monumentet



DO NOT COPY

2/1991

DO NOT COPY

Ministria e Kulturës Rinisë dhe Sporteve
Instituti i Monumenteve te Kulturës
Tiranë

DO NOT COPY

MONUMENTET

2/1991

Kolegjiumi i Redaksisë:

Emin RIZA (Kryeredaktor)
Apollon BAÇE (Zv/ Kryeredaktor)
Aleksandër MEKSI,
Gjergj KARAISKAJ,
Gjergj FRASHËRI,
Hasan NALLBANI,
Neritan CEKA,
Pirro THOMO

Pronë letrare e Institutit të Monumenteve të Kulturës
pranë Komitetit të Kulturës dhe Arteve

DO NOT COPY

Adresa e Redaksisë: Rruga "Alqi Kondi", Nr.7

Pasqyra e lëndës

	Artikuj	
Kristofor NASLAZI Kristaq BALLI	Gjurmime rreth një plejade piktorësh dardharë të mesjetës së vonë	faqe 5
Maks VELO	Tymari në banesën qytetare shqiptare	" 33
Lida MIRAJ	Përshtatjet në amfiteatër gjatë shekujve VII-XII	" 47
Arben ARAPI	Alternativa e arkitekturës rurale para humbjes së vlerave të saj autentike	" 61
Gazmend MUKA	Vlerësime të përftuara nga restaurimi i një ikone	" 69
Fabian MIRAJ	Burimet e malit të Durrësit	" 77
Bep JUBANI	Lidhjet e Butrotit me Korintin sipas të dhënave të Ciceronit	" 85
Skender LUZATI	Ngrehinat e pritjes në qytetin e Shkodrës "Selamlleqet"	" 89
	Kritikë dhe bibliografi	
Stilian ADHAMI	Panayotis F. Kristopulos. Ta lleipsana kai to monastiri Kosma tou Aitolou. (Reliket dhe manastiri i Kosma Etolit)	" 111

DO NOT COPY

Table de Matiéres

Articles

Kristaq BALLI

Kristofor NASLAZI Recherches sur l'oeuvre d'una pléiade de peintres du village Dardhe..... 31

Maks VELO La cheminée dans l'habitation urbaine albanaise....." 45

Lida MIRAJ Les adaptations affectuées à l'amphithéâtre au cours des VII e-XII e sc....." 59

Arben ARAPI L'alternative de l'architecture rurale devant la perte de ses valeurs authentiques....." 67

Gazmend MUKA Resultats obtenus de la restauration d'une icône....." 75

Fabian MIRAJ Les sources d'eau de la montagne de Durrës....." 83

Bep JUBANI Les relations entre Buthrot et Gorinthe d'arès les données de Cicerone....." 87

Skënder LUZATI Les maisons de réception de la ville de Shkodra (fin du XVIII e sc, début du XX e sc)....." 109

Critiques et bibliographie

Stilian ADHAMI Panayotis F.Kristopulos. Ta lleipsana kai to monastiri Kosma tou Aitolou..... 117

(Les reliques et le monastère de Kosma Etole).

DO NOT COPY

Kristaq BALLI
Kristofor NASLAZI

DO NOT COPY

Gjurmime rreth një plejade piktorësh dardharë të mesjetës së vonë [1,2]

Gjatë sistemimit të fondeve kemi mundur të identifikojmë deri tani një numër të madh piktorësh, midis të cilëve një plejadë të tërë nga fshati Dardhë i Korçës, që i përkasin një periudhe gati dyshekullore (nga gjysma e dytë e shek.18-të deri në gjysmën e parë të shek.20-të). Prej piktorëve dardharë vetëm në fondet e muzeut disponohen mbi 250 ikona. Por numuri i tyre i vërtetë duhet të jetë më i madh, nëqoftëse marrim parasysh se, thuajse të gjithë këta piktorë kanë punuar jashtë vendit edhe si ikonografë edhe si freskografë, madje edhe si piktorë laikë.

Të 24 piktorët dhe një numër kaq i madh veprash nga një fshat i vetëm, siç ishte Dardha, tregon për një traditë të pasur në këtë fushë, si një aspekt i veçantë në tërësinë e zhvillimit ekonomik, social e kulturor

Dardha - vendlindja

Nga burime të shkruara [3] konstatojmë se në gjysmën e dytë të shek.19-të fshati Dardhë, 17 km në juglindje të Korçës ka qenë një nga më të mëdhenjtë, më të zhvilluarit e krahinës (me rreth 400-500 shtëpi dhe me rreth 1500 frymë) [4], me një fizionomi urbanistike e arkitektonike të përparuar për kohën. Fshati dallohej veçanërisht për një jetë të gjallë ekonomike, shoqërore e kulturore, ku, më të zhvilluara ishin zejtaria (rrobaqepës, këpucarë, teneqexhinj, marangozë, orëndreqës, saraçë, kovaçë, argjendarë, fotografë etj) dhe tregtia (sheqerxhinj, bakaj, kasapë, furxhinj, hanxhinj,

1) Autorët e artikullit ju shprehin mirënjohjen e tyre bashkëpunëtorëve Vangjo Ilo, Vaskë Zdruli, Andoniqi Zengo, Krisulla Zengo, Sofokli Thimo, Kristaq Raci, Ilo Kere, si dhe z. At Artur Liolin (Boston USA) për kontributin që ata dhanë me materialet biografike, dokumentare, apo kujtimet e tyre të vlefshme.

2) Përveç veprave ikonografike që gjenden në Muzeun e Artit Mesjetar Shqiptar në Korçë u kryen ekspedita edhe në Dardhë, Korçë, Nikolicë e Tiranë.

3) Historia, Lufta Nacionalçlirimtare dhe e sotmja e fshatit Dardhë, sesion shkencor, 1984.

4) "Gjeografia e Korçës dhe e rrethit të saj" Botuar në Selanik më 1888. (Arkivi i Institutit të Historisë, D.A.IV.305).

DO NOT COPY

hotelxhinj etj), por profesioni kryesor i burrave ishte ai i sharrëtarit dhe drupunuesit, të cilët ata i ushtronin jo vetëm në pyjet përreth, por edhe më tej në vende të tjera larg vendlindjes, gjë që spjegon fillimin e mërgimit të tyre në masë. Gratë merreshin edhe me blegtori e bujqësi.

Zhvillimi dhe përparimi social, kulturor dhe arsimor i këtij fshati mbi truallin e një terreni më të gjerë gjeografik (Nikolicë, Bozdovec, Çetë, Pogon, Sul etj), si dhe reflekset progresive të kontakteve të dendura me botën e jashtme, të lënë të kuptosh se, ashtu si disa fusha të veprimtarisë dhe të jetës shoqërore, edhe piktura mesjetare duhet të ketë mbështetje në një shtrat me tradita e kufij më të thellë kohorë, të cilat i pason krijimtaria e piktorëve dardharë që ne njohim sot.

Me të dhënat që kemi qëmtuar, zbuluar e grumbulluar rezulton se kjo shpurë piktorësh fillon me Nikolla Zengon (i vjetri), vazhdon me Andon Zengon, Grigor Zdrulin, Spiridon Dunkën, Sotir e Todi Keren, Vangjel Zengon me vëllezërit e bijat e tij, me Grigor Jeromonak Dardhën, Pandi Gjinon, etj. Këta piktorë kanë lënë një krijimtari të bollshme e të shumtën e herës cilësore, e cila ka kontribuar jo vetëm në pasurimin e kulturës, dhe artit tonë, por, shpesh, edhe në kulturën e artit e vendeve të tjera, ku ata lanë pjesën më të madhe të krijimtarisë së tyre.

Piktorët - Profile biografike dhe artistike

1. Nikolla Zengo. Eshtë i pari piktor nga të pesë brezat e piktorëve të familjes Zengo. Ai ka jetuar midis gjysmës së dytë të shek. 18-të dhe gjysmës së parë të shek. 19-të. Sipas dy mbishkrimesh origjinale që ruhen sot në familjen e Androniqi Zengos (Antoniu) në Tiranë, [5] mësojmë disa të dhëna për jetën e këtij autori.

Dorëshkrimi i parë mban datën 20 mars 1781. Eshtë shkruar në gjuhën sllave të vjetër. Nga dorëshkrimi 18 faqet e para mungojnë. Më tej autori bën fjalë për një udhëtim në Rusi (Peterburg), ku mësojmë se ai njihet me personalitete qeveritare të atij vendi [6]. Pjesa tjetër e dorëshkrimit përbëhet prej një alfabeti të krijuar prej shkruesit me shkronja të përziera greke, latine e sllave, si dhe një abetareje të shkurtër, të shkruar sipas këtij alfabeti. Veç këtyre, dorëshkrimi shoqërohet me rreth 25 skica të ndryshme të bëra me laps, bojë kine e karbon.

Ky dorëshkrim me shumë vlerë nuk e ka emrin e autorit. Mbase ai mund të ishte diku në fletët që mungojnë.

Dorëshkrimi i dytë është shkruar në vitin 1798, 17 vjet më vonë në gjuhën greke. Ky dokument ka karakter biografik. Sipas tij, autori i ashtuquajtur Nikolla, ka qenë nga fshati Dardhë i Kosturit (Në këtë kohë Dardha varej administrativisht nga Kosturi). Në të bëhet përshkrimi i një udhëtimi disa vjeçar, nëpër disa nga qytetet e njohura të asaj kohe, si në Prevezë, Tepelenë, Berat, si dhe në Bullgari, Thesali e deri në Kostandinopojë (Stamboll) për t'u kthyer përfundimisht në Larisa të Greqisë. Në të tregohen përpjekjet e peripecitë e Nikollës për t'u shkolluar deri sa bëhet dhjak me emrin Josif.

Duke bërë krahasimet e dy dorëshkrimeve për nga stili i të shkruarit e kaligrafia, pavarësisht nga alfabetet e ndryshëm, ato kanë shumë ngjashmëri midis tyre. Ky fakt na bën të besojmë e të konkludojmë se ato janë shkruar nga e njëjta dorë, pra nga Nikolla. Këtë atribut e përforcon edhe fakti tjetër që të dy dorëshkrimet janë trashëguar brez pas brezi të ruajtura me fanatizëm nga familja Zengo dhe, sipas fjalëve të vetë trashëgimtarëve të fundit Androniqi e Krisulla Zengo, këto dy dorëshkrime i kanë si kujtim të vetat nga stërgjyshi i tyre.

Pra, të vetmet fakte të dokumentuara që konfirmojnë se

5) Këto dy dorëshkrime, A. Zengo i ka trashëguar nga gjyshi i saj Papa Jani Zengo.

6) Midis të tjerash, aty thuhet : "I bëra një vizitë Ivan Vasiljeviç Lilovskit, por ai u grind me mua, sepse unë kisha bërë pa dijeninë e tij në Akademinë e Shkencave tre portrete personalitetesh shtetërore. Nuk i kishte ardhur mirë që më kishin paguar nga 10 rubla. Në një paragraf tjetër ai interesohet për ...kjen e Maria Terezës, perandoresha e Austro-Hungarisë.

Nikolla Zengo ka qenë piktor, janë 95 skicat që bashkëshoqërojnë dorëshkrimin e vitit 1781, si dhe vetë pohimet e autorit në këtë dorëshkrim.

Skicat paraqesin portrete e figura aristokratësh të asaj kohe (skicat 1,2,3) me veshjet e tyre karakteristike e me paruke, kompozime shumëfigurëshe të ndryshme me karakter laik (skicat 4,5) dhe fetar. Përsëriten disa herë skenat e "Kryqëzimit" dhe "Ngjallja e Krishtit". Gjithashtu, paraqiten edhe figura muzhikësh, punëtorësh (skica 6),(faqe 28,29,30)etj.

Duke gjykuar nga niveli i skicave, pavarësisht se ato kanë më tepër karakter studimor, ose janë bërë si punë përgatitore për veprat e ardhëshme, ne bindemi se Nikolla ishte një piktor i aftë dhe i dëgjuar për atë kohë. Skicat, me zhdërvjelltësinë dhe saktësinë e lapsit, me mënyrën e interpretimit dhe me ndjesinë artistike tregojnë se ai ka qenë piktor me kulturë e shkollim profesional. Njëkohësisht, të dy dorëshkrimet, vërtetojnë gjithashtu, njohuri poliedrike, shoqërore e nivel të lartë kulturor të Nikolla Zengos.

2. Andon Zengo. Eshtë djali i Nikolla Zengos. Ka jetuar nga gjysma e parë e shek. 19-të deri nga fundi i këtij shekulli. Në vitin 1839[7]ai është dorëzuar prift. Prej Andonit nuk kemi hëpërhë ndonjë ikonë,apo dokument tjetër që të dëshmojë se ai ka qenë piktor, si i ati. Megjithatë, sipas të dhënave gojore të pasardhësve del se ai ka punuar në Agion Oros (Mali i Shenjtë) në Greqi dhe se ikonat e tij shiteshin në Rusi. Këto të dhëna i përforcon fakti se Andoni ka qenë bir e baba piktorësh dhe, sipas traditës mesjetare, që, zakonisht, i trashëgon zejet e zanatet brez pas brezi, ai përfaqëson një gjeneratë kalimtare dhe nuk duhet t'i jetë shmangur traditës së vijueshme të familjes Zengo.

3. Papa Jani Zengo (1832-1912) Sipas të dhënave të mbesave të tij A. dhe K.Zengo, Papa Jani, në fillim ka mbaruar shkollën greke në Dardhë. Më pas shkoi si çirak në Agion Oros e pastaj në Korfuz ku mësoi mjeshtërinë e ksilografisë [8]. Disa vjet më vonë, aty rreth viteve 1855 ndodhet në Larisa, ku mësoi një profesion tjetër, atë të fotografit, ç'ka tregon se Papa Jani Zengo është një nga fotografët më të vjetër shqiptarë dhe i pari në rrethin e Korçës. Fotografia më e vjetër që ruhet sot prej tij është ajo e vitit 1876, në të cilën është fiksuar një pamje e shkollës së Dardhës me banorët e saj.

Pas vitit 1855, ai kthehet në Shqipëri dhe kryen gjimnazin grek të Korçës. Pas përfundimit të tij emërohet mësues i greqishtes në fshatin Ziçisht, ku punon shumë vjet, deri sa më 1876 fillon punën si mësues në Dardhë.

Shkon përsëri në Greqi (Vollo) ku punon si sekretar te vëllai i tij, sipërmarrës pyjesh, e më pas, në Thesali, ku punon si fotograf e ksilografist. Më 1890 kthehet përsëri në fshatin e tij të lindjes. Kur ishte 37 vjeç ai kishte 6 fëmijë. Në moshën 60 vjeçare dorëzohet prift. Gjatë kësaj periudhe ai u përpoq të përkthente Ungjillin në gjuhën shqipe, një ekzemplar i të cilit ndodhet në muzeun e Dardhës. Ndërsa profesionin e fotografit ia mësoi edhe djalit të tij të madh Vangjelit. Eshtë me interes të theksohet se Papa Jani Zengo ishte njeri me kulturë të gjerë, zotëronte disa gjuhë si greqishten, turqishten, sllavishten dhe rusishten. Ai ishte drugdhendës, rrobaqepës, fotograf, piktor, mësues, prift. Ai punoi me pasion veçanërisht për lëvrimin e gjuhës shqipe. Në familjen Zengo ndodhet sot një dokument i vitit 1886, i cili përfaqëson një dorëshkrim të tij me rëndësi të veçantë. Në të vihen re përpjekjet për hartimin e një alfabeti shqip me 33 shkronja, pjesërisht latine, me të cilin do të përkthente letërsinë liturgjike.

Si piktor ikonograf, Papa Janin e hasim vetëm në një ikonë, që kemi mundur të identifikojmë deri sot. Eshtë ikona "Peritoni" (Rrethpremja e Krishtit) *(fig.1)* e vitit 1864. Kjo ikonë ka një mbishkrim i cili tregon dhuruesin K.Anastasin nga Dardha, vitin e mësipërm dhe, poshtë tij, inicialet A.Z., pra Joan Andon Zengo. Që është ai na i përforcon sigurinë

7) Sipas bisedës me Kristaq Raqin.

8)Gdhendje në dru.

DO NOT COPY

DO NOT COPY



Fig. 1

edhe fakti që profesionet ksilografist e fotograf kanë mjaft anë të përbashkëta me atë të ikonografit.

Për nga niveli artistik, ikona është më e dobët dhe ka një mënyrë tjetër konceptimi e realizimi po ta krahasojmë me piktorët e tjerë, pasardhës, të cilët do të jenë më cilësorë. Mendojmë se kjo ikonë duhet të jetë e fillimit të krijimtarisë së tij. Ajo është punuar me teknikën e vajit. Këtë teknikë punimi do ta ~jejmë edhe në veprat e djemve të tij, Vangjelit, Nikollës dhe Evthimit. Mungesa e deritanishme e veprave të tjera të Papa Jani Zengos, nuk na lejon të shprehim konsiderata të tjera për veprimtarinë e tij si piktor.

4. Grigor Zdruli (vdiq më 1906) Eshtë një nga piktorët më të rëndësishëm dardharë. Emrin e vërtetë e kishte Sotir, por atë e ndërroi sipas rregullave fetare, kur u dorëzua prift. Ka shkuar në Agion Oros të Greqisë që në moshë të re, ku mësoi profesionin e piktorit nga një kallogjer me emrin Makarios nga Kavalla në manastirin e Avrion Evangjelizmon Manastiriu Dhionisis në kryeqendrën Karies [9]. Në këtë manastir, ai filloi veprimtarinë e tij si piktor, e më vonë, po aty, ai formoi atelienë e vet të pavarur, ku mësuan e punuan shumica e piktorëve të tjerë dardharë si Grigor Jeromonak Zdruli (i riu), Vangjel e Nikolla Zengo, Thanas Zengo, Pandi Gjino, Spiridon Dunka, apo piktorë të tjerë shqiptarë si Dhimitër Papaveshi nga Lehova (fshat shqiptar afër Follorinës), Zograf Markoja nga Ballkameni etj.

Atelieja e Grigor Zdrulit, përfshihej brenda njerës prej 230 qelave[10] që kishte në atë kohë Agion Orosi e ndodhej pranë manastireve rusë. Veprimtaria e kësaj atelieje ka luajtur rol të veçantë jo vetëm në formimin e piktorëve dardharë por edhe për faktin që shumica e ikonave të krijuara aty ishin të porositura dhe shpërndaheshin kryesisht në vendet ortodokse të lindjes. Në këtë rrafsh emrat e piktorëve dardharë duhet të njihen e të takohen në këto vende, por mungesa e kontakteve dhe informacionit të mjaftueshëm nuk ka lejuar t'i gjurmojmë ato.

Grigor Zdruli ka punuar edhe jashtë atelies së tij në manastiret Sinopetra, Vatopeth dhe në Kaeropotam.

---

9) Të dhënat kryesore biografike të këtij piktori janë marrë nga arkivi personal i folkloristit të njohur dardhar Koçi Zdruli, i cili i ka formuluar ato me shkrim sipas një interviste që pati bërë me Grigor Zdrulin (i riu) më 1956 në Kuçovë. Ky i fundit ka qenë një nga nxënësit më të afërt të tij (shih Grigor Zdrulin (i riu).

10) Qela ishte një pronë vetiake, një lloj manastiri i vogël brenda manastirit, privat, i cili mund të zotëronte toka, drurë frutorë, vreshta, ullinj, lajthi, punishte, apo atelie të ndryshme me të drejtë trashëgimi. Aty ushtroheshin disa lloj profesionesh nga njerëz që ishin nën mbikqyrjen e pronarit të saj, i cili, para vdekjes, caktonte trashëgimtarin e tij.

DO NOT COPY



Fig.2



Fig. 3

Gjithashtu, disa herë gjatë jetës së tij, ai ka ardhur edhe në Dardhë për të ndihmuar duke dhënë kontributin e tij me të holla, ose si piktor në dy kisha të saj. Kështu, kryesisht me shpenzimet e tij u rindërtua kisha e Shën Thanasit, e ngritur së pari më 1750 [11] dhe që shërbente si manastir (kubenë e saj e pikturoi vetë), si dhe kisha e Shën Gjergjit, e ndërtuar fillimisht më 1839.

Në atelien e Agion Oros-it ai punoi ikonat e ikonostasit të kishës së Shën Thanasit si dhe ikonat e tjera.

Sipas shkrimeve të mëvonshme "Grigor Zdruli", artist, zograf në vitin 1885 me djalin e së motrës Spiridonin, edhe ky kallogjer që rridhte nga familja Dunka, kontribuan për ringritjen e kishës dhe e zbukuruan me piktura murale gratis ".[12] Meqë Grigor Zdruli ka qenë mësues i shumë piktorëve dardharë, mendojmë se edhe ai duhej të ishte piktor i mirë. Prej këtij autori kemi mundur të identifikojmë në fondet e muzeut vetëm dy ikona të vogla. E para, "Shen Vasili e Shën Kostandini" *(fig.2)* datuar në vitin 1887 dhe e dyta "Ngjallja e Krishtit" *(fig.3)* që ka një mbishkrim ku shënohet "vepër e Grigor Jeromonakut nga Dardha 1899". Ikona e parë ka vetëm vitin, por, duke gjykuar nga shumë anë të përbashkëta, si mënyra e punimit, elementë të

11) Papa Spiro Zengo : "Historia e Polikarp Boçit" Athinë, 1923.

12) Po aty

DO NOT COPY

veçantë piktorikë si tipat, karakteret etj, mendojmë se, edhe kjo ikonë ka për autor Grigor Zdrulin. Ikonat e këtij autori janë brenda frymës së përgjithshme të pikturës bashkëkohore të Agion Orosit *(fig.4)*. Veçantia në pikturën e tij, në dallim me piktorët e tjerë dardharë qëndron në faktin se te portretet e figurave përdor shumë të kuqe, në faqet dhe kapakët e syve dhe vetë sytë i vizaton tepër të rrumbullakët.

Kur ishte për herë të fundit në Dardhë bëri marrëveshjen për pikturimin e interierëve të kishës së Shën Gjergjit në Korçë, por nuk arriti ta realizojë sepse vdiq atë vit.

Nga veprimtaria e tij shoqërore veçojmë faktin që ai ka qenë anëtar i Komitetit të Shpëtimit Kombëtar të krijuar në Agion Oros nën drejtimin e Shahin Kolonjës.[13]

Nikolla Zdruli (vdiq më 1899) Eshtë vëllai më i vogël i Grigorit dhe njihet si piktor me emrin Neofrit, të cilin e ka marrë pasi u dorëzua prift. Ka mësuar nga vëllai dhe ka punuar të shumtën e kohës bashkë me të. Veprimtarinë e ka ushtruar vetëm jashtë atdheut, sidomos në Agion Oros, ndaj nuk njohim vepra të tij.

Sidoqoftë, që ai ishte piktor na i vërteton një dokument biografik me vlerë i familjes Zdruli.[14]

6. Sotir Papa Ilia Dardha (Kere) (vdiq 1958) Lindi rreth vitit 1870.[15] Pasi kreu shkollën fillore në fshatin e vet, shkoi për studime jashtë shtetit. Me pikturë është marrë para se të dorëzohej prift (1906). Ka qenë afërsisht moshatar me Vangjel Zengon dhe bashkautor me të në disa punime.

Në muzeun e Artit Mesjetar Shqiptar gjenden 15 ikona të pikturuara në fund të shekullit të kaluar e në vitet e para të shek. 20-të. Ka punuar gjithashtu skenat murale "Shën Sotiri" dhe "Darka mistike" në kishën e Shën Gjergjit në Dardhë si dhe skenën "Engjëlli i Krishtit" në kishën e Shën Gjergjit në Korçë. Kemi të dhëna se ky autor ka punuar edhe mjaft vepra me përmbajtje laike.



Fig .4

Nga burime gojore thuhet se një prej tyre ishte portreti i vjehrrit të tij, Kosta Vishnjes, punuar në lëkurë me gjatësi mbi një metër, pikturë të cilën e mori me vete në mërgim e bija. Po kështu, në familjen e I.Keres në Dardhë ndodhen sot dy punime në telaje bezeje me dimensione të njëjta, afërsisht 100 x 55 cm, të punuara në teknikën e vajit bardh e zi monokrom, të cilat trajtojnë dy aspekte : njera temën e fatit të njeriut, nëpërmjet tre figurave gra që mbajnë fillin e jetës. Tjetra ka në qendër perëndeshën Afërdita, të rrethuar nga të gjitha anët me figura të ndryshme grash; burrash,

13) "Historia e Luftës Nacionalçlirimtare dhe e sotmja e fshatit Dardhë " Sesion Shkencor, 1984.

14) Dokumenti i përmendur në shpjegimin 10.

15) Shumica e piktorëve dardharë në veprat e tyre përdornin si mbiemër një prej versioneve të fshatit të tyre si Dardha, Dardhari, Dardhioti për të treguar identitetin e tyre, meqë kanë punuar kryesisht jashtë atdheut dhe për faktin se Dardha në atë kohë ishte njaft e njohur.

DO NOT COPY



Fig.5



Fig.6



Fig.7

fëmijësh. Këto dy tabllo mund të jenë riprodhimc megjithatë, në to ndihet dorë e stërvitur dhe mjeshtri realizimi. E gjithë vepra e tij e trashëguar të le të kuptosh se ky piktor ka qenë shumë i talentuar dhe me njohuri të gjera e të thella profesionale.

Në shtepinë e tij në Dardhë ai ka pasur një bibliotekë të pasur, që, pjesërisht, trashëgohet edhe sot.

Thuajse në të gjithë krijimtarinë e Sotir Keres dallohet qarte influenca e frymës së Rilindjes perëndimore. Kjo na le të kuptojmë se, përveç studimeve në atelien dardhare të Agion Orosit,ai mund të ketë qenë edhe në perëndim.

Piktura e tij dallohet për vizatim të saktë e të qartë. Ai njeh mirë gjithashtu raportet koloristike dhe dritëhijet me ngjyrë Skenat masive dhe shumëfigurëshe kanë lëvizje e dinamizëm, si dhe momente të caktuara psikologjike Dallohen ndër të tjera "Darka mistike" *(fig.5)* "Hyrja e Krishtit në Jeruzalem" *(fig.6)*, "Prerja e Pagëzorit" *(fig.7)* si dhe "Ngjallja e Llazarit" *(fig.8)*. Te ikona "Darka Mistike"

DO NOT COPY



ig.8

:gohet një moment tepër dramatik, i cili prehet nëpërmjet mënyrës së kompozimit e ndosjes së figurave, lëvizjeve e psikologjisë tyre. Eshtë pikërisht momenti kur Krishti u ɔtë apostujve se dikush nga ata do ta ıdhëtojë. Te apostujt vihet re reagimi i :njëhershëm, habia, shqetësimi, vetëdyshimi shprehet me elementë psikologjikë të ryshëm. Kompozimi i figurave shtjellohet : një mënyrë të tillë të paparë ndonjëherë. ıvolina, rreth së cilës janë vendosur apostujt ıe Krishti, është e gjatë, e ngushtë dhe e ndosur diagonalisht. Krishtin autori e shkrin : masën e apostujve dhe e vendos në plan të 'të, ndërsa në plan të parë vendos Judën, pa ıreolë të paraqitur si figurë e plotë , e kthyer e shpinë nga të tjerët dhe me një gjendje të :çantë psikologjike.

Ikona "Prerja e Pagëzorit" ka dramacitet e tragjizëm të theksuar. Eshtë një skenë shumë tronditëse. Piktori, me fantazi, pikturon xhelatin me kokën e prerë në njerën dorë e me shpatën e gjakosur në dorën tjetër. Para tij Solomi me diskun në duar e me fytyrën anash për të mos parë skenën makabër.Edhe kjo skenë dallohet për vizatim të saktë. Me shumë finesë e delikatesë femërore jepet figura e Solomit *(fig.9)*, portreti, duart, shprehja psikologjike, veshjet, që shoqërohen e sinkronizohen me figurën e planit të dytë, që reagon, edhe ajo ndaj këtij momenti. Kurse te figura e xhelatit ndihet ankthi për veprën që ka kryer. Ashtu si te ikona "Darka mistike" brenditë janë të ngjashme me ato të tablove të piktorëve perëndimore.

Një tjetër ikonë që largohet nga fryma e pikturës së Agion Oros-it, përgjithësisht nga tradicionalizmi i artit bizantin e pasbizantin dhe afrohet me atë të artit piktural perëndimor është "ngjallja e Llazarit". Ajo ka një frymë mjaft lirike. Duke parë lëvizjet e figurave, veshjet, vizatimet në takurs



Fig.9

DO NOT COPY

të portreteve, tipat, karakteret, gjendjet psikologjike, ajo të kujton kompozimin e Rubensit "Kthimi i Dianës nga gjuetia".

Për frymën perëndimore dallohet edhe ikona "Ngjallja e Krishtit".

Ndonëse ikonat e mësipërme të Sotir Keres kanë dimensionet relativisht të vogla, ato të lenë përshtypjen e tablove të mëdha. Gërshetimi i artit bashkëkohor të Agion Oros-it me frymën e theksuar perëndimore i japin vlera të veçanta punimeve të tij. Ato zhvillohen në unitet e harmoni të plotë kompozicionale , koloristike e psikologjike, gjë që e vendos këtë piktor në radhët e piktorëve më të mirë të shek. 19-të e fillimit të shek.20-të. Le ta plotësojmë mendimin tonë për këtë mjeshtër të penelit me disa fragmente nga ikonat "Darka mistike" *(fig.10,11)*, "Prerja e Pagëzorit" *(fig.12)*, "Ngjallja e Llazarit" *(fig.13)* dhe "Hyrja e Krishtit në Jeruzalem" *(fig. 14,15)*. Në to dallohet qartë saktësia e vizatimit, kompozimi, marrëdheniet shpirtërore dhe mjeshtëria e realizimit që materializojnë me fuqi dhe bukuri artistike ngjarjen.

Ndërsa te ikona të tjera si "Shën Kolli" *(fig.16)*, "Ngritja e kryqit" *(fig.17)* etj, piktori është më afër frymës së piktorëve bashkëkohorë të Agion Oros-it. Te veshjet e Shën Kollit, psh, ai përdor zbukurimet e arta me një motiv të ngritur në relief, dukuri kjo jo vetëm për ikonat e piktorëve dardharë por edhe e autorëve të tjerë të asaj kohe që ndodhen në muzeun tonë.



Fig.10



Fig.11

Mund të themi me bindje se Sotir Ilia Dardha (Kere) është ndër piktorët më të mirë dardharë. Së bashku me atë të Vangjel Zengos edhe krijimtaria e tij meriton vëmendje dhe studim të veçantë.

DO NOT COPY



Fig. 12

7. Theodhor Papa Ilia Dardha (Kere) (1872-1945). Eshtë vëllai i vogël i Sotir Papa Ilia Dardhës (Kere). Sipas të dhënave gojore të bashkëfshatarëve, pjesën më të madhe të krijimtarisë e ka ushtruar në Greqi, ku ka punuar si piktor ikonash dhe pikturash murale. Në kishën e Shën Gjergjit të Dardhës kanë qenë të ekspozuara dy ikona të tij.

Në fondet e muzeut të artit mesjetar, prej këtij autori kemi vetëm një ikonë "Krishti Kryehierark" (fig.18) e vitit 1892. Karakteristike për këtë ikonë është ngarkesa e madhe me figura. Krishti i ulur mbi fron, i veshur me rrobat e kryehierarkut, me mitrën në kokë e sferën e gjithësisë në dorë, mban një libër të hapur. Nga sipër figura e tij rrethohet prej engjëjve, të cilët mbajnë në duar mjetet që u përdorën për kryqëzimin e Krishtit si shkalla, kryqi, hushta, etj. Në të dy anët e fronit janë katër ungjillorët dhe, poshtë këmbëve të tij, dy serafinë. Ikona është e ngarkuar, gjithashtu me motive të shumta floreale. Duke gjykuar nga kjo ikonë, mund të themi se Theodhor Kere nuk është ngritur dot në nivelin mjeshtëror të vëllait të tij (ndonëse ikona është punuar në moshën 20 vjeçare). Sidoqoftë, ai duhet të zerë një vend të merituar në atelien e piktorëve dardharë me një krijimtari që i përgjigjet frymës e tipareve të saj.

8. Vangjel Zengo (1875-1941). Eshtë djali i madh i Papa Jani Zengos. Pasi kreu shkollën plotore dhe gjimnazin grek në Korçë, shkoi në Agion Oros, ku mësoi e më pas punoi deri në 1899 si piktor ikonash dhe pikturash murale. Ashtu si shumica e piktorëve të tjerë dardharë ai ka mësuar në atelienë e Grigor Zdrulit. Nga kjo periudhë nuk disponojmë ndonjë vepër, sepse ato porositeshin nga manastiret ruse. Më 1899 kthehet në Dardhë, më 1902 martohet e nga kjo martesë i lindin 7 vajza, 4 prej të cilave do të vazhdojnë profesionin tradicional të familjes.

Gjatë viteve të qëndrimit në Dardhë (1899-1907) ai pikturon kishën e Shën Gjergjit si edhe ikona të ndryshme për kishat e tjera të fshatit. Nga kjo periudhë gjenden në muze disa nga ikonat më të hershme të punuara prej tij në Shqipëri.



Fig. 13

DO NOT COPY



Fig.14



Fig.15

Më 1906 bëhet sipërmarrës për pikturimin e kishës së madhe të Shën Gjergjit të Korçës dhe punon në të për disa vjet, së bashku me dy piktorët e tjerë Anastas Papastol Ziçishti nga fshati Ziçisht dhe Sotir Papa Ilia Dardhën (Keren). Për tre vjet (1909 - 1911) ai ka qenë gjithashtu sekretar i degës së shoqërisë shqiptare (VATRA) të Bostonit (USA) në Dardhë. Më 1910 vendoset me banim në Korçë së bashku me familjen. Në vitin 1914, së bashku me tri nga vajzat e tij (Thomaidha, Androniqi, Sofia) mërgon në Greqi (Almero, Vollo e më vonë në Velica) ku punon si ikonograf sipërmarrës. Më 1921 kthehet përsëri në Korçë dhe gjatë këtij viti bashkë me vëllanë e tij, Evthimin, dekorojnë xhaminë e Mirahorit si dhe mjaft banesa qytetare. Gjatë viteve 1921 - 1923 pikturon kishën e Ungjillizimit në Tiranë, më 1929 kishën e Shën Mërisë, në Korçë, më 1930 kishën e Hoçishtit dhe më pas plotëson pikturën murale në kishën e Shën Kollit - Bellovodë. Më 1932 punon në kishën e Shën Thanasit, Korçë, më 1933 në kishën e Shën Triadhës, Korçë e më vonë në kishat e Polenës, Porodinës, Oparit, Mujasit, dhe më 1936 e më tej në Katedralen e Korçës. Veç këtyre ka plotësuar me ikona kishën e Shën Kollit të Brixhfordit në Shtetet e Bashkuara të Amerikës.

Siç shihet, veprimtaria e piktorit Vangjel Zengo është mjaft e madhe, madje pa ditur edhe punimet e tij në vendet e Ballkanit e veçanërisht në Agion Oros, ku ai ka edhe këndin e tij, apo edhe në Rusi e Shtetet e Bashkuara ai është një nga piktorët më prodhimtarë të mesjetës së vonë shqiptare.

Në muzeun e Artit Mesjetar janë identifikuar deri tani rreth 180 ikona të tij.

Duke studjuar e vlerësuar veprat e këtij autori vemë re se ai është piktor me talent, i përgatitur mjaft mirë në ikonografi edhe në pikturën murale. Ai njeh mirë vizatimin, kompozimin, ngjyrën. Ai ka krijuar tipin e figurave të tij, të veçantë, të bukur dhe me psikologji, sipas skenave që trajton. Shumica e ikonave të tij janë një figurëshe e më pak ato me shumë figura.

DO NOT COPY



Fig.16

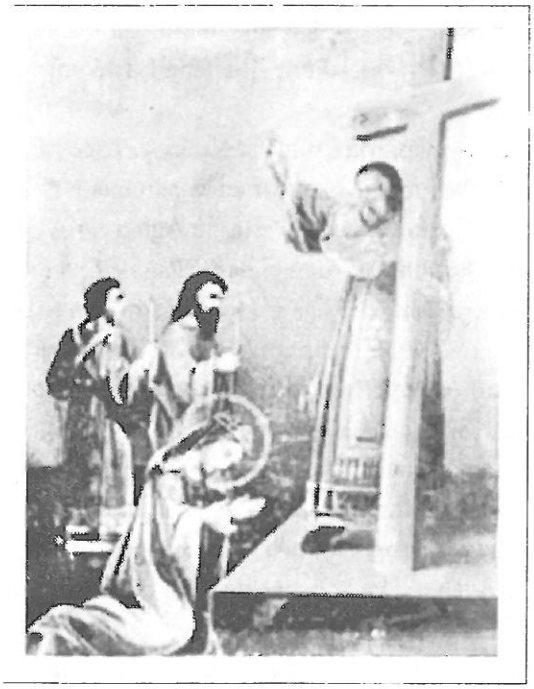


Fig.17

Në ikonat njëfigurëshe ai trajton kryesisht hierarkët e mëdhenj, martirët e kishës, strategët, apostujt etj, ndërsa në ikonat shumë figurëshe skena nga jeta e Krishtit dhe Shën Mërisë, skena nga festat e mëdha, cuditë e Krishtit, lindjen, kryqëzimin, ngjalljen e Krishtit, etj. Në mënyrën e vizatimit, kompozimit e trajtimit plastik të volumeve në figurat e ikonave ai gërsheton traditën e artit pas bizantin me frymën perëndimore. Kjo duket më mirë në punimet e viteve 1906 - 1911, si te ikonat një figurëshe "Shën e Diela", 1910, (fig.19), Ungjillëzimi 1907, (fig.20), "Shën Vasili" (1906), (fig.21), "Shën Harallambi", 1910 (fig.22), "Shën Kolli"1911 (fig.23) dhe te ikonat me



Fig.18

shumë figura si "Fjetja e Shën Mërisë" 1906 (fig.24) dhe "Shestia" 1906 (fig.25). Për vizatimin dhe pikturimin e figurave ai shpesh herë përdorte modele nga natyra. Psh, për dorën e Shën Mërisë apo për ndonjë figurë tjetër ai merrte për model vajzat e tij. Gjithashtu ai merrte edhe detaje të ndryshme si duar, kokë, muskuj ose veshje për pikturimin e ikonave.

Tipi i figurave dhe i portreteve të krijuara prej tij, është i dallueshëm në të gjitha veprat, madje ai bën përpjekje që brenda këtij tipi, në ikona të veçanta të ketë edhe elementë dallues të veçantë. Tipi i Shën Mërisë, Krishtit dhe Shën Kolli janë nga më të bukurit. Fytyrat e lëmuara të Shën Mërisë, me ngjyra të zbehta e mbi faqe me nuanca të lehta verniloni, sa, thuajse, duken transparente, të kujtojnë herë-herë virgjëreshat e Rafaelit.

Për vlerësimin e mirë që iu bëhej punëve të tij, vajzat e V.Zengos ruajnë disa shami mëndafshi të cilat iu dhuroheshin piktorëve më të preferuar nga

DO NOT COPY



Fig.19



Fig.21

manastiret porositës.

Në krijimtarinë e V.Zengos vend zë edhe piktura me përmbajtje laike. Ai ka pikturuar portretet e gjyshit, të nënës, të Thomaidhës të F.S. Nolit, Sotir Pecit, Vasil Troma-rës, Misto Llacit, Jani Ktonës, babait, etj , si dhe disa kompozime si "Përcjellja e djalit ush-tar", "Beteja e Skënder-beut", "Skënderbeu me kalë", etj, disa prej të cilave ndodhen në galerinë e Arteve figura-tive në Tiranë. Të gjitha punimet e tij janë në teknikën e vajit, por një teknikë e tillë që përpiqet të afrohet e të imitojë atë



Fig.20

të temperës. Materialet të cilat ai ka pikturuar janë të ndryshme, dru, beze, kompesato, llama-rinë, etj.

9. Nikolla Zengo (i riu) (1881-1932). Eshtë djali i mesëm i Papa Jani Zengos. Më 1894 mbaroi shkollën plotore greke në Dardhë. Profesionin e piktorit e mësoi prej vëllait të madh, Vangjelit. Më 1910 shkoi në SHBA, ku punoi për një kohë të gjatë si piktor kishe e në të njëjtën kohë si piktor laik [16]. Gjatë rrugës për në SHBA, ai qëndroi në Romë ku pikturoi një portret për të cilin fitoi një çmim.

Nga ky piktor disponojmë fotografitë e dy afreskeve të punuara prej tij në

---

16) Sipas dorëshkrimit biografik që ndodhet në familjen A. Zengos (Antoniu).

17) Dhuruar prej z.At.Artur Liolin (Boston,USA)

18) Ndodhet në familjen Zengo.

DO NOT COPY



Fig.22



Fig.23

kryekishën Shën Gjergji të Bostonit. E para [17] paraqet Krishtin (Kryeprifti i madh) me mitër në kokë, me skeptër, duke bekuar (fig.26). Tjetra[18] paraqet pikturën murale të kubesë qendrore të kësaj kishe, "Gjykatësi i drejtë", Krishti, i ulur mbi re me duar të hapura, brenda një mandorle, rrethohet me serafinë dhe me brerore që rrezaton. Anash tij dy engjëjt me flatra dhe prapa tyre figura apostujsh e mbretërish, dhe këta mbi re. Në Pikturën e Nikolla Zengos (i riu) dallohen influenca të pikturës perëndimore. Nga fotografitë mund të gjykojmë se Nikolla, ashtu si Vangjeli, zotëronte mirë vizatimin dhe teknikën. Tipi i figurave është i ngjashëm me atë të vëllait të madh.

Gjatë viteve të fundit të jetës punoi si fotograf në SHBA dhe Shqipëri (Dardhë). Në Boston ai ka pasur dy studio, për pikturë dhe për fotografi. Vdiq në SHBA.

10. Evthim Zengo (1894-1939) Eshtë djali i vogël i Papa Jani Zengos. Edhe Evthimi, ashtu si vëllezërit e tij më të mëdhenj kreu shkollën plotore greke të Dardhës. Profesionin e piktorit e mësoi prej Vangjelit e më vonë, po prej tij, mësoi

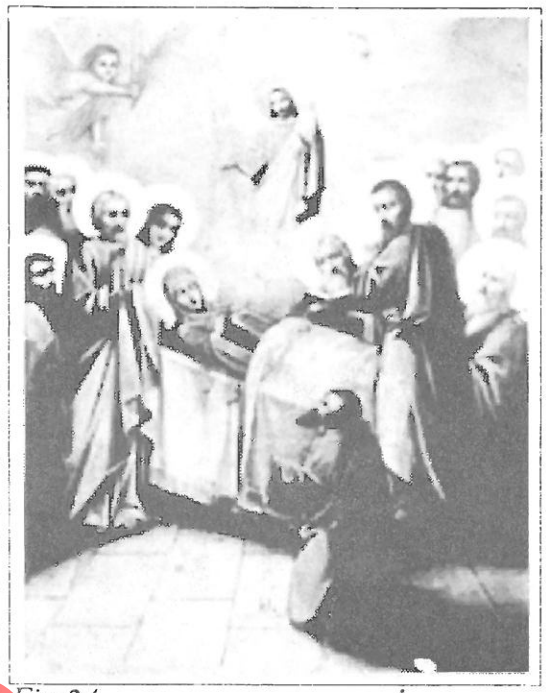


Fig.24

Fig.25



edhe atë të fotografit. Siç del nga të dhënat biografike të familjes Zengo, Evthimi ishte ndihmës i Vangjelit gjatë punës për pikturimin e kishës Shën Gjergji të Dardhës dhe të xhamisë së Mirahorit në Korçë. Të dy

Fig.26



kanë punuar edhe në Almero të Greqisë. Pas vitit 1923 e gjejmë përsëri në Greqi si fotograf e më pas si piktor. Në vitin 1928 kthehet në Shqipëri, përfundimisht i sëmurë. Vitet e fundit të jetës punoi si fotograf.

Në Muzeun e Artit Mesjetar Shqiptar prej këtij autori janë trashëguar 9 ikona që trajtojnë kryesisht apostujt, hierarkët e mëdhenj, Krishtin,Shën Mërinë, shenjtorë, etj. Këto ikona nuk kanë nivelin artistik të veprave të tij. Për të ilustruar këtë mendim po paraqesim dy prej tyre : "Shën Gjergji" pikturuar më 1920 (fig.27) dhe "Pagëzori" pikturuar më 1924 (fig.28). Shihet që figurat e këtyre ikonave nuk e kanë elegancën e finesën e ikonave të Vangjelit.

Ai i nënshkruan ikonat me inicialet e emrit e të atësisë së tij E.P.J. Zengo nga Dardha.

11. Thanas Todi Zengo. Eshtë tjetër piktor nga trungu i familjes Zengo. Ka lindur nga mesi i shek. 19-të dhe ka vdekur rreth viteve 1920.

Sipas burimeve gojore të transmetuara në ditët tona, dëshmohet se ky piktor ka marrë pjesë në grupin e piktorëve që kanë dekoruar pallatin mbretëror në Rumani. Në fondet e muzeut prej këtij autori ruhet vetëm një ikonë, "Shërimi i të verbërit" (fig.29). Ikona dallohet për një intonacion kompozicional ngjyrash nga roza në violet.

