

AMRA HADŽIHASANOVIĆ
ZAVODA ZA ZAŠTITU SPOMENIKA PRI FEDERALNOM
MINISTARSTVU KULTURE I SPORTA

MODERNI¹ PRISTUP KONZERVACIJI I RESTAURACIJI SLIKANIH SLOJEVA ISLAMSKOG SAKRALNOG PROSTORA I NJEGOVE KONSEKVENCE NA PRIMJERU CAREVE DŽAMIJE U SARAJEVU

APSTRAKT: Najznačajniji spomenici islamske sakralne arhitekture u Bosni i Hercegovini predstavljaju potkupolne džamije koje krase gotovo svako veće mjesto. Ovi iznimno važni spomenici kulture iz osmanskog perioda u najvećem dijelu sačuvali su svoj izvorni arhitektonski oblik bez obzira na činjenicu da se radi o građevinama starim nekoliko stoljeća. U enterijeru ovih objekata, međutim, nije sačuvan njihov izvorni dekor koji je krasio zidove ovih džamija u vrijeme kada su podignute. Jedan od razloga koji su doveli do ovakvog stanja naše kulturne baštine leži i u pristupu konzervatorsko-restauratorske zaštite slikanih slojeva koji su se sedimentirali na zidovima ovih objekata. Naime, ovakav pristup potpuno anulira činjenicu da se radi o enterijeru tradicionalne džamije koji bi trebao i u segmentu dekoracije zidova, ali i drugih površina, odražavati stilske karakteristike arhitekture ovih objekata. Moderan pristup zaštiti slikanih slojeva u enterijeru tradicionalne džamije, preme našem mišljenju, nije adekvatan budući da suštinski mijenja karakter ovih enterijera. To je posebno problematično ako imamo u vidu da je riječ o molitvenom, dakle, sakralnom prostoru koji se kroz legalne sisteme zaštite ne samo devastira u kulturnom pogledu nego i desakralizira. Jedan od najočitijih primjera ovakvog pristupa zaštiti slikanih slojeva u enterijeru islamske sakralne arhitekture kod nas predstavlja Careva džamija u Sarajevu koja jasno pokazuje šta su konsekvence ovakvog pristupa.

1 Pojam „moderno“, kao i sintagmu „moderna umjetnost“ ne koristimo u smislu periodizacije koji označava stil umjetnosti kraja devetnaestog i početka dvadesetog stoljeća već ga koristimo kao obuhvatni pojam koji sadrži sve one umjetničke forme koje su nastale na raskidu sa tradicionalnim umjetnostima i arhitekturom.

KLJUČNE RIJEČI: principi konzervacije i restauracije, islamska dekorativna umjetnost, tradicionalna i moderna umjetnost, spomenik kulture

ABSTRACT: The dome mosques, adorning most major settlements, represent the most significant monuments of Islamic sacred architecture in Bosnia and Herzegovina. These exceptionally important cultural monuments from the Ottoman period have, for the most part, preserved their original architectural form despite the fact that the buildings are several centuries old. However, the interior décor, that originally adorned walls of the mosques at the time these were built, has not been preserved. Some of the causes that led to the current state of our cultural heritage are rooted in the conservation-restoration approach to the protection of the painted layers deposited on the walls of these buildings. Namely, the approach mentioned completely disannuls fact that the interior of a traditional mosque, in terms of decoration and other surfaces as well, should be reflecting the stylistic characteristics of these buildings' architecture. In our opinion, the modern approach to the protection of painted layers in the interior of a traditional mosque is not an adequate one given that it fundamentally changes the character of the interior space. It becomes particularly problematic if one bears in mind that it is a prayer area and therefore a sacred space which, through legal systems of protection, is being not only culturally devastated, but also deprived of its sacral spirit. *Careva džamija* (The Emperor's Mosque) in Sarajevo is one of the most obvious demonstrations of the above said approach to the protection of painted layers in the interior of Islamic sacred architecture in our country, and the one which clearly exposes the consequences of this approach. **KEYWORDS:** conservation and restoration principles, Islamic decorative art, traditional and modern art, a cultural monument

MJESTO I ZNAČAJ ISLAMSKJE DEKORATIVNE UMJETNOSTI U ENTERIJERU DŽAMIJE

„Arhitektura džamije, arhitektonski elementi enterijera i dekoracija, čine jedinstvo arhitekture, plastike i dekora tradicionalne džamije. Arhitektonski prostor i dekoracija čine jedinstvo. Dekoracija je neodvojivi dio toga prostora, ona je nužnost koja iz njega proizilazi.”² Ovo jedinstvo izvire iz ideje jedinstva koji se zasniva na principu tevhida, temeljnoj ideji islamskog duhovno-religijskog univerzuma, koji se ostvaruje na specifičan način u islamskoj arhitekturi, a napose u islamskoj dekorativnoj umjetnosti, kako u enterijeru sakralne isto tako i religijske i stambene tradicionalne islamske arhitekture.

Dekoracije koje su zastupljene u enterijeru džamije suštinski predstavljaju iste one dekoracije koje nalazimu u stambenim i drugim prostorima enterijera tradicionalne islamske arhitekture. One prekrivaju površine svih predmeta i

2 Husref Redžić, *Islamska umjetnost*, Zajedničko izdanje/ Jugoslavija-Beograd, Spektar-Zagreb, Prva književna komuna Mostar, 1982., str. 19.

arhitektonskih površina i predstavljaju jedinstven dekorativni program koji karakterizira svaku površinu, predmet i umjetninu koji su, kao takvi, dio cjeline islamskog umjetničkog univerzuma. Ovim želimo naglasiti činjenicu da unutar islamske umjetnosti dekoracije ne postoji suštinska razlika između dekoracija zidova i dekoracija podnih prekrivača ili, naprimjer, predmeta za svakodnevnu upotrebu. Drugim riječima, ne postoji 'islamsko zidno slikarstvo ili dekoracija' već isti dekorativni programi imaju svoju primjenu i na zidovima džamije kao i na posuđu ili ćilimu. Ma gdje primjenjivani ove dekoracije uvijek odražavaju iste principe, s tim da se njihove realizacije razlikuju zavisno od materijala, dimenzija i oblika površina koje prekrivaju. Na ovaj način ostvaruje se jedinstvo cjeline tradicionalnog islamskog ambijenta u svim njegovim elementima i vidovima, u svakoj realizaciji dekoracijskih uzoraka.

Iako se suštinski ne razlikuju dekoracije enterijera sakralne ili bilo koje druge tradicionalne arhitekture,³ dekoracija enterijera islamskog molitvenog prostora, međutim, nije istovjetna sa dekoracijama drugih prostora koje možemo imenovati profanim s obzirom da je veza duhovnosti i umjetničkih formi u ambijentu džamije mnogo neposrednija u odnosu na druge prostore. Umjetničku intervenciju u ovom prostoru odlikuje, prije svega, veća pažnja koja se posvećuje njihovoj dekoraciji, a posebno naglašena upotreba kaligrafskih ispisa koji zauzimaju mjesto svetih umjetničkih formi prvoga reda. Dakle, kada je riječ o tradicionalnim islamskim enterijerima, ne može se reći da postoji suštinska razlika u umjetničkom oblikovanju unutar ovih prostora, već je riječ o diferencijaciji koja nastaje kao rezultat hijerarhije na čijem vrhu stoji molitveni prostor džamije kao islamski sveti prostor *par excellence*.

Zavisno od različitih kulturno-civilizacijskih uslovljenosti, paralelno sa razvojem islamske kulture i civilizacije, razvile su se brojne forme islamske umjetnosti dekoracije. Raznolikost i raskoš umjetničkih realizacija, od kojih su mnoge remek-djela svjetske likovne umjetnosti, rezultat su različitih kulturno-umjetničkih paradigmi na kojima su ova djela nastajala. Raznolikost ovih dekoracija karakteriziraju različiti načini upotrebe boje, od bijelih zidova bez dekoracije (ovaj tip možemo naročito vidjeti kod nas u enterijeru stambene arhitekture gdje su zidovi gotovo obavezno bijeli i bez slikanih dekoracija) pa do bogato kolorisanih zidnih površina. S obzirom da bijela predstavlja jedinstvo svih boja koje nisu manifestirane, bjelina nedekorisanih zidova simbolizuje čistotu, mir i uravnoteženje svih mnogostrukosti pred Jednim dok intenzivno kolorisane površine simbolizuju i predstavljaju zemaljski odraz džennetskih stanja. I jedan i drugi dekoracijski pristup imaju jedno isto ishodište i stoga na različite načine odražavaju i upućuju na istu Stvarnost. " Ako bjelina simbolizira jedinstvo nerazlučenih stvarnosti, boje koje su rezultat polarizacije svjetla simbolizuju manifestacije Jednoga u mnoštvu i ovisnost mnoštva o Jednome. Svaka pojedina boja simbol je stanja i napose je svijetlo budući da je bez svjetla ograničena samo

3 Moderni uslovi su gotovo u potpunosti izmijenili tradicionalne ambijente kako sakralne tako i profane arhitekture tako da su samo neke tradicionalne umjetničke forme preživjele ali i to samo djelimično. To se ponajprije odnosi na kaligrafske dekoracije u formi levhi te na tradicionalne ćilime i druge tradicionalne predmete koji nisu izgubili svoju primarnu namjenu u modernim uslovima.

