

# ESTETIKA ISLAME



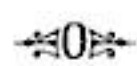
*Beshir Ajvazogllu*



Beshir Ajvazogllu | ESTETIKA ISLAME

LOGOS-A

[ E S T E T I K A I S L A M E ]



[ E S T E T I K A I S L A M E ]

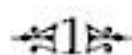
ESTETIKA ISLAME

*Beshir Ajuvazogllu*

© L O G O S - A  
2 0 0 9



S H K U P  
P R I S H T I N Ē  
T I R A N Ē



*Beshir Ajevazogllu*  
ESTETIKA ISLAME

*Boton: Logos-A*  
*Biblioteka: Divan*

*Për botuesin: Adnan Ismaili*  
*Kryeredaktor: Husamedin Abazi*  
*Redaktor biblioteke: Milazim Krasniqi*

*Redaktor artistik & disenji: Edi Agagjyshi*  
*Redaktor teknik: Afrim Gashi*

*Përgatitja kompjuterike: Focus Pro - Shkup*  
*Shtypi: Focus - Shkup*

*Copyright©Logos-A, 2009*

*Shënimi i CIP katalogut i këtij libri gjendet në*  
*Bibliotekën Kombëtare Universitare*  
**ISBN 9989-58-318-8**

[www.logos-a.com.mk](http://www.logos-a.com.mk)

*Të gjitha të drejtat janë të rezervuara.*  
*Ky libër mund të kopjohet pjesërisht për përdorim personal dhe*  
*jofitimprurës.*  
*Kjo rekomandohet për qëllime promovuese të librit*  
*apo edhe për afirmim të kulturës së leximit në përgjithësi.*  
*Por, nuk lejohet riprodhimi, transmetimi apo kopjimi i këtij libri në tërësi*  
*pa lejen paraprake të Logos-A.*

# ESTETIKA ISLAME

*Beshir Ajvazoglu*

E PËRKTHEU NGA TURQISHTJA:

*Ali Pajaziti*

TITULLI I ORIGINALIT:

Beşir Ayvazoğlu,

*İslam Estetiği*, Ağaç Yayıncılık Ltd. Şti,

İstanbul, 1992.





## *Përmbajtja:*

*Parathënie 7*

*Rrëfimi për ibrikun e artë të thyer 7*

*Hyrje 13*

*I. Ndalimi i pikturës 19*

*II. Sjellja e pigmalionit 23*

*III. Imitimi i fuqisë krijuese hyjnore ose mimezisi 27*

*IV. Myslimanët dhe arti grek 31*

*V. Einfühlung dhe abstragimi 37*

*VI. Të kuptuarit e së vërtetës 45*

*VII. E bukura dhe dashuria 51*

*VIII. Drita e qiejve dhe e tokës 55*

*IX. Shumëllojshmëria (Tenevvu') 63*

*X. Stilizimi, abstragimi dhe shkrimi 69*

*XI. Prej poezisë te muzika 77*

*XII. Arti islam dhe tragjika 87*

*Në vend të përfundimit 97*

*Bibliografia 101*

*Indeksi 111*





## *Parathënie*

### *Rrëfimi për ibrikun e artë të thyer*

Tregohet se diku në një mal të shkretë, të cilin tanimë s'mund ta gjejë askush, dikur, në kohën të cilën askush s'e mban mend, jetonte një njeri i urtë, të ngjashmit e të cilit ka kohë që s'i gjejmë më në këtë botë.

Ky njeri s'kishte kurrjë të vlefshme. Jetonte me ca hurma dhe ujë. Hurmat ia linin udhëtarët e rrallë, kurse ujin e bartte me shtambë nga një burim i largët. Por për çudi, ibriku ishte i tëri prej ari. Njëherë dikush e pat pyetur urtarin se ç'i duhej ibriku i artë në gjithë atë jetë të ashpër e të varfër, të cilën kishte zgjedhur ta jetonte. Ai ishte përgjigjur:

"Çdo ibrik mund të thyhet. Nëse ibriku ka qenë prej argjili, prej porcelani ose nga arra e kokosit, kur të thyhet s'ka kurrfarë vlere. Nëse thyhet ibriku i artë, vlera i mbetet e njëjtë, deri në grammin e fundit. Mund ta shkrish dhe të bësh një tjetër të ri, të njëjtë si i pari. Ose, vetëm me një pjesë të tij mund të blesh disa ibrikë të bukur prej argjili, porcelani ose prej arrës së kokosit".

Libri *Estetika islame* e gazetarit, shkrimtarit dhe estetit bashkëkohor turk të mirënjohur Beshir Ajvazogllu, të cilin opinionit tonë ia paraqet Shtëpia Botuese e njohur Logos-A e Shkupit, në përkthimin profe-

sional të Ali Pajazitit, është si një ibrik i tillë i artë. Ndonëse i vogël për nga vëllimi, ky punim thjesht thënë, nuk ka sesi ta humbasë vlerën e vet.

Çdonjëra prej dymbëdhjetë pjesëve është një miniatyrë që përmban një gurrë idesh, vështrimesh dhe përsiatjesh kontemplative, të mjaftueshme për t'urritur në studime të reja të vëllimshme lidhur me aspekte të ndryshme të filozofisë së artit. Në thelb, ari nga i cili është bërë ky libër-ibrik, është paraqitur në idenë qendrore të tij. Ai nuk polemizon, por analizon, nuk kundërshton, por pajton, nuk ndërton kështjella në të cilat janë mbyllur fanatikë që derdhin katran dhe hedhin shigjeta ndaj çdokujt që merr guximin të mendojë ndryshe prej tyre, por është një kopsht me dyer të hapura, në të cilin çdo lule, çdo pikë e kthjellët e burimit dhe çdo bilbil ia ofrojnë erën, freskinë dhe këngën çdo mysafiri ose kalimtari.

Arkitektura e veprës është ndërtuar mbi parimet e harmonizimit të optikave dhe qëndrimeve të kundërshtuara. Është shkrim i rreptë dhe i qartë në përkufizimin e të gjitha nocioneve teknike. Kësisoj, artisti islamik me plot ndërgjegje anon nga irrealja. Qëllimi bazë i tij nuk është të imitojë e aq më pak të arrijë përkryerjen ndjesore të veprës hyjnore. Ai në asnjë mënyrë nuk dëshiron të jetë "krijues". Sepse ky atribut i përket vetëm Atij që vërtet di dhe guxon të krijojë. E kjo do të thotë të krijojë diçka nga hiçi. Magjepsja me veprën, dashurimi në krijesën, do të thotë një shkallë më larg prej ngazëllimit më të lartë, prej

dashurisë më të lartë, ndjenja këto që besimtari i rezervon për Krijuesin e vetëm. Duke e ndjekur këtë logjikë absolute të së Bukurës, artisti mysliman në mënyrë shumë të kushtëzuar mund të kundrohët për Pigmalion. Përpyjekja e tij është e arsyeshme vetëm nëse përmes saj i afrohet objektit të vetëm të denjë të dalldisë dhe ekstazës. Thënë me fjalët e poetit të madh romak Ovidit, “edhe ashti i elefantit e humb ashpërsinë, zbutet nga gishtat e tij!” (*Tentatum mollescit ebur, postique rigore subsedit digitur, Metamorphoses, 283*), me fjalë të tjera, bëhet lidhje e gjallë me fshehtësinë më të thellë të Universit.

Ekivalenti psikologjik i veprës artistike, sipas këtij konceptimi, nuk vjen nga vepra por nga fuqia e dhuruar artistit prej vetë Krijuesit. Premisat absolute vlerore të veprës artistike i siguron abstragimi e jo ndjesia. Këtë tezë, të përpunuar në mënyrë racionale te Worringer-i, artisti mysliman e ngrë në orbitën më të lartë të dalldisë personale, në të cilën, siç thotë Naili “shpalosen vijat sipas të cilave është vizatuar Gjithësia”. Në një kontekst krejtësisht të njëjtë edhe poeti i madh Junus Emre, si qëllim më të lartë e shpall të kuptuarit e Zotit përmes aftësisë së Tij që gjendet te çdonjëri prej nesh:

*“Junus, çlirohu prej egos, ç’përjetim?  
Të të shikoj Ty me Ty, të të shoh Zoti im!”*

Faza e pjekurisë së ekspresionit figurativ romak, si dhe e veprave poetike, arti bizantin, fazat e hersh-

me të traditës perëndimore të krishterë, në veçanti ajo e shëmbëllyer përmes gotikes, janë ngushtë të lidhura me të njëjtin impulsin: shpëtimi prej varësisë nga objekti, neutralizimi i varësisë ndjesore prej natyrës. Ajvazoglluja në mënyrë shumë të arsyeshme dhe me zgjuarsi thekson afërsinë e kësaj qasjeje me atë që Worringer-i e quan "intermotiv të abstragimit", gjegjësisht, me përparësinë e njohur apodiktike që Niçja e vë mbi entuziazmin dionisian.

Në këtë paradigmë të shpalosur rishtazi, lexuesi joislamik, nderues i artit, s'do mend se do të gjejë bazë estetike për motivin kundërthënës të ndalimit të artit figurativ - pikturës dhe skulpturës - në traditën artistike islame dhe epërsinë e madhe që kjo traditë i jep shkrimit. Fjala është më pak materiale dhe më e përshpirtshme madje edhe se piktura më e stërholuar. Janë të përpikta vërejtjet e Ajvazoglluit, se "tradita islame nuk lejon shkeljen edhe të copës më të vogël të letrës në të cilën ka shkrim, e merr atë dhe me respekt të madh e ngre në vendin më të lartë... gjë që është manifestim i (mirë)sjelljes së artistit, i cili shkrimin e ka shndërruar në mjet të pashoq shprehjeje". Në të njëjtën përbashkësi shpirtërore mund të numërohet edhe klasifikimi hierarkik i arteve që bënte Shopenhaueri, i cili muzikën e konsideronte formën më të përkryer të shprehjes artistike, si dhe epërsia absolute artistike e muzikës te shumë drejtime artistike islame mistike. Në të gjitha polemikat korrekte faktografike rreth artit islam, gjithsesi duhet të merret

parasysh edhe fakti se në tërë Kur'anin nuk ka asnjë verset të vetëm që në mënyrë eksplicite flet "për" ose "kundër" pikturës dhe poezisë. Nënrendimi i tyre i brendshëm, në frymën e logjikës imanente të artit islam, me sa duket, më së miri është ndriçuar me formulimin aforistik të *Kabusname*-së: "Proza i ngjason popullit, kurse poezia mbretit!"

Më në fund, duhet komentuar edhe mosprania e tragjikes si cilësi estetike në opusin e përgjithshëm të artit islam. Përmes ekspertizës analitike intensive, Ajvazogllui e komenton këtë moment të dallimit qenësor mes dy traditave të mëdha artistike. Sipas tij, arsyeja e shpërfilljes së tragjikes është pasojë e faktit se "në artin islam, mendimi tenton ngritjen mbi realitetin dhe shkon drejt (arritjes së) lumturisë, duke iu shmangur varësisë ndaj realitetit dhe tragjikes". Këtë vlerësim, të ilustruar edhe me dy shembuj të shkëlqyer, lexuesi i interesuar mund ta përthellojë edhe në eksegjezën e përpunuar në mënyrë filozofike të konceptit të tragjikes te S. Muhammed Nagib al-Attas, i cili në studimin e tij klasik *Prolegomena for the Metaphysics of Islam* (Kuala Lumpur, 1995), e shqyrton mbërthimin e traditës perëndimore nga tragjikja (...) "jo vetëm në kuptimin dramatik si formë artistike, por edhe më tepër në kuptimin filozofik të dramës së jetës në të cilën njeriu mbështetet mbi përvojën dhe vetëdijen, me të cilën e mohon fenë dhe largohet nga Zoti". (al-Attas, f. 99 e vijim)

Ata që nuk janë të ngarkuar me paragjykimet e traditës, do të mund të gjejnë frymëzim teorik edhe

në vërejtjet përfundimtare të autorit. Ai thekson se “ky libër nuk është përpiluar për të promovuar një teori islame të estetikës. Qëllimi vetëm i tij është të kuptuarit dhe të sqaruarit e botëkuptimit dhe parimeve estetike që qëndrojnë pas “produkteve”, të cilat sot mund t’i përmbledhim nën titullin ‘arti islam’”.

Ky pohim, që frymon me modesti, përbën një apologji të pozicionuar aksiologjikisht shumë lart, që mëton takimin e barabartë, të hapur dhe produktiv të traditave më të mëdha qytetërimore të botës. Ai tërthorazi e tregon edhe mënyrën në të cilën të gjitha aspektet e tjera të ndërveprimit të ndërlikuar të kulturave botërore, që është e rëndësishme edhe në dimensionin vendor, do të duhej në të ardhmen të ballafaqoheshin dhe frymëzoheshin në mënyrë të ndërsjellë, tolerante e dinjitoze.

*Ferid Muhiq*

## *Hyrje*

Estetika, disiplinë e cila, në përgjithësi, përkufizohet si shkenca e së bukurës, tanimë i ka kapërcyer këta kufij dhe mund të përkufizohet si tërësi e teorive filozofike dhe psikologjike të ndërlidhura ngushtë me historinë e artit, sociologjinë, antropologjinë, madje edhe biologjinë. Është një fushë shkencore që ndërlidhet me “krijimin” e veprës artistike, e cila përbën një hapësirë të qenies, me natyrën në kontekstin veprës artistike, me vlerësimin e veprës artistike (kritika e artit), me shijen dhe me temat anësore të ndërlidhura me to.

Teoritë estetike të formuara në këtë kontekst, meqë bazohen në një botëkuptim (ose perceptim të së vërtetës) që shkon pas te kultura greko-latine, s’ia dalin që t’i shpjegojnë si duhet artet e kulturave jo-perëndimore. Qasja e formuar përreth artit dhe filozofisë perëndimore kur tenton ta shpjegojë artin islamik, s’do mend se shpie në vlerësime të gabuara.

Thuajse të gjitha kulturat e qarkut qytetërimor islamik, pas hyrjes në këtë rreth, kanë përjetuar shndërrim të madh dhe në këtë drejtim, përjetuan ritrajtësim edhe traditat artistike. Përkundër dallimeve rajonale, në të gjitha “produktet” e arti islamik, në përmasa të ndryshme, janë zbatuar parimet themelore islamike.

Në kontekstin e këtyre parimeve, në historinë e mendimit islamik, edhe zhvillimin e teorive estetike mund ta vlerësojmë si refleksion të pikëpamjes së artistëve dhe mendimtarëve islamikë lidhur me artin. Duhet gjithnjë të kemi parasysh se është shumë i ri segmenti i arteve të bukura i konceptit të artit, nga spektri i kulturës islame; degët e ndryshme të artit (muzika- *ilm-i musiki*, poezia – *ilm-i shi'r*) janë kuptuar si shkenca të veçanta, kurse arti dhe zejtaria (mjeshtëritë) nuk janë të ndara me vija të prera.

Në këtë aspekt, kur flitet për artin islam, duhet pasur parasysh një fushë e gjerë që përfshin “produkte” të shumta nga muzika deri te ndërtimtaria, nga trakulloret e derës, kapakët e librave, pajisjet e kuzhinës e deri te takëmet e karrocës së kalit. Metoda e vetme për t’i vlerësuar nga këndi i estetikës të gjitha këto të dhëna që na dalin para te kjo fushë e gjerë, duke i marrë parasysh edhe të dhënat dhe interpretimet e shkapërderdhura gjithandej nëpër tekstet e vjetra, është nisja prej veprave artistike ekzistuese.

Parimi i parë që përcakton edhe parimet e tjera të kësaj estetike të veçantë është ndalimi i pikturës ose adhurimit të formës, i cili pasqyrohet në luftën e madhe që islami ka zhvilluar kundër idhujtarisë, kufijtë e të cilit janë përcaktuar me fjalët profetike (*hadith*). Le të theksojmë se në Kur’anin famëmadh nuk ka ndonjë vendim lidhur me këtë çështje.

Ndalimi i pikturës i ka shtyrë në dy rrugë artistët myslimanë: te shmangia figurës dhe te materializimi i



saj. Ikja prej figurës e ka çuar artistin mysliman drejt formave abstrakte. Për shembull, ndërsa në fillim repertori i formave të alfabetit arab ishte shumë i papërshtatshëm nga pikëpamja plastike, me kalimin e kohës, duke i rrumbullakësuar qoshet e shkronjave (nga shkrimi ma'kili deri te ai kufas, prej aty deri te karakteret e tjera shkrimore) lindën mundësi të shumta të shprehjes. Ky është një prej rezultateve të rëndësishme të prirjes së përmendur.

Prirja e materializimit të figurës, nga njëra anë, duke i stilizuar format e marra nga natyra, ka shkaktuar largimin e plotë prej burimit dhe është kaluar në format abstrakte; nga ana tjetër duke u pastruar prej disa elementeve zyrtare të përvetësuar nga traditat e tjera, ka përftuar forma të ndryshme të zbukurimit.

Bukuria përbën një prej temave dhe qëllimeve kryesore të estetikës, të cilën u munduam të zbërthejmë në pika të shkurtra. Kur në artet islame flitet për të bukurën, nuk nënkuptohet një bukuri e estetikës perëndimore objektivistë ose subjektivistë, por "bukuria absolute" dhe imanenca e kësaj bukurie në gjithësinë të dukshme. Për artistin mysliman, p.sh. trëndafili s'është i bukur vetvetiu, e as është përjetim i vetes sonë në të (*einfulung*). Bukuria e trëndafilit përbën manifestimin (*texhelli*) e cilësisë hyjnore të bukurisë (*xhemal*). E shëmtuara, që është pjesë e komizës së disa teorive estetike perëndimore, mbetet krejtësisht jashtë kësaj estetike. Sepse shëmtia është relative, me fjalë të tjera, meqë bukuria është absolute, e shëmtuara s'ekziston fare.

Detyra e artistit është ta kapë të bukurën që nga burimi, ta hulumtojë atë që gjendet në esencën e të dukshmeve. Në këtë kontekst, arti përbën një kërkim jashtë individualitetit të njeriut, larg brengës për të formësuar të ngjashmen e botës së jashtme (*mimesis*).

Te të gjitha veprat e artit islam vërehet qartë se artisti, aq sa ka mundësi, e fut veten në kllapa, element ky që artin e bën lojë metafizike. Artistët myslimanë veprat e tyre i vënë jashtë individualitetit të vet, ata nganjëherë as që vënë firmën mbi to. Edhe poezia, e cila është më e lidhur me psikologjinë, me kalimin e kohës, duke u dëlirësuar tërësisht nga të metat individuale, sikurse arabeska, u shndërrua në mjet shprehjeje të bazuar në mundësitë gjuhësore. Fjalët, të cilave përmes metaforizimit u është zgjeruar tepër fusha semantike, ashtu si shkronjat arabe, kanë gjetur përdorim thuajse plastik.

Në këtë drejtim duhet cekur se artisti nuk është krijues i së bukurës, ai është zbulues i saj. Sepse vetë arti nënkupton hulumtimin e një cilësie ekzistuese, studimin e së bukurës. Meqë bukuria nuk është cilësi objektive, konstatojmë se deri te bukuria e një druri nuk arrihet duke e vizatuar ose përshkruar atë me fjalë. Druri është vetëm një shenjë (*ajet*). Te bukuria duhet arritur duke u nisur nga kjo shenjë.

Druri i bukur të cilin e perceptojmë me ndjenjat tona, ndonëse ne s'e kuptojmë, vazhdimisht ndryshon (vazhdimisht rikrijohet me urdhrin "bëhu" – ar. *kun*). Bukuria e vërtetë nuk qëndron në tiparet e ndryshu-

eshme të drurit, por te thelbi i tij i pandryshueshëm. E deri te ky thelb mund të arrihet vetëm në saje të abstraksionit (*texhrid*). Faza e parë e abstraksionit është stilizimi. Stilizim ka kuptimin e thjeshtëzimit dhe skematizimit të objektit.

Meqë e gjithë qenia është pasqyrim i së vërtetës absolute të vetme, në vend që të shpërndahemi nëpër objektet e panumërta, më mirë është të nisemi nga objekte të caktuara dhe të thellohemi në to. Kjo qasje e shpie artistin mysliman pashmangshmërisht drejt skematizmit. Shpëtimi nga monolitizmi, i cili është pasojë e skematizmit, është shumëllojshmëria (*tenevvu'*). Artisti i mirëfilltë në asnjë mënyrë nuk e përsërit veprën e vet.

Edhe lidhja mes veprës artistike dhe personit që e shikon atë i përngjan lidhjes mes artistit dhe veprës artistike. Shikuesi duke e futur në kllapa vetveten, integrohet me veprën artistike. Ai veprën artistike nuk e sheh si fakt jashtë vetes; e shmang largësinë që e ndan prej saj dhe mundohet ta përjetojë atë. Ky veprim dallon shumë prej shikimit të perëndimorit nga largësia, prej shikimit të tij kritik. Vlerën e veprës artistike e përcakton niveli i kësaj lidhjeje që mund ta pagëzojmë si "bashkimi mistik" ose "dehja tesavvufiane".

Të gjitha këto konstatime tregojnë se kur flasim për artet dhe estetikën islame kemi nevojë për një terminologji shumë të ndryshme. Për këtë arsye themi se terminologjia e tesavvufit (misticizmit islam) ka

rëndësi të dorës së parë. Ndërkohë, menjëherë le të cekim se nuk flasim për një estetikë mistike. Tema jonë ka të bëjë me një koncept artistik dhe estetik të ndikuar thellë nga tesavvufi.

## I. Ndalimi i pikturës

“Ç’janë këta idhuj që po i adhuroni?”

Kur’ani

Pikturën dhe skulpturën nuk i ndalon Kur’ani famëlart por hadithet. Pa marrë parasysh interpretimet e shumta, kjo ndalesë ka ushtruar ndikin të fortë dhe i ka shtyrë artistët myslimanë dret jofigurizmit.

