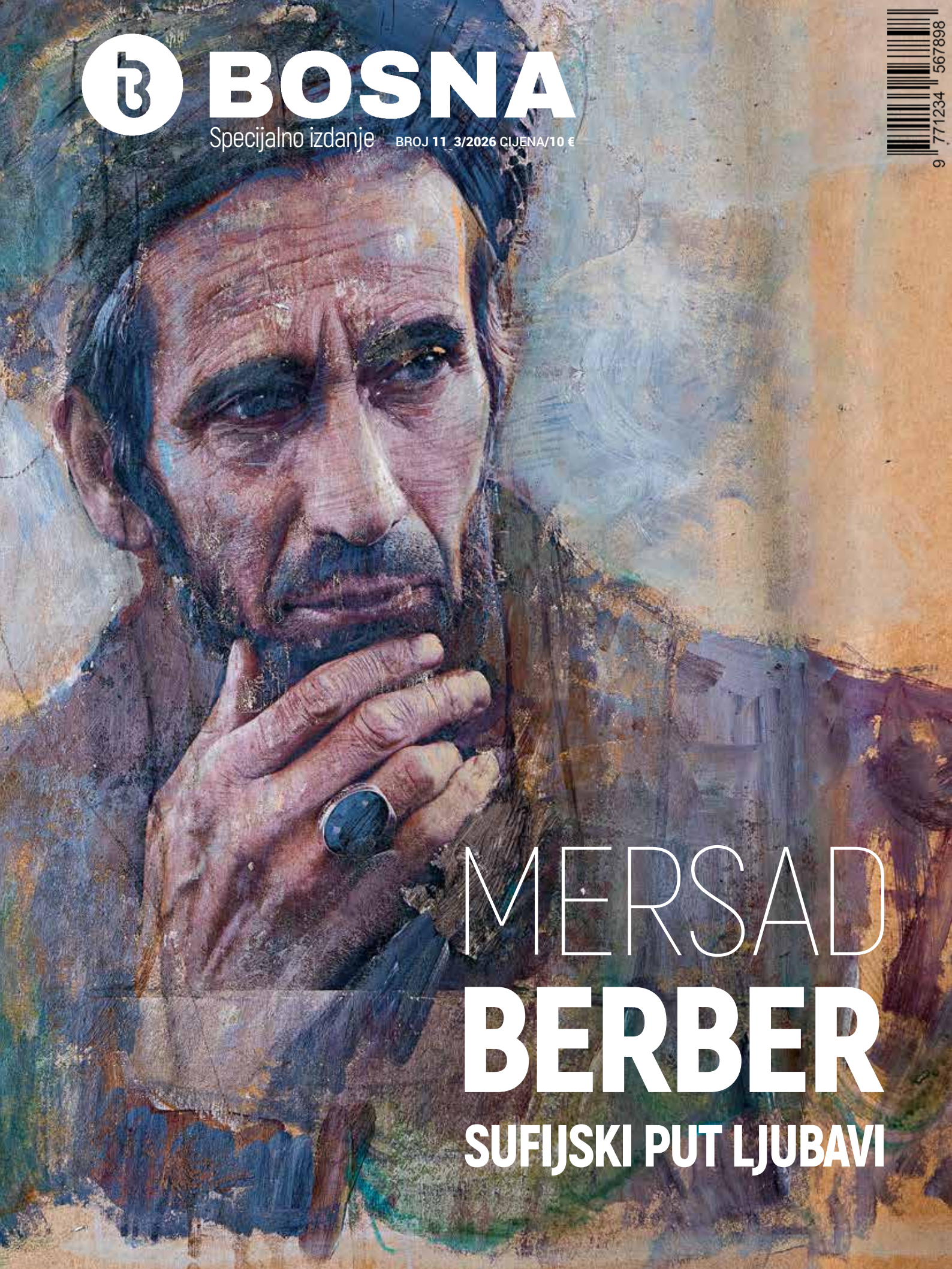




BOSNA

Specijalno izdanje BROJ 11 3/2026 CIJENA/10 €



MERSAD

BERBER

SUFIJSKI PUT LJUBAVI



BOSNA broj 11 - 3/2026 • Specijalno izdanje

MERSAD BERBER

SUFIJSKI PUT LJUBAVI

Tekstovi i koncepcija: Filip Mursel Begović

Uz izložbu u Francuskom paviljonu, Zagreb

2. - 12. juna 2026.

Organizatori izložbe:

Nacionalna koordinacija Bošnjaka u Republici Hrvatskoj

Fondacija Mersad Berber

Partner:

Sveučilište u Zagrebu - Studentski centar u Zagrebu

Pokrovitelj:

Saborski zastupnik Armin Hodžić

Kustos: Filip Mursel Begović

Suradnik kustosa: Velija Hasanbegović

Fotografija arhivske građe: Edib Ahmetašević, Stipe Majić

Digitalna obrada arhivske građe: Velija Hasanbegović



SADRŽAJ

Filip Mursel Begović, kustos

I · ZAKRUŽIVANJE OPUSA I PRVA IZLOŽBA POSLJEDNJEG CIKLUSA MERSADA BERBERA // 4

Sufijski put ljubavi — Francuski paviljon, Zagreb, 2. – 12. juna 2026.

- Posljednje, nepoznato poglavlje
- Iz Srebrenice u tekiju
- Tehnika i rukopis • Što su dnevnici
- Ono što tek dolazi • O izložbi

II · PICTOR IMAGINARIUS BOSNIENSIS // 8

Mitopoetika Bosne i derviška kozmogonija u opusu Mersada Berbera

- I. Slikar koji je slikao kroz Bosnu
- II. Quattrocento, barok i maglajski natron — slojevi jednog rukopisa
- III. Bosna kao središte svijeta
- IV. Splav, Osman, Maljević i arhitektura predznaka
- V. Velika Alegorija i kako su Dedal i Ikar pali na Pilice
- VI. Ko je Ikar, a ko je Berber?
- VII. Od grobnice do halke - rukavac koji izlazi iz Velike Alegorije
- VIII. Derviši u dvije faze: od fascinacije pokretom do doktrine
- IX. Forenzičari duše i derviš kao ljekar
- X. Hrabrost figuracije - kako se crta ono što treba ostati nevidljivo
- XI. Portreti šejhova i anatomija sufijske fukaraštine
- XII. Na pragu mekama

III · MEKAM CRTAN NA LICU // 32

O derviškim dnevnicima Mersada Berbera, postajama duše i tajni koja stoji iza pojavnoga

- I. Ono što javnost nije vidjela
- II. Tekija u Srebreniku i šejh Mustafa Čajlaković
- III. Galerija šejhova i nenapisana mapa bosanskoga sufizma
- IV. Tajna tajni - Ebū Sažidovih četrdeset postaja
- V. Mekam crtan na licu — što ovo donosi kao koncept
- VI. Iza zavjese pojavnoga

IV · POSLJEDNJI ČITALAČKI KRUG VELIKOG SLIKARA // 44

Što je Berber čitao i istraživao prije smrti — Ahmed Vahdeti, vahdet-i vudžud i sufijska Bosna kao nedovršena epopeja

- I. Slikar koji je čitao
- II. Šarčevićev jezik i Berberov istočni dragulj
- III. Specijalni brojevi „Behara“ - doktrina i fotografija u istom potezu
- IV. Otkriće Vahdetija
- V. Citatnost kao oblik vjernosti
- VI. Bilježnica za Mey i derviši kao porodična intima
- VII. Nedovršena epopeja

V · BIOGRAFIJA S DESET PRSTA // 60

Mersad Berber • Bosanski Petrovac, 1. I. 1940. — Zagreb, 7. X. 2012.

Mersad Berber kroz prizmu tkanja: o Sadiki, Adaleti, sinovima, snahi, unuci Mey i jednoj porodičnoj manufakturi koja nije znala za vremenske granice

- I. Kuća koja se sjećala razboja
- II. Sin slika ono što majka tka, majka tka ono što sin slika
- III. Adaleta na razboju visoke mode
- IV. Albrechtov Ulm i kreševski kovač
- V. Sin u atelieru, kist neumočen u žuč
- VI. Pismo iz 1979.
- VII. Trava niče iz tkanja



„Kapljica koja je krenula prema moru — još uvijek putuje.“
— Ahmed Vahdeti Bosnevi

Filip Mursel Begović, kustos

ZAOKRUŽIVANJE OPUSA I PRVA IZLOŽBA POSLEDNJEG CIKLUSA MERSADA BERBERA

Sufijski put ljubavi — Francuski paviljon, Zagreb, 2. – 12. juna 2026.

Kustoski uvod uz izložbu i specijalno izdanje časopisa Bosna

POSLEDNJE, NEPOZNATO POGLAVLJE

Izložba *Sufijski put ljubavi — Derviši Mersada Berbera* prvi put u cjelini pred publiku iznosi ono što je Mersad Berber radio u posljednjim godinama svog života i što je ostalo izvan svih dosadašnjih kataloga, monografija i retrospektiva. Riječ je o cjelovitom derviškom ciklusu, bilježnicama i listovima sa licima šejhova, halkama u zikru, fragmentima koji prelaze iz crteža u meditaciju, koji je Berber započeo tokom dugog rada na monografiji *Srebrenica* i koji nije stigao dovršiti. Ovo nije izložba sa već poznatim mjestima u kanonu jednog od najvećih bošnjačkih i hrvatskih slikara dvadesetog stoljeća. Ovo je prva izložba njegovog posljednjeg ciklusa, ona koja zaokružuje opus.

IZ SREBRENICE U TEKIJU

Berberov se put prema dervišima ne može razumijeti bez njegove *Velike alegorije o Srebrenici*. Onaj ko je deset godina slikao genocid morao je, jednog trenutka, potražiti i drugi registar u kojemu istina nije samo krik te postaje disciplina sjedenja u derviškom krugu. Slikar je taj registar našao u tekiji u Srebreniku, gdje je bio počašćen sudjelovati na obredu zikra u rifajiskoj halki šejha Mustafe Čajlakovića. Sam je rekao: „Šejha Čajlakovića, i mnoge muride, upoznao sam u tekiji u Srebreniku gdje sam bio počašćen da sudjelujem na obredu zikra gdje sam istom i crtao.” To je rečenica iz koje izrasta cijela ova izložba. Iz tla na kojem su se iskopavale žrtve genocida izrasta, doslovno i metaforički, jedno živo srce. Iz smrti Srebrenice izrasta tekija u Srebreniku. Ima li druga riječ za ovo? Ima. Ljubav!

Uz šejha Čajlakovića, iz dnevnika izlaze i druga lica bosanske sufijske geografije - šejh Halil Hulusi Brzina (Mejtaš, Stolac), šejh Mesud Hadžimejlić (Kačuni), šejh Hajrullah Osmani (Pehlin/Rijeka), šejh Muzaffer Ozak (Istanbul) i šejh Edin Urjan Kukavica (Sarajevo). Berber je njihove portrete rekonstruirao i s fotografskih izvora iz dva specijalna broja zagrebačkog časopisa *Behar* (br. 93–94 i 95, 2010.), koje je u posljednjim godinama imao na radnom stolu, baš kao što je otkrio i poeziju bosanskog hamzevije Ahmeda Vahdetija. Slika koja je nastala - *fenā* kao kapljica koja stiže more - književna je sestra svemu što je u dnevnicima već bilo crtano.

TEHNIKA I RUKOPIS

Berberov se likovni rukopis gradio desetljećima u jasno prepoznatljive slojeve. Iz ranog crno-bijelog bakropisa - kombinacija linoreza, akvatinte i suhe igle - izrasta istraživanje drvoreza i tapiserije, koje vuče izravnu liniju iz radionice njegove majke Sadike, tkalje ćilima iz Bosanskog Petrovca. Dolaze povijesni uzori - talijanski quattrocento, španjolski barok, hrvatska zlatna trijada Račić-Kraljević-Becić, Bukovac, Jurkić. I dolazi tehnička posebnost: Berber škarama izrezuje listove i aplicira ih kao kolaž na monumentalne pergamene od maglajskog natrona - papira u kojemu se u Bosni od pamtivijeka pakirala roba. Ono

što su drugi formulirali kao „postmodernistički eklekticizam” kod Berbera funkcionira kao palimpsest: Bosna se ne prikazuje, ona se *iščitava sloj po sloj*.

ŠTA SU DNEVNICI

Derviški dnevnik dvostruka su građa. *Dnevnički crteži* - brz, kontemplativan crtež ugljenom, tušem ili grafitom u sepija tonalitetu - hvataju derviša u pokretu, kao notni zapis halke u zikru. Lice je često namjerno nedovršeno, tijelo je silueta; naglasak nije na portretu nego na stanju. Uz crteže dolaze ulja na platnu, tamne kompozicije s hladnim, gotovo onostranim svjetlom, u kojima se figura pojavljuje iz slojeva lazura i kolažnih površina, a derviš se istodobno pojavljuje i nestaje, u ritmu disanja i zikra. Druga faza dnevnika - kad fascinacija pokretom sazrije u doktrinarni susret sa sufizmom - donosi portrete šejhova, a crtež više nije zapis ritma i postaje studija sufijske duhovnosti.

ONO ŠTO TEK DOLAZI

Time što je posljednji, ovaj ciklus nije i jedini koji čeka svoju izložbu. U Berberovom opusu ostaju velike, do sada netaknute teme, među njima i ona u kojoj je, uz portrete šejhova Čajlakovića i Brzine, kontinuirano slikao i lik Isusa. *Isus kao savršeni sufija* — to je tema koja u Berberovoj ikonografiji otvara nevjerojatan međuvjerski dijaloški format, prirodan most između islamske i katoličke duhovnosti, kakav rijetko koji slikar Bošnjak ili druge nacionalnosti može ponuditi iz vlastitog opusa. Ta je ono pred nama. Ova izložba je ulaz u biblioteku, ne njen kraj.

A ono što već u ovom času izrasta, u Sarajevu, jest Muzej Mersad Berber, gdje će opus konačno dobiti svoju trajnu kuću. Pod vodstvom Ensara Berbera, umjetnikovog sina, projekt koji se najavljuje od 2019. godine ulazi u završne radove, partneri su Općina Stari Grad i nadležno Ministarstvo kulture i sporta Kantona Sarajevo. Uz to da je djelo *Byzantium III* dio kolekcije Tate Galleryja u Londonu, a *Monografija o Srebrenici* od septembra 2025. dijelom fonda Vatikanske biblioteke, Sarajevo će napokon imati mjesto u kojemu će se opus moći vidjeti na jednom mjestu i u sabranoj cjelini.

O IZLOŽBI

Izložba *Sufijski put ljubavi — Derviši Mersada Berbera* održava se od 2. do 12. juna 2026. u Francuskom paviljonu, Savska cesta 25, Zagreb. Otvorenje je u utorak 2. juna 2026. u 18 sati.

Organizatori: Nacionalna koordinacija Bošnjaka u Republici Hrvatskoj u suradnji s Fondacijom Mersad Berber.

Pokrovitelj: Saborski zastupnik Armin Hodžić

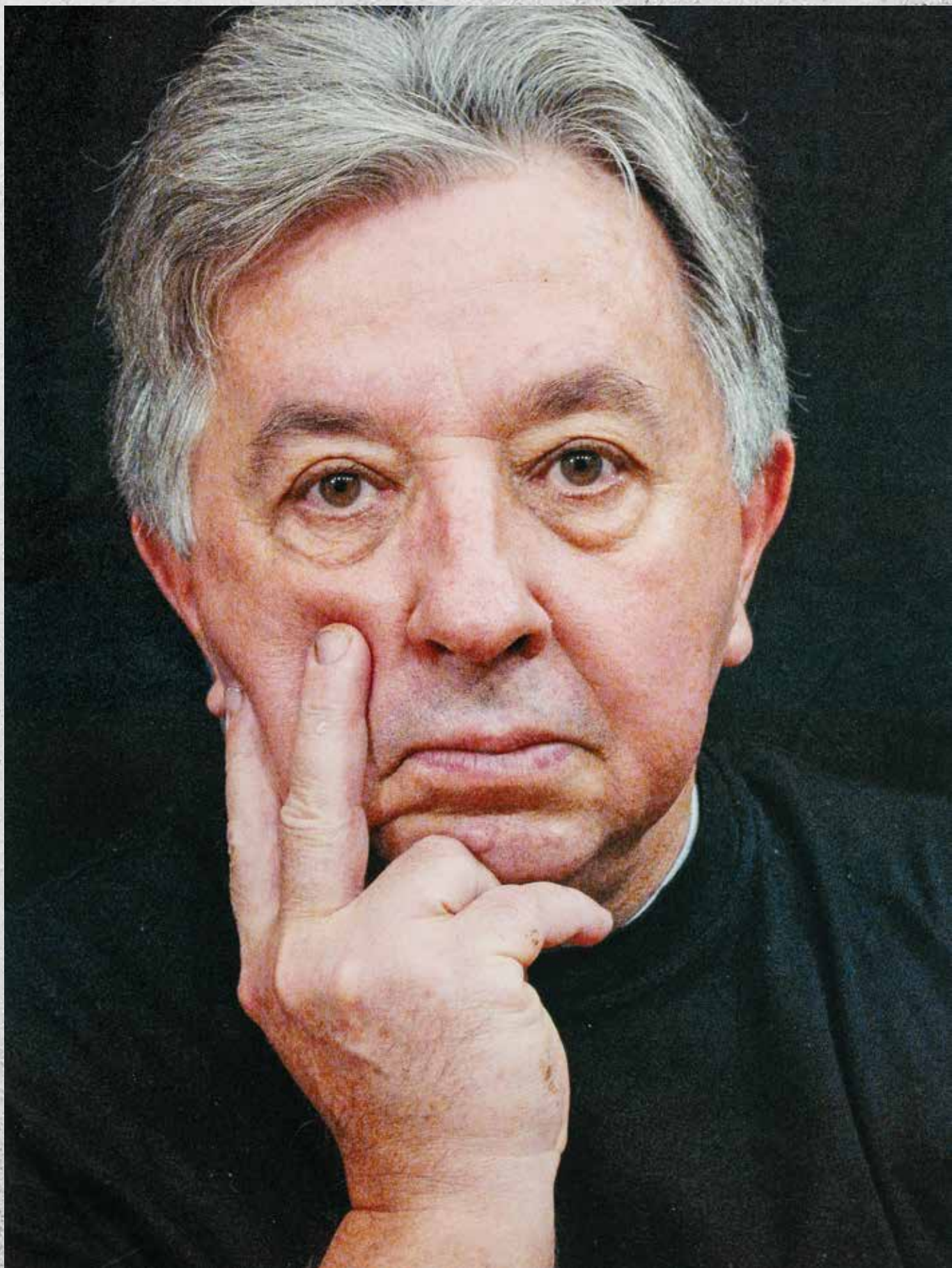
Kustos: Filip Mursel Begović

Suradnik kustosa: Velija Hasanbegović

Fotografija arhivske građe: Edib Ahmetašević i Stipe Majić

Digitalna obrada arhivske građe: Velija Hasanbegović

Postav prati specijalno izdanje časopisa *Bosna* posvećeno Mersadu Berberu i tematici izložbe.







