

testament jednog pobunjenika

brejten brejtenbah

daj mi pero
da pevam
da život nije uzaludan

daj mi doba
da gledam ustajali vazduh u očima
kada grešnik svoju belu utrobu povraća
jedna se tiranija raspada

neka plaću majke
neka se suše dojke
neka presuše naručja
kada omče zacvile poslednji put

daj mi ljubav
koja nikada trunuti neće među prstima
daj mi ljubav
kao onu koju želim da ti dam

daj mi srce
koje neprestano kuca
kuca kuca jače od kljuckanja belog
zamišljenog goluba u noći
jače kuca od gorkih olovica

daj mi srce, fabriku krvi u malome
koje može ispljuvati
cveće sreće
jer je krv slatka i lepa
nikada stvarna i nestvarna

hoću da umrem pre no što umrem
dok mi je krv još plodna
i crvena
pre no što padne crni talog sumnje

daj mi dve usne
i svetloga mastila za jezik
koje će mlekom pokriti
jedno veliko ljubavno pismo za zemlju

iz dana u dan sve lakšu
pošto bljuje svu gorčinu
pošto gori mekše od leta

neka dođe onda leto
bez bandijera i gavrana
neka grešni stub srama
svoje crvene plodove u miru daje

i ponudi mi leglo
golubica zadovoljstva
da bar mogu pevati
da život nije uzaludan

jer pošto umirem otvorenih očiju
crvena mi pesma uništena neće biti

22. 2. 1966.

Prevela s francuskog Daša Šašić-Drndić

Brejten Brejtenbah rođen je u Velingtonu, u Južnoafričkoj Republici. Nakon završenih studija u Kejp Taunu putuje u Evropu, gde počinje da se bavi slikarstvom.

Putujući po Evropi, shvata da je za Evropljane nepoznata protivrečna situacija u kojoj se nalazi beli čovek u Južnoafričkoj Republici. Počinje da piše pesme i da ih štampa na afrikaans. Dobija državnu nagradu »Štampanih izdanja na afrikaans«.

Ženi se Vijetnamkom i, pošto južnoafrički zakoni ne priznaju »međurasne polne odnose«, odlazi u izgnanstvo. Kada kasnije dobija turističku vizu za ulazak u Južnoafričku Republiku izjavljuje na povratku:

»Mi smo kopilad. I jezik nam je izrod. Imamo istu prirodu kao kopilad. U stvari, to je dobro i lepo.«

Otvoreno podržava oslobodilačku borbu i 1975. odlazi u ilegalnost. Međutim, biva uhvaćen i osuđen na devet godina zatvora zbog »saradnje s Pokretom otpora«.

FENOMENOLOGIJA MASKE

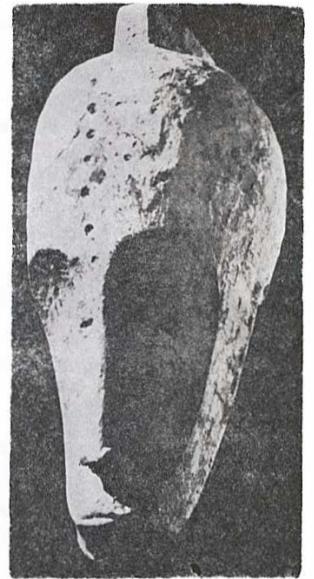
crnačka afrička maska kao problem filosofije umetnosti

milan damnjanović

Da se zadatak filosofije umetnosti sastoji u istraživanju ljudske prirode, da putem umetnosti, a ne samorefleksijom, upoznajemo sebe i tako saznajemo ko smo i šta smo, i da se stoga problemsko polje filosofije umetnosti mora naći u kulturnoj antropologiji (prema formulacijama Wilhelma Perpeeta, *Das Sein der Kunst und die kunstphilosophische Methode*, 1970, vid. i moj rad *Umetnost kao definicija čoveka*, Kolarčev univerzitet, u pojavljivanju), to ovde treba pokazati polazeći od crnačke afričke maske (i maske uopšte) kao od umetničkog dela, i to u posebnom značenju reči »umetnost« i izraza »umetničko delo«, što ovde jedino može važiti i što najpre mora biti razjašnjeno.