Mund të themi se pas ndalimit të pikturës dhe skulpturës qëndron lufta e papajtueshme kundër idhujtarisë. Muhamedi (a.s.) pas çlirimit të Mekës hyn në Qabe, i largon idhujt që andej dhe i fshin të gjitha pikturat nga muret e saj. Sipas një transmetimi, Profeti islamik urdhëroi të fshiheshin të gjitha figurat, “me përjashtim të asaj që ishte nën dorën e tij”: *Fëmija Isa dhe Merjemi*. Ndonëse rrëfimet lidhur me këtë subjekt janë të ndryshme, më e drejta është që lidhur me ndalesën e pikturës dhe skulpturës të shprehet një tolerancë e kufizuar. Në të vërtetë, kjo tolerancë duket në Kur’anin famëlartë. Skulptura dhe piktura, që shprehen përmes fjalëve *temathîl*, janë përdorur në kuptime të shumta në korrelacion me qëndrimet e njerëzve. Ibrahim pyet të atin dhe popullin e vet: “Ç’janë këta idhuj që po i adhuroni?” (Kur’ani: 21/52). Në një verset tjetër kur’anor shprehja *temathîl* përdor-

ret lidhur me urdhrin e Sulejmanit artistëve të vet për t'i bërë kështjella, skulptura dhe hauze të mëdha, lidhur me vepra artistike që s'kanë të bëjnë me adhurimin. (Kur'ani, 34/13) Që këtej përfundojmë se ndalesa e pikturës dhe skulpturës ka të bëjë me eliminimin e shprehive politeiste dhe se pas ngritjes së nivelit mendor të njerëzve, ky ndalim mund të hiqet.

Ndalimi i pikturës nuk është specifik vetëm për islamin, atë e gjejmë edhe te fetë e tjera qiellore. Në *Psalmet e Davidit* pasi theksohet se idhujt e bërë prej ari dhe argjendi kanë gojë por s'flasin, kanë veshë por s'dëgjojnë gjë, kanë sy por nuk shohin, thuhet se adhuruesit e tyre më në fund do t'u ngjajnë atyre dhe në botën tjetër nuk do t'i shpëtojnë ndëshkimit të dhënies shpirt idhujve në fjalë. Edhe krishterimi i epokës së parë e ka luftuar pikturën dhe skulpturën nga frika e rënies në politeizëm. Por me kohë ky koncept ka ndryshuar, kishat u mbushën me ikona dhe në një mënyrë ka ndodhur kthimi i sërishëm në idhujtari. Në Perandorinë Romake Lindore u ngrit një reaksion i madh kundër adhurimit të ikonave dhe në vitin 745 ndodhi heqja e të gjitha pikturave fetare nga kishat. Në histori kjo lëvizje njihet si ikonoklastia. Themeluesi i protestantizmit, Marthin Lutheri, i pati shmangur prej kishave të gjitha pikturat fetare.

Sipas disa historianëve të artit, përshkrimi i Zotit në personalitetin e Isait ia ka hapur dyert hyrjes së pikturës dhe skulpturës në kishë, kurse zhvillimi i arteve plastike po ashtu në kishë, ka përgatitur shtratin

e Rilindjes. Kurse në besimin islam, Allahu është i pastër prej kohës dhe hapësirës, është jashtë çdo përfytyrimi; s'mund të përshkruhet e as të trupëzohet. Sipas këtij konceptimi, përshkrimi i Zotit në individualitetin e Profetit është i paparamendueshëm. Vetë Muhamedi (a.s.) duke theksuar se përveç të qenët i dërguar, s'ka kurrfarë dallimi nga njerëzit e tjerë, ka penguar hyznizimin e tij. Shumë me rëndësi janë fjalët e Ebu Bekrit, me të cilat u drejtohet atyre që s'donin të besonin se i Dërguari ka ndërruar jetë: "O njerëz! Ai që adhuron Muhamedin le ta dijë që vërtet ka vdekur!"

Shembulli i kalifit të dytë, Omerit, i cili ngriti shpatën duke kërcënuar ata që përmendnin vdekjen e Profetit dhe bërtisnin: "Pasha Zotin! Ai s'ka vdekur, mu sikur Musai iku te Zoti për t'u kthyer te populli i vet dhe për t'i prirë deri në ditë të Gjykimit!", tregon qartë se sa me vend ishte brenga e Profetit. Historia tregon se Samiriu shfrytëzoi rastin e mungesës së Musait dhe bëri një viç prej ari, të cilin izreilitët filluan ta adhuronin (Kur'ani, 20/85-86). Profeti islam, duke e pasur parasysh këtë ndodhi, idolizimin e pikturave të vizatuara me qëllim të përshkrimit të personave të shenjtë dhe futjen e traditave politeiste në krishterim, ka treguar ndjeshmëri të madhe për të mbrojtur pastërtinë e besimit islam. Moslejimi i futjes së pikturave nëpër faltoret islame ka mbrojtur besimin monoteist islam në formën e vet më të kthjelltë.

Nëse ndalemi të vështrojmë mënyrën e zbatimit të ndalimit të pikturës në botën islame, do të shohim

se artistët e kanë shfrytëzuar deri në maksimum tolerancën që u munduam të shpjegojmë më sipër. Në fakt, studiuesit e çështjes së pikturës në islam kanë përmendur shembuj të shumtë që flasin për këtë. Ndonëse ka pasur edhe të atillë, si Neveviu, që e kanë kundërshtuar ashpër pikturën, në praktikë vërehet ekzistenca e artit figurativ, madje edhe e skulpturës. Por megjithatë, nuk mund të shpërfilllet fakti se në artet islame ekziston prirja e abstragimit që buron nga ndalimi i pikturës. Në këtë proces, rol të çmuar e vendimtar ka luajtur edhe misticimi islam. Pra, mund të thuhet se artin islam nuk mund ta kuptojmë pa tasavvufin.



## II. Sjellja e pigmalionit

*“Dhe kush mund të ngjyrosë më mirë se Allahu?”*

*Kur’ani*

Sipas mitologjisë, mbreti qipriot legjendar Pigmalioni ra në dashuri me shtatoren e flidishtë që e bëri vetë. Më pas Afrodita “i dha shpirt” kësaj shtatoreje. E vërteta universale që qëndron pas këtij miti, na ndihmon për ta kuptuar një dimension tjetër të ndalimit të pikturës. Artisti nuk mjaftohet me pamjen e çastit të marrë nga lumi i kohës; në ndërdijen e tij qëndron dëshira për të dhënë vazhdimësi (*succession*), pasioni për të krijuar. Shembulli më karaktërsitik i të thënës më sipër është shembulli i Mikelanxhelos, i cili pasi e përfundoi skulpturën e Mojsiut, iu drejtua me fjalët: “Mojsi, fol! Pse s’po flet?”

Sikur ta paramendonim se skulptura e Mojsiut flet dhe fillon të ecën, do të konstatojmë se kjo mënyrë e të ecurit është e përafërt me të ecurit në kuadrat filmikë. Në të vërtetë, kjo vazhdimësi është realizuar në teatër e roman dhe me vargun e pamjeve fotografike ka lindur fusha e kinemasë.

Louis Massignon-i thotë se artisti mysliman që s’ka Pigmalionin e vet, me plot ndërgjegje drejtohet nga jorealja. Iluzioni dhe ndjeshmëria për të bërë

gjëra të ngjashme me ato hyjnore, ndjenja për të krijuar, sipas besimit islam, janë tepër të rrezikshme. Në fakt, në estetikën islame nuk ekziston problemi i krijimit, sepse krijimi është specifik vetëm për Allahun.

Fjalët e Mevlana Xhelaludin Rumiut thënë piktorit Ajnudevle, i dashuruar ky tepër me një ikonë të Merjemit dhe Isait, të cilën e kishte marrë fshehurazi dhe e kishte sjellë në Konjë, janë shumë të rëndësishme lidhur me qëndrimin e myslimanëve ndaj sjelljes pigmalione:

“Ti je një pikturë e gjallë dhe bota, njeriu, çdo gjë në tokë dhe qiell janë vepër e një piktori. A ka kuptim të lësh krijuesin e të dashurohesh në një pikturë të pashpirt dhe të pakuptimtë! Çfarë mund të arrihet nga ato forma të ngurta?”

Fjalëve të mësipërme mund t’ua shtojmë edhe këto vargje:

*Sikur njeriun ta bënte forma njeri  
S’do të kishte dallim mes Ahmedit dhe Ebu Xhehlit\*  
Edhe piktura e vizatuar në mur i përngjan njeriut.  
Ç’mungesë ka si trajtë?  
Asaj pikturë të ndritur i mungon vetëm shpirti.  
Ec, kërkoje atë thelb të rrallë! (Mesnevi, I, 1019-1020)*

Mund të thuhet se këto vargje të Rumiut përbëjnë kritikë artistike ndaj arteve të bazuara në mimesis, të cilat nuk e pasqyrojnë të vërtetën. Kjo e vërtetë është shprehur edhe në fjalët e *Psalmëve* të cituara në traj-

\* Emër tjetër i Profetit Muhamed, kurse Ebu Xhehli është kundërshtari më i madh i tij dhe simbol i idhujtarisë. (shën. i përkth.)

tesën pararendëse. Në Kur'an (20/89), lidhur me viçin e artë të bërë nga Samiriu, thuhet: “A nuk e panë ata se ai nuk mund t’u kthente atyre asnjë fjalë dhe se ai nuk kishte aspak fuqi as për t’i dëmtuar, as për t’u bërë mirë?”

Siç shihet, sjellja e artistit mysliman ndaj veprës së vet duhet të dallojë prej asaj të Pigmalionit. Në fakt, ai s’ka mundësi që përmes fuqisë së vet të kufizuar të krijojë, s’mund të paramendohet të krijojë nga hiçi. E gjithë ekzistenca është e ngjyrosur me ngjyrën e Allahut: “Dhe kush mund të ngjyrosë më mirë se Allahu?” (Kur’ani, 2/138)

Nga kjo bëhet e qartë përse myslimanët nuk kanë treguar interes për *Poetikën* e Aristotelit dhe për artet antike. Artisti, i cili mendon se s’mund të arrijë askund përmes formave pa shpirt, ndërkohë frikësohej që të mos binte në idhujtari duke imituar krijimin. Imitimi i krijesave të Zotit kishte kuptimin e konkurimit me vetë Zotin. Pika që më së tepërmi theksohet në hadithet, të cilat e ndalojnë pikturën dhe skulpturën, është imitimi i Krijuesit (*imitatio Dei* –A.P.). Prej këtyre haditheve do të mjaftohemi duke cituar atë që përcillet nga Aisheja (r.a.):

“Një herë pati ardhur i Dërguari tek unë e unë në dollap kisha vendosur një perde të hollë me fotografi. Profeti e mori, e shkeu dhe shtoi: - Ditën e Gjykimit dënim më të ashpër do ta shijojnë ata që imitojnë krijimin hyjnor!”



### *III. Imitimi i fuqisë krijuese hyjnore ose mimezisi*

*“Nëse do, merre një pasqyrë  
dhe mbaje nga të katër anët!”*

*Platoni*

Nëse imitimin e fuqisë krijuese, të cilin e ka ndaluar Profeti, e bartim në gjuhën e estetikës, përpara do të na dalë koncepti i mimezisit, që ka përcaktuar thelbin e kulturës perëndimore pasgreke dhe pasrindase. Mimezisi mund të thuhet se është një teori artistike, që në qarkun e përcaktuar nga Aristoteli në *Poetikë* ka shërbyer si bazë e të gjitha teorive refleksive deri në ditë të sodit.

Qëndrimi i parë i ndërgjegjshëm kundër mimezisit artistik është shprehur nga Platoni. Alegoria e shpellës për të cilën flitet në librin e shtatë të *Shtetit* shpalos një sistem të tërë. Njerëzit bëjnë jetën si robërit e prangosur, ia kanë kthyer shpinën diellit. Hijet e njëpasnjëshme të gjërave të vërteta bien në murin përballë, kurse robërit hijen e marrin për të vërtetë. Nëse njëri nga robërit lihet i lirë dhe e kthen shpinën, së pari do t'i merren sytë e më pas do të fillojë ta shohë të vërtetën. Atëherë do të kuptojë se “Është dielli ai që i bën stinët e vitet. Edhe botën që

duket e rregullon dielli. Burim i asaj që e shohin ai dhe shokët e tij në shpellë është dielli”.

Hijet nga alegoria e shpellës që i mashtruan robërit, janë të dhëna që në botën e perceptuar nga ndjenjat, nuk kanë të bëjnë fare me të vërtetën. Përmbi këtë botë mashtruese ekziston një botë e ideve, të cilën mund ta perceptojmë vetëm përmes arsyes, që përbën botën e vërtetë. Idetë në kontekst të një rendi radhiten prej poshtë lart. Më së larti, është ideja e së mirës e cila në alegorinë e diellit përfaqësohet me diellin. E mira e përmbledh në vete tërë sistemin.

Platoni te libri i dhjetë i *Shtetit* sistemin në fjalë e ka zbatuar edhe në estetikë. Pasi bota e perceptuar nga ne s’ka të bëjë fare me të vërtetën, artet e bazuara në parimin e mimezisë japin imitimin dytësor të ideve. Për shembull, në tokë ka shumë tavolina dhe kanape, por të gjitha tavolinat dhe kanapetë hyjnë në kategorinë e këtyre dy ideve. Ustai që e bën tavolinën dhe kanapenë, mundohet t’i prodhojë të tjerat sipas ideve të këtyre dy objekteve. Në rregull, po çka bën piktori që vizaton tavolinën dhe kanapenë? S’do mend: bën pamjen e këtyre dy gjërave në kushte të caktuara dhe imitimin e dorës së dytë të tyre. Shkurt e troç, piktori nuk është imitues i së vërtetës, por i së dukshmes. Sepse tavolina jep pamje të ndryshme nga këndvështrime të ndryshme. Vetë Platoni është i mendimit se artet e bazuara në mimezisin s’mund ta pasqyrojnë të vërtetën. Mimezisi nuk e pasqyron botën e ideve, që është e vërteta, por botën e hijeve, të

cilën e perceptojmë përmes shqisave. Artisti nëse kthehet prapa, si robi i shpellës, dhe e vëren të vërtetën, menjëherë do të heqë dorë nga mimezisi.

Ç'e do që Aristoteli nuk mendonte kështu. Sipas tij, gabimi më i madh i mësuesit Platon ishte përfytyrimi i një bote idesh ndaraz prej gjërave. Nëse idetë janë thelbi i gjërave, atëherë si mund të mendohen të ndara prej gjërave? Gjërat ekzistojnë si forma, kurse idetë janë brenda tyre. Aristoteli, nisur prej kësaj pike, arrin në përfundimin se gjërat përbëjnë ekzistencë objektive. Tek gjërat ekzistojnë elementë përbërës, të cilët mendimi i ndan, por që në fakt s'janë të ndarë. Prej këtyre elementëve më i rëndësishmi është "substancia" ose "shpirti". Nga ana tjetër, materia përbën mbështetjen e detyrueshme të idesë. Ashtu si për të folur për konceptin e bukurisë duhet të ekzistojë ideja e bukurisë, po ashtu për të folur për bukurinë e gjërave duhet të ekzistojnë gjëra të bukura.

Siç shihet, Aristoteli estetikën e vet nuk e ndërton sikurse Platoni mbi një ide transcendentale të së bukurës, por mbi objektet dhe veprat artistike të veçanta. Ai e vlerëson artin si pasqyrim të qenieve konkrete, si imitim të tyre. Qysh në fillim të *Poetikës*, në të cilën trajton çështjet e artit, thotë se artet si epi, tragjedia, poezia ditirambike e të tjera, bazohen te mimezisi. Mund të thuhet se të gjitha artet greke mund t'i zbërthejmë në bazë të parimeve të *Poetikës*.

Teoria e mimezisisit, të cilën Aristoteli e ka mbinjërtuar te *Poetika* është pëlqyer shumë nga artistët e

Renesancës, kështu që atelietë e pikturës në Firenze u patën shndërruar thuajse në laboratorë të hulumtimit natyror dhe anatomik. Për të kuptuar këtë mjafton t'u hidhet një sy fletoreve të Leonardo da Vinçit, i cili thotë: "Për të kuptuar nëse piktura juaj i përngjan ose jo plotësisht objektit të pikturuar, merreni një pasqyrë dhe shikoni se si pasqyrohen këto objekte, bëni krahasimin e asaj që shihni me pikturën që keni bërë!" Rezultat praktik i kësaj ideje, siç dihet, është kutia e errët e da Vinçit, pra rregullat e perspektivës. Artistët duke shfrytëzuar kutinë e errët mund të përfitojnë shumë lehtë iluzionin e hapësirës tredimensionale. Kjo, siç shprehet Andre Bazin, "nuk është asgjë tjetër pos dëshirës psikologjike për të zëvendësuar botën e jashtme me diçka të ngjashme. Kjo nevojë për mashtrim që rritej shpejt nën ndikimin e vetëpëlqimit, dalngadalë i kapërdui artet plastike". Ndërkaq Platoni, shumë shekuj më parë, duke përdorur thuajse fjalë të njëjta me të Leonardo da Vinçit, pati përqeshur artistët përngjasues: "nëse do, merre në dorë një pasqyrë e mbaje nga të katër anët..."

Në botën islame, e cila është bërë një me veprat e Aristotelit, s'mund të gjesh shenjë të teorisë së mimezisë. Propozicionin "imitimi është thelb i natyrës njerëzore", dijetarët myslimanë e kanë kuptuar krejtësisht ndryshe, si këshillë për "t'i ndjekur shembujt e mirë".



#### IV. Myslimanët dhe arti grek

*"Ibrahim, m'i përmbys idhujt që i kam brenda meje!"*

Asaf Halet Çelebi

Një prej arsyeve pse myslimanët, të cilët Europës ia mësuan Aristotelin, nuk e kuptuan ose nuk i kuptuan rëndësi teorisë së mimezimit, është shpërfillja e arteve antike. Kureshtja që nuk merrte parasysh shembujt antikë, s'mund ta kuptonte as konceptin aristotelian për mimezimin.

Aristoteli, i cili me shekuj - madje edhe pas Gazaliut - është mësuar nëpër medresetë anekënd botës islame, siç dihet është cilësuar si "mësuesi i parë" (*el-mual-limu'l-evvel*). Të gjitha veprat e tij, ndër to edhe *Poetika*, janë lexuar dhe diskutuar nëpër këto institucione arsimore islamike. Përkundër kësaj, shembujt e artit grek nuk janë njohur në botën islame - madje edhe nëse janë njohur nuk janë parapëlqyer - dhe është shumë vështirë të thuhet se mimezimi është kuptuar brenda kornizave të përcaktuara të *Poetika*. Madje, myslimanët kanë mbetur të shastisur nga skulpturat, pikturat dhe mbeturinat e ndryshme antike të hasura nëpër trojet e reja të çliruara.

Myslimanët, të cilët për shkak të botëkuptimit islamik nuk kanë treguar interesim për artin grek,

ndonëse e kanë njohur shumë mirë *Shtetin* e Platonit dhe *Poetikën* e Aristotelit, vetë Homerin, i cili përmendet shumë në këto vepra, e kanë kaluar me një heshtje të kuptimtë, nuk janë ndalur fare te ai. Dimë vetëm që Biruni ka përkthyer në arabishten disa pjesë të *Iliadës* dhe *Odisesë*. Ibën Halduni Homerin e përmend vetëm si emër, pa u marrë me të. Sipas De Boerit, myslimanët s'kanë marrë gjë prej Homerit pos fjalëve: "Sundimtar mund të jetë vetëm një njeri!" Kjo plejadë dijetarësh nuk kishte fare njohuri lidhur me poetët lirikë grekë. Kultura antike greke ka ndikuar te ata vetëm përmes matematikës, shkencave natyrore dhe filozofisë".

Osmanllinjë nuk e kanë njohur Homerin, mitologjinë dhe artet antike as aq sa i kanë njohur myslimanët mesjetarë. Montaigne-i në një ese përmend se Fatihu i ka shkruar një letër Papa Piut II, në të cilën i thoshte: "Habitem me italianët që shtiren për armiq të mi. Edhe ne sikurse italianët jemi prej sojit të trojasve. Edhe atyre, aq sa mua, u bie që prej grekëve të marrin hakun e Hektorit. Ç'e do që ata i mbështesin grekët kundër meje!" Duhet shënuar se s'ekzistojnë të dhëna ekzakte nëse Fatihu vërtet e ka shkruar një letër të tillë. Por, nëse e marrim faktin se në bibliotekën e tij gjendeshin *Iliada* e Homerit dhe *Theogonia* e Hesiodit, ky pohim mund të dalë edhe i vërtetë. Në botën islame, për Homerin, Hesiodin dhe mitologjinë për herë të parë gjerësisht ka folur Katib Çelebiu.

Përrjashtë interesimin e veçantë të Fatihut, në tokat e çliruara osmanllinjë janë treguar shumë shpërfi-

llës ndaj shtatoreve antike dhe ikonave të mbetura nga periudha bizantine, të cilat i kanë konsideruar për idhuj. Lidhur me këtë shumë interesante është një ndodhi nga koha e Kanunit. Ushtria myslimane nga preja e betejës së Mohaçit në Stamboll solli edhe tre skulptura: Apolonin, Herkulin dhe Dianën. Sadrazemi Ibrahim Pasha i vendosi para pallatit të sheshit Sulltanahmed (që atëbotë quhej Atmejdani), akt ky që shkaktoi reagime të forta të popullatës. Kështu që njëri nga poetët e kohës përpiloi vargun persian në vijim:

*Du Ibrahim amed be-ruj-i xhihan*

*Jeki but shiken shud jeki but nishan!*

që në përkthim do të thotë:

*Dy Ibrahimë ka parë kjo dynja*

*Njëri i theu idhujt, tjetri i mbolli e na i la!*

Ky varg ka shkaktuar që të varej Figani, poet i mirënjohur, ndonëse ai s'ishte autor i fjalëve të cituara.

