

HUSREF REDŽIĆ

## RAZLIKE IZMEĐU OMAJADSKE I ABASIDSKE UMJETNOSTI

Moglo bi se pretpostaviti da je pitanje razlika između omajadske i abasidske umjetnosti odavno riješeno. Čak ako bi bila riječ o nijansama u ocjenama, a ne o bitnim razlikama.

Jedno upoznavanje sa stavovima nekih priznatih autoriteta za islamsku umjetnost pokazuje da stvari ne izgledaju tako. Izabrali smo po dva poznata autora Nijemca, Engleza i Francuza da bismo dobili sliku o razlikama u njihovim gledištima. To su njemački autori: Ernst Kühnel i Katarina Oto-Dorn; engleski: K. A. C. Creswell i David Talbot Rice; francuski: Georges Marcais i Germain Bazin.

S obzirom na prostor koji nam je u ovoj prilici stavljen na raspolaganje slobodno navodeći misli pomenutih autora, napravili ćemo prvo kratke rezimee njihovih generalnih gledišta u odnosu na omajadsku i abasidsku umjetnost. A poslije toga ćemo sebi dozvoliti da, na osnovu izloženih gledišta ovih autora, kažemo nekoliko vlastitih misli u vezi sa naslovnom temom.

Govoreći o omajadskom stilu, Ernst Kühnel kaže da je prenošenjem prijestonice iz Medine u Damask, islamskom carstvu bilo potrebno da stvori centre kulta, koji ne smiju da budu siromašniji od paganskih hramova i hrišćanskih crkava u Siriji, niti je ovo carstvo htjelo da ostane u sjenci Bizanta. Zato se razvila graditeljska umjetnost koja je intenzivirana upućivanjem radnika iz svih krajeva carstva i slanjem građevinskih materijala, a uz pomoć grčkih, sirijskih i perzijskih neimara. Sve je to imalo za posljedicu uvođenje kasne orijentalne antike u dekoraciju omajadskih spomenika.

Kalifski generali i državnici, koji su bili nosioci gradnje u omajadskom carstvu, šire ove oblike i ideje u sve krajeve koji se tokom vremena uključuju u imperij.

Nakon svrgavanja Omajada 750. godine, u Španiji su novi umjetnički elementi čvrsto ukorijenjeni, a u novostvorenoj omajadskoj državi čuva se kontinuitet omajadskog stila, dok na Istoku

stil ide drugim putem. Kordoba još tri stoljeća čuva tradicije Damaska i stvara djela koja smatramo najsjajnijim ostvarenjima islamske civilizacije.<sup>1</sup>

U abasidskoj umjetnosti, odnosno abasidskom stilu Kühnel objašnjava pojavu novog prelaskom prijestonice iz Damaska u Bagdad u blizinu sasanidske prijestonice Ktesifona, a pored arapskog elementa, stupanjem u prednji plan perzijskog narodnog elementa.

Veza omajadske sa helenističkom tradicijom slabi, a ostvaruje se veza sa sasanidskom umjetnošću, koja je u Mezopotamiji bila još živa pod uticajem perzijskih velikaša koji su došli do moći na dvoru u Bagdadu. Kad su kalife osjetile opasnost od potpunog iriniziranja, oni pokušavaju da to spriječe okružujući se turskim gardistima iz Centralne Azije. Osim toga, u Perziji se pojačavaju nacionalne težnje potencirane vjerskim razlikama između ši'ita i sunnita i počinje proces oslobađanja od centralne vlasti kalifa. U suprotnosti sa kulturom Bagdada perzijske dinastije Safavida, Tahirida, Samanida i Bujida razvijaju sjećanje na veliku prošlost Perzije, a u umjetnosti pomažu cvjetanje kasno sasanidske tradicije. Novi, turskim elementima inspirisani kalifski stil Bagdada, ovdje se samo dijelom probijao, međutim, on je u Egiptu u doba Ibn Tulūna, kao i u Turkestanu, našao novi prostor za svoje djelovanje.

Kada su Mongoli 1256. g. osvojili i razorili Bagdad, on je u tom času bio pravi seldžučki grad. Od nekada okruglog grada Bagdada nije, tako reći, ništa ostalo, nešto više se očuvalo od grada pokraj stare Raqqe na Eufratu, grada koji je imao oblik potkovice. Najveći značaj je imalo osnivanje Samarre na Tigrisu iznad Bagdada, koja je služila pola stoljeća kao rezidencija Abasida (838—883). Ovaj grad je jedna od najvećih urbanih aglomeracija u istoriji, sa rasponom od 33 km. Samarra nam je otkrila već nakon prvih iskapanja E. Herzfelda neprocjenjive rezultate, bitne za poznavanje umjetnosti Abasida.

Katarina Oto-Dorn u svojoj knjizi, naročito vrijednoj po iscrpnoj faktografiji, *Islamska umjetnost*, podrobno se zadržala na opisivanju djela omajadske i abasidske umjetnosti. Ovdje ćemo dati samo zaključke koji su rezultat njenih analiza pojedinih djela umjetnosti.

Za omajadsku umjetnost, tačnije za njenu sakralnu arhitekturu, Katarina Oto-Dorn tvrdi da prevladava hrišćanski uzor. Do ovog zaključka ona je došla na osnovu analize džamije Kupole na stijeni u Jerusalimu, zatim na osnovu postojanja transepta kod omajadskih džamija, u kome ona vidi centralni brod sirijske crkve. U dekoraciji, do istog zaključka dolazi analizom mozaika Velike džamije u Damasku. U svjetovnom stvaralaštvu, osim prikazivanja

<sup>1</sup> Ernst Kühnel, *Die Kunst des Islam* (str. 17—18).

svakodnevnog života, izražena je težnja da se prikaže moć kalife, koji je u dvorcu Qusaḡr Amri prikazan na antički i vizantijski način, a u dvorcima al-Ḥayr ul-Ġrbī i Qirbat ul-Mafġiru po irano-sasanijskom uzoru. Ukočene nevješto slikane figure čine kontrast izvanrednom ukrasu rešetkaste štukature, mozaiku i vitkim građevinama.

