



Islamizimi i Planimetrisë së Shën Sofisë

Description

Lois Lamya' al-Faruqi

Burimi:

FARUQI Lois Lamya Ibsen al. Islamization of the Hagia Sophia plan. *Islamic art: common principles, forms and themes: proceedings of the International Symposium... Istanbul... 1983*. Ed. Ahmed Mohammed Issa [&] Tahsin Ömer Tahao?lu. Damascus: Dar al-Fikr, 1989, (O.I.C. Research Centre for Islamic History, Art and Culture, Istanbul: Art Series, 5), ff.236-249.

Shën Sofia është patjetër bazilika e famshme me kube e Kostandinopojës së lashtë e cila u ndërtua me përkrahjen e Justinianit, perandorit bizantin, në shekullin e gjashtë të epokës së krishterë (535-538). Dhe 'Islamizimi' i Shën Sofisë ndofta mund të mendohet se nënkupton një përshkrim të ndryshimeve që iu bënë asaj strukture pas pushtimit të qytetit nga muslimanët në shekullin e pesëmbëdhjetë (1453) dhe përdorimit vijues të ndërtesës si xhami [1]. Por *nuk* është kjo tema e shkrimit tim.

Në vend të kësaj, dua të merrem me trajtimin e planimetrisë dhe hapësirës së brendshme të disave prej xhamive të mëdha mbretërore të ndërtuara nga Turqit osmanë, të cilat njëjtë si Shën Sofia përbëhen nga një strukturë me kube të gjerë, e cila qëndron mbi një hapësirë drejtëkëndore për falje. Me fjalë të tjera, më saktë, prezantimi im diskuton zhvillimin e planimetrisë arkitektonike të Shën Sofisë dhe jo ndryshimet e bëra në vetë atë ndërtesë ndërkohë që i nënshtrohej ndryshimeve të njëpasnjëshme apo restaurimeve nga duart e Muslimanëve. Ky zhvillim ishte i pashmangshëm, sepse Islami kishte pikëpamjen e vet të veçantë dhe të dallueshme për realitetin, dhe nevoja rituale krejtësisht të ndryshme prej atyre të të Krishterëve Bizantinë. Studimi i këtij zhvillimi të planimetrisë së Shën Sofisë do të na ndihmojë të kuptojmë sesi i ka trajtësuar planimetritë arkitektonike ndërtuesi musliman, ashtu siç sigurisht i ka trajtësuar edhe artisti musliman skemat e tij dekorative, që të rrokin mesazhin fetar që ndodhet në rrënjë të qytetërimit të tij.

Puna jonë e parë është që t'ia rikujtojmë vetes shkurtimisht atë mesazh fetar të cilin vepra islame e

artit, pavarësisht mediumit, orvatet ta shprehë në terma estetikë. Bërthama e atij mesazhi është doktrina monoteiste e *teuhidit*, e cila postulon një realitet transhendent i Cili është krejt tjetër nga bota e natyrës dhe një Krijues i Cili është plotësisht tjetër nga krijesat e tij [2]. Me këtë ide fetare e cila udhëheq çdo tipar të mendimit dhe veprimit të tyre, muslimanët kanë mëtuar, përgjatë shekujve, të nxisin përmes artit nocionin e veçantë islam të transhendencës. Dhe që ta përmbushte këtë qëllim, artisti musliman nuk e mori natyrën si simbol për hyjnoren. Natyra ishte pjesë e krijimit dhe kurrë e barabartë, apo e identifikueshme me Hyjninë. Kështu që 'çtranhendetnizimi' i Zotit përmes përfaqësimeve antropomorfike dhe me prejardhje nga natyra, u refuzua. Në fakt, ta portretizojë natyrën në mënyrë realiste (mimesis sh.p.), qoftë edhe duke mos e përdorur si simbol për hyjnoren, u dukej pa kuptim artistëve, apo soditësve muslimanë, përderisa ajo nuk e sillte mendjen tek ajo ide e veçantë për Krijuesin dhe ralizitetin të krijuar prej Tij, e cila përshkonte tërë ndërgjegjen muslimane. Përderisa natyra, në vetvete, nuk mbartte nota pranë për muslimanin, ta riprodhojë atë në mënyrë realiste nuk mbartte asnjë shenjë për *teuhidin*. Vetëm me çnatyralizim, me stilizim dhe abstraksion, mundej artisti që ta 'tranhendentonte' natyrën që ajo të përkujtonte, por sigurisht kurrë të mos e portretizonte Zotin, e të shkaktonte dhe përforconte të shikuesi një vetëdije të ideologjisë islame dhe Qenies transhendente. Ajo Qenie nuk mund të sygjerohet prej asnjë atributi të gjendur në natyrë apo në jetën njerëzore ose shtazore, se Ai është vërtetë i pafund në numrin etributeve të Tij, si dhe në shtrirjen e rangun e përsosjes së tyre. Një estetike e re u desh të zhvillohej kështu nga muslimanët. Për këtë qëllim paterne arabeskash prej bimësh, gjeometrishë dhe motivesh kaligrafike, -ose për atë çështje, të çdo lloj motivi – u zhvilluan ashtu që të japin idenë e paternit infinit, -duke sygjeruar kështu cilësitë e pakufi, e përsosjen e papërshkrueshme të Allahut *subhanehu ue te'ala*.