na tu boju. Ako se za boje kaže da simboliziraju stanja i razine kozmičke egzistencije onda je bijela simbol Bića koje je počelo ukupne egzistencije.”⁴

Dekoracijska paradigma osmanske svete arhitekture karakterizira istovremeno korištenje i jednog i drugog načina tretiranja zidnih površina što je svakako u vezi sa duhovnim značenjem ovih boja i njihovom simbolizmu. “Ako bijele džamije ili džamije zemljane boje čovjeka podsjeća na njegovo siromaštvo pred Božijim Jedinstvom a oboje korespondiraju sa duhovnim siromaštvom Plemenitog Poslanika a.s. i aspektom njegove duše koji je povezan sa potpunom predajom i pokornosti mirom, dostojanstvom i spokojem te grobnim blaženstvom, intenzivno kolorirane džamije simboliziraju bogatstvo Božijeg stvaranja i druge aspekte duše Blagoslovljenog Poslanika a.s. koji su teofanija i odraz beskrajnog bogatstva Božanske Riznice koja u svakom trenutku stvara bez ikakvog iscrpljivanja ili čak narušavanja svojih beskrajnih mogućnosti.”⁵

Bez obzira na raznolikost, duhovne poruke koje zrače ova djela počivaju na jednim i istim, nepromjenjivim principima. Način na koji se ovi principi realiziraju unutar različitih formi islamske umjetnosti dekoracije predstavlja osoben islamski likovni izraz po kojem se ova umjetnost bitno razlikuje od svake druge umjetnosti i po kojoj se nedvojbeno može utvrditi njena izvornost i vjerodostojnost. Specifičnost islamske dekorativne umjetnosti predstavlja nekoliko karakteristika koji su joj imanentni bez obzira o kojem umjetničkom obliku je riječ. Dakle, bez obzira da li je riječ o kaligrafiji ili arabeski, o dekoraciji ćilima ili posuđa, tradicionalnu islamsku dekoraciju karakteriše: anikoničnost, geometrijska struktura, matematska priroda, razrijeđenost forme i plošnost ili 2D forma likovnog izraza na dvodimenzionalnim površinama koje nose dekoracije. Plastične dekoracije koje posjeduju tri dimenzije: dužinu, širinu i dubinu također su apstraktni oblici koji nikada ne imitiraju prirodne oblike i njihova kretanja i potpuno su u skladu sa zabranom predstavljanja živih bića kao jednom od malobrojnih šerijatsko-pravnih regula koje se odnose na islamsku likovnu umjetnost.

Ove karakteristike predstavljaju zajedničke imenitelje ili konstante koje u sebi sadrži svaka vjerodostojna forma islamske dekorativne umjetnosti. To je specifičan dekorativni program koji je nastao na temeljima islamskog nauka ili *hikmah* kao djela islamskog duhovnog univerzuma. Porijeklo ovih oblika je nadindividualno, oni su došli sa daleke ‘druge’ obale univerzalnog postojanja, putem haqīqahā, iz srca same Objave gdje je izvor svake vjerodostojne islamske manifestacije na ravni ovosvjetovne pojavnosti.⁶ Dakle, iako je riječ o umjetnosti, njeni temelji čvrsto stoje unutar islamskog nauka i daleko je od svake proizvoljnosti ili individualističke interpretacije koje uglavnom karakteriše savremeno poimanje umjetnosti kao takve. Bez obzira na varijacije, koje su proizvod različitih kulturno-civilizacijskih uslovljenosti, svaki od ovih umjetničkih oblika ima svoje ishodište u islamskoj duhovnosti i predstavljaju neodvojiv dio cjeline tradicionalnog kulturno-umjetničkog izraza islama.

4 Seyyed Hossein Nasr, *Islamska umjetnost i duhovnost*, Lingua Patria, Sarajevo, 2005, str 62, 63.

5 Isto., 63.

6 Seyyed Hossein Nasr, *Islamska umjetnost i duhovnost*, 20.

Vjerodostojnost interpretacija islamske dekorativne umjetnosti, međutim, moguće je obezbijediti jedino kroz tradicionalne dekorativne obrasce, s obzirom da oni čuvaju njihov islamski identitet u svakom njenom segmentu. Nastali na principima islamske umjetnosti kao odraz islamske duhovnosti ovi obrasci čuvaju autentičnost svake od formi islamske umjetnosti dekoracije potvrđujući tako njihovu islamsku bit. Oni predstavljaju osnovne poluge na kojima počivaju tradicionalne forme islamske dekorativne umjetnosti. Budući da proizhode iz islamske duhovne tradicije ovi umjetnički obrasci osiguravaju prenošenje ili produciranje ideja islamske duhovnosti iz njihovih nadformalnih vrela u osjetilne forme. Riječ je o formalnom jeziku predmetne umjetnosti jer između forme i duha postoji stroga uzajamnost. „Nijedna umjetnost ne zaslužuje taj epitet ako njena forma napose ne odražava duhovnu viziju osobenu za određenu religiju.“⁷ Dakle epitet islamske ili bilo koje druge umjetnosti nije moguće opravdati ako predmetna umjetnička interpretacija nije nastala na tradicionalnom umjetničkom obrascu.

Raznolikost umjetničkih obrazaca koji su nastajali na različitim kulturno umjetničkim paradigmatama zapravo govori o tome da su oni promjenjive kategorije.⁸ Ono što je konstanta jesu principi na kojima se temelje sve dok je ta umjetnička tradicija živa. Stoga se vjerodostojnost umjetničkih realizacija može potvrditi samo ukoliko su predmetne dekoracije realizirane kroz tradicionalne umjetničke obrasce islamske dekorativne umjetnosti u ovom slučaju osmanske. Odstupanje od ovih obrazaca istovremeno znači odstupanje od njenih temeljnih principa, što ima za posljedicu destrukciju ove umjetnosti odnosno devijaciju njenih autentičnih umjetničkih formi.

DEVIJACIJE TRADICIONALNIH FORMI ISLAMSKJE UMJETNOSTI DEKORACIJE OSMANSKOG STIL

Tradicionalna osmanska umjetnost dekoracije, koja je nastala u centru Osman-skog carstva, javlja se i na periferiji kao što je i Bosna i Hercegovina. Bez obzira na razlike, kako u raskoši i dometima ove umjetnosti tako i na kulturološke razlike u centru carstva u odnosu na periferije, radi se o jednoj umjetničkoj tradiciji. Pojava osmanske dekorativne umjetnosti, njeno trajanje i nestajanje moralo se na određeni način odraziti i na ovu umjetnost kod nas što se može pratiti kroz različite slojeve slikanih dekoracija koje su pronađene na objektima osmanske arhitekture u Bosni i Hercegovini. Sve što se dešavalo sa ovom umjetničkom tradicijom, od dolaska Osmanlija u Bosnu pa do njihovog odlaska ali i poslije, vidljivo je na ovim dekoracijama, bez obzira na mali broj, obim kao i očuvanost ovih fragmenata. To se jednako odnosi na period kada se ova umjetnost javlja kod nas kao i na period njene dekadence, odnosno na različite devijacije koje se javljaju kao posljedica prekida i nestajanja ove umjetničke tradicije. To je naročito vidljivo na materijalnim ostacima slikanih dekoracija koji su nastajali u periodu 18. i 19. i početkom 20. stoljeća. Stilske

7 Titus Burckhardt, *Sveta umjetnost na istoku i na zapadu*, Tugra, Sarajevo, 2007, str. 6.

8 Tradicionalna islamska umjetnost dekoracije u cjelini predstavlja skup različitih umjetničkih tradicija koje su nastale na različitim dekoracijskim paradigmatama kao što su osmanska, iranska ili sjevernoafrička na primjer.

karakteristike tzv. turskog klasicizma, turskog baroka ili rokoka koje se javljaju u ovom periodu zapravo predstavljaju pojavu nastalu pod uticajem evropske umjetnosti.

Kako je tradicija osmanske dekorativne umjetnosti prekinuta, ovi uticaji su postali dominantni, tako da možemo reći da su nastali umjetnički oblici zapravo ne-tradicionalne umjetničke realizacije koje su na različite načine devijantne u odnosu na izvorne tradicionalne umjetničke obrasce. Ove umjetničke realizacije, tzv. stilovi, u suštini predstavljaju samo različite faze degradacije osmanske dekorativne umjetnosti jer ova umjetnost nije nestala odjednom već je postepeno odumirala. Na ostacima ovih dekoracija možemo pratiti neke sličnosti ali i razlike u odnosu na dekoracije tradicionalne osmanske dekorativne umjetnosti. U početku je korišten sličan repertoar motiva ali je način njihove umjetničke interpretacije značajno različit u odnosu na interpretacije istih motiva unutar tradicionalnih umjetničkih formi. Također su prisutne i razlike u kolorističkoj obradi i načinu komponovanja. Međutim nove umjetničke tvorbe nisu u potpunosti odstupale od tradicionalnih formi s obzirom da su se temeljile na nekim od principa islamske umjetnosti. To se ponajprije odnosi na princip anikoničnosti dok se drugi principi u pravilu ne poštuju. Poštivanje principa anikoničnosti odnosi se na zabranu slikanja živih bića, ljudi i životinja dok su likovne predstave biljaka, najčešće cvjetova i listova izgubile svoju stilizacijsku formu i u svojoj dekadentnoj fazi predstavljaju u manjoj ili većoj mjeri realistične prikaze različitih biljnih motiva. Prisutni su također i motivi koje ne nalazimo na dekoracijama tradicionalne osmanske umjetnosti poput stubova sa kapitelima u većoj ili manjoj mjeri realistično prikazani pa čak i predstave panorama svetih gradova Meke i Medine ali i drugi motivi.

