultura komunikacije ilustriran je sljedećim iskazima:

- (a) „Najbolje pismo jeste pismo koje se može čitati da se izvede značenje, a ostalo je *nakš*.“ Riječ *nakš* označava pismo koje se uljepšava, ukrašava, umjetnički dotjeruje, boji, oblikuje i slično. Takve tehnike čine „kaligrafski dizajn“ (*et-tasmim el-hatti*), koji može prožeti kaligrafsku sliku dodatnim značenjima ili smislom koji izrasta iz razumijevanja pisma kao „slike s duhom“. Pismo je slika, a njen duh je mogućnost da komunicira i objašnjava.
- (b) „Pismo je znak. Stoga, što je jasnije, ljepše je“, pošto u području komunikacije, „najljepše pismo je najjasnije, a najjasnije pismo je najljepše“.
- (c) Kada se pismo odvoji od funkcionalne uloge koju igra u rukama pisara, urednika i slično, i uđe u područje umjetničkog i estetskog, njegova se ljepota izvodi iz slike i forme. Rukopisno pismo tada postaje „entitet u pokretu, bez obzira što miruje“. Pismo ovakvog karaktera donosi užitak čak i strancu koji ga ne zna pročitati.

## ISLAMSKA 'ALAMA – PRIMJENA

### 1. Pojam i termin

Riječ *'alame* ovdje se koristi da označi amblem, pečat i zvanični žig islamske države. Korištenje *'alame* ima dugu tradiciju kod muslimanskih halifa, vladara i država.

Primarni moto islama uvijek je „nema boga osim Allaha, a Muhammed je Njegov poslanik“ (*la illahe illa Allah ve Muhammedun resulu Allah*). To je temeljni vjerski iskaz, koji ljudi svjedoče, koji potvrđuju u svojim srcima, koji uzdižu na bajracima i koji se javlja na kovanom novcu islamskih vlada. Međutim, prvi islamski amblem, shvaćen u umjetničkom i komunikacijskom smislu, bio je plemeniti poslanički pečat.

Poslanikove biografije i djela koja govore o njegovim vrijednim djelima i osobinama opisuju umjetničke detalje ovog pečata, među kojima su najistaknutiji ovi: (1) Napravljen je od srebra i ima natpis „Muhammed, Allahov Poslanik“, gdje je „Muhammed“ u jednom redu, „Poslanik“ u drugom, a „Allah“ u trećem redu, tako da se čita odozdo ka vrhu (tako da je Allahovo ime na vrhu). (2) Poslanikov pečat nosila su prva trojica pravednih halifa, Ebu Bekr, Omer ibn Hattab i Osman ibn Affan, koji su ih više nosili kao simbol blagoslova, nego iz praktičnih razloga i dužnosti halifa, budući da je svaki od njih imao vlastiti pečat. Ebu Bekrov pečat imao je natpis: *Ni'me el-Kadir Allah* („Divan li je svemoćnik Allah“), Omerov pečat riječi: *Kefa bil-mevti va'izan ja 'Umar* („Smrt je dovoljna opomena, o, Omere“), a Osmanov: *Letasburenne ev letendumenne* („Strpite se ili se stidite“). Natpis na pečatu četvrtog halife Alija ibn Ebi Taliba glasio je: *El-mulku lillah el-Vahid el-Kahhar* („Vlast pripada Bogu, Jednom, Koji nadvladava“).

Za vrijeme vladavine emevijskog halife Muavije ibn Ebi Sufjana, halifski pečat dobio je posebnu administrativnu instituciju, poznatu kao *divan el-hatim*, tj. Ured pečatnog prstena. Možda je to prvi korak u uspostavljanju tradicije amblema, pečata, žiga i potpisa u islamskoj kulturi komunikacije. Zanimanje za takvu tradiciju nije prestalo s halifama, monarsima, sultanima, emirima, namjesnicima, sudijama i drugim državnim službenicima, nego se proširilo na islamsko društvo u cjelini, pošto su i vjerski učenjaci, naučnici, mistici, trgovci i zanatlije također počeli koristiti pečate u svojim profesijama. Pečatni prsteni nekih pojedinaca imali su posebno otisnute fraze, dok su drugi nosili

„potpise“ istaknutih učitelja, pisaca, književnika, kaligrafa i drugih vodećih ličnosti kao neku vrstu umjetničke značke.