Prema Katarini Oto-Dorn, omajadski spomenici su mješavina hrišćanskog, perzijskog i nasljeđa starog Istoka. Ovi doprinosi su različiti. U religioznoj umjetnosti ovi se uticaji stapaju, a u svjetovnoj čak i suprotni elementi ostaju jedan pored drugog, ne stapajući se.<sup>2</sup>

Karakteristika abasidske umjetnosti je dvostruka: usmjerena je prema starim stepskim motivima centralne Azije, ali isto tako je i originalna. U IX i X vijeku prvi put se jasno izražava uticaj umjetnosti centralne Azije u arhitekturi (grobovi i podzemna skloništa protiv žege — »serdab«), u figurativnoj umjetnosti (predstava vladara koji sjedi na turski način prekrštenih nogu, predstave gardista sa jezičcima oko pasa, figure u zoomorfnom evro-azijskom stilu, napokon tehnika »kosog reza« u štuku i drvetu).

Primjena »iḡwāna« u dvorskoj arhitekturi, kao i višedjelnih niša, dala je abasidskom dvorcu posebno obilježje. Iz ovog doba datira i stalaktitna dekoracija u arhitekturi, kao i epigrafska dekoracija. Za abasidski period se veže i pojava posve definirane arabske u dekoraciji, a naročito pojava sjajne lister keramike. Na slikarskim predstavama se pojavljuje lovište (paradeison) u frizu sa predstavama životinja.

U abasidskom periodu stvorena je prava riznica umjetničkih dostignuća iz koje će se napajati epohe i najrazličitija regionalna središta, počevši od Tulunida, Samanida, Gaznevida, pa do Fatimida i Seldžuka, Otomana i Mameluka, tu uključivši i sam Magreb.<sup>3</sup> Engleski islamolog, jedan od najvećih autoriteta za ranu islamsku arhitekturu K. A. C. Creswell, razdvaja omajadsku i abasidsku arhitekturu i u vidu sintetičke ocjene daje glavne karakteristike za obje ove ranoislamske arhitekture.

Za omajadske arhitektonske spomenike on kaže da su to veličanstvene građevine od klesanog kamena, sa lukovima koje podupiru mermerni stupovi, sa enterijerima dekorisanim mermernom oblogom i mozaikom. On ovdje, prije svega, misli na džamije, koje razvijene u širinu imaju uzdignut transept usmjeren prema mihrabu. Bazilikalni karakter transepta i kvadratični minareti otkrivaju sirijsko porijeklo ranohrišćanskih crkava. Po Creswellu, omajadski spomenici pokazuju mješavinu raznih uticaja među kojima Sirija zauzima prvo mjesto, a Perzija drugo. Na dvorcu Mšati, na kraju omajadskog perioda, vidljiv je koptski uticaj. Creswell navodi da

<sup>2</sup> Katarina Oto-Dorn, *Islamska umjetnost*, Novi Sad, 1971, (str. 64).

se u omajadskom periodu u Iraku i Perziji gradio jedan tip džamije različit od sirijskog. Ova džamija je imala kvadratičan tlocrt, zidove od opeke ili ćerpiča, a ravna tavanica je ležala direktno na stupovima bez posredstva lukova. On ovdje vidi primjer veze između stare perzijske apadane i trijema mladih perzijskih palata sa ravnim krovom.<sup>4</sup>

Kad govori o abasidskoj arhitekturi, Creswell podvlači da je u ovom periodu helenistički uticaj Sirije bio zamijenjen uticajem sasanidske Perzije. Umjetnost i arhitektura Samarre u Mezopotamiji u rano abasidsko doba označava naglašene razlike u odnosu na omajadsku umjetnost i arhitekturu. Uticaj Samarre raširio se na Egipat pod Ibn ʿUtlūnom, na Nišapur i Bahrein.

Razlike u arhitekturi dvoraca jednako su izražajne, kao i u arhitekturi džamija. Pojavljuje se prostor »īwāna« pod kupolom, preuzet sa sasanidske kraljevske palate za privatne audijencije, ili četiri zrakasto postavljena »īwāna« iz palate za javne audijencije. Unutar palate grupe stambenih prostorija — »baytovi« — ne slijede tip omajadskih dvoraca Mšate i Qaṣr ut-Tūbe. Njihova površina se povećava, njihova dispozicija se oslanja na centralnu osovinu. Svi abasidski dvorci građeni su od opeke ili ćerpiča, a zidovi su bili pokriveni debelom oblogom od štuka. Pojavljuje se jedan novi oblik prelomljenog luka. Kod gradnje kupola pojavljuju se trompe koje nisu bile primjenjivane kod omajadskih kupola. Za oblogu u abasidskom periodu koriste se zemljane ploče sa metalnim refleksom, čiji su najstariji primjerci (862—863) bili uvezeni iz Iraka u Qayrawān za dekoraciju čuvene džamije u ovom gradu. Abasidski period pronalazi i friz na pismom na plavoj podlozi.<sup>5</sup>

Creswell ne pominje arabesku kao abasidsku dekoraciju, o čemu E. Kühnel piše poseban članak u Enciklopediji islama (str. 576—579).