Od krika do zikra

PICTOR IMAGINARIUS BOSNIENSIS

Mitopoetika Bosne i derviška kozmogonija u opusu Mersada Berbera

I. SLIKAR KOJI JE SLIKAO KROZ BOSNU

Kad je Mersad Berber govorio o vlastitom pogledu na Bosnu, znao je sebe nazvati *Pictor Imaginarius Bosniensis* - slikarom imaginarne Bosne. Bilo je to više od dosjetke jer Bosna nije za njega tek krajolik, motiv ili scena, ona je bila ono iz čega se promatra svijet i ono što je bilo prije svijeta, i ono što ostaje između epoha. Iz Bosne se, mislio je Berber, vidi cijela milenijska tradicija europskog slikarstva i sufijska duhovnost Orijenta, i bizantska freska i arabeska, i Géricaultov splav i tkalačka manufaktura iz Bosanskog Petrovca. Bosna je za njega bila osmatračnica, a ne motiv. Bila je, kako je sam rekao, "arhiv Zemaljskog muzeja u Sarajevu, veliko odlagalište svih votivnih memorabilija mog naroda, ontološko utočište, zadnji han za putnike namjernike koji dobronamjerno ulaze na brodska vrata u Bosnu". Ovo nas navodi na mitopoetiku u kojoj se zemlja opisuje kao soba, kao škrinja s votivnim darovima, kao pristanište. Onaj ko slika Bosnu ne postavlja je pred sebe, on iz nje slika sve ostalo.

Ovaj esej polazi od te pretpostavke. Berberov opus pokušavamo razumjeti kroz niz tematskih ciklusa koji se nižu jedan za drugim - bukolika, srednji vijek, *Hronika o Sarajevu*, *Splav meduze*, *Osman*, *Maljević*, *Srebrenica*, *Derviši* - ali i kao jedinstven mitopoetski projekt u kojem je Bosna središte iz kojega zrači i u kojemu se sliježu svi drugi motivi. Posebno nas zanima ono što je dosad ostalo u sjeni, kako se njegov derviški ciklus, koji ovom izložbom prvi put predstavljamo kroz dnevničke crteže koji javnosti nisu bili poznati, ne pojavljuje pored ciklusa o Srebrenici nego iz Srebrenice. Derviški ciklus je rukavac koji izvire iz korita srebreničke Velike Alegorije i nastavlja teći prema svjetlosti.

Berber je pripadao rijetkoj generaciji bošnjačkih slikara koji su ostali figurativni i u doba kad je u bošnjačkom slikarstvu prevladavalo apstraktno. Akademiju je završio u Ljubljani 1965. (klasa Maksima Sedeja, grafička specijalizacija kod Rika Debenjaka), u doba u kojem se figura na našim akademijama smatrala anakronizmom. On je išao protiv struje. „Figuracija kao permanenta moderne umjetnosti”, tako je naslovio svoje predavanje na Akademiji u Sankt Peterburgu, i u tom naslovu je sadržan njegov estetički program.

II. QUATTROCENTO, BAROK I MAGLAJSKI NATRON SU SLOJEVI JEDNOG RUKOPISA

Likovni rukopis koji prepoznajemo kao „berberovski” izgrađivao se desetljećima. U ranim godinama dominira disciplinirani crno-bijeli bakropis, kombinacija linoreza, akvatinte i suhe igle. Iz tog grafičkog korijena izlaze „Ljetni sonet za Adaletu” (1967.), „Gospodin Gustav Harold putuje Bosnom” (1970.), „Infant u crnom” (1973.). Uz njih se gradi i istraživanje drvoreza i tapiserije, koje će ostati trajna nit njegovog rada i koje vuku izravnu liniju iz radionice njegove majke Sadike Berber, tkalje ćilima iz Bosanskog Petrovca, čije će tapiserije s njim izlagati od 1960. (o tome u posebnom tekstu ovog temata). Međutim, to nije usputna folklorna fascinacija, to je strukturalno preuzimanje tkanja kao logike slikanja.

Drugi sloj dolazi iz povijesti slikarstva. Berber se otvoreno predaje uzorima, talijanskom quattrocentu i španskom baroku, ali i svojim suputnicima: Ismetu Mujezinoviću, Gabrijelu Jurkiću, Vlaha Bukovcu, Safetu Zecu, Fadilu Vejzoviću. Bukovca i Lozicu naziva svojim peloponeskim komadom zemlje „koji se zove u mitu Arkadija”. Vlastiti zavičaj se promatra kroz citatnost klasične mediteranske slikovne kulture, a klasična se kultura domaćinski uvodi u zavičaj.

Treći sloj je tehnički. Berber škarama reže površinu lista, izdvaja je, aplicira u nove slikane prostore, kombinira kolaž i crtež. Nastaju monumentalni pergameni preparirani na maglajskom natronu, onom istom papiru u kojem se u Bosni od pamtivijeka pakirala roba. „Hronika o Sarajevu” iz 1975. paradigmatički je primjer: događaji jedne kasabe pretvaraju se u svitak, u dokument. Izborom maglajskog natrona Berber sliku ukotvljuje u materijalnost svakodnevnice Bosne, slikarstvo se ne odvija na imaginarnoj površini, nego na papiru u kojem je negdje stajala šećerna glava ili balota brašna.

Iz tog tlocrta izrasta njegov „postmodernistički eklektizam”: kompozicije prepune povijesnih asocijacija, scenografskih dosjetki, predložaka za tapiserije i grafičke mape, gdje se figuralna reprezentacija postupno pomiče prema simboličnim asocijativnim skupovima i, napokon, prema dokumentu. Kolaž tu preuzima funkciju koju u književnosti ima intertekst, a u arheologiji palimpsest. Bosna se ovdje ne prikazuje, ona se iščitava sloj po sloj.







.....

Berber kaže: „To je moje jedino pribježište, to se zove domovinom Bosnom.” Domovina je izvorna tvar, ona iz koje, kao trava iz humki, niče čovjek. Slikati Bosnu znači, za Berbera, slikati izvor.

III. BOSNA KAO SREDIŠTE SVIJETA

Pitanje koje obeshrabruje svakog Berberovog interpreta jest naizgled jednostavno: zašto je Bosna na njegovim slikama uvijek *Bosna kao mit*, a nikad samo geografija? Odgovor leži u njegovom načinu navođenja drugih autora jer Berberov pogled na Bosnu sastoji se od citata, palimpsestički, kao i njegove slike. Sjetimo se njegovog odgovora na pitanje o Bosni: navodi Skendera Kulenovića („Bosna je sve što imam”), Mešu Selimovića („Mala voda da bi se morem zvala, opet golema da bi je zemlja upila”), Maka Dizdara („Il’ su to krivovi il’ su procvali krinovi”), Andrića („Zbog visokog gorja, sunce kasno izlazi, a rano zalazi, otud ta kratkoća svjetla i duljina tame nad Bosnom”). Svaki od ovih autora ostavio je definiciju Bosne u jednoj rečenici. Berber ne odabire, on slaže. To je njegov mitopoetski postupak: Bosna nastaje superpozicijom svih pojedinačnih definicija, ona je istodobno i mala voda, i sve što imamo, i krik, i krin, i kratkoća svjetla.

U toj superpoziciji Bosna postaje središte svijeta zato što je središte rascjepa. Berber to formulira metafizički: „Znao sam da je Bosna zemlja više krupnih interregnuma, krupnih praznina, nego kontinuiteta. Takvi joj potresi nikad nisu dali da ona, sama, mirno oplete svoju prošlost.” Domovina kao niz prekida. Domovina koja sebe samu ne uspijeva ispričati. Domovina u kojoj „demon zla stoji negdje na vratima, na kućnom pragu, i razara njeno biće i njenu povijest”. Bosna na Berberovim slikama nije pejzaž, Bosna je ontološko stanje, mjesto na kojem se dobro i zlo svakodnevno nadmeću za isti prag.

U tu ontologiju on potom upliće islamsku kozmologiju — Ikhwan al-safa, „Bratstvo čistoće”, i njihovu poslanicu o rođenju ljudske supstance, gdje se ispod univerzalnog uma, apsolutne duše i izvornoga tijela nalazi izvorna tvar, „sveta supstanca rođenja čovjeka”. Berber kaže: „To je moje jedino pribježište, to se zove domovinom Bosnom.” Domovina je izvorna tvar, ona iz koje, kao trava iz humki, niče čovjek. Slikati Bosnu znači, za Berbera, slikati izvor.

IV. SPLAV, OSMAN, MALJEVIĆ I ARHITEKTURA PREDZNAKA

Prije ciklusa o Srebrenici Berber je već desetljećima slikao apokalipse. Osamdesetih je napravio monumentalnu repliku Géricaultovog „Splava Meduze”, ali na splav je postavio svoje prijatelje. Sam je to objasnio kao „neko predskazanje onog velikog, ratnog urušavanja Bosne”. Splav je kompozicijska struktura koju on dijagnostički postavlja prije katastrofe. „Smaknuće mladog regenta sultana Osmana”, poliptih izveden uz Paroovu režiju Gundulićevog Osmana u zagrebačkom HNK, jest kompozicija o pravdi, padu i smaknuću na samoj zori jednog carstva.

Zajednička gramatika tih radova je izbor trenutka kraja jedne epohe, a u toj se epohi nalazi figura nositelja - brodolomca, mladog vladara, slikara - i ta se figura postavlja kao alegorijski junak. Kad 1996. dolazi vijest s Pilice i ekshumaciji bošnjačkih žrtava genocida, Berber već ima izgrađenu mitopoetsku gramatiku. Splav ga je naučio kako kompozicijski držati katastrofu. Osman kako u smaknuće upletati pravdu. Maljević kako iz povijesti spasiti san. Sve troje će biti potrebno za Srebrenicu.

V. VELIKA ALEGORIJA I KAKO SU DEDAL I IKAR PALI NA PILICE

Ciklus „Srebrenica” nastajao je desetak godina. Obuhvatio je stotine skica, crteža, grafičkih listova i ulja na platnu, a 2011. izišao je u reprezentativnoj monografiji „Srebrenica”, koju Berber dijelom posvećuje esejima Abdulaha Šarčevića, Dževada Karahasana i Abdulaha Sidrana. Po vlastitoj izjavi, ovim ciklusom želio je izbjeći „jeftino lamentiranje” i vratiti žrtvama, koje su se „pri iskopavanju pretvorile u broj”, njihovu osobnost, karakter i „cijeli jedan život koji je nestao”.

Mehanizam koji za to bira jest, naizgled paradoksalno, antički mit. Sam ga je opisao gotovo poetski:

U Velikoj Alegoriji o Srebrenici koja je ruševina svega ljudskoga, kako bi rekao da je živ danas Walter Benjamin, bio sam u pratnji Dedalusa i Ikarusa, Pictor Imaginarius Bosniensis. Familius ljudima koji svojom čašću potpisaše čisto nebo Antike. Ove erle antičke junake, u bijegu iz palate tiranina Minosa sa Krete, vjetar je udario u leđa i nanio ih na sjeveroistočnu Bosnu, na iskope bošnjačkih žrtava u ranu jesen godine 1996., na Pilice, žitna polja četrdesetak kilometara sjeveroistočno od Srebrenice. Na iskopima je bio američki antropolog William Haglud.

Ovo je možda najgušći citat u cijelom Berberovom opusu i razotkriva njegov konačni mitopoetski postupak. Antika ne dolazi kao ukras, dolazi kao svjedok. Dedal i Ikar napuštaju Kretu jer je palata Minosa postala nepodnošljiva, i u zraku, ponad Mediterana, vjetar ih „udari u leđa”. Ne padaju u more, kako kaže klasični mit, padaju u Bosnu, i to upravo na Pilice, žitno polje pretvoreno u masovnu grobnicu. Berber to slika u jesen 1996. Antička pretpovijest susreće se s krvavom arheološkom sadašnjosti, s rukama Williama Hagluda koji u zemlji prebire kosti.

Zašto ovaj postupak? Zato što je za Berbera trebalo „čistim nebom Antike potpisati” čast onih kojima je čast oduzeta na najgori način. Bošnjačka žrtva ovim potezom postaje civilizacijski signal: ono što je palo u Bosnu nije samo bošnjačko tijelo, palo je nešto što je Europa stoljećima čuvala kao svoj samorazumljivi izvor, Antika sama, mit o letu, mit o ocu i sinu. *Pictor Imaginarius Bosniensis* stoji u pratnji Dedala i Ikara: on je njihov rod, *familius*. Bosna prima Antiku natrag, ali u stanju iskopa.



Jeph Hall Brine
Zolt HALVASI





ICARUS U TEKII

.....

Berber je u vezi Srebrenice dao do znanja da su razmjeri zločina toliki da se možda ne mogu ni oprostiti, što je dovelo njegovu poetiku u stanje neizdrživog napona. Sam je to priznao: „Teško je artikulirati u umjetnosti, iza ovakvih tragedija, novu nadu.” Tu se njegov opus mogao zaustaviti na žalovanju, kao što se mnogi opusi nakon Auschwitza, kako je Adorno uočio, zaista i zaustavljaju na čistom kriku. Ali Berber je bio slikar duge biografije, a njegova je poetika već bila iznutra islamski proživljena i tu se otvara rukavac kojim će Velika Alegorija nastaviti teći, ali sad više ne kroz iskope nego kroz zikr.

VI. KO JE IKAR, A KO JE BERBER?

Pitanje koje neizbježno postavlja ovakav prizor jest: ko je tu Ikar? I, ako Ikar pada u Bosnu, je li Ikar Bošnjak, ili je Ikar - Berber? Slikar sam, gotovo po sricanju, daje odgovor:

Ikarus je još u ranoj mladosti, u Gimnazijonu na Kreti, pokazivao veliki dar crtanja. Uza se je nosio teke u kojima je crtao Bosnu. Pokazao sam mu sve one majstore iluminacije koji pohodiše Bosnu stoljećima: Itinerarium Benedikta Kuripešića, gravire Leona Arndta, bijele prtine kupreške visoravni gdje franjevci umotani u smeđe habite na platnima Gabrijela Jurkića, Krvavu ćupriju kod Aladži džamije u Foči, bakropise mog profesora Božidara Jakca, zelene gajeve i procvale lipe Safeta Zeca.

Ikar je dakle crtač. Mladić koji već u gimnaziji nosi teke - bilježnice, dnevnike - u kojima crta Bosnu. Berber, kad sebe naziva *Pictor Imaginarius Bosniensis*, dalje vodi tu Ikarovu ruku. Ikar nije junak koji je previsoko letio i bio kažnjen - Ikar je mladić koji je zavolio jednu zemlju koju nikad nije stigao do kraja nacrtati. Pad nije kazna - pad je nedovršenost. Tu se otvara moćno tumačenje: Berber je obojica. On je Dedal, otac, vodič, majstor koji uči Ikara crtati Bosnu i on je Ikar, mladić čija će sveska zauvijek ostati otvorena na pola.

Tako se na Berberovim platnima ne zbiva samo bošnjački pad, zbiva se i pad slike, pad onoga što je trebalo biti naslikano. „Krvava ćuprija kod Aladže džamije u Foči» - Aladža je razorena 1992. Bijele prtine Jurkićeve kupreške visoravni s franjevcima predratna su pastorala. Zelene gajeve i procvale lipe Safeta Zeca je Bosna koju on slika tek nakon što kao izbjeglica ode iz nje. Ikar koji nosi teke s ovim slikama u Bosnu pada s teretom čitave jedne nedovršene ikonografije.

U Berberovoj alegoriji Srebrenica nije samo bošnjačka rana. Srebrenica je, uvjetno rečeno, *muslimansko-bošnjački izgon iz evropskog raja*. Bosna je, kako je sam Berber govorio, prostor u kojem se „kroz boju gleda ljepota života”, prostor koji je „osjetio kao prostore raja” i 1992., kad je sve gorilo. Ikar pada u žito - žito kao biblijski simbol obilja - ali žito ovdje skriva grobnicu. Onaj zlet koji je bošnjačka kultura imala u europskom horizontu, od bogumilskih kraljeva preko mesnevihana do moderne, Berber vidi kao niz ikarovskih uspona koji se uvijek vrte u glinu Pilica. Ako Ikar ima ime, on ne mora biti samo neki bošnjački vojnik ili civil s liste mrtvih, Ikar je sva ona Bosna koja je vjerovala da će preletjeti, i koja je, u jesen 1996., još jednom pala u svoju zemlju.

VII. OD GROBNICE DO HALKE I RUKAVAC KOJI IZLAZI IZ VELIKE ALEGORIJE

Berber je u vezi Srebrenice dao do znanja da su razmjeri zločina toliki da se možda ne mogu ni oprostiti, što je dovelo njegovu poetiku u stanje neizdrživog napona. Sam je to priznao: „Teško je artikulirati u umjetnosti, iza ovakvih tragedija, novu nadu.” Tu se njegov opus mogao zaustaviti na žalovanju, kao što se mnogi opusi nakon Auschwitza, kako je Adorno uočio, zaista i zaustavljaju na čistom kriku. Ali Berber je bio slikar duge biografije, a njegova je poetika već bila iznutra islamski proživljena i tu se otvara rukavac kojim će Velika Alegorija nastaviti teći, ali sad više ne kroz iskope nego kroz zikr.

Ključno je da derviški ciklus nije kontrast Srebrenici. On je njezin nastavak. Berber sam to indicira: „Pokušao sam još u monografiji Srebrenica, radeći na temi derviša, prvi put u jednom dijelu povijesti, likovnim mimesisom dodati jednu likovnu komponentu tom istraživanju u sferi islamske metafizike.” Drugim riječima, derviši su se već u Srebrenici pojavili. Ovom izložbom prvi put pred javnošću izvlačimo derviški rukavac iz korita Velike Alegorije i dopunjavamo ga dnevničkim crtežima koje javnost nikada nije vidjela. Tako se otkriva da je Berberova posljednja strana opusa - ona koju nije stigao završiti - bila zamišljena kao mostobran od grobnice do halke, od iskopa do kruga zikra.

