

Nusret Isanović¹

TAJ MAHAL – ŽUDNJA ZA NADŽIVLJAVANJEM PROLAZNOSTI

Sažetak

Posredstvom arhitekture mauzoleja svijet će upoznati neka od najveličanstvenijih djela islamske umjetnosti, koja ponekad oblikuju utisak da „ljepota sama u sebi nosi moći nadživljavanja“ (Malraux) i da, uzvišenošću i potpunošću svog estetsko-umjetničkog izraza, opravdava besmrtnost. Neka od ovih djela islamske arhitekture u Mogulskoj Indiji mogu se smatrati najljepšim umjetničkim djelima koja su ikada nastala; nijedna arhitektura ih nikada nije nadmašila. Najpoznatije među njima je svakako Taj Mahal koja – odrazom unutarnjeg počela u svojim oblicima, svojom općom strukturom, jasno razaznatljivom formom, temeljnim duhovnim zaleđem i iznutra oslovljavajućim baraqatom persijskih i indijskih sufija, kontemplacijskom energijom i osobitim metafizičkim kvalitetom ljepote koju emanira – svjedoči da je iznimno remek-djelo ukupnog umjetničkog genija islama i možda njegov labuđi pjev u Indiji. Kao da u njoj islamska umjetnost dotiče krajnje granice svoje povijesne ostvarenosti i doseže neku vrstu formalnog savršenstva, što u povijesnom redu stvari i iskustvu svijeta gotovo uvijek znači i neku vrstu kraja. Rad je stanoviti hermeneutičko-interpretativni napor da se iz horizonta islamske duhovnosti, metafizike i filozofije umjetnosti razumijeva osebjnost arhitekture Taj Mahal i polisemnost njene simbolike.

Ključne riječi: Taj Mahal, Veliki Moguli, mauzolej, arhitektura, umjetnost, simbolika

Uvod

Svoje klasično razdoblje arhitektura Velikih Mogula je upoznala tokom vladavine Jahangira (1605–1627) i njegovog sina,

¹ Vanredni profesor, Islamski pedagoški fakultet Univerziteta u Zenici nusret.isanovic@gmail.com

Rad autora je dostavljen 21. 11. 2013. godine, a prihvaćen za objavljivanje 9. 12. 2013. godine.

nasljednika *prijestolja*, Shah Jahana, (1628–58). Shah Jahan je, više od ostalih mogulskih vladara, bio zaljubljen u umjetnost i pasionirano ju je podržavao. Znatno je unaprijedio organizaciju ukupne umjetničke produkcije Carstva; planiranje arhitektonskih projekata bilo je potpuno centralizirano, a repertoar formi postao znatnije standardiziran i jasnije definiran. Šiljasti lukovi su, primjerice, postali dominantan i nezaobilazan arhitektonski element, a bijeli mermer i fini štuko koristili su se za ukrašavanje fasada umjesto ranije preovlađujućeg crvenog pješčara. Ove forme i materijali obrađivani su s izuzetnom vještinom i stilskom prefinjenošću; imali su visoki sjaj, lahko su se dali klesati i bili su podesni za umjetničku obradu, osobito za filigranske inkrustacije i izradu perforacija, čija ljepota i savršenstvo nigdje nikada nisu bili nadideeni.² Slično kao i u Osmanskom carstvu, jedinstvenost carskog stila dosljedno se ostvarivala preko institucije *dvorskog ureda arhitekata* koji se nalazio pod neposrednim nadzorom samog vladara.

Prije Taj Mahal Shah Jahan je sagradio, sred parka ogromnih dimenzija, mauzolej za svoga oca Jahangira u Shaderi, gradu smještenom nedaleko od Lahorea koji je činio važnu raskrnicu karavanskih puteva što su vodili iz Delhija, Multana, Kashmira i Kabula. Posjetioci Shadere „slavili su veličanstven izgled njegovih

² Korištenje plošnih ukrasa, obogaćeno osjećajem za sjenu i dubinu, postat će izrazita karakteristika islamske umjetnosti u Indiji. Mrežaste kamene pregrade koje odaju upravo ovu kombinaciju različitih oblika, uspješno su korištene u arhitektonskoj dekoraciji i dostigle su visok stupanj savršenstva potkraj XVI stoljeća u „gujuratskoj umjetnosti“. Među najpoznatije ubrajaju se tri rešetkaste pregrade koje se nalaze u maloj džamiji Sīdī Saʿīd u Ahmadabadu iz druge polovine XVI stoljeća. Čudesno lijepim i dojmljivim nadaju se i rešetkaste kamene pregrade u mauzoleju Itimad al-Daule u Agri, koji okružuju kenotafe oca kraljice Nur Jahan i njegove supruge, i tako joj, u stalnom odnosu svjetlosti i sjene, priskrbuju dodatni misterij onostranosti. Nešto slično ponovo susrećemo u centralnoj prostoriji mauzoleja Taj Mahal. Perforirane kamene pregrade u džamiji Sīdī Saʿīd – od preobilja lišća i cvijeća što okružuju loze koje izrastaju iz stabla drveta – pokazuju takvo umijeće filigranske izrade, ljepotu i prefinjenost koja nikada više nije dostignuta. Prepuštajući se igri sunčanih zraka rešetkaste pregrade prave nepredvidljivo mnoštvo oblika i ugodne šare od sjenki i svjetlosti (*chiaroscuro*); zatvaraju prostor s verandama, zaštićuju svetost turbeta i pojačavaju privlačnost *tajne unutaritosti*. One istovremeno plijene pogled svojom ljepotom i mnogolikošću stalno mijenjajućih oblika, ispunjavaju ga mistikom i kontemplativnim poticajima, bezuvjetno ga prepuštajući dubinama metafizičkog misterija. (Vidi: Jones, 2000:152-155; Rizvi, 1979:330; Vaughan, 2000:478)

džamija, bazara, palata, vrtova i rezidencija, od kojih je tek neznatan broj sačuvan“. (Blair and Bloom, 1994:279). Izuzev četiri neobično visoke munare, Jahangirov mauzolej ničim ne zavređuje posebnu pažnju.