Engleski istoričar umjetnosti David Talbot Rice u svom djelu: *Islamska umjetnost* naglašava originalnost rane islamske umjetnosti. On piše da je u Siriji došlo do najranijeg razvoja jedne umjetnosti koja se s pravom može nazvati islamskom. Analizirajući prvo džamiju Kupolu na stijeni u Jerusalimu, on kaže da se njeni stupovi, kapiteli i mermerom obloženi zidovi vrlo malo razlikuju od istih arhitektonskih elemenata u vizantijskim crkvama u Carigradu. Metalne obloge krovnih greda bliske su lokalnim oblicima, a neki dekorativni motivi, posebno na mozaicima, inspirisani su sasanidskom i vizantijskom umjetnošću. Stil Kupole na stijeni je eklektičan, ali po svojoj raznolikosti nov i originalan, te opravdava naziv omajadski.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Katarina Oto-Dorn, op. cit. (str. 93—94).

<sup>4</sup> K. A. C. Creswell, *Encyclopedie de l'Islam*, 1960 (str. 636).

<sup>5</sup> Isto (str. 643—645).

<sup>6</sup> David Talbot Rice, *Islamska umjetnost*, Beograd, 1968. (str. 11—13).

Autor dalje analizira dva omajadska dvorca: Mšatu i Quşayr Amru. Za prvi tvrdi da je njegov fasadni ukras klesalo nekoliko majstora. Motivi su helenistički i sasanidski. Perzijski motivi konfrontiranih životinja, kandelabara i dva krila češći su na klesanom ukrasu Mšate, nego na mozaicima Kupole na stijeni.<sup>7</sup> Zidne slike u dvorcu Quşayr Amre autor smatra najznačajnijim svjetovnim slikama doba Omajada. Naslikani su lovci i alegorijske figure, a u jednoj odaji su očuvane slike golih kupača, muškaraca i žena, koje nose helenistički karakter. (Autor nije analizirao, a možda ni poznavao druge omajadske dvorce sa jednakovrijednim zidnim slikama.)

O djelima umjetnih zanata D. T. Rice kaže da će tek buduća istraživanja baciti više svjetlosti na ovu vrstu omajadske umjetnosti.

U zaključku ocjene omajadske umjetnosti D. T. Rice, na osnovu mozaika, dekoracija u štuku i zidnih slika kaže da, iako su ova djela u mnogom eklektična, ipak su ona više islamska nego helenistička, sasanidska, nabatejska ili gasanidska. Na omajadskoj umjetnosti zasniva se budući razvoj čitave islamske umjetnosti.

Karakteristike abasidske umjetnosti autor utvrđuje na osnovu analize abasidskog lovačkog zamka Uḫaydara, 120 milja jugozapadno od Bagdada. Uḫaydar arhitektonski označava napredak odbranbenih postrojenja, a u dispoziciji glavni boravišni prostor je podijeljen na niz manjih dvorišta uokvirenih uskim prostorijama, zasvedenim eliptičnim svodovima. Ovaj dvorac u konstruktivnom pogledu ima potpuno sasanidsko obilježje. O unutrašnjim dekoracijama koje su nestale autor zaključuje na osnovu analogije sa dekoracijama Samarre, prije svega sa zidnim dekoracijama u štuku i fragmentima zidnih slika velike palate kalife al-Mu'tašima (833—841), poznate pod nazivom Ćawsak al-Ḥāqānī. Figure su predstavljene frontalno u sasanidskom stilu, ali su mnogi motivi helenistički. Brojne dekoracije u štuku u ovoj palati, kao i u mnogim kućama Samarre, dobro su očuvane, a mogu se klasificirati u tri grupe: u prvoj su one sa najstarijom tehnikom kalupljenja, sa motivima spiralnih ukrasa i listova loze; u drugoj grupi, iz prethodnih motiva su izostavljene spiralne stabljike, a zadržani su pupoljasti motivi; treću, najizrazitiju grupu čine dekoracije u štuku sa »kosim rezom« koji je došao iz centralne Azije sa turskim gardistima.

Od sakralnih spomenika autor pominje Veliku džamiju i džamiju Abū Dulaf u Samarri, te Ibn Ṭulūnovu džamiju u Kairu, za koju smatra da je najznačajnije mezopotamsko prekomorsko ostvarenje. O ljepoti abasidskog arhitektonskog stila kaže da je moguće dobiti pravu sliku na osnovu estetske analize ove džamije.

Iz primijenjene dekorativne umjetnosti autor izdvaja abasidsko ocakljeno posuđe. Na najstarijim primjercima nema ni ljudskih ni

<sup>7</sup> T. D. Rice, isto (str. 20—21).  
(str. 20—21).

životinjskih figura, ni ptica. Glina, obično bijele boje, prekrivena je tankim slojem prozirne glazure, a zatim pečena. Najstariji i najljepši primjerci potiču iz Samarre, na osnovu čega se ova tehnika pripisuje Mezopotamiji.<sup>8</sup>

Francuski historičar umjetnosti, čuveni poznavalac islamske umjetnosti i autor poznatog djela *L'Art de l'Islam*, Georges Marçais, izlaže na osoben način omajadsku i abasidsku umjetnost. Ne kao zasebne umjetnosti, nego kao dvije faze iste umjetnosti. Muslimansku umjetnost Omajada i Abasida u trajanju od dva i po stoljeća, on smatra, ne kao posve osobenu umjetnost, nego kao zakašnjelo cvjetanje genija pobijeđenih naroda. Prema Marçaisu, islam, bez ikakve umjetničke tradicije kad izlazi iz Arabije, raste u kontaktu sa dva svijeta: mediteranskim i azijskim. Prvi mu otkriva helenističku, a drugi iransku umjetnost. Islamska umjetnost je trpjela ovaj dvostruki uticaj zajednički, naizmjenično i istovremeno.

Analizirajući najpoznatija djela rane islamske umjetnosti, Marçais tvrdi da nema nijednog, gdje se ne otkriva ovaj sukob, gdje se ne vide jedan pored drugog ova dva uticaja, ili jedan uticaj eliminisan drugim. Iranski uticaj postaje naročito uočljiv kada se politički centar islama prenosi iz Sirije u Irak, iz Damaska u Bagdad i kad kalifa postaje nasljednik kraljeva iz Ktesifona.

