

ekstazi nastaloj iz verske duhovnosti Mevlaninih stihova. Kada Mevlana u svojim pesmama postavlja pitanje *Zašto sam došao, odande odakle sam došao?* uspostavlja kontak sa velikim brojem onih Amerikanaca sa izraženim emocionalno-duhovnim nabojem.

Nakon napada od 11. septembra 2001. godine u nekim komentarima je napisano da je Mevlana važan most koji spaja Ameriku i islamski svet. Mnogi su se složili sa ovim mišljenjem nemačkog pesnika Hansa Majenke, koji kaže da su *Mevlanine pesme jedina vrata nade koja su nam otvorena u ovim crnim i teškim danima*.

Ipak, niko nije toliko doprineo približavanju Mevlaninom delu kao prevodilac njegovih pesama, pesnik Kulman Barks. Džejms Fadiman smatra da je Barks približio Mevlanu narodu Amerike i da je to uzrok njegove velike popularnosti.

Srž Mevlanine poezije, knjiga koju je Barks objavio 1995. godine, najviše je doprinela vatrenom interesovanju Amerikanaca za Mevlanu. U jednom od poslednjih intervjua prof. Barks objašnjava da je motiv za prevođenje Mevlanine poezija umnogome bio slučajnost, budući da dotada nije ni čuo za njega, sve dok mu jednog dana 1976. godine Robert Balaj, takođe pisac, nije doneo nekoliko Mevlaninih pesama, prevedenih teškim, akademskim jezikom, koji je u to vreme bio jedini prevod, i rekao mu: *Ove pesme treba osloboditi iz kaveza!*

Barks, koji živi u Džordžiji, kaže da je odmah počeo da radi na njihovom prevođenju, koje je sa završnim radovima trajalo oko sedam godina. „Pesme sam prvo preveo u slobodnoj formi, na moderni engleski jezik“, kaže Barks.

Barks kaže da se ukupan njegov trud sastoji u tome da što je više moguće sačuva Mevlanin duh i pesničke slike, ali da nije u stanju da sačuva i dubinu muzike njegovih pesama, „sledim puls koje osluškujem u

njegovoj poeziji, i puštam da to pulsiranje plete Mevlaninu poeziju“.

Barks je posle sedam godina svoj prevod dao izdavačkoj kući Harper Kolins. Neočekivani uspeh njegove knjige podstakao je objavljivanje i drugih prevoda Mevlaninih dela, kao što je knjiga o Mevlaninoj poetskoj suštini, prodatoj u tiražu od 500 000 primeraka, što je najbolji pokazatelj popularnosti i interesa za poeziju ovog pesnika iz 13. veka.

Bivši pesnik i profesor književnosti Barks govori o Mevlani sa oduševljenjem i ljubavlju: „Mevlanina poezija rezultat je one polovine čovekove kreativnosti koja nadahnuće ne crpi iz ličnosti, već je pronalazi u onome što nadilazi i čovekovu ličnost i njegovo poimanje“.

Ukazujući na gnostički aspekt u Rumijevoj poeziji Barks kaže da je teološka crta u njoj vesela, jer, kako sam Mevlana kaže, samo posedovanje duše u telu i poimanje predstavljaju razlog veselja.

Barks takođe ukazuje i na ulogu Mevlanine poezije kao faktora povezivanja muslimana i Amerikanaca: „Mi Amerikanci ne poznajemo dovoljno islamski svet, i ne možemo da osetimo svu lepotu i dubinu Mevlanine poezije“.

Barks je izrazio nadu da će prevod Mevlaninih pesama pomoći da se shvati širina značenja njegove poezije, poput vrata kroz koja će pesme da uđu i pomognu da upoznamo sebe, što će dovesti do oslobođenja i predavanja. Upravo taj žar i ta spremnost za samopredavanjem predstavljaju osnovnu crtu islama.

Ono što spaja Kulmana Barksa i Mevlanu jeste osećaj radoznalosti pomešan sa zanosom i ljubavi, što povezuje ova dva različita čoveka sa istim duhovnim htenjima.

preveo Aleksandar Dragović

Halifa Omer i stari svirač

jedno pevanje iz Mesnevijs

Priča o halifi Omeru (r.a.) i starom sviraču predstavlja jednu od najpoznatijih a ujedno i najljepših priča Rumijeve Mesnevijs. U njoj su evocirane mnoge teme, kao što je ona o suprotnosti između spoljašnjeg i unutrašnjeg; u očima Apsoluta, uobičajene ovosvetske titule i nazivi nemaju nikakvu vrednost, jer postoji mnogo onih koji u našim očima izgledaju bezvredno i nisko, a u Božjim su voljeni i dragi. Isti je slučaj sa ostarelim sviračem, koji unutrašnjim putem srca spoznaje Istinu i nestaje u njoj. Centralna tema ove priče je neograničeno izobilje Božanske milosti – sjedinjenje s Bogom i nestajanje u Njemu ne zahteva nikakvo posebno i usko povezano bogoštovlje. Drugim rečima, za utapanje u Okean Božanske milosti potrebno je skrušeno i sažaljivo srce. Naravno, utapanju (fana') prethodi izlazak iz ovosvetskih, materijalnih ograničenosti i stega.

*Jesi li čuo da je u Omerove dane,¹
bio svirač jedan, virtouz bez mane.*

*Pesma mu je i slavuja bacala u zanos,
zvucima prekrasnim uvećavala je radost.*

*Muzikom je ukrašavao skupove i sela,
a glasom oživljavao beživotna tela.*

*I on je, kao Israfil, kad duvne u rog,²
mogao pesmom da podigne mrtvog.*

*Il' mu je u muzici ko' pomagač bio,
od te je pesme i slon laka krila vio.*

*A na dan kada Israfil zatrubi u rog,
oživeće umrle od pre godina sto.*

*I poslanici takve zvuke u sebi mogu da čuju,
zvuke koje tražiteljima život neprocenjivi daruju.*

*Al' tu muziku ne čuju uši ove telesne,
takve su uši, zbog nepravdi, pretesne.*

*Čovek ni glasove vila ne može da čuje,
zato su mu strane njine misterije.*

*Iako su sa ovoga sveta, on ih ne čuje,
a tek glas duše, iznad ljudskog i vilinskog glasa je!*

*Jer i ljudi i džinni su zatočenici,³
i jedni i drugi su u neznanja tamnici.*

Starac svira Bogu

*Zbog ovog svirača cela vasiona je bila u radosti,
a njegova muzika je budila čudesne misli.*

*Od tih struna, duša-ptica raskrilila bi krila,⁴
a od lepog glasa pamet se gubila.*

*Prolete vreme i svirač je ostarao,
Oslabio je i sasvim onemoćao.*

*Leđa su mu se povila i k'o ćup zgrčila,
a duga veđa, k'o remenje, nad oči nadvila.*

*Nestade milog glasa koju je dušu punio,
sasvim poružne, više za njega niko nije mario.*

*Glas koji je zvezdu Veneru na zavist navodio,
sada se u hrapavo rikanje magarca pretvorio.*

*Ima li uživanja da gorko ne postane?
na kraju, svaki krov na podu ostane.*

*Ali ne i glasovi pobožnjaka – u njihovim nedrima
odjekuje zvuk roga Israfilova.*

*Srca su opijena onim što oni u svojim prsima taje,
postojanje naše od njihovog nepostojanja nastaje.*