Konkretno biografsko mjesto tog luka jest tekija u Srebreniku, gdje šejh Mustafa Čajlaković vodi obred zikra. Berber: „Uvaženog šejha Čajlakovića, i mnoge muride, upoznao sam u tekiji u Srebreniku gdje sam bio počašćen da sudjelujem na obredu zikra gdje sam istom i crtao.” Na nekoliko desetaka kilometara od Srebrenice, u sjeni iste planine, on je sjeo u halku i crtao. Iz iste zemlje koja mu je pala kao masovna grobnica, izrasla je živa derviška Bosna. Tekija u Srebreniku ne briše Pilice, ona ih nadograđuje. Ona ih, da koristimo terminologiju samih sufija, preobražava iz mjesta krika u mjesto sjećanja.



DERVIS 17

tekyo u
rebelante

26.8
2008

M. h.
puck





424-

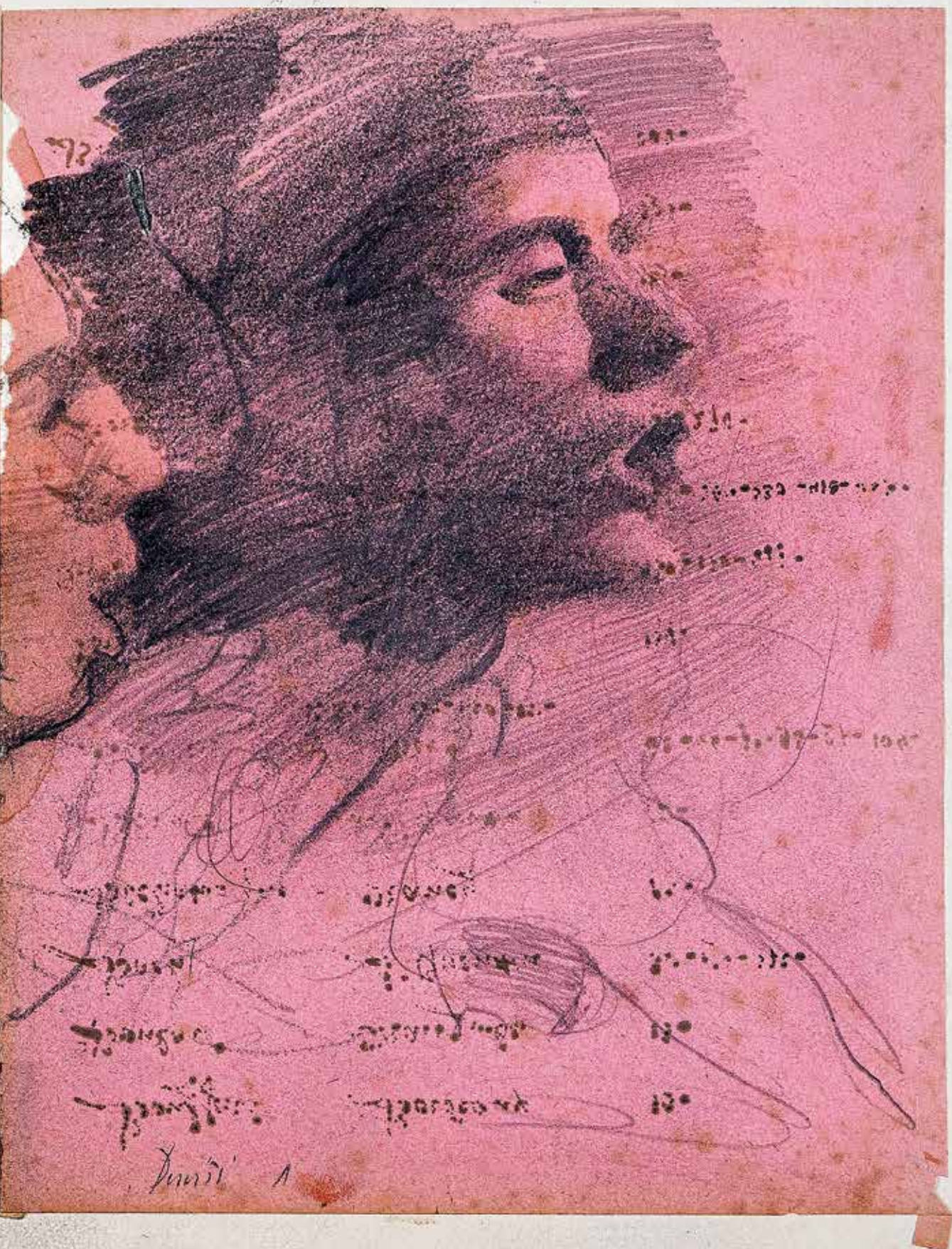
421-

188

Perham

Perdier





.....

Derviši nisu egzotika, nisu folklor. Oni su, da to formuliramo izravno, forenzičari duše - paralelni stručnjaci onima koji u Pilicama prebiru kosti. William Haglud iskopava tijela iz zemlje. Šejh Mustafa Čajlaković iskopava duše iz traume. Berber crta i jedne i druge.

VIII. DERVIŠI U DVIJE FAZE: OD FASCINACIJE POKRETIOM DO DOKTRINE

U arhivu Berberovog crtanja derviša naziru se dvije jasno različite faze.

Prva faza: Fascinacija pokretom i halkom

U dnevničkim crtežima - brzom, nervoznom, kontemplativnom crtežu ugljenom, tušem ili grafitom, najčešće u sepija tonalitету - Berber prvenstveno hvata pokret. Glave i kape derviša ponavljaju se ritmički kao note na partiturama; tijela su silueta; lice je često namjerno nedovršeno. Naglasak nije na portretu, naglasak je na *stanju*. Dnevnički listovi rade kao notni zapis, kao kad bi netko htio zapisati muzikalnost derviške halke, ali samo jednim potezom koji se polako isključuje iz vidljivog.

Ovo je faza fascinacije. Berber ovdje gleda derviša izvana, kao slikar koji je ušao u tekiju da se susretne s nepoznatim ritualom. Halka - krug derviša u zikru - postaje za njega kompozicijsko otkriće.

Druga faza: Doktrinarni susret sa sufijskim naukom

Druga faza dolazi kad fascinacija sazre u znanje. Berber se približava sufijskoj doktrini, čita, nakon drugovanja sa šejhom Mustafom Čajlakovićem susreće se sa šejhom Edinom Urjanom Kukavicom, planira s njim monografiju o dervišima, posebno se zanimajući za rubne pokrete petnaestog i šesnaestog stoljeća - za hamzevije, za šejha Hamzu Orlovića, za pjesnika Ahmeda Vahdetija (o kojemu posebno u zasebnom tekstu). Sufizam mu sad više nije pokret koji crta - sufizam je nauk koji crtanjem želi rasvijetliti.

Bosanski sufizam, nastao kroz povijest na našem zemljovidu, rifajije i nakšibendije, kao i ostali tarikati, zasigurno imaju onu duhovnost, duboku potrebu za izbavljenjem iz svijeta nesavršenosti u Svijet Svjetlosti. Odlazak iz stvarnog svijeta punog grešaka i priprema duše za katarzu iz svijeta čula, kulminirajući u iluminaciju i gnozu te ispravljanje duše koja stalno griješi, znamenitost je naših hamzevija, bajramija i melamija.

Ovo nije više glas slikara na razini dojma, ovo je glas studenta tesavvufa. Iza ove rečenice stoji ezoteričnost islamske duhovnosti u koju je zaronio.

IX. FORENZIČARI DUŠE I DERVIŠI KAO LJEKAR

Vraćamo se na rukavac koji izlazi iz Pilica. U tradicionalnoj sufijskoj Bosni tekija nije imala samo molitvenu funkciju. Ona je bila, kako svjedoči šejh Mesud Hadžimejlić iz tekije u Kaćunima, *hastahana* - bolnica. „Tekija je bila prihvatilište osoba bolesnih od zlih duhova. Boravili bi u tekiji ponekad i četrdeset dana da bi se izliječili.” Liječilo se, navodi šejh, „od narkomanije, alkoholizma, trauma svih vrsta, kožne bolesti za koje ne mogu naći lijeka na drugim mjestima, nerotkinje, šizofrenije, padavice, nesаницe”. Derviš je bio ljekar, a posebno ljekar traume.

Šejh Mesud o tome govori i u kontekstu bosanskog rata: „Pošto je Bosna stradala ovim ratom, Bosanci su osjetili na sebi velike strahove, traume, ali i djelovanja zlih duhova. Bio bih odgovoran pred Bogom da im ne pomognem, a da sam za to sposoban.” Tu se otvara ono što Berber u svom kasnom radu *vidi* u dervišima. Derviši nisu egzotika, nisu folklor. Oni su, da to formuliramo izravno, forenzičari duše - paralelni stručnjaci onima koji u Pilicama prebiru kosti. William Haglud iskopava tijela iz zemlje. Šejh Mustafa Čajlaković iskopava duše iz traume. Berber crta i jedne i druge.

Ovo nije metaforički višak, ovo je pravi smisao zašto se derviški ciklus pojavljuje iz Srebrenice. U Pilicama leže tijela, ali u tekijama ostaju duše, a one žive, traumatizirane, koje se moraju vratiti u zajednicu, i one mrtve, čije se postaje moraju imenovati. Berber u dervišima vidi ono što u europskoj tradiciji ne nalazi nigdje: figuru koja zna kako se duša liječi.

U tom se otkriću razrješava i njegova naizgled neriješena dilema oko oprosta. Sufijski put ne traži oprost u smislu zaboravljanja, ne u smislu psihološkog otpisivanja krivnje. Sufijski put traži *preobrazbu*: da se sjećanje pretvori u zikr, da se rana pretvori u ljubav, da se patnja pretvori u znanje. Vahdeti to formulira slikom koja je Berbera vjerojatno potresla u posljednjim mjesecima života:

Iako se tijelo zaljubljenoga u pogledu voljenoga gubi, on u duhovnom svijetu vječno živi. Kada kaplja stiže more, njeno tijelo nevidljivo posta. Nije više kaplja, nego sedam mora.

Tijelo se gubi, ali ne nestaje. Postaje more. Onaj koji je u Pilicama postao broj, u zikru postaje sedam mora. Berberov derviški ciklus jest taj odgovor: ne briše Srebrenicu, ali je, sloj po sloj, kao palimpsest, pretvara u nešto posve novo i životodajno.



20. maj 1992
Kaci
Zino Mucic



Febriani K
Dewi
Tebing
26. X. 2009



.....

Tijelo se vidi tako što se rastvara, i upravo zato što se rastvara, vidi se i ruhanijetski odbljesak. Berber je za svoj mir i savjest riješio problem kako naslikati tijelo bez idola. Naslikao ga je u fena' u, u rastvaranju, u samoponištenju koje sufije nazivaju jedinim načinom da se postoji u prisustvu Voljenog.

X. HRABROST FIGURACIJE I KAKO SE CRTA ONO ŠTO TREBA OSTATI NEVIDLJIVO

U nastavku postavljamo najteže pitanje cijelog Berberovog islamski proživljenog opusa. Niti jedan bošnjački autor, niti, koliko nam je poznato, bilo koji drugi slikar bilo koje konfesije prije Berbera nije ovako majstorski nacrtao zikr u pokretu. Fotografija postoji, ali fotografija ne radi ono što je Berber htio raditi: ne izvodi *ruh* iz figuracije, ne pokazuje kako duh ljudski sudjeluje u zikru, kako izlazi iz tjelesnoga, kako se rastvara u svjetlost.

To je hrabar potez. Islam figuru izbjegava zbog teološke brige oko širka, i dominantna islamska umjetnost stoljećima je bila kaligrafija i arabeska, a u modernom bošnjačkom slikarstvu apstrakcija postaje zaštitni znak generacije koja je svoje islamsko-meditativno raspoloženje preselila u nepredmetnu površinu. Berber ide protiv te struje. On crta lice. On crta tijelo. On crta zikr u pokretu.

Kako to čini, a da ne dođe u sukob sa šerijatom, što bi mu u konačnici i šejhovi koje je portretirao zamjerali? Odgovor je u suptilnoj razlici jer Berber ne obožava lik, on crta čudo Božjeg stvaranja. Idolopoklonik gleda u lik i u njemu vidi božanstvo. Berber gleda u lik i u njemu vidi izvedeno čudo: kako Bog stvara čovjeka, kako anatomija postaje *postaja*, mjesto na kojem Božanska objava može sjesti. Sam to teorijski formulira:

Tijelo je sve. Degas o crtanju tijela kaže: Crtež nije oblik, to je promišljanje o formi. Biće (forma, tijelo, tvar) kod Ibn Sine, kod Aristotela obrazuje donju osnovu, postament, zadnju mekamsku stanicu primitka Božije objave. Što je god anatomija bića savršenija i istinitija (Velasquez, Rembrandt, Leonardo) bliže je Nužnom biću koji je vrelo svih istina. Ljudsko biće je stvarnost svih stvari, personalna povijest svijeta koja nikad nije napisana.

To je istovremeno estetički credo i teološka odbrana figuracije. Tijelo nije idol, tijelo je posljednja stanica u nizu kojim silazi objava. Što je savršenije naslikano, to je kao kanal otvorenije. Velasquez, Rembrandt, Leonardo nisu obožavatelji figure, oni su slikari *prolaza* Nužnog Bića kroz tvar. Berber se ovom rečenicom svrstava u njihovu liniju i ulazi u tekiju s crtačkim blokom.

Na njegovim platnima i listovima derviš se pojavljuje i nestaje istodobno. Lice je fragmentirano. Pogled, ruka, rub kape, nabor odore - svi prisutni, ali kao da se rastvaraju u svjetlosti zikra. Dnevnička stranica često ostavlja figuru namjerno nepotpunom. Ovo nije nedovršenost, ovo je likovno usvajanje Vahdetijeve slike o kapi koja stiže more. Tijelo se *vidi* tako što se rastvara, i upravo zato što se rastvara, vidi se i *ruhanijetski odbljesak*. Berber je za svoj mir i savjest riješio problem kako naslikati tijelo bez idola. Naslikao ga je u *fena' u*, u rastvaranju, u samoponištenju koje sufije nazivaju jedinim načinom da se postoji u prisustvu Voljenog.

XI. PORTRETI ŠEJHOVA I ANATOMIJA SUFIJSKE FUKARAŠTINE

Drugi sloj njegovog islamski proživljenog likovnog rada čine portreti šejhova. Ovo nisu portreti kako bismo ih očekivali u europskoj portretnoj tradiciji od Holbeina do Sargenta. Ovo su portreti onoga što sufije zovu *fukaraštinom* — siromaštva pred Allahom, stanja u kojem se osobnost ne pokazuje kao svojstvo nego kao prozirnost. U Berberovoj galeriji nalazimo lica šejha Mustafe Čajlakovića iz Zenice, šejha Halila Hulusija Brzine s Mejtaša i Stoca, šejha Mesuda Hadžimejlića iz Kaćuna, šejha Hajrullaha Osmanija iz Rijeke, šejha Edina Urjana Kukavicu iz Sarajeva i kao posredni autoritet šejha Muzaffera Ozaka iz Istanbula. Sve su to lica koja se *svjesno gase*, kao svijeće koje ostavljaju svjetlost, ali povlače plamen.

Berber ih slika baroknom finoćom, istom onom kojom je nekoć slikao Krležine portrete (cijeli ciklus od trideset, izložen 1981. u Dubrovniku), ali s bitnim razlikama. Krležin lik bio je postavljen kao monumentalna ego-figura, instanca evropske kulture koja stoji uspravno protiv povijesti. Šejhovsko lice je drugačije postavljeno, ono ne stoji uspravno protiv povijesti, ono u nju ulazi kao kap koja se vraća u more. I ovdje, kao i u zikru, nije lik taj koji se obožava, on je samo svjedok obožavanja Uzvišenog Allaha koje teče kroz njega.

Kad Berberova kompozicija postavi šejha pred zid od kolažnih površina i lazura, ona vraća tu osobu u kontinuum bosanskog islama. Iza šejhova lica naslućuje se palimpsest tekstova, kaligrafskih ploča, isječaka iz starih monografija. Lik se ne odvaja od arhiva, on je dio arhiva. Tamo gdje evropska portretna tradicija lik diže iznad svoga svijeta, ovdje lik tone u svoj svijet kao u sopstveno more.

.....

Krležin lik bio je postavljen kao monumentalna ego-figura, instanca evropske kulture koja stoji uspravno protiv povijesti. Šejhovsko lice je drugačije postavljeno, ono ne stoji uspravno protiv povijesti, ono u nju ulazi kao kap koja se vraća u more. I ovdje, kao i u zikru, nije lik taj koji se obožava, on je samo svjedok obožavanja Uzvišenog Allaha koje teče kroz njega.

Tekuya pabrucade
okt. 2009







2/11/12
HULL

XII. NA PRAGU MEKAMA

Vraćamo se na nalaz s kojim smo krenuli. Mersad Berber je bio *Pictor Imaginarius Bosniensis*, čiji je opus pred nas postavljen kao palimpsest, sloj po sloj povijesti, sloj po sloj tradicija slikarstva, sloj po sloj duhovnih učenja. Bosna mu je bila središte svijeta zato što je bila izvorna tvar, kozmološki postament o kojemu je govorio kroz „svetu supstancu rođenja čovjeka”. Iz te pretpostavke razvija se sve drugo: njegov quattrocento i barok, maglajski natron, kolaž kao palimpsest, „Hronika o Sarajevu”, „Splav Meduze”, „Smaknuće mladog Osmana”, „Maljevič na Nevskom prospektu”, i konačno — Velika Alegorija o Srebrenici, gdje Dedal i Ikar padaju na Pilice.

Iz te Velike Alegorije, kao rukavac koji izlazi iz korita rijeke, teku derviški ciklus i posljednji dnevnic. Oni nisu utjeha, niti naknadno dograđeni epilog. Oni su preobrazba: od grobnice do halke, od iskopa do zikra, od krika do zikra. Berber je tu poetiku preuzeo sjevši u tekiju kod šejha Čajlakovića u Srebreniku, u dahu istih planina pod kojima leži Srebrenica, i počeo crtati. Tijelo se na njegovim listovima pojavljuje i nestaje istovremeno, lice je nedovršeno, ruh izlazi. To je, smatramo, najhrabriji islamski likovni potez napravljen u modernom bošnjačkom slikarstvu i napravljen je upravo zato što Berber nije obožavao lik, nego je crtao čudo Božjeg stvaranja kako *kroz* lik prolazi.