Nasljedstvo Sasanida će se u umjetnosti odraziti u upotrebi opeke za zidove i svodove, upotrebi gipsa i emajlirane zemlje za oblaganje, u izvedbi »iḫwāna« kao elementa tlocrta palate, dekoracijom sa linearnim udubljenjima, koja će se naročito njegovati u rezanom drvetu. Uz ovu iransku baštinu zadržava se i helenistička, čak nekad premoćna. Marçais postavlja pitanje: ne ulazi li helenistička baština u sasanidsku umjetnost? On to zaključuje na osnovu floralnog dekora Samarre. Bilo direktno, bilo indirektno, islamska umjetnost u nastajanju, od prvog časa je bila prožeta helenističkom tradicijom. Sirenje islama u Mediteranu, koji je do nedavno bio hrišćanski i podložan Rimu, zatim Bizantu, samo je ojačalo ovaj početni pečat.

Posebnu i značajnu ulogu odigrali su majstori, domaće zanatlije, Sirijci, Kopti, Afrikanci iz Berberije, koji su prešli na islam, ili su ostali hrišćani koji su kao klijenti bili inkorporirani u društvo islamske države. Oni su bili graditelji prvih džamija i palata islamskih vladara. Njima islamska umjetnost duguje svoje najtrajnije crte. Marçais zaključuje da je islamska umjetnost u velikoj mjeri produženje hrišćanske orijentalne umjetnosti, ona je srodna vizantijskoj, koptskoj umjetnosti hrišćanske sjeverne Afrike, umjetnosti Vizigota u Španiji, ona je i stariji brat romaničke francuske umjetnosti.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> D. T. Rice, isto (str. 29—46).

<sup>9</sup> Georges Marçais, *L'art de l'Islam* (str. 12—44).

Na kraju evo još jednog francuskog historičara umjetnosti, koji nije zadužio islamsku umjetnost posebnim djelom, ali joj je dao značaj u svojoj »Povijesti umjetnosti«. Navodimo djelo Germain Bazina. Pisac konstatuje da se prve umjetničke manifestacije islama javljaju u Siriji pod kalifatom Omajada od 665. do 750. g. Prema njemu, džamija al-Aqṣā u Jerusalimu i Velika džamija u Damasku, samo su preoblikovane crkve, a većinu svojih elemenata duguju helenističkoj i vizantijskoj umjetnosti. Međutim, džamija u Damasku ima raspored tipičan za muslimanske rane džamije.

Dvorci Quṣayr Amra i Mšata imaju ista helenistička obilježja. Autor još uvijek dovodi u sumnju pripadnost ovih dvoraca omajadskom dobu, smatrajući ih možda predislamskim.

Smjenom Omajada Abasidima 750. godine islamska umjetnost počinje da se bogati iranskom tradicijom, što naročito pokazuje Samarra. Graditelji usvajaju metodu gradnje opekom, sa poluobličastim velikim svodovima ili kupolama, čije se površine ukrašavaju štukom i sadrom. U dvorskim radionicama Abasida izrađuju se umjetnički predmeti od bakra ili bronz, često zoomorfnog izgleda, pod neposrednom inspiracijom sasanidske umjetnosti, a abasidska keramika je nastala pod uticajem stare perzijske umjetnosti emajlirane opeke. Arapi su ovu tehniku obogatili primjenom fajansa sa metalnim refleksom.

U Egiptu, u Kairu, vazali Abasida Tulunidi, grade spomenike nadahnute spomenicima u Mezopotamiji (Ibn Ṭulūnova džamija). U Egiptu se razvija i izrada tkanina, keramike, drvorezbarstvo i umjetničko povezivanje knjiga. Umjetnost Abasida se proširila do Ifriqiyye (Tunis), gdje su Aglabidi u toku IX vijeka izveli velike građevinske radove, od kojih na prvo mjesto dolazi džamija u Qayrawānu (836). U Španiji je dinastija Omajada i dalje nastavila da njeguje umjetnost na helenističkim tradicijama, čije je remek-djelo džamija u Kordobi, započeta 785, a proširivana 848, 961. i 987. godine.

Dozvolićemo sebi najkoncizniju interpretaciju osnovnih gledišta navedenih autora, bez obzira na opasnosti ovakvog postupka.

Ernst Kühnel za omajadsku umjetnost misli da je nastala na baštini dekorativnih principa kasne antike na Orijentu, a da su je stvarali grčki, sirijski i perzijski majstori, a širili kalife, generali i državnici islamskog carstva. Ovaj autor smatra umjetnost Abasida kao cvjetanje kasne sasanidske tradicije. Grad Samarra u tom pogledu pruža najpotpuniju sliku ove umjetnosti.

Katarina Oto-Dorn smatra omajadske spomenike kao mješavinu hrišćanskog, perzijskog i staroorijentalnog nasljeđa. Ona precizira da se u religioznoj umjetnosti ovi uticaji jače stapaju, dok se na palatama ovi uticaji ne stapaju, dakle primjenjuju se posve eklektički. Za abasidsku umjetnost ona kaže da je originalnija, naročito naglašavajući u njoj elemente stepske umjetnosti, da je ova umjetnost dala nove potpuno islamske doprinose koji će u

raznim regionima poslužiti kao osnov za dalji razvoj islamske umjetnosti.

Za K. A. C. Creswella omajadski spomenici otkrivaju mješavinu raznih uticaja, ali među njima Sirija ima prvo mjesto, a Perzija drugo. Osim tipa sirijske omajadske džamije, on navodi postojanje još jednog različitog tipa koji se u omajadskom periodu gradio u Iraku i Perziji. U abasidskom periodu je helenistički uticaj bio zamijenjen perzijskim. Naročito u gradnji palata sa »İwānima«, koje su sada mnogo prostranije, dolazi do izražaja. Sasanidski uticaj nije se osjetio samo u Španiji gdje je i dalje cvjetala omajadska umjetnost.