*Kada je svirač sasvim ostarao i slab postao,
savlada ga nemaština, ni za pogaču nije imao.*

*Tada reče: „O Bože, da proživim lepo si mi dao,
meni, jadnom robu, milosti si ukazao.*

*Sedamdeset leta u grehu sam proživeo,
opskrbu mi ni dan jedan nisi uskratilo.*

*Danas kad bez zarade ostah, gost sam Tvoj,
danas Tebi sviram, jer rob sam Tvoj.*

*Ćemane⁵ je uzeo i Boga je da traži stao,
idući po medinskom groblju teško je uzdisao.*

*Reče: Od Stvoritelja hoću platu, makar jednu strunu od svile,⁶
On je Milostiv, ispunjava želje koje su se u srcima skrile.*

*Po groblju je svirao i da jeca je stao,
glavu je na ćemane naslonio i na grob je pao.*

*U snu, duša-ptica je napustila tamnicu tela,
svirača i ćemane iz ovosvetskih lanaca odvela.*

*Oslobodio se patnji i okova telesnih,
vinuo se u svet duše i predela čistih.*

*Duša je njegova pevušila tamo,
eh, da mi je ovde ostati samo!*

*Duši mu je godila bašta i to proleće,
u vrtu se opila gde uzrasta cveće.*

*Za let joj krila nisu ni trebala,
sladani je šećer i bez usta jela.*

Omer u snu prima zapovest od Boga da pronade starog svirača

*Omeru se javio glas: Ej, Omere,
učini da se Našem robu potrebe podmire.*

*Roba imamo jednog, posebnog i uvaženog,
na groblju ćeš njega ti pronaći takvog.*

*Pohitaj, tražilo se od Omera,
i uzmi iz riznice sedamsto dinara.*

*Pronađi ga i podaj mu ih tad,
Izvini se i reci, tol'ko je za sad.*

*To mu je za one svilene niti,
neka ih potroši, opet će biti.*

*Preplašen glasom, Omer je iz sna skočio,
kako bi ovu zapovest smesta ispunio.*

*Iz istih se stopa ka groblju uputio,
sa zlatom pod miškom on je požurio.*

*Na groblje je došao i grobove obilazio,
al' osim svirača, nikog nije spazio.*

*Taj ne može biti, reče, i u potragu se novu dao,
al' sem starca nikog drugog nije pronašao.*

*Zar ne reče Uzvišeni: Ima Naš rob jedan,
iskren, pravičan, dobar je i vredan.*

*A zar svirač stari miljenik Božji da bude?!
O Bože, tajne su to skrivene za ljude!*

*On ponovo stade da groblje obilazi,
kao lav kad u pustinji ulov svoj spazi.*

*Kad se uverio da sem svirača tu nikoga nema,
reče: i u tmuni mnoga srca obasjanih ima.*

*Ljubazno mu priđe i do njega sednu,
ali tada kihnu i svirač iz sna se prenu.*

Bog šalje pozdrave starom sviraču

*Videvši Omera prenerazi se starac u taj mah,
htede da pođe, al' ga beše savladao strah.*

*Reče u sebi: jadan sam ja, o moj Bože dragi,
doš'o mi je Omer, šta sad da se radi.⁷*

*Zagled'o se Omer u njegovo lice,
a ono od stida žuce od žutice!*

*Reče mu: mene se ne plaši i nemoj bežati,
od Uzvišenog donosim ti lepe vesti.*

*Toliko je Stvoritelj narav tvoju hvalio,
žudeo sam ne bi li ti lice video.*

*Pored mene sedi, nemoj se izmicati,
jednu ću ti tajnu o blagostanju kazati.*

*Stvoritelj te pozdravlja i još se raspituje,
uz svu muku i nevolju, tebi kako je?*

*Uzmi ovo zlato i svilene niti,
kada potrošiš, dođi, još će toga biti.*

*Čuvši to još više je zadrhtao,
prste je grizao i haljine cepao.*

*Zavapio je: Dosta je, o Bože kome ravna nema,
jer od stida starac ovaj nestaje ko pena.*

*Plakao je i plakao, dok je suza imao,
uzeo je sviralu i o zemlju razbio.*

*Gospodara moga Ti si mi sakrivala,
zbog tebe mi je duša s pravog puta odlutala⁸.*

*Pila si mi krv sedamdeset godina,
lica sam pred Njim crnog kao čađevina.*

*Milostiv i Pouzdan Ti si, O Bože,
smiluj se na život što u grehu prođe.*

*Istiniti mi je vek pružio, za svaki dan u njemu,
niko, osim Njega, ne može da zna cenu.*

*A ja sam vreme trošio, iz časa u čas,
celoga ga protraćio, pevajuć' na glas.*

*O žalosti, setim li se samo skala i melodija,
što učiniše udaljenost od Boga da mi prija.*

*Teško meni, poneše me zvuci, žalosni i setni,
pa mi srce svenu, a duša se skameni.*

*Zbog dvadeset i četiri akorda, o žalosti,
prošao je karavan s danima moje mladosti.*

*O Gospodaru, plačem i žalim se na sebe
Ne krivim nikoga, pravdu molim od Tebe.*



*Svoju pravdu ne tražim od drugoga,
samo od Boga, bliži mi je od sebe samoga.⁹*

*Sebičnost me moja od Njega stalno udaljava,
što je ona manja, Uzvišeni se približava.*

*Ja sam poput onog koji broji zlato,
pa zauzet, tada na sebe ne misli zato.*

Omer teši svirača

*Na to reče Omer: Znaj, svo to jadanje i žalovanje,
plod su trezvenosti i uzdržanosti tvoje.¹⁰*

*Drukčiji je put u Bogu nestajanje,¹¹
a novi greh, u trezvenosti je žalovanje.¹²*

*Prizivanje prošlosti hrani trezvenost i nju održava,
a prošlost i budućnost, zavesa je između tebe i Gospodara.*

*Najbolje je ako spališ i jedno i drugo,
koliko ćeš te čvorove, kao nej, nositi dugo¹³?*

*Sa sviračem nije prisna svirala sa čvorovima,
ni saveznik usnama i tonovima.*

*Kako da odeven samoljubljem obilaziš Kuću jednosti,¹⁴
kad takav i stupiš u nju, i dalje sa sobom si.*

*O ti koji nemaš vesti, a o Obaveštenom kazuješ,
i od greha tvoga gore je što se sada kaješ.*

*Ti koji se kaješ za ono što je prošlo,
kada ćeš se pokajati za ovo što je sada došlo?*

*Prvo sebi stvaraš kiblu u sviranju,¹⁵
zatim uživaš u jadanju i oplakivanju.*

*Pošto je Omer bio ogledalo tajni Božanskih,
duša svirača prenila se iz dubina njenih.*

Svirač se sjedinjuje sa Bogom

*Postao je sav od duha, bez smeha i plača,
umrla je ona duša, rodila se druga, jača.*

*U njegovo biće tad zadivljenost stiže,
on napusti sve i iznad zemlje i neba se uzdiže.*

*Tražio je nešto iznad svega što je,
ako ti znaš – reci, ja to ne znam šta je!*

*Uplovio je u stanje iznad opisa svakog,
utopio u lepotu okeana beskrajnog.*

*Uronio je da mu povratka ni bilo nije,
došao na stupanj za koji samo more znalo je.¹⁶*