Dizajnet islame, ose arabeskat, qoftë të përdorura në dorëshkrimet kuranore, në dizajnet e qilimave, në improvizimet e lahutistit, ose në fasadën e një ndërtese, gjenden se përputhen në numër llojesh strukturorë të cilët ripërsëriten në larmi të panumërta. Këto kategori formale mund të zbulohen dhe dallohen në veprat e artit të krijuara përgjatë botës islame në katërmbëdhjetë shekujt e kaluar.

Janë dalluar katër kategori bazë arabeskash. Kjo nuk nënkupton një sistem të mbyllur tek i cili nuk shtohen dot struktura apo lloje plus. Por situata është pikërisht e kundërta. Çdo kategori strukturore e re e cila i përmbush kërkesat estetike të paternit infinit islam do të jetë shtesë kreative dhe e mirëseardhur në repertorin e artit islam. Arti i frymëzuar nga *teuhidi* përfshin, jo elementë të parapërcaktuar, por një qasje konceptuale tek e cila manifestimet e mundshme janë të pafundme. Kuptimi i përdorimit të larmishëm të katër kategorive që janë zbuluar tashmë do të ndihmojë në qartësimin e zhdërvjellëtisë dhe mundësive të pakufi të formës estetike islame.

E para nga këto kategori strukturore mund të quhet arabeska 'shumë-njësish' (fig. 1), sepse është e kompozuar nga pjesë ose module të dallueshme të kombinuara në një patern që përsëritet. Asnjë njësi nuk merr përparësi mbi tjetrën në dizajn, as edhe një mbifokusim i syrit dhe mendjes nuk është i duhur për parjen e saj. E dyta është arabeska 'e ndërfutur' *mutadakhilah* (fig. 2), në të cilën elementët e njëjës njësi janë ndërthurur më ato të një tjetre. Të dy këto forma 'të ndara' përbëjnë organizim të një numri njëjësish të cilat e ruajnë identitetin e tyre të ndarë dhe të shqueshëm pavarësisht kombinimit të tyre në një entitet më të madh artistik. Të dyja strukturat i përmbushin kërkesat e arabeskës për pasjen e një shumësie pikash qendrore në paternin e tyre të përsëritur dhe të dhënies përshtypjen e një vazhdimësie të pafund.

Një lloj i tretë dhe i katërt i strukturave të arabeskave dydimensionale janë shenjuar këtu si 'të bashkuara' sesa si 'të ndara'. Dy strukturat e arabeskave që i përshtaten këtij emërtimi janë gjithashtu