Najpoznatiji graditeljski poduhvat Shah Jahana svakako je bila Taj Mahal. Da bi se planiralo i sagradilo ovo izuzetno djelo islamske arhitekture u Mogulskoj Indiji, od čije ljepote i *dimenzija zastaje dah*, bilo je neophodno ogromno bogastvo kojim je potpuno i neograničeno mogao raspolagati samo njen graditelj, odnosno mecena. Tokom svoje tridesetogodišnje vladavine – u kojoj se posvjedočio kao *Shahinshah-i Adil* (Pravedni car) – Shah Jahan je rukovodio državnim poslovima u svojstvu vrhovnog vojskovođe, prvog čovjeka državne uprave, pokrovitelja i pomiritelja, primjenjujući politiku čvrste i pravedne ruke, u čemu se ugledao na svog djeda Akbara. Posljedica takovrsne vladavine bilo je sticanje izuzetnog materijalnog bogatstva, ali i njegovo trošenje u velike graditeljske projekte i umjetnička djela. Najviše je trošila arhitektura mauzoleja (vidi: Smit, 2002:435), često više i od velikih vojnih pohoda.

Okrunjenje klasičnog razdoblja arhitekture Velikih Mogula

Taj Mahal je postala jedna od „najpoznatijih građevina cjelokupne islamske arhitekture i jedno od najznamenitijih ljudskih ostvarenja uopšte.“ (Blair and Bloom, 1994:279). Ona je, poput piramida u Egiptu, Eiffelovog tornja u Parizu, Partenona u Atini i Tornja u Pisi, postala najupečatljivijim, univerzalnim simbolom Indije.

Gradnja Taj Mahal bila je neposredno potaknuta smrću Shah Jahanove supruge Arjumand Banu Bagam, poznate i kao Mumtaz Mahal, što na urdu znači *Izabranica palate*. Ustvari, ovom njenom nadimku Taj Mahal, što znači *kruna mjesta*, duguje svoje ime.³ Riječ je o vjerovatno najljepšem i najveličanstvenijem spomeniku koji je ikada sagrađen u čast jedne žene. Nastao je kao u oformljenu ljepotu, u umjetničke i arhitektonske oblike uhvaćen i okamenjen odjek Jahanove boli zbog smrti svoje supruge. Veliki

³ Mumtaz Mahal je umrla u Burhanpuru ljeta 1631. godine, dok je rađala četrnaesto dijete. Šest mjeseci kasnije njeno tijelo je dovezeno u Agra i položeno u vrtu, gdje će tokom narednih godina nastajati veliki kompleks Taj Mahal kako bi bio stalno sjećanje na nju.

indijski pjesnik Rabindranath Tagora nazvao je ovu izuzetnu građevinu „suzom na licu vremena.“

Gradnja mauzeleja otpočela je 1632. godine na obali rijeke Jamune u Agri u vrtnom kompleksu površine četrdeset dva jutra. Više je arhitekata radilo na njegovom projektiranju poput Mulla Murshida iz Shiraza, 'Abd al-Karima Ma'mura Khana, Makramata Khana i, vjerovatno najznačajnijeg među njima, Ahmeda Lawharia iz Lahorea. (vidi: Blair and Bloom, 1994:280). No, nikad se nije sasvim pouzdano saznalo ko je bio glavni arhitekta Taj Mahal. Sam Shah Jahan je imao dara za arhitekturu i pokazivao je znatan interes za njeno proučavanje te je prigodice pravio nacрте objekata koje je gradio. Stoga neki teoretičari islamske umjetnosti poput Titusa Burckhardta smatraju da je autor osnovnog projekta mauzoleja bio sam Shah (vidi: Burckhardt, 1976:174).

Prvobitno, Shahova namjera je bila da sagradi dva mauzoleja na dvjema suprotnim obalama rijeke Jamune, jedan za svoju suprugu, a drugi za sebe, i da ih poveže mostom, kao simbolom spajanja koje se zbiva s druge strane „toka vremena“. Za razliku od Taj Mahal, koja je sagrađena od bijelog mermera, njegova grobnica je trebala biti od crnog i, po njegovoj vlastitoj želji, simbolizirala bi bezdani misterij smrti. Međutim, ova grobnica nikad nije sagrađena tako da je i Shah Jahan sahranjen u mauzoleju kojeg je podigao za svoju suprugu Mumtaz Mahal.

Budući da u horizontima sakralne semantike svaka boja simbolizira jednu formu i sama po sebi jeste svjetlo te označava *nivoe kozmičke* egzistencije (Nasr, 1987:54), ove dvije boje trebale su u Shah Jahanovim mauzolejima biti osobitim vizuelnim znakovima života i smrti, prolaznosti i Vječnosti, Bitka i Nebitka, tmine i svjetloti, skrivenosti i otkrivenosti, materijalnog kriptuma i oslobađajuće svjetlosti duha. U kontekstu ezoterijske misli islama crna i bijela boja imaju fundamentalnu simboliku, bogatu i vrlo slojevitou semantiku. Bijela boja simbolizira otkrivenost Bitka, koji jest osnova postojanja svakog bića, i kao takva, u odnosu na sve druge boje, nadaje se svojom egzistencijalnom prozirnošću i ontološkom nadmoćnošću. Ona povezuje sve boje i simbol je jedinstva potencijalитета još nepodijeljenih realnosti. Bijela boja *odgovara duhovnim moćima Blagoslovljenog Poslanika, a.s., i aspektu čistote njegove duše*. U obzorjima duhovne semantike bijela boja također simbolizira predanost i pokornost, mir, sveopću pomirenost i smirenost, nadmoć dobrote i ljepote. Sakralne građevine kojima dominira bjelina *treba da podsjetu čovjeka na*

njegovu *nemoć pred Svetim Jedinštvom* i na nadu u Božiju milost i konačno izbavljenje iz tamnice vremena.