Sličnu pojavu možemo pratiti i u Bosni i Hercegovini. Naime različite improvizacije na temu islamske dekorativne umjetnosti u suštini predstavljaju različite devijacije u odnosu na izvorne umjetničke obrasce, bez obzira što su ovi nastali na poštivanju principa anikoničnosti i likovne nepredstavljivosti. Naime, ovaj princip jeste najznačajniji i najprepoznatljiviji princip islamske umjetnosti ali on nije jedini što se uglavnom previđa. Različiti oblici dekorativne umjetnosti koji su nastajali pod uticajem zapadnoevropske umjetnosti posljedica su prekida sa izvornom osmanskom dekorativnom umjetnošću. Zapravo moramo ovome dodati da „prekid“ odnosno nestajanje ove umjetničke tradicije odražava stanje u centru carstva ali ne i periferije kao što je Bosna i Hercegovina. Naime, fragmenti ostataka dekoracija klasičnog perioda osmanske dekorativne umjetnosti kod nas ukazuje na to da ova umjetnička tradicija nikada nije zaživjela kod nas bez obzira na podatak da su desetina slikara-nakaša koji su djelovali u centru osmanskog carstva porijeklom iz naših krajeva odnosno iz Bosne.⁹

Ostaci fragmenata klasične osmanske dekorativne umjetnosti veoma su rijetki i dragocjeni egzemplari ove umjetnosti kod nas i nalazimo ih samo u nekim džamijama. Dosada su pronađeni u Aladža džamiji u Foči, Karađozbegovoj džamiji u Mostaru, Ferhadija džamiji u Sarajevu i Dukatarovoj džamiji u Livnu. Ovdje također spadaju Careva, o kojoj će biti posebno riječi i Gazi Husref-begova džamija

9 Đoko Mazalić, *Leksikon umjetnika*, Kulturno nasljeđe, Veselin Masleša, Sarajevo, 1967.

u Sarajevu¹⁰ u kojoj su tek nedavno pronađeni manje fragmenate autentičnih zidnih dekoracija prilikom njene posljednje obnove 2002 godine. Iako je u posljednjoj agresiji na našu zemlju Aladža džamija potpuno porušena ostala je sačuvana dokumentacija o ostacima ovih iznimno značajnih dekoracija osmanske klasične dekorativne umjetnosti kao i vrijedna publikacija Andreja Andrejevića o ovoj džamiji.¹¹

Nešto drugačija situacija je u austrougarskom periodu ali su posljedice iste. Oslikavanje osmanskih džamija prilikom njihove obnove iz ovog perioda ima određene specifičnosti i u mnogome se razlikuje od dekoracija nastalih u osmanskom periodu naročito u njenoj posljednjoj fazi. U pravilu su to različiti slikarski ciklusi koji su se razlikovali zavisno od autora obnove koji su vrlo često bili moleri koji nisu imali doticaja sa ovom tradicijom tako da možemo reći da se u pravilu radi o neuvjerljivim umjetničkim realizacijama. Takav je slikani sloj iz ovog perioda koji se zadržao u Begovoj džamiji u Sarajevu. Riječ o krajnje neuvjerljivim umjetničkim realizacijama koje su u cjelosti eliminirane prilikom posljednje obnove ove džamije što smatramo potpuno opravdanim.¹² Izuzetak u određenom smislu predstavlja zidni dekor Kuršumlije džamije u Maglaju s obzirom da je autor nastojao imitirati tradicionalnu osmansku umjetnost dekoracije u nekim sekvencama ovog dekorativnog ciklusa što je u konačnoj realizaciji samo djelimično uspio.¹³

Ostaci dekoracija tradicionalne osmanske dekorativne umjetnosti u Bosni i Hercegovini pronađeni su dakle samo u nekoliko džamija ovog perioda i oni u najvećem broju slučajeva predstavljaju najstariji slikani sloj. Naknadno nastali slojevi predstavljaju ostatke različitih dekorativnih ciklusa koji u pravilu predstavljaju umjetničke realizacije koje ne možemo svrstati niti u jednu formu osmanske dekorativne

10 Autor projekta oslikavanja zidova u enterijesu ove džamije arhitekta Nihad Babović, vodio se imperativom „jedinstva stila“ nudeći rješenja koja su na tragu tradicionalne osmanske dekorativne umjetnosti, što je prema našem mišljenju ispravno ali cjelokupni projekat nije dosljedno do kraja proveden s obzirom da su zadržane i dekorativne sekvence iz predhodnih obnova koje prema našem mišljenju ne pripadaju ovom prostoru.

11 Mnogi će reći a prije svih stručna javnost, da ovo nije mnogo pomoglo u netom završenoj „restauraciji“ odnosno „rekonstrukciji“ zidnih dekoracija ove džamije koja je vođena bez stručnog nadzora i bilo kakve stručne valorizacije. To je poražavajuće pogotovu ako imamo u vidu arhitektonsku vrijednost i simbolički značaj ove džamije a posebno slikane dekoracije koje predstavljaju remek-djelo osmanske klasične dekorativne umjetnosti kod nas po kojoj je uostalom ova džamija i dobila ime. Možda je najeksplicitniji izraz stava stručne javnosti o rekonstrukciji slikanih dekoracija Aladža džamije u Foči, objava na fejsbuku historičara arhitekture i profesora na IUS-u, Amre Hadžimuhamedović, nekadašnje predsjednice Komisije za očuvanje nacionalnih spomenika Bosne i Hercegovine sa naslovom: “Ko se to izivljava nad restauracijom Aladža džamije? Arhitektica se pitala i da li je restauratorima kao inspiracija poslužila Cecilia Giménez, starica iz španjolskog sela Borja s kojom je cijeli svijet zbijao šale kada je restaurirala ikonu koja je nakon njene amaterske intervencije postala poznata kao “monkey Christ”. Na kraju svoj stav o ovom slučaju Hadžimuhamedović poentira pitanjem: Hoće li najljepša bosanska džamija nakon rekonstrukcije biti poznata kao ‘monkey džamija?’”

12 U prilog tome govori i činjenica da ovaj zidni dekor nikada nije prihvaćen od savremenika a pogotovu od stručne javnosti koja ga naziva pežorativno „poslastičarski stil“, Nihad Čengić, *Begova džamija kao djelo umjetnosti*, Sarajevo Publishing, Sarajevo, 2008, str.52.

13 Ovaj dekor je u potpunosti uklonjen prilikom restauracije ove džamije koja je završena 2019 godine. Otkriveni slikani slojevi veoma su interesantni za analizu naročito sa stanovišta poštivanja odnosno odstupanja od tradicionalne osmanske dekorativne umjetnosti. Najstariji slikani sloj ima u mnogome karakteristike klasične osmanske dekorativne umjetnosti ali je po načinu pozicioniranja dekorativnih cjelina veoma problematičan. Kuršumlija džamija u tom smislu predstavlja paradigmatičan primjer koji pokazuje da najstariji slikani sloj nije istovjetan tradicionalnim dekoracijama osmanske umjetnosti što ide u prilog već iznesenoj tvrdnji da ova umjetnost zapravo nikada nije zaživjela kod nas.

umjetnosti. Radi se o slobodnim umjetničkim kreacijama koje u manjoj ili većoj mjeri odstupaju od tradicionalnih umjetničkih obrazaca osmanske dekorativne umjetnosti klasičnog perioda što znači da ova tradicija nikada nije zaživjela u Bosni i Hercegovini. Ostaci dekoracija koje su nastajale u narednim stoljećima što se može pratiti već od kraja sedamnaestog pa sve do početka dvadesetog stoljeća predstavljaju zapravo netradicionalne odnosno moderne umjetničke realizacije koje na različite načine odstupaju od tradicionalnih obrazaca osmanske umjetnosti dekoracije odnosno predstavljaju njihove devijacije.

PRISTUP ZAŠTITI SLIKANIH SLOJEVA U ENTERIJERU CAREVE DŽAMIJE U SARAJEVU

Pristup restauratorsko-konzervatorskoj zaštiti slikanih dekoracija u enterijeru islamske sakralne arhitekture kao spomenika kulture predstavlja problematiku staru bezmalo koliko je stara i povjest obnove i zaštite ovih objekata. Obnova i zaštite zidnih dekoracija islamske sakralne arhitekture odnosi se, u najvećem djelu, na ostatke dekoracija različitih perioda koje se ne mogu svrstati niti u jednu formu tradicionalne islamske umjetnosti dekoracije. Radi se o slobodnim umjetničkim kreacijama koje na različite načine odstupaju od tradicionalnih umjetničkih obrazaca islamske dekorativne umjetnosti u formi zidnog slikarstva.