shembuj të paternit infinit, por ato paraqesin një shprehje pamore, estetike të *teuhidit* të cilat theksojnë më shumë bashkimin se sa ndarjen. Njëra nga këto është arabeska 'gjarpëruese' (fig. 3), kombinimet dukshëm të pa fundme të së cilës me kaligrafi, gjethe, lule, dredha dhe/ose trajta abstrakte nuk janë dhe aq të ndashme në njësi të veçanta. Lloji i katërt i strukturës së arabeskës mund të shenjohet si arabeskë 'zgjeruese' (fig. 4), sepse ajo jep ndjesinë e një shpalosjeje shkëndijore ose të një dizajni shpërthyes. Bërthama e saj jep një 'pamje' brenda paternit infinit, por në asnjë mënyrë të vetmen. Kornizë pas kornize, figurë pas figure, i shtohen vijimësisht nga syri i mendjes asaj bërthame. Çdo shtim i sjell një kompozim të ri dhe një vizion të ri arabeskës. Eventualisht kornizat e syprinës, brinjët e pjatës, skajet e derës sosen dhe paterni duhet të pritët arbitrarisht, pa plotësim apo përfundim. Ajo papërfshijshmëri nuk duhet të fshihet, e as të shmanget. Në fakt, është në esencën e paternit islam që, përmes kësaj papërfshijshmërie, dizajni kërkon vazhdimësinë përtej kufijve të tij empirik përmes imagjinatës së vëzhguesit. Në këtë ushtrim dhe përpjekje estetike, mendja thirret të intuitizojë Zotin I Cili i tejkalon të gjithë numërimet e attributeve të Tij, dhe gjithë përshkrimet e cilësive të Tij.

Shembujt e katër llojeve të strukturave thuajse mund të pranohen se i takojnë sferës së dizajneve dydimensionale të arabeskës së krijuar në tekstile, në suvatim ose qeramikë. Por sidoqoftë, ideja se këto struktura dhe parime udhëheqëse të paternit infinit islam janë gjithashtu të dallueshme tek artet e tjera, është shumë pak e përhapur. Dhe është në qëllimin e këtij shkrimi të tregojë se këto struktura arabeskash të dizajneve dydimensionale janë njëjtë të vlefshme edhe në prodhimet artistike tredimensionale të muslimanëve, që do të thotë, te monumentet e tyre arkitektonike.

Posaçërisht, shkrimi dëshiron të tërheqë vëmendjen te mënyrat me të cilat dëshira për ta shprehur estetikisht *teuhidin* i bëri ndërtuesit osmanë të shekullit të pesëmbëdhjetë, e të gjashtëmbëdhjetë të ndërtonin një seri xhamishë të cilat tregojnë një zhvillim në përparim të planimetrisë bazë të përfaqësuar te Shën Sofia. Ky zhvillim në përparim, ky 'Islamizim' i planimetrisë së Shën Sofisë shfaq ndërlidhje goditëse me njëri nga kategoritë strukturore të artit dydimensional islam të cilin e përmendëm më sipër.

Edhe pse shembuj analogë mund të pikasen nga arkitektura e botës islame për të katër llojet e strukturave estetike islame, këtu do merremi vetëm me përdorimin e paternit të arabeskës 'zgjeruese'. Dhe do të kufizohemi te një hapësirë e veçantë gjeografike: Turqia, dhe te një lloj ndërtese që është xhamia. Do përpikemi të tregojmë se si planimetria e Shën Sofisë është marrë si pikë nisjeje dhe është ndryshuar më pas për të krijuar një seri ndërtesash me shprehje vërtetësisht islame.

Si paraprirje për sqarimin e këtij procesi ndryshimi, le t'i hedhim një sy vetë planimetrisë së Shën Sofisë (fig. 5). Ajo është një bazilikë me një nef të gjerë qendror dhe dy korridore anësorë simetrikë të cilët vazhdojnë përgjatë ndërtesës. Një kube të madhe qendrore dhe dy gjysëm-kube në drejtim gjatësor të cilat mbulojnë nefin qendror, e selica nga dy gjysëm-kubetë është e zgjeruar me nga tre eksedra. Në lindje, hapësira poshtë eksedrës së mesit është më e thelluar për t'i bërë vend absidës, ndërkaq në perëndim, hapësira qendrore përkatëse ka një hark të thellë i cili të shpie në narteks. Korridoret anësore (fig. 6), të mbuluara me galeri, janë të ndarë nga hapësira qendrore me një seri arkadash mbi kollonë, (katër copë poshtë, e gjashtë në faqe të galerisë) të cilat tentojnë t'i ndajnë qartë të tre hapësirat nga njëra-tjetra [3]. Kjo e nënvizon përshtypjen gjatësore të nefit, duke e vënë theksin estetik tek altari në fundin lindor. Ky ishte një orientim i përshtatshëm për një ndërtesë në të cilën aktivitetet kunguese në altar ishin funksioni kryesor i përdorimit të saj dhe përqëndrimi madhor i të Krishterëve që kryenin adhurimet aty. Edhe pse ndërtesa, sipërfaqësisht, ishte ndryshuar që të mund të përdorej si xhami, pasardhjet arkitektonike islame të saj, ishin, siç do e shikojmë, të përshtatura

shumë më mirë për qëllimin estetik, ritual dhe ideologjik të adhuruesve muslimanë.