Sa stanovišta islamske simbologije crna boja nije samo znak smrti i posvemašnjeg nihiliteta. Ona ima *značenje Nebića ili Svete Esencije*, odnosno nad-ontološkog Principa koji, kako se obično misli, transcendirira i sam Bitak. Ona je, zajedno sa zelenom, boja porodice Blagoslovljenog Poslanika. Njeno posebno značenje u islamskoj arhitekturi određeno je činjenicom da je ona boja pokrivača Kja'be (*kiswah*), što opet simbolizira Vrhovni Princip, prema kojem je Kja'ba svakako povezana u smislu principa cijele sakralne arhitekture u Islamu.

Arhitektura oslovljena semantikom simbola

Ko ne razumije jezik simbola teško će moći razumjeti arhitekturu Taj Mahal. Posmatrano iz obzorja sinkretističkim gnozisom obilježenog duha Mogulske Indije, moglo bi se reći da je riječ o arhitektonskoj cjelini nastaloj na simbolizmu matematičkog genija te da u osnovi arhitektonskog bitka Taj Mahal jeste složena sakralnomatematička, napose aritmetička i geometrijska simbolika.⁴ Nju iznutra osobito određuje duhovna zbilja brojeva:⁵ jedan (1),⁶ četiri (4),⁷ pet (5)⁸ i osam (8)⁹ te njihova, metafizički

⁴ Arhitektura je još od drevnih vremena podređivana matematici. Takav odnos je imanentan i islamu što on ne duguje samo matematičkoj strukturi qur'anske Objave nego i komplementarnim utjecajima indijske i grčke filozofske misli, naročito onim preuzetim od pitagorejaca i Platona. Pitagorejci su, primjerice, smatrali da se svaka ljepota svodi na broj jer je on temelj simetrije. „Za teorijom brojčane simetrije poveo se Platon pa ju je shvatio kao uvjet ljepote. Upotrebom brojčanog sustava s najvećom djelidbenom mogućnošću postizalo bi se, po Platonovom mišljenju, savršenstvo. U tom bi smislu savršeni red bila savršena ljepota.“ (Mihojević, 1987:13). Međutim, kada je riječ o islamu, pogrešno bi bilo apsolutizirati značaj matematike u razumijevanju umjetnosti i arhitekture. Ona sama po sebi ne daje odgovore na mnoga pitanja što ih one postavljaju. Tako je npr. sasvim očito da svaka geometrijska projekcija nije istovremeno i arhitektonski nacrt.

⁵ U svojim formama, kojima vladaju zakoni geometrije, arhitektura transformira vrijeme u prostor. A oni se, u tradicionalnim kulturama, mjere brojevima koji su ovdje simboli *par excellence* i imaju sveta značenja.

⁶ Kao i slovo *alif*, broj *jedan* je znak Jedinog Boga. On simbolizira Apsolutnu Zbilju u kojoj samo On, Jedan i Jedini, jeste; također je simbol ljuske okomice, koju neki antropolozi smatraju temeljnim razlikovnim znakom čovjeka u odnosu na sva druga bića. Budući da je broj jedan sadržan u *shahadatu*, islamska arhitektura, koja ga afirmira, smatra se vizuelnim svjedočanstvom (*shahadatom*)

uvjetovana, geometrija formi: krug, kocka i oktagon. U tajni broja jedan obitavaju tajne svih ostalih brojeva. „Shvatiti broj jedan također znači shvatiti broj dva. Broj dva sadrži broj tri, broj tri sadrži broj četiri itd. do beskonačnosti.“ (Denson, 1991:27) Ako se isti princip (raspo)reda primijeni na geometrijske forme, ishod će biti odgovarajuće analogije u njihovom redu. Krug je u islamu postavljen kao odraz jedinstva ili znak potpunosti koja jedino

Božije jednosti. To je – potčinjavajući se u biti fundamentalnom duhovnom konceptu islama – potvrdila i arhitektura Taj Mahal.

⁷ Od davnina četiri je bio broj *svemira*, broj kosmičkog reda i poretka. On označava četiri strane svijeta i četiri njegova početna elementa. U duhovnoj i religijskoj tradiciji islama, njegovoj umjetnosti i kulturnoj morfologiji, broj četiri ima izuzetnu važnost. Ovdje je tek naznačavamo: „U duhovnoj sferi, postoje četiri *awtāda*, ‘stupa’, u hijerarhiji dobrih, kao što postoje i četiri odabrana meleka... ‘Četiri knjige’, Tevrat, Zebur, Indžil i Kur’an, poznate su kao i četiri tekbara, tj. četverostruko izgovaranje riječi Allāhu ekber prilikom dženaze“. (Schimmel, 2001:143). Osnovu povijesne zbilje islamske države čine „četverica pravednih halifa“; islamsku pravnu stvarnost obilježavaju četiri pravne škole; vjerovanje je zasnovano na četiri vrijednosti: strpljenju, nepokolebljivom uvjerenju, pravdi i ustrajnom stremljenju; mnogi gradovi, značajne građevine, vrtovi – što je također prepoznatljivo i u Mogulskoj Indiji – građeni su u znaku broja četiri (četverokuta i njegovog multipliciranja). Cjelokupna arhitektura Taj Mahal je određena brojem četiri, ona je sva u njegovoj „vlasti“.

⁸ Praktični život muslimana, njegovo vjerovanje i obredoslovlje prepoznatljivo se događaju u znaku broja pet: vjerovanje je određeno s pet njegovih stubova (shahadat, namaz, post, zekat i haj); postoji pet obaveznih dnevnih namaza; pet poslanika zakonodavaca (*ulū'l 'azm*); u posvećujućim obredima „duhovnog viteštva“ (futuwwi) pristupna haljina se presavija pet puta kao znak podsjećanja na pet duhovnih osnova udruženja; pet članova Poslanikove porodice koji su pod plaštom njegove zaštite (ahl al-'abā). Petostruka struktura se ne pojavljuje u kristalnim formama, ali se pojavljuje u mnogim biljnim formama, primjećuje Annemarie Schimmel.