Nëse e marrim parasysh faktin se skulptura është e lidhur ngushtë me traditat politeiste, se në veçanti skulptura greke dhe romake bazohen në antropomorfizmin fetar, mund të kuptojmë më lehtë pse myslimanët gjithnjë e kanë shikuar këtë art me frikë e dyshim. Edhe idhujt brenda Qabes kanë qenë skulptura. Islami, i cili u shpalli luftë të gjitha traditave idhujtare, s'mund të paramendohet t'u shtrinte dorën arteve të lidhura me këto tradita. Vërtet, skulptura është art që kufizon imagjinatën, që skajshmërisht ngushton mundësitë për të kaluar drejt abstraktes dhe është i lidhur ngushtë me trupin e njeriut. Ky është një as-

pekt tjetër që përveç lidhjes me traditën politeiste, ka nxitur apatinë e myslimanëve ndaj këtij arti. Henri Leshati thotë se "skulptura greke, përveç thirrjes për të bërë statuja të hyjnive, kishte për qëllim të paraqiste zota që i përngjajnë njeriut por që janë më eprorë se njeriu, të jetësonte një njerëzim më të zgjedhur, më fisnik dhe më të bukur!"

Skulptura greke, e cila nisej nga ideja e trupëzimit të zotave, s'arrinte t'i tejkalonte trupat e bukur të sportistëve, d.m.th. s'mund të përfytyronte një bukuri jashtë trupit të njeriut. Me fjalë të shkurtra, temë kryesore e skulpturës greke ishte njeriu ideal si përzierje e zotave dhe sportistit. Dhe, sipas këtij koncepti, njeriu ideal gjithnjë ishte i zhveshur.

S'është vështirë të parashikohet se si kanë reaguuar myslimanët, feja e të cilëve e ndal shpalosjen e trupit, që mbulesën e përcakton si mënyrë jetese, kur u përballën me këto skulptura të zhveshura. Ithtarët e një feje që lufton idhujtarinë, s'mund të shfaqnin interesim as për zotat dhe hyjneshat, që bënin vepra të pahijshme, e as për mitologjinë. Përveç kësaj, të qenët e këtyre hyjnive në formë njeriu, pra antropomorfizmi, është një koncept të cilin myslimani kurrë s'mund ta pranojë. Mund të thuhet se arti grek, i cili e kufizon të bukurën me trupin njerëzor, që s'ia del që nga ideja e rendit të shkojë drejt amshimit e përhershmërisë, s'kishte çfarë t'u jepte myslimanëve.

Turqit dhe persianët, të cilët para se ta pranonin islamin kishin arritur sukses në fushën e skulpturës,

pas pranimit të islamit i qëruan hesapet me këtë art. Shumë lehtë mund të vijmë në përfundimin se islami me kalimin e kohës ia ka dalë t'i asimilojë dhe t'i orientojë kulturat e huaja drejt abstraktes. Për shembull, skulptura turke me procesin e islamizimit ka dalë prej lëkurës së një arti të veçantë dhe është shndërruar në element dekorativ, që ka ndihmuar arkitekturën. Në periudhën osmane skulptura u tërhoq plotësisht prej jetës së myslimanëve dhe ka vazhduar të gjallërojë në format abstrakte të arkitekturës dhe në gurët e varreve.



## V. *Einführung* dhe abstragimi

“Junus, çlirohu prej egos!”

Junus Emre

Sadoqë Platoni përmes fjalëve “nëse do, merre një pasqyrë dhe mbaje nga të katër anët” është tallur me artistët imitues, është gabim që veprimin artistik të bazuar në mimezis ta përkufizojmë si imitim të thjeshtë. Që nga A.G. Baumgarteni, i cili në Perëndim konsiderohet babai i shkencës së estetikës, formësimi i veprës artistike dhe struktura e këtij procesi të ndërlikuar është vlerësuar nga këndvështrime të ndryshme. Megjithatë, të gjitha estetikat objektivistë, në fund, na dalin përpara si interpretime të ndryshme të mimezisit. Esteticienët subjektivistë, të cilët estetikën e shohin si një nga fushat e psikologjisë, mundohen që veprën artistike ta shpjegojnë jo duke u nisur nga objekti, por nga subjekti.

Termi *Einführung*, i përdorur në fillim të shekullit XX në veçanti nga esteticienët gjermanë, përbën themelin e estetikës subjektivistë. *Einführung* i themeluar nga Volkelt-i dhe Th. Lipps-i, mund të përkufizohet si “kënaqësia që e ndiejmë në vete lidhur me një objekt”. Për shembull, nëse themi se trëndafili është i bukur, ky konstatim s’ka të bëjë me atë se trëndafili

përbën një bukuri objektive. Cilësia e bukurisë të cilën ia përshkruajmë trëndafilin ka të bëjë me përjetimet tona shpirtërore. Einfühlung-u të cilin esteticieni frëng Victor Basch e ka pagëzuar "sympathie symbolique" do të thotë thellim dhe shkrirje në gjërat jashtë nesh, interpretim i unit të huaj sipas unit tonë, të humbasësh bashkë me mjegullën, të gurgullosh me një lumë, pra, të mendosh se je vizë, ritëm, zë, mjegull, erë, shkëmb, lumë etj.

Objekti është jopersonal, ne flasim për një lule të bukur, për një mal mahnitës, për një mjegull bredhëse për shkak se ndjenjat tona ua mveshim objekteve të ndryshme. Në të vërtetë, nuk është me rëndësi as objekti i imituar, as vepra artistike, por veprimi i subjektit. Objektet janë sikurse burimet legjendare, kurse ne jemi Narcisët e mrekulluar dhe dashuruar pas bukurisë së tyre.

Koncepti i Einfühlung-ut që duke e absolutizuar rolin e subjektit, e bën estetikën pjesë të psikologjisë, ndonëse nuk ka aftësi për ta shpjeguar veprën artistike në të gjitha aspektet e saj, prapëseprapë ia del ta zgjerojë fushën e estetikës, duke i treguar anët e mangëta të pikëpamjeve që s'e marrin parasysh rolin e subjektit. Ne Einfühlung-un e trajtojmë këtu për shkak të rëndësisë në kontekstin islam të qëndrimeve të W. Worringer-it, përfaqësues me peshë i estetikës psikologjike, lidhur me abstraksionin përkundër Einfühlung-ut, të shpalosura në veprën *Abstraksioni dhe Einfühlung-u*. Worringer-i në përgjithësi ndalet te ten-



denca e abstraksionit në Lindje dhe në veçanti në artet islame. Por, meqë si abstraksionin ashtu edhe *Einfühlung-un* i trajton si motive të brendshme psikologjike, mund të themi se qëndrimet e tij janë të diskutueshme.

Sipas Worringer-it, i cili kritikon mimezisin që zë vend të çmuar në teorinë estetike objektivistë, imitimi është prirje primitive dhe historia e kësaj prirjeje, është histori e mjeshtërisë së dorës, që nuk ka ndonjë rëndësi estetike. Kurse *Einfühlung-u*, nuk është imitim i thjeshtë për të bërë të ngjashmen e modelit natyror, por imitim i gjallërisë organike:

“Te ndjenja e kënaqësisë, të cilën e arrijmë përmes imitimit të gjallërisë së bukur organike, mbiquajtur bukuri nga njeriu bashkëkohor, dhe që paraqet nevojën për të qenë faktor i vetvetes, Lipps-i e sheh si kusht procesin e *Einfühlung-ut*. Ne ndiejmë kënaqësi nga trajta e një vepre të caktuar artistike. Kënaqësia estetike përbën kënaqësinë që ndiejmë nga vetvetja. Sipas nesh, vlera e një vije, e një forme, buron nga vlera jetike që ato kanë për ne. Ato bukurinë e marrin nga ndjenja jonë për jetë; ne këtë ndjenjë e mbjellim në brendinë e tyre pa ditur se për çfarë ndjenje bëhet fjalë!”

Vërtet, në një mozaik bizantin, në një piramidë ose në një arabeskë të artit islamik, format janë të ngurtësuara, ato janë pa shpirt. Në të këtilla vepra artistike, s’mund të flitet për *Einfühlung-un*. Mund të flitet për një motiv tjetër psikologjik, për abstragimin që mundohet t’i eliminojë gjërat që e kënaqin *einfüh-*

lungun. Worringer-i, i cili thekson se të gjitha fazat primitive të artit dhe ato të qytetërimeve të zhvilluara të Lindjes bartin tendenca të abstragimit, shton se kjo prirje është në krye të çdo arti, por në disa shkallë të larta të kulturës mbetet mbizotëruese, kurse në Greqinë antike dhe te popujt perëndimorë zëvendësohet nga *Einfühlung-u*.

Kushti i *Einfühlung-ut* është lidhja panteiste mes njeriut dhe botës së jashtme. Por prirja abstraguese tregon shqetësimin e brendshëm të njeriut kundrejt botës së jashtme. Si pasojë e këtij reagimi që në psikologji njihet si frikë prej shesheve materiale (*agorafobi*), shpirti i njeriut kaplohet nga ndjenja e fortë për prehje. Njeriu i Lindjes, këtë nevojë nuk e plotëson duke u njëjtësuar me sendet, siç ndodh te *Einfühlung-u*, por duke i pastruar ato prej arbitraritetit dhe rastësive dhe duke u afruar drejt formave abstrakte gjeometrike. Kësisoj, objektet shndërrohen në vlera të domosdoshme absolute dhe artisti në këtë botë të kompleksiteteve gjen një pikë strehimi për vetveten.

Sipas Worringer-it, këto dy prirje bazë psikologjike, pra abstragimi dhe *Einfühlung-u*, kur zbatohen mbi produktet artistike, korrespondojnë me nocionet e natyralizmit dhe stilit. Sipas tij, natyralizmi nuk duhet kuptuar si imitim i thjeshtë i një shembulli natyror. Periudha e antikitetit dhe e rilindjes janë periudha të lulëzimit të natyralizmit, por këto periudha, në përgjithësi janë keqvlërësuar. Natyralizmi nënkupton afrimin drejt të vërtetës së gjallërisë organike. Por

kjo nuk do të thotë që një objekt natyror të përshkruhet duke i qëndruar besnik gjallërisë së brendshme të tij për të lënë përshtypje se është i gjallë, përkundrazi, është nevojë e përjetimit të lumturisë përmes fuqisë misterioze të formave organike që rrisin gjallërinë e organizmit tonë.

Kushti psikik i natyralizmit, i cili pikën kulmore e ka arritur në kohën e antikitetit dhe të rilindjes, është procesi i Einfühlung-ut; sipas Worringer-it kushti psikik i konceptit të stilit që qëndron në polin e kundërt të natyralizmit është abstragimi.

Kur përjashtohet abstragimi si proces psikologjik që siguron vlerat e domosdoshme absolute (me shikimin e të cilave njeriu qetësohet), lindin forma abstrakte gjeometrike të shpëtuara prej botës së jashtme. "Këto forma gjeometrike që janë fryt i lidhjes më të thellë të të gjitha gjërave të gjalla, ndërkohë paraqesin ligjin struktural të lëndës kristal-organike". Sipas Worringer-it, s'ka dyshim se gjëja që e përcakton abstraksionin gjeometrik është domosdoshmëri dhe abstraksioni gjeometrik është formë e vetme e mendueshme dhe e arritshme për njeriun. Në këtë aspekt, hapësira është armiku më i përбетuar i veprimit abstragues dhe gjatë përshkrimit, në plan të parë, duhet shmangur. Kjo dëshirë është e lidhur ngushtë me dëshirën për të larguar dimensionin e thellësisë prej përshkrimit (thellësia është dimension i bazë i hapësirës). Dimensionin e thellësisë mund të arrihet duke iu përmbajtur rregullave të perspektivës dhe përmes hi-

jeve. "Për të kuptuar thellësinë ka nevojë për shprehinë dhe të qenët i lidhur ngusht me objektin. Kjo lidhje e fortë me objektin, nëse shikohet nga këndi i këtyre sqarimeve, paraqet konceptim të vërtetë të objektit në pajtim me eksperimentin".

Këto analiza të Worringer-it janë shumë tërheqëse, por meqë janë bërë duke u nisur vetëm nga artet figurative, s'kanë fuqi të zbërthejnë artet si arkitektura dhe muzika, që nuk kanë të bëjnë me asnjë fenomen. Ndërlidhja e abstragimit, i cili merret si kushti psikik i konceptit të stilit, vetëm me frikën prej sheveve (agora fobi), paraqet reduksionizëm. Abstragimi, kusht ky i veprave artistike të larta të qytetërimeve lindore, më tepër duhet të perceptohet si qëndrim mendor (intelektual) sesa psikologjik. Brenga që Worringer-i e sheh si agorafobi, të cilën e gjejmë te të gjitha doktrinat mistike, paraqet dëshirën për studiuar thelbin e gjërave të dukshme, për të kërkuar atë që Rumi u quan "shpirti i gjithësisë".

Bota, të cilën e sheh syri ynë, shprehur me terminologjinë e tesavvufit, është një botë e shumësisë, e krijimit dhe zhdukjes. Me rëndësi është që kjo kalueshmëri, ky ndërlikim i dukjes të kapërcehet dhe të kapet ligjësia absolute që qëndron pas tyre. Është e vërtetë që përkohësia dhe ndërlikimi i shqetëson shpirtrat. Zoti botën e ka krijuar si ligjësi të përsosur dhe për të parë harmoninë që qëndron pas strukturës së perceptueshme me ndjenja, kemi nevojë për një vegël tjetër të shikimit që ndryshon prej syrit.

Për të kapërcyer arbitraritetin e dukshëm të botës së sendeve, pra për të arritur ligjësinë, qeniet, siç shprehet Naili, duhen shikuar në gjendje të dehjes, duhen vështruar “vijat e pikturës së gjithësisë”.<sup>1</sup> Kjo kërkon gjendjen e transit, shmangien e unit, pra një lloj të dehjes:

*“Junus çlirohu prej egos tënde, të kënaqemi!*

*Të të shikoj Ty me Ty, të të shoh Zoti im.*

Në këtë mënyrë artisti thellohet në fytyrën e brendshme të dukurive dhe duke iu shpëtuar formave të botës së jashtme dhe shqetësimeve të saj, arrin qetësinë e absolute. Edhe Worringer-i, duke u ndalur te abstragimi si mekanizëm psikologjik, thekson “mohimin ose çlirimin prej vetvetes”. Kjo është një gjendje e të dyja proceseve psikologjike. Por fuqia e motivit të brendshëm të abstraksionit për të mohuar veten është fuqi që s’ka të ngjashme, është më e madhja dhe më e qëndrueshmja.

Pa marrë parasysh se nga cila perspektivë shikohen, artet figurative burojnë nga dëshira psikologjike për të zëvendësuar botën e jashtme me një të ngjashme; kjo në një aspekt paraqet narcizëm, në aspektin tjetër, refleksion të varësisë ndaj botës materiale. Andre Bazini thotë se analiza e bërë në artet plastike më në fund do të gjejë kompleksin e mumjes. “Feja egjiptiane – thotë Bazini – synonte shpëtimin prej vdekjes dhe arritjen e pavdekësisë së trupit të njeriut. Vdekja

<sup>1</sup> Në gjendje të transit shikuar vijat e pikturës së gjithësisë  
Çdonjërën prej tyre e kundruam thellë!

s'është gjë tjetër pos fitores së kohës. Përcaktimi i dukjeve materiale të qenies do të thotë shpëtim i qenies prej lumit të kohës". Në fakt, egjiptianët trupat e mumifikuar i siguronin në saje të piramidave dhe labirinteve në formë të korridoreve, por duke menduar fatkeqësitë e mundshme që mund t'i pësojë trupi, përanësh varrit vendonin ushqime dhe statuja të vogla. Këto statuja, që luanin rolin e mumjeve rezervë, e zëvendësonin trupin në rast se ai përjetonte fatkeqësi. "Kështu – vazhdon Bazini – del në shesh detyra kyç e skulpturës në burimet fetare: Ta shpëtojë qenien përmes trajtës. Nëse e ndiejmë absurditetin e nevojës primitive për të kapërcyer kohën përmes amshueshmërisë së trajtës, do të kuptohet lehtë e vërteta se piktura është diçka e zbrazët dhe e pavlefshme".

Në Perëndim madje edhe arkitektura, e cila vetvetiu ka ndjekur institucionin dhe format abstrakte, e bart në vete kompleksin e imitimit të natyrës, kështu që janë përftuar koka të kolonave në formë të njeriut që bart peshë, shtylla në formë të degës së shtrembër etj. Dihet se prirje të tilla hasen edhe në sferën e muzikës.

Lirisht mund të thuhet se artet islame që janë zhvilluar nën ndikimin e tesavvufit nuk vuajnë nga ky kompleks, ose thënë më drejt, me kalimin e kohës kanë ndjekur një vijë të ndryshimit që ka mënjanuar këtë të metë. Mosinteresimi i myslimanëve për artet greke, ndonëse filozofia greke ka gjetur hapësirë të madhe ndikimi në botën islame, nuk ka mundësi të shpjegohet në mënyrë tjetërfare.

## VI. Të kuptuarit e së vërtetës

*"Të të shikoj Ty me Ty, të të shoh Zoti im!"*

*Junus Emre*

Ngulmimi i artit islam, i cili nga e para është orientuar drejt abstraktes, kundër skulpturës, artin ky më konkret, është një gjë shumë normale. E kundërta, pra, pajtimi me këtë degë të artit do të kishte kuptimin e mohimit të vetvetes. Është gjithashtu e natyrshme për artistin mysliman, që nuk adhuron format e vdekura dhe të vërtetën e kërkon pas trajtave, t'i shmanget skulpturës që është e lidhur ngushtë me të vërtetën objektive dhe trupin e njeriut.

Pas skulpturës, është piktura dega e artit që më së shumti ndërlidhet me të vërtetën e jashtme; artisti, sado që të mundohet, s'ka mundësi që të mos jetë i lidhur me natyrën, me sendet dhe jetën e përditshme. Dobia praktike nga piktura, për shembull, shfrytëzimi nëpër librat e mjekësisë, ka ndihmuar shumë në ruajtjen e vazhdimësisë së kësaj lëmie artistike. Por arti islam, i cili ka ndjekur një vijë zhvillimore prej konkretes drejt abstraktes, duke ia përshtatur pikturën - të cilën e përvetësoi nga kulturat e tjera - parimeve të veta, arriti të gjenerojë një formë krejtësisht të veçantë të shprehjes.

Mund të përmbledhim: Ndërsa skulptura po braktiste jetën artistike, piktura, e cila në fillim bartte tipare realiste, është tkurrur duke marrë gjithnjë e më tepër natyrë dekorative dhe duke u shndërruar në element ndihmës të shkrimit është bërë pjesë e faqeve të librave. Përkundër kësaj, shkrimi do të dalë prej faqeve të librave, do të kalojë në mure dhe në një mënyrë do të luajë rolin e pikturës.

Piktura ka marrë karakter dekorativ si pasojë e mbylljes së syve të artistit para realitetit të jashtëm, me qëllim që të mos bjerë në rrjetin e imitimit, dhe si rezultat i tentimit për të perceptuar ekzistencën në mënyrë mendore. Dihet se syri e percepton realitetin e jashtëm në mënyrë tredimensionale. E për ta dhënë të vërtetën tredimensionale në hapësirën dydimensionale ka nevojë për disa teknika, si perspektiva, anatomia, drita, hija etj. Nëse përdoren këto teknika, përfitohen trajta që e nxisin iluzionin për thellësinë dhe vëllimin, të cilat në hapësirë "duken si hyrje-dalje". Por një gjë duhet pasur parasysh: artisti mysliman nuk tenton të përftojë figura të gjalla nga të vdekurat. Ç'kuptim ka që t'i tregosh gjërat e vdekura si të gjalla, nëse s'ke mundësi që të japësh shpirt?

Kufizimi i konceptit të së vërtetës vetëm me botën e perceptueshme është pasojë e tendencës së shek. XIII, me rrënjët në antikitet, që kulmin e ka arritur në periudhën e Rilindjes. "Bota e perceptueshme përmes ndjenjave" të cilën shkenca moderne e sheh për realitet të vetëm, përbën burimin e vetëm të frymëzimit



të konceptit artistik dhe arkitektonik të nisur në Itali nga Brunelleschi dhe Ghiberti. Kjo periudhë e re, kur të gjitha elementet e realitetit kanë filluar të përshkruhen ashtu siç i sheh syri i njeriut, përfaqëson shkëputjen rrënjësore prej romanikes dhe gotikes, rryma këto të zhvilluara nën ndikimin e krishterimit.

Ikja e ndërgjegjshme prej imitimit të natyrës në fushën e artit romak dhe gotik, buron prej mënyrës kristiane të perceptimit të së vërtetës. Në këtë aspekt, mes konceptit islam për artin dhe atij mbizotërues në Europë të pararilindjes s'kishte ndonjë dallim të madh. Sipas, E.H. Gombrich-ut, arti i Europës kurrë s'ka qenë më afër idealeve artistike të Lindjes sa në kohën kur arti romak kishte arritur apogjenë e vet. Cilësia më e qartë e këtij arti është shpëtimi prej varësisë nga natyra.

Gombrich-u, i cili thekson se artistëve u hapen mundësi të mëdha kur heqin dorë prej përshkrimit të gjërave siç duken dhe se kjo ka të bëjë edhe me trajtat dhe ngjyrat, më tej shton se artistët në shpjegimet optike mund t'i përdorin lirisht ngjyrat që duan dhe kështu mund t'i shprehin mendimet e tyre metafizike.

Edhe përkundër kësaj, ka dallim të rëndësishëm mes artit perëndimor të pararilindjes dhe atij të Lindjes, dallim ky që përcakton pozitën e tyre kundrejt antikitetit: Artisti lindor nuk kërkon rrugë të reja, mjaftohet me atë që e ka gjetur, por ndërkohë synon përthellimin dhe shumëllojshmërinë. Nga ana tjetër, artisti perëndimor, ndoshta i kapluar nga tronditja që

vjen prej thelbit "tragjik" të krishterimit, vazhdimisht kërkon zgjidhje të reja. Hapja e Europës ndaj mendimit dhe artit antik - të cilët i njohu në saje të myslimanëve - mund të kuptohet si pasojë e konfliktit, së pari të fshehtë e më pas të hapur, që zhvillohej mes intelektualëve dhe kishës.