*Kad je dovede stiglo stanje starog svirača
lice je upravio ka zastoru utrnuća.*

*Da govori i priča on je tada prestao,
u našim je ustima nedorečen ostao.*

*Užitak i zadovoljstvo koje stekao je,
vredi i hiljadu duša da se žrtvuje.*

*Budi soko u čestaru gde se love duše,
kao sunce budi odan i žrtvuj se.*

*Visoko sunce život svoj žrtvuje,
svakog trena daje svetlost al' i obnavlja je.*

*Duša i srce u biće čoveka,
dotiču kao potok iz skrivenog sveta.*

*Pripremio i prepevao
Aleksandar Dragović*

- ¹ Omer ibn Hatab, drugi halifa
² Anđeo koji će, po islamskom predanju, duvanjem u rog oglasiti proživljenje
³ Džinni, bića koja pripadaju psihičkom svetu smeštenom između ovog sveta i sveta čistog Duha i poseduju promenljivu spoljašnju formu, pa tako mogu poprimiti različite oblike; prefinjena bića koja pripadaju svetu oblika.
⁴ Mističko predstavljanje duše u obliku ptice uobičajeno je u islamskom misticizmu.
⁵ Muzički instrument, preteča violine
⁶ Naknadu za sviranje koju traži svirač je svilena struna; muzičari su u stara vremena umesto običnih žica koristili strune napravljene od svile.
⁷ Zbog svoje strogosti u sprovođenja društvene pravde Omer je ovde pomenut kao *muhtaseb*, tj. nadzornik javnog reda.
⁸ Svirao sam bogatim na skupovima i uveseljavao ih, ne znajući da se instrument korisiti Boga radi i u cilju duhovnog pročišćenja.
⁹ Aluzija na kur'anski odlomak: „Mi stvaramo čoveka i znamo šta mu sve duša njegova haje, jer Mi

- smo njemu bliži od vratne žile kucavice“ (Kur'an, Kaf, 16)
¹⁰ Tj. još uvek se nisi otepio od vlastitog ega i nestao u Božanskom biću.
¹¹ *Al-fana'*, utnuće nestajanje, označava utnuće pojedinačnog ograničenja u stanju Ujedinjenja s Bogom.
¹² Duhovna trezvenost stoji nasuprot duhovne opijenosti; veliki sufijski učitelji trezvenosti pretpostavljaju stanje opijenosti; trezvenost je prevladajuće stanje, što je istinsko merilo onog što je duhovno dosegnuto. Odatle se ono lamentiranje koje je rezultat trezvenosti smatra neprimerenim.
¹³ Nej, svirala od trske, frula.
¹⁴ Ritualno obilaženje oko Ka'be tokom ceremonije hadža, koje se obavlja u posvećenj ođeri (ihramu), platnu bele boje iz jednog dela.
¹⁵ Kibla, pravac okretanja u molitvi, ovde prednet obožavanja.
¹⁶ Stupanj koji se je dostigao svirač u islamskoj gnostičkoj literaturi često se upoređuje sa morem.



Husein Behzad, Mevlana Dželaludin Rumi

Neke osobenosti savremenog iranskog filma boja Boga u savremenom iranskom filmu

Bogdan Zlatić

Ovde će biti govora samo o jednom fenomenu u savremenom iranskom filmu. Taj fenomen sam, aludirajući na film Madžida Madžidija, nazvao *Boja Boga u savremenom iranskom filmu*. Međutim, prilikom utvrđivanja okvira ovog predavanja, kao i povodom određivanja suštinskog značenja pomenutog fenomena, imam nameru da ovaj šturi referat obogatim nekim manje poznatim detaljima iz istorije iranskog filma, te ukažem na pojedine okolnosti zbog kojih je on danas stekao svetsku slavu.

Istorijski, proizvodni i društveni okviri

Ovo predavanje je nastalo na osnovu uvida u najnoviju filmsku proizvodnju Islamske Republike Irana, i to posebno onu iz perioda posle 1990. godine. Pre nego što pređem na temu predavanja, osvrnuću se na neke činjenice iz istorije kinematografske delatnosti u Iranu.

Prvi snimljeni film u Iranu prikazuje krunisanje tadašnjeg vladara Irana Muzaferudin šaha 1896. godine. Do 1930. godine, kada je Ovans Ohanian snimio prvi igrani film *Abi i Rabi*, u Iranu nema organizovane filmske delatnosti: snimaju se filmske novosti sa ceremonijalnim sadržajima, a prvi otvoreni bioskopi od 1905. godine prikazuju strane filmove.

U drugom periodu, od 1930. do 1948. godine, snimljeno je desetak celovečernih igranih filmova, među kojima je prvi iranski zvučni film, *Devojka Lor* (1933) Abdulhoseina Sepante.

Treći period, u kome se zbiva organizovana proizvodnja filmova, počinje 1948.

godine, tako da je već 1953. godine u Iranu proizvedeno 19 igranih filmova. Prema svedočenju oficijelnih istoričara filma, to su, uglavnom, bila komercijalna dela bez veće umetničke vrednosti. Ipak, sredinom pedesetih nastaje nekoliko filmova pod uticajem italijanskog neorealizma, kao što je film *Jug grada* (1958) Faroka Džafarija.

Kada danas govorimo o *savremenom iranskom filmu* mi, zapravo, mislimo na ona dela koja su nastala posle Islamske revolucije 1979. godine, odnosno, naročito na one filmove nastale posle 1990. godine.

Sledeći okvir ovog predavanja, drugo njegovo ograničenje, predstavlja činjenica da je ono zasnovano isključivo na uvidu u umetnički deo iranskog filma, odnosno, na onim delima koja su u svetu proslavila iransku kinematografiju. Iskoristiću ovu priliku da ukažem na značaj komercijalnog filma koji je ostao u zasenku umetničkog.

Bez proizvodnje komercijalnih filmova, koji stvaraju osnovu za profesionalnu filmsku delatnost, ne bi bilo ni razvoja umetničkog filma. Nije reč o tehnološkim preduslovima za profesionalno bavljenje filmom: suština je u načinu otvaranja prostora za delovanje različitih umetničkih strategija. Letimičan pogled ka komercijalnom delu filmske proizvodnje u Iranu pokazuje da je tu stvorena veoma široka lepeza kinematografskih kodova koja je preduslov za razvoj umetničkog filma. Stvorena je specifična *filmska stvarnost* bez koje bi pomenu ta lepeza kodova teško mogla da postane dostupna široj bioskopskoj publici. Iranski kinematografija je dokazala da je najveća

vrednost svake filmske industrije bioskopski gledalac obrazovan na domaćem filmu.

Treba istaći da je komercijalni film uvek postojao u Iranu, da je proizvodnja sredinom šezdesetih bila ujednačena na nekih pedesetak filmova godišnje, a da se u periodu od 1980. do 2001. godine taj broj filmova povećao sa 28 na 87.

Zadivljujući razvoj iranske kinematografije omogućen je aktivnim posredovanjem i učesćem iranske države. Dakle, iranska država vodi aktivnu kulturnu politiku favorizovanjem određenih filmova, te otkupom prikazivačkih prava pojedinih ostvarenja, što olakšava prodor iranskog filma u svet. Naravno, to čine i mnoge druge države u svetu, ali je Iran postao primer dobro promišljene strategije kulturne politike jedne zemlje.