Kad je reč o maski kao stvari crnačke afričke umetnosti, nije u pitanju samo umetnost kao neka posebna kulturna sfera, ni estetika te umetnosti, ni istorija umetnosti kao neka posebna istorija, već svetska istorija umetnosti (izraz u značenju koje je odredio H. Lützelera, *Weltgeschichte der Kunst*, 1959) i opšta istorija čovečanstva kao univerzalni i sveobuhvatni anthropinon. Kada je reč o maski, stoga, nije u pitanju samo etnografija i etnologija, ni samo psihologija, ni sociologija, već kulturna antropologija kao filofska antropologija koja, polazeći od fenomenologije maske, prozirući njenu suštinu, razvija ontologiju maske.

Tako se kao formalni metodički cilj sledećeg izlaganja može uzeti nacrt jedne fenomenološke ontologije maske, u izvornijem i obuhvatnijem smislu od onog koji je Hajdeger u tumačenju mogao postići, polazeći od starogrčkog hrama kao umet-



levo: fangi maska. desno: pangve maska.

ničkog dela ili, pak, od Van Gogove seljačke obuće kao proizvođa visoke kulture i, najzad, kulture Zapada.

Prema današnjem saznanju i izgledima, o maski se ne može govoriti kao o nekom estetskom predmetu, takođe ne kao o umetničkom delu ko je se kao umetnost izdvaja iz životnog procesa, u smislu onog pojma umetnosti koji se razvio u našoj tradiciji i bio uzdrman tek pojavom moderne umetnosti, što znači tek delotvornom svešču o svetskoj istoriji umetnosti. Ta svetska istorija umetnosti pokazala je plodnu problematičnost pojma umetnost, počev od preistorije i, stoga, nužnost da se estetski pogled na umetnost shvati u njegovom ograničenom istorijskom značenju, i da se pitanje o biću umetnosti poveže s osnovnim antropološkim interesom.

Takav, dakle, mora biti pristup crnačkoj afričkoj umetnosti maske, koja pripada ne samo svetskoj istoriji umetnosti, već i »svetskoj istoriji maske« (izraz opet u Lützelera, *Weltgeschichte der Maske*, ibid): maska se pojavljuje i u preistori-

ji, i u istoriji tzv. primitivnih naroda, najzad i u arhaičnim i svim visokim kulturama, s folklornim zaostacima i u različitim derivacijama sve do danas. Maska, zatim, pripada onom izvornom »celokupnom umetničkom delu« (Gesamtkunstwerk), ne samo likovnom, već i muzičkom, vokalnom i instrumentalnom, plesnom i pesničkom, najzad i glumačkom delu, u kome maska fungira kao jedan član, budući da umetnost u životu primitivne zajednice ima pantonomni položaj (prema izrazu J. Cohna), što znači da je određena svim zakonima koji u toj zajednici deluju, da je u službi osnovnih životnih svrha i magijskih dejstava i, povrh svega, po investiranom verovanju primitivaca, u službi numinoznih sila. Sve to važi i za masku kao »umetničko delo«, što se ne sme uzeti samo kao jedna vrsta skulpture, prema nekom spoljašnjem evropskom estetskom gledištu i prema našoj muzejskoj perspektivi, već se mora shvatiti kao stvar za sebe, kao nešto što se ne može odvojiti od celine odeće igrača pod maskom i životne situacije, u kojoj se ona stavlja na lice, što znači: kada se upotrebljava i zatim uništava. Prema našem današnjem etnografskom znanju, maska je u tome životnom sklopu imala važnu ulogu u društvenom povezivanju primitivne zajednice, čak u njenom političkom organizovanju, u onom rudimentarnom smislu, u kome se o tome ovde uopšte može govoriti, ali koji, ipak, ima načelan značaj.

Ako se maska, s gledišta moderne nauke, kao predmet proučavanja, ali i s gledišta izvornog naučno-filosofskog tematizovanja, u smislu metodičke upravljenosti na nešto, formal-