Islami, përmes tolerancës që e ngërthen në vete, që nga e para i ka eliminuar mundësitë e konflikteve të brendshme dhe dëshirat e dijetarëve për zgjidhje radikale i ka drejtuar nga metafizika. Me fjalë të tjera: sytë i ka drejtuar jo nga bota e jashtme, por nga ajo e brendshme.

Këtu menjëherë duhet cekur funksioni shumë i rëndësishëm i doktrinës së njësisë së qenies (*vahdet-i vuxhud*), që përbën një interpretim të skajshëm të monoteizmit. Koncepti "s'ka qenie pos Zotit" (*la mev-xhude il-lallah*), në veçanti pas shfaqjes së Ibën Arabiut, ka arritur të mbizotërojë në hapësirën e Iranit dhe Anadollit dhe duke e ndarë kureshtjen prej botës së jashtme, që merrej si e pavërtetë, i ka nxitur myslimanët që të hulumtojnë të padukshme, e cila qëndron pas dukurive. Ndonëse te qarqet shkencore mbizotëron mendimi se doktrina e njësisë së qenies arrin deri te *Eneadat* e Plotinit, ka edhe të atillë që pohojnë se sufitetë deri te ky botëvështrim kanë arritur përmes studimeve teorike, kurse më vonë kanë përfituar edhe nga Plotini dhe panteistët e tjerë. Sufiu në gjendje të ekstazës (*vexhd*), humb vetëdijen, në gjendje të unitetit të pafundmë, i shpëton unit të vet dhe s'sheh gjë pos

Zotit. Nëse si e vërtetë merret e shikuara në gjendje të transit, atëherë qeniet e vërejtura në gjendje të vetëdijes (*sahv*) s' duhet të jenë të vërteta. Imam Rabbaniu, megjithëse njësinë e qenies e sheh si përfundim natyror të pannteizmit, thotë se njësia e perceptuar gjatë ekstazës është vetëm një gjendje (*hal*), që duhet të na shpjerë te përfundimi se kjo s' është gjë tjetër pos vetë Zotit.

Polemikat rreth teorisë së njësisë së qenies mbeten jashtë temës sonë. Por është një e vërtetë e pakontestueshme se kjo teori ka luajtur rol të dorës së parë në formësimin e estetikës islame dhe se qëndron pas të gjitha degëve të artit islamik, duke filluar nga poezia, muzika, arti dekorativ, piktura e deri te loja e hijeve.

Është teoria e njësisë ajo që ka ndikuar fort te artisti mysliman që të mos merret me fytyrën e jashtme të së vërtetës, të mos merret më një mijë e një trajtat e gjithësisë që s'janë gjë pos ëndrrës, por siç është rasti te gjendja dioniziane e Niçes, të merret me thelbin dhe fytyrën e brendshme të gjërave.



## VII. E bukura dhe dashuria

*“E shëmtuara dhe e keqja s’ekzistojnë fare!”*

*Hallaxhi*

Artisti mysliman, kur përmendet “e bukura” nënkupton imanencën e së bukurës absolute në këtë botë të dukshme. Siç përmendëm edhe në fillim, bukuria e trëndafilut nuk vjen nga vetvetja e as nga përjetimi ynë, ajo është pasqyrim (*texhel-li*) i cilësisë hyjnore të bukurisë (*xhemal*). Allahu, i cili sipas mistikëve islamikë është një thesar i fshehtë (*kenz-i mahfi*), është shfaqur në pasqyrën e hiçit, e ka manifestuar bukurinë e Vet dhe ky ndriçim i parë i dashurisë ka gjeneruar shumësinë e emrave dhe cilësive hyjnore dhe kështu është krijuar bota.

Hadithi kudsi<sup>2</sup> i mirënjohur që fillon me fjalët “isha një thesar i fshehur” (*kuntu kenzen mahfijjen*) për sufite përbën themelin e vetë estetikës. Dëshira e Zotit për të qenë i njohur është dashuri (*ashk*); bukuria hyjnore është burim i të gjitha bukurive. Ibën Arabiu, i cili e komenton në këtë kontekst hadithin “Zoti është i bukur dhe e do bukurinë”, thotë se bukuria është themel dhe shkak i të gjitha dashurive. Dashuria gjendet në thelbin e gjithësisë dhe është lëvizësi i parë i të gjitha gjërave; ajo çdo gjë e orienton nga “më e bukura”, nga “bukuria absolute”.

<sup>2</sup> Thënie, kuptimi i të cilave vjen nga Zoti, kurse fjalët nga Muhamedi (a.s.).

Rumiu thotë: "Shndërrimin e qiejve mësoje nga dallgët e dashurisë", "do të ngrinte bota sikur të mos ishte dashuria". (Mesnevi, V, vargu 3854)

Sipas Ibën Arabiut, ashku nga i cili emanon shumësia e emrave dhe cilësive të Zotit, është hyjnor; është dashuri qenësore e Krijuesit, burim i të gjitha llojeve të dashurisë, siç është dashuria absolute burim i të gjitha llojeve të dashurisë. Zoti, duke e dashur Vetën, i ka dashuruar edhe idetë e gjërave që janë janë të fshehura në qenien e Tij. Për këtë arsye, gjërat janë të ngarkuara me dashuri që manifestohet në mënyra të ndryshme. Dashuria e ideve e ka zanafillën atëherë kur kanë dëgjuar fjalën krijuese të Zotit, urdhrin "Bëhu".

Nga ana tjetër, dashuritë shpirtërore dhe natyrore, që burojnë nga dashuria hyjnore, por që nga natyra dallojnë prej saj, Ibën Arabiu i zbërthen si vijon: Dashuria shpirtërore, në fakt është bashkim i dashuruesit dhe të dashurës. Ndërkaq, qëllimi nuk është qenia materiale dhe kënaqësitë trupore, por perceptimi i dashurisë qenësore të dashurisë, perceptimi i bashkimit që shpie të integrimi me dashurinë hyjnore. Ibën Arabiu, sipas të cilit dashuria e Mexhnunit për Lejlanë është një dashuri e tillë, e përkufizon dashurinë shpirtërore si dashuri të vërtetë të gnostikëve që nuk njih objekt të dashurisë.

Edhe Rumiu, kohë pas kohe është marrë me shembullin e Lejlasë dhe Mexhnunit, p.sh. në *Fih ma fih*, atyre që pohonin se ka femra më të bukura se Lejlaja, Mexhnuni u është përgjigjur:

“Unë s’e dua formën e Lejlasë. Ajo s’është formë. Lejlaja i përngjan një gote në dorën time. Unë pi prej saj. Pra, unë e dua atë pije (atë bukuri absolute). Ju e shihni pijen por s’dini gjë për pijen. Mua, edhe nëse më ofrojnë një gotë të stolisur me ar e xhevahirë, në të cilën ka uthull ose ndonjë pije tjetër, nuk kam punë me atë gotë. Një kungull i vjetër e i thyer është më i mirë sesa ajo gotë, madje edhe se qindra gota të atilla. Për ta dalluar pijen prej gotës duhet dashuri dhe ëndje”.

Këto mendime të Mevlanasë që dalin nga goja e Mexhnunit, janë të përbashkëta për të gjithë mistikët islamikë dhe zbërthejnë edhe opinionin, se e bukura dhe e shëmtuara janë relative. Sufitë nuk e pranojnë si vlerë objektive as të bukurën e as të shëmtuarën. Ibën Arabiu në *Fusus* thotë se “edhe te e shëmtuara edhe te e bukura shfaqet mëshira hyjnore. E shëmtuara në syrin e vet është e bukur. Edhe e bukura në syrin e së shëmtuarës është e shëmtuar. Kështu, në ekzistencë varësisht prej temperamentit s’ka gjë që s’është e shëmtuar. I njëjtë është rasti edhe me të kundërtën”. Mevlanai thotë se nëse gjënë që ju duket e shëmtuar e shikoni me syrin e atyre që e duan, do vëreni se ajo në fakt s’është e shëmtuar: “Atë bukuri mos e shiko me syrin tënd, të kërkuarën shihe me syrin e kërkuesit. Huazo një sy prej tij, një ide, shiko atë fytyrë me syrin e tij!” (Mesnevi, IV, vargu 72-73)

Megjithëse s’mund të flitet për bukuri dhe shëmti absolute, sufitë duke u nisur nga premisa se e gjithë bota e dukshme është manifestim i bukurisë hyjnore,

janë të mendimit se në gjithësi s'ka bukuri tjetër pos absolutes. Abdulkerim Xhili thotë se të gjitha shëmtitë janë relative dhe pasi s'ka shëmti absolute, s'mund të flitet për bukuri absolute. Një gjë të cilën dikush e cilëson për të shëmtuar, tjetri e cilëson si shumë të bukur. Sepse e bukura në fakt është ajo të cilën ne e duam.

Dashuria mund të kuptohet si njëfarë *Einfühlung-u*, por në fakt kemi të bëjmë me diçka shumë të ndryshme. Sepse *Einfühlung-u* nënkupton kënaqësinë që ndiejmë nga objekti. Dashuria kërkon shmangien e unit. Gjendja e dehjes shpirtërore, që në simbolizmin mistik shprehet me fjalët "mest", "sermest" dhe "es-ruk", do të thotë çlirim prej unit, hedhje në zjarrin e qiririt si flutura. "Flutura e natës fluturoi, u kthye, u shkri. E patrajtë, e patrup, pa emër. E pse t'u kthehej formave? Ç'gjendje tjetër ka pas takimit (*vuslat*) që ta bënte të kthehej?" (Hallaxh)

Atë që Worringer-i e quan "motiv i brendshëm i abstragimit", tek Niçeja e gjejmë si gjendje të entuziazmit dionizian të artistit, gjendje kjo që ndihet më fort, që përthellohet te të dukshmet dhe që e hulumton thelbin. Ky është zjarri i dashurisë. Qëllimi është të arrish thelbin-njësh, të arrish te vatra e vërtetë dhe t'u shpëtosh ndarjeve të padëshiruara.

Mund të thuhet se këtu qëndron arsyeja pse artistët myslimanë në të shumtën e rasteve nuk e vënë firmën e tyre në veprat artistike, madje edhe nëse nënshkruajnë, shfaqin veten me cilësitë si "i mjeri" (*el-fakir*) ose "vogëlsia e tij" (*el-hakir*), ose e fshehin identitetin e vërtetë pas pseudonimesh të ndryshme.



## VIII. Drita e qiejve dhe e tokës

*“Eja dhe mendo për latuesin vepërmadh!”<sup>3</sup>*

Në simbolizmin mistik islam oqeani e shpreh qenien absolute. Këto valë të pafundme të detit përbëjnë realitetin e kufizuar në kohë dhe hapësirë, pra janë botë e dukshme. Valët mbi ujë (*naksh-i ber ab*) duken sikur ekzistojnë, megjithëse s’ekzistojnë. Mevlanai botën e dukshme ua ka përngjasuar enëve që notojnë mbi det (Mesnevi, I, vargu 1110). Për shembull, format e vizatuara nga piktori në faqet e një libri janë vetëm se enë boshe. Me t’u mbushur, pra kur arrin dashuria, shndërrohen në ‘pasqyrë të ndritshme’. Piktori duhet të krijojë vepra të tilla që paprerë do të shënojnë kalueshmërinë e botës dhe përhershmërinë e Krijuesit. Piktori, përveç aluzionit se figurat e ngurta s’ka mundësi të mendojnë, të qajnë, të dëshirojnë, përmes veprës duhet të japë edhe porosinë se shkalla më e lartë që njeriu synon është prehja-qetësia. Në të vërtetë, nëse analizohen disa vepra, si miniaturat, do të konstatohet se të gjitha pamjet e fytyrave shprehin vetëm kënaqësinë dhe rehatinë. Pasionet e frymës nje-

<sup>3</sup> Në origjinal “nakkash”: artist që bën piktura me ngjyrë, njeri që merret me artin e miniaturës, të ngjyrosjes artistike të mureve, me dekorimin e gjërave të ndryshme. (shën. i përkth.)

rëzore janë zhdukur bashkë me dimensionin e tretë. Mohimi i perspektivës në pikturën islame ka kuptimin edhe të mohimit të tragjikes.

Artisti mysliman i cili e shënon në këtë mënyrë fytyrën e jashtme të dukurive, kur futet në brendësinë e tyre, u shmanget tërësisht trajtave. Në atë gjendje nuk perceptohet realiteti i ndier, por artisti që qëndron pas artistëve, d.m.th. qenia absolute, e bukura absolute. Sipas Ibën Arabiut, format nga bota e jashtme, në raport me qenien absolute janë si hija e gjërave. Hija hyjnore shfaqet te trupat e botës së mundshme. Në hijen e perceptojmë vetëm përmes botës së gjërave mbi të cilat ajo bie. Por fjala hije që vjen me dritën (*nur*), te qeniet e botës së mundshme shfaqet si padukshmëri (*gajb*). Prirja e hijes ndaj të zezës është për shkak të largësisë me zotëruesin e saj. Ibën Arabiu thotë: “A s’i sheh malet, sa më larg syrit aq më të zeza. Në të vërtetë, ngjyra e maleve s’është siç duket. Shkaku i dukjes së tillë është largësia”.

Nëse artisti ia del që në pëlhurë ose në faqen e bukur të librit t’i pasqyrojë të gjitha qeniet e botës së mundshme duke i çliruar prej largësive, do ta pengojë dukjen e tyre si hyrje-dalje, dhe pasi tanimë nuk do të mendohet për vëllim, s’do të ketë nevojë për dritë-hije dhe kështu do t’i jepet mundësia për t’i shfrytëzuar ngjyrat në pastërtinë e tyre. Pikësynimi i artistit është të arrijë dritën aq sa mundet, dritë kjo që tek qeniet e botës së dukshme shfaqet si padukshmëri (*gajb*). Deri te burimi i ngjyrës mund të arrihet vetëm duke elimi-

nuar të gjitha largësitë dhe veçanësitë nga sipërfaqja e menduar si simbol i pasqyrës së hiçit (*nihil*). Atëherë, shikuesi, përmes argumentimit do ta gjejë artistin që fshihet pas veprave artistike. Sikurse në lojën e hijes<sup>4</sup> shikuesi kujtohet se perdea është shenjë e mësimarrjes, ashtu edhe në pikturë kërkon përkushtim ndaj urtësisë së përhershme (*ar. el-hikmetu'l-halide, gr. sophia perrenis*). Në këtë aspekt janë shumë të rëndësishme vargjet në vijim, të huazuara nga një këngë lirike:

*Kur fati im shikon të perdes dritë*

*Çfarë trajtash shfaqen pas saj, shiko, hapi sytë*

...

*Sikur para syve të njerëzve perdeja t'mos ishte*

*Veprën artistike pas saj kush do ta shihte?*

*Eja mendo për artistin vepërmadh që të lë mbresë*

*Duke shikuar hijen e iluzionit për fytyr' t' perdesë*

Në këtë pikë edhe më qartë kuptojmë pse mohohet perspektiva. Artisti, i cili tenton të tregojë “ngjyrën e përjetësisë në botën e përkohësisë”, i ngjizur me ngjyrat, tenton t’u japë atyre objektivitet, është i ndër-gjegjshëm se s’mund të arrijë abstrakten që qëndron pas tyre. Ndërsa logjika aristoteliane e paraqet si kusht mimezisin, po aq logjika e mistikës islame e

<sup>4</sup> Lojë me prejardhje nga Azia që lidhet me hijen e një objekti dydimensional ose tredimensional duke shfrytëzuar dritën. Në këtë lojë të ndërtuar nga perdea (bota), përshkrimi (kukllat) dhe drita (shpirti), me të fikur të dritave shpirti ikën, kukllat bëhen të padukshme, kurse njerëzit shpërngulen në botën e përtejme. Shembull më tipik i këtyre lojave me hije është Karagoz ve Haxhivat. (shën. i përkth.)

kundërshton atë. Artisti i cili tenton të futet në brendësinë e gjërave, kur shikon pas, në format me të cilat djalli tenton ta lidhë, s'gjen gjë tjetër pos absurdit.

Gazaliu në veprën e tij *el-Munkidh* thotë se s'jemi të sigurt nëse bota të cilën e perceptojmë përmes shqisave është e vërtetë ose jo. Ashtu si kur jemi në ëndërr gjërat që na duken shumë të logjikshme, pasi të zgjohemi na duken absurde, ndodh që edhe kjo botë t'i duket e tillë njeriut pas vdekjes. Mistikët islamikë pohojnë se kur kalojnë në trans dhe u shmangen shqisave, shohin gjëra që s'kanë të bëjnë fare me të arsyeshmen. Sipas Gazaliut, kjo gjendje është si gjendja e vdekjes. Në këtë drejtim, përthellimi në brendësinë e gjërave lidhet me parimin "Vdisni para se të vdisni". Kurse sjellja që u jep objektivitet gjërave na shfaqet si shpëtim i qenies përmes anës së dukshme dhe si pasion për qeniesim të përhershëm në këtë botë, duke e kapërcyer kohën.

Po aq sa perspektiva, në aspekt të objektivitetit të gjërave janë të rëndësishme edhe nuancat e ngjyrave. Artisti mysliman i cili i shmanget imitimit të dukjes, s'ka nevojë për shkallëzimet ose nuancimet e ngjyrave. Qëllimi i tij është arritja te thelbi i ngjyrave, te drita, sepse "Zoti është dritë e qiejve dhe tokës!" (Kur'ani, 24/35) "Por", shton Mevlana, "s'ia dole ta shohësh dritën për arsye se e humbe mendjen në ngjyra. Kur vajti nata, ngjyrat u mbuluan, atëherë kuptove se ngjyra mund të shihet vetëm përmes dritës". (Mesnevi, I, 1122 dhe vazhdimi).

Rumiu në këto vargje ndoshta në mënyrë të pavetëdijshme, sikurse impresionistët, e ndan ngjyrën prej objektit dhe thotë se ajo ka të bëjë me dritën, apo më drejt, me spektrat e saj. Impresionizmi, i cili në esencë bazohet në pozitivizëm, megjithëse buron prej studios, në të kuptuarit e ngjyrave bazohet te vrojtimi dhe në vend të një koncepti objektiv të ngjyrës, kalon te "përshtypja e çastit", të cilën artisti mysliman s'mund ta pranojë në asnjë mënyrë. Artisti mysliman ngjyrën nuk e përkap si cilësi objektive dhe kundërsh-ton si shfaqjet/dukjet mashtruese, ashtu edhe përshtypjen (*impression*). Atmosfera e ngjyrave vazhdimisht ndryshon dhe për këtë arsye s'ia vlen të konstatohet, sepse myslimani artin e shpall kërkim të pandryshueshmërisë pas gjërave të ndryshueshme. Ngjyrë e vetme e pandryshueshme, që s'ka antipod, e fshehtë në botën objektive, është ngjyra në formë të së padukshmes (*gajb*): drita (*nur*). Shprehur me fjalët e Shebusterrit, "Drita hyjnore s'lëviz prej një vendi në tjetrin, nuk kalon prej një gjendjeje në tjetër! As ndryshon e as merr formë tjetër!" (Gylshen-i Raz, vargu 99).

Mevlanai, pasi cek se ngjyrat mund të shihen vetëm përmes diellit, pohon se ngjyrat e brendshme shihen përmes "refleksionit të dritëve të para", pra përmes paqyrimeve të dritës madhështore. (Mesnevi, I, vargu 1130) Pra, natyra e botës fenomenale nuk mund të shihet vetëm përmes syve të jashtëm, andaj shikimi (*basar*) duhet të bashkohet me largpamësinë (*basiret*). Disa ekzegjetë i kanë komentuar në këtë kontekst ver-

setet kur'anore (6/76-78), që theksojnë se Ibrahim (a.s.) nuk është lidhur pas gjërave të zhdukshme. Profeti Ibrahim, të vërtetat që i ka njohur përmes largpamësisë, i kërkon edhe me sy, hedh sytë nga yjet, hëna dhe dielli. Por s'arrin ta shohë të vërtetën që e ka përkapur përmes largpamësisë. "Ajo e vërtetë është vetja e krijuesit të qiejve dhe tokës. Prandaj, nga të gjitha ato qenie prapë i kthehet së Vërtetës".

Ta shohësh botën e hapur para nesh me sy largpamës, pra me sytë e zemrës, do të thotë pasqyrim i gjërave në identitetin e tyre të vërtetë, në "pasqyrën e zemrës", të pastruara nga ndyrësitë, nga dryshku dhe të ndriçuara me dritën hyjnore. Gara mes piktorëve kinezë dhe atyre të Anadollit paraqet shpjegim alegorik të të parit përmes syrit të zemrës. Pikturat që i kanë bërë piktorët kinezë, gjërat e kësaj bote të hijeve, në muret e pastruara dhe të përndritura nga piktorët anadollakë janë pasqyruar në ngjyra dhe forma mbresëlënëse dhe kështu, duke iu shpëtuar kundërtive botërore, është shfaqur e vërteta.

Por e vërteta që mund të përjetohet dhe të vrojtohet përmes vullnetit që përthellohet në brendësinë e fenomeneve dhe që qartë reflektohet në pasqyrën e zemrës, nuk është dukuri ekspresive. Kjo për arsye se është një dhe absolute, transcendentë dhe s'mund të mendohet si formë e as të bëhet diç e ngjashme me të (*mimesis*). Kjo përvojë mistike, në fazën e trajtësimit ka marrë kahun e abstragimit. Mund të themi se në artet islame plasticiteti është drejtuar nga arabeska, fjala

nga muzika, se janë hulumtuar format që s'kanë kurrfarë lidhjeje me dukuritë.

Me fjalë të shkurtra, artisti mysliman është në kërkim të vazhdueshëm të thelbit të ngjyrës, të dritës; për këtë arsye në çështjen e shkallëve të ngjyrave iu është shmangur përvojave të ndryshme, ngjyrat nga paleta e vet është munduar t'i ruajë në formën e tyre më të pastër. Në fakt, ai për shkak të eliminimit të dimensionit të thellësisë, s'ka ndier nevojë për shkallëzimin e ngjyrave. Skematizmi ngjyror, si rezultat i kësaj, artistin mysliman e privon nga liria të cilën e gëzon artisti perëndimor. Megjithatë, ai do të vazhdojë me kërkimet në thellësi, lirinë e vet do ta përdorë duke i shtuar paletës së vet ngjyra të panatyrshme, siç është e arta, ose duke e ngjyrosur qiellin në të kuqe.