Najzad, najznačajniji stilovi i pokreti u istoriji filmske umetnosti vezani su za zbiivanja u pojedinim nacionalnim kinematografijama: nemački ekspresionizam, francuski poetski realizam, pa francuski novi talas, italijanski neorealizam itd. Iranski film još nije dobio naziv – govori se o mi-

stičnom realizmu – pa ću predložiti reč *apofatizam*¹ za ono što smatram da je najvažnija osobina novog iranskog filma.

Interesovanje za iranski film se javlja u trenutku krize svetske predstave o filmskoj umetnosti. Klasičan narativni film, zasnovan na dominaciji priče i principu nevidljive režije, stalnim recikliranjem tematskih obrazaca doveden je do zasićenja, dok je moderni film, zasnovan na tematizaciji filmskog izraza, vrlo brzo iscrpao svoje izražajne mogućnosti, pa je, budući da mu je naracija u drugom planu, još brže potrošio svoje resurse i pao u krizu.

Modernizam autora iranskog filma je proistekao iz etosa iranske kulture i njenih najdubljih tradicija čije nam otkrivanje tek predstoji.

Alegorijski apofatizam iranskog filma

Iranski film nema neku posebnu *temu* ili neki *motiv* po kome je poznat. U tematskom pogledu u iranskoj kinematografiji postoji velika raznovrsnost, pa se može tvrditi da su sve teme prisutne. Ipak, pome-



Hosin Hosrodžerdi, *Bez naslova*

nućemo one najčešće: posledice rata, problemi savremenog gradskog života, žena u iranskom društvu itd. Češće nego u drugim kinematografijama junaci filmova su deca i veoma stari ljudi.

Za film važi da je vizuelna umetnost, izučava se na akademijama i školama za vizuelne umetnosti, a većina predmeta na tim školama bave se tim vidljivim aspektom filma: filmskom fotografijom, scenografijom, montažom itd. Međutim, film je pre svega umetnost nevidljivog: čak i najbanalniji studentski rad od nekoliko minuta pokušava da vizuelizuje nešto nevidljivo.² Dovoljno je da se zapitamo kako izgledaju ljubav ili mržnja u filmu, pa da shvatimo da nismo u stanju da odredimo neku vidljivu realnost na filmskoj traci: jedino što možemo je da takvu realnost naslutimo, i to samo na osnovu sopstvenog duhovnog iskustva i bogomdane sposobnosti da se poistovetimo sa takvom realnošću, te maštovno učestvujemo u bitiju koje nam se predočava. Čovekova sposobnost poistovećenja i maštovnog učešća u izobraženoj stvarnosti, kojom on prevazilazi sopstvenu egzistenciju, jeste umetnost. Tajna iranskog filma je upravo u načinu na koji vidljivim iskazuje ono što je nevidljivo. Iranski film se zasniva na poetici odsutnosti, odnosno na posebnom načinu pročišćavanja od svega materijalnog, da bi se stiglo do neizrecivog.

Boga niko nije video nikad (Jovan, 1,18)

Kultne radnje drevnih zajednica predstavljaju način izražavanja čovekove potrebe da prevaziđe jaz između stvorenog i ne-

stvorenog: punoća života i celovita predstava o postojanju za njega nisu mogući bez ritualnog jedinstva prirodnog i natprirodnog. Ritualni epifanije omogućuju osećanje prisustva natprirodnog koje izaziva ushićenje, svojevrsni entuzijazam kao *ulazak Boga u čoveka*. Ispunjenost ovim osećanjem natprirodnog potrebna je čoveku da bi mogao (ekstatički) da prevaziđe svoju egzistencijalnu situaciju u kojoj preovlađuje osećanje lišenosti punoće postojanja. Ritual sakralizacije označava uspostavljanje zajednice u kojoj je ostvareno osećanje dovršenosti, celovitosti i smisla postojanja.

**Zadivljujući razvoj
iranske kinematografije
omogućen je aktivnim
posredovanjem i učešćem
iranske države. Dakle,
iranska država vodi
aktivnu kulturnu politiku
favorizovanjem određenih
filmova, te otkupom
prikazivačkih prava
pojedinih ostvarenja,
što olakšava prodor
iranskog filma u svet.**

Umetničko stvaralaštvo vodi poreklo iz kulta: stvaralački čin se razvio iz kulturnih radnji i rituala; tvorevine arhajskih kultura, koje danas prepoznajemo kao umetnička dela, imale su prevashodno obredni karakter. Drevna umetnost je bila svojevrsna *primenjena umetnost* kulturnih radnji verskih svečanosti arhajskog čoveka, dok je epifanija, kao čin transcendencije, bila glavna tema njegove umetnosti. Rečit primer je ugled koji su nekada uživali pesnici. Oni su, zapravo, bili svešteno-poete čiji pesnički jezik i stih vodi poreklo iz kulturnih radnji i obreda: atributi bogova u himnama su formule za njihovo prizivanje. Muzika i poezija najduže čuvaju oreol artefakata sveštenodejstva.³

Međutim, čak i ono stvaralaštvo koje je izgubilo sećanje na svoje prvobitno poreklo, pa je zametnulo svest o svom suštinskom pozvanju, poseduje moć da iz nebičaćvar prizove u biće: upravo misterija te stvaralačke moći, koja stvaralačkim činom postaje prisutna u delu, čini delo umetnič-

kim. Ma kakva da je njegova priroda, bez obzira kakav je njegov sadržaj, za stvaranje umetničkog dela potrebno je nadahnuće, a samo delo je najbolji svedok prirode tog nadahnuća. Dakle, umetničko stvaralaštvo, poput kulnih radnji drevnih ljudi, u svojoj osnovi ima impuls za prevazilaženje granice čulnog i umstvenog iskustva. Umetnička inspiracija, stvaralački čin, biće umetničkog dela i mogućnost njegovog doživljaja, sve su to fenomeni koji imaju transcendentalan karakter.

Nepremostiva razdaljina između Boga i čoveka, odnosno egzistencijalni bezdan koji je posledica potpune transcendentnosti Božije prirode, odavno zaokuplja pažnju filozofa i inspiriše umetnike. Pokušaji nadilaženja pučine koja se pojavila na horizontu Božije nestvorene i čovekove stvorene prirode, predstavljaju podsticaj za velike avanture u mišljenju, ali, pre svega, stvaraju zamahe nadahnutosti u oblasti umetničkog stvaralaštva.

Uverenje da se na potvrđan način, izricanjem potvrđujućih definicija, može izraziti znanje o Bogu naziva se katafatizam, dok se afirmativni put dolaženja do istine zove katafatički put. Ovaj put izgrađuje shvatanje koje počiva na pretpostavci racionalne potvrde Boga, odnosno, mogućnosti da se Bog pozitivno definiše i kao pojam sadržajno iscrpi izricanjem pozitivnih atributa. Na ovaj način se Bog poistovećuje sa umnim shvatanjem apstraktnog počela kao prauzrokom svega, odnosno, sa nekim apsolutnim bezličnim Bićem. Naravno, sve ovo je moguće samo ako se čovekov um doživljava kao analogija Božanskog uma, što mu obezbeđuje sazajnu samodovoljnost. Međutim, time se subjekt mišljenja predstavlja kao apsolut koji je sposoban da definiše istinu bitija i time, posledično, negira prisustvo Boga kao realnost i objektivno postojanje. U ovakvom poretku stvari, suprotan, apofatički stav,

kojim se odriče mogućnost da se znanje o Bogu iscrpi u pozitivnom definisanju, postaje samo dopuna katafatičkog: odricanje se ovde ne odnosi na mogućnost dolaženja do istine o Bogu, nego na način našeg shvatanja atributa (savršenstva) stvorenih stvari kada se koriste prilikom pozitivnog određenja Boga. To je onda samo negacija našeg shvatanja ovih ograničenih savršenstava kada ih afirmišemo u odnosu na Boga. Ovde se odricanje odnosi na način izražaja, na semantičku nesavršenost ograničenih savršenstava – na attribute nesavršenih stvari kada ih izražavamo potvrdivno.