Fig.27





Fig.28

DO NOT COPY

DO NOT COPY

ë plan të parë është Krishti i ndjekur nga apostujt, i cili ka
ndosur dorën e tij te sytë e një të verbëri të gjunjëzuar
ara tij. Në sfond dallohen ndërtesat e një qyteti. e veçantë
kjo ikonë është mënyra e kompozimit, si dhe tendenca e
alizimit të palëzimeve të veshjeve në mënyrë realiste.
Ibi veprimtarinë e këtij piktori flitet edhe në librin e Papa
piro Zengos "Historia e Polikarp Boçit", botuar në Athinë
ë 1923.
hanas Zengo ka punuar edhe pikturë laike. Një portret i
enderbeut që mbahej mend në një familje dardhare në
urrës, nuk ekziston më.
*. **Kristo Thanas Zengo.*** Profesionin e mësoi nga i ati,
lërsa aktivitetin e vet e ka ushtruar kryesisht në Greqi, ku
he ka vdekur para disa vitesh (1987). Të dhëna të tjera
r këtë autor pak të njohur nuk kemi.
*. **Papa Harallamb Dardhioti.*** Ka jetuar midis gjysmës

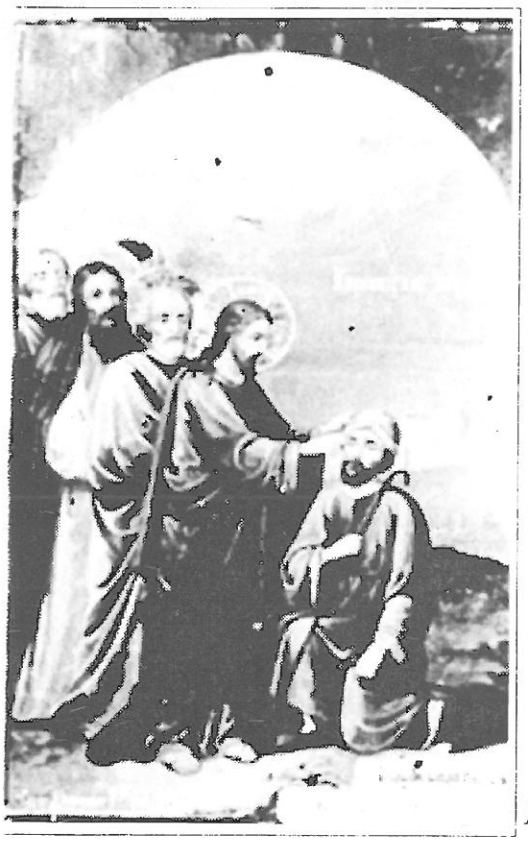


Fig.29

së dytë të shek.19-të dhe gjysmës së parë të shek. 20-të. Deri sot ai është një njeri i paidentifikuar dhe i panjohur në Dardhë, ndaj të dhënat biografike për të mungojnë. Që është nga fshati Dardhë, këtë e verifikojmë nga nënëshkrimi që ai i bën ikonës së vetme "Mbledhja e Apostujve", 1911 e cila ndodhet në muzeun tonë dhe është marë prej kishës së Shën e Premtes Broilot-Sarandë.

Veç piktorëve të shqyrtuar më sipër, nuk duhen lënë pa përmendur edhe tre piktorë të tjerë, nga të cilët, sot nuk është trashëguar ndonjë dëshmi me vlera artistike. Megjithatë, në kujtesën e bashkëfshatarëve, ata janë transmetuar deri në ditët e sotme si autorë të një rëndësie dytësore. Ata janë :

14. Kristo Ligor Vishnja (1878-1954). Ka qenë piktor dekorator i banesave popullore. Në fillim ka punuar në Dardhë e në Korçë, më pas në SHBA, ku emigroi dhe vdiq. Mbahet mend shtëpia e Kristo Kaçaunit e dekoruar prej tij. Ka realizuar edhe disa portrete midis të cilave atë të të atit, Ligor Vishnjës (Makriu), portret i cili ka qenë deri vonë në familjen e S.Thimos në Dardhë. Ai është i përmendur gjithashtu për bërjen e kornizave artistike.

Kristo Vishnja ka marrë pjesë edhe në lëvizjen patriotike shqiptare, sikundër përmendet në gazetën "Dielli" të Bostonit. Nr.49, dt. 4.8.1910, si dhe është zgjedhur n/kryetar i shoqërisë "Përlindja shqiptare" në Xheimstaun.

15. Jani Ilo Raci. Sipas të dhënave të pasardhësve të tij, veprimtarinë si dekorator shtëpish në fshatra e në Korçë e ka ushtruar gjatë gjysmës së dytë të shek. 19-të. Në Dardhë mbahet mend shtëpia e Pandi Çekut e dekoruar prej tij. Thuhet se ai ka marrë pjesë edhe në dekorimin e pallatit mbretëror në Greqi.

16. Leonidha Shafka. Ka jetuar gjatë gjysmës së dytë të shek. 19-të, dhe fillimit të shek.20-të. Aktivitetin e tij si piktor e ka ushtruar në Greqi, kryesisht në Agion Oros si dhe në Korçë.

17. Grigor Jeromonak Zdruli (Grigor Zdruli, i riu) (1885-1958) . Emri i tij i vërtetë ishte Kristo Andon Zdruli. Emrin

DO NOT COPY

Grigor e mori pasi u dorëzua prift. Me këtë emër e njohim si piktor. Në veprat që disponohen prej tij ai le mbishkrimin Grigor Jeromonak Dardha. Sipas vetë autorit, mësimet e para i mori në Agion Oros, në qelën e mësuesit të tij Grigor Zdruli (i vjetri), ku ai shkoi më 1898 në moshën 13 vjeçare. Pas vdekjes së mësuesit të tij ai u bë trashëgimtar dhe administrator i qelës. Për një kohë të gjatë punoi si piktor ikonash së bashku me Spiridon Dunkën. Ai ishte njëherazi kryedhjak dhe dhjak i presidentit të manastireve. Vetë grekët e quanin Dhjak Arvanitis. Më vonë ai bëhet prift kallojer. Veç punës si piktor ai ka ushtruar aktivitet të gjerë patriotik kombëtar, që lidhej kryesisht me lëvrimin e gjuhës shqipe. Për këtë, më 1921 u arrestua prej autoriteteve greke dhe u burgos në Selanik, ku u mbajt tre muaj. Gjatë bastisjeve që iu bënë, midis të tjerave iu morrën 75 libra shqip, të cilat ia kishin dërguar shqiptarët e Rumanisë, Bullgarisë, Turqisë, Egjiptit, e SHBA. Patriotët dhe bashkëfshatarët në Agion Oros paguan dhe e liruan nga burgu , megjithatë, edhe pas lirimit ai u konsiderua person i padëshiruar dhe u dëbua për në Shqipëri, ku vendoset në Dardhë deri në vitin 1922. Pas revolucionit të Qershorit të 1924, vetë Fan Noli, pasi e njihte mirë veprimtarinë e tij mëmëdhetare e emëroi kryeprift në Pogradec, ku qëndroi për një kohë të gjatë. Më vonë shërbeu në manastirin e Shën Gjon Vladimirit në Elbasan. Vdiq në Kuçovë.

Veprimtarinë e tij patriotike e dëshmojnë disa artikuj në gazetën e asaj kohe "Dielli", që botohej në Boston, midis të cilëve ai i Vasil Panit me titull "Nga katundi im" ku thuhet : "Erdhi në fshat Arqimadriti Grigor Zdruli për të cilin është bërë fjalë në "Dielli" vite të shkuara, për vuajtjen e tij që hoqi nga guverna greke, sepse predikonte në gjuhën shqipe, kur ishte në Agion Oros... U kënaqa tepër nga një fjalim që pata me të, u çmalla me fjalët e tij atërore dhe ndjenjat e tij të larta kombëtare".



Fig.30

Në Muzeun e Artit Mesjetar nga ky autor ruhen tre ikona të mëdha : "Shën Mëhilli" (fig.30), "Shën Mëria" e "Shën Gjergji" të marra nga ikonostasi i kishës së Shën Gjergjit, Grapsh - Korçë, të cilat cilësojnë autorin dhe vitin 1903. Këto ikona janë punuar në teknikën e vajit, ashtu si të gjitha ikonat e piktorëve dardharë.

Sipas kujtimeve të Kristaq Racit, prift në Dardhë, Grigori ka pasur edhe dy ikona në Dardhë "Ngjallja e Krishtit" [19] dhe "Fjetja e Shën Mërisë".

Në një familje në Dardhë ndodhet gjithashtu një ikonë tjetër, "Shën Pandelejmoni" që mban datën 18.10.1918, porositësin me atë të cilit i kushtohet kjo ikonë (Dhjakut Grigor A.Z.Zdrulit) që sipas mendimit tonë e ka pikturuar vetë ky

19) Sipas kujtimeve të Kristaq Racit, prift në Dardhë, ai kishte ngritur në kishën e Shën Gjergjit një ekspozitë të vogël me ikona të piktorëve dardharë, midis të cilave qëndronte edhe "Ngjallja e Krishtit" z. Grigor Zdrulit (i riu)

DO NOT COPY



Fig.31

autor, në Agion Oros.

Duke soditur me vëmëndje ikonat e Grigor Jeromonakut vemë re se ai ka qenë njohës i mirë i vizatimit e kompozimit. Nga mënyra e trajtimit të tipareve te figurat e tij, dallohet mirë influenca e mësuesit të tij Grigor Jeromonak Zdrulit (i vjetri). Eshtë për t'u theksuar se te ikona e "Shën Gjergjit" për herë të parë shohim në sfond male me dëborë që ngjasojnë me malet rreth e rrotull Dardhës, me bredha e ahe. Kjo është një dukuri e rrallë, pra kur autorët e zhvendo-sin ngjarjen apo figurën biblike nga orienti në vendlindjen e tyre. Këtë dukuri do ta takojmë edhe te ikona e Papa Merkurit dhe Pandi Gjinos "Shën Pantelejmoni", ku sfondi i saj të kujton mjedisin e pyllit, apo maleve të Dardhës. Këtë fenomen e kemi vënë re edhe tek një piktor tjetër shqiptar Kostandin Jeromonaku, i cili në sfondin e ikonave të tij vendos pyjet me pisha të Voskopojës.

18. Spiridon Dunka (Vdiq më 1915). Duke iu referuar librit të Papa Spiro Zengos "Historia e Polikarp Boçit", Athinë, 1923 (shih, citimin 13) Spiridoni ka punuar si piktor më vëllain e nënës së tij Grigor Zdrulin (i vjetri) në kishën e Shën Gjergji të Dardhës ai kishte pikturuar "Shën Spiridonin". Ka punuar edhe në Agion Oros.

Nga të dhënat gojore, thuhet se Spiridon Dunka, dallohej sidomos për pikturimin e veshjeve shumë të bukura te figurat që trajton.

Nuk ka materiale artistike për të gjykuar hollësisht rreth veprimtarisë së tij si piktor.

19. Papa Mërkuri dhe Pandi Gjino. Të dy këta piktorë i gjejmë në ikonën "Shën Pantelejmoni" (fig.31) nga kisha e Shën Gjergjit, Grapsh - Korçë. Në këtë ikonë, përveç një mbishkrimi që tregon kushtimin, janë edhe emrat e autorëve të mësipërm nga Dardha.

Për Papa Mërkurin nuk kemi të dhëna biografike ndërsa për Pandi Gjinon dihet se ka jetuar midis gjysmës së dytë të shek.19-të dhe gjysmës së parë të shek. 20-të. Sipas të dhënave të bashkëfshatarëve dhe pasardhësve të familjes së tij, mësohet se ai ka qenë piktor ikonograf dhe se



Fig.32

DO NOT COPY



Fig.33

veprimtarinë e tij.si piktor e ka ushtruar fillimisht në Agion Oros,në Atelienë e Grigor Zdrulit (i vjetri),ku ka shkruar që në moshën 13 vjeçare dhe më pas në Larisa, ku u vendos përfundimisht së bashku me familjen.

Herë pas herë ai kthehej në Dardhë, ku edhe ka punuar shumë ikona,disa prej të cilave i mbajnë mend bashkëfshatarët e tij. Kështu p.sh.në kishën e Shën Gjergjit në Dardhë, midis ikonave të tjera, ishte edhe ikona e tij ''Pagëzimi i Krishtit'', kurse në shtëpinë e tij të lindjes, ndodheshin deri vonë dy ikona të tjera,''Shën Mëria'' dhe ''40 shenjtorët'' [20]

Te ikona ''Shën Pantelejmoni'' ndihet fryma e përgjithshme e atelies dardharë.Veçanërisht, analogji të shumta ka ajo me veprat e G.J.Dardhës (i vjetri).Siç është përmendur edhe më lart,mjedisi i personazhit qëndror janë malet me pyje përreth Dardhës.Brezin e pestë dhe të fundit të piktorëve dardharë nga familja Zengo e përfaqësojnë katër nga shtatë vajzat e Vangjel Zengos-Thomaidha, Androniqi, Sofia dhe Sotiria.

21.Thomaidha Zengo (1905-1961) Ka mësuar nga i ati qysh e vogël.Ka punuar në fillim si ndihmëse e tij në pikturimin e mureve të kishave të Shën Thanasit e Shën Triadhës në Korçë.

Më pas punoi e pavarur ikona e piktura laike në materiale beze, mushama ose mëndafsh, sipas porosive.Në vitin 1935 mërgoi në SHBA me të shoqin, ku vazhdoi të dekorojë interieret e kishave të Bostonit,duke iu nënshtruar paraprakisht konkurseve.Aty ajo punoi edhe shumë ikona e piktura laike të porositura.Vdiq po aty më 1961.

Shumica e ikonave që disponohen nga kjo autore janë të dimensioneve të mëdha.Tre prej tyre kanë figurën e Shën Gabrielit, të tjerat Krishtin, Shën Mërinë (fig.32).Apostujt Pjetër e Pavli etj.Këto punime janë shumë të ngjashme për nga stili me ato të Vangjel Zengos por më të dobta në realizimin artistik.

22.Androniqi Zengo (Antoniu) (lindur 1913).Së pari mësoi të vizatojë e të pikturojë nga i ati, të cilin e shoqëronte gjatë pushimeve të verës, kur vazhdonte shkollën e ulët në Korçë. Prej viteve 1927-29 punoi e pavarur në plotësimin dhe restaurimin e pikturës murale në kisha e të ndryshme si te ajo e Shën Mërisë,Shën Thanasit në Korçë,dhe Shën Kollit në Hoçisht. Kubeja e kësaj të fundit është punuar prej saj në mushama. Edhe një pjesë e ikonave të kësaj kishe, që sot ndodhen në Muzeun e Artit Mesjetar, janë punuar prej saj.Më 1930 shkoi në Greqi për studime në Institutin e Lartë të Arteve, të cilin e mbaroi në shkollë Qytetse Femërore të Korçës. Gjatë kësaj periudhe, veç pikturës laike, ajo vazhdon të punojë në fondet e muzeut. Tre prej tyre paraqesin "Shën Mërinë me Krishtin" (fig.33), ndërsa të tjerat "Shën Vasilin" (fig.34). Te këto ikona ndonëse ajo vazhdon të përsëritë tipin e ikonave të të atit realizimi i tyre

20)Sipas bisedës me K.Racin dhe S.Thimon.

DO NOT COPY



Fig.34

është më po atë nivel të mirë artistik.

Në vitin 1937 ajo hap një ekspozitë me punime të periudhës së shkollës, në Tiranë e cila tërhoqi vëmëndjen e artdashësve dhe opinionit të gjerë. Së bashku me motrën Sofien ato konsiderohen sot si të parat piktore gra të Shqipërisë. Më 1938 çel përsëri një tjetër ekspozitë në Tiranë, ku dallohet një krijimtari më origjinale. Nga kjo periudhë kemi disa peisazhe me vlerë si "Kështjella e Petre lës", "Pazari i Krujës", etj [21] .

Fig.35



Më 1939 ajo merr pjesë në një ekspozitë në SHBA, ndërsa më 1940 në një ekspozitë tjetër në Bari të talisë, së bashku me V. Mion e Z. Kolombin.

Mbas çlirimit ajo vijoi të punojë, duke krijuar një fond të pasur veprash, kryesisht në peisazh e portret. Ajo vijon të punojë ndonëse në moshë të hyer. Rreth 60 punime të saj ndodhen në Galerinë e Arteve në Tiranë dhe më shumë akoma ajo i ka në

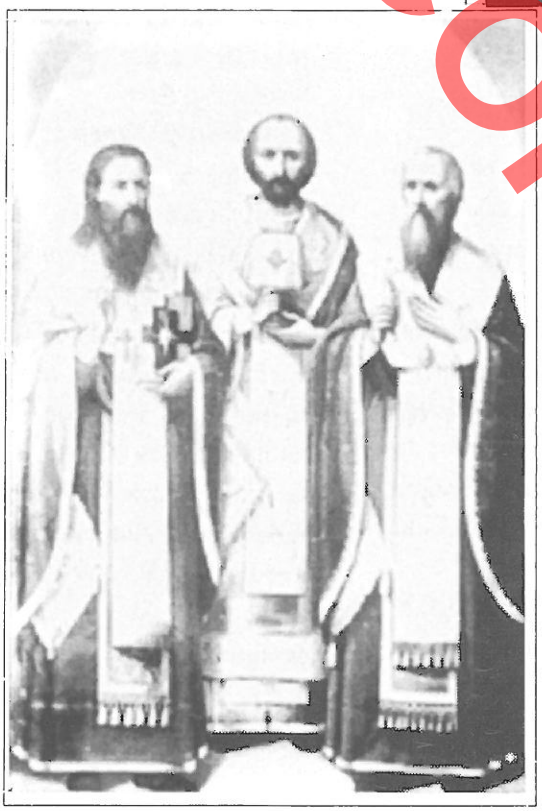


Fig.36

studion e vet.

23. Sofia Zengo (Papadhi-mitri) (1915-1976). Falë talentit të saj ajo mësoi të vizatojë e të pikturojë qysh e vogël nga i ati. Në vitin 1941 kreu studimet në Akademinë e Arteve të bukura të Athinës. Më pas kthehet në Shqipëri dhe punon si mësuese në disa shkolla. Më 1942 çel ekspozitën së bashku me Androniqin.

Më 1965 me burrin e saj A. Papadhimitri dhe motrën Androniqi pikturojnë muret e kishës ortodokse në Tiranë, e cila është edhe një nga objektet e fundit të kultit fetar në Shqipëri. Po gjatë këtij viti çel në Tiranë ekspozitën vetiake me punime të ndryshme. Portretet e Sofia Zengos, të realizuara gjatë viteve të shkollës

---

21) Andon Kuqali, "Historia e Artit Shqiptar", maket, f.69.

DO NOT COPY



Fig.37



Fig.38

si "Portret gruaje" dallohen për ndërtimin me plane të mëdha, për ngjyrat e ngrohta e të thella. Me interes është edhe autoportreti i saj. [22] Prej kësaj autoreje në Muzeun e Artit Mesjetar vijnë 5 ikona që paraqesin " Shën Gjergjin", "Shën Mëhillin" (fig.35), "Ungjëllëzimin dhe "Pagëzimin" nga katedralja e Korçës. edhe te këto ikona dallohet qartë influenca e traditës së ikonave të V.Zengos, kryesisht në përsëritjen e modelit dhe tipit qëndror, por të realizuara me kulturë e sens të ndjeshëm artistik.

*24. **Sotira Zengo*** (Lindur 1922). Ka punuar më shumë si ndihmëse e babait dhe motrave të saj, kryesisht e specializuar për dekorimet me motive të ndryshme, me mbishkrimet kaligrafike si dhe me punime të tjera të dorës së dytë në pikturën murale dhe ikonat në studion e të atit. Nga kjo autore nuk kemi ndonjë punë të vetën.

Bashkautorë

Me interes në gjetjet e punimeve të piktorëve dardharë janë ikonat e punuara bashkërisht nga dy ose tre autorë. Kështu tre ikona me dimensione shumë të mëdha (160 x 95 cm) të vendosura në ikonostasin e kishës Shën Gjergji, Korçë, "Tre Hierarkët" (fig.36), "Pagëzori" (fig.37) dhe "Shën Thanasi" (fig.38) janë vepra të tre bashkautorëve : Vangjel Zengos, Sotir Papa Ilia Dardhës dhe Anastas Papa Postol Ziçishti [23] të bëra më 1905.

Siç duket edhe nga veprat e tyre kjo treshe piktorësh përbën elitën e piktorëve të asaj kohe. Ikonat e mësipërme shquhen për teknikë shumë të lartë realizimi dhe për mjeshtëri profesionale e artistike.

Të shtatë ikona të tjera si "Dera e Kungës" dhe "Shën Mëhilli" me dimensione të mëdha, apo "Shestia", "Krishti", "Shën Mëria" e "Shën Kostandini dhe Helena", të destinuara për kishën e Shën Gjergjit Korçë, më 1905 gjejmë emrat e Vangjel Zengos e Anastas Papa Postol Ziçishtit.

Vangjel Zengo ka nënëshkruar 7 ikona me vajzën e tij Thomaidha . Këto ikona vijnë nga katedralja e Korçës. Disa prej tyre janë "Shën Spiridhoni", "Shën e Premtja",

22) Po aty, f.69-70

23) Anastas Papa Postol Ziçishti është nga fshati Ziçisht i Korçës, bashkëkohës i V.Zengos e S.Keres. Mendojmë se edhe ai ka mësuar në Atelien dardhare të Agion Oros-it.

DO NOT COPY

"Shën Triadha", "Shpërfytyrimi", "Shën Mitri" etj.
Edhe dy motrat Androniqi e Sofia Zengo kanë punuar si bashkëautore në një ikonë me dimensione të mëdha "Krishti i kryqëzuar" për kishën e fshatit Pendavinj, Korçë, më 1941.

Refleksione - përbashkime, përveçime

Piktorët dardharë e kanë ushtruar veprimtarinë e tyre në një kohë kur arti ikonografik në Shqipëri ishte në rënie. Para rigjallërimit të hovshëm që ndjeu piktura pasbizantine shqiptare nga fundi i shek. 17-të dhe gjysma e parë e shek. 18-të me veprat në afresk dhe pikturë kavaleti të autorëve të njohur si Kostandin Jeromonaku, David Selenicasi, Kostandin Shpataraku, vëllezërit Kostandin dhe Athanas Zografi, Nikolla Guva e vëllezërit Katro, të cilët përbëjnë jo vetëm profile individualitetesh të veçantë e të larmishëm por edhe një unitet tiparesh të përbashkëta, në shek. 19-të, ky art, ndonëse për nga sasia vazhdon të jetë mjaft i bollshëm, për nga cilësia i zbeh vlerat artistike dhe estetike. Shumë skena, që tradicionalisht ishin të pandryshueshme në këtë kohë filluan të ndryshohen e thjeshtohen duke u kthyer në një artizanat të rëndomtë.

Shumë piktorë, pa ndonjë farë talenti, nuk bënin gjë tjetër veçse kopjonin trashë modelet e ikonave më të hershme. Për këtë, mjafton të përmendim se gjurmime e kërkime të shumta nuk kanë evidencuar deri më sot ndonjë piktor ikonograf që të dallohet për personalitet të shquar artistik. Të ndodhur përballë një realiteti e faktorësh të rinj historikë, ekonomikë e shoqërorë, të kushtëzuar nga proçese të reja, të përparimit tekniko- shkencor e kulturor të shoqërisë, piktura ikonografike dhe afresku e humbën vitalitetin, duke u kthyer, pra, në më të shumtën e rasteve, në teknika ilustruese biblike, që nuk iu përmbajtën aq parimeve artistike dhe koncepteve estetike se sa aspektit utilitar dhe komercial të këtij arti. "Piktura monumentale e kishave që i drejtohej një auditori më të gjerë, thuajse e kishte humbur funksionin dhe vlerën". [24]

Kjo gjendje ishte e kuptueshme po të kemi parasysh se ideologjia fetare e feudalizmit mesjetar, mbi të cilën mbështetej arti i saj ishte bërë prej kohësh disi anakronike, se pushteti i kësaj klase po dobësohej, se po lindte një klasë e re, shumë e vonuar, borgjezia.

Boshllëkun e krijuar për një art të mirëfilltë laik e plotësonte arti dekorativ popullor me një pasuri të jashtëzakonshme motivesh, të cilat zbukuronin veshjet, armët, shtrojet , mbulojet, mjediset e banimit etj."

Pasuria e larmia e madhe e artit popullor, sikur kompensonte mungesën e shprehjeve të idealeve estetike të kohës në artet e mirëfillta figurative.[25] Megjithatë, në morinë e shumë piktorëve të ndryshëm minorë, plagjiatorë e epigonistë, që e kthyen artin ikonografik rëndom në zeje e zanat, pati edhe nga ata që , duke u përpjekur të ruajnë e të zhvillojnë traditën e pararendësve të tyre na dhanë një pikturë artistikisht më të ndjeshme, me gërshetime të shumëllojshme të elementëve të përmbajtjes bizantine me elementë të rinj laikë, romantikë e jetësorë, që e bënë me karakter më demokratik, më të zhveshur nga spiritualizmi dhe më tokësor duke qenë pararendësit e lëvrimit të artit të mirëfilltë laik në Shqipëri. Të tilla shkëndia kishin dhënë Jorgji Panariti me figurën e "Skënderbeut" në Agion Oros më 1883 dhe Kolë Idromenoja me portretin e "Motrës Tone" më 1883. Mendojmë se në këtë grup autorësh mund të radhiten edhe shumica e piktorëve dardharë.

Lidhja e Prizrenit ka luajtur rol të rëndësishëm në rritjen e ndërgjegjes kombëtare. Në rrethanat e reaksionit të egër osman të viteve 1880, lëvizja kombëtare mundi të zhvillohej kryesisht si lëvizje politike e kulturore. Patriotët e Rilindjes luftonin për përhapjen e shkrimit shqip, për ngritjen e shkollës shqipe.

Në këtë lëvizje u përfshinë edhe shumca e piktorëve dardharë, si njerëz me kulturë të gjerë e të gjithanshme e

24) Andon Kuqali , "Historia e Artit Shqiptar" Maket v.2, f.6.
25) Andon Kuqali , po aty f.4

me pikpamje përparimtare për kohën kur ata jetuan e punuan. Këtë kulturë ata e vunë në shërbim të çështjes amtare , kryesisht si propagandues të lëvrimit të gjuhës shqipe.

Me krijimtarinë e piktorëve dardharë mund të themi se kemi një rritje të nivelit artistik të pikturës së kavaletit në vendin tonë, gjë që përkon në kohë me zhvillimin e artit piktural të Agion Orosit si qëndra më e madhe e këtij lloji arti, i cili rrezatonte në të gjithë Ballkanin e më tej, thellë në viset e Rusisë. Eteljeja dardhare në Agion Oros ka dhënë kontributin e saj.

Kjo atelie përbënte në vetvete një shkollë, e cila edhe pse u dominua nga tradita e zhvillimit të artit ikonografik të Agion Oros-it, pati sukses në afirmimin e disa piktorëve shqiptarë dhe pse jo, edhe influencën e vet në atelienë e manastireve të vendeve të tjera, ose të piktorëve të tjerë pasardhës shqiptarë.

Shumica e ikonave që kanë krijuar piktorët dardharë, ka mbetur jashtë kufijve të vendit tonë. Dihet se shumë murgjër rusë të vendosur në Agion Oros, si dhe shumë murgjër të ardhur blinin ikona, ose bënin porosi te piktorët e atjeshëm. Piktorët dardharë pikturonin jo vetëm për manastiret e Agion Oros-it, por edhe për kishat e Odesës, të Shqipërisë, etj. Ikonat e Sotir Keres, Vangjel Zengos e Anastas Papa Postol Ziçishtit, kanë një qartësi të tillë ngjyre e një finesë ekzekutimi të detajeve, sa vetëm drejtimi i një dore prej mjeshtri me përvojë e i përgatitur mund ta realizonte.Tematika e gjerë dhe e larmishme zotëruese në punimet e piktorëve dardharë i kushtohet kryesisht Krishtit, çudive të tij, Shën Mërisë,dëshmive e martirëve të kishës, kryehierarkëve të mëdhenj, strategëve, jetesës së shenjtorëve, apostujve, etj.

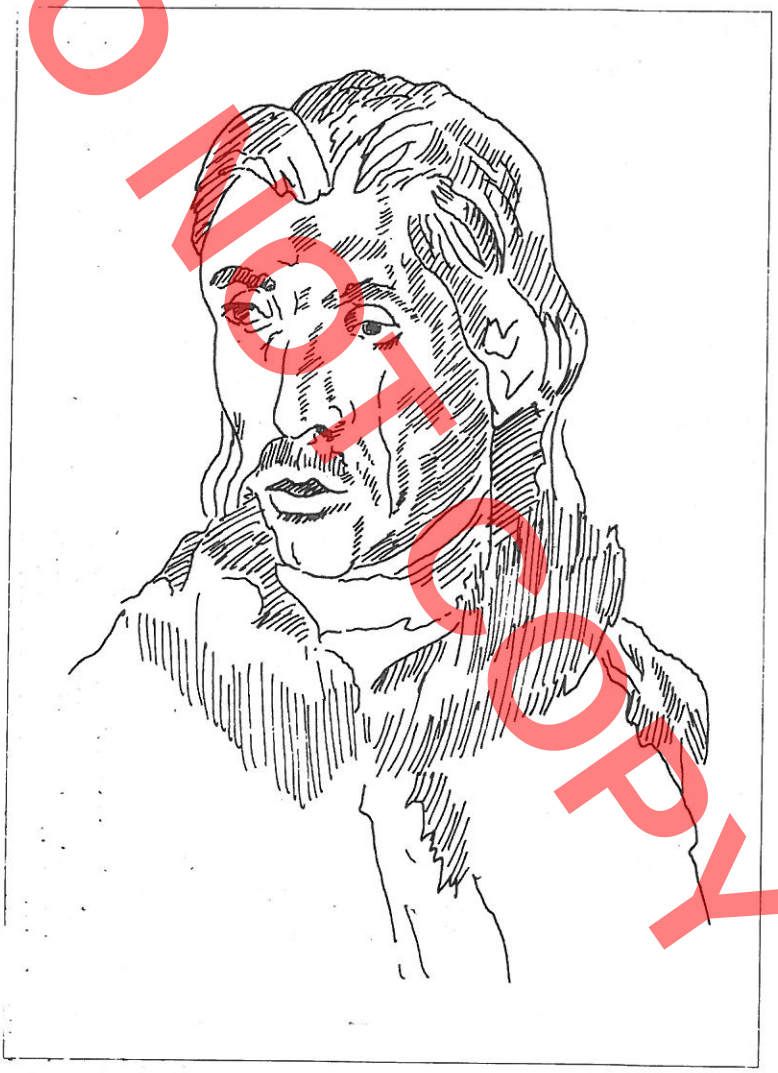
Piktorët dardharë kanë punuar në teknikën e ngjyrës së vajit, por me një pastërti dhe finesë të tillë sa të kujton teknikën e temperës. Ata teknikisht kanë qenë mjeshtër shumë të zotë. Vetë panelet e drurit mbi të cilat kanë punuar janë përgatitur me teknikë të lartë, gjë që tregon traditën e dardharëve si punues të drurit. Panelet janë kryesisht prej dru arre, dru të cilin sipas K.Racit, ata e konsideronin më të përshtatshëm e më të mirë dhe e sillnin nga krahina e Vithkuqit. Prapa paneleve, që të mos deformoheshin, u vinin nga dy tranversa të gjera, të futura në formë slite në fole të përgatitura mjeshtërisht. Fakti që shumica e ikonave të piktorëve dardharë nuk janë të dëmtuara nga lagështia, mikroorganizmat dhe insektet brejtës , tregon se ato i janë nështruar edhe imprenjimit me ndonjë insekticid si dhe lyerjes me bojë nga të gjitha anët.

Piktorët dardharë, kanë shumë elementë përbashkues në konceptimin dhe teknikën e pikturimit, e kjo, është e arsyeshme, sepse ata kanë dalë nga e njëjta atelie. Por, megjithatë, ka dallime e veçanti midis tyre. Ato i individualizojnë dhe i disnivelojnë me njeri tjetrin. Mund të përmendim Sotir Papa Ilia Dardhën (Kere) e Vangjel Zengon, si dy nga përfaqësuesit më të shquar të ateliesë dardhare.

Si përfundim mund të themi edhe një herë se për herë të fundit shfaqen vlerat e pikturës së kavaletit me tematikë fetare që, në fund të fundit, shënuan premisat e lindjes së një arti të ri laik në vendin tonë.

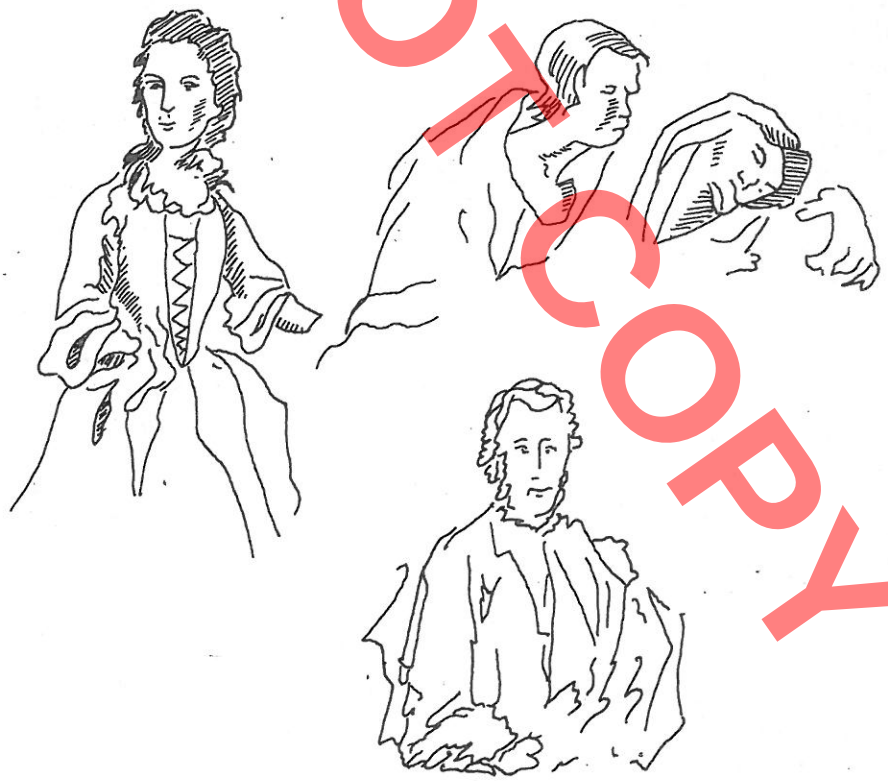
DO NOT COPY

DO NOT COPY



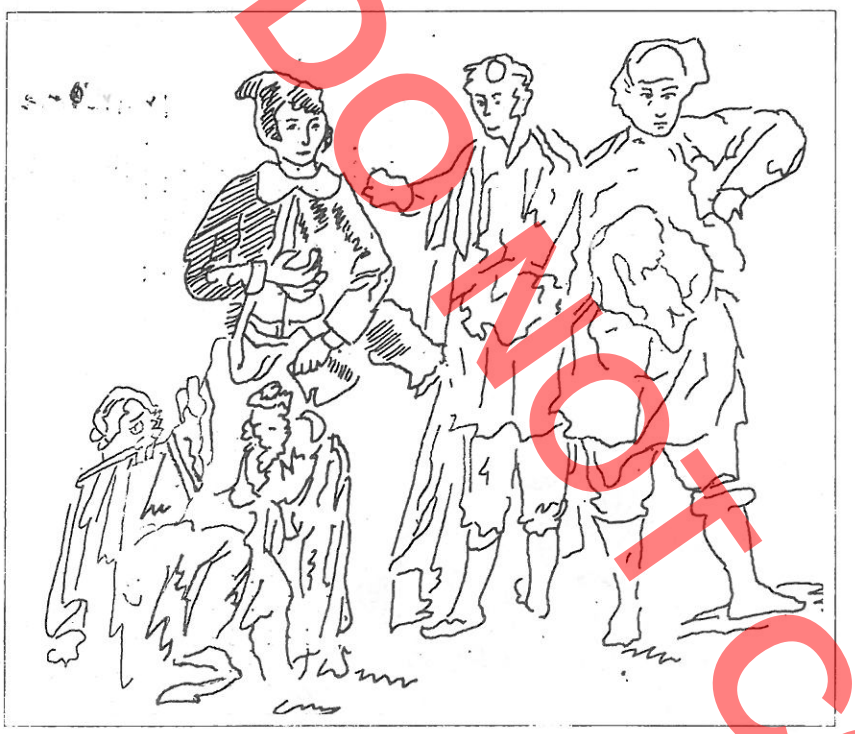
skiça 1

DO NOT COPY



skica 2

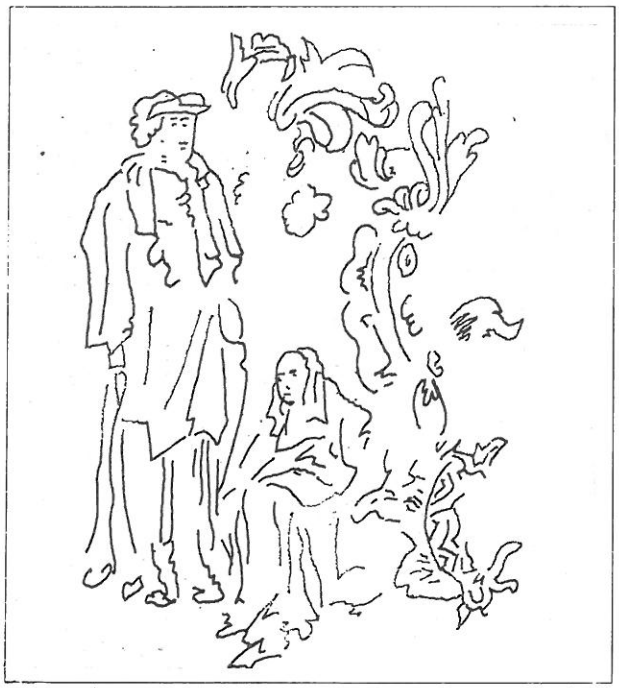
skica 3



skica 4



skica 6



skica 5

DO NOT COPY

Kristaq BALLI
Kristofor NASLAZI

DO NOT COPY

Recherches sur l'oeuvre d'une pléiade de peintres originaires du village Dardhe

Résumé

L'étude scientifique des chercheurs du Musée de l'Art Médiéval Albanais à Korça porte entre autres sur l'identification des nombreux peintres qui ont laissé beaucoup d'oeuvres de la peinture de chevalet.Lors de l'arrangement de la pinacothèque nous avons pu distinguer entre les nombreux peintres,toute une pléiade de peintres originaires du village Dardhe qui appartiennent à une période presque deux séculaires (de la deuxiéme moitie du 18e jusqu'à la première moitié du 20e sc.)On en dispose plus de 250 icônes.Ce nombre se multiplie si l'on tient compte que presque tous ces peintres ont travaillé à l'étranger en tant qu'iconographes peintres de fresque et peintres laïques.

Pendant la deuxième moitié du 19e sc, le village de Dardhe, situé à 17 km au sud-est de Korça,à 1300 m au-dessus du niveau de la mer, fut l'un des plus grands,des plus beaux et des plus développés de la région.Le village se distinguait par sa vie économique.et sociale animée,par les grandes traditions dans le domaine de l'enseignement et de la culture.Dans ce contexte il faut souligner que la peinture médievale a dû s'appuyer sur une base avec des traditions et limites plus approfondies dans le temps et dans l'espace géographique.

Nous donnons ci-dessous les noms des peintres:

1.Nicolas Zengo (deuxième moitié du 18e sc,première moitié du 19 sc.)

2.Andon Nicolas Zengo (première moitié du 19e sc)

3.Papa Jani Zengo (1832-1912)

4.Grigor Zdruli (1906)

5.Nicolas Zdruli (1899)

6.Sotir Papa Ilia Dardha (1870-1958)

7.Théodore Papa Ilia Dardha (1872-1945)

8.Vangjel Zengo (1875-1941)

9.Nicolas Zengo (le jeune)(1881-1932)

10.Evthim Zengo(1890-1940)

11.Thanas Todi Zengo (1920)

12.Kristo Thanas Zengo (1987)

13.Papa Harallamb Dardhioti(deuxième moitié du 19e sc première moitié du 20e sc)

14.Kristo Ligor Vishnja (1878-1954)

15.Jani Ilo Raci (deucième motié du 19e sc,première motié du 20e sc.)

16.Leonidha Shafka (deuxième moitié du 19e sc,première morié du 20e sc.)

17.Grigor Jeromonak Dhardha (Grikor Zdruli, le jeune)(1885-1958).

18.Spiridon Dunka (1915)

19.X.Papa Merkuri (deuxième moitié du 19e sc première moitié du 20e sc.)

20.Pandi Gjino (deuxième moitié du 19e sc,première moitié du 20e sc.)

DO NOT COPY

21.Thomaidha V.Zengo (1913)
22.Sofia Zengo (1915-1976)
23.Sotira V.Zengo(1921)

Presque tous les peintres originaires de Dardhe,ont passé parlemême atelier qui leur a servi de première école.Cet atelier se trouvait à Ogion Oros,dans l'une des cures albanaises du Monastère Avrion Evangelisme Dionisis,du centre de Karie. C'était la propriété de l'un des peintres de Dardha,Grigor Zdruli,qui fut héritée par le peintre Grigor Jeromanak Dardha (Grigor Zdruli, le jeune).

L'atelier des peintres de Dardha est représenté par une peinture qui dans la plupart des cas reflète un enchevêtrement des éléments traditionnels du contenu et de la forme postbyzantine,exprimés clairement dans l'art figuratif d'Agio Oros,avec les nouveaux éléments de la peinture occidentale.

Ces auteurs ont déployé une activité large et variée.La plupart de leurs icônes peintes dans cet atelier étaient commandées par les monastères russes.

En Albanie,ils ont réalisé beaucoup de fresques et d'icônes essentiellement à la contrée de Korça,dans les églises de la ville,dans lês églises Saint Athanas et Saint George du village Dardhë ainsi que dans plusieurs autres églises des villages de cette zone.Quelques-uns ont travaillé en Russie,en Roumanie,en Grèce,aux Etats Unis.Presque tous ont fait aussi des peintures laïques.

La plupart de leurs oeuvres traitent la vie de Jésus,les souffrançes,les miracles,la crucifixion,la résurrection,la Vierge,les archanges,les grands stratèges,la vie des saints,des apôtres etc.

En iconographie ils ont utilisé des couleurs d'huile sur des panneaux en bois couverts d'un enduit préparé en plâtre et en colle forte ou sur d'autres bases telles que le bois,le cuir,la tôle,le contraplaqué etc.

La peinture murale est réalisée en couleurs d'huile sur un enduit sec.

Dans les deux cas les peintres de cet atelier ont utilisé cette technique, avec des couches de couleur très minces,presque transparentes,utilisant des passages très doux et graduels de l'ombre à la lumière,d'une couleur à l'autre s'approchant ainsi à la technique de la détrempe qui était traditionnelle pour la peinture byzantine.La technique de l'huile était dans le cadre de la technique contemporaine de la peinture d'Agion Oros.

Ce groupe de peintres ont en commun la large culture professionnelle et sociale,les idées humaines et progressistes pour l'époque,leur participation au mouvement patriotique de la propagande de la langue albanaise.Les représentants les plus typiques et les plus remarquables de cette pléiade sont Nicolas Zengo (le vieux),Grigor Zdruli (le vieux), Sotir Kere et Vangjel Zengo.Leur créativité fut riche et d'un haut niveau artistique.Aux icônes de Sotir Papa Ilia Dardha et celles de Vangjel Zengo sont combinées avec virtuosité tous les éléments expressifs des conceptions artistiques et esthétiques de la peinture tardive médiévale dans laquelle avait pénétré des influences visibles de la peinture laïque.En particulier l'expressivité des situations,le drame,la tragédie, la tristesse,la mélancolie et quelques fois l'optimisme caché,spontané ou le mouvement,le dynamisme et l'animation ainsi que la perfection et la beauté de la forme, les solutions rationnelles compositionnelles,la finesse,la netteté et le large registre harmonique du coloris placent leur peinture parmi les meilleurs oeuvres des peintres albanais de la fin du 19e sc et du début du 20e sc.Les peintures d'Andromiqi et Sofia Zengo revêtent une importance particulière du fait quelles sont considérées femmes peintres albanaises.L'atelier des peintres du village Dardhë,fut en réalité une école qui malgré la domination exercée par la tradition du développement de l'art iconographique d'Agion Oros,connut des succès à l'affirmation de quelques peintres albanais et exerça son influence dans les ateliers des autres monastères.

Avec la dernière génération des peintres iconographes de Dardhë, on peut dire que c'est pour la dernière fois qu'apparaissent les valeurs de la peinture de chevalet à thématique religieux qui en fin de compte marqua les prémisses de la naissance du nouvel art laïque chez nous.

Maks VELO.

DO NOT COPY

Tymari në banesën qytetare shqiptare

Vetëkuptohet që tymari si element i banesës qytetare,është i lidhur me vatrën pra me zjarrin. Kur zjarri u fut në banesë nga jashtë, ai ndizej në qendër të mjedisit, që më vonë u quajt "shpi e zjarrit". Por në fillim tymi dilte drejtpërdrejt nëpër hatllat (tjegullat e çatisë) pa u detyruar të bëjë një rrugë të caktuar. Më vonë zjarri u shty drejt mureve perimetralë dhe u përcaktua vendi ku ai do të digjej,pra u krijua vatra. Gjejmë raste kur muri zgavrohet në formë të një kanali gjysmëcilindrik vetëm për ti dhënë tymit drejtimin. Vatra mori forma nga më të ndryshmet dhe si pasojë lindi oxhaku.