Neadekvatan pristup zaštiti slikanih dekoracija islamske sakralne arhitekture kao spomenika kulture koji je prisutan kako u teoriji tako i u praksi možemo prepoznati u većoj ili manjoj mjeri u gotovo svakom objektu koji je restauriran u Bosni i Hercegovini do danas. Zapravo ovaj fenomen nikada nije ozbiljno razmatran unutar djelatnosti zaštite kulturno-historijskog naslijeđa ili preciznije rečeno on nikada nije prepoznat kao problem. U tom smislu možemo izdvojiti posljertatnu obnovu Begove džamije u Sarajevu i to samo u mjeri u kojoj je bilo moguće obnoviti ostatke tradicionalne osmanske dekorativne umjetnosti koji su se sačuvali u objektu. Međutim pristup obnovi i zaštiti zidnog dekora ove džamije u suštini je moderan pristup budući da cilj obnove nije bio povratiti autentični izgled tradicionalne osmanske džamije kao što je to uostalom slučaj kod manje više svih džamija u Bosni i Hercegovini. Careva džamija u Sarajevu, u tom smislu predstavlja jedan od najeklatantnijih primjera koji jasno pokazuje šta su konsekvence ovakvog pristupa naročito kada imamo u vidu da je riječ molitvenom odnosno sakralnom prostoru.

Careva džamija spada u najstarije džamije u Bosni i Hercegovini a najstarija je džamija u Sarajevu. Izgradio je Ishak-beg Ishaković još u 15. stoljeću ali je ova prvobitna džamija uništena u svom izvornom obliku. Obnovljena je i u današnjem obliku postoji od 1566. godine.

Komisija za očuvanje nacionalnih spomenika proglasila je 2004. godine graditeljsku cjelinu Careve džamije sa Isa-begovom banjom u Sarajevu nacionalnim spomenikom Bosne i Hercegovine. Ova odluka se odnosi i na slikane dekoracije, što znači da materijalni ostaci različitih slikanih slojeva koji su se sedimentirali na zidnim površinama objekta također potpadaju pod režim zaštite koji se primjenjuje na džamiju kao spomenik kulture a što je regulirano navedenom odlukom.

Careva džamija u Srajevu je restaurirana osamdesetih godina prošlog stoljeća o čemu postoji relevantna dokumentacija u formi Elaborata¹⁴. To je veoma važna činjenica naročito ako se ima u vidu mali broj ove vrste dokumentacije kad je riječ o restauraciji zidnih dekoracija naših starih džamija koje imaju status spomenika kulture, pogotovu ovog obima.

Opći izgled enterijera karakterizira nekompatibilnost i stilska neujednačenost slikanih dekoracija, što u konačnom dojmu ostavlja utisak disharmonije i haotičnosti što je potpuno strano ambijentu tradicionalnog enterijera, naročito kad je riječ o islamskom molitvenom prostoru. To primjećuje i voditelj projekta restauratorsko-konzervatorske zaštite, slikar-konzervator Radomir Petrović u navedenom Elaboratu: „Na velikom zidnom platnu vidljivi su različiti periodi zidnih slika, iz 16., 18., 19. veka i 1930. godine. Heterogenost izgleda je opšte stanje ostalih zidnih platana. Velike partije starijeg sloja živopisa zauvek su uništene. Možda će buduća istraživanja omogućiti otkriće starijih slojeva slikarstva, a samim time vizuelna disonanca smanjiće veliku stilsku razliku različitih perioda.“¹⁵ Heterogenost izgleda, kako to primjećuje autor, rezultat je upravo modernog pristupa zaštiti ostataka slikanih dekoracija četiri otkrivena slikana sloja. Radi se o dekoracijama koje predstavljaju ne samo različite slikane kompozicije već i potpuno različite slikarske planove. Ove dekoracije nisu u međusobnoj vezi i odnosu niti kompozicijski niti koloristički a napose po svojim stilskim karakteristikama. Ovo ima za posljedicu dezintegraciju u vizuelnom polju što je potpuno strano enterijeru islamske tradicionalne arhitekture a napose kad je riječ o islamskom molitvenom prostoru.

Prvi sloj koji potiče iz 16. stoljeća (sl.1.) predstavlja slikarski ciklus čiji su materijalni ostaci pronađeni prilikom posljednjih istražnih konzervatorsko-restauratorskih radova o čemu se do tada nije gotovo ništa znalo. Na temelju raspoloživih podataka evidentno je da je ovaj slikani sloj nastao u 16 vijeku. Na ovo ukazuju kolorit koji čine tamni cinober, tamno plava, svjetlo zelena i sivo bjela boja a naročito njegove stilske karakteristike „gusto slikani motivi, način njihovog raspoređivanja na zidne površine, kao i način njihove same stilizacije.“¹⁶ Ove slikane dekoracije su rađene u rumi stilu naglašene stilizacije floralnih motiva koja odlikuje osmansku dekorativnu umjetnost šesnaestog stoljeća. (sl.2. i 3.) Iako se u Elaboratu o konzervatorsko-restauratorskim radovima naglašava da je ovaj slikani sloj najznačajniji te da ga je potrebno konzervirati i restaurirati, u današnjem enterijeru Careve džamije nisu restaurirani niti rekonstruirani svi fragmenata ovog slikarskog ciklusa. Ovaj slikani sloj, međutim, nije indentičan primarnom sloju i vjerovatno je nastao u drugoj fazi obnove što potvrđuje i podatak o prvoj obnovi

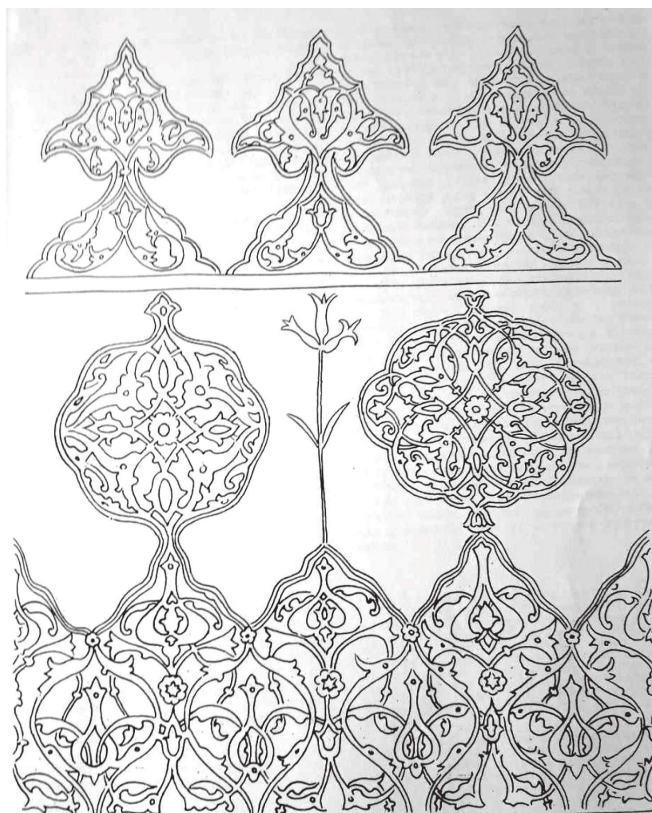
14 Tokom 2019. godine izvršeni su konzervatorsko-restauratorski radovi, odnosno obnova slikanih dekoracija i kaligrafije u enterijeru ove džamije što znači da suštinski ništa nije promijenjeno u odnosu na radove iz osamdesetih godine prošlog stoljeća.

15 Elaborat, *Careva džamija Sarajevo*, Živopis, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture Srbije, Beograd, Slikarako odjeljenje, Rukovodilac projekta: Radomir Petrović (slikar-konzervator i istoričar umjetnosti), Beograd, 1986. godine, str.1.

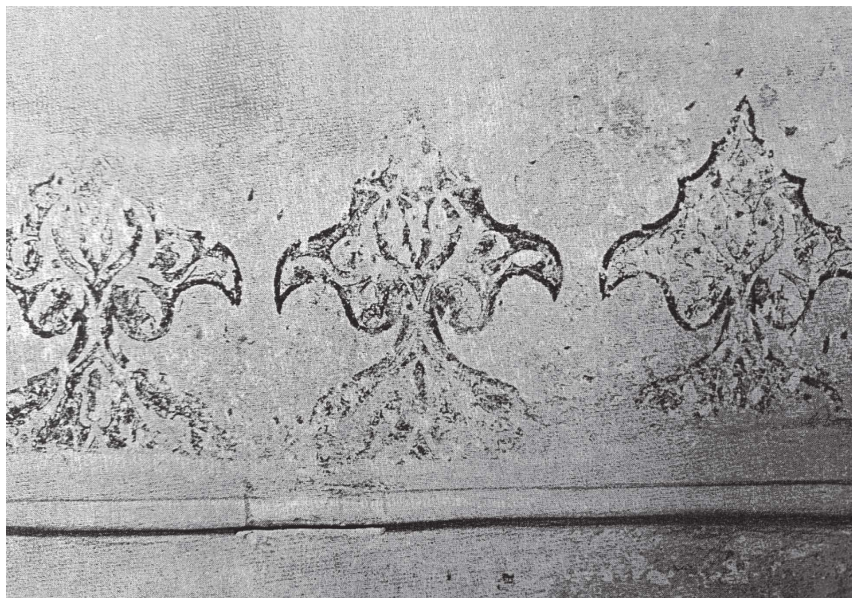
16 Andrej Andrejević, „Arhitektura i zidno slikarstvo XVI veka sarajevske Careve džamije“, *Saopštenja*, XVIII, Beograd, 1986, str. 153.