Svjesno se ovaj tekst zaustavlja na pragu pitanja koje slijedi. Sufijska Bosna ima izrađenu kartografiju duše, niz mekama-postaja kroz koje duša prolazi na putu prema Voljenom. To je naša sljedeća tema, gdje ćemo, oslanjajući se na tekst dr. Elvira Musića i Šarčevićeve eseje o filozofiji, metafizici i postmoderni, pokušati pratiti kako je Berber svoju mitopoetiku Bosne razgradio na konkretne postaje duše. Završimo, za sada, jednom Berberovom rečenicom:

Pokušao sam još u monografiji „Srebrenica”, radeći na temi derviša, prvi put u jednom dijelu povijesti, likovnim mimesisom dodati jednu likovnu komponentu tom istraživanju u sferi islamske metafizike. Za mene kao slikara to je velika i zahtjevna tema.

Tema je velika. Tema je zahtjevna. Berber je znao da je nije završio. Naš je zadatak, ovom izložbom i ovim tekstovima, da je pokušamo dovršiti onoliko koliko je njegov opus dovršiv - što jeste, kao i sva velika umjetnost, dovršivost koja ostaje otvorena, baš kao i Ikarova teka.



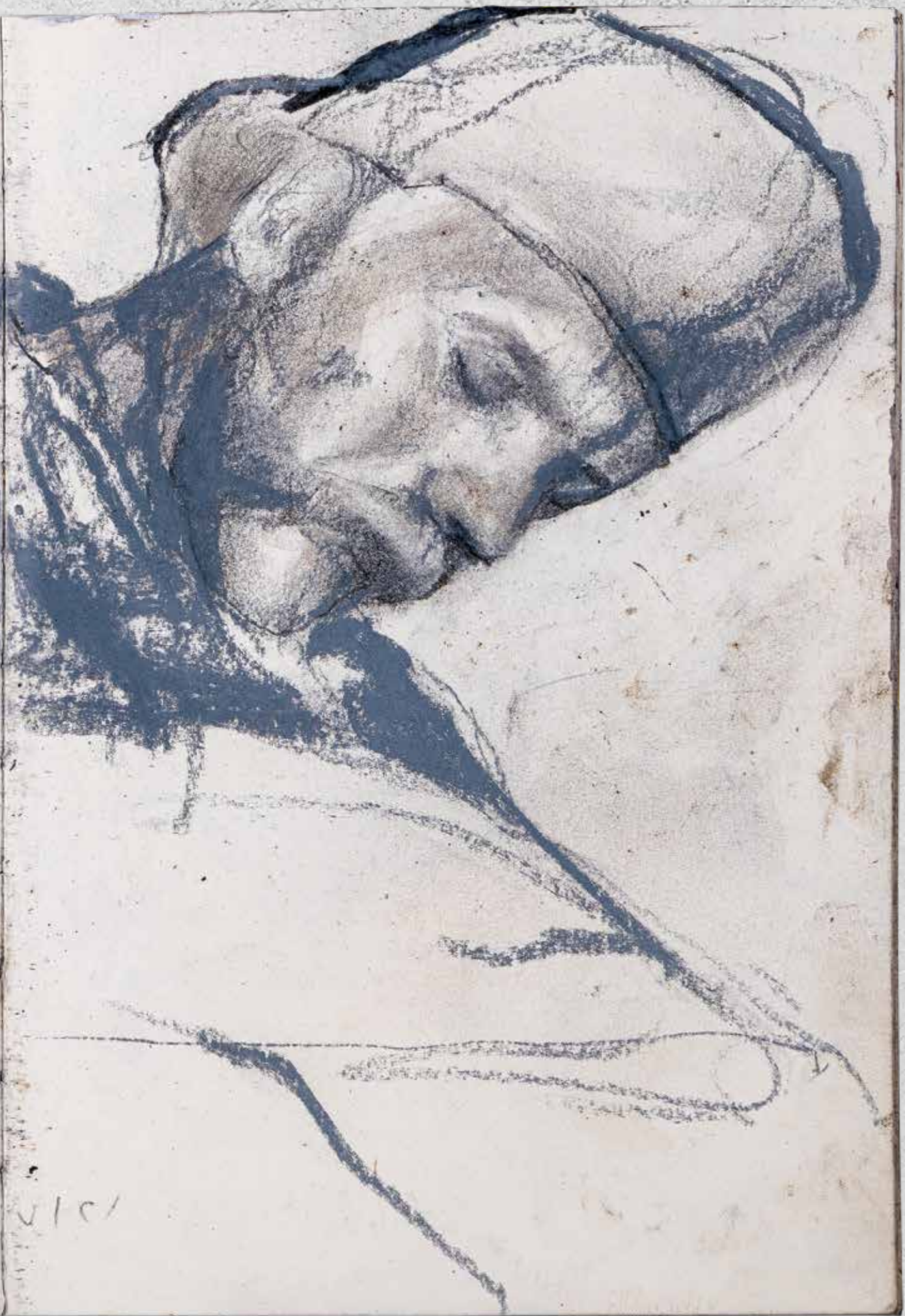
DERVIŠ

20. 21. 2000. *Hand*





EDIN URJAN KUKA



1010

Ruhanijetska radionica

MEKAM CRTAN NA LICU

O derviškim dnevnicima Mersada Berbera, postajama duše i tajni koja stoji iza pojavnoga

I. ONO ŠTO JAVNOST NIJE VIDJELA

Među materijalom kojim raspolažemo nalazi se ono što je dosad bilo nepoznato i najčuvanije u Berberovom kasnom radu - *derviški dnevници*. Riječ je o desetak sketchbookova, pretežno A3 formata, koji pokrivaju njegove posljednje godine, ulaske u tekije, susrete s dervišima i obrede zikra kojima je prisustvovao. Tehnika je dosljedno kombinirana: olovka, ugljen, sangvina, bijeli akrilni ili gvaš naglasci preko mekane crtačke linije, povremeno pastel, povremeno tonske mrlje akvarela ili razrijeđene boje, sve to na papirima koji variraju od bijelog crtačkog kartona do tonirane podloge - od oker do hladne sive, od šećerno smeđe do narančaste - uključujući i one stranice koje je Berber sam tonirao podlogom prije nego što je započeo crtež. Listovi se otvaraju kao dvostranice. Na lijevoj strani često stoji portret, na desnoj se događa kompozicijska razgradnja: ruka koja izlazi iz kadra, halka koja se nastavlja, duševna (ruhanijetska) kompozicija koji se gubi u praznom papiru.

Ovo nije isto što i grafički listovi za izložbu, ovo su radne sveske, *radionica duše*. Berber je u njima testirao ono što je tek kasnije, ako je stigao, prenosio na ulja. To znači da se na ovim stranicama vidi misao. Misao kao crtež. I baš zato što su to dnevници, a ne dovršeni radovi, na njima je vidljivije ono što slikar inače pokrije, ono što će tek poslije biti gotovo. Ovaj tekst se bavi upravo time. Pitamo: čime je Berber mislio, kojim sustavom, dok je crtao?

.....

Linije ruke koja se diže u tekbiru ostaju u zraku i nakon što je ruka pala. Lice murida nestaje napola, a pogled zadržava onu napetost iz trenutka koji je već prošao.

II. TEKIJA U SREBRENIKU I ŠEJH MUSTAFA ČAJLAKOVIĆ

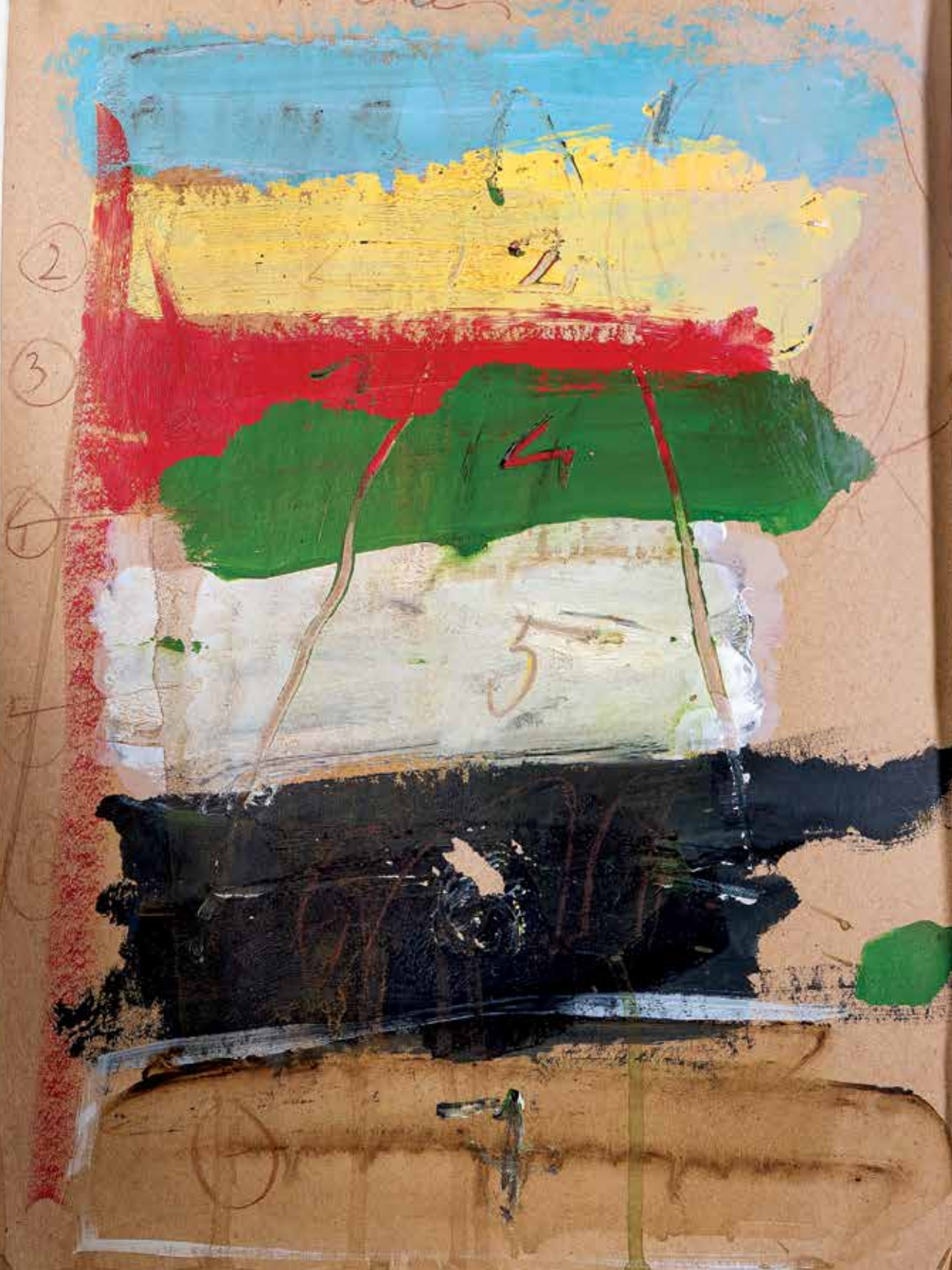
Ishodišno mjesto cijelog ciklusa nije atelje u Zagrebu, niti monografija „Srebrenica” iz 2011. već rifajjska tekija u Srebreniku, gdje je obred zikra vodio šejh Mustafa Čajlaković. Berber sam, u jednom od svojih posljednjih intervjua, kaže: „Uvaženog šejha Čajlakovića, i mnoge muride, upoznao sam u tekiji u Srebreniku gdje sam bio počašćen da sudjelujem na obredu zikra gdje sam istom i crtao.” Crtanje istovremeno sa zikrom, ne nakon. Dakle, slikarska reportaža kao paralelan izvod ruha kroz ruku slikara.

IZ arhivske građe, fotografija i dnevničkih bilježaka, vidljivo je da Berber i Čajlaković nisu bili samo „upoznati”, drugovali su. Šejh Mustafa, pripadnik rifajjskog tarikata, vodio je halku u relativnoj blizini žitnih polja Pilice. Geografski je to ona ista Bosna na koju su Dedal i Ikar pali u jesen 1996. Ako je u Pilicama tijelo postalo broj, u Srebreniku se duša vraća u broj koji se ne može računati. Slikar koji je desetak godina radio na Velikoj Alegoriji ulazi sad u prostor u kojemu se ta alegorija mjestimično rasterećuje.

Ono što je u Berberovim crtežima iz te tekije neusporedivo i što ga razdvaja od svake reportažne fotografije, od svake etnografske slike derviša - jest da on ne hvata samo pokret. Pokret bi bio dovoljan za antropološki dokument. Berber, međutim, uspijeva uhvatiti i ono što lebdi u zraku. Ono iza zavjese pojavnoga. Linije ruke koja se diže u tekbiru ostaju u zraku i nakon što je ruka pala. Lice murida nestaje napola, a pogled zadržava onu napetost iz trenutka koji je već prošao. Drugi murid, naslikan tek izvodom kape i ovratnika, kao da je još uvijek tu, kao da je u sobi ostao njegov trag. To nije likovni manir, to je doslovno bilježenje prisustva koje je više od fizičkog tijela. Sufijskim rječnikom rečeno, to je bilježenje *hāla*, duhovnog stanja koje je u zikru sletjelo na muride poput svjetla na lice mjeseca. Slikar koji je naslikao trideset Krležinih portreta sad slika ono što nadilazi portretno.



devis 17. Inbreute MEKAMI





III. GALERIJA ŠEJHOVA I NENAPISANA MAPA BOSANSKOGA SUFIZMA

Iz Srebrenika ciklus se širi. Šejh Mustafa Čajlaković ostaje središte, ali portreti koje pratimo u dnevnicima i u kasnijim slikama čine, i to vrijedi izričito istaknuti, jedinstvenu mapu u modernoj bošnjačkoj kulturi, nigdje drugdje u našem slikarstvu ne postoji autorska galerija šejhova ovog kalibra ni ovog raspona.

U toj galeriji su šejh Halil Hulusi Brzina-zade, sa tekije na Mejtašu (i u Stocu), čuvar sintagme koja prati cijeli postav: „Ko u ovaj Dergjah svrati, hljeb mu dajte, za vjeru ga ne pitajte.” Berberov portret nakšibendijskog šejha Halila čita se baš u tom registru, kao portret čovjeka koji iz svoje dobrote i ljubavi i gostoprimstva svakoga prima. Tu je i šejh Mesud Hadžimejlić, nakšibendijski šejh tekije u Kaćunima kod Busovače, čije su rečenice o tekiji kao *hastahani*, bolnici za trauma, već citirane i ostaju etička os cijelog ciklusa: „Kod naš sufija kaže se da duša prolazi sedam mekama na tom odgojnom putu. Od *nefsi emare* — duše sklone zlu, do *nefsi safije* — savršene duše.”

Portretiran je i šejh Muzaffer Ozak, halvetijsko-džerrahijski šejh iz Istanbula, čiji je „put ljubavi” Berber znao izravno citirati. Tu je i šejh Hajrullah Osmani, rifajijski šejh tekije u Pehlinu pokraj Rijeke. Hajrullah Osmani, rođen na Kosovu, imao je 2004. intisab pred šejhom Džemali Šehuom u Prizrenu, a u Rijeku je donio rifajijski tarikati onom rutom kojom su nekada bosanski sufijiski misionari stizali u Slavoniju i Srijem. Berberov portret šejha Hajrullaha tako postaje i povratak dervišluka u Hrvatsku nakon stoljeća zaborava - tekija u Rijeci je nasljednica tekija koje je Evlija Čelebi popisao u Slavoniji u 17. vijeku. I konačno, šejh Edin Urjan Kukavica, autor knjige *Hamzevi-je*, sufijiski pisac s kojim je Berber, kako svjedoči više njegovih bilježaka, planirao zajedničku monografiju o dervišima. Iz prepiske i nacrti vidi se da je tu trebao biti likovno-tekstualni produžetak ciklusa, Berberov crtež plus Kukavičin doktrinarni tekst, a posebno detaljno o Ahmedu Vahdetiju i bosanskim hamzevijama. Monografija nije započeta pa ovaj broj časopisa „Bosna” donekle, indirektno, izvršava taj nedovršeni dogovor.

Ova se mapa proteže od Mejtaša do Kaćuna, od Srebrenika do Stoca, od Istanbula do Rijeke. Bosanski sufizam u zadnjim desetljećima dvadesetog stoljeća nije jedan tarikati na jednoj adresi, on je *gaj* u kojemu razne vrste vočki rastu iz iste zemlje. Berber je taj *gaj* naslikao prije nego što je itko drugi pomislio da ga registrira kao cjelinu.

.....

Drugi murid, naslikan tek izvodom kape i ovratnika, kao da je još uvijek tu, kao da je u sobi ostao njegov trag. To nije likovni manir, to je doslovno bilježenje prisustva koje je više od fizičkog tijela.