levo: salampasu maska. desno: mbagani maska

no mora izdvojiti iz konteksta »celokupnog umetničkog dela« kome kao deo pripada, kao što se mora izdvojiti iz celine one životne situacije u kojoj se ona upotrebljava, onda se pod našim pojmovnim aparatom i kategorijama naučno-filosofskog mišljenja pre prikrija i gubi suština maske, nego što se omogućuje da se ona ispolji. Otuda postaje neophodna fenomenologija maske, radi sagledavanja njene suštine, radi razumevanja njenih ontoloških vrednosti, najzad, radi jednog, po mogućnosti, novog tumačenja maske, koje bi se moglo nazvati heteroontološko, jer polazi od bića čovekovog i njegove težnje ka drugom biću, putem preobražaja koji se postiže kroz masku. Jer, iza želje bića da bude drugo no što jeste, nalazi se »istinski ljudski nagon« koji u sebi sadrži odluku za novi život. Egzistirati za nas nikada nije dovoljno, već tek egzistirati za druge, postojati s drugim, štaviše, živeti drugim životom, ući u drugo biće, ono koje bismo mogli biti, u razdvojenosti bića koje bi htelo biti ono što nije, koje poriče i napušta sebe radi sve-bića i sve-života.

Izraz »fenomenologija maske« upotrebljava Gaston Bašlar u smislu jedne psihološki značajne fenomenologije pretvaranja, smatrajući, osim toga, da ona »mora usredsrediti svoja ispitivanja na zapadni mentalitet« (u članku *Maska*, prev. T. Gavrić, *Gradina*, 1975/5). Stoga on raspravlja samo o psihologiji maskiranog bića, o duševnom zbivanju »pretvaranja maskiranog bića u masku«, i to samo s gledišta naše tradicije, ali se, s gledišta svetske istorije umetnosti i svetske istorije maske, fenomenologija maske ne sme ograničiti ni na psihologiju kao posebnu nauku, ni na zapadni mentalitet. Kao što smo već nagovestili, u izvornom »celokupnom umetničkom delu«, kome u afričkoj crnačkoj umetnosti (formalno slično i u drugim, tzv. primitivnih naroda) pripada maska, ne može biti reči o pretvaranju ih, pak, o razdvajanju bića koje želi biti ono što nije, ni o glumi u igri pod maskom, pa čak ni o simboličkom dejstvu maske.

S ovim nizom negativnih određenja, s navođenjem šta maska nije, tek se otvara problem pravog razumevanja izvorne crnačke afričke maske i, po tome, problem njenog pozitivnog određenja, kao i adekvatnog tumačenja. Jer, ukidanjem njenog magijskog delovanja, lišavanjem maske njenog numinoznog smi-

sla, gubljenjem izvorne celine kojoj je pripadala, ono što je nekada bilo vidljivo za nas je postalo nevidljivo. Stoga se, najpre, mora razvijati svojevrsna fenomenologija kao opis prvobitnog pojavljivanja maske, da bi se obnovio vid za izvorni smisao ovog fenomena, da bi se, zatim, diferenciranjem u samom pojmu maske, dosegao njen egzistencijalni smisao. Reč je o viđenju kao prvom principu fenomenologije, ovde uzete u službi kulturne antropologije, a ne tek o nekom ličnom pokušaju nekog dosad nepokušanog opisa.

Stoga, evo, prema H. Liceleru, opisa igre pod maskama u Zapadnoj Africi:

»Ceremonije se obično obavljaju na mesečini, ili u svetlosti baklje, usred divlje, netaknute prirode, kroz čiji se mir probija samo zov životinja i žamor šume. Jedna 'noćna pesma' iz Zapadne Afrike fiksira taj čas pun iščekivanja:

Nebo beše tamnoplavo kao indigo-obojeni pamuk,
kao sveže mleko dole je kapala magla.
Hijena je riknula, a lav, gospodar šumarica, odgovara.

Muzika odjekne. Rogovi tutnje. Trube trešte, flaute pište. Zujanje svetih pištaljki ispunjava vazduh glasovima duhova. Tada se, iz čestara, pomaljuju igrači. Čak i starce prožme jeza pred prizorom njihovih maski. One su ono što čovek ne može biti: životinja puna tamnog znanja ili iskonske snage, duh tako čudan s kljovama i rogovima, džinovske uši koje sve čuju, surla, s mrtvačkom glavom i falusom istovremeno. Kad ugledaju rogatog duha 'Boli, užasnuti poviču Bamana iz zapadnog Sudana: 'Boli je grozan kad se gleda' čovek se ukooči od straha; crn je kao čad, a lice mu iščezava u plamenu nad kojim rogovima strče'. Jezivo svetli belina maske — boja duhova; u — tešno svetlucaju crveno i plavo — boje zemlje i neba. Sad se igrači svedu na kretati, pa, ipak, oni ostaju nepomični, okovani svojim maskama. Njihova tela koračaju, ali njihova lica ostaju nepomična. Jedna maska se na silu probija napred. Takvim očima duh prodire do srca; takvim ustima stušiti se na nas, bilo gde da smo; povijenim kljunom neumoljivo grabi. Iskusi muškarci pevaju svete povesti, a igrači ih nezaboravnim zamaisima urezuju ljudima u pamćenje. Muzika postaje divljija, a ples bešnji. Neljudski krici probijaju se kroz maske. Gonjeni demonima, kreću se u kovitlac, trzaju, padaju, uzdižu. Sve zanosnije, kretnje se, poput plamena, prenose na posmatrača — na muškarce, na sedokose, na dečake — i ništeći vid i osećanje, zanos, konačno, proguta sve«.