## IX. Shumëllojshmëria (*Tenevva'*)

*"Në çdo frymë bota përtërihet!"*

*Mevlana*

Në veprën e artistit mysliman objektet e botës së dukshme tërhiqen prej "lumit të (për)kohësisë" dhe pasqyrohen të "pastuara" prej tipareve individuale. Për shembull, druri nuk është një dru i veçantë, por dru i përgjithshëm. Ngjashëm me këtë, Bihzadi nuk është piktor i mirënjohur iranian, por simbol i të gjithë piktorëve të mirë. Me fjalë të tjera, piktori nuk del para drurit nga kopshti i vet për të bërë një të ngjashëm me të, ai vizaton drurin që e ka në kokën e vet. Objektet e botës së dukshme janë shndërruar në klishe, të cilat në kokën e tij pasqyrojnë të përgjithshmen. Trajta merr një karakter përfaqësues, duke ndryshuar nga e përveçmja drejt së përgjithshmes.

Dallimi në perceptimin e së vërtetës është burim i skematizmit të ngjyrave dhe të formës. Në të gjitha artet islame e vërejmë këtë strukturë skematike. Ashtu si poeti ka shprehjet e veta të klisheizuara, ashtu edhe ilustruesi ka kallëpet e gatshme të formës. Dhe s'ia vë veshin fare faktit se të njëjtat kallëpe më parë janë përdorur edhe nga piktorë të tjerë. Ilustruesi, me t'u ulur para faqes së librit të cilin do ta ilustrojë, së pari e

mbledh materialin që i duhet. Por nëse artisti nuk ndërhyt, matricat e formave që kanë zënë vendin e vet në faqe, do të ndërtojnë një kompozicion stereotip.

Rrugëdalja e vetme e artistit mysliman prej këtij rreziku është shumëllojshmëria (*tenevvi'*). Shumëllojshmëria e shpëton skematizmin prej kthetrave të gabimit dhe në këtë mënyrë asnjë vepër e vërtetë artistike nuk përbën përsëritje të pararendëses. Madje, në këtë rast skematizmi ka një funksion të rëndësishëm: Artisti, i cili mundohet që ta thyej atë kornizë të ngushtë të klisheve të gatshme, ose do të ikë pa gjurmë duke iu dorëzuar pa vetëdije rreziqeve të këtyre klisheve, ose duke luftuar kundër tyre do të arrijë ndjenjën e shijes së stërholluar, do të fitojë titullin e mjeshtrit. Për shembull, poeti i letërsisë së divanit<sup>5</sup> është i detyruar të qëndrojë brenda sistemit imagjinar që atij i është dhënë i gatshëm. Origjinaliteti brenda këtij sistemi do të thotë luftë me titanë. Fuzuliu në parathënien e *Divanit persisht*, pohon se poetët para tij kanë qenë mendjehollë, krijues, kanë përdorur fjalët më të bukura të stilit gazel, kanë përdorur vargjet më të holla, pasardhësve s'u kanë lënë hapësirë për të thënë gjë. Më tej ai rrëfen se edhe për vargjet që i ka përpiqur duke mos bërë gjumë me netë të tëra, është kritikuar prej njerëzve herë se gjëra të tilla janë thënë më parë e herë se s'janë thënë nga askush.

<sup>5</sup> Letërsi e shkruar turke e krijuar pas pranimit të fesë islame, zhvilluar nën ndikimin e letërsisë arabe dhe persiane. Ndër figurat në më njohura të kësaj rryme janë Nabi, Fuzuli, Shejh Galib, Baki etj. (shën. i përkth.)

Gjendja për të cilën Fuzuliu shpreh ankesë, tregon se si tradita e ka detyruar artistin të mbetet brenda mundësive të dhëna, por edhe t'i shfrytëzojë sa më mirë këto mundësi, tregon se si ka funksionuar mekanizmi i kritikës. Artisti, i burgosur brenda këtyre rregullave të rrepta, nëse nuk zotëron forcë të lartë intelektuale dhe imagjinative, bëhet pikë e pesë pa kuptuar se ç'kurth i rrezikshëm janë klisjet e ndezura që po i mban në dorë. Këtij kurthi i kanë shpëtuar poetët e divanit që sot e këtë ditë i lexojmë me ëndje, poetë këta që ia kanë dalë ta kapërcejnë traditën duke mbetur në kornizat e saj.

Sipas këtij botëkuptimi, çdo gjë që mund të thuhet përmes formave të gatshme të traditës - në të gjithë lëmenjtë e artit - tanimë është thënë dhe është jashtëzakonisht vështirë të thuhet diçka e re. Në këtë drejtim, në plan të parë del inteligjenca dhe puna e bërë shndërrohet në njëfarë matematike. Janë klisjet e gatshme ato që zotërohen, por në saje të këtyre klisheve ekziston mundësia për të bërë mijëra kompozicione. Për këtë arsye artet islame të syri i pamësuar lënë përshtypjen e përsëritjes së mërzitshme, kurse syri vigjilent menjëherë e vëren këtë shumëllojshmëri të pakufishme. Asnjë artist i madh, asnjëherë s'mund ta përsërisë veprën që e ka bërë një herë. Kjo tregon se në artet islame është kryer një zhvillim cilësor dhe se risia përbën arritje të nuancës në mënyrë të kontrolluar. Me rëndësi nuk është tema origjinale, por teksti dhe shprehja origjinale.

Artisti, i cili është i detyruar të anojë nga shumëllojshmëria për shkak të pamundësisë për të dalë jashtë kufijve të traditës, duke u përpjekur ta thotë si të thënë ashtu edhe të pathënë, arrin diku në mes, dhe kësisoji, e thëna e tij del edhe si e thënë edhe si e pathënë. Kjo u përngjan kërkuesve të thesareve të humbura, që për të arritur te thesari të njëjtën gropë e gërryejnë me të njëjtën kazmë me ndërrime njëri pas tjetrit. Me çdo të rënë të kazmës janë më afër begatisë. Artist i vërtetë nuk është ai që përpiqet të hapë një gropë të re, por ai që e thellon gropën dhe që më tepër i afrohet gropës. Thesari i synuar është vetë bukuria: bukuria absolute.

Një specifikë e rëndësishme që duhet trajtuar është e vërteta se artisti nuk është krijues i së bukurës, por është zbulues i saj. Arti është studim i transcendentales që është imanente e ekzistencës. Meqë e bukura nuk është cilësi objektive, deri te e bukura nuk arrihet vetëm duke vizatuar një dru të bukur ose një njeri. Ata janë vetëm argumente ose shenja. Deri te e bukura mund të arrijmë vetëm nëse nisemi prej këtyre shenjave. Por “druri i bukur” të cilin e përkapim me ndjenjat tona, vazhdimisht ndryshon, ndonëse këtë ndryshim nuk e ndiejmë. “Bota përtëritet në çdo frymë, por ne s’i biem në të kësaj lëvizjeje, sepse botën e shohim të ngurtë!” (Mesnevi, I, vargu 1144 dhe vazhdimi).

Nga ana tjetër, ekziston një parim që s’ndryshon fare, që nuk merr trajtë tjetër, që gjithnjë mbetet i njëjtë. Shebusteri thotë: “Bota që lëviz nga pika pa-

rake, duket se merr mijëra trajta të ndryshme. Nga çdo pikë fillon shndërrimi dhe prapë në atë pikë është përfundimi. Edhe qendra edhe kthimi është ai. Nëse një atomi të vetëm ia ndërron vendin, shkatërrohet e gjithë bota. Gjithçka kokëteposhtë, në një gjende të çuditshme. Asnjë milimetër s'mund të lëvizë jashtë kufirit të mundësive". (Gylshen-i Raz, vargu 157 dhe vazhdimi)

Harmonia në gjithësi (makrokozmos), në të cilën asnjë grimcë s'mund të dalë jashtë kufijve të së mundshmes, reflektohet në mënyrë të përkryer edhe te njeriu. Vetë antroposi është një mikrokozmos, kurse gjithësia është një njeri i madh (*insan-i kebir*). Në këtë aspekt, njeriu, duke i shpëtuar shumësisë, e shikon me ëndje vetveten, pra, njeriu i kthyer në vetvete, njeriu që është "bebëza e syrit të gjithësisë", jeton me harmoninë hyjnore të makrokozmosit. Me fjalë të tjera, gjithësia është harmonike se rrjedh nga njëshmëria. Artisti që në veprën e vet mundohet ta kapë këtë harmoni, nuk hulumton drurin konkret, por thelbin e tij, pjesën që merr nga bukuria absolute. Kjo është e mundur duke e ndarë drurin prej cilësive objektive dhe duke i kuptuar vijat e tij të përgjithshme. Ja këtu shfaqet rëndësia e vizatimit dhe dizajnit.

Të kërkosh vijat e përgjithshme duke i thjeshtëzuar objektet, do të thotë të kërkosh ligjshmërinë e substancës së tyre. Vija, e cila formohet me lëvizjen e pikës, shpalos të vërtetën se objektet që duken si të ndara, në esencë s'kanë ndonjë dallim mes vete. "Fytyra e së dashurës që jep gjallëri, e mbulon çdo përimitësi,

ajo fytyrë që fshihet pas çdo perdeje!” (Gylshen-i raz, vargu 165) Atëherë, në vend që të shpërndajmë vështrimin kontemplativ në objekte të panumërta, duhet të përthellohemi në sa më pak gjëra dhe të jetësojmë shumëtrajtësinë. Artisti pjesët që i ka ndarë prej tërësisë, si një fëmijë, duhet t’i bashkojë në mënyra të ndryshme dhe mund të fillojë të kërkojë bukurinë e fshehur pas këtyre pjesëve. Ai duhet të jetë i vendosur që t’i shfrytëzojë mundësitë deri në maksimum. Prish, ndryshon, rirregullon. Dëshiron të provojë deri në fund, të gjejë rrugëdalje. Sikurse matematikani luan me numrat, poeti me fjalët, ashtu edhe piktori luan me format. Qëllimi është arritja deri te thelbi i gjërave. Duke kërkuar formën e parë arrin komponime të panumërta të ndryshme nga njëri-tjetri. Po nga vijnë ato?

Bukuria absolute është transcendencë që nuk mund të zotërohet, që edhe kur zotërohet nuk është më temë e artit. Kur arrihet bukuria absolute zhduket shumësia, siç u zhdukën tridhjetë zogjtë te Simurgu.

## X. *Stilizimi, abstragimi dhe shkrimi*

*“Beto hem në lapsin dhe në atë që shkruajnë”*

Kur’ani

S’mund të thuhet se të gjitha artet nuk kanë mundësi ta shpalosin në mënyrë të njëjtë transcendentalen imanente në botën e dukshme. Piktura dhe rrëfimi, më tepër se artet e tjera, janë të lidhura me natyrën, me sendet dhe jetën e përditshme. D.m.th., edhe përkundër përdorimit të të gjitha mundësive të abstragimit, s’është arritur të thyhet rezistenca e objekteve, dhe për pasojë, qoftë edhe në mënyrë naive, bota e jashtme (realiteti hije) reflektohet në veprën artistike. Mjeshtrit të madh të pikturës, Bihzadit, Shejhulislam Bahaji ia shtron këtë pyetje:

*Për qejf i përshkruan imtësiat e jashtme të bukurisë  
Bihzad, ç’thua për detajet e brendisë?*

Sikur ta dëgjonte këtë pyetje Bihzadi, me siguri se do të shtangej. Artisti mysliman vazhdimisht ka kërkuar bukurinë e brendshme dhe pasi ka konstatuar se këtë mund ta arrijë vetëm pasi t’i shpëtojë kafazit të botës së jashtme, pra formave, ka arritur të arabeska. Europeanët këtë stil të dekorimit që në osmanishten quhet *girift*, e kanë mësuar prej arabëve

dhe e kanë pagëzuar arabeskë. Sipas Xhelal Esat Arsevenit, shembujt e parë të dekorimit në stilin arabesk i gjejmë te sakët dhe sarmatët, të shpërngulur në Europë nga Lindja e Mesme. Arabeska, pa marrë parasysh origjinën, përbën një mënyrë shprehjeje të cilën e kanë zhvilluar dhe shfrytëzuar popujt myslimanë.

Ndonëse veçoria dalluese e arabeskës është fakti se motivet në fillim janë marrë prej natyrës, kjo gjini artistike nuk e merr parasysh realitetin e natyrës dhe në çështjen e trajtave bazohet në simetri. Arsyja islamike e cila e kërkon njëshmërinë pas të gjitha dukjeve, sekretin e pikës vazhdimisht të lëvizshme, që s'i dihet as fillimi e as mbarimi, e ka gjetur te format që janë interpretim i idesë së përjetësisë: te arabeska. Artisti mysliman e di se nga burgu i kohës mund të shpëtojë kur ta kuptojë parimin e parë të strukturës harmonike të botës, e cila edhe pse "duket se rri në vend", "vazhdimisht ecën". (Mesnevi, I, 1144 dhe vazhdimi), d.m.th. kur ta arrijë pikën që lëviz-qëndron (koha absolute) ose ritmin. Në të vërtetë, ritmi në shkallën e vet më të lartë jetësohet në arabeskë.

Arabeska, e kufizuar në rrafshin e aplikimit, vazhdon të lëvizë drejt pafundësisë. Ajo, duke u kthyer prapa, duke u përsëritur dhe duke sulmuar, e rrënjos ndjenjën e përhershmërisë, vizaton komponente tërheqëse dhe e shpreh idenë, qëllimi i së cilës është kënaqësia dhe rendi ritmik i makrokozmosit. Sipas Hertzfeldit, për t'i kuptuar këto kompozicione duhen bërë ushtrime intensive.



Inteligjenca për të përshkruar pafundësinë në një rrafsh të caktuar duhet të ketë arritur shkallën e përqendrimit gjenial. Në fakt, në të gjitha artet islame vërehet se karakteri i arabeskës është përhapur shkallë-shkallë. Poeti, që një rrëfim të tërë mund ta rrëgjojë në një varg, përqendrimin e arrin duke bërë lojën e fjalëve.

Çështja e trajtave të marra nga natyra, të shndërruara në njëfarë gjeometrie, pra stilizimi, përbën një nga më të rëndësishmet e artit islam. Është i drejtë qëndrimi se abstragimi dhe stilizimi nuk janë një. Megjithatë, në artet islame abstraktja është një nga rezultatet natyrore të stilizimit. Abstraktja, siç kemi cekur edhe më parë, nuk flet për kurrfarë fenomeni; karakteristikë kryesore e saj është frymëzimi. Kuptimi metafizik i stilizimit ndërlidhet me vështrimin kontemplativ të ekzistencës. Mohimi i këtyre objekteve duke i futur në kllapa, do të thotë arritje të substanca duke e zhveshur botën prej cilësive objektive. Por substanca (bukuria absolute) nuk është e shprehshme (ekspresive), dhe prapë duhet filluar prej gjërave që futen në kllapa. Ky qëndrim dallon shumë prej këndvështrimeve të paracaktuara paraprakisht, si kubizmi, tek i cili objektet perceptohen si cilindra, kube ose kone. Artisti mysliman, i cili e zbret në minimum numrin e objekteve me të cilat do të merret, me qëllim që ta kapë rendin ritmik - nga i cili varen këto objekte - i referohet stilizimit dhe në fund arrin njëfarë gjeometrie.

Lëndët e stilizimit zgjidhen prej stinës së pranverës, kohë kjo kur bukuria hyjnore shfaqet në pam-

jen më të shkëlqyer. Tani na bëhet më e qartë pse si në poezi, ashtu edhe në pikturë, në dekorimin e qeramikës, vërejmë pranverën e përhershme, pranverën dhe dritën e pafund. Te miniaturat nata prezantohet si një hënë e re dhe me tre-pesë yje, dhe s'dallon fare prej ditës. Kështu është flakur kundërtia mes natës e ditës dhe është dhënë imazhi për një botë ideale, imazh ky i lidhur ngushtë me përshkrimet e parajsës nga Kur'ani Famëmadh. Tek miniaturat s'mund të gjeni pamje të stinës së dimrit.

Por edhe te miniatura edhe te artet e dekorimit, ndonëse me rezistencë të thyer, vazhdon të gjallojë realiteti i jashtëm; duhet të gjenden mjete të shprehjes që japin mundësi më të mëdha dhe s'kanë fare lidhje me realitetin e jashtëm. Në këtë rast, artistit mysliman i vjen në ndihmë arkitektura. Shkrimi si një vegël e fortë e shprehjes, nuk mbetet vetëm në libra sikurse miniatura, por del nëpër veprat monumentale duke përplotësuar arkitekturën.

Artisti mysliman, i cili shkrimin e sheh si një nga rrugët për të shprehur lirisht gjeniun e vet, ka arritur suksese të pashoqe në sferën e abstragimit. Ndër funksionet kryesore të shkrimit është paraqitja e verseteve kur'anore, e haditheve dhe fjalive të ngjashme kuptimplota; përveç si element përplotësues i ndërtimitarisë, shkrimi përcakton edhe cilësinë simbolike të ndërtesës. Ai si art plastik, sikurse muzika, s'është i ngushtuar të flasë për ndonjë dukuri. Vetë repertori i formave të tij s'ka kurrfarë lidhjeje me na-

tyrën. Mbyllja e dyerve të xhamisë për figurat që nga e para, ka shmangur mundësinë për zhvillimin e pikturës dhe të skulpturës. Kësisoj, figura është shtyrë kah fundi i hierarkisë dhe s'është dhënë mundësia të shndërrohet në çështje të besimit.

Shkrimi ma'kili që paraqet formën e parë karakteristike të shkrimit islamik, në epokën paraislame dhe në atë pasislame shfaqet si shkrim mbivarrësh/epitafesh. Ky shkrim, me germa krejtësisht të drejta dhe këndore, s'ka mundësi të shkruhet me laps; po ai më vonë ka marrë trajta rrethore dhe pasi është përdorur shumë në Kufë, ka filluar të njihet si shkrimi kufan (*kufi*). Në shkrimin ma'kilian të gjitha shkronjat janë të drejta dhe s'ka forma rrethore, kurse te ai kufan ka si shkronja të drejta, ashtu edhe rrethore. Punimet rreth shkrimit kufan që është cilësuar si nëna e shkrimeve, në fund kanë rezultuar me derivimin e gjashtë llojeve të shkrimit që janë mbiquajtur "gjashtë lapsat" (*aklam-i sitte*): *muhakkak*, *rejhani*, *thuluth*, *nesih*, *tevki*, *rikaa*. Në disa kategorizime është shtuar edhe ta'liku dhe është formuar sintagma *heft kalem* (shtatë lapsat).

Ndalimi i pikturës, lartësimi i shkrimit dhe domethënia e tij e shenjtë, ka shkaktuar ndoshta njërin prej zhvillimeve më interesante të historisë së qytetërimit. Sjellja e myslimanit, i cili nuk shkel as një copë letre të shkruar, e merr dhe duke treguar respekt e ngre lart, është manifestim i tonit të mirë të artistit, që e ka shndërruar bukurshkrimin në formë të pashembullt të shprehjes. Përkundër shkrimit latin që përdoret për

përcjelljen e çfarëdo porosie dhe që në maksimum mund të marrë tipare dekorative, shkrimi islamik, i pavarësuar nga libri dhe arkitektura, ka luajtur rolin që në qytërimin perëndimor e ka luajtur piktura.

Autori i një vepre të rëndësishme nga fusha e kaligrafisë, Nefszade Ibrahim, thotë se për vlerën e lapsit mjafton betimi hyjnor: "Betohem në lapsin dhe në atë që shkruajnë!" (Kur'ani, 68/1) Lapsi, sipas një hadithi të përcjellë nga Ibën Abbasi, është krijesa e parë: "Profeti ka thënë se krijesa e parë e Zotit është lapsi, që është urdhëruar të shkruajë. Dhe ai i regjistron gjërat deri në Ditën e Gjykimit!"

Fakti që Zoti e ka mësuar njeriun të shkruajë me laps (Kur'ani, 96/4) ka bërë që në botën islame lapsit dhe shkrimit t'i kushtohet rëndësi e jashtëzakonshme. Profeti Muhamed duke i nxitur besimtarët për të shkruar bukur, u ka hapur rrugën artistëve që për shkaqe fetare i kanë ikur pikturës, ta përdorin shkrimin si mjet të veçantë të shprehjes, jashtë funksionit të tij themelor. Kështu, alfabeti arab është shndërruar në burim dhe repertor të pashtershëm të formave.

Mosekzistimi i një lidhjeje të drejtpërdrejtë ose të tërthortë të shkronjave me format e natyrës, ka shtyrë artistin mysliman që ta orientojë kureshtjen e tij lirshëm në shkrim dhe kështu ka lindur një formë e shprehjes, të cilën nuk e gjejmë në ndonjë qytetërim tjetër. Për këtë arsye themi se bukurshkrimi është dega e vetme artistike, teknika e të cilës është përcaktuar deri në detaje. Kaligrafët kanë përpunuar rregulla të shëndosha,

duke përcaktuar dhe tipologjizuar teknikën, metodën, parimet dhe formulat e veçanta të çdo shkrimi.