Sl.1. Najstariji bojeni sloj iz 16. stoljeća na pozicijama sfernih trouglova



Sl.2. Crteži slikanih dekoracija otkriveni na pozicijama tambura kupole



Sl.3. Slikani friz stilizovanih pupoljaka u podnožju kalote iz 16. stoljeća

ove džamije još u 16. stoljeću.¹⁷ Izveden po uzoru na prvobitni slikani dekor ali nije indentičan s njim što se može vidjeti kako po veličini medaljona koji su postavljeni u trompama tako i po njegovoj poziciji što Andrejević i sam primjećuje. Naime, u osmanskim džamijama ovog perioda na pozicijama sfernih trouglova, pandantifa u pravilu se nalaze kaligrafski ispisi imena četiri halife, što ovdje nije slučaj. Ostaci ovih medaljona nisu restaurirani niti su uklonjeni sa njihovih prvobitnih pozicija na pandantifima. U svakom slučaju smatramo uputnim istražiti ovaj slikarski ciklus i izvršiti uporedna istraživanja i analogije kako sa ostacima ovog slikarstva kod nas tako i šire u regiji cjeloga Balkana.

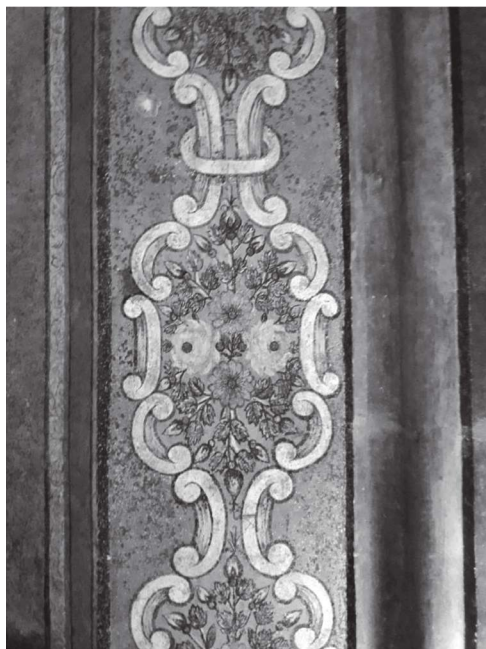
Drugi slikani sloj tzv. plava faza datira iz 18. stoljeća (sl. 4.) i karakterističan je po obilato korištenoj ultramarin plavoj boji a naročito po slikarstvu koje karakterizira predstavljački manir. Naime, doimaju se veoma neuvjerljivo realistički predstavljeni motivi stubova sa kapitelima a naročito je neprirodan način kako su pozicionirani na zonama mukarnasa na sjeveroistočnom uglu enterijera džamije. I drugi elementi ovog slikarskog ciklusa prilično su neuvjerljivi, naročito kada imamo u vidu da je riječ o enterijeru osmanske džamije koja ima osobenu dekoracijsku paradigmu. Mimetički prikaz stubova sa kapitelima, koji dominira u ovom slikarskom ciklusu, nija samo atipičan i neprimjeren osmanskoj dekorativnoj umjetnosti nego uopće nije imanentan islamskoj dekorativnoj umjetnosti kao takvoj. Šta više islamska umjetnost je upravo prepoznatljiva pa i slavna po svojoj anikoničnoj prirodi i apstraktnom umjetničkom izrazu koji u svakoj svome autentičnom očitovanju izbjegava mimezis. Vrlo je sličan i treći slikani sloj tzv. 'zelena faza' koji umjetnički znatno zaostaje iza drugog slikanog sloja i on je ovom prilikom u cjelosti uklonjen.

17 Hamdija Kreševljaković, *Esnafi i obrti u starom Sarajevu*, 1958, str. 183.



Sl.4. Dekorativne sekvence slikanog sloja iz 18. stoljeća tzv. "plava faza"

Četvrti slikani sloj koji datira iz 1930. godine predstavlja slikarski ciklus koji također nije tipičan za islamsku dekorativnu umjetnost. Na ostacima slikanih dekoracija ovog slikanog sloja također je uočljiv manir realističkog predstavljanja. To je posebno naglašeno na dekoracijama na kojima su realistički predstavljeni motivi cvjetova, pupoljaka i listova na pozicijama okvira mihraba. (sl. 5.).



Sl.5. Slikane dekoracije na poziciji okvira mihraba iz 1930. godine

Zadržavanje svakog od slikanih slojeva in situ doprinosi heterogenom izgledu i stvara utisak disharmonije i neravnoteže u vizuelnom polju. Kako ovi slojevi predstavljaju ne samo različite slikane kompozicije već i različite slikarske planove svakog od zatečenih slikanih slojeva, nije moguće na ovaj način ostvariti vizuelno jedinstvo u enterijeru. (Sl. 6. i 7.) Budući da je islamska umjetnost zapravo umjetnost nastala na integraciji i jedinstvu koja se temelji na principu tevvida, očigledno je da je u



Sl.6. Pogled na mihrabski zid sa dekoracijama iz 16. i početka 20. stoljeća



Sl.7. Pogled na dekoracije na zapadnom zidu, očigledna disharmonija i stilska nekompatibilnost očuvanih elemenata različitih dekorativnih ciklusa in situ

enterijeru Careve džamije upravo ovaj princip anuliran. Kao temeljna ideja islamske umjetnosti, ideja tevhida je indikator vjerodostojnosti umjetničkih realizacija kao i konzervatorsko - restauratorskih intervencija na slikanim dekoracijama. Možemo slobodno reći da je molitveni prostor na ovaj način obezduhovljen što je de facto posljedica neadekvatnog pristupa restauraciji i konzervaciji slikanih dekoracija.

Ovakav pristup zaštiti slikanih dekoracija spomenika kulture nije proizvoljan, naprotiv, on se temelji na važećim principima zaštite kulturno-historijskog naslijeđa i u tom smislu možemo reći da je legitiman. Ovi principi proizilaze iz međunarodnih dokumenata o ovoj problematici i predstavljaju moderni pristup zaštiti spomenika kulture koja se značajno razlikuje od klasične ili stilske restauracije.

DIFERENCIJA I ODNOS KLASIČNE I MODERNE KONZERVATORSKO-RESTAURATORSKE ZAŠTITE SLIKANIH DEKORACIJA SPOMENIKA KULTURE

Klasični pristup restauraciji kulturnih dobara proizašao je iz samog predmeta restauracije kao djelatnosti koja se bavi popravkom i obnovom spomenika kulture u svim njegovim segmentima kako fizičke zaštite tako i njegovih umjetničkih vrijednosti.¹⁸ Spomenici kulture kao segment graditeljskog naslijeđa velikim dijelom predstavljaju djela tradicionalne arhitekture i umjetnosti što je od posebne važnosti s obzirom da džamije koje imaju status spomenika kulture, kao i drugi sakralni objekti, uglavnom spadaju u ovu kategoriju kulturnih dobara. Klasična restauracija imala je za cilj jedinstvo stila izvornog arhitektonskog i umjetničkog djela i njegov integritet. To je značilo da se restauratorsko-konzervatorska intervencija treba realizirati na način da je sama intervencija što manje uočljiva što bi omogućilo percepciju zaštićenog dobra kao cjelovitog arhitektonskog, odnosno umjetničkog djela. Ovakva praksa traje do početka 19. stoljeća kada se napušta klasična konzervatorsko-restauratorska zaštita spomenika kulture i počinje era moderne zaštite koja daje primat konzervaciji.¹⁹

Osnovna karakteristika moderne restauratorsko-konzervatorske zaštite naglašava individualistički pristup zaštiti spomenika s jedne strane te s druge konzervaciju kao metod očuvanja izvornog stanja spomenika na uštrb restauracije kao metoda popravljivanja. Tako se sukladno modernim teorijama napušta stilska a prevelira distinktivna restauracija koja poštiva stratifikaciju i dokumentarnost arhitektonskih i umjetničkih slojeva spomenika. Ovakav pristup konzervatorsko-restauratorskoj zaštiti spomenika proizilazi iz poznate Venecijanske povelje o zaštiti spomenika iz 1964 godine. Iako ostavlja mogućnosti različitih pristupa, u ovom dokumentu prevladava moderni pristup zaštiti spomenika kulture i njega možemo smatrati svojevrsnim manifestom moderne konzervatorsko-restauratorske teorije.²⁰

Moderni pristup očuvanju i zaštiti spomenika kulture koji uključuje i slikane dekoracije kao njegov integralni dio predstavlja veoma složenu problematiku koja

18 Vjekoslava Sanković-Simčić, *Revitalizacija graditeljske baštine*, NNP Naša riječ d.o.o., Sarajevo, 2000, str. 18.

19 Isto, str. 19-23.

20 Isto, str. 25.

spomenik kulture tretira sa različitih aspekata. Neki od njih za nas su posebno problematični pa i sporni naročito sa stanovišta kulturnog i sakralnog konteksta kojeg smo razvili u radu. Možemo ih svesti na tri osnovna principa i to: princip autentičnosti, princip historičnosti i princip distinkcije. Princip autentičnosti se odnosi na izvorne vrijednosti spomenika kulture s tim da u modernom pristupu to uključuje i sve nastale intervencije na spomeniku kao rezultat njihove obnove i zaštite kroz vrijeme.²¹ To implicira da se svaki slikani sloj uključujući i restauratorsko-konzervatorske intervencije promatra kao vrijedan doprinos očuvanju i zaštiti ovih objekata i umjetničkom oblikovanju njihovog enterijera. U praksi to veoma često ima za posljedicu „heterogeni izgled zidnih platana“ čime se defacto gubi stilski ujednačenost različitih segmenata zidnog dekora kao i jedinstvo stila arhitekture i dekoracije objekta.