Drugi engleski autor David Talbot Rice kaže da je u Siriji nastala umjetnost koja se, s pravom, može zvati islamskom. Bez obzira na to što je ova umjetnost u mnogo čemu eklektička, ovaj autor smatra dominantnim islamske elemente u novoj umjetnosti u odnosu na sve druge baštinjene u prostoru gdje se razvila rana islamska umjetnost. U abasidskoj umjetnosti D. T. Rice vidi prevagu sasanidske tradicije. U dekoraciji, pored sasanidskih elemenata, žive i dalje helenistički uticaji, a preko ruševina Velike džamije i džamije Abu Dulaf u Samarri, a naročito na osnovu Ibn Tulunove džamije u Kairu, moguće je dobiti sliku o abasidskoj umjetnosti, naročito o arhitekturi.

Georges Marçais u svom zaključku tretira omajadsku i abasidsku umjetnost kao cjelinu, iako se prethodno drži uobičajene podjele na omajadsku i abasidsku umjetnost. On u vremenskom rasponu od oko 660. g. do početka X vijeka smatra da islamska umjetnost nije još sa potpunom očiglednošću pokazala svoju osobenost. U svakom umjetničkom djelu iz ovoga perioda, prema Marçaisu, moguće je utvrditi sukob, prosti zbir ili međusobno negiranje helenističkih i iranskih elemenata. Po njemu, islamska umjetnost pripada porodici koju sačinjavaju umjetnosti Bizanta, Kopta, hrišćanske sjeverne Afrike, Vizigota u Španiji i romanike.

Za G. Bazina omajadska umjetnost je samo preoblikovana helenistička i vizantijska umjetnost. Abasidska je nešto originalnija, a obogaćuje se tradicijom Irana.

Dakle, očigledne su razlike u ocjeni omajadske umjetnosti. Od tvrdnje da je ova umjetnost samo preoblikovana helenistička i vizantijska umjetnost (G. Bazin) do ocjene da je ona originalna bez obzira na neke njene eklektičke crte (D. T. Rice); od oštrog dijeljenja omajadske i abasidske umjetnosti (K. Oto-Dorn, E. Kühnel, K. A. C. Creswell, D. T. Rice i G. Bazin) do jedinstvenog tretiranja omajadske i abasidske umjetnosti u toku dva i po stoljeća (G. Marçais).

Kad govore o abasidskoj umjetnosti, prvih pet autora naglašavaju njenu izraženiju originalnost i jače uticaje baštine sasanidsko-perzijske umjetnosti. Jedino G. Marçais, iako se slaže sa ostalim



autorima kad je riječ o originalnijim crtama i izraženijim iranskim uticajima, posmatra dva stila islamske umjetnosti u razvojnom kontinuitetu.

Dolazimo do pitanja koliko vremenska klasifikacija islamske umjetnosti može da pruži odgovor za definiranje pojedinih perioda. Ili je podjela po teritorijalnom principu prikladnija? Postoji više vremenskih klasifikacija. Ovdje ćemo navesti klasifikaciju koju je dao G. Marçais na osnovu tvrdnje »da svaka kraljevska loza donosi tendence koje se pokazuju u potpunom ili djelimičnom opetovanju oblika«. Za ovakvu klasifikaciju najbolje odgovara podjela po dinastijama. Prema Marçaisu, prvi period islamske umjetnosti obuhvata vrijeme od sredine VII vijeka do konca IX v., uključujući u sebi omajadski i dio abasidskog perioda. Drugi period počinje X vijekom i traje do polovine XIII vijeka. U ovom vremenu se uz abasidski bagdadski kalifat stvaraju dva suparnička kalifata: omajadski u Kordobi u Španiji i fatimidski u Kairu u Egiptu. Treći period traje od polovine XIII vijeka do konca XV v., a u tom vremenu se potpuno ruši privid jedinstvenog carstva. U četvrtom periodu se stvara veliko Osmansko Carstvo, koje u sebi uključuje veliki dio nekadašnjeg jedinstvenog arapskog imperija, a u Perziji se stvara država Safavida koja daje nov polet razvoju islamske perzijske umjetnosti.

Još je H. Saladin napravio klasifikaciju na teritorijalnom principu koja je još uvijek priznata u nauci. Ova podjela islamske umjetnosti na regionalne škole utvrđuje: sirijsko-egipatsku školu, magrepsku, koja obuhvata Tunis, Alžir, Maroko, Španiju i Siciliju, perzijsku školu koja obuhvata Mezopotamiju, Perziju i srednju Aziju, tursku školu (seldžučku i osmansku) i napokon indijsku školu islamske umjetnosti.

Već smo vidjeli da je teško pridržavati se vremenske podjele kad je riječ o definiranju omajadske i abasidske umjetnosti. Isto tako, na bazi teritorijalne podjele javljaju se slične teškoće. Tokom istorije su, na primjer, veze umjetnosti Magreba i Egipta bile vrlo žive. Egipat je u X vijeku primao umjetničke elemente iz Tunisa, a u XI vijeku je Tunis samo umjetnička provincija Egipta.

Zbog promjena u nastajanju i propadanju pojedinih islamskih država, pojedine škole cvjetaju ili nestaju, njihove veze se prekidaju ili jačaju. Zbog svega toga u prikazivanju islamske umjetnosti neophodno je prilagođavati vremenski i teritorijalni princip specifičnostima regije, carstva, države i naroda gdje se ona stvara.

Teritorijalni princip stvara opasnosti suviše izolovanog tretiranja umjetnosti vezane za uski teritorij. Vremenski princip ne vodi dovoljno računa o regijama sa vlastitom umjetničkom tradicijom, niti o međusobnim istorijskim razlikama između pojedinih pokrajina koje su se našle u ogromnom carstvu zajedno. U tretiranju razlika između omajadske i abasidske umjetnosti bili su očigledni upravo ovi nedostaci.