Ovaj opis, ako je to uopšte moguće, još ne prelazi u tumačenje, iako je izveden iz moderne svesti, pa time već prevodi nešto što ima izvorni smisao na izvedeni i već zato drugi smisao. Taj opis približno pokazuje ulogu maske u plesu primitivaca kao »celokupnom umetničkom delu«, ali ne pokazuje i sav njen značaj za život tih ljudi, koji bismo mi upravo želeli da dokučimo, poznajući u tome univerzalnu ljudsku suštinu fenomena nošenja maske. Stoga se načelo proučavanje fenomena, o kome je reč, mora proširiti do obuhvatanja njegovog punog obima, prenošenjem problema upotrebe maske u primitivnim društvima na opšti problem nošenja maske u »svetskoj istoriji maske«, kada bi se fenomenologija u službi kulturne antropologije takođe, morala proširiti i univerzalizovati. Upravo univerzalnost fenomena o kome je reč, dopušta da se, kroz jednu njegovu istorijsku modifikaciju u afričkoj maski, postavi opšte pitanje ljudskog smisla nošenja maske, kao pitanje filosofije umetnosti i filosofske antropologije.

Pre analize i tumačenja ka kome ovde težimo, evo još jednog opisa iste pojave upotrebe maske u plesu primitivaca, radi dopune i kontrole onog prethodnog opisa, ali i radi dalje pripreme definitivnog tumačenja fenomena o kome je reč. U knjizi prevedenoj u nas, *Igre i ljudi*, s podnaslovom *Maska i zanos* (prev. R. Tadić, Nolit, Beograd 1965), Rože Kajoa piše sledeće:

»U beskrajnoj buci i galami, koje se same pothranjuju i svoju vrednost nalaze u sopstvenoj preteranosti, smatra se da delovanje maske okrepljuje, podmlađuje, vaskrsava i prirodu i društvo. Upad tih utvara je oličenje onih sila kojih se čovek plaši i pred kojima oseća sopstvenu nemogućnost. On, dakle, privremeno ovaploćuje zastrašujuće sile, imitira ih, poistovećuje se s njima i ubrzo zanesen, u delirijumu, stvarno počinje da veruje da je bog, pošto se prethodno potrudio da uzme njegov izgled, prerusavajući se znalčki ili detinjasto. Situacija je obrnuta, sada je on taj koji zadaje strah, ta strašna neljudska snaga. Bilo mu je dovoljno da na lice stavi masku koju je sam izumeo i obuče odoru sašivenu po ugledu na zamišljeni predmet svog strahopoštovanja, da proizvodi nesnosne zvukove pomoću instrumenta... Simuliranje dovodi do posedovanja koje, međutim, nije prividno. Posle delirijuma i besomučnosti, koje ono izaziva, učesnik se ponovo vraća svesti, otupeo i iscrpen, samo s nejasnom, prigušenom uspomnom na ono što se desilo u njemu, bez njega« (str. 119).

Ove reči, koje se zasnivaju na posredovanom etnografskog iskustvu, već sahrte tumačenje u opisu ponašanja plesača pod maskom, u onome što se zbiva u svakome od njih, kao i u opisu dejstva maske koje pogađa ne samo društvo, već i prirodu i, na taj način, briše granicu među njima u magijskom jedinstvu. Tu se, dakle, za naše tumačenje maske kao svojevrsne umetnosti, pojavljuje kritičan pojam granice; najpre granice

između prirode i čoveka, a zatim granice u samom čoveku, između nečeg što se u njemu, ali bez njega zbiva, i onog što se tu, po njemu, zbiva.