⁹ Broj osam je u povijesti religija prepoznat kao simbol konačnog smiraja, sklanjanja u sigurnost vječne milosti. U islamskoj eshatologiji u Džennet vodi osam ulaza; Božanski tron nosi osam meleka (Qur'an 69:17), što je u arhitekturi izraženo oktagonim građevinama kakava jeste primjerice *Kupola na stijeni* u Jerusalimu, oktagonim tamburima, tlocrtima građevina, poput onog u Selmiya džamiji u Edirnama ili Taj Mahal; osmougaonim fontanama ili rebrastim džamijskim svodovima. I vrtovi u kojima su smješteni mauzoleji izgrađeni su po obrascu oktogona itd. U nekim sufijskim redovima poput Nakshibendija postoji osam temeljnih pravila; *Hasht bihisht*, „Osam Dženneta“, persijski je ep Amīr-i Khusrawa koji nastoji nadmašiti Nizāmījev *Haft Pajkar*, „sedam ljepota“, a bašče, posebno one koje okružuju mauzolej, često se prostiru u osmougaonom obliku koji podsjeća na Džennet, dok se knjige s naslovima poput *Gulistān*, „Ružičnjak“, *Bahāristān*, „Proljetna bašča“, sastoje svaka od po osam poglavlja, podsjećajući na idealan oblik bašče.

istinski pripada Jednome. „Krug je takođe ‘roditelj’ poligona koje ga istovremeno i sadrži i koje on naglašava. On postoji izvan vremena i pretstavlja vječnost.“ (Denson, 1991:27). Umnožavajuće širenje kruga naznačava puteve otkrivanja i povanjštinjenja; u dimenziji pojavnog eksternirano je mnoštvo novih geometrijskih formi koje postaju raspoložive za mnogolike primjene.

Arhitektura Taj Mahal je uspješna i vrlo dosljedna transformacija aritmetike aksijalnih brojeva sakralne matematike islama u fundamentalne geometrijske uzorke, na kojima i počiva cjelokupna morfologija svete islamske arhitekture. U njoj se posredstvom oktogona, a kasnije, na razini oblikovanja sfernih formi i kruga, zbiva svojevrsna razrada kocke, jednog od temeljnih sakralno-geometrijskih uzoraka tradicionalne umjetnosti islama, posvjedočenog još u drevnoj pojavi Hrama Božijeg u Mekki. Ona je, zapravo, svojevrsna igra, bolje rečeno, ciklično *zbivanje prelaženja*, za islamsku umjetnost fundamentalnih, geometrijskih oblika, od kocke u oktagon (udvojena kocka), a od oktogona u krug, koji se istim putem teži ponovo vratiti ishodištu kocke, kako bi, u cijelosti se arhitektonski ostvarujući, okončao hod *sakralnogeometrijske potpunosti*.

Ozbiljenje duhovne dimenzije islama, njegovog matematičkog genija i imanentnih mu geometrijskih uzoraka, u arhitekturi Taj Mahal može se, također, sasvim jasno razaznavati u primjeni „lukova i potpornih lukova različitih vrsta i veličina u strukturalne i dekorativne svrhe“. (Jones, 2000:163) Njeni dekorativni uzorci i strukturalni elementi, koji su posvuda prisutni u dinamičnim formi niša i lukova, svjedoče međusobnu uvjetovanost i zajedničko metafizičko porijeklo. „Postoji vrlo bliska veza između glavnih strukturalnih linija građevine i njene dekoracije, koja u svom dizajnu ne samo da prati iste principe nego i odjekuje njegovim ponovno uprisutnjenim oblicima.“ (Jones, 2000:163)

Motiv koji prožimlje cjelokupnu povijest islamske arhitekture, „luk unutar pravougaonika“, ili, možda, krug – kao simbol potpunosti i savršenstva – koji, poput sunca što se usudno svakoga jutra rađa na Istoku, izranja iz pravougaonika, osnovna je konstruktivna, oblikovna i dekorativna sastojnica Taj Mahal. „U uvećenoj formi pojavljuje se u vidu portala smještenog u središnjem dijelu svake strane građevine; u umanjenoj formi pojavljuje se u vidu bočnih niša na dva nivoa. Dalje umanjivan pojavljuje se u vidu prozora i vrata, unutar većeg portala i niša. U mnoštvu još manjih oblika isti motiv ispunjava gornje dijelove niša

i tu se transponira u dekoraciju od mukarnasa. Zidovi i platforme, također, nose isti motiv u vidu plošnog dizajna. Kao trorežnjasti luk unutar pravougaonika, nalazimo ga u dekorativnoj izvedbi osnove građevine i na kioscima oko glavne kupole, ali i kao uzorak na njenom tamburu“ (Jones, 2000:146); on okrunjuje i vrhove njena četiri munare, simbolizirajući time konačno odvajanje duše od tijela, njeno napuštanje svijeta materije i prelaženje u svjetove duhovne zbilje, gdje materijalni oblici i njihove granice nemaju više nikakvog značenja. Pojavljivanje luka unutar pravougaonika ponavlja se kao dio fundamentalnog koncepta i ostalih građevina mauzolejskog kompleksa. Prozori i velike niše – što prave duboke sjene povećavajući tajnovitost svakom obliku kojeg su primile u sebe – ponavljaju isti motiv u umanjenoj formi i na nižem nivou. Isti princip smanjivanja i ponavljanja – što se ovdje, bez sumnje, da razumjeti i kao princip skrivanja i raskrivanja, rađanja i „umiranja“, odlaska i povratka – posvudašnje je primjenljivosti; nalazimo ga i na izdijeljenim pločama, nišama u unutrašnjosti grobnice, na mrežastim, kao srebrenim nitima ispletenim, mermernim pregradama i ogradi, koja poput srme od mjesečevih zraka obujmljuje dva kenotafa u njenom potkupolju. Napokon, prisutni su i na trakama suzdržanog kaligrafskog rukopisa koji, svojom sadržinom, stilskim savršenstvom i formom, naznačava pravce na neznanim putevima eshatoloških realnosti.