Za upoređivanje djela omajadske i abasidske umjetnosti nemamo velikog izbora. Možemo komparirati džamije, dvorce i djela dekorativne umjetnosti. Ovdje ćemo to učiniti u onoj mjeri koliko je to ovdje potrebno i koliko nam prostor dozvoljava.

Tipična omajadska džamija je nastala iz Muhamedove kuće i džamije u Medini (622). Ova džamija ima centralno dvorište uokvireno trijemovima sa sve četiri strane. Najdublji trijem je orijentiran prema Meki, a razvijen je po širini. Njega presijeca karakteristični omajadski transept, uzdignut i bazilikalno riješen, koji okomito siječe široki molitveni prostor. U dnu transepta je niša *mihrāba*, a ispred njega kupola iznad *maqšūre* — ograđene lože na kalifu. Minareti kvadratičnog tlocrta podsjećaju na tornjeve sirijskih crkava. Glavni materijal je kamen, a mermerni stupovi su povezani lukovima koji nose ravnu tavanicu. U enterijeru kao obloga dominira polihromni mermer i mozaik. Ovom tipu pripadaju džamije u Medini, Damasku, Alepu, Hami, Basri, Kufi, Jerusalimu (al-Aqṣā), Rusafi i Kordobi.

Dispozicija abasidske džamije je zadržala centralno dvorište uokvireno trijemovima. Veličine abasidskih džamija mnogo premašuju dimenzije omajadskih džamija. Omajadski transept je napušten, molitveni prostor u cjelini pokriva ravna tavanica. Tlocrt je približno kvadratičan. Građevni materijal je opeka. Spolja džamija ima tvrđavski izgled zbog polukružnih kula koje izlaze iz ravni zida. Okrugli stupovi se zamjenjuju stupcima, kvadratičnim ili oktogonalnim, koji nose ravnu drvenu tavanicu bez posredništva lukova. Velika Mutawakkilova džamija u Samarri je imala 31.000 m<sup>2</sup>, sa dimenzijama 240 × 156 m, a mogla je da primi na molitvu 100.000 vjernika. Oktogonalni stupci od opeke su na četiri ugla imali mermerne stupiće, koji su raščlanjivali stupce i davali im lakši izgled. Kapiteli i baze zvonastog oblika prvi put se pojavljuju u ovoj džamiji. Prema nekim pisanim dokumentima, enterijer je bio ukrašen mozaikom. Minaret ima spiralnu vanjsku rampu, kao i minaret džamije Abū Dulafa i Ibn Ṭulūna, a vuče porijeklo od babilonskih zigurata. Osim Velike džamije i Abū Dulaf džamije u Samarri, ovom tipu pripada Velika džamija u Raqqi, predseldžučka džamija Masḡidi ḡumu'a u Isfahanu i Ibn Ṭulūnova u Kairu.

Brojni omajadski dvorci danas su rasijani na prostoru Jordana, Sirije i Palestine. U Jordanu su: Mšata, Qaṣr ut-Tūba, Quṣayr Amra, Hamām as-Sarak, Qaṣr ul-Abyaḍ i Muwakar. U Siriji su: Qaṣr ul-Ḥayr al-Ġarbi i Qaṣr ul-Ḥayr aš-Šarqī. U Palestini su: Qirbat ul-Minye i Qirbat ul-Mafḡir.

Ovi kameni zasvedeni dvorci pokazuju bogatstvo tlocrtno-prostornih rješenja, a služili su za razne svrhe: rezidenciju vladara, lovački dvorac i kupatilo. Najznačajniji su Mšata i Qirbat ul-Mafḡir. Najčešća je dispozicija helenističkog unutaršnjeg dvorišta na koje su orijentirane sve prostorije za stanovanje. Kad se radilo o velikim građevinama, svaka grupa stambenih prostorija je imala svoje vla-

stito unutarnje dvorište. Abasidske palate se odlikuju ogromnim dimenzijama, kao i njihove džamije. Dispozicija je ista kao kod omajadskih palata: unutarnje dvorište, odnosno mnogobrojna manja dvorišta uokvirena stambenim prostorijama koje Creswell naziva baytovima. Građevni materijal je opeka. Novi dio uz palatu-rezidenciju je lovački park za divljač, — paradeison —, ogromnih dimenzija. Al-Mu'tašimova palata u Samarri (Ġawsak al-Ĥāqānī) imala je površinu 175 ha i prečnik 1.400 m, centralno dvorište 350 × 180 m. Na istoku je bio ogromni ograđeni park za lov na divljač dug oko 5 km. Al-Mu'tašimova palata Balkawūr u Samarri (859) je približan kvadrat sa stranicom ogradnog zida od 1.250 m. Sama palata je imala dimenzije 460 × 575 m i bila opasana unutarnjim zidom. Ovo je idealan tip abasidskog dvorca. U stvari, to je mnogo uvećana omajadska Mšata sa karakterističnom trodjelnom podjelom cjeline. U enterijeru dominira obloga od keramike sa metalnim refleksom.

Omajadski umjetnički oblikovani predmeti su toliko rijetki, a njihovo datiranje nesigurno da se uopšte ne može dobiti slika o njihovoj cjelokupnoj dekorativnoj umjetnosti van arhitekture. U arhitektonskoj sakralnoj dekoraciji dominira mozaik i mermerna obloga, a u arhitekturi palata zidne slike.

Abasidska umjetnost je u dekoraciji dala ogroman doprinos, o čemu smo ranije govorili izlažući gledišta šestorice autora.