Shumë përpara shekullit të pesëmbëdhjetë, kubeja ishte një element i rëndësishëm, jo vetëm te ndërtesat turke, por te krejt arkitektura islame në përgjithësi. Kubeja u adoptua me entuziazëm prej ndërtuesve muslimanë, sepse jepte një metodë të sukseshme për mbulimin e një hapësire të madhe pa nevojën e kollonave të bezdisshme. Dhe kështu ishte funksionalisht e përshtatshme për dhomën e faljes muslimane, në të cilën një numër i madh njërëzish duhet të qëndrojnë sup më sup në vija paralele pas *imamit* ose prijësit [të lutjes] [4]. Ajo nuk mbarti në Islam asnjë nga simbolikat e saj të krishtera apo pagane si 'kubeja e qiellit'. Në vend të kësaj, siç do ta shikojmë, ajo solli një element arkitektonik i cili kishte një raport të hollë estetik me bazën ideologjike islame, me një domethënie megjithëse më pak literale, më fetare e me simbolikë të thellë si shembull i paternit infinit.

U deshën rreth pesëdhjetë vjet pas pushtimit të Kostandinopojës nga forcat osmane që të fillonin të shikoheshin gjurmë të një zhvillimi islamizues të planimetrisë së Shën Sofisë tek arkitektura e xhamive të Turqisë. Në vend që të kopjonin planimetrinë e bazilikave me kube të ndërtimit të hershëm të krishterë, pra një plan i cili e tërhiqte vëmendjen estetike dhe fizike te një pikë e vetme fokusi (altari) dhe që e përvijon hapësirën brenda kornizave kushtëzuese drejtë arritjes së atij qëllimi, ndërtuesit muslimanë duket të kënë qënë të qëllimshëm në modelimin e hapësirës arkitekurore në një arabeskë 'zgjeruese' tredimensionale. Ndërmjet vitit 1501 dhe 1506, u ndërtua një nga shembujt e parë të zhvillimit përparimtar nga bazilika e krishtere me kube tek arabeska 'zgjeruese' islame me konstrukcion kubeje. Ajo është një xhami e ndodhur në Stamboll, projektuar nga arkitekti Khayr al-Din për Sulltan Bajazidin e Dytë (fig. 7) [5]. Ku planimetria tregon një kube qendrore me dy gjysëm-kube si te Shën Sofia, por tashmë ajo ka pësuar ndryshime madhore. Në xhaminë e Bajazidit, dy arkada të larta dhe të gjera lidhin secilën anë të korridoreve me hapësirën qendrore, duke e shpërfillur kësisoj ndjesinë e përjashtimit estetik ose fizik të hapësirave anësore dhe sulmin aksial të kishës bizantine. Edhe pse *mihrab*i qëndron karshi hyrjes kryesore, ky tregues drejtimi për faljen, nuk mbart asnjë kuptim të theksit estetik mbi atë mur të ndërtesës i cili do të shpërqëndronte apo mohonte përshtypjen e hapësirës në zgjerim. Asnjë zgjerim në formë abside nuk jep një fokus të vetëm drejtimor. Në vend të kësaj, shikuesi ndjen një patern hapësinor i cili lëviz nga zona e kubesë qendrore, njëjtë si arabeska 'zgjeruese', për të përfshirë jo vetëm gjysëm-kubetë, por edhe korridoret anësore. Kubeja, gjysëm-kubetë dhe muret janë të shpuara nga çarje dritaresh të shumta të cilat e lejojnë dritën të shpërndahet përmes interierit, duke ndriçuar të gjitha pjesët e saj sesa një pikë të vetme fokusi. S'ka rrethim apo ndarje muresh këtu, as kushtëzim të sforcuar të lëvizjes estetike. Pra prija për ta liruar hapësirën dhe për të prodhuar një strukturë 'zgjeruese' tredimensionale është tashmë e dukshme te ky monument.