Apofatizam, pre svega, znači odricanje mogućnosti da se Bogu pridoda bilo kakav potvrdivni atribut. Nije razdaljina između Boga i čoveka toliko bezdana zbog Božije udaljenosti, ona je nepojamna jer suština Božija nadilazi čovekovu sposobnost poimanja. Apofatizam je odricanje mogućnosti da istinu iscrpimo u njenoj definiciji, da poznanje Boga dovršavamo u simbolima. On nam ukazuje na pojmove kao svojevrsne umstvene idole Boga: definicije su samo simbolički izrazi neke činjenice života – prisustvo Boga se ne može zameniti racionalnim definicijama. Opisivanje skrivenog Boga beskrajnim negacijama je samo jedan put odricanja kojim apofatizam teži da doslednim poricanjem odbaci sve umstvene idole Boga i uputi na učestvovanje kao jedini način sagledavanja stvari onakvim kakve jesu.⁴

Za čovekovu egzistenciju Bog predstavlja jedno nebiće jer je sa one strane svake suštine: Bog je zaista nepostojeći u odnosu na sve što čovek razume kao biće. Zato je *nihilistički* stav prema *umstvenim idolima* Boga, te prihvatanje nepoznanja kao jedine kategorije znanja, pravac kojim čovek napušta antropocentrizam *prirodnog znanja*. Međutim, pojmovima ne možemo odrediti Boga čak ni kao nebiće, jer i takvo određenje predstavlja samo još jedan obostrani i umstveni silogizam.⁵

Put odricanja i prevazilaženja razdaljine između Boga i čoveka ide trasom odbacivanja svog znanja o ovostranom i dolaskom do potpunog neznanja. Da bi se približio Bogu čovek treba da odbaci sve što je vidljivo; da bi iskusio nešto što je nedostupno treba da odbaci sve ono što mu je dostupno. Odričući se svega što može da sazna čovek se u mraku potpunog neznanja približava Nesaznatom: on treba da se odrekne čuvstva i mišljenja; svih čulnih i umskih predmeta; svega što ima bitije i svega što bitije nema, da bi u potpunom neznanju dostigao sjedinjenje sa Onim koji je iznad svake suštine i poznanja. Za bogopoznanje je potrebno ući u Primrak Nepoznanja, odnosno u stanje bezmislija, jer sve umstveno i čuvstveno predstavlja pregradu između Boga i čoveka.⁶

Ovo iskustvo ushođenja postepenim oslobađanjem od svega što je dostupno saznanju imao je Mojsije prilikom uspinjanja na goru Sinaj. *I narod stajaše izdaleka, a Mojsije pristupi k mraku u kojem beše Bog.*⁷ Mojsije tada nije video Boga nego samo mesto na kome je On prebivao! Ovde je mistični doživljaj pokazan kao prisustvo na mestu na kome nema zemaljske svetlosti, nego vlada Božanski Primrak. Dakle, nije reč niti o agnosticizmu, niti o neoplatonizmu, nego o mističnom poznanju: iskustvu transcendenције koje ne znači iracionalizam, niti predstavlja individualističko negiranje zajednice! Mistično poznanje pretpostavlja ushođenje kojim se oslobađamo od prevlasti svega što je dostupno saznanju, ali podrazumeva i očišćenje – da bi se prevazišle umstvene i čuvstvene realnosti – jer je ovo poznanje mistično sjedinjenje sa Bogom. Taj podvig je odricateljni, a ta egzistencijalna situacija ekstatička. Božija priroda jeste pozitivna realnost, ali nije puki objekat rasuđivanja – Bog kome je u susret hitao Mojsije nije Bog filozofa – upravo je poznanje Njegove nesaznatljivosti granica iz-

među misticizma i filosofije neoplatonizma. Misticizam ima drugačiju egzistencijalnu poziciju od filosofije, a to je da nema bogoslovlja van iskustva – mističkog, ushodnog, podvižničkog.⁸ Apofatizam nas uči da je *filozofski pojam Boga* zapravo *idol* Boga, i to umstveni, odnosno puki racionalni, jer živi Bog obitava tamo gde naša znanja i pojmovi nemaju pristup.

Mistični apofatizam kao odricivna poetika

Mistični doživljaj transcendenције i tradicija iranske mistične teozofije odlučno utiču na poetiku i estetiku savremenog iranskog filma. Ovi fenomeni u iranskom filmu nisu puki pandan filozofiji al-Gazalija ili mističnoj teozofiji jednog Bastamija, niti, pak, predstavljaju neposrednu primenu misticizma u filmskoj umetnosti. Kao što svako umetničko delo nosi otisak stvaralačke energije svoga tvorca, odnosno, čini duhovnu dimenziju ličnosti njegovog tvorca prisutnom, tako i iranski misticizam jedva primetno urasta u savremeni iranski film. Ovo urastanje se može porediti sa načinom na koji je iranski sufizam prožeo versku misao islama.⁹

Prisustvo ovog mističnog doživljaja života u iranskoj umetnosti, odnosno, način na koji se u iranskom filmu nevidljivo pojavljuje kao vidljivo, zahteva sasvim drugačiji pristup tom fenomenu od onog koji imaju evropski filmski kritičari. Potpuna svedenost predmetno-prikazivačkog plana, a naročito njegovog narativnog sloja, ima svoje izvorište upravo u odricivnom načinu poznanja onostranosti. Zbog toga u iranskom filmu postoji jedan *asketizam* u korišćenju kinematografskih sredstava, odnosno, njihova krajnja svedenost koja ponekada ide do iščezavanja. Koliko korenito može biti uklanjanje svih izražajnih sredstava – dramaturgije, mizanscena, montaže, glume, itd. – najbolje svedoči film *Pet* (2003) Abasa Kiarostamija, koji je krajnjim



M. A. Tarakidžah, Bez naslova

asketizmom postao raritet u svetskim razmerama.