Tlocrtna simbolika građevine

Razvijena geometrijska shema, koja se nalazi u osnovi građevine, sastoji se od pet oktogona, koji se, poput ružinih latica, susreću i zajedno teže središtu. Ma koliko oktogon mauzoleja i njegov peterostruki razvoj proizilazili iz islamske tradicije, u ovoj tlocrtnoj geometrijskoj shemi Taj Mahal neki autori poput Titusa Burckhardta, mjerodavnog poznavaoca ne samo islamske nego i indijske umjetnosti, prepoznaju sličnost s *mandalom*, osnovnom shemom arhitekture indijskih hramova.¹⁰ Mandala – za koju se

¹⁰ Mandala (ili kosmogram) je u osnovi krug, ali složen i najčešće etabliran u kvadratni okvir. Ona je također i simbolički dijagram. Pored ostalog simbolizira sukus kozmičkih objavljivanja, prikaz i aktuelizaciju Božanskih moći, kao i *imago mundi*, mikrokozmos, ogradu oko sakralnog prostora i put u sveto središte. Ona predstavlja model Bitka s različitim nivoima njegovih realiteta, osnovu za kontemplaciju i meditativnu vizualizaciju. Tradicionalna arhitektura hinduskih hramova zasnovana je na *mandali* i ona tu znači određenje središnjeg sakralnog prostora. U ovim okvirima mandala je kozmički simbol Puruša,

inače misli da čini „najznačajniji izraz interakcije kruga i kvadrata u tradicionalnoj umjetnosti“ (Ardalan and Bakhtiar, 1973:31) – teško se može razaznati u vanjskom izgledu građevine; naslućuje se u skraćenim kvadratima i u poziciji četiri manje kupole, koje su poduprte s osam stubova. Centralna kupola naglašava glavni krug u kojem je upisan središnji oktagon.

Arhitektonska ukupnost mauzoleja, naročito njegova kupola, „oživljava prepoznatljivo indijski motiv lotosovog pupoljka koji se ogleda u vodi. Ovaj motiv, koji ustvari jeste simbol, veže se za pojam ženstvenosti ili prvorodnosti.“ (Burckhardt, 1976:174). U grčko-rimskoj i većini istočnih kultura lotos ima značenje smrti, pogreba i ponovnog rođenja, proživljenja i života poslije smrti; stalno obnavljajuće moći prirode. On, također, predstavlja prošlost, sadašnjost i budućnost, jer ista biljka lotosa rađa pupoljke, cvjeta i u isto vrijeme daje sjemenke novog života. U indijskom *globusu spiritualisu* mnogoznačnost simbolike lotosa daleko preseže granice semantike što mu ih određuje njegova vrtna kontekstualnost. On je simbol „univerzalne osnove egzistencije, koji se rascvjetava u vodama njenih beskrajnih mogućnosti.“ (Coomaraswamy, 1956:48).

Druga, takoreći providencijalna podudarnost jeste u tome što se osnova grobnice, potčinjena nevidljivoj, unutarljivoj zakonitosti, približava glavnoj temi indijske arhitekture, onoj svete planine. Sveta planina, razumijevana u gnostičkim kategorijama, simbolizira skrivanje pećine u kojoj obitava iskra neprolazne Božanske svjetlosti. Primijenjeno na grobnicu, to znači da ona skriva kriptu koja sadrži *klicu vječnosti*.

božanske prisutnosti u središtu svijeta. Predstavlja se kao kvadrat podijeljen na više manjih kvadrata. Osnovni kvadrat središta *mjesto* je Brahme, to je glavna odaja hrama. U drugim tradicijama često se javlja i kao osnova koju čini shema od po pet kvadrata, koji su, usljed njihove obrubljenosti krugom, transformirani u oktagon. Zatičemo je u simbolici drugih religijskih i duhovnih sistema, kao u tantrizmu, budizmu i, kako primjećuje Henry Corbin, kod muslimana u ismailizmu. U islamskoj ezoterijskoj perspektivi koncept *mandala* se povezuje s dimenzijama univerzuma, arhetipovima Božijih Imena i Njegovim Osobinama. On se nazire, kako misle mistici, u Poslanikovom, a.s., opisu vizije koju je imao na *mi'raju* a koja sadrži elemente celestijane kupole, stubova, rijeke blaženstva i osam meleka koji nose Božiji Prijesto. (vidi: Ardalan and Bakhtiar, 1956:31; Burckhardt, 1976:23-40).

Mauzolejska simfonija arhitektonske i estetsko-umjetničke potpunosti

Mauzolej je dio golemog kompleksa, sagrađen na visokoj platformi pored rijeke u prostranom vrtu. Sazidan je od glatkog bijelog mermera, kristalnog i prozračnog materijala koji je u intenzivnom kontrastu s neprozirnim crvenim pješćarom, preovlađujućim na okolnim građevinama, kao i na građevinama s njenih bočnih strana – dvoru za goste i džamiji. Sav je dodatno oplemenjen inkrustacijama od poludragog kamenja, crnog i višebojnog mermera, koji je u ugodnoj vizuelnoj opreci s uglačanim bijelim mermerom. Njegova spoljašnjost kao da je izvajana, podsjeća na ogromnu skulpturu obuzetu okomicom svoje celestijalne žudnje za približavanjem Božanskom.

S bočnih strana mauzoleja nalaze se dvije simetrično postavljene građevine, koje imaju lik džamije. Ove dvije građevine – a riječ je o džamiji i gostinskom dvoru (*mihman hana*) – tako su smještene s njegovih strana kao da se jedna u drugoj ogledaju. Ova karakteristika znači novinu u arhitekturi grobnica indijskog potkontinenta; „dok je džamija često bila sastavni dio mauzolejskog kompleksa... *gostinski dvor* je potpuna novina, kao što će to biti i četiri – ovoga puta odvojeno od tijela grobnice pozicionirane – munare.“ (Vaughan, 2000:480).