Ovdje želimo da ukažemo na neka relevantna pitanja za odnos omajadske i abasidske umjetnosti. U oba slučaja je riječ o jedinstvenom islamskom carstvu, dakle o djelima koja su se u ova dva historijska perioda stvarala u svim dijelovima imperija. Međutim, kad se govori o omajadskoj umjetnosti, onda se u pravilu izlažu ona djela koja su stvorena u Siriji, a kad se govori o abasidskoj umjetnosti tretiraju se djela stvorena u Mezopotamiji. Kao da u oba perioda carstvo nije bilo jedinstveno.

Dosadašnja izučavanja omajadskog perioda su se koncentrisala naročito na Siriju, a abasidskog na Mezopotamiju. Ovdje uočavamo nedostatke faktografskih podataka. Naročito oskudijevamo podacima za arhitekturu ravnomjerno tretiranu na čitavom teritoriju carstva.

Da bismo se približili mogućem odgovoru na pitanje postavljeno u naslovu teme, moramo, prije svega, konstatovati činjenicu da je abasidsko carstvo nastavljač omajadskog islamskog imperija. U vezi sa ovom konstatacijom, postavimo pitanje, što je historijski i kulturno-civilizacijski značila smjena ranoislamskih dinastija? Da li su abasidsko društvo i abasidska država bile u toj mjeri različite od omajadskog, da bi im odgovarale i različite umjetnosti?

Razvoj društva i države Omajada i Abasida govori o kontinuiranoj evoluciji istog društva i iste države, a ne o različitim društvenim i državnim organizacijama. Značaj dvora i u prvom i u drugom periodu je ogroman. Iako u doba Omajada islamski dvor oponaša vizantijski, a u doba Abasida sasanidsko-perzijski dvor, to

još uvijek ne može biti dovoljan razlog za postojanje dviju raznih umjetnosti. Isto tako i činjenica da je za rano-islamsku umjetnost bilo važno iz koga je kraja donator umjetničkog djela, jer je on obično angažovao umjetnike iz svoga kraja, to također ne može potvrđivati tezu o dvije razne umjetnosti u doba Omajada i Abasida. Ako bi se radilo o dvije umjetnosti, od kojih se omajadska njegovala samo u zapadnom dijelu carstva, a abasidska u istočnom dijelu, onda bi logično mogli zaključiti da se u jednom dijelu carstva stalno razvijala jedna umjetnost, a u drugom druga.

Izvori najranije islamske umjetnosti bili su: Ka'ba u Meki, Muhamedova kuća i džamija u Medini (622), predislamska dekoracija Arapa, naročito dekorisanje tekstila, arapski jezik sa svojom specifičnom jezičnom muzikom, izrazito dekorativno arapsko pismo, arapska predislamska poezija, Kur'an sa svojim filozofskim i lingvističkim osobenostima, učešće sirijskih, koptskih i vizantijskih umjetnika, stara umjetnička tradicija Sirije, Egipta, Mezopotamije i sasanidske Perzije, te umjetnička nadarenost Arapa.

Ne zaboravimo da su svi ovi faktori djelovali u kontinuitetu i na čitavom teritoriju, kako omajadskog, tako i abasidskog carstva. Samo na osnovu takvog gledanja možemo razumjeti nastanak remek-djela abasidske umjetnosti, Ibn Tulūnove džamije u Egiptu, dakle zapadnom dijelu carstva. Ili posebno mjesto Velike džamije u Kordobi, podignute u doba abasidskog carstva od strane Omajada u Španiji, na kojoj su očigledni omajadsko-sirijski uticaji, ali isto tako i rimski i perzijski, — koja je pored svega toga originalna umjetnička tvorevina najveće vrijednosti.

Tako smo ponovo došli do problema odnosa omajadske i abasidske umjetnosti. Da li su uopšte termini »omajadska umjetnost« ili »omajadski stil«, odnosno »abasidska umjetnost« ili »abasidski stil« — dobri, da li odgovaraju istorijskim činjenicama koje bi mogle potvrditi postojanje dviju različitih umjetnosti, odnosno dva različita stila? Čini nam se da na ovo pitanje možemo dati negativan odgovor.

U omajadskom periodu u prvom planu su helenistički, a u drugom perzijski uticaji. U abasidskom periodu u umjetnosti dominiraju perzijski elementi, ali su i helenistički stalno prisutni. Na gotovo svakom velikom umjetničkom djelu, omajadskog ili abasidskog doba, mogu se utvrditi obje glavne vrste uticaja, — mediteranski i azijski. Istoričar treba da ove uticajne elemente konstatuje, da ih objasni i valorizira.

Razvitak islamske umjetnosti omajadskog perioda označava onu fazu u kojoj je trebalo naći izraz nove umjetnosti, fazu u kojoj se prepliću elementi starih pokrajinskih umjetnosti sa novim islamskim elementima. Omajadski umjetnik je bio koliko u prošlosti, toliko u budućnosti. Težnja da se izrazi odmah novo u umjetnosti nije dobila adekvatnu težinu. Eklekticism je bio osnova na kojoj se stvarao novi umjetnički izraz.

Sličan zahtjev se ranije postavljao i pred umjetnike ranog hrišćanstva. I rezultat je također bio sličan. Na Zapadu je osnova bila klasična helenističko-rimska umjetnost na kojoj se tražio novi hrišćanski umjetnički izraz. Na Istoku su umjetničke tradicije pojedinih pokrajina postale ishodište težnje za novim hrišćanskim izrazom u umjetnosti. Tek u VI stoljeću, sa vizantijskom umjetnošću, možemo reći da je pronađen taj izraz. U traganju za njim sudjelovale su mnoge pokrajine na istoku, a prije svih Mala Azija, Mezopotamija, Sirija, Koptsko područje Egipta, Sjeverna Afrika i Jermenija. Doprinos svake od ovih pokrajina je bio različit.

Na Zapadu je novi hrišćanski izraz u umjetnosti ostvaren tek rano-romaničkom umjetnošću VIII i IX stoljeća.