Odricanje od tereta predmetnosti u savremenom iranskom filmu se razlikuje od postupaka ukidanja prikazivačkog plana u delima filmskih modernista. Naime, kod modernista se uklanjanje predmetno-prikazivačkog plana sprovodi tematizacijom filmskog izraza na užtrb naracije, dok u iranskom filmu nema takve tematizacije jer je, sasvim u skladu sa njegovom odricivnom poetikom, narativni sloj u celini sveden. U filmskom modernizmu se kroz dekompoziciju naracije i konfiniranje dramaturgije odražava sva beznadežnost egzistencijalne situacije u kojoj se našao čovek zapadne civilizacije na kraju neuspelog pokušaja da sebe odredi samim sobom, odnosno, pokušaja da svoju žeđ za beskonačnim utoli pričansnim odnosom sa konačnim; dok su u iranskom filmu naznake predmetno-prikazivačkog plana svedene da bi se naglasilo odricanje od prevlasti konačnosti, te nagovestila izvesnost beskonačnog. Dakle, mistični apofatizam ne znači nužno ukidanje i odsustvo predmetnosti, a još manje njegovo svođenje u maniru tradicije zapadnog modernizma, nego predstavlja drugačiju egzistencijalnu poziciju prema tom planu umetničkog dela: on znači odricanje od predmetnosti da bi se potvrdilo ono što je iza i iznad nje, a to je upravo ono što daje punoću i smisao bitiju.¹⁰

Apofatičko svođenje predmetno-prikazivačkog plana ima najviše uticaja na narativni sloj u iranskom filmu, koji dobija sasvim drugačiji odnos prema duhovnom planu dela, te bitno menja način na koji nevidljivo čini vidljivim. Karakter radnje, način njenog izlaganja, njeno strukturisanje u

odnosu na njen dramski potencijal, često predstavlja uspostavljanje jedne veoma osobene dramaturgije koja je drugačija od one koja se razvila iz aristotelovskog tumačenja antičke tragedije.¹¹ U Aristotelovoj poetici dramska radnja predstavlja afirmativni (katafatički) pokušaj da se stigne do nadsvetovnosti jer je shvaćena kao podražavanje svetovnog zbivanja; pa se uistinu misterijsko i nadsvetovno zbivanje, oličeno u vrhuncu dramskog sukoba, na taj način opredmećuje (meće-u-predmetnost), što stvara iluziju da se nedostupno može iscrpsti dostupnim, a nevidljivo vidljivim, te da je istina bitija sakrivena u zbivanju svetovnosti. Međutim, ovakvom afirmativnom poetikom suština tragedije je sahranjena u predmetno-prikazivački plan dela. Tako su i narativni obrasci drugih modaliteta: ironijskog, parodijskog, itd. doživeli sličnu sudbinu.

Alegorizam

Iranski film ne predstavlja sistem znakova, od kojih bi svaki gradio pojedinačni doživljaj i doprinio nekom pojedinačnom saznanju, da bi ih tek naknadno, gledalac sabrao u celinu, nego stvara utisak samo ako se ceo film doživi kao jedan znak. Nijedno objektivno posebno obeležje dela, nijedan njegov poseban znak, nema neko pojedinačno svojstvo koje se može izdvojiti iz dela, pa da mu se potom pripiše neki atribut lepog ili neko pojedinačno značenje: svi atributi se odnose na celinu dela kao jedinstvenog artefakta, koji tek kao celina ima vrednost i značenje. Sve je u delu podređeno toj celini, pa se zato ono može doživeti kao celina. Iranski film je umetnost *prizora* koji deluju neposredno i odišu jednostavnošću: poetika prizora postoji u svim manjim celinama filma – sekvencama, sce-

Mistični doživljaj transcendencije i tradicija iranske mistične teozofije odlučno utiču na poetiku i estetiku savremenog iranskog filma

nama, kadrovima, kao i u prizorima unutar jednog filmskog kadra – a sve manje celine deluju kao deo celovitog prizora jedinstvene stvarnosti.

U afirmativnoj dramaturgiji postoji trenutak u kome se javlja transcencija, to je najčešće katarza, mada taj trenutak može biti i antikatarza, kao kod Erika Romera – ali to je uvek samo trenutak. U iranskom filmu je transcencija na neki način stalno prisutna. Iranski filmovi svoje značenje ostvaruju svojom celinom i u svim pojedinostima, pa se zato i mogu porediti sa *alegorijama*: oni znače to što znače, ali i još nešto drugo – taj celosni oblik dela postaje alegorijski sadržaj, ta jedinstvena forma postaje nešto što dobija alegorijski smisao.

Iranski filmovi često teže da učine objektivnim jedan pogled na život, kao da žele da postanu vidljivi prikaz jedne jedine misli, ali, ono što vidimo u njima nikada nije individualistička vizija autora ili nekakva njegova proizvoljnost. Oni poseduju jednu opšte-moralnu dimenziju, osećanje da umetnost treba da bude čoveka, a ne da ga vodi u zaborav bitija i san. Ovaj *alegorizam* predstavlja način metaforičkog predočavanja onih apsolutnih realnosti koje se baštine u iranskoj duhovnoj i mističnoj tradiciji. Iranski film ima svoje realno značenje, ali i svoje alegorijsko značenje: realna materija shvatanja života kod Iranaca prvo postaje simbol, pa kao takva, postane metafora neke apsolutne realnosti. Upravo onaj vidljivi sloj filma, koji deluje kao jedinstveni prizor, alegorijski projavljuje svoju nevidljivu realnost. Ove alegorije odvođe gledaoce u svet nevidljivih realnosti na način kako su prisutne u iranskoj tradiciji.



Boja boga u iranskom filmu

Gledaoci su posle beogradske premijere filma *Sićušne pahulje* (2003) pitali režisera Ali Rezu Aminija da li je na njega uticao Beket, a jedan kolega je u TV emisiji insistirao da mu režiser obrazloži nedostatak čvrstine dramaturgije.¹²

Međutim, film *Sićušne pahulje* uopšte nije delo iz asortimana beketovskog ništavila. Beket je razbijanjem dramaturgije junake dovodio u apsurdne situacije. Kod Beketa je taj nihilizam logična posledica, odnosno završetak jednog katafatičkog pristupa religiji, filosofiji, svetu, čoveku, pa tako i umetnosti. Tražeći Boga tamo gde ne postoji, niti je ikada postojao – u mišljenju – može se pronaći samo *ništa*, jer Bog filozofa i nije Bog, on *zaista ne postoji*. Nihilizam je kod Beketa sasvim očekivani ishod.

Sićušne pahulje su primer mističnog apofatizma – odricanja koje nije bekstvo u ništavilo. U Božanski Primrak se ovde stiže kao u sufističkoj alegoriji o leptiru i sveći. Na tom horizontu prividnog besmisla ljudske egzistencije promiče, kao privid, poput crne pahulje, crna, sićušna, figura seoske učiteljice. Znači, neće biti da ti rudari ne čekaju *ništa*, nego ipak čekaju *nešto*, a trčanje u krug nije samo prosta metafora: kada crna figura učiteljice zamre, sa neba počnu

da padaju bele sićušne pahulje. Naizgled paradoksalno, ali sasvim izvesno, ovde bi uvođenje aristotelovske dramaturgije razbilo svaki smisao filma.

Jedan filmski kritičar, inače dobronamerni poznavalac ove problematike, jednom je u šali rekao: „Kad hoću da vidim kako živi sirotinja, idem da gledam iranski film“.¹³ Ovo je prilika da se ukaže na apofatičko čitanje motiva siromaštva koji se javlja u mnogim iranskim filmovima kao što su, recimo, *Krvavo zlato* (2003) Džafera Panahija i *Deca raja* (1997) Madžida Madžidija, jer su mnogi kritičari tvrdili da Madžidijev film previše „miriše“ na italijanski neorealizam.