Odatle započinje naša analiza, čije smo elemente već pomenuli u toku dosadašnjeg izlaganja, a koje sada treba sabrati, radi obuhvatnog tumačenja.

1. Ako je reč o maski kao umetničkom delu, onda već to kao upućuje na jedan elemenat analize, jer je u pitanju svojevrsna umetnost, ne samo po svom izvodenju, po specifičnim motivima i jedinstvenom delu i delatniku (umetniku), već i po svojoj bitnoj povezanosti s onim što se s razlogom naziva »celokupno umetničko delo«.

2. Po tome se može razumeti i smisao primitivne pantomime maske kao umetničkog dela, što upućuje na njeno postojanje ne samo u okviru »celovitog umetničkog dela«, već i u okviru celine primitivne društvene zajednice. U tome sklopu maska pokazuje neobičnu snagu neumetničkog delovanja: »Na tom elementarnom nivou kolektivnog života treba tražiti još nejasne početke političke vlasti. Maska je oruđe tajnih bratstava«... Tu se nalazi »prvi točkić države, maska je institucionalizovana« (R. Kajoa, op. cit., str. 128).

3. »Karakter realnosti (Realitätscharakter, prema izrazu D. Freya, u *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1976, hrsg. von G. Frey) maske kao umetničkog dela predstavlja nešto što pripada celokupnoj preistorijskoj umetnosti, celokupnoj umetnosti primitivnih naroda, ali se zatiče i u visokim kulturama, u nekim razdobljima kada dejstvo umetničkog dela može biti takvo da modifikuje sredinu u kojoj se nalazi. To ovde formalno znači da ne postoji nikakva »estetaska distancija« u odnosu koji primitivac uspostavlja prema maski kao svojevrsnom umetničkom delu, jer ona ne samo da ne postoji za sebe i da se ne izuzima iz životnog procesa, već se uništava posle upotrebe. Najzad, sama ta upotreba, stvarna upotreba maske, pokazuje njen karakter realnosti kao »umetnosti«.

4. *Neposrednost* odnosa prema maski kao umetničkom delu govori o iskustvu primitivca, koje nije prelomljeno sa simboličkom svešću da maska na nešto upućuje što nije ona sama, ali ni sa svešću o prividu i igri, koju bi kasnije zamenili zanos i vrtloglavica, kada se gubi ta svest i nestaje u doživljaju transa i ekstaze.

5. *Ekstasis* je ključni pojam za tumačenje maske samo ako se tome pojmu prida šire značenje od čisto psihološkog i etnopsihološkog, u opisu činjenica koje su lišene onog smisla i suštine koje otkrivamo na fenomenološkom putu. Zato ovde, u transkripciji, zadržavamo starogrčku reč *ekstasis*, da bismo joj sačuvali ruminozni i, čak, popularni misterijski karakter i, najzad, dostigli odlučujuće antropološko značenje s gledišta filozofije umetnosti i filozofske antropologije.

Odatle se otvara put ka onom tumačenju maske koje smo nazvali heteronotološko. Maska kao svojevrsna umetnost, kao činjenica duševnog i društvenog života primitivca, ima izvornije, tako reći pre-društveno i pre-umetničko značenje. Ona pogada osnove čovekovog opstanka i, uopšte, ispoljava se kao prvorazredni *anthropologikum*, po jedinstvenom iskustvu o *granici* ljudskog i o ljudskom kao *granici*, u transcendiranju prema nad-ljudskom (demonskom i numinoznom) i prema pod-ljudskom (prirodnom i animalnom). Jer, pod maskom je bio moguć preobražaj i u smislu prekoračenja i u smislu potkoračenja ljudskog života, kao neposredno datog. Po svojoj umetnosti maske, čovek je upravo sebe mogao doživeti kao granicu između božanskog i ljudskog, jer umetnost ima samo čovek (Schillerov stih: *Die Kunst, o Mensch, hast du allein!*). Tako se maska afričkih Crnaca i maska svih primitivnih ljudi tek može načelno shvatiti kao umetnost i tako se ona, po svome jezguru, a ne tek po emotivnom ili, pak, po čisto pikturalnom ili skulpturalnom značenju, može uvrstiti u istoriju umetnosti kao svetsku istoriju.