Ky na u paraqit si element funksional për të nxjerrë jashtë tymin, gazërat e dëmshëm që prodhohen gjatë djegies së druve.

Dhoma e zjarrit që ishte bërthama e banesës, në fillim është pa tavan dhe oxhaku tërheq tymrat për të mos i lënë të shpërndahen në gjithë mjedisin. Por vatra dhe oxhaku u bënë të domosdoshëm kur dhoma e zjarrit iu vu tavani, sepse tani tymi nuk kishte rrugë të lirë kalimi nëpër trarët e tjegullat e çatisë.

Trupi i oxhakut ka dy pjesë kryesore: njerën nga mbarimi i vatrës, dmth ku aty fillon e deri në daljen mbi çati dhe pjesën tjetër atë që duket nga jashtë, pjesa mbi çati. Të dyja këto pjesë i përshkon kanali i tymit i cili bën tërheqjen e tymit. Kanali i tymit në rastet më të shumta ka seksion katërkëndësh ose katror, rallë seksion rrethor apo afër rrethit. Ai ndërtohet me gurë, tulla ose qerpiç, zakonisht në vetë trashësinë e murit, sepse ai në ndërtesat me gurë, ose qerpiç është të paktën 50 cm. Duke u ngritur muri, ngrihej edhe kanali i oxhakut, i cili shpesh suvatohej nga brenda me baltë ose harasan për të mos lënë boshlleqe. Dimensionet e kanalit të tymit variojnë nga 30 x 20 në 50 x 40 cm.

Kanali i tymit dhe tymari (pjesa mbi çati) më shpesh ndërtohen në murin perimetral të banesës, më rrallë në

*. *Ky studim është dorëzuar për botim në redaksi në vitin 1976.*

DO NOT COPY



Foto 1

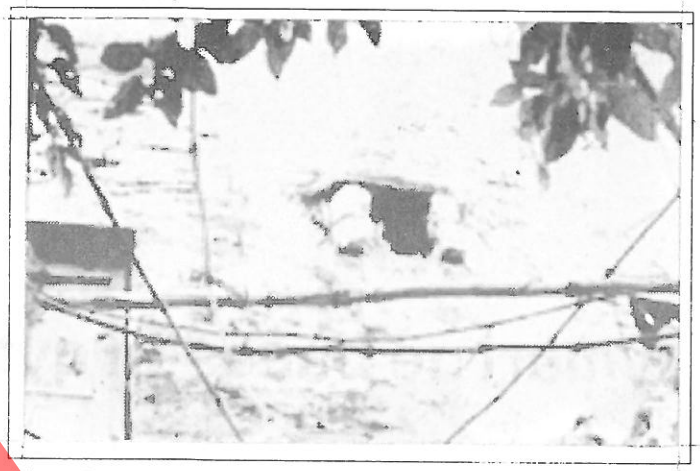


Foto 2

muret e brendshëm ndarës. Në(foto 1) [1] shihet qartë se të gjithë oxhakët e kësaj banese gjirokastrite (banesë e Resajve, ndërtuar më 1831, rindërtuar më 1865) janë vendosur në murin perimetral.

Në raste të rralla kur muri është i hollë trupi i kanalit të tymit del nga plani i murit perimetral dhe ngrihet i mbajtur konsol mbi disa pllaka guri si një trup prizmatik i jashtëm që mbaron me oxhakun.

Në Gjirokastër takojmë edhe raste kur oxhaku nuk është mbi çati por del në murin e banesës, si një shtojcë. Ai është i thjeshtëzuar (foto 2) dhe ka në pjesën e sipërme një pllakë që shpërndan tymin (nuk e le të lëpihet mbas murit) po ashtu ndalon rrjedhën e ujit. Mjeshtrit ndërtues në gjithë problemet që shtronte banesa që nga më kryesoret e deri në ato më të voglat në radhë të parë shihnin anën funksionale. Dhe në rastin e tymarit ata janë munduar që të funksionojë sa më mirë, dmth të tërheqin tymin e ta nxjerrin në hapësirë me lehtësi. Kështu ne shohim se ata njohin drejtimin e ernave të cilat krijojnë rryma ajri ciklike, që e shtyjnë tymin poshtë dhe për ta ndaluar

Foto 3

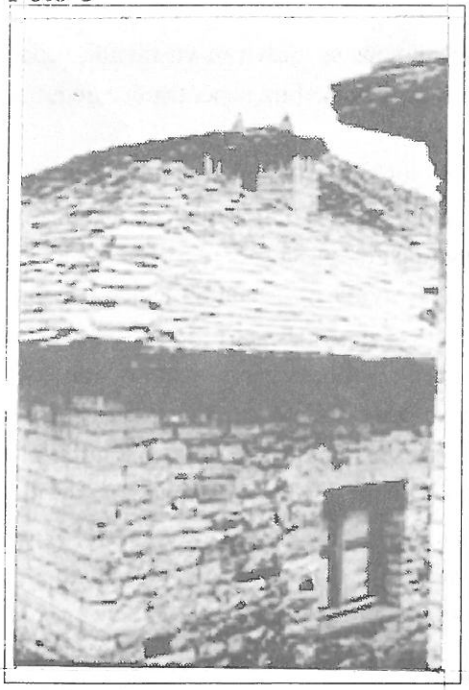


Foto 4



1.Fotot 4,9,11,12,16,18,19,21,22,25 janë të autorit, fotot e tjera janë n xjerrë nga Fototeka e Institutit të Monumenteve. Vizatimet janë të autorit.

DO NOT COPY



Foto 5



Foto 6



Foto 7



Foto 8

këtë fenomen kanë krijuar një sistem të tërë mjetesh mbrojtëse. Në Tiranë, Shkodër, Elbasan që janë mbi terrene të rrafshta e kanë zgjidhur problemin me dalesa tymi të vogla në të katër faqet e tymarit, kurse në Gjirokastër që ka rryma të forta ajri, oxhakut i kanë lënë në disa faqe , dalje të lira për tymin, kurse disa faqe i kanë bllokuar.

Gjithashtu këtij qëllimi i shërben dhe lartësia e ndryshme e trupit të tymarit mbi çati. Kur ai është ngritur mbi murin perimetral bëhet i lartë baraz me kulmin e çatisë, kurse kur është në muret e mesit dhe del afër kulmit, bëhet i ulët (foto 3). Mendojmë që forma më e hershme e pjesës së sipërme (që del mbi çati) të ketë qenë ajo me seksion rrethor, duke na dhënë një volum cilindrik. Këtë formë e takojmë ende në banesa të Beratit, Tiranës, Krujës, Korçës, Shkodrës.

Tek banesa e vjetër e Stavri Manestrës në Berat gjejmë tre oxhakë cilindrikë. Interes të veçantë paraqet oxhaku i shkurtër (foto 4). Mbi një tambur prizmatik është ngritur pjesa e shkurtër cilindrike e mbuluar me një kësulë të shtypur (foto 5). Eshtë tipi i një oxhaku të thjeshtë pa zbukurime që duhet të ketë origjinë të herëshme. Po te kjo banesë kemi një ekzemplar tjetër që ruan një formë më të zhvilluar. Tamburi është zhdukur, cilindri është më i proporcionuar, kësula merr formën e një koni dhe anash trupit kemi vrimat e tymit. Oxhaku i tetë (foto 6) te e njëjta banesë ka një formë akoma më të zhvilluar. Trupi cilindrik është zgjatur. Dallohen qartë pjesa e poshtme dhe pjesa e sipërme me 8

DO NOT COPY



Foto 9



Foto 10



Foto 11

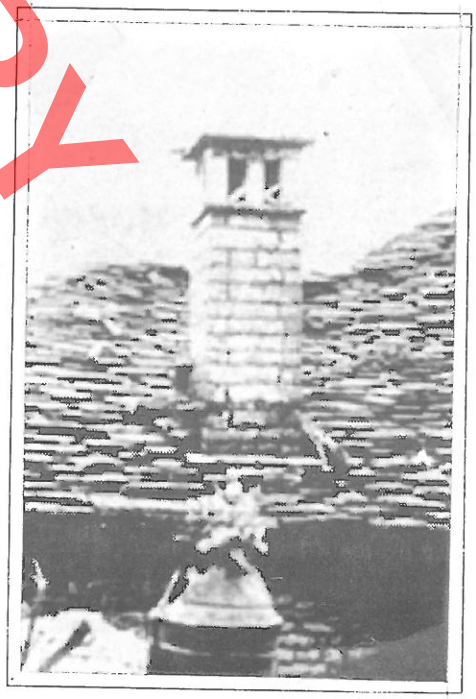
Foto 12



zgavra për daljen e tymit dhe me kësulën mbulesë, që ka në majë një pllloçë të rrumbullakët. Kjo banesë me dritaret me hark ruan, sikurse shenuam tre oxhakë që pasqyrojnë zhvillimin e formës së tij brenda zgjidhjes cilindrike. Një oxhak me interes për këtë studim në llojin cilindrik ka parashtruar G. Samimi [2] po nga Berati. Në banesën Tiranase këtë formë e gjetëm tek banesa e Vathëve, tani e prishur. Aty ishin katër oxhakë (foto 7), tre prej të cilëve cilindrikë me lartësi 140 cm. dhe diametër 35 cm. kurse i katërti ndrronte nga këta për nga forma e jashtme (foto 8). Kishin 5 ose

2) G.Samimi . "Studimi dhe restaurimi i një banese karakteristike në Berat, "Monumente" , 5-6 1973.

Foto 13



DO NOT COPY

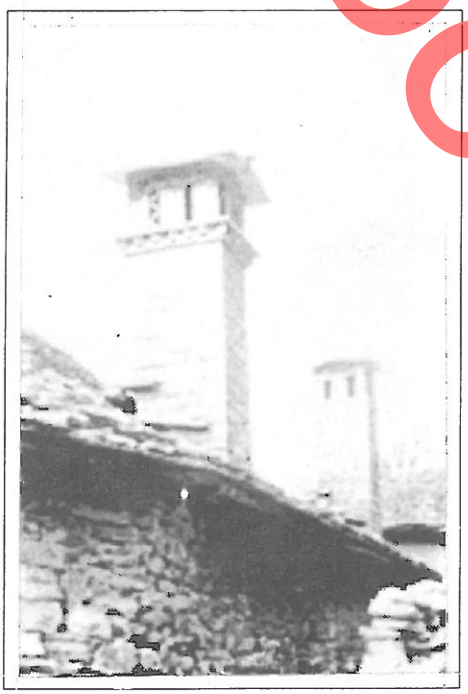


Foto 14

6 dalje tymi, në formë qemeri 20 x 12 cm. Fantazi ka treguar mjeshtri ndërtues në mbulimin e trupit me tjegulla të vendosura në mënyrë radiale që valëzojnë (foto 9). Trupi nga jashtë është i suvatuar. Në banesat qytetare forma cilindrike takohet më rrallë se sa ajo paralelopipedike. E para dalëngadalë ka ardhur duke u zhdukur. Në Korçë u gjetën gjithashtu dy oxhakë të rrumbullakët (foto 10,11). I pari daljen e tymit e ka anësore, kurse i dyti atë e ka nga sipër. Trupi nga jashtë është i pa suvatuar. Oxhakë të këtij lloji takuam dhe në Krujë e Shkodër. Forma më e përhapur e oxhakut është ajo me bazë katërkëndëshe, ose katror të cilën do ta parashtrojmë më poshtë.

Gjirokatra në banesat qytetare ruan



Foto 15

shumëllojshmërinë dhe pasurinë më të madhe të formave të ndërtimit të oxhakëve.

Mund të themi se ky është një nga elementët arkitektonikë më me vlerë të banesës gjirokastrite ku ka spikatur talenti dhe imagjinata e mjeshtrit popullor, i cili ka punuar me dashuri dhe zotësi të rrallë. Të gjithë oxhakët janë ndërtuar me gurë, më shpesh me mur guri me rrasa por ka dhe raste kur pllakat e gurit janë lidhur si elementë të një farë parafabrikati natyral (foto 12). Në këtë qytet seksioni i oxhakut është katror, gurët latohen dhe vendosen sërë sërë.

Pjesa e parë e trupit e cila varion nga 2/3 deri 3/4 e gjithë lartësisë së oxhakut është ajo që fillon nga dalja në çati deri në pjesën e daljes së tymit. Kjo zakonisht ndërtohet me gurë të latuar, pa zbukurime (foto 13). Ky tymar është ndërtuar më 1879.

Pjesa e dytë e oxhakut (ajo e daljes së tymit) me lartësi nga 1/3 deri 1/5 e gjithë trupit shpesh ngrihet me 6 ose 8 gurë paralelopipedë të vendosur në këmbë që krijojnë njëkohësisht dhe brimat e daljes së tymit. Mbi ta vendosen rrasa guri për mbulim më të gjerë se seksioni i tymarit. Në këtë oxhak të lagjes Varosh (foto 14) këto dy pjesë ndahen me një kornizë të dhëmbëzuar 13 cm.

Ujrat që rrjedhin gjatë trupit të oxhakut priten në fund të tij nga disa plloça të inkasuara që e pikojnë mbi çati. Në disa raste (viz. 1) pjesës së sipërme të tymarit, që është e hapur, i jepet një formë konike e cila vjen duke u ngushtuar. Mbi të vendoset një skelet metalik në formë trekëndëshi, mbi të cilin vihet një plloçë që mbron nga shiu grykën e sipërme (foto 15).

Koka e oxhakut në disa raste merr zhvillim formash nga më të papriturat. Në foton 16 shohim se si zgjerohet në të katër faqet në mënyrë të barabartë ndërsa ndeshim edhe zgjidhje të tjera kur ky zmadhim i volumit është asimetrik dhe bëhet sipas nevojës së ndalimit të erës (foto 17,18,19), kjo banesë është në lagjen Palorto të Gjirokastës.

Një zgjidhje të shkëlqyer volumetrike të këtij elementi e

DO NOT COPY



Vizatimi 1

DO NOT COPY

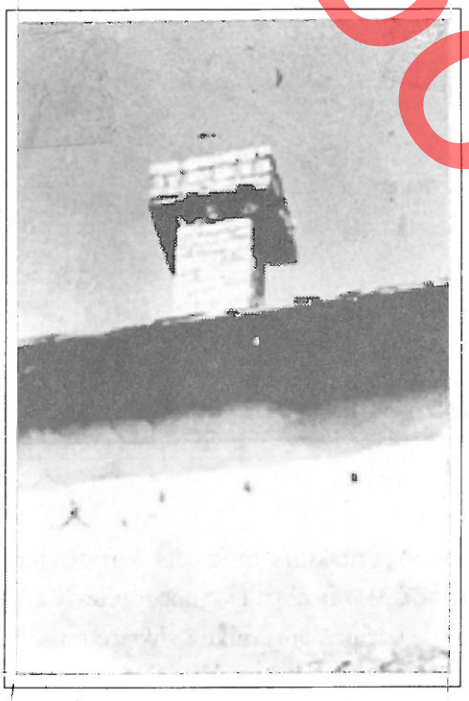


Foto 16



Foto 17

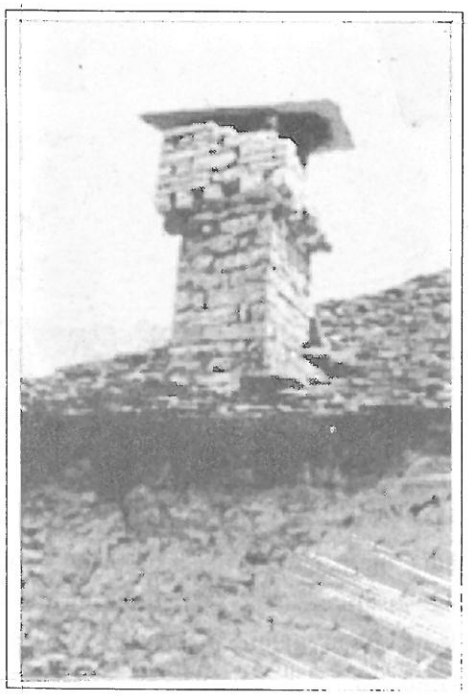


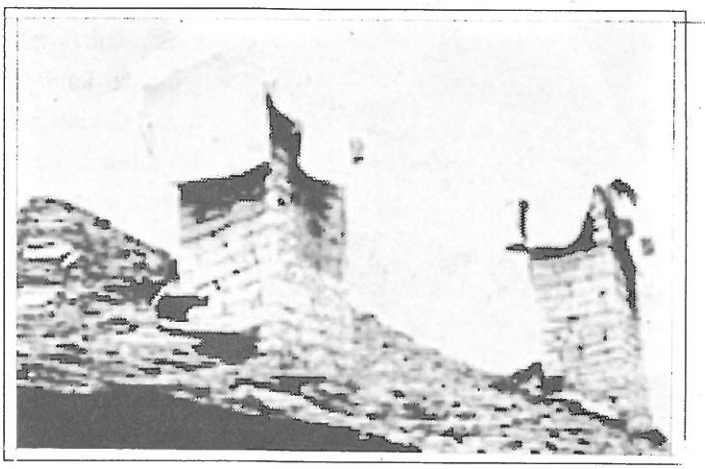
Foto 18

gjejmë në banesën e vjetër të G.Sinoimerit, ndërtuar më 1872. Tek kjo banesë mjeshtri i kishte vënë detyrë vetes që tymari i daljes së tymit jo vetëm të jetë një element funksional,por edhe të pasurojë volumet e saj. Ai ka ngritur dy oxhakë madhështorë që duken sikur kanë ngarkuar pullazin që mezi i mban (foto 20). Por ajo që është për tu shenuar është vendosja e disa plloçave në formën e shkronjës T.Këto panele për mbrojtjen nga era janë vendosur në të katër faqet, duke qëndruar mbi disa rrasa guri që dalin të inkasuara nga trupi i oxhakut. Këto plloça

Foto 19



Foto 20



DO NOT COPY

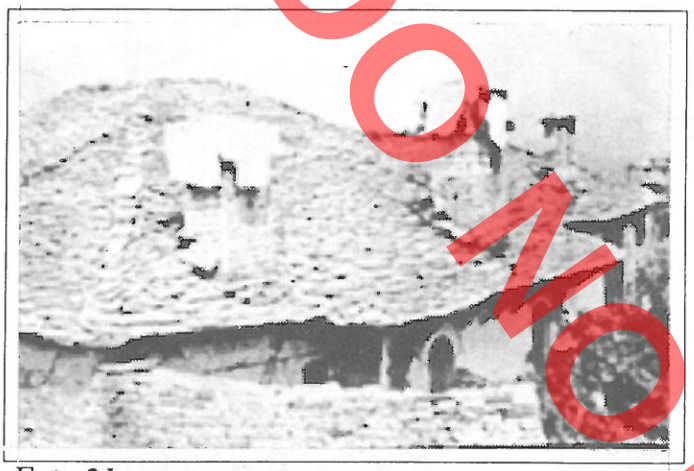


Foto 21

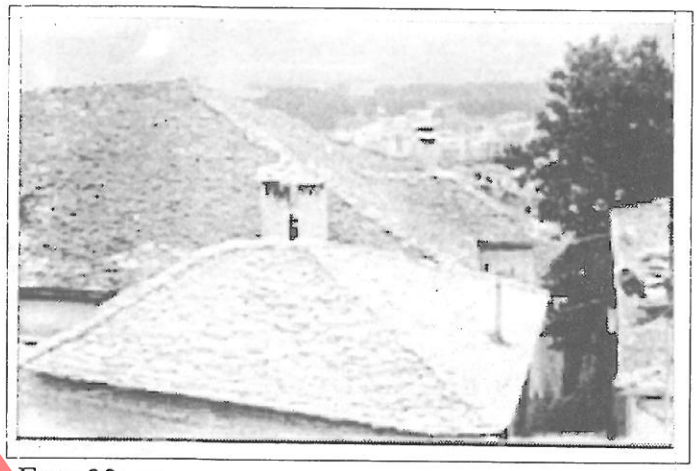


Foto 23

kanë një pasuri formash që bëjnë që ky oxhak të dallohet nga të tjerët. (foto 21). Edhe në një ekzemplar tjetër në lagjen Teqe gjejmë po ashtu përdorimin e këtyre paneleve (foto 22).

Vlen të theksojmë se mjeshtri ndërtues bënte një oxhak për çdo vatër. Këto duken të përcaktura mirë edhe kur ato janë dy afër njeri tjetrit (foto 23). Mjeshtri i kompozon të dy afër madje i lidh dhe me një kornizë guri duke i shkrirë masat e tyre (foto 24).

Edhe në banesën qytetare të Tiranës ndeshim në oxhakë

Foto 22



me forma të kërkuara. Në mënyrë të veçantë dallohen katër banesa :ish Biblioteka Kombëtare, ajo e Toptanasve, e Cancos dhe ajo në Rruga "Tefta Tashko". Tri të parat janë monumente kulture. Ajo që të bën përshtypje në godinën e ish Bibliotekës Kombëtare është se oxhakët kanë forma të shumëllojshme që mund t'i klasifikojmë në dy grupe.

Në foton 25 kemi dy oxhakë prizmatikë ku shihet qartë influenca e artit islam,si në formën që iu është dhënë brimave të daljeve të tymit me harkun arab, ashtu dhe në formën që mbulon kulmin e oxhakut (foto 26,27). Oxhaku tjetër (foto 28) është me formë të thjeshtë, i përforcionuar, në të cilin dallohen qartë pjesët e trupit e të

Foto 24



DO NOT COPY

kokës së daljes së tymit. Ai mbaron me një piramidë që mbyll volumin.
Forma më e arritur ku është treguar qartë forca e talentit të mjeshtrit ndërtues është oxhaku mbi faqen perëndimore,që është një realizim i vërtetë artistik (foto 29). Ai shkëputet lehtë nga sipërfaqja e pjerrët e çatisë, ngrihet lart me një trup elegant dhe në fund mbyllet me një volum, forma e arritur e të cilit do të nderonte çdo mjeshtër. Oxhaku është i proporcionuar, me forma të thjeshta por shumë të arritura. Forma gjysmërrethore që mbyll faqet e sipërme i jep një lehtësi dhe evakon ngjitjen lart të tymit (foto 30).
Në kompleksin e banesës së Toptanasve dallojmë dy oxhakë (foto 31) që paraqesin



Foto 25

interes studimi. Ata janë shumë të lartë, 180 cm me një seksion të ngushtë 23 x 23 cm. Mbarojnë me një kapuç që vjen duke u zvogëluar në bazë. Në çdo faqe kanë nga 3 brima tymi, dy poshtë dhe një lart ([illegible]). Tek banesa e Cancos në Tiranë (nuk ruhet) po ashtu kemi një oxhak që meriton të përmendet (viz.2). Kjo godinë ka patur një strehë të gjerë të mbajtur nga pajanta druri.Çatia vihet në dukje si një volum që mbyll bukur paralelopipedin e banesës. Dhe mbi këtë çati ku sërët e tjegullave vijnë njera pas tjetrës, ngrihet një oxhak i bardhë 140 cm. i lartë me seksion katror 40x40 cm. Në të katër anët ka nga dy dalje tymi në formë elipsoidale të shtypur. Edhe këtu

Foto 26

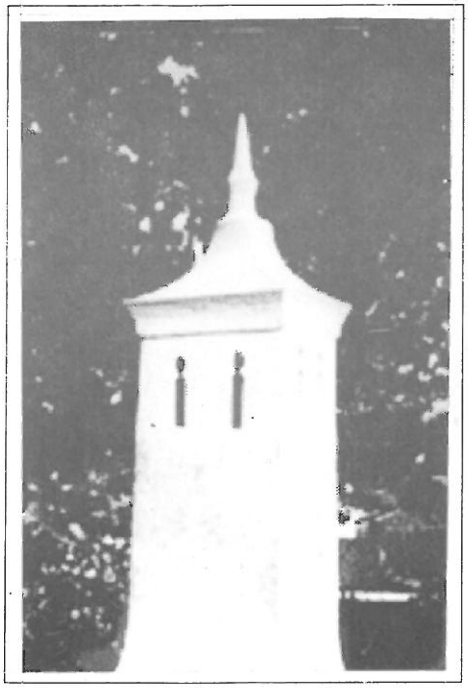


Foto 27

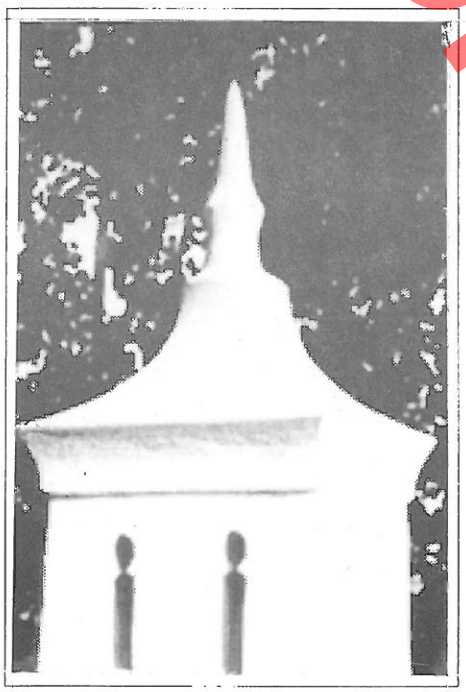
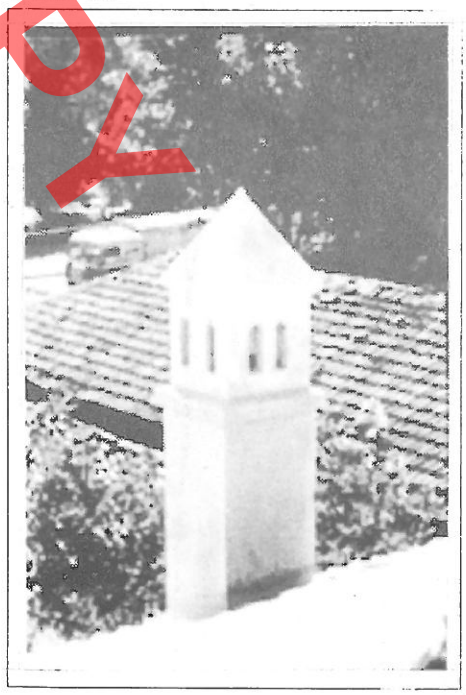
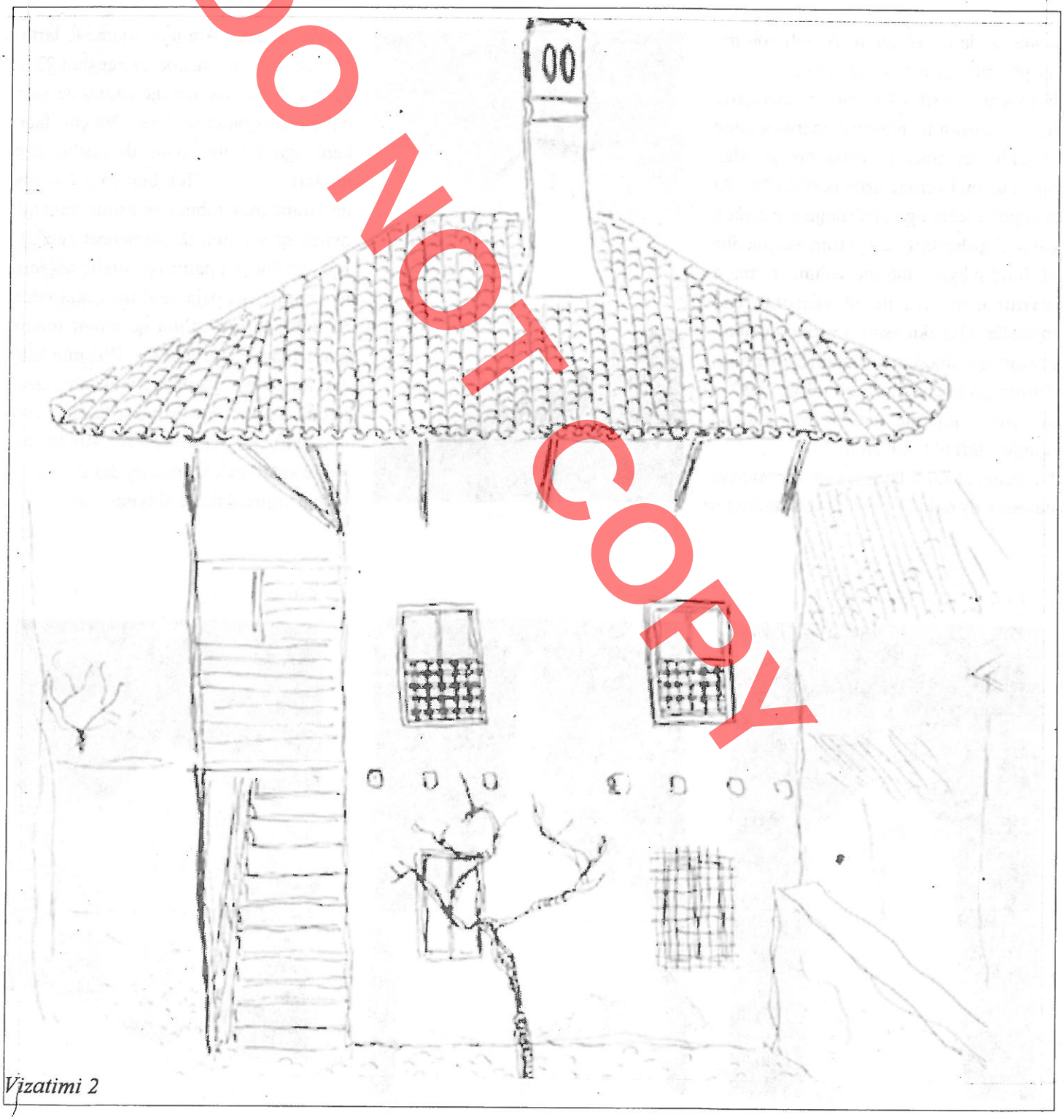


Foto 28



DO NOT COPY



Vizatimi 2

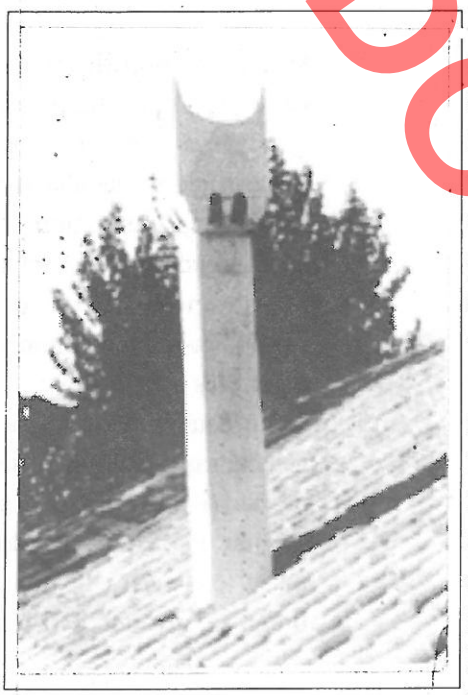


Foto 29

një kornizë e hollë me dy nënvizime ndan trupin e oxhakut nga koka e daljes së tymit. Së bashku me pjesët e tjera : shkallët, dritaret, pajantat e strehës, oxhaku është një nga elementët kryesore të godinës, që të bën përshtypje që në vështrimin e parë, duke marrë pjesë të pandarë në zgjidhjen volumetrike të kësaj banese qytetare.

Po kështu në Rr. Tefta Tashko te një banesë ruhen dy oxhakë që imponohen si elementë të rëndësishëm në gjithë faqen veriore të saj. Kanë seksion 50 x 35 cm me lartësi 160 m. (viz.3). Çdo oxhak ka nga 10 dalje tymi, tre dhe dy në çdo faqe të tij. Këto brima kanë formë të njëjtë me ato të oxhakut të ish Bibliotekës Kombëtare. Gjithashtu me kujdes duke kërkuar formën mjeshtri ka mbyllur dhe kulmin e tij.

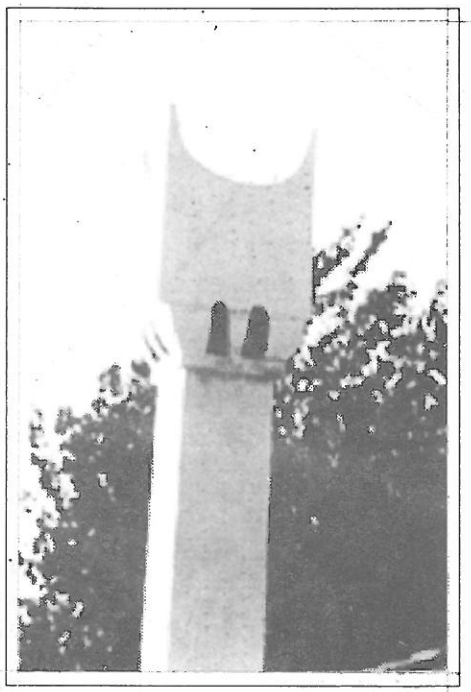


Foto 30

Tymari përveç vlerës si një element funksional bëhet dhe një element dekorativ i cili e pasuron pamjen e banesës qytetare. Tek ne ekzistonte shprehja "shpi me oxhak", "oxhak i madh" që nuk kishte vetëm kuptimin konkret, por edhe figurativ si një shtëpi e madhe, e fortë, e njohur, dhe që kishte lindur si rrjedhim i faktit se banesat e qytetarëve të pasur kishin shumë oxhakë e shumë tymarë.

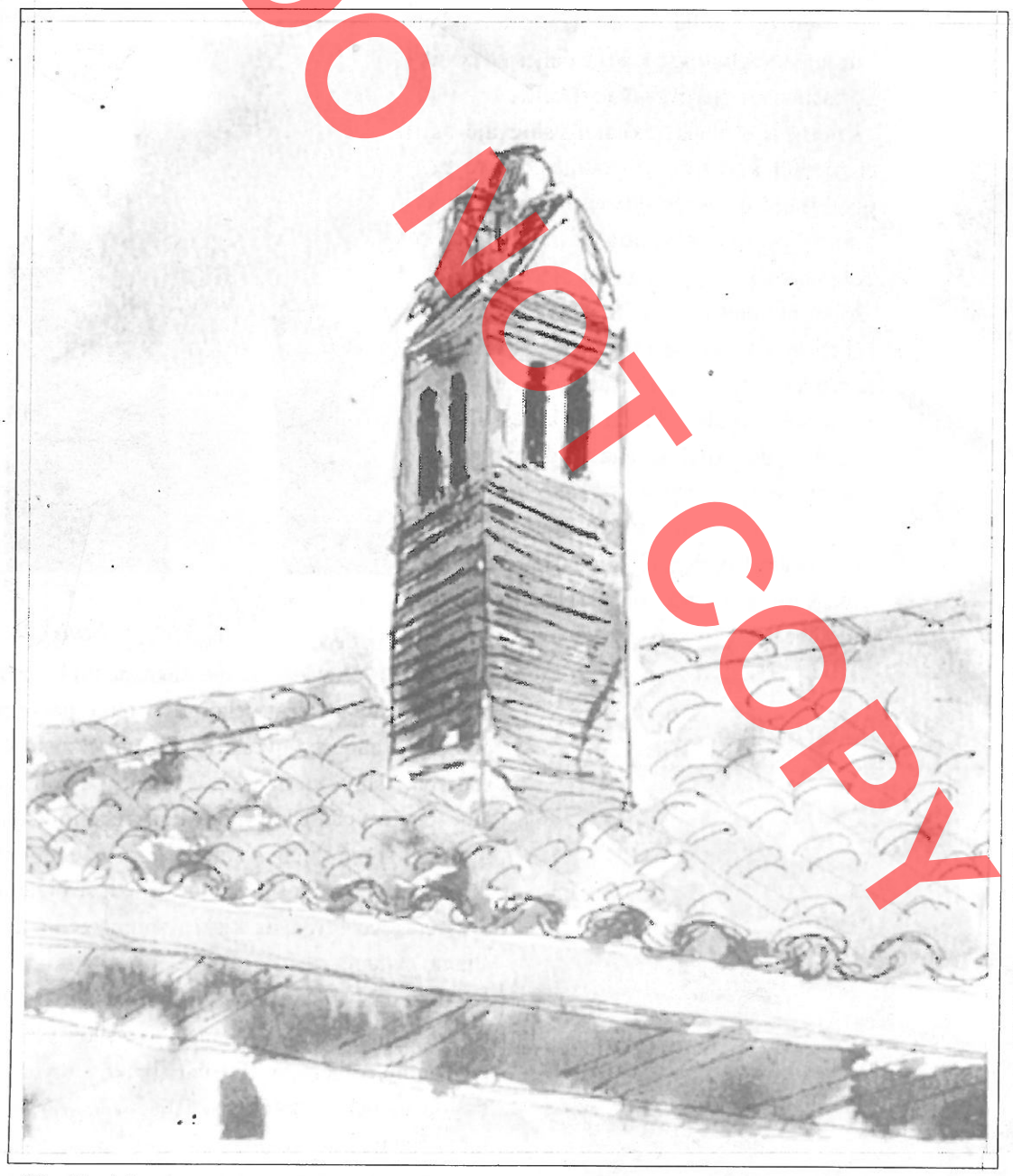
Në disa nga qytetet tona si Gjirokastër, Berat, Krujë, tymari është një element që dallohet lehtë, mbi çatitë e pjerrëta. Terreni shumë i thyer na tregon planet e çative sërë -sërë të palosura njera nën tjetrën. Volumet e tymarëve duken nga lart dhe pasurojnë siluetën e banesave të qytetit. Të tilla pamje jo të zakonshme sheh njeriu nga Kalaja e Gjirokastrës mbi lagjen e qytetit ose nga kalaja e Beratit kur sheh mbi lagjen Mangalem.

Foto 31



DO NOT COPY

DO NOT COPY



Vizatimi 3

Mjeshtrat popullorë që kanë ndërtuar banesën qytetare e kanë trajtuar tymarin me vëmëndje dhe sikurse parashtruam e kanë zgjidhur me forma të shumëllojshme që harmonizohen me volumet e banesës.

Si në detajet e tjera edhe në këtë rast shihet qartë se mjeshtri ndërtues ka treguar vlerësim për çdo pjesë të banesës që nga pragu i derës dhe deri tek maja e oxhakut.

Ata edhe në këtë rast tregojnë se çmojnë detajin si elementin bazë të tërësisë.Ky studim i këtij elementi arkitektonik të banesës popullore u kufizua vetëm në qytetet shqiptare.

Por ai do të plotësohet kur të grumbullohen e parashtrohen dhe format e shumta të oxhakëve në banesën fshatare.

Maks VELO

DO NOT COPY

La cheminée dans l'habitation urbaine albanaise

Résumé

La cheminée, en tant qu' élément de l'habitation urbaine, est liée à l'âtre, donc au feu. Quand le feu fut introduit de l'extérieur à l'intérieur de l'habitation , on le pratiquait au milieu de la pièce qui plus tard fut appelée "la maison du feu". Au début la fumée sortait directement à travers les tuiles du toit, sans être obligée de suivre un chemin précis. L'endroit où l'on faisait le feu fut déplacé peu à peu, vers les murs périmetraux jusqu'à ce qu'on définit le meilleur, créant de cette façon l'âtre. Ii y a des cas où l'on creusait le mur en forme d'un cannal semicylindrique afin de donner une direction précise à la fumée. L'âtre prît des formes les plus diverses qui entraînèrent l'apparition de la cheminée.

La cheminée était un élément fonctionnel servant à évacuer la fumée, les gaz nuisibles dégagés par la combustion.

Au début, "la maison du feu" qui constituait le noyau de l'habitation, était sans plafond et la cheminée tirait la fumée sans la laisser se rèpandre dans toute la pièce. L'âtre et la cheminée devînrent indispensables quand "la maison du feu " fut couverte d'un plafond qui empechait l'évacuation de la fumée à travers les poutres et les tuiles du toit.

Le corps de la cheminée est formé de deux parties principales, l'une qui va de lâtre jusqu'à la sortie sur le toit, l'âutre, celle que l'on voit sur le toit. Les deux parties sont pénétrées par le tuyau qui tire la fumée. Ce tuyau a généralement une section quandrangulaire ou carrée et très rarement, une section circulaire.

Le tuyau de la cheminée est construit le plus souvent au mur périmétral de l'habitation mais quelques fois on le rencontre aux murs intérieurs.

Il y a des cas où le tuyau fait saillie au mur périmetral se tenant console sur quelques dalles de pièrre comme un corps prismatique extérieur qui se termine par la cheminèe.

Les maîtres maçons, devant les nombreux problèmes posés par la construction, s' arrêtent avant tout à l'aspect fonctionnel. Dans le cas de la cheminée ils essayent de réaliser un bon fonctionnement , donc de faire évacuer la fumée le plus facilement possible. Ainsi ils connaissent bien

la direction des vents qui créent des courants d'air cycliques et poussent la fumée vers le bas. Afin d'éviter ce phénomène ils ont créé tout un système de mesures défensives. Dans les villes de Tirana, Shkodra, Elbasan ce problème est résolu au moyen de petits arrêts aménagés sur les quatre parois de la cheminée tandis qu'à Gjirokastra sujette aux courants d'air forts , quelques unes des faces de la cheminées sont bloquées, quelques autres laissent libre cours à la fumée.

A ce but sert également la hauteur differenciée de la partie de la cheminée située au-dessus du toit. Quand elle s'élève au dessus du mur périmetral elle est plus haute ou à la même hauteur que le faîte tandis que quand elle s'élève sur les murs intérieurs elle aboutit près du faîte à un niveau inférieur. La plus ancienne forme de la partie supérieure de la cheminée a dû être celle à section circulaire donnant un volume cylindrique. On la rencontre encore dans l'habitation de Berat, Tirana, Kruja, Korça, Shkodra.

La cheminée, à part sa valeur fonctionnel devient un élément décoratif qui enrichit la vue de l'habitation urbaine. Chez nous il existait l'expression "Habitation à cheminée", "grande cheminée", qui à part le sens concret contenait le sens figuratif qui voulait dire une habitation grande, forte, bien connue. Les citoyens riches possédaient des habitations à plusieurs cheminées.

Dans quelques unes de nos villes telles Gjirokastra, Berat, Kruja, la cheminée est un élément qui se distingue facilement au-dessus des toits en pente. Le terrain très accidenté fait montrer les rangées des toits les uns sur les autres. Les cheminées s'aperçoivent de loin et enrichissent la silhouette des habitations de la ville.

Les maîtres populaires, auteurs de l'habitation urbaine, ont fait attention au traitement de la cheminée trouvant des formes diverses qui s'harmonisent bien avec les volumes de l'habitation. On remarque que le maitre maçon apprecie chaque élément de l'habitation, depuis le seuil de la porte jusqu'au sommet du toit. Même dans ce cas il considère le détail comme un élément de base de la totalité.

DO NOT COPY

Lida MIRAJ

DO NOT COPY

Përshtatjet në amfiteatër gjatë shekujve VII-XII

Pas humbjes së funksionit e në përgjithësi të pasionit për lojrat me gladiatorë [1], amfiteatri i Durrësit, ashtu si gjithë të tjerët u braktis [2].Konstruksioni i tij i fuqishëm shërbeu për ndërtime të tjera si dhe për pështatje në vetë mjediset ndën shkallëve.

Në shekullin e VI, fare pranë monumentit u ndërtuan muret për rrethimin e qytetit [3].Në kohën e ndërtimit të tyre,amfiteatri mendojmë se nuk funksiononte më.Megjithatë konstruksioni i tij ka qenë i ruajtur mirë.Kjo gjë dëshmohet dhe nga hapja e një porte në këto murre rrethuese me kënd 60 gradë më vetë drejtimin e murit.

Porta lidhej me rrugën,e cila kalonte përgjatë elipsit të jashtëm të amfiteatrit dhe ajo detyron trajtimin e veçantë të portës ndërmjet kullave D dhe E. [4]

---

1)Konstandini nëpërmjet ediktit të tij të Bejrutit më 325 propozoi ndërprerjen e lojrave me gladiatorë.Megjithatë në disa vende zhvilloheshin deri në 402 lojra të tilla.Por venationet vazhduan dhe shfaqja e fundit mban datën 537,në kohën e Justinianit.

*Kështu u ndërprenë shfaqet në arenë më se 7 shekuj pas daljes së tyre.Shih.J.C.Golvin-Ch Lander,**Amphitheatres e gladiateurs**,Paris 1990,f.225.*

*2)L.Miraj,**Amfiteatri i Durrësit**,Iliria 1986/2,f.167.*

*3)Për datimin e mureve rrethuese janë shfaqur disa mendime,të cilat e kufizojnë ndërtimin e tyre në periudhën e Anastasit,K.Zheku,**Zbulime epigrafike në muret rrethuese të Kalasë së Durrësit**,Monumentet,1972/3,f.35-46,në analizën e monogrameve thotë se muret u ndërtuan në kohën e perandorit Anastas I,F.Miraj,Për një interpretim të ri të monogrameve në tullat e murit rrethues të Durrësit,Monumentet 1980/20,f.127-130 bën analizën e monogrameve e i cilëson si të Justinianit duke datuar në këtë periudhë riparimet në kështjellë*

*Gj.Karaiskaj,A,Baçe,**Kalaja e Durrësit dhe fortifikimet përreth në kohën e vonë antike**.Monumentet 1975/fq.5-33 e datojnë kalanë në periudhën antike të vonë.*

4).Në njërën nga tullat e harkut të saj duket qartë monogrami X,që i takon Justinianit.Shih.F.Miraj,art.cit,f.128.nga botimet e deritanishme nuk është bërë interpretimi se përse kjo portë pati një thyerje këndore me linearitetin e murit e përse rruga kishte një drejtim të tillë.