Një hap tjetër në zhvillimin e arabeskës arkitektonike 'zgjeruese' mund të shikohet te xhamia e kompleksit të ndërtuar në Stamboll nga Sinani [6] për Sulejmanin e Madhërishtëm (1550-1557) (fig. 8). Njëjtë si Shën Sofia, Xhamia Sulejmanie përbëhet nga një kube e gjerë qendrore, dy gjysëm-kube dhe nga eksedra që bulëzojnë nga secila gjysëm-kube. Por aty shfaqen ndryshime shumë domethënëse (fig. 9). Kollonadat, arkadat dhe galeritë janë hequr tutje ashtu që zonat anësore të përfshihen në një me zonën qendrore. Madje edhe arkada e gjerë dyfishe e Xhamisë së Bajazidit është zhdukur. Vetëm katër këmbë e mbajnë kubënë qendrore dhe mbështetëset e tjera janë zhvendosur te muret perimetrale. Kjo krijon një kundër aks dhe i jep hapësirës qendrore një ndjesi të shtuar zgjerimi për te korridoret anësore. Zonat me dritare janë shtuar, jo vetëm te baza e kubesë, por edhe te muret anësore, për t'i dhënë theks më të madh përshtypjes estetike të zgjerimit përfshirës hapësinor të kësaj ndërtese.

Një hap më tutje në 'Islamizimin' e planimetrisë së Shën Sofisë ishte bërë disa vite më parë në Xhaminë e Fatih Pashës të ndërtuar ndërmjet viteve 1517 dhe 1520 në Diyarbekir (fig. 10). Projektuar nga një arkitekt i panjohur për Biykli Mehmed Pashën, guvernatorin e qytetit, dhe ky monument ka një kube qendrore që mbështetet mbi katër këmbë dhe e zgjeruar tashmë me katër gjysëm-kube, e jo me dy. Ku secila nga gjysëm-kubetë mbart një zgjerim të mëtejshëm të hapësirës qendrore me përfshirjen e dy eksedrave dyfishe.

Përveç kësaj, e madje edhe eksperimenteve të hershme me planimetrinë me katër gjysëm-kube, ishte Sinani ai i cili e përsosi përdorimin e saj në një xhami të ndërtuar nga Sulejmani i Madhërisëm në kujtim të djalit të tij të madh Shahzade (fig. 10). Në këtë monument të ndërtuar ndërmjet vitit 1544 dhe 1548, Sinani e ripunoi arabeskën hapësirë 'zgjeruese' duke prodhuar kështu kryeveprën e tij të parë arkitektonike. Tek e cila ka ikur tashmë çdo shenjë ndarje kollonadash që veçon zonën qendrore nga hapësirat rrethuese. Kubeja mbahet nga katër këmbë të kaneluara për të zvogëluar masivitetin e tyre [7]. Dhe janë të kurorëzuara nga katër harqe të mëdhenj me majë të lehtë, e me gurë-harku ngjyrash të alternuara. Këto harqe i bashkojnë zonat e katër anëve me hapësirën qendrore ndërsa e përhapin shikimin tutje në çdo drejtim. Galeritë u spostuan jashtë për t'i shtuar më tej hapësirë interierit. Në planimetrinë e Xhamisë Shahzade (fig. 11), secila nga dy gjysëm-kubetë shpërthehet prej dy eksedrave shtesë. Nuk ka asnjë ndjesi të një nefi që shkon nga hyrja në *mihrab*. Në fakt, kushtëzimi hapësinor duket inekzistent. Vetëm domosdoshmëria gjeografike e *kiblës* (ose drejtimi i faljes) përcakton që *mihrobi* duhet të vendoset te njëra dhe jo tjetra nga katër gjysëm-kubetë.