Kad je riječ o zidnim dekoracijama jedinstvo stila podrazumijeva prije svega stilsku ujednačenost i dosljednost svih segmenata dekorativnog ciklusa u objektu što isključuje postojanje više različitih dekorativnih planova u istom prostoru. Iz ovoga proizilazi nužnost da se u procesu valorizacije eliminišu svi oni slikani slojevi pronađeni *in situ* koji stilski ne prate arhitekturu objekta. U praksi se to najčešće ne dešava iz razloga što se princip autentičnosti kao jedan od temeljnih principa zaštite, različito razumijeva. Princip autentičnosti u modernoj restauratorsko-konzervatorskoj zaštiti odnosi se kako na primarni sloj tako i na sve naknadno nastale slikane slojeve bez obzira da li su oni restauratorsko-konzervatorski u odnosu na primarni sloj ili su potpuno neovisni slikarski ciklusi. S druge strane klasični pristup podrazumijeva jedinstvo stila što znači da je potrebno zadržati onaj sloj koji stilski odgovara arhitekturi objekta što najčešće odgovara primarnom slikanom sloju dok se naknadno nastali slojevi mogu, eventualno, prihvatiti i to samo ukoliko su stilski kompatibilni sa samim objektom.

Princip historičnosti kao jedan od principa moderne konzervatorsko-restauratorske zaštite spomenika podrazumijeva očuvanje slojevitosti različitih slikarskih ciklusa s obzirom da svaki slikani sloj odnosno svaka intervencija na kulturnom dobru predstavlja svjedočanstvo o određenom periodu u trajanju spomenika kao vrijednosti koju treba sačuvati.²² To podrazumijeva davanje autonomije svakom slikanom sloju s obzirom da je on dokument o određenom vremenu, stilu i autoru predmetnih dekoracija. Tako shvaćene ove dekoracije se ne dovode u vezu sa izvornim stilom spomenika, odnosno izvorni slikani sloj ima istu vrijednost kao i svi drugi slojevi jer je fokus stavljen na njihovu dokumentarnost.

Ako su predmet zaštite djela tradicionalne umjetnosti, što je često slučaj kad su u pitanju objekti stari nekoliko stotina godina, onda dolazimo do protivrječnosti. Naime, ideje na kojima se temelje tradicionalne umjetničke forme po svom karakteru su nadvremenske i nadindividualne odnosno one su transcendentne po svom porijeklu i značenju. Njihove umjetničke realizacije bitno su određene ovim idejama koje se na osjetilnoj ravni realiziraju samo kroz specifične umjetničke obrasce.

21 Vjekoslava Sanković-Simčić, *Revitalizacija graditeljske baštine*, NNP Naša riječ d.o.o., Sarajevo, 2000, str. 24.

22 Bernard M. Filden, Juka Jokileto, *Smjernice za upravljanje područjima svjetskog kulturnog naslijeđa*, Projektor, Centar za kulturno naslijeđe, Kotor, 2005, str. 17.

Tradicionalni umjetnik nije kreator već prenosioc određene tradicije što implicira da je autorizacija djela tradicionalne umjetnosti sekundarnog značaja za ova djela. Moderne umjetničke forme uvijek proizilaze iz ideja kolektivnog ili pojedinačnog ljudskog uma i odnose se na određene vremenske periode i njihove stilske karakteristike kao i na autore pojedinačnih djela koji su također odraz svoga vremena. U suštini postoji osnovna razlika koja se odnosi na tradicionalne i netradicionalne umjetničke forme s tim što se ove druge mogu klasificirati na one koje nose pojedinačne i one koje nose kolektivne ideje.²³ Stoga je važno naglasiti da je dokumentarna vrijednost i autorizacija djela tradicionalne umjetnosti od sekundarnog značaja za ova djela dok je ispravnost interpretacije njihovih izvornih umjetničkih formi primarna. Preciznije rečeno autorizacija i datiranje slikanih slojeva u procesu zaštite spomenika ima određenu funkciju ali nije od suštinskog značaja jer sami po sebi nisu relevantni ukoliko predmetna djela nisu odraz tradicionalnog stila. Iz tog razloga se princip historičnosti ne može primjeniti na tradicionalne arhitektonske i umjetničke forme kao i na netradicionalne forme koje nose određene stilske karakteristike ukoliko je jedinstvo stila cilj restauracije.

Princip distinkcije kao princip moderne zaštite spomenika podrazumijeva ne samo zadržavanje svih slikanih slojeva *in situ* nego i slojevitost umjetničkih intervencija unutar jednog slikanog sloja. Ovo znači da se restauratorska intervencija mora razlikovati od izvornika, odnosno cilj restauracije nije očuvanje jedinstva umjetničkog izraza i stilske kompatibilnosti slikanih partija već njihova slojevitost kako bi se izvorni fragment razlikovao od nedostajućeg restauriranog dijela dekoracije.²⁴ Štaviše, materijali koji se koriste u restauraciji treba da budu reverzibilni kako bi se mogli eventualno ukloniti. Princip distinkcije ima dezintegrirajuću funkciju budući da narušava cjelovitost i unutarnji integritet umjetničkog djela.

U modernom pristupu restauratorsko-konzervatorskoj zaštiti spomenika individualnost autora je primarna bez obzira da li je djelo tradicionalnog ili netradicionalnog stila.²⁵ Štaviše restauracija kao umjetnička intervencija također zadobiva autonomnost jer više nije metoda popravke izvotnika već zasebna umjetnička intervencija koja ima vrijednost zasebnog artefakta što znači da i sama restauratorska

23 Različiti stilovi u evropskoj umjetnosti i arhitekturi kao što su renesansa, barok ili klasicizam predstavljaju umjetničke pokrete koji su se temeljili na idejama nadindividualnog porijeklu, odnosno ove ideje su nadilazile autore predmetnih umjetničkih realizacija. S druge strane ta su djela istovremeno bila autorizirana tako da se može reći da iako ovi stilovi nisu bili tradicionalni istovremeno nisu ni djela moderne umjetnosti dvadesetog stoljeća a napose postmoderne umjetnosti čije je utemeljenje isključivo na ideji autora kao pojedinca. U tom smislu možemo konstatirati da su stilovi koji se javljaju u zapadnoevropskoj umjetnosti od renesanse pa do pojave postmodernemoderne zapravo djela netradicionalne umjetnosti nastali na idejama koje su nadindividualne po porijeklu i značenju. Ove ideje se, međutim, razlikuju od nadindividualnih ideja tradicionalne arhitekture i umjetnosti. Bitna razlika jeste u tome što su djela tradicionalne arhitekture i umjetnosti u vezi sa transcendentnim idejama koje proizilazi iz njihovih svetih središta dok su potonji stilovi od renesanse pa do postmoderne nastali na raskidu sa transcencijom.

24 Marko Špikić, *Konzervirati ili restaurirati?*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za povjest umjetnosti, 2011., str. 125. <http://hrcaak.srce.hr/file/156499> (12.11.2022.).

25 Takav je slučaj sa određenim stilovima u zapadnoevropskoj umjetnosti koji su nastali na idejama koje nadilaze njihove autore ali su njihove realizacije autorizirane, odnosno također je naglašena individualna realizacija predmetnog djela. S druge strane umjetničke realizacije djela tradicionalne umjetnosti također mogu biti autorizirane bez obzira što su njihove ideje nadindividualne.

intervencija sada zadobiva dokumentarnu vrijednost kao svjedočanstvo 'svoga vremena' ali i svoga autora. Intervencija na kulturnom dobru se razumijeva kao autorsko djelo koje ne samo da treba da se razlikuju od izvornika već je to nužno. Zapravo, ovdje dolazi do suštinskog obrata u odnosu na klasičnu, stilsku restauraciju s obzirom da ono što je bio kvalitet i cilj ove restauracije sada se u novom diskursu razumijeva kao 'krivotvorenje' ili 'plagijat'. Dakle fokus modernog konzervatorsko-restauratorskog pristupa zaštititi kulturnog dobra stavljen je na autorizaciju i datiranje izvornog umjetničkog djela kao i na autorizaciju same restauracije dok klasična restauracija razmatra cjelinu objekta i njenog enterijera odnosno ideju djela i odnosi se na njegove stilske karakteristike.