DO NOT COPY



Fig.1

I sollëm këto argumentime për të provuar se në shek.VI amfiteatri ishte i sapobraktisur e ruante strukturat e tij.Përshtatjet e bëra në konstruksionin e amfiteatrit janë pas shek.VI,dhe lidhen me funksione të kultit.Njëra mga to është kapela,në të cilën ruhen mozaikët murorë[5] (fig.1).Gjatësia e saj është 7.32 m dhe gjerësia 2.45 m në një anë e 2,36 m në anën tjetër,përputhur kjo me formën e galerisë së amfiteatrit,që është përdorur për këtë qëllim(fig.2)

---

5)V.Toçi,Amfiteatri i Durrësit,Monumentet 1970/2,f.40. L.Miraj,art.cit,f.167.

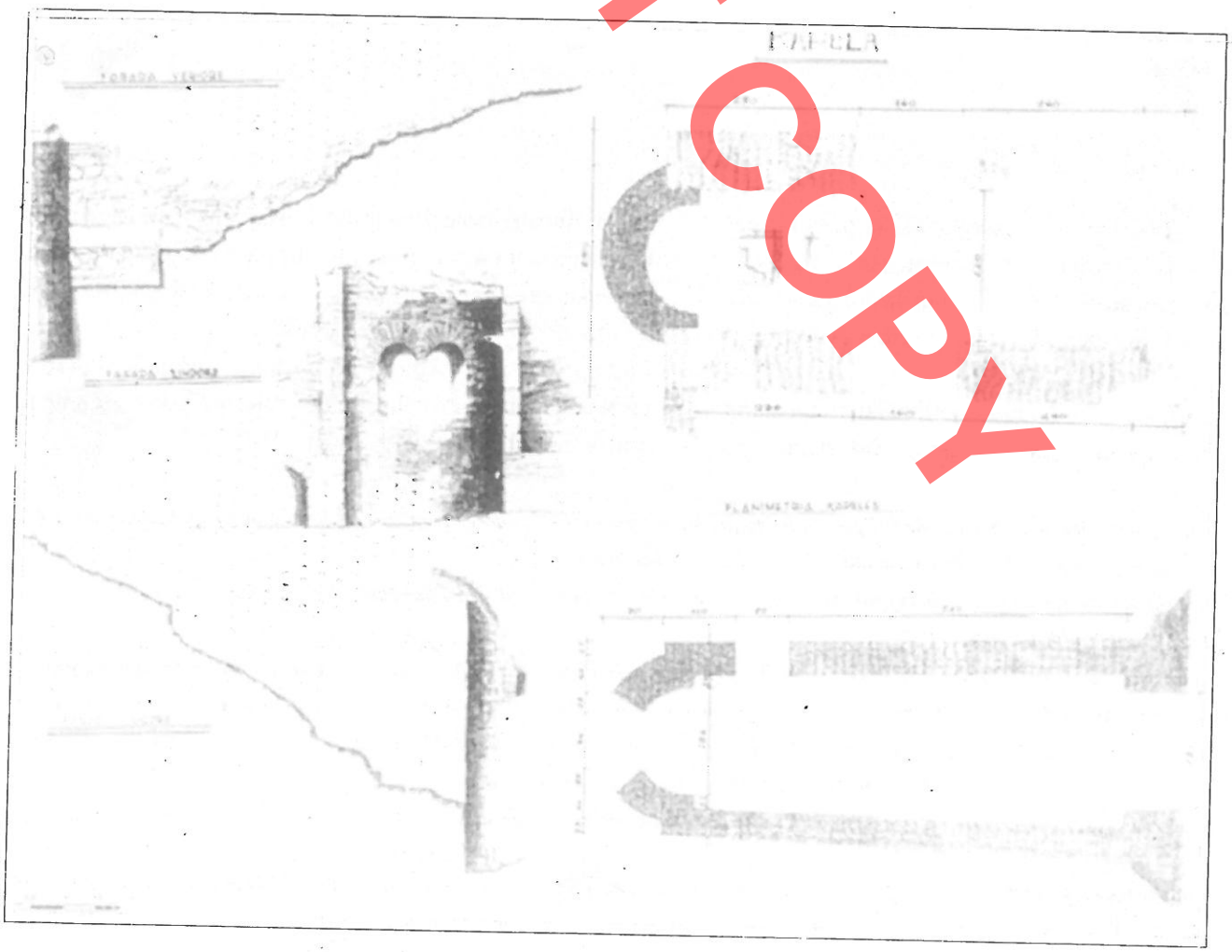


Fig.2

DO NOT COPY

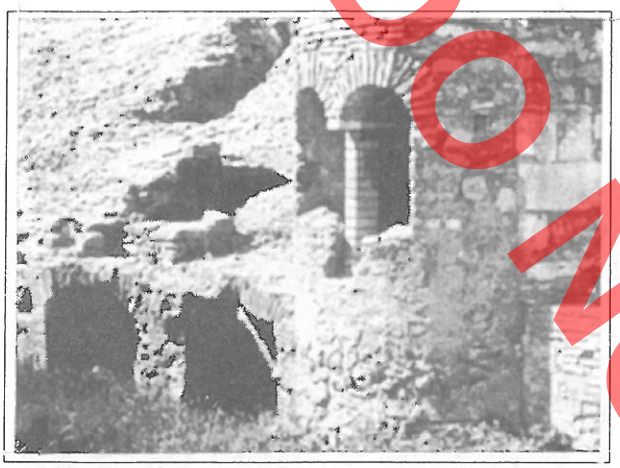


Fig.3

Absida është e drejtuar ngaa lindja dhe boshti i saj shënon drejtimin e boshtit të vogël të elipsit të amfiteatrit.Në muret anësore të kapelës,që ngrihen mbi nivelin e sipërfaqjes së shkallares janë përdorur materiale ndërtimi të marra nga vetë monumenti,si shkallë të ngurta,pjesë të thyera opus caementiciumi,etj.(fig.3)[6]

Për ndërtimin e kapelës është thyer shtresa e shkallares,gjë që ka qenë e nevojshme për rritjen e lartësisë së këtij mbistruksioni të ri.

Niveli i ndërtimit të kësaj të fundit është 0.3 m mbi nivelin e galerisë së amfiteatrit,gjë që dëshmon për një diferencë kohore nga braktisja e lojrave me gladiatorë dhe përhapja e gjerë e krishtërimit në Durrësin e lashtë.

Gjurmimi i kujdesshëm ndën këtë shtresë dhe analiza e materialit të imët,që mund të jetë depozituar do të mund të na ipte të dhëna për periudhën e fillimit të braktisjes si dhe për diferencën kohore nga kjo braktisje deri në ndërtimin e kapelës.

Në gërmimet e bëra në zbulimin e kësaj galerie,e cila ka qenë e mbushur me dhe,si gjithë galeritë e tjera,autori nuk shënon për gjetje të materialit të imët qeramik apo numismatik,etj.[7]

Për trajtimin e shtresës së kapelës,përdoren pllaka guri të amfiteatrit si dhe tulla të mëdha,bipedale,që mund të jenë marrë nga ndërtime të tjera të mëparshme aty rrotull (fig.4).Në muret anësore ka pasur dritare drejtkëndore dhe absida ka një dritare bifore të mbuluar me 2 harqe të vegjël me tulla,që ndahen me një kollonë eliptike nga e cila ruhet vetëm kapitali (fig.3).

Në anën veriore të kapelës është vendosur një baptister pagëzimi i ndërtuar me tulla.

Muret kanë qenë zbukuruar me afreske,gjurmët e të cilit pothuaj janë zhdukur.

Mozaiku i cili dekoron këndin perëndimor të kapelës është vendosur mbi një shtresë afresku më të hershme dhe i takon një dore të dytë ndërtimi. [8]

Nga gjetjet arkeologjike të nxjerra në sondazhet e bëra aty,veçojmë një mbishkrim të gdhendur në një gur të vendosur si material ndërtimi në altar [9] (fig.4.5)

---

6)L.Miraj,Art.cit.f.167,fig.32.

7)V.Toçi,art.cit,f.40

8)Mozaikët kanë influencuar në datimin e kapelës.Kështu H.Nallbani Mozaiku i kishës së amfiteatrit të Durrësit,Monumentet 7-8,1974,f.113 e cilëson te shek.X.J.Reunis Jandot.Mozaiku mural në kapelën e amfiteatrit të Dyrrahut,Iliria,1983,1,f. 227 e vendos në shek.VIII ndërsa Dh.Dhamo,Vepra e tipare të pikturës në Shqipëri në shek V-XV,Studime historike,1984/1,f.148-151,thotë se i takon periudhës nga shek.VI deri në shek.IX M.Andaloro,I mosaici parietali di Durazzo e dell'origine Costantinopolitana del tema iconographicodi Maria Regina,në Etudes sur l'art de l'antiquite byzantine recente,III,Mayance 1986 e daton atë para shek.VIII,duke theksuar se Durrësi për këtë periudhë pavarësisht se është nën juridiksionin panal është i pavarur artistikisht dhe ikonografikisht nga Roma(f.108)Këtë gjë kjo autorë e thekson dhe një artikull tjetër shih.M.Andalaro,A propos de la mosaique murale de Durrës,Archeologia nr.8 1975,Gjithashtu M.Zeqo,Maria Analoro,I mosaici parietali di Durazzo o del'origine Costantinopolitana del tema iconographico di Maria Regina Mainz 1986,Iliria 1989,1,f.282-286.Thekson mendimin se mozaikët datohen në shek.VII-VIII.

9)Mbishkrimi është gjetur e intepretuar nga F.Miraj

DO NOT COPY

IN HOC LOCO REQYTESCIT
CLARSRE CORDS LICINIVS
DECANURE PAVSAVIT XII II
MENS DECHEMBER (IND.IX)

(Lu boc loco recquiescit clarissimus et recordissimus Licinius.Decanus repausavit XII II Meusis Decembris (IND IX).

Në këtë mbishkrim janë të përziera shkronjat latine me ato greke dhe sipas përmbajtjes ai i takon shek.VII.

Nëse altari do të lidhej me fillimin e ndërtimit të kapelës do të shërbente si terminus ante quem për datimin e saj.Një supozim i dytë është që t'i takojë një faze të re të rindërtimit të altarit e atëherë nuk ka ndikim në datimin e kapeles.

Në gërmimet e fillimit të zbulimit të amfiteatrit lidhur me kapelen autori i gërmimit shënon dhe varrezën,që ishte mbi nivelin e arenës.[10] Gjithashtu në galerinë e dytë eliptike



Fig.4

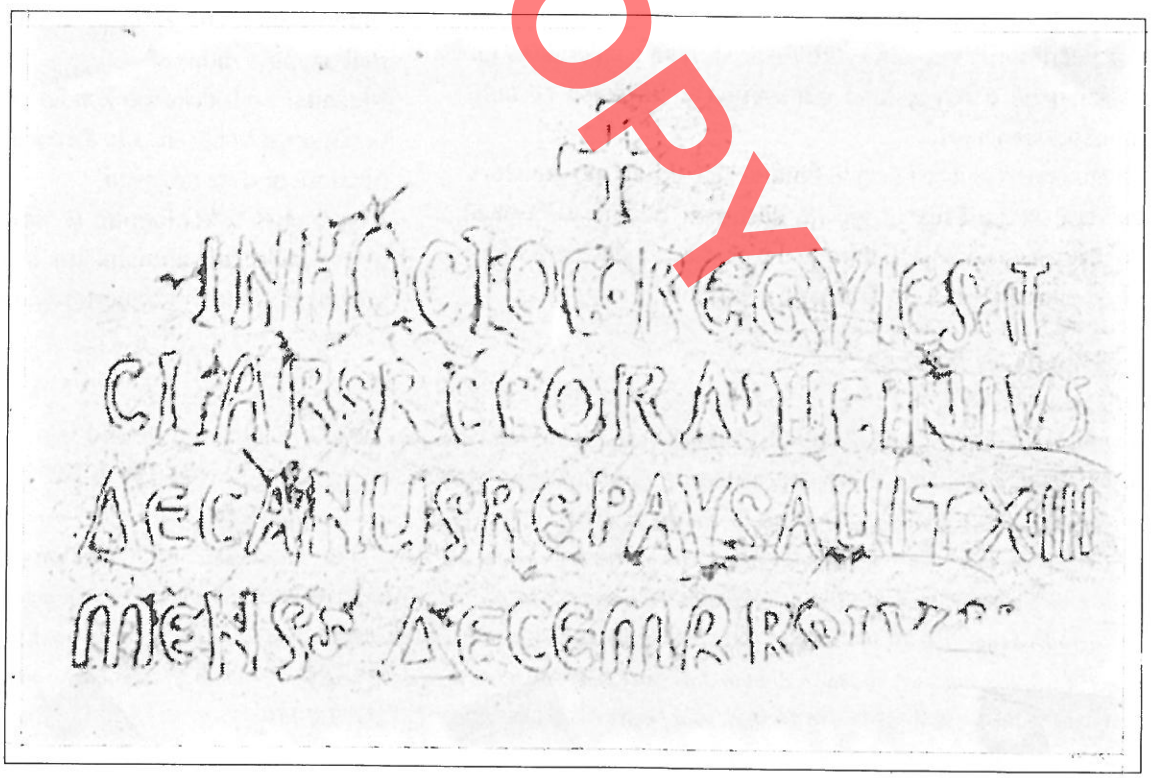


Fig.5

10)V.Toçi,art.cit.f.40

DO NOT COPY



Fig.6

krahas ndërtimit të kapelës janë shfrytëzuar për varre dhe niket anësore në vazhdim të galerisë në jug të kapelës.Njëra nga to është përdorur si ossarium sipërfaqja e të cilit e shtruar me tulla,është 0.9 m mbi nivelin e galerisë (fig.6,7).Në të u gjendën 40 kafka,një monedhë e shek.X dhe një tas po i kësaj periudhe [11].

Ossariumi i krijon një terminus post quem, pak të largët ndërtimit të kapelës (d.m.th. kur kapela kishte një periudhë relativisht të gjatë funksioni,që krijoi mundësinë e zhvarrosjes së 40 varreve me sa duket për të krijuar vend në funksionet e mëvona si të kapelës ashtu dhe të varrezës. Nga të gjitha këto mund të themi se datimi i kapelës nuk mund të njësohet as nga datimi i mozaikut as nga këto të dhëna të tjera anësore,ndonëse të gjitha ngushtojnë periudhën e ndërtimit.Për mendimin tonë datimi i saj mund të bëhet nga mënyra e ndërtimit e raporti i kapelës me prishjen e vetë amfiteatrit [12].

Të lidhur me kapelën mendojmë se kanë qenë edhe 5 varret ndër shtresën e galerisë së tretë e të katër eliptike,që janë zbuluar në ekspeditën arkeologjike të vitit 1988 [13].

Dy varret në galerinë e tretë përgjatë murit eliptik (fig.18) janë të thjeshtë,të mbuluar me tjegulla.Kufoma ka qenë vendosur direkt mbi dheun shtufor të kodrës,0.5 m nën nivelin e shtresës me pllaka guri të galerisë.Natyrisht varret janë bërë pasi ka filluar të mbushet me dhe galeria me një nivel të konsiderueshëm,që do të lejonte thellësinë e ndërtimit të varrit.

Në galerinë e katërt 3 varret janë 0.20 m nën shtresën e galerisë .Vetëm njëri ishte i ruajtur.Kishte 2 skelet njeri mbi tjetrin dhe inventar (fig.9).Inventari përbëhet nga 2 tokëza,njëra prej hekuri e tjetra prej bronxi si dhe 2 rrathë të përdorur për unazë (fig.10).Tokëza prej hekuri është e ngjashme me objekte të tjera të këtij lloji të kulturës Komanit dhe e daton varrin në shek.VII [14].

Me sa duket kapela ishte për varrezën mbi arenë por dhe të

---

11)M.Bllaca,Rezultate gërmimi,Iliria 1988/2

12)Diferenca prej 30 cm e dyshemesë së kapelës nga ajo e galerisë së amfiteatrit tregon se diferencë kohore nga prishja ka,por ajo nuk ka qenë i gjatë e hyrja në të është bërë nga vomitari i galerisë,shkallët e të cilit janë më të përdorura nga gjithë të tjerat.Gjithashtu forma e thjeshtë e trajtimit arkitekturor nuk e vendos atë më vonë se shek. i VII.

13)L.Miraj,Rezultate gërmimi (gërmime arkeologjike të v.1988)

Iliria 1988/2,f.264-265.

14)S.Anamali,H.Spahiu,Varreza arbërore e Krujës.Iliria IX-X.1979,1980.F.97.

DO NOT COPY

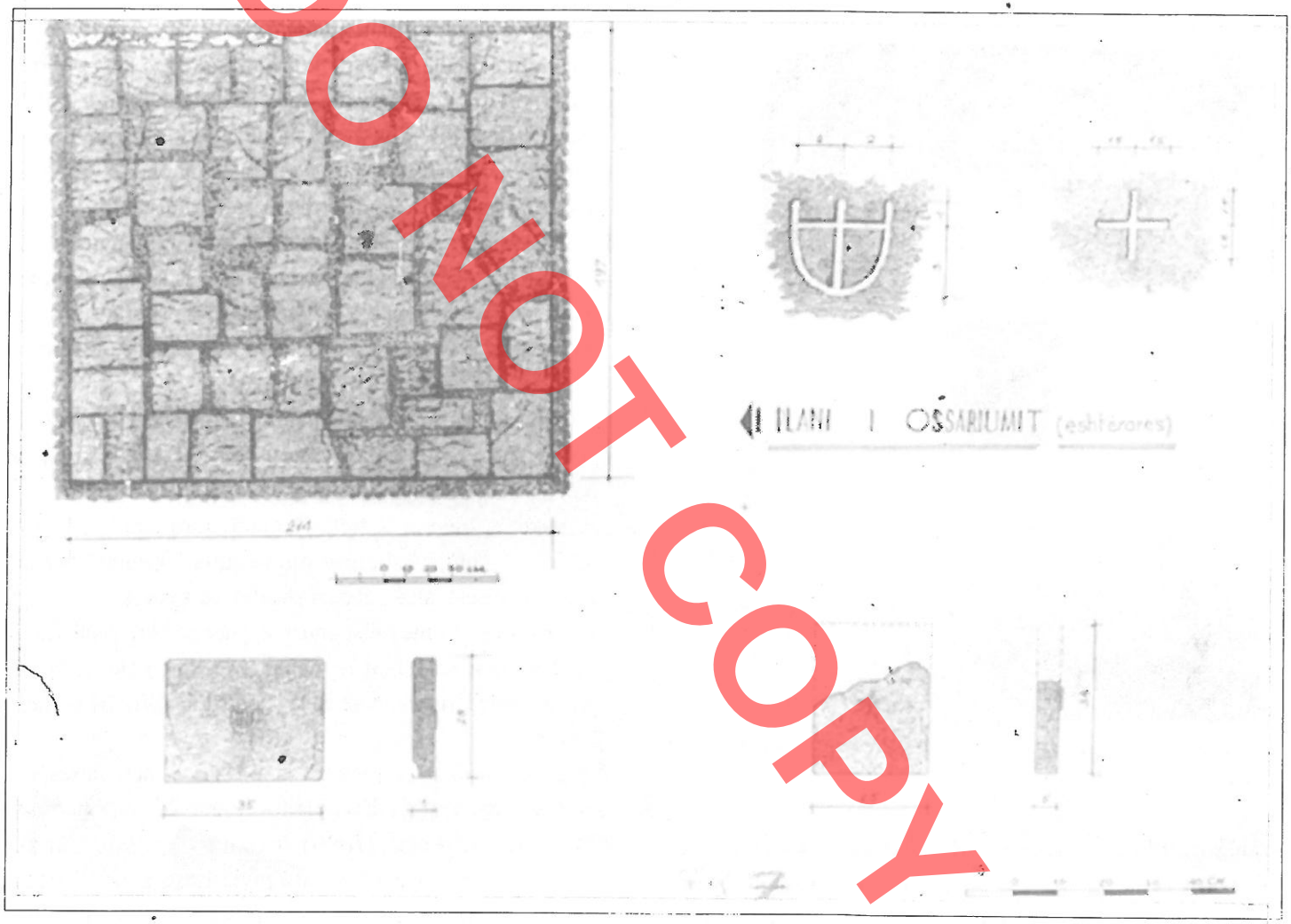


Fig. 7

lidheshin dhe këto varre të shkëputur në galeritë e amfiteatrit.

Adoptimi tjetër në amfiteatër është dhe një mjedis në anën verilindore i përshtatur përsëri për qëllime kulti (fig.11).Ky ruan gjerësinë e galerisë, 1.78 m. e kufizohet në gjatësi 5m [15]. Muret e amfiteatrit, ndonëse të prishura në sipërfaqe janë veshur me 2 shtresa,të cilat janë shumë të dëmtuara.Cilësia e afreskut është dobët,llaçi i baltës i vënë direkt mbi sipërfaqen e ashpër të murit s'krijon lidhje të mirë me vetë afreskun.Fragmentet e dukshme janë me figura shenjtorësh.Portretet janë të vizatuara mirë,ndjehet fraktura e penelit, gjuha, stilistike dhe stërzgjatja e qëllimshme e figurës i jep asaj ekspresivitet.Kjo është e ndjeshme në dy shtresat e afreskut (fig.12,13)

Ky mjedis është rreth 3.0 m. mbi kuotën e kapelës,gjë që dëshmon diferencë kohore midis tyre ndonëse mbushja e

15)*Mjedisi u zbulua nga gërmimet arkeologjike që kemi bërë në vitin 1987.*

DO NOT COPY



Fig.8

amfiteatrit s'ka qenë në të njëjtin nivel, kudo në sipërfaqen e tij.Depozitimet e qeramikës në këtë mjedis të mbushur plotësisht me dhe janë kryesisht të mesjetës së vonë.[16] Jemi të mendimit që mjedisi të jetë adoptuar e afreskuar në shek.XII-XIII.

Varre u gjendën dhe në këtë anë të amfiteatrit,në një hapësirë të pashfrytëzuar [17] (fig.14).Nga to ruheshin vetëm 2 varre me tjegulla (fig.15) njeri me inventar.Në inventar bënin pjesë një tokëz,një thikë dhe një unazë,të gjitha prej hekuri (fig.16).

Tokëza është e ngjashme me atë të varrit të mëparshëm gjë që tregon njëkohëshmërinë e varreve.D.m.th. varri këtu nuk lidhet me mjedisin e kultit që ka pranë por me kapelën në anën tjetër.Kjo gjithashtu tregon se strukturat e sipërme të amfiteatrit dhe në anën verilindore të tij kishinfilluar të thyheshin në shek.VII dhe terreni i fortë shtufor shërben si vend i favorshëm për të vendosur disa varre ndonëse 2 prej tyre arritën ti gjejnë të ruajtur.



Fig.9

---

16)Materialin e imët qeramik të mbledhur nga gërmimet arkeologjike do ta trajtojmë në një studim tjetër të mëvonë,duke dashur të hedhim dritë mbi periudhat historike,pas braktisjes së këtij monumenti.Tani do mjaftohemi për një datim më global të saj.

Për këtë falenderoj A.Hotin i cili më ndihmoi në klasifikimin e qeramikës.

17)L.Miraj,Rezultate gërmimi,Iliria 1988/2,f.264-265.

DO NOT COPY



Fig. 10



Fig. 11

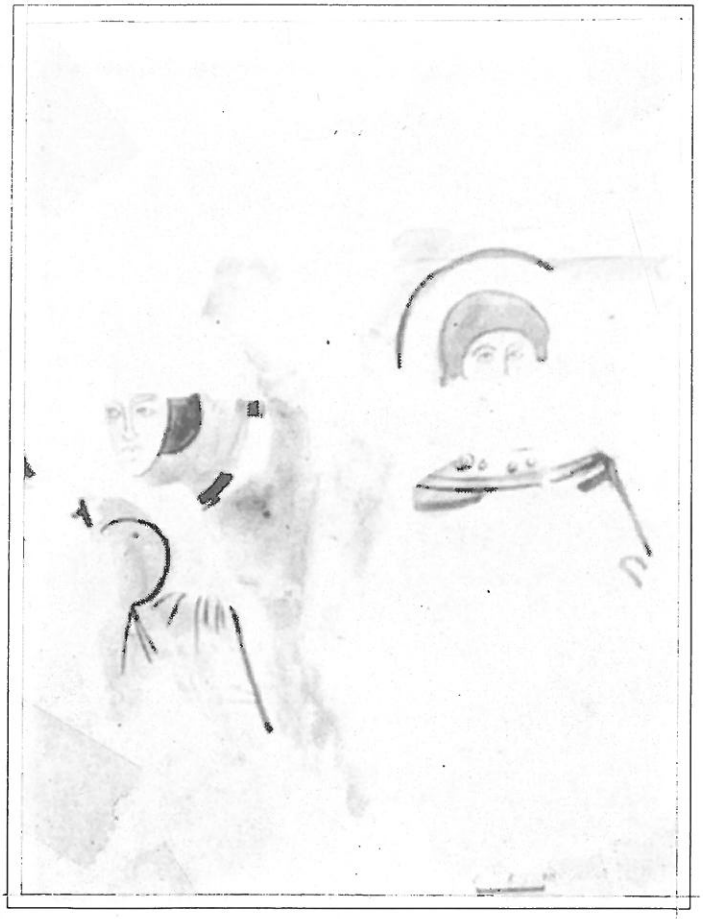


Fig. 13



Fig. 12

DO NOT COPY

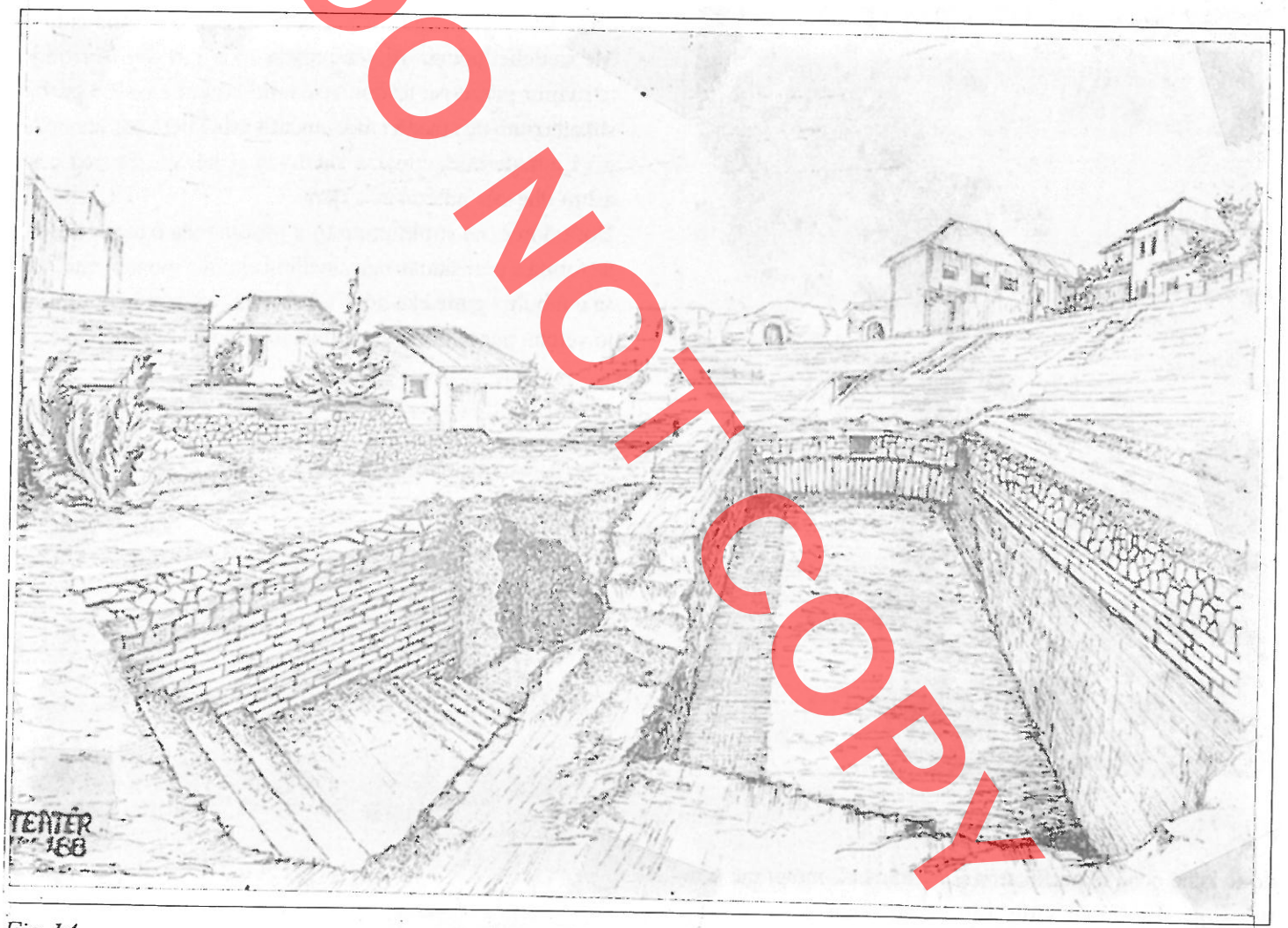


Fig.14

Shfrytëzimi i galerive të amfiteatrit për qëllime kulti është i njohur dhe në disa raste të tjera.Ngjashmëritë më të afërta janë me amfiteatrin e Salonës në Jugosllavi,[18] dhe nga të largëtat marrim si shembull ato të Francës e konkretisht amfiteatrin e Nimës e të Anlës [19].Në to u ndërtuan kapela me emërtime të ndryshme,sipas pozicioneve të vendosjes së amfiteatrit apo sipas funksionit përkushtimit që kishin seicila.

Pranë amfiteatrit, në mes të qytetit turqit,në vitin 1502,hapën themelet për të ngushtuar periferinë e mureve rrethuese.Në muret e ndërtuara nga to u vendosën shumë fragmente arkitekturore të gjendura në qytet.Më të shumtit

18)M.Andaloro,art.cit,shën 55.

19)Në amfiteatrin e Arbës u ndërtuan 2 kapela.Njëra në arenë e quajtur Saint Ganes e tjetra në shkallë në harkadën,perëndimore e quajtur Saint Michel dhe në Amfiteatrin e Nimes u përshtat kapela,Saint Martin des Renes.Shih.J.Formiga,L'amplintheatra d'Arbes. Revue archeologique 1965/1 fq.18.

DO NOT COPY



Fig.15

do të kenë qenë të amfiteatrit,si monumenti më pranë tyre. Këtu nga Hezei në vitin 1860 u gjendën dy relifet me gladiatorë [20].E qartë është një shkallë guri nga amfiteatri.Fragmentet e tjera dhe në qoftëse kanë qenë të amfiteatrit, deri sot nga rezultatet e gërmimeve nuk mund të identifikohen (fig.17). Por ne mendojmë se në kohën e ndërtimin të murit rrethues, në fillim të shek. XVI, amfiteatri nuk ishte i mbuluar, sepse nga ai merren gurë për ndërtimet e reja. Në të mirë të këtij mendimi është dhe fakti që në gërmimin e pjesës verilindore,mbi dyshemenë e galerive të katit të dytë qeramika e monedhat janë kryesisht të shek.XV.Gjithashtu po në shek.e XVI,është Barleti ai që jep të dhënën për ekzistencën e amfiteatrit në Durrës,që është dhe i vetmi burim për ekzistencën e monumentit.[21] Me sa duket humanisti ynë i madh e ka parë amfiteatrin jo të ruajtur përderisa lëvdon vetëm ndërtimin e tij.Për pasojë shkatërrimi më i madh i monumentit është bërë pas shekullit XVI e materialet e marra shërbyen si për muret rrethuese ashtu dhe për ndërtimet e tjera.

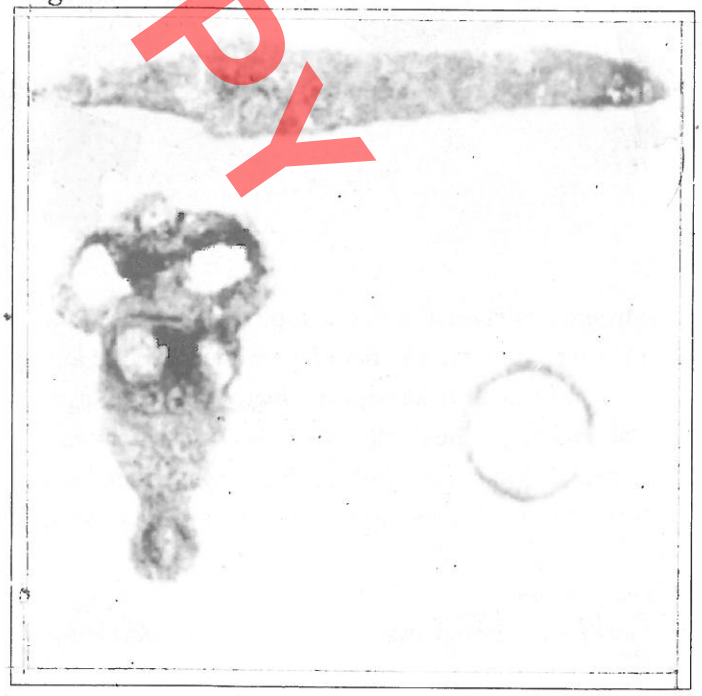
Dora dorës në strukturat e tij u mbështetën banesa,të cilat në forma u përcaktuan nga zhvillimi eliptik i monumentit,deri sa u mbulua gjithshka për t'u rizbuluar e për të hedhur dritë jo vetëm për të,por dhe për historinë e pas braktisjes së tij.

---

20)L.Neuzey,H.Daumet.Mission archeologique de Macedoine,Paris 1876,tab.30.

21)M.Barleti,Historia e Skënderbeut,Tiranë 1983,f.646.

Fig. 16



DO NOT COPY

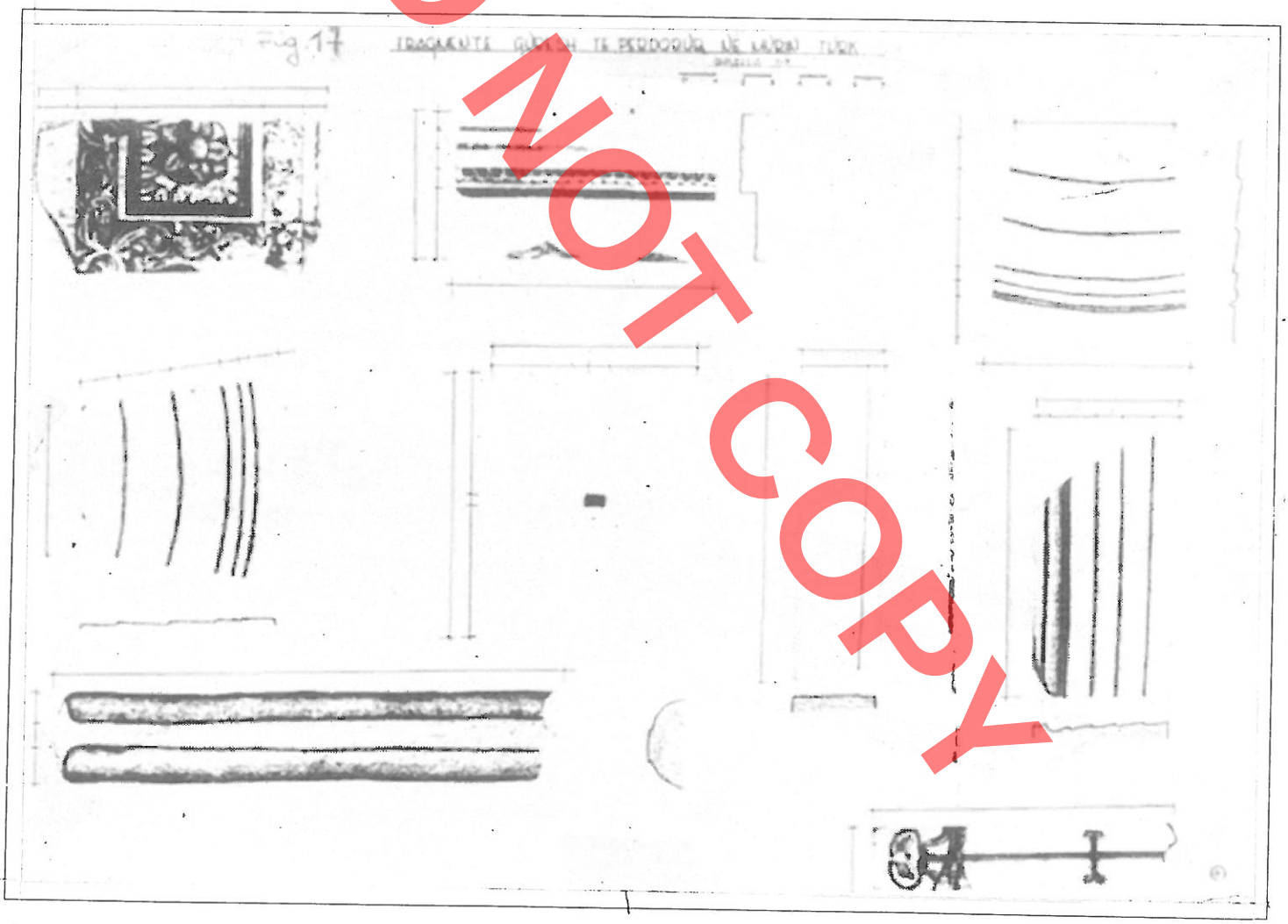


Fig. 17

DO NOT COPY

Lida MIRAJ

DO NOT COPY

Les adaptations effectuées à l'amphithéâtre au cours des VIIe-XIIe sc

Résumé

Après la perte de sa fonction et de la passion pour les jeux des gladiateurs,l'amphithéâtre de Durrës,tout comme les autres,fut abandonné.Sa construction puissante servit à d'autres constructions et aux adaptations des volumes au-dessous des gradins.

Au VIe sc.tout près du théâtre furent construits les murs de l'enceinte de la ville.Lors de leur construction,l'amphithéâtre ne fonctionnait plus mais il était gardé dans ses strustures.

La rue qui passait à côtè de l'amphithéâtre dicta la construction d'une porte oblique entre les tours D et E,aménagée sous un angle de 60 grade par rapport à la ligne du mur.Cela témoigne qu'au VIe sc.on n'avait pas encore touché aux structures de ce monument.

Parmi les premières adaptations il faut ranger la chapelle où sont conservées les mosaiques murales.Afin d'obtenir la hauteur nécessaire on détruisit la couche des gradins.La cote de son plancher est de 0,30 m au-dessus du niveau de la galerie de l'amphithéâtre,ce qui marque une différence temporelle entre la construction de la chapelle et l'abandon du monument.

Une inscription gravée sur une pierre utilisée à la construction de l'autel sert de terminus antequem à la datation de la construction de la chapelle tandis que l'ossuaire adapté dans l'une des niches de la galerie de l'amphithéâtre,au sud de la chapelle,sert de terminus post quem.

A côté des tombes mises au jour lors des premières fouilles sur l'amphithéâtre,l'auteur de l'article en a récemment découvertes plusieurs autres dans les galeries de l'amphithéâtre qui par l'inventaire et la typologie,datent du VIIe sc.

Pour des services religieux,au nord-est de l'amphithéâtre on a pratiqué une autre modification qui exigeait la peinture à fresque des murs existants.Les fragments conservés représentent des figures de saints.Les portaits sont très bien dessinés et en belles couleurs.

Cette nouvelle adaptation,située environ 3 m au-dessus du niveau du plancher de la chapelle prouve une différence temporelle entre celles-ci.Les tessons de céramiques trouvés

au remblayage de cette pièce datent du bas moyen-âge.D'après les données acquises cette adaptation remonte au XIIe-XIIIe sc.

En 1502,près de l'amphithéâtre,au milieu de la ville,les turcs creusèrent les fondations pour rétrécir la périphérie des murs d'enceinte.On réutilisa plusieurs fragments architectoniques trouvés dans la ville dont la plupart étaient des restes de l'amphithéâtre.Cela montre qu'à cette époque-là,l'amphithéâtre demeurait toujours en vue.Ce fait est renforcé davantage par Barlet qui écrit sur l'existence de l'amphithéâtre de Durrës,l'unique donnée sur l'existence de ce monument.

Par conséquent,l'amphithéâtre a dû être ruiné en masse après le XVIe sc.et ses matériaux ont été réutilisés à la construction des murs d'enceinte et à d'autres constructions.

Peu à peu à ses structures furent appuyées des habitations dont la forme était dictée par celle elliptique du monument.Plus tard,tout fut couvert pour être découvert de nouveau à nos jours.

DO NOT COPY

Arben ARAPI

DO NOT COPY

Alternativa e arkitekturës rurale para humbjes së vlerave të saj autentike

(Konsiderata të përgjithshme dhe rezultate praktike).

Koncepi monument që deri dje nënkuptonte vetëm realizime të spikatura ,tashmë gjithnjë e më tepër po shtrihet dhe mbi qëndrat rurale të cilat,në tërësinë e tyre,dhe nëse s'kanë monumente të spikatura,disponojnë vlera autentike shpirtërore , estetike e urbanistike, pra kulturore. Këto vlera ,sidomos ato të zonave bregdetare, në kushtet e zhvillimit të turizmit masiv dhe të gjallërizmit, të aktivitetit ndërtimor,në këto zona janë krejtësisht të pa mbrojtura ndaj tjetërsimeve,shtesave, modernizimit, apo dhe ndaj shkatërimit total fizik të tyre .Eshtë thuajse e pa mundur dhe utopike të kontrollosh dhe të përpiqesh të konservosh gjithçka, pasi kjo lidhet drejtpërdrejt me shumë faktorë,prandaj është imperative të bëhen përpjekje për të treguar rrugën se si duhet ecur që të përballuar të tashmen dhe të ardhmen e këtyre qëndrave me sa më pak dëme.

Karakteri i punës sonë ku gjurmimi , vlerësimi dhe restaurimi i vlerave arkiteknotike e kulturore të vëndit tonë përbën objektin kryesor, na ka dhënë mundësinë e njohjes jo vetëm të vlerave historiko estetike të monumenteve por edhe atyre ambjentale duke krijuar një ngacmim të përhershëm tek ne për një studim ku të kombinoheshin rezultatet e punës sonë shkencore me interesat ekonomike të turizmit.

Për këtë duke marrë shkas nga pranimi i kërkesës sonë për të marrë pjesë në një konkurs ndërkombëtar, organizuar nga EUROTER lidhur me zhvillimin e turizmit në zona të pa prekura ,vendosëm që idetë tona ti materializonim në formën e një studimi lidhur me restaurimin dhe përshtajtjen e fshatit të braktisur të Kalasë së Himarës në një qëndër turistike.

Zgjodhëm pikërisht fshatin e Himarës pasi në të gjejmë të kombinuar në një mënyrë tërheqëse pasuritë natyrore me vlera historike të kësaj qëndre mesjetare,duke menduar se ky binom do të ishte një faktor i rëndësishëm për ta bërë turizmin më aktiv, të ngopur me informacion dhe për ti dhënë një përmbajtje më të kulturuar .

Himara bën pjesë në krahinën e quajtur"Bregu i Detit",e cila shtrihet gjatë një rripi të ngushtë të bregdetit të Jonit,rrëzë

DO NOT COPY

vargmaleve të larta që e ndajnë nga pjesa e brëndëshme e vëndit.Kjo zonë ka një klimë të butë subtropikale dhe me rrezatim shumë të lartë diellor.Proçeset e fuqishme tektonike dhe veprimi shkatërues i detit kanë krijuar një vijë bregtetare të gjarpëruar tepër të larmishme ku gjejmë një florë dhe faun të pasur.

Historikisht Himara ka qënë dhe mbetet ktyeqëndra e krahinës.Gërmimet arkiologjike e datojnë kalanë e saj në shek.IV-III p.e.s , ndërsa në burimet e shkruara kështjella e saj përmëndet për herë të parë nga Plini në shek.II p,e,s me emrin Chimera.

Në listën e ndërtimeve fortifikuese të bëra nën perandorinë bizantine Justinian, Himara renditet si një kështjellë e ndërtuar ex-nuovo prej tij.Më 1020 përmëndet si qëndër peshkopale nën juridiksionon e kryepeshkopatës së Ohrit.Më tej Himara shfaqet në skenën historike disa herë ,më 1107 me rastin e luftrave Normano-Bizantine,më 1280 kur bie nën zotërimin e Karlit të I Anzhu, më 1338-39 populli i kësaj krahine ngrihet kundër Andronikut III,më 1386 kjo zonë i kërkon ndihmë Venedikut për tu mbrojtur nga dyndjet Osmane,më1456 mbreti i ARAGONES dhe i NAPOLIT, Alfonsi V dërgon trupat e tij në Himarë për ta mbrojtur nga Turqit etj.

Historinë e krahinës mund ta lexosh në dëshmitë ndërtimore që ajo ka lënë,si muret antike të konstruktuar me blloqe guri poligonal të kështjellës , apo kishat e pa numërta bizantine të ndërtuara brënda lagjeve të banuara,nga të cilat si më e rëndësishmja veçohet ajo e Sërgut dhe Bakut si rezidenca e parë e peshkopatës së Himarës.Një tërheqe tepër e veçantë krijon arkitektura popullore e cila me tendencën për të qëndruar sa më pranë kalasë dhe ekonomizimin maksimal të truallit i ka dhënë vëndbanimit një strukturë tepër të ngjeshur.Rrjeti i dëndur dhe kapilar i rrugicave të ngushta me kalldrëm,i cili përhapet në të gjitha njësitë e banuara të fshatit e depërton me vështirësi këtë strukturë kompakte ,duke u detyruar shpesh të krijojë nënkalime në katet e poshtme të shtëpive.