Ovim objektima – koji su sagrađeni od crvenog pješćara, a čije su kupole, arkade i dekoracija od bijelog mermera – upotpunjena je simetrija arhitektonskog kompleksa i kao takvi postali su prilog mauzolejskom savršenstvu sklada.

Na drugom kraju vrta, u naspramnosti sa samim mauzolejom, nalazi se paviljon, pristupna kuća, također od crvenog pješćara i bijelog mermera. Sam vrt je izveden prema Mogulskoj *chahar bagh* shemi, što znači da je podijeljen na četiri četvrtine, s bazenom u središnjem dijelu. Njegove glavne *osi* ističu dva jezera, upotpunjena šadrvanima i malim potočićima koji na sve strane presijecaju, cvijećem i mnogovrsnim bujnim zelenilom ispunjenu, površinu vrta. Vrt – poput tepiha, koji bi mogao biti njegova reprodukcija u tkanini – oživljava ideju kontinuiteta prostora i osjećaja (sve)jedinstva. Ma koliko jeste sam dio prirode on, primjenjujući temeljno svojstvo umjetnosti islama, svojom dekorativnošću ne oponaša prirodu i ne prepušta se njenom naturalizmu; on je dio *pejsaža uma*, stoga očituje prefinjenost i ljepotu koja nadilazi bilo koji naturalistički izraz.

Vjeruje se da je sama zgrada mauzoleja trebala biti izgrađena u središtu vrta, odakle bi se rukavci jezera širili u četiri smjera. Međutim ona je, za razliku od prethodno sagrađenih mogulskih grobnica, smještena na kraju sjevernog dijela vrta duž riječne obale, u ravni s velikim ulazom na jugu što je, pretpostavlja se, određeno Vjerovjesnikovim, a.s., opisom *Dženneta*. „On budi sliku goleme kupole načinjene od bijelog bisera koju podržavaju četiri stuba na kojim su ispisana četiri slova Božijeg imena ‘Milostivi’ (ar-Rahman): R H M N. Iz svakog slova izvire rijeka milosti.“ (Burckhardt, 1976:180).

Lahko je uočljivo da je cijela građevina građena u eshatološkoj simbolici, kojom dominira ideja raja. Svaki njen dio „može se dovesti u vezu s alegorijom o Sudnjem Danu. Njegovi prostrani vrtovi postaju rajski vrtovi, glavni ulaz rajska kapija, kanali rajске reke, a mermerna grobnica je simbolički izraz podnožja Božijeg prestolja koji je podržan s četiri minareta.“ (Lorens, 2002:437)

Dekoracija: suodnos prostora, oblika, boja, svjetlosti i sjene

Unutrašnjost mauzoleja sastoji se od glavne grobne prostorije, u kojoj su smješteni kenotafi, te četiri manje prostorije koje su međusobno povezane hodnicima. Njegova unutrašnjost je ispunjena dugim i posvuda prisutnim ispisima iz Qur'ana koji zajedno s umjetničkim i arhitektonskim formama podsjećaju na usudnu prolaznost zemnog života, njegovu krhku ovosvjetovnost, nagovještavajući zavičajnu blizinu vječne Ljepote i susret na Sudnjem Danu. „Većina tekstova su kratki dijelovi iz Qur'ana s eshatološkim temama, posebno onim o Sudnjem Danu, a nagoviješteno je da epigrafski program, koji je dizajnirao Amanat Khan, ima posebnu ulogu prenošenja poruke o namjeni i mjestu građevine, što otkriva težnju da se grobnica predstavi kao simbol Božijeg Prijestolja iznad rajskih vrtova.“ (Blair and Bloom, 1994:280)

Kao i arhitektonske forme, i ornamentacija primijenjena na Taj Mahal je matematički precizna, odmjerena i diskretna, ljupka i okrijepljujuće nježna; kao da je naslikana zrakama svjetlosti preobraženim u čudesni sklad boja. Sastoji se od raznobojne inkrustacije u mermeru, reljefnih cvjetova i qur'anske kaligrafije na pročelju, koja se doimlje gordo i otmjeno; kao da je satkana od jedinstvenih niti celestijalne stvarnosti.

Ovdje, u Taj Mahal, kao da sama svjetlost određuje prostor i oblikuje njegove arhitektonske forme. I ne samo to, ona se nadaje presudnom u intenziviranju bjeline struktura koje odražavaju pročišćenost pustinje i nivoa svih partikulariteta pred Jednim; svjetlost također oživljava boje dekoracije primijenjene u njenom ukrašavanju i doprinosi da budu poput zemaljske refleksije rajskih stanja. „Ako bijelo simbolizira jedinstvo nediferencirane realnosti, boje koje su rezultat polarizacije svjetla simboliziraju Manifestaciju Jednoga u mnoštvu te ovisnost mnoštva o Jednome.“ (Nasr, 1987:54)

Donji dijelovi zidova Taj Mahal, „jednako u njenoj unutrašnjosti kao i spoljašnjosti, obloženi su pločama na kojima su motivi cvjetajućih biljki u plitkom reljefu; isti motiv se ponavlja u pietra dura na dva kenotafa, Shah Jahanovom i njegove žene, te na okolnim građevinama u crvenom pješčaru.“ (Blair and Bloom, 1994:280). Ovaj motiv je, inače, bio neizostavni dekorativni element na svim značajnijim mogulskim građevinama u vrijeme Shah Jahana.

Unutrašnjost centralne prostorije, u kojoj se nalaze kenotafi Shah Jahana i njegove supruge Mumtaz Mahal, ukrašena je djelomično prozirnim nakitom u obliku bilja. Nakit je načinjen od poludragog kamenja koje je utisnuto u bijeli mermer. Prvobitna zlatna ploča na kenotafu uklonjena je zbog straha od pljačke. Zamijenjena je pločom od obrađenog mermera.