AUTENTIČNOST I PROBLEM INTERPRETACIJE UMJETNIČKIH OBLIKA

Moderan pristup zaštiti kulturno historijskog naslijeđu nastao je na matrici koja je vidljiva unutar historije umjetnosti kao moderne nauke. Svi umjetnički oblici promatraju se u diskursu njihove periodizacije kao umjetničke tvorbe nastale u različitim vremenskim okvirima i na različitim kulturno-umjetničkim paradigmatama uključujući i djela moderne i postmoderne umjetnosti dvadesetog stoljeća čiji su autori nosioci i njihovih ideja i realizacija. Ovaj diskurs promatranja kulturno-umjetničkih dobara stavlja u fokus osobenost individualnog umjetničkog izraza i vremenske okvire u kojima su djela nastala kao primarne karakteristike što su parametri koji su značajni za djela moderne umjetnosti ali su za djela tradicionalne umjetnosti od sekundarne važnosti. Vidjeli smo da autentičnost, kao osnovni parameter po kojem se vrednuju kulturna dobra, može imati različita značenja zavisno od toga kako ih se posmatra. Autentičnost tradicionalnog umjetničkog djela odnosi se na vjerodostojnost prenesenih umjetničkih obrazaca što implicira da se ne može davati primat umjetniku s obzirom da je on prenosilac a ne kreator ovih obrazaca. Njegova uloga u realizaciji ovih djela odnosno, njegov autorski doprinos interpretaciji ovih obrazaca je značajan ali nije presudan odnosno on je od sekundarne važnosti. Moderni pristup konzervatorsko-restauratorskoj zaštiti spomenika međutim uvijek polazi od autora umjetničkih djela zanemarujući činjenicu da tradicionalni umjetnik "djeluje pod disciplinom ili nadahnućem jednog genija koji ga nadilazi"²⁶ jer on ne stvara nove već preuzima zadate umjetničke obrasce. Dakle, autentičnost tradicionalnog umjetničkog djela odnosi se na izvorne oblike tradicionalnih umjetničkih formi kao odraz tradicionalnog stila dok se autentičnost modernih, netradicionalnih umjetničkih formi odnosi na umjetničke tvorbe koje su individualističke po svom karakteru. Suštinska razlika je u tome što tradicionalne forme islamske umjetnosti dekoracije nose i prezentiraju ideje islamske duhovnosti dok netradicionalne, moderne umjetničke forme predstavljaju slobodne umjetničke realizacije koje su izraz umjetnikove osobnosti. Imajući u vidu činjenicu da se ove umjetničke forme suštinski razlikuju implicira da se pristup njihovom očuvanju i zaštiti mora razlikovati upravo onako kako se ove forme razlikuju jedna od

26 Frithjof Schuon, *O transcendentnom jedinstvu religija*, Bemust, Zenica, 1997, str. 71.

druge. Kako se moderna konzervatorsko-restauratorska zaštita temelji na modernoj kulturno-umjetničkoj paradigmi postavlja se pitanje vjerodostojnosti ovog pristupa kad su u pitanju umjetničke realizacije djela tradicionalne umjetnosti.

Iz tog razloga se javlja potreba diferencijacije tradicionalnih i modernih umjetničkih oblika unutar djelatnosti zaštite kulturnog naslijeđa što je posebno važno kada je riječ o ostacima islamske dekorativne umjetnosti kao tradicionalne umjetnosti. Ove umjetničke realizacije su integralni dio spomenika kulture koji najčešće predstavljaju djela tradicionalne arhitekture u ovom slučaju tradicionalne džamije što implicira da je prirodno i nužno sačuvati ne samo njene izvorne arhitektonske vrijednosti i karakteristike već isto tako i umjetničke.

MODERAN PRISTUP RESTAURACIJI

Careva džamija u Sarajevu predstavlja jedan od najznačajnijih djela osmanske arhitekture klasičnog perioda. Ona je, bez sumnje, djelo tradicionalne arhitekture ali i umjetnosti, bez obzira na činjenicu da se u enterijeru na zidovima ove džamije više ne nalaze slikane dekoracije koje su je krasile u periodu kada je ova džamija podignuta, odnosno obnovljena polovinom šesnaestog stoljeća. Bez obzira na činjenicu da su otkriveni značajni dijelovi slikarskog ciklusa primarnog sloja iz šesnaestog stoljeća prilikom konzervatorsko-restauratorskih radova u ovoj džamije osamdesetih godina prošlog stoljeća, ovaj slikani sloj nikada nije vraćen džamiji u cjelini. Međutim, ne može se reći da je pristup zaštititi različitih slikanih slojeva koji su se sedimentirali na zidovima ove džamije nelegitiman ili proizvoljan. Ovakav pristup se temelji na legalnom sistemu zaštite kulturno-historijskog naslijeđa koji se zasniva na principima koji su proizašli iz međunarodnih dokumenata koji tretiraju ovu problematiku, od kojih je najznačajnija Venecijanska povelja iz 1964. godine.

Ovaj pristup se temelji na modernim principima zaštite koji proizilaze iz ove povelje i značajno se razlikuju od principa koji su bili važeći do početka dvadesetog stoljeća a koji predstavljaju klasični pristup restauraciji i konzervaciji spomenika kulture. Na primjeru restauracije i konzervacije slikanih dekoracija koje su se sedimentirale na zidovima Careve džamije u Sarajevu nastojali smo ukazati na činjenicu da je moderni pristup zaštititi ovih kulturnih dobara veoma problematičan. Naime, islamska tradicionalna arhitektura, a napose tradicionalna džamija, temelji se na principu tevhida odnosno principu jedinstva koji podrazumijeva jedinstvo dekorativnog ciklusa s jedne te jedinstvo arhitekture i dekoracije s druge strane. Ovo jedinstvo podrazumijeva stilsku ujednačenost svih elemenata dekorativnog ciklusa, odnosno podrazumijeva jedinstven dekorativni plan. Ovakav način dekorisanja gradi ambijent mira, harmonije i ravnoteže, što je kvalitet od izuzetnog značaja, napao kada je riječ o molitvenom, odnosno svetom prostoru, kakav je bez sumnje enterijer tradicionalne džamije.

Moderni pristup restauraciji slikanih dekoracija s druge strane podrazumijeva za-
državanje materijalnih ostataka slikanih dekoracija iz različitih perioda od kojih svaki predstavlja zaseban slikarski plan što ima za posljedicu heterogeni izgleda enterijera džamije. Na ovaj način molitveni prostor džamije gubi svoje temeljne karakteristike odnosno, enterijer tradicionalne džamije se kulturno devastira ali i desakralizira.

Na primjeru Careve džamije jasno se pokazuje da moderan pristup restauratorsko-konzervatorskoj zaštiti kulturnih dobara koja spadaju u djela tradicionalne arhitekture i umjetnosti nije adekvatan te je potrebno vratiti se klasičnoj restauraciji. Ovakav pristup nije nužan samo kada je riječ o tradicionalnoj arhitekturi i umjetnosti već i o drugim kulturnim dobrima ukoliko je jedinstvo stila cilj restauratorsko-konzervatorske zaštite. Venecijanska povelja, kao platforma na kojoj su nastali modeni principi zaštite, ne isključuje u potpunosti klasične principe zaštite kulturnih dobara budući da istovremeno afirmira i jedinstvo stila kao jedan od legitimnih ciljeva konzervatorsko-restauratorske zaštite spomenika. U tom smislu smatramo potrebnim i nužnim reafirmirati klasične principe zaštite spomenika kulture, napose kada je riječ o tradicionalnoj arhitekturi i umjetnosti, što smo pokazali upravo na primjeru Careve džamije u Sarajevu, koja je paradigmatičan primjer pograšnog pristupa zaštiti i prezentaciji različitih slikanih slojeva u enterijeru tradicionalne džamije.

POST SCRIPTUM

Za temu kojom smo se bavili u radu veoma je indikativan slučaj obnove katedrale Notre Dame u Parizu koja je devastirana prilikom požara koji se desio u aprilu 2018. godine. Nakon tragičnog događaja koji je uništio veliki dio korpusa građevine gdje je najviše stradao krov, stručni tim zadužen za obnovu posjetio je predsjednika Francuske Emmanuela Macrona. Tom prilikom je objavljena vijest, koju su prenijele gotovo sve svjetske agencije, da je stav stručnog tima da se prilikom obnove „poštuju doprinosi svih generacija“ održavanju i zaštiti ovog zdanja kroz njegovu povjest. Nakon toga se oglasio i sam predsjednik Macron koji je zatražio „kreativnu obnovu“ koju je nazvao savezom tradicije i modernosti i okarakterisao kao „hrabrost punu poštovanja“. Ti slogani su podstakli takmičarski duh na arhitektonskom konkursu koji je vlada raspisala a koji je rezultirao prijedlozima koji su pristup restauraciji pariške katedrale „rastegli“ do neslučenih granica. Naime, vjerovali ili ne jedna od ideja je ona arhitekta Vincenta Callebauta koji predlaže da se na krovu obnavljanje crkve izgradi vrt, u kojem bi se godišnje ubiralo oko 20 tona voća i povrća, dok stokholmski arhitektonski ured Ulfa Mejergrena predlaže izgradnju bazena na krovu, pri čemu bi crkveni toranj imao i funkciju vodoskoka. Nevjerovatno!

Iako je o tom pitanju pokrenuta javna rasprava i pri tome je posljednju riječ imala francuska vlada koja je u konačnici odbacila navedene prijedloge ostaje činjenica da su takva rješenja uopće mogla biti predložena a zatim i razmatrana. Pri tome nije bez značaja i činjenica da su ankete o ovom pitanju pokazale da je tek 53 posto stanovništva smatralo da se katedrali treba vratiti njen autentični izgled.