Variacioni tipologjik i banesave dhe elementet e larmishme arkitektonik,konstruktiv dhe dekorativ të ndërtesave e bëjnë kalimin nëpër fshat tepër të këndshëm megjithë terrenin e pjerrët dhe shkëmbor.

Në gjëndjen e sotme,fshati i Himarës është pjesërisht i braktisur ,me një numër të konsiderueshëm rrënojash ,të cilat ruhen relativisht mirë, duke dhënë mundësinë e perceptimit të kompozimit planimetriko vëllimor fillestar.Ndërkohë ka marrë zhvillim dhe popullim të dëndur qëndra e re Himara, buzë detit ,duke ndarë qëndrën e krahinës në dy aglomeracione të banuara, Himara-Spile buzë detit dhe Himara -Kala thuajse e braktisur.

Synimi ynë është që nëpërmjet një vlerësimi rigjallërues të kthehet ky fshat i braktisur në një qëndër turistike duke kombinuar kështu mjaft kërkesa që i diktojnë vlerat e kësaj qëndre.

Së pari ajo për të cilën ne si restauratorë jemi të interesuar është ruajtja e peizazhit urban rural me të gjithë elementet e tij.

Jemi të ndërgjegjshëm se një ansambël i tillë mesjetar ruan vlera urbanistike - arkitektonike dhe kulturore, të cilat tani për tani arkitektura moderne nuk është në gjëndje të na i japë duke qenë ky një motiv i fuqishëm që justifikon mundin tonë.

Fshati , thuajse i braktisur po jeton vitet e fundit të agonisë së tij dhe me këtë operacion ne kërkojmë të tregojmë se mjaft realizime të kohërave të shkuara , qofshin këto objekte të veçuara apo ansamble banimi, përveç vlerës dokumentare që kanë mund të shërbejnë akoma për qëllime të dobishme për të tashmen dhe për të ardhmen.

Së dyti zhvillimi i turizmit në një zonë relativisht të prapambetur , do të ndikojnë mjaft pozitivisht në ritjen e mirëqënjes materiale të popullsisë së kësaj zone, zënien në punë të saj , gjallërimin e artizanatit lokal, ngritjen e nivelit të kulturës, etj.

Parimi bazë që udhëhoqi punën tonë në hartimin e projektit të restaurimit ishte ruajtja në maksimum e vlerave autentike

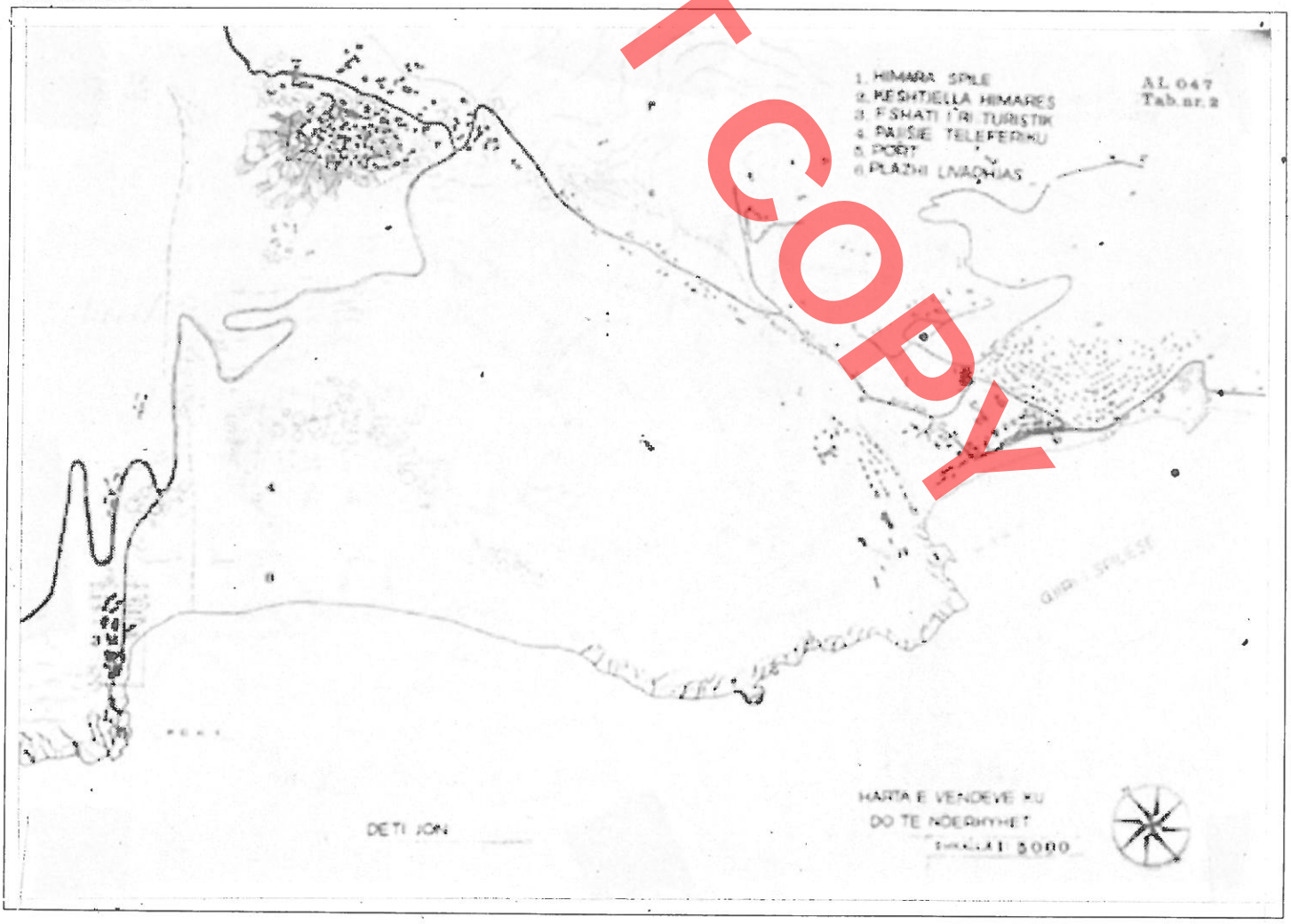
ekzistuese .Përgjithësisht strukturat origjinale të ruajtura lejojnë riformulimin e volumit ekzistues të dikurshëm,por në ato pak raste kur këto struktura janë tepër të dëmtuara ne vlerësuam më me interes ruajtjen e tyre në gjëndje rrënoje,se sa një improvizim falsifikues që mund të kompromentonte autenticitetin e vlerave të ansamblit.

Muratura e pjesëve munguese do të rindërtohet me po të njëjtin material dhe teknikë, por do të distancohet nga ajo origjinale me një fugë në tërë gjatësinë e saj. Kur të jetë e mundur në strukturat e fshehura do të përdoren gjerësisht materiale dhe teknikë moderne ndërtimore.

Rinovimi dhe mobilimi i brendësive, ndarjet ndërmjetëse etj. do të mbeten gjithnjë si ndërhyrje reversibël, në dobi të krijimit të komoditetit të brendshëm.

Për të plotësuar kuadrin e krijimit të një atmosfere karakteristike krahinore kërkuam të realizojmë dhe një mobilim sa më pranë atij të dikurshmit, me qëllim që të merrnim një përputhje midis pamjes së jashtme dhe brendësive, por gjithmonë pa cënuar kërkesat e turizmit bashkëkohor.

Tabela nr. 1



DO NOT COPY

DO NOT COPY

Struktura e fshatit të vjetër ofron mundësi optimale dhe për krijimin e ambjenteve sociale, të domosdoshme për gjallërimin e jetës shoqërore. Mjaft struktura ekzistuese të japin mundësinë të kthehen në lokale, restorante, salla lojrash, bare, dyqane etj.

Rinovimi do të prekë jo vetëm strukturat ekzistuese të banesave dhe objekteve fetare, por dhe elementet e infrastrukturës si rrugët, nënkalimet, furnizimi me ujë, kanalizime etj.

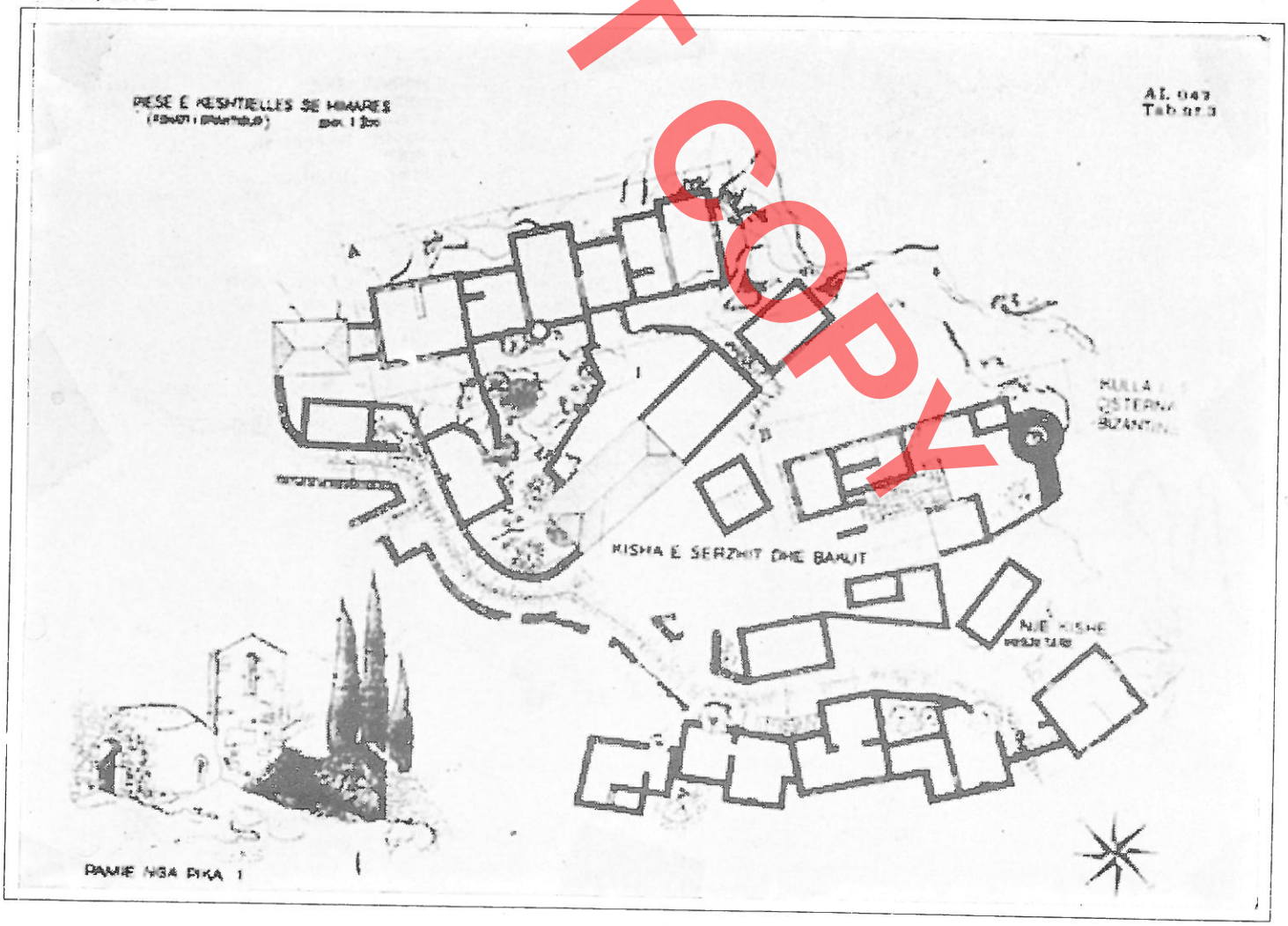
Shpjegime më të detajuara rreth projektit mund të merren nga tabelat e mëposhtme.

Tabela 1, paraqet një Hartë 1:5000, e cila merr në konsideratë objektin kryesor të studimit tonë - fshatin e braktisur Himarë - Kala (2) dhe qendrën e re në zhvillim Himara - Spile (1).

Në Tabelën 2, kemi studimin planimetrik të pjesës veriore të fshatit të vjetër që është njëkohësisht dhe pjesa më e lartë e kalasë.

Kompleksi përbëhet nga ndërtime të periudhave të ndryshme me vlera historike si Kisha, peshkopale e Sergut

Tabela nr. 2



DO NOT COPY

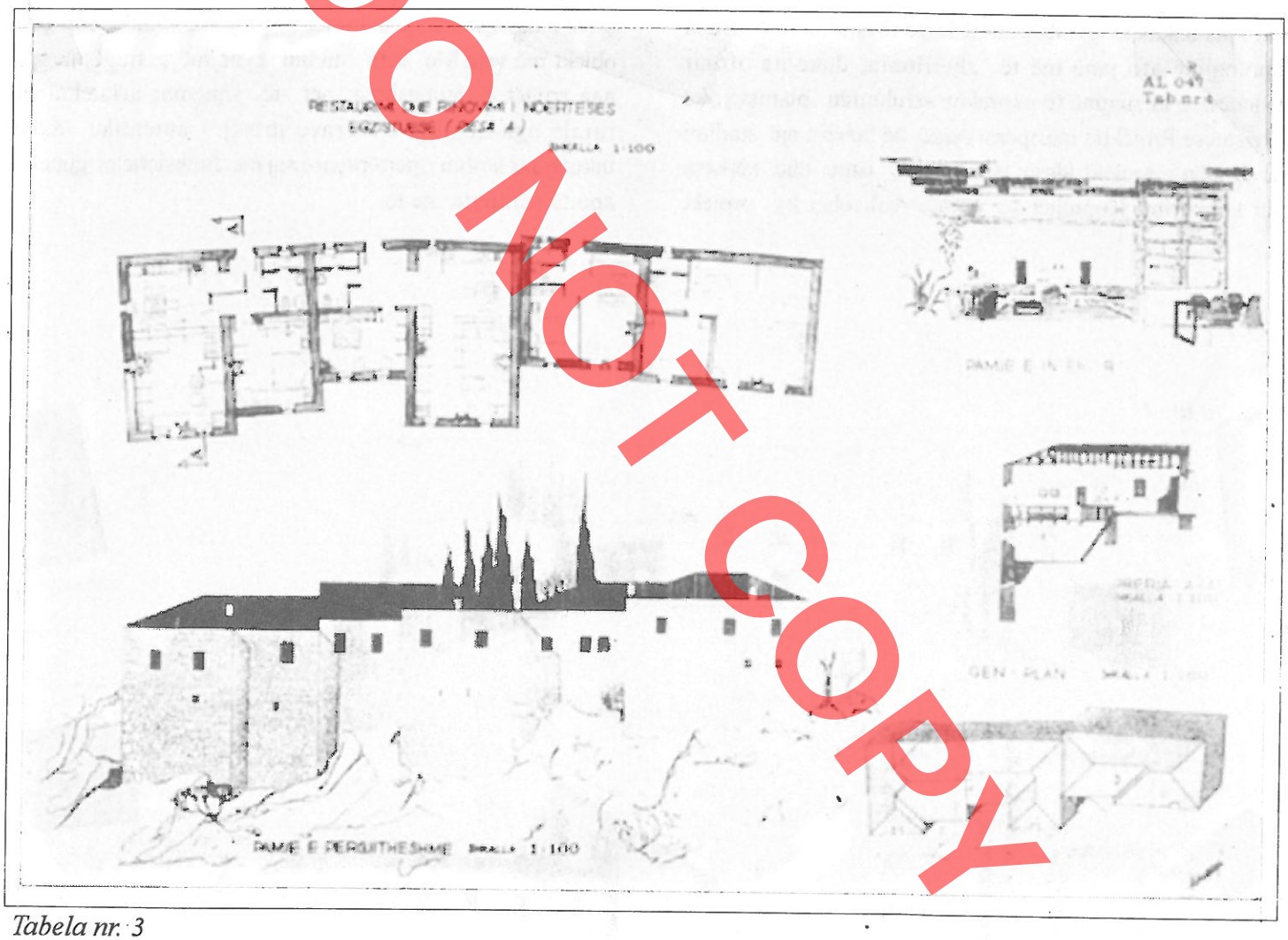


Tabela nr. 3

dhe Bakut, një kapelë e vjetër, kulla me çisternën bizantine si dhe një rrjet i dendur i banesave në formë vargu, të tëra të papërdorshme dhe në gjendje rrënojë.

Tabela 3 pasqyron më me hollësi projektin e restaurimit dhe rinovimit të rrënojave të pjesës jugore të zonës së konsiderueshme. Duke u nisur nga tiparet tipologjike si dhe teknika e ndërtimit, mendojmë se rrënojat e kësaj zone janë më të vjetra dhe i përkasin fundit të shek.17. Banesat përgjithësisht kanë kompozim të thjeshtë planimetriko - vëllimor, me pak ambiente të vendosura rradhazi njera pas tjetrës. Ato janë dykatëshe dhe pjesërisht me gjysëm kat kur janë në terrene të pjerrta.

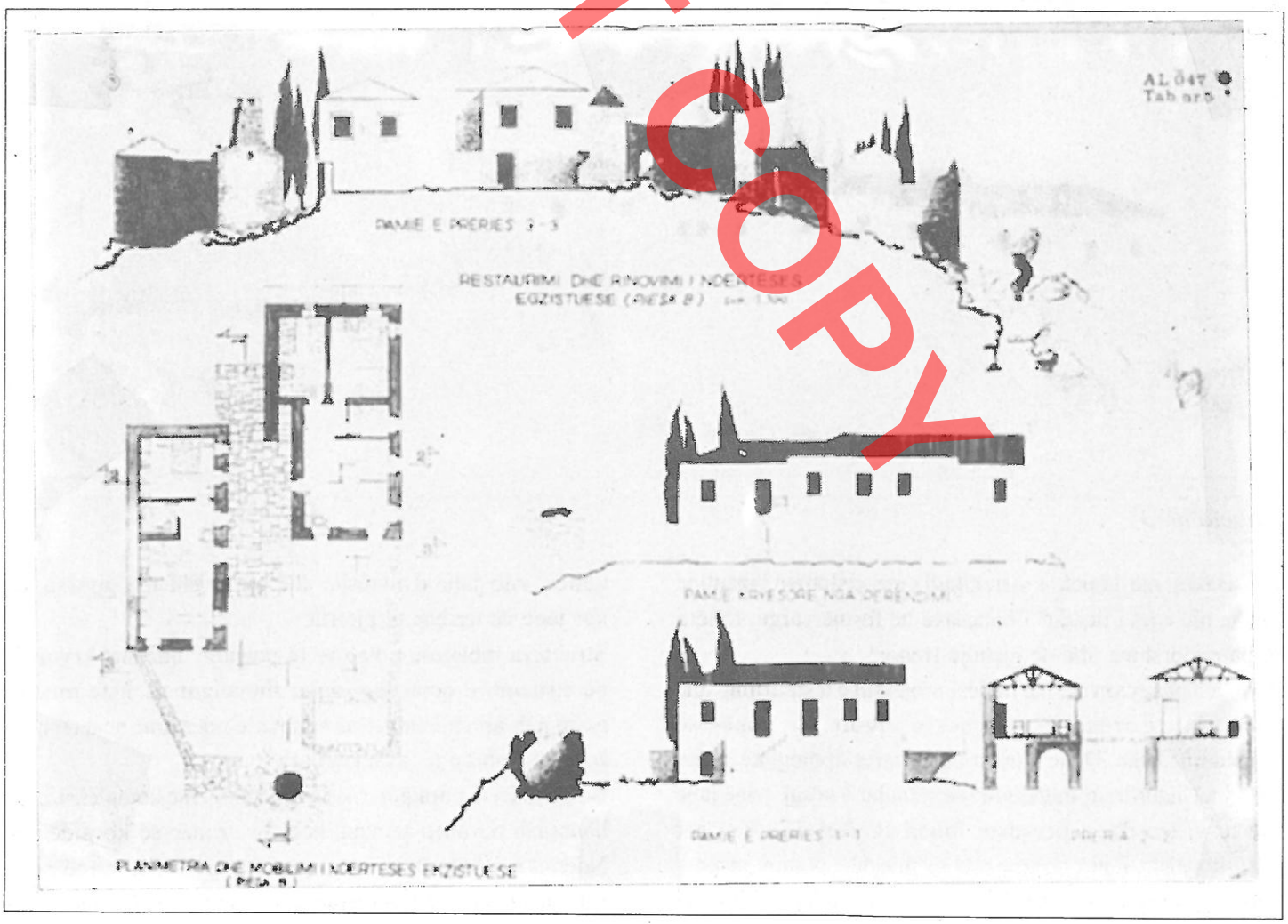
Struktura mbajtëse e kateve të poshtme bazohet kryesisht në sistemin e qemereve duke shmangur në këtë mënyrë gërmimet apo mbushjet në kushtet e ndërtimit në terrene të tilla shkembore të aksidentuara.

Në Tabelën 4, paraqitet rikonstruksioni i një kompleksi tjetër banesash në anën perëndimore të zonës së konsideruar. Ndërtesat e këtushme i përkasin një periudhe më të vonë, fillimit të shek. 19 dhe ruhen në gjendje relativisht më të

DO NOT COPY

mirë për shkak të teknikës më të lartë të ndërtimit. Nga ana tipologjike ato janë më të zhvilluara, duke na ofruar mundësinë ta ruajmë të paprekur strukturën planimetrike ekzistuese.Projekti i mësipërm është në fazën e një studimi në formën e projekt idesë, pasi e tillë ishte dhe kërkesa për konkurim. Kuptohet se, që të realizohet ky projekt është e nevojshme që të hartohen projekte teknike për çdo objekt më vete.Me këtë studim synojmë të tregojmë një nga rrugët e mundshme për të shpëtuar arkitekturën rurale nga humbja e vlerave të saj autentike duke inkurajuar kështu ripërtëritjen e saj me funksione origjinale, apo të përafërta me to.

Tabela nr. 4



Arben ARAPI

DO NOT COPY

L'alternative de l'architecture rurale devant la perte de sesvaleurs authentiques

Résumé

(Considérations générales et résultats pratiques)

Le concept "monument "qui autrefois n'évoquait que des réalisations bien distinctes, s'étend à l'heure actuelle même sur des centres ruraux qui, n'ayant pas de monuments distincts,disposent de valeurs authentiques spirituelles, esthétiques et urbanistiques, donc de valeurs culturelles.Ces valeurs,surtout celles des zones maritimes,dans les conditions du développement du tourisme massif et de l'animation de l'activité constructive s'exposent ouvertement aux adaptations, aux adjonctions à la modernisation ou au danger de leur destruction physiqye totale. Il est presque impossible et utopique de contrôler et de conserver tout , parce que cela se rattache directement à plusieurs facteurs,mais il est impératif de faire des efforts pour trouver le chemin qu'il faut afin de faire face au présent et à l'avenir de ces centres.

Le caractère de notre travail dont l'objet principal est la recherche, l'appréciation et la restauration des valeurs architectoniques et culturelles de notre pays nous a permis de mieux connaître les valeurs historiques,esthétiques et celles d'ambiance des monuments nous incitant ainsi à une étude où seraient combinés les résultats de notre travail scientifique avec les intérêts économiques du tourisme .

Pour cela, et inspirés également par l'acceptation de notre demande pour participer à un concours international organisé par EUROTER sur le développement du tourisme dans des zones intactes, nous avons décidé de matérialiser nos idées sous la forme d'une étude concernant la restauration et l'adaptation du village abandonné Kalasa (région de Himara), en un centre touristique.

Nous avons choisi ce village parce que nous y trouvons bien combinées les richesses naturelles et les valeurs historiques de ce centre médiéval, estimant que ce bynome serait un facteur important qui rend le tourisme plus actif, riche en information ,lui donnant ainsi un contenu plus cultivé.

A l'heure actuelle, le village d'Himara est partiellement

DO NOT COPY

abandonné.On y trouve des restes relativement bien conservés qui permettent de composer la planimétrie des volumes originaux.

Par une valorisation animée nous visons convertir ce village abandonné en un centre touristique en combinant ainsi plusieurs exigences dictées par les valeurs de ce centre.

Premièrement, en tant que restaurateurs, nous devons conserver l'infrastructure rurale dans tous les éléments.

Nous sommes conscients qu'un pareil ensemble médiéval renferme de telles valeurs urbanistiques, architectoniques, et culturelles que l'architecture moderne pour le moment ne peut pas offrir et cela est une puissante raison qui justifie nos efforts. Le village ,presque abandonné,vit les dernières années de son agonie et par cette opération nous voulons montrer que plusieurs réalisations du passé, soit des objets particuliers ou des ensembles d'habitation,à part la valeur documentaire qu'ils renferment, peuvent être encore utiles pour le présent et le futur.

Deuxièmement,le développement du tourisme dans une zone relativement arriérée peut influer positivement à l'amélioration du niveau de vie de la population de cette zone,à l'animation de l'artisanat local etc.

Pendant l'élaboration du projet de réstauration nous nous sommes efforcés de sauvegarder au maximum les valeurs authentiques existantes. En général,les structures originales conservées permettent une composition du volume original et dans le cas où ses structures se présentent assez endommagées on trouva juste leur sauvegarde en état de ruine au lieu d'une improvision falsifiée qui pourrait compromettre l'authenticité des valeurs de l'ensemble.

Le tableau nr.2, une carte 1:5000, prend en considération l'objet principal de notre étude- le village abandonné Himare- Kalase (2) et le nouveau centre en développement, Himara- Spile (1)

Le tableau n.3 représente l'étude planimétrique de la partie septentrionnale de l'ancien village qui est en même temps la partie dominante de la forteresse.

Le tableau n.4 représente de façon plus détaillée le projet de restauration et de réanimation des restes de la partie méridionale de la zone condidérée.

Le tableau nr.5 donne la reconstrucion d'un autre complexe d'habitations situé à l'ouest de la zone considérée.

Le projet en question demeure à la phase d'un projet parce que telle était la demande du concours. Il est évident que pour réaliser ce projet il faut élaborer des projets techniques pour chaque objet en particulier.

Par cette étude nous voulons montrer l'une des voies possibles pour sauvegarder les valeurs authentiques de l'architecture rurale encourageant ainsi sa réanimation avec des fonctions originales ou approximatives.

Gazmend MUKA*

DO NOT COPY

Vlerësime të përftuara nga restaurimi i një ikone

Në pranverën e vitit 1990, Sektori i Artit pranë Institutit të Monumenteve të Kulturës në Tiranë tërhoqi për restaurim nga fondi i ikonave në qytetin e Beratit një ikonë që paraqiste nevojën e ndërhyrjes së shpejtë restauruese (foto 1 filmi 22347/14).

Ikona i përket Katedrales "Fjetja e Shen Mërisë" në kalanë e Beratit, autori anonim, me emërtimin "Ikonë me skena në miniaturë" sipas inventarit të vitit 1977. Përmasat e saj janë 0,8 x 0,5 x 0,04 m. Vepra është realizuar në teknikën tradicionale të ikonave mbi një panel prej dru arre. Ikona është e rrethuar nga një bordurë e rrafshtë 0,05 m (përmasa) e kufizuar me buzë në trashësinë 1 cm.

Bazamenti megjithëse i madh, ruan planin horizontal të sipërfaqes. Në pjesën e poshtme është i gërryer nga insektet, gjë që vihet re qartë në pjesën e përparme të tij. Si rezultat i veprimit të insekteve dhe lagështirës në këndet e ikonës kemi humbje të tyre, duke na paraqitur tashmë linja të kurbëzuara.

Në bordurën e poshtme në krahun e majtë kishin heqje të gdhendur të drurit me funksion të paidentifikuar. Sipërfaqja e heqjes 30 cm² me thellësi 4-6 mm.

Mbi panelin e drurit është vendosur kanavaca e shtrirë edhe mbi bordura. Pjesë të shumta të kanavacës mbahen veçse në një anë, atë të sipërme, dhe prek sidomos 1/3 e ikonës në pjesën e poshtme. Shkëputja e kanavacës ishte shoqëruar me renie grunti, e bashkë me të ka rënie dhe shtresa e pikturuar.

Në krahun e majtë të ikonës në pjesën e poshtme në formë vertikale kanavaca vjen e lidhur mjaft mirë me bazamentin. Grunti që ka si bazë kretën, ishte në gjendje të thatë, dhe shkëputej kollaj nga kanavaca. Kreta nuk ishte lidhur mirë me lidhësin.

Në pjesën e poshtme kishte humbje të konsiderueshme prej 1110 cm², në qendër gati 54 cm², dhe në rreth 25 vende kishim renie grunti, prej 10-16 cm² nga kanavaca ekzistuese. Kishte dëmtime në trajtën e goditjeve, të dekompozimit, si dhe djegie.

Piktura paraqitej në një aspekt të errët, si pasojë e vernikut

DO NOT COPY

të degraduar. Kjo situatë, nuk lejon përcaktimin e qartë të skenës. Në disa fragmente me vështirësi kuptojmë silueta figurash. Mbi vernik kishte dyllra e papastërti. Në krahun e majtë të pjesës së poshtme vumë re një sipërfaqe të madhe djegie qirinjsh.

Kishim rënie pelikuli të pikturës prej 390 cm^2, e sidomos në forma të pjesshme në krahun e djathtë të ikonës në pjesën e poshtme. Nga sondazhet e bëra ngjyrat janë temepra, ndërsa vizatimi i inçizuar. Gjurma të qarta të këtij inçizimi vemë re në portretin dhe kurorën e mbretit në bordurën e djathtë të ikonës. Arin e gjejmë të përdorur në kryqet, kurorat dhe në disa pjesë të veshjes së figurave, por nuk e hasim si zakonisht në sfond.

Dëmtimi i madh i ikonës në pjesën e poshtme në masën 1/3 e saj, humbjet e mëdha të gruntit, gjurmët e lëshuara të kanavacës, dëshmojnë që ikona ka qenë në kontakt me lagështinë. Kjo klimë ka favorizuar zhvillimin e shpejtë të mikroorganizmave, të cilët shtrihen gjerësisht në pjesën e poshtme, duke thërmuar dhe kalbur drurin në masë të konsiderueshme.

Në shkaqet e jashtme, si pasojë e kujdesit të pakët në përdorimin e qirinjve, tymrat e papastërtitë kanë ndikuar në errësimin dhe dekompozimin serioz të pelikulit të pikturës deri në renien e tij të pakthyeshme.

Gjendja e rëndë e ikonës dhe skena mjaft e veçantë në ikonografinë e katedrales ndikoi për kryerjen e një ndërhyrje imediate restauruese.

Pas dezinfektimit me ksilamon, u hoqën me bisturi dhe furça të fortë mbeturinat e kalbura e më pas u imprenjuan me tretësirë të ngopur paraloidi B-72. U bë pastrimi i mirë i drurit në pjesën e përparme të ikonës duke e çliruar nga mbeturinat e gruntit dhe kanavacës pa shtresë pikture, gjurmët e të cilave ndodheshin në pjesët e konsoliduara të ikonës.

Për konsolidimin e plotë të gruntit, u dhanë shumë shtresa të holla paraloidi, në mënyrë të njëpasnjëshme pas tharjes së plotë të tij. Në buzët e gruntit mbi kanavacë, pjesët e humbura u lyen vazhdimisht me kujdes të veçantë me solucionin e paraloidit B-72. Me ndihmën e bisturisë u pastrua kanavaca nga mbeturinat e gruntit duke nxjerrë qartë strukturën e saj fillestare.

Për pastrimin e pikturës u ndërhy me përzierje dimetil formamidi dhe açetat amili në masën 50%. Meqë heqja e vernikut paraqiste vështirësi, u përdorën kompresat, të cilat shtriheshin në gjithë gjerësinë e ikonës. Mbi të u la një shtresë e hollë verniku origjinal, ngaqë heqja e mëtejshme e tij vepronte në shkrimin.

Në pjesën e poshtme të pikturës ku kishte dhe gjurmë të mëdha djegieje, pelikuli i pikturës mungonte plotësisht. U pastrua kjo pjesë nga djegiet. Në pjesët ku mungonte grunti u bënë integrime me akuarel në një nuancë të grisë, ndërsa në qendër të ikonës për mundësi më të pakta të hipotezës u bënë integrime me colorit lokal. Më pas piktura u fiksua me vernik mat temperash pa ngjyrë.

Tashmë pas restaurimit të ikonës, skena u riparaqit përsëri pa humbjet e saj. Piktura informon në formë deklamative skenën. Koloriti është mjaft i pasur e tepër potent. Në përgjithësi përdoren dhe ngjyra neutrale.

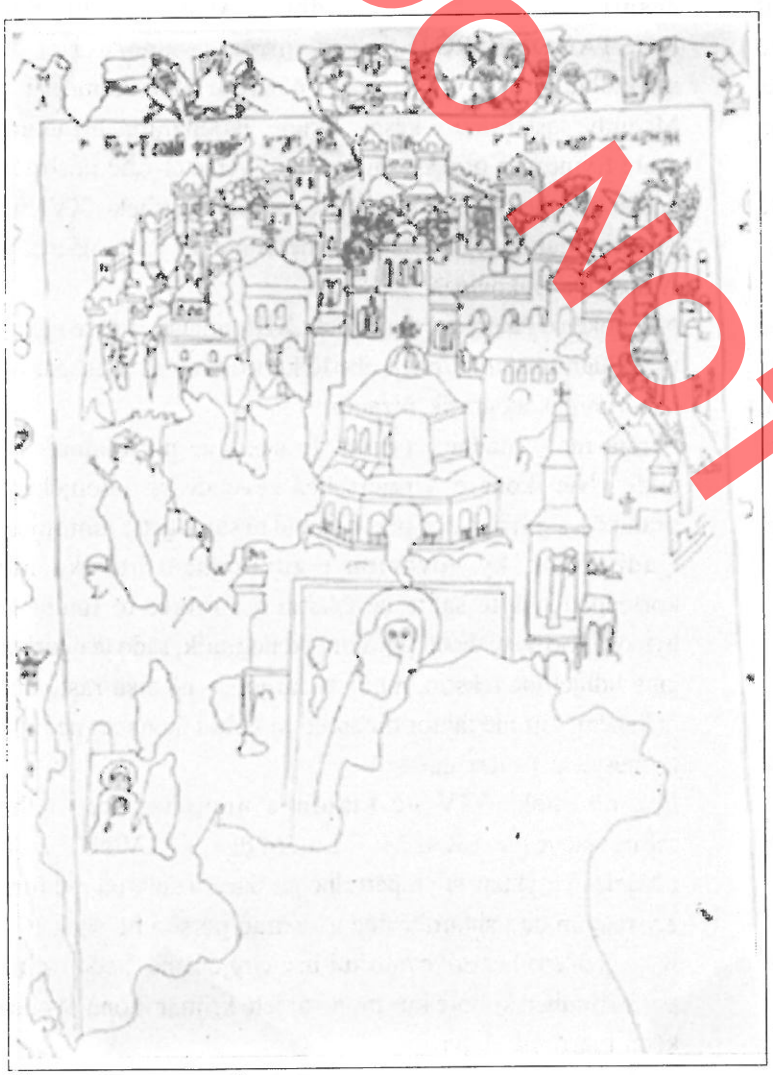
Fabula është mjaft e ngarkuar në detaje, të cilat marrin dhe rolin kryesor në krijimin e gjallërisë së saj (Skica 1). Kemi të bëjmë me strukturën e një qyteti të madh të vendosur brenda kështjellës dhe jashtë saj.

Kompozimi i ngjeshur dëshmon për pasurinë e tij me kisha të shun.ta. Krahas tyre, nëpër to vemë re figura mbretërish me kurora, ushtarakë, besimtarë të cilët mbajnë në duar ikona. Në qendër të kompozimit është vendosur figura e katedrales, si objekt kulti qëndror me tre kupola njera mbi tjetrën. Në dy tamburet e poshtme kemi dritare, nga dy nëpër faqe.

Kulmi i kupolës së sipërme është i realizuar me ar ku vendoset dhe kryqi. Një kulm i tillë nuk përsëritet në asnjë objekt tjetër kulti rreth saj, në tërë skenën.

Prerja tërthore e bërë në pjesën e poshtme të katedrales zbulon Shen Merinë (Krishti mungon, nga humbja e madhe

DO NOT COPY



Skica 1

në pjesën e poshtme).

Në krahun e majtë të katedrales ndodhet këmbanorja mjaft elegante, me tre pjesë të ngritura njera mbi tjetrën. Mbi kupolën e rrumbullakët të saj vendoset kryqi.Mbi katedrale ngrihet një kishë në formë kryqi, e cila në tamburin qendror ka katër kupola të vogla.

Në të djathtë është figura e Krishtit, anash kësaj kishe vendosen afër e afër kisha të shumta dhe këmbanore. Në qendër dhe në të djathtë pikturohen selvi.

Në hapësirat e lira midis kishave vendosen grupime njerëzish diku me veprimet dëftonjëse e diku me ankth. Shenja- simbol të besimit të tyre kthehen ikonat e Shen Mërisë me Krishtin, të cilat i hasim në të djathtë poshtë dhe në të majtë sipër.

E gjithë skena mbyllet nga muret e kështjellës të zgjidhura me një siluet piramidal. Kullat e shumta të vendosura në forma asimetrike ngrehin linjën kufizuese të skenës. Mbi kulla vendosen tenda në faqe ngjyrë blu dhe jeshile. Dinamika kompozicionale e figurative të njerëzve brenda qytetit - kështjellë zhvillohet në dy kahe. Njera, ajo më qëndrorja drejt qendrës dhe tjetra në kahun e kundërt duke dëftuar diçka që ndodh jashtë mureve të qytetit - kështjellë. Këto grupime duken qartë në krahun e lumit jashtë kështjellës si dhe në krahun e djathtë.

Nga pikpamja etnografike, në skenën e brendshme të ikonës hasim larmi veshjesh, kapelesh, kurorash si dhe variacione të shumta arkitektonike për elemente të njëjtë. Vemë re tri lloj kapelesh të arta (të cilat mund ti saktësojmë në kurora mbretërish e në përkrenare ushtarake.

Hasim dy lloje kryqesh (skica X). Kupolat janë pikturuar herë me blu e herë me të kuqe. Nuk duhet ti ngatërrojmë më sipër me çatitë e disa ndërtesave. Në objektet e kultit përdoret i njëjti tip dritaresh të mbyllura në pjesën e sipërme me gjysëm harku.

Në qendër të bordurës në pjesën e sipërme vemë re të ulur në një fron të përbashkët, në të djathtë Krishti me një libër në dorë duke predikuar, në të majtë Ati, me kokë paksa të ngritur, ka bashkuar lehtas dy gishtat në predikimin e trinitetit me dorën e djathtë dhe të majtën e ka vendosur mbi glob, i cili ndodhet mbi gjunj. Në qendër të tyre është vendosur pëllumbi, i cili përfaqëson frymën e shenjtë.

Vemë re skenën e trinitetit në qendër pëllumbin dhe

DO NOT COPY

anash Krishtin dhe Atin të kthyer në gjysëm profil respektivisht me drejtim brenda. Veshja e Krishtit, le të nënkuptojë zgjidhjen e njohur në zhvillimin ikonografik të shek. 18-19 në trevën e Beratit, sidomos te Çetirët. Veshja e brendshme e kuqe, del në trajtë rripi poshtë mantelit blu, i cili mbulon një krah, të majtin. Forma e stilizimit të Kerubinëve është krejt tjetër nga to të ikonografisë së shek. 15-16-17 të kësaj katedraleje.

Në të djathtë të skenës qendrore të bordurës së sipërme kemi Shën Mërinë, e cila qëndron mbi re. E mbajnë dy kerubinë. Vështrimi është drejtuar nga qendra. Po kështu, në krah të majtë kemi Joan Pagëzorin, të drejtuar nga qendra e skenës.

Në pjesë të tjera të bordurës kemi shumë humbje të pelikulit të pikturës, mungesë e cila krijoi vështirësi në ndërtimin e fabulës.

Vështrimi ikonografik

Tema e ikonës sonë i kushtohet kultit zyrtar të Maries.

Në ikonën që shqyrtojmë kemi shumë raste të paraqitjes së Maries. Në bordurë dhe në tre ikona, në qendër me Krishtin në prehër. Ajo ka një qëndrim frontal dhe i përket tipit të Shën Marisë mbrojtëse.

Pikënisja e kultit zyrtar të Maries është koncili i EFESIT (431) që e bëri Marien dhe grua mistike të Perëndisë së mishëruar në personifikimin e kishës. Efesi, qyteti i Artemisit, Dianës së kulluar, është djepi i kultit të virgjëreshës që u shpall për herë të parë shenjtore dhe nëna e perëndisë.[1]

Një rol të madh në kristalizimin e fuqisë mbrojtëse të Virgjëreshës është ilustrimi i Himnit Akatist, himn liturgjik me 24 strofa që recitohet në këmbë gjatë kreshmës së madhe.

Ai u këndua për të parën herë më 626, pas një sulmi të dështuar të Persëve dhe Avarëve kundër KOSTANDINOPOJES për hiret e ndërhyrjet e mrekullueshme të Virgjëreshës që bëri të iknin sulmuesit.

Megjithë lashtësinë e kësaj lutjeje, ikonografia bizantine është frymëzuar prej saj mjaft vonë. Versetet janë ilustruar vetëm në shek.XI në miniaturë, vetëm në shek. XVI në pikturat murale të Manastririt Theoropon në Rusi, në malin Athos dhe Bukovinë.

Në epokën e Paleologëve në shek. XIII, iniciativa të të njëjtit tip filluan të shumëzohen dhe të kontribuojnë ndjeshëm në pasurimin ikonografik bizantin.[2]

E reja më e madhe i përket dy skenave përfunduese të ciklit. Një ikonë e Virgjëreshës zëvendëson ndonjëherë praninë e saj fizike dhe pret në vend të saj lutjet e mbrojtjes. Çuditërisht, ky novacion i guximshëm nuk ka një korrespondues të saktë në tekstin e strofave të fundit të hymnit. Kjo do të thotë që krijimi ikonografik, sado të ngushta janë lidhjet me tekstin, mund të largohet, në disa raste dhe dukshëm, kur një faktor dinamik (si kulti i ikonave, në fund të mesjetës) merr epërsi.[3]

Por në shek. XIV në klanin e humanistëve dhe reformistëve pas ERAZMIT, Luterit dhe KALVINIT, kulti i Maries i gjykuar si i tepërt dhe pa bazë u sulmua me furi. Ky reagim qe i shkurtër dhe u rishfaq përsëri në shek.19.

Këto të dhëna historike mbi kultin e virgjëreshës hedhin dritë për periudhën kohore kur mund të jetë krijuar ikona të cilën kemi marrë në shqyrtim.

Të dyja këto momente historike të zhvillimit të artit Bizantin që buronte nga qendra e Bizantit, Kostandinopoja, janë pasqyruar në mënyrë të ndjeshme dhe në qytetin e Beratit si në ndërtimet e kultit dhe në drejtimin ikonografik. Këto momente pa dyshim kanë evokuar fuqishëm dhe kultin e Virgjëreshës Mari.

---

1) REAN LUIS "Iconographie De L'art Chretien" Tome Second, f.59 Presses universitaires de France 108, Boulevard Saint- Germain, Paris 1957.

2) Andre GRABAR, 'Le vie della creazione nell' ikonografia CRISTIANA ANTTCHITA E MEDIOVO" Milano 1988, f.213.

3) Andre GRABAR, Po aty, f.213-215

DO NOT COPY

Pesha e qytetit të Beratit, shkolla e tij ka nxjerrë në shek. 15-16 një numër piktorësh të njohur për fuqinë e tyre artistike në veprimtarinë ikonografike. Më vonë, në shek. 18-19 me shkëputjen nga patrikana e OHRIT, peshkopata e Beratit shenoi një faqe të re në zhvillimin e saj të gjithanshëm. Kjo u pa si në ndërtimin e objekteve të shumtë të kultit dhe në zgjerimin e fondit ikonografik.

Ikona që ne po studjiojmë paraqitet e vetme në llojin e saj, në qendrën e peshkopatës së Beratit; në Katedralen "Fjetja e Shën Mërisë".

"Virgjëresha mbrojtëse" ngadonjëherë është paraqitur ulur, por shpesh në këmbë dhe gjithmonë përballë (si në rastin tonë) për të mos fshehur lutësit që po shtyhen nën mantonë e saj. Ajo është me shtat gjigand në krahasim me të mbrojturit prej saj që kanë trup fëmije.[4]

Megjithatë në studimin e kësaj ikone nuk dua të biem në nënvizimin e formulave me karakter zonal, meqë pjesa më e madhe e tratativave të këtij tipi nuk janë të përfunduara përsa i përket ikonografisë bizantine, as për një përkufizim të konceptit "zonë" as për atë të përmbajtjes së saj që duhet të krahasohet si krijim ikonografik zonal. Nga njera anë dija jonë për veprën e mirëfilltë bizantine është shumë fragmentare për të na çuar të shtyjmë një farë tipari ikonografik në zona të tilla.

Në qoftë se tema ikonografike vlen në paraqitjen e qendrës së perandorisë Kostandinopojën, ajo vlen dhe për çdo zonë tjetër të kësaj perandorie, dhe kjo vjen si rezultat i rrallësisë së madhe të shtrirjes së imazhit në komentet teologjike, duke e kthyer atë në objekt adhurimi.

Në këtë shtet monarkik të qeverisur nga Kostandinopoja, iniciativat vinin nga kryeqyteti, por shpesh dhe nga krijues veprash arti të dërguara në provincë ose në vendet pranë. Ata praktikojnë po ato teknika artistike, teknika të vështira larg nga kryeqyteti e përpiqen para së gjithash t'i imitojnë me korrektësi.