Vanjski izgled Taj Mahal upečatljivo obilježavaju četiri velika iwana, na svakom zidu po jedan, koji jasno upućuje na utjecaje persijske arhitektonske tradicije, potom veličanstvena lukovičasta kupola s još četiri male koje pokrivaju kioske u uglovima; u njihovoj neposrednoj blizini nalazi se nekoliko minijaturnih munara. Odvojene od mauzoleja, na uglovima platforme nalaze se četiri visoke munare, građene od mermernih oplata prošaranih crnim kamenom i čine posebno obilježje mauzoleja.

Kupola Taj Mahal se uzdiže s jednostavnog širokog vijenca ukrašenog ljupkim cvijetnim šarama. Kao i druge kupole na muslimanskim građevinama, ona je poput rotiranog luka koji poništava svako prostorno središte u sebi; u kružnom kupolnom prostoru nema uglova, ivica, niti osa. Sve govori da središte nije tu, u prostoru ispunjenom dinamikom linija, formi i granica, nego *unutra* – tamo gdje jedino možemo susretati Apsolutnu Prisutnost i

otpočinjati putovanja što nas vode izvan granica vremena i prolaznosti.

Pri vrhu, kupola Taj Mahal je blago ispupčena, a završava se pozlaćenom bronzanom krestom koja danas zamjenjuje prvobitnu krestu od čistoga zlata; kao da je izbrušena od *bijelog bisera*. Kupola je u obliku lukovice, „tačnije pupoljka čiji obris nadilazi i dovršava ulazni pokret *iwāna* ili niša koje su raspoređene na svih osam strana građevine. Da bi se jasno isticala iznad trijumfalnih vrata, ona je poduprta visokim tamburom, čiji izgled nadopunjuju manje kupole, elegantne i vazdušaste“ (Burckhardt, 1976:179), nastale ugledanjem u indijske obrasce. Ovakva forma kupole, karakteristična za mogulsku arhitekturu Indije, dostigla je najsavršeniji oblik u Shah Jahanovom mauzoleju. Ispod visoko uzdignute vanjske kupole nalazi se unutarnja, mnogo plića kupola, ispod koje su smješteni mermerni sarkofazi. Ovako pažljivo izbalansirana slika odražava se u jezeru koje dijeli vrt, a ukupnosti dojma doprinosi veličanstveni sjaj i filigranska obrada mermera. Tjelesnost kupole, njenu punu i dojmljivu okruglinu, ublažavaju sjenovite niše konkavnih oblika. One kao da je pomjeraju iz ovozemaljske realnosti, čineći je udaljenijom, neuhvatljivijom i netvarnijom.

U predvečerje, kada se u njenim otvorenim formama počinju skrivati zaostale sunčeve zrake i smirivati umorne sjene, „kada se konveksni i konkavni oblici stope, a bjelokosno bijeli mermer, kojim je mauzolej obzidan, zasja svojom vlastitom svjetlošću, sva materijalnost iščezava iz Taj Mahal; kao da je načinjena od svjetlosnih zraka punog mjeseca.“ (Burckhardt, 1976:179).

Sinteza mnogolikih iskustava arhitekture mauzoleja

Cijelo mauzolejsko zdanje Taj Mahal duhom je persijansko, a izgledom timuridsko. Svojim oktagonim formama i visokim kupolama sjeća na timuridske prototipove, „ali ogromna površina i savršene srazmere svedoče u kojoj meri su Moguli ovladali materijalom i oblicima“ (Lorens, 2002:436) i potčinili ih načelima tradicije koja ih je omogućila.

Taj Mahal je nadilazeća sinteza najboljih umijeća ispoljenih u gradnji prethodnih mogulskih mauzoleja, ponajviše onog Humayunovog i Itimad al-Daulatovog. Moglo bi se, ustvari, reći da Taj Mahal unekoliko „dovršava model primijenjen na Humayunovoj grobnici u Delhiju“ (Blair and Bloom, 1994:280) te

da ukupnim osjećajem i estetsko-umjetničkim učinkom – osobito toplinom i prozračnom bjelinom svoga mermera, ukrasnim motivima izvedenim filigranskom preciznošću, postupkom inkrustacije te rešetkastim pregradama od perforiranog mermera – na višoj razini ostvaruje dekorativne obrasce mauzoleja Itimad al-Daula. Za razliku od grobnice Itimad al-Daula, vanjski zidovi Taj Mahal, njeni „kenotafi i pregrade oko njih ukrašeni su tradicionalnim indijsko-persijskim lisnim šarama u najfinijoj *pietra dura* izradi“ (Rizvi, 1979:331) u formi suzdržane arabeske i odabranih qur'anskih natpisa u crnim harfovima, koji su u kontrastu s uglačanim bijelim mermerom.

Zaključak

Taj Mahal je fascinantno svjedočanstvo najizvrsnije duhovne ostvarenosti muslimanskog genija Velikih Mogula u dimenziji arhitekture i umjetnosti. Ona je postala vizuelni simbol njihovog sinkretizmu sklonog duha, njegove prilagodljivosti i umijeća kulturnih susretanja i međusobnih obogaćivanja, žudnje za sintezom, univerzalnošću i stalne težnje za prelaženjem granica ovovremenosti, ali i omamljenosti *voljom za moć* i posvemašnjeg potčinjavanja svega, čak i načela religije, zahtjevima političkog pragmatizma. Stoga je ovo izuzetno djelo umjetnosti Velikih Mogula moguće istovremeno razumijevati i kao napor da se ostane vjeran temeljnom načelu islama, Tewhidu, odnosno kao potvrdu nadmoćnosti *paradigme* arhitekture džamije – kako na razini očitujućih formi tako i na razini principa – i kao prijetnju primordijalnom duhovnom smislu i fundamentalnoj teleologiji islamske umjetnosti. Dok u svojim osnovnim oblicima i arhitektonskoj matrici čuva prototipske modele religiozne i sakralne islamske arhitekture i na svojevrsan način oživljava sjećanje na njihovu svetopočetnu narav, svojom mauzolejskom svrhom, kulturnom općošću i izvanumjetničkom sinkretističkom kontekstualnošću ona konvergira s tendencijama heterodoksne svedopuštenosti i duhovno-estetske samosvrhovitosti; kao da teži prelaženju u svjetove bez duhovnih međa u kojima su vanjski oblici samo sjenovita zrcala biti, u umjetnost koja slavi *ljepotu* kao svoje jedino načelo i čija je svrha u njoj samoj.