## *2. Komunikacijski dizajn islamskog amblema*

To što je za islamski amblem vladalo veliko interesovanje, kako na zvaničnom, tako i na popularnom nivou, igralo je veliku ulogu u razvoju koji je on prošao u pogledu sadržaja, forme, materijala od kojih je izrađen, naziva na koji se primjenjuje, značenja koje prenosi itd. Njegova struktura zasniva se na dva glavna elementa: (1) tekstualnom elementu, koji poprima formu verbalnog izraza, značenja i oznake i (2) vizualnom elementu, koji se manifestira kao oblik, slika, znak i diskurs.

Teško je razdvojiti tekstualne i vizualne elemente dizajna i umjetničko oblikovanje islamskog amblema, pošto općenito takav jedan amblem kaligrafski predstavlja neki pisani ili izgovoreni tekst. Tekst je osnova slike u svakom komunikacijskom dizajnu.

Stoga, postoji jedno čvrsto organsko jedinstvo strukture i funkcionalne i semantičke raznolikosti. Zasnovani na ova dva sastavna dijela – tekstualnom i vizualnom – islamski amblemi mogu se podijeliti u tri kategorije: (1) one čije se struktura i komunikacijska funkcija zasnivaju jednako na tekstualnom i na vizualnom, kao u slučaju Poslanikovog pečata; (2) one čije se struktura i komunikacijska funkcija oslanjaju više na tekstualni element, nego na vizualni, kao u slučaju pečata pravednih halifa, emevijskih i abasijskih halifa, sultana i drugih (historijski izvori ne daju opise oblika ovih pečata, dok tekst otisnut na njima rasvjetljava religijska i politička gledišta njegovog vlasnika) i (3) one čije se struktura i komunikacijska funkcija oslanjaju više na vizualni element nego na tekstualni. Najjasniji i najpoznatiji primjer ove vrste amblema jeste tugra (*et-tugra*), to jest zvanični žig koji su koristili sultani, posebno oni iz memlučkog i selđučkog doba, a i ona završava s Osmanskom državom.

### *3. Komunikacija kao tekstualna i vizualna – teškoće*

Naučni pristup tugri teži da se usredotoči više na historijske i političke dimenzije značajne za određenu islamsku državu nego na njenu komunikacijsku dimenziju, koja se može semiotički izučavati. Kod semiotičkog pristupa amblemu tumače se njegovi jezički, kulturni i umjetnički aspekti unutar islamske komunikacijske kulture, na pisanom, govornom, tekstualnom i vizualnom nivou. Historijski, jezički i literarni izvori sadrže obilje islamskih amblema u kojima je istaknut tekstualni element. Međutim, ovi isti izvori stavljaju jak naglasak i na vizualni element, dajući kaligrafskom crtežu gotovo dvojni (tekstualno-vizualni) identitet. S jedne strane imamo geometrijske oblike i poetske ritmove manifestirane u umjetnosti arapske kaligrafije, a s druge strane imamo sâmi jezik. S obzirom na tekstualno-vizualnu dualnost, kaligrafski elementi islamskih amblema nikada se nisu suočili sa čestim pitanjem identiteta koje tradicionalno postavljaju istraživači, historičari, kritičari, umjetnici i kaligrafi u pogledu tuge, naprimjer. Pitanje je: Je li tuga jednostavno nedokučiv tekst ili ona prenosi neku trajnu mudrost? Je li ona simbol moći i autoriteta? Da li se u njenoj strukturi ogleđa nedostatak slobode vizualne kreativnosti zbog islamske osjetljivosti prema praksi crtanja i vizualnog prikazivanja? Ili je ona otvorena širokom spektru tumačenja, čak i kada posmatrač ne može dešifrirati tekst tuge i njenu kaligrafsku sliku?

Pitanja poput ovih proističu iz činjenice da su naučnici više okupirani geometrijskim oblicima koje nalaze u ovom islamskom amblemu nego njenim sadržajem, a njega čine imena osmanskih sultana. Ponekad je teško razlikovati sultana od sultana, jer promjene u imenima sultana rezultiraju i u tekstualnim razlikama od jedne do druge tuge. Kao što smo već rekli, riječ tuga ukazuje na pečatni prsten ili žig nekog osmanskog sultana koji označava njegov kraljevski i vladarski autoritet. Svaki osmanski sultan imao je vlastitu tugu, a za neke se zna da su imali i više od jedne.