Treba li reći da je katedrala Notr Dam spomenik nulte kategorije koja je od neprocjenjive vrijednosti kako za Francusku tako i za cjelokupno kulturno naslijeđe svijeta. S druge strane katedrala je kao takva, bez konkurencije najznačajnije arhitektonsko zdanje u cjelokupnoj arhitektonskoj baštini zapadne Evrope. I na kraju i prema našem mišljenju i najvažnije, katedrala je najvjerodostojniji i najljepši reprezent i arhitektonski izraz kršćanskoga duha Evrope od izuzetnog simboličkog značaja i značenja. Da je to tako pokazuje trend ponovne izgradnje i vraćanje na arhitektonske obrasce srednjovjekovne katedrala u novije vrijeme prije svega u Americi ali i u drugim djelovima svijeta, što je činjenica koja govori sama za sebe.

U svjetlu problematike kojom smo se bavili u radu važno je naglasiti da je katedrala reprezent tradicionalne arhitekture što znači da ona nije nastala na matrici moderne arhitekture kao odraz individualističkog i antropocentričnog duha Moderne. Njena ishodišta predstavljaju sveta vrela kršćanskog duhovno-religijskog univerzuma koji se u arhitektonskim formama realiziraju kroz naročite arhitektonske obrasce koji su po svom značaju i značenju nadvremenski i nadindividualni. Upravo stoga što dolaze iz samih vrela kršćanske duhovnosti ovi obrasci su kadri prenjeti ideje kršćanske duhovne poruke na njeposredniji način. Da je ljepota ovih zdanja nadvremenska i nadosobna najbolje govori činjenica da su srednjovjekovne katedrale isto tako lijepe danas kao što su bile i u vremenima kada su nastajale i istovremeno su lijepe nama kao što su bile lijepe i brojnim generacijama prije nas. O tome

govori i činjenica da su katedrale najposjećenija arhitektonska zdanja na zapadu i nezaobilazne tačke u turističkoj ponudi ovih destinacija.

Dovoditi u pitanje rekonstrukciju izvornih arhitektonskih formi pa čak raspravljati o prenamjeni ovih imanentno sakralnih objekata čija primarna funkcija nije izmjenjena, ne samo da predstavlja kulturnu devastaciju ovih zdanja već i njihovu očiglednu desakralizaciju. Zapravo ovaj primjer jasno pokazuje da je moderni čovjek, čovjek posvemašnje smušenosti i zaborava koji nije izgubio samo svijest o svojim duhovnim ishodištima već je to čovjek koji počinje gubiti i sposobnosti elementarnog logičkog rasuđivanja.

Ovakav razvoj događaja samo neupućenima može izgledati iznenađujući. No prateći razvoj problematike zaštite kulturno-historijskog naslijeđa kao djelatnosti jasno je da se ovakav pristup obnovi zapravo mogao i očekivati. Naime, stav stručnog tima, da se prilikom obnove katedrale Notre Dame mora poštovati „doprinos svih generacija“ zapravo ukazuje da je cilj obnove očuvati sve promjene koje su se desile kao rezultat održavanja ovog spomenika do danas. Odnosno, fokus ovakvog pristupa obnovi nije na dosljednom poštivanju arhitektonskog obrasca tradicionalne srednjovjekovne katedrale već i na različitim intervencijama kao zbiru svih obnova i popravki u trajanju ovog spomenika do danas uključujući i potpuno nova arhitektonska rješenja obnove destruiranih dijelova korpusa katedrale. Riječ je o autorizaciji restauracije odnosno o potpuno neovisnoj arhitektonskoj kreaciji koja ne samo da mijenja izvornu formu spomenika već u određenom smislu mijenja i njenu primarnu namjenu. Ne ulazeći dublje u ovu problematiku važno je reći da ovakav stav proizilazi iz modernih principa zaštite o kojima smo raspravljali u radu a koji de facto pojam autentičnosti proširuje sa tradicionalnih arhitektonskih formi na različite restauratorsko-konzervatorske intervencije na spomeniku ne dovodeći ih u kauzalnu vezu. Drugim riječima ove intervencije se posmatraju kao vrijednost po sebi bez obzira da li su kompatibilne tradicionalnoj arhitektonskoj formi katedrale odnosno ne vodeći računa o jedinstvu stila. To što je razvoj događaja doveo stvar do neslučenih granica nije tek pitanje stava stručnjaka angažiranih u ovoj obnovi a pogotovu nije lični stav samoga predsjednika Makrona već logična posljedica „razvoja“ problematike zaštite spomenika kulture u savremenom svijetu.

Slučaj obnove katedrale Notre Dame daje veoma ilustrativan odgovor na pitanje: „Šta su konsekvence modernog pristupa zaštiti spomenika kulture“? iz naslova ovog rada. Međutim, ovaj odgovor nas zapravo dovodi do suštinskog pitanja a to je: „Šta mi zapravo štitimo“?

I na kraju ukoliko stvari zaista krenu po zlu, što očigledno ne možemo isključiti, neće više biti pitanje kako već da li ćemo uopšte imati šta štititi u budućnosti sa ovakvom perspektivom?

ZAKLJUČAK

Na primjeru Careve džamije jasno se pokazuje da moderan pristup restauratorsko-konzervatorskoj zaštiti kulturnih dobara koja spadaju u djela tradicionalne arhitekture i umjetnosti nije adekvatan te je potrebno vratiti se klasičnoj restauraciji. Ovakav pristup nije nužan samo kada je riječ o tradicionalnoj arhitekturi i umjetnosti već i o drugim kulturnim dobrima ukoliko je jedinstvo stila cilj restauratorsko-konzervatorske zaštite. Venecijanska povelja, kao platforma na kojoj su nastali modeni principi zaštite, ne isključuje u potpunosti klasične principe zaštite kulturnih dobara budući da istovremeno afirmira i jedinstvo stila kao jedan od legitimnih ciljeva konzervatorsko-restauratorske zaštite spomenika. U tom smislu smatramo potrebnim i nužnim reafirmirati klasične principe zaštite spomenika kulture, napose kada je riječ o tradicionalnoj arhitekturi i umjetnosti, što smo pokazali upravo na primjeru Careve džamije u Sarajevu, koja je paradigmatičan primjer pograšnog pristupa zaštiti i prezentaciji različitih slikanih slojeva u enterijeru tradicionalne džamije.

SUMMARY

The case of *Careva džamija* (The Emperor's Mosque) clearly reveals that the modern approach to restoration and conservation protection of cultural heritage which are examples of traditional architecture and art is inadequate and that more classical restoration principles should be applied. This is necessary not only in cases of traditional architecture and art but also for other cultural goods, should we aim to achieve the unity of style as the goal of restoration-conservation protection. The Venice Charter, the platform nursing modern principles of protection, does not completely exclude the classic principles of protection of cultural assets, given that the Charter all together affirms the unity of style as one of the legitimate goals of conservation and restoration in the protection of monuments. In this sense, we consider it necessary to reaffirm the classical principles of the protection of monuments of culture, especially in the works on traditional architecture and art, as we have pointed out thoroughly through the example of the Emperor's Mosque in Sarajevo, having it as a paradigmatic example of an erroneous approach to the protection and presentation of different painted layers in the interior of a traditional mosque.

LITERATURA

1. Andrejević, Andrej, "Arhitektura i zidno slikarstvo XVI veka sarajevske Careve džamije", Saopštenja, XVIII , Beograd, 1986.
2. Burckhardt, Titus, *Sveta umjetnost na istoku i na zapadu*, Tugra, Sarajevo, 2007.
3. Čengić, Nihad, *Begova džamija kao djelo umjetnosti*, Sarajevo Publishing, Sarajevo, 2008.
4. Elaborat, *Careva džamija Sarajevo*, Živopis, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture Srbije, Beograd, Slikarako odjeljenje, Rukovodilac projekta: Radomir Petrović (slikar-konzervator i istoričar umjetnosti), Beograd, 1986.
5. Filden, Bernard M., Jokileto, Juka, *Smjernice za upravljanje područjima svjetskog kulturnog naslijeđa*, Projektor - Centar za kulturno naslijeđe, Kotor, 2005.
6. Kreševljaković, Hamdija, *Esnafi i obrti u starom Sarajevu*, JU Muzej Sarajeva, Sarajevo, 1958.
7. Mazalić, Đoko, *Leksikon umjetnika, Kulturno naslijeđe*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1967.
8. Nasr, Seyyed Hossein, *Islamska umjetnost i duhovnost*, Lingua Patria, Sarajevo, 2005.
9. Redžić, Husref, *Islamska umjetnost*, Zajedničko izdanje/ Jugoslavija-Beograd, Spektar-Zagreb, Prva književna komuna-Mostar, 1982.
10. Sanković-Simčić, Vjekoslava, *Revitalizacija graditeljske baštine*, NNP Naša riječ d.o.o., Sarajevo, 2000.
11. Schuon, Frithjof, *O transcendentnom jedinstvu religija*, Bemust, Zenica, 1997.
12. Špikić, Marko, *Konzervirati ili restaurirati?*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za povjest umjetnosti, 2011.