Poeti nuk merret fare me realitetin e jashtëm, pra, me format e botës së dukshme. Ai, larg nga figurat e miniaturistit, i shpëton kompleksit të "rënies në ujërat e imitimit" dhe për këtë arsye nuk ngurron përmes shkronjave të përcjellë frymëzimin për të bukurën. Kaligrafi islamik, i cili me përjashtim të nevojave teknike, nuk ndihet i varur nga asnjë faktor dhe e shfrytëzon lirshëm gjeninë e vet, i shfrytëzon deri në maksimum mundësitë e jashtëzakonshme të artit islam. Shkronjat e alfabetit arab i kanë humbur cilësitë gjeometrike, përjashto shkrimin kufan, që deri diku i ka ruajtur; me kalimin e kohës kanë marrë trajta të shtrembra. Shkronjta e këtij shkrimi mund të ndërrojë në formën pa humbur gjë prej cilësive qenësore. Por këto ndryshime formash janë të lidhura ngushtë me kritere dhe detyrime teknike të rrepta e të palëkundura, të ndërtuara nga përvoja e gjatë. Çdo shkronjë ka kriteret e "pikës" dhe shkronja e bukur domosdoshmërisht është e lidhur me to. Këto kritere në poezi luajnë rolin e rimës, kurse në muzikë atë të ritmit. Lëvizjet ritmike të shkronjave marrin vlerë në kuadër të vargjeve dhe hapja-mbyllja e tyre i jep shkrimit karakter muzikal. Sistematizimi arkitektonik i vargjeve tregon pikën në të cilën ka arritur shkrimi. Përkufizimi "shkrimi është një gjeometri shpirtërore që lind nga veglat trupore" e shpjegon shumë mirë domethënien e shkrimit si formë e pavarur e shprehjes.



## XI. Prej poezisë te muzika

*“Proza i përngjan popullit, kurse poezia mbretit!”*

Kabusname<sup>6</sup>

Në Kur'anin Fisnik janë disa ajete që flasin kundër poetëve (26/224-227). Kohë pas kohe, duke u nisur prej këtyre ajeteve, është pretenduar se islami e ndalon poezinë dhe se fjalët e poetëve bien ndesh me islamin. Ky është vendim i marrë duke e shpërfillur të vërtetën se Profeti (a.s.) i ka dashur poetët, se i ka mbrojtur disa poetë; është vendim që s'e merr parasysh thesarin poetik rreth njëmijëepesëqindvjeçar. Muhamedi (a.s.), për një odë të shkruar i ka dhuruar K'ab bin Zuhejrit gëzofin e vet dhe për këtë arsye kënga në fjalë është quajtur “Oda e gëzofit” (*Kasidetu'l-burde*). Hassan ibn Thabiti njihet si “Poeti i peygamberit”. Edhe Aliu dhe Ebu Bekriu, dy shokët me famë të vetë Profetit, kanë shkruar poezi. Atëherë versetet e kaptinës kur'anore “Poetët” duhen lexuar me kujdes. Në veçanti duhet të merret parasysh verseti në vijim: *“Përveç atyre (poetëve) që besojnë, bëjnë vepra të mira, e përmendin shumë Allahun dhe mbrohen, vetëm pasi u është bërë padrejtësi. Sigurisht, të padrejtët do*

<sup>6</sup> Libër i këshillave, kushtuar Gejlan Shahut, djalit të emirit persian Kejkavus (1082). (*Sabah Genel Kültür Ansiklopedisi*, I, f. 1056 – shën. i përkth.)

*ta shohin se në çfarë mundimi do të kthehen (pas vdekjes)".*  
(26/227)

Në tekstin e sipërpërmendur nuk ndalohet poezia, por përcaktohen kufijtë e saj. Bëhet ndarja mes poezisë e shpalljes dhe poezia hyjnore vihet në një vend të veçantë. E vërteta se në çdo periudhë të islamit ka pasur poetë të mëdhenj, tregon se këto versete - që në shikim të parë lënë përshtypjen për vendim të prerë - asnjëherë s'janë ndërlidhur me ndalesën. Si poezia arabe ashtu edhe ajo persiane radhiten ndër poezitë më me nam të letërsisë botërore. Edhe poezia turke, e cila më herët ka qenë nën ndikimin e poezisë arabe dhe asaj persiane, që nga shekulli XVI është pjesë e këtij karvani.

Poezia në letërsinë islame, pas përhapjes së rrymave mistike, ia ka kaluar prozës. Janë poezia dhe muzika rruga më e shkurtër për shprehjen e ndjesisë dhe dashurisë mistike islame. Kjo për arsye se proza është kufizuese. Madje, pas shekullit XIII, filozofia është bashkuar me poezinë. Sikurse në muzikë, edhe në poezi ritmi është shumë i rëndësishëm. Poeti sufist, me anë të formave të rimës kërkon ritmin nga baza e qenies, harmoninë e pandryshueshme që jeton pas gjërave të ndryshueshme. Në fakt, poeti mëton që ta shprehë sa më bukur dashurinë, ta kapë zërin më të bukur. Për këtë arsye, ai nuk ngurron nga shprehja e sërishme e ëndrrave paraprake, sërish por më bukur. Prirja e muzikëzimit është jashtëzakonisht e fortë në poezinë klasike.

Është shumë vështirë të thuhet gjëra të reja brenda një sistemi metaforik me kufij kryesisht të përcak-



tuar. Në këtë drejtim na del para parimi i llojzimit (*tenevvi'*), për të cilin folëm më parë. Sjellja e poetit, i cili i zgjedh fjalët me përpikëri të dukshme, i cili provon t'i afrohet edhe ca bukurisë së vërtetë në saje të sistematizimit më të ndërlikuar të asociacioneve nga prapaskena e vargut, dallon shumë prej asaj të artistit që zbukuron një hapësirë përmes arabeskës. Çdo fjalë përveç vlerës plastike, ka edhe atë melodike dhe vetë vargu paraqet një fjali muzikore-ritmike që përkryhet në vetvete.

Poeti, qoftë mistik ose jo, përpiket të arrijë hapësira ekzistenciale ku eliminohet të gjitha kundërtitë. Për këtë arsye është i detyruar ta fusë në kllapa veten e vet dhe dukjen objektive të qenieve. Ai, duke e zbritur në minimum puqjen mes qenieve dhe koncepteve që ngërthejnë fjalët, tenton t'i zgjerojë kufijtë e tyre deri në pafundësi. Në një aspekt, duke e zbuluar sekretin e kasaj hapësire ekzistenciale metaforike, mëton ta kapë trancendenten që gjendet në qenien e dukshme. Fjalët tanimë janë njëfarë plastike, që poeti u jep formë dhe luan siç dëshiron vetë. Por fusha në të cilën ai do të luajë është e kufizuar: vargu, njësia e përbërë prej dy rreshtave. Këtë fushë më së shumti mund ta zgjerojë deri në tetë rreshta (*muthemmen*). Pikërisht sikurse te arabeska, do të mundohet ta kapë pafundësinë në një fushë të kufizuar, me një lëndë të kufizuar.

Siç kemi përmendur edhe më parë, karakteri i arabeskës hap pas hapi është përhapur te të gjitha artet. Poezia është arabeska e gjuhës. Poeti, nëse e lyp

nevoja, është i detyruar që një rrëfim të tërë ta përmbledhë në një varg; përndryshe askush s'e merr parasysh poetësinë e tij. Këtë ngjeshje mund ta arrijë vetëm duke luajtur me domethëniet e fjalëve dhe duke i futur në kllapa konceptet dhe qeniet, me të cilat ato asociojnë.

Fjalët, të cilat duke u lëvizur vazhdimisht fitojnë finesa kuptimore dhe asociuese të reja, nuk janë të rëndësishme vetëm si zë, por edhe si vlerë plastike në rastet kur shkruhen mbi letër. Për këtë arsye, rima është e rëndësishme si për veshin ashtu edhe për syrin. Në këtë pikë, poezia bashkohet me artin e kaligrafisë.

Për të kuptuar poezinë klasike, duhen kuptuar detajet e asaj që në retorikë quhet metaforë. Retorika, sipas fjalëve të Dijarbakërllë Said Pashës, është "aftësi përmes së cilës folësi qëllimin e vet mund ta shprehë në mënyra të ndryshme, të dallueshme për nga qartësia". Përmes këtij përkufizimi tregohet se ekzistojnë mënyra të ndryshme të shprehjes, që dallojnë për nga shkalla e qartësisë, që çojnë te e njëjta domethënie. Këto mënyra të shprehjes janë temë e retorikës.

Termi "shprehje" që përmendet në përkufizimin në fjalë, nënkupton lidhjen mes fjalës dhe domethënies. Kjo lidhje në librat e retorikës trajtohet në tri mënyra. Për shembull, kur përmendet Hatemi, menjëherë na bie ndër mend një poet dhe kryetar fisi arab i njohur për nga bujaria. Kjo është domethënia e vërtetë e kësaj fjale. Por duke menduar vetëm bujarinë e Hatemit, mund flasim edhe për dikë tjetër që i për-

ngjan atij në bujari. Në këtë rast, Hatemi tregon vetëm për një pjesë të kuptimit të vet, vetëm për bujarinë. Atëherë themi se ekziston “drejtim i kuptueshëm”, pra metaforë (*mexhaz*). Nëse fjala asocion me diçka tjetër jashtë kuptimit të vet, ky asociacion është aluzion (*kinaje*). Për shembull, fjalët “dorë” dhe “lirë” nuk nënkuptojnë bujarinë, kurse sintagma “dorëlirë” ka kuptimin e bujarisë.

Metafora, që në semantikë ka kuptimin e “përcjelljes së ekspresionit”, do të thotë përdorim i përkohshëm i një fjale në kuptim tjetër. Në fakt, metafora është formë e shkurtuar dhe e sforcuar e parabolës dhe pjesë e karakterit të çdo gjuhe. Dihet se mitet dhe antropomorfizmi që ndërlihet me të, rrjedhin prej metaforës. Këtë dukuri gjuhësore piratët e ligjit e përdorin në thurjen e gjuhës së fshehtë (argosë). Edhe poetët mistikë fshihen pas metaforës së njohurive hyjnore, për të cilat mendojnë se u janë dhënë vetëm atyre. Mistikët islamikë metaforën - përmes parabolës - e kanë shfrytëzuar edhe për hulumtimin e bukurisë hyjnore që manifestohet në ekzistencë. Duke u nisur nga e vërteta se e ngjashmja (*mushebbeh*) shpeshherë fshihet, mund të thuhet se poezia gjithnjë është botë e metaforës. Ibn Arabiu në poezitë e veta, përmes emrave të femrave dhe cilësive të bukurisë së tyre, përmes emrave të maleve, deteve dhe lumenjve rrëfen për bukurinë hyjnore.

Përngjasimi paraqet krahasimin e dy gjërave të ngjashme në aspekt të domethënies dhe formës, kra-

hasimin e më të dobëtit me atë më të fortin. Edhe nëse nuk trajtohet nga këndvështrimi i tesavvufit, përngjasimi nënkupton kërkimin e njëshmërisë sekrete që fshihet pas qenies dhe gjendjeve. Në fakt, s'ka ndonjë dallim të madh mes metaforës, që është rezultat i natyrshëm i metaforës nga njëra anë, dhe simbolit e alegorisë në anën tjetër. Kur fjalët përdoren në kuptimin metaforik, humbin linjat që i përkufizojnë dy gjërat e ngjashme, mpleksen në mënyrë të çuditshme dhe në fund shfaqet një seri e begatë dhe e pasur e asociacioneve. Hegeli pohon se ky ambiguitet paraqitet kur asociacionet kuptohen së pari ndaraz e më pas si një e tërë. Sipas Hegelit, nëse simboli kuptohet kështu, me karakterin e vet të përzier dhe mistik, korrespondon me një periudhë të tërë historike, përputhet me veprat e jashtëzakonshme të artit lindor dhe përcakton sistemin e monumenteve dhe emblemave, të cilin mundohen ta shprehin popujt e Lindjes.

Të shprehurit përmes përngjasimit ka mundësuar formimin e një sistemi imagjinar të veçantë në kuadër të letërsive islame, të cilat kanë realizuar ndërkëmbim të vazhdueshëm dhe kështu ka lindur një simbolizëm i përbashkët me bazë tesavvufiane. Ja kjo është arsyeja pse madje edhe te poetët që s'kanë kurrfarë lidhjeje me tesavvufin vërehet ndjeshmëria mistike islame. Për shembull, floku i së dashurës si te poeti sufi ashtu edhe te ai josufi ngjall ndjenja të njëjta. Të dy trupin e së dashurës e krahasojnë me selvinë, buzët me gonxhen, sytë me narcisin, kurse fytyrën me hënën.

Nëse pak ndalemi, do të vërejmë se vijat e ndryshme të dy qenieve krejtësisht të ndryshme, bashkohen në një qenie, te e dashura, dhe kështu tentohet të arrihet bukuria e përsosur, me fjalë të tjera kërkohet immanentja e ekzistencës.

Më sipër, duke folur rreth metaforës, kemi cekur se fjala rrëfen vetëm për një pjesë të domethënies së vet. Edhe te përngjasimi s'mund të paramendohet puqja tërësore mes gjësë së përngjasuar dhe kuptimit të saj. Kjo do të thotë se s'është me rëndësi jashtësia e selvisë, por eleganca e saj. Ndonëse poeti gjërat e huazuara nga natyra i përdor në spektrin e përngjasimit (*vexhh-i shebeh*), selvia, gonxhja, laleja, narcisi etj. prapëseprapë i tregojnë tiparet e veta objektive. Në brenësinë e fenomenit, në mënyrë të qartë dhe të paqartë, mund të futen edhe të gjitha asociacionet e tjera. Kur t'i bashkoni këto elemente, shfaqet një kompozicion irreal, madje, siç thotë Namik Kemali, "dreqi". Pra, kur fjalët rrëfejnë për një pjesë të domethënies së vet lind kompozicioni, që shpreh një bukuri abstrakte, kurse kur arrihet përputhja mes fjalëve dhe kuptimeve, shfaqet grotesku.

Kjo është manifestim i "despiritualizimit" për të cilin flet L. Massignon-i, i dëshirës për t'i ikur figurës. Kur gjërat i shmangen tërësisë së vet dhe lumit të kohës, kur stilizohen, d.m.th. kur shndërrohen në natyrë të vdekur, sikur të ishin pjesë të pavarura, bashkohen në mënyra të ndryshme dhe kështu lind një formë që s'ekziston në natyrë. Ky është një zbatim i veçantë i

metodës së pikturës bashkëkohore për t'i mpleksur llojet e ndryshme.

Artisti/poeti, i cili e hulumton unitetin e fshehtë të gjërave, asnjëherë nuk u dorëzohet asociacioneve; duke i sistematizuar ato përpiqet të arrijë simetri, të ndërtojë një tërësi gjeometrike, dhe siç cekëm në fillim të kësaj pjese, të arrijë arabeskën. Viticizmi është emër i rendit në të cilin asocimet dhe nuancat kuptimore bëhen pjesë e vargut. Ç'e do që poeti, për ta bërë siç duhet ndërtimtarinë e vet, ka nevojë edhe për potenciale të tjera. Këto mundësi shqyrtohen në pjesën e tretë të retorikës që flet për mënyrat e zbukurimit të fjalës. Kjo pjesë në të cilën trajtohen artet e fjalës dhe kuptimit, si eulogjia (*husn-i ta'lil*), simetria (*tenasub*), aluzioni (*tevrije*), hiperbola (*mubalaga*), paronomazia (*xhinas*), në drejtim të të kuptuarit të poezisë klasike është e rëndësishme sa edhe bejani.<sup>7</sup> Në veçanti eulogjia, e cilë është formë e përngjasimit, ka luajtur rol të dorës së parë në krijimin e anagrameve poetike. Ky art, që bazohet në ndërlidhjen e një shkakut të ndodhjes me një shkak tjetër, në "formësimin" e një gjendjeje, qenieje ndryshe nga ç'e dinë të tjerët, ofronte mundësinë e vështrimit dhe interpretimit të natyrës jashtë lidhjeve shkakësore (ar. *il-lijet*, ang. *causality*).

Sistemi metaforik në të cilin bazohet poezia klasike, i shfrytëzuar nga të gjithë poetët, ka strukturë që përjashton psikologjitë individuale. Në veprën e poetit,

<sup>7</sup> Pjesë e retorikës që ka të bëjë me krahasimin dhe metaforën (*Redhouse Sözlüğü: Türkçe-İngilizce*, İstanbul, 1999, f. 165 – shën. i përkth.)

meqë pak a shumë dihet se cila gjë me cilën do të përngjasohet, individualiteti i vetë poetit - i cili edhe sikur të donte nuk mund t'i shprehë përmes fjalëve ndjenjat, mundimet shpirtërore, dëshirat etj., shfaqen aq sa personaliteti i arkitektit në një vepër arkitektonike. Poezia klasike nuk përdoret shumë si argument në përcaktimin e karakterit dhe psikologjisë së poetit. Poezia zhvillohet jashtë personalitetit të autorit dhe vetëm atëherë është poezi e mirëfilltë. Me përfshirjen e ndjenjave individuale, poezia e divanit hyri në procesin e shformimit; poetë të tjerë sistemin metaforik të Bakiut dhe Fuzuliut, që ka shërbyer si bazë e shpikjeve dhe ligjëratave të pashoqe, shumë shpejt e çuan në humbëtirë. Kjo për arsye se në poezitë e tyre futën edhe unin e vet. Kemi theksuar se një nga kushtet e abstragimit është "heqja dorë prej vetvetes". Vetë poezia e divanit përbën një abstragim dhe poeti është artist dionizian i sensibilitetit, që kërkon thelbësoren e dukurive.

Prirja muzikëzuese e poezisë klasike duhet trajtuar në të njëjtin kontekst me prirjen e abstragimit. Muzika është arti më abstrakt dhe në të nuk flitet për fenomene. Gjendjet psikologjike si dëshpërimi, gëzimi, brenga, qetësia shpirtërore, janë ndjenja të cilat më tepër nxiten nga teksti. Edhe përshtypjet e ngjashme që i marrim nga veprat muzikore instrumentale, janë gjëra që ne ua përshkruajmë komponimeve përmes kushtëzimit. Kompozitori merret me zëra abstraktë që s'pasqyrojnë në mënyrë të drejtpërdrejtë kurrfarë koncepti ose qenieje.

Në botën islame sikurse piktura dhe poezia, edhe muzika përgjatë shekujve është trajtuar nga këndvështrimi i së lejuarës-ndaluarës. Përkundër kësaj, në Kur'anin famëmadh, sikurse lidhur me pikturën, nuk ekziston ndonjë ajet *pro* ose *contra* muzikës. Ndonëse disa juristë islamikë radikalë, duke marrë për bazë disa ajete janë munduar të argumentojnë se muzika është e ndaluar, ajo e ka gjetur zhvillimin e vet natyror në kuadër të qytetërimit islam, në veçanti në qarqet tesavvufiane.

“Qëllimi i dëgjimit të zërit të rebabit<sup>8</sup> nga sulltani, si edhe i atyre të pasionuar pas tij, është përfytyrimi i fjalimit hyjnor. Zëri i zurnasë dhe i daulles i përngjan pak zërit të Borisë (sur) së ditës së gjykimit. Urtarët kanë thënë se këto komponime muzikore i kanë marrë duke u kthyer nga qiejt (...) Për këtë arsye, dëgjimi i zërit të bukur është ushqim për ashikët. Dëgjimi i zërit të bukur ndërlihet me prehjen e zemrës dhe bashkimin me Zotin”. (Mesnevi, IV, vargu 730 dhe vazhdimi)

<sup>8</sup> Violinë klasike orientale, ende e popullarizuar, e bërë nga lëvorja e kokosë (Op.cit., f. 951 – shën. i përkth.)



## XII. Arti islam dhe tragjika

*Të shohim ç'bën Zoti, e vetmja madhni  
I qofshim falë, çdo gjë që bën, e bën për bukuri*  
Erzurumlu Ibrahim Hakki

Të paramendojmë një çast se figurat e miniaturës lëvizin; kjo do të ishte një lëvizje skematike dhe do s'do, lë një ndikim komik. Ja kjo është lëvizja që realizohet në lojën e kukllave dhe hijes. Por elementi komik i arritur kur lëvizin figurat e miniaturës, nuk ngjan, siç e kupton Aristoteli, për shkak të jofisnikërisë, mangësisë ose për shkak të imitimit të disa karaktereve në nivelin e ulët, por nga robëria, e cila njeriun e lidh me këtë botë. Përkundër kësaj, nëse ndalemi pak në këtë çështje, do të shohim se në prapaskenë ndodh një dramë e thellë. Lëvizjet groteske të hijeve dhe kukllave nga perdia e imagjinatës dhe fjalimet, që shpeshherë janë absurde, flasin për pakuptimësinë e kësaj bote. Siç kemi përmendur edhe më parë, Gazaliu thotë se ëndrrat të cilat në gjumë na duken shumë të logjikshme, kur zgjohemi dalin nonsens, i tillë mund të na duket edhe ky gjumë i quajtur dynja, kur të zgjohemi në botën tjetër. Përputhja interesante mes absurdit të arritur në lojën e hijeve dhe pretendimeve të sufive se në gjendje të transit çdo gjë e shohin

ndryshe, është shumë e rëndësishme për të kuptuar karakterin e arteve islame.

Njeriu, i cili pashmangshmërisht është i lidhur me këtë botë kohore-hapësinore, ka marrë mbi supet e veta një peshë të madhe sa s'mund ta mbajë. Në Kur'an (33/73) theksohet se njeriu "shumë i padrejtë dhe i paditur" ka marrë një amanet të cilin as qiejt e toka s'kanë shprehur gatishmëri ta pranojnë. Njeriu, që ka marrë këtë përgjegjësi të madhe, megjithatë është i dobët. Ai qëndron skeptik e zhagitet ndërmjet frymës që dëshiron t'i thyejë prangat e të fluturojë dhe djallit, i cili e ndjell drejt bukurive kalimtare të kësaj bote dhe shumë shpesh në të njëjtin çast të jetës i thotë edhe "po", edhe "jo". Ky konflikt që lind nga kjo gjendje sipas Niçes është tragjik. Në këtë drejtim janë edhe dy vlera të tjera të ndryshme, që përfyten mes vete: përgjegjësia e marrë nga njeriu dhe dobësia që lind nga të qenët i lidhur pashkëputshëm pas kësaj bote. Elementi i tragjikes paraqitet në këtë formë në jetën e myslimanit, nëse trajtohet jashtë kuptimeve që ka marrë në mendimin perëndimor.