Mnogi istraživači, kritičari, umjetnici, kaligrafi i drugi suočili su se s pitanjem kako klasificirati tugru. Općenito, stav naučnika o tugri mijenjao se: od naglaska na njenu direktnu funkciju u sferi politike, prava i dokumentiranja, do njenih umjetničkih i kaligrafskih obilježja, koja možda nisu podložna naučnom, akademskom ili tehničkom definiranju sa čisto historijskog stajališta. Tugra se ponekad klasificira kao puki kaligrafski opis, a ponekad kao umjetnička forma koja koristi geometrijske oblike, čija se poruka prenosi odnosom tekstualnog i vizualnog. Unatoč tome, učenjaci se nikada nisu složili u tome kakav je precizni komunikacijski karakter tugre.

Neki naučnici smatraju da je tugra neka vrsta arapske kaligrafije jedinstvena za Osmanlije, u kojoj su oni neke vrste pisma malo prilagodili, uzевši sebi slobode prema priznatim pravilima pisma kada su oblikovali ono što je poznato kao „kaligrafska struktura“. Drugi naučnici smatraju da je tugra jednostavno ornamentski stil arapske kaligrafije koji je više „izvedbena umjetnost“ nego umjetnost po sebi. Treći, pak, smatraju da tugra nije ništa drugo nego jedna slika, napisana kao forma crteža; zapravo, takvi naučnici svaku formu crteža povezanih s pisanjem ili s pismom smatraju vrstom tugre.

Suprotno ovim neujednačenim stavovima o vizualnim aspektima tugre, neki kritičari predlažu jedan neutralniji stav: da je tugra karakteristična osmanska umjetnička forma koja je nešto između pisanja i crteža. Prema ovim potonjim kritičarima, tugra bi se mogla opisati kao na pisanju zasnovan crtež koji svoju formu izvodi iz slika nekih mitskih ili simboličkih ptica iz kultura islamskih naroda, npr. Arapa (grifon ili ruh, naprimjer), Turaka (saad ptica) i Perzijanaca (simurg). Ovakvom gledištu uporište daje činjenica da, prema mišljenju nekih učenika tugre, ovaj amblem prevazilazi puki monogram koji simbolizira vladarsku moć i autoritet, i ulazi u svijet apstraktne forme, tako karakteristične za islamsku umjetnost.

#### 4. Komunikacijski dizajn tugre

Neke historijske reference i arheološki ostaci ukazuju na razvojne etape kroz koje su prolazili oblici i slike korištene u tugri. Jedna referenca opisuje seldžučku tugru u obliku luka, a oblik luka stari je turski plemenski amblem. Kao očigledni izdanak pokreta pisanja čiji je cilj bio izraditi potpis za seldžučkog sultana Tugril-bega (u. 455/1063), jedan konkretni pečatni amblem imao je jednostavni oblik arapskog slova *ja'* kakav se javlja na kraju riječi (ج).

Međutim, najčistije historijske reference i oblici koji se odnose na tugru dolaze iz tzv. „književnosti pisara“ (*edeb el-kuttab*), književnog žanra koji se konkretno bavio novinama iz ureda za prepisku, ukaze, potpise i njihove prijepise u islamskim zemljama. U takvim referencama može se naći memlučka tugra u obliku kvadrata ili pravokutnika kog čine uspravna slova teksta potpisa, a koja je kasnije dobila oblik osmanske tugre.

Neki moderni kritičari i studenti islamske umjetnosti smatraju da je tugra „eliptična figura“ i ništa više. Zapravo, ova slika ili forma možda čini primarni kreativni element komunikacijskog dizajna u islamskoj umjetnosti, bilo kao crtež ili kao pismo. Kao takva, ona je u žiži umjetničke „igre“ koju je igrala zajednica slikara i kaligrafa koje možemo nazvati „umjetnicima tugre“. Istaknuti predstavnik ove grupe bio je Mustafa Rakim (u. 1234/1826), za kog se misli da je osmansku tugru doveo do njezne konačne forme.