Iz htenja jednog istinskog ljudskog nagona, iz želje ljudskog bića da bude drugo no što stvarno jeste, ali i iz svesti o toj mogućnosti, iz pradoživljaja sebe kao granice, iz iskustva drugobića (Anderssein) i mogućnosti podrugovanja (Veränderung) u promeni (Veränderung) i preobražaju koji se doživljava pod maskom, iz iskustva onog što se tada zbiva u njemu, ali bez njega, kao u susretu s nečim drugim i tuđim, »iza zidova svoje egzistencije (čovek) čuje žamor tuđe moći i svom silom srca pritiskuje na te zidove, da bi ih razmakao i oslobodio put u veliko tuđe postojanje« (H. Lützel, op. cit., str. 158). Tako on u ekstazi dolazi u položaj da se istrgne iz svoje individualnosti, kao i iz svakodnevnja, da se »oslobodi svih veza svesti i zagnjuri u struju života«, iz koje i sâm potiče, uviđajući da »kamen, biljka, životinja, čak ni on sâm ne obuhvata sve biće, što ga nagoni da razbije svoje sopstvo (Selbst)« (Lützel, ibid.) i da se vrati sveživotu.

U tumačenju Licelera ne izgleda ubedljiva teza o tome da čovek tada pod maskom i u ekstazi napušta sam sebe i da se tu nalazimo na krajnjem suprotnom polu od bilo kakve humanističke težnje u umetnosti. Naprotiv, tu treba videti prvorazredni *anthropologikum*, jer se tada oslobađa ono elementarno u čoveku, kao prorod stvaralačke snage koja se uvek izražava u neodoljivoj težnji ka drugome, ka drugom obliku i drugom načinu života, ali i ka drugom biću. Tajna maske je u transgredijentnom prevazilaženju granice ljudskog u oslobađanju stvaralačke snage čovekove, a pošto je stvaralaštvo uvek opštije od bilo kakvih određenja, to ga i u maski kao umetničkom delu poznajemo samo po formalnoj težnji ka drugome.

daša šasić — drndić

Religija Joruba naroda zbir je složenih ideja, izraženih u mnoštvu mitova o Oduduvi, o univerzumu i njegovom nastanku. Po nekima, Oduduva, »rodonačelnik Joruba rase«, predstavlja boginju-majku čiji je muž Obatala, bog-stvoritelj. Rasprostranjeniji su, međutim, mitovi koji pokazuju Oduduvu kao muškarca, oženjenog Olokun, boginjom mora. U oba slučaja izraženo je dvojstvo: zemlja-nebo i kopno-more. Položaj zemlje i neba predstavljen je spojenim poluloptama kore kokosa.

Međuzavisnost istorije, religije i kosmologije uočljiva je i u Šangoa, legendarnog kralja naroda Ojo. Nastojeći da se učvrsti na vlasti, Šango je tokom svoje vladavine davio potencijalne suparnike, da bi se, na kraju, neuspevši u svojoj nameni, u očaju obesio. Taj sraman čin bio je nedopustiv za njegove podanike, te oni svog mrtvog, trećeg kralja, smatrahu i dalje živim, i proglasiše ga bogom gromova i munja.

Među nekoliko žena koje je Šango za života imao, najodanija bejaše Oja koja ostade verma i nakon tragične smrti muževljeve. Vrativši se u svoju domovinu, zemlju Nupa, ona se pretvorila u reku Niger, koja se i danas smatra svetom. Joruba pleme je nazvalo svetu reku Niger, a Oja je postala boginja reke.

Po predanju naroda Joruba, Oja najavljuje grmljavinu kišnog perioda, oglašavajući se kao jak sezonski vetar. Ona dolazi kao vetar da pomete put kojim će Šango kročiti, kada dođe kao bog gromova i munja, kao prethodnik monsunskih kiša u tropskim šumama. Oja je, inače, i na dvoru imala zadatak da čisti dvorište, da Šango ne bi koračao po prašini. U narodu Joruba za Oju se često kaže da je »nalet vetra koji dnevce ruši i da naviče tamne oblake, ali da ne donosi kišu«.