Naime, siromaštvo u evropskom filmu ima sociološki i levičarski kontekst i sve što taj kontekst sa sobom nosi. U iranskom filmu siromaštvo je alegorija života koji je uvek težak, jer je svaki čovek, pa i onaj najimućniji, siromašak pred Bogom, kao i pred večnošću. Siromaštvo je ovde samo jedna alegorija čovekove egzistencijalne situacije u kosmosu. Setimo se samo koliko je tužan i usamljen onaj dečak iz bogataške kuće, ispred koje se naš glavni junak napojio vode. Otac devojčice koja je nehatom prisvojila one cipelice je slep, pa nam pravi smisao bogatstva postane jasan tek kada vidimo da će ta *siromašna*, a zapravo *suštinski bogata*, deca radije da idu bosa nego da presreću slepca.

U teoriji književnosti se govori o modusima pripovedačke književnosti kroz moći junaka.¹⁴ Junak tragičkog modusa, visokomimetskog, nadmoćan je drugim ljudima, junak niskomimetskog modusa je jednak

drugim ljudima, a ironijskog slabiji od ostalih. Međutim, sudbina malog čoveka, koji se javlja u skoro svakom iranskom filmu, ne pripada nijednom od ovih modusa. Mali čovek u iranskom filmu nije ni superioran ni inferioran: njegova sudbina je alegorija o situaciji čoveka u kosmosu. Siromašak i mali čovek: to su kosmičke vizije ogoljene ljudskosti pred Bogom i najbolji primeri *apofatizma* atributa ljudskosti i njihovog svođenja na elementarno.

Svi filmovi o nomadskom načinu života, kao na primer *Školske table* (2000) Samire Makmalbaf i *Kornjače mogu da lete* (2004) Bahmana Gobadija, predstavljaju alegorije o nestalnosti čoveka i nesigurnosti ovozemaljske egzistencije čoveka. Život je stalni pokret, a na ovom svetu su svi ljudi Božiji nomadi. Nepregledni i pusti pejzaži u iranskom filmu nemaju značenje kakvo bi, možda, oni mogli da imaju u evropskom filmu, recimo, kod Mikelandela Antonionija, tj. beznađe i usamljenost očajnika. Ti prizori u iranskom filmu

Prikazivanje moćnih pejzaža prirode je trenutak divljenja stvorenom kroz koji se slavi Tvorac. Gledalac iranskog filma se stalno priziva, podseća na svest o prisutnosti kroz odsustvo. To je ono stalno prisustvo transcendencije – kao kad pogledom pratimo arabeske.

označavaju egzistencijalnu situaciju u kojoj se jedino odricanjem može doći do punoće. Oni ovde nisu prizori sloma velikih ideala evropskog čoveka, posle kojeg uvek dolazi bezizlaz poražene individue, nego su izraz asketskog ideala koji u *odsustvu* doživljava *prisustvo*. Prikazivanje moćnih pejzaža prirode je trenutak divljenja stvorenom kroz koji se slavi Tvorac. Gledalac iranskog filma se stalno priziva, podseća na svest o *prisutnosti* kroz *odsustvo*. To je ono stalno prisustvo transcendencije – kao kad pogledom pratimo arabeske.

U filmu *Crvena traka* (1999) Ebrahim

Hatamikia pred gledaoce postavlja pitanje fatuma: sudbinske predodređenosti i mesta čovekove slobode. Vojnici koji čiste minska polja sve vreme prolaze kroz uzak koridor očišćen od minskih polja. Kao da je to sudbinski predodređena putanja kojom moraju da prolaze. U jednom trenutku glavni junak svesno uđe u minsko polje i pogine. Ovde se pitanje sudbinske predodređenosti postavlja kao pitanje gnomičke volje, pa fatum više nije odricanje od mogućnosti slobode, nego egzistencijalna situacija čini da gnomička volja goni čoveka da pogine. Zapravo, u ovoj situaciji, suprotstavljanje Božijoj volji ne znači mogućnost izbora, nego izbor besmisla i, samim tim večna smrt, jer se neposlušnošću prekida zajednica sa Bogom.

U nekim iranskim filmovima postoji tkanje odricivne poetike apofatizma u aristotelovsku dramaturgiju. Takav je film *Baran* (2001) Madžida Madžidija. Osnovna poruka filma je da čovek može da voli i razume samo onu realnost za koju se samim sobom udostojio. Udostojavanje je čin odricanja, pa se glavni junak, mladić koji je zaljubljen u Baran, polako odriče dela po dela „sebe“, odnosno svega što nije on sam. Mladić se prvo odrekne novca, pa ličnih isprava, bez kojih kao da ne postoji za ovaj svet. Zatim se oslobađa sujete i gordosti. Zapravo to je neka vrsta sufijskog puta ličnosti kojom on postaje dostojan. A šta se dogodi kada se udostoji? Tada Baran, inače dete na pragu devojaštva, prvi put pred njim pokriva lice. Ovde je opet, na vrhuncu, jedno odricanje, jedan apofatizam, jedno ne, postalo potvrda. Do tada je Baran bila dete, a kada je mladić postao čovek, onda je i ona mogla da postane žena. Opet, za zapadnog posmatrača to je odbijanje, ali mi znamo da je to bio čin pristajanja: da bi mogla da bira ona mora prvo da postane žena, ali, i taj korak u iranskom filmu ima odricivni, apofatički karakter.

NAPOMENE

¹ **Apofatika** (poricanje, odricanje) je pojam iz sazajne teorije koji označava negiranje postojećeg ili suštastva, ali i negirajuću definiciju svojstava neke postojeće suštine – način određivanja neke suštine ili prirode isključivanjem njenog svrstavanja u druge rodove. Apofatički stav podrazumeva odricanje mogućnosti da se istina iscrpi definicijom, pa zato upućuje na lično učestvovanje u poretak stvarnosti kao na jedini način za ostvarenje poznanja. Kod Heraklita se to učestvovanje naziva **zajedničarenje**, za njega je merilo istine zajednički i Božanski logos pomoću koga postajemo razumni: „Stoga treba slediti zajedničko, tj. ono što je zajedničko, ksinos, naime, znači zajednički. No iako je logos zajednički, ipak većina živi kao da ima sopstvenu moć rasuđivanja.“ (*Heraklit: Fragmenti; Herman Dils: Predsokratovci I*) Ovde se taj izraz koristi da bi označio poseban način prisustva i proslave duhovnog u predmetno-prikazivačkom planu umetničkog dela, odnosno, da bi ukazao na prirodu doživljaja stvarnosti iz koga nastaje umetničko delo koje ima odricivni karakter.

² Svako umetničko delo ima materijalni plan u kome je na tajnovit način, činom umetničkog stvaranja, položeno njegovo bivstvujuće-sušto (biće umetničkog dela); ali ono ne mora uvek da ima i predmetno-prikazivački plan. Duhovni plan umetničkog dela je uvek nevidljiv, a materijalni uvek vidljiv. Nevidljivost o kojoj se ovde govori odnosi se na poseban način građenja slojeva drugog, tj. predmetno-prikazivačkog plana, jer je film prikazivačka umetnost sa izraženim predmetnim planom koga čine kretanja stvari i ličnosti, prikazivanje događaja i zbivanja, odnosno, podražavanje neke dramske radnje. Da umetnost ne može neposredno da prikaže ono što je duhovno, nego samo njegov materijalni odraz, prvi je primetio atički filosof i Sokratov učenik, Ksenofont. „A zar se se jednom čoveku ne dešava da nekoga gleda prijateljski ili neprijateljski... Zar se to ne može prikazati u pogledu tog čoveka? – svakako da može, odgovori Parsije. Zar ima isti izraz na licu čovek kome je stalo do sreće i nesreće prijatelja i onaj koji je ravnodušan prema tome, produži Sokrat... Zar se se to ne može predstaviti? – Naravno da može, odvrti Parsije. – Znači da se i uzvišenost i plemenitost, podlost i nedolichnost, razum i inteligencija, obest i prostaštvo ogledaju na licu i držanju ljudi dok miruju i kad su u pokretu.“ (*Ksenofont: Uspomene o Sokratu III 10, 3*) Umetnost je svojevrsno predočavanje nevidljivih realnosti kroz stvaranje materijalnih oblika koji mogu biti *viđeni*. Zbog toga se atička topika lepote re-

dovno iskazuje u simbolici svetlosti: ona nam omogućuje da saziremo eidos svega postojećeg.