IV. TAJNA TAJNI: EBŪ SA'İDOVIH ČETRDESET POSTAJA

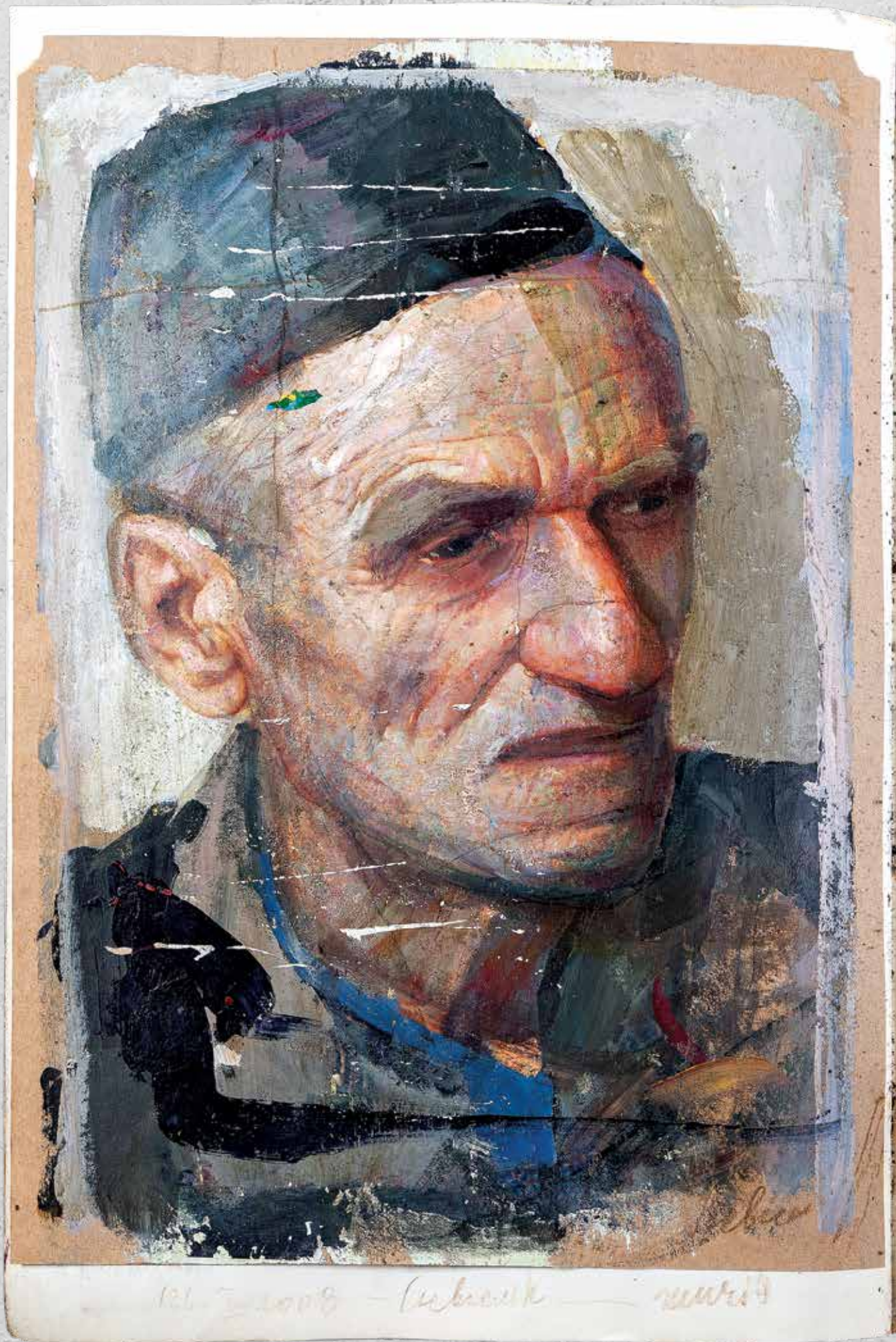
Sad dolazimo do onoga što ovaj ciklus čini kategorijalno različitim od svake postojeće reprezentacije derviša u našem slikarstvu. Berber ne crta derviša *kao tip*. On crta dervišu u *određenom mekamu*. To je teza ovog teksta, i ona se može potkrijepiti samo ako se vratimo sufijiskoj kartografiji koja u našoj kulturnoj javnosti, do studije dr. Elvira Musića, nije bila dostupna kao operativan sistem.

Musićev tekst - „*Ebū Sa'īdovih četrdeset duhovnih postaja*”, objavljen u sarajevskom časopisu *Znakovi vremena* (broj 73, jesen 2016.) - donosi prijevod izvornog perzijskog rukopisa o duhovnim postajama velikog horasanskog sufije Ebū Sa'īda b. Ebū-l-Hayra (357/967. – 440/1049.), čovjeka kojeg horasanska tradicija pamti kao „Sultana spoznajnika”. Izvor je rijedak: rukopis je preživio do našeg vremena u jednoj međžmui u Centralnoj biblioteci Teheranskog sveučilišta, a Musić iznosi njegov sadržaj sustavno. Dok kasnija sufijiska tradicija najčešće govori o sedam mekama, Ebū Sa'īd nudi mapu od četrdeset postaja - najdetaljniju koja se uopće sačuvala iz klasične epohe.

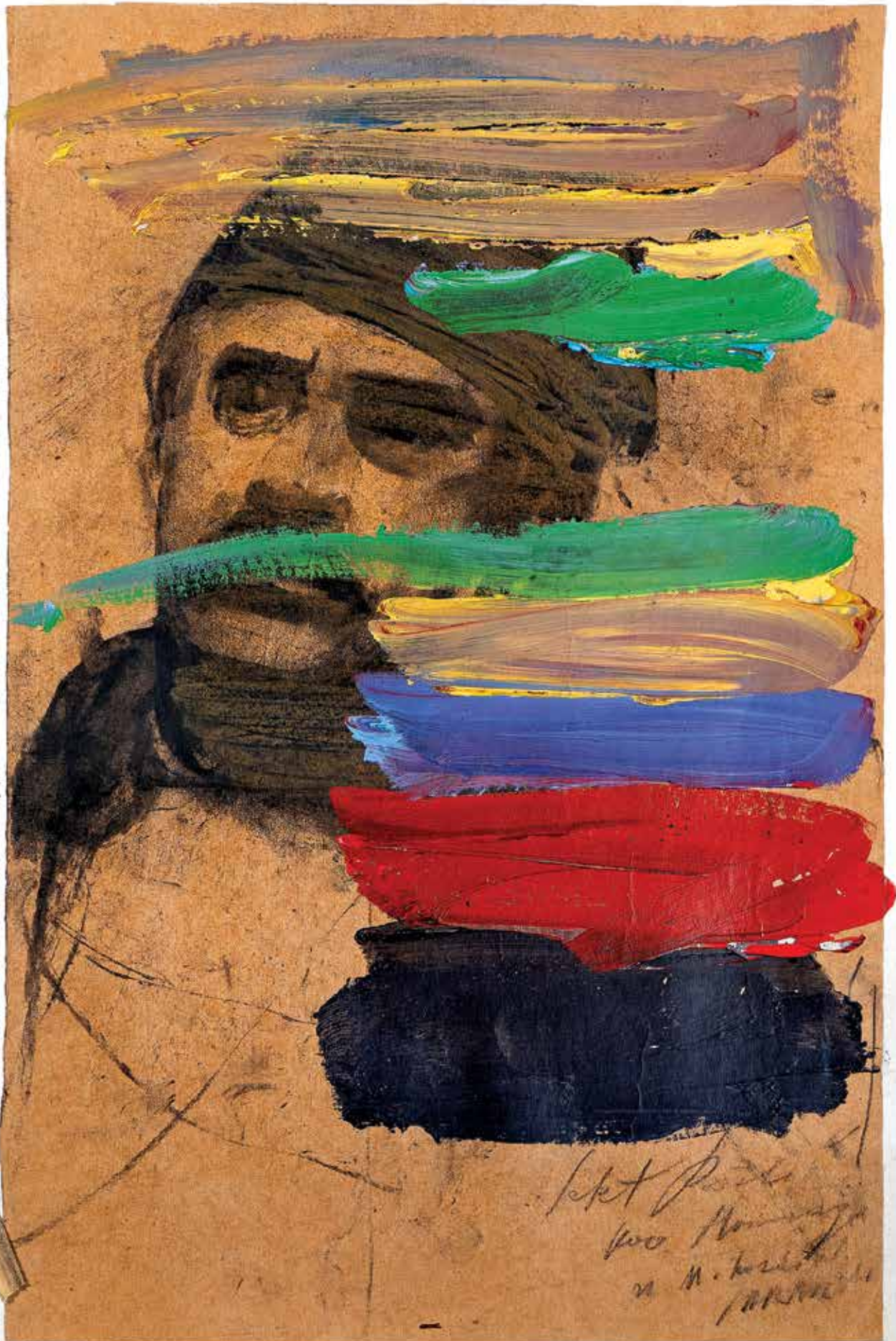
Ovih je četrdeset stanica vrijedno popisati u skupinama, jer je upravo u njihovom rasporedu vidljivo zašto su za Berberovo slikarstvo presudne. Prvi krug, postaje volje i borbe: *nıyyet* (namjera), *inābet* (kajanje o grijeha), *tevba* (pokajanje), *irādet* (htijenje), *muğāhedet* (borba s vlastitim prohtjevima), *murāqebet* (samopromatranje). Drugi krug, postaje ustrajnosti: *sabr* (strpljenje), *zıkr* (spominjanje), *riḍā* (zadovoljstvo), *muhālefat-e nefis* (suprotstavljanje egu), *muvāfeqat* (saglasnost), *teslīm* (predanost), *tevekkul* (pouzdanost u Boga). Treći krug, postaje očišćenja: *zuhd* (uzdržljivost), *ḡibādet* (bogosluzenje), *vvara'* (čedno uzdržavanje), *ihlās* (nepatvorenost), *sidq* (čestita iskrenost), *hauf* (strah Božiji), *rigā'* (nada). Četvrti krug, postaje rastvaranja i znanja: *fenā* (utrnuće u Božijim svojstvima), *beqā'* (vječna opstojnost u Njegovoj neprolaznosti), *ḡilm al-yeqīn* (znanje pouzdano), *haqq al-yeqīn* (istinsko ubjeđenje), *ma'rifet* (spoznaja Boga), *ḡahd* (trud i zalaganje), *velāyet* (prijateljevanje s Bogom). Peti krug, postaje ljubavi: *muhabbet* (voljenje), *weḡd* (duhovni zanos), *qurb* (duhovna bliskost), *tefekkur* (promišljanje), *veṣāl* (sjedinenje s Voljenim). Šesti, posljednji krug: *keṣf* (otkrovenje), *hidmet* (služenje), *teḡrīd* (odvojenost), *tefrīd* (osamljivanje), *enbesāt* (proširenje providenjem), *taḡīq* (obistinjenje), *nihāyet* (konačnost), i napokon *tesavvuf* - sufija koji je, kako Musić prevodi Ebū Sa'īdovu definiciju, „očišćen od svih želja i potreba; glava mu je stameno podignuta, a oči gledaju u prizore ponad svijeta prolaznosti”.

Posljednja rečenica zaslužuje da se pročita još jednom, pažljivo. *Glava stameno podignuta. Oči koje gledaju u prizore ponad svijeta prolaznosti*. Onaj ko je vidio Berberove portrete šejha Mustafa Čajlakovića, ili lice šejha Halila Brzine, ili pogled šejha Mesuda Hadžimejlića već zna da je to opis njegova crteža. Ne metaforički. Doslovno, tako stoji glava, tako gledaju oči. Berber je čitao o sufijama kojima su oči okrenute „prizorima ponad svijeta prolaznosti”, pa je u svojim portretima crtao tu okrenutost. Lice šejha postaje, doslovno, mekam. Ne onaj prvi (*nefsi emare*), ne onaj sedmi u kasnijem sustavu (*safija*) - nego četrdeseti, Ebū Sa'īdov, posljednji: *tesavvuf*, čovjek čije oči više nisu od ovog svijeta.





1917 - 1908 - Carbrook - 1917



Left Page
No. 100
M. H. ...
1910

.....

Olovka radi jeqīn - ono što se može jasno znati, vidjeti, izmjeriti. Sangvina radi muhabbet - krv srca, toplina, prisustvo. Bijeli gvaš ili akrilni naglasak radi kešf - otkrovenje, ono što stiže u trenu i ostavlja svjetlost. Tonirana podloga radi hāl - okolnost duše u kojoj se sve ovo događa. Maglajski natron papir, na kojemu ovaj ciklus mjestimično leži, dodaje povijesnu dimenziju: papir u kojemu se nekoć pakiralo brašno i šećer Bosne sad nosi lice njezinog šejha. Tehnika nije ukras, tehnika je teologija. Svaki materijal sluti jedan mekam.

V. MEKAM CRTAN NA LICU I ŠTO OVO DONOSI KAO KONCEPT

Tu se otvara ono što ovaj ciklus, smatramo, donosi kao izvorni doprinos likovnoj misli, ne samo bošnjačkoj nego širem polju religioznog slikarstva. Berber je riješio jedan problem koji islamska figuracija stoljećima nije mogla. Problem je sljedeći. Kako u figurativnom mediju, u kojemu je idolopoklonstvo trajna teološka briga, naslikati *mekam* - duhovnu postaju koja je unutarnja, koja se ne vidi izvana, koja nije gesta ni atribut?

Klasična kršćanska sakralna umjetnost ovo je rješavala atributima pa se sveca prepoznaje po kotaču ili po mliječu, po anđelima koji slijeću na njegovo rame, po vatri u krilu. Sufijska tradicija atributa uglavnom odbija i derviš se prepoznaje po *od-sutnosti* atributa. Tijelo treba biti potpuno svedeno, lice okrenuto prema dolje, edeb poklonjen. Kako tu naslikati razliku između *muhabbeta* i *qurba*, između *fanā* i *beqā*?

Berberov odgovor je strukturalan, a ne ikonografski. On crta razliku između stanja u kompoziciji glave i ramena, u gustoći lazure, u koliko je papira ostavljeno prazno oko figure, u jezgrenosti ili izlomljenosti linije. Šejh u stanju *sabra* ima drukčije postavljene ramene linije nego šejh u stanju *zikra* — ramena se spuštaju, oči zatvaraju, centar gravitacije pada u sredinu prsa. Šejh u stanju *muhabbeta* nema toga: pogled mu se diže prema gore, lice gubi izrez, oko se rastvara u bjelinu papira. Šejh u stanju *fanā* gubi i tijelo: ostaje samo gornji rub kape, ovratnik, sjećanje na profil, bijela mrlja gvaša ondje gdje je trebao biti vrat. Listovi koje pratimo nisu, dakle, varijacije na isti motiv - to su konkretne *postaje duše* materijalizirane u likovnom registru.

Tu se otkriva i zašto je kombinirana tehnika za ovaj ciklus jedina moguća. Olovka radi *jeqīn* - ono što se može jasno znati, vidjeti, izmjeriti. Sangvina radi *muhabbet* - krv srca, toplina, prisustvo. Bijeli gvaš ili akrilni naglasak radi *kešf* - otkrovenje, ono što stiže u trenu i ostavlja svjetlost. Tonirana podloga radi *hāl* - okolnost duše u kojoj se sve ovo događa. Maglajski natron papir, na kojemu ovaj ciklus mjestimično leži, dodaje povijesnu dimenziju: papir u kojemu se nekoć pakiralo brašno i šećer Bosne sad nosi lice njezinog šejha. Tehnika nije ukras, tehnika je *teologija*. Svaki materijal sluti jedan mekam.

VI. IZA ZAVJESE POJAVNOGA

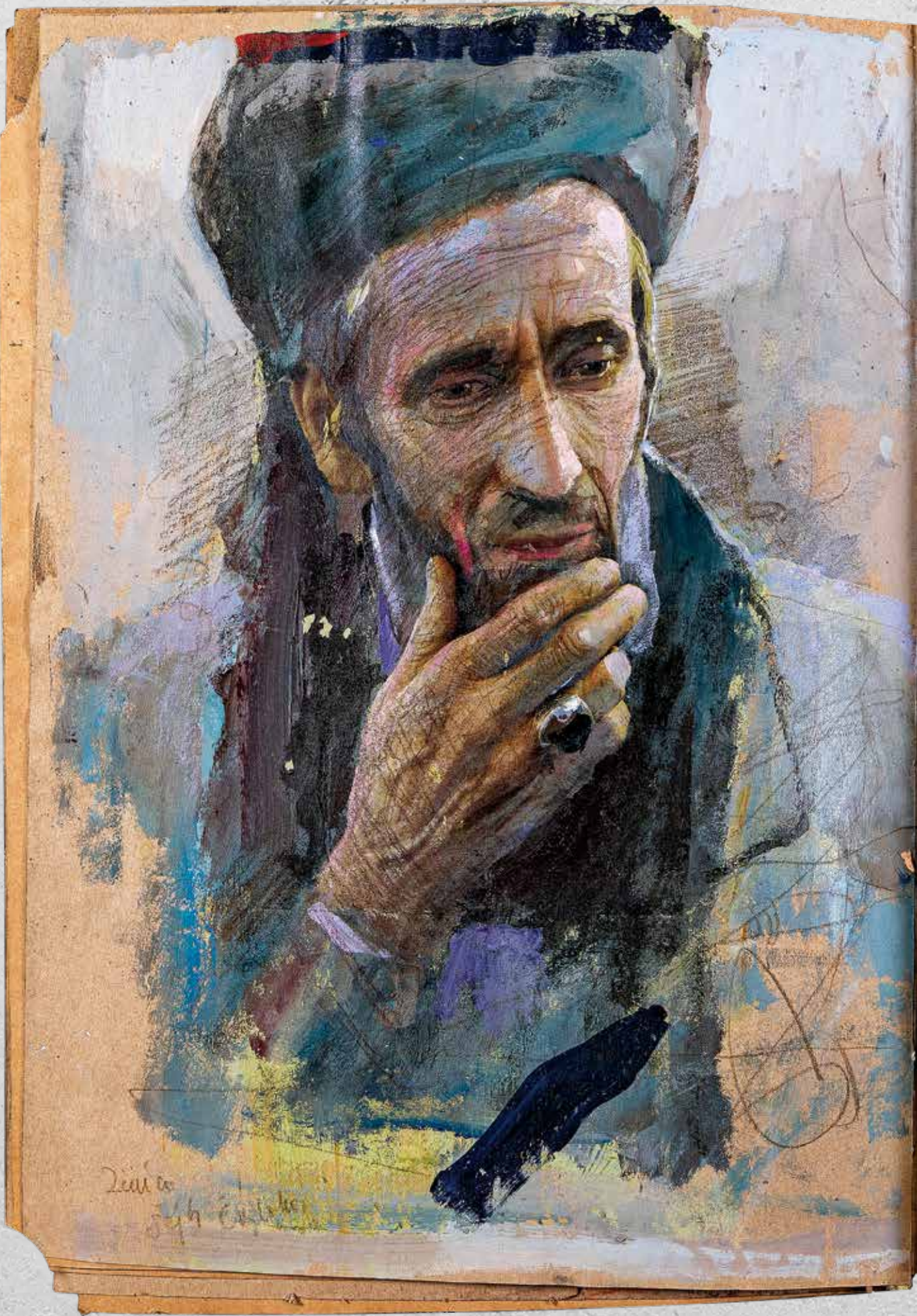
Ostaje nam sada zatvoriti krug. Hafiz Širazi, kojeg Musić u svom tekstu o Ebū Sa'īdu citira, kaže: „između zaljubljenoga i voljenoga nema nikakva zastora, osim čovjekova umišljenog postojanja”. Ovaj nam stih daje konačni ključ za Berberove derviške portrete. Pojavni svijet je zavjesa (*hidžāb*) i lica šejhova koje Berber crta pripadaju onima koji su tu zavjesu rastrgnuli ili je nikad nisu ni postavili. Slikareva ruka koja crta hvata trenutak u kojemu zavjesa upravo treperi, tanji se, kao tkanina koja je ostala u zraku iza nekoga ko je već ušao u sobu. Ono što „lebdí u zraku”, što je nemoguće fotografirati, što stoji izvan reportaže, upravo je to tanjenje: tačka u kojoj je tijelo još tu ali je zastor već skoro prošao.