Kult Šango više je rasprostranjen, obuhvatniji je i zahteva veću »angažovanost« vernika. Šangov festival je godišnja svečanost celokupne zajednice. Sveštenici boga Šango deluju kao grupa tokom cele godine i obavljaju posebne društvene funkcije, kao što je, na primer, usmrćivanje toljagom onih koje je pogodio grom i koji se nalaze u teškom stanju. Tada, na mestu pogibije, obavljaju poseban obred — zaplenjuju imovinu pokojnika u ime boga Šango.

Joruba kosmologija poznaje ne samo kult Šango i Oja, već i kultove Eši i Ifa, takođe fundamentalne za jorubsko poimanje sveta. Ifa posuda — poslužavnik, tacna ili daska, najčešće četvrtastog ili okruglog oblika — simbolizuje sliku sveta naroda Joruba. Svet na tacni Ifa u osnovi je grad Ife, koji se vremenom i novim spoznanjama širi i povećava (»Ife« potiče od glagola »fe« — povećavati, proširivati).

Četvorostranim svetom vladaju četiri natprirodne sile: Šango vlada na zapadu, Ešu na istoku, Obatala se nalazi na jugu (već pomenuti bog-stvoritelj), dok na severu vlada Ogun, bog rata. Delovi sveta povezani su za vreme ifa-molitvi stihovima »odu«. Po jednoj od legendi, stihovi potiču s usta Orunmila, koji istovremeno motri na sve četiri strane sveta i, po rečima vernika, njegov lik je predstavljen »Očima-koje-sve-vide«.

U Joruba legendama postoji suparništvo između Ešua i Orunmila — Ešu pruža utočište ljudima u nevolji, dok im Orunmila daje sigurnost pri molitvi i prinošenju obredne žrtve. Po Orunmili, svet vrvi od neizvesnosti i podložan je stalnom i neizbežnom uplitanju Ešua. Ritual Ifa, kult Orunmila, izvodi se zato istovremeno s ritualnim obredima Ešua. Vernik baca na oltar 16 palminih semenki a zadržava statuetu od slonovače, »olori Ifa« — poglavicu Ifa, kao sedamnaesti predmet, čime doziva Ešua s ruba tacne; na taj način obredi Ešua i Ifa se dopunjuju. Određeni delovi žrtvenog objekta ostavljaju se i za Ušea, za njega samoga ili da ih on podari ostalim bogovima, jer on posreduje između njih i ljudi.

U sistemu Joruba poimanja i ideja o kosmosu, međutim, uloge kultova Ešua i Ifa su dijametralno suprotne. Ifa predstavlja ljudsku težnju za uspostavljanjem i održavanjem reda u svetu, boga koji ispravlja sve učinjene greške, saobraća između bogova i ljudi u ime dobroga, ulivajući im sigurnost, kada ona nedostaje.

Ifa se shvata kao božanstvo koje pomaže u složenim životnim situacijama, npr. pri izboru poglavice, supružnika. Pri molitvi Ifa, obredni predmeti su klepetuše, praporci, u Joruba, svojevrsni umetnički predmeti. Statuete ili klepetuše pravljene su ranije, najčešće od slonovače, dok se danas prave od drveta, kao ukrašene figure muškaraca ili žena u klećućem položaju. U Joruba, sveštenik — Babalavo, svakog jutra, štapom na čijem se vrhu nalazi statueta, dotiče jedan od krajeva Ifa-tacne, da bi time pokrenuo božanstvo koje upravlja Ifom, odnosno Orunmilom.

Ešu, s druge strane, označava nered i zbrku, te više odgovara »izazivaču«, nego »đavolu« u hrišćanstvu, a najpre bi se moglo reći da je to »prevrtljivac«. Ešu i Ifa, istovremeno, posreduju u odnosima ljudi i bogova, s tim što ih jedan (Ifa) učvršćuje, dok ih drugi (Ešu) razgrađuje.

U odnosu na Ifa, Ešu je božanstvo »višeg reda« i svaki pokušaj da se ostvari njihovo međusobno komuniciranje obavlja se putem posebnog predmeta. »Prevrtljivac« se često prikazuje kao dugokosi muškarac, ponekad s bradom, s lulom ili zviždaljkom u ustima. Obredna statueta Ešua često predstavlja kao konjanika zato što je on »posrednik« u ime ostalih bogova. Oko vrata stavljaju mu često nisku kauni-školkji, naplatu za njegovu ulogu posrednika, »ovo iranše« (»naplatu za usluge«).

NIGERIJA — VERA U JORUBA