³ *Anica Savić-Rebac: Antička estetika i Nauka o književnosti*, Novi Sad 1985, str. 69. Čovek antike poznaje razliku između svešteno-poeta i stihoklepaca, kao što nadahnutu poeziju razlikuje od zanatske. Platonova kritika pesnika se odnosi na stihoklepce. „Muza sama najpre čini da u nekoga stupa božanstvo, a time što ti nadahnuti opet ulivaju zanos u druge stavara se ceo lanac. Svi pesnici koji pišu dobre pesme, ne čine to preko svoje umešnosti, preko umetnosti, nego u njih ulazi božanstvo, i tada oni u nadahnuću govore te svoje lepe pesme... Jer pesnik je naročito biće: on je lak, krlat i svešten, i ne može pevati pre nego što božanstvo uđe u njega, pre nego što bude izvan sebe i svog mirnog razuma.“ (*Podvukao B.Z. Platon: Ijon*)

⁴ „I opet ushodeći govorimo da (Bog) niti je duša, niti Um; niti ima maštanje ili shvatanje ili reč ili mišljenje; niti je reč, ni mišljenje; niti se izriče, niti zamišlja, niti je broj, niti red, ni veličina, ni malenkost, ni jednakost ni nejednakost, ni sličnost ni nesličnost; niti stoji niti se kteče, niti u tišini provodi; niti silu ima, niti je sila, niti svetlost; niti živi, niti je život; niti je suština, niti vek, niti vreme; niti postoji umni dodir Njega, niti poznanje (nauka); niti je istina ni carstvo ni mudrost; niti je jedno, niti jedinstvo; niti božanstvo ili dobrotu; niti je duh kako mi znamo; niti sinovstvo niti očinstvo; niti bilo šta drugo od onoga što mi ili neko drugo od postojećih (bića) poznajemo; niti je šta od nebitujućeg, niti šta od bitujućeg; niti Ga postojeća (bića) poznaju onako kako On jeste; niti On poznaje postojeća bića onako kako su postojeća; niti postoji reč o Njemu, niti ime, niti poznanje; niti je (On) tama niti svetlost, niti zabluda, niti istina; niti se o Njemu uopšte (išta) može potvrditi, niti odricati, nego pridajući (Mu) afirmacije i negacije onih (bića i stvari) koje su posle Njega (*niže Njega*), Njega niti određujemo (afirmišemo) niti oduzimamo (odričemo).“ (*Dionisije Areopagit: O mističnom bogoslovlju*)

⁵ Biće po sebi, tj. po svojoj suštini zaista je nepoznatljivo, nepričasnno i nedostupno. Ta nedostupnost i apsolutna nepoznatljivost njegove suštine, svojstvo je same suštrine, ne prosto nemoć ljudskog razuma. Biće po sebi postoji na potpuno drukčiji način od stvarnog bića. O njemu kao takvom može se govoriti kao o „Ništa“, ali ne u smislu apsolutnog nepostojanja i nebića nego u smislu vanpostojanja i nadpostojanja: postojanja na jedino samom sebi svojstven način, jedino sebi dostupan i pričastan. Ako su druga bića – bića, onda je Biće po sebi – nebiće, **ništa**. Jer nije ono što jesu bića i ne postoji na način na koji postoji biće. O njemu kao takvom se samo može reći da jeste

ali ne i način na koji jeste... O Biću po sebi ne samo što se ne može tvrditi nešto pozitivno, katafatički, ono je s one strane i bilo kakve negativne, apofatičke tvrdnje. Apofaza nam samo ukazuje na njegovu „najsavršeniju nepojmljivost“ (*Amfilohije Radović: Suočavanje božanske i ljudske egzistencije*).

⁶ (*Dionisije Areopagit: O mističnom bogoslovlju*) **Misao** podrazumeva duševno prisustvo sećanja na iskustvo koje cepa jedinstvenu ličnost čoveka na subjekat i objekat (mišljenja). Objekat mišljenja postaje celina iskustva one ličnosti koja misli, a iskustvo se, procesom mišljenja, „odvaja od čoveka“. Mišljenje o iskustvu je neuspeo, potvrdivni, pokušaj da se prevaziđe rasep svojstven tako aktualizovanoj pojavi iskustva, jer se odmah javlja novi rasep, ali u samoj ličnosti čoveka, i to kao subjekat i objekat (mišljenja). Za istinsku spoznaju potrebna je sabranost ličnosti, ali je ona moguća samo kao apofatički usmeren mističan doživljaj nadahnut Onim koji se spoznaje. **Sabranost je bezmislije** – stanje bez mišljenja kao aktualizacije rasepa ličnosti na subjekat i objekat – odsustvo stanja razdvojenosti koje postoji u (spekulativnom, potvrdivnom, katafatičkom) mišljenju. Čovek treba da misli celinom svoje ličnosti, pričasnno sa onim o čemu misli, a ne samo na osnovu pabirčenja po iskustvima. Mišljenje treba da bude celostan doživljaj stvarnosti – učestvovanje celog čoveka u stvarnosti koja se misli (heraklitovsko zajedničarenje). To je ono saživljavanje sa svetom koje ima mornar na krmi broda dok gleda u beskonačnu liniju horizonta na kojoj se sustižu nebo i more, koji se na pučini sudbinski približavaju, a da se nikada ne sustignu. **Molitva** je put kojim se pristupa punoći poznanja jer je ona znanje kao zajedničarenje, pa se njome čuva sabranost. **Božanski Primrak** je mesto na kome gasne tvarna svetlost koja stvara privid poznanja razdvajanjem slike stvari (eidetske) od stvarnog postojanja stvari – jer tvarna svetlost deluje kao zavesa između čoveka i sveta. Ova svetlost omogućuje gledanje, ali, upućivanjem na eidos – sliku posmatrane stvarnosti kao iskustvenu predstavu i predstavu iz iskustva koja je neophodna mišljenju – ujedno predstavlja i neodoljiv izazov za cepanje jedinstva čovekove ličnosti stvaranjem odnosa subjekat-objekat. Poznanje istine postaje moguće tek u Božanskom Primraku, jer tada čoveka iznutra, kao deo njega samog, obasja zrak netvarne svetlosti, pa tako čovekova ličnost ostaje celovita i sabrana – baš kao u molitvi. Subjekt i objekat, hrleći jedan drugom u susret, preplićući se, zajedničare i postaju sabrani. **Umetničko stvaralaštvo** nije prizivanje tvarne svetlosti, nego je upućivanje na tajnu nadnebeske svetlosti koja se tek u Božanskom