Kjo planimetri -një kube qendrore e përforcuar përgjatë dy akseve nga katër gjysëm-kube- është përsëritur dhe ndryshuar larmishëm për shumë xhami gjatë shekujve vijues. Njëra nga më të famshmet prej këtyre është Xhamia e Sulltan Ahmedit të Parë (fig. 12). E ndërtuar ndërmjet viteve 1609 dhe 1617, Xhamia Sulltan Ahmedit është më e madhja nga xhamitë mbretërore osmane [8]. Katër këmbë gjigande të kaneluara prej pesë metrash diametër e mbajnë kubën e saj. Ata ngrihen deri në harqe të mëdha me majë të cilët formojnë një katror rreth zonës së kubesë. Këmbët janë tërhequr pas, ashtu që duken sikur janë të shkrira me muret. Dekorime pllakash të shkëlqyeshme gati sa nuk i veshin gjithë sipërfaqet e brendshme të mureve dhe këmbëve deri te korniza nga e cila gufojnë eksedrat. Katër gjysëm-kubetë që zgjerojnë kubën qendrore hapen në bazën e tyre, jo me dy, por me nga tre eksedra (fig. 13). Vetëm ana e *mihabit* ka mungesë të një zgjerimi trebulëzash te gjysëm-kubeja e tij. Muret janë shtyrë pas te brinjët më të largëta të eksedrës qendrore në secilën anë dhe korridoret anësore po të flasim drejtë nuk ekzistojnë. Dritare të shumta i japin akoma më shumë shtrirje hapësirës së brendshme.

Një hap veçanërisht i suksesshëm, në zhvillimin e planimetrisë së xhamisë me kube qendrore, ishte një tjetër krijim i atij mjeshtëri arkitekture, Sinanit. Ky ekzekutim i jashtëzakonshëm në arkitekturë i arabeskës 'zgjeruese' gjendet në xhaminë e ndërtuar për Sulltan Selimin e Dytë në Edirne (1569-1574) (fig. 14). E projektuar nga Sinani kur ishte në moshën tetëdhjetë vjeçare, Xhamia Selimije është përshkruar nga arkitekti si kryevepra e tij më e madhe. Sinani pat bërë eksperimente me planimetrinë oktagonale më herët te disa struktura të vogla [9], por kurrë më parë nuk iu ka pas dhënë hapësirës së brendshme te ndërtesat e tij një shtrirje kaq e gjerë.

Kubeja qendrore masive prehet mbi tetë, e jo katër këmbë dhe mbulon një holl faljeje oktagonale. Kubeja kryesore e kësaj xhamie është edhe më e madhe se ajo e Shën Sofisë dhe arkitekti vetë ka shkruar që kjo strukturë është ndërtuar për të rivalizuar dhe tejkaluar atë strukturë të hershme [10]. Ai

e përmbushi këtë në një mënyrë të veçantë islame. Këtu nuk ka asnjë përforcues gjysëm-kube me afërsisht të njëjtin diametër sa ajo e kubesë kryesore dhe asnjë përvijim të një katrori të poshtëm. Por në vend të këtyre, holli me kube oktagonale shtrihet në gjerësi përmes katër gjysëm-kubeve të vendosura në këndet e drejtkëndëshit që është struktura e tij e jashtme. Gjysëm-kubetë (fig. 15) prehen mbi dy harqe me majë. Galeritë e arkadave që rrethojnë anët lindore dhe perëndimore janë të integruara me zonën qendrore të kjo arabeskë tredimensionale 'zgjeruese'. Muri i mihrabit ka një futje gjysëm rrethi, të thellë gjashtë metra dhe të mbuluar nga një tjetër gjysëm-kube. Aq shumë dritare i shpojnë harqet ndërmjet këmbëve dhe bazës së kubesë sa që 'nuk mbetet hapësirë muri' [11]. Sipas një nënçmuesi jomusliman, 'uniteti i hapësirës [në oktagonin qendror të Xhamisë Selimije] është lejuar të gufojë jashtë përmes oktagonit dhe ta shpërhapë veten përtej me një konfuzion të vogël të papërshkrueshëm' [12]. Autori i kësaj vërejtjeje ka dështuar në të kuptuarit se kjo shkrimje e njëres hapësirë me tjetrën, kjo strukturë 'zgjeruese' ndaj të cilës është akuzuar Sinani, ishte pikërisht ajo që ishte dëshiruar nga shprehja estetike islame për të cilën ajo ishte krijuar.