Slikar koji je ovo radio nije bio sufija u praktičnom smislu, Berber, koliko znamo, nije imao šejha, nije dao bejat (dervišku zakletvu). Ali u radu sa šejhom Mustafom u Srebreniku, u dijalogu sa šejhom Edinom Urjanom oko nedovršene monografije, u čitanju sufijskih izvora u svojim posljednjim mjesecima, on je doživio ono što sam Ebū Sa'īd opisuje kao četrdesetu postaju: glavu stameno podignutu, oči okrenute u prizore ponad svijeta prolaznosti. Ne kao postignuti mekam jer slikar to nikad neće reći za sebe. Nego kao *naučenu pažnju*. Berber je naučio gledati onako kako šejhovi gledaju. I tu je pažnju, taj edeb pogleda, prenio u svaki crtež.

Sljedeći tekst u ovom temu vodi nas u knjige koje je čitao u svojim posljednjim mjesecima i u pjesnika u kojem se ova četrdeseta postaja izriče najjasnije: u Ahmeda Vahdetija, bosanskog hamzevijskog pjesnika čija slika kapi koja stiže more - i postaje sedam mora - daje Berberovom *fanā* njegovu pravu književnu pratnju.



JOH HADIL
MULU



Portrait
of a man

BOJE MEKAMA

lyh goyloru
kalemler
red.

NEMIR

DUYU

RUFAN

1



2



3



4



5



6



7



8

new
boje

Kapljica koja je krenula prema moru

POSljednji ČITALAČKI KRUG VELIKOG SLIKARA

Što je Berber čitao i istraživao prije smrti - Ahmed Vahdeti, vahdet-i vudžud i sufijska Bosna kao nedovršena epopeja

I. SLIKAR KOJI JE ČITAO

Mersad Berber je bio slikar čiji je rad bio neodvojiv od jednog osebnog reda čitanja. Ne samo kao izvor motiva, to je bila trajna sirovina onoga što je Abdulah Šarčević u monografiji *Mersad Berber* (Zagreb, 2000.) zvao Berberovom *interkulturalnošću*: „onom formom književne kozmičnosti, koja kazuje da je kozmos moguć kao čovjekov zavičaj, uvijek podjednako prisutan i željen”. Slika je u Berberovom slučaju bila posljednji stadij jednog dugog čitanja. Iza svake naslikane figure stajala je biblioteka. „Logos polytropos”, izrazio je Šarčević, „ljubav u umu i um u ljubavi”, formula u kojoj je istovremeno naznačena Berberova mediteranska klasičnost (Odisej, *polytropos*, lukavi i mnogoprividni) i njegova sufijska smjernost.

Pošto se ovaj tekst bavi onim što je Berber čitao u posljednjim mjesecima, krug se sužava. Tu više nije riječ o cijeloj njegovoj biblioteci europskog senzibiliteta - Camusa, Adorna, Waltera Benjamina, Hermanna Hessea, Borgesa, Sloterdijka, Paula Feyerabenda, Hermanna Brocha, Kokoschke, Yehudija Menuhina, čiju molitvu *Mein Gebet* Šarčević u monografiji u cijelosti prenosi - i cjelokupne književne pratnje koja je Bosnu držala kao središnji topos: Bašeskije, Meše Selimovića, Maka Dizdara, Skendera Kulenovića, Ive Andrića, Abdulaha Sidrana, Nedžada Ibrišimovića, Dževada Karahasana... To je sve već bilo tu, u biblioteci. U posljednjim mjesecima Berber je čitao nešto specifično, nešto što ga je potreslo iznutra, i taj se mali krug može preciznije rekonstruirati.

.....

Ovo nije ni Aristotel ni Hegel - ovo je opis vahdet-i vudžuda, jedinstva bivstvovanja, doktrine koju će Berber uskoro pronaći imenovanu, kod Bošnjaka iz šesnaestog stoljeća, hamzevije.

II. ŠARČEVIĆEV JEZIK I BERBEROV ISTOČNI DRAGULJ

Da bismo razumjeli što je Berbera u njegovim posljednjim čitanjima privuklo prema sufijskim izvorima, vrijedi prvo pažljivo pogledati Šarčevićev rječnik.

U poglavlju *Slikarstvo / evropotaoizam / ot-čaravanje*, Šarčević piše da je Berberovo slikarstvo „organ jedne filozofije” u Schellingovom smislu, da je „pjesnik kao Paul Klee”, i da je „čuvar žsudbine od bdijenja i snova”. Na drugom mjestu, u poglavlju *Lirizam i meditativnost: simpatija/sferičnost*, dolazi misao koja se može čitati kao Šarčevićev konačan zaključak: „Slikarstvo Mersada Berbera je u jednom smislu europski istočni duhovni dragulj: metafora Bosne koja je nemjerljiva, jedva da se nazire, jer ni jedna znanstvena ili duhovna disciplina, nikakva onto-theo-logika, ne bi mogla pokazati, dosegnuti.”

Onto-theo-logika ne bi mogla dosegnuti. Heideggerov pojam, kojim se opisuje cijela zapadna metafizička tradicija od Aristotela do Hegela, Šarčević ovdje izričito proglašava nedovoljnim za Berbera. Slikar pripada nečemu drugome, onome što stoji iza zapadne ontologije. To „drugo” Šarčević u toj monografiji ne imenuje sufizmom, ali ga raspoređuje sufijski: govori o „logos polytroposu, ljubavi u umu i umu u ljubavi”, o „pomičnom kosmosu koji u Berbera svagda postaje drugo ne prestajući biti isto”, o „prepletenosti neizmjerne značajnosti i prisnosti”. Ovo nije ni Aristotel ni Hegel - ovo je opis *vahdet-i vudžuda*, jedinstva bivstvovanja, doktrine koju će Berber uskoro pronaći imenovanu, kod Bošnjaka iz šesnaestog stoljeća, hamzevije.

Šarčević je u svojim kasnijim esejima istaknuo i jedan motiv koji je Berbera, smatramo, posebno dirnuo: u poglavlju *Facit: odricanje početka i kraja*, kao moto eseja, donosi Borgesovu pjesmu *The Unending Rose*. Stih iz te pjesme glasi: „A Attar je iz Nišapura ružu / Gledao jednu i šutke joj reče”. Borges je, dakle, pjesmu posvetio Feridudinu Attaru iz Nišapura - autoru *Govora ptica*, klasičnog sufijskog djela koje slijedi sedam dolina ptičje duše prema Simurgu, prema *fenā fi'llah*. Šarčević citira Borgesa, Borges piše o Attaru, a Berber u zadnjim mjesecima čita upravo Attarove sufijske nasljednike u Bosni. Krug se zatvara unutar same Šarčevićeve monografije: filozof je, ne znajući to izričito, već postavio sufijski nišan koji će Berber kasnije sam pogoditi.



Belmont
27.XI
2008



Sep 11. 1911. H. Zimejlik 4/11/11



III. SPECIJALNI BROJEVI "BEHARA", DOKTRINA I FOTOGRAFIJA U ISTOM POTEZU

U toj posljednjoj fazi, ono što sigurno znamo da je Berber imao u rukama jesu dva specijalna broja zagrebačkog časopisa *Behar*: broj 93–94 (2010.), posvećen sufizmu, i broj 95 (također 2010.), naslovljen *Sveta povijest i duhovno viteštvo u Bosni i Hercegovini (tekije, evlije, sufije, ratnici, pjesnici)*, u redakciji šejha Edina Urjana Kukavice.

Behar 93–94 s više od stotinu pedeset gusto pisanih stranica donosio je sustavan pregled tesavvufa: prijevode iz Mesneviye, esej o El-Gazzalijevoj prirodnoj filozofiji, razgovor s šejhom Halilom Brzinom i šejhom Mesudom Hadžimejlićem o tekiji kao *hastahani*, tekstove o tesavvufu kao „totalitetu i suštini islama, realizaciji jedinstva”. Berber u tom broju nije čitao samo o sufizmu, našao je dopunjeni jezik za ono što već dugo slika. Sufijska terminologija mu je dala ime za stanja koja je u svojoj tehnici već razrađivao: *fenā* za rastvaranje figure, *ašik* za napetost između slikara i njegova predmeta, *halka* za kompoziciju kruga koju je u dnevnicima bilježio. Tu je Berber prepoznao, među ostalim, šejha Hajrullaha Osmanija (rifajjska tekija u Pehlinu, Rijeka), šejha Halila Hulusija Brzinu (Mejtaš, Stolac), šejha Mesuda Hadžimejlića (Kačuni). *Behar* 95 je išao dalje, u njemu je šejh Edin Urjan Kukavica donio sistematizaciju bosanskih tekija, evlija i tarikata.

Ovo je središnja činjenica koju treba istaknuti, jer ona izravno mijenja kako se gledaju njegovi dnevnički predlošci: Berber je fotografske portrete iz oba broja *Behara* koristio kao predloške za svoje crteže. Lice šejha Hajrullaha s fotografije u *Beharu* 93–94 prepoznaje se na nekoliko Berberovih dnevničkih stranica - kut glave, postavka nosa, zrcaljenje brade - sve ono što slikar inače rješava preko žive osobe. Kod šejhova koje nije fizički susreo, Berber je radio kao klasični renesansni majstor: uzimao je fotografski izvor i pretvarao ga u meditaciju o licu, ne portret.

To je bitan podatak za razumijevanje galerije šejhova predstavljenih u prethodnom tekstu. Mapa od Mejtaša do Kačuna i do Pehlina nije bila samo geografski prijeđena - ona je bila i čitalački prijeđena, kroz dva broja jednog časopisa koji su Berberu ostali na radnom stolu.

.....

**Berbera je tu treslo nekoliko stvari.
Prvo: činjenica da je u Bosni -
"u Bosni!" - već u šesnaestom
stoljeću pisana jedna od
najradikalnijih ezoteričnih
poezija islamskog svijeta, a o tome
modernija bošnjačka kulturna
javnost gotovo ništa nije znala.**

IV. OTKRICE VAHDETIJA

Središnji intelektualni događaj pred kraj života Mersada Berbera je onaj koji ga je, kako svjedočimo iz prve ruke jer je urednik ovih izdanja kustos ove izložbe i autor ovog eseja, istinski i intelektualno i duhovno potresao. Bio je to susret s tekstom Emina Lelića *Ahmed Vahdeti Bosnevi: bosanski sufijski pjesnik iz 16. stoljeća*, u prijevodu Edina Urjana Kukavice, objavljenom u zagrebačkom godišnjaku *Pismohrana*.

Ko je bio Ahmed Vahdeti Bosnevi? Bošnjak, pjesnik melamijskog tarikata, čiji *Divan*, sačuvan u nekoliko orijentalnih biblioteka, donosi poeziju *vahdet-i vudžuda* (jedinstva bivstvovanja). Vahdeti je generacijski pripadao širem hamzevijskom pokretu, onome koji je u šesnaestom stoljeću na osmanskom tlu, posebno u Bosni, vodio dugu i izrazito nekonformnu borbu protiv ortodoksnog vjersko-vladarskog establišmenta. Karizmatski šejh Hamza Bali Bošnjak iz Gornje Tuzle, čije ime cijeli pokret nosi, pogubljen je 1573. godine u Istanbulu kao otpadnik. Hamzevi je su, kao što piše Lelić, „nudili ideje od kojih su mnoge još uvijek tajne, zbog kojih su im se priključile mnoge nonkonformističke grupe i pokreti”. Vahdetijeva se poezija pojavila usred tog vrenja kao njegova najjasnija književna izrazitost.

Berbera je tu treslo nekoliko stvari. Prvo: činjenica da je u Bosni - u Bosni! - već u šesnaestom stoljeću pisana jedna od najradikalnijih ezoteričnih poezija islamskog svijeta, a o tome modernija bošnjačka kulturna javnost gotovo ništa nije znala. Pjesnik je čekao četiri stoljeća da se njegov *Divan* prevede i komentira. Drugo: činjenica da je Vahdeti pripadao melamijskoj duhovnoj liniji koja je, kako piše Lelić, „pozdravljala i slavila mučeničku smrt (šehadet) spremnošću polaganja svojih života za svoja nekonvencionalna vjerovanja”. Pokret koji je svjesno biran put smaknuća za otkrivanje vječne tajne, to je za Berbera, koji je deset godina radio na smaknućima u Pilicama, bio neusporediv obrtaj. Treće, i najdublje: Vahdetijeva slika kapljice koja stize more.

Riječ je o upečatljivom dijelu u njegovom *Divanu*, koji sadrži upravo ono što Berber u zadnjim crtežima slika:

Iako se tijelo zaljubljenoga u pogledu voljenoga gubi, on u duhovnom svijetu vječno živi. Kada kaplja stiže more, njeno tijelo nevidljivo postaje. Nije više kaplja, nego sedam mora. Kaplja je zaista voda, odvojena od vode postaje kapljom. Vratila se vodi, ponovo će postati vodom. Duša zaljubljenog kap je mora svjetla božanstvenosti. Kada dosegne voljenoga, njeno tijelo se gubi. Kada se zaljubljeni noćni leptir na svijeću baci, vatrom postaje i jedno sa svojim voljenim.

Što je Berbera u ovome treslo? To je književna inačica onoga što je on godinama u dnevnicima izvodio likovno. Tijelo derviša koje istovremeno postoji i nestaje na njegovim listovima - kapa nesigurnih rubova, pogled koji se rastvara, vrat koji prelazi u bijelu mrlju gvaša - sve to ima svoju literarnu pratnju u Vahdetijevoj kapljici koja u moru postaje sedam mora. Slikar je deset godina samostalno tražio likovni izraz za jedan teološki postupak (*fenā fi'llah*, samoponištenje u Bogu), a sad je našao bošnjačkog pjesnika koji je za isti postupak pronašao savršenu sliku četiri stoljeća prije njega. To otkriće daje Berberovom *fanā* njegovu pravu književnu pratnju, a domovinu Bosnu njezinu vlastitu vahdet-i vudžud tradiciju, onu koju nije morao uvoziti iz Konye ili Bagdada nego ju je našao zapisanu u Gornjoj Tuzli i, posredno, u Sarajevu.





SEJM HADZ MEJLUC SK DERV



.....

Sentimentalni dokument koji najjasnije svjedoči što je za njega derviški svijet u tih posljednjih mjeseci postao, jest činjenica da je Berber derviše uvrstio u bilježnicu koju je oslikao i ostavio svojoj unuci Mey. Bilježnica nije bila izložbena građa, nije bila katalog, nije bila grafika za prodaju, bila je porodični objekt, namijenjen jednom djetetu u toj porodici. To, samo po sebi, govori da su derviši iz svog statusa "teme" prešli u status "intime". Berber je htio da Mey, kad odraste, otvori tu bilježnicu i tamo nađe djeda koji se posljednjih godina bavio onim što je za njega bilo najvažnije.

V. CITATNOST KAO OBLIK VJERNOSTI

Šarčević u monografiji o Berberu kaže da je u svakoj slici tog opusa „intersubjektivnost koegzistencija smisla”, da je svako Berberovo platno „dijalog sa stvarima i ljudima, sa iščekivanjima i kulturama, civilizacijama”. To se često čita kao opis postmodernog citatnog kompozitiranja - Berber kao slikar koji navodi Géricaulta, Velazqueza, Maljeviča, Krležu. Ali Šarčević misli ozbiljnije: za Berbera je citat *oblik vjernosti*, ne način dosjećanja. Kad citira Géricaulta, on ne dosjeća se Géricaulta, on hoće da Géricault bude i nadalje prisutan u Bosni 1996.

Tu se otvara dublje razumijevanje Berberove čitalačke posebnosti. On je bio opsjednut piscima koji su, kao i on, uzeli Bosnu kao svoje središte. Šarčević to izričito katalogizira: „onom jeziku Bosne, izraženom u poeziji Maka Dizdara, a u romanima Meše Selimovića, u slikarstvu Dževada Hoze”. I još jasnije, na drugom mjestu: „Mak Dizdar, koji je, reklo bi se, bosanski ili slavenski Hölderlin”. Berber je čitao Bosnu kako Hölderlin čita Grčku i to kao zavičaj duha. Ova ga je linija, neminovno, dovela do Vahdetija, jer Vahdeti je u toj liniji bio prvi, najraniji *bošnjački pjesnik istine*, prvi tekst u biblioteci koju Selimović i Dizdar nisu mogli pretpostaviti jer im taj tekst nije bio dostupan u prijevodu, ali koji se tu stoljećima čekao.

Sve to ulazi u Berberove dnevnik u jednom posebnom stvaralačkom potezu. On ne ilustrira Vahdetija, on ga crta kao što antropolog Haglud iskopava kosti u Pilicama: kao netko ko izlaže ono što je bilo zatrpano. Bošnjačke su sufije bile zatrpane, kao i bošnjački civili. I jedne i druge Berber u svojim dnevnicima vraća na svjetlo dana.

VI. BILJEŽNICA ZA MEY I DERVİŠI KAO PORODIČNA INTIMA

Sentimentalni dokument koji najjasnije svjedoči što je za njega derviški svijet u tih posljednjih mjeseci postao, jest činjenica da je Berber derviše uvrstio u bilježnicu koju je oslikao i ostavio svojoj unuci Mey. Bilježnica nije bila izložbena građa, nije bila katalog, nije bila grafika za prodaju, bila je porodični objekt, namijenjen jednom djetetu u toj porodici. To, samo po sebi, govori da su derviši iz svog statusa *teme* prešli u status *intime*. Berber je htio da Mey, kad odraste, otvori tu bilježnicu i tamo nađe djeda koji se posljednjih godina bavio onim što je za njega bilo najvažnije. To što je u toj porodičnoj bilježnici stao i derviški lik, znak je da je Berber sufijsku Bosnu primio u svoju porodičnu kuću, ne samo u radni atelje.

Tu se i otvara značaj jedne ranije Berberove rečenice, one koju u prethodnim tekstovima nismo izričito naveli, ali koja sad dobiva svoju težinu. U intervjuu gdje govori o rođenju unuke Mey, kaže: „u veliku pretprazničku večer rodila se naša unuka Mey... Koliko to zvučalo patetično, gledajući zasanjane oči male Mey, kako spavaju iznad svakoga zla ovoga svijeta u čovjeku se pojavi ona iskonska nada o novoj sreći nad gajevima Bosne. Tada sam prvi put osjetio, kao slikar, da ne mora kist uvijek biti umočen u žuč.” Mey je bila ta koja mu je vratila svjetlost. Derviški ciklus nije nastajao iz krika, nego iz *nade nad gajevima Bosne* koju su mu vratile, međujj ostalim, i zasanjane oči unuke.