Kako je ilustrirano na slici, tugru čini skup specifičnih vizualnih elemenata. Imamo tugove (*tuğ*, što znači „bajrak“ na turskom), predstavljene trima vertikalnim linijama koje idu od vrha tugre i označavaju neovisnost. Za unutrašnje i vanjske petlje (*beyze*) na lijevoj strani tugre kaže se da simboliziraju dva mora nad kojima vlada osmanski sultan; veća, vanjska petlja predstavlja Sredozemno more, a manja, unutrašnja predstavlja Crno more. Jedrolike, u obliku slova S, linije koje presijecaju tugove, koje se zovu *zülfe*,

svojim uglom označavaju vjetrove koji pušu s istoka (desno) na zapad (lijevo), što je tradicionalno kretanje Osmanlija. Linije koje se protežu ka vani, prema desnoj strani tugre zovu se *hançer* i označavaju mač, simbol moći i snage. *Kaul* je iskaz koji se nalazi u središtu tugre. Na dnu tugre ispisano je ime sultana; ovaj element naziva se *sere*. U lijevom donjem uglu nalazi se potpis kaligrafa koji je osmislio tugu.

Kada je, suptilnim interpretativnim promjenama, tugra ušla u područje apstraktne forme, pred ovim umjetnicima otvorili su se novi vidici komunikacijskog dizajna i kreativni potencijali. Ukupna umjetnička struktura njihovog djela sada se počela jasno oslanjati na oblik tugre kao visoko simboličan vizualni fenomen. S obzirom na ove novootvorene vidike, neki učenjaci islamske umjetnosti počeli su opisivati umjetnost formi tugre s onoliko pridjeva koliko je bilo teksta, funkcija i komunikacijskih ciljeva.

## 5. *Modernost kaligrafske slike*

Formalni karakter tugre podstakao je moderne kritičare umjetnosti da njene vizualne elemente posmatraju kao uzvišenu mješavinu geometrije, ljepote i kreativnosti. Stoga se smatra da tekstualni element ne proističe direktno iz konkretno upotrijebljenih riječi, imena ili titula, nego iz zadivljujućeg vizualnog elementa tugre. Zato se ukupni diskurs tugre (koji čine tekstualno i vizualno skupa) preobražava u neku vrstu metadiskursa koji posjeduje sposobnost kreativnog tumačenja i čitanja koja se stalno obnavlja. Kaligrafske slike upotrijebljene u tugri raspravljaju se od novih značenja, preko onog što kritičar umjetnosti Shakir Hasan Al Said naziva „jednom dimenzijom“, podrazumijevajući pod tim da oblik ili forma samih slova dobijaju umjetničku ili estetsku vrijednost a da ne moraju nužno prenijeti neko značenje.

Ova ideja poslužila je kao osnova za „pokret slova“ u modernoj arapskoj likovnoj umjetnosti. Izjava arapskih kaligrafa, data na Prvoj konvenciji umjetnika arapske plastične umjetnosti, održanoj u Bagdadu u aprilu 1973. glasi: „Stvari su se razvile do te mjere da sada arapski kaligrafi rade na uspostavljanju ravnoteže između poštivanja pravila samog pisma i umjetnosti ukrašavanja. Možemo koristiti slovo kao ukras lišen sadržaja. Slično, možemo ga koristiti kao sredstvo pisanja u brojnim područjima. U tom smislu, kaligrafija je postala forma akademsko-umjetničkog istraživanja.“

Amblem tugre koristi se simbolično u brojnim djelima umjetnosti i književnosti, posebno onim koja govore o sufizmu. Utjecaji tugre na moderne kaligrafske umjetničke forme mogu se vidjeti, naprimjer, u produžetku i preklapanju slova ili u sjenčenju određenih područja pisma. Stoga, prelijepa slika koja sadrži slova arapskog alfabeta danas služi kao podsjetnik na to šta je islamska kultura komunikacije u međudjelovanju s drugim narodima i kulturama ostvarila u starim vremenima i u modernom dobu, kroz diskurs umjetnosti, ličnog iskustva i neverbalnog čitanja slika arapskog pisma.