Dizajni oktagonal do të përdorej përsëri nga Sinani në një shkallë më të vogël në Xhaminë Sokollu Mehmed Pasha të ndërtuar në Azapkapi në Stamboll në vitin 1577 (fig. 16). Kjo strukturë jep stadin kulmor të Islamizimit të planimetrisë së Shën Sofisë, edhe pse ky monument është më modest në përmasa dhe asnjëherë nuk është parë si kryevepër më madhështore se pararendësja e saj, Xhamia e Selimit në Edirne. Xhamia Sokollu është befasisht përfaqësuese e arabeskës 'zgjeruese'. Kubeja e saj qendrore mbahet nga gjashtë këmbë poligonale në qëndrim të lirë dhe dy copë të ngjitura afër *mihrabit*. Katër voluta eksedrash dalin jashtë nga kubeja qendrore ndërmjet këmbëve duke prekur buzët e secilës nga katër këndet e hollit të faljes. Zgjerime më të thella gjenden poshtë gjysëm-kubeve tek secili nga katër muret anësorë. Zgjerimi i hapësirës vazhdon, gjithashtu, me shtimin e galerive që shtrihen përreth tre anëve të hollit dhe prerjeve të plota të anës së *mihrabit*. Madje edhe muret e jashtme të Xhamisë Sokollu janë më shumë çliruese sesa përkufizuese të hapësirës së brendshme. Ata duken sikur janë mure dritaresh sesa mure rrethim mbyllëse [13].

Kështu arkitektët e Turqisë osmane nën nxitjen e një planimetrie bazilike me kube të trashëguar nga paraardhësit e tyre të krishterë dhe me një trashëgimi arkitekturore islame e cila përfshin shekuj zhvillimi, lëvruan një seri planimetrisë për xhamitë, të cilat iu përputhën saktë kërkesave funksionale të namazit (faljes) islam. Krijimet e tyre dizajnuese, jo vetëm që ishin, gjithësesi të përshtatshme funksionalisht. Ata ishin gjithashtu një shprehje përputhshmërisht e veçantë e paternit infinit, të një mënyre tipike për shprehjen estetike të *teuhidit*. Ata ishin versionet tredimensionalë të asaj strukture islame shumë të përdorur, arabeska 'zgjeruese'.

përktheu: ark. Olsi Aluku

[Screen Shot 2020-06-30 at 2.33.57 PM](#)

[Screen Shot 2020-06-30 at 2.34.16 PM](#)

Image not found or type unknown

Image not found or type unknown

[Screen Shot 2020-06-30 at 2.34.32 PM](#)

Image not found or type unknown

Referenca

[1] Ndryshimet kanë përfshirë heqjen e ikonostasit, froneve, altarit dhe ikonave të levizshme të kishës. Veç kësaj, u shtua një **minber** (podium), **mihrab**, minare, shadërvanë dhe urna për abdes, dekorime kaligrafike dhe tribuna për leximin e Kuranit. Një nga veçoritë më mospajtuese të ndryshimeve dhe restaurimeve të ndërtesës ishte mbulimi i mozaikëve të saj figurativë. Dekore të tilla ishin qartë të papërshtatshme për një vend islam adhurimi. Por gjithësesi, jo deri në restaurimin e shekullit të gjashtëmbëdhjetë, nën drejtimin e Sinanit, duhet që të jënë mbuluar mozaikët e timpanit (J.P.D.B. Kinross, **Hagia Sophia** [New York: News Week, 1972] ff. 110-111). Deri në atë kohë, vetëm ato që binin direkt në sy të adhuruesve në sallën kryesore u veshen me suva apo u lyen me gëlqere që të mos ishin shpërqëndrim për adhuruesit muslimanë. Sunduesi Osman në kohën e restaurimit të vitit 1846 këmbnguli që arkitekti zvicerian në krye të punës t'i mbulonte mozaikët në atë mënyrë që të zbuloheshin lehtësisht në të ardhmen nëse do ishte dëshira. (Ibid. f. 113).

[2] [Asnjë shikim s'e rrok dot Atë,

Por rrokja e Tij është përmbi

Të gjithë shikimet: Ai është

Përmbi çdo përfytyrim,

Dhe është i ditur për çdo gjë] (Kuran 6 : 103.)