26. okt. 2008.

Jelena Zecur
septembris

prebruite



.....

Pa ipak, i ovako nedovršen, ovaj je ciklus “doprinos jednoj tajni tajni”. Sufije znaju da je fanā postaja koja se po definiciji ne može „dovršiti”, onaj koji bi rekao da ju je dovršio time bi sam pokazao da nije. Berberovo nedovršenje, kada se tako gleda, nije slučajno; ono je “strukturalno suglasje s temom”.

VII. NEDOVRŠENA EPOPEJA

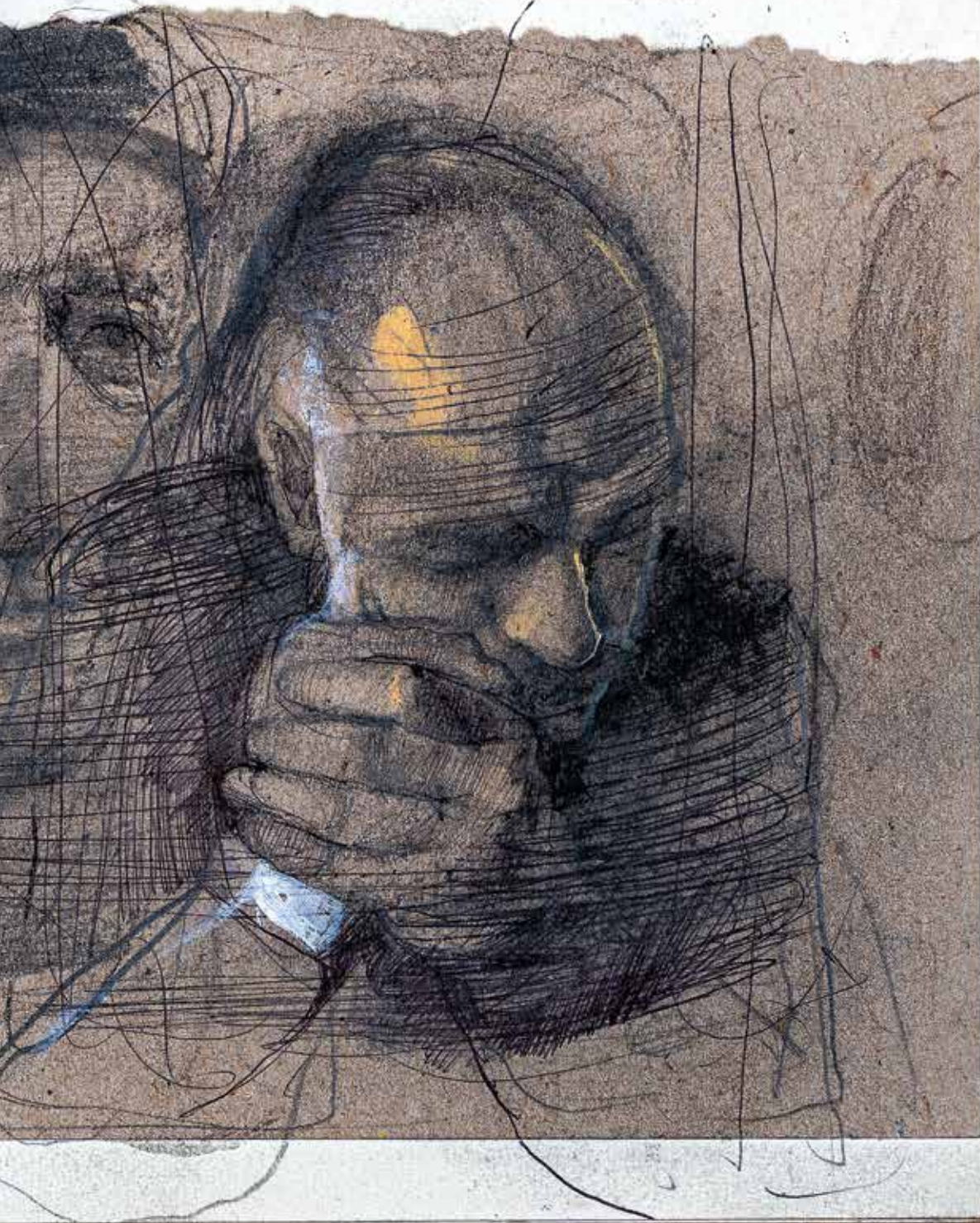
Ostaje, dakle, jedno trijezno žaljenje. Berber je umro 2012. u Zagrebu, i njegov je derviški ciklus ostao *nedovršen*. Ono što je trebalo postati cjelovita monografija - ulja na platnu, dnevnicima, portreti šejhova, Kukavičin doktrinarni komentar, Vahdetijeva poezija u likovnom suglasju - sve to ostalo je u skicama, dnevnicima, fragmentima. Ovo je veliki kulturni gubitak, jer je Berber bio vjerojatno jedini bošnjački slikar koji je imao i likovnu virtuoznost i intelektualnu pripremljenost da takvu monografiju uradi cjelovito. Kukavica je predložke za tekstove imao, Vahdeti je čekao prijevod, šejh Mustafa Čajlaković je bio voljan da bude središte i slikareva ruka je posustala prije nego što je sve to moglo biti dovršeno.

Pa ipak, i ovako nedovršen, ovaj je ciklus *doprinos jednoj tajni tajni*. Sufije znaju da je *fanā* postaja koja se po definiciji ne može „dovršiti”, onaj koji bi rekao da ju je dovršio time bi sam pokazao da nije. Berberovo nedovršenje, kada se tako gleda, nije slučajno; ono je *strukturalno suglasje s temom*. Slikar koji bi dovršio derviški ciklus pripadao bi prvom mekamu, ne četrdesetom. Ovaj koji ga nije dovršio - koji je ostavio dnevničke kao radno opskrbljen ali nepokupljen vrt - pripada onima koji su znali da put ne dolazi do kraja.

I to nas vraća na Šarčevićevu rečenicu o europskom istočnom duhovnom dragulju. Bosna kojoj je Berber slikao, i kojoj je u zadnjim mjesecima crtao šejhove, nije Bosna kakva se može izložiti i zatvoriti. Ona je Bosna iz koje izrasta nešto što je bilo zatrpano pa iz smrti Srebrenice izrasta *živo* srce tekije u Srebreniku i *šejha Čajlakovića*, i *čitava* jedna nova epopeja o sufijskoj Bosni koja nije dovršena. Berberov nas crtež upravo na pragu te epopeje ostavlja. Zadatak je naš, ovog časopisa, ovih izložbi, ovih čitalačkih krugova, da je nastavimo. Vahdetijev *Divan* trebamo dalje prevoditi. Hamzevije trebamo dalje istraživati. Šejhove koje je Berber slikao (Mesud Hadžimejlić i Halil Brzina su preselili na Ahiret) trebamo i dalje poštovati te slijediti nauk koji su za sobom ostavili. Kapljica koja je krenula prema moru - kapljica koju je Berber u svojim dnevnicima nacrtao kako se gubi u svjetlosti - još uvijek putuje.



KUKAVICA



1950
92





Mersad Berber (Bosanski Petrovac, 1. I. 1940 – Zagreb, 7. X. 2012)

BIOGRAFIJA

S DESET PRSTA

Mersad Berber kroz prizmu tkanja: o Sadiki, Adaleti, sinovima, snahi, unuci Mey i jednoj porodičnoj manufakturi koja nije znala za vremenske granice

I. KUĆA KOJA SE SJEĆALA RAZBOJA

Postoje slikari čiji se opus, koliko god bio raznolik, vraća na jedan jedini gestus. Kod Mersada Berbera taj se gestus ne bi pravilno zvao niti crta niti boja - pravi naziv mu je tkanje. Sve što je radio, od ranih banjalučkih grafika do posljednjih deriških dvostranica, izveden je u logici razboja: jedna nit ide po dužini, druga preko, treća se uplete, lahko se kasnije vraća, ništa nije gotovo dok cijela površina ne potvrdi svoj uzorak. Slikareva ruka je tu samo posljednji potez u dugom porodičnom poslu. Razboj je radio prije nje, i nastavit će raditi nakon nje.

Sam je to formulirao bez patetike. „*Potječem iz stare tkalačke manufakture, iz Bosanskog Petrovca, malog ubogog bosanskog gradića, negdje ad marginem civilizacije. On je imao manufakturu tkanja i ja sam etiku posla, etiku života, etiku čestitosti naučio upravo kod majke i kod oca, stekao ono što u Bosni kažu: sa deset prsta.*” Otac Muhamed vodio je manufakturu. Majka Sadika bila je tkalja klasičnih bosanskih ćilima. Mlađa braća - Saud, koji će studirati Komparativnu književnost u Zagrebu, i Omer, koji će ići na arhitekturu u Ljubljani - nosit će istu radioničku osnovu u druge medije. Ono što je u toj kući bilo normalno postat će za njih sve troje, na različite načine, polazna teza života: znanje se prenosi kroz ruke, a ne kroz govor, čestitost je tehnika, a ne moralna formula.

Berber će ovaj princip kasnije preimenovati u jedan formalniji izraz. *Renesansna manufaktura* - tako će se sjetiti svoje kuće u Bosanskom Petrovcu i u Banjoj Luci. Sintagma je hrabra, nikad nije, koliko nam je poznato, primijenjena na bošnjačku tkalačku tradiciju. Ali ona je tu prikladna upravo zato što oslobađa Berberovu obitelj dvostrukog gravitiranja - niti gradskog romantizma, niti seoske idealizacije. Bosanski Petrovac u Berberovoj memoriji nije mali grad nego *radionica*. A ona, kako svaki povjesničar talijanske renesanse zna, jest mjesto u kojemu se umjetnost rađa iz strpljenja, iz porodičnog dogovora i iz dugog zajedničkog rada s rukama.

II. SIN SLIKA ONO ŠTO MAJKA TKA, MAJKA TKA ONO ŠTO SIN SLIKA

Najljepša činjenica u Berberovoj porodičnoj povijesti jest da je odnos između majke Sadike i sina Mersada bio dvosmjernan.

Klasična slika kaže da dijete uči zanat od majke, odraste, postane „pravi” umjetnik, otiđe u svijet. Majka ostaje u tradiciji, sin ulazi u modernu. Berberova porodica nije znala za tu shemu. Sadika je, prema riječima samog Berbera, „u poznim godinama svog života napravila veličanstven opus tapiserija po sinovim nacrtima”. Berber je crtao motive - konje, žene, anđele, fragmente figura - koje je njegova majka uplela u svoje tapiserije. Sinovo slikarstvo postalo je predložak za majčino tkanje. Razboj je primao crtež i vraćao tkaninu, dijete se rodilo iz majke, a slika se sad radala u majčinim rukama. Berber to opisuje s hvalom:

Nekada je moja kuća u Bosanskom Petrovcu i u Banjoj Luci izgledala kao stara renesansna manufaktura. Moja je rahmetli majka Sadika, veliki majstor klasičnog, tradicijskog ćilimarstva, u poznim godinama svog života napravila veličanstven opus tapiserija po mojim nacrtima. Imala je vlastitu školu tkanja u Banjoj Luci. Puno se njenih radova razišlo svijetom. Izlagala je na Olimpijadi u Sarajevu, u Olimpijskom muzeju.

U martu 1983. godine zagrebačka Galerija Školske knjige u Masarikovoj 28 priređuje samostalnu izložbu pod nazivom *Tapiserije Sedike Berber*. (Ime joj se u različitim katalozima pojavljuje u dvije varijante - Sadika i Sedika; rukopis ostaje isti.) Godinu dana kasnije, 1984., Sadika izlaže u Olimpijskom muzeju Sarajevo, u sjeni Zimskih olimpijskih igara, dok njezin sin u istom gradu vodi jedan od najvažnijih ateljea bosansko-hercegovačkog modernog slikarstva. Bila je to tiha, neizrečena uskladba dvaju postava: ono što sin slika u svom Sarajevu, majka tka u svojoj Banja Luci. Razboj je u toj porodici uvijek bio negdje upaljen.







.....

U kući Mersada Berbera, kroz dvije generacije, žive dvije velike tkalje. Sadika, koja u Banja Luci preuzima sinove crteže i upliće ih u svoje tapiserije. I Adaleta, koja u Sarajevu, a kasnije u Zagrebu, tka tekstil koji je istovremeno odjevni predmet i tapiserija. Mersad, slikar, stoji između njih. Njegov se posao može razumjeti samo ako se zna da je on cijeli život slikao između dva razboja.

III. ADALETA NA RAZBOJU VISOKE MODE

Berber je svoju veliku ljubav, Adaletu Muzurović, prvi put ugledao u listopadu 1967. godine u zagrebačkom Domu JNA. Tamo je imao samostalnu izložbu, došavši „s jednim kovčegom i bojama u ruci”, kako piše Lejla Muzurović u njegovoj biografiji iz 2000. godine, iz Ljubljane preko Sarajeva. Adaleta je bila studentica ekonomije, ali „i veliki zaljubljenik u umjetnost”. Pogledali su se u jednoj galerijskoj dvorani, a godinu i kusur dana kasnije, u studenom 1968., vjenčali su se u Banja Luci. Stariji sin Ensar rodio se 1971., mlađi Azer 1974.

Što čini Adaletu osobitom, i u ovoj porodičnoj povijesti iznimno važnom, jest da nije bila „supruga umjetnika” u onom dosadnom smislu - kućna scena, podrška, kulisa. Bila je „partner-kolega”, po izrazu biografkinje Muzurović. Njezin teorijski interes za umjetnost spojio se s praktičnim životom suprugovog ateljea i izrodio vlastiti medij: tekstil. Dvometarske tkane plohe, geometrijska rješenja, izložba u dubrovačkoj galeriji *Sebastijan* pod naslovom *Svileni tragovi*. Desetak godina kasnije, krajem devedesetih, neposredno nakon što su Mersadovi roditelji preminuli, otac Muhamed u veljači 1996. i majka Sadika 1999. godine, oboje u Zagrebu, Adaleta će ponovno otvoriti svoj razboj. Sad u registru visoke mode, srodne japanskim modnim kreatorima Yamamotu i Miyakeu. Izlagat će u paviljonu *Creative Club* na ljetnom sajmu mode u Düsseldorfu, prodavat će svoje modele u butikima u Udinama i Bologni.

I tu se otvara dvostruki uzorak: U kući Mersada Berbera, kroz dvije generacije, žive dvije velike tkalje. Sadika, koja u Banja Luci preuzima sinove crteže i upliće ih u svoje tapiserije. I Adaleta, koja u Sarajevu, a kasnije u Zagrebu, tka tekstil koji je istovremeno odjevni predmet i tapiserija. Mersad, slikar, stoji između njih. Njegov se posao može razumjeti samo ako se zna da je on cijeli život slikao između dva razboja. Otud i druga njegova rečenica, izgovorena bez ikakvog akademskog odmaka: „Kao moja majka, kao moj otac, uvijek sam živio od svojega zanata, od svoje manufakture.”

IV. ALBRECHTOV ULM I KREŠEVSKI KOVAČ

Tu treba dodati jedan širi okvir. Berber se nije zanimao za zanat iz nostalgije - on ga je razumijevao kao etiku, i tu je etiku registrirao u dvije neobične istovremene reference. Prva je sjeverna, renesansna: Albrecht Dürer.

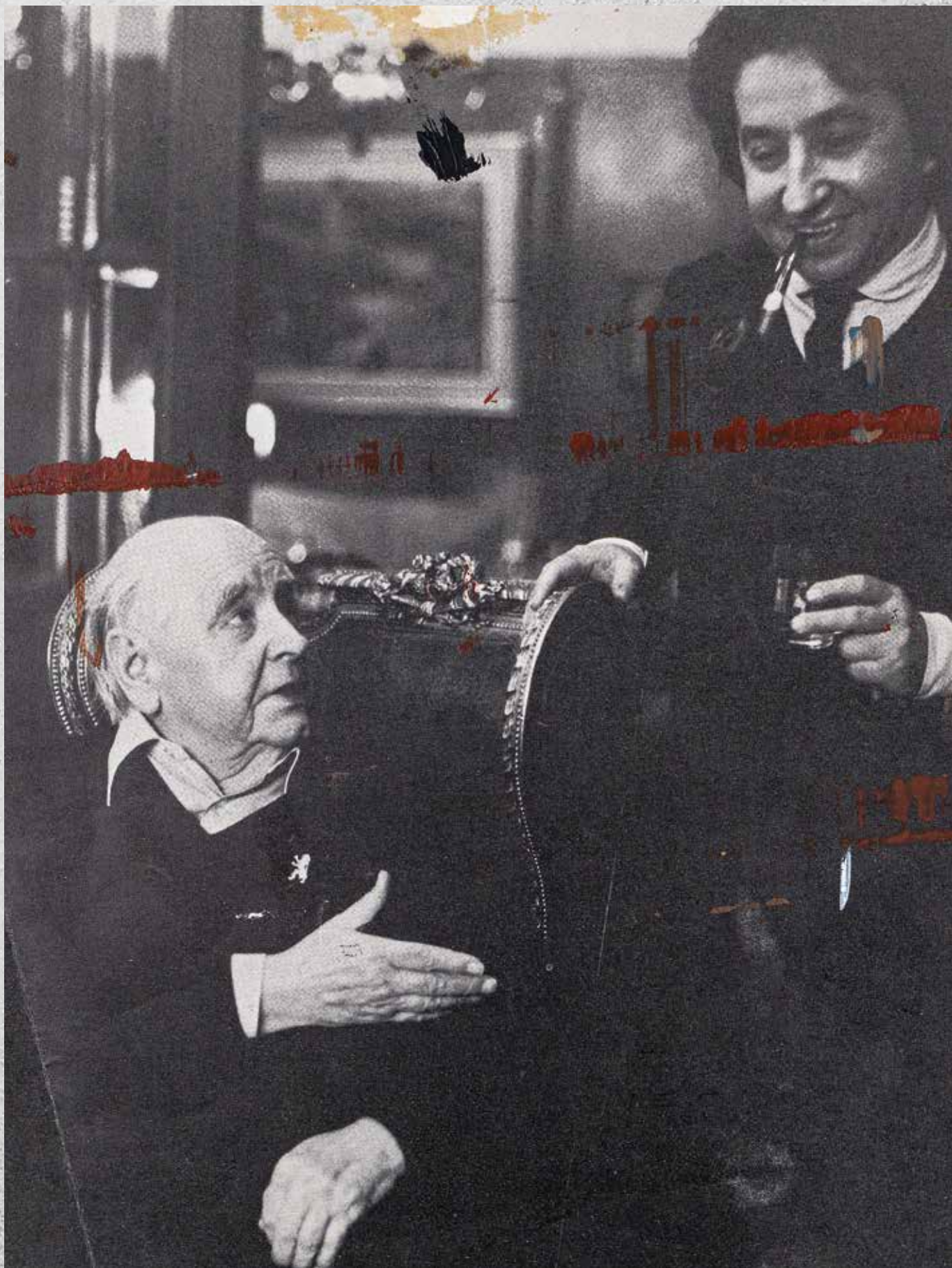
Usvojio sam one principe Albrehta Dürera koji je svoje grafičke multiple - bakropise, drvoreze, bakroreze - prodavao na obrtničkim sajmovima u Ulmu, Kolmaru i Nürnbergu.