Ç'është e vërteta, tragjika në veprat artistike reflektohet krejtësisht ndryshe. Nga përshkrimi i lidhjes së pashmangshme të njeriut me këtë botë, si edhe te loja e kukullave dhe hijes, lind komikja. Artisti, përkundër absolutes, është i vetëdijshëm se nuk zotëron më tepër liri se sa kukullaxhiu para kukullave të veta. Realiteti i hijes që pasqyrohet në veprën artistike është aq i mjerë dhe qesharak - vetë qeshja është

gjendje kjo për të cilën duhet menduar mirë dhe duhet marrë mësim - sa dhe gazi i njerëzve me kukullat, të cilat i lëviz njeriu i padukshëm duke tërhequr penjtë.

Vullneti që përthellohet në thelbin e fenomeneve përveç që e shpalos këtë mjerim, duke e pastruar botën prej elementeve tragjike dhe prej kundërtive, edhe ndihmon në arritjen e realitetit të vërtetë. Kjo, në një aspekt do të thotë "të fusësh në kllapa" realitetin e jashtëm. Nëse i eliminojmë kundërtitë, në saje të të cilave e kuptojmë këtë botë, nuk do të mund të pararendohen cilësi si e shëmtuara, e keqja, që ngërthejnë "vlerë relative" dhe vlerat pozitive, si e bukura, e mira etj. do të identifikohen me të vërtetën absolute dhe do të mbeten jashtë planit lëndor. Duhet ditur se përplasja dhe ndarja janë të lidhura me materializimin. Kur nga vepra flaket mbizotërimi i natyrës, atëherë në artet islame që kanë karakter purist, s'ka nevojë për formësim tragjik, të cilin e gjejmë në artet realiste-naturaliste me mbizotërim të natyrës.

Shikuar nga kjo perspektivë, vërehet një afërsi interesante mes arteve abstrakte shumë të përhapura sot në Perëndim dhe atij islamik. Sipas Mondrian-it, artet jopuriste janë arte në të cilat mbizotëron natyra. Në një art të tillë, nuk ka baraspeshë mes individuale e kolektives dhe formëdhënia bëhet domosdoshmëri. Sepse, sipas Mondrianit, tragjikja është rezultat natyror i materializimit. Arti i afrohet purizmit për aq sa humbet tragjikja. Bukuria abstrakte nuk arrihet përmes përbërësve të thjeshtë të artit dhe natyrës e as

përmes imitimit. Përkundrazi, purizmi që nga e para fillon duke i mohuar këto gjëra.

Tragjika është një gjendje ekzistente në thelbin e gjithësisë. Kjo për arsye se me dimensionin tonë material jemi pashmangshmërisht të lidhur me këtë botë. Por reflektimi i tragjikes në veprën artistike drejtpërsëdrejti varet prej qëndrimit që artisti merr ndaj natyrës. Duke u bazuar në të dhënat për perceptimin e realitetit në kuadër të artit islam, mund të themi se artisti mysliman me plot vetëdije i shmanget tragjikes; por s'do mend se sikur të synonte që natyrën dhe jetën t'i pasqyronte siç janë, edhe ai do të arrinte tragjiken. Shtrohet pyetja nëse mund të paramendohet tragjedia në një botë të shkëputur nga materialja dhe përplasia? Një botë e tillë e "të jashtëzakonshmes", që artistin mysliman e shpie te epikja, tanimë është bërë e zakonshme. Shprehur me fjalët e Tanpënarit, tragjika s'mund të lindë, sepse "e jashtëzakonshmja" e pengon njeriun të ballafaqohet me fatin e vet.

Nëse problemin e lirisë së njeriut e trajtojmë brenda vatrës së perceptimit të realitetit, shumë më lehtë do të kuptojmë pse në artet islame nuk është realizuar formëdhënia tragjike. Sufitë vdekjen e kanë kuptuar si takim (*vuslat*) me të dashurën (*sheb-i arus*). Myslimani i cili ia del të ngadhënjejë ndaj frikës prej vdekjes, s'e kundërshton kurrë paracaktimin hyjnor (*kader*). Individu, që në ekzistencë e sheh vetëm ndryshimin e vdekjen së pashmangshme dhe që hyn në një luftë të pashpresë, doemos do të arrijë te forma tragjike.

Lidhja mes idesë për kapërcimin e realitetit dhe dashurisë, të cilën e gjejmë në artin islam, e zë vendin e lidhjes mes brengës për realitetin dhe tragjikes. Dashuria ka të bëjë me sulmet, kurse tragjika me zhvillim të rregullt, me një varg ngjarjesh. Realiteti e sjell me vete edhe parimin e shkakësisë dhe mund të thuhet se mes ngjarjeve ka një lidhje shkak-pasojë. Për këtë arsye, heroi duhet të arrijë epilogun e pashmangshëm. Në këtë mënyrë, shumëllojshmëria e pafundme e qeniesimit dhe pafundësia e mundësive zbriten në një dhe rastësia, mrekullia dhe mëshira hyjnore mbeten jashtë. Por, megjithatë, individi që konsiderohet i lirë, rebelohet kundër këtij fundi të pashmangshëm, lufton dhe dështon kundër forcave kundërshtare. Ai tanimë është fajtor, por fajësia e këtillë është kusht për zhvillimin dhe ngritjen e njerëzimit; pra tragjedia është kusht i ngritjes.

Në këtë kontekst, domethënien e tragjedisë mund ta përmbledhim me fjalinë në vijim: Sikur Bruti të mos e vriste Cezarin, do të ishte fajtor, sepse Roma nën sundimin e tij shkonte drejt katastrofës. Por prapë është fajtor, meqë e ka vrarë Cezarin, të cilin e donte shumë.

Siç shihet, bëhet fjalë për një vlerë të lartë që duhet të realizohet në gjendje vërtet tragjike. Ç'ë do që duke u realizuar kjo vlerë e lartë, eliminohet një vlerë tjetër. Një element tragjik i kësaj natyre në veprën artistike, është një diçka që artisti mysliman s'e merr vesh dot. Në fakt, edhe ai vetë e di se gjithnjë ekziston mundësia e ballafaqimit me gjendje të tilla të ngjashme. Por kur e merr lapsin në dorë, pasi ka fuqinë e

ndryshimit të gjërave, shtrohet pyetja pse lejon që të vritet Bruti? Për këtë arsye përgjigjja “për ta shpëtuar Romën” s’është aspak e kënaqshme. Poeti i tragjedisë, nëse do, mund të gjejë një zgjidhje të jashtëzakonshme që do ta shpëtonte Romën dhe në këtë mënyrë do ta shpëtonte Brutin nga fajësia. Por kur thuhet “Kështu është edhe në realitet”, përgjigjja e artistit mysliman është kjo: “Meqë bëhet fjalë për një ngjarje të përfunduar, (për)shkrimi i saj është detyrë e historianit e jo e poetit. Poeti nëse shkruan, Cezarit do t’i shkruajë elegji, ndërsa Brutin do ta mallkojë!”

Shkurt e troç, artisti mysliman në asnjë mënyrë nuk mund të pranojë që duke realizuar një vlerë të lartë, ta zhdukë një vlerë tjetër madhore. Madje edhe nëse të gjitha kushtet janë gati që Cezari të vritet, vdekja e tij nuk është e domosdoshme. Për domosdoshmërinë mund të bëhet fjalë vetëm pas vdekjes së tij, vetëm atëherë kur gjendja bëhet e pandryshueshme. Sepse deri në atë çast mund të bëhen shumë ndryshime.

Rrëfimet e profetit Ibrahim dhe djalit të tij që me disa dallime përmenden në Ku’ran dhe në Dhiatën e Vjetër janë shumë të rëndësishme në këtë drejtim. Profeti i zënë ngoje sheh në ëndërr se po e ther djalin e vet. Ky është një urdhër hyjnor: *“Pasi iu nënshtruan që të dy urdhrit, (Ibrahimi) e vuri (Ismailin) me ballë përtokë. Ne e thirrëm: “O Ibrahim, ti e përmbushe ëndrrën. Vërtet, Ne kështu i shpërblejmë punëmirët! Kjo, me të vërtetë ka qenë një provë e qartë! Dhe Ne e zëvendësuam atë (Ismailin) me një kurban të madh”.* (Kur’ani, 37/101-106)

Ibrahimi (a.s.) duke mëtuar që ta realizojë urdhrin hyjnor, e ul djalin e vet me kokën përtokë. Kjo gjendje nga shumë njerëz shihet si tragjedi e vërtetë. Por e njëjta gjë është shumë e rëndësishme për të treguar se si një përfundim, i cili në fillim duket i domosdoshëm, përmes mëshirës hyjnore shndërrohet në diçka që s'është e domosdoshme të ndodhë.

Në të vërtetë heroji, i cili duke realizuar një vlerë të lartë eliminon një vlerë tjetër të lartë dhe për këtë arsye bie në pozitë të fajtorit, bën një vepër etike. Përkundër kësaj, siç tregon në mënyrë të qartë Kierkegaardi, vepra e profetit Ibrahim është një vepër tejetike. Çështja nuk përfundon me kaq; pasi e dha provimin, kurhani i shpagimit ka penguar eliminimin e një vlere duke realizuar një tjetër. Kurse heroji tragjik është i detyruar të bëjë krim. Vallë a do të shfaqej një gjendje tragjike, nëse Ibrahimit nuk do t'i jepej kurhani dhe nëse ai do ta therte djalin e vet?

Sikur të mos ishte urdhri hyjnor dhe Ibrahim të mundohej ta argumentonte besimin e vet, atëherë ndoshta s'do t'i jepej kurhani dhe do të bëhej gabimtar. Por nëse realizohej urdhri hyjnor dhe Ibrahim vërtet e therte djalin e vet, ai nuk do të ishte fajtor, sepse Allahu nuk urdhëron të keqen. Por, meqë ishte një baba që e donte shumë djalin e vet, s'do mend se do të vuante shumë. Në fakt, ai këtë vuajtje e ka përjetuar derisa nuk iu dërgua kurhani si zëvendësim për djalin e vet.

Mund të themi lirisht se artisti mysliman asnjëherë s'e ka detyruar heronë e vet që të bëjë zgjedhje mes

dy vlerave të këtilla të larta. Në rrëfimet islame, megjithëse nganjëherë shënohet edhe cenimi i një vlere të lartë, në përgjithësi mbizotëron kursi i realizimit të vlerave të vërteta.

Në këtë drejtim, shembull shumë me peshë është ai i *Barsisit* që rrëfëhet nga Rumi. Në këtë rrëfim dëmtohet një vlerë madhore: Barsisi, ndonëse ditë e natë është lutur, bie pre e djallit, e njollos vajzën e mbretit që është dërguar për ta shëruar atë dhe mbetet i detyruar ta vrasë. Në këtë rast nuk realizohet kurrfarë vlere, Barsisi më në fund i përulet djallit duke shpresuar se mund ta shpëtojë. Lidhshmëria e tij me jetën, me kënaqësitë e kësaj bote e pengon atë që të pendohet madje edhe pasi të ketë arritur para karriges së ekzekutimit. Shembull i ngjashëm me këtë është ai i Faustit, i cili jetonte me Margaritën dhe kur duhej të binte në gjendjen e Barsisit, d.m.th. t'u nënshtrohej dredhive të Mefistofelit, i shfaqet hija e Margaritës dhe ia përkujton peshën e dashurisë së përjetuar. Menjëherë ngritet e shkon në burg dhe mundohet që ta shpëtojë atë nga duart e xhelatit. Por për Margaritën, jeta s'ka vlerë më, të vetmen gjë që e çmon është sinqeriteti i dashurisë së vërtetë. Nga ana tjetër, Fausti shpëton sepse ngrihet mbi pasionet e ulëta, pra sepse jetëson vlere. Në këtë aspekt, Fausti është shumë tragjik; është fajtor, por fajësia i ka mundësuar të ngrihet.

Sulltan Velediu në veprën e tij *Me'arif* thotë se Barsisi, shikuar nga jashtësia, i ka kryer adhurimet, por s'ka fituar gjë prej lutjeve të veta. Sikur të ishte e kundërta,



pra të kishte besuar me njëmend, nuk do të binte pre e kurtheve të djallit, do të luftonte kundër tij, do të pastrohej prej cilësive të këqija dhe do të arrinte të vërtetën. Rumi thotë “çdo armik është ilaçi yt”, “është kimi e ëmbël dhe e dobishme” (Mesnevi, IV, vargu 94). Njeriu është lënë në sprovë, të zgjedhë mes së mirës dhe të keqes (Kur’ani. 21/35). Barsisi, meqë s’ia doli të luftonte të keqen, e humbi edhe jetën, edhe besimin. Sikur vërtet të ishte i dashuruar me vajzën e sunduesit, kjo dashuri do të shfaqej si manifestim i një vlere sublime, pra sikurse te rrëfimi për Lejlanë dhe Mexhnunin, do t’i shpëtonte identitetit trupor. Dihet se Lejlaja për të gjetur Mexhnunin iku në shkretëtirë dhe pasi e gjeti, për të kuptuar nëse vërtet e donte, i thirri me këto fjalë:

*Eja ta takohemi, të jemi bashkë*

*Edhe për një çast bile të jemi një!*

Porse Mexhnuni nuk e pranon propozimin dhe i përgjigjet:

*Ti je e dukshmja në mua, ime dashuri*

*Unë s’ekzistoj, mirë që ekziston ti*

*Gjithnjë po shfaqesh në mua, ime bukuri*

*Nëse unë jam unë, e dashur, ç’je ti?*

*Nëse ti je ti, ç’jam unë si dobësi?*

*Nëse unë jam i mbushur përplot me ty*

*Kjo s’është mirë në udhën e njëshmërisë, e di ti?*

Më pas Lejlaja i thotë Mexhnunit se e ka sprovuar për të mësuar nëse ka hipokrizi në dashurinë e tij.

Siç shihet, bëhet fjalë për realizimin e një vlere të lartë, por ndërkohë nuk tentohet të zhduket një vlerë

tjetër e lartë. Nga rasti i Ibrahimit, i cili është vënë në provim nga i madhi Zot dhe pasi e ka kaluar me sukses i është dhënë një kurban i madh, del në shesh lojka e rrëfimit islamik. Nga ana tjetër, Mexhnuni na del jo si hero tragjik, por si hero epik, i cili është në gjendje që të flijojë veten dhe t'u thotë "jo" bukurive kalimtare të kësaj bote. Vlera që realizohet është arritja e kënaqësisë së përbashkët në "përhershmëri"... Mexhnuni, po sikur profeti Ibrahim, i ka thyer idhujt, pra ka ngadhënjyer ndaj të gjitha kontradiktave brendashpirtërore dhe është pastruar përgjithmonë.

Që këndeje del kjo pyetje: Sikur Mexhnuni të pranonte thirrjen e Lejlasë – thirrje kjo si e Apolonit – a do të bëhej hero tragjik? Përgjigjja është "jo", sepse atëherë do të binte në nivelin e Barsisit, do të zhdukte dashurinë që e ka lartësuar dhe për pasojë, s'do të gjenerohej kurrfarë vlere. Me fjalë të shkurtra, meqë e dimë se shkatërrimi i dashurisë s'bart ndonjë cilësi etike si krimi nëpër tragjeditë klasike, Mexhnuni do të ishte vetëm fajtor. Me fjalë të tjera, mëkati që do të bënte Mexhnuni sikur ta pranonte ftesën e Lejlasë s'është i pashmangshëm. Nëse ishte e domosdoshme që Barsisi ta vriste të dashurën, ai prapë do të bënte krim, por nuk do të binte në poshtërsinë më të ulët, përkundrazi, do të lartësohej.

Ja pra një fajësi e këtillë mund të haset çdoherë në jetën e përditshme, por e njëjta gjë në artet islame kurrë nuk është tematizuar. Në fakt, është vetëm një temë që ia vlen të trajtohet: Dashuria. Dashuria do të thotë realizim i një vlere të lartë pa eliminuar asnjë vlerë sublime. Heroi gjithnjë është i dashuruar dhe rrëfimi i tij gjithnjë është epik.

## *Në vend të përfundimit*

Sot qëndrimi i myslimanëve ndaj artit dhe ndaj letërsisë në disa pika është unik, por në përmasa të bashkësive të ndryshme ekzistojnë edhe dallime të shumta. Disa fraksione duke u bazuar në ndalimin e pikturës dhe skulpturës janë shumë të ndjeshme lidhur me këto zhanre artistike, e disa të tjera janë shumë të ndjeshme në çështjen e muzikës. Përkundër kësaj, shumica e bashkësive të lidhura me tesavvufin, muzikën e shohin si mënyrën më të rëndësishme për të shprehur veten.

Në këtë libër jemi munduar të tregojmë se një botëkuptim i tërë estetik është ndërtuar mbi ndalimin e pikturës. Kemi theksuar gjithashtu se hadithet që lidhen me ndalimin e pikturës dhe skulpturës synojnë të mbyllin dyert e kthimit në idhujtari. Nëse hadithet kundër pikturës dhe skulpturës interpretohen si ndalesë, do të duhet të heqim dorë prej shumë mënyrave të shprehjes që nga fotografia deri te kinemaja. Ndërsa e vërteta është se sot myslimanët mundohen të përfitojnë si nga fotografia ashtu edhe nga kinemaja, e cila është rezultat i vënies në lëvizje të fotografisë.

Si bashkësia myslimane, ashtu edhe intelektualët dhe artistët duhet të diskutojnë rreth konceptit të artit dhe të estetikës të përvijuar në këtë vepër, si dhe rreth

marrëdhënieve me këtë thesar të begatë. Në botën islame, në të cilën koncepti i së vërtetës përjetoj ndryshim rrënjësor pas njohjes me Perëndimin, shumë shpejt është zbrazur brendësia e formave klasike. Traditën, ndaj së cilës në rrafshin intelektual nuk është treguar ndonjë interesim i veçantë, e kanë ruajtur turmat - që jetojnë me vlerat islame - në mënyrë të pavetëdijshme dhe po kjo gjë dita-ditës është degraduar dhe kështu janë gatuar parakushtet për dukurinë e quajtur "arabeskë". Shembujt e përdorimit të madh të formave të kubeve dhe minareve, dekorimi ndriçues i kapakëve të librave fetarë, shfrytëzimi i kaligrafisë islame etj., duhet të trajtohen jashtë kornizës së përcaktuar në këtë libër, duhet të studiohen si shembuj të "kiçit islamik".

Duhet të përmendim edhe faktin se ky libër nuk është përpiluar që të promovojë një teori islame të estetikës. Qëllimi i vetëm i tij është të kuptuarit dhe të sqaruarit e botëkuptimit dhe parimeve estetike që qëndrojnë pas veprave, që sot mund t'i përmbledhim në kategorinë "arti islam". Në kohën kur u botuan shkrimet dhe libri ynë i parë *Estetika e dashurisë*, shumë njerëz shtruan këtë pyetje: "Si do të shkruajmë poezi ose roman duke u nisur në bazë të këtyre parimeve?" Një pyetje e fillë është e gabuar. Në *Estetikën islame* artistët ndoshta do të gjejnë disa koordinata, por do të ishte e gabuar të kërkojnë qasje doktrinare.

Sot për sot është e pamundur të thuhet se ekziston një disiplinë e mbiquajtur estetika islame. Por,

përmes parimeve të shkoqitura në këtë libër mund të shpjegohen veprat artistike të periudhave të kaluara të artit islam. Ç'është e vërteta, veprat artistike nuk lindin nga disiplinat estetike; disiplinat estetike lindin nga përpjekja për të kuptuar e shpjeguar veprat artistike dhe konceptet, që në mënyrë të drejtpëdrejtë ndërlidhen me to. Për të krijuar vepra islamike duhet që në thellësi të njohësh islamin, pra të mendosh, të ndiesh dhe të vështrosh si mysliman. Vetëm atëherë artisti mysliman, do të shohë se është ndërtuar urë e shëndoshë mes artit islam dhe trashëgimisë historike.



## Bibliografia

1. AFİFİ, A. E., *Muhyiddin İbnu'l-Arabî'nin Tasavvuf Felsefesi*, çev. Mehmed Dağ, A.Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1975.

2. AHMED CEVDET PAŞA, *Belagât-i Osmaniye*, İstanbul 1299.

3. AHMED EFLAKİ, *Ariflerin Menkıbeleri*, çev. Tahsin Yazıcı, Hürriyet Vakfı Yayınları, 2 cild, İstanbul 1973.

4. AKSEL, Malik, *Anadolu Halk Resimleri*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1960.

5. \_\_\_\_\_, *Türkler'de Dinî Resimler*, Elif Kitabevi, İstanbul 1967.

6. \_\_\_\_\_, *Sanat ve Folklor*, Devlet Kitapları, İstanbul 1971.

7. AND, Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1969.

8. ARİSTO, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1963.

9. ARSEVEN, Celal Esad, *Türk Sanatı Tarihi*, M.E.B. Yayınları, 3 cild, İstanbul 1955-59.

10. *Sanat Ansiklopedisi*, M.E.B. Yayınları, 5 cild.

11. *Sanat Kamusu*, İstanbul 1340.

12. ASLANAPA, Oktay, *Türk Sanatı*, M.E.B. Yayınları, 2 cild, İstanbul 1972.

13. AYVAZOĞLU, Beşir, *Aşk Estetiği*, Birlik Yayınları, Ankara 1982.

14. BALTACIOĞLU, İ. Hakkı, *Sanat*, Suhulet Kütüphanesi, İstanbul 1934.

15. \_\_\_\_\_, *Türk Plastik Sanatları*, M.E.B. Yayınları, Ankara 1971.

16. \_\_\_\_\_, "Türk Sanat Gelenekleri", *Yıllık Araştırmalar Dergisi I*, A.Ü. İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, Ankara 1957.

17. BARTHOLD, W. (ve Fuat Köprülü), *İslam Medeniyeti Tarihi*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1963.

18. BAZIN, Andre, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara 1966.

19. BERK, Nurullah, "İslam Yazısında Plastik ve İfade", *A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sayı 4, Ankara 1955.

20. \_\_\_\_\_, "Fatih Sultan Mehmet ve Benedikli Ressam Gentile Bellini", *A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sayı 2-3, Ankara 1953.