# ZAKLJUČAK

## TEMELJI TEORIJE ISLAMSKJE UMJETNOSTI – VIZIJA I METOD

ORIJENTALISTIČKA ISTRAŽIVANJA islamske umjetnosti, u cjelini, i estetičke teorije, posebno, ostavila su nesumnjiv trag na modernu i savremenu arapsko-islamsku kulturu. Ona su, naprimjer, pokrenula veći interes za historijsko i civilizacijsko porijeklo islamske umjetnosti i nastojanja da se ona izučava, kako s filozofskog, tako i s funkcionalnog stajališta. Rezultat je bio da se teorija islamske umjetnosti blisko povezala s modernim zapadnim pristupom estetici i filozofiji umjetnosti.

Zapravo, moglo bi se reći da je teorija islamske umjetnosti uglavnom ishod orijentalističkog istraživanja i nauke u ovom području. Brojni zapadni historičari islamske umjetnosti išli su tako daleko da tvrde da islamska intelektualna tradicija uopće nema teoriju umjetnosti ili da, u najmanju ruku, islamsko shvaćanje estetike i filozofije umjetnosti karakterizira izvjesna nedosljednost. Rijetko ćemo naći kakvu pohvalu islamske tradicije u modernim estetičkim studijama; zapravo, rijetko ćemo naći ikakvu tvrdnju da je islamska estetika ikada i postojala.

Reagujući na ponižavajući orijentalistički stav prema islamskoj tradiciji u njenom odnosu prema estetskom, neki savreme-

ni muslimanski učenjaci nastoje pokazati da postoji autentična islamska estetika koja može dati potreban temelj teoriji islamske umjetnosti. Takvi učenjaci traže obilježja ove estetike u materijalu arapsko-islamske intelektualne i filozofske tradicije, uključujući relevantne tekstove iz Kur'ana i Poslanikovih hadisa, te iz područja lingvistike, književnosti i historije. Ispitujući estetske i umjetničke elemente islamske tradicije s neorijentalističkog stajališta, ovi muslimanski mislioci nastoje utvrditi korijene islamske umjetnosti u široko zasnovanoj islamskoj estetici.

Filozofska estetika teži da se fokusira isključivo na nešto što možemo nazvati „umjetnički lijepim“, kako se ono manifestira u arhitekturi, slikama, crtežima i uporedivim izrazima ljudske kreativnosti. Islamska estetika, nasuprot tome, široko definira lijepo kao kvalitet koji se može opažati svuda u svijetu: u prirodi, ljudima, ponašanju, kreativnosti i slikama. Islamska estetika se zato definira kao grana društvenih nauka koja se bavi proučavanjem lijepog, i kao pojm a i kao ličnog iskustva.

Šire govoreći, estetika je disciplina koja se bavi značenjem lijepog, koje obuhvata identifikaciju lijepog kao pojma, njegovih kriterija i svrhe. Lijepo se smatra izvornim, suštinskim elementom nekog pojedinačnog entiteta i njegovim razlogom postojanja.

U ovom općem smislu, estetika je izučavanje lijepog u stvarima, u apsolutnom smislu „stvari“: bile one materijalne ili duhovne, prirodne ili izrađene, tradicionalne ili inovativne, književne ili umjetničke. Postoji, osim toga, estetika koja je posebna za svaku pojedinačnu stvar, što znači da ima onoliko estetika koliko ima postojećih entiteta, posebno u oblastima umjetnosti i književnosti.

U području moderne književne kritike, termin „estetika“ koristi se da ukaže da je lijepo primarno obilježje koje nekom tekstu daje vrijednost. Otuda, kada nema lijepog, nijednom se tekstu ne pridaje nikakvo umjetničko značenje, pošto je glavna funkcija književnog teksta da bude lijep.

Termin „islamska estetika“ ponekad se smatra problematičnim, zbog činjenice da se koristi da se imenuje izučavanje i knji-

ževnosti i umjetnosti, da ne spominjemo širinu samog pojma „estetika“ s njegovim različitim manifestacijama, kako na nivou teorije, tako i u praksi. Stvari se dalje kompliciraju kada se pridjev „islamski“ koristi da se modificira termin koji je oznaka jedne temeljno zapadne kulturne kategorije, a koji se javlja relativno kasno, čak i u samoj zapadnoj kulturi. Ovaj problem i dalje otežava pokušaje arapsko-muslimanskih mislilaca da naprave razliku među različitim oblastima islamske estetike, bili oni književni, likovni ili neki drugi, posebno s obzirom na činjenicu da su pokušaji da se estetika ukorijeni u islamskoj intelektualnoj tradiciji, čini se, više usmjereni na književnu estetiku, nego na umjetničku estetiku.