Fakat da je islam svestranije od hrišćanstva obuhvatio svakodnevni život ljudi može da nam da odgovor na to: zašto je već u omajadskom periodu, dakle već u I vijeku nakon Hidžre, nova umjetnost imala više islamski, nego sirijski, koptski ili iranski karakter.

U abasidskom periodu su islamski elementi posve nadvladali tradicionalne pokrajinske. Prelazni stil je nestao i ustupio mjesto novom stilu koji sada na virtuozan način tretira umjetnički sadržaj i umjetničku formu. Do maksimuma su usklađene umjetničke namjere i realizacije. Umjetničke želje su u skladu sa umjetničkim mogućnostima.

Gledano tako, omajadski period možemo smatrati ranim, arhaičnim, periodom islamske umjetnosti, a abasidski klasičnim periodom, periodom umjetničke perfekcije.

U vrijeme Abasida u raznim regionima islamskog carstva snažno su se izrazile osobenosti regionalnih umjetničkih škola, integrišući domaću tradiciju i nove arapsko-islamske elemente.

Poslije abasidskog doba u islamskoj umjetnosti možemo da pratimo dvije tendence: prva, tendenca dekadanse, izivjelosti stila, njegovo petrificiranje zamjenom umjetničkog traženja umjetničkim iskustvom. Forma nadoknađuje siromaštvo umjetničkog sadržaja. Dekadansa je prisutna, prije svega, u arapskim pokrajinama raspalog abasidskog carstva.

Druga tendenca je u novim islamskim državama na svježim sokovima domaćih umjetničkih tradicija, a u novim društveno-političkim prilikama nagovijestila ponovo traženje novog umjetničkog izraza, čija je osnova bila abasidska islamska klasična umjetnost. Ovu tendencu možemo najbolje pratiti u nastajanju i razvijanju turske umjetnosti. Isto tako možemo je potvrditi na razvitku islamske indijske umjetnosti i umjetnosti Perzije Safavida.

## R é s u m é

## DIFFÉRENCES ENTRE L'ART OMMAYADE ET ABBASSIDE

L'auteur constate qu'on pourrait supposer réglée depuis longtemps la question des différences entre l'art ommayade et abbasside, même s'il s'agissait de nuances et non de différences essentielles. Pour montrer les divergences qui existent dans l'appréciation de ces deux styles de l'art, il cite de manière explicite les opinions d'Ernst Kühnel, Katarine Oto-Dorn, K. A. C. Creswell, David Talbot Rice, Georges Marçais et de Germain Bazin. Elles vont de celle affirmant que l'art ommayade n'est que de l'art hellénistique et byzantin transformé (G. Bazin) jusqu'à l'appréciation selon laquelle cet art est original, en dépit de certains de ses traits éclectiques (D. T. Rice); d'une nette séparation faite entre l'art ommayade et abbasside (K. Oto-Dorn, E. Kühnel, K. A. C. Creswell, D. T. Rice et G. Bazin) jusqu'à un traitement unique de l'art ommayade et abbasside sur une durée de deux siècles et demi (G. Marçais).

En parlant de l'art abbasside, les cinq premiers auteurs soulignent son originalité assez prononcée et d'assez fortes influences provenant de l'héritage de l'art perse sassanide. Seul G. Marçais, tout en étant d'accord avec les autres auteurs quant à l'existence de traits originaux et d'influences iraniennes prononcées, considère ces deux styles de l'art islamique dans une continuité évolutive.

H. Redžić se pose la question de savoir dans quelle mesure une classification chronologique de l'art islamique peut fournir une réponse satisfaisante pour définir ses différentes périodes, ou bien si une répartition basée sur le principe territorial ne conviendrait pas mieux. Il estime que le principe territorial crée des dangers pour traiter de manière trop isolée un art lié à un territoire limité. Le principe chronologique ne tient pas suffisamment compte des régions possédant une tradition artistique propre, ni des différences historiques respectives entre différentes régions qui se sont trouvées réunies dans un immense empire. Ce sont ces défauts qui ont été évidents dans le traitement des différences entre l'art ommayade et abbasside.

Dans la suite de son exposé, l'auteur établit une comparaison entre les mosquées, les palais et les oeuvres d'art décoratif ommayades et abbassides, pour se rapprocher de la réponse à la question posée dans le titre. Il souligne le fait que l'empire abbasside fut le continuateur de l'empire islamique ommayade, en fonction de quoi il pose la question de l'importance historique et culturelle qu'a pu avoir la succession des dynasties des premières périodes de l'Islam, ainsi que celle de savoir si la société et l'État abbassides ont été à ce point différents des structures ommayades pour avoir besoin d'un art différent. L'évolution de la société et de l'État des Ommayades et des Abbassides parle en faveur de l'évolution con-

tinue d'une même société et d'un même État et non d'organisations sociales et étatiques différentes.

Pour terminer, l'auteur donne son opinion sur la question. Selon lui, au premier plan de la période ommayade se situent les influences hellénistiques; quant aux influences perses, elles sont secondaires. Dans la période abbasside ce sont les éléments perses qui dominant dans l'art; néanmoins, les éléments hellénistiques sont constamment présents. Dans presque chacune des grandes œuvres d'art, ommayade ou abbasside, on peut établir les deux principaux genres d'influences: méditerranéen et asiatique. L'historien doit établir l'existence de ces éléments d'influence, les expliquer et les valoriser.

Au cours de la période abbasside, les éléments islamiques ont entièrement prévalu sur les éléments régionaux traditionnels. Le style de transition a disparu pour céder la place à un nouveau style, qui traite maintenant avec virtuosité le contenu et la forme artistiques. Les intentions et les réalisations de l'art sont harmonisées au maximum.

Vue sous cet aspect, la période ommayade peut être considérée comme première, archaïque dans l'art islamique, et la période abbasside comme période classique, celle de la perfection artistique.