Kjo është e qartë në ikonografi, mbase ky aspekt i arteve fetare është i lidhur ngushtë me rrëfimin kristian. Ortodoksit e lidhur me Kostandinopojën, tregonin kështu pak a shumë me vetëdije lidhjen me kishën e tyre.[5]

Këndvështrimi Figurativ

Këndvështrimi figurativ në dhenien e qartë të skenës vlen të merret shumë në konsideratë. Nëpërmjet një vështrimi dhe nga lart dhe përballë, autori i shton hapsirën e veprimit, skenës që trajton.

Ai e zgjidh thjeshtësisht këtë problem duke parë kalanë nga një gjysëmlartësi e mjaftueshme për të evidentuar madhësinë e saj, karakterin e qartë të mureve, lumin dhe ndërtimet në bregun tjetër të tij ndërsa katedralen, kishat dhe njerëzit në detajet e shumta i inçizon në planin horizontal në të cilën ato mund të japin një informacion më të plotë.

Mënyra figurative e organizimit të marrëdhenieve midis përmasave të objekteve të kultit dhe njerëzve në këtë ikonë fiton interes të veçantë.

Për autorin, sidomos në pjesën e sipërme të ekonës njerëzit marrin pjesë si të barabartë me kishat, e banesat. Aty këtu strukturat e rënda dhe vertikale të kishave duken si trupat e këtyre njerëzve të grupuar.

Kapelat e njerëzve të vendosura njëra përmbi tjetrën pikturohen në pjesën e sipërme, në ngjyrën e kupolave të kishave, duke na krijuar vizionin e ndërthurjes së natyrshme të tyre. Ndoshta këto paraqitje vijnë nga naiviteti i konceptimit të figurës së skenës nga autori, nga aftësia e tij në konceptimin real të hapësirës, por megjithatë sinqeriteti i tij krijues zhvillohet në krijim nga ligje më të brendshme të cilat burojnë nga botkuptimi i tij shpirtëror. Te ai ndërtohen

---

4) "LUIS REAN" Po aty (IKONOGRAPHIE DE L'ART CHRETIEN) Tome Boulevard Saint-Germain, Paris 1957).

5) Andre GRABAR, Po aty, f. 217-218.

struktura figurative të udhëhequra nga rëndesa shpirtërore si figura e Shën Mërisë, Krishtit, figura shenjtorësh e më pas objektesh kulti, duke përmbysur ose barazuar me fenomenet figurative që ndodhin në hapësirën ekzistuese. Po kështu ai vazhdon të ndjekë kodin e tij në vendosjen e bordurës së skenës që ndodh në tokë. Bordura e saj është një ngjarje që ndodh në qiell, plot engjëj e figura që i përkushtohen perëndisë. Bordura përmban dogmën, ndërsa ikona (brenda saj) përmban fabulën. E vërteta figurative i le vend të vërtetës objektive, toka rrethohet nga qielli.

Në përgjithësi fabulat fetare të pikturave i nënshtrohen të drejtës kanonike, ndoshta dhe autori i kësaj ikone ka ndjekur imazhin e njohur ikonografik.

Një inventar të tillë objektesh të shumtë kulti, rreth katedrales e banesave qytetare, paraqet dhe kalaja e Beratit. Anash saj kalon lumi i Osumit e në bregun tjetër vendoset lagja "Goricë". Ndoshta kjo është fizionomia e qendrave të besimit.Ikona pas restaurimit u vendos në katedralen "Fjetja e Shën Mërisë" në kalanë e qytetit të Beratit, sot muzeu i artit mesjetar "ONUFRI".

DO NOT COPY

Gazmend MUKA

DO NOT COPY

Rèsultats obtenus de la restauration d'une icône

Résumé

En printemps de l'année 1990,les restaurateurs des oeuvres d'art auprès de l'Insitut des Monuments Culturels à Tirana entreprirent la restauration d'une icône de la ville de Berat qui avait besoin d'une intervention immédiate.Il s'agit d'une icône d'auteur anonyme qui appartient à la cathédrale "La dormition de la Vierge".

D'après l'inventaire de l'année 1977 elle est nommée l'"Icône avec des scènes en miniature".L'icône est encadrée dans une bordure plate de 5 cm de large limitée d'une partie plus élevée d'une épaisseur de 1 cm.Elle est réalisée selon la technique traditionnelle des icônes,sur un panneau de noyer.Le fond,ravagé par les insectes et l'action de l'humidité,est deformé en lignes courbées.Sur le panneau de bois est étalé le canevas dont le tiers est abîmé.Le tiers du canavas détaché avait enlevé l'enduit et la couche de la peinture,tandis l'autre partie se présentait assez endommagée.On y remarquait des fragments décomposés,des brûlures.

La peinture était devenue presque noire à cause du vernis décomposé.Cette situation empêchait la lecture de la scène.On remarquait à peine des silhouettes de figures sur quelques fragments.

Les sondages effectués indiquèrent que la peinture était réalisée à la détrempe et le dessin était incisé.Des traces bien nettes de cette incision se font remarquer au portrait et à la couronne du roi,à la bordure droite de l'icône.On remarque l'emploi de l'or sur les croix,les couronnes ou sur quelques parties des vêtements mais on ne le trouve pas sur le fond,comme d'habitude.Après la désinfection avec du xylamone on enleva au moyen d'un bistouri et d'une brosse les restes pourris et on imprégna l'icône de paraloïd B.72 dilué. A l'aide du bistouri on nettoya le canevas sans peinture des restes de l'enduit, mettant ainsi en relief sa structure initiale.

Pendant le nettoyage de la peinture on utilisa un mélange de dimètyle formamide et d'acètate amyle dans un rapport de 50 %.Pour enlever le vernis on fit usage des compresses.Sur les endroits où l' enduit manquait on

effectua des intégrations à aquarelle d'une nuance grise tandis que au centre de l'icône on appliqua des intégrations de coloris local.A la fin,la peinture fut fixée d'un vernis mat sans couleur.

Après la restauration la scène devient visible et la peinture l'informe de façon déclamatoire.Le coloris se présente assez riche.En général on utilise même des couleurs neutres.

Le sujet iconographique est très chargé de détails qui jouent le rôle principal à la création d'une athmosphère bien animée.On distingue la structure d'une grande ville située à l'intérieur et à l'extérieur de la forteresse.De pair aux nombreux eglises et objets architectoniques,on remarque des groupes de gens tenant des icônes dans les mains.Sur la bordure se trouve le dogme religieux.

L'icône en question est dédiée au culte officiel de Marie.Elle est unique dans son genre,représentant la Vierge Protectrice de taille gigande par rapport à celle de ses protégés representés à la taille des enfants.

Après la restauration,l'icône fut installée à la cathédrale "La Dormition de la Vierge" actuellement transformée en musée d'art médiéval.

DO NOT COPY

Fabian MIRAJ

DO NOT COPY

Burimet e malit të Durrësit

Nga burimet e shkruara të lashtësisë janë të pakta të dhënat për furnizimin me ujë të pijshëm të qytetit të vjetër të Durrësit për periudhën para pushtimit romak.

Polibi në veprën e tij "Historia", kur flet për Ardianët e dërguar nga Teuta për pushtimin e qytetit thotë "qëndruan në limanin e Epidamnit duke nxjerrë shkak se gjoja do të merrnin ujë të pijshëm"[1] . Këtu kuptohet se qyteti i Dyrrahut (Epidamnit) , duke qenë një qytet i madh, furnizohej me ujë brenda rrethimit të tij edhe para shekullit të III p.e.sonë, por nuk kuptohet mënyra e furnizimit e cila, mund të ishte me burime natyrore, me puse, me çisterna, apo me ndonjë ujësjellës.

Çezari mbi luftën civile flet diçka edhe për burimet natyrore "... ashtu edhe nga mungesa e ujit..." me të vërtetë Çezari kishte kthyer ose kishte mbushur gjithë përrenjt edhe burimet që derdhen në det Meqë ishin vende malore edhe grykat dhe luginat e ngushta Çezari kishte urdhëruar të ndërtoheshin penda për të ndaluar ujin (në Dyrrah), prandaj (Pompeu) u shtrëngua nga nevoja të zbrisnin në toka të ulta dhe kënetore për të hapur këtu puse. Çezari për të mbajtur mbyllur me lehtësi kalorinë e Pompeut në Dyrrah dhe për të ndaluar kullotjen, fortifikoi me punime të mëdha grykat e ngushta. Jepet mundësia që në këto të dhëna të jetë fjala për burimet dhe përrenjt e shpatit perëndimor të Malit të Durrësit.

Mali i Durrësit me lartësi deri 180 m, shtrihet në drejtim verior të qytetit, dhe më pas, ngjitur, vazhdon Mali i Gjatë me lartësi 170 m. Këto dy pika dominuese, shoqërohen edhe me kodra të shumta e së bashku formojnë një varg të vazhduar deri tek Porta (Porta Romana).

---

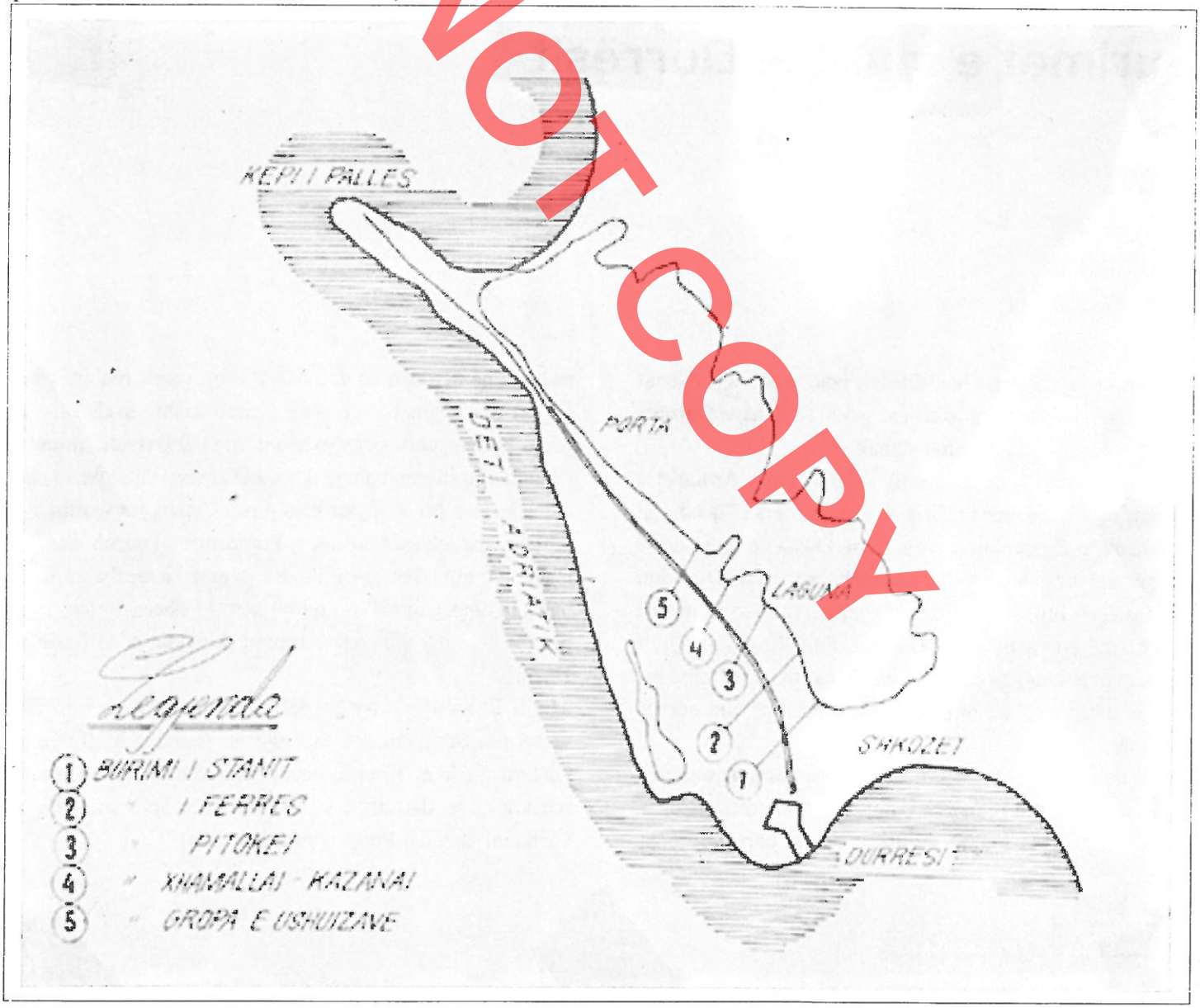
1) Polibi , II, 9.

DO NOT COPY

Ky mal nuk përmendet as nga historianët dhe as nga gjeografët e kohës së lashtë (Foto Nr.1).
Emërtimi i saktë i tij jepet vetëm nga Vibius Sequestris : Mons "Boreas Dyrrachii" që don të thotë : Mali verior i Durrësit.[3]
Si nga ana perëndimore ashtu edhe nga ajo lindore e vargut

3) Vibius Sequestris -De fluminibus, fontibus, montibus - B. C. Teubne Lipsiae-Remo Gelsomino-Arkeologu Skënder Anamali,e identifikon malin e përmendur nga Vib.Sequestri me malin e Varës,por mendimi i tij nuk qëndron.

Foto 1



DO NOT COPY

rrjedhin burime natyrore uji. Sot në anën perëndimore njihen disa burime si ai i Currilëve, i Kallmit dhe burime të tjera deri tek Porta. Në shpatin lindor njohim : Burimin e tre çesmave, të Gropës së Ushujzave, Burimin Pitokej, Burimin Shamallaj- Kazanej . Çezmën e Ferrës e të Stanit. Më tepër na kanë tërhequr vëmëndjen Burimet e anës lindore.

Që në vitin 1968 kemi ndjekur me vëmëndje Burimet dhe gërmimet e rastit të kësaj ane të Spitallës për të gjetur gjurmë ndërtimesh të kohëve të lashta.

Gjurmët e para u hetuan në Luginën e Gropës së Ushujzave. Nga një punim rasti, u gjetën në thellësinë 1m tuba dheu të pjekur. Nuk kishin asnjë lloj nënshtrese, dhe as ndonjë punim përforcues, por tubat ishin vendosur në kanal, duke u mbuluar me dhe.

Tubat vinin në drejtim të burimit, që ndodhet në rrëzë të kuotës së lartë 170 m. Pra uji i burimit me anën e tubave të dheut zbriste me një pjerrësi 15-20 gradë dhe drejtohej nga rruga që lidh qytetin me Spitallën [4]. Sasia e ujit arrin deri gjysmë litri në sekondë.

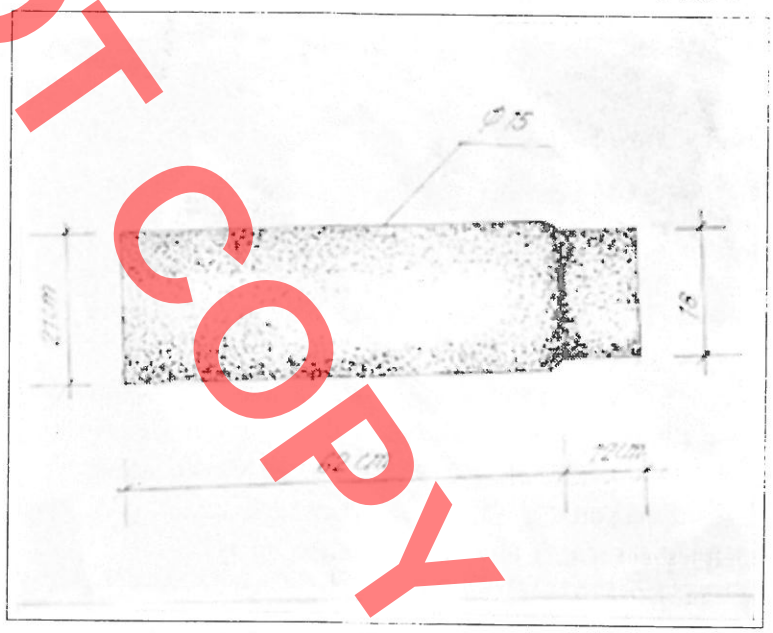
Në këtë luginë kemi takuar edhe gjurmë të tjera ndërtimi,tuba dheu në dy-tre vende, trakte muresh, dhe materiale arkitektonike.Muret formonin një depo uji me përmasa 6 x 3 m.U gjet edhe një mur që kalon afër shtëpisë B.Nallbanit.Gjerësia e tij arrinte 1.10 m.

Ndërtimi ishte bërë me gur dhe tulla me përmasat 29 x 29 x 4 cm dhe 62 x 31 x 5 cm.Tek burimi u gjetën tulla me dimensione 45 x 30 x 8 cm.Tubat e dheut kanë një teknikë të përsosur si në prodhim ashtu edhe në vendosje.Janë bashkkuar njeri me tjetrin femër mashkull dhe hermetizuar në bashkim me brum gëlqeror.

Përmasat e tyre ndryshojnë si gjatësi,por gjatësia mesatare luhatet rreth 74 cm me diametër 15 cm.Disa nga tubat nga ana e brendshme janë të vjaskuar.Të tillë tuba janë gjetur edhe nëpër vende të tjera perandorake romake [5] si në Panoni,Azi të Vogël,etj (foto nr.2)

Jo shumë larg nga gropa e Ushujzave, në drejtimin jugor

Foto 2



gjendet lugina Xhamallej -Kazanej.

Në afërsi të ujëmbledhësit të sotëm,gjatë një gërmimi të rastit u hetuan tuba dheu.Tubat ishin të një natyre me ata të Gropës Ushujzave.Meqënëse gjatë kohëve ka pasur

4)F.Miraj,Bashkimi,13 Mars 1971,dhe Almanaku "Durrësi" 1983 nr.1 (janë dhënë gjurmët e para të ujësjellësit)

5)B.Thomas-Romische Villen in Panonia,Budapest 1964,f.133

DO NOT COPY

shembje të terrenit,linja nuk del shumë e qartë.
Drejtimi zbret në afërsi të rrugës Durrës-Spitallë (foto nr.3)
Ujrat e burimit të kësaj lugine kanë qenë me sasi të mjaftueshme sa për të vënë në lëvizje një mulli bloje,

Foto 3



gjurmët e të cilit janë parë deri vonë në Spitallë. Ky burim është me prurje 3/4 litra në sekondë.
Gjatë hetimeve të vazhduara në vendin që quhet Pitokej me rastin e hapjes së kanalit të madh për ujëprurësin,u gjetën përsëri gjurmë tuba dheu.Tubat ishin të një teknike me ata të gjetur më parë.Edhe ky burim deri vonë ka pasur ujë të mjaftueshëm rreth 1 litër në sekondë(foto nr.4)
Burimi i Ferrës (Çesmja),deri vonë ka furnizuar me ujë lagjet e afërta të Durrësit.Ai buronte afër Fabrikës së Tullave dhe me kanal të mbyllur zbriste deri në afërsi të rrugës Durrës-Spitall.
Në vitin 1982 gjatë ndërtimit të një banese në afësi të Mauzoleumit të dëshmorëve,ndërtesa e dytë prapa Farmacisë Nr.3,në thellësi, rreth 2.50 m u gjetën tuba dheu të pjekur.Dukej se rrjedha e ujit vinte nga Burimi i Stanit dhe duke u bashkuar me një rrjedhje të dytë,që zbriste nga Kodra Dautaj vazhdonte në drejtim paralel me rrugën e Dëshmorëve.Mendohet se kjo linjë furnizonte me ujë ndonjë mjedis me rëndësi,termë publike,apo Nymfeun (foto nr.4)
Tubat e dheut kanë një gjatësi 71 cm,diametër 15 cm dhe janë të një punimi me ata që kemi përmendur më lart.Çezmja e Stanit e ka fillimin e vet në afërsi të kuotës 98, aty ku është ndërtuar Vila e Durrësit. [6]
Duke grumbulluar të gjitha të dhënat, del qartë se të gjitha burimet drejtohen për në Durrës.Këtu mund të supozohet se ato,ose janë bashkuar në një tub të vetëm,më të madh,në drejtim për në qytet,ose më e mundshme është që të gjitha burimet,me tubacione të veçanta të jenë drejtuar për në Durrës.Ky është edhe rasti më i njohur,kur ujësjellësat janë ndërtuar me tuba dheu.Përmendim në Azi të Vogël,

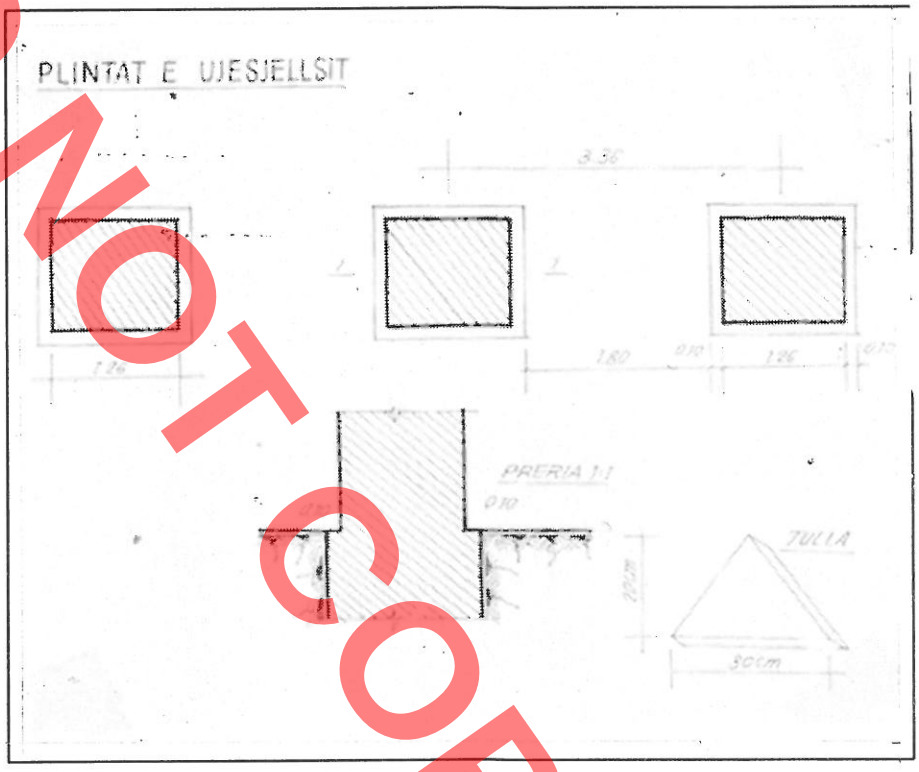


Foto 4

6)L.Ugolini,L'Albania antica,botim i vitit 1925,f.177 thotë: "Anche di recente sulla colina piu alta di Durrazzo,facendosi i lavori si sterro per le fondazioni della vila...sono state rinvenute delle condutture d'acqua d'epoca romana".

ujësjellësin e Pergamos, ndërtuar që në kohën helenistike dhe riparuar në kohën perandorake me dy rradhë tuba dheu.[7]
Në rastin e fillimit të ndërtimit të një shkolle në fund të luginës Pitokej (Spitallë),jo shumë larg nga rruga automobilistike, janë parë disa plinta që vëretojnë kalimin e ujit për në qytet. [8]
Ndërtimi i plintave me kolona dhe me harqe ka formuar urën për kalimin e tubave të dheut dhe për të siguruar kuotën për rrjedhën natyrore të ujit.Plintat nuk duhet të jetë në vazhdimësi,por vetëm në ato raste kur kuota e terrenit zbret më poshtë nga rrjedhja natyrore e ujit (Foto nr.5)
Të gjithë elementet e hetuar vërtetojnë ekzistencën e një ujësjellësi të formuar nga burimet e malit të Durrësit që arrin një gjatësi prej 6.50 km.Mendohet që ky ujësjellës të jetë ndërtuar para ujësjellësit të madh që merrte Ujin në lumin e Erzenit me gjatësi 15 km. [9] Që të dy i takojnë periudhës së Perandorit Hadrian (117 - 138) me që në ndërtim është përdorur tulla

Foto 5



trekëndëshe 30 cm me lartësi 20 cm,material i cili i takon Hadrianit [10]
Kjo vërteton se popullsia e qytetit shkoi gjithnjë në rritje në kohën perandorake,prandaj u ndërtuan Ujësjellësat,më parë i vogli në afërsi,dhe më vonë tjetri shumë i madh në largësi 15 km,nga vendburimi.

DO NOT COPY

7)Gunther Gabrecht,Due Wasserversourgunt des antiken Pergamon band 2 Mainz am Rhein,1987.

8)Gërmimet për plintat i ka vazhduar arkeologia Hava Hidri.

9)Fabian Miraj,Halil Myrto,Ujësjellësi antik i Dyrrahit, "Iliria"Nr.1,1982.

10)Fabian Miraj,"Tulla material ndërtimor etj,në periudhën antike në Durrës",Monumentet,2,1986.

DO NOT COPY

Fabian MIRAJ

DO NOT COPY

Les sources d'eau de la montagne de Durrës

Résumé

Les données sur l'approvisionnement en eau de la ville antique de Durres avant l'époque romaine,sont peu nombreuses.

D'après Polybe,la ville de Durres ètait fourni d'eau potable à l'intérieur de son enceinte,même avant le II e sc.av.n.e.

Les oeuvres de Jules César mentionnent entre autres les sources de la montagne septentrionnale de Dyrrrah.La montagne de Durrës nommé "Mons Boreas Dyrrahu" qui signifie "La Montagne septentrionale de Durrës",à l'époque de l'empire,servait de source d'eau potable à la ville.L'eau était apporté au moyen d'un aqueduc construit à l'époque d'Adrien (117-138).Cet aqueduc doit être antérieur à celui qui apportait l'eau de la rivière Erzen.

Il ètait d'une construction assez simple en tuyaux de terre cuite disposés dans le cannal sans aucune autre couche.

Les sources qui existent même à l'heure actuelle, étaient orientées vers Durrës.Les tuyaux de terre cuite étaient d'une longueur de 74 cm et d'un diamètre de 15 cm.

Parmi les différentes trouvailles on compte 11 plinthes de colonnes en briques qui prouvent qu'à cet endroit le terrain exigeait un nivellement afin d'assurer l'écoulement de l'eau par gravitation.

L'aqueduc qui apportait l'eau des Sources de la Montagne de Durrës, était d'une longueur de 6,5 km.

Les traces de cet aqueduc démontrent que pendant l'époque de l'empire romain la population de la ville de Durrës s'est accrue davantage.

DO NOT COPY

Fabian MIRAJ

DO NOT COPY

Les sources d'eau de la montagne de Durrës

Résumé

Les données sur l'approvisionnement en eau de la ville antique de Durres avant l'époque romaine,sont peu nombreuses.

D'après Polybe,la ville de Durres était fourni d'eau potable à l'intérieur de son enceinte,même avant le II e sc.av.n.e.

Les oeuvres de Jules César mentionnent entre autres les sources de la montagne septentrionnale de Dyrrrah.La montagne de Durrës nommé "Mons Boreas Dyrrahu" qui signifie "La Montagne septentrionale de Durrës",à l'époque de l'empire,servait de source d'eau potable à la ville.L'eau était apporté au moyen d'un aqueduc construit à l'époque d'Adrien (117-138).Cet aqueduc doit être antérieur à celui qui apportait l'eau de la rivière Erzen.

Il ètait d'une construction assez simple en tuyaux de terre cuite disposés dans le cannal sans aucune autre couche.

Les sources qui existent même à l'heure actuelle, étaient orientées vers Durrës.Les tuyaux de terre cuite étaient d'une longueur de 74 cm et d'un diamètre de 15 cm.

Parmi les différentes trouvailles on compte 11 plinthes de colonnes en briques qui prouvent qu'à cet endroit le terrain exigeait un nivellement afin d'assurer l'écoulement de l'eau par gravitation.

L'aqueduc qui apportait l'eau des Sources de la Montagne de Durrës, était d'une longueur de 6,5 km.

Les traces de cet aqueduc démontrent que pendant l'époque de l'empire romain la population de la ville de Durrës s'est accrue davantage.

DO NOT COPY

Bep JUBANI

DO NOT COPY

Lidhjet e Butroitit me korintin,sipas të dhënave të cicëronit

Butroiti zë një vend të posaçëm ndërmjet qyteteve antike të vendit tonë.Monumentet arkeologjike dhe pasuria e madhe e mbishkrimeve të zbuluara aty dëshmojnë se Butroti ishte një qytet i rëndësishëm kaon,kryeqendër e fisit epirot të prasaibëve.

Me gjithë këtë atribut, ky qytet pasqyrohet në mënyrë mjaft të varfër në burimet e shkruara antike.

Njoftimet burimore të lashta për të na jepen kryesisht nga shkrimtarët romakë.Ata e përmendin Butroitin si skelë,gadishull dhe qytet,duke dhënë në ndonjë rast edhe veçori më të hollësishme,të kufizuara,të cilat e dallonin atë nga qendrat e tjera kaone.

Të dhëna diçka më të gjera historike,ekonomike e demografike na i jep Ciccëroni,në letërkëmbimet e tija me Pompon Atikun, [1] mikun e tij,i cili qe vendosur në Butrot,dhe kish prona të mëdha në rrethinat bujqësore të qytetit.

Përkrah problemit të vendosjes së kolonëve romakë në tokat e Butrotit [2] dhe vënjes në dukje të zhvillimit aty të artit e të letërsisë [3] që del nga ky letërkëmbim,me mjaft interes është edhe krahasimi që i bën Cicëroni Butrotit me qytetin Ant në Itali.

Lidhur me këtë Cicëroni shkruan:"Ti si më e mënçur u rregullove me shtëpinë në Butrot.Por më beso,ky qytet i antasve,ku gjendem unë,i ngjan shumë municipit tënd...Pra dije se Anti është për Romën ai që Butroti është për Korkyrën"[4]

---

1)Cicëro,Ad Atticum,1,5 e 6,16,4,8,14-20,15,2 e 12-15,16.

2)Këtë problem e ka marrë në analizë kohët e fundit Genc Pollo në artikullin Fillimet e kolonisë romake në Butrot,"Butroti" Tiranë 1988,f.158-173.

3)Cicëro,Ad Atticum,1,16.

4)Po aty,1,5 e 6,4,8.

DO NOT COPY

Pozita mjaft e mbrojtur e Butrotit,nga pikëpamja e strategjike,ia rrit vlerat këtij qyteti.Në një rol të tillë,krahasimi i Cicëronit mund të pranohej fare mirë në kuptimin që Butroti shërbente si vend mbrojtjeje edhe për korkyrasit,siç është spjeguar në shtyp.[5]

Në veri,Butroti është i mbrojtur nga ujrat e Liqenit të Pelodes (Liqeni i Butrintit),ndërsa nga dy anët,kanali 3 km i gjatë i Vivarit e lidhin atë dhe e mbrojnë nga lëvizjet përmes detit Jon.Përveç këtyre,sistemi fortifikues i këtij qyteti,që është ndër ndërtimet më solide që ruajnë vendbanimet e truallit tonë epirot e bëjnë këtë qytet një qendër mbrojtjeje mjaft të fuqishme.

Me gjithë këtë marrëdhëniet e Butrotit me Korkyrën që shprehen në letrat e Cicëronit,na duken se nuk përmblidhen thjeshtë në karakterin mbrojtës që kishte ky qytet epirot.Ato janë më të gjëra dhe për mendimin tonë këto marrëdhënie kanë karakter demografik.Këto lidhje Butrot Korkyrë sqarohen më mirë po të kemi parasysh marrëdhëniet që kishte qyteti i Antit me Romën.

Anti është një nga tri kodrat bregdetare (Anti,Laurenti dhe Lavini) që ndoshen rreth 50 km larg Romës.Duke qenë një zonë me kushte natyrore shumë të përshtatshme e të pëlqyeshme për jetesë,skllavopronarët e pasanikët e tjerë të Romës ndërtuan në Ant pallate e vila monumentale.Kështu,pra,Anti ishte një qytet i cili u popullua edhe nga banorët romanë.[6]

Duke njohur në këtë mënyrë rolin që kishte Anti për kryeqendrën romake,edhe krahasimi i Cicëronit Butrot-Korkyrë bëhet më i kuptueshëm.Duket qartë se banorët korkyras u përzien me popullatën kaone të mjedisit të Butrotit,ndërtuan aty banesat e vilat e tyre,ashtu siç bënë banorët e Romës në Ant.

Këto dy qendra,Butroti e Korkyra,edhe pse i ndajnë ujrat e Detit Jon,janë shumë afër me njëra tjetrën,rreth 3-4 mil,në këto rrethana,marrëdhëniet e tyre kaq të ngushta janë plotësisht të mundshme.

Për lidhjet e forta të Korkyrës me brigjet ballore kontinentale shprehet edhe Straboni kur shkruan:"

Edhe gjithë viset gjer në Korkyrë disa bile i quajnë Maqedoni,për arsye,siç thonë se banorët e këtyre krahinave përdorin edhe të qethurit,edhe të folmen,edhe klamydën dhe gjëra të tjera në mënyrë të ngjashme e disa janë dy gjuhësh[7]

Çfarë u interesonte banorëve të Korkyrës që të nguliteshin në Butrot?

Faktorët kryesorë do t'i përmblidhnin në këto vlera që kishte qyteti ynë:kushtet e mira për zhvillimin bujqësor e blegtoral bukuritë natyrore të krahinës,lulëzimi i arteve të bukura në këtë qytet dhe së fundi vendodhja e Butrotit në trasenë e rrugës tregëtare që të çonte nga Dyrrahu për në Spartë,siç e dëshmojnë Itinerarët romakë.[8]

Këto lëvizje demografike nga perëndimi i afërt për në tokat e prasaibëve,për të cilat bën fjalë Cicëroni,takojnë kohës së pushtimin romak.

Me gjithë këtë kjo dukuri duhet të ketë filluar që herët qysh së paku në periudhën protoqytetare.Për këtë dëshmojnë gjetjet e qeramikës kortinike të zbuluara në Butrot,të cilat mund të kenë ardhur përmes tregëtisë,po edhe përmes lëvizjeve demografike.

Së fundi,na duket se vlen të kihet parasysh se kuptimi i drejtë i përmbajtjes së bashkëlidhjes që i bën Cicëroni Butroit me Korkyrën përbën një fushë arkeologjike interesante për t'u studjuar gjerësisht.

---

5)G.Pollo,Vep.cit.f.167.
6)Enciklopedia Treccani,vol.XXIX,f.595,s.v.Anzio.
7)Strabo VII 7
8)Tab.Peuting.Miller.Ir.col. 559-566

Bep JUBANI

DO NOT COPY

Les relations entre Buthrot et Corinthe d'après les donnèe de Cicèrone

Résumé

Buthrot occupe une place particulière parmi les villes antiques de notre pays.On y a dècouvert nombre de monuments archèologiques et d'inscriptions qui tèmoignent qu'elle fut une grande ville kaone.

Les sources ècrites nous parviennent essentiellement par des ècrivains romains.Ils mentionnent Buthrot comme quai,pèninsule et ville.

Cicèrone nous fournit de donnèes historiques,èconomiques et dèmographiques plus complètes par son correspondance avec Pomopon Atticum qui s'ètait installè à Buthrot et y possèdait de grandes propriètès agricoles.La comparaison que Cicèrone ètablit entre Buthrot et la ville d'Ant en Italie,nous parait très interessante.

La position bien protègèe de Buthrot,du point de vue stratèque,argumente les valeurs de cette ville.Au nord elle est protègèe par les eaux du lac de Pelode et des deux côtès par le cannal de Vivar.A part cela,le système de fortification fait de cette ville un centre de dèfense assez solide.

Malgrè cela, les relations entre Buthrot et Korkyre,exprimèes dans les lettres de Cicèrone,ne paraissent pas se rapporter simplement au caractère dèfensif de cette ville epiriote.Elles dèpassent ce cadre et prennent un caractère dèmographique.Ces relations entre Buthrot et Korkyre deviennent plus claires si l'on prend en considèration les relations entre la ville d'Ant et Rome.

Ant est l'une des trois collines maritimes situèe,à 50 km de Rome.Ayant un bon climat et des conditions favorables à la vie,les propriètaire d'esclaves et les gens riches de Rome y firent construire des palais et des villas monumentaux.Ainsi,An ètait une ville qui fut peuplèe même par des habitants de Rome.

En connaissant de cette façon le rôle que Ant jouait pour le centre romain,la comparaison que Cicerone ètablit entre Buthrot et Korkyre devient plus compréhensible.Il est èvident que les habitants de Korkyre se mêlèrent à la population kaone de la ville de Buthrot et y construisirent

DO NOT COPY

eursvillas,tout comme les habitants de Rome firent à la ville l'Ant.

Etant très proches l'un de l'autre les deux centres ont pu avoir des relations ètroites.

Pourquoi les habitants de Korkyra s'installaint-ils à Buthrot?

Ils ètaient attirès par les conditions favorables au lèveloppement de l'agriculture et de l'èlevage,la beautè de a nature, la floraison des beaux arts dans cette ville ainsi que par la position que Buthrot occupait au tracè de la route ommerciale qui allait de Dyrrah à Sparte.

Ces dèplacements dèmograhiques du proche Ouest aux terres des prasaïbes,dont parle Cicèrone,appartiennent à l'èpoque de l'occupation romaine.Malgrè cela,ce phènomène a dû commencer très tôt,au moins pendant la pèriode protourbaine.Cela est tèmoignè par les trouvailles de cèramiques corinthiennes dècouvertes à Buthrot qui ont dû y arriver par les èchanges commerciaux ou les mouvements dèmographiques.

Enfin,il faut savoir qu'une juste comprèhension de la corrèlation qu'ètablit Cicèrone entre Buthrot et Korkyra,reprèsente un domaine archèologique interessant à être ètudiè.

Skender LUZATI

DO NOT COPY

Ngrehinat e pritjes në qytetin e Shkodrës "Selamlleqet"

Nga fundi i shek.XVIII deri në fillim të shek.XX

Periudha kohore në shqyrtim përkon me etapën e rëndësishme të Rilindjes e Pavarësisë sonë Kombëtare e cila e prirur drejt arritjeve të qytetërimit ballkano-evropian, ndikoi edhe në zhvillimin urbanistik arkitekturor të qytetit shqiptar me koncepte bashkëkohore në përputhje me kushtet konkrete të qyteteve të vendit tonë. "Proceset dhe dukuritë e reja arkitekturore e urbanistike që lindën dhe u zhvilluan në mbarë qytetet ballkanike si rezultat i një realiteti të ri historik të krijuar gjatë shek.XIX po i ndryshonin fizionominë edhe qyteteve shqiptare "[1]

Në shek. XIX Shkodra ka qenë një ndër qytetet kryesore të vendit në pikpamje të zhvillimit ekonomik, shoqëror e kulturor, të madhështisë dhe rëndësisë së saj si qendër vilajeti dhe të rolit të madh ndërlidhës, që ka luajtur në tregëtinë me vendet e Adriatikut dhe të pellgut të Mesdheut, në mes Lindjes dhe Perëndimit.[2] Rrjedhojë e kuadrit të mësipërm, që e karakterizonte Shkodrën e kësaj periudhe është veprimtaria e shenuar ndërtimore në përgjithësi dhe në qytetin e ri në veçanti. Mbas gjurmimit e studimit në tërësi të trashëgimisë ndërtimore të qytetit të ri dhe njohjes së ngrehinave më përfaqësuese rezulton që zhvillimi urbanistiko arkitekturor i periudhës në shqyrtim shquhet për koncepte e dukuri të reja. Dukurinë më të rëndësishme që lidhet me objektin e studimit të këtij artikulli e ndeshim njëherësh si në aspektin urbanistik që pasqyrohet kryesisht me mënyrën e re të kompozimit me blloqe banimi, po ashtu në aspektin arkitektonik me ndryshime në tipologjinë e banesës. Kjo dukuri pasqyrohet që në fillim të kësaj periudhe në qytetin e ri, me ngritjen e

---

1) P. Thomo , "Korça, urbanistika dhe arkitektura" f.5

2) M.Prendushi, "Kol Indromeno" Tiranë, më 1985, f.5

DO NOT COPY

kompleksеve të rinj të banimit, në përbërjen e të cilave krahas banesës tradicionale "me çardak" jerevisë e kullës së sanës, ndërtohet edhe shtepia e miqve "selamlleku".

Kjo ngrehinë e re, me funksion kryesor të pritjes së miqve të familjeve më të njohura të qytetit, u kompozua si ndërtim më vehte jashtë banesës, afër apo ngjitur me jerevinë dhe u vendos brinjë rrugës, me lidhje të drejtpërdrejtë apo të veçantë me rrugën, për të kryer sa më mirë qëllimin kryesor të plotësimit të nevojave të kohës, të pritjes e strehimit të miqve të tij dhe lehtësimin e kërkesave të banimit të banesës "mëmë". Ajo u konceptua dy katëshe. Duke qenë një objekt përfaqësues i familjes shpesh me vendosje ballore në rrugë iu nënshtrua një përkujdesjeje të veçantë në trajtimin arkitekturor të fasadës. Ajo kompozohet si banesë e mbyllur, pra me tipare qytetare në përputhje me konceptet dhe frymën e re bashkëkohore mbarë ballkanike". Duke filluar nga çereku i dytë i shek.XIX arkitektura e banesës së qyteteve ballkanike fillon të marrë mjaft tipare të përbashkëta, që shprehen kryesisht në preferencën për banesën e mbyllur në një përpunim më të kujdesshëm të fasadës dhe në përgjithësi në një koncept përherë e më qytetar.[3]

Ndërtimi i kompleksеve të rinj të banimit, ku ndeshim edhe "selamllekun" dhe kompozimi urbanistik në bllok, me ngritjen e tyre brinjë njera tjetrës, përfaqëson një arritje të shenuar të kësaj periudhe. Kjo është një formë e re e të banuarit dhe të ndërtuarit, që shpreh materialisht prirjen për zhvillim , duke u larguar nga jeta tepër e mbyllur familjare, ajo dëshmon për ecurinë e shoqërisë së atëhershme për përshtatje me kërkesat e reja të kohës.

E rëndësishme është se ngritja e kompleksеve të banesave me pjesë përbërëse të tyre "selamllekun" nuk qe sporodike apo e veçantë, megjithatë duket theksuar se ajo nuk ishte mbizotëruese në ndërtimet e qytetit të atëhershëm. Këto kompleksе të rinj u ngritën kryesisht nga shtresat e pasura dhe u ndërtuan krahas masës së banesave tradicionale, përbri rrugës, që i përkisnin shtresës zejtaro-tregtare të qytetit. Në Shkodër kishin "selamlleqe" familjet më të njohura, ato quheshin "Hanedane" dhe shquheshin për mikpritjen e tyre në çfarëdo kohe, madje edhe natën nëpër portat ndriçonin kandilat. Për këto ngrehina të reja për pritje të miqve të shumtë të Shkodrës së atëherëshme , H. Bushati na kumton se ..." Dyert e mëdha ose të quajtura hanedanet, kishin ndërtesa të veçanta për pritje miqsh, selamlleqe, banesa sa edhe sot disa prej tyre kujtohen nga pleqtë e Shkodrës. Nga hanedanet e këtij vendi kanë ngelë gjithnjë në kujtesën e popullit Shtepia e Kazazëve, e Hotërve, e Sykajve, e Bushatasve, e Gjylbegajve e Reçve, etj. Këtu është fjala për mikpritjen e miqve nga krahina, apo vise të Shqipërisë, miq e dashamirës të njohur e të panjohur, jabanxhi etj, dhe jo për pritjen e ilakave (farefisit) krushqive e të gjinisë. Shtepiat mikpritëse (hanedane) e kanë nderuar Shkodrën me bujarinë e tyre".[4]

Për të ilustruar këto ngrehina të reja të pritjes së miqve në qytetin e Shkodrës fillimisht do të paraqesim një bllok të ri banimi, në rrugën "Musa Luli" ish rruga e njohur "Hadrej". Ky bllok në gjendjen e sotme na vjen pjesërisht i transformuar, megjithatë në një fragment të tij, me gjatësi rreth 300 m, ruhen ende një pjesë e kompleksеve të rinj të përngjitur si edhe pesë " selamlleqe". Këta të fundit përbëjnë gjysm n e numrit të mëparshëm të shtepive të pritjes dhe dy prej tyre janë thuajse në gjendjen fillestare . (Tabela Nr.1 Skema e kompozimit të bllokut të banimit në rrugën "M.Luli" - ish rruga "Hadrej").

Ky bllok i ri banimi u ndërtua në afërsi të njërës prej rrugëve kryesore e tranzite të qytetit të atëhershëm. Rruga është thuajse e drejtë, ka kuneta anësore dhe gjerësi afro 10 m.

---

3) E.Riza, "Banesa popullore në Shkodër gjatë shek.XIX në Monumentet 2/1972 , f.170.
4) H.Bushati, "Shkodra" Shkodër 1968, f.395.

DO NOT COPY

Blloku është kompozuar kryesisht me komplekse banesash të vendosura bri njera tjetrës të përngjitura, mesatarisht 15 m afër rrugës dhe aty këtu nxjerr në rrugë shtepinë e pritjes selamllekun që është i vendosur bri rrugës, ka hyrje të veçantë dhe është afër jerevisë duke krijuar në plan trajtën e shkronjës "L". Kjo skemë e re kompozicionale "në bllok" ndryshon mjaft nga skema tradicionale e ngritjes së banesave "të veçanta" nga njera tjetra e mënjanë rrugës dhe shquan për kompaktësinë, ekonomizimin e truallit të ndërtimit me faqe tërthore të përbashkëta, si edhe për lidhjen e komplekseve të banesave me rrugën me atë të "selamlleqeve".