Uprkos komplementarnosti između islamskih estetičkih termina primjenjivih na umjetničko i književno područje, važno je identificirati islamsko-arapske tekstove koji utjelovljuju filozofske, umjetničke i kritičke teorije na kojima možemo graditi jedan islamski, književno-umjetnički estetički pogled, neovisan o zapadnim estetičkim gledištima. Oni koji su angažirani u takvim nastojanjima moraju izgraditi precizan pojam estetike koji konkretno odgovara teoriji islamske umjetnosti, a koji je, istovremeno, ugrađen u obuhvatni okvir estetike kao filozofskog i kritičkog područja, primjenjivog na ljudsko iskustvo u svakom vremenu i na svakom mjestu. Islamska estetika primjenjuje se na specifični epistemološki, društveni, kulturni i religijski milje, s njegovim karakterističnim teorijskim i praktičnim aspektima.

Vizija, predmet, pojam, terminologija i metoda glavno su središte svakog procesa kojim se teorija islamske umjetnosti, ili „islamske estetike“ nastoji utemeljiti u njoj vlastitoj, autohtonoj tradiciji. Fraza „islamska estetika“ koristi se u izučavanju različitih umjetničkih formi poniklih iz islamske civilizacije kao fenomena ukorijenjenog u vremenu i prostoru.

Proces utemeljenja teorije islamske umjetnosti u njenom domaćem naslijeđu treba se odvijati unutar zasebnih islamskih akademskih i naučnih struktura, i uz temeljito znanje o islam-

skoj historiji i civilizaciji. Osim podsticanja njene vlastite konkretne umjetničke primjene, takav proces trebalo bi da podstakne i veću brigu o kreativnim zakonima i principima koji podupiru okvir islamske filozofske i kulturne svijesti.





## IZ PREDGOVORA

*Božije jedinstvo kao princip ljepote možda je najčistiji izraz islamskog umjetničkog iskustva i onog što ono slavi. Zašto se islamska umjetnost razvijala tako kako se razvijala, kakve je oblike poprimala, kakva je logika u njenoj osnovi? Kakvu poruku muslimanski umjetnik pokušava prenijeti, kakvu emociju nastoji pobuditi? Ovaj rad na islamsku umjetnost gleda kao na predmet arheoloških istraživanja, a na njen razvoj kao na dio historijskih istraživanja umjetnosti u širem smislu. Istovremeno, on utire put jednom epistemološkom pomaku: od posmatranja islamske umjetnosti kao materijalnog pojma, koji se odnosi na lijepe raritete i relikte koji su izrasli iz islamske kulture i umjetničke kreativnosti, ka teorijskom pojmu koji se vezuje uz princip, svjetonazor, teoriju i metod.*

\* \* \*

*Ovaj rad objavljen je da proširi diskurs i podigne svijest o pitanju islamskog umjetničkog izraza i njegovih konačnih ciljeva i zadatka. Tema je, bez sumnje, specijalistička, ali nadamo se da će većina i općeg i stručnog čitateljstva imati koristi od ponuđenih gledišta i istraženih obuhvatnih pitanja.*



**Idham Mohammed Hanash** (r. 1961) predsjednik je Naučnog vijeća Fakulteta za islamsku umjetnost i arhitekturu na Međunarodnom univerzitetu za islamske nauke u Jordanu. Bavi se proučavanjem arapske kaligrafije, njezinih umjetničkih potencijala i vrednovanja. Napisao je nekoliko knjiga iz ove oblasti, među kojima se izdvajaju: *Arapska kaligrafija u osmanskim dokumentima* (Aman, Dar al-Minhadž, 1997), *Arapska kaligrafija i pitanje umjetničke terminologije* (Kuvajt, Revafid, 2008) i *Teorija islamske umjetnosti: Estetski pojam i epistemička struktura* (Herndon, IIIT, 2017).