21. BİLGEGİL, Kaya, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri I*, Belagat, Atatürk Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1980.

22. BOER, T. J. de, *İslam'da Felsefe Tarihi*, çev. Yaşar Kutlay, Ankara 1960.

23. BURCHARDT, Jacob, *İtalya'da Rönesans Kültürü*, çev. Bekir S. Baykal, M.E.B. Yayınları, 2 cild, 1974-1978.

24. ÇANTAY, Hasan Basri, *Kur'an-ı Hakim ve Meal-i Kerim*, 3 cild, İstanbul 1965.



- 25.DIEZ, Ernst, *Türk Sanatı*, İstanbul 1946.
- 26.EFLATUN, *Devlet*, çev. S. Eyuboğlu - M. Ami Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul 1971.
- 27.\_\_\_\_\_, *Şölen*, çev. Azra Erhat, Remzi Kitabevi, İstanbul 1958.
- 28.ERHAT, Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1978.
- 29.EYÜBOĞLU, Sabahattin, *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler (Söz Sanatları I)*, Cem Yayınevi, İstanbul 1981.
- 30.FARUKI, Lois L., *İslam'a Göre Müzik ve Müzisyenler*, Akabe Yayınları, İstanbul 1985.
- 31.FAZLURRAHMAN, *İslam*, çev. Mehmet Dağ - Mehmet Aydın, Selçuk Yayınları, İstanbul 1981.
- 32.FISCHER, Ernst, *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, İstanbul 1974.
- 33.FROMM, Erich, *Sevme Sanatı*, çev. Yurdanur Salman, De Yayınları, İstanbul 1979.
- 34.FUZULİ, *Divan*, haz. Abdülbaki Gölpınarlı, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1961.
- 35.\_\_\_\_\_, *Leyla vü Mecnun*, haz. Hüseyin Ayan, Dergah Yayınları, İstanbul 1981.
- 36.GAZALİ, *El-Munkizu mine'd-dalal - Dalaletten Hidayete*, çev. A. Subhi Furat, İstanbul.
- 37.GOMBRICH, E. H., *Sanatın Öyküsü*, çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1976.
- 38.GÖKYAY, Orhan Şaik, *Katip Çelebi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1982.
- 39.GRABAR, Oleg, *İslam Sanatının Oluşumu*, çev. Nurhan Yavuz, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1988.

40.GUENON, René, *Modern Dünyanın Bunalımı*, çev. Nabi Avcı, Yeryüzü yayınları, İstanbul 1979.

41.\_\_\_\_\_, *Doğu ve Batı*, çev. Fahrettin Arslan, Yeryüzü Yayınları, İstanbul 1980.

42.GÜNGÖR, Erol, *İslam'ın Bugünkü Meseleleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1981.

43.\_\_\_\_\_, *İslam Tasavvufunun Meseleleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1982.

44.HALİD EDHEM, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, İstanbul 1340 (1924).

45.HAMİDULLAH, Muhammed, *İslam Peygamberi*, çev. M. Said Mutlu, 2 cild, İrfan yayınevi, İstanbul 1967.

46.HUART, Clement, *Arab ve İslam Edebiyatı*, çev. Cemal Sezgin, Ankara ?.

47.HUNKE, Sigrid, *Avrupa'nın Üzerine Doğan İslam Güneşi*, çev. Servet Sezgin, Bedir Yayınevi, İstanbul 1975.

48.İBN HALDUN, *Mukaddime*, çev. Zakir K. Ugan, M.E.B. İslam Şark Klasikleri, 3 cild, İstanbul 1970.

49.Şifau's-sail, çev. Süleyman Uludağ, Dergah Yayınları, İstanbul 1977.

50.İBŞİROĞLU, M. Ş. – EYÜBOĞLU, S., *Fatih Albumuna Bir Bakış*, İstanbul 1955.

51.\_\_\_\_\_, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1972.

52.İKBAL, Muhammed, *Cavidname*, çev. Annemarie Schimmel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1958.

53.\_\_\_\_\_, *İslam'da Dinî Tefekkürün Yeniden Teşekkülü*, çev. Sofi Huri, İstanbul 1964.

54.KEKLİK, Nihat, *İbnu'l-Arabi'nin Eserleri ve Kaynakları İçin Misdak Olarak El-Fütuhât el-Mekkiyye*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1980.

55.\_\_\_\_\_, *Sadreddin Konevî Felsefesinde Allah, Kainat ve İnsan*, İstanbul 1967.

56.KELABAZİ, Doğuş, *Devrinde Tasavvuf-Taarruf*, çev. Süleyman Uludağ, Dergah Yayınları, İstanbul 1979.

57.KÖPRÜLÜ, Fuat, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1966.

58.\_\_\_\_\_, *Edebiyat Araştırmaları*, TTK Yayınları, Ankara 1966.

59.KUBAN, Doğan, *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1982.

60.KUÇURADI, İonna, *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ankara 1979.

61.KUTUB, Muhammed, *İslam Düşüncesinde Sanat*, çev. Akif Nuri, İstanbul 1979.

62.KUNHEL, Ernst, *Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür*, çev. Suut Kemal Yetkin - Melahat Yetki, A.Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1952.

63.LALO, C., *Estetik*, çev. Burhan Toprak, İstanbul 1948.

64.\_\_\_\_\_, *Güzellik ve Cinsiyet*, çev. Nuri Darago, Remzi Kitabevi, İstanbul.

65.LECHAT, Henri, *Yunan Heykeli*, çev. Ahmed Hamdi Tanpınar-Zühtü Müritoğlu, İstanbul 1944.

66.LEVEND, Agah Sırrı, *Divan Edebiyatı-Kelimeler ve Remizler-Mazmunlar ve Mefhumlar*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1943.

67.MERİÇ, Rıfki Melul, *Türk Tezyinî Sanatları*, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul 1937.

68.MEVLANA, *Mesnevi*, çev. Veled Çelebi İzbudak, M.E.B. Şark İslam Klasikleri, 5 cild, İstanbul 1966.

69.\_\_\_\_\_, *Fihi Ma Fih*, çav. A. Gölpınarlı, İstanbul 1959.

70.MUHYİDDİN İBNU'L-ARABİ, *Füsusü'l-Hikem*, çev. M. Nuri Gençosman, Ankara 1964.

71.MÜLLER, J. E., *Modern Sanat*, çev. M. Toprak, Remzi Kitabevi, İstanbul 1972.

72.MÜLAYİM, Selçuk, *Sanat Tarihi Metodu*, Anadolu Sanat yayınları, İstanbul 1983.

73.NEFESZADE İBRAHİM, *Gülzar-ı Savab*, haz. Kilisli Muallim Rifat, İstanbul 1939.

74.NICHOLSON, R.A., *İslam Sufileri*, çev. Mehmet Dağ, Ankara 1978.

75.NIETZSCHE, F., "Musikinin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu", çev. Nusret Hızır, *Tercüme Dergisi*, sayı 3, 1940.

76.O'LEARY, de L., *İslam Düşüncesi ve Tarihteki Yeri*, çev. H. Yurdaydın-Yaşar Kutluay, A.Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1971.

77.ÖGEL, Semra, *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, İstanbul 1986.

78.ÖNEY, Gönül, "Anadolu Selçuklarında Heykel, Figürlü Kabartma ve Kaynakları hakkında Not-

lar", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi I*, 1969 (Ankara 1970).

79.ÖZ, Tahsin, "Hünername ve Minyatürleri", *Güzel Sanatlar*, sayı 1, 1939.

80.\_\_\_\_\_, "Türk Minyatür Kaynaklarına Bir Bakış", *A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi I*, 1952.

81.ÖZTÜRK, Yaşar Nuri, *Hallac-ı Mansur ve Eser Kitabı't-Tavasın*, İstanbul 1976.

82.READ, Herbert, *Sanatın Anlamı*, çev. G. İnal-N. Asgari, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1974.

83.\_\_\_\_\_, *Sanat ve Toplum*, çev. Selçuk Mülayim, Umran Yayınları, Ankara 1981.

84.SCHELER, Max, *İnsanın Kozmostaki Yeri*, çev. Tomris Mengüşoğlu, İstanbul 1968.

85.SCHIMMEL, Annemarie, *Tasavvufun Boyutları*, çev. Ender Gürol, Adam yayınları, İstanbul 1982.

86.SEVİLEN, Muhittin, *Karagöz*, M.E.B. 1000 Temel Eser, İstanbul 1969.

87.SULTAN VELED, *Maarif*, çev. M. Anbarcıoğlu, M.E.B. Şark-İslam Klasikleri, Ankara 1966.

88.ŞEBÜSTERİ, *Gülşen-i Raz*, çev. A. Gölpınarlı, M.E.B. Şark-İslam Klasikleri, İstanbul 1968.

89.ŞEKERCİ, Osman, *İslam'da Resim ve Heykelin Yeri*, İstanbul 1974.

90.ŞEYH GALİB, *Hüsn-ü Aşk*, haz. Abdülbaki Gölpınarlı, İstanbul 1968.

91.TAHİRÜ'L-MEVLEVİ, *Şerh-i Mesnevi*, 14 cild, İstanbul 1971-1973.

92. *Ebediyat Lüğati*, Enderun Kitabevi, İstanbul 1973.

93. TANPINAR, Ahmed Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1976.

94. \_\_\_\_\_, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergah yayınları, İstanbul 1977.

95. TANSUĞ, Sezer, *Şenlikname Düzeni*, De Yayınları, İstanbul 1961.

96. \_\_\_\_\_, *Karşıtı Aramak*, Arkeoloji ve Sanat yayınları, İstanbul 1983.

97. TARLAN, Ali Nihat, *Şeyhi Divanı'nı Tetkik*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1964.

98. \_\_\_\_\_, *Edebi Sanatlara Dair*, İstanbul 1932.

99. TUNALI, İsmail, *Grek Estetik'i*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1970.

100. \_\_\_\_\_, *Sanat Ontolojisi*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1971.

101. \_\_\_\_\_, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1981.

102. \_\_\_\_\_, *Estetik*, Cem Yayınevi, İstanbul 1979.

103. TURAN, Osman, *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti*, Turan Neşriyat Yurdu, İstanbul 1969.

104. ULUDAĞ, Süleyman, *İslam Açısından Musiki ve Sema*, İstanbul 1976.

105. \_\_\_\_\_, *İslam Düşüncesinin Yapısı*, Dergah Yayınları, İstanbul 1979.

106. USLUK, Şahabeddin, *Mevlevilikte Resim ve Resimde Mevleviler*, Ankara 1957.

107. ÜLKEN, Hilmi Ziya, *İslam Felsefesi Kaynakları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1967.

108. WEBER, Alfred, *Felsefe Tarihi*, çev. Vehbi Eralp, Remzi Kitabevi, İstanbul 1964.

109. WORRINGER, Wilhelm, *Soyutlama ve Einfühlung*, çev. İsmail Tunalı, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1971.

110. YAZIR, M. Bedreddin, *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli*, haz. Uğur Derman, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2 cild, Ankara 1972.

111. YETKİN, Suut Kemal, *İslam Mimarisi*, A.Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1965.

112. \_\_\_\_\_, *Estetik Doktrinler*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1972.

113. \_\_\_\_\_, *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul 1979.

114. \_\_\_\_\_, "İslam Sanatının Mahiyeti", A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi I, 1952.

115. \_\_\_\_\_, "Türk-İslam Plastik Sanatlarının Estetiği", *Sanat Dünyamız*, Mayıs 1976.





*Indeksi***A**

Abdulkerim Xhili, 54  
 abstraksioni, 17, 38-9, 41, 43  
 abstraksioni gjeometrik, 41  
 Afrodita, 23  
 agora fobi, 40, 42  
 Al-Attas, 11  
 alegoria e shpellës, 27-8  
 alfabeti arab, 15, 74-5  
 aluzioni, 55, 81, 84  
 amshueshmëria, 44  
 anagramet poetike, 84  
 Andre Bazin, 30, 43  
 antropologjia, 13  
 antropomorfizmi, 34  
 arabeska, 16, 39, 60, 69-71, 79, 84, 98  
 argosa, 81  
 Aristoteli, 25, 27, 29-32, 87  
 artet plastike, 30, 43  
 arti bizantin, 9  
 arti dekorativ, 49

arti islamik, 13  
 artistët myslimanë, 15-7, 45, 61, 74, 90  
 artistët përngjasues, 30  
 arti figurativ, 10, 22  
 arti romak, 47  
 Asaf Halet Çelebi, 31  
 asociacioni, 79, 81-4  
**B**  
 Barsisi, 94-6  
 bashkimi mistik, 17  
 Baumgarteni, 37  
 Beshir Ajvazogllu, 7  
 Bihzadi, 63, 69  
 Biruni, 32  
 bota kohore-hapësinore, 88  
 Bruneleschi, 47  
 Bruti, 91-2  
 bukuria absolute, 54  
 bukuria abstrakte, 89  
 burimet legjendare, 38  
**C**  
 Cezari, 91-2

cilësia hyjnore, 15, 51

cilësia objektive, 67, 71

## D

dalldia personale, 9

dashuri (ashk), 51-2

dashuria shpirtërore, 52

De Boeri, 32

dehja tesavvufiane, 17

dekorimi, 69-70, 72, 98

Dijarbakërlle Said Pasha,  
80

dimensioni i thellësisë, 41,  
61

dizajni, 67

dobia praktike, 45

drita hyjnore, 59-60

druri i bukur, 16, 66

## E

e jashtëzakonshmja, 90

e vërteta tredimensionale,  
46

E.H. Gombrich-u, 47

egjiptianët, 44

*empfindung*, 15

ekspresioni figurativ, 9

ekzegjetët, 59

entuziazmi dionisian, 10,  
54

Esteticienët subjektivistë,  
37

estetika objektiviste, 37

estetika mistike, 18

estetika perëndimore, 15

eulogjia, 84

## F

filozofia perëndimore, 13

frymëzimi, 11, 46, 71, 75

Fuzuliu, 64-5, 85

## G

Gazaliu, 31, 58, 87

Ghiberti, 47

gotik, 10, 47

## Gj

gjallëri organike, 39-40

gjashtë lapsat, 73

gjendja dioniziane, 49

gjendja psikologjike, 85

## H

Hallaxhi, 51, 54

hapësira dydimensionale,  
46

hapësira tredimensionale,  
30

harmonia hyjnore, 67

Hatemi, 80-1

*heft kalem*, 73

Hegeli, 82

heroi tragjik, 93, 96

Hertzfeldi, 70

- hiperbola, 84  
 historia e qytetërimit, 73  
 Homeri, 32  
 Ibën Arabiu, 48, 51-3, 56, 81  
 Ibën Halduni, 32  
 Ibrahim (a.s.), 19, 60, 92-3, 96  
 ilm-i shi'r, 14  
 ilustruesi, 63  
 iluzioni, 23, 30, 46  
 Imam Rabbaniu, 49  
*imitatio Dei*, 25  
 Impresionizmi, 59  
 intermotivi i abstragimit, 10  
**J**  
 jeta artistike, 46  
 Junus Emre, 9, 37, 45  
**K**  
 K'ab bin Zuhejri, 77  
 Kaligrafët, 74-5  
 kaligrafia, 74, 80, 98  
 Katib Çelebiu, 32  
 kënaqësia estetike, 39  
 Krijuesi, 8-9, 16, 25, 27, 52, 55, 60, 64, 66  
 kritika e artit, 13, 24  
 kultura joperëndimore, 13  
 kuptimi metafizik, 71  
 kuptimi dramatik, 11  
 kureshtja, 31, 48, 74  
**L**  
 Louis Massignoni, 23, 83  
 Lejlaja, 52-3, 95-6  
 Leonardo da Vinçi, 30  
 Leshati, 34  
 lëvizjet groteske, 87  
 lëvizjet ritmike, 75  
 Lindja, 40, 47  
 llojëzimi (tenevvu'), 79  
 loja metafizike, 16  
**M**  
 makrokozmosi, 67, 70  
 Margarita, 94  
 Marthin Lutheri, 20  
 materializimi, 89  
 Mefistofeli, 94  
 mendimet e tyre metafizike, 47  
 mendimi perëndimor, 88  
 metafora, 78-85  
 metaforizimi, 16  
 Mexhnuni, 52-3, 95-6  
 Mikelanxhelo, 23  
*mimesis*, 16, 24, 27-31, 37, 39, 57, 60  
 mimezisi artistik, 27

- miniaturisti, 75  
 misticizmi islam, 17  
 Mondriani, 89  
 mozaiku bizantin, 39  
 Muhamedi (a.s.), 19, 21, 74, 77  
 muzika, 14, 42, 49, 61, 72, 77-8, 86  
**N**  
 narcisi, 38, 82-3  
 natyralizmi, 40-1  
 ndjeshmëria mistike islame, 82  
 Nefszade Ibrahim, 74  
 Niçe, 49, 88  
**Nj**  
 njeriu i madh (insan-i kebir), 67  
 njësia e qenies, 48-9  
**O**  
 Osmanllinjë, 32  
**P**  
 padukshmëria (gajb), 56, 59  
 pamjet fotografike, 23  
 paracaktimi hyjnor, 90  
 paronomazia, 84  
 pasqyra e zemrës, 60  
 pasqyrimi, 17, 29, 51, 60  
 përfytyrimi, 21, 86  
 përshtypja (impression), 41, 59, 65, 78, 85  
 perspektiva, 30, 41, 43, 56-8, 89  
 Pigmalioni, 23, 25  
 piktura islame, 56  
 piktura bashkëkohore, 84  
 piktura dhe skulptura, 10, 19-20, 25, 97  
 plasticiteti, 60  
 Platoni, 27-30, 37, 48  
 Poetika, 29  
 poezia, 11, 14, 16, 29, 49, 77-8, 80-1, 84-6, 98  
 poezia klasike, 78, 80, 84-5  
 popujt e Lindjes, 82  
 pozitivizmi, 59  
 premisat absolute, 9, 53  
 proceset psikologjike, 41, 43  
 produktet artistike, 13-4, 40  
 protestantizmi, 20  
**Q**  
 qeramika, 72  
 qetësia shpirtërore, 85  
**R**  
 Rilindja, 21, 40-1, 46

- Rumiu, 24, 42, 52, 59, 94-5
- S**
- simetria, 70, 84
- Simurgu, 68
- sistematizimi
- arkitektonik, 75
- skematizmi ngjyror, 61, 63
- skulptura greke, 33-4
- spektri i përngjasimit, 83
- Sulltan Velediu, 94
- Sh**
- Shebusteri, 59, 66
- Shejhulislam Bahaji, 69
- shëmtia absolute, 53-4
- Shkrimi, 8, 10, 15, 46, 69, 72-5
- Shopenhaueri, 10
- shpirti i gjithësisë, 42
- shpjegimet optike, 47
- shprehja origjinale, 65
- shumëllojshmëria, 17, 47, 63-6, 91
- T**
- takimi (vuslat), 54, 90
- Tanpënari, 90
- tema origjinale, 65
- temathûl*, 19
- tradita politeiste, 21, 33-4
- tragjikja, 11, 87-91
- trashëgimia historike, 99
- trupat e mumifikuar, 44
- Th**
- Theogonia, 32
- thelbi, 17, 27, 29, 42, 48-9, 51, 54, 58, 61, 67-8, 89-90
- U**
- Universi, 9
- Urtarët, 7, 86
- veprat muzikore
- instrumentale, 85
- Victor Basch, 38
- Volkelt-i, 37
- Xh**
- xhamia, 73
- Xhelal Esat Arseveni, 70
- Z**
- Zoti, 9, 11, 20-1, 25, 42-3, 46, 48-9, 51-2, 58, 74, 86-7
- W**
- Worringeri, 9-10, 38-43, 54



*Copyright©Logos-A, 2008*

*www.logos-a.com.mk*

✻116✻



Beshir Ajvazogllu lindi më 1953 në fshatin Zarë, në afërsi të qytetit turk Sivas. Pas diplomimit në grupin e letërsisë në Institutin Pedagogjik të Bursës, ka punuar si mësimdhënës i gjuhës dhe i letërsisë turke në shumë shkolla të mesme. Ka bërë karrierë edhe si profesionist në televizionin shtetëror turk (TRT). Pas kryerjes së shërbimit ushtarak iu rikthye gazetarisë, lëmë në të cilin hapat e parë i pati bërë qysh kur ndiqte mësimet në shkollë të mesme. Në periudhën 1985-1991 ka udhëhequr faqen për kulturë dhe art të gazetës Terxhuman. Një kohë ka punuar edhe si këshilltar në ministrinë e kulturës. Ajvazogllui ka bërë punë të vyer edhe si redaktor për kulturë e art, si dhe ka mbajtur një kolonë në gazetën ditore Turkije. Vepra e tij e parë është Estetika e dashurisë (Aşk Estetiği). Pas daljes në dritë të saj, për të cilën në vitin 1982 mori çmimin e njohur të Shoqatës së Shkrimtarëve të Turqisë, ka botuar edhe Letra e trëndafilut (Gülname) poezi, 1983; Jahja Kemali: I kthyeri në shtëpinë e vet (Yahya Kemal-Eve Dönen Adam) studim, 1985; Rikrijimi i së shkuarës (Geçmiş Yeniden Kurmak) ese, 1987; Estetika islame dhe njeriu (İslam Estetiği ve İnsan) studim, 1989; Luanët, dhelprat dhe gomarët (Aslanlar, Tilkiler ve Eşekler) tregim, 1990; Shëtitje nëpër gjeografinë turke (Türkün Kültür Coğrafyasında Bir Gezinti) udhërrëfim, ese dhe reportazh, 1990; Nga poezia popullore te historia (Halk Şiirinden Tarihe) ese, 1991; Feniksi (Kaknus) poezi, 1991; Libri i trëndafilave (Güller Kitabı) studim, 1992. Është autor i shumë emisioneve radio-televizive. Për tekstin e dokumentarit Muradije, vdekja dhe trëndafili (Müradiye, Ölüm ve Gül) iu dha shpërblimi i Fondacionit Kombëtar Turk për Kulturën.