Në bllokun e mësipërm kemi zgjedhur tre "selamlleqe" si më përfaqësuesit e këtij tipi të ri ngrehine për miqtë, në të cilët mund të ndjekim edhe zhvillimin e kësaj gjinie të re arkitekturore (tabela Nr. 2,3,4).

Në dy selamlleqet e parë ndeshim një portë të veçantë të vendosur në pjesën fundore të oborrit të shtepisë, prej ku nëpërmjet një rrugine ndërmjet selamllekut e murit tërthor të ndarjes me banesën tjetër, hyhej në portën e brendshme të selamllekut. Ndërsa në shembullin e tretë ndeshim në hyrje të selamllekut të drejtpërdrejtë nga rruga, nëpërmjet portës së tij të vendosur në mesin e fasadës kryesore.

Selamlleku Nr.1 - Rruga M.Luli Nr.3 (Tabela Nr.2).

Ky selamllek ndodhet në fillim të rrugës dhe sot është pjesërisht i ndryshuar, sidomos në katin e sipërm. Ai është i ngritur bri rrugës dhe ishte "selamlleku" i shtepisë së madhe apo i banesës "mëmë" rreth 15 m prapa saj. Kjo e fundit ishte me çardak, sot e ndryshuar. Selamlleku ishte ndërtuar pranë jerevisë, që sot nuk ekziston duke krijuar me të një plan në trajtën e shkronjës "L". Banesa mëmë kishte hyrjen e saj kryesore, një portë e madhe, mbuluar me hark guri, me përmasa më të mëdha se ajo e selamllekut. Porta kryesore kishte drejtim të prirët ndaj banesës dhe ishte e drejtuar nga ana e pazarit, ashtu si mbarë rrjeti rrugor i kësaj periudhe. Hyrja në selamllek bëhej nga rruga nëpërmjet një porte të veçantë, të vendosur në anë të oborrit, prej ku kalohej në portën e selamllekut.

Ky selamllek ishte i ndërtuar me gurë në muret perimetral dhe në një mur tërthor, ndërsa në muret ndarës të katit të sipërm ndeshim përdorimin e konstruksionit të çatmasë. Në vartësi të funksionit ndarës, apo mbajtës gjerësia varion 10-15 cm. Mbushja e skeletit të çatmasë bëhej me tulla këlliç 6 cm, ose me tulla ratë 12 cm, të cilat së bashku me skeletin suvatohen nga të dy anët.

Ndërtimi është dy katësh, pjesërisht ka qenë i hapur "me çardak" të vogël dhe me pamje të kufizuar nga ana e oborrit të shtepisë duke pasur një ndarje të qartë funksionale. Kati përdhe "ahri", me lartësi 2,1 m ishte i pabanuar. Ahri ishte pa tavan "në hatlla", i shtruar me kalldrën dhe ndahej në dy pjesë. Në pjesën e djathtë ishte porta e hyrjes, përballë së cilës qenë shkallët e drunjta për t'u ngjitur në çardakun e katit sipërm. Kjo pjesë kryesore të ahrit ndriçohej nga dy dritare, të vendosura në dy anët e një porte dytësore, me funksione komunikimi me oborrin e shtepisë. Ndërsa pjesa tjetër e ahrit, që lidhej me të parën nëpërmjet një porte të vogël, ndriçohej nga dritare dhe në mes të hapësirës së sa kishte dy kolona mbajtëse të katit të sipërm, me përmasa 50 x 50 cm.

Kati i sipërm mjaft i ndryshuar, ka lartësi 2,6 m. Ai shtrohet me dërrasa dhe përbëhej nga këto mjedise : odat e pritjes, e fjetjes e madhja dhe e vogla, guzhina, një çardak i vogël dhe blloku "hamamxhikut". Nga ahri nëpërmjet shkallës së drunjtë ngjitesh në anë të çardakut dhe nëpërmjet një derre majtas kalon në një korridor të ngushtë, që kryente funksionin e ndërlidhjes me odat, bllokun e shërbimit dhe guzhinën.

Odat, sidomos e madhja, kanë tavan të ornamentuar dhe dikur kanë pasur edhe trapazan. Ato ndriçohen nga dritare që dilnin në rrugë, të cilat përbëheshin nga kafazlijet, hekurat, kanatat e kapakët, dy të fundit kanë hapje horizontale nga brenda. Kuzhina ka qenë pa tavan " në hatlla", kishte oxhak e vatër dhe ndriçohej nga një dritare që dilte në rrugicën e hyrjes për në selamllek.

Kjo ngrehinë e re shquhet për një përkujdesje të pamjes

DO NOT COPY

kryesore. Ajo ishte e suvatuar nga jashtë, dhe në fasadë rolin kryesor tashmë e luajnë dritaret si elementi më i rëndësishëm në trajtimin arkitekturor. Dritaret janë të grupuara afër njera- tjetrës thuajse në bllok, qarkohen me fashatura dërrase, e cila theksohet në pjesën e sipërme me një bandë të profiluar në krye. Nuk mungojnë kafazlijet e zgarat e hekurit me funksione mbrojtëse e dekorative. Ato spikasin në suvatimin e pastër e të lyer me gëlqere të bardhë të fasadës. Ndërsa mbulesa e selamllekut është realizuar me tjegulla vendi, të lugëta dhe ka strehë të dala e të paveshura.

Duke u bazuar në të dhënat e mësipërme si ndarje funksionale e kateve, ku spikat kati i sipërm i banimit, si edhe qënia e një çardaku sado të vogël e me pamje të kufizuar ndaj banesës si dhe prania e trapazanit, guzhina pa tavan, strehët e veshura , etj, mund të pohohet se ky selamllek duhet të jetë varianti më i hershëm i kësaj shtepie të re për pritje. Zhvillimin e mëtejshëm të saj e ndeshim shkallërisht në selamlleqet Nr.2 e Nr.3 të cilët ndodhen në të dy anët e së njëjtës rrugë.

Selamlleku Nr.2 Rr. Musa Luli Nr.3 (Tabela nr.3)

Kjo ngrehinë e re dhe e veçantë për pritje si planvendosje është ngjitur me jerevinë, ndërsa si formë e madhësi është e afërt me selamllekun e mësipërm, por çon më tej idenë kompozicionale të skemës planimetrike. Së pari, kjo ngrehinë është banesë e mbyllur dhe në katin përdhe ndodhet një mjedis i ri banimi, pra prishet ndarja tradicionale funksionale e kateve. Kështu, në katin përdhe është vendosur "soba" një odë e madhe për ndenje sidomos në kohën e dimrit. Ajo kishte tavan e dysheme dërrase të thjeshtë, si dhe hamam e muslluk të vendosur afër hyrjes. Soba ndriçohet nga dritare që dalin në oborr dhe kanë hekura nga jashtë e kanata dhe kapakë që hapen nga brenda. Në krahun tjetër të katit përdhe ishte ahri, pa tavan dhe thuajse i pandriçuar. Këto dy mjedise kishin në mes tyre mjedisin qëndror, me funksion ndërlidhës, në të cilin ishin vendosur shkallët prej druri për t'u ngjitur në katin e sipërm dhe një parahyrje e cila të çonte në jerevin djathtas apo WC përballë.

Kati i sipërm kishte dy oda në mes të të cilave ishte salloni i mbyllur si qendër kompozicionale ndërlidhëse në mes dhomave dhe të nyjes së shërbimit, të përbërë nga muslluku "sqolli" dhe mjedisi sanitar. Odat kanë pasur trapazan e tavan të ornamentuar, të cilët nuk ruhen. Odat ndriçohen nga tre dritare, dy në ballin nga rruga, dhe një anash, të cilat si edhe në selamllëkun e mëparshëm janë të mëdha e spikasin në pamjen kryesore së bashku me ato të mjedisit qendror. Meqenëse kati i sipërm është ngritur kryesisht me konstruksion çatmaje, që përbën një zgjidhje konstruktive të re, duke pasur trashësi të mureve mbajtës deri në 20 cm, dritaret e mësipërme si dhe kapakët dhe kanatat, të cilat janë njëcopëshe lëvizin horizontalisht në mes të murit të çarmas.Nga ana e jashtme ky selamllek ka në linja të përgjithshme thuajse të njëjtën pamje me pararendësin, me diferencimin e trajtimit arkitekturor të kateve, ku kati përdhe është pa dritare nga ana e rrugës. Ngrehina është e suvatuar dhe e lyer me gëlqere të bardhë, strehët janë të dala e të paveshura dhe në pamjen kryesore nga rruga spikasin dritaret e vendosura simetrikisht. Dritaret përsëri kanë të njëjtin qarkim me fashaturë dërrase dhe të theksuar në krye me një bandë të gjerë.

Në zgjidhjen kompozicionale, krahas mënjanimit të çardakut e preferencës për një banesë të mbyllur si edhe të shfrytëzimit të gjysmës së katit përdhe për banim, ndeshim në zgjidhjen planimetrike me një mjedis qëndror, në të dy katet, me funksion thjesht ndërlidhjeje të mjediseve të vendosur në të dy krahët, çka dëshmon për një evoluim të mëtejshëm të ngrehinës së re të pritjes "selamllekut" drejt tipareve të banesave të reja bashkëkohore.

Selamlleku Nr.3 Rr, Musa Luli Nr.30 (Tab.Nr.4,5) Kjo ngrehinë është ndërtuar në vitin 1797 sipas mbishkrimit që mban mbi portën e saj. Ajo kishte funksion kryesor atë të pritjes së miqve të banesës - mëmë, që sigurisht ishte ndërtuar më parë e ngrihej prapa saj. Kompleksi i banesës me çardak kishte në përbërjen e saj, krahas kullës së sanës e jerevisë edhe selamllekun, i cili është i vetmi objekt që ka

DO NOT COPY

mbetur duke qenë pjesërisht i ndryshuar. Ajo është një ngrehinë e mbyllur dhe e vendosur në afërsi të jerevisë e rrugës, madje me hyrje të drejtpërdrejtë nga rruga, duke prurë kështu diçka të re në marëdheniet urbane rrugë - banesë. Porta e selamllekut të çonte në hajatin e katit përdhe, në anën e majtë të të cilit ishte një portë dytësore që e lidhte me oborrin e shtepisë, bri së cilës ka qenë edhe pusi. Hajati ka pasë përmasa 9x 4,5 m sepse tani është i ndarë. Ai ishte i shtruar me rrasa guri, dhe pa tavan. Përballë hyrjes së selamllekut në hajat janë vendosur shkallët pjesërisht prej guri dy të poshtmet dhe pjesa tjetër prej druri, ndërsa në krahun e djathtë "nga ana e diellit", është një mjedis banimi "soba" si në rastin e mëparshëm. Këtë mjedis banimi e ndan nga hajati një mur me skelet çatmaje, me tulla klliç, me trashësi 10 cm, dhe e lidh me të një derë dy flegërshe. Soba, sipas dëshmive të banorëve, ka shërbyer sidomos në kohë dimri, ajo ka përmasa 4,5 x 4,5 m, lartësi 2,10 m dhe dysheme e tavan të thjeshtë me dërrasa si dhe ndriçim nga oborri i shtepisë. Kati përdhe, tashmë ndryshe nga pamja e "shurdhër" e paraardhësve, ka një hapësirë për hyrje në qendër të tij, në të cilin shquhet porta e thjeshtë.

Kati i sipërm, me lartësi 2,7 m, përbëhej nga një mjedis qëndror në mes të pjesës ballore të ngrehinës nga rruga, i cili kishte rolin e nyjes kompozicionale me funksion kryesor të ndërlidhjes, së tre mjediseve të vendosur përqark sallonit, në tre anët e tij. Dy prej tyre, nga të dy krahët e përballë njera- tjetrës ishin odat e fjetjes e të pritjes, ndërsa në krahun tjetër guzhina, të gjitha me dysheme e tavan të thjeshtë dërrase. Odat dhe mjedisi ndërlidhës i quajtur "çardak" ishin të rreshtuara nga rruga dhe kishin secila nga dy dritare. Oda e pritjes kishte bri saj mjedisin sanitar dhe hamamin, ndërsa oda e fjetjes kishte mjedisin sanitar dhe musandrën për teshat e fjetjes. Oda e fjetjes ishte mbi sobën e katit përdhe, por me gjatësi më të vogël nga prania e shkallëve. Ndërsa guzhina kishte oxhak në ballë të dhomës dhe një "kapanxhë" me kapak dërrase, e cila shërbente për të zbritur në oborrin e shtepisë, meqenëse kjo së bashku me blloqet e shërbimit ishte ngritur mbi një sistem kollonash mbajtëse banesave të reja qytetare të Shkodrës që filluan të ndërtohen që në dhjetëvjeçarët e parë të gjysmës së dytë të shek.XIX. Selamlleku Nr.4 (Tab. Nr.6, 7, 8) . Kjo shtepi e veçantë për pritje i përket banesës me çardak sot kryesisht e transformuar, e cila është prapa saj. Selamlleku është ndërtuar rreth çerekut të tretë të shek.XIX, në afërsi të oborrit dhe në krah të kullës së sanës. Në një periudhë të mëvonshme, kur familja është ndarë, selamlleku ka mundësi të jetë kthyer në banesë më vete dhe është rrethuar me mure "avlli", para e mbrapa duke u ndërtuar një portë oborri e veçantë , pa mënjanuar portën e madhe të shtepisë "mëmë". Sot selamllekut i është bashkëngjitur një ngrehinë e re, e cila i ka mbyllur dritaret e saj nga rrugica dhe ka imponuar hapjen e dritareve të tjera nga oborri. Gjendjen ekzistuese e kemi të pasqyruar nga foto të këtij objekti dhe rilevime të marra para ndryshimeve, të cilat dhe do të paraqiten (Tab. Nr.7).

Ky selamllek u ndërtua kryesisht me gurë, me përjashtim të mureve ndarës si dhe të gjysmës së djathtë të ballit të tij, të ndërtuara me skelet druri me që ai do të kishte mjaft hapësira dritareje edhe portën e hyrjes. Kjo ngrehinë ka në katin përdhe një ahër, i cili ze gjithë hapësirën e selamllekut dhe ka derën kryesore të hyrjes dhe atë dytësore për të komunikuar me oborrin, pusin e banesës mëmë, dhe një dritare të vogël në krahun e djathtë.

Në katin e banimit ngjitej nëpërmjet një shkalle të gurtë, e cila kishte parapet të thjeshtë druri dhe përfundonte në një shesh pushimi që ishte i mbuluar me çati të mbajtur në dy kollonëza druri, që kishte funksionin e parahyrjes. Pjesa e hyrjes për në mjedisin ndërlidhës ishte organizuar me një portë me dy dritare të vogla anash saj. Majtas këtij mjedisi ishte oda e madhe e miqve, djathtas ishin dy prej guri. Guzhina ndriçohej nga dy dritare në të dy anët e oxhakut dhe një tjetër nga drejtimi jugperëndim.

Ndërtimi i kësaj ngrehine është me muraturë guri në ballin e saj nga rruga si dhe në dy murret anësore, ndërsa muret e

DO NOT COPY

tjerë në katin e sipërm dhe muret ndarës janë realizuar me konstruksion çatmaje.

Mbi këtë variant, i cili e çon më tej skemën planimetrike të këtyre ngrehinave të reja, kryesisht në anën sasiore, me shtimin e një mjedisi, guzhinën në katin e sipërm, rëndësi merr edhe thjeshtimi i interierëve, me mënjanimin e trapazanëve, të dekoracionit të tavaneve , etj. Ndonëse ndeshim në musandrën e odës së gjumit ajo tashmë kishte vetëm qëllim utilitar, pra mbajtjen e teshave të fjetjes, pa pretendime dekorative.

Nga ana tjetër trajtimi i kujdesshëm i eksterierit, ku spikat pamja kryesore dëshmon për pirjen drejt një thjeshtimi të barastrajtimit arkitekturor të eksterierit me interierin e kësaj ngrehine.Në trajtimin arkitekturor të pamjes kryesore të kësaj ngrehine shprehet më me forcë roli i dritareve në formulimin e saj, si dhe dalja në pah e portës krysore të hyrjes, në qendër të selamllekut dhe strehët tashmë të mbyllura.

Suvatimi i jashtëm fillon të dekorohet në këtë selamllëk, ndonëse në formë plastike të thjeshtë si rathë me yje të brendashkruar etj, krahas thjeshtimit të bandës karakteristike të kreut të dritareve si dhe selamllëqeve të mëparshëm.Ilustrimin e mëtejshëm të kësaj gjinie të re arkitekturore me funksion parësor të pritjes, do ta bëjmë me tre shembuj të tjerë përfaqësues, që i përkasin dy, tre dhjetëvjeçarëve të fundit të periudhës në shqyrtim. Selamlleku i parë i përket një banesë karakteristike me çardak, ndërsa dy selamllëqet e tjerë i përkasin mjedise , guzhina dhe oda e vogël e miqve

Përballë hyrjes, në fund të sallonit, ishin organizuar një "mikro-korpus" më vete, jashtë ngrehinës, e më i ulët si lartësi, që kishte tre mikro - mjedise sanitare, sqolli në qendër për larje, majtas WC dhe djathtas banjo, secila me nga një dritare të vogël të vendosura lart afër tavanit, për të mos shikuar oborrin e banesës. Mjediset e gatimit dhe të pritjes së miqve kishin dysheme e tavan dërrase të thjeshtë, oda e madhe kishte tre dritare të mëdha që dilnin mbi rrugicën për bri, ndërsa oda e vogël kishte dy dritare nga ana e oborrit të portës kryesore. Guzhina kishte oxhak dhe dy dritare nga ana e kullës së sanës. Kështu në përgjithësi dritaret nuk kishin pamje nga "banesa mëmë", në përputhje me fanatizmin e kohës dhe ato kryesoret e odës së madhe ishin elementet formulues arkitektonike të fasadës nga rruga të kësaj ngrehine pritjeje e përfaqësuese të familjes së madhe e me zë të Hotëve, "hanedane" të asaj kohe për qytetin e Shkodrës.

Në pamjen ballore të këtij selamllëku shquhet para hyrja e dalë, porta e hyrjes si dhe katër dritare, dy të mëdha të qarkulluara me fashaturë dërrase, me kapak druri, të odës së vogël të miqve dhe dy të vogla të sallonit. Pjesa e ahrit është me muraturë guri me fugaturë ndërsa kati i banimit është i suvatuar deri në qoshet e ngritura me gurë të latuar, trajtim ky i diferencuar për të nxjerrë në pah katin e banimit. Çatia është me tjegulla vendi dhe streha ka pasë veshje me dërrasë. Ndërsa pjesa e majtë e ballit të këtij selamllëku ishte lënë e "shurdhër", kjo zgjidhje ishte pranuar për të nxjerrë dritaret e odës së madhe nga ana e rrugës.

Falë zgjidhjes planimetrike me koncepte bashkëkohore në përputhje me kushtet e reja të periudhës, kjo ngrehinë ndonëse ishte e ndërtuar me një funksion të caktuar u shndërrua në një banesë të mirëfilltë të veçantë dhe me tipare qytetare.

Ky selamllek ka paralele me pararendësit, por edhe dallime apo m mirë me thënë zhvillime të mëtejshme të skemës planimetrike. Kjo e fundit pasqyrohet me krijimin e një parahyrje të organizuar, me shkallë, parapet, kolona e mbulesë përpara ngrehinës, dhe pas saj me grupimin funksional në një "mikro - korpus" të dalë jashtë, të tre mjediseve të vegjël hidro- sanitare, si edhe në praninë më tepër të një bodrumi se sa të ahrit të mirëfilltë tradicional të cilit doradorës po i binin funksionet e mëparshme.

Së fundi në trajtimin arkitekturor ndeshim në një zgjidhje të arritur, për të pasqyruar këtë ngrehinë përfaqësuese në dy drejtime, nga rrugica, për të cilën janë vendosur të grupueme

DO NOT COPY

tre dritare dhe nga oborri, ku rol të veçantë me dritëhijen e saj , luan parahyrja.

Selamlleku Nr.5 (Tab. Nr.9)

Kjo ngrehinë me funksion kryesor të pritjes, lidhet me ndërtimin e banesave të reja. Ajo është ndërtuar me gurë dhe përbën një ngrehinë të veçantë , të vendosur në afërsi të shtepisë mëmë dhe përbri portës së oborrit e rrugës.

Ky objekt ka mundësi të jetë kompozuar e ndërtuar së bashku me portën monumentale të banesës, e cila del pak më jashtë për tu theksuar. Kjo e fundit u trajtua me gurë të latuar deri ku fillon pjesa e qemerit harkor, pjesë e cila u suvatua. Ky trajtim i portës e lidh atë më natyrshëm me selamllëkun e suvatuar.

Ngrehina e pritjes është dyketëshe me lartësi të njëjtë të kateve.Ka të ngjarë që kati i shtesës të mos ketë qenë prashikuar për banim dhe fillimisht të përbëhej nga salloni dhe dy mjedise, ku shquhej për gjatësinë e madhe ai i krahut të djathtë, i cili mund të ketë qenë parashikuar si vend depozitimesh. Në një periudhë të më vonshme mund të jetë kthyer për banim kati përdhe, duke u ndarë në mjedise të tjerë dhe në përgjithësi të jenë hapur dritare nga ana e rrugës, të cilat nuk kombinojnë as në fasadë as në trajtim me dritaret e sipërme.Këto të fundit së bashku me portën e selamllëkut, me qarkime me suva, luajnë rolin kryesor në formulimin e pamjes kryesore nga rruga të kësaj shtepie pritje, rol të cilin ia plotësojnë suvatimi i gjithanshëm dhe korniza që xokoli.

Salloni posht e lartë ka funksion të mirëfilltë ndërlidhjeje ku janë vendosur edhe shkallët e drunjta për t'u ngjitur në katin e dytë. Në katin e sipërm është një mjedis i madh pritjeje në krahun e majtë, ndërsa djathtas janë vendosur nyja sanitare me një dritare të vogël, që del në oborr të shtepisë si dhe parahyrjet dhe mjedisi i dytë, më i vogël se i pari, i cili mund të ketë shërbyer për ngrenie dhe pritje. Mjediset kanë ajër e ndriçim të bollshëm dhe dysheme e tavan dërrase të thjeshtë.Trajtimi arkitekturor i kësaj ngrehinëze së bashku me portën e oborrit, japin ndihmesën në formulimin e rrugës së cilës i përkasin.

Selamlleku Nr.6 (Tab. Nr.10,11).

Kjo ngrehinë me funksion kryesor të pritjes, i përket një kompleksi ndërtimor banimi të ngritur nga një personalitet i asaj kohe * në kapërcyellin e shekujve XIX -XX. Poshtë këtij selamlleku është hyrja kryesore për në oborrin e banesës - mëmë. Kjo e fundit përfaqëson një tip të ri të mirëfilltë banimi, me sallon qëndror dhe mjediset përqark tij si edhe me një portik e ballkon në pjesën qëndrore. Ai dallohet për ngritjen e një pjese të ngrehinës mbi çatinë, duke krijuar një mjedis në katin e tretë, të lartë e dominues, ndaj banesave të tjera.

Ky selamllek është një ngrehinë me kate, i ndërtuar kryesisht me tulla. Ai është vendosur bri rrugës dhe në katin përdhe ka pjesën qëndrore të hyrjes, si edhe dy mjedise ndihmëse anash, të vegjël dhe të ndriçuar nga dritare që dalin në oborrin e shtëpisë. Në mjedisin e djathtë është vendosur shkalla për të komunikuar me katin e sipërm dhe për ta bërë këtë mjedis të qetë. Shkalla zhvillohet në volumin e ngrehinës me kat bri saj, e cila ishte ngrehinë përbërëse e kompleksit ndërtimor të banesës. Kati i sipërm ka një dhomë të vogël, që më tepër ka funksionin e parahyrjes, apo të sallonit ndërlidhës për në odën e madhe të pritjes dhe të nyjes së vogël sanitare, të krijuar majtas mbi kafazin e shkallëve.

Oda e pritjes, kishte ndriçim nga tre anë në dy ballet kishte nga dy dritare, ndërsa anash kishte një dritare rrethore që sot është e mbushur.

Sipas disa gjurmëve që janë ende sot, ka mundësi që kjo ngrehinë fillimisht të ishte njëkatëshe dhe në fazën e dytë të ketë marrë pamjen e sotme, duke u organizuar një pritje e përshtatshme në katin e sipërm.

Përkujdesje e veçantë i është kushtuar formulimit arkitekturor në përgjithësi të kësaj ngrehine në frymën bashkëkohore, për të përfaqësuar denjësisht rangun e pronarit të saj. Ndër

---

** Ky kompleks banimi u ndërtua nga Abati i Mirditës, më vonë u ble nga tregtari i njohur Tef Currani.*

pamjet dallon ajo kryesore e sidomos pjesa qëndrore e hyrjes, ku shquhet porta harkohre në katin përdhes e dekoruar me një zbukurimore artistike.

* * *

Nga sa u parashtrua, në dukuritë e reja që u pasqyruan njëherësh në aspektin arkitekturor e urbanistik, gjatë zhvillimit të qytetit të Shkodrës të periudhës në shqyrtim, vend të veçantë zenë krijimi i blloqeve të rinj të kompleksëve të banimit, me pjesmarrjen e ngrehinës së re të pritjes "selamllëkut".

Mënyra e re e të konceptuarit si edhe të ndërtuarit me banesa të afërta, apo të përngjitura në Shkodrën e re të kësaj periudhe dhe e gjetjes së formës së re të banimit me heqjen e funksionit të pritjes së banesës tradicionale me ndërtimin në vete të selamllëkut, ka afërsi të qartë edhe me qytete të tjerë të vendit tonë dhe me ndërtimet e kësaj natyre të ndritura në qytetin e Korçës, nga mesi i shek. XIX sipas studiuesit P.Thomo. [5] Por selamllëqet, e qytetit të ri të Shkodrës, meqenëse kanë parësinë kohore të ndërtimit të tyre, rreth gjysëm shekulli më parë, mund të konsiderohen paraprirëse të simotrave të tyre "mysafirhaneve" të Korçës, apo edhe të shtëpive të pritjes të qyteteve të tjerë të vendit tonë. Parësia kohore e ngritjes së selamllëqeve të Shkodrës është rrjedhojë e nivelit të lartë të zhvillimit ekonomiko-shoqëror të qytetit të kësaj periudhe në përgjithësi, i cili ishte ndër më kryesoret e vendit dhe në veçanti qënia e saj qëndër vilajeti, nyja e rëndësishme ndëridhëse e skelë tranziti me Ballkanin.

Ngritja e selamllëqeve në qytetin e ri të Shkodrës, krahas qënies së tyre si gjini e re arkitekturore, me vendosjen e tyre bri rrugëve pasqyron njëherësh evolimin urbanistik të kompleksit të banesës qytetare Shkodrane në marrëdheniet e reja urbane rrugë - banese me hapjen e saj ndaj rrugës e lidhjen e drejtpërdrejtë nëpërmjet ngrehinës së pritjes. Ky hap i parë evolutiv i banesës, me nxjerrjen bri rrugës të një objekti përbërës të saj selamllëkut, ndikoi ndjeshëm në rritjen e vlerave urbanistiko- arkitekturore të rrugëve që i përkisnin, duke thyer në një farë mase monotoninë, apo varfërinë karakteristike të rrugëve pararendëse.

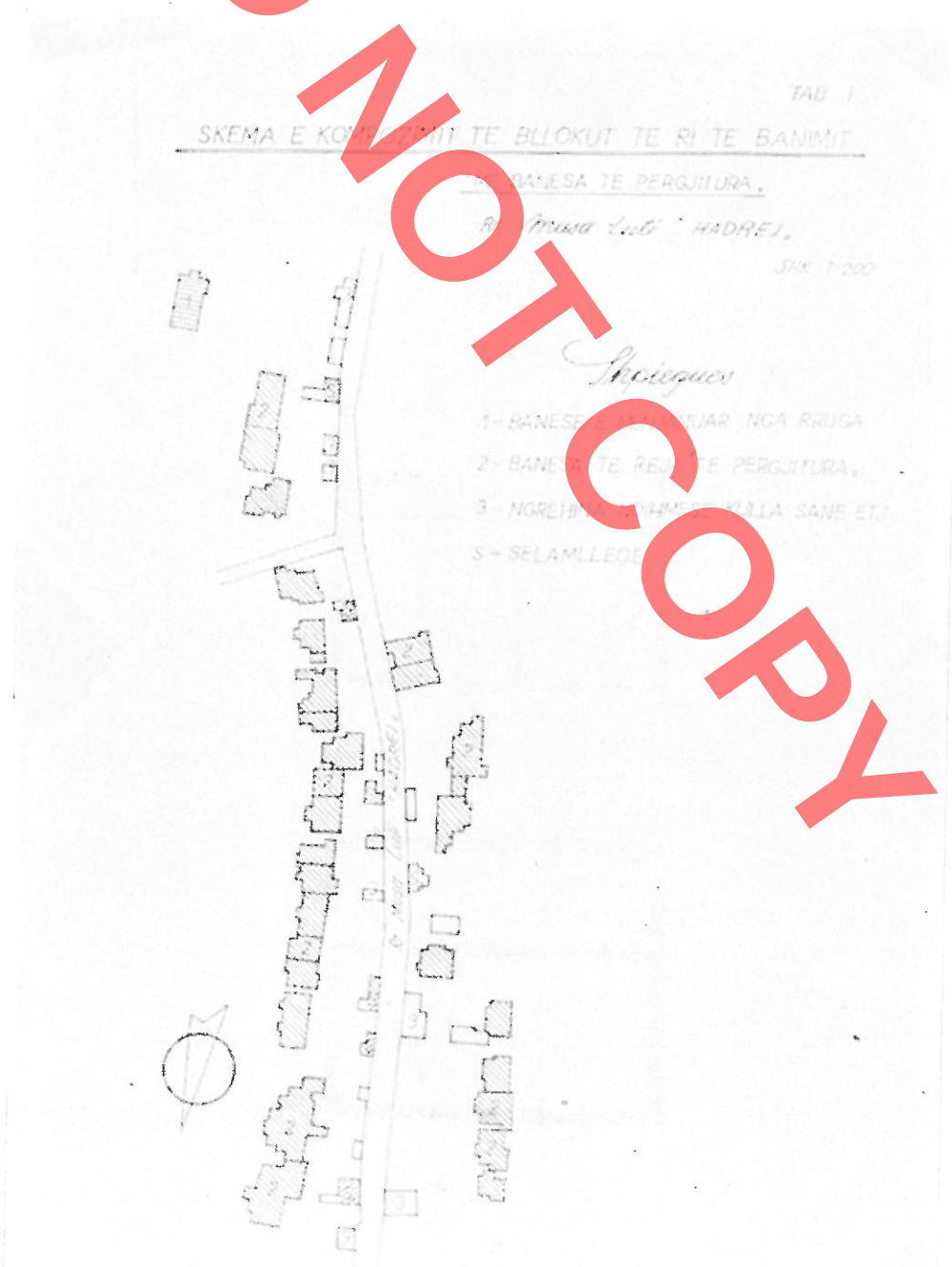
Në qytetin e Shkodrës rallë takohen komplekse banesash tradicionale të plota, ku të përfshihet edhe selamllëku. Shpesh herë këto të fundit ndeshen të vetme, si në rastin e mysafirhaneve të Korçës, apo të banesave - mëmë të transformuara. Arsyeja lidhet me qenien e tyre ngrehina më të reja dhe kryesorja me zgjidhje të re kompozicionale e arkitekturore në frymën bashkëkohore që i rezistoi kohës.

DO NOT COPY

5) *P.Thomo, "Korça" , vep.*

DO NOT COPY

Tabela 1



DO NOT COPY

Tabela 2

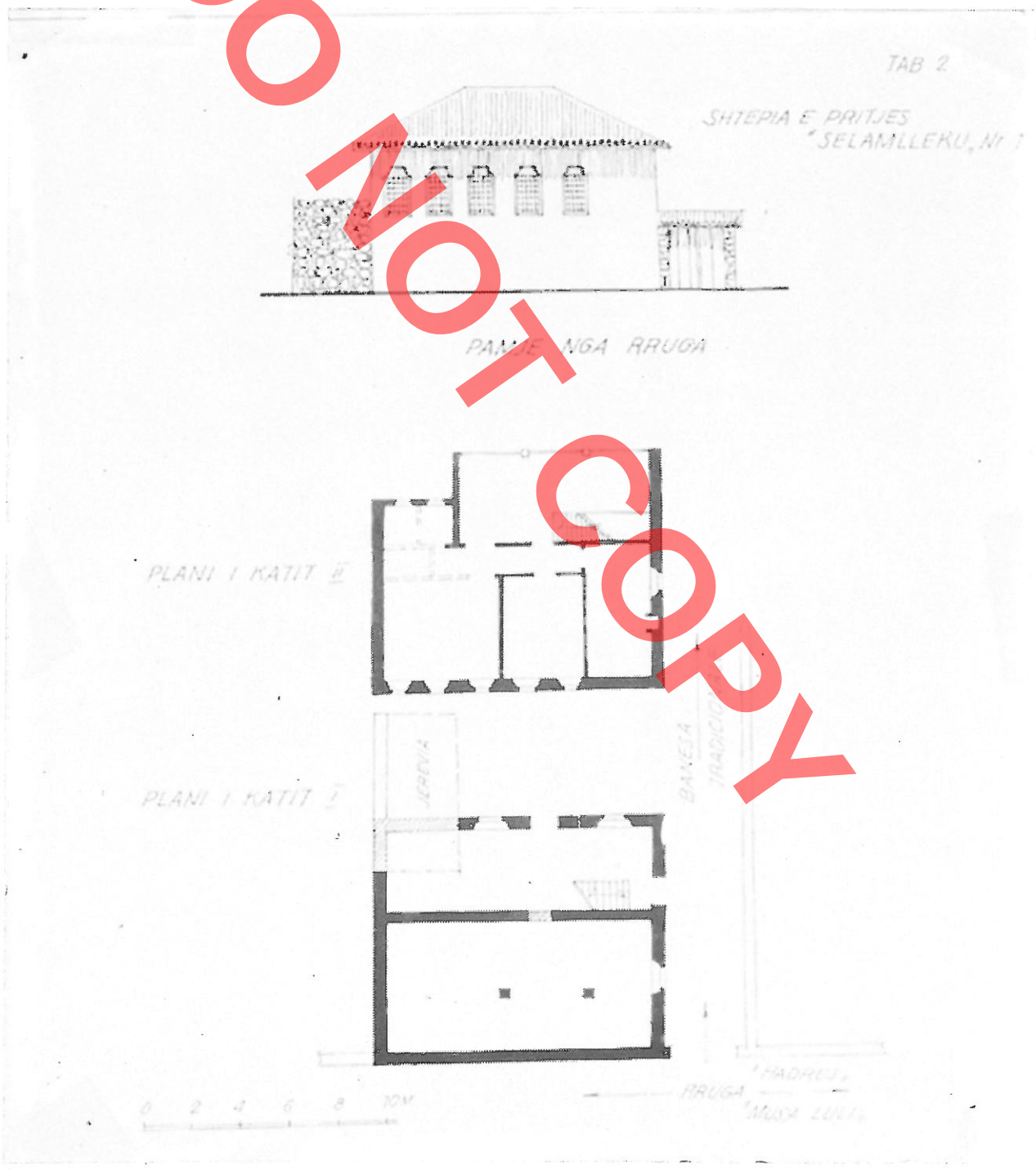
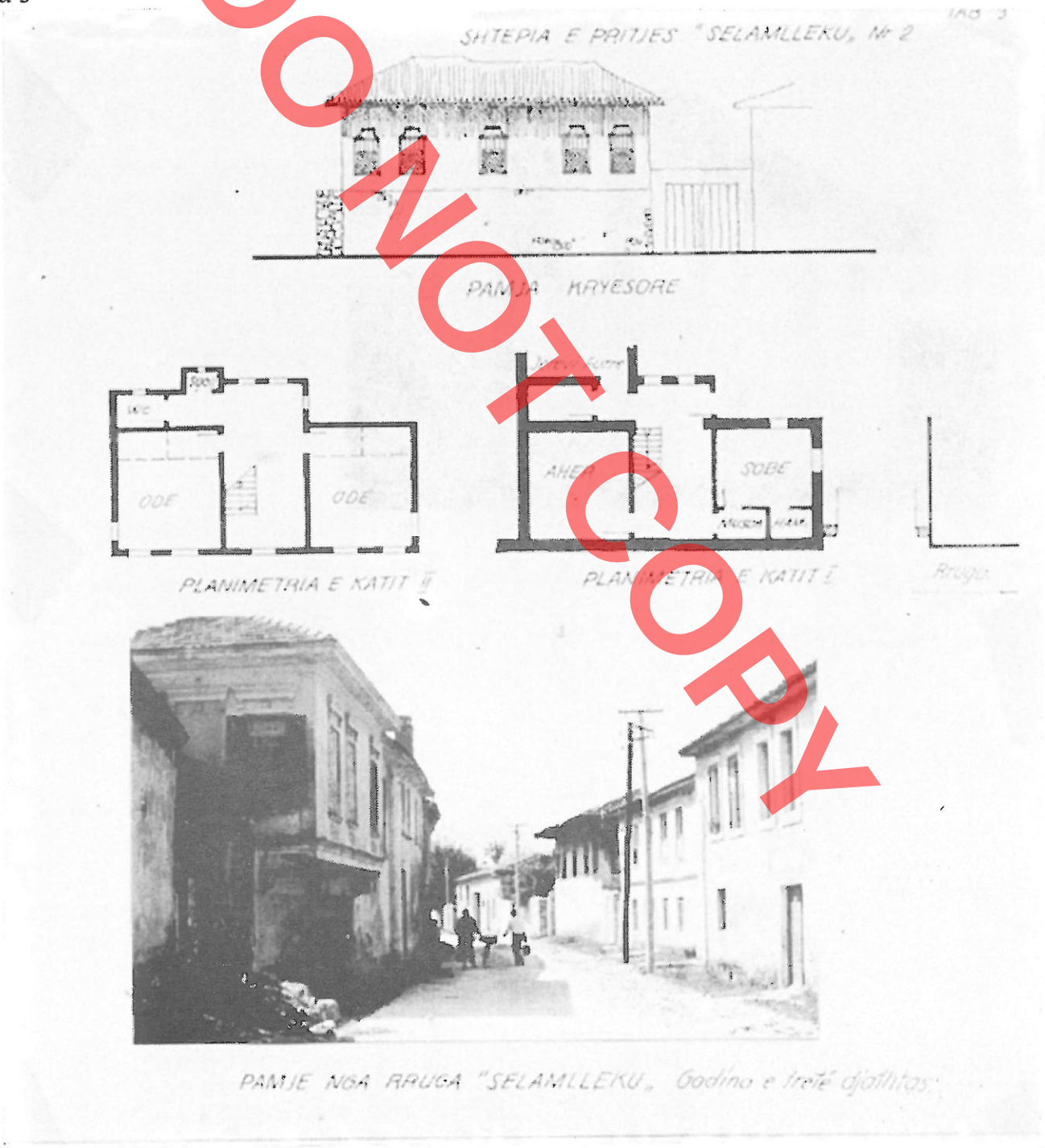


Tabela 3



PAMJE NGA RRUGA "SELAMLLEKU", Gadina e treté djathtas:

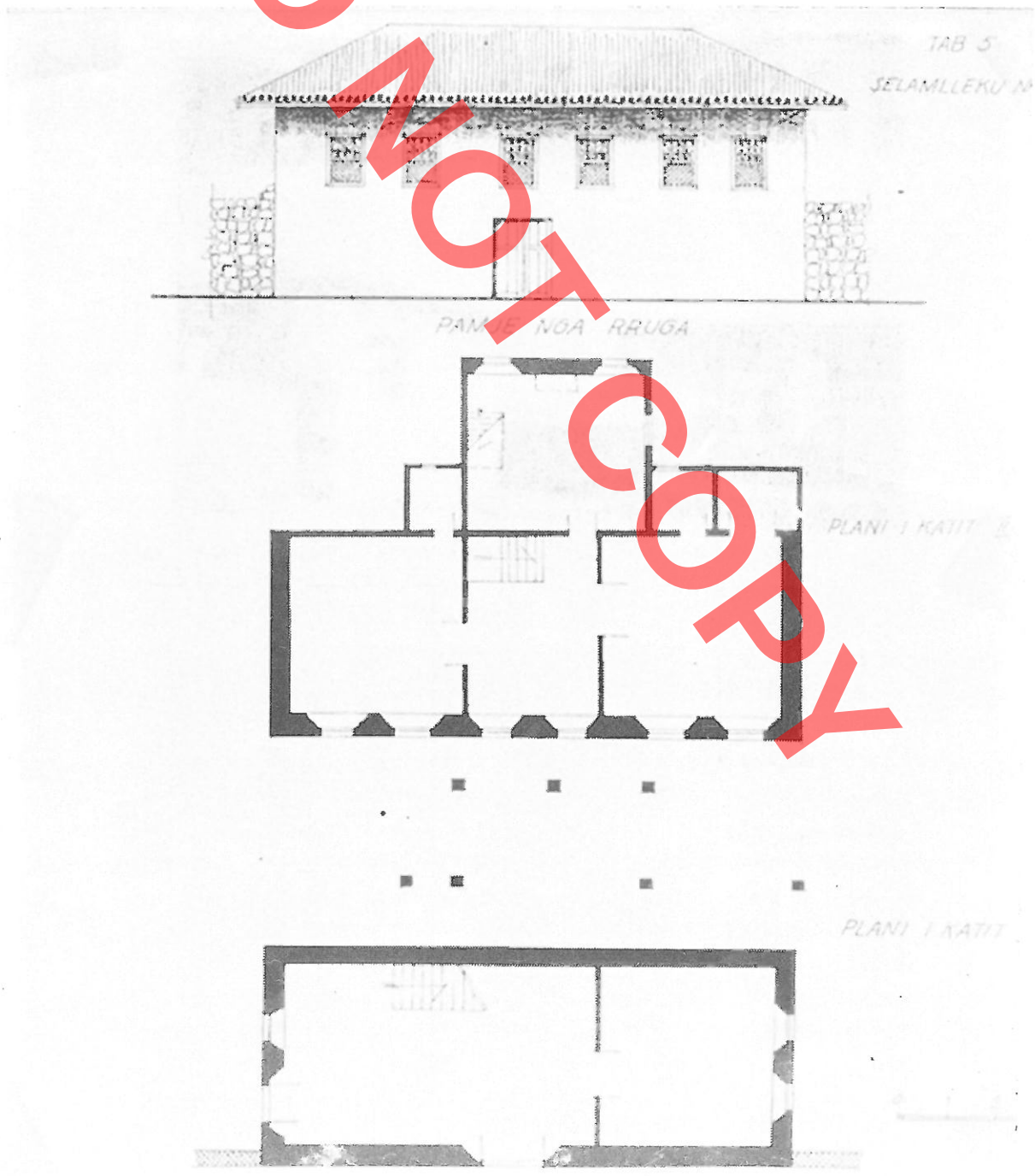
DO NOT COPY

DO NOT COPY

Tabela 4



Tabela 5



DO NOT COPY

DO NOT COPY

Tabela 6

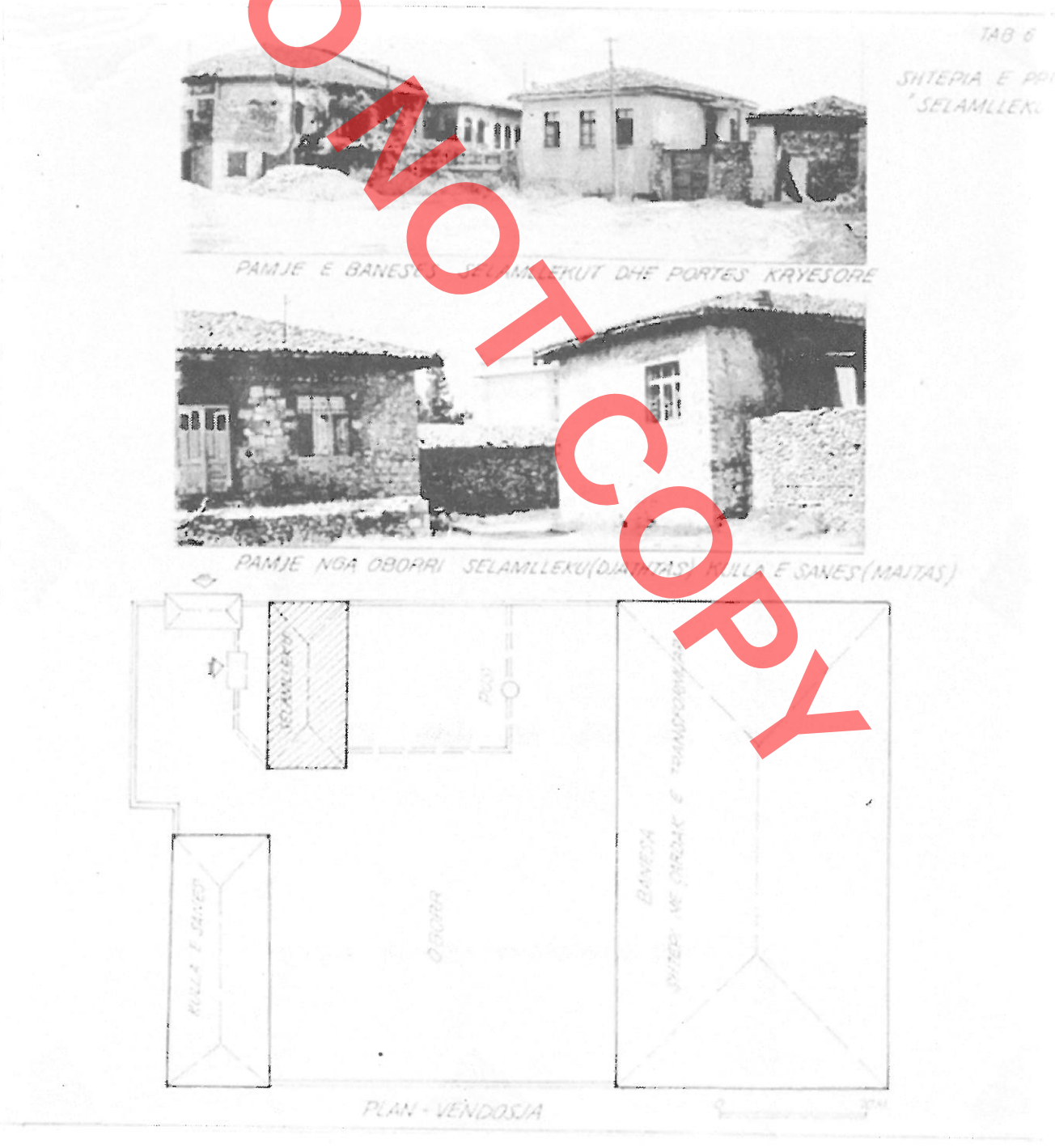
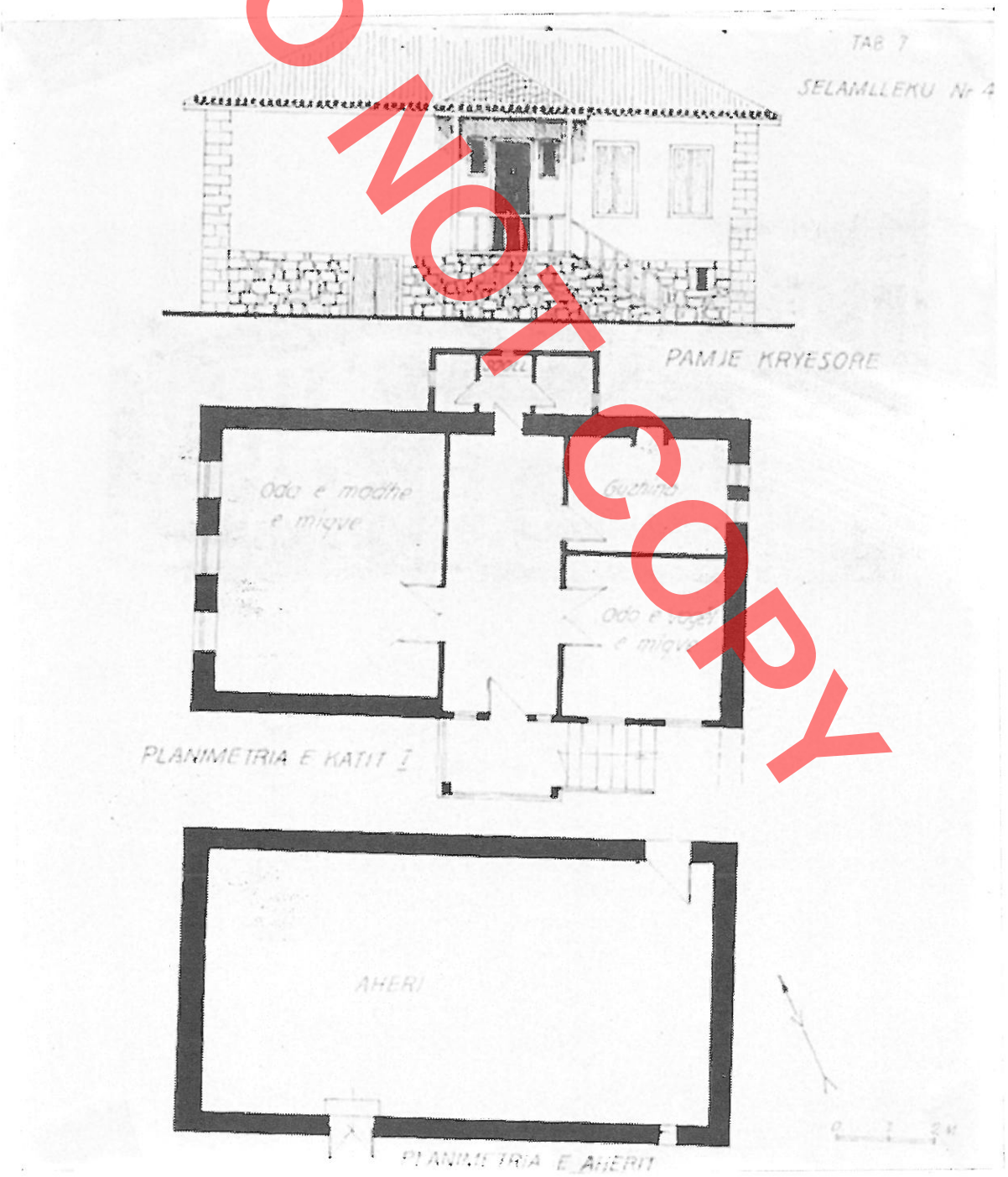