Literatura

1. Ardalan, N. and Bakhtiar, L. (1973) *The Sense of Unity*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
2. Blair, J. M. and Bloom, J. M. (1994) *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*. New York: Yale University Press.
3. Burckhardt, T. (1976) *Art of Islam*. London: World of Islam Festival Trust.
4. Burckhardt, T. (1990) *Vom Wesen Heiliger Kunst in den Weltreligionen*. Freiburg/ Breisgau: Aurum Verlag.
5. Coomaraswamy, A. K. (1956) *Christian and Oriental Philosophy of Art*. New York: Dover Publication .
6. Denson, R. (1991) *Let u Egipat. Islamska misao (Časopis za islamska pitanja, filozofiju i kulturu)*, br. 155, Sarajevo: Mešihat Islamske zajednice BiH.
7. Jones, D. (2000) The Elements of Decoration: Surface, Pattern and Light. In: G. Michell, ed. *Architecture of the Islamic World*. London: Thames/Hudson.
8. Malraux, A. (1969) *Antimemoari*. Zagreb: Naprijed.
9. Mihojević, J. (1987) Suvremena dogradnja tomističke estetike. U: Kupareo, R. *Govor umjetnosti*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
10. Nasr, S. H. (1987) *Islamic Art and Spirituality*. Cambridge: The Islamic Texts Society.
11. Rizvi, S. A. A. (1977) Islamska Indija. U: *Svijet islama*. Beograd: Jugoslovenska revija/Vuk Karadžić
12. Schimmel, A. (2001) *Odgonetanje Božijih znakova*. Sarajevo: El-Kalem.
13. Smit, Dž. I. (2002) Širenje muslimanskog carstva na Istok. U: Dž. L. Espozito, prir. *Oksfordska istorija islama*. Beograd: Clio.
14. Vaughan, Fh. (2000) Indian Subcontinent: From Sultanate to Mughal Empire. In: M. Hattstein. P. Delius eds. *Islam: Art and Architecture*. Cembridge: Könemann.

TAJ MAHAL – THE CRAVING FOR OUTLIVING THE TRANSCIENCE

Nusret Isanović, Ph.D., Associate Professor

Abstract

Through the architecture of mausoleum, the world will get to know some of the most magnificent works of Islamic art, which sometimes forms the impression that “beauty in itself carries the power of survival” (Malraux) and that by the sublimity and completeness of its aesthetic and artistic expression it justifies immortality.

Some of these works of Islamic architecture in Mogul India can be considered the most beautiful works of art that have ever occurred; they have never been surpassed by any architectural works. The most famous among them certainly is the Taj Mahal that – by a reflection of the inner origin in its forms, its overall structure, clearly discernible form, the fundamental spiritual hinterland and the barakat of Persian and Indian Sufis addressed from within, by the energy and special metaphysical quality of beauty that it emanates – it testifies that it is the exceptional masterpiece of the artistic genius of Islam and perhaps his swan song in India.

It seems as if in it the Islamic art touches the ultimate limits of its historic achievement and reaches some kind of formal perfection, which in the historical order of things and the world experience almost always signifies some kind of ending. This paper is a certain hermeneutical – interpretative effort to understand the uniqueness of the architecture of the Taj Mahal and polysemy of its symbolism from the horizon of Islamic spirituality, metaphysics and the philosophy of art.

Keywords: Taj Mahal, the Great Moguls, mausoleum, architecture, art, symbolism

أ. د. نصرت إيسانوفيتش

كلية التربية الإسلامية - جامعة زينيتسا

تاج محل - الشوق إلى تجاوز حدّ الزوال

الخلاصة:

من خلال فن الأضرحة المعماري تعرّف العالم على بعض أكثر أعمال الفن الإسلامي روعةً، التي تشكل الانطباع في بعض الأحيان بأن "الجمال في حدّ ذاته يحمل قوة لتجاوز الزوال (مارلوخ - Malraux)، وأن هذه الأعمال الفنية برفعتها وكمالها وتعبيرها الجمالي الفني فهي تبرز الخلود. ويمكن اعتبار بعض هذه الأعمال المعمارية للفن الإسلامي في الهند المغولية أكثر الأعمال الفنية جمالا وجدت؛ ولم يتجاوزها أي فن معماري أبداً.

وأشهرها تاج محلّ الذي بانعكاس وجوده الداخلي في أشكاله وهيكله العام، وبوضوح شكله الملحوظ، وبُعد الروحاني، وبصدى كامن لبركة من متصوفة فرس وهنود، والطاقة التأمليّة، وجودة ميتافيزيقية خاصة للجمال الذي ينبع/ يشهد على أنه تحفة لمجموع عبقرية فنية وربما يمثل آخر أثر إسلامي في الهند. وكأنّ الفن الإسلامي على تماسّ مع حدود الإنجاز التاريخي والوصول إلى نوع كمال شكلي، وكما هو المعتاد في النظام التاريخي وتجربة العالم فالوصول إلى القمة يعني دائماً نوعاً من النهاية.

ويمثل البحث محاولة تأويلية لفهم تفرد تاج محلّ معمارياً من خلال تلمس الآفاق الروحانية الإسلامية، والميتافيزيقا وفلسفة الفن وتنوع رمزيته.

الكلمات الأساسية: تاج محل، المغول الكبار، ضريح، الهندسة المعمارية، الفن، رمزية.