[Zoti, I Tejlartësuar, I Vetmi, I Përjetshmi... Ai nuk është atribut, as trup, as gjë e numërueshme, as gjë e ndarë, as gjë e përbërë, as gjë e kufizuar... S'ka asgjë që i përngjan Atij... Ai ka cilësi që prej përjetësisë që ekzistojnë në esencën e Tij. Ato nuk janë ai, e as nuk janë tjetër nga Ai] (najm al Din al nasafi. përkth. Nga Duncan B. Mac-Donald, **Development of Muslim Theology, Jurisprudence and Constitutional Theory** [New York, 1903], ff. 314-315). Shih gjithashtu: Abu Hamid Muhammad al Ghazali, **Ihya' 'Ulum al Din** (Cairo: Matba'ah al Istiqamah, n. d.), Vol. 1, f. 89.

[3] '...muret veriorë dhe jugorë rriten në një arkadë dykatëshe kollonat e së cilës qëndrojnë aq afër sa... ata duket sikur e mbyllin sesa thjeshtë ta konturojnë atë hapësirë që dikush mund të mendojë se shtrihet në anësore' (Heinz Kahler, **Hagia Sophia**, përkth. Ellyn Childs [New York: Frederick A. Praeger. Publishers, 1967]. f. 32) Sipas Jean Lassus, 'anekset anësore duket sikur zhduken' (**The Early Christian and Byzantine world**

[New York: McGraw-Hill, 1967]. f. 77).

[4] Në përshkrimin e rëndësisë së strukturës katrore me kube në arkitekturën Osmane të hershme, Aptullah Kuran shkruan: 'Qëllimi nuk ishte të zbulohet struktura taracëmbuluese ideale, por të krijohej hapësira më e madhe, e vetme, e pandërprerë, dhe e shpërqëndruar nga sa më pak elementë strukturorë vertikalë brenda hollit kryesor të faljes që ishte e mundur' (**The Mosque in Early Ottoman Architecture** [Chicago The Universality of Chicago Press, 1968], f. 213).

[5] Ka disa mospajtime sa i takon arkitektit për këtë ndërtesë. Shih: Oktay Aslanapa, **Turkish Art and Architecture** (New York: Praeger Publishers, 1971), f. 214; Kuran, **The Mosque....** F. 196.

[6] I lindur në vitin 1489, ky arkitekt i famshëm i periudhës Osmane ishte jeniçer i Sulltanatit Turk. I trajnuar si inxhinier ushtarak, ai nuk iu kthye ndërtimit deri sa arriti moshën pesëdhjetë vjeçare. Nga ajo kohë deri në vdekjen e tij në vitin 1578, ai përfundoi mbi 380 monumente arkitekture.

[7] 'Duhet të vëzhgohet se këmbët te të cilat transmetohet ngarkesa direkte e kubesë qendrore përmes volutave janë trajtuar në Xhaminë Shahzade sa më lehtë ka qenë e mbundur për ta lejuar hapësirën të lëvizë rreth tyre pa pengesa vizuale' (Kuran, **The Mosque...**, f. 198.)

[8] Aslanapa, **Turkish Art and Architecture**, f. 229.

[9] Ibid., f. 223.

[10] Kubeja e Xhamisë Selimije është me diametër 31.5 metra. Gjitashtu e tje kalon edhe në thellësi Shën Sofinë.

[11] Aslanapa, **Turkish Art and Architecture**, f. 224.

[12] Martin A. Charles, 'Hagia Sophia and the Great Imperial Mosque', **The Art Bulletin**, Vol. 12, No. 4 (December, 1930), f. 341. Autori shpërfillshëm vëren se Sinani, në Xhaminë Selimije, 'ka krijuar një strukturë të mirë dhe origjinale dhe zor se mund të qortohet nëse në shembullin e parë të një lloji të ri ai nuk e arriti përsosjen' (ibid., f. 34). Shtrembërimi i vërejtjeve të Charlisit dhe paragjykimet e tij të thella kulturore maskohen dhe fshihen falë diturisë së tij të konsiderueshme rreth anëve teknike të ndërtesës që përshkruan.

[13] Të përshkruara si 'dritare të mëdhaja', këta mure mbartin një sasi çarjesh të cilat 'japin përshtypjen sikur janë futur kudo që ka qenë e mundur' (Godfrey Goodwin. **A History of Ottoman Architecture** [Baltimore: The John Hopkins Press, 1971], ff. 285-256).

Date Created

30/06/2020

Author

lois-lamy-al-faruqi