Tabela 7



DO NOT COPY

DO NOT COPY

Tabela 8

BANESA DHE SHTEPIA E PRITJES "SELAMLLEKU-5 TAB 8



PLAN VENDOSJA

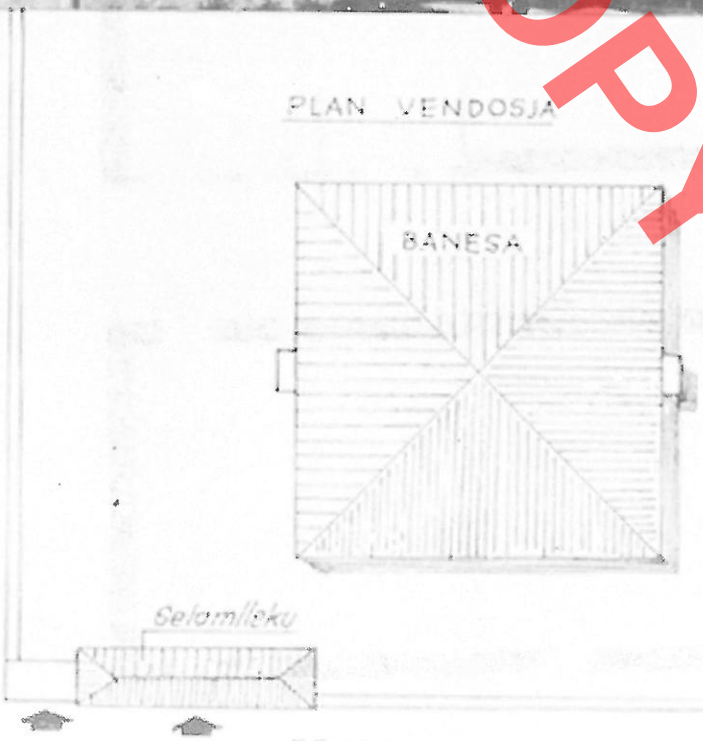
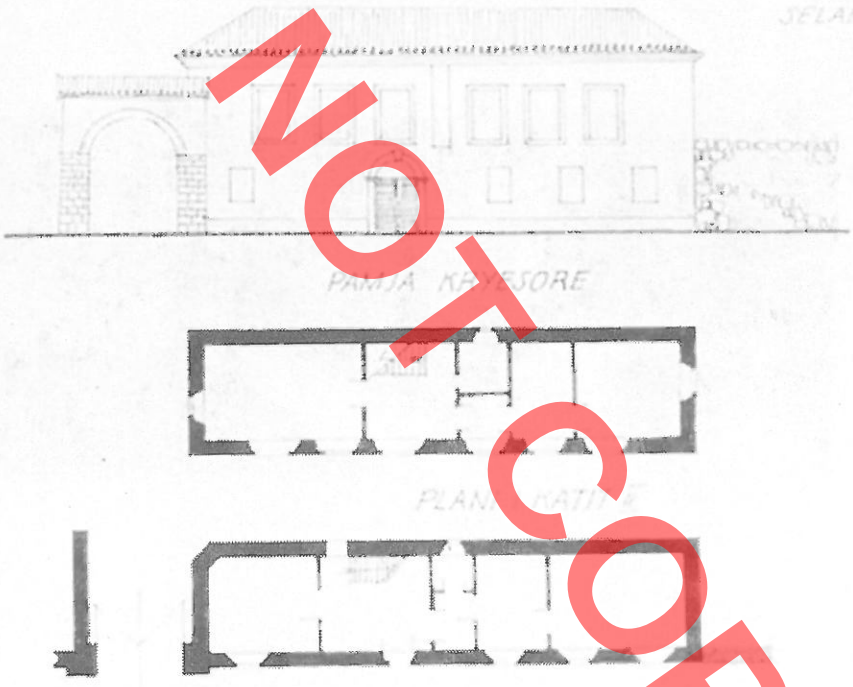
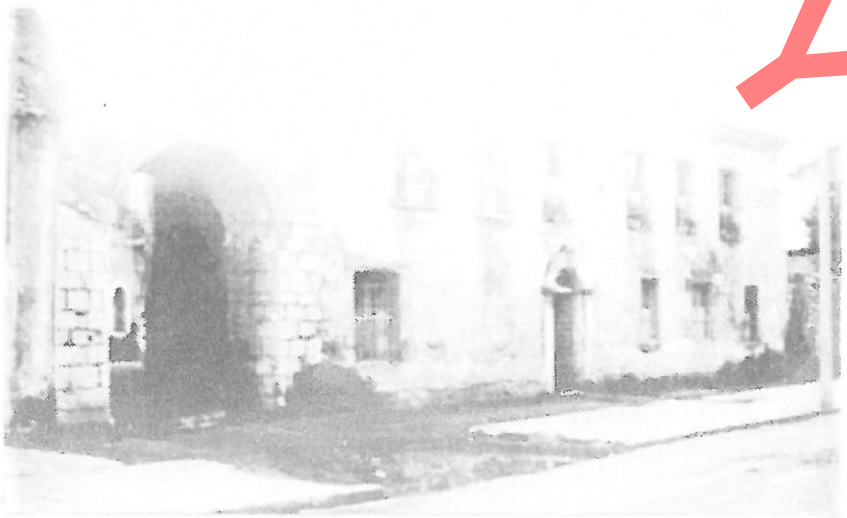


Tabela 9





DO NOT COPY

DO NOT COPY

Tabela 10

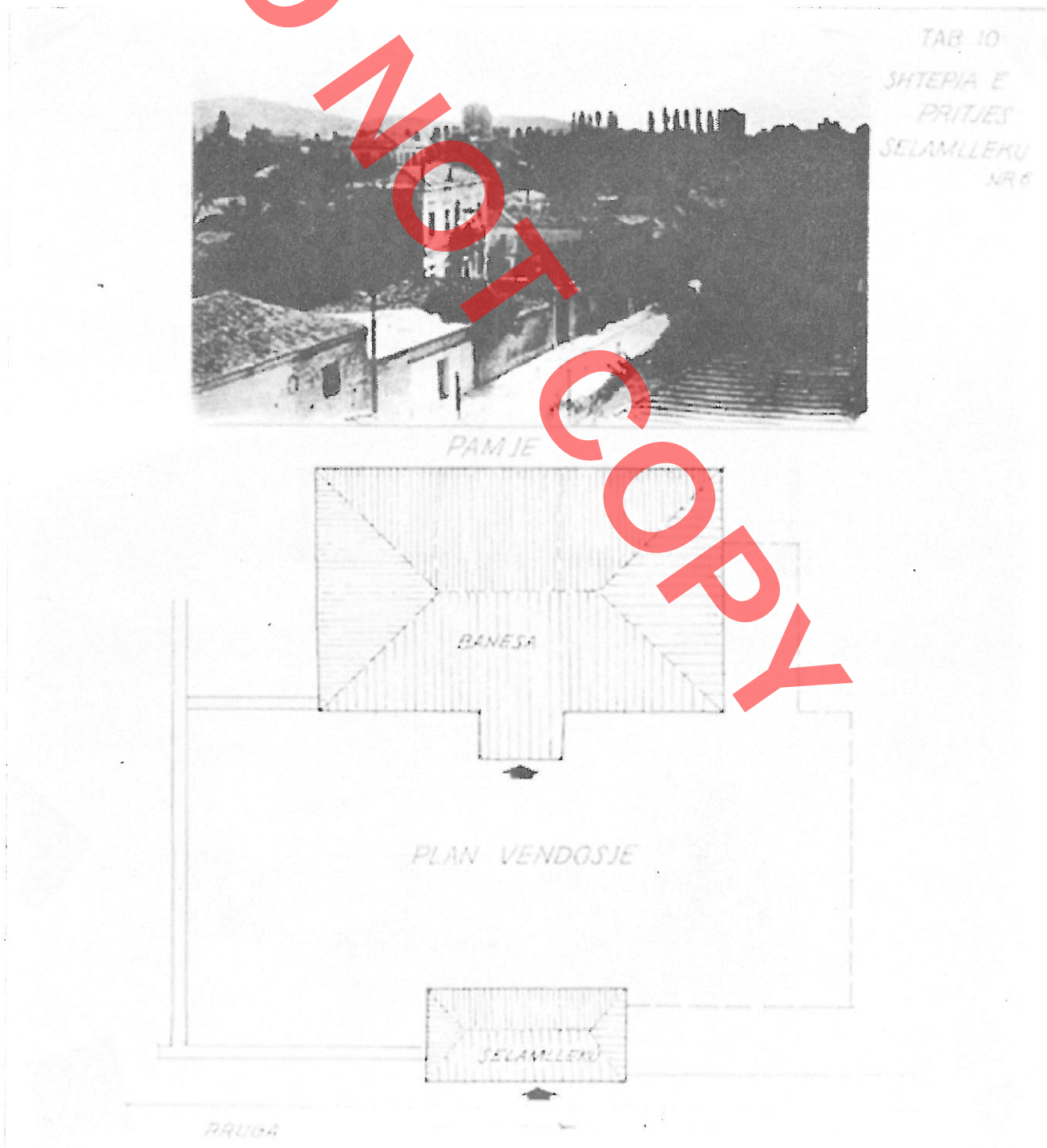
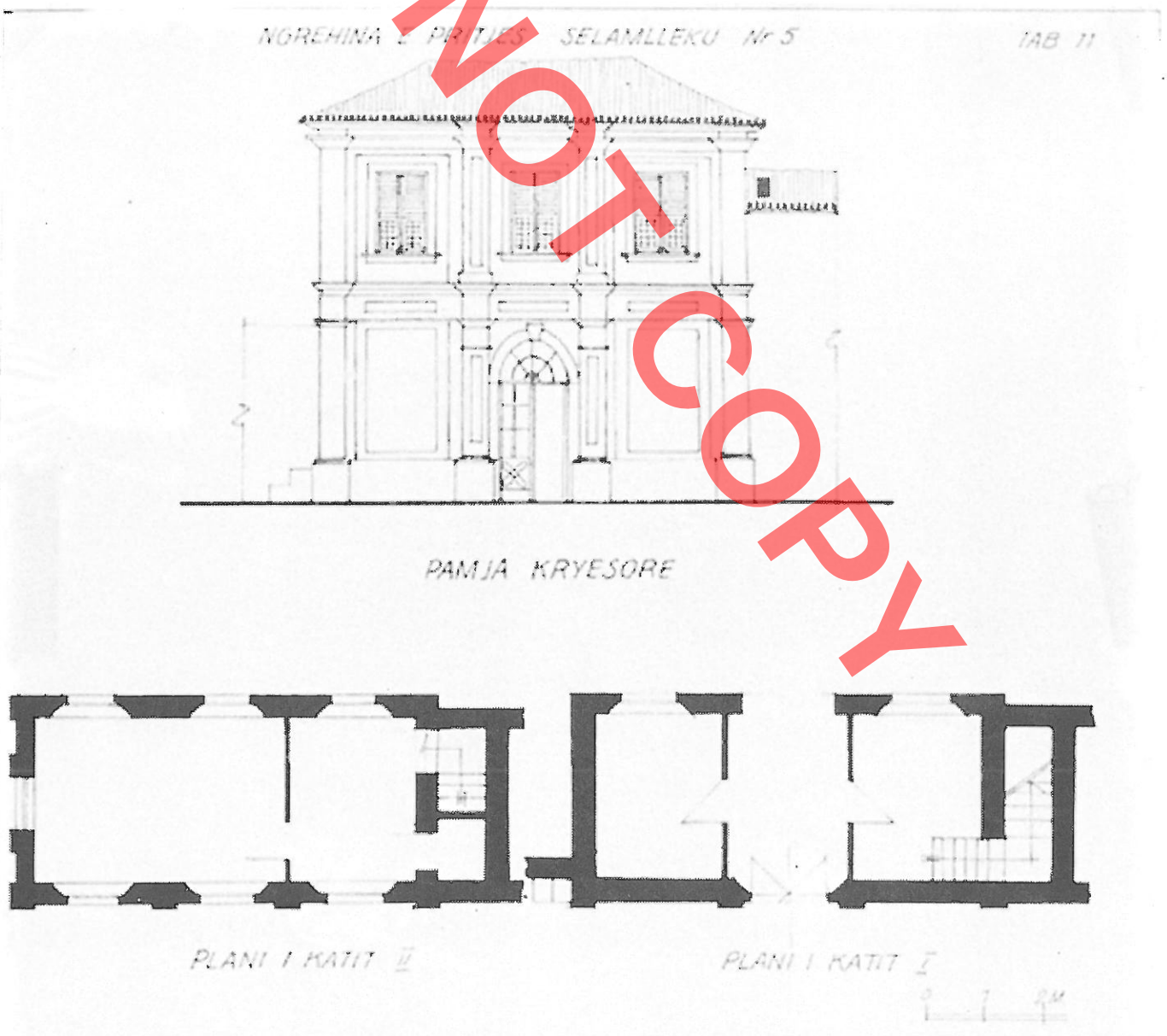


Tabela 11



DO NOT COPY

DO NOT COPY

Skënder LUZATI

Les maisons de réception de la ville de Shkodra (fin du XVIIIe sc,début du XXe sc)

Résumé

La période en question englobe l'étape importante de notre Rennaissance Nationale qui attirée par les réalisations de la civilisation balkanique-européenne,influa au développement urbanistique architectonique de la ville albanaise selon des conceptions contem poraines conforme aux conditions concrètes des villes de notre pays.

Du point de vue du développement économique,social et culturel,au XIX sc. Shkodra représentait l'une des principales villes du pays .

Le phénomène le plus important qui se rapporte à l'objet de cet article,se rencontre à la fois à l'aspect urbanistique qui se reflète essentiellement au nouveau mode de composition en blocs de l'habitation et à l'aspect architectonique par des modifications à la typologie de l'habitation.Ce phènomène apparait au début de cette période à la nouvelle ville,avec la construction de nouveaux complexes d'habitation qui ,à part le "tchardak",possédaient déjà la maison de réception (selamllëk) en tant que nouveau genre architecturel.

Cette nouvelle construction dont la fonction principale fut celle de recevoir les hôtes,fut composée une construction à part en dehors de l'habitation,tout près de la rue avec laquelle elle communiquait directement. Le fait qu'elle était un objet réprésentatif de la famille à laquelle elle appartenait et sa disposition au bord de la rue lui dictèrent un traitement architectonique particulier de la façade.C'était une maison fermée à deux étages avec des traits urbains conformes aux conceptions contemporaines balkaniques.

La construction des nouveaux compolexes d'habitation oú l'on trouve la maison de réception et la composition urbanistique en bloc, représente une réalisation remarquable de cette période .C'est une nouvelle forme de logement et de construction qui reflète matériellement la tendence vers le développement ,vers une vie plus collégiale.Elle reflète également la tendence de la société de cette époque-là pour une meilleure adaption aux nouvelles exigences de l'époque.

Il est important à remarquer que la construction des complexes d'habitation avec une maison de reception ne

DO NOT COPY

fut pas sporadique, mais malgré cela il faut souligner qu'ils ne furent pas prédominants parmi les constructions de la ville de cette époque.Ces nouveaux complexes furent construits essentiellement par les couches riches de pair aux habitations traditionnelles.

Le nouveau mode de conception et la nouvelle forme de logmement avec une maison de reception à part ressemblent aux constructions du même genre réalisées à la ville de Korça au milieu du XIX sc. Les maisons de réception de la nouvelle ville de Shkodra étant antérieures d'envrion un demi siècle de celles de Korça sont considérées des prédécesseurs de leurs consoeurs à cette ville et dans les autres villes de notre pays.

Les maisons de recéption de la ville de Shkodra se distinguent par le traitement particulier de leur extérieur surtout de la façade où la disposition des fenêtres joue un rôle architectonique important.Leur traitement architectonique réussi ainsi que leur présence à côté de la rue,enrichirent sensiblement l'aspect des rues.

Les maisons de réception ou les "selamlleqet" de la ville de Shkodra, bien qu'elles appartiennent à une période de temps relativement limitée,témoignent d'une importante phase de développement de l'habitation urbanie de Shkodra.

DO NOT COPY

Kritikë dhe bibliografi

Stilian ADHAMI

Panayotis F.Kristopulos.Ta Ileipsana kai to monastiri Kosma tou Aitolou (Reliket dhe manastiri i Kozma Etolit)Panayotis

DO NOT COPY

Athinë 1987,f.78+21. Botimi ka një hyrje të shkurtër nga autori ,një bibliografi të pasur,përmbledhje anglisht,tabelën e ilustrimeve dhe pasqyrën e emrave.

Me sa dimë ne,autori Panajot Kristopulos ka ardhur tri herë në Shqipëri për qëllime studimore,si mik i Arkivit Qëndror të Shtetit apo i Akademisë së Shkencave të R.SH. Ndër të tjera,ky studiues grek ka treguar interesim të veçantë për manastirin e Kolkondasit të Myzeqesë, edhe se në naosin e kishës së Shën Kozmait gjënden të ruajtura në një arkivol druri me xhamllëk në trajtë sarkofagu reliket e predikuesit Kozma Etoli,i njohur në popull me emrin "çobanbabaj".

Që në titullin e librit kuptohet se objekt i këtij studimi monografik janë reliket dhe manastiri që përmëndëm.Mbështetur në njohjen in situ,si dhe në një bibliografi të pasur,autori ka hartuar këtë broshurë shkencore mbi këto dy probleme,në kuadrin e dyqindvjetorit të vdekjes së këtij dëshmori,të dalluar në fushën e përhapjes së arsimit edhe në një zonë të vendit tonë.Me këtë rast në Karpenision (Greqi)nga dt.12 deri 14 tetor 1984 ka qenë organizuar një kolokium me temën "Eugjeni dhe epoka e tij ".Pikërisht në serinë e referateve dhe kumtesave

të mbajtura,bën pjesë edhe ky botim i zgjeruar,që po reçensionojmë.

Në këtë libër autori ,pasi jep disa shënime jetëshkrimore rreth këtij personaliteti të rëndësishëm të historiisë moderne greke dhe trajton çastet e fundit të Kozmait ,përshkruan një kronikë të shkurtër të viteve 1779-1815,të periudhës që shkon nga viti i vrasjes së tij deri në vitin e përfundimit të ndërtimit të manastirit . Më tej autori i bën një përshkrim të gjerë manastirit ,kishës së vjetër të Shën Marisë dhe kishës ekzistuese të Shën Kozmait.Dhe pasi flet për problemin e varrit dhe relikeve të Kozmait,autori sjell një sërë argumentash bindëse rreth autenticitetit të relikeve ,duke iu kundërvënë reagimeve pa vend të qarqeve klerikale greke ,që e vënë në dyshim këtë.Në një syth të veçantë flitet edhe mbi mardhëniet midis Kozmait dhe shqiptarëve.

Ansambli monumental i Kolkondasit është i lidhur me dy personazhe historike të rëndësishme, siç janë Ali Pashë

DO NOT COPY

Tepelena dhe Kozma Etoli,prandaj bart vlera të veçanta.Në përshkrimin e këtij monumenti autori mbështetet edhe në studimin tonë "Ansambli historik dhe arkitektonik-artistik i Kolkondasit -Fier", në "Monumentet"2/1985, f.73-82,duke riprodhuar dhe planimetritë dhe skicat që ne kemi botuar në atë studim.Për më tepër ,autori e pajis monografinë edhe me disa ilustrime të tjera ,si harta gjeografike të vendodhjes së monumentit,portretin e Ali Pashë Tepelenës si ktitor i këtij ndërtimi monumental,disa pamje të pajisjeve të brëndëshme të kishës, përfshi arkivolin e relikeve të Kozma Etolit,derën e bukur e proskinitarin,ndonjë ikonë etj.

Pasi jep një sërë hollësish rreth formimit arsimor dhe të dhëna të tjera jetëshkrimore të Kosta Esohoritit (që më pas u bë i dëgjuar me emrin e njohur të murgut Kozma Etolit),autori sqaron etapat e formimit të personalitetit të tij ,derisa nëpërmjet vëllait të tij,Hrisanthit -(atëherë dekan në Akademinë e Patrikanës së Stambollit)mësoi jo vetëm "teknikën e oratorisë që të fliste me një farë metode",por edhe ndoshta me ndërhyrjen e tij iu dha leje për të predikuar nga patriku i atëhershëm i Stambollit (me origjinë nga Delvina).Dhe përmend lëvizjet e tij nga një vënd në tjetrin për të vazhduar misionin e tij prej predikuesi deri në turneun e tij të fundit,që mbaron me vdekjen e tij në Berat.Autori vë në pah,ndërkaq, se Kozmai si predikues masiv përballonte edhe ndeshje të ndryshme të rezikshme.Informata të shumta jepen në libër rreth itinerarit të tij të fundit nëper krahinat e Greqisë perëndimore, që nga Selaniku deri në ishujt Jonikë dhe nga Etolia deri në Berat.

Siç pohon autori,vërtet Kozma Etoli ,si një luftëtar i vendosur i orthodhoksisë,e kishte kuptuar,se përveç forcimit të fesë,për të përballuar islamizmin dhe për të krijuar premisa si prekursor i rilindjes kombëtare të vendit nga pushtuesit osman,rëndësi të veçantë kishte dhe arsimi,prandaj edhe si iluminist,ky misionar entusiast dha një ndihmesë të konsiderueshme në këtë fushë,jo vetëm në Greqi,Thesali,Maqedoni,etj.por edhe në pellgun e Beratit dhe Myzeqesë.

Fjala ishte për shkolla në gjuhën greke e cila ishte caktuar nga Patrikana e Stambollit në marrëveshje me Portën e Lartë,si gjuhë e kulturës,e kishës dhe e marrëdhënieve tregëtare,dhe nuk lejoheshin gjuhë të tjera për ta.Për kombin grek,veprimtaria misionare e Kozma Etolit merrte rëndësi të veçantë,sepse zhvillohej rreth gjysmë shekulli para se të fitonte pavarësinë kombëtare.

Një vend të veçantë në libër i kushtohet përmbajtjes së predikimeve të Kozmait,përmes të cilave gërshetohen idetë teologjike me mendimet praktike.Siç dihet,qëllimi kryesor i predikimeve të tij në terren praktik ishte ngritja e shkollave,përmes të cilave do të ndriçohej vendi,do të zbulonte madhështinë e së kaluarës së tij dhe do të fillonte të preokupohej për ndërtimin e të ardhmes.Karakteri politik i predikimeve të këtij misionaryi të zjarrtë ishte vënë re edhe nga njerëzit e Venedikut, shprehjet e të cilëve i vë në dukje autori,duke sjellë në tekst edhe rastet nga mëndje mbrehtësia dhe talenti i tij ,që me gojëtarinë dhe parashikimet e tij tërhiqte masat duke marrë karakterin e një profeti.Madje,predikimet e tij në popull,nuk kishin të bënin vetëm më hapjen e sa më shumë shkollave dhe institucioneve fetare,po ashtu ai predikonte që të kufizoheshin llukset,qibrat e stolitë ,me qëllim që të përballoheshin shpenzimet për hapje shkollash e ndërtim faltoresh dhe pagesat e haraçeve dhe taksave të ndryshme qeverisë turke dhe sejmenëve të saj .Dhe të githa këto me piksynimin që populli i krishterë ti kundërvihej pushtuesit shekullor dhe t'i rezistonte islamizmit në rritje.Por ata që grumbulloheshin rreth tij dhe e pasonin,e bënin këtë jo aq nga fanatizmi fetar, se sa nga etja që kishin për arsim,pasi siç pohon edhe vetë autori ata i përgjigjeshin fushatave për ndihma materiale për ngritjen e shkollave.Këtu nuk duhet mohuar edhe një farë ndihmese që ai dha tërthorazi për arsimimin e një pjese të popullatës sonë ,qoftë edhe nëpërmjet shkollave në gjuhën greke,po të marrim parasysh që atëherë mungonin shkollat në gjuhën amtare.Edhe pse ai nisej nga piksynime të tjera duke bartur me vete edhe prirjet bizantiniste të kohës,përkujdesja e tij për hapje shkollash në

atë periudhë paditurie e errësire objektivisht i ndihmonte përhapjes së kulturës në popull.Nga ana tjetër siç del nga kronikat e Kostë Beratit dhe shënime të tjera për faktin që Kozmai zhvilloi edhe një propogandë kursimi,bënte thirrje për bashkim e vëllazërim,këshillonte të mos i bënim keq njëri tjetrit e të tjera këshilla njerëzore,predikimet e tij dëgjoheshin jo vetëm nga të krishterët, por edhe nga myslimanët.

Nga një letër që i ka dërguar Kozmai vëllait të tij ,merret vesh se ai kishte përshkuar rreth 30 krahina,duke krijuar 10 shkolla dhe 200 kurse të thjeshta.Në këto të fundit mendojmë se duhen llogaritur,edhe ato kurse të ngritura në krahinat e Beratit dhe Myzeqesë,pra numri i tyre duhet të ketë qenë relativisht i kuqizuar.Në këtë përfundim arrijmë jo vetëm pse rrallë hasen burime që flasin për këtë çështje, por se edhe në qytetin e Beratit, që në atë kohë ishte ndër qytetet zejtaro-tregtare më të mëdhenj të Shqipërisë dhe Kozmai fillimisht atje gjeti mbështetje, shkolla e parë në lagjen Kala u çel më 1780, një vit pas ardhjes atje të murgut Kozma.

Siç pohohet nga autori, Kozmai lindi në fshatin Mega Dendron të Etolisë; gjë që e kemi theksuar edhe në studimin e mëparshëm. Por në atë shkrim ne kishim hedhur tezën apo më mirë kishim vënë në pikëpyetje përkatësinë etnike të tij, duke paraqitur burimet ku ishim mbështetur. Mirë do të ishte që në këtë broshurë autori ta kishte sqaruar përfundimisht këtë çështje.

Mbështetur në kronika bashkëkohore, autori jep të dhëna rreth zhvillimit të ngjarjeve që çuan në vrasjen e murgut Kozma, varrimin e tij në Kolkondas, si dhe rrethanat në të cilat Ali Pasha mësoi ngjarjet dhe i dha porosi mitropolitit të Beratit për mbledhjen e relikeve të këtij martiri dhe ndërtimin e manastirit me emër dhe për nder të tij, meqë siç thotë autori " e njihte si njeri të Perëndisë". Pastaj jep kronikën e ndërtimeve, së pari të kishës, që mbaroi në qershor të vitit 1814 siç thotë dhe mbishkrimi, dhe pastaj të ndërtimit të konakëve të manastirit dhe sistemimit të vendit, punime që përfunduan në qershorin e vitit tjetër (1815). Me këtë rast autori bën përmbledhtas përshkrimin e manastirit dhe të mjedisit, jep ndryshimet e shtratit të lumit Seman pas vitit 1860 dhe përmbytjet e shkaktuara në truallin e manastirit, masat mbrojtëse nga vërshimet e lumit, që nuk pushonte të krijonte shqetësime të herëpasherëshme rreth këtij mjedisi, sa që detyroi dhe fshatin të lëvizë pakëz më në lindje, në vend kodrinor.

Pasi bën një përshkrim të hollësishëm të arkitekturës dhe pajisjeve të kishës, autori trajton edhe çështjen e arkivit të manastirit, i cili nuk ka qenë pa interes,por që ishte shpërndarë në drejtime të ndryshme. Disa dokumenta që mblodhi mitropoliti i Beratit, Anthim Aleksudhi, i pati dorëzuar në Patrikanën Ekumenike të Stambollit, ku autori i gjeti dhe i kopjoi. Eshtë pra meritë e autorit që me punën kërkimore këmbëngulëse ka arritur të zbulojë dokumente që i referohen ngritjes së këtij ansambli dhe viteve të para të funksionimit të manastirit të Kolkondasit. Disa dokumenta të tjera, të nxjerra në dritë pas çlirimit nga Vangjel Lule (dikur sekretar-llogaritar i kishës së Fierit) më 1957 u çuan në mitropolinë e Beratit. Atje studjuesja shqiptare Llambrini Mitrushi ka gjetur, kopjuar dhe studjuar një kodik të periudhës 1819-1843 , të cilën e ka botuar në shtypin tonë shkencor. Materiali tjetër i çuar në Berat tani nuk njihet (sipas autorit). Mendimi ynë është se duhet t'i kenë kaluar Arkivit tonë Qendror apo Muzeut Historik të Beratit.

Vërshimet e Semanit patën sjellë përmbytjen e shkatërrimin e konakëve të manastirit, të selisë së peshkopatës, të kishës së vjetër të Shen Marisë, si edhe të shkollës së ngritur po ashtu nga Ali Pasha, ku mësohej greqisht e latinisht (dhe jo turqisht). Më tej në libër jepen përmbajtjet e tri mbishkrimeve, ndërmjet të cilave edhe ai nga ana e jashtme e absidës, që përmend ngritjen që nga themeli të kishës me nismën dhe porosinë e vezirit të madh, Ali Pashë Tepelenës.

Nuk jam në një mendje me autorin përsa i përket vrasjes së Kozmait P. Kristopullos shprehet kështu : "Duke vepruar sipas porosisë së Ebrenjve, që kishin vendosur zhdukjen e Kozmait ose nga zelli i tyre i tepruar që t'i japin kaurit një mësim të mirë, njerëzit e Kurt Pashës të Beratit nuk nguruan

DO NOT COPY

DO NOT COPY

ta ekzekutojnë Kozmanë". Në fakt këtë predikues e lejoi dhe disi e përkrahu edhe Ahmet Kurt Pasha i Beratit që të ushtronte në viset e pashallekut të tij veprimtarinë e vet fetare dhe arsimore, me shpresë se ky agjitator i flaktë e i krishterë do ta popullarizonte emrin e këtij pashai si mbrojtës të popullsisë orthodokse. Këtë pashallek Kozmai e përshkoi dy herë, më 1777 dhe 1779. Por kur pashai i Beratit u bind se agjitacioni i murgut Kozma nuk dha rezultatin e dëshiruar dhe shkaktoi reaksionin e klerit mysliman, dhe se ai përkrahej prej Ali Pashë Tepelenës, ai dha urdhër që me akuzën si kryengritës ndaj pushtuesit ta vrasin atë në kohën që po kthehej nga predikimet që kishte bërë në Myzeqe. Në atë kohë ishte popullarizuar se Kozmai qe ndjekur nga Ahmet Kurt Pasha për shkak të disa shpifjeve, se gjoja ishte konsideruar si agjent ose këshilltar i fshehtë i armikut të tij, Ali Pashë Tepelenës, të cilit i shërbente me veprimet e tij, sidomos kundër pashait beratas. Vetë vrasja e Kozmait kishte karakter politik dhe nuk u bë vetëm për ambicie të sundimtarit beratas, kundërshtar i rreptë i Tepelenës.

Duket si e papritur që Ali Pasha, i cili vetë ishte mysliman të japë urdhër e të ndihmojë për ngritjen e një ansambli orthodoks.Shpjegimi që i bëhet nga disa autorë thjesht me të ashtuquajturën profeci të Kozmait, e cila e paskësh ndihmuar fort në sukseset e tij Tepelenasin na duket një interpretim i pathemeltë. Edhe autori i këtij libri për këtë çështje pranon versionin që murgu Kozma i pati parathënë Aliut të ardhmen e tij të madhërishme , se do të ngjitej në shkallë të larta të shoqërisë, duke e zgjeruar shumë pashallekun e vet, etj. Ne mendojmë se këtu është fjala më tepër te përputhja e interesave të të dy palëve, që në fund të fundit, me mjete të veçanta, i kundërviheshin politikës së pushtuesit shekullor. Ishte koha kur pushtuesit osmanë imponoin ose inkurajonin të krishterët që të përqafonin fenë islame. Ndërkohë, me predikimet dhe këshillat fetare që murgu Kozma u jepte të krishterëve, synonte të kundërtën, pra ishte një shuplakë për pushtuesit dhe një vepër inkurajuese për popullin e nënshtruar. Kjo përputhej me vijën e përgjithshme politike të tepelenasit, i cili, nga ana tjetër, njihet për tolerancën ndaj krishterëve dhe shkollave në gjuhën greqishte. Fryma e vëllazërimit pa dallim feje është vërejtur edhe gjatë sundimit të Bushatllinjve në Shqipërinë e Veriut, ashtu edhe të Ali Pashë Tepelenës , në atë të jugut. Këta sundimtarë gati të pavarur shqiptarë ndoqën një politikë toleruese ndaj feve duke arritur të ngrinin në luftë kundër sundimit osman myslimanë e të krishterë të pashalleqeve të tyre. Në të vërtetë nuk ka anjë gjurmë historike që të dëshmojë se Aliu ka shtrengur të krishterë për t'u kthyer në islamizëm. Madje as Vasiliqisë nuk ia ndërroi emrin apo fenë, por përkundrazi në sarajet e veta kishte ngritur për të edhe një kishëz. Për më tepër, edhe në vende të tjera, si Porto Palermo etj janë ngritur kisha me urdhër të Tepelenasit. Nuk duhet harruar se në oborrin e vet më tepër ishte i rrethuar nga shqiptarë të krishterë. Dihet, nga ana tjetër, kontributi i tij për indipendencën greke dhe përkrahja e tij ndaj kulturës së saj të krishterë. Pra, gjesti i Ali Tepelenës për ngritjen e manastirit për nder të murgut Kozma, nuk duhet konsideruar si një akt dashamirësie apo mirënjohjeje e miqësie ndaj plakut Kozma. Ali Pasha urdhëroi edhe vrasjen e tërë atyre që muarrën pjesë në zhdukjen e Kozmait. Roli përcaktues i Ali Pashë Tepelenës konsiston jo vetëm në urdhërimin e ndihmën e dhënë për ndërtimin e këtij ansambli, por edhe në porositë e këtij sundimtari për hapjen e shkollës 7-klasëshe në atë fshat, që u bë sl kolla më e madhe për atë zonë, me një konvikt për 100 nxënës. Po ashtu ishte tepelenasi që urdhëroi të bëhej Kolkondasi qendër e drejtimit fetar nga ana e peshkopit, duke përfshirë një zonë të gjerë administrimi fetar (Berat, Lushnje, Shkumbin, Vjosë) me kompetenca kurorëzimi e shkurorëzimi, gjithashtu iu caktuan këtij manastiri edhe çifliqe në shumë fshatra (Kolkondas, Bubullimë, Mujalli, Korkutas, Nartë).P. Kristopullos e ka vizituar për herë të parë ansamblin e Kolkondasit në shtator 1984. Një vend të veçantë në libër u kushton relikeve të Kozma Etolit, vendit të ndodhjes dhe gjendjes së tyre, si edhe faktit që kompleksi

i kishave (përfshi edhe varrin) janë vënë në mbrojtje shtetërore. Do të thonim se, për konstruksionin, mbishkrimet dhe mbeturinat e pikturave me të cilat ka qenë pajisur edhe kisha e vjetër e Shen Marisë (që i përket çerekut të fundit të shek.18), edhe pse rrënojë, qysh në vitin 1963 është shpallur monument kulture si pjesë përbërëse e tërë ansamblit monumental, që formohet bashkë me mbeturinat e manastirit dhe Kishën e Shen Kozmait. Madje në ikonostas është ruajtur edhe negativi në cinkografi i gravurës së vendosur në proskinirar, punuar nga gravuristi Kalinikos (viti 1829) prej së cilës kanë qenë bërë riprodhime edhe për kisha të tjera.Autori flet me dashamirësi për mundësinë që iu dha nga vendi ynë komisionit përkatës për të bërë autopsinë e eshtrave të misionerit Kozma, autenciteti i të cilave provohet me proces-verbalin e mbajtur në vend, së bashku me profesorin eteologjisë P.V.Pasko dhe punonjësit tanë shkencor (nëntor 1984). Këtë udhëtim të dytë, si dhe proçesin e autopsisë dhe regjistrimit të relikave, autori i përshkruan me hollësi, duke theksuar se nuk vihet aspak në dyshim autenticiteti i tyre. Këtë problem autori e trajton gjerë për shkak të polemikës që është krijuar nga disa qarqe klerikale greke, që për habinë edhe të tij, janë treguar zemër ngushtë dhe aspak të prirur për të kuptuar dhe vullnetin e mirë e gjestin fisnik të treguar nga pala shqiptare për lejimin e kthimit të arkivolit me reliket në vatrën stërgjyshore. Autori me të drejtë u kundërvihet me argumenta bindëse reagimeve të paraprira nga mitropoliti i Delvinaqit, i Pogonit dhe Konicës, Sebastiani, të shprehur kundër çdo ideje të kthimit të këtyre relikeve, duke nxjerrë pretekste të ndryshme, ku spikat karakteri i tyre shovinist.

Me plot kurajo dhe kompetencë , autori i këtij libri i hedh poshtë këto pretekste dhe u jep përgjigje një për një akuzave, shpifjeve e pretendimeve pa vend të qarqeve reaksionare në këtë vështrim. Këto ia rrisin së tepërmi vlerën librit dhe autoritetin autorit, për horizontin e gjerë që demostron, duke i parë gjerat me optikë realiste, dashamirësi e mirëkuptim midis dy popujve fqinjë miq, larg çdo dyshimi, mosbesimi e intrige, që nuk i afron popujt. Mbi të gjitha autori nënvizon faktin e ruajtjes së këtij monumenti, bashkë me reliket, nga pala shqiptare, duke i siguruar nga çdo rrezik , pa u prekur aspak edhe pas mbylljes së një sërë institucionesh fetare nga vetë populli më 1967. Dhe siç pohon edhe autori me shumë të drejtë, edhe Kozma Etoli mund të bëhet prapë pikë kontakti-urë lidhjeje miqësie midis dy popujve tanë miq.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

Stilian AḌHAMI

DO NOT COPY

Panayotis P: Kristopulos. Ta lleipsana kai to manastiri Kosma tou Aitolou (Les reliques et le monastère de Kosma Etole)

Résumé

Les reliques de Kosma Etole conservées au naos de l'église de Saint Kosma à Kolkondas de la région de Fier, feront l'objet de cette étude monographique.

Grâce à une connaissance in situ et une riche bibliographie l'auteur a pu écrire une brochure scientifique à l'occasion du deux centième anniversaire de la mort de ce martyre qui contribua dans le domaine de l'enseignement dans cette zone de notre pays.

Après avoir donné quelques notes sur la vie de cette personalité importante de l'histoire moderne grecque l'auteur décrit une brève chronique des années 1779-1815, la période comprise entre l'année de sa mort et celle de la fin de la construction du monastère. Plus loin l'auteur fait une large description du monastère, de l'ancienne église de la Vierge et de l'église existante de Saint Kosma . Après avoir traité le problème de la tombe et des reliques de Kosma, l'auteur apporte plusieurs arguments convaincants sur l'authenticité des reliques s'opposant ainsi aux réactions des clergés grecs qui la mettent en doute. Un petit passage traite les relations entre Kosma et les albanais.

L'ensemble monumental de Kolkondas, étant lié à deux personalités importantes telle que Ali Pasha Tepelena et Kosma Etole, renferme des valeurs particulières.

Offrant plusieurs données sur la vie de Kosma Etole l'auteur éclaircit les étapes de la formation de sa personnalité , il mentionne ses déplacements d'un endroit à l'autre pour accomplir sa mission jusqu'a ce qu'il fut tué à Berat.

En tant que combattant résolu de l'orthodoxie, Kosma Etole avait compris que pour faire face à l'islamisme , à part la réligion, un rôle important revenait à l'enseignement. Donc, il donna une contribution considérable dans ce domaine non seulement en Grèce, en Thessalie, en Macédonie etc. mais aussi à la région de Berat et Muzeqe bien qu'il s'agisse d'écolesen langue grecque, en tant que langue de la culture, de l'église et des relations commerciales pour les chrétiens des Balkans, désignée à l'époque par la Patriakane d' Istamboul en accord avec la

Porte Sublime. Malgré cela nous sommes de l'avis que le nombre des écoles dans notre pays fut limité.

L'auteur a le mérite d'avoir découvert des documents se rapportant à la construction de cet ensemble et aux premières années du fonctionnement du monastère.

En s'opposant aux opinions de quelques clergés grecs et polémiquant avec eux, l'auteur admet que leurs pretextes et prétentions ont un caractère chauvin et réactionnaire et ils n'approchent pas les peuples. Cela augmente la valeur du livre et l' autorité de l'auteur qui voit les choses d'une optique réaliste et aime l'amitié entre les deux peuples voisins. Comme l'auteur l'admet lui-même, Kosma Etole peut devenir de nouveau un pont de liaison et d'amitié entre nos deux peuples amis.

DO NOT COPY

DO NOT COPY

DO NOT COPY

DO NOT COPY