Dürer je za Berbera primjer umjetnika koji nije imao ni mecene ni dvor, on je svoje grafike, tehnički multiplable, prodavao kao zanatske proizvode. To je dignitet manufakture, dignitet onoga koji od svog rada živi. Berber se s tim eksplicitno poistovjećivao. Ali odmah uz njega, u istom dahu, postavljao je drugu, bošnjačko-muslimansku referencu: kreševskog kovača iz devetnaestog stoljeća, kojeg spominje povjesničar Hamdija Kreševljaković. Taj je kovač, kako bi sebi i porodici platio put na hadž, putovao prodajući bijele anđele koje je sam izrezivao od papira, za to je dobio i medalju četvrtog reda od sultana Abdulhameda II. „Kako već priliči rangu umjetnosti”, govorio je Berber.

Tu Mersad pravi okret koji je za njega tipičan: *Dürerov Nürnberg i kovačev Kreševo isti su grad*. Ono što ih spaja jest porodična manufaktura kao etička kategorija. Bosanski Petrovac, kuća njegovih roditelja, treća je tačka tog trokuta. *Sa deset prsta* nije bošnjački idiom, to je formula koju kreševski kovač i Albrecht Dürer i Sadika Berber svi prepoznaju, jer su svi troje radili rukama.







.....

Trinaest godina starije pismo, nađeno u trenutku kad je sve razneseno. Meša je bio mrtav već dvanaest godina, atelje na Grbavici upravo se pretvarao u krš, a slikar pronalazi nit koja je u međuvremenu išla preko Save i nazad. „Berber traži onu istinsku voljenu Bosnu bez laži i lakiranja što sam i ja pokušavao u svojim knjigama.”

V. SIN U ATELIERU, KIST NEUMOČEN U ŽUČ

Postoji fotografija u Berberovoj biografiji koja zaslužuje da se gleda dugo. Snimak sina Azera Berbera u atelieru oca Mer-sada na Grbavici, Sarajevo, osamdesetih godina. Azer je još di-jete, sjedi pred velikim radnim stolom, iza njega je policica, na zidu visi jedan od očevih radova u tamnim tonovima. Slika nije postavljena za reklamu, ovo je obična porodična slika u ateljeu, jednog od bezbroj poslijepodneva osamdesetih godina, kad je Azer dolazio gledati kako otac radi.

U toj fotografiji je sadržan puni biografizam. Dijete u radio-nici. Razboj je sad Berberov stol. Princip je isti: ono što vrijedi prenosi se gledanjem, ne predavanjem. Berber je svoje sinove uveo u atelje kao što je njegova majka njega uvela u svoju tkalacku radionicu. Slikati znači, među ostalim, biti vjeran redoslijedu obitelji: pustiti djecu da gledaju, da se naviknu na boju i papir, da znaju kako ruka treba stati, kako se papir tonira, kako je znanje prirodno tu, prisutno, dostupno.

Ono što je Azer i Ensar gledali kao djeca, vidjet će još jedno dijete tek mnogo kasnije. Mey - kćerka starijeg sina Ensara i njegove žene Ire - donijela je u tu kuću ono što ničim nije bilo planirano. Ira, koja će kasnije, nakon slikareve smrti, preuzeti i dio brige o porodičnom naslijeđu, ulazi u ovu priču upravo u najmekšem trenutku - kao majka djeteta koje će djedu vratiti svjetlost. Berber će za rođenje Mey, neposredno pred svetu noć Lejletu Kadr, izgovoriti rečenicu koja je možda najnnježnija njegovom cijelom javnom govoru:

U veliku pretprazničku večer rodila se naša unuka Mey, kćer Ensara i Ire, koju su u naše porodično gnijezdo donijeli bijeli melec. Koliko to zvučalo patetično, gledajući zasanjane oči male Mey, kako spavaju iznad svakoga zla ovoga svijeta, u čovjeku se pojavi ona iskonska nada o novoj sreći nad gajevima Bosne. Tada sam prvi put osjetio, kao slikar, da ne mora kist uvijek biti umočen u žuč.

Slikar koji je deset godina radio na *Velikoj alegoriji o Srebrenici*, koji je u kršu sarajevskog ateljea pisao svoje ratne dnevni-ke, koji je u krilu rata izgubio prijatelja kipara Aliju Kučukalića pred zgradom Likovne akademije - taj slikar govori sad, u jednoj zasanjanoj noći, da kist *ne mora biti umočen u žuč*. Mey ga je tome naučila.

VI. PISMO IZ 1979.

Postoji ulomak iz Berberovog ratnog dnevnika koji treba uvijek nanovo čitati. Početak kolovoza 1992., Sarajevo pod op-sadom. Atelje na Grbavici upravo je granatiran. Berber sjedi u kršu i pretražuje papire. I pronalazi:

U kršu ateljea naletih na jedno davno pismo Meše Selimo-vića iz Beograda, upućeno meni 16. 4. 1979. „Bolestan sam čovjek i žao mi je što ne mogu da napišem više o Berberovom slikarstvu. Ja znam da me njegove slike privlače, da ih gledam i istinski uživam. One mi pružaju veliku radost, utjehu i sjetu. One me podsjećaju na moju rođenu Bosnu sa svim njenim suprotnostima, sa svim njenim nježnostima. Berber traži onu istinsku voljenu Bosnu bez laži i lakiranja što sam i ja pokušavao u svojim knjigama...”

Trinaest godina starije pismo, nađeno u trenutku kad je sve razneseno. Meša je bio mrtav već dvanaest godina, atelje na Grbavici upravo se pretvarao u krš, a slikar pronalazi nit koja je u međuvremenu išla preko Save i nazad. „Berber traži onu is-tinsku voljenu Bosnu bez laži i lakiranja što sam i ja pokušavao u svojim knjigama.”

To je tkanje kao porodični model proširen na cijelu jednu kulturu. Pisac koji je iz Beograda gledao Bosnu i slikar koji je iz Sarajeva gledao Bosnu - bili su, ispostavlja se, na istom razboju. Pismo je bilo nit koja se tu uplela 1979.; krš ateljea otkriva je 1992. i potvrđuje da nije nestala. Berber će u dnev-niku odgovoriti, kao da Meši uzvrća: „Dobro si pogodio, moj dobri Meša”. A trideset godina kasnije, kao kakav konkretan likovni odgovor na *Derviša i smrt*, isti slikar otići će u tekiju u Srebreniku i tamo, sa šejhom Mustafom Čajlakovićem, sjesti među muride.







VII. TRAVA NIČE IZ TKANJA

U onoj istoj noći u kolovozu 1992., u istom dnevniku iz opasnog Sarajeva, Berber se sjeti jednog soneta Skendera Kulenovića. Citira ga po sjećanju, neprecizno, kako se to radi kada knjige nisu pri ruci nego samo srce:

Nad mrtvom majkom mojom — gledaj to tijelo, kako trava iz njega niče, ko što si i ti nico iz tog umornog tijela...

Ovaj će stih, iako tada još nije znao, biti za njega dalekovidan. Sedam godina kasnije, 1999., Sadika će umrijeti u Zagrebu. Berber, koji je osamdesetih u sarajevskom ateljeu na Grbavici primao po njezinim rukama tkane verzije svojih crteža, stat će sad sam pred razbojem koji se zaustavio. Ali Skenderov stih bio je u pravu. *Trava niče iz tkanja*. Ono što je Sadika stigla utkati nastavlja rasti, u Adaletinim modelima koje će, krajem devedesetih, izlagati u Düsseldorfu, u Mersadovim slikama koje će, već u Zagrebu, donijeti najveće međunarodne priznanja, u sinovima koji čuvaju arhiv, u Mey koja, u svojoj zasanjanoj kolijevci, navodi djeda da prvi put kist ostavi suh od žuči.

Sve što je Mersad Berber slikao može se, u ovom trenutku, sažeti u jedno tihu privatnu uskladbu. Sadikinih ruku više nema. Razboja u Banja Luci više nema. Sarajevski atelje na Grbavici i pismo Meše Selimovića pronađeno na njegovim razvalinama i opet sklonjeno. Adaleta je preselila tkanje u talijanske butike. Sinovi su se nosili dalje s vlastitim životima. Mey je prerasla zasanjane oči i postala je konkretna mlada osoba koja zna koja joj je djed bio. Ali u svemu tome, i to je razlog zbog kojeg posljednja ili prva izložba u Francuskom paviljonu uopće postoji - niti se nisu prekinule.

Berber je umro u Zagrebu 2012. Nije završio derviški ciklus, kao što nije bio završio ni *Put u Skender Vakuf*, kojeg je nazivao svojim „likovnim testamentom“. Ali umjetnik iz porodične manufakture i ne računa da posao mora biti dovršen u jednoj generaciji. Manufaktura traje preko više života. Sadika je tkala dok je mogla. Mersad je slikao dok je mogao. Snaha Ira, Ensarova žena i Meyina majka, sad, nakon slikareve smrti, ima jednu od ključnih uloga u Fondaciji Mersad Berber. To je presudna nit u cijeloj porodičnoj povijesti, jer uvodi novi registar tkanja: ono što su Sadika i Adaleta radile rukama na razboju, Ira sad radi u registru koji se ne vidi - u arhivskom, kustoskom, organizacijskom radu koji omogućava da slikar ostane prisutan u kulturnom prostoru i nakon vlastite smrti.

Trava niče iz tkanja. Ako je nešto ostalo neuvršteno u jednom razboju, drugi ga preuzima. Ako je nešto izgubljeno u kršu jednog ateljea, nalazi se kasnije u istom kršu kao pismo. Ako je netko otišao prije nego što je dovršio derviški ciklus, drugi će ga pisati u tekstovima i izlagati, prevoditi u nove medije. Manufaktura je porodična, i porodica je veća od jedne kuće.









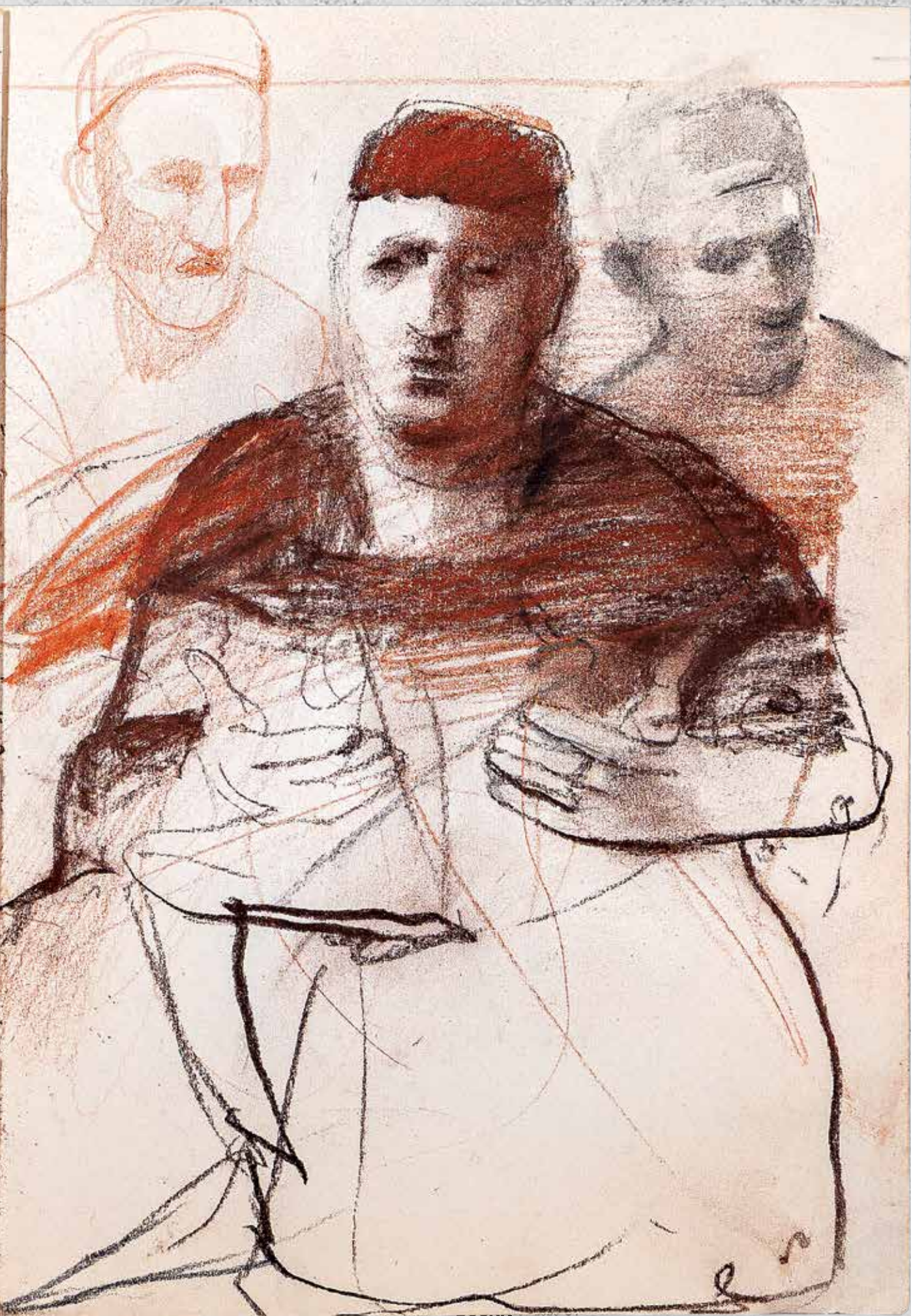








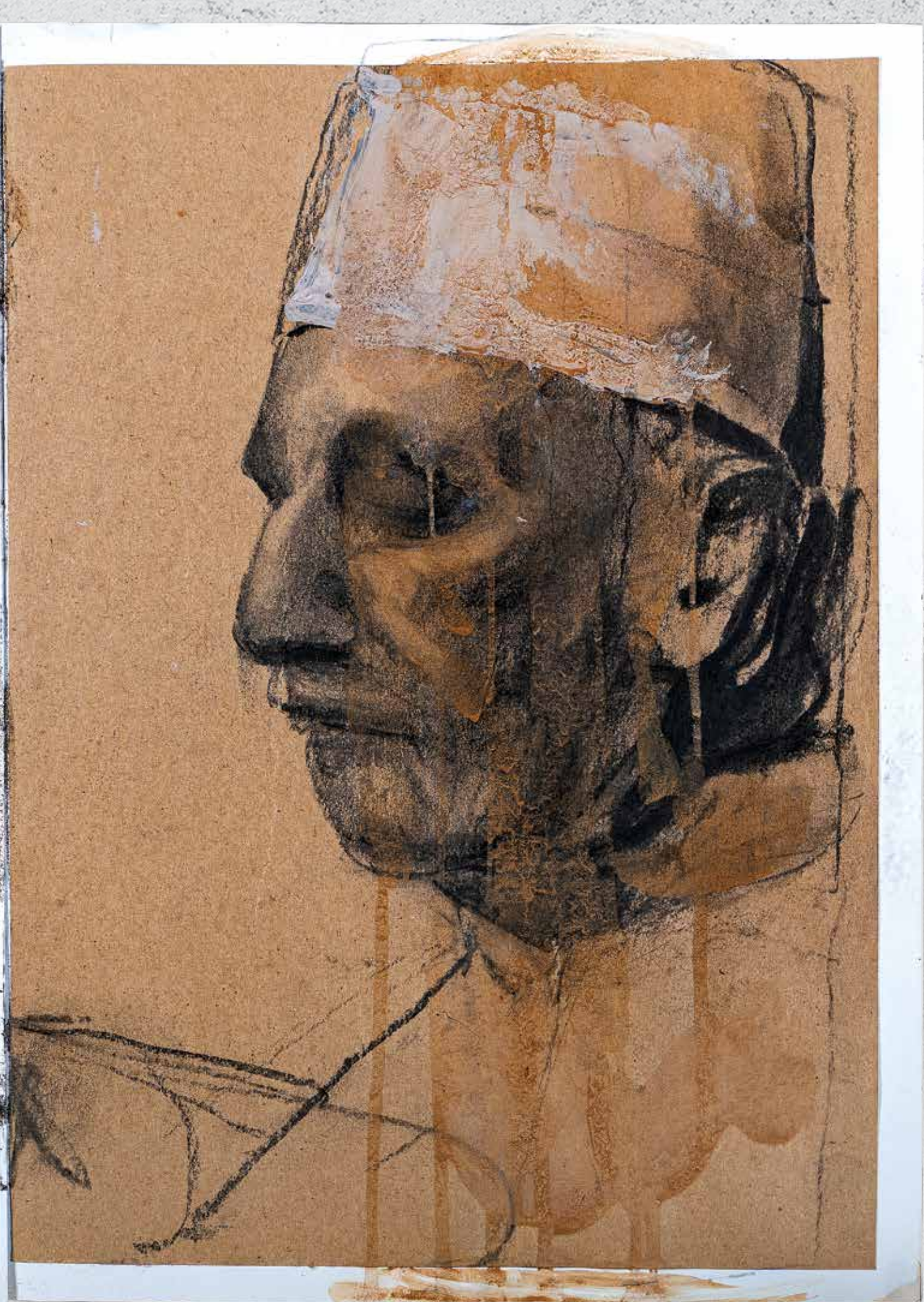




LJUBAV JE ALLAHOVA TAJNA

ŠEJH
MUZAFER
OZAK







1/21/08
25/11/2008

BOSNA JE SVE ŠTO
IMAM
SKENDER

K.